

**Министерство культуры туризма и архивного дела Республики Коми
Государственное профессиональное образовательное учреждение
Республики Коми
«Колледж искусств Республики Коми»
ПЦК «Оркестровые духовые и ударные инструменты»**

Е.И.Лапшина

Методика обучения игре на инструменте

Учебно-методическое пособие

для студентов очной формы обучения по специальностям:

53.02.03 Инструментальное исполнительство

(по видам инструментов),

Оркестровые духовые и ударные инструменты,

Музыкальное искусство эстрады (по видам), Инструменты

эстрадного оркестра

Сыктывкар, 2018

Составлено согласно Федеральному государственному образовательному стандарту среднего профессионального образования по специальности Инструментальное исполнительство (по видам инструментов), Оркестровые духовые и ударные инструменты, 53.02.02 Музыкальное искусство эстрады (по видам), Инструменты эстрадного оркестра

Одобрена предметно-цикловой комиссией «Оркестровые духовые и ударные инструменты»

Протокол № 1 от «1» сентября 2018 г.

Председатель ПЦК _____ И.Л.Суровцев

Рецензенты:

И. Л. Суровцев — преподаватель по классу кларнета, саксофона, заведующий ПЦК отделения «Оркестровые духовые и ударные инструменты», ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми»

Лапшина, Е. И.

Методика обучения игре на инструменте [Текст]: учебно-методическое пособие / Е.И.Лапшина. – Сыктывкар: ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми», 2018. — 110 с.

Учебно-методическое пособие «Методика обучения игре на инструменте» является частью в освоении профессиональной образовательной программы профессионального модуля 02 «Педагогическая деятельность» по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов), Оркестровые духовые и ударные инструменты. В пособии исследуется широкий круг вопросов, связанных с теорией и методикой духового исполнительства. Предназначено для преподавателей и студентов отделения.

© Е.И.Лапшина, 2018

Оглавление

Введение.	5
Раздел 1. Особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах.	10
1.1. Психофизиологические основы исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах.	10
1.2. Акустические основы звукообразования на духовых и ударных инструментах.	12
1.3. Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения на духовых и ударных инструментах.	14
1.4. Исполнительское дыхание, его сущность, особенности.	15
1.5. Виды исполнительского дыхания, методы его развития.	17
1.6. Функции губ при игре на духовых инструментах.	24
1.7. Система губных и лицевых мышц.	25
1.8. Функции языка при игре на духовых инструментах.	28
1.9. Применение штрихов.	29
1.10. Техника пальцев (кистей рук) при игре на духовых и ударных инструментах, ее значение.	38
1.11. Методы развития техники пальцев (кистей рук).	47
Раздел 2. Общие основы воспитания музыкальных данных учащихся.	58
2.1. Роль музыкального слуха в процессе игры на духовых и ударных инструментах, его развитие.	58
2.2. Развитие музыкальной памяти.	60
2.3. Развитие музыкально – ритмического чувства.	61
Раздел 3. Организация и направление работы с учащимися.	64
3.1. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых и ударных инструментах.	64
3.2. Рациональная постановка при игре на духовых и ударных инструментах и ее практическое применение.	67
3.3. Методика проведения урока.	68
3.4. Организация самостоятельных занятий учащегося.	70
3.5. Начальное обучение и проведение первых уроков.	78
3.6. Роль педагога в начальный период обучения.	79
3.7. Репертуар 1-3 классов ОДО	79
3.8. Направление работы в старших классах ОДО.	80
3.9. Репертуар 4-5 классов ОДО.	80
Раздел 4. Работа над музыкальным материалом.	82
4.1. Работа над тренировочным (инструктивным) материалом.	82
4.2. Общие принципы работы над музыкальными произведениями.	82
4.3. Особенности работы над музыкальными произведениями малой и крупной формы.	83
4.4. Работа с концертмейстером.	83
4.5. Работа над ансамблем.	85

4.6. Развитие навыков чтения с листа.	85
4.7. Образность музыкального мышления.	86
4.8. Изучение родственных инструментов.	89
4.9. Особенности концертного исполнительства.	89
Раздел 5. Обзор педагогической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов.	103
5.1. Учебная документация. Разбор учебных программ и планов.	103
5.2. Обзор педагогической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов.	103
Учебно-методическое обеспечение учебного процесса.	106
Критерии оценки по МДК 02.02.01 «Методика обучения игре на инструменте».	110

Введение

Междисциплинарный курс «Методика обучения игре на инструменте» в ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми» по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов), Оркестровые духовые и ударные инструменты является составной частью профессиональной подготовки обучающихся в соответствии с ФГОС СПО по специальности. Данный междисциплинарный курс входит в Программу профессионального модуля 02 «Педагогическая деятельность» и предусматривает дать студентам теоретические основы и развить практические навыки обучения игре на инструменте в объеме, необходимом для дальнейшей работы будущих специалистов. В комплексе специальных МДК («Основы психологии и педагогики», «Специальный инструмент» и др.) методика должна способствовать воспитанию у студентов сознательного отношения к работе, устойчивого внимания и самоконтроля, пробуждению интереса к педагогической работе, развитию аналитического мышления учащихся, умения обобщать свой исполнительский опыт, пользоваться методической литературой и пособиями, освоению педагогического репертуара организаций дополнительного образования (ОДО). Форма занятий групповая.

Междисциплинарный курс «Методика обучения игре на инструменте» на отделении «Оркестровые духовые и ударные инструменты» в ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми» занимает важнейшее место в профессиональной подготовке инструменталистов-духовиков, так как его итогом является присвоение выпускнику квалификации «преподаватель», позволяющей вести профессиональную музыкально-педагогическую деятельность. Содержание и направление издания синтезируют теоретические знания и практические навыки, формируют умение ориентироваться в различных аспектах музыкальной педагогики и базу для дальнейшего совершенствования педагогического мастерства.

В процессе изучения курса студент должен овладеть основами общей и музыкальной педагогики, освоить теоретические сведения о традициях и особенностях отечественной и зарубежной музыкальной педагогики, ориентироваться в вопросах стиля, интерпретации, исполнительских и педагогических традиций, а также глубоко и всесторонне знать инструктивный и художественный материал, используемый в процессе обучения; овладеть необходимыми формами и методами проведения уроков на различных этапах обучения, организации самостоятельной работы, развития художественного мышления и технических навыков учащихся.

В процессе изучения пособия целесообразно учитывать предшествующий личный опыт студентов, обсуждать реальные проблемы, с которыми они сталкивались в процессе обучения, совместно анализировать возможные способы их решения.

Курс охватывает круг тем, которые позволяют начинающему педагогу получить ясные ориентиры и критерии формирования педагогического процесса с учетом научного и практического опыта, накопленного к настоящему времени, а также с привлечением позитивного материала методик смежных исполнительских специальностей.

В настоящее время Методика обучения игре на духовых инструментах активно развивается. Предлагаемое пособие не исключает замены отдельных тем на более актуальные либо необходимые определенной аудитории в силу ее подготовленности и интересов.

В результате изучения МДК студент должен знать педагогические принципы различных школ обучения игре на инструменте, этапы формирования отечественной педагогической школы, роль педагога в воспитании молодого музыканта, приемы педагогической работы, важнейшие предпосылки становления музыканта, исполнителя, способы оценки и развития природных данных учащихся, приемы организации и планирования учебного процесса в ОДО.

Студент должен уметь выявлять музыкальные способности, возрастные и индивидуальные особенности ученика и развивать их в процессе обучения; формировать исполнительские навыки у учеников и умение овладевать средствами музыкальной выразительности при игре на инструменте; анализировать работу над музыкально-художественным произведением и инструктивным материалом; организовать учебно-воспитательную работу в музыкальной школе.

По окончании междисциплинарного курса «Методика обучения игре на инструменте» предусмотрена курсовая работа.

В процессе изучения МДК «Методика обучения игре на инструменте» обучающийся должен сформировать общие профессиональные компетенции, включающими в себя способность:

1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.

2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

3. Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.

4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

5. Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.

11. Использовать умения и знания профильных учебных дисциплин федерального государственного образовательного стандарта среднего общего образования в профессиональной деятельности.

Будущий преподаватель организаций дополнительного образования должен обладать также профессиональными компетенциями, включающими в себя способность:

1. Осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в образовательных организациях дополнительного образования детей (детских школах искусств по видам искусств), общеобразовательных организациях, профессиональных образовательных организациях.

2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.

3. Использовать базовые знания и практический опыт по организации и анализу учебного процесса, методике подготовки и проведения урока в исполнительском классе.

4. Осваивать основной учебно-педагогический репертуар.

5. Применять классические и современные методы преподавания, анализировать особенности отечественных и мировых инструментальных школ.

6. Использовать индивидуальные методы и приемы работы в исполнительском классе с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся.

7. Планировать развитие профессиональных умений обучающихся.

8. Владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией.

В результате изучения профессионального модуля 02 «Педагогическая деятельность» обучающийся должен:

иметь практический опыт:

1. организации образовательного процесса с учетом базовых основ педагогики;

2. организации обучения игре на инструменте с учетом возраста и уровня подготовки обучающихся;

3. организации индивидуальной художественно-творческой работы с детьми с учетом возрастных и личностных особенностей;

уметь:

1. делать педагогический анализ ситуации в исполнительском классе;
2. использовать теоретические сведения о личности и межличностных отношениях в педагогической деятельности;
3. пользоваться специальной литературой;
4. делать подбор репертуара с учетом индивидуальных особенностей обучающегося;

знать:

1. основы теории воспитания и образования;
3. требования к личности педагога;
4. основные исторические этапы развития музыкального образования в России и за рубежом;
5. творческие и педагогические исполнительские школы;
6. современные методики обучения игре на инструменте;
7. педагогический репертуар детских музыкальных школ и детских школ искусств;
8. профессиональную терминологию;
9. порядок ведения учебной документации в организациях дополнительного образования, общеобразовательных организациях и профессиональных образовательных организациях.

Учебное пособие является базовым изданием, предназначенным для планомерной работы студентов в рамках изучаемого междисциплинарного курса «Методика обучения игре на инструменте». Пособие выстроено согласно требованиям, предъявляемым к уровню профессиональной подготовки выпускников Колледжа искусств.

Таким образом, учебные цели МДК «Методика обучения игре на инструменте» соответствуют с рабочей программой Профессионального модуля 02 «Педагогическая деятельность», изучаемой в ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Коми».

Вид учебной работы	Всего часов	Семестры
Общая трудоемкость	156	5, 6, 7
Аудиторные занятия	104	5, 6, 7
Лекционные занятия	96	5, 6, 7
Практические занятия	47	5, 6, 7
Самостоятельная работа	52	5, 6, 7
Курсовая работа (реферат)	5	7
Вид текущего контроля	Контрольный опрос	6
Вид промежуточной аттестации	5Э	
Вид итогового контроля	Экзамен	7

Содержание междисциплинарного курса (таблица):

№	Разделы курса (тематика)	Лекции	Пр. занят ия	СРС	Форма контроля
1	Особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах	28	12	17	Экзамен
2	Общие основы воспитания музыкальных данных учащихся.	10	2	9	Контрольн ый опрос
3	Организация и направление работы с учащимися.	26	14	9	
4	Работа над музыкальным материалом.	23	12	10	Экзамен
	Курсовая работа	-	4	-	
5	Обзор педагогической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов	9	3	7	

	Bcero:	104	52	
--	--------	-----	----	--

Раздел 1. Особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах.

(24 часа по программе + 8 ПЗ)

Цель изучения данного раздела - ввести в междисциплинарный курс «Методика обучения игре на инструменте», изучить особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах. Рассмотреть работу всех компонентов исполнительского аппарата музыканта-духовика с точки зрения физиологии. Так как игра на духовых инструментах требует повышенной физической нагрузки в процессе игры, необходимо остановиться подробно на работе каждого вида исполнительской техники.

Тема 1.1. Введение. Психофизиологические основы исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах.

И.Павлов – о высшей нервной деятельности.

Рефлексы – основная функция высшей нервной деятельности, условный и безусловный рефлексы. Вторая сигнальная система.

Музыкальное исполнение - это активный творческий процесс, в основе которого лежит сложная психофизиологическая деятельность музыканта.

Играющий на любом инструменте должен координировать действия целого ряда компонентов:

- зрения,
- слуха,
- памяти,
- двигательного чувства,
- музыкально – эстетических представлений,
- волевых усилий.

Именно это разнообразие психофизиологических действий выполняемых музыкантом в процессе игры и определяет сложность музыкально-исполнительской техники.

Дальнейший путь научного обоснования музыкально-исполнительского процесса был связан с изучением физиологии высших отделов центральной нервной системы. Учение великого русского физиолога академика И.П.Павлова о высшей нервной деятельности, о неразрывной связи всех жизненных процессов, учении о коре головного мозга - как материальной основе психической деятельности помогло передовым музыкантам изменить подход к обоснованию исполнительской техники.

Преподаватели и исполнители стали глубже интересоваться работой мозга в процессе игры. Стали обращать больше внимания на сознательное

усвоение цели и задач. Основные принципы работы коры головного мозга - это координированная деятельность человека осуществляется посредством сложных и тонких нервных процессов, непрерывно протекающих в корковых центрах мозга. В основе этих процессов лежит образование условного рефлекса.

Высшая нервная деятельность складывается из двух важнейших и физиологически равноценных процессов:

1. возбуждение, которое лежит в основе образования условных рефлексов;
2. внутреннего торможения, обеспечивающего анализ явлений.

Оба этих процесса находятся в постоянном и сложном взаимодействии. Взаимно влияя друг на друга и, в конечном итоге, регулируют всю жизнедеятельность человека.

Процесс игры на музыкальном инструменте как один из видов трудовой деятельности человека.

Учеба в музыкальной школе - это как труд. Это целый ряд сложных координированных функций: (зрительных, слуховых, двигательных, волевых), осуществляемых на основе условных рефлексов второй сигнальной системы мозга.

Попробуем представить себе, как это происходит практически в процессе игры на инструменте.

При взгляде на нотные знаки у исполнителя, прежде всего, возникает раздражение в зрительной области коры головного мозга. Вследствие чего происходит мгновенное преобразование первичных сигналов в зрительное представление о нотном тексте. Посредством мышления музыкант определяет положение нот на нотоносце, продолжительность звуков их громкость и т.д. Зрительное восприятие звука у играющего обычно связывается со слуховыми представлениями. Возбуждение зрительных центров, растекаясь, захватывает слуховую область коры, что и помогает музыканту не только увидеть звук, но и услышать, то есть ощутить его высоту, громкость, тембр и тому подобное. Возникшие внутри слуховые представления тот час же вызывают у музыканта соответствующие исполнительские движения, необходимые для воспроизведения данных звуков на инструменте. Двигательные импульсы передаются исполнительскому аппарату: губы, язык, дыхание, движение пальцев, слух. И вследствие внутреннего торможения вызывают необходимые движения: губ, языка, пальцев.

Так осуществляется двигательная установка, в результате которой рождается звук.

Звуковые колебания в свою очередь вызывают раздражение слухового нерва, которое благодаря возможности установления обратных физиологических связей передается в слуховую очередь коры и обеспечивает соответствующее восприятие исполняемых звуков, т.е. слуховой анализ.

Таким образом, процесс звукообразования на духовых инструментах можно представить себе в виде нескольких взаимосвязанных звеньев единой цепи.

Нотный знак - представление о звуке - мышечно-двигательная установка - исполнительское движение - реальное звучание - слуховой анализ. В ходе этой сложной условно рефлекторной взаимосвязи центральное место принадлежит слуховым ощущениям и представлениям играющего.

Таковы психофизиологические основы звукоизвлечения применяемые к игре на любом музыкальном инструменте, однако, исполнение на духовых инструментах обладает еще целым рядом специфических особенностей.

Тема 1.2. Акустические основы звукообразования на духовых и ударных инструментах.

Специфика звукообразования на духовых и ударных инструментах. Акустическое деление всех духовых инструментов на три основных группы.

В отличие от клавишных, смычковых и ударных инструментов, где в роли звукообразователя выступают твердые тела (у струнных - струны, у ударных - особые пластины, кожа), все духовые инструменты принадлежат к инструментам с газообразным звучащим телом.

Причиной возникновения звука здесь служит колебания воздушного столба воздуха вызываемые особыми действиями возбудителей. Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструментов. Современная музыкальная акустика все духовые инструменты разделяет на три группы:

- первая группа лабиальные от латинского слова *laba* (губа) также называются они свистящими (относятся все виды свирелей, флейт, некоторые органные трубы);
- вторая группа язычковые, тростевые или лингвальные от латинского слова *лингья* (язык) (все виды кларнетов, все виды гобоев, фаготов, все виды саксофонов и бассетгорнов),

- третья группа с воронкообразным мундштуком обычно они называются медными (все виды корнетов, труб, валторны, тромбоны, тубы, горны, фанфары).

Рассмотрим, как же образуется звук на духовых инструментах

На флейте являющейся инструментом с газообразным возбудителем звук образуется в результате трения выдыхаемой струи воздуха об острый край отверстия (лабиума), находящийся в головке у флейты. При этом периодически изменяется скорость движения воздушной струи, что и обуславливает возникновение звуковых колебаний в канале флейты. Все язычковые принадлежащие к инструментам с твердым возбудителем образуют звуки при помощи колебаний особых тростниковых пластинок (тростей). Колебательный процесс на этих инструментах регулируется действиями двух взаимодействующих сил: поступательным движением выдыхаемой струи воздуха и силой упругости трости.

Выдыхаемая струя воздуха отгибает утонченную часть трости наружу, а сила ее упругости заставляет тростниковую пластинку возвратиться в первоначальное положение. Этими движениями язычка (трости) обеспечивается прерывистое толчкообразное вхождение воздуха в канал инструмента, где возникает ответное колебание воздушного столба, поэтому рождается звук.

Еще большим своеобразием отличается возникновение звука на духовых инструментах с воронкообразным мундштуком. Здесь в роли твердого колеблющегося возбудителя звука выступают центральные участки губ, охваченные мундштуком.

Как только выдыхаемая струя воздуха попадает в узкую губную щель, она в тот час приводит в колебания губы. Эти колебания, изменяя величину отверстия губной щели, создают периодическое толчкообразное движение воздуха в мундштук инструмента. Результатом этого является поочередное сгущение или разряжение воздуха в канале инструмента обеспечивающее появление звука.

Рассмотрев акустические основы звукообразования, мы находим одно общее явление: во всех случаях причиной образования звука является периодическое колебание воздушного столба заключенного в инструменте вызываемое специфическими движениями различных устройств и возбудителей звука.

При этом колебательные движения воздушной струи, тростниковых пластинок или губ возможно лишь при условии согласованных действий различных компонентов исполнительского аппарата.

Тема 1.3. Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения на духовых и ударных инструментах.

Общая характеристика исполнительского аппарата. Особенности звукоизвлечения на духовых и ударных инструментах, связанные с использованием различных компонентов исполнительского аппарата играющего (органов слуха, губ, языка, пальцев и др.).

Анализируя технологию звукоизвлечения на духовых инструментах можно установить, что она складывается из:

1. зрительно-слуховых представлений: сначала вы видите ноту, внутренне слышали эту ноту
2. исполнительское дыхание: после того, как вы поняли, что это за нота и где она звучит примерно (в голове), вы берете дыхание. Вот это исполнительское дыхание
3. особая работа мускулатуры губ и лица: нужно поставить губы так и мышцы что бы взять эту ноту
4. специфические движения языка: то есть, каким языком твердым, мягким или двойным произойдет извлечение звука
5. координированное движение пальцев: аппликатура и движение пальцев (кистей рук)
6. непрерывный слуховой анализ: все эти моменты от представления о звуке, до окончания его реального звучания, они все подчиняются непрерывному слуховому анализу

Указанные компоненты неразрывно связаны между собой сложной нервно - мышечной деятельностью и составляют исполнительский аппарат музыканта.

Губной аппарат - это система мышц губных и лицевых, слизистая оболочка губ и рта, слюнные железы. Совокупность этих элементов называется губной аппарат. Губной аппарат иначе называют амбушюр.

Понятие амбушюр применяется в связи со всеми духовыми инструментами, но трактуется по-разному: одни считают, что это обозначает устье или мундштук, другие, что это относится к губной щели.

Согласно изданию Москва 1966 год энциклопедическому музыкальному словарю слово **амбушюр** французское и имеет два понятия:

- способ складывания губ и языка при игре на духовых инструментах. Таким образом, можно точно определить это положение, степень упругости губных и лицевых мышц исполнителя, их натренированность, выносливость, сила, гибкость и подвижность при игре называется амбушюром.
- определение в этом словаре: это то же самое что мундштук.

Систематическая тренировка губного аппарата для исполнителя приобретает первостепенное значение. Развитие губного аппарата должно вестись в двух плоскостях. Первая плоскость: это развитие губных мышц то есть развитие силы, выносливости губных, лицевых мышц. После того как вы развили, появляется красота звучания, свой своеобразный тембр, интонационное качество звука. Для осуществления этой цели нужно проигрывать на полное дыхание продолжительные звуки (целые ноты) в течение 20-30 минут.

Тема 1.4. Исполнительское дыхание, его сущность, особенности.

Исполнительское дыхание. Анатомио – физиологические основы процесса дыхания. Отличие исполнительского дыхания от простого.

Исполнительское дыхание. Его сущность. Значение. И методы развития.

Техника дыхания исполнителя на духовых инструментах это, прежде всего техника владения звуком включающее в себя все многообразие тембра, динамики, штрихов и артикуляции. Если хорошо поставлено дыхание, по звуку можно судить, что у человека есть тембр, динамика, артикуляция. Культура звучания предполагает наличие определенной школы дыхания.

Если зарождению звука определяющая роль принадлежит языку, то в ведении звука она принадлежит воздушной струе выдыхаемой исполнителем в инструмент. Характер воздушной струи корректируется кроме мышц дыхания губными мышцами, мышцами языка. А все они вместе контролируются слухом. Условно исполнительское дыхание можно сравнить со смычком у скрипачей.

Исполнительское дыхание является активным выразительным средством в арсенале музыканта духовика.

Профессиональное дыхание исполнителя на духовых инструментах определяется в первую очередь сознательным и целенаправленным управлением дыхательными мышцами, в полной мере работающими при вдохе и выдохе. В дыхательном механизме участвуют мышцы вдоха и выдоха. От умелого использования этих мышц антагонистов зависит техника дыхания исполнителя.

К мышцам вдоха относятся: диафрагма и наружные межреберные мышцы.

К мышцам выдоха относятся: брюшной пресс и внутренние межреберные мышцы.

Исполнитель должен научиться управлять активным вдохом и выдохом посредством развития и тренировки дыхательных мышц. Выдох во

взаимодействии с губами, языком, пальцами играет первостепенную роль в образовании звука, в его ведении и в различных видах его проявления в техники.

Хорошо поставленный выдох не только влияет на качество звука и разносторонние технические возможности, но и открывает широкий простор для деятельности других компонентов исполнительского аппарата: губ, языка, пальцев. Две фазы дыхания (вдох и выдох) могут по-разному использоваться в исполнительском процессе.

При естественном физиологическом дыхании человека вдох это активный акт, при котором легкие расширяются, ребра поднимаются вверх, купол диафрагмы опускается вниз. Выдох наоборот пассивный акт: полость легких, грудная клетка и диафрагма возвращаются в свое первоначальное положение. При физиологическом дыхании цикл протекает: вдох, выдох, пауза. Профессиональное исполнительское дыхание подчиненно сознанию исполнителя и предполагает активный вдох и выдох. Вдох - короткий, выдох - долгий (продолжительный).

От правильного и полноценного вдоха зависит и качественный выдох. Профессиональный вдох духовика должен быть коротким полным и бесшумным. Он имеет ряд специфических отличий от обычного физиологического дыхания человека.

- Во-первых, он требует максимального использования объема легких (3500-4000 миллилитров воздуха). При физиологическом дыхании объем равен 500 миллилитров.
- Во-вторых, при профессиональном дыхании возрастает нагрузка на дыхательную мускулатуру. Она во много раз больше чем при спокойном жизненном дыхании.
- В-третьих, при обычном нормальном дыхании вдох и выдох примерно равны по времени, то есть дыхание ритмичное.

Человек в спокойном состоянии делает 16-18 дыхательных циклов в одну минуту. Духовик сокращает число вдохов до 3-8 в минуту. В естественных условиях человек дышит носом. При игре на духовых инструментах в основном ртом при незначительной помощи носа. Это обеспечивает полноту вдоха и его бесшумность.

Дыхание при игре на духовых инструментах нужно брать через углы рта при незначительной помощи носа. Вдох через рот позволяет быстро и бесшумно пополнить легкие воздухом. При вдохе участвуют наружные и межреберные мышцы грудной клетки и диафрагмы. Поэтому равномерное наполнение легких воздухом и расширение во всех направлениях грудной клетки зависит от развитости, силы и активности этих мышц.

Что касается диафрагмы то эта мышца одна из самых сильных в нашем организме. Вместе с дыханием она совершает 18 колебаний в минуту, перемещаясь при этом на 4 сантиметра вверх и на 4 сантиметра вниз. Диафрагма выполняет грандиозную работу. Как совершенный нагнетательный насос диафрагма всей своей внушительной площадью опускается при вдохе, сжимая печень, селезенку, кишки, оживляя брюшное кровообращение.

Легкие при вдохе должны заполняться воздухом снизу вверх наподобие сосуда с водой, в котором жидкость с начала покрывает дно и опираясь на него наполняет сосуд до верху. Таким образом, в легких образуется так называемый воздушный столб, опирающийся на дно легких, на его основание, то есть на диафрагму.

Опертое дыхание - это правильное поставленное дыхание духовика.

Тема 1.5. Виды исполнительского дыхания, методы его развития.

При нормальном дыхании в изменении объема грудной клетки принимают участие мышцы грудной клетки и диафрагмы. В зависимости от того, работа каких участков дыхательной мускулатуры преобладает в акте дыхания, принято определять тот или иной тип дыхания.

Грудное (реберное) дыхание. Отличительной особенностью грудного типа дыхания является активное сокращение ребер грудной клетки и пассивность диафрагмы. При вдохе диафрагма остается неподвижной или незначительно втягивается вверх, что является серьезным препятствием для увеличения объема грудной клетки в вертикальном направлении, т.е. сверху вниз. При грудном типе дыхания из-за пассивности диафрагмы грудная полость расширяется лишь в поперечно-боковых размерах и дыхательный объем легких максимальных размеров не достигает.

Брюшное (диафрагмальное) дыхание. Особенности брюшного дыхания является незначительный дыхательный объем легких, поскольку большая часть ребер в дыхательных движениях не участвует, а также сравнительная легкость и свобода дыхания, так как главная тяжесть работы приходится на наиболее подвижные отделы дыхательного аппарата (нижние ребра и диафрагму). Характеристику брюшного типа дыхания определяет активность дыхательной мышцы – диафрагмы. При вдохе диафрагма энергично опускается вниз, давит на брюшные внутренности, вследствие чего стенка живота несколько выпячивается вперед. Одновременно с опусканием диафрагмы слегка расширяются и нижние ребра. При выдохе нижние ребра сжимаются, диафрагма приподнимается, поджимая легкие снизу, что способствует активности выдоха.

Смешанное (грудобрюшное) дыхание. Этот тип дыхания образуется в результате соединения в одно целое двух типов дыхания – грудного и брюшного. Это значит, что в дыхательных движениях в одинаковой мере принимают участие и ребра грудной клетки и диафрагма. Подобная комбинированная работа дыхательной мускулатуры выгодно отличает этот тип дыхания от двух предыдущих. Объем груди благодаря свободному расширению грудной клетки во всех направлениях достигает максимальных размеров, а это способствует усиленному газообмену в легких. При грудобрюшном дыхании нагрузка на дыхательные мышцы распределяется равномерно, вследствие чего они менее утомляются. Наконец, совместная работа всей дыхательной мускулатуры позволяет свободно управлять обеими фазами дыхания, т.е. свободно изменять ритм и глубину вдоха и выдоха. Поэтому, наиболее рациональным типом дыхания при игре на духовых инструментах является смешанный.

Кроме трех основных вышеперечисленных типов исполнительского дыхания, в методической литературе встречается также термин «ключичное дыхание». Малейшее поднимание плеч при вдохе указывает на ключичный тип дыхания. При этом дыхании диафрагма почти не работает, вдох получается неглубокий, а выдох кратковременный и поэтому такое дыхание редко встречается в исполнительской практике духовика.

Необходимо заметить, что чистых типов дыхания в исполнительской практике духовиков почти не бывает. Как правило, всегда мы встречаемся в той или иной мере со смешанным характером дыхания, который определяется степенью участия в нем диафрагмы, а также верхних или нижних участков аппарата дыхания духовика.

Известно, что в своей практической деятельности музыкант должен стремиться достигнуть такого совершенства техники дыхания, которое позволило бы ему преодолеть различные трудности исполнения и добиться наилучшего исполнительского мастерства. Естественно, что овладение техническими приемами дыхания (также как и овладение другими средствами исполнения) немислимо без длительной и систематической тренировки всего дыхательного аппарата, которая должна начинаться с первых моментов обучения игре на духовом инструменте. Для подтверждения этого, достаточно вспомнить, каким слабым является выдох начинающего музыканта при извлечении им первых звуков на инструменте.

Овладение техническими приемами дыхания должно начинаться с уяснения играющим элементов правильной «постановки», т.е. правильного положения корпуса головы, рук и ног при игре на том или ином духовом

инструменте. Неправильное положение вышеуказанных частей тела нередко является причиной неправильного дыхания. Ниже приведены соответствующие примеры из практики:

1. Некоторые музыканты при игре сидя следуют дурной привычке – класть ногу на ногу. Естественно, что в таком положении дыхательные мышцы (особенно диафрагма и мышцы брюшного пресса) испытывают дополнительное, лишнее напряжение, благодаря чему нормы правильного дыхания неизбежно нарушаются.
2. Вследствие невнимательного отношения к своей «постановке» многие музыканты при игре слишком плотно прижимают руки к туловищу. В данном случае будут затруднены свободные дыхательные движения грудной клетки, что явится результатом прямого противодействия прижатых к туловищу рук.
3. Наблюдаемое у некоторых музыкантов неправильное положение головы (низко опущенный подбородок) при игре затрудняет свободное движение струи воздуха, вследствие частичного сжатия гортани и напряжения шейных мышц.

Указанных примеров достаточно, чтобы сделать следующий вывод:

Правильному дыханию при игре на духовом инструменте должна предшествовать правильная «постановка», то есть создание наиболее благоприятных условий для работы дыхательного аппарата. Поскольку в ходе игры на духовых инструментах исполнителю приходится преодолевать ряд трудностей, связанных со спецификой дыхания (имеется в виду производство быстрого вдоха и длительного, равномерного выдоха), овладение техникой дыхания не может происходить без учета указанной специфики, для чего обе фазы дыхания должны стать предметом специального изучения. В соответствии с этим, при овладении техническими приемами правильного дыхания, играющий на духовом инструменте должен ясно представлять себе следующие особенности вдоха и выдоха.

Исполнительский вдох. Для осуществления исполнительского вдоха необходимо: принять, предварительно, правильную изготровку к игре на данном духовом инструменте; затем, приложив мундштук инструмента к губам через углы рта и, одновременно быстро втянуть в себя воздух, т.е. произвести вдох. При этом следует тщательно следить за тем, чтобы вдох осуществлялся при активном участии ребер грудной клетки и диафрагмы, что и будет составлять сущность грудно-брюшного дыхания.

При совершении вдоха перед началом игры, как правило, не следует набирать максимального количества воздуха. Это избавит играющего от излишнего напряжения дыхательной мускулатуры. К тому же излишне

набранный воздух при вдохе может остаться в легких после выдоха, что также невыгодно для играющего.

При игре на духовом инструменте исполнитель должен уделять внимание не только тому, сколько воздуха вдыхается, но и тому, как этот воздух расходуется в процессе самой игры. Поэтому, одной из важнейших трудностей техники дыхания при игре является умение использовать минимальное дыхание с наибольшим звуковым эффектом.

Важнейшей стороной правильного дыхания является также и быстрота вдоха.

Скорость производимого при игре вдоха всегда будет соответствовать тому времени, которое отводится для смены дыхания, чем меньше пауза, - тем быстрее должен быть вдох. Быстрый вдох должен производиться без ущерба для длительности нот и без искажения метро-ритмической структуры исполняемой музыкальной фразы.

Степень наполнения легких воздухом при вдохе в каждом отдельном случае будет зависеть и от продолжительности музыкальной фразы, и от конструктивных особенностей инструмента.

Для исполнения одной и той же музыкальной фразы на инструментах различной конструкции, потребуется различное количество воздуха, так как расход воздуха здесь будет неодинаков.

Наибольшей расход воздуха при исполнении одинаковой музыкальной фразы будет наблюдаться при игре на ширококолензурных инструментах с широким отверстием мундштука, то есть на трубе, геликоне, а у язычковых инструментах - на контрафагоде и бас-кларнете.

Наименьший расход воздуха падает на следующие инструменты: из язычковых – на гобой, а из амбушюрных - на корнет и валторну.

Остальные духовые инструменты, составляющие самую многочисленную группу, по количеству расходуемого воздуха занимают промежуточное положение между вышеуказанными видами и относятся, таким образом, к инструментам со средним расходом воздуха в момент игры.

Несмотря на столь неодинаковый расход воздуха при игре на всех, без исключения, духовых инструментах, общим и неизменным должен остаться принцип экономного дыхания. Опытные, квалифицированные музыканты, в результате длительной и систематической тренировки дыхательного аппарата, привыкают брать ровно столько воздуха, сколько его требуется для правильного исполнения данной музыкальной фразы. В этом и заключается искусство правильного вдоха при игре на духовых инструментах. Однако правильный вдох – это только одна половина искусства дыхания, ибо при

игре на духовых инструментах начало звукообразования и дальнейший его процесс связаны с производством второй фазы дыхания – выдохом.

Исполнительский выдох. После того, как произведен вдох, музыкант приступает непосредственно к извлечению звуков, для чего ему необходимо произвести выдох воздуха в мундштук своего инструмента.

К выдоху играющий должен относиться с величайшим вниманием, памятуя о том, что важнейшие качества звукообразования будут зависеть от того, насколько правильно осуществится выдох. Музыкант должен твердо помнить и усвоить следующие положения:

Чем плавнее и равномернее будет происходить движение выдыхаемой струи воздуха, тем ровнее будет звучание инструмента; чем полнее и шире будет струя выдыхаемого воздуха, тем, естественно, полнее и шире будет сам звук; и, наконец, чем сильнее или слабее будет выдох музыканта, тем, естественно, громче или тише будет звучать его инструмент.

Сам факт признания подобной зависимости звукообразования на духовых инструментах от выдоха содержит в себе и те важнейшие требования, которым должен отвечать правильно произведенный выдох:

- выдох должен быть достаточно сильным и проходить под известным напряжением для того, чтобы привести в колебание звукообразующее тело;
- выдох должен обладать большой гибкостью и эластичностью, то есть способностью в любой момент игры, в зависимости от условий производиться с различной интенсивностью или скоростью. Соблюдение этого требования обеспечивает играющему на духовом инструменте правильное выполнение различных динамических нюансов;
- выдох должен происходить очень ровной струей, без толчков. В противном случае, звуку будет присуща неровность в динамике, то есть будет нарушена качественная сторона звукоизвлечения;
- несмотря на то, что при игре на духовых инструментах очень часто требуется максимальная продолжительность выдоха, последний должен происходить с таким расчетом, чтобы в легких играющего всегда оставалась небольшая часть резервного воздуха. Это избавит музыканта от чрезмерного напряжения его дыхательной мускулатуры и облегчит ему производство очередной фазы дыхания – вдоха.

Естественно предположить, что выдох в полном соответствии с вышеизложенными требованиями для музыканта, только начинающего обучение игре на духовом инструменте, явится труднейшей задачей, ибо,

привыкнув в обыденной жизни к свободному и быстрому выдыханию, он будет иметь инстинктивную склонность быстро выдыхать воздух и при игре. Для того, чтобы яснее представить себе это, достаточно вспомнить извлечение первых звуков музыкантом на начальных этапах обучения.

Что же здесь особенно резко бросается в глаза?

Во-первых, необычайно скоротечный выдох начинающего музыканта, вследствие чего, сам звук имеет очень малую протяженность во времени. Едва успев начаться и прозвучать, звук быстро прекращается, так, как запасы легочного воздуха оказываются быстро и нерационально израсходованными.

Во-вторых, неустойчивость интонации производимого звука, сопровождающаяся, вдобавок, периодическим изменением его динамики. Такой звук заметно фальшивит, все время дрожит и колеблется, оставляя у слушателей чувство неудовлетворенности.

Причиной указанных недостатков звукоизвлечения служит отсутствие необходимой тренированности дыхательных и амбушюрных мышц начинающего музыканта, его неумение задерживать и экономить свой выдох.

Вот почему для достижения равномерности и продолжительности выдоха, играющий на духовом инструменте должен научиться свободно управлять деятельностью своей дыхательной мускулатуры, заставляя работать ее планомерно, с наибольшей выгодой для себя.

Практически это должно быть сведено к умению создать, так называемую «опору» дыханию, то есть умению удерживать грудную клетку при выдохе возможно в более приподнятом положении. В основе этого приема лежит ощущение, будто поток выдыхаемого воздуха опирается на пружинистую опору и как бы «выдавливается» из легких, а у исполнителя создается впечатление, что он произвольно управляет всеми дыхательными мышцами – то поднимает, то опускает опору.

Итак, исполнительский выдох, отвечающий всем требованиям игры, возможен лишь тогда, когда дыхательные мышцы и амбушюр играющего приобретут необходимую силу и гибкость, - качества, которые появляются лишь при упорных систематических занятиях на инструменте. Отсюда понятна та роль, которая выпадает здесь на долю специальных дыхательных упражнений, помогающих ускорить укрепление и развитие дыхательной мускулатуры.

Тренировка дыхательной мускулатуры может и должна производиться двумя нижеследующими способами, в одинаковой мере целенаправленными на укрепление и развитие дыхательного аппарата музыканта.

Развитие дыхания без игры на инструменте. В основе этого развития лежит выполнение общефизических и специальных упражнений для развития дыхательного аппарата.

Хотя этот способ тренировки носит для музыканта вспомогательный характер, полное забвение его – серьезная ошибка.

Особенно следует подчеркнуть значение для играющего на духовом инструменте общефизических упражнений. Например, для укрепления мускулатуры брюшного пресса:

1. медленное поднятие прямых ног в положении лежа;
 2. использование гимнастического ролика;
 3. наклоны туловища вниз на прямых ногах;
- и другие аналогичные упражнения.

Ценность их состоит в том, что они способствуют укреплению дыхательной мускулатуры, развитию грудной клетки, усилению кровообращению и поднятию общей жизнедеятельности всего организма.

Учащимся на первоначальном этапе обучения предлагаются различные дыхательные упражнения без инструмента. Одно из подобных можно найти в «Школе для трубы» профессора Орвида. Он рекомендует при тренировке дыхательного аппарата для самоконтроля пользоваться простейшей цифровой схемой, основанной на постепенном увеличении цифровых данных выдоха при одновременном уменьшения цифр вдоха.

Например: вдох делается на счет 2, а выдох, последовательно, на 4, 5, 6, 7, 8 т.д. Затем вдох производится уже на счет 1, а выдох снова в том же порядке, т.е. цифры выдоха постепенно увеличиваются.

Такая таблица позволяет музыканту иметь реальное представление о степени развития дыхательного аппарата, благодаря конкретному цифровому соотношению между продолжительностью обеих фаз дыхания.

В качестве подготовительных упражнений также рекомендуется раздельно заниматься выработкой быстроты вдоха, и равномерной продолжительности выдоха.

Для овладения быстротой вдоха очень важно научиться дышать ртом и носом одновременно, а также строго следить за тем, чтобы при вдохе активно сокращалась диафрагма (объективно, это должно фиксироваться легким толчком в подложечной части живота) и не менее активно расширились нижние, наиболее подвижные отделы грудной клетки.

Для овладения же техникой продолжительного, плавного выдоха необходимо научиться медленно выдыхать воздух между сомкнутыми губами и, одновременно, стремиться удерживать грудную клетку возможно дольше в приподнятом положении.

Развитие дыхания в процессе игры на инструменте. Этот способ тренировки дыхания заключается в игре специальных упражнений на самом инструменте. Они, в силу комплексного процесса звукообразования, служат не только укреплению и развитию дыхательных мышц. Они способствуют укреплению амбушюра и достижению красивого звука. В этом и заключается их решающее преимущество перед обычной дыхательной гимнастикой.

Основным видом дыхательных упражнений при игре на инструменте является систематическая игра продолжительных звуков в различных динамических оттенках. Значение игры выдержанных звуков трудно переоценить, ибо они являются самым действенным средством для развития различных компонентов звукоизвлечения. По существу это универсальные упражнения, в одинаковой степени, развивающие и дыхание, и амбушюр, и звук музыканта.

Помимо названных упражнений для развития дыхания играющего на духовом инструменте, можно и нужно использовать исполнения на инструменте широких музыкальных фраз из художественных музыкальных произведений, написанных в медленном движении, например, медленные части концертов, сонат, сюит и других произведений. Исполняя их, музыкант не только добивается гармонического развития дыхания, амбушюра и звука, но и способствует повышению своей исполнительской культуры.

Наконец, в качестве упражнений для развития дыхательного аппарата играющего, целесообразно использовать и тот тренировочный материал (гаммы, этюды, упражнения и т.п.) который в системе ежедневных занятий на инструменте предназначается обычно для развития технических навыков.

Для этого нужно лишь, чтобы при исполнении различных технических пассажей, музыкант ставил перед собой определенные задачи по развитию дыхания, которые могут быть выражены в нарочитом изменении и разнообразии динамических и темповых обозначений, в свою очередь требующих изменения характера вдоха и выдоха в момент игры.

Тема 1.6. Функции губ при игре на духовых инструментах.

Работа губ – один из важнейших исполнительских компонентов. Сложность работы губ заключается в их приспособлении и регулирующей роли по отношению к колебательным движениям возбудителей звука. У исполнителей на различных духовых инструментах функции губ не являются одинаковыми: они определяются конструктивными особенностями духового инструмента.

При игре на флейте играющий губами регулирует движение выдыхаемой струи воздуха, придавая ей необходимое направление и нужную форму. По-иному используются губы у исполнителей на язычковых инструментах. При игре на инструментах с одинарным язычком (кларнете, саксофоне) колебательный процесс трости регулируется в основном нижней губой. Верхняя же губа с язычком непосредственно не связана, и ее задачей является плотное смыкание с верхним срезом мундштука для предотвращения просачивания выдыхаемой струи воздуха наружу. Исполнители на инструментах с двойным язычком (гобое, английском рожке, фаготе) регулируют двойную трость прямым воздействием обеих губ. Еще более специфичны функции губ у играющих на медных духовых инструментах. Здесь центральные участки губ, охваченные мундштуком, являются своеобразными язычками, колебания которых способствуют образованию звука.

Регулирующие функции губ являются результатом сложного взаимодействия их с целой системой лицевых мышц. Именно работа лицевой мускулатуры придает губам при игре нужную форму и заставляет колебаться их с большей или меньшей интенсивностью.

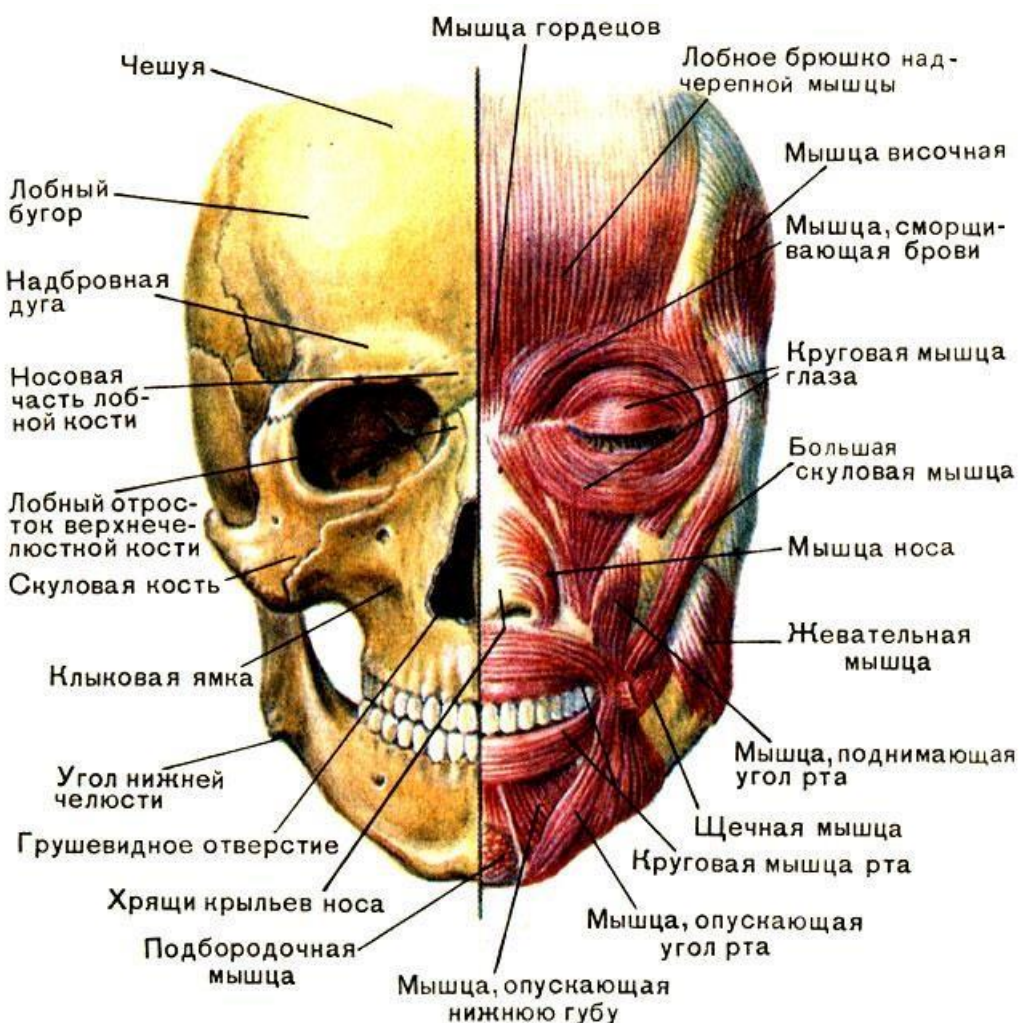
Тема 1.7. Система губных и лицевых мышц.

Мышечная система, которая приводит в действие губной аппарат при игре, расположена в толще губ и щек.

Центральное место во всей этой системе занимает круговая мышца рта. Она представляет собой плоское мышечное кольцо, охватывающее обе губы, верхнюю и нижнюю. Функция этой сильной мышцы – суживать и закрывать ротовое отверстие. В круговую мышцу рта веером вплетаются радиарные мышцы, действие которых противоположно функции круговой мышцы рта. Радиарные мышцы способствуют раскрытию рта и растягиванию его углов в стороны. По данным физиологии к радиарным мышцам относятся:

№	Мышцы	Функции мышц
1.	Щечная мышца	Тянет угол рта назад и прижимает щеки к зубам
2.	Скуловая мышца	Поднимает угол рта кверху и тянет его наружу
3.	Мышца смеха	Тянет угол рта наружу
4.	«Собачья» мышца	Оттягивает угол рта кверху
5.	Резцовая мышца верхней губы	Тянет угол рта внутрь и вверх

6.	Квадратная мышца верхней губы	Поднимает верхнюю губу и крылья носа
7.	Треугольная мышца рта	Тянет угол рта вниз
8.	Четырехугольная мышца нижней губы	Тянет нижнюю губу вниз и наружу
9.	Подбородочная мышца	Поднимает подбородок и способствует вытягиванию нижней губы вперед



Таким образом, в устройстве и функционировании всей мышечной системы заметна одна очень важная особенность. Структура мышечной системы такова, что мышечные силы действуют в двух противоположных направлениях: одни мышцы способствуют смыканию губ, а другие – растягиванию их в стороны.

Сложность этих тончайших мышечных движений заключается в том, что они охватывают целый ряд мышц, выполняющих различные функции, и осуществляются скрытно, т.е. не поддаются обычному наблюдению. В этих

условиях контроль за работой мышц основывается на особом «мышечном чувстве» исполнителя, которое тесно связано с музыкально-слуховыми представлениями. На основе этих представлений, подкреплённых систематической тренировкой, исполнитель вырабатывает способность особым образом «настраивать» свои губы, т.е. ощущать их положение и степень напряжения, которые необходимы для воспроизведения звука нужной высоты, громкости и тембра.

Для игры на духовых инструментах важно не только устройство губного аппарата, но и навык его использования в процессе игры. Этот специфический навык в использовании губного аппарата обычно называют техникой губ. В сущности понятия «техника губ» лежат два связанных между собой момента: сила мышц губ и их подвижность. Сила губ проявляется в их способности выдерживать большую и длительную нагрузку, а подвижность губ – в умении мгновенно и легко менять их напряжение.

Техника губ на различных духовых инструментах имеет свои отличительные особенности, которые определяются своеобразием в способах подготовки губ для звукоизвлечения и их взаимоположением на мундштуке.

Развитие губного аппарата. Поскольку работа губ лежит в основе звукоизвлечения на духовых инструментах, то систематическая тренировка губного аппарата приобретает для исполнителя первостепенное значение. Тренировка губного аппарата включает в себя два основных момента:

- развитие силы губ
- развитие подвижности губ

Исполнителю на духовом инструменте часто приходится играть в течение длительного времени, что возможно лишь при наличии хорошо развитых и тренированных губ.

Для развития силы и выдержки губного аппарата могут быть применены различные упражнения, однако наибольший эффект даёт систематическое исполнение продолжительных звуков. Использование их в качестве упражнений полезно потому, что они укрепляют мускулатуру губ и лица, развивают плавный и равномерный выдох и в конечном итоге способствуют достижению полноценного звука. При игре продолжительных звуков возможно применение различных динамических вариантов.

Наряду с игрой продолжительных звуков отличным средством укрепления и развития губ является исполнение музыки в медленном движении, или произведений кантиленного характера. Ценность подобных упражнений заключается в том, что задача укрепления и развития губного аппарата здесь органично сочетается с развитием художественно-исполнительских навыков.

Для развития гибкости и подвижности губ рекомендуется систематическое исполнение различных широких интервалов. Эти упражнения развивают у исполнителя навык быстрой и точной смены напряжения губ при переходах с одного звука на другой. Они применяются исполнителями на всех духовых инструментах, однако наибольшую сложность они представляют для играющих на медных духовых инструментах.

Для играющих на медных духовых инструментах большое значение приобретает овладение так называемыми губными трелями, которое характеризует высшую степень развития губного аппарата и техники губ. Трудность в этом случае состоит в том, что изменение звуковысотности происходит главным образом за счет сложной работы губ.

Отличным средством для развития силы и подвижности губ являются также исполнение гамм, этюдов и художественных произведений, что находит постоянное подтверждение в исполнительско-педагогической практике

Тема 1.8. Функции языка при игре на духовых инструментах.

При игре на духовых инструментах функции языка осуществляются в непосредственной связи с дыханием. Выполняя роль своеобразного клапана, язык регулирует движение выдыхаемой струи воздуха в инструмент, обеспечивая четкое и ясное начало звука.

Язык играющего на духовом инструменте должен обладать большой подвижностью, что обеспечивается сокращением ряда языковых мышц. Наибольшее значение для работы языка при извлечении звука имеют внутренние мышцы, к числу которых принято относить:

- Продольную мышцу – сокращение которой, обеспечивает играющему активное движение языка вперед и назад, которое при игре является основным
- Поперечную мышцу – помогает уплотнить слишком широкий язык и обеспечивает играющему более свободное движение в полости рта
- Вертикальную мышцу – при сокращении делает язык более плоским и рыхлым, что способствует смягчению атаки звука.

Разнообразные движения языка в сочетании с работой губ, дыхания и слуха помогают играющему на духовом инструменте овладеть различными приемами извлечения звука. При этом язык и дыхание вместе взятые выполняют функцию, аналогичную движению смычка при игре на струнных

смычковых инструментах. Различные оттенки звукоизвлечения на духовых инструментах тесно связаны с так называемой «атакой звука».

Атакой звука при игре на духовых инструментах называется начальный момент звукоизвлечения. Степень четкости и ясности начала звука будет характеризовать качество атаки. Моменту атаки звука при игре на духовых инструментах придается особое значение, так как она во многом характеризует культуру звука у данного исполнителя.

Атака звука, в зависимости от особенности музыки может иметь разнообразные оттенки.

В практике игры на духовых инструментах условно принято различать два наиболее характерных оттенка атаки: твердую атаку и мягкую. Твердая атака звука обеспечивается энергичным отталкиванием языка назад, в глубь рта, с одновременным произношением слогов *ту, тю, та, ти, тё*. Мягкая атака звука осуществляется при помощи смягченного и менее энергичного отталкивания языка с одновременным произношением слогов *ду, дю, да, ди, дё*.

Атака звука при игре на духовых инструментах соответствует моменту возникновения звука. Тем не менее, мы знаем, что каждый звук с момента возникновения до своего окончания обладает известной протяженностью во времени или длительностью. Поэтому характер исполнения (ведения) звука в пределах всей его длительности обусловлен не только особенностью атаки, но и применением особых приемов игры, называемых штрихами.

Тема 1.9. Применение штрихов.

В технике исполнительства особое значение имеет исполнение штрихов. Термин «штрих» происходит от немецкого слова *strich* (черта, линия) и связан по смыслу с немецким глаголом *streichen* (вести, гладить, протягивать). Штрихи представляют собой характерные приемы извлечения, ведения и соединения звуков, подчиненные содержанию музыкального произведения. Проблема исполнительских штрихов достаточно сложна в силу своих выразительно-смысловой и технологической составляющих.

Выразительно-смысловое значение исполнительских штрихов состоит, прежде всего, в том, что они являются неотъемлемой частью артикуляции, то есть слитного или раздельного «произношения» звуков в процессе игры. Любая группировка нот в музыкальной фразе может быть «произнесена» исполнителем по-разному, и это существенно изменит ее смысловое значение.

Штрихи органически связаны с особенностями музыкальной фразировки. Прямая связь между штрихами и музыкальной фразировкой

ярко проявляется в штрихе *legato*. Лиги, выставляемые в нотах, могут иметь фразировочный и штриховой смысл. Во многих случаях значение этих лиг совпадает, и тогда создаются идеальные условия для осуществления выразительной фразировки. Однако часто фразировочные лиги объединяют слишком большие фразы и тогда исполнители вынуждены заменять их штриховыми.

Выразительное значение штрихов находится также в тесной связи с динамикой и агогикой, поскольку изменения силы звука и темпа обычно меняют и штриховые оттенки.

При игре на духовых инструментах изменение громкости звука сопровождается закономерным изменением характера атаки звука и вызывает смену штриховых оттенков (например, *staccato* переходит в *detache*).

Подобно динамике, штрихи в своем графическом выражении не определяют точно характера исполняемой музыкальной фразы или пассажа. Штриховые обозначения, указанные в нотном тексте, не всегда являются окончательными, поэтому от исполнителей требуется умение дополнить или уточнить их в соответствии с содержанием и стилем музыки. Исполнение, в котором не используются краски, достигаемые различными штрихами, производит вялое, однообразное впечатление. Правильный подбор штриховых оттенков имеет большое художественное значение и служит показателем хорошего вкуса и музыкальной культуры исполнителей.

В исполнительстве на духовых инструментах техника штрихов обеспечивается изменением скорости движения языка при атаке звука, различной продолжительностью и интенсивностью выдоха, а также соответствующей «перестройкой» губного аппарата играющего.

В практике игры на духовых инструментах штрихами нередко называли определенные виды ритма (например, пунктирный ритм) или динамических оттенков, и легко убедиться, что в этом вопросе существовали и существуют еще некоторые неясности.

Одну из первых и наиболее значительных попыток систематизировать вопрос о штрихах при игре на духовых инструментах предпринял в 30-х гг. выдающийся советский исполнитель и педагог В. Блажевич. В своих методических трудах «Школа для раздвижного тромбона» и «Школа коллективной игры на духовых инструментах» В. Блажевич подробно изложил свои взгляды на сущность различных приемов звукоизвлечения, которые заслуживают серьезного внимания.

Блажевич В. заявил о возможности применения при игре на духовых инструментах следующих видов атак:

- а) атака без толчка языка;
- б) мягкая атака (*portamento*);
- в) атака *non legato*;
- г) звучащая атака (*detache*);
- д) акцентированная атака (*sforzando*);
- е) тяжелая атака (*pesante*);
- ж) короткое *staccato* (*spiccato*);
- з) отрывистое *staccato* (*secco*) и *staccatissimo*;
- к) двойное *staccato*;
- л) тройное *staccato*.

Развивая и систематизируя взгляды В. Блажевича на штрихи духовых инструментов, его ученик Б. Григорьев в своей «Школе игры на тромбоне» разделил штрихи на три группы:

- а) группа твердой атакировки (*detache, pesante, marcato*);
- б) группа укороченной атакировки (*spiccato, secco, staccatissimo*);
- в) группа мягкой атакировки (*non legato, tenuto, portamento*).

Эта систематизация обеспечивает тесную связь штрихов с атакой звука.

В учебных пособиях профессора Н. Платонова «Школа игры на флейте» и «Методика обучения игре на духовых инструментах» в качестве штрихов рассматриваются: *legato, staccato, portamento*.

Однако при игре на духовых инструментах понятия «штрих» и «атака звука» не идентичны, хотя очень тесно связаны между собой. Атака звука – это только начальный момент извлечения звука. В соответствии с различным характером музыки, условно принято различать два наиболее характерных оттенка атаки: «твердую» атаку и «мягкую» атаку звука.

«Твердая» атака звука характеризуется энергичным толчком языка и усиленным напором выдыхаемой струи воздуха. В практике игры и обучения на духовых инструментах она связывается обычно с произношением слогов *ту* или *та*. «Мягкая» атака звука осуществляется при помощи смягченного толчка языка, который спокойно отталкивается от губ назад, что связывается обычно с произношением слогов *ду* или *да*. Качество атаки звука, то есть его начала, имеет исключительно важное значение для исполнителей на духовых инструментах, поскольку оно во многом определяет характер исполнения различных штрихов. Штрих – понятие более широкое, так как атака звука является лишь составной частью штриха. Штрих же – прием исполнения, сочетающий определенный характер извлечения, ведения и соединения звуков, то есть он включает в себя всю длительность звука, от начала звука до его окончания.

При игре на духовых инструментах возможно применение следующих штрихов:

1. *Detache* – прием исполнения, характеризующийся отчетливым (но не резким) толчком языка при атаке отдельных звуков и достаточно полной их протяженностью, что достигается за счет равномерной и плавной подачи выдыхаемого воздуха. В нотной записи обычно особых обозначений не имеет, что обращает внимание исполнителя на необходимость полностью выдерживать длительность звука.

2. *Legato* – прием связного исполнения звуков, при котором язык участвует лишь в воспроизведении первого звука; остальные звуки исполняются без участия языка, при помощи согласованных действий дыхательного аппарата, пальцев и губ играющего.

3. *Staccato* – прием исполнения, характеризующийся извлечением отрывистых звуков. Достигается при помощи быстрых толчков языка, регулирующих начало и прекращение движения выдыхаемой струи воздуха. Разновидностью *staccato* является *staccatissimo* – прием исполнения отдельных, максимально отрывистых звуков.

4. *Marcato* – прием исполнения отдельных, подчеркнуто сильных (акцентированных) звуков. Осуществляется при помощи резкого, активированного толчка языка при атаке и энергичного выдоха.

5. *Non legato* – прием несвязного, несколько смягченного исполнения звуков. Достигается за счет смягченного толчка языка, который слегка прерывает движение выдыхаемой струи воздуха, образуя небольшие паузы между звуками.

6. *Portato* – прием исполнения мягко подчеркнутых, слигованных и полностью выдержанных звуков. Осуществляется при помощи предельно мягких толчков языка, почти не прерывающих движение выдыхаемой струи воздуха.

Кроме этих приемов исполнения, в практике игры на некоторых инструментах (флейте, корнете, трубе, валторне, тромбоне и фаготе) применяются специфические штрихи – двойное и тройное *staccato* – прием исполнения быстро следующих друг за другом отрывистых звуков. В основе этого приема лежит регулирование подачи струи выдыхаемого воздуха в инструмент, осуществляемое попеременно передним концом языка и его спинкой. Практическое выполнение этого приема связывается с произношением слогов: *ту-ку* или *та-ка*.

Тройное *staccato* отличается от двойного лишь тем, что в этом случае произносятся не два, а три слога (*ту-ту-ку* или *та-та-ка*). Применяется этот прием преимущественно исполнителями на медных инструментах в тех

случаях, когда необходимо в быстром темпе исполнить тройное чередование звуков (триоли, секстоли и т.п.).

В исполнительской практике нередко случаи ошибочного причисления некоторых приемов звукоизвлечения *tenuto* и *pesante* к категории штрихов. Музыкальный термин *tenuto* (выдержанный) означает необходимость полного выдерживания длительности звука; самостоятельного штриха он не образует, так как техника выполнения этого приема ничем не отличается от штриха *detache*. Обозначение *tenuto* служит обычно для напоминания о необходимости полностью выдержать данный звук. Обозначается в нотной записи словом *tenuto*, а иногда и черточкой.

Термин *pesante* (грузно, тяжело) обозначает прием исполнения «тяжелых» звуков, особенно часто встречающийся в практике игры на медных духовых инструментах (трубе, тромбоне, тубе и др.). К числу штрихов также не принадлежит, поскольку указывает лишь на требуемый характер исполнения, технической же основой выполнения этого приема является опять-таки штрих *detache*. В нотной записи этот прием исполнения отмечается словом *pesante*.

При выборе штрихов исполнитель обязан руководствоваться авторскими указаниями и точно их выполнять. В тех же случаях, когда авторские обозначения штрихов отсутствуют, исполнитель должен сам подобрать соответствующие штрихи. Однако делать это нужно умело, чтобы не нарушить смыслового содержания исполняемой музыки.

Особенности исполнения штрихов и методика работы над ними.

Для достижения четкости возникновения каждого звука необходимо, чтобы начало выдоха было совершенно определенным, а каждый звук при своем возникновении сразу получал нужную степень напряжения.

Язык, исполняя роль клапана, открывает и прекращает доступ воздуха в инструмент, регулирует не только продолжительность отдельных звуков, но и характер штрихов. Материалом для тренировки в исполнении штрихов используется систематическая игра гамм и арпеджио в разных штрихах, а также специальные этюды.

В развитии техники исполнения отрывистых звуков необходимо очень внимательное наблюдение за точным совпадением движений языка и пальцев, чтобы не появилось посторонних призвуков. Мастерство исполнения разнообразных штрихов и требует систематического развития и совершенствования.

Первоначальное ознакомление со штрихами начинают с *detache*, поскольку этот штрих очень важен при исполнении на всех духовых

инструментах. Работа над *detache* для исполнителей на духовых инструментах очень важна: она помогает выработать четкую и ясную атаку звука, ровную подачу выдыхаемой струи воздуха и способствует формированию полного, красивого звука. При исполнении *detache* музыкант должен обращать особое внимание на то, чтобы энергичный толчок языка при атаке и начало выхода производились строго одновременно. Следует также добиваться полного сохранения длительности звуков: иногда исполнители укорачивают звуки. Широкая кантилена, подлинное «пение» на инструменте, овладение четкой и «звучащей» техникой связаны с постоянным применением правильного *detache*. Штрих является фундаментом для успешного овладения такими приемами игры, как: *marcato*, *tenuto* и др. В качестве упражнений для овладения штрихом *detache* рекомендуется использовать исполнение гамм и арпеджио в медленном движении.

Вторым шагом в освоении штрихов является работа над *legato*. Этот штрих почти на всех инструментах (кроме тромбона) осваивается довольно легко, но требует соблюдения ряда условий. Необходимо следить за тем, чтобы выдох и переход от звука к звуку производились, возможно, более плавно, без толчков, недопустимо так называемое «выжимание» звука. Исполнителям на медных, амбушюрных инструментах при игре *legato* не следует допускать появления «глиссандирующего» соединения звуков, для чего необходимо тесно и своевременно менять «настройку» губ и подкреплять их работу активным выдохом. При игре на деревянных духовых инструментах необходимы также правильные («экономные») движения пальцев, без чрезмерного их подъема над инструментом и отклонений в стороны.

Наиболее проблемным является исполнение *legato* на раздвижном тромбоне. Связное исполнение звуков на тромбоне требует четкого и быстрого, без толчков передвижения кулисы, что способствует преодолению элементов *glissando*, неизбежных при медленном перемещении кулисы. Для развития этой техники используют упражнения из пособия В.Блажевича «Школа развития легато на цуг-тромбоне».

В качестве упражнений для развития *legato* на всех духовых инструментах обычно используются гаммы и арпеджио всех видов, а также различные образцы широкой, кантиленной музыки.

Следующим этапом в развитии техники штриха становится работа над *staccato*. Играющий должен овладеть быстрым и легким толчком языка при атаке, но быстрота движений языка (труднодостижимая сама по себе) должна быть точно согласована по времени с движениями пальцев и должна

подкрепляться соответствующим напором выдыхаемой струи воздуха. Отрывистое воспроизведение звуков не должно искажать их качества: звуки не должны терять свою естественную «округлость».

Грамотное исполнение *staccato* требует правильной атаки звука. В частности, исполнителям на тростевых инструментах не рекомендуется глубоко подкладывать язык под трость, а играющим на медных духовых инструментах – вводить его в губную щель, поскольку полноценной атаки при этом не получится. Язык должен подходить к губам и закрывать губную щель только в последний момент, перед атакой звука. Иначе возникает эффект так называемого «заикания», когда уплотненная в полости рта струя выдыхаемого воздуха прижимает язык к губам, препятствует свободному отталкиванию его от губ (или от верхних зубов), что приводит к задержке момента атаки звука. Иногда это явление обусловлено психологической «боязнью» первого звука.

Техника исполнения *staccatissimo* почти ничем не отличается от способа исполнения *staccato*, требуется предельная отрывистость и четкость звучания, без излишнего утрирования и сокращения длительности звуков из-за плотного смыкания губ после атаки (звуки становятся резкими и «сухими», немзыкальными, напоминающими стук). При любом виде *staccato* звуки должны сохранять интонационную ясность, «округлость» и естественность тембра.

Особое внимание необходимо уделять исполнению «двойного» *staccato*. Приемы исполнения его на деревянных и медных инструментах различны. Исполнители на медных инструментах для исполнения четных метрических фигур применяют парную комбинацию слогов (*ту-ку*), а для исполнения триолей – тройную комбинацию (*ту-ту-ку*); исполнители же на деревянных духовых инструментах применяют только парную комбинацию слогов (*ту-ку*) – более легкую и доступную для освоения. Эта разновидность штриха осваивается начинающим музыкантом последней. Быстрое, легкое и хорошее звучание *staccato* незаменимо при исполнении легких, грациозных пассажей и является одним из самых ярких показателей виртуозного, технического мастерства.

В качестве упражнений для развития *staccato* необходимо использовать специальные этюды, а также игру гамм и арпеджио.

В начальный период обучения на духовых инструментах необходимо овладеть приемом игры *marcato*. Правильное *marcato* – весьма эффективный прием, особенно при игре на медных (амбушюрных) инструментах. С его помощью исполнителям удается хорошо передавать волевой, решительный характер музыки. Этот штрих требует умения производить четкую,

акцентированную атаку звука с помощью резкого, энергичного толчка языка и усиленного выдоха. При умелом выполнении каждому звуку придается подчеркнуто-сильное, акцентированное начало. Однако подчеркивание звука должно быть умеренно сильным, отличаться от *sforzando*. После освоения основных штрихов, требующих «твердой» атаки звука, следует перейти к изучению приемов игры, выполняемых при помощи «мягкой» атаки: *non legato* и *portato*, в исполнении которых есть много сходного (общность характера атаки и динамики). Эти штрихи исполняются при небольшой силе звука (от *pp* до *mf*).

Следует иметь в виду, что при игре *portato* звуки исполняются с максимальной протяженностью, тогда как при *non legato* длительность звуков слегка сокращается за счет образования небольших пауз между звуками, сама атака звука при *portato* отличается предельной «мягкостью». При воспроизведении на духовых инструментах штрихов струнных (например, при имитации штриха *martellato*) следует останавливать звук перед каждой следующей нотой, с тем, чтобы в оркестре у одной группы инструментов эти ноты не оказались протяженней, чем у других групп. Для этих штрихов необходим минимум упражнений, длительная, непрерывная работа над штрихами *portato* и *non legato* обычно не рекомендуется, так как у музыкантов может притупиться ощущение четкого начала звука. В качестве таких упражнений рекомендуется использовать гаммы и арпеджио всех видов, а также некоторые фрагменты из музыкальной литературы.

Важнейшее значение для выполнения штрихов имеет умение играющего находить для каждого штриха нужную атаку звука. Постоянное изменение твердости или мягкости атаки звука придает штрихам необычную гибкость и разнообразие их оттенков. Совершенствование техники штрихов немислимо без систематической тренировки, ежедневных занятий на инструменте.

Музыкально – выразительное значение штрихов и их применение в зависимости от стилистических особенностей музыки. Координация движения языка, выдыхаемой струи воздуха и пальцев при исполнении штрихов. Классификация штрихов Т.Докшицера при игре на духовых инструментах. Таблица № 1, № 2.

Штрихи, исполняемые атакой языка

Таблица № 1.

Наименование штриха	Краткая характеристика	Способ атаки
Деташе (detache)	Неакцентированное начало звука, стационарная часть выдержана на одной динамике, окончание звука округленное, открытое, без участия языка.	Простой и вспомогательной
Маркато (marcato)	Акцентированное начало звука, стационарная часть гаснущая, уходящая на <i>diminuendo</i> , окончание звука открытое, без участия языка.	Простой
Мартеле (martele)	Акцентированное начало звука, стационарная часть выдержана на одной динамике, окончание звука закрытое с участием языка.	Простой
Стаккато (staccato)	Акцентированный короткий звук, окончание открытое, без участия языка.	Простой и вспомогательной
Стаккатиссимо (staccatissimo)	Акцентированный сухой и отрывистый звук, окончание закрытое с участием языка.	Простой
Нон легато (non legato)	Неакцентированный напевный, короткий звук с мягким открытым окончанием.	Простой, мягкой
Портато (portato)	Мягкое подчеркивание звуков, связанных общим дыханием.	Мягкой

Штрихи, исполняемые без атаки языка

Таблица № 2.

Наименование штриха	Краткая характеристика
Легато (legato)	Плавное соединение звуков
Маркированное легато(legato)	Подчеркнутое соединение звуков толчками воздуха

Тема 1.10. Техника пальцев (кистей рук) при игре на духовых и ударных инструментах, ее значение.

Отношение к технике и виртуозности в разные периоды. XIX век - эпоха виртуозов. Поиски специфических методов, специальные приспособления и упражнения. Техническое совершенство - одна из важнейших сторон исполнительской культуры. Технические возможности учащихся разных возрастных групп. Ровность исполнения. Ритмичность исполнения любых упражнений и этюдов.

Важным условием нормального и успешного развития техники пальцев является отсутствие излишнего напряжения в организме исполнителя. Учащийся должен играть в том темпе, который позволяет проследить за ритмичностью. Необходимое напряжение должны испытывать только мышцы, непосредственно занятые работой, все остальные мускулы должны быть ослаблены. Следует избегать лишних движений, затрудняющих исполнение.

Работа по развитию техники пальцев требует ритмичности исполнения, соблюдения чистоты в переходах от звука к звуку (интонационные погрешности возникают из-за неточных движений пальцев и несоответствующего напряжения губ), правильной подачи дыхания.

Для достижения чистоты в переходах нужно пользоваться написанными для этой цели упражнениями. Полезно изучение упражнений, основанных на целотонном звукоряде и звукоряде, состоящем из последовательного чередования полутонов и тонов. Упражнения следует чередовать с художественным материалом, воспитывающим также разные стороны техники. Обучающийся должен усвоить аппликатуру своего инструмента и свободно пользоваться ею. Кроме основной аппликатуры и ее разновидностей, на некоторых духовых инструментах можно пользоваться

вспомогательной аппликатурой. При этом полезны этюды на различные виды техники и сочетание технических приемов.

Нельзя забывать о том, что техника является только средством, что увлечение внешним техническим блеском и ослабление внимания к содержанию произведения лишают исполнение художественности, осмысленности и убедительности. Интеграция выразительности и эмоциональности исполнения с высоким техническим мастерством является высотой исполнительской школы.

Отставание какой-либо стороны техники обучаемого должно компенсироваться изучением соответствующих этюдов, упражнений или пьес, но эта инструктивная литература не должна преобладать над литературой художественной.

Сущность понятия «техника пальцев». О значении хорошо развитой техники пальцев лучше всего говорит тот факт, что без нее играющий на духовом инструменте не может правильно воплотить художественное содержание музыки.

Музыканты, как известно, обладают различными техническими способностями: есть подлинные виртуозы, поражающие блеском своего технического мастерства, но и человек со средними музыкальными способностями также может добиться вполне удовлетворительных результатов. Для этого необходимо, во-первых, правильно и достаточно много упражняться, а во-вторых, вовремя начать занятия музыкой. Последнее обстоятельство весьма существенно. Развитие техники пальцев должно осуществляться в тот период человеческой жизни, когда еще пластичны мышцы и гибки все нервные процессы, управляющие пальцами. Этот период охватывает детство и юность. В возрасте одного года ребенок начинает ходить, в два – говорить. Если серьезная болезнь помешает ему сделать это своевременно, то и говорить и ходить он научится нескоро. Подобное наблюдается и в техническом развитии музыканта. Преподавателям духовых классов не следует откладывать развитие техники на более поздний период обучения. Начинать обучение будущего исполнителя нужно как можно раньше.

В основе понятия «техника пальцев» лежит хорошо развитая способность пальцев к быстрым, четким и согласованным движениям. При игре на духовых инструментах, только в комплексе деятельности всех компонентов исполнительского аппарата (амбушюра, дыхания, языка) возможно приобретение навыков четкой, быстрой и согласованной работы пальцев.

Однако это только внешнее проявление тех сложных нервно-мышечных и психических процессов, которые управляют движениями пальцев. Иначе говоря, подлинной основой техники является скорость движения нервных импульсов в коре головного мозга музыканта.

Механизм пальцевых движений. Для понимания сложного механизма движений пальцев при игре на деревянных духовых инструментах необходимо иметь представление об анатомо-физиологических предпосылках этих движений и, в частности, о строении рук и пальцев.

В основе движения рук и пальцев лежит работа нескольких групп мышц. Различают: мышцы плеча, мышцы предплечья и мышцы кисти. Мышцы плеча служат для сгибания, разгибания и вращения предплечья. Мышцы предплечья в совокупности производят: вращение предплечья, сгибание и разгибание запястья, а также вращение кисти.

Мышцы, управляющие разнообразными движениями пальцев (приведения, отведения, вращения и т. п.), располагаются в основном на ладонной и тыльной поверхности кисти. К этим мышцам относятся: червеобразные мышцы кисти, межкостные, а также мышцы, образующие возвышения большого пальца и мизинца, и ряд других.

Мышечный аппарат рук и пальцев представляет собой довольно сложный механизм, регулируемый двигательными центрами коры головного мозга.

Анализируя этот механизм, необходимо остановиться на элементах сознательности и автоматизма в овладении движениями пальцев.

Среди музыкантов систематически и последовательно занимающихся на инструменте, вероятно, не найдется такого, который не замечал бы за своими пальцами удивительной способности двигаться временами автоматически. На определенной степени работы над техническим упражнением пальцы «сами» укладываются на нужные клапаны, двигаясь автоматически, без заметных волевых усилий со стороны играющего. Подобный автоматизм существует не только в работе пальцев, его легко можно обнаружить и в действиях всех других компонентов исполнительского аппарата (губ, дыхания, языка и т. п.). Где же ключ к объяснению этого интересного явления?

Его необходимо искать в условно-рефлекторной деятельности коры головного мозга.

Когда музыкант впервые приступает к разучиванию того или иного упражнения, то нервные импульсы, растекаясь, охватывают большой район коры головного мозга, вследствие этого основной двигательный акт сопровождается у него посторонними, сопутствующими ему движениями.

Затем в результате тренировки район возбуждения начинает все более суживаться, концентрироваться на определенном участке коры, что дает возможность постепенно устранить все лишние движения и ненужное напряжение.

Сознание играющего перестает быть прикованным только к данному двигательному акту, который становится автоматическим. При этом каждое исполнительское движение по-прежнему будет проводиться через контроль сознания, однако протекание нервных импульсов от мозга к мышцам будет совершаться значительно быстрее. Это и создает впечатление того, что пальцы (или губы, или язык и т. п.) «сами» выполняют необходимые движения.

Значение автоматизации движений в практике музыкального исполнения огромно: она способствует поднятию уровня технической подготовки музыканта и, освобождая сознание, позволяет переключать его на решение художественно – исполнительских задач.

Особенности развития техники пальцев. Процесс овладения техникой пальцевых движений является очень сложным и трудоемким, поэтому играющий на духовом инструменте должен систематически и упорно совершенствовать свой пальцевой аппарат с помощью различных упражнений.

Из практики игры и обучения на духовых инструментах известно, что автоматизация появляется лишь в результате длительной тренировки. Поэтому следует предостеречь начинающих музыкантов от стремления сразу же освоить ее. На начальном этапе обучения все движения (в том числе и движения пальцев) должны подготавливаться и контролироваться сознанием. Очень важно добиться таких движений, которые были бы свободными от сопутствующих напряжений и полностью подчинялись бы воле играющего.

Дело в том, что в процессе игры в мышечном аппарате рук исполнителя неизбежно появляются различные напряжения и ненужные движения, которые являются следствием произвольных двигательных рефлексов, способствующих появлению всякого рода «зажимов». Поэтому, чтобы овладеть техникой, нужно, прежде всего, устранить эти тормозящие моменты. Лучшим средством для достижения этой цели следует считать выполнение различных упражнений в медленном темпе. Игра в медленном темпе дает играющему ясное ощущение каждого движения.

Первоосновой рационального развития техники пальцев должно быть правильное положение рук и пальцев на инструменте. Пальцы рук должны лежать удобно, в округленно – согнутом положении, без всякого напряжения. Для играющих на деревянных духовых инструментах большое значение

будет иметь также правильный подъем и опускание пальцев в момент игры. Не рекомендуется высоко поднимать пальцы, а также отводить их в стороны или производить ими какие-либо другие лишние движения.

Выполнение этих важных требований поможет овладеть быстрыми, четкими и свободными движениями пальцев, которые должны быть согласованы с работой языка, губ и дыхания.

Развитие техники пальцев должно быть строго постепенным и строиться на последовательно усложняющемся материале. Основными средствами для развития подвижности пальцев являются: работа над гаммами и арпеджио, специальными упражнениями, а также изучение этюдов и художественных произведений.

Работа над гаммами. Одним из наиболее полезных и важных средств развития подвижности пальцев является систематическое исполнение гамм и различных видов арпеджированных аккордов. При игре на деревянных духовых инструментах игра гамм дает возможность отработать четкие последовательные движения пальцев, а исполнение арпеджио тонических трезвучий и септаккордов позволяет развить комбинированные движения пальцев. Кроме того, работа над гаммами развивает координацию пальцев с действием губ, языка и дыхания, помогает добиться ровности звучания регистров, достигнуть строгой ритмичности, овладеть аппликатурными трудностями и т. п.

К упражнениям в гаммах рекомендуется переходить после их уверенного исполнения в прямом движении. Использование диапазона всего инструмента (исполнение гамм в три октавы) рекомендуется постепенно, по мере укрепления лицевых мышц. Студентам необходимо освоить обращение триолей и квартолей, интервалов терции и кварты. Эти упражнения желательно развивать не только в диатонических, но и в хроматических гаммах. Использование терций и триолей в музыке очень широко: от В.Моцарта до современных французских композиторов (М.По, Э.Бозза, Ж.Ибер).

Правилом в интервальном тренаже гамм является не только ознакомление с этими видами упражнений, но и постоянное возвращение к ним с целью уверенного овладения ценными навыками.

Ускорение темпа в гаммах не должно отражаться на качестве исполнения: искажение интонации и тембра звучания, потери ровности движения и чистоты перехода от звука к звуку. Развитие беглости шлифуется в умеренных темпах, где легче контролировать взаимодействие всего аппарата.

Работа над гаммами будет проходить с большей пользой, если перед студентом постоянно ставить усложняющиеся задачи на дыхание, различные штрихи, интервальную технику.

Основной ошибкой практически всех студентов является маловыразительное исполнение гамм. Это следствие недооценки гамм и арпеджио как одного из средств развития музыкально – художественных навыков.

Отдельные исполнители считают, что гаммы и арпеджио это лишь «сухие» технические упражнения, не помогающие развитию музыкальности. Вряд ли нужно говорить об ошибочности подобного «мнения». Так же как и любые другие виды упражнений, гаммы и арпеджио требуют выразительного исполнения, достигнуть которого можно лишь при соблюдении определенных условий.

Одним из них является умелое применение разнообразных штрихов. В частности, гаммы и арпеджио рекомендуется играть в следующих основных штрихах: *detache, legato, staccato, portamento*.

При этом, помимо каждого из указанных штрихов в отдельности, обычно используются и комбинации нескольких штрихов: *staccato – legato, legato – detache* и др.

Для усиления выразительности целесообразно применять также различные динамические оттенки. Практика показывает, что наиболее эффективные результаты дает применение последовательно изменяющейся динамики (например: от *pp* к *f* к *pp*). В этом случае фаза *crescendo* обычно приходится на восходящее движение, а фаза *diminuendo* – на нисходящее.

Не менее важное значение имеет также ритмическая завершенность исполнения. Играющий должен стремиться к тому, чтобы любая гамма и арпеджио хорошо «укладывались» в определенную метроритмическую структуру (дуоли, триоли, квартоли, секстоли и т. д.), причем начинаться и заканчиваться они должны обязательно на сильной доле такта.

Выразительности исполнения гамм и арпеджио будет способствовать также правильное дыхание. В частности, не следует менять дыхание после вводного тона или в середине построения, так как это нарушает целостность музыкальной фразы.

Таким образом, для развития техники пальцев в работе над гаммами и арпеджио, исполнители на деревянных духовых инструментах должны ставить перед собой определенные технические и звуковые цели. Без этого их работа может превратиться в механический, а потому бесполезный процесс.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

Работа над упражнениями. Для развития техники пальцев полезно работать и над специальными упражнениями. Они рассчитаны на тренаж отдельных аппликатурных и интервальных комбинаций, представляющих трудности при овладении отдельными элементами техники. Их отличие от этюдов – фрагментарность, многократно повторяемая в различных тональностях и преследующая цель ускоренного усвоения возникающих

аппликатурных и интервальных затруднений. Недостаток упражнений, исходящий из их «сухости» и монотонности, должен восприниматься студентами как поиск кратчайшего пути к овладению определенными техническими навыками.

Рекомендуемые упражнения для развития техники пальцев при игре на деревянных духовых инструментах:

Флейта	Бюиссенс	25 Ежедневных упражнений
	Ф.Жилле	Упражнения для современной техники игры на флейте
	Г.Гарибольди	Ежедневные упражнения
	М.Моиз	Упражнения для флейты на необычные последовательности
	П.Таффанель и Ж.Гобер	17 больших ежедневных упражнений
	Тэве	100 ритмических упражнений
	А.Фюрстенау	26 упражнений
Гобой	И. Пушечников	Ежедневные упражнения
Кларнет	Г.Клозе	Ежедневные упражнения

Работа над этюдами. Отличие этюдов от упражнений состоит в бесконечном, комбинированном многообразии разных видов техники, изложенной в различной форме. Кроме того, этюды отличаются от упражнений своим художественным содержанием. Каждый этюд имеет определенную и ясную задачу по развитию и усвоению какого-либо исполнительского навыка: от простейших соединений звуков до виртуозных, художественных задач в концертных этюдах (В.Цыбин, А.Сикейра, А.Пьяцолла). Поэтому постепенность и планомерность в подборе усложняющихся технических трудностей в них будет вести к автоматизации игровых приемов, к гибкости исполнительского аппарата. Исходя из технических возможностей студента, большую пользу принесет совершенное овладение доступным по техническим трудностям этюдом, чем игра сложного этюда в замедленном темпе. Отдельные такты, или неудобные аппликатурные комбинации, не освоенные в отведенный для них срок подготовки, необходимо включать в последующие занятия, так как эти недоработки будут мешать при исполнении художественных произведений.

Каковы же особенности работы музыканта над этюдами?

Некоторые исполнители изучение сводят к многократному проигрыванию этюда от начала до конца. Естественно, что такая «работа» не приносит успеха, ибо при простом проигрывании этюда (пусть даже

многократном) наиболее трудные в техническом отношении места никогда не будут получаться.

Для того чтобы добиться правильного исполнения этюдов, над ними надо уметь работать, то есть разучивать нотный текст с помощью определенных методических приемов. Прежде всего, необходимо понять цель данного этюда, особенности его построения, общий характер музыкального содержания и т. п.

Затем рекомендуется проиграть его целиком в медленном темпе, по возможности без остановок. Такое пробное проигрывание помогает определить структуру музыкальных построений в целом и наиболее сложные места этюда, требующие специального изучения.

После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним играющий должен приступить к тщательному разучиванию отдельных наиболее трудных мест, для чего необходимо учить этюд в медленном темпе и точно выполнять авторские указания. Такая игра даст возможность студенту сосредоточить свое внимание на всех деталях исполнения.

Выделение наиболее трудных мест и тщательная работа над ними должны подготовить играющего к исполнению этюда в надлежащем темпе с выполнением всех динамических и агогических оттенков. К исполнению этюда в быстром темпе необходимо подходить постепенно, когда студент будет хорошо знать нотный текст и уверенно исполнять его в умеренном темпе.

Завершением работы над этюдом должно стать разучивание на память и свободное, выразительное исполнение наизусть. При этом преподаватель и учащийся должны подходить к этюдам с такой же требовательностью, как к художественному произведению. Это касается музыкальной фразировки, нюансировки, характера звучания и интерпретации музыки в целом.

Для того чтобы освоенные в этюдах технические навыки прочно закрепились, пройденные этюды рекомендуется периодически повторять и добиваться наиболее совершенного их исполнения.

Рекомендуемые сборники этюдов для развития техники пальцев при игре на деревянных духовых инструментах:

Флейта	Бран	Виртуозные этюды
	Дефай	6 этюдов для флейты соло
	Ю.Должиков	Избранные этюды
	Э.Друэ	25 знаменитых этюдов
	П.Жанжан	Современные этюды
	П.Камю	12 этюдов

	Э.Келлер	Избранные этюды
	Патеро	80 этюдов для читки с листа
	А.Фюрстенау	6 больших этюдов
Гобой	К.Милле	25 этюдов и каприччио
	Н.Назаров	Избранные этюды
	И.Пушечников	Избранные этюды
	И.Пушечников, Л.Видеман	25 избранных этюдов
	С.Розанов	Этюды
	Л.Славинский	Этюды для гобоя
	В.Ферлинг	Этюды
Кларнет	В.Гетман	Этюды для кларнета
	Р.Гофман	40 этюдов для кларнета
	Б.Диков	Этюды для кларнета
	П.Жанжан	Этюды для кларнета
	Г.Клозе	Ежедневные этюды для кларнета
	А.Маневич	6 этюдов для кларнета
	Р.Штарк	Этюды для кларнета
Фагот	Ю.Вейсенборн	Этюды для фагота
	Л.Мильде	Этюды для фагота
	Л.Мильде	Концертные этюды для фагота
	Р.Терехин	Этюды для фагота

Тема 1.11. Методы развития техники пальцев (кистей рук).

Многочисленную группу вспомогательных методов технической работы составляют варьированные повторения. Они освежают внимание упражняющегося, предохраняют от механистичности в работе. Смещая фокус внимания, эти методы освещают разные стороны единой технической задачи.

Динамические варианты. Большой популярностью у исполнителей пользуется метод динамических вариантов. Педагогическое правило предписывает учить трудные в техническом отношении места «медленно и громко». Эта рекомендация (в том случае, если не допускается злоупотреблений) не утратила своего значения и сегодня: «...Играть сосредоточенно, крепко, сильно, «глубоко» и точно – правильный лозунг», - советует Г.Нейгауз. Об эффективности работы в медленном темпе уже говорилось ранее. Но зачем играть громко?

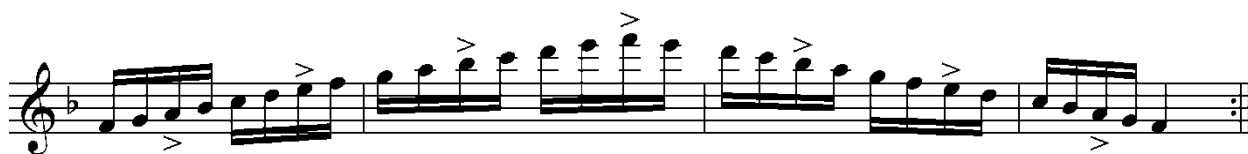
Играя медленно и громко, мы оставляем в соответствующих отделах головного мозга более четкие рефлекторные следы, то есть создаем более прочную двигательную память. С той же целью некоторые музыканты учат

трудные пассажи крепкими пальцами, другие в подобных случаях поднимают пальцы выше обычного и крепко ударяют ими по клапанам и звуковым отверстиям инструмента. Следует отметить, что благодаря громкой игре не только укрепляется двигательная память, не только возрастает четкость прослушивания пассажа (что, в конечном счете, отражается и на четкости его исполнения), но в известной степени решается и звуковая задача: звучание пассажа становится наиболее полное и рельефное.

Распространенным приемом динамического варьирования является смена нюанса, обозначенного автором, на противоположный. Иногда бывает полезным пассаж, написанный в нюансе *pp*, поучить в нюансе *f* или даже *ff*. Иногда же, наоборот, громкий пассаж учить в нюансе *p*. Можно использовать и оба эти приема поочередно. Достаточно эффективным является метод, основанный на использовании гибкой динамики. Выученный таким способом пассаж звучит не только ровно и отчетливо, но и выразительно.

Варьирование с помощью динамических и агогических акцентов.

Умелое применение акцентов помогает достичь большой ритмической отчетливости в исполнении технических эпизодов изучаемого произведения. Акценты позволяют подчеркнуть те опорные звуки пассажа, которые создают костяк всего его построения. В некоторых случаях акценты помогают выявить «смазываемые» ноты. Например, в заигранных пассажах нередко проскакивает каждая третья из четырех шестнадцатых. Для выравнивания пассажа и для достижения необходимой четкости рекомендуется акцентами «проявлять» каждую третью шестнадцатую:



С той же целью выравнивания подобных пассажей целесообразно учить их с поочередным акцентированием всех шестнадцатых:

По мере овладения пассажем в быстром темпе от этих подчеркиваний акцентами остаются только следы, которые, будучи слегка скорректированы слухом, и дают, в конечном счете, желаемый результат.

Очень часто в подобных случаях большую пользу могут принести не динамические, а агогические акценты. Небольшие, едва заметные задержания опорных звуков пассажа не только позволяют достичь в исполнении четкости и ритмической устойчивости, но и придают его звучанию ту эластичность, певучесть и гибкость, какие во многих случаях являются обязательным условием стилистически правильного исполнения.

Сдвиг тактовой черты. Этот метод варьированных повторений заключается в сдвиге тактовой черты на одну, две или несколько нот. При этом происходит смещение сильного времени. Оно начинает падать на другие ноты (а, следовательно, и на другие пальцы). В фокус внимания упражняющегося попадает то, что прежде не находилось в поле зрения.

Ритмические варианты. Метод основан на чередовании главным образом четырехдольных и трехдольных ритмических групп.

Б. Годар Вальс из сюиты для флейты, фрагмент написано:

следует работать:



Особенно хорошо активизируют пальцы и выравнивают технику различного рода пунктирные ритмы. Положительная роль пунктирных ритмов заключается в парадоксальном соединении преимуществ медленного и быстрого темпов. Используя пунктирные ритмы, нужно стремиться к тому, чтобы каждая нота пассажа попадала как на более длительную, так и на более короткую долю пунктирного ритма. Для этого следует учить пассаж, начиная его как с длинной, так и с короткой ноты.

сначала:



потом:



Артикуляционно-штриховые варианты. Метод подобного рода варьированных повторений позволяет достичь большой ровности в его исполнении и избежать монотонности, свойственной простым повторениям.

И.С.Бах Соната для флейты № 5, IV часть, фрагмент

написано:



следует работать:

Four staves of musical notation, each showing the same passage as the first staff. The notation is identical to the original, but includes various annotations: slurs over groups of notes, accents over specific notes, and dynamic markings like 'p' and 'f' to illustrate different working techniques.

Агогические варианты. Метод заключается во временном замедлении той или иной части пассажа. Наибольший эффект дает небольшое замедление и тщательное произнесение нот, завершающих пассаж. Так как очень часто при исполнении длительного пассажа окончание его теряет четкость и «смазывается».

Временное упрощение пассажа. В тех случаях, когда исполнитель сталкивается с очень сложным пассажем, имеет смысл временно применить упрощенный вариант пассажа. Проанализировав пассаж, исполнитель упрощает его, оставляя лишь основные в структурном отношении звуки, составляющие его «каркас». К этому «каркасу» в процессе упражнений хорошо привыкают пальцы и слух. Затем «бреши» постепенно заполняются временно отсутствующими звуками до полного их заполнения.

Цепной метод работы над пассажем. Метод заключается в следующем. Если пассаж, к примеру, состоит из 24 нот, то сначала прочно

выучивают четыре первые ноты, затем – пять первых нот, шесть, семь, восемь... и, наконец, все двадцать четыре.

Пассаж может быть разбит на две части. Сначала выучиваются первые тринадцать нот, затем – последние тринадцать нот (части пассажа должны «перекрывать» друг друга с тем, чтобы не оставалось непроработанных стыков).

Укрупнение единицы метрической пульсации. Для временного усложнения задачи можно, например, четырехчетвертные такты играть *alla breve*, трехчетвертные – на «раз» и т. д. Этот метод помимо усложнения ритмической задачи позволяет иногда избежать не нужной суеты и достичь большей цельности в воплощении того художественного содержания, которое заложено в том или ином техническом эпизоде исполняемого произведения.

Техническая фразировка. Автором метода технической фразировки считают итальянского пианиста Ф.Бузони. Одним из первых Бузони обратил внимание на то, что четкость и удобство исполнения виртуозного пассажа во многом зависят от того, как музыкант мысленно его членит, как группирует составляющие его звуки. Остроумно и образно идею технической фразировки излагает в своей книге «Работа пианиста» Г.Коган: «Вообразите, что перед вами задача – произнести скороговоркой: *укбукбукбукбукбукбукб* и т. д. Всякий тотчас же заметит, что данная последовательность представляет многократное повторение одного и того же сочетания букв, и, произнося эту скороговорку, несомненно, будет мысленно членить ее соответствующим образом:

укб – укб – укб – укб – укб – укб – укб – укб и т. д.

Попробуйте теперь перегруппировать тот же ряд букв по-другому, представив его себе в таком виде:

(ук) – бук – бук – бук – бук – бук – бук – бук – бук и т. д.

Трудное, словно чудом, становится легким: удобство и темп произнесения увеличиваются «сами собой» по крайней мере, вдвое.

В чем секрет этого? Все в той же автоматизации. Сочетание «бук» требует одного волеизъявления, сочетание «укб» - двух. Следовательно, при группировке «укб – укб» необходимо вдвое больше «приказов сознания», чем при группировке «бук – бук», почему первая и «исполняется» вдвое медленнее второй.

Совершенно то же самое имеет место в музыке. Если предложить флейтисту сыграть в быстром темпе ряд ломанных децим, расположенных по ступеням уменьшенного септаккорда:



Это вызовет немало затруднений. Но, если перегруппировать заданный ряд звуков таким образом, чтобы первая нота превратилась в затактовую, а все остальное – в последование ломанных октав, то исполнение такого варианта будет намного проще:



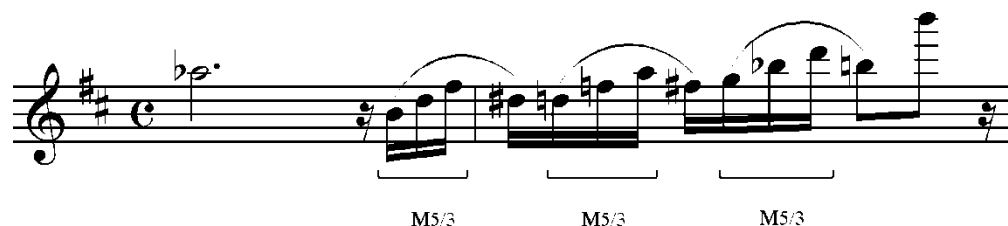
Техническая фразировка может не совпадать с художественной музыкальной фразой. Однако и в этом случае ее целесообразно применять как временное средство, способствующее преодолению технических сложностей произведения.

А.Самонов Соната для флейты, фрагмент

написано:



следует работать:



Таковы некоторые дополнительные методы работы над техникой. Разумеется, существуют и другие, но рассмотреть их все не представляется возможным.

Если ученик, усиленно работая над техникой, не справляется с техническими трудностями изучаемой пьесы, следует либо дать пьесе «отлежаться», либо искать новые методы технической работы, так как старые, возможно, себя уже исчерпали.

Некоторые технические распространенные ошибки.

- Распространенной ошибкой является механический перенос приемов медленной игры в быструю. В медленном темпе обычно учат крепкими пальцами, нередко поднимая их при этом выше обычного. Если сохранить такую работу пальцев и в быстром темпе, игра музыканта окажется тяжеловесной и скованной. В быстром темпе следует играть легкими, свободно падающими, поднимаемыми невысоко пальцами.
- Очень часто в сложных пассажах комкаются последние звуки. Причина этого недостатка кроется главным образом в том, что слух и внимание исполнителя раньше времени устремляются к следующим тактам. Рекомендуется учить пассаж, специально несколько замедляя последние звуки; медленно учить пассаж без нескольких последних звуков; отдельно учить завершающую часть пассажа с последующим соединением ее с предыдущей частью пассажа.

Работая над техникой, не следует ограничивать свою задачу только достижением технической подвижности. Выработанная в таких условиях техника доставит мало радости слушателю. Хорошо выученный пассаж должен исполняться не только виртуозно, но и чисто в интонационном и звуковом отношении (так как работа над интонацией и звуком является важнейшим элементом технической работы). Работа над техникой включает в себя и работу над гибкой и выразительной динамикой, а также решение многих чисто художественных задач, так как любой технический эпизод является художественным элементом музыкального произведения.

- Многие молодые музыканты допускают нарушение темпа при изменении динамического нюанса. *Crescendo* вызывает произвольное ускорение темпа, *diminuendo* – произвольное замедление темпа. Рекомендуется играть пассаж в медленном темпе, тщательно контролируя свою игру слухом, исправлять темповые неточности.
- Произвольные изменения темпа могут явиться следствием изменения штриха. После стаккатной части пассажа легатная его

часть, как правило, загоняется. После легато стаккато приводит к некоторому замедлению темпа. Рекомендация та же.

- Если в плавное движение пассажа вторгаются интервальные скачки, в местах скачков почти всегда возникает произвольное замедление темпа. Рекомендуется отдельно учить эпизоды со скачками; по мере выучивания «монтировать» их в целое, тщательно контролируя слухом ровность исполнения всего пассажа.
- Иногда произвольные ускорения возникают в том случае, если восходящий пассаж достигает предельно высокого регистра. Верхний диапазон деревянных духовых инструментов представляет дополнительные трудности, как для губ, так и для пальцев (сложность аппликатуры) исполнителя. Отсюда – некоторая нервозность и ускорение. Рекомендуется дополнительно упражняться в высоком и предельно высоком регистрах инструмента, учить весь пассаж сначала медленно, потом все более быстро, добиваясь при этом общей ровности.
- Не следует основательно учить трудные в техническом отношении эпизоды произведения в день концертного выступления или накануне его. В последние часы перед выступлением много не сделаешь, а вот разрушить можно немало. Ведь каждое неудачное повторение в нервной предконцертной обстановке порождает неуверенность в своих силах, нарушает чистоту и надежность движений. Играть в день концерта нужно немного, абсолютно точно, безошибочно, сосредоточенно и главным образом медленно.
- Накануне концертного выступления исключительное значение приобретают психологические факторы: способность не робеть, уверенность в достижении цели. Успех приходит к тому, кто на эстраде в помощь технике сможет привлечь «дух». Ведь «одухотворенные пальцы способны творить чудеса».

Квалифицированная критика преподавателя и придирчивая самокритика учащегося, являются обязательным условием прогресса в повседневном музыкальном обучении, перед концертным выступлением должны быть сведены до минимума. Опытные педагоги стараются в последние перед выступлением дни не делать серьезных замечаний учащимся, стремятся всеми средствами внушить им уверенность в своих силах.

Практические занятия (11 часов по программе):

Цель практических занятий изучить и закрепить материал, изучаемый на уроке:

1. Повторение пройденного материала.
2. Работа с дополнительной литературой по темам 1.1., 1.2., 1.3., 1.4., 1.5., 1.6., 1.7., 1.8., 1.9., 1.10., 1.11.

Самостоятельная работа (17 часов по программе):

1. Систематизация и закрепление теоретических знаний по изучаемым учебным дисциплинам профессионального модуля.
2. Анализ школ игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов.
3. Изучение методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов. Работа с дополнительной литературой по темам.
4. Изучение материала лекции.

3 курс, 5 семестр - промежуточная аттестация - экзамен.

Студенты должны устно ответить на экзаменационный билет, включающий 2 вопроса по междисциплинарному курсу «Методика обучения игре на инструменте» по разделу 2.2.1.1 «Особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах».

Студенты должны:

знать особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах; профессиональную терминологию.

уметь работать с дополнительной методической литературой; применять теоретические знания в преподавательской практике.

Примерный перечень вопросов для устного ответа на экзамене:

1. Психофизиологические основы исполнительского процесса на музыкальных инструментах.
2. Акустические основы звукообразования на духовых и ударных инструментах.
3. Исполнительский аппарат и технология звукоизвлечения на духовых и ударных инструментах.
4. Исполнительское дыхание, его сущность, значение, особенности.
5. Виды исполнительского дыхания. Значение цезуры и музыкальная фразировка. Методы развития исполнительского дыхания.

6. Функции губ при игре на духовых инструментах, значение техники губ и методы ее развития.
7. Функции языка при игре на духовых инструментах, особенности атаки звука.
8. Штрихи, применяемые на духовых инструментах.
9. Техника пальцев (кистей рук - ударные инструменты), ее значение в практике игры.
10. Методы развития техники пальцев (кистей рук).

Раздел 2. Общие основы воспитания музыкальных данных учащихся.

(8 часов по программе + 2 ПЗ)

Развитие музыкальных способностей в процессе воспитания музыканта профессионала.

Несмотря на примерно равные умственные способности и физическое развитие учащихся мы имеем различные результаты их обучения. Анализ этих явлений свидетельствует о том, что в подготовке исполнителя интуитивное начало то есть наличие природных способностей приобретает решающее значение. В.М. Теплов в своем труде «Психология музыкальных способностей» музыкальная литература 1947 год доказывает возможность развития всех музыкальных способностей на основе врожденных задатков. Не может быть способностей, которые не развивались бы в процессе воспитания и обучения.

Под музыкальными способностями мы, прежде всего, подразумеваем музыкальность. Это удачное определение сделал Алексеев в своей методике обучение игре на фортепиано. «Музыкальным следует назвать человека, чувствующего красоту и выразительность музыки способного воспринимать в звуках произведения определенное художественное содержание, а если он исполнитель, то и воспроизводить это содержание». Музыкальность развивается в процессе правильной хорошо продуманной работы, в течение которой педагог ярко и всесторонне раскрывает содержание изучаемых произведений, иллюстрируя свои объяснения показом на инструменте или записью.

В комплекс понятия музыкальности входит ряд необходимых компонентов, а именно:

1. музыкальный слух
2. музыкальная память
3. музыкально-ритмическое чувство

Тема 2.1. Роль музыкального слуха в процессе игры на духовых и ударных инструментах, его развитие.

Музыкальный слух как важнейшее средство организации и контроля исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах.

Музыкальный слух и интонация. Зависимость точной интонации от координированной работы слуха, губ, языка и дыхания играющего на духовом инструменте.

Музыкально – слуховые представления играющего и их роль в выявлении звуковых, технических и выразительных сторон исполнения.

Музыкальный слух как способность различать соотношение звуков по высоте, а также способность восприятия элементов, из которых складывается музыкально – художественное впечатление: интонация, нюансировка, тембр, фразировка и т.д.

Музыкальный слух (звуковысотный, мелодический, тембровый и др.). Относительный и абсолютный музыкальный слух. Методы развития музыкального слуха.

Музыкальный слух - это сложное явление, включающее в себя такие понятия, как:

- звуковысотный (интонационный)
- мелодический (ладовый)
- гармонический
- внутренний слух

Каждая из названных сторон музыкального слуха имеет в обучении и в исполнительской практике большое значение. Исполнителю совершенно необходимо наличие хорошо развитого относительного слуха, дающего возможность различать соотношение звуков по высоте взятых одновременно или последовательно.

Это качество чрезвычайно важно для оркестрового музыканта. В оркестре ценится исполнитель который хорошо слушает свою группу, активно в ней участвует, не нарушая ансамбля. Способность слышать воображаемые звуки, записывать их на бумаге и оперировать ими называется внутренним слухом. Музыкальный слух развивается в процессе деятельности музыканта. Нужно добиваться, чтобы вся работа с инструментом протекала при неустанном контроле слуха.

Недостаток учащихся в том, что они не контролируют свою игру на инструменте слухом. Это основной недостаток самостоятельной работы учащихся. Педагогу по специальности необходимо постоянно проявлять заботу о развитии всех компонентов музыкального слуха и, прежде всего, внутреннего мелодического слуха.

Развитие внутреннего слуха.

Помимо уроков сольфеджио и выполнение домашних заданий по этому предмету педагог по специальности требует исполнение по памяти знакомых ранее или вновь услышанных музыкальных отрывков (подбор по слуху), транспонирование знакомых мелодий в другие тональности, импровизация, а так же сочинение музыки, если есть достаточно данных для этого.

Полезно приучать учащихся анализировать свое или другое исполнение, критически их оценивая. Поэтому и надо ходить на концерты не только своей специальности: хор, камерный оркестр, духовой, эстрадный,

различные по составу ансамбли, солистов других специальностей: пианистов, скрипачей и др.

Для развития мелодического слуха необходимо систематически работать над кантиленой (медленной пьесой). Кантилена так же развивает выдержку, потому что идет большая нагрузка на губной аппарат, глубокое дыхание. Совершенствуя гармонический слух полезно анализировать фактуру изучаемого музыкального произведения, больше играть в ансамбле, в оркестре. Фактура латинское слово в переносном значении устройство, строение музыкальной ткани.

Тема 2.2. Развитие музыкальной памяти.

Музыкальная память как способность восприятия и запоминания содержания и формы музыкального произведения. Различные виды памяти и их особенности. Методы развития музыкальной памяти.

Хорошо развитый музыкальный слух - это важнейшее условие для развития музыкальной памяти.

Музыкальная память - это понятие синтетическое включающее в себя слуховую, зрительную, двигательную, логическую. Музыкальная память также поддается развитию. Важно для музыканта что бы были развиты, по крайней мере, три вида памяти:

- первая - слуховая служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства
- вторая - логическая связанная с пониманием содержания произведения и закономерностями развития музыкальной мысли
- третий вид – двигательная, крайне важная для исполнителей инструменталистов

У многих важную роль в процессе запоминания играет зрительная память. Работая над развитием памяти учащегося, следует помнить: очень важна система запоминания музыки, учащийся должен учитывать, что музыка протекает во времени, и воспроизведение произведения как чего-то целого возможно при условии удержания в памяти его частей. В результате частого исполнения запоминание может быть непреднамеренным. Запоминание может быть и преднамеренным когда специально заучивают отдельные отрывки, а затем и все произведение целиком.

Здесь необходимо знание формы произведения, его гармонической структуры. При разучивании важно осознавать сходность, повторность отдельных частей музыкальной формы, причем внимание фиксируется на том, что различает эти части, и что их объединяет. В преднамеренном запоминании участвует: зрительная, двигательная, а так же более сложная

внутренняя слуховая память. Проверка правильности выученного музыкального произведения: запись заученной музыки без использования инструмента (нотами), транспонирование мелодии в другую тональность и умение начать исполнение с любого места. Умение начать исполнения с любого места свидетельствует о глубоком и тщательном знании исполнителем музыки произведения.

Тема 2.3. Развитие музыкально – ритмического чувства.

Ритм - важная сторона музыкального исполнительского процесса.

Понятие метра и ритма.

При воспитании исполнителя на любом музыкальном инструменте одним из актуальнейших направлений становится развитие чувства ритма. Особое ритмическое чувство при исполнении эстрадной музыки вырабатывается только путем практических занятий. Без ритмической ясности и выразительности исполнение виртуозных произведений становится бледным, бессодержательным. Следовательно, у учащегося необходимо развивать способность ощущать метроритмическую пульсацию: чем острее и точнее ее ощущение, тем совершеннее ритмическая сторона исполнения.

Однако укоренившаяся привычка подчеркивать метр внешними движениями может сковывать исполнителя и ограничивать его технические возможности, например, в джазовом исполнительстве, в котором музыкальный ритм может быть очень далек от механически точного и размеренного движения. Сопровождение педагогом исполнения учащегося отстукиванием ног, щелчками, отсчитыванием вслух долей такта или иными способами подчеркивания метра также мешает развитию и выявлению у него собственных метро-ритмических ощущений, которые должны быть гибкими и выразительными.

Хорошо развитая способность к ощущению точного метра дает основу для проявления ритмической свободы, являющейся важнейшим средством выразительности при исполнении эстрадно-джазовых произведений.

Для развития метроритмического чувства полезно играть произведения составными (пятидольными, семядольными и т.п.) размерами, а также с сопоставлением триолей с группами из двух или четырех нот, а также произведения с частыми отклонениями от основного ритма.

Следует обратить особое внимание на ритмическую сторону исполнения каденций, записанных без деления на такты: необходимо найти метроритмическую форму и правильно определить место первого акцента.

Часто для выразительного исполнения каденции требуется значительно нарушить равномерность движения (ускорение в одном месте может быть компенсировано соответствующим замедлением движения в другом).

Одной из важнейших задач, возникающих перед исполнителем, является определение темпа. От точного выбора темпа в значительной степени зависит правильное истолкование намерений автора; неверно взятый темп искажает смысл музыки.

Особое внимание следует уделять развитию чувства устойчивости темпа. Важно сформировать также чувство моторной (мышечной) памяти на темп. Непроизвольные колебания в темпе могут возникать в результате целого ряда причин, к которым можно отнести: эстрадную нервозность, волнение, депрессию, возбужденность и т.п. Непроизвольные отклонения от заранее задуманного темпа происходят в силу неопытности исполнителя в очень медленных или быстрых отрывках. В умеренных зонах произведения ошибки менее ощутимы.

Устойчивость темпа и его модификаций достигается путем специальной длительной тренировки с постоянным возвращением внимания учащегося к этому важнейшему вопросу.

Находить темп помогает исполнителю его музыкальность и художественная чуткость. Следует также соблюдать и математически точные данные метронома, указанные автором. После длительных упражнений в течение недель и даже месяцев, при постоянной сверке вновь взятого темпа с ранее установленным у учащегося вырабатывается чувство найденного и усвоенного им темпа.

Формирование и совершенствование темпового и ритмического чувства осуществляется посредством специально подобранных упражнений, фрагментов из произведений эстрадной и джазовой музыки по степени возрастающей сложности.

Начинать освоение следует с медленных произведений, постепенно переходя к более быстрым темпам и сложным ритмическим рисункам, отрабатывая переход от одного к другому. На следующем этапе отрабатывается прием смены темпов: постепенный и внезапный переход от одного темпа к другому. Одним из главных специфических элементов исполнительского мастерства в духовых, эстрадных и джазовых оркестрах и ансамблях является свинг – ритмическая импульсивность, создающая особую характерную напряженность звучания в момент исполнения произведения, ощущение неуклонного нарастания темпа, хотя формально он считается неизменным.

Таким образом, специально организованная работа с учеником по развитию темпоритмических навыков будет во многом способствовать развитию исполнительских навыков. Помимо этого, ритмическая точность при исполнении на духовых инструментах во многом будет зависеть от точности дыхания и его адекватности темпу и ритму исполняемого произведения.

Ритмическая организация повседневных упражнений. Ритмическая организация исполнения гамм и арпеджио. Работа с метрономом и «внутренняя пульсация». Особенности художественно – исполнительского музыкального ритма. Специальные упражнения для разных этапов обучения. Ритм и агогика в работе над художественным материалом. Рубато. Распространенные ритмические ошибки.

Практические занятия (2 часа по программе):

1. Повторение пройденного материала.
2. Работа с дополнительной литературой по темам 2.1., 2.2., 2.3.

Самостоятельная работа (9 часов по программе):

1. Систематизация и закрепление теоретических знаний по изучаемым учебным дисциплинам профессионального модуля.
2. Анализ школ игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов.
3. Изучение методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов. Работа с дополнительной литературой по темам.
4. Изучение материала лекции.

Раздел 3. Организация и направление работы с учащимися.

(20 часов по программе + 10 ПЗ)

Данный раздел рассматривает особенности работы с учениками от отбора кандидатов до старших классов организаций дополнительного образования.

Тема 3.1. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых и ударных инструментах.

Организация приемных испытаний. Проверка музыкальной одаренности кандидатов (музыкального слуха, музыкальной памяти, музыкально – ритмического чувства). Подготовленность детей к обучению.

Необходимость медицинского освидетельствования при отборе кандидатов. Определение признаков профессиональной пригодности для обучения на духовых и ударных инструментах. Возраст. Выбор инструмента.

Обучению игре на различных духовых инструментах должен предшествовать правильно организованный и проведенный отбор кандидатов по принципу профессиональной пригодности.

К игре на духовых инструментах не могут быть допущены лица, имеющие ясно выраженные признаки профессиональной непригодности: отсутствие передних зубов, неправильно сросшиеся губы («заячья губа»), ненормальное развитие или отсутствие пальцев на руках.

Помимо определения внешних признаков профессиональной пригодности для обучения на духовых инструментах, необходимо позаботиться о главном - определении музыкальных способностей кандидатов.

Последнее должно происходить в соответствии с общепринятыми нормами, т.е. у каждого кандидата необходимо тщательно проверить музыкальный слух, музыкальную память и чувство ритма.

Подобная проверка может производиться различными способами (например, при помощи игры на фортепиано, при помощи голоса и т.п.), однако ее сущность во всех случаях сводится к тому, чтобы верно определить у испытуемого его способность запомнить и воспроизвести услышанное.

Следующий этап проверки кандидатов связан с определением состояния здоровья, возраста, физического развития, особенностей строения челюстей, зубов, губ, языка и пальцев, т.е. тех качеств, которые имеют прямое отношение к обучению игре на духовых инструментах.

Состояние здоровья, возраст. Поскольку игра на духовых инструментах требует от музыканта значительной затраты физических сил,

то к занятиям могут быть допущены только те лица, которые имеют нормальное состояние здоровья. Установить его помогает медицинский осмотр, обязательный для всех кандидатов, в результате которого должны быть отсеяны лица с хроническими болезнями сердца, легких и других важнейших органов.

Одновременно с определением степени умственного и физического развития кандидатов преподавателю необходимо иметь точные сведения об их возрасте, так как в практике обучения игре на духовых инструментах это имеет существенное значение. С какого возраста можно начинать обучение на духовых инструментах? Любая возрастная градация будет условна, т.к. основным ориентиром будет физическое развитие кандидата. Рекомендуемый возраст здесь будет от 8 до 14 лет.

Выбор инструмента. После отбора кандидатов перед преподавателем возникает наиболее сложный вопрос о выборе инструмента. «Угадать» инструмент - далеко непросто, и здесь вполне возможны ошибки. Существенную роль в правильном выборе инструмента сможет оказать преподавателю анализ индивидуальных особенностей кандидата, его анатомо-физиологических данных.

Форма и строение губ. При игре на различных инструментах работа губ имеет свои особенности, поэтому форма и строение губ могут помочь педагогу определить будущую профессию кандидата. Так, для обучения игре на широкому мундштуку медных инструментах (баритон, тромбон, туба) целесообразнее выделять лиц, имеющих полные, мясистые губы, ибо они лучше приспособлены к большим чашкам и полям мундштуков.

Кандидаты для обучения на всех остальных духовых инструментах должны иметь нормально развитые губы, не слишком толстые, но и не очень тонкие, т.е. средней умеренной полноты. Кроме того, губы должны быть в достаточной степени мягкими и эластичными.

Для игры на духовых инструментах имеет значение и внутреннее строение губ: степень развития губных мышц, насыщенность тканей губ кровеносными сосудами, эластичность их внешнего покрова.

Строение зубов и челюстей. При определении кандидата на тот или иной духовой инструмент необходимо учитывать также особенности строения зубов и челюстей. Зубы, особенно передние, должны быть ровными. Если же у одаренного кандидата окажутся несколько искривленными верхние зубы, то его целесообразнее определить на деревянные духовые инструменты (флейту, гобой или фагот), где давление мундштука на верхнюю губу значительно меньше, чем при игре на медных.

Что касается строения самих челюстей (определяющего так называемый «прикус»), то различные виды «прикуса» принципиально не служат препятствием для начала обучения на любом духовом инструменте.

Форма языка. Начинающие играть на духовых инструментах должны обладать не слишком широким и толстым языком, способным легко и быстро двигаться. Это нужно для правильного выполнения атаки звука и исполнения быстрых отрывистых звуков (*staccato*).

Из практики известно, как трудно музыканту овладеть легким *staccato*, если у него широкий мясистый язык. Такой язык не способен быстро двигаться, потому что при своем движении он постоянно соприкасается с зубами нижней челюсти. В этом случае целесообразнее начинать обучение на тех инструментах, для которых исполнение быстро сменяющихся звуков *staccato* не характерно. К таким инструментам относятся тромбон и туба. Что касается выбора деревянных духовых инструментов, то с широким языком особенно трудно будет обучаться игре на кларнете. Известно, что извлечение отрывистых звуков на кларнете дается с трудом даже тем музыкантам, у которых язык имеет нормальное строение.

Строение рук и пальцев. При выборе инструмента, на котором будет обучаться ученик, следует обратить внимание и на особенности строения его пальцевого аппарата. Начинающие обучение на деревянных духовых инструментах должны иметь нормально развитые, обладающие природной подвижностью пальцы. Очень короткие пальцы при игре будут неизбежно напрягаться, что затруднит развитие пальцевой техники. Кандидатов, имеющих короткие руки нецелесообразно учить игре на тромбоне, ибо исполнение звуков на шестой и седьмой позициях для таких музыкантов составляет большие, а иногда и непреодолимые трудности.

При выборе инструмента необходимо учитывать еще и собственный интерес ученика к тому или иному духовому инструменту, его желание обучаться игре именно на данном инструменте. Если у преподавателя нет серьезных оснований препятствовать этому, то просьбы такого рода нужно удовлетворять. Из практики обучения известно, что занятия на любом инструменте дают большую эффективность и приносят обычно взаимное удовлетворение и учащемуся и педагогу.

Наконец, при определении инструмента следует учесть, что не всегда кандидаты перед началом обучения выявляют все свои способности и склонности. Поэтому в течение первого полугодия занятий необходимо тщательно присматриваться к ученикам и только после учета первых результатов занятий окончательно решить вопрос о выборе инструмента.

Тема 3.2. Рациональная постановка при игре на духовых и ударных инструментах и ее практическое применение.

Смысловое значение термина «постановка». Естественное (наименее напряженное) положение различных компонентов исполнительского аппарата как основа рациональной постановки. Совокупность правил постановки и их значение в практике игры на духовых и ударных инструментах. Наиболее типичные недостатки в постановке у начинающих музыкантов, причины и методы устранения.

Характерные недостатки постановки у начинающих музыкантов.

Если представить процесс обучения музыканта в виде постепенно строящегося здания, то постановка будет играть роль фундамента.

Правильная постановка служит основой, на которой базируется развитие исполнительских навыков музыканта.

Практика обучения молодых, начинающих музыкантов показывает, что уделять внимание постановке следует с первых шагов. Наиболее типичными у начинающих музыкантов являются недостатки, связанные с неправильным положением инструмента, рук, пальцев и головы.

Для исполнителей на флейте наиболее характерным является наклонное положение инструмента вместо необходимого прямого, что является следствием опускания правой руки. Для исправления этого недостатка педагог должен следить за тем, чтобы ученик во время игры держал слегка приподнятый локоть правой руки. В этом случае обе руки будут находиться на одном горизонтальном уровне, и флейта будет лежать ровно.

Начинающие гобоисты нередко держат инструмент слишком приподнято, что отчасти связано у них с чрезмерным опусканием подбородка в низ. Исправить такой недостаток не трудно – необходимо лишь следить за правильным положением головы и рук, которые не следует сильно поднимать вверх.

Играющий на кларнете чаще всего сдвигает инструмент несколько в сторону, причем чаще вправо, чем влево, либо придают инструменту не правильное положение по вертикали (слишком близко держат его у туловища) или наоборот чрезмерно поднимают вверх. Подобные отклонения от нормы (если они не обусловлены какие-нибудь индивидуальными особенностями музыканта) не должны иметь место, ибо это накладывает определенный отпечаток на характер звучания. Из практики известно, что при наклоне кларнета вниз, звук делается жидким и тусклым, а при чрезмерным подъеме вверх, более грубым.

Для играющих на медных неправильное положение инструмента является следующим: нажимают на клапанный механизм фалангами пальцев, а нужно нажимать подушечками пальцев, при игре на корнете, трубе держатся за кольцо. За кольцо держатся только при перевороте нот, либо когда нужно вставить сурдину. Начинающие валторнисты часто неправильно держат раструб инструмента: либо слишком опускают его вниз, либо наоборот поворачивают сильно вверх. Тромбонисты нередко придают инструменту неправильное положение тем, что держат опущенной кулису вниз.

Недостатки постановки связанные с положением пальцев на инструменте могут быть довольно различны:

У исполнителей на деревянно-духовых очень часто пальцы при игре высоко поднимаются, отводятся без надобности в сторону, кроме того, лежат на инструменте не в округленно согнутом, а в сугубо прямом положении, что вызывает излишнее их напряжение. Неправильное положение головы проявляется в том, что отдельные музыканты в момент игры опускают голову вниз, вследствие чего подбородок так же опускается, вызывая дополнительное напряжение шейных и подбородочных мышц.

Такое наклонное положение головы можно встретить у исполнителей на различных духовых инструментах, но чаще всего оно встречается: у трубачей, гобоистов, кларнетистов, валторнистов. Наклон головы в сторону (вправо) особенно часто встречается у исполнителей на флейте, для которых он стал традицией и вредной привычкой.

С началом обучения на инструменте необходимо неотступно следить за правильностью приемов постановки у играющего. При этом нужно добиваться, чтобы учащийся не только знал те или иные приемы рациональной постановки, но и понимал целесообразность их практического применения.

Ослабить контроль за постановкой можно тогда, когда правильные приемы постановки превратятся у учащихся в точно усвоенные и закрепленные навыки.

Тема 3.3. Методика проведения урока.

Основной формой накопления знаний в начальный период обучения являются занятия под руководством преподавателя, которые проходят в виде систематических уроков.

На уроке учащийся получает новые знания, закрепляет уже приобретенные навыки, воспитывает в себе волю и целеустремленность, учится работать и т.д. Правильно организованный урок всегда поднимает

интерес к занятиям и способствует достижению наилучших практических результатов.

Практика обучения показывает, что при всем многообразии построения урока структура его складывается из следующих взаимосвязанных частей:

- Проверка и повторение пройденного материала
- Сообщение новых знаний и их закрепление
- Определение заданий для самостоятельной работы (домашних занятий)

В первой части урока учащийся отчитывается перед преподавателем о выполнении полученных учебных заданий на предыдущем уроке, т.е. показывает результат своей самостоятельной работы. Повторение является важным моментом обучения, поскольку оно способствует более прочному и быстрому изучению учебного материала.

Во второй части урока сообщаются новые знания. Это – центральный момент каждого занятия, т.к. без получения и усвоения суммы новых знаний учащийся не сможет двигаться вперед.

Очень важно, чтобы при изложении нового материала была связь с тем, что уже пройдено учащимся. Такой метод позволяет наиболее активно осваивать изучаемый материал.

Основное содержание урока составляет обычно освоение гамм, упражнений, этюдов и пьес. Поскольку существенная часть этой работы приходится на долю самостоятельных занятий, очень важно, чтобы на уроке педагог умело руководил учащимися.

Приступая к первоначальному проигрыванию учебного задания, не следует прерывать игру ученика при первых же неточностях и недостатках исполнения. Нужно дать возможность учащемуся сыграть этюд или пьесу целиком, ибо такое проигрывание очень важно и для ученика, и для преподавателя. Учитывая то, что обычно учат произведение по разделам, частям, подобное исполнение дает возможность охватить произведение в целом и одновременно выявить основные недостатки собственного исполнения. Преподаватель имеет возможность оценить, как ученик воспринимает содержание музыки, какие делает ошибки в исполнении и т.д.

Прослушав игру ученика, следует указать ему на основные недостатки исполнения и затем уже перейти к повторному проигрыванию произведения с необходимыми остановками, разъяснением допущенных учеником ошибок, т.е. к тщательной работе над произведением. В процессе этой работы, составляющей основную часть урока, педагог должен подкреплять словесные объяснения показом на инструменте. Значение этого педагогического приема общеизвестно: он помогает яснее представить цель и облегчает ее

достижение, повышает активность учащегося на уроке, а главное – усиливает его желание работать.

Сообщая на уроке новые знания и навыки, преподаватель обязан настойчиво добиваться их усвоения и закрепления. Учащиеся должны ясно различать как итоговые цели своей работы над тем или иным учебным материалом, так и ближайшие конкретные задачи.

Последняя часть урока должна быть отведена для определения самостоятельной работы дома. Педагог обязан разъяснить смысл каждого задания, раскрыть его основное содержание, а главное указать, как, в каком порядке следует самостоятельно работать.

Таким образом, цель каждого урока заключается в том, чтобы подвести краткий итог предшествующей работе учащихся и дать им необходимый материал для последующих занятий.

Каждый урок необходимо воспринимать, как творческий процесс. И обретать новые средства для воплощения художественного исполнения как, музыкальных произведений, так и инструктивного материала. Также необходим индивидуальный подход к каждому ученику. Следует учитывать в работе умственное, физическое развитие учащегося, а также музыкальные способности и исполнительские навыки на каждом этапе его обучения.

Тема 3.4. Организация самостоятельных занятий учащегося.

Приступая к обучению игре на духовых инструментах в детской музыкальной школе, ребенок приобретает знания, умения и навыки не стихийно, а сразу же приобщается к систематическому обучению. В отличие от общеобразовательной школы, где процесс включения в учебу занимает относительно большой срок, обучение на музыкальном инструменте буквально с первых же уроков требует от ребенка целенаправленной, напряженной работы с целью овладения определенными исполнительскими навыками игры на инструменте. Начинающий музыкант не только интенсивно должен постигать абсолютно новую для себя область систематического труда и получать обширную информацию, но одновременно он обязан применять полученные знания на практике и притом вполне сознательно.

Весь педагогический процесс, весь комплекс взаимоотношений педагога с учащимся в ОДО должен быть пронизан стремлением развить способность к самостоятельному осуществлению разнообразных практических заданий. Плоды принесет лишь терпеливый и кропотливый, часто незаметный для ученика, но целенаправленный труд педагога - руководителя специального класса. Результатом будет развитие навыков

самостоятельной работы уже на уроке под руководством преподавателя. Болотин С.В. говорит о том, что самостоятельная работа частично начинается уже в классе. Педагог должен приучить ученика на уроке заниматься так же свободно, как он делает это дома, без педагога, и дома - так же сосредоточенно, как на уроке, в классе.

Таким образом, самостоятельная работа учащегося – это часть учебного процесса, состоящая из двух разделов:

Первый раздел – это самостоятельная работа ученика непосредственно на самом уроке, то есть сознательное отношение к получаемым знаниям.

Второй раздел – домашняя работа над выполнением заданий, полученных на уроке.

К этому следует добавить, что оба раздела этой работы тесно взаимосвязаны. Чем интенсивней самостоятельная работа учащегося на уроке, тем эффективней она в домашних условиях и наоборот. Решающим условием продуктивной и качественной самостоятельной работы учащегося является ясная постановка задач, стоящих перед ним. От того, насколько четко преподаватель сформулирует их, определит последовательность выполнения и конкретизирует, зависит успех самостоятельных занятий ученика. Важно помнить, что, во-первых, учить навыкам самостоятельной работы следует на уроках, во-вторых, любое новое задание, предлагаемое для самостоятельной проработки, должно опираться на усвоенное ранее, под руководством педагога.

Из всего это следует, что урок способен стать эффективным средством обучения только в сочетании с активной домашней (самостоятельной) работой учащегося.

Преподаватель направляет активность ученика в нужном направлении, содействует воспитанию самостоятельности, задачи которой сводятся к следующему:

- Воспитание самостоятельной мысли
- Воспитание умения самостоятельно применять свои знания в учебной работе
- Воспитание умения самостоятельно работать над самообразованием и воспитание умения самостоятельно отстаивать свои принципы, убеждения

Научить ребенка заниматься самостоятельно и не навредить ему при этом – первоочередная задача преподавателя.

Решая эту задачу, необходимо, прежде всего, позаботиться о том, чтобы воспитать в своем ученике начальные понятия дисциплины труда, ответственность за самостоятельные занятия, активность восприятия

учебных заданий. Путь к трудолюбию лежит через веру ученика в себя и в его труд. Ученик обязательно должен понять, что систематический труд это обязательное и главное условие овладение исполнительским мастерством.

Некоторые музыканты видят секрет успеха только в музыкальной одаренности. Другие занимаются только по настроению, ожидая вдохновения. Третьи погружаются в бесконечные поиски исполнительских «секретов».

Практика музыкального исполнительства свидетельствует о несостоятельности всех этих представлений. Так как секрет успеха в музыке может познать лишь тот, кто познает секрет трудолюбия. Возможности же творческого труда практически безграничны. Поэтому эффективность труда музыканта резко возрастает в обстановке увлеченности своим делом.

Исходя из этого, педагог должен строить работу ученика таким образом, чтобы его труд был, как можно чаще окрылен вдохновением и приносил радость. Необходимо объяснить начинающему музыканту, что успех зависит от качества труда. Недопустимо расхлябанное, безвольное состояние во время самостоятельных занятий. Так же труд учащегося должен быть не только сосредоточенным, но и осмысленным. Ни в коем случае не следует ограничиваться простым проигрыванием материала. Над ним нужно работать, а, работая - размышлять. Нужно вскрывать допущенные ошибки, выявлять причину их возникновения. И самое главное, что вся самостоятельная работа должна протекать в обстановке непрерывного слухового самоконтроля. Поэтому нужно быть достаточно требовательным к себе и к своей игре на инструменте.

Процесс развития учащегося – музыканта трудоемкий процесс. Преподаватель ОДО должен со всей серьезностью отнестись к проблеме самостоятельности и индивидуальности ученика, так как он несет ответственность за его будущее. Без умения самостоятельной работы невозможны ни успешное продвижение ученика, ни получение им прочных знаний и навыков. Систематическая самостоятельная работа развивает настойчивость в преодолении трудностей, воспитывает волю, характер, вкус. Всеми средствами следует стимулировать его активность и инициативу.

Организация самостоятельной работы учащегося помогают домашние задания и проверка их выполнения. Учащимся ОДО задания записываются в дневник. Следует научить ученика сознательно исполнять задания педагога дома. Ученик должен понимать, что он делает и почему. А поэтому преподаватель должен объяснить смысл своих требований на уроке, так чтобы ученик дома не растерялся над чем и как следует работать.

На разных этапах обучения, занятие в классе дают наиболее ощутимые результаты, лишь тогда когда они подкрепляются правильно организованной самостоятельной работой. Именно преподаватель по специальности должен вооружить своего ученика методикой этой работы, то есть приучить соблюдать 3 основных принципа:

1. Регулярность занятий
2. Последовательность самостоятельных занятий
3. Сознательное усвоение знаний

Регулярность занятий. Преподаватель должен приучить своего ученика систематичности и планомерности. Организуя самостоятельные занятия начинающего музыканта, нужно правильно определить объем ежедневно охватываемого материала. Ученик должен усвоить, что лучше заниматься по 1 часу, чем через день, но по 3 часа. Определения оптимального объема работы зависит от: возраста ученика, выносливость его губ и задач, которые он должен выполнить. Губной аппарат учеников младшего возраста еще слаб и неустойчив. Справиться с большими нагрузками он не способен. Естественно, что объем предлагаемого ему домашнего задания не может быть большим. По мере формирования и укрепления аппарата объем заданий и их сложность постепенно возрастают. Успех занятий зависит не только от количества занятий, но и от способности правильного определения, когда необходимо отдохнуть. Если вовремя это не сделать, то внимание притупляется, а продуктивность занятия резко упадет. Желательно, чтобы занятия по возможности проводились в одно и тоже время. Если учащийся утром занимается в общеобразовательной школе, заниматься на инструменте лучше после школы, перед выполнением общеобразовательных домашних заданий, пока голова у него может думать. Занятия в одно и тоже время вырабатывают привычку организма, вносят определенный ритм в распорядок дня. Все это положительным образом влияет на его успех. Ученик должен развивать и совершенствовать приобретенные навыки и если этим не заниматься, то они с легкостью утрачиваются. К сожалению не все музыканты понимают подлинное значение регулярности занятий.

Последовательность самостоятельных занятий. В организации самостоятельных занятий своего ученика преподавателю нужно предусмотреть и их последовательность. Выполнение заданий дома не должно носить случайный и хаотичный характер. И поэтому преподавателю нужно договориться с учеником о системе, по которой он будет работать дома. Сознательное отношение к обучению и самостоятельность мышления

вырабатываются прежде всего в процессе формирования у ученика своей системы домашних занятий. Он должен понять, что не существует универсальный комплекс таких занятий. Формирование этой системы - процесс живой, требует творческого отношения и зависит от индивидуальных особенностей.

Созданию комплекса содействует собственная вдумчивая практика ученика, в ходе которой он познает себя, то есть он замечает, какие упражнения приносят ему необходимую пользу, какие оказываются малоэффективными, какие области техники у него отстают, в каком направлении ему следует прилагать наибольшие усилия. Нельзя все время пользоваться одним и тем же комплексом. Он должен меняться из-за определенных задач и нагрузок изучаемого музыкального материала. Главное, что должно входить в систему самостоятельной работы ученика это:

- Упражнения для разыгрывания (гаммы, арпеджио с обращениями)
- Работа над звуком (игра продолжительных нот)
- Работа над техническим материалом (этюды)
- Работа над художественным материалом (пьесы)

Естественно, что начинающему музыканту такую систему помогает составить преподаватель. Основное ее назначение - определить, что и как необходимо играть ежедневно на инструменте. Говоря о последовательности в организации и проведении занятий, необходимо иметь в виду две стороны:

1. Последовательность работы музыканта над учебным материалом - это то, с чего необходимо начинать и чем следует заканчивать ежедневные занятия на инструменте

2. Последовательность занятий включает в себя обязательное движение «от простого к сложному», то есть более легкий учебный материал предшествует более трудному, а не наоборот.

Сознательное усвоение знаний. Самостоятельные занятия ученика на инструменте должны быть не только регулярными, но и целенаправленными, что во многом определяется степенью сознательности ученика к той работе, которую он проделывает в процессе тренировки. Учащийся должен ясно представлять себе для чего он выполняет то или иное задание, упражнение и как правильно нужно над ним работать. Ни одно, даже самое легкое задание не должно выполняться механически, так как в любом задании от ученика требуется сосредоточенность и активное внимание. В связи с этим следует указать на встречающийся у некоторых музыкантов недопустимый механический подход к выполнению отдельных упражнений (например,

продолжительных звуков, гамм и арпеджио в медленном движении). Считая указанные упражнения слишком «легкими», некоторые учащиеся при их исполнении отвлекаются и думают о посторонних вещах. Нет ничего бесполезнее такого «метода» занятий, так как музыкант совершенно не контролирует свою игру, которая становится механической, а потому - бесполезной. С этим мнением согласен Ю.Усов. Он утверждает, что работа над упражнениями должна проходить под контролем сознания исполнителя. Ученику нужно, прежде всего, вникнуть в суть того или иного задания, понять его направленность и конечный результат. Внимание ученика во время домашних занятий не должно ослабевать ни на минуту. Иногда в процессе длительных упражнений у него вдруг не получается та или иная музыкальная фраза, губы как бы не слушаются, пальцы не справляются с довольно легкой аппликатурой. Это происходит часто не от усталости мышц исполнительского аппарата, а от утомления внимания. В таких случаях следует делать небольшой перерыв.

Таким образом, материал осваивается более продуктивно. Также полезно объяснить учащемуся, что нужно позаниматься в день после проведенного урока, так как в памяти еще ясны все моменты, над которыми была проведена работа на занятии с преподавателем.

Расчет времени для самостоятельных занятий. Какое количество времени необходимо уделять музыканту ежедневным, самостоятельным занятиям на духовом инструменте? В зависимости от индивидуальных способностей и особенностей ученика расчет времени будет так же индивидуален. Фраза «Чем больше занимаешься, тем лучше» не относится к музыкантам-духовикам, так как игра на духовых инструментах связана с физической нагрузкой на организм и злоупотреблять этим не стоит. Поэтому заниматься нужно без ущерба для здоровья. И задача преподавателя установить правильное соотношение между работой и отдыхом в процессе игры. Мы должны помнить, что начинающие музыканты-духовики должны чаще отдыхать, чтобы не переусердствовать и не сорвать губной аппарат. Однако и начинающим и опытным музыкантам следует придерживаться правила - прекращать игру на инструменте при первых признаках утомления, чтобы не переиграть исполнительский аппарат (губной, пальцевый). Непрерывная работа с духовым инструментом не должна длиться более 40 - 45 минут, считает В.Н.Апатский. По истечении этого срока внимание притупляется, а продуктивность занятий резко падает. Отдых нужно делать таким, чтобы мышцы аппарата отдохнули, но не вышли из рабочего состояния (оптимальный отдых - 15 минут) и не требовали бы вторичного

разыгрывания. Небольшой перерыв нужно делать и после каждого упражнения.

По мнению многих преподавателей-духовиков, ежедневные утренние занятия способствуют лучшей организации и плодотворности всех последующих занятий учащихся. В течение первых месяцев домашние занятия следует проводить около часа в день, в два-три приема, с небольшими перерывами (по 10-15 минут), увеличивая постепенно время занятий до полутора - двух часов к концу года.

При расчете времени для самостоятельных занятий не стоит забывать о том, что кроме занятий в ОДО, у учащихся есть уроки в общеобразовательной школе, где нагрузки с каждым годом становятся больше и больше. К тому же в подростковом возрасте учащиеся, как правило, кроме ОДО посещают различные спортивные секции, клубы, кружки. Поэтому задача педагога по музыкальному духовому инструменту правильно распределить «свободное» время.

Поэтому, педагог, так же должен научит своего ученика ценить время и правильно им распоряжаться. На ранних этапах обучения преподаватель должен помочь ученику научиться планировать свою самостоятельную работу.

Содержание самостоятельных занятий. Существует масса различных рекомендаций по поводу того, как стоит организовать домашние занятия на инструменте. Преподаватель должен убедиться, что его ученик освоил материал, над которым ему надо будет работать дома.

Начинать самостоятельные занятия следует с разыгрывания. Оно необходимо для того, чтобы привести мышцы исполнительского губного аппарата в рабочее состояние. Разыгрывание включает в себя: работа над продолжительными звуками и исполнение гамм. Причем в работе над звуками должен охватываться весь диапазон инструмента. По времени это должно занимать около 10-15 минут. За это время губной аппарат еще не успеет устать и внимание начинающего музыканта еще не иссякнет.

Большее время в самостоятельных занятиях занимает работа над техникой - это этюды и работа над художественным материалом - это пьесы (виртуозного и кантиленного характера). Каждая занимает по времени около 40-50 минут. В зависимости от сложности этюда или произведения, над которыми надо работать.

Следует отметить, что на конец таких занятий ученик устает, так же как и его внимание. Поэтому следует конец самостоятельных занятий варьировать. Заниматься или только этюдами или только пьесами. Либо заниматься нужно с перерывом в 15-20 минут, чтобы мышцы, участвующие в

исполнительском процессе, отдохнули. Чем меньше исполнительский опыт ученика, тем больше по времени нужен отдых для восстановления его исполнительского аппарата.

Самостоятельная настройка инструмента. Особое значение для развития самостоятельности учащегося имеет активизация его слухового внимания. Необходимость слушать себя в процессе игры на инструменте очевидна. При воспитании навыков слушания преподаватель встречается с определенными трудностями. Главная трудность заключается в том, что слушание своей игры требует постоянного активного внимания, собранности, а такая собранность ученикам дается нелегко. При усталости внимание учащегося рассеивается, а при выполнении домашней работы это, к сожалению, происходит раньше, чем он успевает выполнить задание. Слушание своей игры нетрудно при условии, что оно привычно, поэтому ученика с первых уроков следует приучить слушать себя, следить за развитием этого умения постоянно, на всех ступенях музыкального образования, так как усложнение музыкального материала влечет за собой и усложнение задач слушания. Следовательно, это повышает эмоциональный тонус ученика, и способствует накоплению музыкально-слуховых представлений.

Следует объяснить ученику, что на духовых инструментах чаще всего корректируют высоту звуков, изменяя напряжение губных мышц. Происходит это из-за того, что напряжение губ слегка возрастает и в соответствии с этим повышается интенсивность выдоха, и интонация звука будет точнее.

Так же следует отметить, что громкость звука зависит от скорости движения струи выдыхаемого воздуха. Поэтому необходимо, чтобы ученик, который играет на медном или язычковом духовом инструменте при игре *crescendo, forte* не понижал звук, а при *diminuendo, piano* не повышал. Если ученик играет на флейте, то происходит обратное явление - при игре *forte* повышение звука, а при игре *piano* понижении.

Иногда, для того чтобы выровнять строй и сохранить чистоту интонации отдельных звуков, так же можно использовать дополнительную и вспомогательную аппликатуру, а так же как и другие способы: поворот корпуса инструмента (при игре на флейте), перемещение места охвата трости (на гобое и фаготе), регулирование строя с помощью правой руки (на валторне).

Для того, чтобы ученик научился самостоятельно настраивать инструмент, у него должен быть развит музыкальный слух, губной аппарат и техника дыхания. Следовательно, его игра будет чище и интонационно

устойчивей. Для достижения этой цели самое хорошее упражнение это игра продолжительных звуков. Они дают возможность контролировать высоту, устойчивость тембра, плавность динамических изменений каждого извлекаемого звука, укрепляют выдержку мышц губного аппарата и развивают исполнительское дыхание, добиваясь при этом полноты вдоха и постепенного ровного выдоха.

Важным средством для развития навыков чистого интонирования является игра в ансамбле. Она развивает у начинающего музыканта умение слышать и определять роль своей партии и воспринимать звучание в целом, а так же обязывает каждого участника ансамбля воспитывать в себе умение приравнивать звучание своего инструмента к общей звучности.

Преподавателю по специальности в ОДО необходимо заботиться о развитии музыкального слуха у своих учеников. Ведь любой вид музыкальной деятельности развивает его. Например, это исполнение по памяти знакомых музыкальных отрывков, то есть подбор по слуху, так же транспонирование знакомых мелодий в другие тональности, слушание музыки (аудио-видеозаписи), а главное это стремление постоянно вслушиваться в свою игру и тщательно контролировать слухом каждый извлекаемый звук.

Одной из важных условий успешной игры на духовом инструменте является умение самостоятельно настроить свой инструмент. Поэтому, чтобы чисто интонировать недостаточно только развитого слуха, необходимо еще хорошо знать свой инструмент.

Разумеется, ученику ОДО это сверхзадача, поэтому преподавателю требуется помогать и направлять его внимание на все требующие ему задачи.

Тема 3.5. Начальное обучение и проведение первых уроков.

Начальное обучение игре на духовых инструментах является частью общего процесса профессионального обучения. Основная задача – заложить прочный музыкальный фундамент, на котором будет базироваться дальнейшее развитие учащихся. На этом этапе учащиеся должны приобщиться к музыкальной культуре, ознакомиться с лучшими ее образцами, получить основы правильного восприятия музыки.

Особенности физиологии и психологии учащихся младшего школьного возраста. Формирование педагогического процесса в связи с этими особенностями. Возможности младшего школьника: внимание, воля, особенности восприятия. Распределение физической нагрузки, виды деятельности.

Основные задачи начального обучения. Содержание и направленность первых занятий. Знакомство с устройством инструмента. Основы рациональной постановки. Изучение доступного инструктивного и художественного материала.

Тема 3.6. Роль педагога в начальный период обучения.

Одним из важнейших условий, определяющим успех работы педагога с начинающими музыкантами, являются правильные взаимоотношения между педагогом и учениками.

От преподавателя требуется, прежде всего, чтобы он по-настоящему любил свое дело и проявлял глубокую заинтересованность в неуклонном росте своих учеников.

Почувствовав равнодушие своего педагога, учащиеся обычно платят ему тем же, то есть не проявляют должной заинтересованности в занятиях и, как правило, снижают свои успехи.

Очень важно, чтобы педагог пользовался среди учащихся авторитетом, который должен создаваться в процессе их общения. Решающее значение здесь будет иметь качество проводимых преподавателем занятий, его музыкальная и общая культура, а также моральный облик.

Для того чтобы быть настоящим мастером своего дела, преподаватель должен рассматривать занятия с учащимися не только как средство обогащения их музыкальными знаниями и исполнительскими навыками, но и как процесс, постоянно оказывающий на них глубокое воспитательное влияние. Педагог обязан хорошо знать и постоянно учитывать в своей работе возрастные особенности учащихся, их умственное и физическое развитие, склонности характера и т.п.

Тема 3.7. Репертуар 1-3 классов ОДО.

Глубокое и полное знание инструктивного и художественного репертуара - залог эффективной педагогической деятельности. Обзор репертуара 1 – 3 классов ОДО для всех духовых и ударных инструментов.

Подбор учебного материала, позволяющего решать конкретные задачи начального этапа обучения с учетом особенностей развития ученика, его интересов, склонностей и способностей. Определение меры сложности и доступности материала. Соответствие исполнительских задач и изучаемого инструктивного и художественного репертуара. Принципы развивающего обучения.

Исполнение на инструменте разнохарактерных произведений из репертуара 1 - 3 классов ОДО, подробный разбор.

Тема 3.8. Направление работы в старших классах ОДО.

Перспективное планирование учебного процесса. Правильная организация занятий. Необходимость определения главных и второстепенных задач для каждого этапа обучения. Выбор принципов работы в соответствии с индивидуальными особенностями ученика. Распределение физических нагрузок при занятиях на духовом инструменте. Соответствие форм работы и изучаемого материала интеллектуальному, художественному и техническому уровням развития ученика. Овладение навыками работы над звуком и элементарными техническими приемами; развитие навыков художественного воспроизведения музыки.

Тема 3.9. Репертуар 4-5 классов ОДО.

Глубокое и полное знание инструктивного и художественного репертуара - залог эффективной педагогической деятельности. Обзор репертуара 4 – 5 классов ОДО для всех духовых и ударных инструментов. Необходимость освоения материала, применяемого на разных ступенях обучения. Методическая литература как способ обобщения и передачи индивидуального опыта.

Исполнение на инструменте произведений крупной формы из репертуара 4 - 5 классов ОДО, подробный разбор.

Практические занятия (10 часов по программе):

1. Повторение пройденного материала.
2. Работа с дополнительной литературой по темам 3.1., 3.2., 3.3., 3.4., 3.5., 3.6., 3.7., 3.8., 3.9.

Самостоятельная работа (9 часов по программе):

1. Систематизация и закрепление теоретических знаний по изучаемым учебным дисциплинам профессионального модуля.
2. Анализ школ игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов.
3. Изучение методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов. Работа с дополнительной литературой по темам.
4. Изучение материала лекции.

3 курс, 6 семестр - текущая аттестация - контрольный опрос.

Студенты должны устно ответить на вопросы по междисциплинарному курсу «Методика обучения игре на инструменте» по разделам 2.2.1.2 «Общие

основы воспитания музыкальных данных учащихся» и 2.2.1.3 «Организация и направление работы с учащимися».

Студенты должны:

знать общие основы воспитания музыкальных данных у учащихся; методы и способы организации работы с учащимися; профессиональную терминологию; современную методологию преподавания в учреждениях музыкального образования.

уметь планировать развитие профессиональных навыков у учащихся; организовать обучение учащихся игре на инструменте с учетом их возраста и уровня подготовки; применять теоретические знания в преподавательской практике.

Примерный перечень вопросов для устного ответа на контрольном опросе:

1. Роль музыкального слуха в исполнительском процессе. Виды музыкального слуха. Методы развития музыкального слуха.
2. Значение музыкальной памяти. Виды музыкальной памяти и методы развития.
3. Музыкально – ритмическое чувство. Его роль в исполнительском процессе и методы развития.
4. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых и ударных инструментах.
5. Рациональная постановка при игре на духовых и ударных инструментах.
6. Начальное обучение и проведение первых уроков
7. Методика проведения урока.
8. Организация самостоятельных занятий учащегося.
9. Роль преподавателя в начальный период обучения.
10. Репертуар младших классов ОДО. Методический разбор произведений 1-3 классов ОДО.
11. Репертуар старших классов ОДО. Методический разбор произведений 4-5 классов ОДО.

Раздел 4. Работа над музыкальным материалом.

(20 часов по программе + 6 ПЗ)

Тема 4.1. Работа над тренировочным (инструктивным) материалом.

Работа над продолжительными звуками – одно из самых распространенных упражнений. Различные последовательности исполнения продолжительных звуков.

Комплексы упражнений для духовых инструментов. Их цели и задачи для разных этапов обучения. Критический обзор ежедневных упражнений различных авторов XIX - XX веков для разных инструментов.

Роль гамм и трезвучий в формировании исполнительского мастерства музыкантов. Смысл и цели работы над гаммами на разных этапах обучения. Изучение аппликатуры начинающими, расширение диапазона, развитие беглости пальцев (кистей рук), воспитание ритма, развитие динамической гибкости, совершенствование техники, воспитание художественных навыков, поддержание ежедневной формы. Виды гамм и арпеджио трезвучий. Типичные недостатки исполнения гамм и трезвучий: неритмичность, неровность звучания, неточное интонирование, отсутствие выразительности исполнения.

Этюд – пьеса, основная цель которой – развитие ряда технических навыков, без которых невозможно приобретение и совершенствование исполнительского мастерства.

Различные цели и задачи этюдов. Особенности работы музыканта над этюдами. Выделение наиболее трудных в техническом отношении мест. Выучивание наизусть. Регулярное повторение этюдов.

Распространенные ошибки при работе над этюдами. Развитие ровности, ритмичности, выносливости. Классические этюды для различных духовых инструментов. Особенности работы в классе и при самостоятельных занятиях. Преодоление характерных проблем. Определение возможной степени сложности. Роль этюдов в развитии отдельных конкретных сторон исполнительской культуры.

Тема 4.2. Общие принципы работы над музыкальными произведениями.

Смысл и цели изучения художественного материала на разных этапах обучения. Раннее художественное развитие - особенность отечественной исполнительской школы.

Умение работать над музыкальными произведениями – особо важный и сложный момент в обучении игре на духовых и ударных инструментах. Три основных этапа в разучивании произведений. Решение основных технологических проблем в процессе работы над художественным

материалом в ОДО. Развитие эстетических представлений. Формирование начальных представлений о правилах фразировки, развитии материала, о жанре и форме. Первоначальные представления о стиле. Комплекс выразительных средств в исполнении пьес. Выявление основных, важнейших для данного периода и данного ученика проблем. Доступность изучаемого репертуара. Характерные ошибки учеников. Методические рекомендации по изучению произведений.

Тема 4.3. Особенности работы над музыкальными произведениями малой и крупной формы.

Жанровые разновидности миниатюры: песня, скерцо, ноктюрн, этюд, прелюдия, вальс, марш, колыбельная, танец, ария и ряд других. Музыкальная форма миниатюр. Особенности работы над произведениями кантиленного и виртуозного характера. Методические рекомендации по изучению произведений малой формы.

Соната как форма инструментальной музыки занимает заметное место в творчестве: Г.Генделя, И.С.Баха, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Листа, М.Глинки, А.Бородина, Г.Телемана, А.Корелли, Ф.Пуленка и др.

Зарождение концерта (XVII век). Создатель жанра инструментального концерта – А.Вивальди.

Методические рекомендации по изучению произведений крупной формы. Формирование представлений о стилевой специфике. Формирование представлений о форме и драматургии произведения. Умение выделить главные мысли и разделы произведения. Важность подбора репертуара для эффективного развития ученика. Доступность исполняемого репертуара. Освоение исполнительских традиций. О создании самостоятельных трактовок. Стимулирование творческой активности учащихся.

Тема 4.4. Работа с концертмейстером.

Основные принципы работы с концертмейстером в классе по специальности. Цели и задачи в работе с концертмейстером в классе специальности и камерного ансамбля.

Одним из важнейших моментов в обучении музыкантов (ОДО, музыкальные СУЗы и ВУЗы), а также в период подготовки к сольному выступлению обучающихся является работа с концертмейстером.

Концертмейстер (нем. *Konzertmeister*)

1. Первый главный музыкант в оркестровой группе исполнителей, играющих на одинаковых инструментах. Концертмейстер ведет за

собой остальных участников своей группы, указывая им, приемы исполнения; в соответствующих местах концертмейстер играет соло. В симфонических оркестрах концертмейстер первых скрипок считается также концертмейстером всего оркестра.

2. Пианист – аккомпаниатор, руководящий исполнителями при разучивании ими их партий
3. Выступает в качестве аккомпаниатора вместе с солистом-музыкантом в концерте.

Концертмейстер является главным помощником преподавателя по специальному инструменту. Концертмейстер, прежде всего, обязан составить себе ясное представление о главных чертах и характере произведения, и хотя это одна из прерогатив педагога по специальности, тем не менее, концертмейстер вместе с исполнителем должен добиться указанных выше положений. Во-первых, в период работы следует обозначить, найти верный темп, более рельефно определить форму, динамику развития частей и кульминацию произведения, добиться слаженной ансамблевой игры. Во-вторых, обеспечить техническую и темповую устойчивость указаний автора. Постоянство темпа не должно содержать принуждения или метрономической жесткости. Верный темп будет тот, который поможет приспособиться к изменчивому содержанию музыки, и это педагог и концертмейстер должны решать вместе. И все же все темповые, динамические ансамблевые аспекты концертмейстер решает вместе с исполнителем на репетициях. Несколько исполнительских задач, которые нужно решить концертмейстеру вместе с исполнителем:

1. Ансамбль и баланс звучания
2. Ритм и его «ритмическая» интонация, связанная с агогикой
3. Динамика развития произведения и его кульминация
4. Характер, стиль и форма произведения
5. Тончайшие вопросы согласованных вступлений (вдох, ауфтакт)
6. Дыхание, фразы
7. Согласованное штриховое единство

Пожалуй, это главный критерий грамотного концертмейстера, не говоря уже о том, что все должно быть изучено концертмейстером. Во время учебных и концертных выступлений исполнителей концертмейстер – это самый главный помощник солиста, он – и психолог, и наставник, и активный совместный исполнитель. От работы хорошего концертмейстера зависит очень многое. Особенно тогда, когда молодые музыканты выступают в различных конкурсных состязаниях. Работа концертмейстера – это постоянный творческий процесс, это те тончайшие нити, которые связывают

зрелого, грамотного музыканта-концертмейстера с юным, начинающим музыкантом.

Тема 4.5. Работа над ансамблем.

Особенности, цели и смысл ансамблевых занятий в ОДО. Воспитание ансамблевых навыков начинающего музыканта.

Понятие «исполнительский ансамбль» подразумевает коллективное исполнительское действие группы музыкантов, направленное на достижение единства в раскрытии художественного замысла музыкального произведения посредством интонационной и динамической согласованности звучания, тембровой слитности, ритмического и штрихового единства исполнения.

Под ансамблевыми навыками мы понимаем умение исполнителя:

- слышать ансамбль в целом и свою партию как часть ансамбля;
- достигать характерной, тембровой, динамической, интонационной согласованности своей партии с другими голосами ансамбля;
- добиваться гибкости исполнения, которая связана с фразировкой и мгновенным переключением от мелодии к сопровождению и наоборот.

Развитие базовых навыков: интонирование, ритм, динамика, взаимодействие с партнером и т.п. Обеспечение общего строя ансамбля. Мелодия в ансамбле, баланс звучания.

Организация ансамблевых занятий. Репертуар для разных возрастных групп.

Распространенные ошибки в ансамбле духовых инструментов.

Тема 4.6. Развитие навыков чтения с листа.

Одной из важных предпосылок успешного ансамблевого и оркестрового исполнительства является умение читать с листа. Воспитывать навыки чтения с листа необходимо начинать с первых шагов обучения на инструменте. Если обучающийся не достаточно приобщился к чтке нот, то на практике он всегда будет болезненно ощущать этот пробел. Поэтому необходимо использовать любые возможности для развития у своих учеников качеств свободной ориентации в нотном тексте.

Для того, чтобы при ознакомлении с новым нотным текстом учащийся допускал как можно меньше ошибок, рекомендуется:

- предварительно ознакомиться с новым нотным текстом зрительно, осмыслить его тональность, метроритмическую структуру, в общих чертах динамику, штрихи, характер музыки;

- выбрать темп (временный), в котором на данном этапе можно сыграть самые трудные в техническом отношении места, не нарушая общего характера движения музыки. Неудачно выбранный (слишком быстрый) темп приводит к тому, что сравнительно легкий материал учащийся читает свободно, но, дойдя до трудных мест, начинает замедлять движение и в конце концов останавливается. Цель остается недостигнутой;
- приучать учащегося к комплексному восприятию нотного материала умению как можно шире зрительно и в смысловом отношении схватывать нотный текст, не сосредотачивать свое внимание только на той ноте, которую в данный момент исполняешь, а уметь смотреть на несколько нот (или даже тактов) вперед.

Развитие навыка чтения с листа должно строиться по принципу «от простого к сложному». Материал для чтения с листа должен подбираться с точным учетом возможностей учащегося, но и не слишком легкий, а такой, который мог бы развивать его. Нельзя при ознакомлении с новым нотным текстом ставить перед учащимся большой объем исполнительских задач, объем заданий должен увеличиваться по мере накопления учащимся необходимых профессиональных навыков и исполнительского мастерства. Поэтому требовать от учащегося, чтобы он при чтении с листа, помимо точного воспроизведения текста, добивался и исключительной выразительности исполнения, вряд ли целесообразно. Никакое умение в чтении с листа не может подменить углубленной работы над музыкальным текстом.

Рекомендации по развитию навыка чтения с листа.

Тема 4.7. Образность музыкального мышления.

Музыкальный образ в произведении. Наш мир посредством музыкальных звуков, оформленных в музыкальные образы. Г.Г.Нейгауз, Г.А.Орвид, А.Б.Гольденвейзер, о творческом процессе.

Построение музыкального повествования: умение выделить отдельные самостоятельные мысли музыкальной композиции, найти местные и главную кульминации, развивающие, интермедийные и заключительные разделы. Воссоздание музыкальной формы в процессе интерпретации. Аналогия с устной и литературной речью. Убедительность и логичность трактовки произведения - результат правильно построенного повествования. Исполнительский стиль.

Выразительные средства при исполнении на духовых инструментах.

Обычно к выразительным средствам исполнителя на духовых инструментах относят такие понятия: звук, тембр, интонация, штрихи, вибрато, ритм, метр, темп, агогика, артикуляция, фразировка, динамика, нюансировка.

Агогика - это небольшое отклонение от темпа. Вокалисты и исполнители на духовых инструментах относят сюда так же: исполнительское дыхание. Пианисты относят: педаль, туше.

Туше - это определенный способ исполнения. Струнники относят: штрихи, вибрато, аппликатуру, технику пальцев.

Исполнители на духовых инструментах к этим средствам причисляют так же: технику губ, языка, двойное стаккато, фруллято, глиссандо. Хотя двойное стаккато - это технический прием. А фруллято и глиссандо относится уже к штрихам. Все это говорит, что к понятиям исполнительские средства или выразительные средства нет единого четкого и ясного подхода их определения.

Исполнительские средства и выразительные средства - это две стороны единого творческого процесса. К исполнительским средствам причисляем все, что связано с технологической стороной исполнительства. Технологическая сторона - это состояние инструмента, мундштука, трости; постановка корпуса, головы, рук, амбушюра; техника исполнительского дыхания, техника языка (твердая, мягкая, вспомогательная атака); артикуляция - это произношение гласных, согласных во время игры; техника пальцев (беглость, четкость, согласованность); знание аппликатуры (основной, вспомогательной, дополнительной).

К выразительным средствам относиться все, что является художественным результатом применения перечисленных исполнительских средств. Одним из важнейших исполнительских средств является звук. Выразительность звучания как средство исполнительского воплощения мелодии полнее определяет силу эмоционального воздействия музыки.

Играющий должен овладеть красивым звуком, то есть делать звучание инструмента чистым, сочным и динамически разнообразным.

При этом характер звуку должен быть неразрывно связан с содержанием исполняемой музыки. Для выразительности звучания особое значение приобретает чистота интонации. Чем тоньше и лучше будет развит слух музыканта, тем меньше погрешностей он будет допускать при интонировании в процессе игры. Важным исполнительским средством является техническое мастерство.

У играющего на духовом инструменте технические навыки складываются из различных элементов: хорошо развитого исполнительского дыхания, эластичности и подвижности губ, подвижности языка, быстроты и

согласованности движения пальцев. Для каждого из духовых инструментов существуют свои особые понятия о наиболее сложных элементах исполнительской техники.

Для группы деревянных духовых инструментов весьма сложной является техника движения пальцев. То для группы медных - это владение техникой работы губ. Исключительно важное значение имеет музыкальная фразировка характеризующая умение играющего правильно определять строение музыкального произведения (мотивы, фразы, предложения, периоды), верно устанавливать и выполнять цезуры, выявлять и воплощать кульминации, правильно передавать жанровые стилистические особенности музыки. Музыкальная фразировка, отражая живое дыхание музыкальной мысли, является средством выражения художественного содержания произведения.

Важной составной частью музыкальной фразировки является динамика.

Умелое использование при игре динамических оттенков значительно оживляет музыкальное исполнение, лишает его монотонности и однообразия. При игре на духовых инструментах используется обычно два вида динамики: первое ступенчатая или террасная динамика, включающая постепенное усиление или ослабление звука (*ppp*, *pp*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*), второй вид динамики называется контрастная динамика, заключающаяся в резком противопоставлении силы звука (пиано - резкое форте). Важно отметить, что динамические оттенки имеют не абсолютный, а относительный характер (у одних это форте, а у других меццо форте), поэтому музыканту предоставляется право дополнять или расширять эти оттенки.

Весьма существенным элементом музыкальной фразировки является агогика - это мало заметное изменение скорости движения (отклонение от темпа). Агогические оттенки умело применяемые выявляют творческую природу музыкального исполнительства. Наиболее сложным и трудным агогическим нюансом является искусство игры рубато (ритмически свободное исполнение).

Музыкальная фразировка тесно связана с применением штрихов. Штрихи помогают усилить выразительность исполнения. Разнообразные исполнительские средства можно разделить на три основные группы:

- первая – средства, относящиеся к качеству звука (тембр, интонация, вибрация),
- вторая группа средства технического порядка (пальцевая беглость, техника дыхания, техника языка),

- третья группа средства обще музыкального выражения (музыкальная фразировка, динамика, агогика, штрихи, аппликатура).

Подобное разделение носит условный характер, так как между исполнительскими средствами в музыке существует очень тесная органическая взаимосвязь. Тем не менее, выразительный звук служить показателем определенного технического мастерства.

Музыкальная фразировка - это одновременное владение и звуком и техническими навыками. Характерной особенностью всех исполнительских средств музыканта является не только их тесная взаимосвязь, но и полное подчинение их художественным целям, художественным задачам.

Тема 4.8. Изучение родственных инструментов.

Необходимость изучения и освоения родственных духовых и ударных инструментов. Наличие разницы в физической величине основных инструментов и родственных. Основные проблемы, возникающие при переходе от основного инструмента к родственному.

Тема 4.9. Особенности концертного исполнительства.

Итогом всей работы музыканта, серьезной проверкой усвоения материала и художественной подготовки является концертное выступление. В каком бы качестве не представлял музыкант - в качестве оркестранта, участника ансамбля или солиста – оно всегда ответственно и ко многому обязывает.

Есть замечательные примеры ведущих исполнителей на духовых инструментах: заслуженные артисты РСФСР – А.Корнеев, В.Буяновский, В.Безрученко, Г.Орвид, Т.Докшицер; лауреаты международных конкурсов – Б.Афанасьев, Л.Михайлов и другие. Все они пропагандировали сольное исполнительство на духовых инструментах.

Несмотря на прекрасные примеры сольного исполнительства на духовых инструментах, концерттировать на них удается далеко не каждому. Известно, что даже опытные оркестранты нередко теряются, играя оркестровое соло, уже не говоря о концертном выступлении.

Причин здесь много. Взять хотя бы то обстоятельство, что если пианист может сосредоточить свое внимание на музыке и меньше думать о возникновении звука, так как фортепиано звучит при любом прикосновении, то духовик, думая о художественной стороне исполняемого произведения, одновременно должен постоянно заботиться о процессе воссоздания звука. Если вокалист создает звук, используя свой природный аппарат – голос, то духовик создает звук с помощью неодушевленного инородного инструмента-

резервуара. После того, как в нем запульсирует воздушный столб, играющий должен регулировать длину, плотность и частоту колебаний этого воздушного столба. Поэтому процесс звукообразования на духовых инструментах намного сложнее, чем на других музыкальных инструментах, а в концертных условиях, где степень ответственности, а, следовательно, и волнение значительно возрастает.

Следующая трудность – отсутствие у исполнителей на духовых инструментах необходимого опыта сольных выступлений, что нарушает привычные нервно-мышечные связи, сковывает исполнительский аппарат. Одно – два неудачных выступления в концерте – и в результате вырабатывается «эстрадобоязнь». В основе этой болезни лежат не только и не столько названные причины, сколько неуверенность в своей подготовленности, в знании исполняемого произведения во всех его деталях. Отсюда дополнительное волнение. «Волнение обратно пропорционально степени подготовки», - говорил Н. А. Римский-Корсаков. Оно приводит к скованности, к потере контроля над исполнением, к срывам.

У музыкантов-духовиков существуют и такие проблемы, как пересыхание во рту, учащение дыхания, потение рук. У всех бывает по-разному, но проблема все же существует.

Поэтому при подготовке к концертному исполнению необходимо соблюдать следующие условия:

1. Музыкальное произведение, выбранное для исполнения, не должно превышать технические и художественные возможности исполнителя. Часто педагоги (в особенности молодые) поддаются просьбе учеников, которые порой переоценивают свои возможности, сыграть ту или иную пьесу, и в результате учащийся выходит на эстраду с исполнением произведения, которое по подготовке и общему музыкальному развитию ему сыграть еще рано. Поэтому педагог обязан регулировать и точно определять уровень возможностей своих учащихся.

2. Необходимо твердое знание исполняемого произведения и не только нотного текста, но и всех агогических, динамических оттенков, а также партии сопровождения. Для этого нужно уметь быстро учить и процесс должен быть постоянным. Как рекомендует известный пианист И.Гофман, а вслед за ним и Г.Нейгауз, нужно учить пьесу на инструменте с нотами, по нотам без инструмента, без нот и инструмента. Многие исполнители полагаются на свою механическую память: губы помнят, пальцы помнят – значит все в порядке. Однако механическая память ненадежна, так как не всегда срабатывает. Важнее память логическая, то есть осмысленный подход к запоминанию текста. В этом случае срывы почти исключены. Также

хорошо, когда произведение выучено заранее, а не перед самым выступлением. Оно должно всегда немного «отстояться», нужно и в него «вжиться».

3. Умение начинать исполнение не только с начала, а с любого места, говорит о глубоком, тщательном знании произведения учеником.

4. С целью предохранения от случайных искажений нотного текста, а также для освежения зрительного образа, выученное наизусть произведение рекомендуется проигрывать по нотам и в медленном темпе.

5. Для более осмысленного исполнения на концерте – очень полезно делать -аудио, -видео запись, для того чтобы после проанализировать вместе с учеником его игру.

6. После успешных репетиций не следует расслабляться, так как выступление еще впереди.

7. Не стоит накануне и в день выступления много заниматься. Произойдет ситуация «заигрывания произведения».

8. Инструмент перед выступлением должен быть в полном порядке, так как если что-то будет неисправно – учащийся будет постоянно отвлекать свое внимание, что приведет к дополнительному волнению.

9. Систематическое участие в концертах приведет к более свободному исполнению. Поэтому педагог должен создавать условия для выступления своих учеников: например, организовывать концерты класса, концерты для родителей, концерты в честь каких-либо календарных праздников....

10. Для духовиков очень важно не выходить на сцену «с полным желудком», так как чувство сытости приведет учащегося к чувству сна.

11. За несколько дней до выступления не рекомендуется менять привычный режим и ритм жизни, так как это поддерживает психику ученика. Все идет «как обычно».

12. Не стараться играть на концерте лучше, чем на репетициях. Это приводит к дополнительному напряжению и преувеличению.

13. Перед концертом преподавателю не рекомендуется делать своим учащимся много частых замечаний, это очень сильно распыляет их внимание. Чем ближе к концерту, тем более обобщенный характер должны носить замечания, они должны быть связаны с какими-то стилистическими, выразительными моментами общего порядка.

Педагогу очень важно морально поддержать ученика перед выступлением, создать у него хорошее творческое настроение. Некоторые педагоги сами бывают настолько взволнованы и взвинчены, что их настроение, естественно, передается ученикам. Педагог должен быть мудрее. Тут важно, с одной стороны, не нарушать принципиального характера

исполнения и не упустить какие-то важные детали, с другой стороны, нацелить внимание исполнителя на главное.

Из практики известно, что одаренные ученики во время концерта играют лучше, чем на репетиции, но и известно также, что если они срываются, то основательно. В подготовке к концертам нет никаких особых тайн. Только осознанный и целеустремленный труд может обеспечить успех дела.

14. Важно объяснить ученику, что не стоит опьяняться успехом и не падать духом от неудачи. И то и другое отклоняет внимание, хотя музыка продолжается.

15. После выступления очень полезно проводить внутриклассное обсуждение, чтобы и преподаватель, и концертмейстер, и ученики могли обменяться своими мнениями о выступлении. Важно подвести итог работы. Также можно предложить ученикам очередную программу для будущих выступлений.

Необходимо иметь репертуарный запас, а для этого надо сохранять в работе уже играные произведения с целью более углубленной работы и интерпретации музыки. Для успешного выступления в концерте необходимо хорошее физическое состояние исполнителя, его исполнительского аппарата.

Для создания хорошего состояния исполнительского аппарата многие педагоги рекомендуют перед выступлением отдых. Но этот совет имеет индивидуальный характер и определяется психическим складом и опытом музыканта. Многие исполнители также говорят, что лучше перед концертом лучше «не доиграть», чем «переиграть».

Очень важен также момент перед выходом на сцену. Не надо приходить на выступление слишком рано, долго выжидать своего выхода на сцену, слушать исполнение других. Это очень отвлекает, порой деморализует, хотя иногда бывают случаи, когда срабатывает элемент самолюбия и прослушивание других концертантов мобилизует исполнителя.

Выходить на сцену нужно не торопясь, пропуская вперед концертмейстера. После выхода – поклон. Для снятия «предстартовой лихорадки» можно сделать спокойный вдох, задержать его на мгновение и выдохнуть. Спокойный вдох успокаивает нервную систему. Те, у кого от волнения пересыхает во рту, могут выпить глоток воды. Располагаться на сцене нужно в оптимальных акустических точках (отрегулировать на репетициях).

Выход на сцену является ответственным моментом, который в какой-то мере предопределяет успех исполнения. Необходимо преодолеть неуверенность, робость, выйти на сцену как на праздник, собраться,

сосредоточиться, ничем не отвлекаться. «Надо уметь вызвать у себя желание играть, которое, в свою очередь, вызывает и желание себя слушать», - говорит Т.А.Докшицер, а все, что связано с выходом на сцену и поведением на эстраде, он называет «психотренировкой».

Особенно важно самообладание, потому что обстановка на концертах духовиков не всегда благоприятна: как правило, публики мало, и поэтому нет праздничной, приподнятой атмосферы. Но артист должен быть всегда на высоте и уметь хорошо выступить в любой обстановке.

Одним словом, для хорошего исполнения необходимо создать наилучшие условия, и это зависит, прежде всего, от самого исполнителя.

Вопросы, связанные с исполнением на память. Одно из самых сложных проблем публичного выступления порождена необходимостью исполнять программу наизусть.

До XIX века музыканты играли по нотам. Появление артиста на эстраде без нот рассматривалось тогда, как чудачество, ненужный риск и даже шарлатанство. Традиция игры наизусть возникла свыше ста лет назад. Во времена Листа она входит в моду. В дальнейшем исполнение без нот становится неписанным законом концертного выступления, концертант же с нотами воспринимается как аномалия. Такое отношение к игре на память сохранилось в нашей стране до настоящего времени. Следует отметить, что музыканты и в прошлом, и в настоящее время по-разному относились и относятся к необходимости исполнять программу наизусть. «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память» (Р.Шуман). «Я, как знаток подобного рода вещей, убедился, что игра на память придает несравненно большую свободу исполнению» (И.Гофман). Приведенные и многие другие высказывания крупнейших музыкантов свидетельствуют в пользу необходимости исполнения художественного произведения наизусть. По их мнению, играя без нот, исполнитель получает возможность глубже погрузиться в сущность исполняемой музыки, благодаря игре наизусть преодолевается «близорукость слышания», удлиняется горизонтальный охват материала, исполнитель получает возможность мыслить более крупными категориями.

Противники игры на память выдвигают не менее серьезные аргументы. Они убеждены в том, что игра наизусть несет в себе больше проблем, чем достоинств. По их мнению, она ограничивает объем выученного материала и держит исполнителя в постоянном страхе забыть текст. Страх же порождает скованность, неуверенность, мешает исполнителю раскрепоститься и полностью отдаться творчеству. Против игры наизусть выступали немецкие

музыковеды и педагоги К.Шмидт, В.Альтман и другие. В.Альтман в своих работах выдвигает лозунг: «Долой принуждение к игре наизусть». Советский педагог-пианист А.Щапов высказал предположение, что со временем «пианисты частично вернутся к игре с раскрытыми нотами». Частично отказались от игры наизусть советские пианисты М.Юдина и С.Рихтер, канадский пианист Г.Гульд и другие музыканты.

Что касается исполнителей на духовых инструментах, то в дальних зарубежных странах они, как правило, играют по нотам. Наши же духовики придерживаются советской традиции исполнения наизусть. На наш взгляд, игра на память, предъявляя повышенные требования к учащимся, содействует повышению их общего исполнительского мастерства.

В пользу подобного представления свидетельствует эксперимент, проводившийся кафедрой духовых инструментов Киевской консерватории в 1988 году. Тогда студентам-духовикам разрешили исполнить программу академического концерта по нотам. Рассчитывая на помощь нот, студенты резко снизили интенсивность работы над программой. Несмотря на ноты, стоящие перед глазами, их исполнение было неуверенным, грешило многими случайностями, снизилась художественная сторона исполнения. Результаты эксперимента побудили вернуться к традиционному исполнению программы наизусть.

Вопрос о целесообразности игры на память пока не решен. Время покажет, какая из спорящих сторон окажется правой. Сегодня же украинские духовики должны играть наизусть, следовательно, проблема музыкально-исполнительской памяти стоит перед ними очень остро, и не следует уделять неослабное внимание.

Музыкальная память является одним из важных признаков исполнительской одаренности. Хорошая память позволяет иметь обширный репертуар, сообщает музыканту уверенность на сцене. Однако и в том случае, если учащийся не обладает такой врожденной памятью, не стоит отчаиваться. Педагогический опыт свидетельствует о том, что этот компонент музыкальных способностей хорошо поддается развитию.

Методику изучения произведения наизусть следует строить на тесном взаимодействии всех видов памяти. Подобно стропам парашюта они должны подстраховывать друг друга. В таком случае провал в какой-либо из них не приведет к общей аварии памяти.

Основным приемом всякого запоминания является повторение. Повторение не должно обходиться одним лишь механическим повторением. Надежность игры наизусть существенно возрастает в том случае, когда моторной памяти активно помогает слуховая. Последняя заключается не

только в хорошем запоминании музыки, но и в способности исполнителя переводить свои слуховые представления в правильные действия пальцев. Для развития второго компонента слуховой памяти необходимо упражняться в импровизации, подбории мелодий на слух, транспонировании их в другие тональности.

Что касается меня, при игре по нотам (в ансамбле), я значительно расслабляюсь и многого не могу «передать». После игры уже начинаешь понимать, что в каком-то месте должен был сделать то, а в другом совершенно иное... Внимание рассыпается, и многое теряется.

Феномен концертного выступления. Сольное выступление в концерте представляет собой особую форму публичной деятельности музыканта-исполнителя, весьма отличающуюся от всех других видов его творческой работы.

Как самим исполнителям, так и их педагогам нужно знать о специфических особенностях мышления и поведения на эстраде, о созидании здесь особой исполнительской формы сочинения, пригодной именно для концертного выступления.

На самочувствие исполнителя во время концерта влияют не только общие психофизиологические закономерности стрессового состояния. Огромную роль здесь играют и художественно-творческие состояния факторы, связанные с огромной сложностью достижения глубины, выразительности и цельности интерпретации сочинения, с необходимостью выхода на высокий уровень профессиональной точности и устойчивости игры, артистичности, виртуозности всех исполнительских действий, а также с главной задачей активного художественного воздействия на аудиторию, наполнившую зал.

Исполнитель во время концертного выступления попадает в совершенно другую реальность, в которой он ранее не жил, не действовал, не мыслил, не чувствовал. При этом резко меняются все привычные механизмы психической активности, перестраивается работа мышц, работа различных психических и физиологических структур.

Успех выступления зависит не только от мастерства исполнителя и готовности произведения. В огромной степени он определяется способностью музыканта творить в условиях публичности. К сожалению, далеко не все исполнители обладают «страстью пророков и трибунов, даром хождения перед людьми» (пользуясь выражением В.Соловьева). Как правило, перед концертом и на эстраде музыканта охватывает чувство волнения, неуверенности, страха. Сковывающее воздействие публичности испытывают не только рядовые, но также выдающиеся и даже гениальные

музыканты. «Я не способен давать концерты: толпы меня пугают, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами»,- говорит Шопен Листу. А вот как рисует свое предконцертное состояние выдающийся виолончелист XX века Григорий Пятигорский: «Нервозность, испытываемую при встрече с публикой, повсюду называют по-разному /.../ Я слышал, как люди говорили о дрожи в желудке, о мурашках, ползающих по спине и о том, что сердце «застревает в горле». На любом языке любой человек по-разному определяет это состояние. Что касается меня – только слово пытка может передать то, что я чувствую перед концертом. Я знаю, что на эстраде стоит и ждет меня обыкновенный стул, который превращается в электрический; и что, несмотря на смертельный страх, я все же усядусь и буду выглядеть собранным и готовым к публичной казни».

При выступлении у меня появляются те же чувства. Справится с волнением тяжело. Но очень интересно как раз понять, что нужно сделать для того, чтобы хоть как-то справиться с этим волнением. Конечно, минуя сцену, стать артистом просто невозможно. И именно эти мысли помогают собрать все силы в себе, поднять голову выше и выйти на сцену.

Эмоциональные состояния исполнителя на эстраде. Применительно к эстраде можно говорить о возникающей у исполнителя целостной системы поведения в концертной ситуации, в частности эмоционального состояния. Можно отметить как положительные, так и отрицательные эмоции, которые переполняют исполнителя во время концерта.

Положительные эмоции:

1. Радость истинно творческой реализации созданного воображением идеала игры
2. Особое состояние творчества, порождаемое общением со слушателем и желанием донести до него свое прочтение сочинения, результаты собственной интерпретаторской деятельности. Этому способствует максимальный энергетический тонус исполнителя и повышенная концентрация творческих импульсов, что позволяет выявлять свои лучшие качества, а в пределе – выходить на состояние истинного вдохновения

Но вместе с тем эстрадное состояние имеет и отрицательные стороны, осложняющие исполнительский процесс. Среди них наиболее значительными являются стресс, вызывающий различные психофизиологические изменения, а также гиперответственность, то есть чрезмерно повышенная требовательность к себе и к своему искусству, сковывающая артиста. К этому можно добавить нерегулярность концертных

выступлений, привычку к иным видам игры на эстраде (например, по нотам, в унисон при участии в оркестровой группе и т.п.). Так, завышенная самооценка собственной игры, обостренные претензии артиста, накладываясь на возникающее на эстраде естественное чувство ответственности, могут порой приводить к нарушению отдельных сторон исполнительства. В первую очередь это относится к технической сфере, ибо артист практически никогда не бывает вполне удовлетворен, скажем, качеством звука, исполнением того или иного трудного места, пассажа, что свойственно даже крупным музыкантам.

Чрезмерное осознание ответственности усиливает чувства тревоги и неуверенности.

Однако выступление является также источником величайших взлетов творческого вдохновения, на высоту которых никогда не подняться в спокойной, уютной обстановке класса. Сильный страх парализует творчество, отсутствие всякого волнения может привести к другой крайности- холодному, безразличному исполнению. Наиболее благотворно контролируемое волнение (даже в том случае, если оно сильное). Именно оно чаще всего рождает то сценическое вдохновение, которое способно покорить сердца слушателей. Практика свидетельствует о том, что чувство сцены поддается развитию, что оно во многом зависит от содержательной, целенаправленной воспитательной работы преподавателя. Опытные педагоги знают, как помочь ученику преодолеть страх перед эстрадой, умеют привить любовь к публичным выступлениям, пробудить и поддержать желание выступать.

Психофизиологические состояния исполнителя перед концертом и во время него. Постараемся выяснить, какие психофизиологические изменения происходят у исполнителя непосредственно перед концертом. В этот период возникает огромное психическое, эмоциональное, физиологическое напряжение, повышаются или, наоборот, падают кровяное давление и температура, учащается сердцебиение, обнаруживается некоторое нарушение кровообращения. Проявляются и другие симптомы функционально неблагоприятного состояния организма. Недаром многие исполнители весьма остро характеризовали подобное состояние как «предынфарктное», словно «операция аппендицита» (Д.Ойстрах), «близкое умиранию» (М.Полякин). Эстрадное самочувствие у ряда исполнителей доходит до критической точки, воспринимается ими как серьезная помеха не только музыкально-исполнительским действиям, но и нормальной жизнедеятельности.

Установлено, что во время концертного выступления у исполнителя происходят значительные вегетативные изменения – психологические стрессовые реакции, которые носят различный характер, как адаптивный, способствующий оптимальному приспособлению организма к выполнению новых, несравненно более сложных функций, так и избыточный, заметно переживаемый артистом. Важно знать природу и проявления этих реакций, ожидать их, учиться управлять ими. В чем же состоят эти изменения?

Во-первых, в кровь из надпочечников выбрасываются повышенные дозы гормонов (*адреналина и норадреналина*), что приводит к стимуляции всех систем организма и, как одно из следствий, к увеличению сахара в крови. Быстрая мобилизация данного источника энергии ведет к повышению кровяного давления, учащению сердцебиения и другим негативным явлениям, изменяющим деятельность вегетативной и нервной систем организма.

Адреналин некоторые исследователи называют «гормоном кролика», ибо повышенный выброс его в кровь провоцирует защитную (как бы «избегающую» опасность) реакцию. Выброс же *норадреналина* – так называемого «гормона льва» - провоцирует, напротив активно агрессивную реакцию организма, направленную на преодоление опасной ситуации. Преобладание в крови адреналина над норадреналином при их совместном действии вызывает ощущение страха, тревоги, неуверенности. Подобная реакция обычно возникает на малознакомое, неприятное состояние субъекта, на неожиданно возникающие, мешающие исполнителю факторы.

Преобладание же норадреналина порождает состояние решительности, смелости, возбуждения, гнева. Эта реакция появляется тогда, когда человек сталкивается с каким-либо препятствием, знакомой, повторяющейся, но неприятной ситуацией. В обоих случаях присутствие в крови названных гормонов приводит к увеличению силы и напряженности в мышцах, значительно изменяет привычные навыки, нарушает тонкую регулировку игровых движений.

Само по себе появление в крови избытка этих гормонов не вызывает ни чувства страха, ни возбуждения или излишней мобилизации ресурсов. Все дело в психологической установке. И на страх, и на огромную радость организм в физиологическом отношении реагирует практически одинаково, лишь энергетически обеспечивая эти состояния. А именно тот или иной психологический настрой придает им разную направленность, что и создает возможность субъективной регулировки состояния – своеобразного «перевода» страха и растерянности в ощущение творческого подъема и радости.

Перевозбуждение нервной системы выражается в агрессивном состоянии, в блокировке психических процессов – эстрадном «ступоре» (лат. *Stupor* - оцепенение, внезапное и резкое психическое угнетение, доводящее человека до неподвижности, молчаливости), нарушениях восприятия, памяти и других явлений. В результате артист во многом оказывается в неожиданном для него мире, как бы утрачивает ощущение привычного исполнительского «Я».

Все это неизбежно приводит к тому, что музыкант фактически вынужден играть на эстраде в совершенно новом состоянии, если конечно заранее этого не учитывать. В условиях эстрадного выступления заметно меняются не только двигательная сторона игры и картина работы мышц. Страдает также слуховое восприятие, которое порой понижается в два-три раза, возникает так называемая «*эстрадная глухота*». Она мешает хорошо слышать аккомпанемент, звуковое эхо зала, а подчас и собственное звучание, что приводит к излишнему форсированию звукоизвлечения, неточному интонированию. В том же направлении воздействует и яркий свет ramпы, который понижает чувствительность, появляется «*световая глухота*». Известно, что свет особенно мешает исполнителю. Во избежание этого можно порекомендовать некоторое время поиграть дома или на репетиции при ярком освещении. Понижение чувствительности слуха отчасти объясняется тем, что во время выступления значительно активизируется так называемый «*внутренний слух*», то есть предслышание музыкального потока.

Другой существенной проблемой концертного выступления является изменение картины *внимания* как важнейшей оценочной и направляющей стороны психической деятельности музыканта-исполнителя. На эстраде внимание предельно сужается, как бы концентрируясь на задаче достижения художественной цели. Тут крайне опасен перевод внимания на себя, на свое игровое состояние, свои мышечно-двигательные ощущения, на ансамбль с партией сопровождения, что в целом ведет к ухудшению творческого общения со слушателем и т.д. Если это происходит, то необходимо специально, волевым усилием переключать внимание на музыку.

Опытные специалисты не советуют сосредотачивать внимание на руках, что мешает игре и сковывает движения.

Во время игры на сцене по-иному действуют сознание, воля, память, и другие психические процессы. Так, если сознание и воля во время изучения произведения могут и должны направлять, стимулировать исполнительский процесс, то на эстраде их вмешательство нежелательно. Оно может привести

к довольно примитивной, весьма прямолинейной игре, к другим нарушениям естественности исполнения, либо даже к срыву.

Существуют люди с так называемым *слабым или сильным типом нервной системы*. Видимо, нельзя однозначно говорить о преимуществе того или иного типа при выступлении на эстраде, ибо каждый из них имеет свои преимущества и недостатки. Так, у лиц *с сильной нервной системой* на сцене порой увеличивается тремор мышц (по сравнению со средним показателем), учащается пульс, появляется больший энергетический подъем, уменьшается временная оценка десятисекундного интервала, время для них как бы убыстряется. В принципе исполнители такого типа способны показать технические результаты, почти равные выученному. Но их игра может носить более прямолинейный характер, при котором исчезают детали, ускоряется темп, снижается выразительность. Музыканты такого типа реже испытывают состояние творческого вдохновения.

У лиц же *со слабой нервной системой* на эстраде, как правило, уменьшается тремор мышц, холодеют руки, бледнеет кожа. Они обычно ощущают некоторый упадок энергии, вялость. У них увеличивается субъективная оценка десятисекундного интервала времени, время для них как бы замедляется. В итоге они могут показать несколько худшие технические результаты по сравнению с достигнутыми во время работы над сочинением. Вместе с тем, на эстраде у исполнителей данного типа нередко увеличивается художественная глубина выражения, возрастает стремление детализировать фразировку и нюансировку произведения, активизируется поэтическая сторона интерпретации. При этом темп исполнения может несколько замедляться. Концертанты такого типа несколько легче и полнее используют свои примитивные возможности и способность входить в творческое состояние вдохновения, для чего людям с сильной нервной системой требуется гораздо больше энергии. Интересно, что к числу людей со слабой нервной системой принадлежали великие исполнители, такие как Н.Паганини, Ф.Лист, Ф.Шопен и ряд других.

Некоторые вопросы работы над музыкальным произведением в аспекте публичного выступления. Методы подготовки сочинения к исполнению для слушателей сложились в эмпирической практике музыкантов очень давно и на протяжении последних столетий фактически не претерпели сколько-нибудь заметных изменений. Существует, как уже говорилось, устоявшееся представление о том, что все дело состоит лишь в тщательном «выучивании» произведения. Причем главной задачей является закрепление тех необходимых исполнительских движений, которые

позволяют наиболее верно воспроизвести то, что заложено в нотном тексте, а затем на эстраде максимально реализовать заученное.

Выученный звуковой текст воспринимается за некий максимально хороший на данном этапе эталон исполнения, воспроизведение которого в полном объеме при волнении на эстраде невозможно. Здесь совершенно не учитывается, что целостный творческий процесс овладения сочинением не только в художественном, но и в технологическом плане отнюдь не завершается в подготовительный период. Он продолжается во время выступления и именно тогда достигает своего апогея, наиболее полно и масштабно раскрываясь в зале, при публике, благодаря обретению музыкантом состояния наивысшего творческого подъема и вдохновения.

Д.Ойстрах утверждал, что надо переиграть все возможные варианты, надо изучить все возможные смыслы, испытать все пути, только тогда на эстраде можно, отдавшись целиком процессу интерпретации, получит необходимую свободу творчества. Близкую позицию высказывала пианистка Мария Гринберг, утверждавшая, что «чем активнее внутренняя работа во время разучивания пьесы, чем больше она вызывает ощущений, ассоциаций во время работы, тем лучше она потом «звучит» на эстраде, хотя там ничего этого уже нет».

Существует еще одна, наиболее емкая и специфичная форма, органично присущая музыке. Овладение именно ею приводит артиста на высший уровень достижений. Это – сжатая форма, называемая *кодовой*, которую может приобретать только вполне подготовленное произведение. Не случайно в практике существуют такие методы продолжения работы над пьесой, как откладывание, предварительное обыгрывание, длительное сохранение в репертуаре, возобновление прежде играного сочинения.

Когда играешь уже пройденное произведение, открываются новые грани, новые представления. Очень интересно начинается новый процесс осознания музыки. Замечаешь те аспекты, которые раньше были пропущены. Поэтому проигрывание уже знакомой музыки – процесс очень увлекательный.

Практические занятия (6 часов по программе):

1. Повторение пройденного материала.
2. Работа с дополнительной литературой по темам 4.1., 4.2., 4.3., 4.4., 4.5., 4.6., 4.7., 4.8., 4.9.

Самостоятельная работа (10 часов по программе):

1. Систематизация и закрепление теоретических знаний по изучаемым учебным дисциплинам профессионального модуля.

2. Анализ школ игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов.
3. Изучение методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов. Работа с дополнительной литературой по темам.
4. Изучение материала лекции.

Раздел 5. Обзор педагогической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов.

(4 часа по программе + 2 ПЗ)

Тема 5.1. Учебная документация. Разбор учебных программ и планов.

Учебная программа как основной документ в работе педагога, устанавливающий содержание, систему и объем знаний и навыков, подлежащих усвоению.

Анализ содержания учебных программ для духовых и ударных инструментов ОДО.

Знакомство с учебными планами ОДО.

Практика составления индивидуальных планов для учащихся на различных ступенях обучения. Важность подбора репертуара для эффективного развития ученика. Доступность исполняемого репертуара.

Различные образцы учебной документации, их значение и способы ведения.

Тема 5.2. Обзор педагогической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов.

Анализ «Школ» игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов. Обзор методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов.

Глубокое и полное знание инструктивного и художественного репертуара - залог эффективной педагогической деятельности. Сочетание традиционных учебных пособий и классического репертуара с новым материалом, актуализирующим учебный процесс. Необходимость освоения материала, применяемого на разных ступенях обучения. Методическая литература как способ обобщения и передачи индивидуального опыта широкому кругу преподавателей-музыкантов.

Практические занятия (2 часа по программе):

1. Повторение пройденного материала.
2. Работа с дополнительной литературой по темам 5.1., 5.2.

Самостоятельная работа (7 часов по программе):

1. Систематизация и закрепление теоретических знаний по изучаемым учебным дисциплинам профессионального модуля.
2. Анализ школ игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов.

3. Изучение методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов. Работа с дополнительной литературой по темам.
4. Изучение материала лекции.

4 курс, 7 семестр - промежуточная аттестация - экзамен.

Студенты должны устно ответить на экзаменационный билет, включающий 2 вопроса по междисциплинарному курсу «Методика обучения игре на инструменте» по разделам 2.2.1.1 «Особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах», 2.2.1.2 «Общие основы воспитания музыкальных данных учащихся», 2.2.1.3 «Организация и направление работы с учащимися», 2.2.1.4 «Работа над музыкальным материалом» и 2.2.1.5 «Обзор педагогической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов».

Студенты должны:

знать особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах; профессиональную терминологию; общие основы воспитания музыкальных данных у учащихся; методы и способы организации работы с учащимися; требования по сольному и ансамблевому репертуару, включающему произведения разных эпох, жанров и стилей (в соответствии с программными требованиями по видам инструментов); профессиональную терминологию; современную методологию преподавания в учреждениях музыкального образования.

уметь планировать развитие профессиональных навыков у учащихся; организовать обучение учащихся игре на инструменте с учетом их возраста и уровня подготовки; работать с дополнительной методической литературой; применять теоретические знания в преподавательской практике.

Примерный перечень вопросов для устного ответа на экзамене:

1. Общие основы воспитания музыкальных данных учащихся (развитие музыкального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма).
2. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых и ударных инструментах.
3. Рациональная постановка при игре на духовых и ударных инструментах.
4. Начальное обучение и проведение первых уроков.
5. Методика проведения урока.
6. Организация самостоятельных занятий учащегося.
7. Роль преподавателя в начальный период обучения.
8. Работа над инструктивным (тренировочным материалом).
9. Особенности работы над музыкальными произведениями.

10. Развитие навыков чтения с листа.
11. Воспитание ансамблевых навыков.
12. Обзор методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов.
13. Учебная документация. Составление индивидуальных планов.
14. Особенности концертного исполнительства.

Учебно-методическое обеспечение учебного процесса

Основные источники:

1. Методика обучения игре на инструменте [Текст]: учебно-методический комплекс дисциплины по направлению 53.03.02 (073100) «Музыкально-инструментальное искусство», профиль «Оркестровые духовые и ударные инструменты» / Сост. А.А.Шешуков. - Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры и искусств, 2014.
2. Третенков В.М. Методика обучения игре на инструменте (духовые инструменты) [Текст]: практикум для студентов очной и заочной форм обучения по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады», профиль «Инструменты эстрадного оркестра», квалификация выпускника «концертный исполнитель, артист ансамбля, преподаватель» / авт. - сост. Третенков В.М. - Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры и искусств, 2017.

Дополнительные источники:

1. Абрамов Р.А. Методика обучения игре на тромбоне / Р.А. Абрамов. - Петрозаводск, 2002.
2. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Сборник статей. - М., 1985.
3. Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей. Редактор – составитель Ю.Усов. - М., 1983, 1991.
4. Диков Б. Методика обучения игры на кларнете. – М., 1983.
5. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. Вопросы музыкальной педагогики / Ю.Должиков, вып.4, М.: Музыка, 1983.
6. Коган, Г. Работа пианиста / Г.Коган. – М., 1979.
7. Музыкальное исполнительство и современность: Сб. статей / Сост. М.А.Смирнов. – М.: Музыка, 1988.
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Нейгауз. - М., 1988.
9. Ойстрах Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью / Сост. В.Григорьев. – М., 1978.
10. Пушечников И. Искусство игры на гобое. История, теория, методика, педагогика. / И.Пушечников. Учебно-методическое пособие. - С-Пб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2005.
11. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль / Д.А.Рабинович, Вып. 1, вып. 2. – М., 1981.
12. Смирнов М.А. Музыкальное исполнительство и современность: сб. статей / М.А.Смирнов. – М.: Музыка, 1988.
13. Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. - М., 1987.
14. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. - М., 1984.

15. Альбом юного валторниста. Составитель В.Семенов. – М., 1990.
16. Арбан Ж. Школа игры на трубе. – М., 1990.
17. Баташов К., Терехин Р. Этюды для фагота. - М., 1979.
18. Блюм О. Этюды для тромбона. – М., 1988.
19. Вайсенборн Ю. Этюды для фагота. Ч. 1 - М., 1986.
20. Избранные этюды для тромбона / Сост. В.Венгловский. – М., 1985.
21. Клинг Г. 40 характерных пьес и этюдов для валторны. Тетр. 1, 2, 3 /Сост. и ред. В.Буяновский. – Л., 1989.
22. Мильде Л. Этюды для фагота. - М., 1985.
23. Платонов Н. Школа игры на флейте. - М., 1983.
24. Полех В. Школа игры на валторне. – М., 1986.
25. Пьесы для фагота и фортепиано. / Сост. А.Гедике. - М., 1987.
26. Пьесы для фагота и фортепиано. / Сост. Терехин Р., Беляков Г. - М., 1983.
27. Розанов С.Школа игры на кларнете Ч. 1 – М., 1978, 1982, 1983.
28. Розанов С. Школа игры на кларнете Ч. 2 – М., 1979, 1990.
29. Терехин Р. Школа игры на фаготе. - М., 1954, 1988, 2002.
30. Хрестоматия для валторны. 5 класс ДМШ. В 2-х частях / Сост. и ред. В.Полех. – М., 1977.
31. Хрестоматия для кларнета: 1, 2 классы ДМШ (пьесы, ансамбли) / Сост.А.Штарк, И.Мозговенко. – М., 1981.
32. Хрестоматия для кларнета: 3, 4 классы ДМШ (пьесы, ансамбли) / Сост.А.Штарк, И.Мозговенко. – М., 1982.
33. Хрестоматия для саксофона. Гаммы, этюды, упражнения. Сост. М.Шапошникова. М.: Музыка, 2013. - 64 с.
34. Хрестоматия для тромбона / Сост. Б.Григорьев. – М., 1984.
35. Хрестоматия для флейты 1-3 классы ДМШ. - М., 1990.
36. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты I часть. Сост. Ю.Должиков. - М., 1970.
37. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты II часть. Сост. Ю.Должиков. - М., 1971.
38. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты III часть. Сост. Ю.Должиков. - М., 1972.
39. Хрестоматия педагогического репертуара ДМШ для фагота и фортепиано. Вып. 1 / Сост. Терехин Р. - М., 1976.
40. Янкелевич С. Школа игры на валторне. – М., 1970.

Рекомендуемые источники:

1. Абрамов Р.А. Проблемы исполнительства на медных духовых инструментах: Методические очерки. - Петрозаводск, 1988.

2. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Учебное пособие. – Киев: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006.
3. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., 1974.
4. Болотин С.А. Биографический словарь музыкантов – исполнителей на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1968.
5. Вифляев В.Е. К проблеме социально – культурного значения творческого акта / В.Е.Вифляев. М., Полигнозис, 1999. -№1
6. Вифляев В.Е. Творчество как функциональный вторичный ресурс организма. – М., 1994.-№1.
7. Волков Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. – М.: Академический проспект; Альма Матер, 2008.
8. Григорьев В.Ю. Вопросы музыкальной педагогики. О развитии музыкальной памяти учащегося. – М.: Музыка, 1980.
9. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Классика – 21, 2006.
10. Культурология нового тысячелетия. Сборник статей научно-методических работ / М., 2006.
11. Маккинон Л. Игра наизусть / Л.Маккинон. – Л., 1967.
12. Мир Психологии. Научно-методический журнал / Выпуск 1., 2001.
13. Нотная папка флейтиста № 2. Тетрадь № 4 / Сост. и ред. Ю.Должиков. – М.: Дека – ВС, 2005.
14. Пятигорский Г. – виолончелист / Г.Пятигорский, Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып.V. – М., 1970.
15. Толмачев Ю.А., В.Ю. Дубок Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебное пособие. - Тамбов, 2006.
16. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах / Ф.Фаркас. – М.: Издательство МГК, 1998.
17. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А.Федотов. - М., 1975.
18. Шульпяков О. О психофизиологическом единстве исполнительского искусства / О.Шульпяков. - Л.:Музыка, 1973.
19. Шуман Р. Избранные статьи о / Р.Шуман. - М., 1956.
20. Андреев Е. «Пособие по начальному обучению игре на саксофоне». Издательство ФВД при МГК им. Чайковского.
21. Большианов А. Школа игры на саксофоне: Учебное пособие. «Лань», 2013.
22. Вобарон Ф. Этюды для тромбона. Тетради № 1, 2. – Прага, 1983.

23. Иванов В.Д. 32 этюда в штрихах для саксофона соло. М: «Современная музыка», 2013.
24. Нотная папка флейтиста № 1, тетрадь № 2 Пьесы, клавира. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2004.
25. Нотная папка флейтиста № 1, тетрадь № 3 Крупная форма. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2004.
26. Нотная папка флейтиста № 1, тетрадь № 4 Партия флейты, пьесы, крупная форма, ансамбли. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2004.
27. Нотная папка флейтиста № 2, тетрадь № 1 Этюды. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2005.
28. Нотная папка флейтиста № 2, тетрадь № 2 Крупная форма. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2005.
29. Нотная папка флейтиста № 2, тетрадь № 3 Пьесы. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2005.
30. Нотная папка флейтиста № 2, тетрадь № 4 Партия флейты. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2005.
31. Сборник ансамблей для тромбонов. – М., 1962.
32. Сборник пьес для кларнета. – Киев, 1980.
33. Сборник пьес для тромбона / Сост. и ред. М.Турусин. – М., 1962.
34. Седралян А. Избранные этюды для тромбона. – М.: Военфак МГК, 1983.
35. Солодуев В. Школа игры на валторне. – М., 1960.
36. Стефановский К. Этюды для бас-тромбона. – М., 1970.
37. Страутман Г. 100 этюдов для тромбона. – М.: «Композитор», 1996.
38. Хрестоматия для блокфлейты: 1-3 классы ДМШ Часть 1 / Сост. и ред. И.Пушечников. - М.: Музыка, 2009.
39. Хрестоматия для блокфлейты: 1-3 классы ДМШ Часть 2 / Сост. и ред. И.Пушечников. - М.: Музыка, 2009.
40. Хрестоматия для валторны. 1 – 2 курсы музыкальных училищ / Сост. и ред. В.Полех. – М., 1981.
41. Хрестоматия педагогического репертуара для трубы с фортепиано. Учебное пособие для музыкальных школ и училищ. Сост. Ловчиев Б.И. М.: Современная музыка, 2013.
42. Штарк А. 30 этюдов для кларнета. – Рига, 1975.
43. Штарк А. 36 легких этюдов для кларнета. – М., 1989.
44. Штарк А. 40 этюдов для кларнета. – М., 1950.

Критерии оценки по МДК 02.02.01

«Методика обучения игре на инструменте»

«10» - отлично+ - Студент последовательно, грамотно, четко и творчески излагает материал, подкрепляя ответ качественной игрой на инструменте. При ответе был использован дополнительный материал. Материал изложен последовательно и конкретно. Безошибочно отвечает на дополнительные вопросы.

«9» - отлично – Работа выполнена в установленное время. Ответы даны без ошибок, обучающийся свободно владеет материалом. Материал изложен последовательно. Точно отвечает на дополнительные вопросы.

«8» - отлично- – Работа выполнена в установленное время. Ответы даны без ошибок, но отдельные темы не достаточно глубоки и конкретны. Материал изложен последовательно. Возможна одна несущественная ошибка. Игра на инструменте с небольшими пометками.

«7» - хорошо+ - Работа выполнена в установленное время. Ответы даны без ошибок, но отдельные темы не достаточно глубоки и конкретны. Материал изложен непоследовательно. Возможна одна несущественная ошибка. Игра на инструменте с ошибками.

«6» - хорошо - Работа выполнена в установленное время. Ответы даны без ошибок, но отдельные темы не достаточно глубоки и конкретны. Материал изложен последовательно. Возможны две – три несущественные ошибки.

«5» - хорошо- - Работа выполнена в определенный срок. Выявлены проблемы в усвоении отдельных тем. Ответы на ряд вопросов неточны. Игра на инструменте с остановками.

«4» - удовлетворительно+ - Работа выполнена в определенный срок. Выявлены проблемы в усвоении отдельных тем. Ответы на ряд вопросов неточны. В работе содержатся ошибки существенного характера. Не владеет спецификой методического языка. При практическом показе обнаруживает поверхность знаний.

«3» - удовлетворительно - Работа не выполнена в установленный срок. Отсутствуют ответы на большинство вопросов. В работе содержатся ошибки существенного характера.

«2» - удовлетворительно- – Работа не выполнена в установленный срок. Отсутствуют ответы на большинство вопросов. Игра на инструменте с остановками.

«1» - неудовлетворительно - Работа не соответствует оценке «2».