



СБОРНИК МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ И ВИДЕОУРОКОВ ПОБЕДИТЕЛЕЙ

ПЕРВОГО ВСЕРОССИЙСКОГО КОНКУРСА
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА

«ВИВАТ, МУЗЫКАНТ!»

МОЛОДЫХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДЕТСКИХ
МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ, ДЕТСКИХ ШКОЛ
ИСКУССТВ РЕГИОНОВ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ





АССОЦИАЦИЯ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ «ДУХОВОЕ ОБЩЕСТВО ИМЕНИ ВАЛЕРИЯ ХАЛИЛОВА»

Ассоциация «Духовое общество» создана в августе 2016 года с целью сохранения, развития, популяризации духового музыкального искусства в России. Первым президентом Ассоциации «Духовое общество» был избран выдающийся музыкант, дирижер, композитор, педагог, руководитель Академического ансамбля песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова, народный артист России, генерал-лейтенант Валерий Халилов. 21 октября 2016 года в Российском национальном музее музыки под Председательством Заместителя Председателя Правительства Ольги Голодец состоялось первое заседание Ассоциации. Выступая на заседании, Вице-премьер обозначила задачи Ассоциации – «привнести духовую культуру во все регионы и учебные заведения».

Уже на первом этапе своей работы Ассоциация ставила своей целью собрать необходимую информацию о реальном положении дел, связанном с исполнительством на духовых и ударных инструментах, принимать методическое, организационное и информационное участие в целом ряде региональных и федеральных проектов, среди которых особого внимания заслуживает подготовка важнейшего программного документа – «Концепция сохранения и развития духового инструментального и оркестрового (ансамблевого) исполнительства на духовых и ударных инструментах в Российской Федерации». Проект основных положений Концепции был поддержан профессиональным сообществом в ноябре 2017 года в рамках проведения VI Санкт-Петербургского международного культурного форума. Там же Ассоциации было присвоено имя Валерия Халилова, а Михаил Брызгалов был избран президентом Ассоциации.

Сегодня Ассоциация организует и проводит различные мероприятия в сфере духового исполнительства на федеральном и региональных уровнях: конкурсы, проекты культурно-патриотической направленности, образовательно-просветительские программы, творческие смены, фестивали и др. География мероприятий – Москва, Санкт-Петербург, Воронеж, Сыктывкар, Владивосток, Саратов, Ялта, Ульяновск, Псков, Тула, Ростов-на-Дону, Екатеринбург, Череповец, Якутск, Пермь, Самара, Красноярск, Кызыл, Анапа, Калининград и др.

Деятельность Ассоциации направлена на решение ряда вопросов, важных для развития духового исполнительства – повышение качества преподавания, участие в научной и методической работе в вузах страны, экспертиза вновь созданных отече-

ственных музыкальных инструментов, организация работы по созданию системы обучения и подготовки специалистов по ремонту и реставрации музыкальных инструментов. Впервые за всю историю существования Международного конкурса имени П.И. Чайковского, при содействии Ассоциации, в конкурсную программу включена номинация «Духовые инструменты».

Особое внимание Ассоциация уделяет воспитанию нового поколения талантливых музыкантов. Одно из приоритетных направлений «Духового общества имени Валерия Халилова» – проведение фестивалей детских духовых оркестров России. Так, Всероссийские фестивали детских духовых оркестров «Серебряные трубы Черноморья» в МДЦ «Артек» (Республика Крым), «Дальневосточные фанфары» в ВДЦ «Океан» (г. Владивосток), «Сильные духом!» в ВДЦ «Орленок» (Краснодарский край) проходят ежегодно при поддержке Министерства культуры РФ и Министерства просвещения РФ. Также была проведена творческая школа молодых исполнителей на духовых инструментах в рамках Арт-кластера «Таврида». Фестивали призваны оказать содействие юным музыкантам в развитии их способностей, в профессиональном самоопределении, через возможность участия в творческих программах, мастер-классах ведущих российских музыкантов, участия в сводных крупных оркестрах. Кульминацией фестивалей всегда становится проведение главного события – гала-концерта, в котором принимают участие все участники фестиваля. Количество участников гала-концертов пока варьируется от 100 до 600 юных музыкантов.

В 2019–2021 годах состоялись фестивали, творческие встречи с профессиональным сообществом в регионах России. По инициативе Ассоциации проведена Всероссийская акция «Окно Победы», в которой музыканты исполняли мелодию песни «День Победы» на своих музыкальных инструментах.

Ассоциация постоянно взаимодействует с федеральными и региональными органами исполнительной власти, организациями и учреждениями, музыкантами, оркестрами, филармониями, учебными заведениями, профессиональным сообществом и постоянно находится в поиске эффективных форм взаимодействия и повышении качества подготовки юных и молодых музыкантов и начинающих преподавателей.

Ежегодно количество членов Ассоциации увеличивается, что говорит о возрастающем интересе к жанру духового искусства в нашей стране.

**Дорогие друзья! Уважаемые участники,
победители, организаторы, члены жюри и партнеры
I Всероссийского конкурса профессионального
мастерства среди молодых преподавателей духовых
и ударных инструментов детских музыкальных школ
и детских школ искусств «Виват, музыкант!»**

**Уважаемые руководители органов управления культуры
регионов Российской Федерации, руководители
региональных методических (ресурсных) центров,
директора ДМШ и ДШИ, преподаватели, родители!**

Сейчас у Вас «в руках» уникальное издание! Это впервые изданный буклет в электронном виде, представляющий Первый Всероссийский конкурс профессионального мастерства «Виват, музыкант!».

Конкурс «Виват, музыкант!» является знаковым событием в области музыкального образования и первый подобный конкурс среди молодых преподавателей духовых и ударных инструментов детских музыкальных школ и детских школ искусств в нашей стране!

Важно отметить, что конкурс является обладателем гранта Президентского Фонда культурных инициатив и посвящен 350-летию со дня рождения Императора Всероссийского Петра I.

Конкурс стал профессиональной всероссийской площадкой для коммуникаций педагогического сообщества и представил уникальную возможность молодым и талантливым педагогам транслировать свои идеи, а самое главное – получить оценку своей работы от высокопрофессионального жюри и профессионального сообщества!

Сегодня детские музыкальные школы и детские школы искусств нуждаются в молодых грамотных высокопрофессиональных преподавателях, в продвижении и внедрении современных методик преподавания на духовых и ударных инструментах. Это и есть основная цель этого Конкурса.

Благодарю Президентский фонд культурных инициатив, Министерство культуры Российской Федерации, организаторов, участников и победителей Конкурса, членов жюри, партнеров и всех тех, кто оказал содействие и помогал в организации и проведении!

Президент Ассоциации духовых оркестров
и исполнителей на духовых и ударных
инструментах «Духовое общество
имени Валерия Халилова»,
генеральный директор
Российского национального музея музыки,
заслуженный деятель искусств РФ
Михаил БРЫЗГАЛОВ



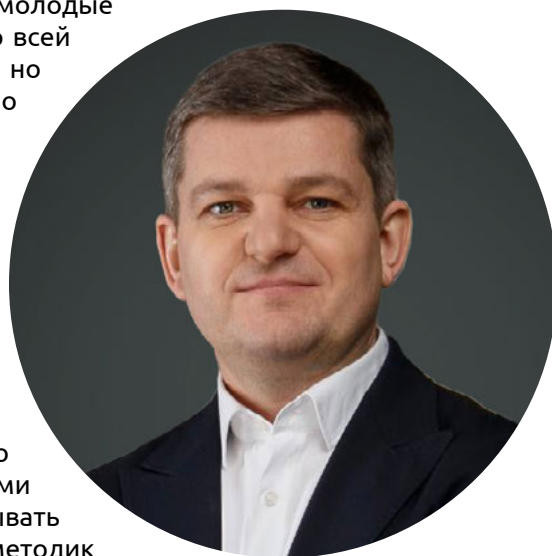
Дорогие друзья, организаторы и участники Первого Всероссийского конкурса профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов детских музыкальных школ и детских школ искусств «Виват, музыкант!»

Участниками конкурса «Виват, музыкант!» стали молодые преподаватели духовых и ударных инструментов со всей страны, которые выбрали для себя непростую, но творческую и невероятно интересную профессию – ежедневно обучать искусству музыки талантливых учеников детских музыкальных школ и ДШИ. Рад, что теперь у них появился собственный конкурс профессионального мастерства, он прошел впервые и получил поддержку Президентского фонда культурных инициатив. Уверен, что такие конкурсы, народное и профессиональное признание повышают мотивацию педагогов, помогают им достигать новых высот.

Сложно переоценить важность работы педагога, в школе искусств он сопровождает юные таланты в самом начале их творческого пути. Ему нужно быть не только хорошим музыкантом и наставником, но и обладать навыками психолога, быть требовательным, терпеливым, раскрывать способности ученика с помощью индивидуальных методик обучения. Именно такие педагоги и стали лауреатами и призерами конкурса.

17 мая исполняется год со дня подписания Указа Президента Российской Федерации «О создании Президентского фонда культурных инициатив». За время работы Фонда грантовую поддержку уже получили почти 3 тысячи проектов по всей стране, но главные итоги этой важной даты – уже реализованные мероприятия, в числе которых — «Виват, музыкант!»

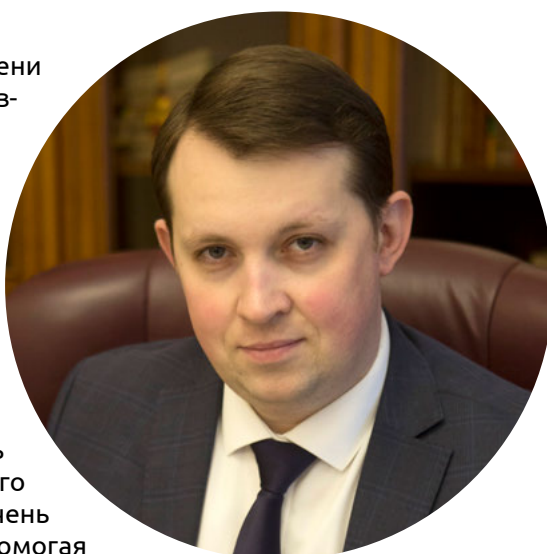
Благодарю авторов проекта за вашу инициативу, неравнодушие и желание развивать музыкальную отрасль, применять инновационные подходы в работе, за ваше стремление сделать жизнь сотен тысяч жителей нашей страны еще интереснее, а юным музыкантам и молодым педагогам — помочь поверить в себя и раскрыть свои таланты. Поздравляю победителей и финалистов конкурса и желаю не останавливаться на достигнутом. Творческих успехов, друзья!



Генеральный директор
Президентского фонда культурных инициатив
Роман КАРМАНОВ

Дорогие коллеги!

От лица Российской академии музыки имени Гнесиных приветствую авторов и редакторов-составителей этого сборника! Его выход в свет трудно переоценить! I Всероссийский конкурс профессионального мастерства среди молодых преподавателей духовых и ударных инструментов детских музыкальных школ и детских школ искусств «Виват музыкант!» стал важнейшим событием в сфере музыкального образования нашей страны, объединив талантливых молодых педагогов на всей территории России! Достигнутые успехи преподавателей явились результатом кропотливого труда, опирающегося на систему авторских профессиональных методов. Сделать эти лучшие педагогические практики достоянием всего профессионального сообщества чрезвычайно важно! Очень надеюсь, что вслед за этим сборником выйдут новые, помогая дальнейшему развитию российского исполнительства на духовых и ударных инструментах!



Ректор Российской академии музыки имени Гнесиных,
Лауреат Премии Правительства РФ,
Почетный работник сферы образования РФ,
Доктор искусствоведения, профессор
Александр РЫЖИНСКИЙ

A stylized handwritten signature in blue ink, consisting of the letters 'AR' followed by a long, sweeping horizontal stroke.

*Приветственное слово по случаю
Проведения Первого Всероссийского конкурса профессионального
мастерства молодых преподавателей духовных и ударных инструментов
детских музыкальных школ и детских школ искусств
«Виват, музыкант!»*

Дорогие друзья!

Рада приветствовать вас на церемонии награждения лауреатов конкурса «Виват, музыкант!». Ваш высочайший профессионализм и необыкновенное сценическое обаяние снискали заслуженную признательность и любовь слушателей.

Вы разделяете свое мастерство с юными талантами, формируете музыкальный вкус, храните и развиваете лучшие традиции духового и ударного исполнительства, что говорит о значимости и востребованности этого жанра для молодого поколения музыкантов.

Мы горды, что вы стремитесь к новым творческим вершинам и продолжаете свой путь на сцене.

Спасибо за ваше творчество, которое затрагивает самые тонкие струны души и погружает в мир прекрасного исполнительства!

Пусть дело, которому вы отдаете душевные силы, приносит радость и желание стремиться к новым профессиональным вершинам. Ярких творческих мгновений, благополучия и успехов!

С уважением,
министр культуры
и национальной политики Кузбасса



А.И. Юдина

**Марий Эл Республикын тўвыра,
печать да калык влакын
нашант шотынто министерствеже**



**Министерство культуры, печати
и по делам национальностей
Республики Марий Эл**

Дорогие коллеги, друзья!

Приветствую участников, гостей и организаторов I Всероссийского конкурса профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов детских музыкальных школ и детских школ искусств «Виват, музыкант!».

Этот конкурс собрал молодых талантливых педагогов, которые призваны к выполнению важной миссии: сохранению российской духовой педагогической школы, повсеместному возрождению духовых оркестров.

Для многих участников мероприятия - это важный этап творческого пути, стимул к покорению новых профессиональных вершин.

Сплоченность музыкантов, взаимная поддержка друг друга сегодня, когда исполнительство на духовых инструментах, как неотъемлемая часть российской культуры, требует особой поддержки, совершенно необходимы и важны.

От всей души желаю всем участникам очень значимого по своим задачам конкурса большого успеха, хорошего настроения и незабываемых впечатлений!

*Министр культуры, печати
и по делам национальностей
Республики Марий Эл*

К.А. Иванов

г. Йошкар-Ола

15 апреля 2022 г.

ПЕРВЫЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ КОНКУРС ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА «ВИВАТ, МУЗЫКАНТ!»

МОЛОДЫХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ,
ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ РЕГИОНОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

15 апреля 2022 года в Большом зале Музыкального училища РАМ имени Гнесиных состоялась торжественная церемония награждения лауреатов I Всероссийского конкурса профессионального мастерства «Виват, музыкант!». Это событие уникально — состязание является единственным подобным проектом для молодых преподавателей духовых и ударных инструментов, работающих в детских музыкальных школах и школах искусств.

Конкурс стал обладателем гранта Президентского Фонда культурных инициатив и посвящен 350-летию со дня рождения Императора Всероссийского Петра I.

Несмотря на высокий уровень конкуренции (в Оргкомитет конкурса поступило свыше 300 заявок из 57 регионов России), разнообразие инновационных и самобытных педагогических подходов, жюри выделило «лучших из лучших» в номинациях: «Лучший преподаватель класса деревянных духовых инструментов», «Лучший преподаватель класса медных духовых инструментов», «Лучший преподаватель класса ударных инструментов. Лучший преподаватель класса ансамбля ударных инструментов», «Лучший преподаватель класса ансамбля духовых инструментов»; «Лучший преподаватель (руководитель) детского духового оркестра».

30 финалистов из 18 регионов страны представили результаты своей работы по преподаваемому предмету в форме презентации, а также провели открытый урок с учащимися Москвы.

«Такой конкурс очень важен, потому что долгие годы подобных конкурсов не проводилось. Здесь молодые преподаватели показывают своё

мастерство, делятся опытом, представляют свои авторские уроки. Очень важно, что по результатам конкурса «Виват, музыкант!» во все регионы Российской Федерации будет направлено методическое пособие с названием «Работа с учащимися отделений духовых и ударных инструментов в ДМШ и ДШИ», состоящее не только из методик проведения уроков с учащимися, но и видеоуроков конкурсантов-победителей. «Несколько десятков лет таких изданий не создавалось, а сейчас такое методическое пособие будет издано», — рассказал Михаил Брызгалов, президент Ассоциации духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах «Духовое общество имени Валерия Халилова».

Дипломы лауреатов, призы от организаторов, подарки от партнеров были вручены молодым преподавателям из Воронежа, Москвы, Норильска, Североморска, Саратова, Санкт-Петербурга, Владимира, Астрахани, Краснодара, Нижнего Новгорода, Всеволожска, Тамбовской области, Йошкар-Олы, Хабаровска, Кемерово, Екатеринбурга, Орла, Самарской области.

«Конкурс обязательно должен продолжаться, потому что нас сегодня волнует не только общее развитие художественного образования, но и развитие направления исполнительства и преподавания на духовых и ударных инструментах. Можно сказать, что на сегодняшний день это государственная задача», — сказал Вячеслав Прокопов, заслуженный артист Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой медных духовых инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных.



ЖЮРИ КОНКУРСА

ЧЛЕНЫ ЖЮРИ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ЖЮРИ

ПРОКОПОВ

Вячеслав Михайлович

Заслуженный артист
Российской Федерации,
профессор, заведующий
кафедрой медных духовых
инструментов Российской
академии музыки имени
Гнесиных

ЛАВРИК Владислав Михайлович

Заслуженный артист Российской Федерации, доцент Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, художественный руководитель симфонического оркестра Тульской филармонии, солист Российского национального оркестра под управлением Михаила Плетнева

ДЕГТЯРЁВА Валентина Ивановна

Заслуженный работник культуры Российской Федерации, профессор, заведующая кафедрой деревянных духовых инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных

ЛЕБУСОВ Владимир Григорьевич

Заслуженный артист Российской Федерации, Заслуженный артист Украинской ССР, профессор, заведующий кафедрой оркестрового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных, вице-президент Ассоциации духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах «Духовое общество имени Валерия Халилова»

АЙНАТУЛЛОВ Илсур Ибрагимович

Заслуженный артист Республики Татарстан, профессор, заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов Казанской государственной консерватории имени Н. Жиганова

УСОВ Алексей Юрьевич

Солист оркестра Большого театра, руководитель секции ударных инструментов Ассоциации духовых оркестров и исполнителей на духовых и ударных инструментах «Духовое общество имени Валерия Халилова»

КАРТАШЁВ Владимир Александрович

Директор ГБУДО г. Москвы «Детская музыкальная школа имени Т. А. Докшицера», кандидат педагогических наук



УЧАСТНИКИ ПРОХОДЯТ КОНКУРСНЫЕ ИСПЫТАНИЯ





ПОБЕДИТЕЛИ КОНКУРСА «ВИВАТ, МУЗЫКАНТ!»

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Муниципальное
бюджетное учреждение
дополнительного
образования «Детская
школа искусств № 9»
городского округа
г. Воронеж

КОЛОМЫЦЕВА

Ксения Сергеевна

преподаватель
высшей категории
по классу флейты

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Государственное
бюджетное учреждение
дополнительного
образования
г. Москвы
«Детская музыкальная
школа № 62
Н.А. Петрова»

АВАНЕСЯН

Марат Гарикович

преподаватель
по классу кларнета

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное
бюджетное учреждение
дополнительного
образования
«Детская музыкальная
школа имени
Э. С. Пастернак»,
г. Североморск

СОКОЛЕНКО

Ксения Алексеевна

преподаватель
по классу флейты

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное
бюджетное учреждение
дополнительного
образования
«Норильская детская
школа искусств»,
г. Норильск

БОРИСОВ

Владислав Андреевич

заместитель директора
школы, преподаватель
по классу гобоя

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ. ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА АНСАМБЛЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное
учреждение дополнительного
образования города Москвы
«Детская музыкальная школа
имени М. И. Табакова»

КОМПАНЕЕЦ

Александр Сергеевич

член городского
экспертного совета,
руководитель центра
профессионального мастерства
Департамента культуры
г. Москвы «Ударные инструменты»,
вице-президент фонда
«Русское исполнительское
искусство», преподаватель
ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова
и ДМШ им М. И. Табакова

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное
учреждение дополнительного
образования «Детская музыкальная
школа № 12 имени
П. И. Чайковского», г. Нижний Новгород

ИВАНЮК Влас Николаевич

преподаватель по классу
ударных инструментов

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное
учреждение дополнительного
образования «Детская музыкальная
школа № 4», г. Саратов

ГРЯКАЛОВА

Влада Владиславовна

преподаватель по классу
ударных инструментов

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Районное муниципальное
бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Знаменская Детская школа
искусств»

САТАЛКИН Роман Геннадиевич

преподаватель по классу
ударных инструментов

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное
учреждение дополнительного
образования «Детская школа
искусств им. М. И. Глинки
г. Всеволожск»

ВАКУЛА Николай Борисович

преподаватель по классу
ударных инструментов

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Национальная гимназия искусств
Колледжа культуры и искусств
имени И. С. Палантая,
г. Йошкар-Ола

МАЙКОВА

Людмила Александровна

преподаватель высшей
квалификационной категории
по классу кларнета

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Государственное
бюджетное учреждение
дополнительного образования
г. Москвы

«Детская музыкальная школа
имени Н. С. Голованова»

ОСИПОВА

Наталья Викторовна
член аттестационной комиссии

ГБУ г. Москвы «ДОП СКИ»

Департамента культуры
г. Москвы, преподаватель
высшей квалификационной
категории Международного
благотворительного фонда
В. Спивакова и Московского
флейтового центра

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Санкт-Петербургское
государственное
бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Санкт-Петербургская детская
школа искусств имени
И. О. Дунаевского»

КУЛАГИНА

Екатерина Николаевна
преподаватель по классу
саксофона, классу ансамбля,
классу духового ансамбля

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Краевое государственное
бюджетное учреждение
«Организация, осуществляющая
обучение, для детей-сирот и детей,
оставшихся без попечения
родителей "Детский дом № 1"»,
Министерство образования
и науки Хабаровского края

ЖИГУЛЬСКИЙ

Илья Александрович
музыкальный руководитель

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное
учреждение дополнительного
образования «Детская
музыкальная школа № 6»,
г. Саратов

СКРИПИНСКАЯ

Мария Николаевна
преподаватель
по классу флейты,
преподаватель по классу
ансамбля

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ (РУКОВОДИТЕЛЬ) ДЕТСКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное
профессиональное образовательное
учреждение города Москвы
«Академия джаза»

БОРИСОВА Анастасия Юрьевна
преподаватель оркестрового класса

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Самарская область
Муниципальный район Красноярский
Муниципальное бюджетное
учреждение дополнительного
образования «Красноярская детская
школа искусств»

РЫБИН Сергей Александрович
преподаватель высшей категории
отделения духовых и ударных
инструментов

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Муниципальное автономное
учреждение культуры
дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 6»,
г. Екатеринбург

ЛОНГОВОЙ

Денис Владимирович
заместитель директора
по учебно-воспитательной работе
ДМШ № 6, руководитель городской
методической секции оркестровых
духовых и ударных инструментов
ДШИ г. Екатеринбурга,
руководитель Образцового
детского духового оркестра
«Созвездие»

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное
учреждение дополнительного
образования «Детская музыкальная
школа № 1 г. Хабаровска»

ГАЛАЙКО

Александр Валерьевич
преподаватель
оркестрового класса

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное
общеобразовательное учреждение
города Москвы «Школа № 1770»

ТЕРЕХИН Павел Игоревич
педагог дополнительного
образования, дирижер

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное
профессиональное
образовательное учреждение
города Москвы
«Московский государственный
колледж музыкального
исполнительства им. Ф. Шопена»

Государственное бюджетное
профессиональное образовательное
учреждение города Москвы
«Академия джаза»

ШАГОВ Фёдор Александрович
преподаватель по классу тубы

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Детская музыкальная школа
при Государственном
бюджетном профессиональном
образовательном учреждении
Владимирской области

«Владимирский областной
музыкальный колледж имени
А. П. Бородина»

ИВАНОВ

Александр Игоревич
преподаватель
по классу тромбона

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное
учреждение
дополнительного образования
города Москвы
«Детская музыкальная школа
имени Б. А. Чайковского»

ПИНЯЛОВ

Владимир Владимирович
заведующий отделом духовых
и ударных инструментов,
преподаватель
по классу тубы

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное учреждение
дополнительного образования
Детская школа искусств имени
С. В. Рахманинова муниципального
образования город Краснодар

КУВЫЧКО Максим Евгеньевич
преподаватель по классу
духовых инструментов (валторна)

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное
учреждение дополнительного
образования города Астрахани
«Детская школа искусств имени
М. П. Максаковой»

ДЕРЕЖЕНЕЦ Борис Викторович
заведующий отделением
«Духовые и ударные инструменты»
преподаватель
по классу тубы



Торжественная церемония награждения
победителей конкурса «Виват, музыкант!»

СКАНИРУЙТЕ QR



на портале
КУЛЬТУРА.РФ



[ВКОНТАКТЕ](https://vk.com)



ТОРЖЕСТВЕННАЯ ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ ПОБЕДИТЕЛЕЙ КОНКУРСА







УЧАСТНИКИ КОНЦЕРТНОЙ ПРОГРАММЫ ТОРЖЕСТВЕННОЙ ЦЕРЕМОНИИ НАГРАЖДЕНИЯ ЛАУРЕАТОВ

I Всероссийского конкурса профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов детских музыкальных школ и детских школ искусств **«ВИВАТ, МУЗЫКАНТ!»**

.....

15 АПРЕЛЯ 2022 ГОДА

Большой зал Музыкального училища имени Гнесиных Российской академии музыки имени Гнесиных

.....

Д. Эллингтон, «Без свинга нет музыки»

Лауреат грантов мэра Москвы, секстет Государственного бюджетного профессионального учреждения города Москвы «Академия джаза» под руководством **Жанны Абрамовны Ильмер**, профессора РАМ имени Гнесиных, почётного работника культуры г. Москвы в составе: **Лактионов Андрей, Мутелика Раду, Смирнов Григорий, Смирнов Фёдор, Кетлинский Василий, Савченко Елизавета**

Г. Джеймс, Концерт для трубы

Солист международной детской филармонии, Лауреат конкурса «Щелкунчик» – 2021 **Семён Саломатников** (труба)

Детская музыкальная школа им. Гольденвейзера г. Москвы, преподаватель **Роман Иванов**
Партия фортепиано – **Карина Шагова**

А. Перилу, «Баллада»

Солистка международной детской филармонии, лауреат международных конкурсов **Екатерина Найдёнова** (флейта)

Центральная средняя специальная музыкальная школа при Московской консерватории, преподаватель **Сергей Журавель**

Партия фортепиано – **Юрий Панов**

Б. Дварионас, Концерт для скрипки, III часть

Солист международной детской филармонии, Лауреат конкурса грантов мэра Москвы 2021 года **Мирон Воронов** (ксилофон)

Детская музыкальная школа им. Табакова, преподаватель **Александр Компанеев**
Партия фортепиано – **Ирина Тишкевич**

Р. Щедрин, «Юмореска»

Студенты Музыкального училища имени Гнесиных **Даниил Пономаренко** (тромбон), класс доцента **О. А. Макаришина**

Екатерина Архипова (фортепиано), класс концертмейстерской подготовки **Н. Г. Крыловой**

Я. Снимщиков, «Преследование»

Ансамбль ударных инструментов в составе: **Егор Светлов, Никита Тен и Михаил Лукин**

Класс Заслуженного артиста РФ, профессора **Д. М. Лукьянова**

С. Рахманинов, «Весенние воды»

Евгения Литвинчук (сопрано)

Класс преподавателя **О. И. Дементьевой**

Партия фортепиано – **Екатерина Архипова**





МЕТОДИЧЕСКИЕ РАБОТЫ И ВИДЕОУРОКИ





ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 62 Н.А. ПЕТРОВА»

АВАНЕСЯН
МАРАТ ГАРИКОВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА КЛАРНЕТА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[М.Г. АВАНЕСЯНА](#)

СЕРИЯ УЧЕБНЫХ ЗАНЯТИЙ ПО ТЕМЕ «РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ С УЧАЩИМИСЯ-КЛАРНЕТИСТАМИ МЛАДШИХ КЛАССОВ УЧРЕЖДЕНИЙ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность методических исследований, направленных на совершенствование моделей работы с начинающими кларнетистами (и с музыкантами-духовиками в целом) над музыкальными произведениями, обусловлена сочетанием перманентного роста требований к качеству их подготовки на уровне учреждений системы дополнительного образования и недостаточной освещенности в научной литературе вопросов организации такой работы. Безусловно, во множестве методических пособий уже подробно описаны и приемы постановки исполнительского аппарата, и принципы формирования репертуара. В учебных программах даже описаны алгоритмы работы над музыкальными произведениями.

Но проблема заключается в том, что, во-первых, современные требования к образовательному процессу предполагают интенсификацию усилий педагогов по комплексному воздействию на учащегося с целью расширения его культурного кругозора, в том числе и посредством работы над произведением. Простым разучиванием текста и выучиванием биографии композитора этого достичь невозможно. Кроме того, педагог имеет дело с исключительно тонкой материей — всегда индивидуальной эмоциональной сферой учащегося, его познавательными предпочтениями и способностями, индивидуальными эмоциональными реакциями.

Все это необходимо учитывать в процессе освоения произведений, но практика показывает, что в реальных классах педагоги (в особенности начинающие) оказываются в ситуации методического вакуума, и начиная работу с ребенком над музыкальным произведением, они не имеют другой опоры, кроме собственного опыта и интуиции.

Соответственно, цель данной методической разработки — представить модель цикла из пяти занятий по освоению музыкальных произведений младшими школьниками, осваивающими искусство игры на кларнете, результатом применения которой стало бы не только освоение музыкального текста, но и максимально глубокое (на доступном уровне младшего школьника) восприятие его жанрово-стилевой природы, обогащение слухового

опыта, понимание социокультурного базиса и коммуникативной функции произведения.

ГЛАВА I

Психолого-педагогические условия эффективной работы с начинающим кларнетистом над музыкальными произведениями

Организация какого бы то ни было образовательного процесса невозможна без глубокого понимания психофизических особенностей учащихся. Когда речь идет об обучении детей в обычной школе или в каком-либо учреждении системы дополнительного образования, знание их возрастных психофизических особенностей становится решающим фактором в плане успешности обучения. Опираясь на работы одного из ярчайших представителей советской и российской психологической школы в целом и теории деятельности в частности Д. Б. Эльконина [9] в отношении учащихся младшего школьного возраста, можно выделить следующие характерные психофизические характеристики, имеющие возрастную подоплеку:

1. Младшим школьным возрастом считается период жизни человека примерно от 7 до 10–11 лет.
2. В этом возрасте ведущей деятельностью, то есть определяющей психологические новообразования и занимающей большую часть жизненных сил, является учебно-познавательная.
3. Ребенок в этом возрасте, уже обладая произвольностью действия, может выдерживать длительные отрезки времени, сосредотачиваясь на каком-либо конкретном предмете или типе деятельности (не более 40–45 минут).
4. В то же время до 8 лет ребенок переживает пик игровой активности.
5. Также младший школьный возраст знаменует собой активацию развития абстрактного мышления, ассоциативного мышления, творческого воображения.
6. Восприятие в младшем школьном возрасте становится целостным.
7. Происходит развитие эмоциональной сферы.
8. При этом учащийся младшего школьного возраста еще очень ограничен в своей способно-

сти логических суждений, рефлексии эмоций и в выдерживании учебной нагрузки.

Уже исходя из этого, можно предположить, что обучение любому направлению музыкального искусства в таком возрасте должно быть построено таким образом, чтобы стимулировать развитие указанных качеств, но при этом не перегружать учащегося.

В работах Д. К. Кирнарской [3], в которых учитывалась теория деятельности, разработанная советской психологической школой, младший школьный возраст обозначается как оптимальный с точки зрения начала системного музыкального образования. Ведь именно в этом возрасте ребенок впервые может начать воспринимать музыкальное повествование целостно и осмысленно, а развитие его эмоциональной сферы и появление начатков аналитического мышления открывает возможности для полноценной интерпретации художественного образа.

Опираясь на работы педагогов и методистов Г. Г. Нейгауза [4], Э. Б. Абдуллина [1], музыкально-психолога Ю. А. Цагарелли [8] и других авторов, можно обратить внимание на то, насколько принципиальным и инвариантным является применение индивидуально-ориентированного подхода в обучении. Психофизические особенности учащегося будут влиять не только на его технику игры, но и на репертуарные приоритеты, и на эффективность музыкальной памяти. Именно поэтому педагогу важно предельно внимательно отслеживать то, как эмоционально реагирует учащийся на ту или иную музыку, соотносить свои наблюдения подбирать ему репертуар. Для этого крайне важным является постоянное обогащение слухового опыта (прослушивание аудиозаписей, посещение концертов с последующим обсуждением), а также формирование жанрово и стилистически разнообразного оригинального концертного репертуара.

Особую ювелирность педагог должен являть, исследуя особенности интонирования учащимся различных типов музыкального материала, поскольку на основании этих наблюдений он сможет конкретизировать собственные представления о психоэмоциональной направленности интерпретации учащимся музыкальных произведений.

Опираясь на результаты сравнительного анализа научной литературы, приведенной выше, а также авторов, исследовавших общие вопросы организации образовательного процесса музыканта-духовика и кларнетиста в частности (Б. А. Диков [2], С. В. Розанов [5,6] и др.), а также анализируя собственную учебную, исполнительскую и педагогическую деятельность, автор пришел к выводу, что обеспечивающими эффективностью процесса работы с учащимися младших классов кларнета ДМШ и ДШИ являются следующие психолого-педагогические условия:

1. Обязательный учет индивидуальных, психофизических, интеллектуальных, коммуникативных и

иных особенностей ребенка. В особенности педагогу следует быть внимательным к эмоциональным реакциям ребенка на музыку: исходя из своих наблюдений, он будет делать вывод о динамике музыкально-эстетических предпочтений учащегося.

2. Комплексное художественное развитие учащегося. Здесь можно вспомнить приемы из «листовской» педагогики, когда любое музыкальное произведение всегда изучается в социокультурном контексте.

3. Недопущение в репертуар учащегося произведений, которые он не сможет осознать на интеллектуальном и чувственном уровне в обозримом (несколько недель) будущем.

4. Акцент на развитие слухового контроля и обогащение слухового опыта.

5. Использование обсуждения и творческих заданий для повышения и отслеживания динамики уровня осознанности восприятия музыкального текста.

ГЛАВА II

Структура и содержание серии занятий

УРОК № 1

В данной главе будет представлено описание модели проведения цикла из пяти занятий, в основе которой — реальный опыт преподавательской работы автора с учащимися младшего школьного возраста.

Для большей наглядности далее будет описана работа над двумя разнохарактерными произведениями — «Аллегретто» Л. Бетховена (фрагмент из Седьмой симфонии [8, с. 10]) и обработкой русской народной песни («Во поле березка стояла» [8, с. 12]).

Пример 1

15. АЛЛЕГРЕТТО
(фрагмент из Симфонии № 7)

Л. БЕТХОВЕН

Пример 2



Охарактеризуем структуру и содержание урока.

Первая и вторая части занимают в общей сложности до 20 минут и включают разыгрывание и работу над инструктивным материалом. Это не обособленная от следующего раздела урока часть. В процессе разыгрывания педагог «настраивает» музыкальный слух учащегося, просит обратить его внимание на зависимость изменения динамики, штриха и тембровой краски (данный момент особенно важен) от двигательных действий учащегося. Гаммы и этюды исполняются с осознанием интонационной логики.

Второй раздел (до 10 минут). Педагог ставит перед учащимся нотный текст указанных произведений, но в нотах не должен быть указан композитор. А далее просит учащегося сыграть оба произведения с листа. После игры каждой пьесы, а она занимает совсем немного времени, педагог просит учащегося рассказать ему о характере произведения (песня, танец, речитатив и т. д.), о его эмоциональном содержании, о художественном образе, о том, когда эта пьеса, на взгляд учащегося, могла бы быть написана. Если учащийся узнает русскую народную песню, то это можно только приветствовать.

Далее (5–7 минут) учащийся слушает заранее подготовленные записи исполнения фрагмента из бетховенской симфонии оркестром и различные варианты исполнения русской народной песни (хором и сольно). После каждого прослушивания он кратко характеризует эмоциональное содержание услышанного и пытается найти корректное описание характера. Характеризуется текст песни.

Остаток урока посвящается работе над звуковедением в одной из пьес на выбор (какая больше понравится учащемуся). Домашнее задание включает прослушивание любой (на выбор учащегося) музыки Л. Бетховена и русских народных песен.

УРОК № 2

Первые две части являются идентичными аналогичным частям предыдущего урока.

Далее педагог просит сыграть учащегося обе пьесы подряд, не прерывая его. И только после этого начинается обсуждение. Педагог обязательно дает положительную обратную связь и максимально вежливо говорит о недостатках исполнения. Особенное внимание в процессе обсуждения уделяется тому, как учащийся смог изменить комплекс выразительных средств при начале второй (последовательность может быть любой) пьесы. На это уходит до 10 минут.

Далее педагог просит учащегося выполнить одно или два творческих задания. Например, он может попросить ребенка нарисовать художественный образ обеих пьес и пояснить свои ассоциации. Особое внимание педагог должен обратить на связность и обоснованность сюжета картины (даже если это абстрактные цветовые последовательности), на сущность ассоциаций. Восприятие ребенка не может быть неправильным. Однако педагог должен понимать, насколько развитым и связным с музыкой оно является.

На это отводится до 7–8 минут. Далее начинается работа, представляющая собой простейший анализ музыкального текста: особенности мелоса, особенности сочетания поэтического и музыкального текстов (в случае русской народной песни), выявляется характер звуковедения, логика динамических смен, определяется фразировка. На это отводится до 10 минут. В завершение урока осуществляется работа над тем произведением, над которым не работали на предыдущем уроке.

Домашнее задание включает прослушивание музыки Н. А. Римского-Корсакова.

УРОК № 3

Первые две части идентичны. Но при этом в работе с инструктивным материалом педагог может попытаться добиться от учащегося характеристик звуковедения, которые потом должны быть воплощены в игре музыкальных пьес. Например, учащегося можно попросить сыграть гамму тем же штрихом, которым он играет кантиленную тему в русской народной песне, или тем же благородным штрихом, которым исполняется «Аллегretto».

Третий раздел урока на этот раз начинается с простейшего анализа формы и раскрытия исторических обстоятельств создания обоих произведений. Педагог должен поведать учащемуся кратко о творчестве Л. Бетховена, сделав акцент на симфонической музыке. В процессе рассказа он ставит фрагменты симфоний (заранее подготовленные). Затем завершает свое повествование рассказом о создании Седьмой симфонии и ставит запись, в которой присутствует выделенный в миниатюру фрагмент. Далее вместе с учащимся педагог изучает структуру мелодии, поясняет особенности гармонического языка.

Та же последовательность действий должна быть и со второй пьесой. Не следует бояться того,

что этот раздел урока займет слишком много времени. Педагогу важнее раскрыть суть музыкального языка.

На дом задается изучение кратких биографий Л. Бетховена и Н. А. Римского-Корсакова и прослушивание Седьмой симфонии Л. Бетховена.

УРОК № 4

Первый и второй разделы занятия идентичны по направленности работы разделам предыдущего урока.

Следующий раздел начинается с последовательного исполнения учащимся обеих музыкальных пьес. Вновь, только после игры, учащийся получает обратную связь. Здесь активация слухового контроля учащегося, а также обращение его внимания на дифференциацию используемых комплексов выразительных средств являются сверхпринципиальными. Это важно с точки зрения выработки у учащегося представлений (пока еще эмпирических) об адекватном эпохе создания музыкального произведения стиле.

Далее учащемуся дается прослушать несколько фрагментов из инструментальных сочинений Л. Бетховена (например, часть в характере скерцо из какой-либо сонаты и фрагмент симфонического произведения — например, увертюры «Эгмонт») и несколько обработок русских народных песен, выполненных ведущими представителями русской классической школы (помимо Н. А. Римского-Корсакова эффективными в этом плане являются обработки А. К. Глазунова, например, «Вдоль по матушке, по Волге»). После прослушивания следует небольшое обсуждение относительно характера мелодии и образного строя.

Далее учащийся вновь выполняет творческое рисуночное задание, на основании которого педагог делает вывод о том, насколько учащийся глубоко осознает и чувствует музыку. Вновь следует помнить о том, что неправильно выполненного задания быть не может. Педагогу лишь важно выявить ключевые проблемы с восприятием. На эти разделы отводится до 20 минут.

Далее учащийся играет обе пьесы с концертмейстером. После этого следует небольшое обсуждение, которое может выйти за рамки обычного урока, однако превышение должно быть не более 5–10 минут. Предмет обсуждения — ощущение учащимся звучания своего инструмента в несколько изменившейся фактуре. На дом учащемуся задается слушание обработок народных песен, музыки Л. Бетховена, дополняемой записями второй части Кларнетового концерта В. А. Моцарта и Концертино К. М. фон Вебера. Перед учащимся ставится задача выявить, в чем общая эстетическая (выразительная) разница в целом между тремя этими сочинениями и чем отличается трактовка кларнета этими композиторами.

УРОК № 5

Это занятие имеет несколько отличную от других структуру. Урок начинается с небольшого разыгрывания (не более 5 минут), после чего учащийся в течение 10–15 минут обсуждает с педагогом результаты домашнего задания. Если задание не выполнено, в силу принципиальности его значения, учащийся отправляется — в предельно вежливой форме с пояснениями причин действия — домой. Если же задание выполнено, педагог должен систематизировать слуховые наблюдения учащегося так, чтобы у того сложилось более или менее целостное представление о стилевой эволюции репертуара для кларнета.

Далее в течение 20 минут идет тщательная работа с концертмейстером над выверением всех тонкостей фактуры. После этого учащийся исполняет оба произведения «на зачет».

Конечно, на этом работа над произведениями не прекращается, но на следующем занятии к ним можно добавить еще два и впоследствии периодически возвращаться к уже пройденным сочинениям на все более глубоком уровне осознания стиля, образного строя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленный выше проект серии занятий, посвященных освоению разнохарактерных музыкальных произведений начинающими кларнетистами, в настоящее время реализуется самим автором в рамках его педагогической деятельности. И к настоящему моменту эта модель подтверждает свою эффективность. Она не только усиливает эмоциональную вовлеченность младших школьников в процесс освоения искусства игры на кларнете, но и провоцирует на самостоятельность освоения мира академического музыкального искусства, что выражается в активном подборе и слушании аудиозаписей, посещении концертов и т. д.

Вместе с тем очевидно, что представленная модель может быть и скорректирована структурно в зависимости от конкретных учебных ситуаций. Однако вне зависимости от того, какой будет ее вариация, автор хочет подчеркнуть важнейшую константную задачу, которую так или иначе придется решать педагогу, стремящемуся к максимальной эффективности занятий.

Вне зависимости от того, какие конкретные приемы и «схемы» использует педагог, главным фактором успеха учащегося становится его (педагога) искренняя заинтересованность в работе с музыкальным произведением. Самому педагогу должна быть искренне интересна музыка миниатюр для младших школьников, он должен желать поделиться с учащимся своей интерпретацией образа, своей интерпретацией стиля. При этом такая заинтересованность неизменно должна дополнять-

ся работой над собственной музыкальной эрудицией, над улучшением собственных навыков анализа, повествования и т. д.

Только в этом случае модель будет эффективной в применении.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин Э. Б., Николаева Е. В. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Академия, 2004. — 336 с.
2. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М.: Музгиз, 1962. — 116 с.
3. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. — М.: Таланты-XXI в., 2004. — 496 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. — М.: Планета музыки, 2017. — 256 с.
5. Розанов С. В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. — М.: Музгиз, 1938. — 52 с.
6. Розанов С. В. Школа игры на кларнете. — М.: Музыка, 2014. — 1 ч. — 136 с.
7. Хрестоматия для кларнета. Детская музыкальная школа 1–3 классы / Сост. И. Мозговенко, А. Штарк. — М.: Музыка, 2004. — 48 с.
8. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. — СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2008. — 367 с.
9. Эльконин Д. Б. Психология обучения младшего школьника. — М.: Знание, 1974. — 63 с.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НОРИЛЬСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»,
Г. НОРИЛЬСК

БОРИСОВ
ВЛАДИСЛАВ АНДРЕЕВИЧ

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА ШКОЛЫ,
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ ГОБОЯ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[В.А. БОРИСОВА](#)

МУЗЫКАЛЬНОСТЬ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ЭТАП В НАЧАЛЕ РАБОТЫ

ВВЕДЕНИЕ

Воздействие музыки уникально. Она может вызывать бурную радость и наслаждение или, наоборот, ввести в сильное душевное переживание, сострадание и печаль. Музыка способна побудить слушателя к серьезным размышлениям, она позволяет взглянуть на ранее неизвестные стороны жизни. Важнейшим этапом в процессе обучения музыки является то, чтобы научить учащегося относиться к нотам, записанным на бумаге, как к чему-либо очень ценному и словно живому. Необходимо, чтобы он понимал, что каждое будущее исполнение должно нести какой-либо смысл, а иначе это будет просто «пустой текст».

Начало работы, несомненно, является самым ответственным моментом в творческой деятельности учащегося, ведь, как принято считать, основной «фундамент» знаний закладывается именно на первых занятиях. Сегодня, когда технологический прогресс идет в абсолютно неуправляемом и стремительном потоке времени, мы нередко забываем уделять внимание таким, казалось бы, простым, но многозначительным вещам, которые зарождают будущее для юного поколения в искусстве. Для ребенка, который пришел учиться в музыкальную школу, преподаватель — это ключевой проводник в музыкальный мир. Очень важно начать процесс формирования начинающего музыканта в правильном направлении, учитывая все необходимые нюансы в процессе.

Маленький учащийся, в силу своего возраста, гораздо красочнее мыслит воображением и фантазией, что позволяет ему легче представить тот или иной образ. Конечно, он должен быть понятным ему, без затрагивания философских размышлений, которые ребенок еще не может воспринять в должной мере и, соответственно, осознать.

ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ

Начиная урок, например, с длинных звуков, их можно исполнять не просто статично, как привыкают зачастую многие учащиеся-духовики, а уже, казалось бы, в простую тянущуюся длинную ноту заложить смысл, вдохнуть в нее «маленькую жизнь». Проведя небольшой эксперимент, можно будет прийти к выводу, что при правильном формировании образа, пусть даже самой простой «целой» ноты на блокфлейте, ребенок будет играть ее с другими намерениями, вкладывая смысл.

Такой подход к первоначальной работе с ребенком позволяет в дальнейшем дать ему понимание уже на раннем этапе взросления, что даже самый короткий и простой звук в процессе исполнения может иметь настолько весомый смысл, что, начиная его раскрывать, у исполнителя появляется возможность окунуться в целый образный мир и дать прикоснуться к этому миру слушателю. Наша задача — как можно раньше научить ребенка стараться передавать свои музыкальные намерения; пытаться донести свою, пусть даже совсем миниатюрную, идею. Важно, чтобы он понимал, что ни один звук не должен быть просто нотой, он должен быть наполнен посылом и смыслом. Необходимо осознать, что звук — это целая жизнь, и что для музыканта любого уровня важно вложить в эту жизнь смысл.

Приступая к уроку, достаточно весомым моментом в процессе формирования учащегося как будущего музыканта-духовика обязательным будет процесс разговора. Ведь зачастую почти каждый ребенок малолетнего возраста с большой легкостью относится к коммуникации со взрослыми людьми, за исключением, конечно, некоторых детей, которые в силу каких-либо факторов могут быть стеснительными, закрытыми в себе — на это также важно обращать свое внимание преподавателю.

В процессе легкой беседы можно задать учащемуся такие вопросы, как: «В каких городах ты был?», «Каких животных любишь?», «А видел ли ты когда-нибудь рассвет на море?», и тому подобное. Ребенок произвольно начнет описывать тот или иной момент из жизни своими словами, при этом в его сознании начнется процесс воображения, яркий и красочный. Говоря иначе, для него представить тот или иной образ будет гораздо проще, и сделает он это наиболее насыщеннее и выразительнее. Благодаря такому ясному представлению в сознании того или иного образа, он будет способен перенести этот процесс в момент исполнения музыки. Задача преподавателя в данном случае — быть проводником. Необходимо указать ребенку на то, что любое его исполнение, пусть даже самой маленькой по размеру пьесы, должно быть наполнено каким-либо смыслом и осознанностью. В своей личной практике обычно самым маленьким исполнителям я предлагаю «нарисовать» мне музыкальный пейзаж. Главное то, что, как правило, дети очень хорошо понимают данную формулировку и почти в буквальном смысле начинают во время игры закрывать глаза и представлять необходимый

образ, тем самым словно «рисую» его в музыке. Практикуя такой метод работы, можно убедиться, что у ребенка гораздо активнее начинает работать образное мышление, к тому же с раннего возраста он уже приучается к культуре исполнения, фразировке и осмыслению материала.

Следующий важный этап в процессе работы — это сохранить полученный результат в правильной формуле. Учитывая характер и темперамент детей, один ребенок может быть спокойным и послушным, другой — активным непоседой, или же он может быть очень замкнутым в себе, но при этом достаточно активным. Обращая внимание на этот фактор, неоднократно сталкиваясь либо со слишком спокойными, либо с очень активными детьми, я прихожу к выводу, что к каждому из них необходимо найти верный подход и, несомненно, попытаться применить их те или иные качества в правильном векторе. Предлагаю вам представить следующую ситуацию. К вам в класс пришла девочка семи лет, первоклассница, совсем еще маленькая как физиологически, так и в силу своего детского мышления. Родители записали ребенка в школу с целью обучения на гобое. Так как она еще не способна держать тяжелый инструмент и, соответственно, продуть трость, принимается разумное решение начать обучение с блокфлейты. Девочка очень активная и жизнерадостная, способна легко вступать в диалог и достаточно смелая. Начиная работу на уроках, ребенок с легкостью познает музыкальную грамоту, с первых занятий уже понимает и играет гаммы и, что очень важно, слышит и фиксирует правильный строй. И вот уже через некоторый промежуток времени она выучила две разнохарактерные пьесы и в достаточной степени точно их исполняет. Остается, пожалуй, главное — наполнить музыкальным смыслом ее исполнение. С подвижной пьесой все более-менее понятно: вы предлагаете ей представить, как она словно «скачет на лошади». Повезло! «Буквально этим летом папа катал меня на лошади у бабушки в деревне», — восклицает она. Образ есть, и, что немаловажно, она его буквально понимает и даже помнит эту незабываемую прогулку. Слегка маршеобразная пьеса начинает приобретать смысл. Подступаясь к пьесе кантиленного характера, она прекрасно справляется с текстом, понимает все длительно-сти и штрихи, но совершенно не осознает, как музыкально сыграть эту «колыбельную». В процессе игры, в силу своего темперамента, у ребенка непроизвольно начинают открываться нервные проявления, она не может стоять на месте, появляется раздражение от того, что она не понимает, как вложить смысл в свое исполнение. В качестве выхода из данной ситуации вы предлагаете ей представить какое-нибудь тихое место, буквально заставляете ее вообразить, как она находится на речке, в вечерней тишине с родителями, а чистейшее небо озаряется закатом. Девочка закрывает глаза, начинает представлять свои ощущения, которые ис-

пытала бы в этот момент, находит правильный образ, словно в действительности оказывается там, и у нее получается собранно сыграть, используя звуковедение, динамику и фразировку. Благодаря этому, на основе своего представления и уже личного опыта, ребенку удастся перенести все свои ощущения, используя музыку, — слушателю. В целом для учащегося музыкальный образ есть не только грамотное понимание музыки в процессе исполнения — образ также позволяет собраться, понять свои же намерения и, как итог, воплотить свои представления в момент действия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подытоживая, необходимо еще раз подчеркнуть важность музыкального осмысления. Для маленького музыканта, который только начинает делать свои первые шаги в обучении, весь процесс этой работы имеет невероятно большое значение, так как при правильном понимании музыкального текста исполнение приобретает совершенно новый смысл. Дети, благодаря юному сознанию, способны вообразить невероятные картины, наша же задача — указать им правильный путь в этом путешествии. Ведь процесс осмысления является важнейшим компонентом в жизни любого человека, и особенно необходимо научить понимать это наших будущих музыкантов.





ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ГОРОДА МОСКВЫ «АКАДЕМИЯ ДЖАЗА»

**БОРИСОВА
АНАСТАСИЯ ЮРЬЕВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА



ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
А.Ю. БОРИСОВОЙ

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ В СИСТЕМЕ РАЗЫГРЫВАНИЯ И НАСТРОЙКИ ДЕТСКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА КАК ФАКТОР ПОВЫШЕНИЯ НАВЫКА ОРКЕСТРОВОГО ИНТОНИРОВАНИЯ И ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

В настоящей работе затронуты вопросы методики настройки детского (самодеятельного) духового оркестра посредством использования вокальных упражнений в системе разыгрывания. Данные упражнения помогают обратить внимание обучающихся на чистоту оркестрового интонирования, а также формируют ответственное отношение к исполнению оркестровых партий.

Представленные здесь вокальные упражнения выстроены в логической очередности от простого к сложному, что позволяет применять вариативный подход к их использованию, без потери эффективности, с учетом исполнительского прогресса обучающихся.

Данная методическая разработка, по мнению автора, является необходимым звеном в системе разыгрывания оркестра. Она предполагает альтернативный подход к обучению с использованием современных обучающих технологий, что демонстрирует ее связь с повседневной жизнью.

Цель и задачи методической разработки — дать обучающимся систему вокальных упражнений, способствующую улучшению чистоты интонирования при игре в духовом оркестре. Применить междисциплинарный подход в обучении через реализацию связи между учебными предметами «оркестр», «хор» и «сольфеджио». Выработать у обучающихся способность самостоятельного контроля интонации и исполнительского дыхания.

Обучающие:

1. выстраивание работы голосовой системы посредством вокальных упражнений;
2. постановка вокального дыхания, решение проблемы «зажатости» фонационных путей;
3. использование «баззинга» для исполнителей на медных духовых инструментах.

Развивающие:

1. развитие музыкального слуха и эмоциональной отзывчивости;

2. развитие звуковысотного и динамического диапазона голоса;

3. развитие художественного воображения и ассоциативного мышления.

Воспитательные:

1. формирование мировоззрения и общечеловеческих качеств посредством подбора упражнений;
2. воспитание художественного и эстетического вкуса;
3. развитие потребности к самовыражению через творчество.

Форма реализации методики: групповая (оркестр).

Актуальность представленной методической разработки продиктована системной проблемой интонирования при игре на духовых музыкальных инструментах, которая наиболее остро проявляется при совместном музицировании в духовом оркестре, состоящем из начинающих исполнителей-духовиков. Как правило, речь идет об оркестрах детских школ искусств и смешанных самодеятельных коллективах.

Объективными причинами для этого могут служить такие факторы, как слабая индивидуальная подготовка обучающихся на первоначальном этапе освоения инструмента, разница в теоретической и общемузыкальной подготовке между обучающимися, трудности с техническим освоением инструмента ввиду физиологического и возрастного факторов, конструктивные несовершенства музыкального инструмента.

Прежде всего, необходимо определиться с тем, что мы вкладываем в понятие «интонация». Интонация (от латинского *intonatio*, *intono* — «произношу нараспев, запеваю, пою первые слова») — понятие многозначное, которое выражает звуковое воплощение музыкальной мысли, трактуемой как проявление человеческого сознания, социально и исторически детерминированного.

По Б. В. Асафьеву¹, интонация — носительница музыкального содержания (в этом специфическое

¹ Асафьев Борис Владимирович (1884–1949) — русский и советский композитор, музыкальный критик, педагог, общественный деятель, публицист. Один из основоположников советского музыковедения.

отличие музыки, например, от речи, где смысловая нагрузка лежит на слове, а интонация играет вспомогательную роль; вместе с тем несомненна общность происхождения музыкальной и речевой интонации).

В большей степени на чистоту интонирования влияет исполнительское дыхание. Также, благодаря ему, в полной мере раскрывается богатство тембра духового инструмента. Схожая физиомоторика двух исполнительских процессов — пения и игры на духовом инструменте — позволяет нам заимствовать технологии обучения вокалистов и успешно применять их на практике при работе с духовиками. Общность в понимании исполнительского дыхания, артикуляции позволяет объединять и комбинировать приемы развития музыкального слуха и чистоты интонирования.

Данная методика может оказаться полезной не только при работе с начинающими оркестрантами, но и большому кругу исполнителей-духовиков, а также преподавателям оркестровых дисциплин на различных уровнях системы музыкального образования.

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Практика показывает, что залогом успеха оркестрового исполнителя является способность слушать и анализировать не только свою игру в оркестре, но и игру своих товарищей. Важно приучать себя постоянно вслушиваться в музыкальное исполнение, контролировать динамику, тембр, интонационную точность каждой оркестровой вертикали, стараясь находиться в акустическом балансе внутри оркестровой группы.

Одним из важных условий развития навыка интонирования является сольфеджирование. Оно на первоначальном этапе обучения способствует развитию интонации и внутреннего слуха. Наиболее эффективными являются упражнения, которые сочетают пение и игру на музыкальном инструменте.

РАСПЕВАНИЕ

Это первый этап комплекса, включающий упражнения для подготовки, «разогревания» исполнительского аппарата. Их цель — в течение нескольких минут настроить оркестр на дальнейшую репетиционную работу, а также адаптироваться к акустике помещения.

Ниже приведены примеры распевок, направленных на предварительную подготовку исполнительского аппарата, развитие исполнительского дыхания:

Пример 1. Распевка № 1



Пример 2. Распевка № 2



Начинать распевание рекомендовано со среднего регистра, не выходя за границы зоны среднего вокального диапазона. В начале обучения стоит обращать особое внимание на исполнение унисона. Такие упражнения, развивающие навык одногласного пения, помогают на первоначальном этапе сплотить коллектив, заставить контролировать дыхание, обращать внимание на интонационные тяготения и артикуляцию при произношении слогов «та» и «да», используемую при звукоизвлечении на духовых инструментах.

УНИСОНЫ

Пример 3. Упражнения с называнием нот или слогов № 1



№ 2



№ 3



№ 4



№ 5



После того, как одноголосные упражнения будут освоены, можно усложнить задачу и перейти к двухголосным упражнениям.

ДВУХГОЛОСИЕ

Пример 4. Пение с названием нот, слогов «та-тау», «да-дау»

№ 1



№ 2



Следующим, более сложным этапом будет изучение трехголосия — важного этапа формирования гармонического слуха. Ниже приведены упражнения-каноны, построенные на трезвучиях. При выполнении этих упражнений необходимо следить за отработкой принципа «цепного» дыхания, чередовать пение на разные слоги и пение с закрытым ртом.

КАНОНЫ

Пример 5 № 1



№ 2



№ 3



№ 4



№ 5



При исполнении данных модулей можно менять тональности, ладовые наклонения, чередовать динамические оттенки и приемы артикуляции, добиваясь максимального контраста.

УПРАЖНЕНИЕ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА

Пример 6

Музыкальный пример 6 представляет собой фрагмент партитуры для детского духового оркестра. Он состоит из четырех стaves: Деревянные духовые, Медные духовые, Фортепиано и Малый барабан. Ключевая подпись — «До мажор». Партитура разделена на две части, обозначенные цифрами 1 и 2. В первой части участвуют вокалисты (Петь) и инструменталисты (Играть на инструменте, Играть на мундштуке). Во второй части также участвуют вокалисты и инструменталисты. Фортепиано играет мелодию с динамикой *mf* и тремолом (*tr*). Малый барабан играет ритмический рисунок с тремолом (*tr*).

Данное упражнение является модульным, в нем можно применять вариативный подход, использованный на предыдущих этапах комплекса. Такая система способствует не только развитию музыкального слуха, но и запоминанию абсолютной высоты ноты, выработке привычки «предслышать» ноту до ее исполнения на духовом инструменте, что способствует более точному попаданию в интонацию. Технология выполнения упражнения подразумевает последовательное пение отдельной ноты на выбранный слог, далее исполнение этой же ноты на мундштуке приемом «баззинг»² (для медных духовых), а затем, как итог, исполнение в унисон на духовых инструментах в составе оркестра, с использованием оговоренной артикуляции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленная методическая разработка, по мнению автора, является тем необходимым связующим звеном в системе разыгрывания и настройки детского духового оркестра, способствующим эффективному развитию навыков оркестрового

интонирования, которые, в свою очередь, являются ключевыми в процессе профессионального роста творческого коллектива. В работе доказана связь между вокальным исполнительством и игрой на духовом инструменте, выявлена общность приемов, физиомоторики и механизмов преодоления проблем, возникающих в данных процессах. Эффективность данного подхода к решению проблемы оркестрового интонирования на начальных этапах обучения проверена на практике, при работе с различными детскими музыкальными коллективами. Упражнения, представленные в методической разработке, являются универсальными, модульными, а нотный материал является примером, на основе которого любой руководитель коллектива может создавать собственные комплексы разыгрывания, руководствуясь принципом «от простого — к сложному», учитывая технические возможности обучающихся и оценивая их исполнительский прогресс.

² «Баззинг» — понятие происходит от английского «buzzing» — «жужжание». Употребляется в музыке для обозначения звуков, извлекаемых только губами на мундштуке, как при игре на воображаемом инструменте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бандина А. В., Попов В. С., Тухеева Л. В. Школа хорового пения. — М.: Музыка, 1966. — Вып. 1. — 207 с.
2. Диков Б. А. Настройка духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах / Ред.-сост. Ю. А. Усов. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 4. — С. 71–85.
3. Соколов В. Г., Попов В. С., Абелян Л. М. Школа хорового пения. — М.: Музыка, 1987. — Вып. 2. — 159 с.
4. Струве Г. А. Хоровое сольфеджио. — М.: Советский композитор. 1979. — 109 с.
5. Струве Г. А. Школьный хор. — М.: Просвещение, 1981. — 191 с.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 18», Г. САРАТОВ

**БЫЧКОВА
ЯНА ВАСИЛЬЕВНА**
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ САКСОФОНА



ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Я.В. БЫЧКОВОЙ

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ОСОЗНАННЫХ ЗАНЯТИЙ УЧАЩИХСЯ КАК ОСНОВА ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАНТА В КЛАССЕ САКСОФОНА

ВВЕДЕНИЕ

В основу методической разработки серии уроков вошел мой пятилетний педагогический опыт работы в музыкальной школе. Данную тему считаю особенно **актуальной** для молодых преподавателей, так как чаще всего именно этот немаловажный психический процесс ускользает из виду в связи с постепенным усложнением требований в формируемых умениях и навыках учащегося.

Существует большое множество методических рекомендаций относительно организации домашних занятий. Мой педагогический опыт подтолкнул меня сделать акцент именно на осознанности при организации домашних занятий. Именно эту ценную способность необходимо получить ученику, чтобы успешно реализовывать себя как музыканта.

Обратимся к понятию: «**Осознанность** — понятие в современной психологии; определяется как непрерывное отслеживание текущих переживаний, то есть состояние, в котором субъект фокусируется на переживании настоящего момента, не вовлекаясь в мысли о событиях прошлого или будущего. Это способность сознания к интроспекции собственной деятельности». Благодаря развитию навыка осознанности мы выходим на развитие и присвоение себе еще одного немаловажного психического процесса — внимательности.

Также стоит сказать пару слов и об интроспекции собственной деятельности. Данная способность также окажется для нас довольно актуальной. **Интроспекция** (от лат. *introspecto* — «смотреть внутрь») является методом психического исследования, в основе которого лежит наблюдение за собственными психическими процессами без использования инструментов и эталонов. Но стоит отметить, что для нашей специфической сферы деятельности необходимо наличие эталона. Именно по этому эталону ученик будет делать выводы об успешности проделанной работы.

Главной задачей педагога становится научить ребенка контролировать и анализировать собственную игру на инструменте (деятельность). Опираясь на свой педагогический опыт, могу отметить, что подобный вид деятельности является одним из самых сложных для учащихся. Как правило, дети концентрируются на одном самом главном процессе, а остальные немаловажные моменты

ускользают из поля зрения. Например, начинающий саксофонист направляет свои силы и внимание на то, чтобы получилось сыграть конкретный звук, и считает задачу выполненной, если звук получился. При этом ребенка может не интересовать качество получившегося звука, а также чаще всего начинает страдать общая постановка игры на инструменте.

Задачей преподавателя становится помочь ребенку автоматизировать самые важные умения и навыки для начинающего саксофониста. Здесь я говорю о фундаментальных и самых необходимых навыках, которые будут являться базой для развития грамотного и профессионального музыканта. Именно поэтому я уделяю такое большое внимание осознанности при занятиях на духовом инструменте и считаю эту способность одной из самых важных.

Далее мы сможем более подробно ознакомить с формированием навыка осознанности у учащихся на примере фрагментов серии учебных занятий. Фрагменты уроков построены по принципу учета возрастных особенностей учащихся и имеют сквозное, транзитивное развитие общей темы данной работы. Также считаю необходимым дать дополнительные комментарии к каждому из фрагментов занятий.

ЗАНЯТИЕ 1

Тема урока: Развитие техники пальцев.

Инструмент: блокфлейта.

Возраст учащегося: 6 лет.

Цель урока: «включить» осознанную работу над техникой пальцев.

Форма организации урока: индивидуальная.

Тип урока: комбинированный.

План урока

1. Организационная часть (подготовительная)

- 1.1. Приветствие. Представление ученика
- 1.2. Сообщение темы урока
- 1.3. Упражнения, подготавливающие ученика к основной части урока

2. Основная часть

- 2.1. Гамма до мажор. И. Пушечников. «Школа игры на блокфлейте», с. 11
- 2.2. Этюд № 10. А. Покровский. «В школе и дома», с. 5

2.3. Пьеса «Про кота». А. Кискачи «Блокфлейта. Школа для начинающих». Ч. 1, с. 10

2.4. Пьеса «Кошкин дом». А. Кискачи «Блокфлейта. Школа для начинающих». Ч. 1, с. 10

3. Заключительная часть

3.1. Подведение итогов: самооценка ученика, оценка учителем состояния программы на данном этапе

3.2. Задание для домашней работы

Методические рекомендации к уроку

1. Организационная часть (подготовительная)

Необходимо понимать, что подлинной основой любой исполнительской техники музыканта являются нервные импульсы в коре головного мозга. В самом начале урока необходимо предложить ученику такие упражнения, которые помогут подготовить весь его организм к довольно сложной для него деятельности-игре на инструменте. Для этого ученику предлагается выполнить упражнения на мелкую моторику и упражнения на дыхание. На данном этапе очень важно обратить внимание ученика на его ощущения. Подробно проговаривать с учеником, что он будет ощущать во время упражнений, и сравнивать с тем, что он ощущает. Важно обращать внимание именно на ощущения, так как благодаря им мы достигаем осознанности в наших занятиях. Также необходимо выработать для ребенка план на любое действие: следуя этому плану, ученик точно будет знать, что он должен делать дома, и сможет совершить эти действия осознанно.

Данный этап необходим для того, чтобы напомнить ребенку самые главные особенности общей постановки, обратить особое внимание на моменты, в которых ученик чаще всего сталкивается с трудностями.

2. Основная часть

Как только ученик вспомнил все необходимое в постановке, можно приступить к работе над гаммами. По памятке:

- 1) проверяю постановку ног — ровная спина — подбородок не опущен и смотрит прямо;
- 2) беру инструмент;
- 3) закрываю необходимые отверстия;
- 4) проверяю, верно ли расположены пальчики (ориентируюсь на ощущения);
- 5) вдох;
- 6) задержка вдоха («поймали»);
- 7) атака + выдох;
- 8) представляю звук как ровную линию, которая должна достигнуть стены;
- 9) чувствую каждый пальчик и знаю «его место» во время игры на инструменте.

Таким образом, играем гамму длинными звуками со счетом ногой до четырех.

Данный алгоритм может показаться сложным для ребенка, но, как показывает опыт, дети очень активно реагируют на подобные правила и с легкостью их усваивают в игровой форме. Сначала

преподаватель несколько уроков проговаривает этот алгоритм перед игрой на инструменте, затем просит ученика помочь вспомнить какие-то пункты, а спустя несколько уроков просит ученика рассказать, что он будет делать. Как только ученик без труда воспроизводит алгоритм, то его можно свернуть вплоть до предъявления задания.

Работа над этюдом:

- 1) вспоминаем особенности жанра «этюда»;
- 2) определяем тональность;
- 3) изучаем нотный текст и ищем те места, которые кажутся сложными и могут вызвать затруднения;
- 4) при помощи учителя делаем вывод о логике построения этюда и определяем, чему нас может научить конкретный этюд;
- 5) играем в медленном темпе со счетом ногой.

Работа над пьесами:

- 1) пропеваем с дирижированием;
- 2) прохлопываем со счетом;
- 3) играем по нотам со счетом ногой;
- 4) останавливаем и прорабатываем места с затруднениями;
- 5) играем с концертмейстером.

3. Заключительная часть

Ученик отвечает на вопросы: «Что тебе понравилось на уроке больше всего?», «Что на уроке у тебя получилось с легкостью и очень хорошо?», «Что у тебя вызвало сложности?»

Записываем домашнее задание. По следующему плану:

- 1) упражнения на моторику, дыхательные упражнения;
- 2) гаммы, упражнения этюды;
- 3) пьесы;
- 4) творческие задания по подбору на слух.

ЗАНЯТИЕ 2

Тема урока: Разбор музыкального произведения. Л. Бетховен. Сонатина.

Инструмент: альт-саксофон.

Возраст учащегося: 13 лет.

Цель урока: научить осознанной работе над произведением.

Форма организации урока: индивидуальная.

Тип урока: комбинированный.

План урока

1. Организационная часть (подготовительная)

1.1. Приветствие

1.2. Сообщение темы урока

2. Основная часть

2.1. Проигрывание гаммы ре минор 3-х видов в штрихах, тоническое трезвучие, обращение тонического трезвучия, секвенции по 3 и по 4

2.2. Отработка сложных мест в гамме. А. Ривчун. «Школа игры на саксофоне». Ч. 1, с. 59

2.3. Разбор музыкального произведения. Л. Бетховен. Сонатина. М. Шапошникова. «Хрестоматия для саксофона-альта», с. 23

3. Заключительная часть

3.1. Подведение итогов: самооценка ученика, оценка учителем состояния программы на данном этапе

3.2. Задание для домашней работы

Методические рекомендации к уроку

При предъявлении ученику нового произведения необходимо сыграть это произведение, послушать его в исполнении различных музыкантов, чтобы ребенок выбрал наиболее понравившийся вариант. Далее эта запись может выполнять функцию эталона, по которой ученик будет себя проверять. Главное требование к видео с исполнением — это корректность трактовки музыкального произведения и верная общая постановка игры на инструменте у исполнителя, поэтому именно преподаватель должен предоставить эту запись, либо выбрать ее совместно с учеником.

Новая программа для исполнителя — это начало чего-то интересного и увлекательного, но в то же время это и очень ответственный период для любого исполнителя. Поэтому считаю важным заложить ученику осознанный подход к разбору любого музыкального произведения и любого музыкального материала.

1. Организационная часть (подготовительный этап)

На данном этапе ученик предъявляет свою домашнюю работу-рассказ о композиторе, произведение которого ему предстоит сыграть. В формате беседы с учителем ученик рассказывает о главных событиях творческой жизни и биографии композитора, рассказывает о времени, в котором жил композитор, делится наиболее понравившимися произведениями из прослушанных им.

2. Основная часть

Проигрывание гамм и упражнений.

Далее переходим к разбору произведения. На первоначальном этапе разбора мы следуем алгоритму:

1. определить характер и строение произведения;
2. определиться с выбором атаки, которую диктует нам характер произведения;
3. определить тональный план, темп, особенности ритма;
4. обсудить динамику и разобрать штрихи;
5. разделить произведение на музыкальные предложения и фразы;
6. разбить на части по тональному плану, либо строению произведения, либо по характеру произведения;
7. наметить кульминационные точки.

Далее начинаем работать по предложениям. Каждое предложение отрабатываем по алгоритму:

1. проигрываем;
2. находим опорные звуки;
3. используем принцип «пронизывания» воздушной струей всего предложения до следующего вдоха — этим добиваемся целостности;
4. прорабатываем верную артикуляцию;
5. прорабатываем сложные технические моменты и отмечаем их в нотах;
6. делаем динамические оттенки.

По данной схеме мы прорабатываем часть произведения, которую затем ученику необходимо будет выучить наизусть дома.

3. Заключительная часть

Ученик отвечает на вопросы: «Что тебе понравилось на уроке больше всего?», «Что на уроке у тебя получилось с легкостью и очень хорошо?», «Что у тебя вызвало сложности?»

Записываем домашнее задание вместе учеником. Опираясь на свой опыт урока, ученики уже подсказывают учителю, над чем им надо поработать, и могут составить план домашней работы самостоятельно. Учитель дополняет и углубляет задание. Делает акцент на тех моментах, которые ученик упустил из виду.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выше я представила 2 фрагмента серии занятий, направленных на формирование осознанного обучения игре на инструменте. Мною были выбраны две полярные возрастные категории учащихся: ученики 1 класса и старшего класса музыкальной школы. Данная выборка помогает рассмотреть процесс усложнения работы над формированием осознанности.

Один из самых действенных приемов — это работа с алгоритмами действий и ощущениями учащихся. В своей педагогической деятельности я опираюсь на эти 2 приема, которые показались мне наиболее действенными и принесли свои плоды.

Ученики младших классов воспринимают данные сложные процессы в формате игры. Уроки с младшими классами музыкальной школы необходимо подкреплять игровыми ситуациями, красочными карточками, составлять памятки с алгоритмами, использовать мультимедийное оборудование и не забывать про важность развития речи, которая в данном возрасте напрямую связана с развитием мелкой моторики (проговаривание, пропевание, сочинение слов на ритм и т. д.). Самое главное правило — не ставить перед ребенком сложных задач. Задачи должны быть понятными, конкретными и легко выполнимыми. Комбинация всего вышеперечисленного помогает сделать процесс обучения на музыкальном инструменте наиболее увлекательным и продуктивным.

У учеников старших классов с точки зрения возрастной психологии восприятие становится из-

бирательной, целенаправленной, аналитико-синтетической деятельностью. Качественно улучшаются все основные параметры внимания: объем, устойчивость, интенсивность, возможность распределения и переключения; оно оказывается контролируемым, произвольным процессом. Память внутренне опосредована логическими операциями; запоминание и воспроизведение приобретают смысловой характер. Увеличивается объем памяти, избирательность и точность мнемической деятельности. Постепенно перестраиваются процессы мышления — оперирование конкретными представлениями сменяется теоретическим мышлением. Теоретическое дискурсивное (рассуждающее) мышление строится на умении оперировать понятиями, сопоставлять их, переходить в ходе размышления от одного суждения к другому. В связи с развитием самостоятельного мышления, переходом к инициативной познавательной активности усиливаются индивидуальные различия в интеллектуальной деятельности. Все эти новообразования позволяют проделывать с ребенком наиболее сложную и осознанную работу при обучении на инструменте. Взрослый ученик уже самостоятельно может составить любой алгоритм работы над той или иной сложностью в гамме, музыкальном произведении или этюде. Он более подробно может описать свои ощущения во время игры и скорректировать их при помощи преподавателя.

В завершение своего методического сообщения хотелось бы подытожить, что осознанному исполнительству необходимо подготавливать с самых первых уроков и продолжать эту работу, углубляя ее, до самого выпуска из музыкальной школы. Навык осознанной игры — это прекрасный фундамент для профессионального музыканта.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Березин В. В. *Начальный период обучения игре на духовых инструментах в связи с возрастными особенностями учащихся* // Музыкальное исполнительство и педагогика. — М.: Музыка, 1991. — С. 143–154.
2. Григорьев В. Ю. *О развитии музыкальной памяти учащегося* // Вопросы музыкальной педагогики / Ред.-сост. В. И. Руденко. — М.: Музыка, 1980. — Вып. 2. — С. 68–78.
3. Диков Б. А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. — М.: Музыка, 1962. — 116 с.
4. Иванов В. Д. *Школа академической игры на саксофоне*. — М.: Брасс-Коллегиум, 2003. — Ч. 1. — 147 с.
5. Кискачи А. Ю. *Блокфлейта. Школа для начинающих*. — СПб.: Композитор, 2018. — Ч. 1. — 32 с.
6. *Хрестоматия для саксофона-альта. Пьесы и ансамбли* / Сост. М. Шапошникова. — М.: Музыка, 1985. — 40 с.







МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ИМ. М. И. ГЛИНКИ
Г. ВСЕВОЛОЖСК»

ВАКУЛА
НИКОЛАЙ БОРИСОВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[Н.Б. ВАКУЛЫ](#)

КОНЦЕПЦИЯ ИГРЫ НА МАРИМБЕ

ВВЕДЕНИЕ

Данная методическая разработка является частной (авторской) методикой преподавания исполнительского искусства на ударных инструментах, а именно маримбе. Концепция игры создана на основе методических разработок ведущих исполнителей и преподавателей на ударных инструментах, а также результатов учеников класса Н. Б. Вакулы, в частности, лауреата всероссийских и международных конкурсов, участника телевизионного конкурса юных талантов «Синяя птица» Ильи Разыграева, освоившего за два года исполнение сложнейших оригинальных произведений («Мерлин» Эндрю Томаса) и переложений (Соната ре минор, К1 Д. Скарлатти).

Рассматриваемая в данной работе концепция для маримбы также неразрывно связана с существующими школами игры на ударных инструментах, в том числе отечественными, на которые мы будем ссылаться в процессе освоения новых методов исполнения на маримбе.

Данная методическая разработка адресована преподавателям и исполнителям на ударных инструментах и предназначена для учеников старших классов ДШИ и ДМШ.

Базовые принципы и особенности звукоизвлечения на ударных инструментах

Прежде чем определиться с базовыми способами звукоизвлечения на маримбе и приступить к освоению новых методов игры, следует вспомнить, как происходит этот процесс на основном инструменте для каждого ударника — малом барабане, а также упомянуть об упражнениях, подготавливающих исполнительский аппарат музыканта к игре на ударных инструментах. Начнем с последнего, для чего обратимся к работе К. М. Купинского «Школа игры на ударных инструментах» [2]. В самом первом разделе (на страницах 10–11) показаны 5 специальных (гимнастических) упражнений, способствующих развитию мускулатуры и гибкости исполнительского аппарата.

Освоение базовых принципов звукоизвлечения на малом барабане формирует общую культуру исполнения, умение пользоваться исполнительским аппаратом при игре на других ударных инструментах (ксилофоне, вибратоне и маримбе), влияет на характер звучания.

Учитывая, что существует несколько основных методов захвата (постановок) для игры на малом барабане, общепринятыми из которых являются традиционный и параллельный захват, в первую очередь обратим внимание на последний, при ко-

тором выделяют две позиции «замка» (захвата): немецкий и французский.

Немецкий замок (рис. 1) представляет собой разновидность параллельного захвата, наиболее удобного для игры на инструменте, расположенном параллельно или перпендикулярно поверхности, например, на специальных стойках для малого барабана. Данный захват предполагает симметричное расположение рук, основной контроль палочек приходится на указательный и большой пальцы: фиксация между первой и второй фалангой первого и легким давлением чуть сверху (сбоку) второго. Остальные пальцы находятся также в естественном физиологическом положении: слегка согнуты и могут касаться кончиками верхних фаланг черенка (держателя) палочки.

Рисунок 1.
Немецкий захват



Немецкий замок является наиболее популярным и основным видом постановки, которым владеют практически все исполнители мира, в том числе и России.

Французский замок (рис. 2) также представляет собой разновидность параллельного захвата, при котором кисти рук и предплечья развернуты ладонями вверх. Для удара необходимо совершить вращательные движения, амплитуда которых подобна вращению кистей рук и предплечья при открывании двери ключом.

Рисунок 2. Французский замок



В соответствии с методическими рекомендациями ведущих отечественных и зарубежных преподавателей и исполнителей на ударных инструментах большое значение имеет общий принцип звукоизвлечения: все движения должны быть естественными, соответствующими физиологии человеческого тела. Умение правильно управлять движениями корпуса, предплечий, кистей рук, пальцев, с использованием дополнительных средств (в данном случае — барабанных палочек) позволит овладеть верной техникой игры на инструменте. Согласно методическим разработкам ведущих исполнителей и преподавателей на ударных инструментах, для того чтобы получить верное представление о базовых принципах звукоизвлечения, можно воспользоваться подручными средствами — например, мячом. Из уроков физкультуры мы все помним, что при игре в баскетбол движения, которые совершают предплечья и кисти рук, направлены на касание мячом поверхности пола. То же самое рассмотрим при игре уже теннисным шариком, но о мембрану (пластик) малого барабана. Понимание этого, на первый взгляд, простого и доступного всем явления включает в себе один из главных и очень важных принципов основного движения — удара (палочкой), направленного только для того, чтобы суметь продолжить данное действие непрерывно. При этом важное значение имеет верное, но в то же время естественное расположение тела: корпус прямой, чуть направлен к инструменту, плечи опущены, предплечья расположены чуть впереди туловища, кисти рук — в ниспадающем положении, будто подвешены на невидимых нитях, — именно из этого положения возможно будет начать отработку движений основного удара. Дальнейшее обучение связано с параллельным улучшением техники звукоизвлечения обеими руками, отработки точности движений, так как асимметричность дает разность звучания, которое уже в начале занятий желательно контролировать, чтобы инструмент отзывался одинаково ровно при игре правой и левой руками. Важно заметить, что движения должны быть плавными вне зависимости от темпа, а для этого необходимо обращать внимание на амплитуду. При игре в медленном темпе она может быть нарочито большая; при ускорении происходит ее уменьшение (движения плеча и предплечья становятся едва заметными).

Освоение вышеуказанных принципов для малого барабана, с которого начинается обучение на ударных инструментах, будет напрямую влиять на качество звукоизвлечения при игре на маримбе.

КОНЦЕПЦИЯ ИГРЫ НА МАРИМБЕ

В настоящее время маримба — один из наиболее ярких ударных инструментов, выделяющийся своими возможностями не только для оркестрового, но и для сольного исполнения. Расширенный диапазон звучания и технические возможности игры четырьмя палочками способствуют появле-

нию новых оригинальных произведений и все более смелых переложений классической музыки. В отношении последних для большинства исполнителей и преподавателей на ударных уже привычно исполнение виолончельных сюит И. С. Баха на маримбе с применением четырехпалочной техники, в которой выделяются следующие методы:

1. Традиционный, при котором внутренняя палочка (обращенная к корпусу исполнителя) фиксируется в месте, соответствующем при постановке немецкому замку (между большим и указательным пальцем), а внешняя палочка находится между указательным и третьим пальцем и проходит под внутренней, при этом концы палочек перекрещиваются внутри ладони. С помощью большого и указательного пальцев осуществляется изменение расстояния между маллетами.

2. Метод Гэри Бёртона, при котором палочки также располагаются в ладони, как и при традиционном методе, но уже внешняя палочка находится над внутренней.

3. Метод Л. Х. Стивенса, представившего свою технику игры на маримбе. В отличие от захватов с пересечением палочек внутри ладони, метод Стивенса представляет собой независимое расположение маллетов: безымянный палец и мизинец осуществляют контроль над внешней палочкой, а большой, указательный и средний пальцы — над внутренней палочкой. При этом ладонь располагается перпендикулярно полу в отличие от двух первых методов, при которых ладонь практически параллельна поверхности.

В данной работе мы будем опираться на традиционный метод при игре на маримбе, учитывая особенности базовых принципов звукоизвлечения и метода Стивенса, что позволит нам выделить новые методы развития исполнительского искусства игры на маримбе.

I. Принципы звукоизвлечения позволяют максимально полно использовать возможности инструмента. Свободные движения исполнительского аппарата способствуют созданию мощного и плотного звучания пластин (клавиш) маримбы. Отработка ударов при поднятии и опускании кистей рук позволяют почувствовать инструмент в момент возникновения звука при касании маллетов с клавишами, оценить характер звучания (равномерность и однородность в зависимости от степени свободы движения ударов в правой и левой руках). Отрабатывать удары следует как каждой палочкой в отдельности, так и при игре различных интервалов, чередуя их в пределах октавы в одной руке, для того чтобы развивать точность и скорость регулировки расстояния между маллетами одной ладони без потери качества звучания.

II. Следующий этап — развитие техники игры четырех палочек в «ротационном» движении. Ротация — вращение кистей рук вокруг оси предплечья. Данный прием способствует независимому характеру звучания каждого маллета в отдельности. Подобный метод описан в постановке Л. Х. Стивен-

са, но он также может быть успешно использован в традиционном способе игры.

С проработкой ротационного движения возможно качественно улучшить технику игры, добавить новые приемы, а именно: поочередное исполнение двумя мalletами одной руки звукоряда в пределах одной-двух октав, игру барабанных рудиментов (парадидла), например RLRR LRL, где R — правая рука — играть внутренней палкой ладони, L — левая рука — внешней.

Рисунок 3



На рисунке 3 представлен пример игры правой рукой звукоряда от ноты до. Начиная ротационное движение с внешней палки, следующее звукоизвлечение ноты ре происходит посредством вращения кисти. Плечо и предплечье, как часть исполнительского аппарата, движутся вдоль маримбы, при этом корпус смещен вправо и обращен к инструменту.

Подобные техники расширяют возможности для исполнения насыщенных и плотных по мелодической и аккордовой фактуре произведений, так как отсутствует необходимость постоянного чередования внутренних и внешних палок обеих рук, что традиционно при игре только двумя палками мелодической линии или серии интервалов.

III. Помимо развития техники звукоизвлечения по звукоряду возможно исполнение более сложных сочетаний. Для этого обратимся к сборнику Ш. Л. Ганона «Пианист-виртуоз» [1]. На примере упражнения № 5 возможно совершенствовать технику ротационного движения, для чего следует отдельно проигрывать его каждой парой мalletов в правой и левой руках.

Пример 1.

Упражнение Ш. Л. Ганона № 5



IV. Дополнительно к данным упражнениям необходима отдельная проработка ротационного движения с точки зрения соблюдения точности вращения кистей рук. Для этого достаточно взять небольшой интервал (терцию, кварту) и совершать удары одним из мalletов вращением руки. Играть подобное упражнение следует в среднем темпе, тихом нюансе (p) с небольшой амплитудой, чтобы максимально точно соблюсти характер движения, прочувствовать его и закрепить полученный результат. Данное упражнение следует делать на каждый из четырех мalletов в отдельности.

V. Также для развития техники исполнительского искусства на маримбе возможно прорабатывание указанных выше упражнений (парадидл, ротационное движение на каждый мallet в отдельности) с использованием пэда (тренажера для отработки ударов на малом барабане).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Соблюдение базовых принципов, на примере малого барабана, способствует сохранению легкости исполнительского аппарата, что напрямую влияет на качество звучания маримбы и других звуковысотных ударных инструментов. А сочетание этих принципов с методами, указанными в данной работе, позволят выйти на новый технический уровень и начать играть более сложные оригинальные пьесы, появляющиеся для ударных инструментов, в частности маримбы, и даже пробовать исполнять фортепианные сонаты, например, Д. Скарлатти (Соната ре минор, K1; Соната ми минор, K198).



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ганон Ш. Л. *Пианист-виртуоз*. — Будапешт: Музыка, 1964. — 117 с.
2. Купинский К. М. *Школа игры на ударных инструментах*. — М.: Музыка, 1987. — 207 с.
3. Burton G. *Evolution of Mallet Techniques* // *Percussionist*. — 1973. — Vol. 10. — No. 3. — P. 30–36.
4. Stevens L. H. *The Method of Movement for Marimba with 590 exercises*. — Elberon, New Jersey: Keyboard Percussion Publications, 1990. — 109 p.
5. Zeltsman N. *Traditional Four-Mallet Grip* // *Percussive Notes*. — Aug. — 1995. — P. 50–54.



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ГОРОДА МОСКВЫ
«КОЛЛЕДЖ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА ИМЕНИ Г. П. ВИШНЕВСКОЙ»

ВЕСЕЛОВСКИЙ
ЯРОСЛАВ ВЛАДИМИРОВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[Я.В. ВЕСЕЛОВСКОГО](#)

РАБОТА НАД РУДИМЕНТАРНЫМИ ПЬЕСАМИ НА МАЛОМ БАРАБАНЕ В СТАРШИХ КЛАССАХ

ВВЕДЕНИЕ

Рудименты — один из наиболее важных аспектов игры на ударных инструментах. Они являются основой перкуссионной практики, и игнорировать их было бы большой ошибкой.

Современный ударник должен знать все ключевые рисунки рудиментов и быть в состоянии исполнить их на малом барабане. Пренебрегая практикой рудиментов, исполнитель значительно ограничивает свои игровые навыки и возможности для профессионального роста.

В нашей работе мы сосредотачиваем внимание на важности изучения рудиментов учащимися для овладения основными приемами игры на малом барабане, для музыкально и ритмически выверенного исполнения перкуссионных произведений и дальнейшего профессионального роста.

Новизна работы заключается в поиске и систематизации новых подходов к педагогической практике преподавателя ударных инструментов.

Цель работы — показать важную роль рудиментов как одного из основных современных исполнительских аспектов игры на малом барабане и раскрыть проблемы применения их в педагогической практике. Для достижения поставленной цели в работе поставлен ряд взаимосвязанных **задач**:

- исследовать историю формирования и развития рудиментарной практики на малом барабане;
- выявить принцип построения системы рудиментов и показать важность последовательного подхода к их изучению;
- указать основные компоненты педагогического процесса, позволяющие учащемуся успешно овладевать рудиментарной техникой.

При разработке данной методической работы были использованы нотные, методические материалы, печатные издания, а также материалы I Всероссийской научно-практической конференции «Ударные инструменты в XXI веке. Развитие академического направления. Инновационная траектория развития современной школы игры на ударных инструментах в России».

Практическая значимость работы заключается в возможности ее использования преподавателями ДШИ и ДМШ, средних специальных учебных заведений в качестве вспомогательного материала в курсе по обучению игре на ударных инструментах.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

История возникновения и развития рудиментов. Классификация

Барабанные рудименты — это специальные приемы игры, используемые исполнителями на ударных инструментах для тренировок и непосредственно в игре. Они представляют собой определенные последовательности различных аппликатур. В стандартном списке N.A.R.D. (National Association of Rudimental Drummers) рудиментов насчитывается 26, в более поздней расширенной версии P.A.S. (Percussive Arts Society) их уже 40.

В своем выступлении на I Всероссийской научно-практической конференции «Ударные инструменты в XXI веке. Развитие академического направления. Инновационная траектория развития современной школы игры на ударных инструментах в России» П. Степанов, почетный/пожизненный член N.A.R.D., подробно остановился на истории возникновения и становления рудиментарной практики: «В 1386 году в битве при Земпахе швейцарская армия впервые в истории применяет малый барабан как сигнальный инструмент. Эта практика распространилась по близлежащим странам и далее по всему миру. Изначально рудименты записывали с помощью слогов. Такие слоговые записи можно сейчас найти в швейцарских архивах. Барабанные сигналы держались в строгом секрете, чтобы не дать возможности врагу понять, какой военный маневр в армии соответствовал определенному барабанному знаку. Вследствие этого мы получили огромное многообразие сигналов, так как в каждой армии, в каждой стране имелись свои специфические сигналы. В Россию такая система попала в XVII веке. Большое количество барабанщиков в российской армии появилось именно при Петре I. Необычен и интересен тот факт, что Петр Великий был рудиментарным барабанщиком: он любил участвовать в сигнальных соревнованиях от Преображенского полка. Именно из этих сигналов стали составлять походные марши и затем писать различные произведения как для малого барабана, так и для ансамблей различного состава».

Сам термин «рудимент» был введен в XIX веке. Первым человеком, употребившим термин «рудимент», был Чарльз Стюарт Эшворт (Charles Stewart Ashworth). В 1812 году он опубликовал свое учебное пособие «Новая, полезная и полная система игры на барабанах», где использовал этот термин, чтобы классифицировать группу барабанных рудиментов. Себя же он позиционировал (и по праву таковым считается) как отца рудиментарной теории.

С 1933 года берет свое начало Национальная ассоциация рудиментарных барабанщиков (The National Association of Rudimental Drummers, сокращенно N.A.R.D.). Эта организация была создана для продвижения рудиментов и внедрения их в систему обучения. N.A.R.D. приняла решение о позиционировании 26 основных рудиментов, поделенных на две таблицы, в каждую из которых входило по 13 рудиментов.

Другая всемирно известная организация — Сообщество барабанно-перкуSSIONного искусства (Percussive Arts Society, сокращенно P.A.S.). Это некоммерческая организация, объединяющая профессиональных перкуSSIONистов и барабанщиков, а также преподавателей игры на барабанах и перкуSSIONии. Она была основана в 1961 году в Соединенных Штатах и насчитывает более 5000 членов. P.A.S. разработало влиятельный список барабанных рудиментов под названием 40 P.A.S. International Snare Drum Rudiments, который считается текущим стандартным справочником по этому вопросу.

Постоянная отработка барабанных рудиментов является основой формирования базовых основ и развития техники. Эти упражнения позволяют натренировать мышечную память и добиться точности в передаче ритмической структуры.

Следует отметить, что у некоторых рудиментов названия на русском не устоялись, в специальной литературе используются англоязычные названия, в общении — сленговые (одиночные, двойки, триоли...).

Дроби (Rolls)

- Дробь одиночными ударами (Single Stroke Roll)
- Дробь триолями (Triple Stroke Roll)
- Дробь квартолями (Single Stroke Four)
- Дробь секстолями (Single Stroke Six)
- Дробь с отскоком (Multiple Bounce Roll)
- Дробь без определенного количества отскоков (Multiple Bounce Roll). Также известна под названием The Press Roll (сжатая дробь) и представляет собой, пожалуй, самый простой с точки зрения сложности исполнения рудимент, однако очень сильно напрягает мышцы рук. Большинство маршевых барабанщиков, особенно непрофессионалов, предпочитают играть дроби именно этим способом.
- Дроби с определенным количеством отскоков после удара каждой рукой, например: 3 отскока, 4 отскока — любимое упражнение Дэйва Вэкла, 6 отскоков — любимое упражнение Джо Морелло.
- Дробь двойными ударами (Double Stroke Roll)

Эти дроби состоят из поочередных двойных ударов. При этом такой техникой можно не только играть непрерывную длинную дробь, но и исполнять дроби с определенным количеством ударов, например, девятиударные, пятнадцатиударные и

т. д. (дроби именно таких «необычных» размеров часто встречаются в классических партитурах). Двочные дроби могут исполняться как открытым (Open), так и закрытым (Closed) способом. При исполнении открытым способом акцент делается на каждую вторую ноту двойки, что не каждому позволяет исполнять эту дробь с максимальной скоростью и является прекрасным упражнением для рук исполнителя на ударных инструментах. Закрытый же способ исполнения подразумевает в идеале абсолютно равномерное звучание всех ударов.

Парадидлы

Парадидлы (название иллюстрирует ритм: каждый слог — удар, «ди» и «дл» — одной и той же рукой) состоят из отрезков по четыре ноты, со смешанными двойными и одиночными ударами каждой рукой. (ПППП ЛППЛ). При последовательном исполнении парадидлов первый удар приходится поочередно на правую и левую руку.

- Одиночный парадидл
- Двойной парадидл
- Тройной парадидл
- Парадидл-дидл

Форшлаг (Flam)

Этот прием заключается в коротком и негромком «предударе», украшающем основной звук.

- Форшлаг (попеременное исполнение форшлагов с разных рук)
- Дроби с форшлагами
- Парадидлы с форшлагами
- Пата-фла-фла (Pataflafla) (дробь из четырех ударов с форшлагами на первом и четвертом)
- Swiss Army Triplet (триоли с форшлагом на первом ударе)
- Двойной форшлаг (Drag) (аналогичен обычному форшлагу, но содержит два предудара).

The 13 Essential Rudiments (required for N.A.R.D. membership) — 13 основных рудиментов (владение которыми необходимо для вступления в N.A.R.D.):

1. The Long Roll (двочная дробь — с акцентом на вторых ударах двоек)
2. The Five Stroke Roll (пятиударная дробь)
3. The Seven Stroke Roll (семиударная дробь)
4. The Flam (флэм, одиночный форшлаг)
5. The Flam Accent (флэм-акцент)
6. The Flam Paradiddle (флэм-парадидл)
7. The Flamacue (флэмэк)
8. The Ruff (рафф, форшлаг из двух нот)
9. The Single Drag (сингл-дрэг)
10. The Double Drag (дабл-дрэг)
11. The Double Paradiddle (двойной парадидл)
12. The Single Ratamacue (сингл-рэтэмэк)
13. The Triple Ratamacue (тройной рэтэмэк)

Все рудименты из этого списка должны исполняться как в открытом (Open), так и в закрытом (Close) вариантах.

The 13 Rudiments to Complete the 26 Standard American Drum Rudiments — дополнительные 13 рудиментов, в сочетании с предыдущими 13-ю составляющие Американский стандарт барабанных рудиментов:

1. The Single Stroke Roll (одиночная дробь)
2. The Nine Stroke Roll (девятиударная дробь)
3. The Ten Stroke Roll (десятиударная дробь)
4. The Eleven Stroke Roll (одиннадцатиударная дробь)
5. The Thirteen Stroke Roll (тринадцатиударная дробь)
6. The Fifteen Stroke Roll (пятнадцатиударная дробь)
7. The Flam Tap (флэм-тэп)
8. The Single Paradiddle (парадидл)
9. The Drag Paradiddle No.1 (дрэг-парадидл № 1)
10. The Drag Paradiddle No.2 (дрэг-парадидл № 2)
11. The Flam Paradiddle-Diddle (флэм-парадидл-дидл)
12. Lesson 25 (Урок 25 или Рэтэтэп)
13. The Double Ratamacue (двойной рэтэмэк)

Список барабанных рудиментов сообщества P.A.S.:

- Roll Rudiments (дробные рудименты) 1–15
 - Diddle Rudiments 16–19
 - Flam Rudiments 20–30
 - Drag Rudiments 31–40
1. The Single Stroke Roll (одиночная дробь)
 2. The Single Stroke Four (Four Stroke Ruff — четырехударный рафф)
 3. The Single Stroke Seven (Seven Stroke Ruff — семиударный рафф)
 4. The Multiple Bounce Roll (аналогия пресс-ролла, состоящего из серии рикошетных ударов, исполняемых аппликатурным чередованием последовательно каждой рукой)
 5. The Triple Stroke Roll (троечная дробь)
 6. The Double Stroke Open Roll (открытый вариант двоечной дроби)
 7. The Five Stroke Roll (пятиударная дробь)
 8. The Six Stroke Roll (шестиударная дробь)
 9. The Seven Stroke Roll (семиударная дробь)
 10. The Nine Stroke Roll (девятиударная дробь)
 11. The Ten Stroke Roll (десятиударная дробь)
 12. The Eleven Stroke Roll (одиннадцатиударная дробь)
 13. The Thirteen Stroke Roll (тринадцатиударная дробь)
 14. The Fifteen Stroke Roll (пятнадцатиударная дробь)
 15. The Seventeen Stroke Roll (семнадцатиударная дробь)
 16. The Single Paradiddle (парадидл)
 17. The Double Paradiddle (двойной парадидл)
 18. The Triple Paradiddle (тройной парадидл)

19. The Single Paradiddle-Diddle (парадидл-дидл)
20. The Flam (флэм, форшлаг)
21. The Flam Accent No.1 (флэм-акцент № 1)
22. The Flam Tap (флэм-тэп)
23. The Flamacue (флэмэк)
24. The Flam Paradiddle (флэм-парадидл)
25. The Single Flammed Mill (флэммэд милл)
26. The Flam Paradiddle-Diddle (флэм-парадидл-дидл)
27. Pataflafla (пата-фла-фла)
28. The Swiss Army Triplet (швейцарская армейская триоль)
29. The Inverted Flam Tap (обратный флэм-тэп)
30. The Flam Drag (флэм-дрэг)
31. The Drag (Ruff) (дрэг или рафф)
32. The Single Drag Tap (дрэг-тэп)
33. The Double Drag Tap (двойной дрэг-тэп)
34. Lesson 25 (Урок 25 или Рэтэтэп)
35. The Single Dragadiddle (дрэгадидл)
36. The Drag Paradiddle No.1 (дрэг-парадидл № 1)
37. The Drag Paradiddle No.2 (дрэг-парадидл № 2)
38. The Single Ratamacue (рэтэмэк)
39. The Double Ratamacue (двойной рэтэмэк)
40. The Triple Ratamacue (тройной рэтэмэк)

МЕТОД ОСВОЕНИЯ РУДИМЕНТАРНЫХ ПЬЕС

Постоянное внимание при занятиях на малом барабане следует уделять постановке корпуса и рук. На уроке контроль осуществляется непосредственно преподавателем. При самостоятельной работе учащийся занимается перед зеркалом.

Продолжительная игра на малом барабане утомительна для слуха, поэтому для ежедневных упражнений необходимо иметь так называемый «пэд», издающий слабые, приглушенные звуки.

Заниматься следует стоя. Пэд должен располагаться перед играющим на подставке на уровне пояса. Стоять надо прямо, плечи свободные.

Смысловое значение термина «постановка» связано с процессом рационального приспособления двигательного аппарата к инструменту, учитывая анатомические и физиологические особенности играющего.

В настоящее время в мировой практике используются два основных вида постановки на малом барабане:

1) традиционная, берущая свое начало от военных оркестров. Характерной чертой этой постановки является специфическое положение левой руки, связанное с наклоном малого барабана;

2) параллельная, получившая широкое распространение в наше время. Характерной чертой этого способа игры является принцип одинакового (параллельного) удержания палочек, как правой рукой, так и левой рукой.

Представим, что барабанная палка — продолжение вашей руки. Она должна создавать прямую линию с предплечьем (рука от кисти до локтя). Обе руки полусогнуты в локтях и кисти отдалены от туловища на ширину ладони. Мысленно разделим палку на три части. Держать ее нужно за третью часть (8–9 см от конца).

Палка должна проходить между второй и третьей фалангами указательного пальца. Указательный палец обхватывает палку второй и третьей фалангами, а средний, безымянный и мизинец держат ее только подушечками пальцев. Большой и указательный пальцы четко фиксируют палку в руке. При этом большой палец остается неподвижным и только придерживает палку. Палка движется за счет кистевых движений руки и пальцев (указательный, средний, безымянный и мизинец).

Кисть должна быть в таком положении, при котором достигается наибольшая амплитуда движений в сторону музыкального инструмента.

При правильной игре пальцы находятся в постоянном контакте с палкой. Они толкают ее к ладони и сопровождают палку обратно (от ладони). Необходимо добиться четких естественных движений кисти и пальцев, а также самих барабанных палок — исполнителю должно быть комфортно держать палку. После удара по инструменту палка по инерции отскакивает. С помощью силы инерции пальцы должны возвращать палку в первоначальное положение.

Важно следить за тем, чтобы тело было расслабленным, а движения — свободными.

В нашей педагогической практике мы выделяем семь главных рудиментов, на которых отрабатываются основные виды удара:

1. The Single Stroke Roll
2. The Multiple Bounce Roll
3. The Double Stroke Open Roll
4. The Five Stroke Roll
5. The Single Paradiddle
6. The Flam
7. The Drag

После освоения данной группы рудиментов можно приступать к изучению группы 26 основных из 40 стандартных рудиментов P.A.S. В нашей практике мы активно используем карточки, на одной стороне которых написано название рудимента, а на другой — его нотное изображение. Использование карточек позволяет учащемуся быстрее

запомнить название рудимента и его аппликатуру. При данном подходе, который выражается прежде всего в последовательности от простого к сложному, мы с учащимися можем разучить и исполнить такие произведения, как «Барабанный корпус на параде» Дж. Пратта, «Обойма» А. Каппио и другие.

Поняв принцип построения рудиментов, учащимся не составит особого труда самостоятельно освоить все оставшиеся рудименты из 40 стандартных американских рудиментов по системе P.A.S., так как они являются инверсией или обращением основных 26-ти. Владея 40 рудиментами, учащийся может исполнить такие хрестоматийные произведения, как «Стамина» и «Торнадо» М. Марковича и другие. Следует учитывать тот факт, что изучение рудиментарных пьес способствует более качественному освоению оркестровых произведений для малого барабана, расширяет круг исполнительских возможностей в целом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие искусства игры на ударных инструментах осуществлялось в течение большого исторического периода. Потребности композиторов в новых средствах музыкальной выразительности, их вкус и воображение дали возможность все шире использовать уникальные тембровые и колористические возможности ударных инструментов, тем самым дав толчок к развитию исполнительской техники музыкантов. Возрастание роли ударных инструментов связано с общим усложнением современного музыкального языка и, соответственно, его ритма.

Современное искусство игры на ударных инструментах, основанное на совершенно уникальной советско-российской отечественной исполнительской школе, в течение последних десятилетий вышло на качественно новый художественно-эстетический уровень, а потому требует новых подходов к методическому обеспечению исполнителей-ударников.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Wanamaker J., Carson R. (with the P.A.S. International Drum Rudiment Committee). *International Drum Rudiments*. — Copyright MCMLXXXIV by Alfred Publishing Co, Inc. — 16 p.
2. Степанов П. В. Рудименты — основной элемент для развития классического, эстрадного и маршевого исполнителя на ударных инструментах // Видеоматериалы I Всероссийской научно-практической конференции «Ударные инструменты в XXI веке. Развитие академического направления. Инновационная траектория развития современной школы игры на ударных инструментах в России» [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=AmDwDGnL1AA>.
3. Степанов П. В. Три известные пьесы. Популярное соло для малого барабана в новых аранжировках. — СПб.: Композитор, 2019. — 16 с.

Приложение

Пример 1. Дж. Пратт. Барабанщики на параде

12

БАРАБАНИЩИКИ НА ПАРАДЕ DRUM CORPS ON PARADE

Аранжировка Павла СТЕПАНОВА
Arranged by Pavel STEPANOV

Джон ПРАТТ
John PRATT

The image displays a page of musical notation for a piano exercise, consisting of ten staves. The notation is written in 2/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The exercise features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is marked with dynamic levels such as *f*, *ff*, *mf*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 5, 8, 15, and 9. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is marked with dynamic levels such as *f*, *ff*, *mf*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 5, 8, 15, and 9. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is marked with dynamic levels such as *f*, *ff*, *mf*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 5, 8, 15, and 9.

с 7352 к

[illegible]

Пример 2. А. Каппио. Обойма

10

ОБОЙМА

CHARGER

Аранжировка Павла СТЕПАНОВА
Arranged by Pavel STEPANOV

Артур КАППИО
Arthur CAPPIO

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It consists of 31 measures, divided into eight systems. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), slurs, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#).

Measure 1: Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The first measure contains a quarter note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 2: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 3: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 4: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 5: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 6: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 7: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 8: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 9: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 10: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 11: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 12: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 13: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 14: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 15: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 16: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 17: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 18: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 19: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 20: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 21: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 22: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 23: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 24: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 25: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 26: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 27: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 28: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 29: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 30: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Measure 31: Contains a half note (R) followed by a half note (R). The dynamic marking is *f*.

Handwritten musical score for a single melodic line, likely for a piano or guitar. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The score is divided into measures, with measure numbers 35, 39, 43, 47, 51, 55, 59, 63, 68, and 72 indicated. The notation includes various rhythmic values (e.g., eighth, sixteenth, and thirty-second notes) and rests. Dynamic markings such as *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *p* (piano) are present throughout the piece.

Specific musical features include:

- Measure 35: Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a circled '1' and a dynamic marking of *f*.
- Measure 43: Includes a dynamic marking of *p* and a circled '1'.
- Measure 47: Features a series of sixteenth notes with a dynamic marking of *f*.
- Measure 51: Includes a dynamic marking of *fp* and a circled '1'.
- Measure 55: Features a series of sixteenth notes with a dynamic marking of *fp*.
- Measure 59: Includes a dynamic marking of *fp* and a circled '1'.
- Measure 63: Features a series of sixteenth notes with a dynamic marking of *f*.
- Measure 68: Includes a dynamic marking of *fp* and a circled '1'.
- Measure 72: Ends with a double bar line and a dynamic marking of *f*.

The score is written in a clear, legible hand, with notes and rests clearly defined. The dynamic markings are placed below the staff, and the measure numbers are placed above the staff.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 1 Г. ХАБАРОВСКА»

ГАЛАЙКО
АЛЕКСАНДР ВАЛЕРЬЕВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА



ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
А.В. ГАЛАЙКО

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МАСТЕРСТВА В ДУХОВОМ ОРКЕСТРЕ. РАЗВИТИЕ ЧИСТОТЫ ИНТОНАЦИИ

ВВЕДЕНИЕ

В своем небольшом докладе я бы хотел поделиться мыслями о развитии чистоты интонирования в детском духовом оркестре. Может быть, мои мысли покажутся банальными и субъективными, но все же надеюсь, что они окажутся полезными и помогут начинающим педагогам более легким шагом вступить в прекрасный мир под названием «Духовая музыка».

НЕМНОГО О НАСТРОЙКЕ И ЧИСТОТЕ ИНТОНИРОВАНИЯ

Во все времена духовой оркестр привлекал внимание слушателя, ведь считается, что духовая музыка наиболее близка к народу, она затрагивает тончайшие частицы души; головокружительный вальс или строгий марш не оставят равнодушным ни одного слушателя. Но не многие непосвященные знают, какая большая и кропотливая работа проведена прежде, чем оркестр зазвучит всеми музыкальными «красками». Один из элементов качественного звучания оркестра — это чистота интонации. Академик Б. В. Асафьев писал: «Без интонирования и вне интонирования музыки нет» [2, с. 198]. Это высказывание особенно актуально при игре на духовых инструментах, так как они имеют относительный строй (в отличие от инструментов с фиксированным строем — струнные, ударные, клавишные и т. д.), и чтобы оркестр звучал с чистой интонацией, нужно приложить немало усилий.

СОЛЬФЕДЖИРОВАНИЕ

Первое, о чем я хотел бы упомянуть, это сольфеджирование. Предмет, не всегда, к большому сожалению, любимый детьми, но имеющий большое значение для развития слуха, что способствует и слышанию интонации при игре на музыкальном инструменте. Сольфеджированием стоит заниматься не только на уроке сольфеджио, но и на уроках по специальности — пропевать элементы партии

или проигрывать на мундштуке (кто занимается на медных духовых инструментах). Также полезно исполнять упражнения с элементами сольфеджио в оркестре (см. пример 1).

Пример 1.

И. Ю. Андрияшин. Вокальные упражнения как способ развития исполнительского дыхания и развития навыка интонирования при игре на духовых инструментах

Упражнение с использованием музыкального инструмента.

Пример упражнения:

Польза данного упражнения заключается в пении отдельных нот, затем исполнении (для медных духовых инструментов) ноты на мундштуке «баззинг»¹, и как итог — исполнение на своем инструменте.

Своим ученикам я рекомендую всячески практиковаться в сольфеджировании, подбирать на инструменте любимые мелодии, заучивать музыкальные отрывки, звучащие на уроках музыкальной литературы. Такая система занятий способствует не только развитию музыкального слуха, но и запоминанию абсолютной высоты нот, облегчает исполнение партии или исполняемого произведения, улучшает чистоту интонации.

АНСАМБЛЕВАЯ ПОДГОТОВКА

В основном образовательная система музыкальных школ направлена на воспитание исполнителей сольного плана, хотя немногие впоследствии становятся солирующими музыкантами. Основная часть детей, которые захотят связать свою жизнь с искусством, будут работать в различных коллективах — заниматься **групповым музицированием**, поэтому это большое упущение, которое не в

¹ «Баззинг» — понятие происходит от английского «buzzing» — «жужжание». Употребляется в музыке для обозначения звуков, извлекаемых только губами на мундштуке, как при игре на воображаемом инструменте.

полной мере способствует развитию ансамблевой игры, умению подстраиваться друг к другу. Одно дело, когда ребенок играет сольно в сопровождении фортепиано (инструмента с фиксированным строем), где солист выполняет роль ведущего, а аккомпаниатор подстраивается под характер игры исполнителя. Другое дело, когда обучающийся играет в ансамбле от 2-х, 3-х и более человек, где, чтобы добиться гармоничного, стройного звучания ансамбля и вызвать подлинный интерес у слушателя, обучающемуся нужно уметь слушать не только себя, но и своих оппонентов, уметь подстраиваться под строй, под характер игры друг друга, следить за чистотой интонации. Очень важным является регулярный самоконтроль во время ансамблевого исполнения. Он позволит юным музыкантам следить за своим интонированием, исходя из общего звучания. Кроме того, такое внимательное слушание поможет соизмерить силу звучания своего инструмента по отношению ко всему ансамблю.

Дети бывают с разными характерами: есть те, которым легче подстраиваться под игру товарища, а есть те, которые любят «тянуть одеяло на себя» — таких надо вразумлять, что групповое музицирование построено на принципах взаимного доверия друг другу. А. Д. Готлиб писал: «Только с появлением естественного слитного единства (я — мы) возникает живое совместное действие» [4, с. 19].

Таким образом, ансамблевая подготовка является важным фактором в развитии у ребенка музыкального слуха (гармонического, мелодического), чистоты интонации, подготавливает его к игре в составе оркестра, формирует правильное понимание, что такое коллективное музицирование.

НАСТРОЙКА ОРКЕСТРА

Одним из полезных устройств для развития чистоты интонации является **электронный музыкальный тюнер**. Это устройство облегчает настройку инструмента. В отличие от камертона, использование которого требует наличие хорошего музыкального слуха, с помощью тюнера многие инструменты можно настроить даже при его (слухе) отсутствии.

Далеко не все музыканты обладают хорошим музыкальным слухом, но, как я писал ранее, некоторые из его разновидностей можно развить, в том числе с помощью этого устройства.

В классической музыке существует давняя традиция настраивать свой инструмент «на слух», регулируя высоту тона в соответствии с эталоном высоты. На своих репетициях я стараюсь комбинировать эти два метода настройки, что бы ребенок мог отстроить свой инструмент не только с помощью тюнера, но и также проверить строй (после оркестрового разыгрывания) «на слух». По моему мнению, это важный элемент, потому что у ребенка может выработаться привычка «слуховой лени», то есть обучающийся надеется только на тюнер, забывая при этом пользоваться слухом.

Важным элементом для настройки оркестра и работы над строем являются упражнения. С помощью упражнения можно развивать не только чистоту интонации, но также и элементы музыкальной выразительности, такие как штрих, динамика, мягкость оркестрового тембра, развитие мелодического и гармонического слуха и т. д. Каждый дирижер сам для себя определяет, какие упражнения лучше подходят для достижения чистоты интонации или других задач в оркестре. Но я хочу показать некоторые примеры, которые могут быть полезными:

**Пример 2. В. Волков, Б. Диев, И. Лысенко.
Школа оркестрового исполнительства**

УПРАЖНЕНИЕ № 5
РАЗЫГРЫВАНИЕ

Цель упражнения — сосредоточить внимание музыкантов на ладовой настройке слуха.

М. Гавриш. Упражнения для усовершенствования слуха. № 1

Moderato

**Пример 3. В. Волков, Б. Диев, И. Лысенко.
Школа оркестрового исполнительства**

УПРАЖНЕНИЕ № 1
ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ РАЗЫГРЫВАНИЕ

Упражнение состоит из интервалов чистой квинты (у деревянных инструментов, кроме гобоя, — дудечками). Последовательное учение ритма к окончанию каждого пятитактного построения способствует интенсивности разыгрывания.

Методические рекомендации:
1. Использование штрихом легато обязательно. Это одно из важных условий для достижения цели упражнения.
2. Точное следование динамическим указаниям (diminuendo к вершине интервала) поможет успешнее проследить за точностью интонирования.
3. Дыхание брать в соответствии с логикой.

Moderato

Пример 4. И. Ю. Андриюшин. Вокальные упражнения как способ развития исполнительского дыхания и развития навыка интонирования при игре на духовых инструментах

Классический канон
(Выработка чистого дыхания. Петь с напевом нот,
на разное слоги (да, ду, та, ту и т.д.) или с закрытым ртом)

№ 1

№ 2

№ 3

№ 4

№ 5

16

Также это упражнение можно исполнять на инструментах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа над чистой интонацией — это длительный и кропотливый путь, к преодолению которого нужно прилагать всяческие усилия. Музыкальная интонация — носитель музыкальной мысли. Значит, чистое интонирование является основой исполнительства и должно воспитываться с начала обучения. Б. А. Диков в своей методике обучения игре на духовых инструментах подчеркивал: «В процессе развития слуха музыканты должны выработать в себе умение не только определять слухом лучшие, художественные образы исполнения, но и критически относиться ко всем недостаткам звучания, в чем бы они не проявлялись. Особенно важно выработать у себя непримиримое отношение к малейшей интонационной неточности звуков, нетерпимое отношение к интонационной неряшливости исполнителя. Для оркестровых музыкантов важно также умение интонировать, основываясь на общем звучании оркестра, то есть хорошо слышать себя и определять роль своей оркестровой партии в конкретном музыкальном эпизоде» [5, с. 84].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андриюшин И. Ю. Вокальные упражнения как способ развития исполнительского дыхания и развития навыка интонирования при игре на духовых инструментах (методическая работа). — М., 2019.
2. Асафьев Б. В. Основы музыкальной интонации // Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. / Под. ред. Е. М. Орловой. — Л.: Музыка, 1971. — С. 195–208.
3. Волков В. К., Диев Б. А., Лысенко И. Ф. Школа оркестрового исполнительства. — М., 1975. — 358 с.
4. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. — М.: Музыка, 1971. — 94 с.
5. Диков Б. А. Настройка духовых инструментов. Акустические особенности духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 4. — С. 71–85.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 4», г. САРАТОВ

ГРЯКАЛОВА
ВЛАДА ВЛАДИСЛАВОВНА
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[В.В. ГРЯКАЛОВОЙ](#)

ДЕТСКОЕ АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В КЛАССЕ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ. ФОРМЫ И МЕТОДЫ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В РАЗВИТИИ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ

ВВЕДЕНИЕ

Детское ансамблевое музицирование привлекательно со многих сторон. Оно радостно, интересно, познавательно, полезно, разнообразно по формам. В этой статье обобщается индивидуальный опыт автора, рассказывается о методике и поиске новых нестандартных форм художественного воспитания учащихся в этом направлении в рамках детской музыкальной школы.

Экспериментальная авторская программа «Ансамбль ударных инструментов» В. В. Грякаловой предлагается как вариант организации занятий с инструментальным ансамблем учащихся отделения «Ударные инструменты» в детских музыкальных школах и детских школах искусств по предмету «Коллективное музицирование. Класс ансамбля». В этом случае целью обучения становится приобщение учащихся к музицированию на всех имеющихся ударных инструментах в самых разнообразных формах проявления творческой деятельности (аранжировки и исполнительства, игры по слуху и в ансамбле, звукорежиссуры, создания оригинальных звуковых тембров, импровизации и композиции). На этой основе значительно интенсифицируется процесс формирования у учащихся широкого круга музыкальных способностей и интересов, воспитания хорошего музыкального вкуса.

ФОРМЫ И МЕТОДЫ ПРАКТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Инструментальные произведения для современных оркестров и ансамблей можно условно разделить на оригинальные сочинения и обработки популярных песен или мелодий. Сравнительно редко произведения первого вида бывают записаны автором полностью со всеми подголосками, контрапунктами. Чаще всего авторский материал изложен в виде темы с гармонией, иногда с указанием характера ритмической фактуры. В этом случае, как и в произведениях второго вида, вся работа по сочинению формы, фактуры, стилистики произведения и т. д. выполняется аранжировщиком.

Специально написанных произведений для ударных инструментов изначально существова-

ло не так много, поэтому большую часть репертуара составляли переложения произведений для фортепиано, скрипки, флейты, домры и других инструментов. Однако в наше время появляется всё больше композиторов, сочинения которых являются специально написанными для исполнителей на ударных.

Перед началом работы над партитурой инструментального сочинения чрезвычайно важно иметь примерный план аранжировки. Руководителю ансамбля ударных инструментов необходимо перед выбором произведения продумать, какие инструменты будут представлены в ансамбле, как будут взаимодействовать друг с другом различные тембры клавишных инструментов (ксилофон, вибрафон, марimba, колокольчики при наличии) и шумовых. Тональность темы обуславливается диапазоном и удобствами игры на солирующих инструментах. Необходимость соблюдения этого принципа зависит от сложности темы и квалификации музыкантов. В партитуре ансамбля с небольшим составом музыкантов выразительные возможности несколько ограничены. В этом случае важно умело распределить солирующие эпизоды, выстроить тематическое развитие, чтобы избежать тембрового однообразия (в случае неимения обширного инструментария в учебном заведении).

Примером такой аранжировки может служить Попурри на темы из мультфильма «Бременские музыканты» (композитор Г. Гладков) для ансамбля ударных инструментов и фортепиано, сделанное В. В. Грякаловой и концертмейстером класса ударных инструментов МБУДО «ДМШ № 4» г. Саратова Д. А. Коржонковым.

Данный советский мультфильм был выбран неслучайно. В наши дни среди детей и молодежи наиболее популярной является западная культура и творчество в целом. Однако каждый гражданин своей страны должен иметь представление об истории, традициях, обычаях и искусстве своего государства. Данный мультфильм, по мнению автора статьи, является одним из наиболее ярких советских музыкальных рисованных мультфильмов, в котором сочетаются ироничный комедийный мюзикл и волшебная атмосфера сказок братьев Grimm.

Определение работы над песней как аранжировка обусловлено практикой современной

эстрады, предполагающей не только творческую фантазию, но и элементы композиторского творчества. Композитор представляет, что песня будет аранжирована в соответствии с творческими индивидуальными особенностями исполнителя. Песня — это, прежде всего, художественный образ, созданный композитором и поэтом. Когда в его творческое сотрудничество включается аранжировщик, то первостепенными требованиями к его работе становятся осмысление и наиболее точное «попадание» в художественно-образный строй произведения. В связи с этим участники любого музыкального коллектива — это не только исполнители, но и своего рода актеры. Для Попурри на темы из «Бременских музыкантов» каждый участник ансамбля превратился в одного из героев мультфильма благодаря костюмам, которые перенесли зрителей в атмосферу того времени.

Особой точности в выборе средств выразительности, в том числе и приемов аранжировки, требует «осовременивание» песен прошлых лет. Формальный перенос «старой» мелодии в сферу современных ритмов и гармоний не решает творческую проблему возрождения песни, зато подчас создает проблемы художественно-эстетического порядка. В данном случае остро встает вопрос художественного соответствия приемов аранжировки самой музыкально-образной идее, задачи аранжировщика приближаются к композиторским.

Для данной аранжировки и имеющегося инструментария было выбрано 5 исполнителей: двое учащихся на ксилофоне (первая солирующая партия и басовая тема или подголоски), исполнитель на ударной установке (в качестве ритм-секции), исполнитель на колокольчиках (для украшения мелодии и разнообразия тембров) и на шумовых инструментах (для создания эффектов). Партия каждого участника ансамбля подбиралась под конкретного исполнителя и его образ. В попури вошли 4 композиции: Песня друзей, дуэт Трубадура и Принцессы, а также две песни разбойников. Важной особенностью аранжировок является создание образов языком музыки. К примеру, нежный образ Принцессы был показан с помощью прозрачного звука колокольчиков, а в образе разбойников использовались парные тарелки и различные шумовые инструменты (фруста, вуд-блок, шейкер и другие).

Следует отметить, что детям, в силу своего возраста, было гораздо проще и интереснее работать над данным произведением, так как эта музыка для них достаточно известна и понятна.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение хочется подчеркнуть, что развитие творческих способностей учащихся средствами разных форм детского ансамблевого музицирования – процесс трудоемкий, но увлекательный и результативный. Продуманный выбор музыкального материала для учебной, художественной деятельности детей на практике показал свою эффективность. Принципиально новое творческое прочтение музыкального материала позволило адаптировать его к разным возрастным категориям детей и к разному уровню их подготовки. Продуктивной оказалась и предлагаемая методика сотрудничества учителя и ученика. Поэтому опыт работы целесообразно использовать в ДМШ и ДШИ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Воскресенский С. И., Киянов Б. П. *Современные эстрадные ансамбли*. — Л., М.: Советский композитор, 1975. — 144 с.
2. Козлова С. А., Куликова Т. А. *Дошкольная педагогика*. — М.: Академия, 2001. — 416 с.
3. Петров Р. М. *Школа коллективной игры для духовых оркестров*. — Ташкент: Издательско-полиграфический творческий дом им. Чулпана, 2004. — 320 с.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА АСТРАХАНИ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ИМЕНИ М. П. МАКСАКОВОЙ»

**ДЕРЕЖЕНЕЦ
БОРИС ВИКТОРОВИЧ**

ЗАВЕДУЮЩИЙ ОТДЕЛЕНИЕМ
«ДУХОВЫЕ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ ТРУБЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Б.В. ДЕРЕЖЕНЦА](#)

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИГРЫ НА ТРУБЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

ВВЕДЕНИЕ

Задача начального образования в детских музыкальных школах и школах искусств всегда состояла в том, чтобы вызвать у детей интерес к музыке, развить личность учащихся как в художественном, так и в эмоциональном плане.

Медные духовые в нашей школе представлены довольно широко: есть классы валторны, трубы, тромбона, тубы, причем у каждого инструмента свои разновидности. Труба — это инструмент, который, несомненно, привлекает к себе пристальное внимание, в том числе и детей. Если ребенок услышал трубу и выразил большое желание научиться играть на этом инструменте, родители должны знать, что занятия на духовом инструменте, помимо пользы для здоровья, дарят новые знания и впечатления, оказывают комплексное воздействие на всю деятельность ребенка.

Переход на дополнительные предпрофессиональные общеобразовательные программы «Духовые и ударные инструменты» в 2013 году позволил набирать обучающихся по восьмилетнему курсу обучения. Обучению игре на медных духовых инструментах предшествует правильно организованный отбор кандидатов. В класс трубы принимаются обучающиеся в возрасте от 7 до 9 лет, обладающие хорошим здоровьем и имеющие правильную структуру и форму губ, зубов. Не должно быть каких-то совсем серьезных проблем с зубами, прикусом. Необходимо также проверить музыкальные данные: слух, чувство ритма и память. Профессиональному духовику нужно уметь правильно дышать, но то, как развивается этот навык, будет видно лишь со временем. Не смогут играть на духовых и дети, у которых диагностируют повышенное внутричерепное давление: это чревато головными болями при значительных нагрузках.

Обучение игре на трубе, как и на любом духовом инструменте, является сложнейшим процессом, который начинается с постановки исполнительского аппарата. Красивое, полное звучание инструмента, свободно летящий звук — все это показатели правильной работы над исполнительской постановкой.

Начиная заниматься с учеником, необходимо учитывать индивидуальные особенности обучающегося: его способности и особенности характера и темперамента. Исходя из этого, педагог должен каждому ученику задавать свой темп развития и

под каждого подстраивать репертуар и его последовательность.

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ

Правила рациональной постановки

«Правильная постановка, в широком значении — это наиболее рациональное приспособление играющего к условиям звукоизвлечения на инструменте»

А. И. Усов

С первых занятий педагог должен стараться развивать сознательное отношение ученика к музыке. Едва ученик научился извлекать два-три звука на трубе, педагог должен найти для него русскую народную песню, которую может сыграть начинающий. Исполнив песню в несколько тактов, ученик почувствует, что научился играть. Задача педагога — поддерживать и стимулировать интерес ученика к занятиям, не отпугивая трудностями, излишней требовательностью. Первые восемь-десять уроков необходимо посвятить:

- ознакомлению с инструментом, его устройством, названием частей, взаимодействием механизмов, применением в музыкальной практике;
- упражнениям в сольфеджировании – пению мажорных и минорных гамм, легких упражнений, содействующих развитию музыкального слуха;
- изучению основных приемов игры на инструменте и извлечению звуков.

На первом году обучения (особенно первые полгода) желательно почаще проводить занятия с учеником. Не два раза в неделю, как предусмотрено учебным планом, а четыре-пять раз в неделю, так как обучение в этот период должно проходить под строгим контролем педагога. С самого первого урока следует уделять серьезное внимание рациональной постановке, так как в начальный период обучения закладывается фундамент для дальнейшего стабильного развития ученика.

В пособиях и «школах» обычно даются изображения общепринятой постановки, которая определялась в результате многолетнего опыта педагогов как наиболее рациональная для начального обучения. Каждому человеку присущи те или иные типовые черты строения губ, лицевых мышц, языка, рук — они-то и обуславливают приспособленность

организма к игре. В процессе игры постановка у каждого ученика несколько видоизменяется в зависимости от индивидуальных особенностей строения губ, мышц лица, языка, зубов. Исполнитель сам или с помощью педагога приспосабливается к инструменту, к игровым движениям или находит свою «зону относительного комфорта» (термин физиолога И. М. Сеченова), то есть наиболее удобное рабочее положение. Педагог должен учитывать индивидуальные особенности ученика.

Начинающему ученику трудно правильно поставить мундштук на губах и обеспечить его устойчивое бесприжимное положение при звукоизвлечении. Первые уроки нужно начинать с занятий на одном мундштуке без трубы, так как без нее педагогу удобнее поставить мундштук на губы ученику наиболее рациональным способом, а ученику таким образом легче привыкнуть к правильному положению мундштука на губах. Эти занятия называются «баззингом» (жужжание). Их лучше проводить перед зеркалом, чтобы ученик мог запомнить положение мундштука на губах не только тактильно, но и визуально.

Занятия проводятся стоя. Положение корпуса должно быть естественное, непринужденное. Инструмент надо держать крепко левой рукой, но без усилий, параллельно полу, либо слегка наклонив раструб. Нельзя прижимать локти к туловищу, так как они будут мешать дыханию. Мундштук должен лежать на середине губ, большей частью опираясь на верхнюю губу, губы прилегают к зубам, в углах рта они сомкнуты, а в центре образуют отверстие, проходя через которое, струя воздуха преобразуется в звук после отталкивания кончика языка от вибрирующих губ.

Параллельно с закреплением навыков постановки мундштука следует ознакомить ученика с элементарными правилами дыхания, отдельно тренируясь без инструмента.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ

Исполнительское дыхание отличается от обычного тем, что у исполнительского дыхания короткий быстрый вдох и медленный выдох. Постановка дыхания занимает важнейшее место в игре на духовых инструментах. Фазы дыхания: вдох, выдох. При обычном дыхании дышим ртом и носом, а при исполнительском — только ртом. Обычное дыхание происходит произвольно, а за исполнительским нужно следить.

В процессе исполнительского дыхания активно участвует диафрагма — мощная мышца, отделяющая внутренние органы от кишечника, отвечающая за вдох. Также во вдохе участвуют наружные межреберные мышцы. Главную же выдыхательную функцию выполняет брюшной пресс, оказывая давление на диафрагму. Недостаточная работа пресса ведет к неэкономному расходу воздуха и слабой несконцентрированной струе воздуха, что влечет

за собой лишнюю и нежелательную нагрузку на губной аппарат. Исполнительское дыхание существует 3-х типов: грудное, брюшное, грудобрюшное. Надо следить за тем, чтобы у ученика во время вдоха не поднимались плечи. Поднятие плеч говорит о поверхностном и недостаточном вдохе, что влечет за собой слабый выдох, который не может заставить губы вибрировать в достаточной степени, а это ведет к плохому звуку и быстрой утомляемости. Овладение навыком исполнительского дыхания невозможно без длительной и регулярной тренировки. В своей практике я применяю следующие несложные упражнения на развитие исполнительского дыхания:

- обучающийся садится на край стула, обхватывает руками колени и делает 5–10 глубоких вдохов;

- обучающийся встает перед зеркалом, кладет левую руку на живот, правой обхватывает себя под ребра и выполняет дыхательные упражнения и т. д. Такие упражнения должны начинаться с самых первых занятий. Развитию исполнительского дыхания способствуют: игра длинных звуков на полный выдох с разными динамическими оттенками, в дальнейшем систематическая игра медленных кантиленных произведений.

ТЕХНИКА ГУБ

От силы и развитости губных и лицевых мышц зависят легкость и непринужденность извлечения звука и игра на медных духовых инструментах в целом, ибо натренированный амбушюр при правильно поставленном исполнительском дыхании легко сдерживает напор воздуха; мундштук давит меньше. Хорошая постановка и правильная работа амбушюра во многом зависят от правильной постановки и работы исполнительского дыхания.

Качество звука, извлекаемого на трубе, находится в тесной связи со степенью развития дыхания, губ и языка. В начальный период обучения, одновременно с приобретением навыков звукоизвлечения, необходимо настойчиво заниматься постепенным развитием и укреплением всех составных частей исполнительского аппарата обучающегося; при этом надо учитывать, что губы ученика еще слабы и не выдерживают большой нагрузки, а дыхание недостаточно развито. Работа губ — одно из основных и сложнейших действий процесса звукоизвлечения. Практически посредством губ происходит преобразование энергии выдоха в звуковые волны. Очень важно, чтобы ученик научился чувствовать «в губах» каждый звук, предслышал его внутренним слухом (на основе «тактильной памяти»).

С первых же уроков следует контролировать формирование амбушюра ученика. Для достижения исполнительского мастерства амбушюр должен совершенствоваться в развитии силы, выносливости, гибкости.

Сила и выносливость губных и лицевых мышц заключается в их способности выдерживать продолжительную напряженную работу, не свойственную им при нормальных физических условиях. Это умение мышц принимать соответствующее положение при извлечении звуков определенной высоты, удерживать его при интонационных изменениях, при внезапном ослаблении звука, при различных динамических оттенках и так далее. Для развития силы губ и лицевых мышц можно применять различные упражнения, и среди них — систематическое исполнение продолжительных звуков, медленных кантиленных пьес. Гибкость и подвижность губных и лицевых мышц проявляются в способности быстро менять свое напряжение, то есть мгновенно сокращаться и расслабляться. Это позволяет исполнителю в совершенстве пользоваться техникой амбушюра, свободно делать переходы с одного звука на другой, скачки на любые интервалы как в *staccato*, так и в *legato* и так далее. Важную роль при этом играют не только подвижность самих губ и лицевых мышц, но и соотношенные их движения с действиями языка, исполнительского дыхания и пальцев. Сокращение и расслабление амбушюра должны быть совершенно точными и строго соответствовать высоте и силе извлекаемого звука. Развитию гибкости и подвижности губных и лицевых мышц способствует игра различных интервалов. В процессе дальнейшего обучения полезно играть упражнения в виде ряда арпеджио, также губные тремоло, трели.

Очевидно, что работа амбушюра, доведенная до автоматизма, как никакой другой компонент исполнительского аппарата, поддается контролю мышечной памяти.

ТЕХНИКА ЯЗЫКА

Выполняя роль своеобразного клапана, язык регулирует движение выдыхаемой струи воздуха в инструмент, обеспечивает четкое и ясное начало звука. Язык играющего на медном духовом инструменте должен обладать большой подвижностью.

Разнообразные движения языка в сочетании с работой губного аппарата, дыхания, слуха помогают играющему владеть различными приемами извлечения звука. В технику языка также входит понятие «*attacca*» — начальный момент звукоизвлечения. Она существует трех видов: твердая, мягкая и вспомогательная. Начинать обучение целесообразно, применяя твердую атаку. Когда ученик ее освоит, можно переходить к мягкой. И после освоения твердой и мягкой атак можно переходить к освоению вспомогательной атаки. Следует уделить внимание тому, чтобы начало выдоха и атака производились одновременно. Штрихом при игре на медных духовых инструментах называется исполнительский прием извлечения, ведения, окончания или соединения звуков.

Основные виды, применяющиеся в исполнительской практике: *détaché*, *legato*, *staccato*, *marcato*, *martelé*, *non legato*, *portato*.

Язык играет важную роль не только во время атаки, но и при ведении и окончании звука.

ТЕХНИКА ПАЛЬЦЕВ

В основе движения пальцев рук лежит работа мышц плеча, предплечья, кисти. Эти мышцы управляют разнообразными движениями. В результате длительных тренировок над техникой пальцев развивается моторная память, которая помогает довести движения пальцев до автоматизма. Следует предостеречь обучающихся от желания сразу освоить быструю технику. В начальном обучении все движения должны строго контролироваться. Основными средствами для развития техники пальцев является работа над гаммами, арпеджио, септаккордами и их обращениями. Игра художественных произведений — это конечный результат работы над упражнениями.

РАБОТА НАД УПРАЖНЕНИЯМИ И ГАММАМИ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

Главной целью музыкально-воспитательной работы с обучающимися является содержательное исполнение музыкальных произведений. Достичь этой цели возможно лишь при постоянной настойчивой работе над развитием исполнительской техники и овладением выразительными средствами, способствующими раскрытию содержания музыки. Техническое развитие должно происходить одновременно с музыкально-художественным. Игра самого способного ученика, обладающего хорошим слухом и красивым звуком, но недостаточно вооруженного техникой, не будет полноценной в профессиональном отношении. Овладение всем арсеналом технических средств — задача каждого музыканта. Технического мастерства можно достичь с помощью ежедневных тренировочных занятий (длинные звуки, гаммы, арпеджио, этюды).

Играя упражнения, ученик должен внимательно следить за четкостью начала звука, устойчивостью интонирования; контролировать качество динамических оттенков. Постоянный самоконтроль, исправление замеченных погрешностей способствуют закреплению навыков автоматизма движения пальцев, языка, укреплению мышц губ, выработке режима дыхания.

В работе над упражнениями очень важно каждый раз точно сформулировать (и систематически проверять) задание ученику, какие упражнения

играть, как работать над ними, что выучить к следующему уроку.

Успешному развитию технических навыков способствует работа над гаммами. Сюда относятся исполнение всех видов гамм, диатонических и хроматических, тонических трезвучий, доминантсептаккордов, уменьшенных септаккордов и их обращений. Работа над гаммами и арпеджио должна начинаться с первого года обучения, как только ученик освоил основы постановки и звукоизвлечения. Разучивая их, ученик должен усвоить элементарные сведения о строении мажорных и минорных гамм, познакомиться с кварто-квинтовым кругом. Когда ученик пройдет гаммы во всех тональностях, необходимо их повторить. Повторение каждый раз должно предусматривать новую задачу, прежде всего — совершенствование всех видов исполнительской техники: быстроты и глубины вдоха, четкости атаки, подвижности и гибкости мышц губ и языка, беглости пальцев, координации исполнительских действий под строжайшим контролем слуха (гаммы и арпеджио должны играть единым тембром и штрихом). Гаммы — основы системы ежедневных упражнений. Необходимо доходчиво разъяснить ученику значение и пользу работы над гаммами, их практическое применение в музыке; на примерах из различных произведений показать, что они часто представляют собой сочетание элементов из различных гамм и арпеджио.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В своей методической разработке я попытался осветить ряд вопросов, связанных с некоторыми особенностями постановки игры на трубе и развития исполнительской техники на начальном этапе обучения в детской школе искусств. В данной разработке особая роль отведена работе над рациональной постановкой музыканта-духовика, представлены методы работы на начальном этапе обучения; возможные проблемы, связанные с техникой губ, пальцев, языка, и исполнительским дыханием.







МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ ХАБАРОВСКОГО
КРАЯ КРАЕВОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ «ОРГАНИЗАЦИЯ, ОСУЩЕСТВЛЯЮЩАЯ
ОБУЧЕНИЕ, ДЛЯ ДЕТЕЙ-СИРОТ И ДЕТЕЙ, ОСТАВШИХСЯ
БЕЗ ПОПЕЧЕНИЯ РОДИТЕЛЕЙ "ДЕТСКИЙ ДОМ № 1"»

ЖИГУЛЬСКИЙ
ИЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВИЧ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[И.А. ЖИГУЛЬСКОГО](#)

СТРУКТУРА ОТКРЫТОГО ЗАНЯТИЯ «РАЗУЧИВАНИЕ РАБОЧЕГО РЕПЕРТУАРА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ВОСПИТАННИКАМИ РАЗНОГО ВОЗРАСТА»

ВВЕДЕНИЕ

Дети, воспитывающиеся в детском доме, — это дети с особыми образовательными потребностями. У них имеются нарушения темпа психического развития, то есть отдельные психические функции (память, внимание, мышление, эмоционально-волевая сфера) отстают в своем развитии от принятых норм для данного возраста. Это происходит из-за длительного ограничения жизнедеятельности ребенка, а также из-за неблагоприятных условий воспитания.

У детей наблюдается эмоциональная глухота; невосприимчивость к образцам деятельности взрослого; неадекватное отношение к оценке взрослого; сниженная эмоциональная активность; пассивность во всех видах деятельности; отсутствие способности к сопереживанию; импульсивность всех видов поведения. Основная масса воспитанников детского дома и ансамбля имеют задержку психического развития различного уровня, а также интеллектуальные нарушения. У ребенка недостаточно сформирована эмоционально-волевая сфера в целом, им требуется частая смена видов деятельности. Этот аспект необходимо учитывать в работе с данной категорией детей.

Владение музыкальным инструментом является одним из самых сложных навыков, и при его освоении дети испытывают повышенную сложность. Для того чтобы процесс обучения был непрерывным, необходимо мотивировать детей через индивидуальный подход к каждому воспитаннику. Только так можно выстроить и наладить работу ансамбля детского дома.

Цель — научить воспитанников играть в ансамбле в условиях периодичности частой смены участников коллектива.

Задачи:

1. сформировать у детей навык слышать и воспроизводить одну ноту в унисон;
2. поспособствовать в развитии и формировании навыка чистоты интонирования выбранной ноты;
3. научить слышать стройность звучания своего инструмента;
4. сформировать гармонический и тембровый слух, развить навыки унисонного исполнения различными штрихами, навыки исполнительского дыхания;
5. научить слышать основную тему, подголоски, переклички, вариации и т. д.

СТРУКТУРА

Для того чтобы провести продуктивно занятие с воспитанниками и достигнуть поставленной цели, необходимо пройти несколько этапов.

Этап I. Предподготовительный

1. Под руководством музыкального руководителя детям следует провести своевременный осмотр своих индивидуальных музыкальных инструментов (при необходимости почистить, смазать механические части инструмента средствами по уходу за ним). Убедиться в исправности музыкального инструмента.

2. Точно настроить звучание своего инструмента по камертону, и на протяжении всего занятия следить за его строем.

3. Настроить звучание инструментов всего оркестра в унисон.

Этап II. Подготовительный

1. Разогрев амбушюра — 10 минут.

2. Формирование гармонического и тембрального слуха посредством исполнения специальных оркестровых упражнений в виде исполнения гаммы в унисон в пределах октавы.

3. Акцентирование внимания детей на звучании среднего регистра, так как средний регистр является основным в воспроизведении музыкального материала. Данный регистр наиболее комфортен для продолжительного времени занятия на музыкальном инструменте по причине физиологических и анатомических особенностей амбушюра.

4. Отрабатывание точной передачи основных видов штрихов на музыкальном инструменте, так как любая композиция включает в себя различные виды штрихов.

5. Достижение слаженного исполнения одинаковыми штрихами и в одном нюансе в дидактическом материале.

6. Формирование навыков чистоты интонирования, темповой и ритмической слаженности, динамической гибкости, технической беглости.

7. Совершенствование исполнительских навыков в процессе работы над специальными упражнениями, такими как унисонное изложение простейших звуков в виде канона.

Этап III. Основной

1. Знакомство с предлагаемой композицией через аудиопрослушивание и демонстрация отдельных партий предложенной композиции посредством компьютерной программы Sibelius.

2. Зрительное и слуховое изучение музыкантами оркестровых партий посредством программы Sibelius (пробуем исполнять техническую составляющую отдельных партий).

3. Обучение грамотному, точному и выразительному исполнению своей оркестровой партии, следуя замыслу и трактовке дирижера.

4. Согласованное исполнение артикуляционных приемов и штрихов.

5. Развитие «чувства локтя», умения понимать и предугадывать намерения партнера, а также умения взять на себя ведущую партию.

6. Соединение отдельных элементов музыкальной формы и фактуры в единое логическое целое.

7. Работа над динамическими оттенками и штрихами в произведении.

8. Занятия по группам музыкальных инструментов.

9. Работа над воплощением художественного образа произведения.

10. Развитие умения не выделяться из ансамбля за счет увеличения динамики звучания.

11. Достижение чистоты интонирования и соблюдение ритмической дисциплины.

Этап IV. Заключительный

1. Выявление и обсуждение слабых мест в ис-

полняемых партиях, как индивидуально, так и коллективно.

2. Мотивирование воспитанников на ежедневную практику развития навыков и способностей игры на музыкальном инструменте.

3. Беседа о важности ежедневных упражнений для укрепления и развития амбушюра, а также о самостоятельном повторении изученных партий индивидуально.

4. Нацеливание воспитанников на материал следующего занятия.

Ввиду того, что детский коллектив постоянно обновляется, возникают сложности в слаженности разучивания материала, так как вновь прибывшие дети не владеют знаниями, умениями и навыками игры на музыкальном инструменте. Данный факт способствует появлению конфликтных ситуаций между участниками коллектива. В урегулировании конфликтной ситуации важная роль отводится тем детям, которые продолжительное время занимаются в ансамбле. У них есть опыт преодоления конфликтных моментов, они знают выход из сложных ситуаций. Чтобы сгладить острые углы, дети предлагают помощь в преодолении того, что не получается или не знакомо. Не пытаются упрекнуть или обидеть, а наоборот, протягивают «руку помощи».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анисимов Б. И. Практическое пособие по инструментовке для духового оркестра. 2-е изд. — Л.: Музыка, 1979. — 270 с.
2. Ансамбли медных духовых инструментов. / Сост. Л. Чумов. — М.: Советский композитор, 1988. — Вып. 2. — 112 с.
3. Арский А. М. Танцевальная музыка (для духового оркестра). — М.: Советский композитор, 1986. — 112 с.
4. Биберган В. Д. Музыка из кинофильмов (для духовых оркестров). — Л.: Советский композитор, 1986. — 132 с.
5. Блажевич В. М. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра. М.: Музыка, 1991. — 230 с.
6. Болотин С. В. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. — Л.: Музыка, 1980. — 118 с.
7. В городском саду (популярные произведения для духового оркестра) / Сост. С. Ганчев. — М.: Музыка, 1989. — Вып. 5. — 96 с.; 144 с.
8. Васильев Е. П., Зырянов Я. Ф. Курс обучения игре в духовом оркестре. — Киев: Муз. Украина, 1977. — Вып. 8. — 50 с.
9. Васильев Е. П., Зырянов Я. Ф. Курс обучения игре в духовом оркестре. — Киев: Муз. Украина, 1978. — Вып. 9. — 36 с.
10. Взвейтесь кострами (репертуар пионерских духовых оркестров) / Сост. И. Фортученко. — М.: Музыка, 1983. — Вып. 1. — 157 с.
11. Вопросы музыкальной педагогики / Ред.-сост. Ю. А. Усов. — М.: Музыка, 1983. — Вып. 4. — 129 с.
12. Вопросы музыкальной педагогики / Сост. В. И. Руденко. — М.: Музыка, 1986. — Вып. 7. — 159 с.
13. Газарян С. С. В мире музыкальных инструментов. — М.: Просвещение, 1985. — 223 с.
14. Дохицер Т. А. Штрихи трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах / Ред.-сост. Ю. А. Усов. — М.: Музыка, 1976. — Вып. 4. — С. 48–70.
15. Золотая нива (произведения для начинающего духового оркестра). — М.: Советский композитор, 1992. — Вып. 7. — 64 с.; 72 с.
16. Иванов-Радкевич Н. П. Школа коллективной игры для духовых оркестров. — М.: Музыка, 1987. — 191 с.
17. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. — 280 с.
18. Луб В. Н. Методика обучения в самодеятельности трубачей и корнетистов. — М.: Музыка, 1982. — 80 с.
19. Марши (для духового оркестра). — М.: Музыка, 1980. — 192 с.
20. Мелодии радио и кино (для духового оркестра). — М.: Советский композитор, 1988. — Вып. 3. — 55; 104 с.
21. Методические указания по организации учебно-воспитательной работы в инструментальных классах детских музыкальных школ (музыкальных отделений школ искусств) / Всесоюз. методкабинет по учеб. заведениям искусств и культуры; сост. А. Д. Алексеев и др. — М., 1988. — 31 с.
22. Митронов А. П. Школа игры на трубе / Под ред. М. Ветрова. — Л.: Музгиз, 1956. — Ч. 1. — 159 с.
23. Музыка для духового оркестра. — М.: Советский композитор, 1988. — Вып. 3. — 80 с.; 118 с.
24. Музыкальные вечера (пьесы для духового оркестра). — М.: Советский композитор, 1989. — Вып. 12.
25. От всей души (песни для духового оркестра). — М.: Советский композитор, 1990. — Вып. 2.
26. Первое выступление (репертуар начинающих самодеятельных духовых оркестров). — М.: Музыка, 1980. — Вып. 1. — 191 с.
27. Первое выступление (репертуар начинающих самодеятельных духовых оркестров). — М.: Музыка, 1983. — Вып. 3. — 64 с.
28. Первое выступление (репертуар начинающих самодеятельных духовых оркестров). — М.: Музыка, 1987. — Вып. 5. — 112 с.; 144 с.
29. Первое выступление (для духового оркестра). — М.: Музыка, 1978. — Вып. 18. — 55 с.
30. Песни Великой Отечественной войны (в переложении для духового оркестра). — М.: Музыка, 1975. — 92 с.
31. Песни военных лет (для солиста, хора и духового оркестра). — М.: Музыка, 1984. — 111 с.; 144 с.
32. Песни, танцы и пьесы (для духового оркестра) / Сост. М. Протасов. — М.: Музыка, 1990. — Вып. 5. — 112 с.; 144 с.
33. Пионерское лето (репертуар пионерских духовых оркестров) / Сост. Ю. Гладковский. — Л.: Музыка, 1986. — 78 с.
34. Праздничная музыка (для духового оркестра). — М.: Советский композитор, 1988. — 64 с.; 99 с.
35. Репертуарный сборник самодеятельного духового оркестра / Сост. Г. Запорожец, М. Прудников. — М.: Музыка, 1979. — Темр. 3. — 90 с.
36. Репертуарный сборник самодеятельного духового оркестра / Сост. Г. Запорожец, М. Прудников. — М.: Музыка, 1979. — Темр. 4. — 103 с.
37. Рунов В. С. Как организовать самодеятельный духовой оркестр. — М.: Музгиз, 1959. — 112 с.
38. Сборник ансамблей для духовых инструментов / Сост. и ред. Е. Андреев. — М., 1972. — 164 с.
39. Сборник старинных вальсов (для духового оркестра). — М.: Музыка, 1982. — Вып. 2. — 96 с.; 154 с.
40. Свечков Д. В. Работа дирижера с духовым оркестром. — М.: Мин-во культуры РСФСР, 1972. — 76 с.
41. Старинные марши российской воинской славы (для духового оркестра) / Сост. А. Мирек. — М.: Советский композитор, 1990. — 63 с.; 144 с.
42. Усов Ю. А. Ежедневные упражнения трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. — М.: Музыка, 1971. — Вып. 3. — С. 214–231.
43. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. — М.: Музыка, 1978. — 182 с.
44. Школьные годы (для солиста, хора и духового оркестра) / Сост. А. Батырев. — М.: Музыка, 1986. — Вып. 2. — 112 с.; 144 с.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЛОВСКАЯ ДЕТСКАЯ ХОРОВАЯ ШКОЛА», г. ОРЛ

ЖУРИН
АНДРЕЙ ВАЛЕРЬЕВИЧ

РУКОВОДИТЕЛЬ И ДИРИЖЕР
ДУХОВОГО ОРКЕСТРА «ПРОМЕТЕЙ»



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[А.В. ЖУРИНА](#)

ДОСТИЖЕНИЕ СЛАЖЕННОГО ЗВУЧАНИЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА ПОСРЕДСТВОМ ТРАДИЦИОННЫХ И АВТОРСКИХ УПРАЖНЕНИЙ И МЕТОДОВ РАЗЫГРЫВАНИЯ

на примере Заслуженного коллектива Орловской области духового оркестра «Прометей» МБУДО «Орловская детская хоровая школа»

Приобщение учащихся к музыкальному искусству через обучение игре в коллективе способствует повышению интереса к занятиям, мотивирует учеников на творческий и духовный рост, способствует оздоровлению детского организма. Игра на духовом музыкальном инструменте мощно тренирует не только волевые качества, физическую выносливость, координацию, но и деятельность различных мозговых процессов.

Игра в оркестре включает в себя развитие музыкального слуха и памяти, навыки чтения с листа, знакомство с основными элементами музыки. Она совершенствует исполнительские навыки, творческий рост ребенка, прививает хороший вкус к музыке, дает опыт системной работы, развивает самодисциплину, терпение и внимание к деталям. Также оркестровое музицирование развивает социальные навыки детей, учит их общаться со своими коллегами и зрителями, быть командным игроком, обучает выражать себя, взаимодействуя с другими участниками коллектива и вносит немалый вклад в решение задач нравственного, художественного и патриотического воспитания детей, способствуя общему подъему музыкальной культуры.

Отметим, что создание успешного оркестра во многом зависит от личности дирижера-руководителя. По моему мнению, современный руководитель детского оркестра должен строить свою работу с детьми, основываясь на таких принципах, как получение качественного музыкального образования, развитие творческих и музыкальных способностей детей, а также формирование командного духа в коллективе. Но при этом цель работы дирижера — посредством жестов, мимики и взглядов довести до юного музыканта поставленную задачу.

Руководителю коллектива необходимо осознавать, что работа с дирижерской палочкой — это только один винтик большого механизма учебно-воспитательного процесса в коллективе. Дирижеру необходимо научиться быть динамичным артистом, вдохновляющим лидером, организованным администратором, слушающим другом. Хотя музыка является основным направлением обучения в музыкальных школах и школах искусств, надо помнить, что в первую очередь необходимо воспитывать культурное и образованное подрастающее поколение.

Многие дирижеры детских оркестров имеют военную выправку. Это связано, прежде всего, со спецификой жанра — службой в военном оркестре. Хочется отметить, что применение армейской модели построения общения в работе с детьми не эффективна. Наоборот, необходимо добиться расположения ученика таким образом, чтобы он чувствовал себя комфортно, доверял своему наставнику. Необходимо создать такую творческую среду, в которой детям будет комфортно находиться, в которую они захотят приходить.

Таким образом, если грамотно выстроить отношения преподавателя и ученика, то повысится уровень производительности юного музыканта. Когда мы подаем правильный пример своим ученикам, мы надеемся, что они последуют этому примеру. Обучающиеся будут относиться к нам с уважением, если мы проявим свое уважение к ним.

Руководитель оркестра должен настаивать на максимальной самоотдаче детей и напоминать, что каждый исполнитель является ценным вкладчиком в организацию и работу коллектива. Важным моментом является поощрение лидерских качеств личности ребенка, включение их в систему наставничества. Это окажет положительное влияние на всех участников коллектива.

Такая многопрофильность руководителя коллектива позволяет удерживать детскую и подростковую аудиторию в постоянном эмоциональном тоне и поддерживает заинтересованность в дальнейшем обучении.

В Орловской детской хоровой школе работа руководителя оркестра строится по нескольким направлениям:

- обучение игре на музыкальном инструменте (занятия, мастер-классы, открытые уроки);
- внедрение новых методов работы с детским коллективом (проведение летней духовой школы, разработка методических пособий, включение элементов дефиле, постановка музыкальных сказок, постановка совместных номеров с вокальными и хоровыми, хореографическими коллективами, эстрадно-балльными и цирковыми студиями, чтецами и художниками);
- рост профессионального уровня коллектива и руководителя (участие в профессиональных конкурсах, фестивалях, прохождение курсов повышения квалификации);

- создание имиджа коллектива (выступления на различных концертных площадках, проведение юбилейных и отчетных концертов коллектива, продолжение музыкального образования выпускниками оркестра);
- создание системы мотивации для участников оркестра (познавательный и развлекательный организованный досуг, в том числе квесты, интеллектуальные и спортивные игры, посещение музеев, экскурсии, фотосессии);
- интенсивная работа по популяризации духового искусства (организация и проведение всероссийских конкурсов и фестивалей руководителем коллектива, работа со средствами массовой коммуникации);
- поиск новых возможностей и улучшение материально-технической базы оркестра (привлечение денежных средств посредством участия в грантах, работа с депутатами и спонсорами);
- работа с родителями и с аудиторией (проведение родительских собраний, ведение социальных сетей, обучение родителей игре на музыкальных инструментах).

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ОТКРЫТОМУ УРОКУ

«Тщательная и кропотливая работа над оркестровыми произведениями способствует росту культуры исполнения каждого музыканта и оркестра в целом»
Д. П. Осипов

Методика работы с детским духовым оркестром имеет целый ряд особенностей — музыкально-эстетических, творческих и педагогических. Также стоит обратить внимание на специфику учреждения дополнительного образования или культуры, при котором базируется коллектив.

В программе детских школ искусств занятия оркестра предполагаются с 4 года обучения. Это означает, что ребенок уже научился играть на инструменте, владеет диапазоном в 2–3 октавы, исполняет сложные ритмические рисунки, владеет основными штрихами, бегло читает нотный материал. Подразумевается, что ранее полученные знания он сможет применять на занятиях оркестра, быстро реагируя на новые задачи и требования. Но такая модель обучения встречается не всегда (не будем останавливаться на причинах).

Как правило, обучающийся попадает в уже сыгранный оркестр, где старшие товарищи (иногда и выпускники, и преподаватели) уже не первый месяц, а то и не первый год, «локоть к локтю» играют в одном коллективе, в котором есть свои правила, традиции и система самоуправления (староста оркестра, старшие групп). Из-за разного возраста, уровня образования и владения инструментом обучающийся зачастую зажимается и чувствует себя

некомфортно и, если быть честным, не понимает, что происходит и как это все работает.

Один из вариантов решения этой проблемы я вижу в том, чтобы начать занятия с детьми младшего школьного возраста оркестровой подготовкой (ансамблевой практикой), для того чтобы они впоследствии быстро влились в состав оркестра. На этих занятиях я знакомлю детей с основными дирижерскими жестами, рассказываю о структуре оркестра и его роли в нем, что такое интонация и как она корректируется; мы достигаем чистого унисона, учимся исполнять легкие произведения, где присутствует 2-голосная мелодия, аккомпанемент и линия баса. Также я объясняю, что нужно проводить каждую минуту на занятии с пользой. Для этого я рассказываю о том, что, когда дирижер работает с одной из групп оркестра, остальным обучающимся необходимо изучить нотный текст, посмотреть аппликатуру, прочитать ритм, при этом не играя, а только нажимая и «пропевая» мысленно свою партию. Все эти шаги дадут существенный прирост к «прокачиванию скилла».

На мой взгляд, работая с детским коллективом на начальном этапе, нужно говорить детям о том, что они могут ошибиться, но из-за допущенных ошибок не будет неодобрения со стороны дирижера и старших товарищей. Если дети ошибаются и понимают, что именно они сделали не так, это ведет только к прогрессу и росту в обучении. Также необходимо говорить детям, что нужно задавать вопросы по исполнению нотного материала старшему группе или дирижеру. Эти рекомендации в работе дирижера создают спокойную дружелюбную атмосферу на занятиях.

Оркестр можно сравнить с человеческим организмом, где каждый музыкант выполняет свою функцию и свою задачу в коллективе. А руководит всеми этими процессами мозг. Мозг — это дирижер. Он дает сигналы, и органы неукоснительно выполняют функции, которые мозг им задал. При этом всем необходимо работать синхронно и в то же время индивидуально.

Цель урока состоит в отработке компонентов оркестровой слаженности и развитии коллективного взаимодействия.

Задачи можно поделить по трем направлениям:

- 1.** обучающие — сформировать навыки игры в коллективе; добиться штрихового единства при разыгрывании и в исполняемых произведениях; осознанно использовать различные выразительные средства в работе над произведениями;
- 2.** воспитательные — учить терпению и настойчивости для преодоления трудностей; воспитывать эмоциональную отзывчивость; воспитывать музыкальный вкус, знакомя учащихся с разными по стилю музыкальными произведениями; развивать чувство коллективизма и дисциплины;
- 3.** развивающие — развитие слухового контроля — умения слышать себя и других исполнителей во время игры; развитие способности коллективного мышления; развитие навыков чтения с листа; развитие кругозора и эрудиции учащихся.

В начале каждого занятия происходит настройка инструмента и группы, разыгрывание оркестра посредством игры упражнений. В этот момент происходит отработка единовременного начала и окончания звучания нот, работа над строем и интонацией, работа над тембровым окрасом группы, динамикой, ускорением и замедлением. Именно игра упражнений способствует усваиванию и запоминанию основных моментов, которые необходимо знать каждому музыканту, а после применять на автоматизме.

Приведем ряд упражнений для отработки оркестровой слаженности.

1. Упражнения, направленные на развитие навыка обращения с инструментом, слухового контроля звучания своего инструмента в контексте общего звука оркестра, развитие навыка работать в составе оркестра, умения быстро ориентироваться в тональности, развитие умения сопоставлять жесты дирижера и исполняемые штрихи.

- Игра гаммы B-dur, As-dur, G-dur разными длительностями — половинными, четвертями, восьмыми, шестнадцатыми — в едином темпе.

- Исполнение гаммы различными штрихами и их комбинациями.

2. Упражнение на отработку ритмических рисунков:

- Игра различных ритмических комбинаций на слух с расшифровкой обучающимися зашифрованного рисунка. Это упражнение включает проверку знаний, полученных на уроках сольфеджио, в том числе отрабатывает умение быстро реагировать на их смену.

3. Упражнение на развитие скорости внимания и умения точно реагировать на жесты дирижера:

- Игра гаммы по одному в разнорядной. В нем происходит развитие реакции, скорости мышления, нацеливание на изменение окружающей действительности. Отрабатывает умение понимать движения и положение рук дирижера, его взгляда.

4. Комбинированные упражнения:

- Аккордовая настройка. Игра ранее выученных аккордов оркестром T, S, D по руке дирижера. Обращается внимание на одновременное начало и окончание звука, отстройку терцового, квинтового и основного тона, баланса звучания аккорда.

- Оработка динамики по руке дирижера. Игра форте, пиано, крещендо, диминуэндо, субито. В упражнении проверяется реакция на жест дирижера, умение исполнять динамические оттенки по руке.

- Оработка изменения темпа. Происходит оттачивание ускорения и замедления при игре гаммы, умение чувствовать «локоть» соседа и реагировать на изменение темпа.

- «Игра на вылет». В упражнении дается импульс на здоровую конкуренцию внутри коллектива. Происходит развитие дыхания, и умение распределить выдох на всю ноту. Задача музыканта состоит в том, чтобы сыграть ноту на пиано как можно дольше.

- Игра ритмов по карточкам. Для выполнения этого упражнения раздаются карточки с ритмическими рисунками. Необходимо правильно исполнить ритм с карточки, который попался музыканту. Далее на основе этого рисунка нужно суметь сочинить мелодию, используя любые ноты, но в рамках заданного ритма. В упражнении отрабатывается умение прочесть ритм с листа. А творческое задание формирует фантазию и обучает импровизировать.

5. Упражнение на переключение внимания:

- Нейрогимнастика. Чтобы дать возможность отдохнуть губам, но в то же время сделать перерыв полезным, можно использовать данное упражнение. Нейрогимнастика помогает развить работу правого и левого полушария одновременно, вследствие чего повышается продуктивность и работоспособность, снижается утомляемость, появляется энергия для дальнейшего проведения занятия.

Затем можно переходить к изучению и работе над произведениями.

Данные упражнения применяются в разном возрасте, они подходят для младшего и старшего составов оркестра. На основе представленных упражнений можно подобрать те, которые соответствуют возрасту музыкантов, также их можно скорректировать. При этом некоторые упражнения даются в нотах, а некоторые — в теории и на слух. Они являются эффективным комплексом развития оркестрового музыканта. Чтобы дети не теряли интереса к обучению, важно внедрять в образовательный процесс разнообразные формы работы.





ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ БЮДЖЕТНОМ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧРЕЖДЕНИИ
ВЛАДИМИРСКОЙ ОБЛАСТИ «ВЛАДИМИРСКИЙ ОБЛАСТНОЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ ИМЕНИ А. П. БОРОДИНА»

ИВАНОВ
АЛЕКСАНДР ИГОРЕВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ ТРОМБОНА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[А.И. ИВАНОВА](#)

РАБОТА НАД ГАММАМИ И ЭТЮДАМИ С УЧАЩИМИСЯ КЛАССА ТРОМБОНА В УЧРЕЖДЕНИЯХ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы данной разработки обусловлена как минимум двумя важнейшими особенностями современной системы обучения тромбонистов на начальном этапе.

Первая — это постоянное повышение требований к уровню овладения учащимися исполнительскими навыками и умениями, в свою очередь, определяемое развитием и усложнением самой профессии музыканта-исполнителя на тромбоне. В этом плане начальный этап рассматривается как фундамент для последующей профессиональной подготовки, от качества реализации которого зависит успешность освоения искусства игры на инструменте в среднем и высшем звеньях образовательной системы. Соответственно, каждый элемент музыкального воспитания тромбониста на начальном этапе перманентно является предметом совершенствования.

Вторая — нерешенность в практической деятельности педагогов по классу тромбона дифференциации работы над художественным и инструктивным материалом. В базовых для отечественной музыкальной педагогики методических трудах (прежде всего, таких авторов, как С. В. Розанов [4] и Б. А. Диков [3]) утверждается идея о необходимости гармоничного художественного и технического развития учащегося. Вместе с тем в образовательной практике уже давно существует традиция дифференцированного оценивания этих типов развития, воплощаемая в наличии двух типов испытаний (технических и академических зачетов), что, в свою очередь, предполагает довольно строгую с методологической точки зрения дифференциацию материалов на инструктивные и художественные. Побочным эффектом становится то, что зачастую учащийся воспринимает эти сегменты работы как не просто разные, а как существенно отличающиеся по значимости. Инструктивный материал воспринимается им как нечто третьестепенное. И целостность образовательного процесса нарушается.

Соответственно, **цель** данной разработки — представить методическую модель освоения учащимися классов тромбона детских музыкальных школ и детских школ искусств гамм и этюдов как важнейшего, дополняющего художественное развитие компонента учебного материала.

Отметим тот факт, что, учитывая реалии начального этапа обучения тромбонистов, предполагающих, что в начальных классах ДМШ и ДШИ учащийся в силу недостаточной физической готовности будет играть не на тромбоне, а на теноре, баритоне или эуфониуме, представляемая модель рассчитана на исполнителей и на этих инструментах.

ГЛАВА I

Теоретико-методологические основы организации работы тромбониста над инструктивным материалом на начальном этапе обучения

Как уже было замечено во введении, важнейшим принципом организации учебного процесса музыканта-духовика является принципиальная неразделимость работы над художественным и техническим компонентами исполнительского искусства. Это утверждение ни в коей мере не является специфическим для педагогики духового исполнительского искусства. Подобный тезис можно встретить и в основополагающих работах по теории обучения на фортепиано, струнных инструментах, вокальному искусству. Другое дело, что органологическими и акустическими параметрами каждого инструмента определяется конкретная специфика реализации этого утверждения.

Однако в реальной практике в подавляющем большинстве случаев педагоги сталкиваются с необходимостью постоянного смещения внимания и акцентов с одного компонента на другой.

Действительно, если мы обратимся к практике организации первых занятий учащихся классов тромбона в детских музыкальных школах и детских школах искусств, то, скорее всего, обнаружим, что каждый педагог по необходимости вынужден посвящать значительную часть уроков с учащимися чисто технической работе (о каком бы инструменте — теноре, баритоне, эуфониуме — ни шла речь). Овладение навыками артикуляции, выучивание аппликатуры, овладение координацией движений, нахождение оптимального режима дыхания — все это работа по большей части двигательнотехническая. Даже освоение нотной грамоты (процесс, практически неизбежный в специальном классе, даже если учащийся посещает уроки сольфеджио) и формирование первичного слухового контроля (когда педагог постоянно обращает внимание

учащегося на то, каким получается у того звук при первых попытках звукоизвлечения) — все это, как показывает практика, находится достаточно далеко от подлинно художественного содержания музыки.

Отчасти это неизбежно, потому что без такой подготовительной, «технической» работы художественное развитие учащегося не будет иметь смысла, поскольку останется лишенным «физической базы». Однако инструктивный материал разнообразен. И если многие упражнения, как чисто двигательные, так и выраженные в нотном тексте, действительно можно рассматривать как чисто технические, то на гаммы и этюды экстраполировать данную функцию некорректно.

Например, представляется очевидным, что гамма, как частный случай звукоряда, представляет собой иерархически организованную последовательность тонов, что всегда ясно фиксируется человеческим слухом, даже если звуки гаммы будут исполняться компьютерной программой без смены динамики, агогики и штриха. Гамма — это потенциально интонационный материал. А интонация — это главный инструмент выражения семантики музыкального текста. А следовательно, исполняя гамму как чисто технический, а не музыкальный материал, музыкант попросту «отсекает» для себя возможность художественного развития в данном исполнительском процессе.

Очевидным является и то, что многие этюды по своей художественной сложности ничем не уступают, а иногда и превосходят многие музыкальные произведения. Но даже если речь идет об этюдах с максимально незамысловатой интонационно-смысловой организацией, то даже в этом случае их не следует рассматривать как технические, вновь тем самым отсекая возможность художественного роста.

Соответственно, опираясь на результаты анализа существующих методических пособий по обучению искусству игры на тромбоне и других медных духовых инструментах, прежде всего, работ В. М. Блажевича [1; 2], а также на анализ личного опыта работы в классах тромбона отечественных учебных заведений системы дополнительного образования, автор выделяет следующие теоретико-методологические принципы работы учащегося с инструктивным материалом:

1. Принцип индивидуального подхода к подбору материала. Не только художественный, но и инструктивный материал выбирается индивидуально, сообразно психофизическим и исполнительским возможностям учащегося.

2. Работа над гаммами с самого начала не должна сводиться к запоминанию звукоряда и аппликатуры до его игры, а также к запоминанию количества знаков в разных тональностях. **Учащийся должен осознать структуру мажорных и минорных ладов и уметь выстраивать их от любого звука.**

3. Гаммы и этюды обязательно должны рассматриваться педагогом и учащимся как материал с инвариантной интонационной логикой, могущий провоцировать эмоциональную реакцию, то есть заключать художественный образ.

ГЛАВА II

Структура и содержание работы над гаммами и этюдами с учащимися младших классов учреждений системы дополнительного образования

Учитывая тот факт, что автор является сторонником концепции музыкального воспитания, настаивающей на всестороннем музыкальном развитии учащегося, вариант, при котором отдельное занятие в общем ряду регулярно целиком и полностью посвящается работе над инструктивным материалом (принцип «один через один»), кажется ему не до конца раскрывающим развивающий потенциал инструктивного материала. Его опыт демонстрирует, что оптимальным является тот вариант, при котором на каждом из занятий инструктивному материалу (прежде всего, гаммам и этюдам) лучше отвести определенную часть времени.

Соответственно, в этом и последующем разделах речь пойдет не о структуре занятия, а о целях, задачах и приблизительной структуре этой части. В данном разделе мы рассмотрим модель работы с начинающим обучением в классе ДМШ тромбонистом. Скорее всего, на этом этапе он будет работать с тенором, баритоном или эуфониумом. Впрочем, все зависит от конкретного возраста и конкретных психофизических особенностей учащегося.

Сразу следует пояснить, что работу над гаммами следует начинать не ранее, чем учащийся овладеет диапазоном, равным октаве. В этом смысле для теноров in B, конечно, гамма B-dur (при транспонировании — C-dur) является наиболее оптимальной в качестве первой и в плане диапазона, и в плане того, что ее звукоряд включает обертоны натурального тона.

При этом не следует разыгрываться на гаммах и этюдах. К моменту начала работы исполнительский аппарат учащегося уже должен быть разогрет. Лучше всего работать над ними между разыгрыванием и работой над музыкальными произведениями (15–20 минут).

Начинать работу следует с гамм в прямом движении, трезвучий (впоследствии трезвучий и их обращений). Перед началом исполнительского процесса учащемуся следует порекомендовать попробовать услышать то, что он будет играть, внутренним слухом. Скорее всего, учащийся еще не обладает столь развитым внутренним слухом, чтобы выполнить эту задачу. Педагог должен помочь учащемуся в этом, сыграв (желательно на том же инструменте, а не на тромбоне) гамму и трезвучия. Предельно важно, чтобы в игре педагога интонационная логика была утрирована, для того чтобы учащийся лучше ее осознал. Например, восходя-

щее движение можно сыграть и как одну фразу от звука си-бемоль (до — в строе тенора) до верхнего звука си-бемоль. В таком случае к верхнему звуку делается небольшое *crescendo*. Нисходящее движение тоже можно сыграть как единую фразу, также выделив ее за счет небольшого динамического нагнетания.

Гамму можно сыграть, деля восходящее движение на две фразы. В таком случае небольшое *crescendo* при восходящем движении следует сделать к звуку фа (соль — в строе тенора), а затем — небольшое динамическое нагнетание к верхнему тоническому звуку. Затем верхний тонический звук для сохранения ритмической логики повторяется, и с этого звука начинается нисходящее движение к звуку фа и последующее движение к звуку си-бемоль.

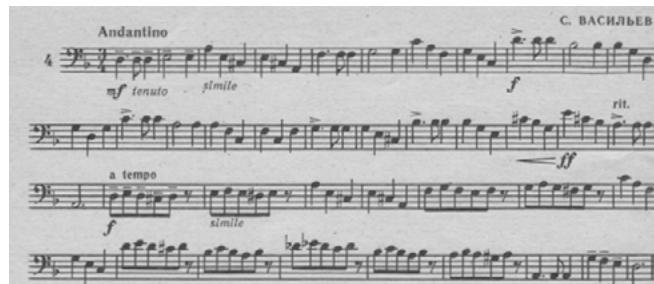
Гамму в прямом движении можно играть и другими способами, делая фразировку так: две фразы при восходящем движении, одна — при нисходящем. Или наоборот. В трезвучиях, септаккордах и их обращениях точно так же работа начинается с выделения фразировки. Конкретизируем задачу: учащийся все время должен осознавать, куда именно происходит движение звука, — предслышать наивысшую смысловую точку в гамме, в трезвучии в каждой из составляющих их фраз. В этом случае не только будет устранен риск «рассыпания» гаммы на отдельные звуки, но и, как показывает практика, существенно будет уменьшен риск брака при атаке звука.

Если учащийся усвоил слуховое представление, то дальше, прежде чем он начнет играть, необходимо распределить дыхание, поскольку именно протяженность выдоха есть физиологическая основа музыкальной фразы, а вдох — ее граница. Только после этого учащийся может приступить к игре.

Далее после работы с гаммами можно приступить к работе над этюдами.

Ключевым отличием этюда от музыкального произведения является выраженность в фактуре технических задач, связанных с развитием исполнительского дыхания, амбушюра, мелкой техники — то есть в этюдах утрированы не просто технические, а двигательные-технические задачи. Однако, как следует из выделенных нами ранее теоретико-методологических принципов, подобное акцентирование не должно приводить к тому, что в работе с этюдом учащийся будет забывать об интонационно-смысловой организации игры. В этом плане желательным является подбор таких этюдов, в которых художественный образ является ярким и доступным пониманию ребенка. Этюд должен рождать живой эмоциональный отклик. Тогда его можно будет играть осознанно и с интересом. Как правило, такие этюды обладают рельефной ритмико-интонационной структурой. Для начального этапа особенно полезными являются этюды из сборников Б. В. Григорьева (пример 1).

Пример 1. Этюд № 4 (автор С. Васильев) из Хрестоматии Б. В. Григорьева [5, с. 4]



Именно такие этюды (как в примере 1), — обладающие вариативной ритмикой, требующие применения разных штрихов, использующие вариационный принцип развития, при котором основная интонация трансформируется и, соответственно, трансформируется художественный образ, — оказываются наиболее полезными для начального этапа.

ГЛАВА III

Структура и содержание работы над гаммами и этюдами с учащимися старших классов учреждений системы дополнительного образования

С точки зрения официальных программ рабочих дисциплин в классах тромбона в учреждениях системы дополнительного образования различия между работой над гаммами и этюдами в начальных и в старших классах заключаются лишь в количестве гамм, которые следует изучить, в количестве аккордов в прямом движении и их обращениях, которые нужно выучить, в степени виртуозности фактуры этюдов.

С моей точки зрения, подобный подход к конструированию содержания программ лишь отчасти отражает реальные возможности исполнительского развития учащегося. Во-первых, ничто не должно ни педагогу, ни учащемуся мешать осваивать всю диквинтовую систему уже в первом классе. Важнее выучить структуру мажорных и минорных звукорядов, чем количество диэзов и бемолей в каждой конкретной гамме. Учащимся абсолютно по силам уже в первом классе играть все гаммы (конечно, в удобной tessiture).

Временные рамки и положение этой части работы в структуре целого занятия остаются прежними. Главное отличие должно, по нашему мнению, заключаться в вариативности фактуры и, соответственно, фразировки. В старших классах уже следует варьировать ритм гамм, характер движения (чередовать прямой и ломаный, в том числе и при игре одной и той же гаммы — например, вверх играть прямым движением, вниз — ломаным) и т. д.

То же можно сказать и в отношении этюдов. Конечно, по мере приближения к старшим классам учащегося, в зависимости от его конкретной индивидуальной исполнительской динамики, следует

предлагать все более трудный в техническом отношении инструктивный этюдный материал.

Основных различий в сравнении с младшими классами можно выделить несколько.

Во-первых, предложение учащемуся этюдов только с рельефной интонационной фактурой уже не столь необходимо. Старшие классы ДМШ — это время начала работы с этюдами В. М. Блажевича, построенными на материале гамм, трезвучий и их обращений, но при этом исключительно полезными для выработки двигательных навыков виртуозной игры (пример 2).

Пример 2. Этюд для тромбона (автор В. М. Блажевич) [2, с. 6]



Однако в работе даже над таким этюдом учащийся должен быть максимально, предельно строго настроен на поиск интонационной логики в подобном материале. Не ему предлагается интонационно выразительный этюд, а он должен сделать предлагаемый этюд выразительным в своей игре. Например, работу над этюдом, представленном в примере 2, можно начать с того, чтобы определить фразировку в бесконечных секвенциях, так чтобы каждая из секвенций темброво и динамически отличалась от предыдущей. Если с этой задачей учащийся справился, следует попросить его транспонировать этюд как минимум в две тональности — этот прием очень эффективен с точки зрения развития музыкального мышления и осознания интонационной логики, снижения уровня замкнутости восприятия в нотном тексте.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, основным выводом из всего сказанного выше является утверждение, что только максимальное приближение по задачам работы над гаммами и этюдами к работе над музыкальными произведениями, предполагающей лишь смещение акцентов на развитие двигательных навыков,

но не полная переориентация на нее, гарантирует возможность реализации центрального принципа музыкальной педагогики, согласно которому художественное и техническое развитие учащегося является неразрывным.

Подобная обособленная техническая работа, конечно, является необходимой, однако она не должна реализовываться на столь богатом в интонационно-смысловом отношении материале, каковым являются или, вернее сказать, могут стать гаммы и этюды.

Предлагаемые принципы и конкретные приемы работы тромбониста с гаммами и этюдами не просто способствуют развитию музыкальности учащегося в целом, но способствуют решению конкретных учебных задач и, прежде всего, выработки навыков слухового контроля, реализующего координацию двигательных компонентов исполнительского аппарата.

Кроме того, предлагаемый подход снижает до минимума риск того, что гаммы и этюды станут восприниматься учащимся как малоинтересная, малозначимая часть исполнительской работы, ведь наделение такого материала интонационно-смысловым содержанием будет, скорее всего, способствовать усилению эмоциональной вовлеченности учащегося в процесс работы над ними.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Блажевич В. М. Избранные этюды для тромбона / Сост. Б. Григорьев. — М.: Музыка, 1968. — 60 с.
2. Блажевич В. М. Школа для раздвижного тромбона. — М.: Музгиз, 1925. — 83 с.
3. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М.: Музгиз, 1962. — 116 с.
4. Розанов С. В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. — М.: Музгиз, 1938. — 52 с.
5. Хрестоматия для тромбона / Сост. Б. Григорьев. — М.: Музыка, 1987. — 76 с.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 12 ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО»,
Г. НИЖНИЙ НОВГОРОД

ИВАНЮК
ВЛАС НИКОЛАЕВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[В.Н. ИВАНЮКА](#)

ИГРАЕМ ГАММЫ: ПОЧЕМУ, ЗАЧЕМ И КАК?

«Не просто сыграть гамму правильными пальцами и без ошибок, а исполнить ее быстро и так, чтобы она вызывала эстетическое удовольствие, — вот цель работы над гаммами!»
Е. Я. Либерман [1, с. 55]

ПУНКТ 1. ПОЧЕМУ?

В современном развивающемся музыкальном мире существует множество методических пособий и инструктивной литературы для ударных инструментов: школы игры, сборники этюдов и упражнений, всевозможные транскрипции для ударных инструментов для достаточно широкого возрастного контингента обучающихся. Возможно, в обозримом будущем мы станем свидетелями появления новых методик, расширенных, дополненных, более структурированных и подробных.

По своему опыту могу судить о достоинствах и недостатках не только самой литературы, но и о качестве ее применения в музыкальных школах. В большинстве случаев инструктивная нотная литература используется для воспитания техники в ремесленном ключе, в то время как главной задачей педагога музыкальной школы является развитие музыкальных способностей и воспитание художественного вкуса учащегося. Главная проблема кроется в трактовке собранного материала, понимании педагогом исполнительских задач и применении целесообразных методов на конкретной ступени обучения.

Цель моей работы — предложить свой подход к изучению гамм в музыкальной школе, ориентированный на результат более высокого порядка и проецированный на классический школьный репертуар. Каждое пройденное школьником музыкальное произведение становится определенной вехой в его развитии, потому что его освоение связано с преодолением некоторых трудностей. Сколько произведений — столько и новых исполнительских задач, требующих решений. Познание краткой формулы под названием «гамма» помогает найти ключи от всех дверей и более успешно освоиться в произведении. Играя гаммы, мы овладеваем инструментом, как фигурист овладевает коньком или художник — кистью.

Мой педагогический опыт (если говорить не только о проведении занятий по предмету, но и об участии во всероссийских и международных

конкурсах учащихся, посещении мастер-классов, открытых уроков, общении с преподавателями) показывает, что большая часть музыкантов-ударников затрагивает вопросы, связанные с техническим развитием начинающих музыкантов только с точки зрения технологии. Рассуждения о захвате палочки, постановке рук за инструментом и многих других составляющих технической оснащённости, несомненно, требуют внимания, но при этом становление техники не должно пониматься как самоцель. Хочется процитировать замечательного пианиста и педагога Генриха Густавовича Нейгауза: «...музыкальное развитие должно предшествовать техническому или, по крайней мере, идти с ним непрерывно, рука об руку» [2, с. 109]. Иными словами, в нашем деле не жест определяет звук, а звук определяет жест. Любой технический прием, освоенный в инструктивном ключе, рано или поздно встретится в произведении П. И. Чайковского или, например, Д. Б. Кабалевского. Почему бы в таком случае не поговорить о выразительности и о музыкальности сразу?

ПУНКТ 2. ЗАЧЕМ?

Гармоничное развитие личности включает в себя много составляющих — это и физическое развитие, и психическое равновесие, и, конечно, духовная сфера. Развитие личности музыканта — особый многоступенный процесс. Все движения во время исполнения — наклоны, повороты корпуса, движения рук и ног, опорные точки — все должно быть в единой гармоничной системе, и в то же время исполнение не должно быть лишено звукотворческой воли, ведущей идеи, музыкальной мысли.

«3 кита» успешного исполнительства:

1. Познать себя.

Почувствовать собственное тело и ведущие мышцы, вес рук, свободу движений, уловить правильные импульсы, научиться контролировать силу удара и управлять эмоциями.

2. Познать инструмент.

Наладить контакт с инструментом: понять закономерности его звучания, узнать предельные возможности. Владение ударным инструментом напрямую связано с владением палочками — принципом захвата и постановкой¹.

3. Познать музыку.

Понять структуру произведения в целом и в частности, или, как чаще всего говорят, осознать

¹ Захват — место фиксации палочки. Захват осуществляется группой пальцев, между которыми располагается палочка. Понятие «постановка» носит более универсальный характер и включает в себя комплекс исполнительских задач. Это положение корпуса и рук за инструментом.

средства музыкально-исполнительской выразительности, составить собственное представление о звучании произведения, получить эстетическое удовольствие от его прослушивания.

Такие обширные и масштабные задачи решаются не только во время исполнения произведений И. С. Баха, К. Дебюсси или П. И. Чайковского, но и во время работы над гаммами и этюдами.

Любой ученик знает, что его базовая задача — сыграть гамму быстро и без ошибок. Некоторые знают, что неплохо было бы продемонстрировать еще и ловкость, и лишь немногие ставят задачу максимум, и уже на гаммах начинают отрабатывать силу удара, владение звуковыми градациями, штрихами. Высший пилотаж — владение временем и уход от метричной, негибкой и бестолковой школярской игры.

Какие задачи можно и нужно ставить перед учеником:

- ровность звука;
- владение динамикой;
- владение штрихом;
- владение временем.

Игра гамм формирует еще одно важное качество — выносливость, как физическую, так и эмоциональную, но только при условии выполнения всего комплекса.

Гамма как комплекс упражнений включает в себя:

1. Звукоряд в две октавы. В мажоре — натуральный вид, в миноре — гармонический и мелодический виды.
2. Длинные и короткие арпеджио по звукам тоники.
3. Длинные и короткие арпеджио по звукам доминантового септаккорда в мажоре и уменьшенного вводного в миноре.
4. Хроматическую гамму.
5. Интервалы (терции и октавы).

Все упражнения желательно проходить с использованием приемов тремоло, репетиции, дубль-штриха, как это, например, предложено в книге Морриса Голденберга «Modern School for Xylophone, Marimba, Vibraphone» [3].

Работа над всеми видами техники может стать увлекательным занятием, если к двигательному процессу подключить слуховой. Правильный алгоритм занятий включает в себя 4 шага:

1. верное слуховое представление;
2. структурированная музыкальная мысль;
3. организованное движение;
4. верное звукоизвлечение.

Творческий подход к преодолению трудностей поможет привить ученику любовь и интерес к работе над техникой. Слух должен стать ведущим фактором, а педагог — идейным вдохновителем, а не руководителем «строевой подготовки». Задача минимум — сыграть звукоряд без ошибок в едином темпе, но задача максимум — сделать его легким, полетным, ровным по звуку, а значит, без лишних

акцентов. Длинный непрерывный звукоряд — длинная музыкальная мысль, звуковые каскады гамм на *crescendo* — *diminuendo* — первый шаг к познанию большой музыки И. С. Баха или П. И. Чайковского (сразу на ум приходит пример *Andante maestoso* из балета «Щелкунчик», где главная тема строится на простом мотиве нисходящей гаммы G-dur). Хроматическая гамма, к примеру, ассоциируется с «Полетом шмеля» Н. А. Римского-Корсакова, так почему бы не воспользоваться ассоциацией и не сыграть гамму в классе, используя разные звуковые градации от фонового «жужжания» на *pianissimo* до напористого и энергичного *forte*? Организация слухового внимания также помогает ученику в домашней работе, ведь если гаммами заняты только руки, а уши отдыхают, ученик завершает «тренировку» после трех-четырех проигрываний с чувством выполненного долга, но, к сожалению, с практически исходным результатом.

Предлагаю рассмотреть несколько примеров из репертуара для ксилофона и попробовать найти решение всем знакомых технических проблем.

ПУНКТ 3. КАК?

С. В. Рахманинов. Итальянская полька

Яркое концертное сочинение, построенное на контрасте мажора-минора, включает в себя движение по арпеджио на звуках тоники и многочисленные восходящие и нисходящие гаммообразные пассажи. Какие исполнительские трудности возникают у учащихся чаще всего:

- дробление пассажей по группам из 4-х шестнадцатых;
- исполнение гамм на *pianissimo*;
- аппликатурные трудности.

Дробление фразы происходит при отсутствии верной интонации — как правило, при движении мелодии вверх, интонируем на *crescendo*, при движении вниз — на *diminuendo*. Этот навык должен формироваться уже на этапе подготовки гамм к зачету. Предложите ученику сыграть простую гамму ре мажор без лишних акцентов и с динамикой, а после вернитесь к пассажирам в произведении. Трудность другого порядка — исполнение гаммы *pianissimo*, ведь это требует повышенного слухового контроля и внимания. Владение приемом нахождения в прямой зависимости от перемещения палочек по звукам септаккорда:

Пример 1



При взаимодействии двух рук на клавиатуре предлагаю начинать с мотива из трех нот и постепенно удлинять его, избегая большой амплитуды движений, сохраняя ощущение горизонтали и не-

посредственно контролируя динамику. Только так можно добиться *pianissimo*!

Пример 2



И позиция корпуса, и аппликатурное решение исполнения форшлагов, несомненно, влияют на интонационную чистоту и виртуозность, но в то же время интонирование и выразительная игра — залог успешного скачка:

Пример 3



Несмотря на обилие разноплановых трудностей (темп, динамика, штрих, скачки, аппликатура и др.), приоритетными задачами должны стать фразировка мотивов и построение длинной мелодической фразы. Интонирование — ключ к решению технической задачи.

Б. П. Мошков. Русский танец

Яркая концертная пьеса, написанная в вариационной форме, включает в себя весь спектр технических приемов, ведь каждая вариация — новый образ, новый характер, новая мысль.

Кантиленная тема исполняется приемом тремоло, и в связи с этим первая трудность, с которой сталкивается исполнитель, — тремоло на легато. Решение проблемы заключается в слуховом контроле выхода из тремоло, в связи последнего звука с началом нового тремолирования:

Пример 4



Предлагаю выполнить следующее упражнение — соединить пары тремолирующих звуков через паузу, скачок за скачком. Выход из тремоло нужно как бы рассмотреть в увеличении, услышать красоту слияния звуков (в *piano*!) и перламутровую нить легато. Звуковая ровность, а не скорость тремоло, является целью плавного перехода.

Следующая наиболее распространенная исполнительская трудность связана с исполнением дубль-штриха, а точнее, с произношением второго удара:

Пример 5

Я предлагаю не заниматься физиологией ударов, а вместо этого использовать прием перегруп-



пировки, тогда основной интонацией станет мотив из двух нот:

Пример 6



В понятие исполнительской техники входит весь спектр исполнительских приемов, так же как, например, в изобразительном искусстве одно произведение может быть выполнено в технике папье-маше, а другое — в технике монотипии, только смена техник в музыкально-исполнительском искусстве происходит гораздо чаще и быстрее в пределах одного произведения. На пути к мастерству ученик должен освоить весь этот спектр и познать все градации звучания инструмента, поэтому не нужно ограничиваться только «зубрёжкой» звукорядов — пускай извлекает разные звуки, ищет новые краски, налаживает контакт с инструментом посредством слуха, а не моторики.

Д. Палиев. Тарантелла

Искромётный итальянский танец исполняется в сопровождении тамбурина и кастаньет. Ритмическая фигура в его основе подчеркивает характерный для тарантеллы энергичный хореографический жест.

Энергия пьесы кроется не в скорости, а в упругости ритма, в качестве звука. Неоправданные ускорения и замедления при исполнении выдают логику ученика, точнее, ее отсутствие: простой и удобный фрагмент сыграю быстрее, сложный — помедленнее.

Пример 7



Чтобы почувствовать паузу, нужно ее чем-либо заполнить. Пускай это будет еще одна нота, хлопок, или притоп, или ритмичная подтекстовка. Например:

«Стой, играй и пой, и не торопись — в пассажах не надо бежать...»

В поиске нужных способов и слов полет фантазии не ограничен, и более того, коллаборация учителя и ученика только заряжает творческий процесс!²

Если очень хочется замедлить фрагмент нисходящей гаммы, попробуйте сделать это гипертрофированно на целом звукоряде гаммы ля минор, а затем, наоборот, попросите ученика сыграть ее *accelerando*. После этого игра под метроном расставит все на свои места.

² В таком же ключе предлагаю работать над хроматической гаммой. Подтекстовка очень простая: «Серый дождь плакучий льет из темной тучи». Такая маленькая деталь, а ведь скучный пассаж уже превратился в сюжетное действие!

Дирижирование и сольфеджирование — верные друзья маленького музыканта. Если с легкостью смог сделать и то и другое, значит, в голове все лежит на своем месте, и любой пассаж непременно подчинится рукам.

Для того чтобы добиться нужных тактильных ощущений за инструментом, полезно заниматься с закрытыми глазами или в темноте. В этом состоянии обостряются слуховые рецепторы, и все мышечные окончания подчиняются только слуху. Данный способ изучения освободит исполнительский аппарат, воспитает выносливость, уверенность и меткость! С таким надежным тылом мы получаем долгожданную свободу и можем полностью отдаться творчеству.

Работа с музыкальным материалом становится интересна и увлекательна только в том случае, когда находятся нестандартные способы решения проблемы, а процесс занятий интригует возможностью заполучить нужную и полезную для исполнительства «находку». Изобретательность педагога открывает новые двери его ученикам, а творческое решение проблемы подкрепляет интерес к музыке. Играя гаммы, мы вооружаемся знаниями и умениями, преумножаем исполнительские навыки и всесторонне развиваемся.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Мысли и афоризмы о фортепианном искусстве. 3-е изд. / Сост. Н. Енукидзе, В. Есаков. — М., Классика-XXI, 2016. — 152 с.
2. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. 7-е изд. — М.: Дека-ВС, 2007. — 312 с.
3. Goldenberg M. *Modern School for Xylophone, Marimba, Vibraphone*. — New York: Chappell, 1950. — 132 p.







МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 9»
ГОРОДСКОГО ОКРУГА Г. ВОРОНЕЖ

КОЛОМЫЦЕВА
КСЕНИЯ СЕРГЕЕВНА

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ВЫСШЕЙ КАТЕГОРИИ
ПО КЛАССУ ФЛЕЙТЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[К.С. КОЛОМЫЦЕВОЙ](#)

ПОДГОТОВКА ОДАРЕННЫХ УЧАЩИХСЯ КЛАССА ФЛЕЙТЫ К КОНЦЕРТНЫМ И КОНКУРСНЫМ ВЫСТУПЛЕНИЯМ

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа представляет собой общую методику преподавания игры на флейте, опирающуюся на опыт и методики различных флейтистов-педагогов, с личными рекомендациями и советами. В этой методической разработке будут рассмотрены несколько аспектов педагогической деятельности преподавателя по флейте, направленных на подготовку одаренных учащихся-солистов к концертным и конкурсным выступлениям: базовый, технический, ансамблевый, интерпретационный и психологический.

Базовый аспект будет включать в себя постановку корпуса и дыхания, звукоизвлечение, контроль различных частей организма во время выступления. Технический аспект — навыки владения различными штрихами, артикуляцию и технику пальцев. Ансамблевый аспект будет включать в себя взаимодействие солиста с концертмейстером, мышление по вертикали и горизонтали. Интерпретационный аспект преподавания включает средства музыкальной выразительности и толкование музыкального произведения с различных позиций: эпохи и исторических событий, стиля и направления, конкретного авторского стиля, жизни и творчества композитора, замысла конкретного произведения, жанра, музыкальной формы, образного строя, фактуры, фантазии исполнителя или его педагога. Психологический аспект очень тесно связан с любой педагогической деятельностью, в особенности с выступлением юного музыканта на сцене. Будут рассматриваться способы борьбы со стрессом, психосоматика и позитивные психологические установки.

Цель — успешное выступление учащегося на концерте или конкурсе.

Задачи:

- 1) формирование основных навыков игры на флейте;
- 2) разграничение очередности задач в процессе подготовки, а впоследствии объединение их в концертном выступлении;
- 3) рассказ о влиянии всех аспектов на успех выступления.

Воспитательные: составление рекомендаций по воспитанию эстетического вкуса молодого музыканта. Развивающие: развитие навыков самостоятельной и творческой работы — слуха, памяти, техники, музыкального мышления.

Методы и приемы: наблюдение, слушание, практика, наглядность, последовательность.

1. БАЗОВЫЙ АСПЕКТ

Постановка корпуса и дыхания

Прежде всего, надо встать, опираясь на две ноги, спокойно и свободно, без напряжения. Для равновесия можно выставить вперед левую ногу. Локти не следует прижимать к туловищу — это мешает свободному дыханию. Во время игры желательно не раскачиваться — это мешает ровному непрерывному потоку воздуха. Постановка дыхания флейтиста — очень ответственный процесс, так как именно он влияет на различные параметры звука исполнителя. Понятие «исполнительское дыхание» состоит из нескольких частей: вдох, задержка, выдох.

1. Вдох должен быть свободным, на звуке «ха», по задней стенке носоглотки, через приоткрытые нос и рот. Набор воздуха нужно осуществлять, обязательно удерживая грудь и плечи в исходном положении, не поднимая и не напрягая их. Живот свободен. Сам воздух наполняет легкие исполнителя как сосуд — снизу вверх, растягивая переднюю и боковые мышцы живота, мышцы спины, межреберные мышцы. Внешне низ живота слегка выпячивается. Совет: старайтесь взять дыхание не в большом количестве, а максимально глубоко. Так грудь и плечи останутся свободными, и легче будет контролировать задержку и выдох. Специально надувать живот (без вдоха) не нужно.

2. Задержка дыхания осуществляется сразу после вдоха. Это некое «капсулирование» воздуха, то есть его удержание мышцами живота. Диафрагмальная мышца опускается вниз в положение слегка натянутого батута. Внешне живот приводится в исходное положение.

Совет: задержка осуществляется за 1–2 секунды, долго не ждите.

3. Выдох, а точнее, воздушная струя и образует, собственно, сам звук. Исполнительский выдох не имеет ничего общего с выдохом в обычной жизни. Это целенаправленное распределение сжатого воздуха на определенную длину фразы. Самое сложное — удержать ровный звук. В начале процесса выдоха все мышцы находятся в статическом напряжении, затем диафрагмальная мышца натягивается все сильнее, затем напрягаются мышцы живота и спины. По выходу большей половины возду-

ха пресс исполнителя должен находиться в самом сильном напряжении. Совет: старайтесь напрягать мышцы плавно, постепенно, как бы на *crescendo* в животе, иначе любой поспешный толчок отразится на звучании.

Звукоизвлечение и амбушюр

Напомню, что ближний острый край лабиума флейты нужно крепко прижать в нижние зубы посередине мягкой нижней губы, иначе сфокусировать звук не удастся. Звук на флейте образуется путем попадания струи воздуха под углом примерно 45 градусов в дальний острый край лабиума, рассекая его. Нужно отметить, что золотого стандарта постановки амбушюра нет, так как у всех исполнителей разное строение губ, зубов, прикуса и ротовой полости, но есть несколько основных принципов.

Во-первых, губы должны сохранять естественное положение и не испытывать излишнего напряжения (даже при исполнении нижних и особенно верхних нот). При формировании амбушюра не следует растягивать губы в улыбку или вытягивать трубочкой. Во-вторых, голова не должна быть опущена вниз. В-третьих, следует открыть горло и слегка опустить нижнюю челюсть. Во время игры попробуйте зевнуть — это даст правильное расстояние между верхней и нижней челюстью и правильное положение языка. В нижнем регистре положение горла и ротовой полости должно быть как при пении гласной «у», в среднем — «а», а в верхнем — «и». В-четвертых, угол поворота струи воздуха зависит от регистра, а именно, в нижнем регистре угол намного меньше, чем 45 градусов, а в третьей октаве на *riano* угол, скорее всего, больше. Но точнее не бывает, опять же, из-за особенностей индивидуального строения. В-пятых, нужно объяснять учащемуся, что в зависимости от выбранной динамики и тембральной окраски положение горла, челюстей и губ может видоизменяться. **Например: для достижения *forte* в третьей октаве лучше будет открыть горло и чуть расслабить губы, управляя более свободной струей воздуха; а *riano* в третьей октаве исполняется более светлым тембром и, соответственно, приподнятой струей с помощью напряжения центра губ и выдвижения нижней челюсти; *forte* в первой октаве получится только при условии поворота струи вниз, и, если есть артикуляция языка, струю лучше сужать губами.**

Упражнения

1. «Длинные звуки». Задачи: управляемость дыхания, стабильность постановки, тембр, динамика, интонация, гибкость струи воздуха. Играйте, начиная с ноты си первой октавы. По хроматизму спускайтесь вниз до ноты до первой октавы. Затем от ноты до второй октавы по хроматизму поднимайтесь вверх. Контролируйте звук, чтобы он появлял-

ся сразу, был мягким и ровным, не дрожал, не содержал в себе шипа и посторонних призвуков, не менял своего тембра и высоты. Желательно, чтобы каждая нота длилась 10–16 четвертей при темпе 60 ударов в минуту.

2. «Свеча». Задачи: ровная струя воздуха, сужение и концентрация струи воздуха для чересчур расслабленного амбушюра. Пламя свечи нужно удерживать в горизонтальном положении, чтобы оно не потухло.

3. «Флажолеты». Задачи: гибкость, сужение и легкость струи воздуха, выравнивание интонации. Настройте ноты до-диез и ре 2-й октавы так, чтобы они совпали с октавными флажолетами до-диез и ре 1-й октавы, затем поиграйте 6–7 флажолетов от нижних нот на детахе, легато, стаккато.

4. Т. Вай. «Звук» (в переводе на русский язык А. Грот). Задачи: управляемость дыхания, стабильность постановки, звукоизвлечение, тембры в различных регистрах, динамика, интонация, гибкость струи воздуха. (Скачать сборник можно по ссылке: http://www.mediafire.com/view/j7nz7zu9625s3s6/Тревор_Вай.Тетрадь_№1._Звук.pdf)

5. М. А. Райхерт. «7 ежедневных упражнений», № 2, № 4. Задачи: управляемость дыхания, стабильность постановки, звукоизвлечение, тембры в различных регистрах, динамика, интонация, гибкость струи воздуха. (Скачать сборник можно по ссылке: <http://www.mediafire.com/?2h1t5mrtjym>)

2. ТЕХНИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Артикуляция и штрихи

Артикуляция — это членораздельное выговаривание, в музыке — предельно точное и четкое выполнение штрихов. «Артикуляция — это способ игры, штрих — это звуковой результат» (И. П. Мозговенко). По мнению Юрия Должикова, штрихи находятся в прямой зависимости от артикуляции. Если артикуляция первична, то штрих — вторичен. Артикуляция понимается как работа произносительных органов (губ, языка, горла и дыхательных мышц), штрих — как характер звучания.

Нужно помнить, что штрих состоит из атаки (начала), ведения и окончания звука. Какой бы ни была атака (твердой, мягкой, вспомогательной), она всегда должна быть определенной и ясной, но ни в коем случае не грубой. Для «середины» штриха (ведения звука) важна роль тембральной окраски, плотности, объема и интонации. Окончание же штриха может быть также разным: коротким, с филировкой, без окончания (например, легато). Для развития штриховой техники духовика-исполнителя неocenимую роль играет работа над гаммами и арпеджио различными штрихами в определенных темпах, что способствует развитию беглости пальцев, подвижности языка, губ и укрепляет мышцы дыхательного аппарата, помогает планомерному контролю за качеством звука и интонацией. Наибо-

лее обширно с приемами артикуляции можно ознакомиться в методиках Ю. Н. Должикова, М. Моиза. Я же хочу подчеркнуть, какие штрихи вызывают наибольшую трудность в момент подготовки и иногда в момент выступления:

Легато — штрих, вызывающий сложности в гибкости струи воздуха, интонации, тембральной окраске, длинном выдохе. **Советы:** 1) для работы над гибкостью струи и интонацией подходит игра широких интервалов с усилением напора на нижних звуках и облегчением его на верхних (плюс сужение струи воздуха) под тюнер или настроенное фортепиано; 2) для однородности тембра и длинного выдоха подходит игра гамм, арпеджио или гаммообразных упражнений в медленном темпе с контролем равномерного напора воздуха и выбора регистровых позиций.

Деташе (твердая атака языка) и **тэнутто** (мягкая атака языка) могут вызывать затруднение у исполнителей в отделении нот языком, некоторые блокируют выдох перед атакой языка, образуя паузу. **Совет:** чтобы такого не произошло, сначала исполняйте нотный материал легато, затем добавляйте язык, расположенный на небе, двигая им постепенно через верхние десны в сторону зубов, контролируя долгий выдох.

Нон легато (отдельно, с паузами) может исполняться с языком и без него. Трудности бывают в понимании этого штриха, путают его со стаккато или деташе. Нужно помнить, что звук занимает $\frac{3}{4}$ длительности ноты, а пауза — $\frac{1}{4}$. **Совет:** если играете с языком — атака должна быть мягкая (те), если без языка (на звуках «ё», «я») — лучше контролируйте концентрацию струи воздуха с помощью губ и дыхательных мышц (диафрагмы, пресса).

Стаккато без языка (отрывисто, с паузами) занимает $\frac{1}{2}$ звука, иногда $\frac{1}{4}$ (staccatissimo). Артикуляция при помощи губ и струи воздуха на звуке «ф». «...Губы флейтиста можно сравнить с правой рукой струнника, а струю воздуха, выдуваемую через отверстие губ и попадающую в отверстие головки флейты, — со смычком» (Ю. Н. Должиков). **Совет:** обязательно занимайтесь диафрагмальными толчками в различных регистрах под метроном восьмыми, триолями, шестнадцатыми длительностями. Это упражнение, помимо пользы объема и концентрации струи, поможет овладеть приемом вибрато.

Стаккато одинарное (с языком). В зависимости от интерпретации произведения и регистра нужно выбрать положение языка: кончик языка в верхние зубы («ту»), в десны («тю»), в небо («да»), средняя часть языка в альвеолы («ти»), задняя часть языка на звуках «ку» и «кю» используется реже. В зависимости от темпа могут возникать следующие трудности: 1) звук «ту» в быстром темпе на сильном потоке воздуха может создавать распыленное и/или форсированное нежелательное звучание;

2) так же, как на штрихе деташе, а то и больше, возникают трудности с блокировкой воздуха языком и иногда зажатием горла. **Совет:** 1) удерживаем дыхание больше внутри себя, производим атаку звука «ту» на легкой струе воздуха или, если того требует громкая динамика, меняем атаку на «да»; 2) играем легато, увеличиваем пространство в ротовой полости и горле, добавляем язык, удерживая положение «зевка».

Стаккато двойное и тройное используется в основном в быстром темпе. Нужно отметить, что в этих штрихах используется мягкая атака языка. Двойное стаккато исполняется на звуках «тю-кю» или «тё-кё», а тройное — «тю-кю-тю» или «тю-кю-тю — кю-тю-кю» в зависимости от темпа и акцентировки. Сложности часто возникают с непровученностью звука «кю». **Совет:** поиграйте данный материал или гаммы только на звуке «кю», постепенно ускоряя темп и добавляя силу языка, затем переходите на двойное/тройное стаккато, следя чтобы звуки «тю» и «кю» были одной динамики. Также очень полезно поиграть в медленном темпе двойным языком, изображая «двойное тэнутто», — это выравнивает струю воздуха, и будет качественный контроль за силой ударов языка.

Вибрато — это не штрих, а прием, который относится к звуковедению и соединению с последующими звуками. Достаточно важно упомянуть и про него. Вибрато достигается путем колебания воздушной струи, которое контролируют мышцы пресса и диафрагма, горло и губы. Считается, что сначала нужно овладеть прямым тоном, а затем учиться вибрировать. Это связано с тем, что многие начинающие исполнители не до конца контролируют опору звука своими мышцами и иногда их расслабляют. А если учиться вибрировать без опоры, то может образоваться ложное представление о правильной вибрации звука. Одаренные дети могут овладеть этим приемом уже на 1–2 год обучения. Надо обязательно помнить, что вибрато не должно выходить за пределы напора воздуха, а оставаться «внутри» него. **Совет:** как было сказано выше, нужно играть диафрагмальные толчки, затем соединить их на легато, представляя, что диафрагма — это натянутый батут. Добавляйте расширенное горло (буква «о»), а центром губ пытайтесь почувствовать толчки воздуха. Возникнет очень сильная по амплитуде вибрация, рассчитанная по длительностям, которую удобно играть по триолям и шестнадцатым. Несколько месяцев играйте именно таким образом — математически. Затем уменьшайте силу раскочки диафрагмы (уменьшается амплитуда вибрации), но оставляя ее натянутой вниз, пробуем исполнить ее на легкой струе воздуха. В таком случае толчки, а вернее, уже «волны», больше ощущаются в трахее и горле. Можно теперь разнообразнее

пользоваться динамикой. Частота колебаний может также измениться по усмотрению исполнителя, вибрацию можно исполнять *rubato*. Но обязательно отслеживайте, чтобы в звуке не возник «козлетон» — хаотичная тряска горла. Также помните, что нота с вибрато звучит громче, соответственно, выше по интонации. Поэтому обязательно нужно ее корректировать.

Техника пальцев

Главный принцип правильного положения рук во время игры основан на балансе. При удержании флейты нужно обратить внимание на три точки опоры: нижняя челюсть (давит в ближний острый край лабиума), область третьего сустава указательного пальца левой руки давит «на себя» (левая кисть перпендикулярна флейте), большой палец правой руки (стоит по задней стороне флейты, между указательным и средним пальцами и давит «от себя»). Важно, чтобы мизинец правой руки, который почти всегда находится в активном состоянии, не был зажат, не давил на клапан ре-диез. В то же время стоит отметить, что во время игры не рекомендуется слишком крепко удерживать инструмент, чтобы избежать зажимов, которые обязательно отразятся на беглости. Для облегчения существуют различные подставки для указательного пальца левой руки, большого пальца правой руки. Пальцы должны быть округлыми, располагаться над клапанами и касаться их своими подушками. Положение их в левой руке — под углом 45 градусов, в правой — перпендикулярно осям механики инструмента. Чувствительность пальцев очень влияет на развитие виртуозности. Нежелателен высокий подъем пальцев: каждый палец должен выполнять свой маневр по кратчайшему расстоянию, как при исполнении трелей.

В развитии техники пальцев решающее значение имеет наблюдение за ритмичностью, за чистотой в переходах от звука к звуку без всяких промежуточных призвуков, за координацией одновременных движений нескольких пальцев. Для развития техники существует множество упражнений — это упражнения М. Моиза, И. Кванца, Э. Кёлера, Ю. Должикова. Способы работы над гаммами описаны в работах П. Таффанеля — Ф. Гобера, Н. Платонова, Ю. Должикова, М. Моиза. Этюды для флейты созданы Т. Бёмом, К. И. Андерсеном, Э. Кёлером, Д. Гарибольди, Э. Приллем, В. Цыбиным, А. Фюрстенау, Э. Боцца, Дж. Бриччальди. Приобретенные в процессе работы над упражнениями, гаммами, этюдами навыки помогают музыканту быстро усваивать музыкально-художественные произведения, значительно сокращая сроки и облегчая их разучивание.

Упражнения

1. Ю. Н. Должиков. Нотная папка флейтиста № 1. Тетрадь № 1. Методика. Упражнения. Этюды. Начальные классы музыкальной школы.

2. М. Моиз. «Школа артикуляции» (в переводе А. Цыпкина). Задачи: отработка всех видов артикуляции языка во всем флейтовом диапазоне и в различных ритмах. (Скачать сборник можно по ссылке: <http://www.mediafire.com/?4u1w2uuzkcn>)

3. П. Таффанель — Ф. Гобер. «17 ежедневных больших упражнений». Задачи: отработка техники пальцев, различных штрихов и артикуляции языка. (Скачать сборник можно по ссылке: <http://www.mediafire.com/?emtxazsdnks>)

4. М. А. Райхерт. «7 ежедневных упражнений». Задачи: отработка техники пальцев, гибкости струи воздуха и длинного выдоха. (Скачать сборник можно по ссылке: <http://www.mediafire.com/?2h1t5mrtjym>)

3. АНСАМБЛЕВЫЙ АСПЕКТ

Исполнение музыкального материала с концертмейстером начинается, как правило, после выучивания учащимся нотного текста, ритма, штрихов, расстановки дыхания, иногда динамических оттенков. С детьми одаренными стадия разбора произведения занимает 1–2 недели, в зависимости от сложности произведения. Нужно отметить, что ансамбль нужно подстраивать как и под базовые и технические задачи исполнителя, так и под фортепианное сопровождение.

1. Настройка инструмента под фортепиано. Нужно отметить, что учащийся должен уметь настраиваться каждый урок без присутствия концертмейстера, даже дома, тем самым тренируя свое интонационное восприятие, память высотности и привычку постоянно корректировать интонацию в процессе игры. Совет: если играете соло или просто разбираете — настраивайтесь под тюнер величину 442 Hz. Таким образом, будет проще настраиваться, играя в симфоническом оркестре. Строй фортепиано и оркестра может быть ниже, электронные фортепиано настроены под 440 Hz. Пренебрегать этим никак не стоит.

2. Совместная игра требует внимания прежде всего со стороны ритма. Если есть несовпадения по вертикали, нужно почувствовать главные доли: пробуйте спеть, простучать, продирижировать, сыграть под метроном, скрупулезно разобраться с фортепианным аккомпанементом, глядя в общую партитуру.

3. Штрихи и динамика должны быть одинаковыми по атаке, длине и балансу. Нужно обязательно договориться с концертмейстером о совпадении штрихов, так как их несоблюдение часто блокирует музыкальную интерпретацию. Указания общей динамики, написанной в нотах, иногда могут отличаться от фактической, так как есть понятие баланса инструментов, тем, общей фактуры. То есть в зависимости от некоторых факторов динамику можно менять. **Например: дыхание исполнителей; регистры инструментов (когда у флейты**

первая октава, фортепиано никогда не будет исполнять откровенное forte); исполнитель темы, как правило, играет ярче; размеры зала, акустика помещения (гулкая, сухая, глухая, отчетливая, размытая), расположение исполнителей на сцене (часто классическое, но все бывает), динамические качества роялей (кабинетный, концертный) и т. п.

4. Темп произведения, который проставлен в нотах, — окончательный. Чтобы к нему прийти (если быстрый), очень полезна совместная игра под метроном, возможно, отдельных частей, с постепенным увеличением темпа. Если темп медленный, то нужно изначально подстроиться под длину выдоха учащегося, а затем пробовать играть медленнее, растягивая выдох и тренируя дыхательные мышцы.

5. Мышление по горизонтали представляет собой уже фразировочную работу как солиста, так и концертмейстера. Нужно отметить, что логичное построение музыкальной фразы устраняет целый ряд проблем: нехватки воздуха (гибкость струи помогает экономить дыхание на неглавных нотах и полноценно подчеркивать главные), интонации (соответственно, вытекающей из планомерного дыхания), иногда устраняет технические неудобства и непрозвученность (например, услышать главные ноты в быстрых пассажах, чуть перетянув их), помогает исполнителю перейти от фраз к форме и интерпретации музыкального произведения. При исполнении равноправных произведений (сонат) требуется более тщательный подход к балансу тематических материалов.

4. ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЙ АСПЕКТ

Интерпретация музыкального произведения — это один из самых интересных для учащихся видов деятельности, иногда затрудненный в понимании в силу возраста, мышления, эмоционального и слухового опыта. Трактовка произведения выбирается педагогом, а иногда и самим учеником с одной или нескольких позиций, в зависимости от важности задач, изучаемых на данный момент.

1. Жанр. Танец или песня. Узнаем различные виды танцев (быстрые, подвижные, среднетемповые, медленные), смотрим, слушаем, пробуем повторить, выделяем главные доли, ослабляем неглавные. В песне проще всего отталкиваться от словесной фразы, но если ее нет — стараемся придумать слова, основывая их на ее характере.

2. Музыкальная форма и образный строй. Разбор музыкальной формы произведения дает учащемуся достаточно хорошую структуру для запоминания последовательности тем, их взаимодействия, развития и даже трансформации. Уже на этом этапе возникают первые ассоциации и фантазии на тему образов произведения.

3. Эпоха и исторические события. Уточняем век или год написания произведения, какие исторические события происходили в этот момент, выбираем наиболее подходящие и определяем характеры и образы, прорисовываем развитие сюжета музыкального произведения, его суть, делаем выводы. В программной музыке все конкретнее и понятнее. *Например, в сонате Отара Тактакишвили для флейты и фортепиано все ли слышат взрывы бомб Великой Отечественной войны?*

4. Стил и направление. Понятие стиля более глобально, чем понятие направления, однако и там, и там есть ряд особенностей, с которыми нужно ознакомить ученика. Не лишним будет показать работы мастеров этих стилей и направлений, и не только музыкальных (картины, скульптура, архитектура, литература). Стоит отметить, что стиль влияет на исполнение штрихов, музыкальную фразу, расшифровку украшений, форму, динамику и баланс инструментов. *Например, стиль исполнения штриха стаккато в барочной музыке крайне отличается от резкого стаккато современной музыки, используются разные варианты артикуляции языка.*

5. Конкретный авторский стиль связан с жизнью композитора, психотипом, реакцией на личные, карьерные, стилевые и исторические события, исполнительской или дирижерской карьерой и т. п. Поэтому ознакомить ученика с творчеством композитора очень важно. *Например, многие согласятся, что стиль Прокофьева пропитан юмором, гротеском, колкостью штриха, при этом невероятно глубинными кантиленами со сложными гармониями.*

6. Фактура флейты и фортепиано должна восприниматься единым музыкальным пластом, в ней можно почерпнуть массу идей для образов, благодаря таким качествам, как: плотность, объем, полифония или гомофония и, безусловно, тональный план. Соответствуя гармониям фортепиано, можно использовать различные тембры и у флейты, опираясь на образную установку.

5. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Итак, после достаточно эмоционального процесса толкования музыкального произведения, переходим к психическому состоянию исполнителя до и во время концертного выступления. Боязнь выступать на сцене не связана напрямую с владением инструментом, а даже порой здесь мы можем встретиться с парадоксальными ситуациями, когда музыкант прекрасно владеет инструментом, но боится выступать. И наоборот, музыкант довольно средний, зато на сцене чувствует себя совершенно свободно. Психологи сходятся в том, что боязнь выступать перед публикой — это результат нашего внутреннего психологического состояния, наших мыслей и представлений о себе и обществе.

У юного артиста может наблюдаться такая психосоматика: головная боль, бледность лица, невнятность речи, сухость во рту или повышенное слюноотделение, колебание тембра голоса, повышенное потоотделение, зажатость или напряжение мышц. К причинам можно отнести придирки, насмешки со стороны авторитетов (родителей, педагогов), частые резко критические замечания, постоянное выражение недовольства, чрезмерная строгость и требовательность или, наоборот, восхваление и превознесение не в меру его таланта. Особенно тяжело приходится перфекционистам. В предконцертном состоянии они предъявляют к себе повышенные требования и придают слишком большое значение мнению о себе со стороны зрителей, жюри, родителей и педагогов, которые «столько в него вложили!». Командные советы: «соберись», «возьми себя в руки», «жесткие» установки чаще производят обратный эффект. Они не отвлекают тревожность, а нагнетают ее. Многие музыканты рекомендуют вообще не думать о результате своего выступления, а учиться концентрироваться на самой игре и получать удовольствие от процесса исполнения музыки, от собственной трактовки произведения или просто от игры на любимом инструменте, «быть наедине с музыкой».

Итак, способы борьбы со страхом сцены и психологические установки:

1. Больше репетировать. Репетиция — это время, проведенное в многократном повторении одних и тех же действий!!! Желательно в процессе подготовки, а не в день выступления.

2. Упражнения на дыхание и технику пальцев и языка. Тело должно быть «разогрето», но не более 30–40 минут в день выступления.

3. «Не расплескай». Не тратьтесь на болтовню и на дела, не имеющие отношения к концерту. Чем больше внимания сосредоточится в течение дня на концерте, тем большее количество энергии перенесется на сцену.

4. Не избегайте волнения. Мы берем свой стресс в союзники, и он становится не врагом, а «верным помощником». Страх и волнение не портят выступление — это вполне адекватная, естественная и даже полезная реакция организма на предстоящее событие. Те, у кого волнение и беспокойство напрочь отсутствуют, часто выступают если не «провально», то безлико или очень посредственно.

5. Активизировать работу мозга, например, математическими вычислениями; напевать мысленно или вслух приятную любимую мелодию; вспомнить о чем-то веселом (смех расслабляет и снимает беспокойство). Совет: можно, например, мысленно представить, как ваши педагоги и члены жюри в свое время сами «тряслись» перед выходом на сцену.

6. Снимайте свои выступления. Так вы увидите собственные ошибки своими глазами. Лучшей об-

ратной связи, чем честный самоанализ, не даст вам даже самый известный критик.

7. Получайте удовольствие. Сделайте всё, как в «последний раз», с удовольствием, самоотдачей. Зритель это обязательно почувствует. **Совет:** *выходите на сцену с высоко поднятой головой и улыбкой на лице. Она обладает фантастической силой — на нее непременно ответят встречными улыбками, и это придаст вам уверенности.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение хочется отметить, что разграничение и в дальнейшем последовательность всех приведенных аспектов принципиально важно в период подготовки музыканта к выступлению на сцене, так как их совокупность на этапе разбора будет мешать заниматься конкретными задачами и тормозить процесс обучения. Рекомендую заниматься в порядке очередности, представленной выше. Желаю вашим ученикам успешных выступлений!





ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ М. И. ТАБАКОВА»

КОМПАНЕЕЦ АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ

ЧЛЕН ГОРОДСКОГО ЭКСПЕРТНОГО СОВЕТА, РУКОВОДИТЕЛЬ ЦЕНТРА
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА ДЕПАРТАМЕНТА КУЛЬТУРЫ
Г. МОСКВЫ «УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ»,
ВИЦЕ-ПРЕЗИДЕНТ ФОНДА «РУССКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО»,
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ГМПИ ИМ. М. М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА
И ДМШ ИМ М. И. ТАБАКОВА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
А.С. КОМПАНЕЙЦА](#)

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ. ОБЩАЯ МЕТОДИКА

*«Внешне роль учителя скромна,
но как в действительности велико
общественное значение его труда!*

*Учитель должен быть не только
преподавателем тех или иных предметов,
но и воспитателем, любить свою
профессию, относиться с чувством большой
ответственности к делу воспитания,
быть образованным человеком, знать
педагогiku и психологию,
обладать педагогическим мастерством
и педагогическим тактом»*

К. Д. Ушинский

В России проблема формирования здорового образа жизни учащихся приобретает особую остроту. Большой вклад в развитие здорового образа жизни вносит деятельность детской школы искусств, которая дает художественное образование, эстетическое воспитание, духовно-нравственное развитие детям, учит играть на музыкальных инструментах, выявляет одаренных детей, при этом решает проблему занятости детей и прививает навыки культурного проведения своего досуга. Творческого человека надо начинать растить с детства. Преподаватели ДШИ считают, что каждый ребенок талантлив, нужно только вовремя увидеть этот талант, развить, поддержать, бережно направить в нужное русло. Одним из ведущих принципов является общедоступность и адаптированность системы дополнительного образования к особенностям развития учащихся. Преподаватели, дети, родители сплочены вокруг школы — и это превращает ДШИ в наиболее авторитетную и действенную созидательную силу.

В своей работе я основываюсь на личностном подходе к ученикам. Считаю необходимыми общение и дружбу с ребятами, поддержание доброжелательной, открытой и «свободной» атмосферы в классе, важнейшими залогом к успеху. «Зарядить» ученика правильным настроением на труд, показать, что результат не заставит себя долго ждать. Ставить перед учащимися выполнимые задачи, вдохновлять, очень «тонко» подходить к выбору материала. От этого зависит его успешность и, как следствие, психологическая уверенность. Важно, чтобы ребята не чувствовали себя «гостями» в музыке. Показать ребенку, что его мысли и идеи важны, что он может импровизировать, трактовать и предлагать собственные варианты. Наша же задача, конечно, грамотно помочь, подсказать и направ-

вить в правильную сторону. Но сначала выслушать и предложить, а лучше продемонстрировать «правильный» вариант исполнения.

Музыка — это очень длинный путь, и я советую не спешить, а очень придирчиво работать над исполнительским аппаратом. Начальные классы — это важнейший фундамент для будущего успеха, ведь именно в этом возрасте мы закладываем основные принципы работы над собой. И здесь одним из важнейших элементов является домашняя работа. На предпрофессиональной программе мы заняты специальностью всего полтора часа в неделю, а все остальное время ребенок предоставлен сам себе. И поэтому структурность и продуктивность урока, а также демонстрация того, как это должно происходить дома, неизбежно будет положительно влиять на самостоятельную работу. И тут я выделяю для себя несколько важных принципов:

1. Время. Важно понимать, сколько времени ты проводишь за инструментом. Советую использовать будильники, а лучше простые кухонные таймеры. Ставишь его на 5 или 10 минут и, например, занимаешься гаммой или другим заданием. Прозвенел звоночек — и ты уже точно знаешь, что 10 минут ты провел с пользой. Значит, если ты слышишь 3, а еще лучше 4–5 звонков, то ты настоящий молодец!

Учите своих ребят грамотно управлять своим временем.

2. Продуктивность. Все мы знаем, что за инструментом можно провести много времени, а добиться малого. Здесь прямая ответственность педагога заключается в том, чтобы на уроках учить думать и анализировать. Демонстрировать на практике, как надо действовать в технически трудных эпизодах. Остановиться, сменить темп, попробовать другой вариант аппликатуры и т. д. Показать, что это не сложно, что такая работа доступна ему и дома. Демонстрируйте системный подход на всех этапах, и это неизбежно со временем будет становиться частью «музыкальной ДНК» юного музыканта. А в дальнейшем пригодится во всех сферах жизни.

3. «Аппарат». Бескомпромиссный подход к постановке рук. Сегодня не нужно «изобретать велосипед», все принципы известны. Главное — «свобода»! Как этого добиваться в работе, как создавать изо дня в день, как выстраивать стратегию для каждого ученика, — это уже вопрос, который невозможно отразить в этой статье. Воспитывать отношение к звуку, прикосновению к инструменту,

учиться слушать, об этом нужно беспокоиться сразу с первого класса.

Все определяется художественной целесообразностью!

Очень важно помнить, что это музыка диктует «технику», а не наоборот.

Зачастую, приезжая с мастер-классами в различные школы Москвы и школы других городов нашей страны, сталкиваешься с вопиющими случаями некомпетентности преподавателей. На вопрос, как же можно столько лет не обращать внимания на отсутствие технических навыков, элементарных принципов фразировки и голосоведения, «специалисты» ссылаются на нерадивость учеников, на их незаинтересованность и т. д. Хотя корень проблемы чаще всего в учителе. Когда мы берем ребенка в первый класс, мы должны понимать, что восемь лет, при нашей сегодняшней современной жизни, — это очень долгий период, и надо нести ответственность за это время. Педагог — это человек, все время ищущий и развивающийся, ведь в музыке нет «потолка». Это суть и один из ценнейших признаков нашего искусства. Можно и нужно учиться всю жизнь.

4. Дыхание и счет. Управление и измерение времени. Невозможно переоценить важность навыков счета. Это прежде всего понимание, спокойствие и управление. Правильно объяснить значение длительностей нот и пауз, рассказать про важность сопроводительных движений и, конечно, дыхания. Дыхание — признак грамотной фразировки и логически выстроенной мелодической линии и, как следствие, звукоизвлечения.

Все это — неотъемлемые части методики. Работа головы и речевого аппарата в соединении с руками очень быстро начинает приносить положительный эффект. Я говорю им так: «Если не можешь подсчитать — значит, не понимаешь, как исполнять». Другое дело, что в работе над счетом, конечно же, много специфических нюансов, приемов, методик и практик.

5. Вариативность. «Ударные» сегодня — это безграничные возможности. За последние 50 лет ударные инструменты стали одним из самых развивающихся направлений в академической музыке. Для «нас» пишут крупные сочинения в сопровождении оркестра. Появляется много ярких и выдающихся солистов, интереснейшие ансамбли, «школы», учителя, удивительные дети и многое другое.

В сети Интернет есть множество инструментов для получения информации и профессионального общения. Создавайте, придумывайте и старайтесь разнообразить подходы к выполнению тех или иных задач. Используйте разные палки, тембры, мультиперкуссионные палитры звучания. И главное, стремитесь и не бойтесь работать нестандартно, пробуйте, изучайте и спрашивайте. Ведь работа над «скучной» гаммой может стать настоящим приключением в руках грамотного специалиста.

6. «Энергия». Нет ничего хуже скучного учителя. Надо быть для детей проводником в искусстве, показывать на своем примере, как прекрасна музыка. Любите свое дело и, как следствие, своих учеников. Ходите с ними на концерты, мастер-классы, слушайте музыку, общайтесь о литературе (литература архиважна!), кино, живописи.

Создавайте образовательную среду, куда хочется приходить с радостью и интересом, где учитель — это наставник и друг, который может помочь и выслушать. Не ограничивайте свой интерес к ребенку только рамками вашего предмета, ведь дети — это прежде всего Личности, со своими чаяниями, проблемами, радостями и разочарованиями. Очень важно хорошо выглядеть, опрятно одеваться, быть в хорошем настроении и демонстрировать свою заинтересованность конкретным учеником. Когда преподавателю нравятся твои увлечения, тогда ты чувствуешь с ним связь, чувствуешь, что он не критикует, а наоборот, готов выслушать, обсудить, сыграть. Это наиважнейшая часть всего процесса.

Михаил Семенович Казиник сказал очень точную фразу: «Музыка должна быть мотивирована радостью!» Но радостью в труде, в развитии, в ответственности. Только тогда придет успех.

7. Коллективное творчество. Ударные инструменты дают возможность заниматься ансамблевой игрой практически с первых месяцев обучения. Я подхожу к работе с ансамблем с позиции тренера, занимаюсь с ребятами как с командой, где есть лидеры, отстающие, набирающие форму и, главное, стремящиеся к общей цели и результату. Ансамбль — это еще и место общения всего класса. Очень важно дружить и создавать благоприятный «климат» внутри коллектива. Сегодня дети теряют навык живого общения, ДШИ дают им возможность отложить телефон. Опыт общего успеха или же провала бесценен, бесценно вместе испытать эмоции, поддерживать друг друга и двигаться вперед.

8. Конкуренция — двигатель прогресса! Создать в классе здоровую конкурентную среду — задача не из простых. Но если не будет лидеров, ребят, на которых равняются и к которым стремятся, не будет развития. Вы должны хотеть и стремиться тяжело работать, участвовать в серьезных конкурсах с высокой конкуренцией. Только так! Конкуренция — болезненная тема и очень «тонкий» и деликатный процесс, и здесь все зависит от мастерства и профессионализма педагога.

9. Родители. Работайте с родителями грамотно, держите профессиональную дистанцию, учите их быть помощниками и друзьями своим детям, потому что учитель у них уже есть. Помогайте им искренне верить и поддерживать детей.

10. Мотивация. Это опасное слово... Когда человек говорит, что у него нет мотивации, чаще всего это означает, что у него просто нет цели. По-

ставьте, найдите и направьте к достижимой цели — и мотивация придет!

11. Музыка. Один написал — и ничего не понял, другой сыграл — и ничего не понял, третий послушал — и ничего не понял; но все почувствовали! И это самое главное, и порой чувствовать важнее, чем понимать...

Музыка дает нам возможность испытать в самом юном возрасте уникальные эстетические переживания, дает возможность молодому человеку встретиться с собой, узнать себя и приятно удивиться. Если хотите, получить «культурный ожог». И порой с него все и начинается...

Музыкант — не просто инструменталист, он прежде всего Художник! Работайте над образом, фантазируйте, представляйте с учениками, о чем эта музыка, но помните, что вся музыка о Любви.

Важно, чтобы человек не просто хорошо играл на инструменте, а чтобы играл Человек, интересный динамичный талантливый и радостный в процессе и в труде.

Уверен, что воспитание общества будущего немыслимо без культуры, а также искренней любви и ответственности за свою профессию. И сегодня очень важно, что эти задачи занимают важное место в государственной политике и стратегии развития общества.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ ИМЕНИ С. В. РАХМАНИНОВА
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОД КРАСНОДАР

КУВЫЧКО
МАКСИМ ЕВГЕНЬЕВИЧ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (ВАЛТОРНА)



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[М.Е. КУВЫЧКО](#)

МОТИВАЦИЯ КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОСТИ ОБУЧЕНИЯ. АВТОРСКИЙ ПОДХОД

АННОТАЦИЯ

Различные аспекты теории и методики профессионального образования, значимые для решения задач данного методического пособия, рассматривались в работах А. Я. Айзенберга, А. А. Аронова, Т. И. Баклановой, А. Д. Жаркова, Л. С. Жарковой, Т. Г. Киселёвой, Ю. А. Стрельцова; посвященные духовно-творческому и профессиональному развитию — в трудах Н. К. Баклановой, Л. С. Зориловой, В. И. Черниченко; посвященные вопросам музыкального образования, обучения и воспитания — в исследованиях Э. Б. Абдуллина, Б. В. Асафьева, Л. Г. Арчажниковой, Ю. Н. Рагса, Н. А. Терентьевой, Л. В. Шаминой.

Анализ литературных источников показывает, что в настоящее время есть достаточная научная база, с опорой на которую подготовлена данная методическая работа.

Практическая значимость исследования состоит в том, что оно содержит практические рекомендации, направленные на поэтапность профессиональной подготовки валторниста в ходе практических занятий для решения задач формирования исполнительского аппарата валторниста, его коррекции, развития отдельных компонентов, преодоления технических трудностей при работе над конкретным музыкальным произведением, поддержания исполнительского аппарата в работоспособном состоянии.

Важнейшей задачей современной педагогики является создание новой стройной системы, позволяющей сделать процесс образования на базе дополнительного образования целенаправленным и последовательным. В работе описаны основные этапы работы и упражнения.

Отмечено, что при обучении необходима основательная работа. Все должно происходить поэтапно. Такой подход обеспечивает качественный и скорейший результат.

ВВЕДЕНИЕ

«Без музыкального воспитания невозможно полноценное умственное развитие человека»

В. А. Сухомлинский

Одна из важных форм организации методической работы — открытые уроки.

Открытый урок, в отличие от обычного, — это специально подготовленная форма организации методической работы, и в то же время на этом уроке протекает реальный учебный процесс. Особую значимость приобретают нестандартные, нетрадиционные уроки.

Актуальность проблемы исследования.

Международный авторитет и национальное достоинство страны зависят не только от ее экономических достижений, но и от успехов в науке, образовании, искусстве. О том, что музыкально-исполнительское искусство начинает входить в число приоритетных направлений государственной политики современной России, свидетельствует Указ Президента Российской Федерации от 31 декабря 2002 года «В целях дальнейшего развития российской музыкальной культуры».

Цель — уделить особое внимание музыкальному мышлению ученика, его профессиональной самостоятельности и саморазвитию, чтобы мотивировать к дальнейшему росту.

Задачи:

- проверить владение навыками дыхания при разборе новой пьесы «Мелодия» А. Власова;
- проверить навыки владения атакой, музыкальным мышлением в трактовке произведений и сольфеджированием;
- мотивировать своим примером;
- разобрать ошибки;
- вывести музыкальное мышление на новый уровень;
- проверить усвоенный материал, предоставив немного свободы в трактовке;
- исполнить «Адажио» из 2-й части произведения К. Сен-Санса «Концертная пьеса»;
- применить индивидуальный подход к использованию приема закрытого звука «сурдины» рукой.

Материалы и оборудование: кабинет, пианино, пульт, ноты, инструмент (валторна).

Наличие концертмейстера.

Медный духовой музыкальный инструмент валторна звучит достаточно резко, если из его раструба вытащить руку полностью. Еще в средние века эту особенность заметили музыканты и для смягчения тембра и расширения технических возможностей занесли правую руку в раструб.

Кардинально конструкция поменялась в начале XIX века, когда был изобретен вентиль. Р. Вагнер

стал одним из первых композиторов, который стал использовать модернизированный инструмент в своих произведениях.

Если нужно, чтобы валторна звучала красиво, не резко, и можно было ноты повторять стройно, в точности, как другие инструменты, ее раструб нуждается в каком-то препятствии при выходе звука, хотя и есть рычажки клапанов, которые тоже участвуют в построении звука, когда музыкант просто дует в основную трубку через мундштук.

Препятствием служит правая рука, расположенная в центре раструба.

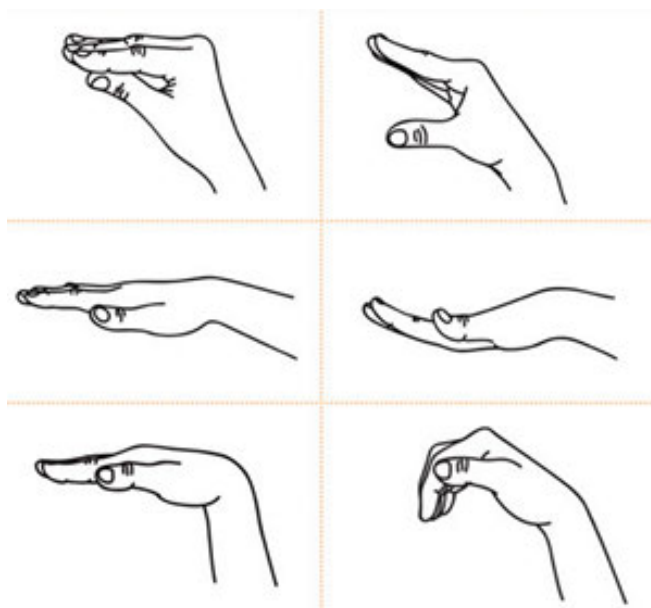
Существует 5–6 видов положения руки в раструбе, и каждое из них имеет место быть, ведь рука — это продолжение инструмента, она влияет на звук и формирование тембра и краски. В более зрелом возрасте нередко случаи, когда меняют постановку руки ученикам, улучшая тем самым характеристики их звука на инструменте. Это случается, к примеру, тогда, когда от природы у учащегося слишком яркий и узкий тембр и звучание. По опыту, хочу добавить, что лучше иметь как раз среднее звучание — то есть достаточно широкое, с темноватой краской и глубиной. В оркестре такие характеристики звука исполнителя без усилий сливаются в аккорде с другими инструментами и голосами солистов в операх.

Использован пример постановки руки М. Е. Кувычко «лодочкой» вверх, а к низу пальцы, не мешая столбу воздуха, ложатся вдоль раструба.

Существует несколько основных постановок руки и множество вариаций, от них производных. Всё это связано с индивидуальными особенностями каждого исполнителя и, соответственно, разными размерами кистей рук и пальцев.

Ниже представлены виды основных положений руки в раструбе:

Рисунок 1



О приеме исполнения закрытых звуков

Con sordino (итал. «приглушенно») — игра с помощью сурдины.

На валторне используется несколько видов техник исполнения закрытых звуков. На сурдине — железной или деревянной, в зависимости от цели (какой необходим тембр), и рукой.

Прием исполнения приглушенных звуков рукой позволяет инструменту издавать «застопоренное», приглушенно-звонящее звучание. Также прием рукой максимально мобилен и во время исполнения произведений в быстром темпе, позволяет быстро сменить обычные исполнительские приемы на «закрытые» и звонящие. Прием подразумевает введение в раструб кисти с раскрытием пальцев, которые перекрывают выходное отверстие. Звучание повышается на полтона. Такая техника при игре на натуральной конфигурации придавала звучанию первых средневековых валторн эффект хроматизмов. Прием используют в драматических эпизодах, когда звук на *piano* должен звенеть и быть напряженно-тревожным, на *forte* острый, колющий.

Ход занятия

Открытый урок построен по схеме:

1. Методы и средства работы педагога по привлечению потенциального контингента в ДМШ / ДШИ.

2. Мотивация как условие успешности обучения. Виды и способы мотиваций учащегося. Описание авторского подхода к педагогической деятельности.

3. Работа со средствами массовых коммуникаций в целях популяризации духового и ударного исполнительства.



1. МЕТОДЫ И СРЕДСТВА РАБОТЫ ПЕДАГОГА ПО ПРИВЛЕЧЕНИЮ ПОТЕНЦИАЛЬНОГО КОНТИНГЕНТА В ДМШ / ДШИ

Методы, которые я использую по привлечению контингента, — это примеры моей собственной деятельности. Концертирующий солист, выступающий solo и в сопровождении симфонических оркестров, лауреат международных конкурсов, принимал участие в трех международных валторновых фестивалях 2014–2016 годов, имею опыт организации фестиваля в Краснодаре для популяризации инструмента валторна. Участвовал в проведении двух общегородских валторновых съездов (2016, 2017 гг.), в которых все валторнисты Краснодара выступали в разных составах — от солистов и малых ансамблей до больших хоров (16 валторн) и больших оркестров (16 валторн с

камерным оркестром Краснодарского музыкального колледжа имени Н. А. Римского-Корсакова исполнили отрывки из месс И. С. Баха). Являюсь организатором брасс-ансамбля «Live Magic Brass», созданного в 2019 году. На протяжении трех лет в составе коллектива «Live Magic Brass» выступаю в городских мероприятиях различного уровня. Веду профориентационную работу по привлечению людей разного возраста к классическому искусству и, конечно, духовому исполнительству.

Учащиеся моего класса из ДШИ имени С. В. Рахманинова с удовольствием выступают на различных площадках Краснодара — музеях, открытых площадках в парках. Своим исполнительским мастерством ребята подадут пример сверстникам от 9 до 14 лет. В связи с режимом повышенной готовности профориентационная работа перешла больше в онлайн-формат. Но несмотря на это, мы продолжаем искать новые средства и пути для привлечения потенциального контингента — делимся видеозаписями наших выступлений в социальных сетях.

2. МОТИВАЦИЯ КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОСТИ ОБУЧЕНИЯ

Наиболее важный вопрос в построении отношений между родителями потенциального ученика и самим учеником, который состоит из нескольких пунктов.

1. Прежде всего, на первом этапе работы с учащимися важно замотивировать родителей, построив линию перспективы карьеры. Не просто обучиться в музыкальной школе, а пойти дальше, постигая все новые вершины. На этом этапе нужно обговорить нюансы, обсудить вопросы о том, чего ожидают сами родители, если ребенок начнет успешно обучаться игре на инструменте. Познакомить с информацией о средних специальных и высших профессиональных образовательных учреждениях, в которые в перспективе сможет поступить их ребенок. После построения линии максимально удачного карьерного роста необходимо рассказать о возможных менее удачных вариантах роста. При менее удачных результатах освоения инструмента (в силу своей одаренности) принято говорить о военно-оркестровой службе в Вооруженных силах Российской Федерации (для мальчиков), о ее плюсах и вариантах совмещения контрактной работы, а также о педагогической деятельности в ДМШ и ДШИ.

2. После обсуждения вопросов о мотивационной цели — того, к чему будет стремиться ученик, — необходимо ознакомить родителей и юного будущего музыканта с многообразием музыкальной палитры вашего направления. Ознакомить с вариациями исполнения на инструментах вашего направления в разных стилях, в разных составах ансамблей (коллективов). Стоит также понять, какой из

стилей больше предпочтут родители ученика и сам ребенок, посоветовать музыкальный репертуар, который можно послушать самостоятельно.

Далее, сохранив мотивацию в построении и обсуждении карьерного направления обучения, поделив на этом этапе цель, к которой ученик будет идти, мы выбрали понравившийся музыкальный материал и подошли к первому занятию.

3. Третий пункт — начальные занятия должны носить ознакомительный характер, для того чтобы получить от ученика данные по степени его музыкальной одаренности (проверка слуха, ритма, музыкальной памяти и гибкости мышления), при этом не создавая ребенку стрессового состояния. Первоначальные уроки создают приятную атмосферу общения учителя и ученика, где не должно быть требований и заданий. Там присутствуют просто упражнения, которые постепенно подготавливают ученика к первой длинной дистанции, включающей в себя изучение гамм, легких пьес и упражнений на разыгрывание.

2.1. ВИДЫ МОТИВАЦИИ И АВТОРСКИЙ ПОДХОД

Главной мотивацией всегда служит музыкальная мелодия, которая берет за душу. Для меня и моих учеников (думаю, и для любого человека) — это основной критерий. Услышал мелодию — понравилось, увидел, что ее играют на блестящем инструменте, — тоже понравилось, захотелось самостоятельно попробовать, прикоснуться к искусству. Музыкальное исполнительство — это целый мир, который нужно открывать для всех детей нашей страны. Музыка учит понимать мир, правильно развивает полушария мозга, мелкую моторику, мышление, воображение, память, физическую выносливость. Неслучайно лауреаты Нобелевских премий, все до единого, обучались в детстве в музыкальных школах. Поэтому, выступая со сцены или на уроках, я всегда приношу свой инструмент и играю на нем, показывая пример.

Равно как дети учатся писать и читать, так же приходится обучать их игре на инструменте. А чтобы это происходило качественно, нужно обучить ученика правильному мышлению. Главная моя цель — не «надрессировать» молодого исполнителя, а заставить сначала слышать. Возьмем классификацию В. В. Медушевского — здесь основу структуры слуха составляет перцептивный и интонационный слух. Перцептивным называется слух, направленный на распознавание структуры. В него входят: звуковысотный слух, мелодический, гармонический, темброво-динамический, полифонический, фактурный и интервальный.

Вторая крупная разновидность музыкального слуха, в отличие от перцептивного, — интонационный слух. Интонационный слух является древнейшим и целостным, его истоки находятся в глубинах

бессознательного. Музыка и речь как ведущие коммуникативные системы развивались в тесном взаимодействии с интонационным слухом. Интонационный слух — функция правого полушария мозга, он направлен на распознавание эмоционального содержания, передачу и понимание основных базовых эмоций: радости, грусти, гнева, страха. Этот вид слуха является основой музыкального восприятия и музыкального творчества. В то же время ему присуще свойство универсальности — им обладает каждый человек, он обнаруживается уже в младенческом возрасте у детей.

Таким образом, ясно, что этот вид слуха есть у всех детей, и важно параллельно с развитием способностей овладения навыками игры на инструменте дополнять те отстающие виды слуха, которые в определенные моменты перестают работать. Перцептивный и интонационный слух, взаимодействуя в одном полушарии мозга во время работы над музыкальной мелодией, начинают взаимодействовать, но быстрая усталость ученика и его неподготовленность к длительным тренировкам зачастую приводят к расстройству этих функций слуха, и он перестает слышать, теряя музыкальный слух на короткий промежуток, либо пока не отдохнет. С такой задачей я не раз встречался и могу продемонстрировать ее на примере выступления моего ученика Романа Болотова с пьесой А. Власова «Мелодия».

В этой пьесе мы рассмотрим музыкальное мышление Романа, его готовность понимать и фразировать музыкальную мысль, вложенную в мелодию. Узнаем, какие трудности он испытывает во время исполнения, а значит, обладает знанием для своего саморазвития и самообучения — самым главным навыком, необходимым в исполнительской деятельности.

Вопросы и задания для Романа:

- Выяснить, тяжело ли начинать после долгой паузы, на не разогретых мышцах? Что лучше в такой момент сделать перед исполнением?
- Попросить спеть фразу и затем ее сыграть.
- Дать возможность провести самоанализ ошибок, если таковые будут.

2.2. ЗАНЯТИЕ С УЧЕНИКОМ

В контексте занятий с детьми и поставленной задачи исполнения засурдиненных звуков учеником ДШИ имени С. В. Рахманинова Романом Болотовым эта задача была для него в первую очередь в новинку, а во-вторых, сложна. В Концертной пьесе К. Сен-Санса (подготовленной к конкурсу) во второй части сочинения присутствует комбинирование фраз, где необходимо сыграть мелодию сначала открыто, а затем в точности ее повторить на «сурдине» рукой. Учитывая индивидуальные особенности ученика, относительно тонкую кисть руки и новый прием, который, как правило, не у всех учеников получается даже во время обу-

чения в СУЗах, мы начали с ним поиск этого исполнительского навыка. При обучении владению навыками игры на инструменте я выделяю три основных направления: доступность, ясность и гибкость.

Под доступностью я подразумеваю методы, которые легко поддаются усвоению учениками.

Под ясностью я понимаю объяснение и донесение своих методов и техник до учеников таким образом, чтобы они могли их не просто понять, а запомнить и затем сами объяснить свои действия. Другими словами, стараюсь учить, а не дрессировать.

Под гибкостью я имею в виду поиск техник и методов, позволяющих добиваться результата и целей минимальными затратами сил и энергии.

Таким образом, удостоверившись в том, что Роман перекрыл раструб, а нужный тон он не мог воспроизвести, я не стал искать проблему и решение в руке, которая была в раструбе, а стал искать нужную аппликатуру, которая дала бы нужный результат. Эффект был найден быстро. Странспонировав вместо положенного полтона на целый тон, Роман добился необходимого результата. Видеозапись открытого урока доступна по ссылке: <https://youtu.be/qi53qls7Txx>



2.3. Р. БОЛОТОВ ИСПОЛНЯЕТ «МЕЛОДИЮ» А. ВЛАСОВА

Музыкальный слух в целом помогает развивать мышление и сам мозг на уровень выше, после речевых навыков. Занятия музыкой развивают слух и повышают умение различать оттенки разных тембров и высот. То же самое требуется и при изучении другого языка: мы должны четко слышать звуки речи и чувствовать ее интонацию. Музыка и речь имеют очень много общего, считает нейро- и психолингвист, доктор биологических и филологических наук Татьяна Черниговская: «Музыка влияет на мозг чрезвычайно сильно... Результаты показали, что музыкальные упражнения могут оттачивать развитие мозга, улучшать языковые навыки и грамотность даже в подростковом возрасте».

Музыкальный слух является основой и для музыкального мышления. Умение правильно думать, трактовать музыкальную мысль. Если мысль неясна — необходимо пропеть ее, затем попробовать пропеть с разной интонацией и далее исполнить на инструменте. Нередки случаи, когда я даю свободу своему ученику, и он вносит в произведение свою музыкальную мысль. Другими словами, он уже дошел до уровня музыкального понимания и имеет

возможность верно интерпретировать музыкальные произведения, не выходя за рамки высокой культуры мысли.

Еще один фактор. Я приглашаю на занятия двух учеников, чтобы каждый слушал исполнение друг друга, а также обращал внимание на ошибки другого исполнителя, запоминал и не повторял их. Итогом этих занятий являются такие моменты как, например, на моем прошлом занятии, когда ученик получил задание разобрать новую пьесу, которую он слышал в исполнении своего сверстника, а затем сам с листа в медленном темпе проиграл ее и на следующий день прислал из дома запись, где уже исполнил произведение в темпе.

Еще один интересный момент о развитии правого полушария мозга и создании новых нейронных связей, которые в дальнейшем складываются в отработанные навыки, либо в привычки. На занятии по оркестру я изучал партию трубы с учеником, где был пассаж терциями вверх, тут же уходящий без остановки вниз. Ученик боялся этого места, но смог его пропеть нотами. Затем я его попросил медленно сыграть этот пассаж, параллельно подсказывая аппликатуру, чтобы максимально улучшить его результат. И знаете, что произошло? Он доходил до верхней ноты пассажа, а затем попадал в некое оцепенение и не мог из него выйти, не мог нажать пальцем клапан и продолжить пассаж. Я спросил у него, почему он останавливается? В ответ ученик пояснил, что этот темп был для него слишком быстрый. Хотя мы играли пассаж в медленном темпе. Я тут же понял, что произошло и почему получилось оцепенение на самой верхней ноте. Мозг ученика создал защитную реакцию, не выпускающую сознание из зоны комфорта, мешая тем самым приобретать новый навык, создавая новую нейронную связь. Когда же я об этом рассказал ученику и объяснил, как преодолеть это оцепенение, то со следующей попытки пассаж был сыгран, и трудность уже не казалась ученику такой уж непреодолимой.

2.4. Р. БОЛОТОВ ИСПОЛНЯЕТ «КОНЦЕРТНУЮ ПЬЕСУ» К. СЕН-САНСА

Постановка руки при игре на сурдине в произведении К. Сен-Санса «Концертная пьеса».

Сурдиной или засурдиненным звуком принято называть звенящий тон с применением полного закрытия раструба кистью руки. При этом за правило взято транспонирование на половину тона вниз от написанного нотного материала. Таким образом, данная аппликатура позволяет произвести глухой звенящий звук, идентично повторяющий яркий благородный звук при открытой руке в раструбе, лишь частично ее прикрывающей. Учитывая, что размер кисти у всех людей разный, а у детей и вообще, аппликатура под игру на сурдине подбиралась

у нас индивидуально, отталкиваясь от особенностей ученика.

Пояснение по аппликатуре. Была подобрана аппликатура при транспонировании на тон вниз.

3. РАБОТА СО СРЕДСТВАМИ МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ В ЦЕЛЯХ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ДУХОВОГО И УДАРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Успешно развивается мой YouTube канал — Maxim Kyvichko, (<https://youtu.be/zYRw3oT7s38>), на котором я выкладываю видеозаписи своих выступлений, записи собственных компакт-дисков, а также выступления моих учеников-солистов и детского духового оркестра, руководителем которого я являюсь.



При организации и участии в международных валторновых фестивалях наши выступления анонсируют СМИ Краснодар, а также проводятся интервью для теленовостей, тем самым распространяя информацию о международном слете музыкантов-духовиков.

4. МЕТОДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМУ МАСТЕРСТВУ УЧАЩИХСЯ-МУЗЫКАНТОВ

Концептуальная модель развития эмоциональной устойчивости будущих музыкантов-исполнителей содержит методический компонент, включающий следующие методы:

- музыкальной терапии;
- звукотерапии;
- аутотренинга;
- свето- и цветотерапии;
- ситуативно-игровые.

Игра на музыкальных инструментах расширяет чувственно эмоциональный опыт и вызывает определенные чувства и ощущения, которые воплощаются в образы. Музыкальный инструмент создает эмоциональную связь между миром исполнителя и миром музыки, нормализуя психологическое состояние. Совершенствование музыкального исполнительского мастерства способствует развитию эмоциональной сферы студентов.

Э. Б. Абдуллин и Е. В. Николаева классифицировали методы музыкального образования, исходя из его основных задач, на три группы:

1. Методы развития эмпатии и эмоционально-ценностного отношения к музыке, способности «проживания» музыки, чувств и настроений, связанных с ней.

2. Методы развития художественно-познавательных способностей, умений слышать музыку и устанавливать связи с другими искусствами.

3. Методы развития самовыражения в музыкальном искусстве, разучивания мелодии и привлечения нотной записи. Сюда относятся методы организации творческой деятельности: сочинение мотивов и мелодий, импровизация определенных сюжетов.

Особую роль в развитии эмоциональной устойчивости учащихся-музыкантов в процессе обучения исполнительскому мастерству занимают методы музыкальной терапии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Важнейшей задачей современной педагогики является создание новой стройной системы, позволяющей сделать процесс музыкального образования на базе дополнительного образования целенаправленным и последовательным.

В работе описаны основные этапы работы и упражнения.

Отмечено, что при обучении необходима основательная работа. Все должно происходить поэтапно. Такой подход обеспечивает качественный и скорейший результат. Надеюсь, моя методическая работа будет полезна как начинающим преподавателям, так и преподавателям с большим стажем работы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев В. И. Педагогика творческого саморазвития. Инновационный курс. — Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1996. — Кн. 1. — 567 с.
2. Беспалько В. П. Слагаемые педагогической технологии. — М.: Педагогика, 1989. — 190 с.
3. Гулман Д. Эмоциональный интеллект на работе / пер. с англ. А. П. Исаевой. — Москва: АСТ; Владимир: АСТ Москва. — 2010. — 476 с.
4. Зимняя И. А. Компетентностный подход. Каково его место в системе современных подходов к проблемам образования? (теоретико-методологический аспект // Высшее образование сегодня: реформы, нововведения, опыт. — 2006. — № 8. — С. 20–26.
5. Кобозева И. С. Формирование профессиональной компетентности педагога-музыканта как средство обеспечения качества непрерывного образования // Ярославский педагогический вестник. — 2013. — № 4. — Том II. — С. 154–159.
6. Леонов В. А. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. — Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова. — 2010. — 345 с.
7. Ражников В. Г. Резервы музыкальной педагогики. — М.: Знание, 1980. — 96 с.
8. Серегин Н. В. Музыкальность как основа исполнительской деятельности // Мир науки, культуры, образования. — № 6. — 2012. — С. 350–351.





САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ Г. А. ПОРТНОВА»

**КУКОВЯКИНА
МАРИЯ ВАДИМОВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ФЛЕЙТЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
М.В. КУКОВЯКИНОЙ](#)

АКУСТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ИГРЫ НА ФЛЕЙТЕ

ВВЕДЕНИЕ

Очевидно, что самый первый навык, которым должен овладеть начинающий флейтист, — это умение извлекать ноты правильной высоты. Однако нужно иметь в виду, что, когда мы играем какую-то ноту, до определенной степени возбуждаются ее обертоны. Поскольку относительные интенсивности обертонов определяют тембр звука, нужно научиться управлять ими. Помимо управления качеством тона флейтист должен уметь подстраивать его высоту (чтобы «строить» с другими инструментами), а также изменять громкость звучания. Для опытных игроков такое управление выполняется автоматически. Они думают о нем не более, чем мы думаем о работе наших мышц при беге. Однако для начинающего флейтиста понимание физических принципов, лежащих в основе управления звуком, может оказать существенную помощь.

ИЗВЛЕЧЕНИЕ НОТ РАЗНОЙ ВЫСОТЫ

Акустический принцип, лежащий в основе этого процесса, состоит в следующем. Воздушная струя, выходящая из губ флейтиста, если не будет ничем возмущена, ударяется прямо об острый край амбушюрного отверстия. Если струя отражается внутрь, она увеличивает давление в трубке вблизи отверстия, если же отражается наружу, то давление понижается. Однако движение воздушной струи управляется звуковыми колебаниями в теле флейты, которые заставляют воздух втекать и вытекать из амбушюрного отверстия, отклоняя струю. Таким образом, существует тесная связь между струей воздуха и телом флейты. Если все правильно отрегулировано, энергия из струи подается в воздушный столб, и флейта звучит. Оказывается, наиболее критичным при этом является время движения струи до столкновения с краем отверстия. Оно должно быть равно половине периода колебаний тона, поддерживаемого телом флейты. В этом случае колебания воздушного столба в теле флейты и воздушной струи окажутся в фазе и усилят друг друга (подобно раскачиванию качелей). Если время движения будет сильно отличаться от этого значения, основной тон не будет звучать. Выполнение условия фазировки колебаний струи и воздушного столба достигается за счет уменьшения времени распространения струи. Для этого флейтист имеет возможность либо выдвинуть вперед губы, уменьшая расстояние в два раза, либо увеличить давление выдуваемого воздуха в 4 раза (так как ско-

рость струи пропорциональна корню квадратному из давления). Что же он должен делать на самом деле? Измерения, сделанные с профессиональными флейтистами, показали, что для извлечения ноты на октаву выше они удваивают давление выдуваемого воздуха, уменьшают длину струи в 0,8 раза от первоначального значения за счет выдвижения губ и на 30 процентов уменьшают площадь отверстия, образуемого губами. Это вполне согласуется с теорией, так как увеличение давления в два раза уменьшает время движения струи в 0,7 раз. Вместе с уменьшением длины струи в 0,8 раз это как раз приводит к уменьшению времени движения струи в 0,56 раз, то есть почти в два раза от первоначального значения.

УПРАВЛЕНИЕ ВЫСОТОЙ ТОНА (PITCH)

Исследования показывают [Coltman, "Acoustics of the flute"], что, если флейтист просто дует сильнее, не производя никакой другой регулировки, тон ноты будет повышаться. В основном это связано с тем, что колебания потока воздуха всегда достигают края отверстия немного раньше и как бы «подгоняют» колебания, возникающие в теле флейты. Аналогичного результата можно ожидать по этой же причине, если выдвинуть вперед губы, чтобы укоротить длину воздушной струи. Однако, как правило, наблюдается обратный эффект, и нота становится более низкой. В зависимости от того, каким образом губы выдвигаются вперед, их выступающая часть может закрывать большую часть амбушюрного отверстия флейты, приводя к эффекту понижения, компенсирующему повышение за счет укорачивания струи. Стандартные методы понижения звука (завернуть флейту на себя, подуть в нее сверху и опустить подбородок) и повышения звука (отвернуть флейту от себя, подуть поперек отверстия, поднять подбородок) как раз и производят необходимый эффект на высоту тона за счет изменения доли амбушюрного отверстия, которая остается открытой.

ИЗМЕНЕНИЕ ГРОМКОСТИ (УПРАВЛЕНИЕ ОБЪЕМНОСТЬЮ ЗВУЧАНИЯ)

Невозможно изменить громкость звучания флейты без изменения тембра звука. Этим необходимо научиться управлять, по крайней мере, до какой-то степени. Для изменения громкости звука,

производимого флейтой, необходимо изменить количество энергии, забираемой из воздушной струи, а это означает изменение полного воздушного потока. Этого можно добиться либо за счет изменения давления выдуваемого воздуха, производя при этом определенные манипуляции губами для сохранения высоты ноты, либо за счет изменения размера отверстия, создаваемого губами, с целью изменения площади сечения струи. Измерения показывают, что, когда флейтист пытается сохранить качество тона для громких и тихих звуков, он выдувает воздух с постоянным давлением, изменяя при этом размер отверстия, создаваемого губами.

Интересно отметить, что ни в коем случае (для хорошего флейтиста) ширина отверстия губ не должна существенно превышать размер амбушюрного отверстия (14 мм), а высота раскрытия губ не превышает 1,3 мм. Очевидно, что открытие шире, чем амбушюр, приводит к пустой трате воздуха и тем самым, вероятно, к нежелательному шуму, шипению.

Можно ожидать, что струя толщиной более 1,3 мм будет иметь большую мощность и производить более громкий звук, чем струя толщиной 1,3 мм. Однако большее открытие губ и большая толщина струи производят глухой звук низкой интенсивности на *mf*. Это связано с тем, что более широкая струя менее чувствительна к колебаниям в трубке и поэтому производит тон с меньшим числом обертонов.

Конечно, можно уменьшить громкость еще сильнее за счет уменьшения давления выдуваемого воздуха. Однако это вероятнее повлияет на более высокие гармоники, чем на основную частоту. В связи с этим стоит рассматривать этот метод скорее как способ изменения тембра.

УПРАВЛЕНИЕ ТОНОМ

Основным фактором, определяющим качество тона, является относительная интенсивность обертонов (гармоник), присутствующих в звуке. Анализ стандартного «богатого» флейтового тона, соответствующего нижним нотам, показывает относительно слабую интенсивность основного тона и значительную интенсивность обертонов, по крайней мере, до десятого. В средней октаве ситуация меняется. Основной тон имеет максимальную интенсивность, также наблюдается около 6 обертонов. В самой верхней октаве доминирует основной тон, и лишь несколько первых обертонов имеют существенную интенсивность.

Исследование с органами показало, что для трубы заданного диаметра развитие обертонов происходит лучше, если воздушная струя достаточно тонкая и имеет резкие границы, а также если время движения струи меньше, чем значение половины периода. Также обертоны генерируются лучше, если труба звучит сильно. Применительно к флейте это означает, что для создания тона, бо-

гатого обертонами, необходимо, чтобы отверстие, образуемое губами, имело форму вытянутого тонкого эллипса, а не широкого эллипса. Для уменьшения длины струи необходимо использовать позицию со слегка выдвинутыми вперед губами. Также необходимо создавать высокое давление воздуха, избегая при этом передувания. Эти параметры значительно варьируются для различных флейтистов и помогают создавать индивидуальный флейтовый тон. Растягивание губного отверстия и небольшое увеличение давления воздушного потока дает более интенсивный звук, а более расслабленный амбушюр и более слабое давление делают тон более легким и спокойным. При этом важно избегать крайностей. Слишком круглое отверстие, формируемое губами, и слишком низкое давление воздушного потока приводят к пустому тону. В то же время слишком напряженный амбушюр и слишком высокое давление выдуваемого воздуха дают жесткий звук. Таким образом, как и во всем, в стремлении к созданию качественного тона нужно соблюдать золотую середину.





САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ДЕТСКАЯ
ШКОЛА ИСКУССТВ ИМЕНИ И. О. ДУНАЕВСКОГО»

КУЛАГИНА
ЕКАТЕРИНА НИКОЛАЕВНА

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ САКСОФОНА,
КЛАССУ АНСАМБЛЯ,
КЛАССУ ДУХОВОГО АНСАМБЛЯ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[Е.Н. КУЛАГИНОЙ](#)

РАЗРАБОТКА НОВЫХ ФОРМ, МЕТОДОВ И СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ «ИГРА САКСОФОНОВ»

ВВЕДЕНИЕ

Каким должен быть современный преподаватель в музыкальной школе? Этим вопросом сегодня задается любой молодой специалист, чья педагогическая деятельность началась спустя несколько недель после получения выпускного диплома, доказывающего право преподавания.

Перед молодым педагогом стоит масса задач, которые он сможет решить только через личный опыт. На какие методы и средства обучения стоит опираться в практической деятельности, сколько стоит уделять внимания воспитательному аспекту? На эти вопросы мы можем найти подсказки у старших коллег или в методической литературе. Однако в реальной практике мы сталкиваемся с одним фактором, способным значительно усложнить задачу педагогу и ученику для достижения поставленной цели, — индивидуализмом.

Создать универсальный метод и систему обучения по предметам специальности в музыкальной школе крайне трудно хотя бы по той причине, что занятия по оным дисциплинам ведутся в индивидуальном порядке: ученик посещает несколько раз в неделю занятия с педагогом и концертмейстером наедине. При составлении индивидуального плана ученика педагогу стоит учитывать несколько моментов:

1. Цель обучения учащегося. Далеко не все дети, обучающиеся в ДШИ или ДМШ, уверены в том, что свяжут свою жизнь с музыкой. Кто-то из них занимается на инструменте (в данном случае — саксофоне) из-за медицинских показаний (астма, особенности дыхательной системы, проблемы, связанные с развитием органов слуха и пр.). Кто-то попал в музыкальную школу по прозаическим обстоятельствам: отправили родители. Итог — целей обучения может быть и должно быть несколько, но для каждого учащегося их набор обязательно индивидуален.

2. Природные музыкальные способности. Дети поступают в музыкальную школу с разным уровнем подготовки (кто-то посещал подготовительные занятия, кто-то нет, с кем-то занимались родители), а также с разным уровнем природных музыкальных данных. К тому же в процессе обучения музыкальные навыки у каждого учащегося развиваются с различной и непредсказуемой скоростью: кто-то, кто при поступлении был последним по баллам, через несколько лет может оказаться

на пике успеваемости (пример — автор методической разработки). Этот момент влияет на динамику учебного процесса. Сюда же можно отнести и физиологические особенности учащегося, составляющие исполнительский аппарат: челюсть, размер губ, длину пальцев и пр.

3. Психологический портрет учащегося. Этот фактор, пожалуй, взаимодействует со всеми аспектами работы с учеником. Для построения здоровых взаимоотношений с учеником и рабочей атмосферы в классе педагог должен заглянуть «в душу» учащегося, понимать его чувства, уметь расположить к себе, но в то же время вызывать уважение. Понимание интересов учащегося подскажет, как подобрать основной репертуар для работы, чтобы мотивировать учащегося на занятия (темы из любимых кинофильмов, игр и пр.). Ученики должны помнить, что музыка — это предмет, через который они лучше понимают, осознают, слушают самих себя и окружающий мир. Ведь через музыку можно передать то, что простыми словами не всегда получится выразить. Это единственный язык, на котором «общаются» все народы вселенной. И главный инструмент, которым им предстоит овладеть, это струны собственной души.

Факторов работы с учащимся может быть великое множество. Но именно на эти автору приходится опираться в своей практике для эксплуатации собственных методов, средств обучения и воспитания в музыкальной школе. Ниже приведены сами методы.

ИГРОВЫЕ МЕТОДЫ

Нидерландский философ Йохан Хёйзинга в 1938 году издал свой труд «Homo ludens» («Человек играющий»). В нем Хёйзинга выдвигает теорию о том, что феномен игры являлся основой бытия и является важнейшим фактором человеческой эволюции. Проще говоря, вся культура, по мнению философа, состоит из элементов игры, борьбы и конкуренции.

Эта теория частично находит свое оправдание в музыкальном образовании. Первый вопрос, который задают ребенку при поступлении в музыкальную школу, звучит так: «На каком инструменте ты будешь играть?» Традиционно владение фортепиано, саксофоном, домрой и любым другим музыкальным инструментом мы называем игрой.

Юные воспитанники музыкальных школ воспринимают занятия в ней в первую очередь как игру, а уже потом как процесс обучения. На мой взгляд, в первые годы обучения подобный взгляд допустим и может принести высокие результаты. Ведь дети к процессу обучения и к игре относятся с одинаковой серьезностью. Но только в случае с игрой им удастся избежать стресса.

Как это проявляется в нашем классе?

Во-первых, на занятиях в классе мы никогда не расстраиваемся из-за неудавшихся попыток и понимаем, что всегда есть шанс «переиграть». Ошибки даже с десятой попытки — это нормальная часть процесса. Главное — уметь вместе с педагогом находить подход, при котором поставленная цель будет достигнута.

Во-вторых, первые два года обучения у нас отсутствует система «поощрений и наказаний» за результаты. Есть только поощрения в виде хороших отметок в дневник.

В-третьих, мы регулярно проводим небольшие музыкальные состязания внутри класса: турниры по гаммам и олимпиады на знание музыкальных терминов. Победители получают призы в виде книг и билетов на концерты в Большой зал Санкт-Петербургской филармонии.

В-четвертых, под Новый год у нас сформировалась традиция проводить предновогодние квесты. Каждую неделю Дед Мороз приносит ученикам музыкальные задания в конвертах. Ученикам предстоит по слуху подобрать новогоднюю песенку, сочинить собственную и исполнить ее на предновогоднем концерте, смастерить музыкальную елочную игрушку и пр.

В-пятых, мы всячески подключаем смартфоны и другие гаджеты для занятий в классе и самостоятельно. У всех учеников в классе скачаны электронные метрономы и тюнеры. В качестве примеров мы часто слушаем записи программы по специальности в соцсетях, а также делаем их сами. Видеозаписи и аудиозаписи позволяют фиксировать результат учащегося и сравнивать его. На персональных страницах нашего класса (ныне это социальная сеть Telegram) ведется открытая отчетность о деятельности учащихся и их достижениях.

В-шестых, иногда мы устраиваем музыкальный театр, в которых дети выступают не только как музыканты, но и как актеры. В роли режиссера выступает педагог. Каждому участнику «спектакля» режиссер отводит роль. Это может быть зайчик, рыбка или же персонажи из мировой литературы: Татьяна Ларина, Мастер и Маргарита, Дэвид Копперфильд и др. Актерам необходимо на ходу импровизировать на инструменте так, чтобы выразить через музыку своего персонажа. Такой игровой метод совсем юного ученика раззадорит, а ученика-подростка раскрепостит и избавит от сценических комплексов.

Опираясь на игровой метод в работе не первый год, мы смогли выбрать название нашему класс-

ному ансамблю саксофонов: «Игра саксофонов». Наше наименование одновременно является и отсылкой к трактату вышеупомянутого Йохана Хейзинги, и привлекает внимание молодых слушателей созвучностью со сверхпопулярными сериалами «Игра престолов» и «Игра в кальмара», а у любителей литературы вызывает ассоциации с романом немецкого писателя Германа Гессе «Игра в бисер» и одноименной передачи на телеканале «Культура».

ЛИТЕРАТУРА, МУЗЕИ И ВНЕКЛАССНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

Литература — как и музыка — является важным фактором формирования нравственно-этических взглядов человека, особенно в детском и подростковом возрасте. Осенью 2021 года в нашем классе сформировался литературный клуб. На его встречах ребята собираются для обсуждения заранее выбранной для общего прочтения книги. Таким образом, мы коллективно прочитали «Маленького принца» Антуана де Сент-Экзюпери, «Убийство в "Восточном экспрессе"» Агаты Кристи, «Ходячий замок» Дианы Джонс, «Рождественскую песнь» Чарльза Диккенса и «Книжного вора» Маркуса Зусака.

Литературные встречи от уроков литературы отличаются, прежде всего, тем, что здесь не ставят оценок. Участники могут выражать свое мнение и не опасаться, что учитель перечеркнет его красной ручкой.

Однако все наши внеклассные литературные встречи сопровождаются музыкой. Помимо обсуждения книги все участники участвуют в большом ансамбле саксофонов, на котором исполняется музыкальное сочинение, по тематике взаимосвязанное с прочитанным произведением. На встрече, где обсуждался роман Агаты Кристи, это была заглавная тема из сериала «Пуаро Агаты Кристи»; на встрече со сказкой Дианы Джонс — это удивительный вальс из одноименного японского мультфильма Хаяо Миядзаки; «Рождественская песнь» Чарльза Диккенса озвучивалась «Венком колядок» Бенджамина Бриттена. Переложения подготавливаются педагогом для каждой встречи персонально.

Такие музыкально-литературные встречи мотивируют учеников и к занятию музыкой, и к чтению, и к участию в коллективных видах активностей. Ведь современным детям этого часто не хватает — большинство из них замкнуты, все свободное время проводят в гаджетах и боятся социализации. Это особенно заметно по подросткам, которые находятся в таком возрастном периоде, когда впервые лицом к лицу сталкиваются со своим «я» и комплексами, очень остро реагируют на критику и неудачи. Такого рода мероприятия заряжают их и медленно, но верно, снимают их общее психологическое напряжение.

В феврале 2022 года мы пошли дальше и впервые с классом осуществили музыкально-поэти-

ческую встречу под названием «Символ» в музее-квартире петербургского поэта-символиста Александра Блока. Учащиеся исполняли не только музыкальные сочинения, но и читали стихотворения. Сопровождавшую музыку поэзию ученики подбирали самостоятельно, пытаясь найти ту лирику, которая максимально раскрывала мысль музыкального произведения. Музыка Бизе, Чайковского, Грига, Базена, Плеханова и других композиторов звучала рядом с поэзией Бродского, Пастернака, Блока. Некоторые участники сочинили стихотворения самостоятельно.

Подобный подход к обучению проявлял педагог Сергея Рахманинова и Александра Скрябина — легендарный Николай Сергеевич Зверев. Как известно, он контролировал не только музыкальные дисциплины своих именитых учеников, но и способствовал развитию в них чувства вкуса через изучение других видов искусств и наук. Ведь все же мы, педагоги, воспитываем не просто музыкантов, а личностей.

Помимо литературно-музыкального клуба мы с учениками посещаем музеи и концертные мероприятия, благо жизнь в Санкт-Петербурге исключает риск культурного голодания. Последний посещенный нами музей — Музей истории религии. В нем ученики получили знания, ставшие ключами к исполнению духовной, барочной и народной музыки.

ИТОГ

За 8 лет педагогической деятельности можно сделать выводы. Самое важное — всегда слушать. Потому что именно этому качеству учит музыка — уметь слушать себя, свое сердце и сердца других людей. В конце концов, основным инструментом каждого человека, которым владеет абсолютно каждый музыкант, являются струны души его и других людей. И нельзя их расстраивать. Напротив, нужно их беречь и хранить. Для них музыка — самый надежный и щит, и целитель.

Я всегда говорю своим ученикам, когда они играют нестройно: «Ты никогда не задумывался о том, почему интонационно нечистая дуга называется "грязной" или "фальшивой"? Фальшь — это ложь. Значит, когда ты играешь фальшиво, ты обманываешь себя и слушателей. Какая же это музыка, если она полна лжи? А для того, чтобы быть честным с самим собой и другими, нужно уметь слушать себя и своих близких — в данном случае концертмейстера». И, действительно, после этих слов они преобразуются на глазах и демонстрируют совершенно иной профессиональный уровень.

Какими методами прививать ученикам умение выражать свою музыкальную мысль «честно», «правдиво» и «истинно» — это следствие личного опыта каждого педагога. Мой опыт подсказал мне вышеупомянутые средства. Возможно, они пригодятся моим коллегам.

Педагог — это не просто профессия. Это миссия. В быстроизменяющемся мире на нас возложена ответственность упрочить звено будущего поколения в цепи истории. Мы воспитываем не просто виртуозов своего инструмента, а виртуозов душ. И только своим отношением мы можем дать положительный пример.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. *Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма* / Сост. А. Николаев. — М., Л.: Музгиз, 1948. — Вып. 2. — 315 с.
2. Хёйзинга Й. *Homo Ludens. Статьи по истории культуры* / Сост., пер. и авт. вступ. ст. Д. В. Сильвестров. — М.: Прогресс-традиция, 1997. — 412 с.



МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
КУЛЬТУРЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 6», Г. ЕКАТЕРИНБУРГ

ЛОНГОВОЙ ДЕНИС ВЛАДИМИРОВИЧ

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА ПО УЧЕБНО-ВОСПИТАТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ
ДМШ № 6, РУКОВОДИТЕЛЬ ГОРОДСКОЙ МЕТОДИЧЕСКОЙ СЕКЦИИ
ОРКЕСТРОВЫХ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ДШИ
Г. ЕКАТЕРИНБУРГА, РУКОВОДИТЕЛЬ ОБРАЗЦОВОГО ДЕТСКОГО
ДУХОВОГО ОРКЕСТРА «СОЗВЕЗДИЕ»



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[Д.В. ЛОНГОВОГО](#)

ФОРМИРОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ ИГРЫ У МУЗЫКАНТОВ ДЕТСКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

ВВЕДЕНИЕ

Коллективное исполнение произведений играет большую роль в становлении и развитии музыканта. Учащиеся имеют возможность развивать навыки игры на инструментах, обогащать свой музыкальный кругозор и приобретать исполнительский опыт совместного творчества. Практика подтверждает, что игра в оркестре, ансамбле (и не только в духовом) положительно влияет на общее музыкальное развитие детей. Коллективное исполнительство подчеркивает собственную индивидуальность и помогает ей развиваться. Коллективная игра раскрепощает детей, раскрывает потенциал каждого из них. В музыкальном коллективе развиваются все необходимые для исполнительства качества (внимание, исполнительская воля, умение слушать других, активность и т. д.), позволяющие сформироваться каждому участнику как индивидуальной личности, ответственной за общее дело и результат, что пригодится в любой сфере деятельности.

НАЧАЛО РАБОТЫ С ОРКЕСТРОМ

Самая важная составляющая в оркестре — это ансамбль. Ансамбль с французского языка переводится как «слаженность», «созвучность», «согласованность». Как добиться такого уровня?

При создании ансамбля необходимо следить за чистотой интонации, единым ритмом, исполнением правильных штрихов, динамических оттенков, агогики, аппликатуры, а также умением правильно понимать руку дирижера.

Рассмотрим этапы начальной работы с оркестром:

1. В начале репетиции идет настройка инструментов под тюнер.

Разыгрывание происходит по гамме, как правило, по гамме си-бемоль мажор, в натуральном строе, различными ритмическими рисунками и штрихами. Необходимо использовать различные ритмические рисунки, которые часто встречаются в исполняемых оркестром произведениях, а также обращать внимание на штрихи и артикуляцию. Например, при игре короткого пунктира, который всегда встречается в маршах, учащимся необходимо просчитывать в голове каждую шестнадцатую длительность для четкого исполнения этого специфического ритма.

2. Следующее упражнение — игра интервалов. От любой ноты участники оркестра, как в составе оркестровой группы, так и все вместе, играют различные интервалы по требованию дирижера. Это упражнение практикует знания по сольфеджио и развивает слух. Необходимо объяснить детям, что перед извлечением каждой новой ноты нужно услышать ее у себя в голове — для более точного интонационного исполнения.

3. Упражнение «Баловство». Исполняется любая гамма по выбору дирижера. Каждая нота звукоряда играется разными участниками — теми, на кого указал дирижер. Задача музыкантов — сыграть нужную ноту гаммы интонационно чисто, не теряя последовательность ее исполнения в заданном темпе.

4. Работа над динамикой. Динамика приучает музыкантов смотреть на дирижера и понимать движения его рук. Часто в оркестрах исполнители не смотрят на дирижера, соответственно, они лишены возможности верной интерпретации того или иного отрезка произведения. Когда между участниками оркестра и дирижером есть зрительный контакт, качественное исполнение достигается проще. Поэтому при разыгрывании важны различные упражнения на понимание руки дирижера, показа им динамики, темпа. При разыгрывании стоит практиковать внезапное изменение темпа исполнения музыкального материала, это заставляет юных исполнителей следить за дирижером.

После разыгрывания проходит контрольная настройка. Повторно настраивается весь оркестр для более чистого интонационного звучания.

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Разбор произведения происходит по группам оркестра отдельными отрезками музыкального текста. Изначально внимание обращается на все аспекты грамотного исполнительства: верные ноты, ритм, штрихи, динамику, чистоту интонации, фразировку.

После разбора нотного текста по группам следует исполнение музыкального отрезка всем оркестром, где выравниваются баланс, штрихи, динамика и строй.

При работе с оркестром дирижер должен знать специфику каждого инструмента, его тембр, особенности, диапазон и возможности самих исполнителей. В этом моменте важен диалог дириже-

ра с преподавателями учащихся по специальности, которые с уверенностью могут посоветовать руководителю оркестра определить, какую партию ребенку лучше исполнять, обозначить его сильные и слабые стороны.

После сложного этапа разбора произведения проводится повтор пройденного репертуара. Данный этап работы нравится детям.

ФОНОГРАММА В ПОМОЩЬ

Весь репертуар Образцового духового оркестра «Созвездие» переведен в формат mp3, все партии, партитуры и фонограммы выложены на сайте Детской музыкальной школы № 6. На уроке мы часто играем под эти фонограммы, включая их на портативной колонке. Это помогает более качественно выполнять домашнее задание по оркестру. Так ребенок приучается исполнять свою партию в составе оркестра, слыша всю гармоническую вертикаль исполняемого произведения, что помогает ему легче ориентироваться в музыкальном тексте. Если при игре соло он может останавливаться или замедлять темп, то при воспроизведении фонограммы, как и при живом звучании оркестра, это сделать невозможно. Использование фонограммы способствует развитию у учащихся гибкости музыкального исполнительства, грамотной интерпретации музыкального текста и умению играть без остановок.

ЧТЕНИЕ С ЛИСТА

Чтение с листа является неотъемлемой частью в профессиональном развитии участников коллектива. Данный вид работы требует сконцентрированности, внимания, собранности. Дети учатся смотреть текст, следить за последующей нотой и т. д.

«Лучший способ научиться читать — это как можно больше читать» — известный афоризм американского пианиста и композитора Иосифа Гофмана подтверждает, что ни один навык не может быть приобретен без постоянной тренировки.







НАЦИОНАЛЬНАЯ ГИМНАЗИЯ ИСКУССТВ
КОЛЛЕДЖА КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
ИМЕНИ И. С. ПАЛАНТАЯ, Г. ЙОШКАР-ОЛА

МАЙКОВА
ЛЮДМИЛА АЛЕКСАНДРОВНА

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ВЫСШЕЙ
КВАЛИФИКАЦИОННОЙ КАТЕГОРИИ
ПО КЛАССУ КЛАРНЕТА



ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Л.А. МАЙКОВОЙ

МЕТОДЫ РАБОТЫ С АНСАМБЛЕМ КЛАРНЕТИСТОВ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

ВВЕДЕНИЕ

В 2012 году в системе дополнительного музыкального образования детей начался переход на работу по дополнительным предпрофессиональным программам в области искусств, формируемым в соответствии с федеральными государственными требованиями (далее — ФГТ). В Национальной гимназии искусств Колледжа культуры и искусств имени И. С. Палантая (далее — НГИ МРККИ) была разработана дополнительная предпрофессиональная образовательная программа в области музыкального искусства «Духовые инструменты», в соответствии с которой организовано обучение игре на кларнете. В данной программе предусмотрена учебная дисциплина «Ансамбль». В нашей школе в соответствии с ФГТ разработана программа данной дисциплины с 3 по 9 классы.

В процессе разработки программы обнаружилось, что работа с ансамблем духовых инструментов, в том числе с ансамблем кларнетов, очень редко освещается в современной методической литературе, большинство публикаций датируется второй половиной XX века. Методические разработки в последние десятилетия не публиковались, в 2010 году в электронном журнале «Высшее образование в России» (№ 2) вышла статья В. М. Апримова «Ансамблевое музицирование как педагогическая технология».

Перед школой встал вопрос: как организовать обучение в классе ансамбля кларнетистов, чтобы достичь высокого качества ансамблевого исполнения? Чему нужно обучить школьников, чтобы они грамотно и организованно включались в ансамблевую игру?

Анализ методики и сложившейся практики преподавания в классе ансамбля кларнетистов лег в основу данной методической разработки. Помимо разработки специальных методических приемов работы с ансамблем кларнетистов преподавателем адаптировались и методы работы с различными музыкальными ансамблями и оркестрами: видеоуроки со струнными и вокальными ансамблями, хорами и оркестрами; мастер-классы специалистов по духовым инструментам.

Цель работы — обобщить практический опыт преподавания в классе ансамбля кларнетистов в НГИ МРККИ.

Задачи:

1) проанализировать опыт работы класса ансамбля кларнетистов с позиций основных принципов и методических подходов к обучению ансамблевому исполнительству;

2) охарактеризовать особенности работы над качеством ансамблевого исполнения: интонацией, фразировкой, звуковым, тембровым и фактурным единством звучания, общей исполнительской концепцией произведения;

3) обобщить опыт творческой самореализации обучающихся в условиях ансамблевого исполнительства.

Класс ансамбля кларнетистов Национальной гимназии искусств Колледжа культуры и искусств имени И. С. Палантая существует с 2011 года. За это время в нем прошли обучение более 20 учащихся, из них 15 выпустились. Ансамбль был организован из учащихся класса кларнета преподавателя высшей квалификационной категории Людмилы Александровны Майковой. Состав ансамбля подвижен. Периодически изменяется как количество обучающихся, так и их возрастной уровень. В некоторые годы преобладают старшеклассники, а учащихся младших классов меньше, в другие годы — наоборот.

Почти все ребята продолжают свое обучение в средних специальных профессиональных учебных заведениях. Так, выпускники 2012 и 2014 годов Никита Ващук и Артём Коротков поступили в Московское военно-музыкальное училище, а затем продолжили образование в Военном институте (военных дирижеров) Военного университета Министерства обороны Российской Федерации. Выпускники 2014 и 2015 годов Анастасия Кудрявцева и Екатерина Белякова закончили Марийский республиканский колледж культуры и искусств имени И. С. Палантая и работают в Марийском государственном академическом театре оперы и балета имени Э. Сапаева. Ансамбль постоянно принимает участие в многочисленных концертах, проходящих в школе, в городе, в республике и за ее пределами.

Методическая разработка будет полезна преподавателям игры на духовых инструментах, а также ансамбля духовых инструментов в детских школах искусств.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К РАЗВИТИЮ КОЛЛЕКТИВНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ КЛАРНЕТОВ

Работа в классе ансамбля кларнетистов ставит перед преподавателем ряд педагогических задач, решение которых поможет достичь высокого качества исполнения. Важнейшая из них — научить ребят **слышать партнера и соотносить свое исполнение с исполнением других участников**

ансамбля. Ансамбль подразумевает слияние индивидуальностей всех его участников, умение каждого обучающегося слышать свою партию и ансамбль в целом. Обучение в классе по специальному инструменту ставит целью воспитать «солиста» — музыканта, обладающего художественной индивидуальностью, способного самостоятельно сформировать исполнительскую концепцию произведения и донести ее до слушателя. В классе ансамбля ставится другая задача: добиться от учащихся сознательного подчинения собственной индивидуальности коллективному «я» ансамбля, соотносить свой стиль исполнения со стилями партнеров ансамбля, стремиться к слаженности, сбалансированности, гармоничности звучания ансамбля.

Игра в ансамбле по своим ощущениям отличается от сольного исполнения. Солист в основном ориентируется на свою партию в произведении, хотя и должен соотносить ее с сопровождением. Поэтому у солистов более развито «горизонтальное» или «линейное» мышление в музыке. Игра в ансамбле подразумевает иную координацию музыкального пространства. Каждый участник ансамбля должен контролировать не только свою линию, свой голос в ансамбле (линейное мышление), но и координировать свое исполнение с игрой всего состава ансамбля (вертикальное мышление), достигая тем самым объемности слышания фактуры и гармоничности, сбалансированности ансамблевого исполнения.

Чувство ансамбля, умение слушать партнера воспитываются уже в начальный период обучения. На уроках ансамбля каждый его участник учится как бы «вписывать» свой голос в общее звучание коллектива, подчиняясь общей художественной трактовке произведения. Чтобы учащиеся научились слушать своего партнера, в классе ансамбля применяется специальный метод из 2-х этапов:

1 этап — сначала один учащийся играет тему (буквально одну фразу или предложение), а все остальные внимательно слушают, затем к первому голосу добавляется голос второго учащегося, по очереди к общему звучанию присоединяются и остальные участники ансамбля. Так ребята учатся слышать все голоса в ансамбле и осознавать задачу каждой партии ансамбля.

2 этап — каждому учащемуся дается задание: заранее самостоятельно дома пропеть свою партию. На уроке каждый сначала пропевает партию своего голоса в ансамбле, а затем мы соединяем все партии в единое целое. На этом этапе у обучающихся очень хорошо развивается точность интонирования, они начинают слышать не только себя, но и своего партнера.

Для формирования этого умения хорошо подходят вокальные произведения, переложённые для ансамбля кларнетистов. Так, например, песня М. Блантера «Жди меня» в переложении для ансамбля кларнетистов, с одной стороны, предлагает учащимся очень выразительные, хорошо ложащиеся на слух мелодии, а с другой — каждая партия имеет свою линию развития, которую учащийся

должен очень вдумчиво пропеть, запомнить и, главное, соотнести с общей фактурой звучания песни.

Другой подход к воспитанию чувства ансамбля предполагает работу с разными интерпретациями одного произведения. На уроках мы обязательно слушаем исполняемое произведение в разных интерпретациях: в фортепианном, в струнном, в вокальном исполнении и т. д. В ходе прослушивания внимание учащихся обращается на изменения характера звучания в зависимости от тембра солирующего инструмента или певческого голоса. Если совпадает тональность, можно попросить учащегося сыграть свою партию параллельно с аудиозаписью, при этом ставится задача подстраиваться к тембровой краске звучания, к характеру исполнения, соблюдать нужные штрихи, темп, динамику и др. Так у обучающегося формируется умение «встраиваться» в общий ансамбль, подчиняясь звучанию целого.

Для этого используется метод работы с аудиозаписью произведения. На уроках учащиеся получают задачу **услышать в записи данного произведения свою партию**, вычленив свой голос и понаблюдать: как в общей музыкальной партитуре звучит его партия, какую роль в ансамбле она выполняет. Параллельно учащийся слышит и партии своих партнеров, легко может вслушаться, что играет его коллега. Такое упражнение воспитывает ощущение интонационного, тембрального и динамического единства ансамбля. У каждого участника развивается чувство ответственности за совместное дело — коллективное исполнение произведения.

Сложность формирования чувства ансамбля заключается еще и в том, что в нашей школе ансамбль кларнетистов складывается из учащихся разных классов, с различным уровнем музыкального развития и исполнительской подготовки. Поэтому немало учебного времени уходит ежегодно на воспитание навыков и ощущений **звукового, тембрового, динамического баланса ансамбля.**

Работа над красотой и выразительностью тембра ансамбля — неотъемлемая составляющая качества звучания ансамбля. Тембр служит важным средством музыкальной выразительности. Поэтому при обучении игре в ансамбле очень важно помогать каждому учащемуся найти именно тот оттенок тембра своего инструмента, который позволяет органично сливаться с общим звучанием ансамбля. На тембр звука кларнета влияет множество факторов: трость, мундштук, состав материала инструмента, амбушюр, дыхание и др. Учитывая все эти факторы, мы перед началом занятий ансамбля готовим инструмент: обигрываем трости, совместно тренируем амбушюры и т. д. Качество тембра звука кларнета во многом зависит и от слухового опыта учащегося, поэтому на уроках ансамбля мы постоянно работаем над умением, вслушиваясь в звучание других инструментов ансамбля, находить свой нужный для ансамбля характер тембра, отчасти интуитивно подражая партнерам (особенно на начальных этапах), отчасти изменяя качество тембра своего инструмента.

Одна из важнейших проблем ансамблевого исполнительства — **чистота интонации**. Интонация при игре на кларнете зависит от двух факторов:

- 1) исправное состояние инструмента, правильно подобранные мундштук и трость;
- 2) знание учащимся интонационных недостатков своего инструмента и умение их преодолевать посредством коррекции интонации.

В процессе игры обучающийся прибегает к специальным приемам коррекции высоты звука с помощью изменения положения губ (интонационная коррекция при помощи губного аппарата эффективна только в медленном движении, в протянутых звуках и аккордах), изменения интенсивности дыхания, применения различной аппликатуры. Такая работа со звуком требует хорошо развитого музыкального слуха и правильного дыхания.

Для чистой интонации у кларнетиста в классе по специальности тщательно прорабатывается техника дыхания на опоре, когда все тело раскрепощено, кроме брюшного пресса, который максимально равномерно сжимается, чтобы выпускать воздух при выдохе. Выдох должен быть обязательно свободным, без напряжения. Для этого учащимся предлагается упражнение «Диафрагмальное стаккато без участия языка», выполнение которого формирует правильное ощущение выдоха и звукообразования на кларнете.

Важно помнить, что работа над интонацией требует терпения, времени и систематических занятий, в процессе которых вырабатывается навык чистого интонирования, столь необходимый для достижения гармоничности звучания аккордов в исполнении ансамбля кларнетистов. Каждый участник ансамбля должен уметь быстро найти свое место в аккордовой вертикали. Значительная часть учебного времени отводится также упражнениям, развивающим ладовый слух и дающим навыки многоголосной игры. Это нужно для того, чтобы учащиеся не механически воспроизводили свои партии, а слышали и чувствовали красоту гармонии. Только тогда ансамблю будет доступен сложный и интересный репертуар.

Еще один важный фактор качества ансамблевого исполнения — **единство фразировки**. Нередко один и тот же мотив или фраза исполняются участниками ансамбля по-разному. Так, например, штрих *staccato* может выполняться одновременно остро и мягко, окончание лиг может быть различным и т. д. Все это создает впечатление «грязи», неточности выражения мысли и сильно влияет на качество исполнения. Необходимо добиваться одинакового исполнения всеми ансамблистами синтаксической структуры мелодий, больше слушать музыку, следить за тем, как исполнитель объединяет звуки в музыкальные предложения, выстраивает линию развития музыкальной мысли от завязки (начало движения) к кульминации и затем разрешению напряжения — завершению мелодии. Важным моментом работы над фразировкой с ансамблем кларнетистов является внимание к фразировочным лигам, воспитание внутреннего ощущение

«большой лиги», объединяющей построение единым мелодическим дыханием.

Для того чтобы научить ансамбль кларнетистов искусству фразировки, в классе сначала проводится индивидуальная работа над каждой фразой. Учащемуся предлагается исполнить фразу (предложение) в более быстром темпе, чтобы он мог охватить одним вздохом всю фразу целиком. Это особенно важно для медленной музыки, поскольку создает правильное понимание и ощущение целостности фразировки. Перед длинной фразой дыхание должно быть большего объема, а начинать такую фразу нужно «осторожнее», чтобы не растратить весь воздух на первых нотах. В работе с ансамблем следует добиваться общности в дыхании. Ансамбль должен дышать вместе.

Работа над фразировкой благотворно влияет на развитие музыкальности, слаженности ансамбля. Однако в ансамблевом исполнительстве штрихи являются определяющим моментом исполнительской культуры, не менее важным, чем дыхание, звуковедение и фразировка. **Исполнение штрихов** должно быть предельно ясным и четким. В ансамбле каждый звук должен расцениваться исполнителями как выразительное средство первоочередной важности, поскольку камерное звучание предполагает, прежде всего, тщательную отделку деталей.

Выразительность исполнения, убедительность музыкального образа во многом зависят от верно найденного темпа. При выборе темпа произведения следует, прежде всего, ориентироваться на авторские указания. Естественным и органичным станет лишь тот темп, который, будучи ориентирован на авторские указания, услышан и прочувствован всеми участниками ансамбля. Единое понимание темпа — важнейшая предпосылка общего ощущения метра и ритма. Слышание и отражение в музыке мерного чередования сильных и слабых долей позволяет участникам ансамбля контролировать синхронность звучания через равные промежутки времени, в зависимости от избранной единицы метрической пульсации.

Ощущение единой метроритмической пульсации играет чрезвычайно важную роль в ансамблевом музицировании. С одной стороны, оно позволяет ансамблистам точно фиксировать атаку, ведение и завершение каждого звука. С другой — придает исполнению устойчивость, стройность, внутреннюю упругость. Достижению ансамблевого единства в значительной мере способствует визуальный контакт между исполнителями.

Единство фразировки, штрихов, ритмическая согласованность, динамическое равновесие служат критерием качества ансамблевого исполнительства.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работа с ансамблем кларнетистов — это очень кропотливая работа.

Процесс обучения ансамблевому исполнительству в Национальной гимназии искусств Колледжа культуры и искусств имени И. С. Палантая начинается с 3 класса, до этого дети в 1–3 классах играют дуэты, трио.

Дух соревнования, творческая атмосфера в коллективе складывается в классе Л. А. Майковой благодаря добрым, и в то же время требовательным отношениям друг к другу.

С самых первых уроков игры в ансамбле дети учатся взаимопониманию, взаимоподдержке. Даже самый слабый учащийся при поддержке педагога чувствует себя музыкантом, артистом и постепенно «подравнивается» под общий исполнительский уровень. Игра в ансамбле очень сближает ребят, и они начинают дружить.

Ансамбль кларнетистов постоянно принимает участие в концертах, проходящих в школе и за ее пределами: в Марийском республиканском колледже культуры и искусств, на благотворительных концертах в библиотеках, администрации города, больницах, а также в детских школах искусств республики.

Ансамбль, созданный Людмилой Александровной Майковой, высоко оценен членами жюри конкурсов различных уровней. Данный коллектив — обладатель множества наград, Гран-при, призовых мест и дипломов на Межрегиональном конкурсе учащихся отделений духовых инструментов в Йошкар-Оле, Всероссийском конкурсе исполнителей на духовых и ударных инструментах «Волшебная свирель» в Чебоксарах, Всероссийском конкурсе ансамблей духовых и ударных инструментов в Казани, Всероссийском конкурсе исполнителей на духовых и ударных инструментах «Инструментальная палитра» в Чебоксарах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Априамов В. М. Ансамблевое музицирование кларнетистов как педагогическая технология // *Высшее образование в России*. — № 2. — 2010. — С. 156–159.
2. Аркин И. А. Воспитание оркестрового музыканта // *Методические записки по вопросам музыкального воспитания* / Ред.-сост. Н. Л. Фишман. — М.: Музыка, 1966. — С. 310–317.
3. Вопросы совершенствования преподавания игры на оркестровых инструментах / [Ред.-сост. М. М. Берлянич]. — М.: МГИК, 1978. — 80 с.
4. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М.: Музгиз, 1962. — 116 с.
5. Диков Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах. — М.: Музгиз, 1956. — 101 с.
6. Лешова С. В. Ансамблевое музицирование как эффективная форма музыкального воспитания и развития учащегося [Электронный ресурс] / Режим доступа: https://kopilkaurokov.ru/muzika/prochee/ansamblievoie_muzitsirovaniie_kak_effiektivnaia_forma_muzykal_nogho_vospitaniia
7. Раабен Л. Н. Вопросы квартетного исполнительства. — М.: Музгиз, 1960. — 108 с.
8. Федотов А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М.: Музыка, 1975. — 159 с.







ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ Н. С. ГОЛОВАНОВА»

**ОСИПОВА
НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА**

ЧЛЕН АТТЕСТАЦИОННОЙ КОМИССИИ ГБУ Г. МОСКВЫ «ДОП СКИ»
ДЕПАРТАМЕНТА КУЛЬТУРЫ Г. МОСКВЫ, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ВЫСШЕЙ
КВАЛИФИКАЦИОННОЙ КАТЕГОРИИ МЕЖДУНАРОДНОГО БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО
ФОНДА В. СПИВАКОВА И МОСКОВСКОГО ФЛЕЙТОВОГО ЦЕНТРА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Н.В. ОСИПОВОЙ](#)

«ШКОЛА ЗВУКА «ВОКАЛИЗЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ».

24 УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАБОТЫ НАД ЗВУКОМ С АККОМПАНИМЕНТОМ ФОРТЕПИАНО И CD-ДИСКОМ

ВВЕДЕНИЕ

Существует очень мало современного методического материала, посвященного работе над звуком — тембром, интонацией, вибрато, динамическими оттенками и техникой амбушюра юного флейтиста. Данная методическая разработка уникальна и основана на собственном многолетнем опыте преподавания. Она не имеет аналогов в работе над звуком и создана для профессионального освоения инструмента.

Методика включает упражнения для работы над звуком, тембром и техникой амбушюра. С помощью этих упражнений и специальных приемов можно работать над исполнительским дыханием — интенсивностью (скоростью) выдоха, контролем выдыхаемого столба воздуха и развитием «опоры» дыхания, над качественным красивым и объемным звучанием флейты в разных регистрах. Упражнения помогут выровнять тембр звука при переходе из одного регистра в другой, контролировать чистоту интонации.

Данный методический материал создан для учащихся, как начинающих, так и продвинутых, а также может использоваться студентами профессиональных образовательных учреждений. Вокализы можно исполнять в разных вариантах во всех тональностях. На каждом этапе обучения с помощью этих упражнений возможно решать разные задачи для формирования красивого тембра и качественного звука.

Также юные флейтисты смогут не только преодолеть технологические трудности в работе над звуком, но и улучшить свои теоретические навыки по сольфеджио, играя на инструменте и применяя их на практике: освоить мажорные и минорные тональности, виды гамм, основные функции (аккорды) и интервалы. Упражнения будут способствовать развитию гармонического, ладового и тембрально-динамического слуха.

Вокализ — упражнение для развития техники голоса. Во время обучения игре на флейте в классе профессора МГК имени П. И. Чайковского, заслуженного артиста РСФСР Александра Михайловича Голышева параллельно я занималась вокалом и училась в Музыкальном колледже имени Гнесиных на факультете академического пения. На

собственном опыте занятий вокалом убедилась во взаимосвязи игры на флейте и пения. После работы над дыханием и звукоизвлечением в пении — правильным вдохом, резонирующим выдохом, «опорой», свободной гортанью и резонансным звучанием — мой звук на инструменте становился гораздо лучше!

В данной методической разработке я применяю вокальные принципы резонирующего дыхания, певческой форманты и резонанса звука при обучении игре на флейте. Использование различных вокально-речевых упражнений, специальных флейтовых «распевок» поможет почувствовать резонанс звука в теле и инструменте и сформировать эмоционально-образные представления о красивом звуке.

Флейта очень близка вокалу по многим параметрам, таким как: дыхание (правильный вдох и управление выдохом — «опора» дыхания), правильное положение гортани (свободная и открытая), положение «нёбной занавески» (ощущение «зевка»), форма и объем внутри рта (фонетика гласных), резонанс звука в теле и в инструменте. Так же, как в вокале, все тело певца является инструментом для создания красивого звука, все тело флейтиста вместе с инструментом формирует звук. Все части системы «ухо-горло-нос» связаны и помогают найти правильное положение гортани, ведь физическое строение индивидуально у каждого флейтиста. В вокале звук образуется при помощи дыхания, голосовых связок, гортани и резонанса звука в теле, при игре на флейте звук образуется за счет дыхания, гортани, губ и резонанса звука в инструменте. Ощущение резонирующего и озвученного выдоха — одна из главных задач вокалиста и флейтиста, с помощью которой можно достичь полетного, яркого, полного и красивого звука!

Поэтому данная методика называется «Школа звука "Вокализы для флейты"».

Разработка содержит методические комментарии к вокализам, но, конечно же, для правильных занятий на инструменте необходим профессиональный преподаватель — наставник, который будет руководить вашими занятиями. Надеюсь, что моя работа будет полезна педагогам и юным флейтистам, поможет в достижении высоких профессиональных результатов!

МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМ ДЫХАНИЕМ И ЗВУКОМ

Игра на духовом инструменте — это процесс психофизический, где многое зависит от нашего физического состояния, а также наших представлений о звуке, о музыке, от образно-ассоциативного мышления. Но, чтобы воплотить все свои музыкальные знания и идеи в творческом процессе, нам необходимо в первую очередь овладеть технологией игры на инструменте. Наши занятия по оттачиванию мастерства владения инструментом должны быть осмысленными, нужно хорошо представлять, что нам необходимо для приобретения красивого звучания или технического совершенства, а главное, знать, как правильно и целенаправленно заниматься, чтобы достичь результата!

Работа над звуком включает в себя:

- работу над тембром;
- интонацией;
- вибрато;
- динамическими оттенками;
- техникой амбушюра (интервалами).

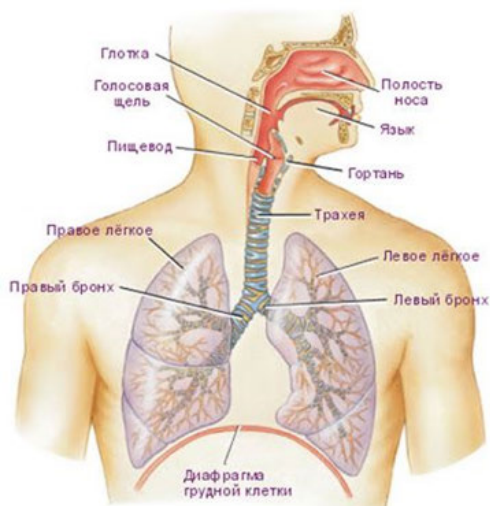
Данная методическая разработка поможет в освоении этих технологических аспектов.

Теперь рассмотрим параметры, необходимые для достижения качественного звука на флейте. Безусловно, фундаментом звука является дыхание.

1. Исполнительское дыхание включает:

- свободный, бесшумный вдох (на букве «о», на слоге «ха-а-а»);
- вдох глубокий и низкий, с использованием диафрагмы;
- интенсивность (скорость) выдоха;
- объем (количество) выдыхаемого воздуха;
- «опору» дыхания — управление выдыхаемым столбом воздуха;
- продолжительный выдох;
- «резонирующий» выдох.

Органы, участвующие в процессе вдоха и выдоха:



Для того чтобы эффективно использовать дыхание при игре на духовом инструменте, нужно научиться брать низкий глубокий вдох в нижнюю долю легких с использованием диафрагмы. Дыхание — процесс естественный. Наши легкие не имеют мышц, и, чтобы наполнить их воздухом, мы используем диафрагму — мышечно-мембранную перегородку, которая отделяет грудную полость от брюшной, на вдохе уплощается, растягиваясь в сторону нижних внутренних органов, раздвигает нижние межреберные мышцы и позволяет наполнить воздухом легкие. Поясничная область расслаблена. Возникают гибкие движения диафрагмы вслед за вдохом и выдохом — вверх-вниз. Вдох можно брать на слоге «ха-а-а», плечи опущены, имитируем «зевок», мышцы живота расслаблены.

При игре на флейте есть сложности с контролем выдыхаемого столба воздуха, поскольку флейта не имеет сопротивления в виде мундштука или трости, как на других духовых инструментах, и сопротивление выдоху (давление воздуха) мы создаем внутри нашего тела мышцами. У выдоха есть два параметра: интенсивность (скорость) выдоха, объем (количество выдыхаемого воздуха). «Опора дыхания» — управление выдыхаемым столбом воздуха, гибкий баланс между задержкой дыхания и выдохом. По механизму вдоха, «опоре» дыхания, положению гортани и небной занавески, резонансу звука флейта очень близка с вокалом. Для правильного процесса вдоха и выдоха важно правильное положение тела при игре на инструменте.

2. Правильное положение гортани:

- свободная и открытая;
- ощущение «зевка»;
- положение «небной занавески» («мягкое» небо).

3. Форма и объем внутри рта — использование фонетики гласных.

4. Свободная нижняя челюсть.

5. Правильная постановка амбушюра (выдыхаемая струя воздуха рассекается о внешний край лабиального отверстия флейты).

6. Правильное положение губ относительно флейты.

7. Правильное направление выдыхаемой струи воздуха.

8. Правильное положение головы, корпуса, ног и рук.

Если мы научимся контролировать все эти параметры, тогда мы сможем добиться профессионального владения инструментом и красивого звука на флейте!

Методическая разработка включает 24 вокализа, которые условно разделены на 4 группы:

1 группа, № 1–5: упражнения построены по ступеням гаммы, мелодия движется по нотам звукоряда;

2 группа, № 6–13: упражнения построены на основных арпеджио — T, S, D и их обращениях;

3 группа, № 14–18: комбинированные упражнения – мелодия движется и по ступеням звукоряда и по арпеджио;

4 группа, № 19–24: упражнения по интервалам. Необходимо играть упражнения из этих групп в разных сочетаниях, более простые и более сложные, в зависимости от уровня подготовки, поставленных целей и задач.

Постарайтесь играть вокализы на легато — переход от ноты к ноте должен быть плавным, пальцы должны двигаться четко и скоординированно. Соединяйте ноты с помощью дыхания. Стремитесь к тому, чтобы сыграть все звено упражнения (ноты под лигой) на одном дыхании, если не хватает дыхания, то можно взять вдох по дыхательным цезурам (примеры даны в скобках). Вдох старайтесь брать бесшумно и свободно, мышцы живота и поясницы должны быть расслаблены, избегайте излишнего напряжения.

Данные упражнения будет полезно не только играть, но и петь для формирования ощущений резонансного выдоха, корректной работы голосовых связок, свободного положения гортани, правильного звукообразования и достижения красивого тембра на инструменте. Пойте закрытым звуком (мычанием на «м» или нычанием на «н» с закрытым или открытым ртом), на разных слогах, с использованием сонорных согласных «м», «н», «л», «р» (например, «ми», «мо», «му», «ри», «ро», «ру»), на разных гласных буквах («и», «о», «у», «ю» и т. д.) в пределах удобного для вас диапазона.

Рекомендую использовать специальные упражнения перед тем, как играть вокализ на легато:

1. Диафрагмальное стаккато — выдохи при помощи диафрагмы, без использования атаки звука языком.

2. Выдохи на «пю» — атака смыканием губ. Главная задача губ — направлять выдыхаемый поток воздуха, идеальной позиции не существует, у каждого исполнителя разные по форме, толщине губы. Выдыхаемый столб воздуха резонирует в груди, гортани, ротовой полости и носовых пазухах, губы в этом процессе не участвуют. Губы должны быть гибкими и практически не менять свое положение в разных регистрах, при разной динамике и артикуляции. Они лишь помогают контролировать выдыхаемый поток воздуха.

3. Поем на «у», чуть выдыхая в инструмент, используя правильную аппликацию нот, без звука флейты. Упражнение позволяет почувствовать правильное звукообразование, наладить качественное звуковедение, выучить штрих легато.

4. Играем без звука «шепотом», выпускаем выдыхаемую струю воздуха поверх лабиального отверстия флейты, получается отзвук. Ноты исполняются правильной пальцевой аппликацией.

В работе над вокализами можно применять вибрато. Вибрато — это украшение звука, изменения высоты (динамические волны) внутри звука. Вибрато имеет два параметра: амплитуда (высота волны) и частота (количество волн), которые мы можем использовать для создания определенного характера, настроения исполняемого произведения. Вибрато формируется внутри звука, придает ему плотность и интенсивность, независимо от динамики и скорости. Вибрато придает звуку теплоту человеческого голоса, оживляет его, помогает корректировать интонацию, делать филировку, строить музыкальную фразу и естественно следовать ей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вокализы первой группы написаны в тональности до мажор. Начинайте работу над ними с удобной для вас ноты или с необходимой тональности. Все мажорные и минорные тональности написаны в конце вокализов — поставьте ключевые знаки карандашом и начинайте от тоники нужной вам тональности! Исполняйте каждое звено вокализа 3–4 раза для достижения качественного звука и легато (если упражнение не получается на легато, попробуйте сыграть сначала другими штрихами, например, детаще). Начинайте играть упражнения в удобном нюансе *mf*. В дальнейшем можно поэкспериментировать с динамикой и играть на *p*, *f*, *pp*, *ff* и т. д. Делайте небольшое крещендо к верхней ноте, следите за ровностью тембра и качеством звука!

Упражнения второй и третьей групп написаны под аккомпанемент фортепиано, что поможет развитию гармонического и ладового слуха, работе над чистотой интонации. Обратите внимание на то, как меняется тембральная краска упражнений в зависимости от тональности, в которой вы играете! Следите за ровностью тембра, плавными переходами от ноты к ноте, независимо от регистра упражнения. Играйте вокализы полностью или выборочно, в нужных вам тональностях.

Упражнения четвертой группы созданы для работы над техникой амбушюра. Интервалы («скачки») и переходы из одного регистра в другой представляют особую трудность для нашего амбушюра. Чем шире интервал, тем сложнее нам сохранить качество звука и интонацию, соединить ноты на легато. При игре на флейте в разных регистрах (переход из нижнего в средний, из среднего в верхний) меняется направление выдыхаемой струи воздуха, а также при движении в верхний регистр увеличивается давление воздушного потока и «напор» выдыхаемой струи воздуха. Контролируйте направление выдыхаемой струи воздуха под нужным углом — работа нижней челюсти и губ, давление воздушного потока за счет тонуса мышц брюшного пресса, «напор» выдыхаемой струи воздуха, когда играете широкие интервалы и переходы из одно-

го регистра в другой. Сохраняйте интенсивность выдоха и «опору» дыхания при движении в нижний регистр, чтобы не потерять интонацию и тембр.

Постарайтесь исполнять каждый вокализ не как скучное технологическое упражнение, а как небольшой отрывок музыкального произведения с интонированием — началом, развитием и завершением музыкальной фразы! Прислушивайтесь к ладам, их палитре и многообразию красок, оттенков и тонов! Каждая нота, которую мы играем на инструменте, имеет художественно-эстетическую направленность, а звук призван передать наш внутренний мир — чувства, эмоции и воображение, которые мы хотим донести до слушателя!

Играйте в удобном темпе и нюансе, не торопитесь! Помните, что вы работаете над звуком, а не над техникой пальцев! Занимайтесь с удовольствием и хорошим настроением, тогда быстрее добьетесь положительного результата, ведь эмоциональный настрой очень важен в музыке!

Специально для маленьких флейтистов на обратной стороне обложки выросло дерево флейтового мастерства! Это дерево показывает все аспекты игры на флейте, которые необходимо освоить для того, чтобы полностью владеть своим инструментом. Корни, ствол, ветки изображают всю технологию игры на инструменте от основ до технического совершенства. Внимательно посмотрите, что вы уже знаете и умеете, а над чем еще нужно работать и к чему стремиться. Дерево поможет вам правильно заниматься на флейте и повышать свое мастерство!

Методическая разработка «Школа звука "Вокализы для флейты"» содержит картинку «Дерево флейтового мастерства», 24 упражнения, комментарии, аккомпанемент фортепиано, CD-диск (тренажер) для самостоятельных занятий дома и используется в работе преподавателями и учащимися по всей России!







ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ Б. А. ЧАЙКОВСКОГО»

ПИНЯЛОВ
ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ
ЗАВЕДУЮЩИЙ ОТДЕЛОМ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ ТРУБЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[В.В. ПИНЯЛОВА](#)

О РАБОТЕ НАД СОЧИНЕНИЯМИ ЭПОХИ БАРОККО В КЛАССАХ ТРУБЫ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ И ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ (на примере I и II частей Концерта g-moll Т. Альбини¹)

Сочинения эпохи барокко по праву заняли почетное место в учебном репертуаре классов трубы детских музыкальных школ и детских школ искусств России. Едва ли не с самых первых шагов освоения инструмента юные трубачи начинают знакомство с именами музыкальных мастеров великого времени. Педагогический репертуар включает в себя большое количество сочинений таких композиторов, как И. С. Бах, Дж. Боноччини, Ж. Ф. Рамо, Дж. Г. Фиокко, Г. Пёрселл [2], Г. Ф. Гендель, Р. Валентини [1] и многих других. Широко известна и часто исполняется Соната B-dur Ж. Б. Лойе. Несмотря на обширный оригинальный репертуар для трубы (clarino) конца XVI — середины XVIII века, в подавляющем большинстве случаев (если не всегда) сочинения в хрестоматиях и школах для детей являются переложениями, что несколько не умаляет их образовательных и художественных достоинств.

На начальном этапе обучения перед юным исполнителем и преподавателем стоят иные задачи, нежели стилистически выверенное аутентичное исполнение барочных сочинений. Безусловно, учащегося следует познакомить с понятиями «барокко», «стиль», «эпоха» или рассказать основные вехи творческой биографии исполняемого композитора. Тем не менее определенные звуковые, штриховые, динамические и художественные задачи высшего порядка решать в начальных классах нецелесообразно. Вместе с постепенным техническим освоением инструмента и усложнением инструктивности материала перед учащимся необходимо ставить и более сложные художественные задачи, куда относится не только более глубокое понимание характера исполняемой музыки и передача его в исполнении, но и необходимость ознакомления с историей создания сочинения, биографией его композитора, стилистикой и чертами эпохи. Возможно, кому-то из преподавателей это может показаться излишней информацией, мол, «играет и ладно». Действительно, при нынешней перегруженности молодого поколения в общеобразовательных школах и безудержном стремлении родителей воспитать как можно более разностороннюю личность путем посещения огромного ко-

личества секций и кружков, не всегда удастся убедить ученика выучить хотя бы имя великого Баха. Но говорить о воспитании трубача не только как исполнителя на музыкальном инструменте, но музыканта в самом широком понимании этого слова, без глубоких музыкально-теоретических знаний не представляется возможным, и, безусловно, заложить стремление учащегося к изучению смежных с исполнительством на трубе областей музыкального искусства — одна из первостепенных задач преподавателя по специальности в музыкальной школе.

Примерно в третьем классе (третий год обучения на трубе) дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы и в четвертом классе дополнительной общеразвивающей общеобразовательной программы в репертуаре юного трубача появляются сочинения итальянского композитора и скрипача Томазо Альбини, а именно его концерты: Концерт Es-dur, Концерт C-dur и рассматриваемый нами Концерт g-moll.

Томазо Альбини (1671–1751) родился в Венеции. При жизни был наиболее известен как автор большого количества опер (около 50). Являясь выходцем из буржуазной семьи, не имел потребности в сочинительстве как в способе заработка, что давало ему возможность создавать музыку независимо от пожеланий заказчика. По некоторым сведениям, сам композитор весьма скромно оценивал свои способности и подписывался под собственными сочинениями как «dilettante Veneto» — «венецианский любитель». Так или иначе, музыкальный материал трио-сонат Альбини для сочинения нескольких фуг, а также партии basso continuo для упражнений своих учеников в гармонии использовал сам Иоганн Себастьян Бах. Автор статьи рискнет обозначить появление сочинений Томазо Альбини в репертуаре юных трубачей как отправную точку для более подробного знакомства учащихся с эпохой барокко и некоторыми правилами интерпретации ее жанров. Возвращаясь к тезису о широких музыкально-теоретических знаниях, важно отметить, что одним из основных принципов современной методики обучения игре на инструменте является принцип постепенности и

¹ В редакции Т. А. Докшицера.

последовательности. В контексте вышесказанного это означает не стремление добиться от учащегося полного анализа исторической ретроспективы целой эпохи, но понимание основных ее тонкостей и параметров.

Эпоха барокко — художественное, эстетическое и общественно-идейное направление, сложившееся в европейской культуре к концу XVI века. Искусство не существует в изоляции от современной ему повседневности, является отражением и комментатором происходящего, и, как реакция на кризис идей Ренессанса, оно было связано с обострением борьбы изживавшего себя социокультурного порядка с новой системой эстетических и этических ценностей. Одной из основных задач искусства (в нашем случае музыкального) можно декларировать отражение внутреннего мира человека, раскрытие его чувств и переживаний. Исключением не стали и творения эпохи барокко. Постепенно определяются основные черты музыки того времени: трагедийно-драматическая патетика, стремление к острым контрастам, динамичность, преувеличенная эмоциональность и открытая чувственность, и, словно противовес этому, — тяготение к аллегоричности, мистике и фантастике, пышности, нередко к преувеличенной декоративности, совмещение реального и иллюзорного.

Отдельно необходимо затронуть тему риторики и теории аффектов в музыкальном искусстве эпохи барокко. По аналогии с определенными оборотами речи в ораторстве, в сочинениях того времени использовались устойчивые музыкально-риторические фигуры (*saltus duriusculus* — «жестковатый скачок», *anabasis* — «восхождение», *circulatio* — «круг, кружение» и др.), которые несли в звуках выражение определенных идей и эмблем. Композитор эпохи барокко, используя ту или иную риторическую фигуру вкупе с темпом, ритмом, тональностью, инструментовкой и другими параметрами, создавал соответствующий музыке аффект (некое фиксированное эмоциональное состояние), который слушатель, распознав и расшифровав данную фигуру, мог испытать. Это не значит, что музыка того времени была построена исключительно на определенных паттернах, словно хитро продуманная математическая задача. Но для погружения и понимания образно-смыслового содержания барочной музыки и дальнейшего разъяснения учащемуся назначения того или иного мотива, верной его интонации и краски преподаватель должен владеть этой информацией.

Изменения коснулись не только идейного и художественного наполнения музыкального творчества композиторов и исполнителей эпохи барокко, но затронули и его практическую сторону. Усовершенствование уже существующих и появление новых музыкальных инструментов приводит к интенсивному развитию инструментальной музыки, рождению новых музыкальных жанров и форм.

К таким жанрам относится концерт. Изначально этим словом обозначали духовные сочинения с сопоставлением («соревнованием») солистов-вокалистов или хоров во время церковной службы. Вскоре термин «концерт» стал применяться к инструментальным сочинениям для небольших камерных ансамблей, и, наконец, к тому виду концерта (с некоторыми изменениями), который дошел до наших дней. Прародителем современной формы инструментального концерта считается итальянский скрипач и композитор Арканджело Корелли, один из первых создавший жанр *concerto grosso*, изначально построенный на состязании солиста (или солирующих групп) с аккомпанирующими группами.

Рассматриваемый нами Концерт Томазо Альбини не относится к жанру *concerto grosso*. Он построен на материале церковной сонаты для органа [4] и по строению сольной и сопровождающей партий условно является примером инструментального концерта XIX века. В переложении Тимофея Александровича Докшицера сочинение издано в тональности соль минор, что с точки зрения используемого диапазона делает его доступным для исполнения широкому кругу трубочей — от учащихся музыкальных школ до профессиональных музыкантов.

Наравне с теоретической подготовкой и знакомством с определенными стилистическими чертами и правилами, присущими музыке эпохи барокко, большую роль в изучении нового сочинения (не только барочных концертов) играет так называемый «нотный» период, когда исполнитель изучает материал без инструмента. Его значение не стоит недооценивать, ведь говоря об основных параметрах исполнения переложений — артикуляции, штрихах, динамике, звуковедении, фразировке, дыхании, вибрации, — нелишним будет исходить из частных особенностей оригинала сочинения (в нашем случае это церковная соната для органа) и преобладающей вокальной природы музыки той эпохи. «Кто не способен говорить, тот еще менее способен петь, кто не способен петь — тот не может и играть» [5] — ключ к первому этапу «нотного» периода. Исполнив с учащимся сольную партию Концерта голосом (сопровождение сольфеджирования аккомпанементом левой руки партии фортепиано позволит познакомиться с гармоническим наполнением музыки и термином *basso continuo*), мы решим сразу большой комплекс вопросов, связанных с чистотой интонирования, фразировкой, дыханием (местами для вдоха), характером звука («как поем — так и играем»), а при первом знакомстве — и вопрос ознакомления с нотным текстом. Дальнейшие этапы «нотного» периода зависят от принятых в классе методов работы и принципов изучения материала: это может быть баззинг на мундштуке, «игра дыханием» на слегка отстраненном от губ инструменте с использованием клапанов и другие варианты.

Первая часть имеет темповое обозначение Grave. Применительно к рассматриваемому периоду создания Концерта следует помнить, что привычные нам итальянские термины обозначали не столько скорость движения и темп, сколько присущий музыке аффект. Так, например, Allegro — «весело», а Grave — «торжественно, широко». Исходя из этого, уместно исполнение первой части на 8, что даст нам, с одной стороны, более учащенную метроритмическую пульсацию и не позволит чрезмерно затян timer темп. С другой стороны, это возможность уделить внимание быстрым длительностям (шестнадцатым и тридцать вторым) и не дать превратить их в «семнадцатые» и «тридцать четвертые».

С темпом же отчасти связан вопрос исполнительского дыхания, а конкретно — «где дышать». В очередной раз мы, благодарные потомки, возносим хвалу Тимофею Александровичу Докшицеру, который сообразно своему восприятию музыки и фразы решил эту трудность и проставил вдохи в своей редакции Концерта. Автор статьи считает допустимым некоторые изменения в данной части, связанные с индивидуальными возможностями каждого конкретного исполнителя. При корректировке дыхания, помимо способностей учащегося, стоит опираться также на фразировку и гармонию.

Камнем преткновения (особенно на конкурсных выступлениях) становится исполнение мелизмов в сочинении. Существует большое количество интерпретаций группетто в третьем такте, и даже при наличии в партии расшифровки трактовка данного украшения разительно отличается от исполнителя к исполнителю.

Пример 1



Прийти к общему консенсусу в данном вопросе преподавателям музыкальных школ и школ искусств, вероятно, не суждено никогда. Тема барочной мелизматике является невероятно обширной и глубокой и требует самого внимательного изучения. Автор статьи рекомендует исходить из следующих параметров при интерпретации украшений: составные части мелизма (за исключением трелей) не должны исполняться быстрее самой подвижной длительности части; морденты и трель исполняются с верхней ноты; количество звеньев мордентов в первой части Концерта — не более трех; исполнение мордента лучше начинать без «раскачки», «книксена», строго в темпе. Следует помнить, что

важную роль в исполнении мелизмов играет чувство стиля, музыкальный вкус и убедительность звучания.

Интересны завершающие два такта части:

Пример 2



Ремарка «ad libitum» позволяет интерпретировать данный фрагмент с технической точки зрения как своеобразную каденцию, не обремененную строгой пульсацией (в партии фортепиано — аккорд под фермой), с точки зрения художественной — как эмоциональное высказывание и музыкальный итог всей первой части. Полагаем, что ритмическая организация нотного материала квинтолями является единственно возможным выходом для метрической организации такта, но не аксиомой строгого исполнения трех групп из пяти нот.

Отдельно следует сказать о вибрации при исполнении данной части. Для исполнителей-неаутентистов вопрос вибрации в музыке барокко столь же загадочен, как и вопрос мелизматике. Полагаем, что минимальная крупная контролируемая вибрация на длинных нотах (равных или крупнее по длительности, чем четверть с точкой) добавит звуку богатства, а исполнению — красоты. Совершенно точно следует избегать мелкой («романтической») вибрации на каждой исполняемой ноте вне зависимости от ее длительности и тем более неуправляемой «тряски» и «раскачивания». Уместно ли говорить о вибрации с учащимися своего класса на конкретном этапе их освоения Концерта g-moll — вопрос, который каждому преподавателю следует решить самостоятельно.

С точки зрения образного содержания музыки первой части Концерта не таит в себе скрытых смыслов и прямо соответствует параметрам нотного текста: медленный темп, размеренное движение, минор и риторические фигуры соответствуют аффекту печали, а возможно, и скорби.

Вторая часть с темповым обозначением Allegro² контрастна по характеру. Интересен основной штрих, выбранный автором редакции, — стаккато. Исходить в данном случае, на наш взгляд, стоит из двух параметров. Природа происхождения штрихов у исполнителей на духовых инструментах известна: они перекочевали к нам от коллег — исполнителей на струнно-смычковых инструментах. Для наглядности попросим учащегося проиллюстрировать исполнение данной части на скрипке или виолончели острыми, угловатыми движениями смычка. По аналогии с зажимом правой руки и неубедительности этой сцены в целом, исполнительский аппарат трубоча испытает излишнее на-

² В контексте музыкального материала этой части Allegro предпочтительно интерпретировать как обозначение подвижного темпа, а не веселого характера.

пряжение, а музыка будет звучать тяжело и грубо. Второй параметр — комментарий автора редакции рассматриваемого Концерта ко второй части Концерта Es-dur Т. Альбини: «...то исполнитель... будет трактовать написанные над нотами точки не как сухое, короткое стаккато, а как мелодически звучащий штрих» [3]. Вероятно, компактное полнзвучное детаще будет хорошим выбором в качестве основного штриха для данной части.

Определенная исполнительская «ловушка» заложена в изложении материала: подавляющее большинство музыкальных фраз начинается с за- тактов с пропущенной сильной долей:

Пример 3



Решить эту задачу (при ее наличии) поможет точно оформленное снятие идущих перед паузами нот и, возможно, даже незначительное их сокращение на тридцать вторую или шестнадцатую.

К морденту во второй части применяются те же принципы, что и к украшениям в предыдущей, за тем лишь исключением, что с изменением темпа изменится и скорость исполнения мелизма.

Припасенный композитором для финала части виртуозный фрагмент может быть решен как при помощи понимания учащимся скрытого в его составе двухголосия, так и при работе над материалом в различных ритмических вариациях (пунктир, обратный пунктир и др.).

Пример 4



Идейно-смысловые задачи второй части Концерта не требуют от исполнителя глубоких раздумий — подвижный темп, штрихи твердой направленности, изложение материала шестнадцатыми и минорная тональность дают основание говорить

об энергичном, внутренне собранном характере, лишенном бравурности и суеты.

Неоценимый вклад на пути познания юным трубачом музыки эпохи барокко в целом и данного Концерта в частности вносит концертмейстер-пианист. Труба как инструмент сопранового диапазона нуждается в богатой звуковой, тембральной и гармонической поддержке, что достигается богатым звучанием аккомпанемента. Следует избегать пространенной в нашей стране стилистики исполнения музыки барокко как чего-то едва ощутимого, легковесного, лишенного обертонов и глубины. В то же время излишняя педализация или тяжело-весная игра могут качнуть чашу весов в другую сторону и отдалить исполнение от общепринятых норм.

Эпоха барокко — невероятный мир, путешествие по которому для юных трубачей чаще всего начинается в музыкальной школе.

Необходимость воспитания полноценной профессиональной личности, Музыканта с большой буквы, и богатое наследие композиторов того времени в части сольного репертуара для нашего инструмента ставит перед преподавателями классов трубы задачу тонкой «настройки» внутреннего «камертона» учащегося, куда входит не только контроль за грамотным исполнением нотного текста барочных сочинений, но и всеобъемлющее знакомство с идеалами и принципами этой великой эпохи.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Баласанян С. А. Школа игры на трубе. 3-е изд. / Ред. Н. Яворский. — М.: Музыка, 1988. — 136 с.
2. Власов Н. А. Золотая труба. Школа в четырех частях. 2-е изд. — М., 2002. — 180 с.
3. Докшицер Т. А. Путь к творчеству / Ред. В. А. Докшицер. — М., 2011. — 274 с.
4. Старинные концерты (для трубы и фортепиано) / Ред.-сост. Т. Докшицер. — М.: Музыка, 1976. — 56; 16 с.
5. Mattheson J. Vollkommene Kapellmeister. — Kassel [u.a.]: Bärenreiter, 1991 (aks.-Nachdr. d. Ausg. Hamburg, 1739). — 28; 484 s.





ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ГОРОДА МОСКВЫ «АКАДЕМИЯ ДЖАЗА»

РАДОВИЧ
ВИКТОР ЮРЬЕВИЧ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ТРОМБОНА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[В.Ю. РАДОВИЧА](#)

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА К «УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЕ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ "ТЕНОР/ТРОМБОН"»

Данная методическая разработка является авторской моделью «Учебной программы по специальности "Тенор/Тромбон"».

Отбор соискателей на обучение по Программе происходит по результатам прослушивания и выявления музыкальных и психофизиологических данных. Возраст поступающих на обучение по программе — 6–9 лет. Рекомендованные кандидаты поступают в первый класс на общеразвивающую образовательную программу. Спустя 2–3 года, учащиеся в полной мере проявляют свои способности и возможности, а также выявляется тип мышления учащегося: конвергентный/дивергентный. Педагог принимает решение о рекомендации учащегося по программам: «Общеразвивающей», «Предпрофессиональной» или «Предпрофессиональной с эстрадно-джазовым направлением».

«Общеразвивающая программа» носит эстетически-познавательный характер, где основной задачей является ознакомление с музыкальными направлениями, освоение инструмента по силам и возможностям ученика. Программа не подразумевает регламентированной дифференцированной системы контроля. Зачеты несут характер сценического опыта. Оценивание учащегося происходит дважды в год в целях отслеживания прогресса в образовательном процессе и принятия решения о переводе на «профессиональные программы». Срок обучения «Общеразвивающей программы» составляет 5 лет, длительность занятий — 60 минут в неделю. Исполнительский репертуар подбирается индивидуально, исходя из способностей ученика, и не зависит от требований класса учащегося и года обучения на инструменте.

Учащиеся, проявляющие интерес к специальному инструменту, сценический характер, отмеченные комиссией на прослушиваниях, концертах, высоким баллом на зачетах по образовательным дисциплинам, на основании заседания Педагогического Совета переводятся на «Предпрофессиональную программу».

Главной задачей **«Предпрофессиональной программы»** является подготовка учащегося к поступлению в следующее звено музыкальной образовательной системы (училище/колледж). Также являются обязательными регулярные дифференцированные зачеты (не менее 4 зачетов за учебный год), срок обучения — 7/8 лет, длительность урока — 80 минут в неделю. Участие в общегородских, всероссийских и международных проектах, кон-

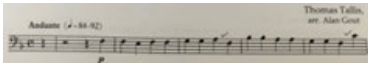
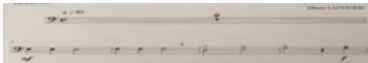
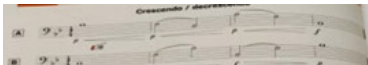
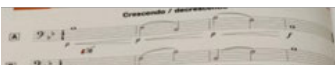
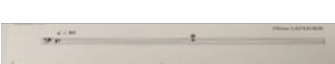
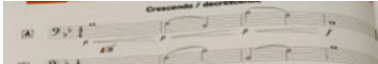
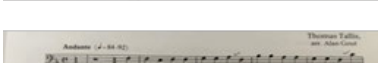
цертах школы и округа, систематическое участие в конкурсах и фестивалях, готовность продолжения музыкального образования и поступление в следующее образовательное звено. В случае низкой успеваемости по итогам сдачи зачетов специальных и теоретических дисциплин и несоответствия требованиям программы комиссия принимает решение о переводе учащегося на «Общеразвивающую программу», либо об отчислении учащегося. Дифференциация зачетов ведется по критериям, принятым Педагогическим советом школы.

За первые 3 года обучения педагог выявляет способности ученика и тип мышления. Ученика с «конвергентным» типом мышления педагог готовит по академической исполнительской программе, давая произведения, в которых основной задачей является строгое следование тексту автора, работа над звукоизвлечением, штриховая точность, академическая ритмическая фактура, соответствие стилю эпохи.

Учащиеся с «дивергентным» типом мышления рекомендуются для обучения по «Предпрофессиональной программе с эстрадно-джазовым направлением». **«Эстрадно-джазовая предпрофессиональная программа»** требует от учащегося владения инструментом вне рамок исполнительского мастерства. Учащийся воспринимает музыкальный текст образами, обладает художественным мышлением, воображением, способностью продуцировать свои идеи, быстро перестраиваться, музыкальной эмпатией. Программа исполнительского материала может состоять из произведений современных композиторов, произведений в стиле неоклассики, необарокко, джаза, фолка, фанка, би-бопа, блюза, джаз-попа, рока, латиноамериканского стиля, кроссовера, электро и т. д. Нотный материал включает смешанную ритмическую последовательность, паузы, несущие смысловой характер, штриховые фактуры, редко используемые в академических произведениях, вариационные фрагменты, исполнение которых может меняться под возможности учащегося и инструмента. Учащиеся оцениваются дифференцированно не менее 4 раз за учебный год. На оценку влияет не только знание нотного материала, но и передача художественной идеи, тонкое чувство ритма, использование всех навыков для более эффективного и яркого исполнения. Отклонение от заданных требований первоисточника, применение навыков и их целесообразность в данный момент

исполнения, сложность материала и подход в исполнении также являются необходимой составляющей высокой оценки. Учащийся должен владеть понятием стиля, различать эстетику эпох и манеру джазовых исполнителей. Обучение продолжается 7/8 лет, длительность урока — 80 минут в неде-

лю. Учащиеся, не соответствующие требованиям «Предпрофессиональной программы с эстрадно-джазовым направлением обучения», могут быть переведены на «Предпрофессиональную программу обучения».

Класс, возраст, инструмент	Общеразвивающая программа	Предпрофессиональная программа	Предпрофессиональная программа с эстрадно-джазовым направлением
1 класс. 6–8 лет. Тенор	Формирование исполнительского аппарата. Подбор размера и глубины мундштука. Изучение инструмента. Базовые упражнения. Упражнения для развития легких с использованием искусственных помощников, игры и гимнастика для постановки исполнительского дыхания. Начальные упражнения для развития звука. Легкие пьесы, гимны, переложения детских песен и фольклорной музыки. Освоение диапазона в пределах первой октавы, гамма C-dur, T⁵z. 2–3 зачета в год для отслеживания динамики образовательного процесса, один зачет дифференцированный. Примеры: А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. С. Дюнсер. Школа игры на тромбоне. А. Гот. Легкие пьесы для тромбона. А. Раф. Упражнения для развития легких. Н. А. Власов. Школа игры на трубе.   	Формирование исполнительского аппарата. Подбор размера и глубины мундштука. Изучение инструмента. Базовые упражнения. Упражнения для развития легких с использованием искусственных помощников, игры и гимнастика для постановки исполнительского дыхания. Начальные упражнения для развития звука. Легкие пьесы, гимны, переложения детских песен и фольклорной музыки. Освоение диапазона в пределах первой октавы, гаммы C-dur, a-moll, T⁵z. 2–3 зачета в год для отслеживания динамики образовательного процесса, два дифференцированных зачета. Примеры: А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. С. Дюнсер. Школа игры на тромбоне. А. Гот. Легкие пьесы для тромбона. А. Раф. Упражнения для развития легких. Н. А. Власов. Школа игры на трубе.   	Формирование исполнительского аппарата. Подбор размера и глубины мундштука. Изучение инструмента. Базовые упражнения. Упражнения для развития легких с использованием искусственных помощников, игры и гимнастика для постановки исполнительского дыхания. Начальные упражнения для развития звука. Легкие пьесы, гимны, переложения детских песен и фольклорной музыки. Освоение диапазона в пределах первой октавы, гаммы C-dur, a-moll, T⁵z. 2–3 зачета в год для отслеживания динамики образовательного процесса, два дифференцированных зачета. Примеры: А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. С. Дюнсер. Школа игры на тромбоне. А. Гот. Легкие пьесы для тромбона. А. Раф. Упражнения для развития легких. Н. А. Власов. Школа игры на трубе.   

**2 класс.
7–9 лет.
Тенор**

Развитие исполнительского аппарата, расширение исполнительского диапазона с помощью упражнений, пьес более высокого уровня.

Диапазон от соль малой октавы до ми 2-й октавы.

Гаммы: C-dur, a-moll, D-dur, h-moll, T⁵³. Возможно добавление в программу легких этюдов. Возможна подготовка к сценическому выступлению.

2–4 зачета в год, 2 дифференцированных зачета. Возможно исполнение только пьес малой формы вместо этюдов.

Примеры:

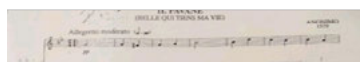
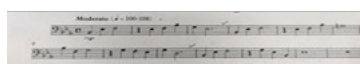
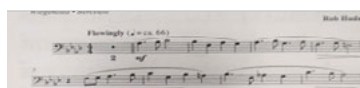
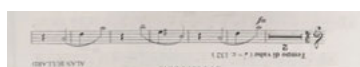
А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч.

А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне.

А. Раф. Упражнения для развития легких.

Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона.

Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне.



Развитие исполнительского аппарата, расширение исполнительского диапазона с помощью упражнений, пьес более высокого уровня. Диапазон от соль малой октавы до ми 2-й октавы.

Гаммы B-dur, g-moll, D-dur, h-moll, T⁵³. Добавление в программу легких этюдов.

Участие в концертах школы, сольное выступление. Возможно участие в конкурсах.

4 дифференцированных зачета в год, 4–6 этюдов разного характера по нотам, 4 разнохарактерных произведения наизусть.

Примеры:

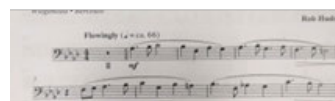
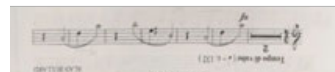
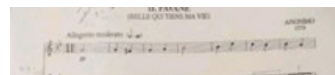
А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч.

А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне.

А. Раф. Упражнения для развития легких.

Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона.

Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне.



Ансамбль



Развитие исполнительского аппарата, расширение исполнительского диапазона с помощью упражнений, пьес более высокого уровня. Диапазон от соль малой октавы до ми 2-й октавы. Гаммы B-dur, g-moll, D-dur, h-moll, T⁵³. Добавление в программу легких этюдов.

Участие в концертах школы, сольное выступление. Возможно участие в конкурсах.

4 дифференцированных зачета в год, 4–6 этюдов разного характера по нотам, 4 разнохарактерных произведения на память.

Примеры:

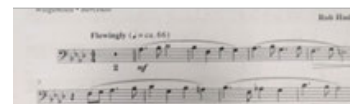
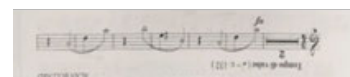
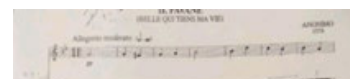
А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч.

А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне.

А. Раф. Упражнения для развития легких.

Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона.

Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне.



Ансамбль



**3 класс.
8–10 лет.
Тенор —
Тромбон**

Формирование сценического характера, проявление мотивационных рычагов и исполнительских качеств. **Возможно параллельное изучение детского тромбона.** Работа над расширением исполнительского диапазона от соль малой октавы до фа 2-й октавы (тенор), си-бемоль большой октавы до ре 1-й октавы (тромбон). Легкие этюды в «рабочем» диапазоне. Гамма F-dur, d-moll, T⁵z, этюды с простой ритмической последовательностью. Пьесы малой формы свободного жанра.

Участие в мероприятиях школы. 1–2 выступления сольно, либо в ансамбле. 2–4 зачета в год, 2 зачета дифференцированных. Возможно исполнение только пьес малой формы вместо этюдов.

Примеры:

А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч.

А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне.

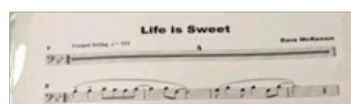
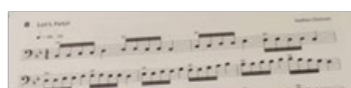
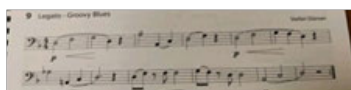
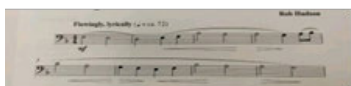
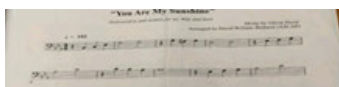
А. Раф. Упражнения для развития легких.

Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона.

Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне.

Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне.

Г. И. Страутман. Этюды для тромбона



Выявление типа мышления ученика, определение уклона его программы. **Возможен перевод на детский тромбон. Возможен перевод на предпрофессиональную программу с эстрадно-джазовым направлением.** Закрепление положительных сценических качеств, благодаря активному участию в мероприятиях школы. Участие в конкурсах, не менее 2–4 выступлений в год. Использование в программе пьес эпохи барокко. Работа над расширением исполнительского диапазона. От соль малой октавы до соль 2-й октавы (тенор), фа большой октавы до фа 2-й октавы (тромбон). 1–2 пьесы крупной формы. 2–3 пьесы малой формы в подвижном темпе. Изучение синкоп, триолей, нестандартных размеров в такте. Гаммы G-dur, e-moll, Es-dur, c-moll, T⁵z. 4 дифференцированных зачета в год. 4–6 разнохарактерных этюдов в год. Участие в ансамбле.

Примеры:

А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч.

А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне.

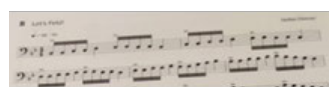
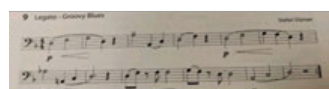
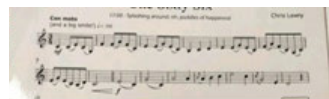
А. Раф. Упражнения для развития легких.

Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона.

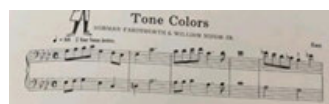
Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне.

Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне.

Г. И. Страутман. Этюды для тромбона.



Ансамбль



Дивергентный тип мышления. **Возможен переход на детский тромбон, либо параллельное изучение тромбона.** Исполнение программы с выписанными импровизационными элементами. Использование этюдов с нестандартными ритмическими последовательностями. Изучение элементов импровизации на основе серии «Стереогамм» Дэйва Брубeka. Развитие исполнительского аппарата. Упражнения для дыхания. Изучение редко встречающихся штрихов. Понятие стилей и их направлений в музыке, изучение стилей и манеры игры джазовых исполнителей. Работа над расширением исполнительского диапазона от соль малой октавы до соль 2-й октавы (тенор), фа большой октавы до фа 1-й октавы (тромбон). 1–2 пьесы неоклассиков. Пьесы, основанные на известных джазовых мелодиях и стандартах. 2–3 пьесы малой формы в подвижном темпе. Изучение синкоп, триолей, нестандартные размеры в такте. Гаммы G-dur, e-moll, Es-dur, c-moll, T⁵z. 4 дифференцированных зачета в год. 4–6 разнохарактерных этюдов в год. Участие в ансамбле.

Примеры:

А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч.

А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне.

А. Раф. Упражнения для развития легких.

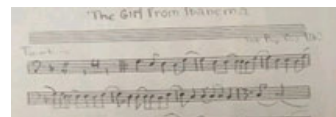
Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона.

Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне.

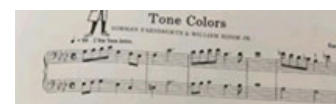
Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне.

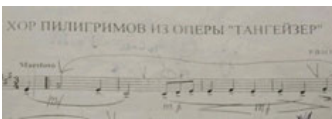
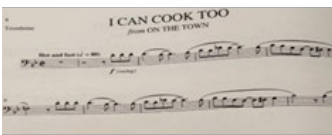
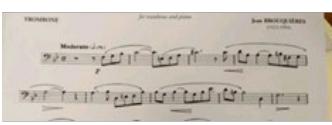
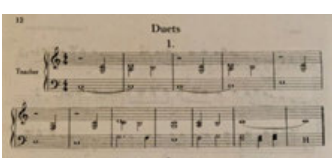
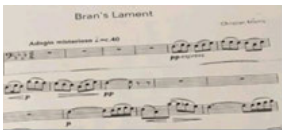
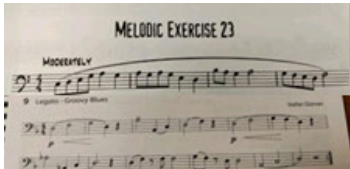
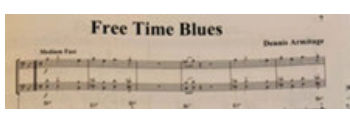
Г. И. Страутман. Этюды для тромбона.

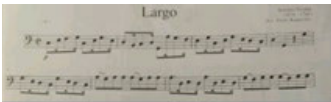
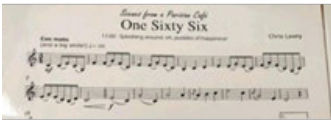
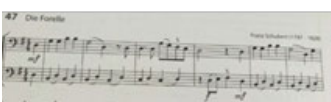
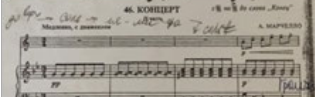
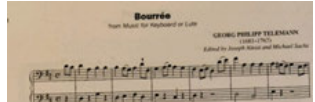
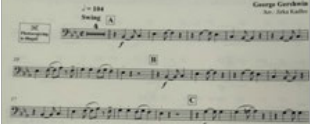
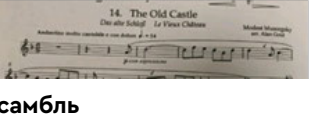
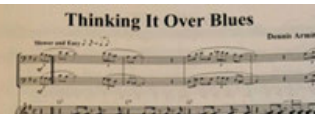
J. J. Johnson. Упражнения и этюды для тромбона.

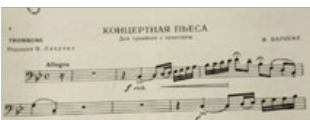
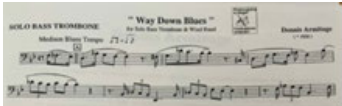
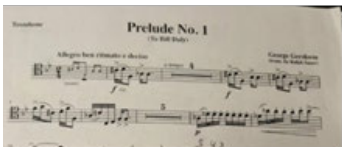
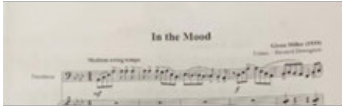
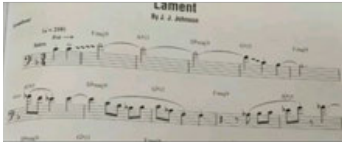
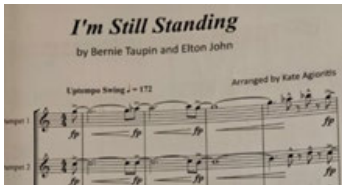


Ансамбль



4 класс. 9–11 лет. Тромбон	Переход на тромбон, возможно, продолжение обучения на теноре. Возможен перевод на предпрофессиональные программы. Формирование навыков сценической практики, постепенное приобретение опыта публичных выступлений. Рекомендуется участие в конкурсах. Использование в программе пьес неоклассиков. Работа над расширением исполнительского диапазона от соль малой октавы до соль 2-й октавы (тенор), от фа большой октавы до фа 2-й октавы (тромбон). 1 пьеса крупной формы, 2–3 пьесы малой формы в подвижном темпе. Гаммы G-dur, e-moll, Es-dur, c-moll, T⁵₃. 2 дифференцированных зачета в год. 4–6 разнохарактерных этюдов в год. Возможна игра в ансамбле. <i>Примеры:</i> А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. А. Раф. Упражнения для развития легких. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне. Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне. Г. И. Страутман. Этюды для тромбона.    Ансамбль 	Обучение на тромбоне. Закрепление положительных сценических качеств, благодаря активному участию в мероприятиях школы. Участие в конкурсах не менее 2–4 выступлений в год. Расширение исполнительского диапазона от фа большой октавы до ля-бемоль 1-й октавы. 1–2 пьесы крупной формы, 2–3 пьесы малой формы в подвижном темпе. Изучение синкоп, триолей, нестандартных тактовых размеров. Гаммы As-dur, f-moll, E-dur, cis-moll, T⁵₃, D₇, у_м⁷. 4 дифференцированных зачета в год. 4–6 разнохарактерных этюдов в год. Участие в ансамбле. Создание видеозаписей программы для дальнейшего использования в онлайн-мероприятиях, конкурсах, коллаборациях. <i>Примеры:</i> А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. А. Раф. Упражнения для развития легких. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне. Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне. Г. И. Страутман. Этюды для тромбона. Е. П. Нестеренко. Этюды для тромбона.    Ансамбль 	Закрепление положительных сценических качеств, благодаря активному участию в мероприятиях школы. Участие в конкурсах не менее 2–4 выступлений в год. Расширение исполнительского диапазона от фа большой октавы до ля-бемоль 1-й октавы. 1–2 пьесы крупной формы, 2–3 пьесы малой формы в подвижном темпе. Изучение синкоп, триолей, нестандартных тактовых размеров. Гаммы As-dur, f-moll, E-dur, cis-moll, T⁵₃, D₇, у_м⁷. 4 дифференцированных зачета в год. 4–6 разнохарактерных этюдов в год. Участие в ансамбле. Создание видеозаписей программы для дальнейшего использования в онлайн-мероприятиях, конкурсах, коллаборациях. <i>Примеры:</i> А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. А. Раф. Упражнения для развития легких. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне. Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне. Г. И. Страутман. Этюды для тромбона. Е. П. Нестеренко. Этюды для тромбона. J. J. Johnson. Упражнения и этюды для тромбона. Д. Брубек. Стереогаммы. А. Сухих. Тромбон в джазе. С. Турре. Сборник импровизаций.   Ансамбль 
--	--	---	---

5 класс. 10–12 лет. Тромбон	Подбор выпускной программы. Подготовка к выпускному зачету. 2–3 разнохарактерных пьесы, максимально раскрывающие владение инструментом. 1 дифференцированный технический зачет. Промежуточные прослушивания выпускной программы. Расширение исполнительского диапазона от фа большой октавы до ля 1-й октавы. 1–2 пьесы крупной формы. Рекомендуется участие в конкурсах. Участие в мероприятиях школы. Гаммы в умеренном темпе D-dur, h-moll, G-dur, e-moll, T⁵₃. Допустимы 1–2 пьесы в ансамбле. <i>Примеры:</i> А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I ч. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. А. Раф. Упражнения для развития легких. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне. Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне. Г. И. Страутман. Этюды для тромбона. Е. П. Нестеренко. Этюды для тромбона.    Ансамбль  	Переход с детского тромбона на полноценный инструмент. Изучение педальных нот, применение квартового вентиля во время исполнения программы. Расширение исполнительского диапазона от ноты ми-бемоль большой октавы до ля 1-й октавы. Упражнения на фриктивную атаку, гаммы Es-dur в две октавы, c-moll. D-dur в две октавы, h-moll. T⁵₃, D7, ум7. Активное участие в мероприятиях школы. Участие в конкурсах не менее 2–4 выступлений в год. 4 дифференцированных зачета в год. 4–6 разнохарактерных этюдов в год. Участие в ансамбле. Создание видеозаписей программы для дальнейшего использования в онлайн-мероприятиях, конкурсах, коллаборациях. <i>Примеры:</i> А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I–II ч. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. А. Раф. Упражнения для развития легких. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне. Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне. Г. И. Страутман. Этюды для тромбона. Е. П. Нестеренко. Этюды для тромбона. Ж. Рошу, А. Раф. Лирические этюды.    Ансамбль 	Переход с детского тромбона на полноценный инструмент. Изучение педальных нот, применение квартового вентиля во время исполнения программы. Изучение приема фруллато. Упражнения на акцентуацию при помощи дыхания. Расширение исполнительского диапазона от ноты ми-бемоль большой октавы до ля 1-й октавы. Упражнения на фриктивную атаку, гаммы Es-dur в 2 октавы, c-moll. D-dur в 2 октавы, h-moll. T⁵₃, D7, ум7. Активное участие в мероприятиях школы. Участие в конкурсах не менее 2–4 выступлений в год. 4 дифференцированных зачета в год. 4–6 разнохарактерных этюдов в год. Участие в ансамбле. Создание видеозаписей программы для дальнейшего использования в онлайн-мероприятиях, конкурсах, коллаборациях. <i>Примеры:</i> А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. А. Раф. Упражнения для развития легких. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. Б. Ватроуз. Школа игры на тромбоне. Ж. Рошу, А. Раф. Лирические этюды. J. J. Johnson. Упражнения и этюды для тромбона. Д. Брубек. Стереогаммы. А. Сухих. Тромбон в джазе. С. Турре. Сборник импровизаций. К. Борос. Методические этюды для тромбона в джазе. М. Найтингейл. Джазовые этюды для тромбона.    Ансамбль 
---	--	--	---

7 класс. 12–14 лет. Тромбон		Промежуточные прослушивания выпускной программы. Расширение исполнительского диапазона от ре-бемоль большой октавы до си-бемоль 1-й октавы. 1–2 пьесы крупной формы. Часть концерта, либо пьеса сонатной формы. Изучение тенорового ключа. Участие в конкурсах. Участие в мероприятиях школы. Гаммы в подвижном темпе B-dur, g-moll, Des-dur, b-moll, T⁵₃, D₇, ум₇. 2 пьесы по ансамблю. Создание видеозаписей программы для дальнейшего использования в онлайн-мероприятиях, конкурсах, коллаборациях. <i>Примеры:</i> А. Т. Скобелев. Сборник этюдов для тенора, тромбона. I–II ч. А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. А. Раф. Упражнения для развития легких. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбон. Б. П. Григорьев. Школа игры на тромбоне. Е. П. Нестеренко. Школа игры на тромбоне Г. И. Страутман. Этюды для тромбона. Е. П. Нестеренко. Этюды для тромбона. Ж. Рошу, А. Раф. Лирические этюды.    Ансамбль 	Промежуточные прослушивания выпускной программы. Расширение исполнительского диапазона от ре-бемоль большой октавы до си-бемоль 1-й октавы. 1–2 пьесы крупной формы. Часть концерта, либо пьеса сонатной формы. Изучение тенорового ключа. Участие в конкурсах. Участие в мероприятиях школы. Гаммы в подвижном темпе B-dur, g-moll, Des-dur, b-moll, T⁵₃, D₇, ум₇. 2 пьесы по ансамблю. Создание видеозаписей программы для дальнейшего использования в онлайн-мероприятиях, конкурсах, коллаборациях. <i>Примеры:</i> А. Т. Скобелев. Школа игры на тромбоне. А. Раф. Упражнения для развития легких. Б. ван Дейк. Сборник упражнений для тромбона. Б. Ватроуз. Школа игры на тромбоне. Ж. Рошу, А. Раф. Лирические этюды. J. J. Johnson. Упражнения и этюды для тромбона. Д. Брубек. Стереогаммы. А. Сухих. Тромбон в джазе. С. Турре. Сборник импровизаций. К. Борос. Методические этюды для тромбона в джазе. М. Найтингейл. Джазовые этюды для тромбона.     Ансамбль 
---	--	---	--

Таблицы, представленные ниже, помогают объективно оценивать учащегося на техническом и академическом зачетах. В каждой графе выставляется балл. Сумма баллов делится на количество граф и дает объективную оценку за то или иное выступление. На техническом зачете возможны дополнительные баллы в виде бонусной системы.

ИТОГИ

Таким образом, учебная программа — это дизайн педагогического процесса для каждого конкретного ученика. Персонализация образовательного процесса, проектирование и дизайн направления (общеразвивающее, предпрофессиональное, предпрофессиональное эстрадно-джазовое) для обучения учащегося является задачей педагога XXI века. Также достижению высоких результатов способствуют новые изобретения европейских и американских педагогов. Например, компьютерный формат освоения музыкальной грамоты или вспомогательные атрибуты для развития исполнительского аппарата ученика: «Breath Builder», «Powerlung», «BERP», «P.E.T.E.» и др.

Педагогическая работа — это всегда эксперимент, непрерывная работа ума и воображения, которая не позволит превратить процесс в рутину. На уроках специальности я придерживаюсь идей метапредметности, интеграции знаний (сольфеджио, музыкальная литература, история музыки, физические и математические законы, законы логики, физиологии, гимнастики, рисование, литература, история и т. д.)

Подход к педагогике сегодня декларирует непрерывность образования на протяжении всей жизни. Труды философов, педагогов, психологов и социологов дают базовые знания для создания крепкой культурной среды, направляют педагогический поиск на рубежи социально-психологического управления учебным процессом. Бес-

прерывное отслеживание проектов на мировом образовательном поле помогает находить ресурсы, отвечающие всем требованиям учеников нового поколения. Мы живем в постоянно эволюционирующем мире, где социальные процессы (глобализация, этапы профессиональной социализации, дистанционные формы коммуникации и т. д.) отражаются в образовании. Суммирование накопленного опыта тромбоновых образовательных традиций, синтез новых ресурсов и идей западных педагогов, непрерывный обмен опытом с профессионалами и пополнение репертуара будут залогом успеха для музыкального образования XXI века.

КРИТЕРИИ ОЦЕНОК НА ЗАЧЕТНЫХ И ЭКЗАМЕНАЦИОННЫХ ПРОСЛУШИВАНИЯХ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ				
Исходный балл «5», из которого вычитаются штрафные баллы при ошибках:				
Гаммы	По нотам – 0,5 балла	Нарушение исполнительского дыхания по тетрахорду	Отсутствие темпоритма – 0,5 балла	Ошибки – 1 балл
Этюды (2 этюда)	Отсутствие штрихов – 0,5 балла	Отсутствие динамики и нюансов – 0,5 балла	Отсутствие темпоритма – 0,5 балла	Ошибки – 1 балл
Бонус: Исполнение D ₇ + 0,5 балла Исполнение VII ₇ + 0,5 балла				





САМАРСКАЯ ОБЛАСТЬ
МУНИЦИПАЛЬНЫЙ РАЙОН КРАСНОЯРСКИЙ
МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КРАСНОЯРСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

РЫБИН
СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ВЫСШЕЙ КАТЕГОРИИ
ОТДЕЛЕНИЯ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[С.А. РЫБИНА](#)

КОЛЛЕКТИВНОЕ РАЗЫГРЫВАНИЕ ДЕТСКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА КАК ОСНОВОПОЛАГАЮЩАЯ ЧАСТЬ ИНТОНАЦИОННОГО, ДИНАМИЧЕСКОГО, РИТМИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Ни для кого из музыкантов не секрет, что разыгрывание перед музицированием, будь то самостоятельное занятие, урок, репетиция или концертное выступление, играет очень важную роль. Ведь именно разыгрывание несет в себе то, как музыкант будет играть в этот день или на концерте. Для исполнителя на духовых инструментах неправильное разыгрывание может стать роковым фактором, «убить» весь день и способность сыграть тот или иной музыкальный элемент. И после неправильного разыгрывания опытный музыкант может «изловчиться», приспособиться и сыграть так, что слушателю это будет незаметно. А вот юному музыканту будет это сделать очень сложно, а порой невозможно, так как неопытному губному аппарату неправильным разыгрыванием будет нанесена микротравма, что повлечет за собой исполнительские неточности. Поэтому роль правильного разыгрывания, бесспорно, важна. Если разыгрывание очень значимо для отдельного исполнителя, то для творческого музыкального коллектива этот процесс важен ничуть не меньше.

Работая дирижером профессионального духового оркестра в Самаре, мне часто приходится наблюдать открытые уроки по оркестровому классу в детских музыкальных школах и детских школах искусств, смотреть работу своих коллег-руководителей детских духовых оркестров. Преобладающее большинство руководителей на этих открытых уроках стараются показать свой коллектив с лучшей, презентабельной стороны, что, конечно, ожидаемо. Играют произведения с оркестровыми сложностями, чтобы продемонстрировать уровень своего коллектива. И, как правило, элемент разыгрывания не затрагивается, а на вопрос, как оно происходит, отвечают, что мы настраиваемся, играем гамму крупными длительностями — и на этом все. Но ведь процесс разыгрывания коллектива никак не связан с настройкой отдельных инструментов оркестра, и тем более с игрой гаммы «картошками», не несет в себе той пользы, которая должна быть при разыгрывании духового оркестра. Ведь недаром существуют целые школы и пособия, в том числе и зарубежные, коллективной игры на духовых инструментах, но почему-то ими пользуются очень мало, либо не пользуются вовсе. Конечно,

нельзя не брать во внимание то, что в нашей стране очень давно ничего нового на тему коллективного разыгрывания и школы коллективной игры на духовых инструментах не выпускалось в массовом тираже. А то, что было создано, в некотором роде морально устарело, да и старые желтые ноты на пюпитре у детей восторга не вызывают, а уж тем более желания их играть. Хотя материал, который там представлен, несомненно, полезен для воспитания и развития духовых оркестров.

В этой методической работе я хотел бы предложить своим коллегам, руководителям оркестров детских музыкальных школ, а также руководителям студенческих духовых оркестров, несколько примеров и приемов настройки и разыгрывания, которые я применяю в своем оркестре и которые дают видимый и слышимый результат.

1. НАСТРОЙКА ОРКЕСТРА

Настройка оркестра — то, без чего не может обойтись любое коллективное музицирование. Настройка духового оркестра — вдвойне сложное дело, а настройка детского духового оркестра — архисложное, так как два раза интонационно одинаково сыграть одну и ту же ноту на этапе становления хорошо получается уже у более-менее опытных учеников, что не скажешь о ребятах, которые только начали посещать оркестровый класс. Развитие музыкальных технологий, а именно появление электронного тюнера, очень облегчает процесс настройки, тем более, когда этот тюнер можно загрузить к себе в смартфон. Но в этом есть и отрицательный момент: при помощи тюнера мы становимся «ленивыми» на слух, начинаем настраиваться глазами, а не ушами.

1.1. Настройка отдельных инструментов

Мой подход к настройке оркестра — по старинке, но все же с использованием тюнера. Гобой или кларнет настраивается под тюнер, и потом этот «эталонный» строй я использую для настройки отдельного каждого музыканта, а позже и групп всего оркестра целиком. Таким образом, слух учеников волей-неволей привыкает к звуковысотности, ученики начинают слышать разницу в строе между эталоном и настраиваемым инструментом. Замечено, что ученики даже начинают подсказывать,

выше или ниже нужно настроить инструмент. Это ли не один из тех моментов, к которому мы, руководители, стремимся в совершенствовании строя в оркестре и воспитании своих учеников?

Также в своей практике я не допускаю одно-временного звучания эталонного строя и настраи-ваемого инструмента. Я предлагаю сначала послу-шать и услышать эталон и уже после сравнить его со своей интонацией.

Существует еще некая хитрость для более точ-ной настройки: все деревянные духовые я настраи-ваю на ноту ля, все медные — на си-бемоль. Это обусловлено физикой и конструкцией инструмен-тов.

После настройки каждого музыканта многие настраивают оркестр целиком на ноте си-бемоль и на этом считают настройку законченной. Я ре-комендую после индивидуальной настройки от-дельно пройти по группам оркестра и проверить строй в них — так будет легче поймать нестройно-го музыканта, перенастроить и подсказать. И далее уже от групп можно переходить к более увеличен-ному составу инструментов вплоть до полного ор-кестра.

1.2. Настройка инструментов по группам

Настройку групп инструментов я в своем орке-стре провожу следующим образом. Вначале точ-но по руке группа берет си-бемоль в нюансе *mf*. Очень важно, чтобы нота начиналась одновремен-но, у всех играющих, и чтобы не было слышно, как каждый отдельно берет эту ноту. Далее штрихом *legato* по руке от си-бемоля переходим к ноте ля. Контролируем строй. Этим же штрихом возвра-щаемся в си-бемоль. Далее берем си-бемоль и по руке переходим к ноте фа и после слухового кон-троля на *legato* возвращаемся к си-бемолю и опу-скаемся на октаву вниз (пример 1).

Пример 1

Еще один прием при настройке, который по-могает ученикам понять, как губами подстраивать инструмент во время исполнения. В основе этого приема лежит уже упомянутый ход си-бемоль — ля — си-бемоль. Сначала играется ход так же, как описано выше. После того, как добиваемся строй-ного звучания, переходим к следующему приему. Оркестр берет си-бемоль на артикуляции «та» и старается, не меняя аппликатуры, только с помо-щью расслабления губного аппарата и артикуля-ции «ту» опуститься до ноты ля. Конечно, идеально-

го строя у ноты ля таким образом не добиться, но при возвращении на си-бемоль и артикуляции «та» строй должен быть идеальным. Так, у музыкантов развивается навык подстраивать звуковысотность своего инструмента при помощи артикуляции.

2. РАЗЫГРЫВАНИЕ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

2.1. Разыгрывание духового оркестра в унисон

Бесспорно, игра оркестра в унисон воспиты-вает у музыкантов интонационную точность, что в дальнейшем профессиональном росте очень не-обходимо и является одним из основополагающих, необходимых качеств музыканта. Также при игре в унисон музыканты учатся играть в ансамбле, не вы-деляясь по динамике, нужными штрихами. Неотъ-емлемой частью разыгрывания духового оркестра в унисон является проигрывание гамм. Особенно будет полезна игра гамм различными штрихами: *détaché*, *legato*, *staccato*, *marcato* и другими. По-сле того как вы добьетесь правильного звучания оркестра в этих штрихах, можно добавить к ним различные динамические оттенки. Сыграть гамму на нюансах *p*, *f*, *sf*. Тем самым мы даем понять му-зыкантам, как именно должен звучать оркестр и инструмент в каждом отдельном нюансе. За некий эталон мы берем нюанс *mf* — обычное усреднен-ное звучание инструмента. Далее на протяжении от нижнего звука гаммы к верхнему делаем *crescendo* и при движении вниз — *diminuendo*. В целом здесь можно придумать и использовать очень много ва-риантов, в зависимости от фантазии руководителя. Главное — добиваться поставленной цели в зву-чании оркестра. Приведу еще несколько неслож-ных примеров игры упражнений на основе гаммы, которые я использую в процессе разыгрывания в своем коллективе.

Пример 2

Возможны различные варианты игры этих при-меров с использованием штрихов и динамики.

2.2. Разыгрывание духового оркестра в аккорде

Практически все звучание оркестра основано на том, что каждый участник оркестра играет свою ноту, которая несет свою краску и гармоническую функцию в звучании целого. По моему мнению, стройное и сбалансированное умение играть в коллективе – основа качественного звучания оркестра.

Для своего оркестра я разработал несколько упражнений, которые помогают мне достичь интонационной чистоты, а также дают понять юным музыкантам важность каждого голоса в оркестре и роль своего голоса в частности. Все эти упражнения основаны на тех, что были описаны в предыдущем разделе, поэтому как их играть, можно объяснить устно, без предоставления нотного материала.

Начинать разыгрывание в аккорде нужно, естественно, с построения самого аккорда, стройного и сбалансированного. Как его построить? Покажу на примере си-бемоль-мажорного аккорда с добавленной секстой.

Пример 3



Каждый голос в оркестре должен играть ноты, как показано в партитуре. В итоге мы получаем плотное звучание си-бемоль-мажорного трезвучия с секстой.

Далее каждый исполнитель от своей ноты играет гамму си-бемоль мажор (в зависимости от строя инструмента гамма будет другая).

Пример 4



По этому же принципу играют все упражнения, которые оркестр играл в унисон.

Очень важно выстроить баланс в звучании, чтобы не выделялись отдельные голоса, а звучал плотный, монолитный аккорд.

Конечно, не стоит играть все упражнения за один раз и требовать от юных музыкантов поспешного идеального звучания. Лучше подходить к процессу разыгрывания систематически, примерно по 20 минут в начале репетиции, дабы не утомить и не потерять интерес к этому процессу у участников оркестра. Именно правильный системный подход не заставит долго ждать результата.

3. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ КОЛЛЕКТИВНОГО РАЗЫГРЫВАНИЯ

После того как оркестр разыгрался в аккорде, можно использовать материал из школы коллективной игры или из других оркестровых сборников. Я специально инструментовал несложное произведение для этих целей, с которым справится любой школьник. С помощью него можно контролировать и отрабатывать как правильное звукоизвлечение, правильное динамическое звучание, так и стройность оркестра. Особое внимание следует уделить одновременному началу звука с правильным штрихом и динамикой.

Пример 5



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная работа — это не просто методическое пособие, а уже перенесенный на бумагу собственный опыт работы не только с детским духовым оркестром, но и опыт работы с профессиональным духовым оркестром. Изменения в качестве звучания и восприимчивости к нотному тексту, умении играть в ансамбле и не выделяться в оркестре очевидны. В результате и общее звучание оркестра становится на порядок выше. Чем лучше оркестр звучит, тем более востребованным он становится. Соответственно, появляется все больший интерес у воспитанников музыкальных школ. Появляется желание связать с инструментом свою жизнь и поступить в средние и высшие музыкальные учебные заведения, что является главной целью любого руководителя-педагога.





РАЙОННОЕ МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЗНАМЕНСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»

**САТАЛКИН
РОМАН ГЕННАДИЕВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Р.Г. САТАЛКИНА](#)

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ОТКРЫТОГО УРОКА «СПЕЦИФИКА ОБУЧЕНИЯ ДЕВОЧЕК НА РАЗЛИЧНЫХ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ»

ВВЕДЕНИЕ

Цель урока — развитие умения и навыков игры на различных ударных музыкальных инструментах у девочек в детской школе искусств.

Задачи урока:

1) создание условий для развития музыкальных способностей: слуха, памяти, ритма, эмоциональной сферы, музыкальности и артистизма;

2) создание условий для качественного овладения основными исполнительскими навыками игры на ударных инструментах, позволяющими грамотно исполнять музыкальные произведения, а именно:

- развитие подвижности и выносливости рук, а также работы над ровностью звука (удара),
- развитие навыков метроритма у детей,
- работа над аппликатурными трудностями,
- развитие исполнительской техники как необходимого средства для реализации художественного замысла композитора;

3) определение наиболее эффективных способов достижения конечного результата.

Возраст: 13–14 лет.

Оборудование: музыкальные инструменты: ксилофон, фортепиано, малый барабан, ударная установка, палочки, пульт для нот, метроном, ноутбук с записанным звуковым файлом, колонки, микшерный пульт.

Музыкальный материал:

- Ж. Бизе. Увертюра к опере «Кармен», предложение для ксилофона и фортепиано К. Купинского;
- песня из репертуара группы Dabro «На часах ноль-ноль» (cover).

Продолжительность урока: 40 минут.

ПЛАН УРОКА:

1. Вводная часть

1.1. Приветствие

1.2. Оглашение темы урока

2. Основная часть

2.1. Разминка. Исполнение гамм

2.2. Работа над украшениями на примере увертюры к опере Ж. Бизе «Кармен»

2.3. Упражнения на малом барабане

2.4. Творческое развитие личности учащегося через освоение музыкального инструмента удар-

ная установка. Исполнение кавер-версии песни «На часах ноль-ноль» из репертуара группы Dabro.

3. Заключительная часть

3.1. Поощрение ребенка

3.2. Домашнее задание

3.3. Подведение итогов

ХОД УРОКА

Приветствие ученицы и присутствующих на уроке (если таковые предусмотрены). Оглашение темы урока.

Вводная часть

В настоящее время наблюдается заметный спрос на различные ударные инструменты, вследствие чего возникает потребность в обучении игре на них. Достоинства данной инструментальной группы разнообразны, а исполнительство на ударных инструментах является популярным и востребованным как в среде массовой культуры, так и в академической музыке. Данный вид деятельности развивается быстро и занимает свое особое место в концертной практике.

Ударные инструменты — это самая многочисленная группа инструментов: литавры, барабан, тарелки, тамтам, ксилофон, маримба, челеста, кастаньеты, бубен, треугольник, трещотки, бубенцы, гонг, чокало, маракасы и др. Как показывает практика, на перечисленных инструментах в большинстве своем в детскую школу искусств приходят обучаться мальчики, но и девочки изъявляют желание освоить различные ударные инструменты.

Работая педагогом в классе ударных инструментов уже много лет, во время занятий путем постоянных наблюдений за детьми можно сделать вывод, что наиболее эффективное усвоение учебного материала учениками происходит в том случае, если занятия планировать для девочек и мальчиков отдельно, учитывая особенности для каждой из групп. Индивидуальный подход к обучению позволяет исключать неравномерность в развитии мальчиков и девочек и, соответственно, формировать содержание учебного курса с учетом особенностей гендерного физиологического и психологического развития.

Мальчики и девочки обладают не только разными типами психики, но и разными типами познания. Девочки обычно после начала занятия быстро набирают оптимальный уровень работоспособности

и остаются сосредоточенными до конца занятия, что неизменно влияет на качественную составляющую урока и его конечный результат.

2. Основная часть урока

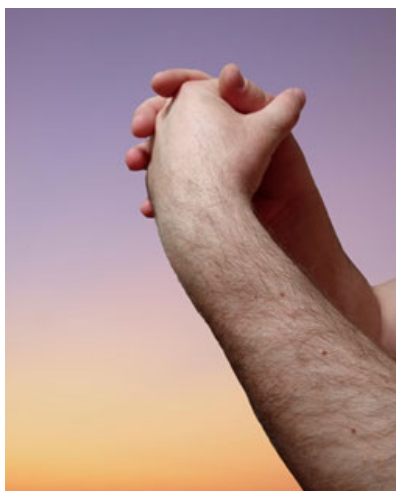
Каждый урок с любым учеником начинается с разминки рук.

Разминка имеет очень большое значение. Она помогает избегать переутомления мышц, растяжения связок и других травм, которые могут возникнуть в процессе игры на ударных инструментах, а также привести в рабочее состояние музыкальный аппарат, которым являются кисти рук. К разминке следует приступать за 5–10 минут до начала игры.

Упражнения для разминки:

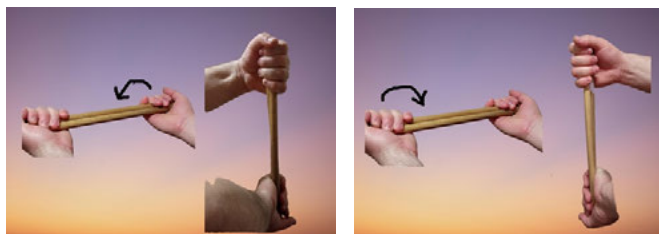
1. Исходная позиция. Мячик. Руки соединить в замок. Выполняем круговые движения сначала в одну, потом в другую сторону (15–20 секунд).

Рисунок 1



2. Исходная позиция. Взять обе палочки за края, ладонями вверх, обхватить. Выкрутить палочку правой рукой сверху вниз, поставив палочку в вертикальное положение. Вернуться в исходное положение. То же повторить левой рукой (до 5–7 раз каждой рукой).

Рисунки 2, 3



3. Исходная позиция. Взять обе палочки за края. Руки вытянуты. Начинаем с правой руки. Выкрутить палочку правой рукой сверху вниз, поставив палочку в вертикальное положение. То же проделать левой рукой. Обе руки получатся перекручены на 180°. Вернуться в исходное положение. Тоже повторить, начиная с левой руки.

Рисунки 4, 5



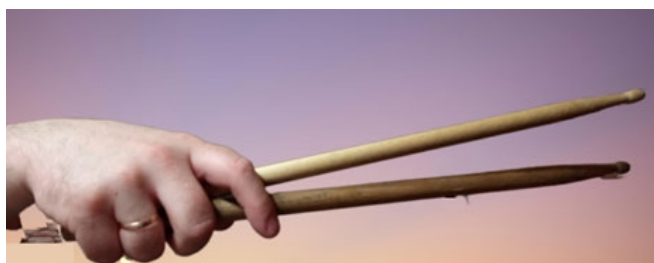
4. Исходная позиция. Вытянуть руку в сторону до уровня предплечья. Вращать, поворачивая ладонь (10–15 раз каждой рукой).

Рисунок 6



5. Исходная позиция. Вытянуть руку в сторону до уровня предплечья. Начав упражнение, кисть руки опускается и поднимается (примерно 10–15 раз каждой рукой).

Рисунок 7



Далее идет работа над гаммами.

На данном уроке — это гамма ля мажор.

После словесного объяснения, как надо исполнять и на что обратить внимание, обучаемая начинает выполнение упражнения: удар по клавише должен быть активным и точным — для этого кисти рук должны быть легкими, свободными; не «выбивать» удары по клавише, а вслушиваться в ровность

звучания гаммы, чтобы не была нарушена звуковая линия. В процессе игры на ксилофоне я делаю замечания, и обучающаяся устраняет недостатки.

Гамма исполняется одиночными ударами четвертными длительностями, по 2 удара — восьмыми длительностями, по 3 — триолями, по 4 удара на каждую ступень гаммы — шестнадцатыми. Начинать играть гамму нужно уметь как с правой руки, так и с левой, правильно проставляя акценты. Как итог данного раздела урока — преподавателем предлагается исполнить все упражнения как одно целое, без остановок.

Исполнение гаммы дуолями, триолями, в разных темпах и под метрономом помогает сформировать «ровный звук», тем самым вывести его на более качественный уровень.

Следующий этап урока — работа над гаммообразными движениями и украшениями в художественных произведениях, на примере увертюры к опере «Кармен» Ж. Бизе на ксилофоне.

1. Показ пьесы в медленном темпе.
2. Тщательная работа над украшениями.
3. Итоговое исполнение пьесы в подвижном темпе.

Итак, находим в тексте изучаемой пьесы гаммообразные пассажи и фрагменты, отмечаем отработанные в гамме технические трудности, добиваемся музыкальности исполнения.

В данной мелодии встречается немало украшений, основные из них — это трель и форшлаг. Уточняем с ученицей, что такое трель и что такое форшлаг, каковы особенности и как правильно их исполнять. Проводим отработку отдельных фрагментов.

Трель (итал. *trillare* — дребезжать) — один из наиболее употребительных мелизмов; быстрое чередование двух соседних нот, отстоящих на секунду, большую или малую. Отрабатываем все трели.

Почти вся техника игры на ударных инструментах построена на различных комбинациях трех базисных упражнений:

1. одиночные удары;
2. двойные удары («двойки»);
3. форшлаг («флэмы»).

Форшлаг — вид мелизма, представляющий собой один или несколько коротких звуков, стоящих перед основным (украшаемым) звуком. Форшлаг бывает короткий и длинный. Последовательно отрабатываем все форшлаг в тексте.

Следующий этап урока — освоение метроритмических особенностей исполнения упражнений на малом барабане.

Осваиваем исполнение ритмических упражнений на малом барабане из сборника Т. Д. Егоровой и В. П. Штеймана «Ритмические упражнения для малого барабана». Упражнение: шестнадцатые длительности с акцентом (пример 1).

Пример 1



Отрабатываем акценты, которые приходится то на правую, то на левую руку в медленном темпе без метронома, затем с метрономом и на последнем этапе в быстром темпе.

Педагог исполняет сам (показ в быстром темпе), добавляя двойки (пример 2).

Пример 2



После чего на акценты мы добавляем rimshot (римшот) — удар по пластику и по ободу одновременно, чтобы акценты звучали ярче.

Следующий этап урока — освоение приемов игры на ударной установке с учетом ее специфических особенностей.

Каждый ударный инструмент имеет свои специфические особенности, которые касаются постановки музыкального аппарата (техники рук) и способов звукоизвлечения. Педагог должен строго следить за правильностью установки и положения инструмента.

Сидеть за установкой нужно прямо, не сутулясь. Все барабаны и тарелки должны располагаться так, чтобы можно было легко достать до них, не меняя положения тела.

К базовым приемам игры на ударной установке относятся: одиночный удар, техника двойного (кистьвого) удара, техника двойного (пальцевого) удара. Что такое прием «одиночный удар» на барабанах: это действие, состоящее из замаха и собственно самого удара. Двойной удар — это когда за один замах мы делаем 2 удара.

Принципы игры ногами схожи с игрой руками, но имеют свои нюансы. Для начала необходимо поговорить о правильной постановке. Педали бас-бочки и хай-хэта расположены под углом относительно поверхности. Нам необходимо расположить ноги на педали параллельно полу. Упор делается на часть ступни изгиба пальцев, пятка оторвана от поверхности. Колотушка педали находится на поверхности пластика. Хай-хэт достаточно плотно закрыт. Напомним, что нам необходимо приложить минимальное усилие для выполнения данной задачи, то есть найти должный баланс. Это исходная позиция для выполнения приемов игры ногами.

Как итог данного этапа урока: исполнение кавер-версии песни «На часах ноль-ноль» из репертуара группы Dabro под фонограмму «минус» сначала педагогом, потом ученицей.

3. Итог занятия:

Поощрение ученицы.

Домашнее задание. В конце занятия педагогу следует дать конкретные рекомендации по самостоятельной проработке всех изученных на данном уроке вопросов, по количеству времени, расходуемого ученицей в домашних занятиях, а также ука-

зять на достаточно высокую степень сложности пройденного музыкального и метроритмического материала.

Вывод.

Следует отметить, что постановка рук и способов звукоизвлечения на ударных инструментах у мальчиков и девочек различны: они зависят не только от индивидуального физиологического строения тела, но и психологических особенностей.

В последнее время девочки, наравне с мальчиками, желают обучаться игре на ударных инструментах. Они в какой-то степени проигрывают по физической силе мальчикам, но всегда отличаются аккуратностью, целеустремленностью и большой работоспособностью, а также уделяют более пристальное внимание деталям, что неизменно отражается на более качественном результате обучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Купинский К. М. Школа игры на ударных инструментах. — М., 2000. — 208 с.
2. Купинский К. М. Сборник пьес (переложение для ксилофона и фортепиано К. Купинского). — М.: Музгиз, 1961. — 38; 14 с.
3. Снегирёв В. М. Методика обучения игре на ударных инструментах. — М.: Культура России, 2003. — 79 с.
4. Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. Сб. тр. / Сост. И. Ф. Пушечников, Н. В. Волков. — М.: ГМПИ, 1990. — Вып. 103. — 144 с.
5. Хрестоматия для ксилофона и малого барабана / Сост. Т. Д. Егорова, В. П. Штейман. — М.: Музыка, 1976. — 90 с.







МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 14 Г. КЕМЕРОВО»

**СЕДЕЛЬНИКОВ
АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
А.В. СЕДЕЛЬНИКОВА](#)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОНОГРАММ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА САКСОФОНЕ

ВВЕДЕНИЕ

Цель работы — обоснование применения фонограмм как средства формирования исполнительских навыков у обучающихся по классу саксофона ДШИ и ДМШ и активное внедрение их в учебный процесс.

Задачи работы:

- 1) исследовать специфику обучения игре на саксофоне с применением фонограммы в ДШИ и ДМШ;
- 2) проанализировать разновидности фонограмм;
- 3) проанализировать способы написания фонограмм с применением музыкально-компьютерных технологий.

Начальное обучение на любом музыкальном инструменте в системе дополнительного образования направлено на формирование исполнительских навыков. Целью такого обучения является заинтересованность, развитие музыкальных способностей обучающегося, подготовка его для успешной сдачи экзаменов и возможности дальнейшего обучения по музыкальному профилю следующей ступени образования.

В педагогической практике не существует универсальных концепций преподавания, так как подход к каждому ученику индивидуален, а значит, и требования к формированию исполнительских навыков должны быть очень гибкими. Именно поэтому в настоящее время стоит вопрос о расширении дополнительных возможностей обучения, позволяющих с первых уроков заинтересовать обучающихся. Анализируя современные способы обучения, можно с уверенностью сказать, что цифровые технологии активно проникают в систему обучения и начинают оправдывать свою значимость в данном процессе.

Использование мультимедиа в процессе образования позволяет привлечь внимание обучающихся и помочь им в самостоятельной работе. Это дает возможность ученикам в домашних условиях прослушивать музыкальные произведения в записи «плюс», а также играть вместе с ней, практикуясь в улучшении техники своего исполнения. Эта техника обучения позволяет добиться правильного исполнения с точки зрения ритмического рисунка мелодии, динамических оттенков музыки и других средств выразительности. В дальнейшем это по-

зволит обучающемуся самостоятельно исполнять музыкальные произведения без лидирующего инструмента под фонограмму-«минус».

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФОНОГРАММЫ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА САКСОФОНЕ

Основные виды деятельности в процессе обучения игре на саксофоне — игра произведений соло и в сопровождении аккомпанемента, а также разучивание специальных упражнений (гамм, арпеджио, этюдов и т. п.). Наиболее полное развитие исполнительских навыков и музыкальных способностей обучающихся достигается в игре произведений в сопровождении аккомпанемента, так как в данном случае перед исполнителем ставятся дополнительные творческие задачи: слушать и слышать аккомпанемент для точного совпадения с аккомпаниатором интонационно, ритмически и динамически. Кроме того, произведения с аккомпанементом, как правило, позволяют обучающемуся понять характер, художественный образ музыкального произведения.

Трудность в процессе обучения состоит в том, что у обучающегося есть возможность заниматься под аккомпанемент только в классе, дома ему приходится играть без сопровождения. Еще одной проблемой является то, что концертмейстер не всегда может присутствовать на занятии, поэтому ученику приходится заниматься без аккомпанемента не только дома, но и в классе.

Для решения этих проблем педагог старается найти способы заменить отсутствие аккомпанемента в тех или иных случаях. Именно использование специально созданной фонограммы аккомпанемента позволяет обучающемуся полноценно исполнять музыкальные произведения и в классе, и в домашних условиях.

Плюсы использования фонограмм:

- 1) возможность на каждом уроке заниматься под аккомпанемент;
- 2) возможность проигрывания сложных эпизодов под фонограмму неограниченное количество раз в различных темпах;
- 3) развитие навыков ансамблевого исполнительства;
- 4) развитие чувства ритма;

5) развитие интонационного и гармонического слуха;

6) фонограмма позволяет исполнителю придерживаться основного темпа в произведениях;

7) исполнение в соответствии с музыкальным стилем того или иного жанра произведения;

8) применение фонограмм для выступления на концертах и конкурсах, в частности, где нет рояля или фортепиано.

Выбор фонограмм для домашнего обучения должен проходить под строгим контролем педагога, так как на сегодняшний день в Интернете присутствует множество фонограмм разного качества, и непрофессиональный выбор может испортить положительное впечатление у ученика от занятий с ними. Правильное и компетентное использование музыкальных фонограмм позволит улучшить базовые исполнительские навыки без потери заинтересованности со стороны учащегося.

Перед занятием с фонограммой обучающийся должен настроить свой музыкальный инструмент на частоту звуковысотного тона в 440 Гц. Это обычно можно сделать с помощью фортепиано или тюнера. Правильно настроенный инструмент позволяет интонационно чисто исполнять произведения с фонограммой, что помогает развивать слуховые качества. Так как ненастроенный инструмент будет «не строить» с музыкальным сопровождением.

К примеру, возьмем школу Дж. О'Нила The Jazz Method for Saxophone [20]. Она очень хорошо подходит для начинающих саксофонистов. Первым номером будет играть нота для настройки инструмента, а в дальнейшем — фонограммы для занятий, записанные профессиональными музыкантами в формате стерео. Чтобы заниматься с минусом, нужно убрать одну дорожку на плеере и перейти в режим моно. Фонограммы записаны в разных джазовых стилях, что позволяет ученику знакомиться с разнообразием джазовой музыки от начальных упражнений до пьес с джазовой импровизацией.

РАЗНОВИДНОСТИ ФОНОГРАММ

Существует 2 разновидности фонограмм:

1. Музыкальная запись, исполненная профессиональными музыкантами с главным голосом либо мелодией (фонограмма-«плюс»).

2. Запись музыкального произведения, в котором отсутствует одна или более партий, обычно вокал или солирующий инструмент (фонограмма-«минус»). Под такую запись музыкант (профессионал или любитель) имеет возможность сам исполнять отсутствующую партию.

При наличии фонограммы-«плюс» у ученика появляется возможность прослушать дома оригинальное звучание композиции с лидирующим инструментом, где присутствует правильно исполняемый ритм. Это позволяет быстрее и более

правильно запоминать необходимый материал, и выполняемость домашнего задания будет более эффективной. Фонограмма-«плюс» больше служит для наглядности и представления общей картины о произведении. Стилиевые особенности исполнения произведения на уроке объясняет педагог, а для наглядности и создания правильного исполнительского настроения необходимо прослушать как фонограмму с лидирующим инструментом, так и без него (фонограмму-«минус»). Непосредственные «тренировки» исполнительских навыков осуществляются именно под фонограмму-«минус».

В классе педагог может сам наглядно показать пример исполнения разучиваемой партии. В домашних условиях таким эталоном профессионального звучания может служить фонограмма, которая позволит не только имитировать сопровождение (аккомпанемент), но и дает возможность обучающемуся выявлять ошибки исполнения и корректировать их.

Важно знать, что обучающиеся зачастую перенимают положительные качества взрослых, профессиональных музыкантов или педагогов — например, манеру исполнения, поведение на сцене, построение индивидуальных занятий и т. д. Таким примером может стать как «живое» исполнение произведения педагогом, так и аудио- и видеозаписи. «Подражая» и копируя исполнение с «живого» примера, даже если он предьявлен с помощью технических средств, у обучающихся происходит правильное формирование исполнительских навыков.

СПОСОБЫ ЗАПИСИ ФОНОГРАММ

Существует несколько вариантов записи мелодии:

1) с помощью нотного редактора (Sibelius, Finale);

2) на диктофон;

3) на профессиональной студии звукозаписи.

Если нет готовой фонограммы, педагог может воспользоваться предложенными способами. Записанная фонограмма позволит обучающемуся услышать правильное звучание мелодии, что позволит быстрее выучить произведение.

Большинство современных учебных пособий, таких как Claus Dapper, Bob Mintzer, Gerry Mulligan Favorites, Jamey Aebersold, по формированию исполнительских навыков игры на саксофоне имеют в комплекте диск с аудиозаписями, который содержит в себе следующие аудиоматериалы:

– tuneNots — сыгранная нота на рояле, обычно ля 440 Гц, служащая неким камертоном, для того чтобы «выровнять» строй инструмента с фонограммой;

– play-a-long — непосредственно сами фонограммы.

Использование записанных фонограмм оптимизирует работу педагога и делает более плодотворным весь процесс музыкального обучения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фонограмма является одним из эффективных средств музыкального обучения, которое может быть использовано как для наглядного показа (использование фонограммы-«плюс» позволяет показать ученику пример исполнения того или иного произведения), так и для замены отсутствующего концертмейстера (использование фонограммы-«минус»), как в классе, так и в самостоятельной работе дома. Как дидактическое средство фонограмма представляет собой запись музыкального произведения (целиком или только аккомпанемент), содержащуюся на аналоговом или цифровом носителе, которая может быть воспроизведена на различных устройствах и использована для решения различных задач музыкального обучения.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Воронцов Ю. Основы джазовой импровизации (для саксофона Eb, Bb). — М.: Современная музыка, 2001. — 56 с.
2. Зеленов И. Фонограммы [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2016/11/23/ispolzovanie-fonogramm-minus-odin-v-protseste-muzykalnogo>
3. Нухауз Л. Основы джазовой игры на саксофоне. — СПб.: Композитор, 1999. — 23 с.
4. Нухауз Л. Основы джазовой игры на саксофоне. 12 джазовых упражнений и 10 джазовых мелодий. СПб.: Композитор, 1999. — 23 с.
5. Aebersold J. Play-A-long Books for All Instrumentalists [многотомная серия]. — New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz Inc., 1967–2022.
6. Classics To Please. Ausgewählte Stücke für Tenorsaxophone und Klavier. — Leipzig: Friedrich Hofmeister, 2002. — 28 p.
7. Contest & festival performance solos: alto saxophone with piano accompaniment. — Malvern, PA: T. Presser Co., 2009. — 66 p.
8. Dapper K. Das Saxophonbuch (Version Eb). — Potsdam: Voggenreiter Verlag, 1989. — 128 s.
9. Dapper K. Das Saxophonbuch 2 (Eb version). — Potsdam: Voggenreiter Verlag, 2007. — 160 s.
10. Galliford B., Neuburg E. Classic movie instrumental solos / Alto saxophone. — Van Nuys, Calif.: Alfred, 2010. — 18 p.
11. Jazz Play Along (Eb, Bb, C). — Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2002–2016. — Vol. 1–188.
12. Juchem D. Jazz Ballads (Eb). — Mainz: Schott, 2009, 2010. — 104 s.
13. Juchem D. Latin Standards (Eb). — Mainz: Schott, 2019; 2020. — 106; 96 s.
14. Juchem D. Movie Classics (Eb). — Mainz: Schott, 2011; 2019. — 92 s.
15. Juchem D. Pop Ballads (Eb). — Mainz: Schott, 2009; 2020. — 88; 92 s.
16. Juchem D. Saxophon spielen — mein schönstes Hobby. Die moderne Schule für Jugendliche und Erwachsene. Tenor-Saxophon. Band I. — Mainz: Schott, 2008. — 112 s.
17. Mintzer B. 14 Blues & Funk Etudes (for Bb, Eb). — Miami FL: Alfred Music Company, Inc., 1996. — 60 p.
18. Mintzer B. 14 Jazz & Funk Etudes (for Bb Instruments). — Alfred Music Publications, 1994. — 40 p.
19. Mintzer B. 15 Easy Jazz, Blues & Funk Etudes (Eb, Bb). — Van Nuys/California: Alfred Publishing, 2000. — 36 p.
20. O'Neill J. The Jazz Method for Saxophone (Eb, Bb version). — London: Schott Music Ltd., 1992. — 96 p.
21. Pearl D. Solo Plus — My First Recital for Alto Saxophone. — New York: Hal Leonard, 1999. — 54 p.
22. Sax plus! Pop-songs for Saxophone (Eb, Bb). Vol. 1–6. — Manching: DUX, 2000–2007.



МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 6»,
Г. САРАТОВ

**СКРИПИНСКАЯ
МАРИЯ НИКОЛАЕВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ ФЛЕЙТЫ,
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ АНСАМБЛЯ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
М.Н. СКРИПИНСКОЙ](#)

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА СЕРИИ ЗАНЯТИЙ «ЮНЫЙ МУЗЫКОВЕД»

ВВЕДЕНИЕ

В процессе обучения в музыкальной школе или школе искусств учащиеся получают базовые знания и навыки, связанные с игрой на инструменте, осваивают теорию музыки, знакомятся с творческим наследием композиторов-классиков. Однако в системе академической подачи знаний зачастую недостает фактора, способного пробудить интерес учащихся к предмету, а потому нет гарантий качественного усвоения знаний. Между тем в среде подрастающего поколения важно воспитывать интерес и вкус к качественной музыке, к эстетике высокого искусства, способного положительно влиять на нравственную и духовную сферы детей. К тому же непременно стоит раскрывать индивидуальность и творческий потенциал учащихся теми доступными и возможными средствами, которыми может воспользоваться преподаватель детской школы искусств. Идея всестороннего культурного воспитания детей послужила поводом к созданию серии обучающих и развивающих занятий «Юный музыковед».

Цель — повышение общего уровня культуры в среде подрастающего поколения.

Задачи:

- развитие творческих способностей и индивидуального начала у детей в процессе знакомства с образцами классической музыки и живописи;
- повышение интереса к процессу обучения в школе искусств;
- укрепление коммуникативных навыков учащихся.

Ожидаемые результаты:

- рост интереса детей к музыке различных исторических периодов, понимание ее актуальности, значимости и силы;
- рост уровня знаний, связанных с классической музыкой;
- развитие образного мышления;
- повышение индивидуального и творческого начал учащихся;
- повышение уровня коммуникации и социализации в среде учащихся.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ И ПЛАН ПРОВЕДЕНИЯ ЗАНЯТИЙ «ЮНЫЙ МУЗЫКОВЕД»

Объектом работы являются образцы музыки композиторов эпох барокко, классицизма и роман-

тизма, как базовых эпох в истории музыки, а также импрессионизма — одного из ярчайших направлений в искусстве конца XIX — начала XX века. Каждая эпоха дополнительно может быть представлена произведениями художников.

1. Сроки: временной диапазон всей серии занятий может составлять, в зависимости от обстоятельств, от нескольких недель до нескольких месяцев. Рекомендуется проводить работу по каждой эпохе не чаще, чем раз в две-три недели, поскольку материал для освоения довольно объемный, задач нужно выполнить много, но при этом надо стараться создавать комфортный режим работы для участников.

2. Механизм реализации:

- домашняя работа учащихся над предоставленными преподавателем материалами;
- аналитическая классная работа в индивидуальном порядке по результатам домашних заготовок;
- коллективная работа: контроль полученных знаний, творческая деятельность;
- систематизация результатов работы путем занесения в таблицу и создания презентации по итогу всех занятий.

3. Задания, которые предстоит выполнить учащимся:

- прослушать музыку композиторов разных эпох и направлений;
- попытаться прокомментировать услышанные музыкальные примеры;
- проиллюстрировать прослушанную музыку (изобразить на бумаге то, что услышал, попытаться передать эмоции, настроение музыки);
- уметь устно поделиться своими впечатлениями об услышанном;
- стараться запоминать имена композиторов, их принадлежность к разным эпохам (направлениям), а также впечатление от музыки, написанной в определенную эпоху определенным композитором (то есть уметь классифицировать эпохи, композиторов, произведения).

4. Подготовительная часть:

- подготовка оборудования, необходимого для проведения занятий: звуковоспроизводящие устройства, устройства для демонстрации изображений;
- подготовка материалов — образцов музыки и произведений художественного творчества;
- подготовка к коллективному занятию по импрессионизму (будут необходимы бумага для рисования, карандаши, фломастеры, краски и т. п.)

– обсуждение с учащимися сути проекта, выяснение заинтересованности в данной работе.

5. Ход работы:

5.1. Работа по барокко.

Включает в себя комментирование и иллюстрирование музыкальных примеров творчества композиторов эпохи барокко. Примерный список музыкальных образцов данного этапа (по желанию руководителя, преподавателя список можно изменять, дополнять, компоновать по своему усмотрению):

1. И. С. Бах. Ария из Сюиты для оркестра № 3, ре мажор;
2. И. С. Бах. Скерцо («Шутка») из Сюиты для оркестра № 2, си минор;
3. А. Вивальди. Цикл концертов «Времена года» ор. 8: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима»;
4. Г. Ф. Гендель. «Прибытие царицы Савской» из оратории «Соломон».

Художники, с картинами которых можно познакомиться учащихся в рамках знакомства с эпохой барокко: Микеланджело Караваджо, Питер Пауль Рубенс, Диего Веласкес.

**Пример таблицы для фиксирования результатов проведенных занятий
(заполняется руководителем):**

Порядковый №	Композитор	Произведение	Участник	Комментарий к произведению
1.	И. С. Бах	Ария из Сюиты для оркестра № 3	Кубинская Дарьяна	Когда слушаешь эту музыку, создается впечатление чего-то бескрайнего, спокойного, как звездное небо.
			Дрозд София	Мне понравилось произведение. Музыка плавная, переливчатая. На слух его исполняют скрипки и фортепиано. Когда слушаешь эту музыку, представляешь клин улетающих журавлей. Музыка словно сама летит: то вверх, то вниз. Звучит непрерывно, гладко.
2.		Скерцо («Шутка») из Сюиты для оркестра № 2	Кубинская Дарьяна	Легкое игривое произведение. Сразу видится луч, а над ним — летающие жаворонки.
			Дрозд София	Мне понравилось произведение. Музыка звучит скачкообразно, но непрерывно. На слух его исполняют флейта, скрипка. Когда слушаешь эту музыку, представляешь белку, скачущую по веткам. Музыка «прыгает» по нотам, но слышно и легато в партии флейты.
3.	А. Вивальди	Цикл «Времена года»: 1. Зима	Кубинская Дарьяна	Метет поземка. Сначала тихо, но потом всё сильнее и сильнее, то затихая, то усиливаясь. Очень похожа на бурю в части «Лето».
			Дрозд София	Мне понравилось произведение. Музыка очень быстрая, не веселая и не грустная. На слух играли скрипки, виолончели. Когда слушаешь эту музыку, представляешь лихую тройцу вороных коней, бегущих по заснеженному лесу, запряженных в сани. Музыка быстрая, яркая и немного тревожная.
		Цикл «Времена года»: 2. Весна	Кубинская Дарьяна	Тихое ясное весеннее утро, противопоставление «Лету». Кажется, что на твоих глазах расцветают цветы.

			Дрозд София	Мне понравилось произведение. Музыка переливчатая, с заметными штрихами. На слух играют скрипки, виолончель. Когда слушаешь эту музыку, представляешь ручьи, бегущие по камням. Они то пробираются через узкие щели в камнях, то свободно бегут мимо деревьев, рядом с которыми лежит подтаявший снег. А на деревьях набухают почки. Произведение очень живое, и впрямь как весенний ручей. Но в то же время его не назовешь отрывистым.
		Цикл «Времена года»: 3. Лето	Кубинская Дарьяна	Слышатся порывы ветра и что-то, убегающее от этого. Это буря летом.
		Цикл «Времена года»: 4. Осень		Затишье. В большом разноцветном лесу медленно и тихо падают листья.
			Дрозд София	Мне понравилось произведение. Музыка просто красивая. На слух играли скрипки, виолончель. Когда слушаешь это произведение, представляешь листопад, медленно кружащийся над землей и постепенно ложающийся на нее. Музыка медленная, переливчатая, таинственная (загадочная).
4.	Г. Ф. Гендель	«Прибытие царицы Савской» из оратории «Соломон»	Кубинская Дарьяна	Дворец царя Соломона. Торжественно въезжает к Соломону царица Савская и заводит с ним беседу.
			Дрозд София	Мне понравилось произведение. Музыка живая, яркая. Когда слушаешь произведение, представляешь большую площадь, она продолжается оживленной улицей, которая ведет к замку. Музыка звучит торжественно, в темпе марша, живо, уверенно.

5.2. Работа по классицизму. Можно рассмотреть следующие музыкальные примеры:

1. Л. ван Бетховен. Соната для фортепиано № 14, до-диез минор, ор. 27, № 2 («Лунная»). 1 и 3 части;
2. Л. ван Бетховен. Симфония № 9, ре минор. Отрывок из финала — «Ода к радости»;
3. Й. Гайдн. Симфония № 45, фа-диез минор («Прощальная»). 1 часть;
4. Й. Гайдн. Струнный квартет ор. 9 № 6, ля мажор, финал;
5. К. В. Глюк. Отдельные номера из оперы «Орфей и Эвридика»;
6. В. А. Моцарт. Симфония № 40, соль минор. 1 часть;
7. В. А. Моцарт. Соната № 11 для фортепиано, ля мажор. Финал — рондо в турецком стиле.

Художники — представители классицизма в живописи: Никола Пуссен, Клод Лоррен, Жак-Луи Давид (неоклассицизм), Антон Рафаэль Менгс (неоклассицизм).

5.3. Огромное количество ярких композиторов подарила истории эпоха **романтизма**. Помимо зарубежной музыки можно включить в работу образцы музыки русских авторов XIX — начала XX века. Список возможных примеров:

1. Г. Берлиоз. «Ракоци-марш» из драматической легенды «Осуждение Фауста»;
2. Ж. Бизе. Увертюра к опере «Кармен»;
3. И. Брамс. Венгерский танец № 1, соль минор; Венгерский танец № 5, фа-диез минор;
4. Р. Вагнер. «Полет валькирий» из III действия оперы «Валькирия» (тетралогия «Кольцо нибелунга»);

5. К. М. фон Вебер. Хор охотников из III действия оперы «Вольный стрелок»;

6. Э. Григ. «В пещере горного короля», «Утро», «Танец Анитры» из Сюиты № 1 к пьесе Г. Ибсена «Пер Гюнт»;

7. А. Дворжак. Славянский танец ор. 72 № 2, ми минор;

8. Ж. Оффенбах. Канкан из оперетты «Орфей в аду»;

9. Ф. Мендельсон. Скерцо из музыки к комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь»;

10. Н. Паганини. Каприз № 24 для скрипки соло, ля минор;

11. Дж. Пуччини. Ария Каварадосси из III действия оперы «Тоска»;

12. Дж. Россини. Увертюры к операм «Вильгельм Телль», «Севильский цирюльник», «Сорока-воровка»;

13. К. Сен-Санс. «Лебедь», «Аквариум» из сюиты «Карнавал животных»;

14. Б. Сметана. Симфоническая поэма «Влтава» из цикла «Моя родина»;

15. Ф. Шопен. Вальс до-диез минор, ор. 64 № 2;

16. И. Штраус. Вальс «На прекрасном голубом Дунае»;

17. Р. Шуман «Бабочки», «Пьеро» из фортепианного цикла «Карнавал».

Художники — представители романтизма: Франсиско Гойя, Эжен Делакруа, Теодор Жерико, Джон Констебл, Карл Павлович Брюллов, Иван Константинович Айвазовский, Василий Андреевич Тропинин.

5.4. Импрессионизм. Коллективная работа. Встреча участников занятий общей группой. Цель коллективного занятия — выявление остаточных знаний по пройденному материалу, а также творческая работа по новой, ранее не освещенной, теме — музыке импрессионизма. На занятии участникам предлагается распределить ранее прослушанных композиторов по их принадлежности к определенной эпохе, а также хронологически выстроить порядок временных периодов развития музыкального искусства (барокко, классицизм, романтизм).

Вторая часть коллективного занятия включает в себя знакомство с направлением импрессионизм, а также иллюстрирование следующих музыкальных примеров данного направления:

1. К. Дебюсси. «Лунный свет» из «Бергамаской сюиты» для фортепиано; «Маленький негренок»;

2. К. Дебюсси. «Празднества» из симфонического цикла «Ноктюрны»;

3. К. Дебюсси. «Облака» из симфонического цикла «Ноктюрны»;

4. К. Дебюсси. «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна» из I тетради Прелюдий для фортепиано;

5. К. Дебюсси. «Сиринкс» для флейты соло;

6. К. Дебюсси. «Затонувший собор», «Паруса» из I тетради Прелюдий для фортепиано;

7. М. Равель. «Болеро»;

8. М. Равель. «Игра воды» для фортепиано;

9. М. Равель. Фортепианный цикл «Отражения».

Идея такова, что участники не должны знать названий произведений, но интуитивно попробовать изобразить услышанные музыкальные примеры на бумаге. Названия произведений руководитель сообщает после оценки художественных работ учащихся.

Художники-импрессионисты: Поль Сезанн (1839–1906), хотя позже он и откололся от импрессионистов; Эдгар Дега (1834–1917), презиравший термин «импрессионист»; Эдуард Мане (1832–1883), не участвовавший ни в одной из выставок импрессионистов; Клод Моне (1840–1926) — самый плодовитый из импрессионистов и тот, кто наиболее очевидно воплощает их эстетику; Камиль Писсарро (1830–1903), Пьер-Огюст Ренуар (1841–1919), участник выставок импрессионистов в 1874, 1876, 1877 и 1882 годах; Альфред Сислей (1839–1899).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Всего за время данной серии занятий учащиеся познакомятся примерно с 40 произведениями 25 композиторов периодов барокко, классицизма, романтизма и импрессионизма. А также увидят художественные произведения перечисленных эпох.

Детальное знакомство детей с образцами музыки, рожденной в периоды барокко, классицизма, романтизма и импрессионизма, не только способствует росту знаний в области музыкального искусства, но и побуждает учащихся описать услышанное с собственной точки зрения, а также проиллюстрировать музыкальные примеры, предложенные им для прослушивания. В процессе знакомства с образцами классической музыки дети получают возможность реализовать себя в таких областях деятельности, как живопись, риторика, коммуникация, и придут к выводу, что музыка — это интересно, завораживающе, многолико, что хорошая музыка способствует развитию интеллектуальных и творческих способностей.

РЕЗЮМЕ

Данная схема серии занятий может быть полезна преподавателям учреждений дополнительного образования детей в качестве образца внеклассной работы с учащимися. По итогу данной работы возможно создание презентации на основе музыкальных произведений разных эпох и направлений, включающей в себя иллюстрации художественных работ учащихся и некоторые их комментарии по прослушанным образцам классической музыки.





МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ Э. С. ПАСТЕРНАК», Г. СЕВЕРОМОРСК

СОКОЛЕНКО
КСЕНИЯ АЛЕКСЕЕВНА
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ ФЛЕЙТЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[К.А. СОКОЛЕНКО](#)

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ОТКРЫТОГО УРОКА «РАБОТА НАД ДЫХАНИЕМ В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ»

ИНФОРМАЦИОННАЯ КАРТА УРОКА

Тема урока: Исполнительское дыхание флейтиста.

Вид урока: урок-практикум.

Форма урока: повторно-обобщающий

Цель урока: закрепление полученных ранее знаний, выработка умений и навыков по их применению на примере гаммы и упражнений.

Задачи урока:

- развитие грамотного исполнительского дыхания;
- развитие навыков чистого звуковедения;
- развитие навыков грамотной фразировки.

Возраст учащегося, класс: Воронцова Феодора, 12 лет. Учащаяся VI класса, осваивающая дополнительную предпрофессиональную образовательную программу. Специальность «флейта». Отделение духовых и ударных инструментов. Класс преподавателя К. А. Соколенко.

Продолжительность урока: 40 минут.

Место проведения урока: МБУДО ДМШ имени Э. С. Пастернак г. Североморск.

Методы обучения:

- словесный;
- наглядно-слуховой;
- аналитический;
- практический.

ВВЕДЕНИЕ

Исполнительское дыхание — это приспособление дыхательных мышц к условиям звукоизвлечения и звуковедения и, прежде всего, произвольное управление фазами вдоха и выдоха. Перед преподавателем стоит задача научить будущего музыканта владеть дыханием так, чтобы в нужный момент он мог сделать быстрый и полноценный вдох, после чего выдыхать интенсивно, но в то же время плавно.

ВМЕСТЕ С УЧАЩИМСЯ ДЕЛАЕМ УПРАЖНЕНИЕ НА ВДОХ

Вдох имеет важное значение в исполнительском дыхании. От правильной постановки вдоха зависит качество выдоха. При исполнительском

вдохе дыхательные мышцы должны работать интенсивно, заполняя легкие достаточным количеством воздуха. В своем классе я практикую в работе как с начинающими маленькими флейтистами, так и с уже более опытными, некоторые упражнения.

Упражнение на букву «с» помогает ребенку прочувствовать работу грудных мышц и заполнение легких воздухом. Для этого просим учащегося, издавая звук «с», выпускать воздух до конца. Учащийся чувствует небольшой дискомфорт по окончании воздуха в легких. Последующий вдох должен производиться тем же образом, но не сразу. После выдоха просим учащегося досчитать до двух или до трех, и только после этого делать вдох. Важно следить за тем, чтобы ученик не поднимал плечи во время вдоха.

Таким образом, ребенок, образно не представляющий анатомию вдоха, довольно ясно физически может прочувствовать работу дыхательных мышц.

Следует избегать также перебора воздуха, когда его неизрасходованный объем пополняется новым запасом кислорода. В этом случае ученик начинает задыхаться. Чтобы этого не случилось, нужно перед сменой дыхания удалить излишки воздуха.

ТРЕНАЖЕР ДЛЯ АКТИВНОГО ВЫДОХА

Выдох — важный элемент исполнительского процесса. В своей практике я использую так называемый тренажер, который представляет собой трубку с выпирающим вверх небольшим наконечником, к которому прикреплен небольшой «корзинка». В «корзинке» располагается легкий по весу шарик (обычно он изготовлен из пенопласта или тонкой пластмассы). Ученик, делая глубокий вдох, выдыхает в тренажер, стараясь силой выдоха приподнять и удержать в одном положении шарик. Обращаем внимание ученика на то, что шарик не должен резко «выпрыгнуть», а также бесконтрольно перемещаться вверх и вниз. Особенно важно в процессе выдоха не надувать щеки.

Таким образом, ученик наглядно ощущает и учится контролировать работу внутренних межреберных мышц, а также мышц брюшного пресса, так называемой «опоры». Достаточно подробно об опоре пишет Г. А. Орвид¹: «Опора дыхания

¹ Орвид Георгий Антонович (1904–1980) — советский трубач, педагог, музыкально-общественный деятель, заслуженный деятель искусств РСФСР. С 1923 года играл в симфоническом оркестре при Московской филармонии, с 1930-го — солист Большого театра, с 1931 года преподавал в Московской консерватории. Составитель «Школы для трубы (или корнета)» (М., Музгиз, 1936).

достигается точным согласованием подъемного давления брюшного пресса со степенью сопротивления уступающей этому давлению диафрагмы с таким расчетом, чтобы сжатие воздуха в легких и давление воздушной струи и губной щели были непрерывными и достаточными для образования и ведения звука» [3]. Таким образом, опора является основополагающим элементом в постановке рационального исполнительского дыхания.

После выполнения данных упражнений вместе с учащимся обязательно подводим итог: данные упражнения нужны для тренировки осознанного глубокого вдоха и активного контролируемого выдоха.

Следующий этап урока — применение полученных знаний в практике исполнения.

Просим ученика взять инструмент и на примере гаммы ля мажор в медленном темпе будем играть четвертные ноты с дыханием на каждую длительность. В этом упражнении активно начинают работать мышцы брюшного пресса, которые являются «опорой» при выдохе. Ученик должен добиваться качественного звучания, а именно упругости звука, объемности, чистоты и глубины. Немаловажно помнить и напоминать учащемуся, что голосовые связки (в состоянии зевка) оказывают большое влияние на скорость и качество выдыхаемого воздуха.

На следующем шаге урока я предлагаю ученику проиграть ту же гамму ля мажор, но уже половинными длительностями. В этом несложном упражнении ученик уделяет внимание и глубокому вдоху и активному выдоху. Каждая извлекаемая нота должна быть устойчивая и крепкая. Просим учащегося исполнять каждую ноту внимательно и вдумчиво, анализируя физиологические процессы.

Далее целесообразно проиграть парные заливочные ноты. При исполнении таких пар ученик отрабатывает мелкую фразировку, звуковедение и точное начало и окончание нот. Отработав простые соединения нот, я прошу ученика усложнить упражнение динамическими оттенками. Так, первая нота будет начинаться на *piano* и с применением *crescendo* приходиться в следующую ноту на *forte*. Это упражнение прорабатываем, двигаясь по всей гамме вверх и вниз. Отдельно занимаемся и с динамикой — наоборот, путем от *forte* к *piano*

через *diminuendo*. Примеры таких упражнений в разных тональностях представлены в сборниках П. Таффанеля — Ф. Гобера «Полная школа игры на флейте» (тетради I–IV).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Добиться правильного сокращения мышц брюшного пресса, особенно при исполнении звуков в тихих нюансах, является задачей не из легких, требующей длительных, разумных и усиленных, осуществляемых под самоконтролем, тренировок. Правильная методика дыхания в процессе обучения играет важную роль в становлении исполнительского мастерства флейтиста.

Желательно, чтобы педагог сам сочинял и показывал упражнения для ученика. Но и на продолжительных звуках, и на гаммах, и на этюдах, и на пьесах можно достичь больших результатов, если их не просто механически проигрывать, а выполнять вдумчиво.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Должиков Ю. Н. Нотная папка флейтиста № 1. Методика, упражнения, этюды. — М.: Дека-ВС, 2004. — 48 с.
2. Должиков Ю. Н. Техника дыхания флейтиста // Вопросы музыкальной педагогики / Ред-сост. Ю. А. Усов. — М.: Музыка, 1983. — Вып. 4. — С. 6–18.
3. Орвид Г. А. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусства игры на трубе // Мастерство музыканта-исполнителя. — М.: Сов. композитор, 1976. — С. 186–212.
4. Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Ред. Ю. Должиков. — М.: Музыка, 1999. — 85 с.
5. Таффанель П., Гобер Ф. Полная школа игры на флейте. В восьми частях / пер. С. В. Стройкина. — СПб.: Лань, 2021. — 352 с.





ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ГОРОДА МОСКВЫ «ШКОЛА № 1770»

ТЕРЕХИН
ПАВЕЛ ИГОРЕВИЧ

ПЕДАГОГ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ, ДИРИЖЕР



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[П.И. ТЕРЕХИНА](#)

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В НАЧАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ В ДЕТСКОМ ДУХОВОМ ОРКЕСТРЕ

ВВЕДЕНИЕ

Данная методическая разработка предназначена для руководителей оркестров, детских музыкальных школ и детских школ искусств.

В разработке систематизированы основные направления внедрения информационных технологий в начальном обучении в духовом оркестре.

Разработка знакомит руководителя духового оркестра с новыми возможностями начального этапа работы с духовым оркестром с использованием информационных технологий.

В методической разработке даны рекомендации по использованию таких программ как:

1. Sibelius, Finale — предназначение данных программ заключается в возможности учащегося работать с нотами (редактировать, сочинять). При этом данные программы способствуют наиболее эффективному изучению нотной грамоты, так как она оснащена различными музыкальными нюансами, такими как длительность, динамика, темп, штрихи и т. д.

2. Cubase, Logic Pro X — позволяют демонстрировать учащимся звучание различных инструментов, в том числе профильных, и позволяют самому ученику воспроизвести ту или иную мелодию самостоятельно.

Сочетание данных компьютерных программ в работе с детским духовым оркестром создает благоприятные условия для активного развития способностей его участников, позволяет параллельно закрепить теоретические знания в практической работе.

Методическая разработка поможет приоткрыть страничку обучения детей игре на духовых и ударных инструментах, даст рекомендации руководителю духового оркестра при работе с начинающими воспитанниками.

Музыкальное воспитание, развитие музыкальных задатков и способностей, заложенных в каждом ребенке, составляют необходимое условие его полноценного умственного, нравственного, физического, трудового и эстетического воспитания. Потому что в каждой из этих сторон процесса формирования человеческой личности есть элементы, которые могут быть развиты только (или лучше всего) средствами музыкального искусства, в ходе систематического музыкального воспитания и обучения.

Музыкальные способности могут быть развиты только в процессе музыкальной практики, на музыкальном материале, специальными методами, приносящими музыкальному искусству.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ SIBELIUS

Sibelius — это нотный редактор, который позволяет работать с нотами в цифровом формате, то есть на компьютере. В классическом варианте работы с данной программой знаком практически каждый дирижер. Сегодня, в век цифровизации, создание партитур для оркестра стало намного доступнее. В данной методической разработке предлагается использовать программное обеспечение как педагогический инструмент работы с начинающими музыкантами. Хочу отметить, что на сегодняшний день существует огромное количество нотных редакторов. Выбор наиболее удобного редактора остается за вами. На мой взгляд, программа Sibelius проста в изучении и имеет удобный интерфейс. Если вы только начинаете знакомство с нотными редакторами, я рекомендую обратить внимание именно на Sibelius. Если вы уже работаете в каком-либо нотном редакторе, то данная методика легко адаптируется под выбранный вами редактор.

Начиная работать с духовым оркестром, мы сталкиваемся с тем, что инструменты в духовом оркестре транспонирующие. У обучающихся возникает диссонанс в понимании: сосед может играть другую ноту по названию, а звучит она так же, как у него.

Используя нотный редактор, выбирая любой духовой инструмент, программное обеспечение дает возможность переключать транспонирование. К примеру, выбрав инструмент кларнет (in B), программа автоматически транспонирует ноты в строй инструмента при их написании. Но при необходимости можно просмотреть ноты в не транспонирующем строе (in C). Также при выборе инструментов программа разделяет их на группы. Это позволяет наглядно изучать оркестр и экспериментировать с музыкальными инструментами, изучая их особенности транспонирования и диапазона. Нотный редактор запрограммирован подсказывать ноты, которые не может использовать тот или иной музыкальный инструмент.

Также нотный редактор можно использовать при изучении партитуры. Один из важных моментов в изучении музыкального произведения — научить детей слушать и понимать именно структуру музыкального произведения. У обучающихся есть возможность слушать как отдельные партии, например, те, которые они сами исполняют, так и комбинировать их с любыми инструментами любых групп, создавая авторские тренажеры для занятий дома.

Использование нотного редактора может быть вариативным и дополненным в зависимости от уровня подготовленности музыкантов и задач руководителя оркестра.

Добавлю, что, помимо работы с оркестровыми инструментами и партитурой, дети наглядно могут изучать основы музыкальной грамотности, что является неотъемлемой частью работы в детском оркестре.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ПРОГРАММНОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ LOGIC PRO X

Logic Pro X — это программное обеспечение для профессионального создания музыки, обработки и микширования звука. Данной программой пользуются специалисты по написанию аранжировок для создания музыкальных произведений и звукорежиссеры для обработки записанного материала. Но возможности данного программного обеспечения могут быть полезны и в педагогической деятельности, а именно в обучении начинающих музыкантов, которые пришли в оркестр.

Также хочу отметить, что данная программа является DAW-программой (Цифровая звуковая рабочая станция). Наряду с этим программным обеспечением также есть много других аналогов. Если вы в своей практике используете другое программное обеспечение, то данная методика также адаптируется к вашей DAW. Если нет, то рекомендую обратить внимание на Logic Pro X, так как данная программа имеет очень удобный интерфейс и, что самое важное, обширную библиотеку звуков. Однако есть некоторое неудобство: данная программа работает только на MAC OS. Операционная система Windows ее не поддерживает. При использовании операционной системы Windows рекомендую такие DAW, как Ableton Live и Cubase.

Любая цифровая звуковая станция дает возможность использовать музыкальные инструменты для их записи и прослушивания. Звучание данных инструментов было записано на профессиональных студиях профессиональными музыкантами, что дает возможность начинающим исполнителям познакомиться со звучанием музыкальных инструментов. Также программа имеет возможность записи с помощью midi-контроллера (midi-клавиатуры) или встроенной клавиатуры в программу и редактирования записанного материала. Под записью понимается запись инструментов, встроенных в программное обеспечение. В дальнейшем данное программное обеспечение можно использовать уже при записи собственного звучания обучающегося. Хочу отметить, что обучающийся в процессе работы с программой имеет возможность создать авторский тренажер для занятий в домашних условиях, что повышает эффективность занятий, направленных на формирование духового оркестра.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная музыкальная среда стремительно меняется и ставит новые задачи перед музыкально-образовательными организациями. Чтобы отвечать творческим запросам учеников, их деятельность должна обновляться в соответствии с современными тенденциями развития музыкальной жизни общества. Используя информационные технологии на занятиях оркестра, а именно сочетание нотного редактора Sibelius (или иного нотного редактора) и программного обеспечения для создания музыки Logic Pro X, дает возможность обучающимся в детском духовом оркестре намного шире взглянуть на возможности духового оркестра, а используя авторские тренажеры для занятий в домашних условиях, быстрее изучать оркестровые партии и более глубоко изучить музыкальный материал.

Возможность продолжения данной методической разработки может заключаться в исследовании путей использования современных технологий в работе как в духовом оркестре, так и в ансамблях и индивидуальных музыкальных инструментах.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Болотин С. В. *Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах*. 2-е изд. — М.: Радуница, 1995. — 358 с.
2. Рогаль-Левицкий Д. Р. *Современный оркестр*. — М.: Музгиз, 1953–1956. — Т. 1, 2.
3. Терехин П. И., Бодина Е. А. *Музыкально-творческое развитие начинающих в процессе обучения игре на инструменте // Педагогика искусства*. — 2016. — № 1. — С. 67–71.
4. Терехин П. И. *Современные идеи культуросообразного воспитания и проблема формирования музыкальной культуры учащихся // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Сборник материалов научно-практической конференции*. — М.: МГПУ, 2016. — С. 57–62.





ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ГОРОДА МОСКВЫ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ КОЛЛЕДЖ МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ИМ. Ф. ШОПЕНА»
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ГОРОДА МОСКВЫ «АКАДЕМИЯ ДЖАЗА»

ШАГОВ
ФЁДОР АЛЕКСАНДРОВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ ТУБЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[Ф.А. ШАГОВА](#)

РАЗРАБОТКА ЧАСТНОЙ (АВТОРСКОЙ) МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА «ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО НА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ (ТУБЕ)»

ВВЕДЕНИЕ

Современное искусство игры на тубе продолжает успешно разрушать устойчивые стереотипы восприятия тубистов как музыкантов, весьма ограниченных в своих амплуа, находящихся в плане своих возможностей внизу иерархии академических исполнителей. Стремительное развитие оригинального репертуара, начавшееся с середины XX столетия, и развитие техники игры на инструменте в рамках зарубежных и отечественных исполнительских школ, расширившее выразительные грани тубы, привело к тому, что современный тубист может вести не только оркестровую, но полноценную сольную и ансамблевую концертную деятельность, используя оригинальный репертуар, который в своей художественной ценности не уступает ни одному другому инструменту.

Российские исполнительские школы активно развиваются, но перед ними стоит еще целый ряд нерешенных проблем методического и материального плана. К последним относится, к примеру, количественная и качественная недостаточность инструментов разных строев. Ведь современный профессиональный исполнитель на тубе должен уметь играть и на контрабасовых тубах в строях С и В и на басовых инструментах в строях F и Es. В условиях постоянно усложняющегося сольного, ансамблевого и оркестрового репертуаров владение инструментами разных строев уже давно стало обязательным условием в Европе и США. В России же отказ от тубы в строе В как инструмента «на все случаи жизни» произошел лишь недавно.

К методическим проблемам, которые необходимо решать в условиях постоянно растущих требований к профессионализму исполнителей, относятся:

- недостаточное представление об иерархии ценностей в конкретной практической работе с тубистами;
- отсутствие освещения в методической литературе принципов организации занятий и построения образовательной стратегии в условиях нарастающего объема учебного материала, что, в свою очередь, обусловлено возрастанием требований к объему и качеству знаний, навыков, умений и компетенций исполнителя на тубе;
- недостаточность освещения проблемы выбора инструмента и мундштуков;

– неполнота освещения в научной литературе прогрессивных высокоэффективных методов работы над постановкой и совершенствованием исполнительского аппарата.

Перечисленные пробелы — далеко не все из существующих, и данная работа, безусловно, не претендует на то, чтобы восполнить даже те, что указаны.

Ее цель заключается в том, чтобы очертить некоторые наиболее важные контуры методики, реализация которой могла бы способствовать постепенному профессиональному становлению тубиста как музыканта, обладающего совершенным исполнительским аппаратом, позволяющим ему работать с максимально разнообразным репертуаром. Иными словами, цель заключается в том, чтобы исполнительский аппарат тубиста никогда не стал для него препятствием в выборе своего профессионального амплуа, будь то свободный «художник-интерпретатор» (термин Л. М. Гинзбурга), занимающийся только концертной сольной деятельностью или же солист оркестра.

Представляемая методика, ставшая результатом анализа и обобщения опыта автора в общении и сотрудничестве с ведущими исполнителями и педагогами по классу тубы и других медных духовых инструментов в России, в Европе и США, личного учебного, исполнительского и педагогического опыта, ориентирована на реализацию на всех ступенях обучения будущего профессионального тубиста. Однако, учитывая особую важность для успешности профессиональной подготовки начального этапа, реализуемого в учреждениях системы дополнительного образования, а также особую трудность организации занятия, длящегося всего 45 минут на этом этапе, акцент будет сделан именно на работу с учащимися ДМШ и ДШИ.

I. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Первый принцип — обязательность реализации индивидуального подхода во всех компонентах образовательного процесса: от постановки исполнительского аппарата до освоения самых сложных современных оригинальных произведений. Индивидуальный подход — это «педагогический принцип обучения и воспитания детей. Он реализуется как изучение и учет индивидуальных особенностей (индивидуальности) каждого ребенка, как выбор

форм, методов, средств взаимодействия с ребенком в учебной и внеучебной деятельности в соответствии с этими особенностями, как создание специальных педагогических условий для развития индивидуальности в каждом ребенке» [1]. Индивидуальный подход предполагает вариантность путей и форм обучения для достижения предусмотренных образовательными стандартами целей.

В частности, о необходимости применения индивидуального подхода в постановке исполнительского аппарата музыканта-духовика говорили и подтверждали свои убеждения реальной практикой ведущие отечественные и зарубежные педагоги по классам духовых инструментов: С. В. Розанов [7], В. М. Буяновский [2], Б. А. Диков [4], Т. А. Докшицер [5], А. К. Лебедев [6], А. Джейкобс [8], Ю. А. Усов [10], Ф. Фаркас [11] и многие другие. В деятельности каждого из них имела место ювелирная работа по поиску оптимального режима функционирования исполнительского аппарата учащегося в рамках установленных научно-анатомических и психофизических параметров исполнительского процесса. «Ежедневно перед каждым трубачом возникают вопросы: "С чего начать свои занятия?", "Как построить их сегодня?", "Сколько времени заниматься и какой учебный материал исполнять?", "Какие навыки развивают те или иные упражнения и какой результат ожидать от проделанной работы?". Ответы на эти вопросы каждый исполнитель должен находить сам, так как процесс развития исполнительских навыков сугубо индивидуален. Он связан с природными профессиональными данными и конкретным состоянием его исполнительского аппарата, в первую очередь губных мышц», — писал Т. А. Докшицер [5, с. 5]. Его слова применимы к процессу обучения исполнителя на любом другом инструменте

Второй принцип — энергоемкость занятий. Стремление достигнуть максимального результата за короткое время без риска психофизического переутомления учащегося должно распространяться не просто на конкретное занятие, а стать важнейшим методическим принципом процесса музыкального воспитания и профессиональной подготовки будущего трубача. Этот принцип в педагогике музыкального исполнительства в настоящее время только получает свое освещение и обоснование. Тем не менее представляется, что он всецело обусловлен курсом современной педагогики вообще на использование здоровьесберегающих образовательных технологий — систему мер, включающую «взаимосвязь и взаимодействие всех факторов образовательной среды, направленных на сохранение здоровья ребенка на всех этапах его обучения и развития» [3, с. 35].

Третий принцип — «От простого к сложному». Суть его заключается в недопустимости предложения учащемуся учебного материала, освоение которого предполагает наличие у него больших навыков и умений, чем есть сейчас. В реальной практике педагог должен постоянно искать материал,

который бы характеризовался лишь незначительной мерой превышения возможностей учащегося на данный момент времени, чтобы провоцировать его развитие, но не настолько, чтобы учащийся вообще не мог справиться и лишь получил перегрузку исполнительского аппарата. Особо отметим, что, согласно этому принципу, в обучении искусству игры на трубе обязательно должны использоваться инструменты разных строев. Так, например, уже в 12 лет учащийся (здесь необходимо индивидуально оценивать степень его физической готовности) вполне может начать осваивать басовый инструмент в строе Es или F.

Четвертый принцип — приоритет развития навыков формирования слуховых образов как базовых в структуре исполнительского мастерства.

Принцип выведен автором на основании личного общения с ведущими отечественными и зарубежными трубачами-педагогами, такими как А. П. Казаченков, В. А. Аввакумов, С. Каролино, Р. Сентпали, А. Хофмайер, О. Баадсвик, М. Кульбертсон и многими другими, а также изучения базовых трудов фактических создателей отечественной музыкальной педагогики.

Выдающийся отечественный пианист и педагог Г. Г. Нейгауз на своих занятиях и мастер-классах, а также в своих работах постоянно требовал от своих учеников ясности слышания ими музыкального текста и своей игры [9]. Это требование предполагало ясного предслышания того, что пианист будет играть в данный момент, и вслушивания в то, что он действительно играет. Указанные выше педагоги (и здесь также можно вспомнить еще и создателя знаменитой Чикагской исполнительской школы трубача Арнольда Джейкобса [8]) неизменно акцентируют внимание своих учеников на том, что исполнительская работа должна приводить к появлению звука и, в целом, того исполнительского стиля, к которому стремится сам учащийся. Но для этого у учащегося должно быть представление (должен быть слуховой образ) того, как он хочет играть. Только при наличии образа достижимой станет коррекция реального звучания. Часто в отечественной методике для определения этого акта используется термин «слуховой контроль». Автор считает этот термин не вполне уместным, поскольку слово «контроль», как это показывает практика, может оказывать негативный закрепощающий эффект на учащегося, который может начать постоянно во время игры думать о том, а не допустил ли он несоответствия между представляемым и реальным звучанием. Кроме того, абсолютное соответствие представляемого реальному недостижимо, поэтому более корректным представляется термин «слуховая регуляция».

Пятый принцип — неразрывность художественного и технического развития учащегося. Традиционный принцип для отечественной музыкальной педагогики. Одна из лучших его интерпретаций предложена выдающимся советским валторнистом и педагогом В. М. Буяновским. Вспоминая о

своем отце (М. Н. Буяновском), создателе высокоэффективной методики обучения на медных духовых инструментах, он писал: «Основной принцип его работы: технология не самоцель, а средство выражения музыкальной мысли композитора — ставил исключительно высокие требования перед учащимися» [2]. Такой подход предполагает постоянную активизацию рефлексии учащегося относительно целеполагания и характера реализации игровой техники. Также этот принцип предполагает перманентное расширение музыкального кругозора и интеллекта учащегося и его слушательский опыт.

II. МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАБОТЫ С НАЧИНАЮЩИМИ ТУБИСТАМИ В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Важнейший метод, необходимый для достижения поставленной цели, — **метод показа**. В работе с учащимися ДМШ и ДШИ, еще не имеющими должного слухового опыта, реализация этого принципа особенно важна: перед учащимся всегда должен быть живой образец «прекрасного звучания». Случаи, когда музыкант является посредственным исполнителем, но прекрасным педагогом, очень редки, и на них не следует ориентироваться. Каждый урок педагог должен играть учащемуся те музыкальные тексты, над которыми ведется работа. Педагог обязан держать себя в хорошей исполнительской форме. Метод показа должен сопровождаться домашним заданием, включающим прослушивание учеником аудиозаписей, а также посещением концертов. Не следует бояться того, что учащийся будет копировать манеру педагога и не проявит свою индивидуальность. Прежде чем индивидуальность проявится, учащийся должен усвоить критерии высокопрофессиональной игры. Отметим, что, с чем большим количеством исполнительских стилей он будет знакомиться, тем лучше для его развития.

Второй важнейший метод — **метод слухового анализа**. На начальном этапе учащийся не просто должен вслушиваться в то, что ему играет педагог, не просто вслушиваться в то, что играет он сам, но и обязательно сформулировать результаты того, что он слышит, то есть проговаривать, обсуждать с педагогом. Если учащийся не может сказать о том, что он услышал, то, скорее всего, осознания не было, а, следовательно, с высокой долей вероятности слуховой образ не будет сформирован.

Комплексное воздействие на учащегося и чередование заданий и предметов работы. Данный метод чрезвычайно важен с точки зрения реализации вышеуказанного принципа энергоемкости. Суть его заключается в максимальной активизации в рамках каждого отдельно взятого занятия исполнительского аппарата, музыкального мышления и музыкального восприятия как в рамках единого процесса, так и в чередовании нагрузки между отдельными компонентами исполнительского ап-

парата, а также переключении внимания и направленности учащегося (во избежание психоэмоциональных и физических перегрузок), предложении различных заданий на развитие исполнительских навыков и умений.

Так, обязательным является использование разнообразного комплекса приемов и упражнений для развития как отдельных компонентов исполнительского аппарата, так и исполнительского аппарата в целом как функциональной системы.

Например, занятие разумно начинать не с исполнения каких-либо упражнений на инструменте, а с приведения с помощью различных упражнений исполнительского аппарата тубиста в рабочую готовность. Педагогическая практика автора демонстрирует эффективность использования в качестве предварительного следующего упражнения на подготовку исполнительского дыхания.

Учащийся садится или стоит (по желанию), держа спину прямо. Далее он открывает рот, как если бы он артикулировал гласную «о», подносит к губам указательный палец любой из рук и делает глубокий быстрый вдох и столь же глубокий и быстрый выдох. Положение губ как при артикуляции гласной «о» является принципиальным: при игре на тубе используются самые большие (если сравнивать с другими медными духовыми инструментами) мундштуки. И именно при таком положении губ учащийся (уже и в дальнейшем, при игре на инструменте) получает возможность набирать бесшумно максимальное количество воздуха. Чтобы объяснить это учащемуся, можно попросить его произнести звук «о» и обратить внимание на движение нижней губы и подбородка — они будут опускаться вниз, увеличивая расстояние до верхней губы, то есть увеличивая сам канал для вдоха. Указательный палец при этом нужен для имитации того сопротивления, которое будет при реальной игре на инструменте.

Обязательным является использование метронома для этого упражнения. Устанавливается сдержанный темп (длительность четверти должна находиться в диапазоне от 70 до 80 ударов метронома в минуту). Метроном необходим для того, чтобы вдох и выдох были равномерными и воздух перед выдохом не задерживался в легких.

Не менее важно, чтобы учащийся в процессе выполнения этого упражнения следил за тем, чтобы реализовывался грудобрюшной (смешанный) тип дыхания. Упражнение выполняется в течение 1–2 минут. В случае совсем юных учащихся оно может быть и короче по длительности, чтобы избежать рисков перегрузки вестибулярного аппарата.

Полезным для подготовки исполнительского аппарата (прежде всего, амбушюра) является бэззинг, то есть игра с помощью вибрации губ, как с мундштуком, так и без него. В негромкой динамике, в наиболее удобном регистре исполняются последовательные нисходящие интервалы в умеренном темпе в рамках тетрахорда. Например, четвертями сыграть legato следующие интервалы: си-бе-

моль — ля, си-бемоль — ля-бемоль, си-бемоль — соль, си-бемоль — соль-бемоль, си-бемоль — фа, си-бемоль — фа-диез, си-бемоль — соль, си-бемоль — соль-диез, си-бемоль — ля, си-бемоль — си-бемоль. Упражнение можно сыграть и на одном дыхании, но также вдох можно сделать и после кварты си-бемоль — фа. Тогда, для удобства игры, следующий интервал перед восходящим движением так же может быть квартой, чтобы не начинать играть с менее удобного на слух си-бемоль — фа-диез. Далее автор рекомендует начать работу с инструментом. Для начала полезно (как следует из педагогической практики автора) сыграть следующее упражнение. От звука си-бемоль контроктавы — или, если речь идет о басовых трубах, то от звуков фа и ми-бемоль большой октавы соответственно — играть legato и détaché их обертоны.

Если первым является звук си-бемоль, то следующим будет звук фа. Соответственно, исполнитель играет четвертями в умеренном темпе legato последовательность си-бемоль — фа — си-бемоль, возвращаясь на исходный звук сначала legato, а потом détaché. Делается вдох и добавляется еще один звук из обертонового ряда — си-бемоль большой октавы, далее добавляется звук ре и т. д. Задача исполнителя — довести количество звуков до пяти (по возможности и более) и сыграть последовательность legato и détaché на одном дыхании.

Принципиально важно, чтобы при выполнении упражнения исполнитель следил за ровностью переходов и чистотой атаки.

После того, как сыгран обертоновый звукоряд от си-бемоль контроктавы, необходимо спуститься на полтона вниз и полностью повторить упражнение от звука ля контроктавы. На трубе в строе В этот звук исполняется при нажатии второго вентиля, все обертоны исполняются при такой же аппликатуре. То есть исполнитель играет упражнение, оставляя вентиль в нажатом положении. Потом он спускается еще на полтона и т. д. Задача — сыграть обертоновые ряды при всех вариантах нажатых вентилях, то есть используя все трубки в инструменте, постепенно увеличивая темп.

По мере приближения к звукам субконтроктавы сопротивление воздушного столба будет нарастать, и исполнителю важно помнить, что чем в более низком регистре он играет, тем ниже должна быть скорость выдоха. Вдох при этом необходим более глубокий.

Упражнение можно варьировать ритмически — использовать пунктирный ритм, триоли, шестнадцатые. Также его можно использовать впоследствии при отработке сложных пассажей в музыкальном произведении. Но главная его ценность заключается в том, что с помощью него тубист может очень быстро на высоком уровне усовершенствовать владение штрихами legato и détaché и расширить свой диапазон до трех октав и более.

В работе над музыкальным произведением эффективными являются сольмизация, сольфеджирование и баззинг. Сольмизация — это исполнение ритмической фигуры одногласной партии с назы-

ванием нот, но без звуковысотной точности. Этот прием очень полезен для понимания логики фразировки. Сольфеджирование позволяет искоренить звуковысотные и интонационные неточности. Игра мелодической линии на одном мундштуке позволяет также усовершенствовать интонационную точность.

Например, часто бывает, что у учащегося в классе не получается сыграть точно длинную музыкальную фразу. Его можно попросить отставить инструмент и вначале просольмизировать фразу а cappella, соблюдая динамику, штрихи, интонационную логику, затем сделать это под аккомпанемент, затем просольфеджировать аналогичным образом, а затем сделать то же самое на одном мундштуке. Скорее всего, уже на этапе сольфеджирования учащемуся окажется очевидной причина затруднений на инструменте — все трудности коррекции звуковедения уже «вылезут» при попытке спеть фразу.

Рассмотрим, как эти и другие упражнения могут быть применены в классе в рамках отдельного занятия.

III. ПРИМЕРНАЯ СТРУКТУРА УРОКА В КЛАССЕ ТУБЫ УЧРЕЖДЕНИЯ СИСТЕМЫ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Важно понимать, что структура и содержание занятия в значительной степени зависят от того, на каком этапе обучения находится исполнитель. Ниже будет представлена примерная схема занятия для учащегося детской музыкальной школы, уже имеющего небольшой опыт игры хотя бы на басовой трубе, то есть в возрасте 13–14 лет. Напомним также, что длительность урока в таком учреждении составляет 45 минут.

Первому разделу занятия в зависимости от готовности учащегося следует отводить от 5 до 7 минут, в зависимости от конкретного состояния исполнителя.

Базовую часть составляют упражнения на дыхание (без инструмента) и упражнения на «разогрев» амбушюра, расширение диапазона, овладение штрихами détaché и legato.

Второй раздел. Работа с музыкальными текстами. В зависимости от стадии обучения и целей конкретного урока тексты могут быть представлены: гаммами, упражнениями, этюдами, музыкальными произведениями, материалами для читки с листа, оркестровыми и ансамблевыми партиями. Второй раздел состоит из двух частей, каждая длится по 17–18 минут, чтобы до завершения урока осталось еще несколько минут. Важно, чтобы работа всегда включала как минимум два разнохарактерных текста и читку с листа: гамма + этюд + произведение + читка с листа; произведение + читка с листа + оркестровые партии и т. д.

Следует придерживаться следующего алгоритма:

1. Учащийся исполняет текст целиком. Педагогом отмечаются ошибки, он задает вопрос об их осознании учащимся.

2. Исполнение произведения по разделам: учащийся останавливается на трудном эпизоде. Педагог играет эпизод сам. Учащийся повторяет (если нужно — по каждому такту), максимально точно копируя педагога. В какой-то момент они могут сыграть в унисон. Затем учащийся играет сам. Возможен вариант (который можно совместить с предыдущим), что учащийся сольмизирует, сольфеджирует и играет эпизод на мундштуке. Процесс игры сопровождается кратким анализом эпизода в контексте всего сочинения. В заключении учащийся может сыграть произведение целиком.

3. Повторение алгоритма на другом материале.

Третий раздел — завершение урока. Педагог дает обратную связь учащемуся, выделяет его исполнительские достоинства и недостатки, определяет домашнее задание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

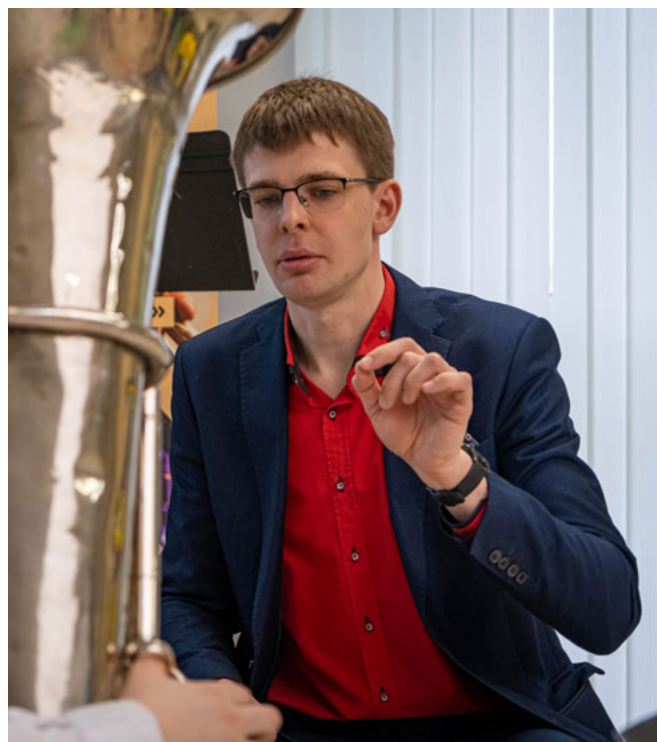
В заключение данной работы отметим следующее. Реализация всех указанных методических принципов и представленной совокупности методов и приемов, а также претворение указанной структуры урока не будет иметь никакого практического смысла, если педагог не будет согласен с главной идеей, лежащей в основе всей методики.

Эту идею можно сформулировать следующим образом: тубист должен быть максимально свободен в своем исполнительском искусстве, и игра на инструменте должна доставлять ему радость.

Эта идея все чаще звучит в среде современных педагогов как отечественных (В. А. Аввакумов, А. П. Казаченков), так и зарубежных (О. Баадсвик, С. Каролино, А. Хофмайер и многих других). Ими

постулируется искренняя радость от служения искусству, радость коммуникации с публикой. Восприятие тубиста как свободного художника, могущего выбирать и создавать свой собственный стиль, вырабатывать свою индивидуальную манеру игры, — характерная черта искусства игры на тубе на современном этапе.

В этом плане представленные рекомендации станут высокоэффективным средством обучения только в случае, если сам педагог использует их в контексте ювелирной работы с учащимся, перманентно совершенствуя свой индивидуальный подход, раскрывая его (учащегося) уникальный творческий потенциал.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Безрукова В. С. *Индивидуальный подход* // Безрукова В. С. *Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога)*. — Екатеринбург: Деловая книга, 2000. — С. 334.
2. Буяновский В. М. *Михаил Николаевич Буяновский — валторнист и педагог* [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.partita.ru/articles/buyanovsky.shtml> (дата обращения: 22.03.2022).
3. Васильева Т. В., Прибыткова Ю. О., Карнакова Л. В. *Здоровьесбережение как необходимый фактор формирования образовательного процесса в современных условиях* // *Современные инновации*. — 2016. — № 1(3). — С. 35–38.
4. Диков Б. А. *Методика обучения игре на духовых инструментах*. — М.: Музгиз, 1962. — 116 с.
5. Докшицер Т. А. *Система комплексных занятий трубача*. — М.: Музыка, 1985. — 114 с.
6. Казаченков А. П. *О методике преподавания искусства игры на тубе профессора МГК имени П. И. Чайковского Алексея Константиновича Лебедева* // *Музыка и время*. — 2017. — № 12. — С. 38–41.
7. Розанов С. В. *Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах*. — М.: Музгиз, 1938. — 52 с.
8. Стюарт М. Д. *Арнольд Джейкобс — наследие мастера* [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://tubastas.ru/book-122> (дата обращения: 12.03.2022).
9. Уроки Г. Г. Нейгауза. 26 февраля 1962 года [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=IPDNcg84Ra8> (дата обращения: 12.03.2022).
10. Усов Ю. А. *Методика обучения игре на трубе*. — М.: Музыка, 1984. — 216 с.
11. Фаркас Ф. *Искусство игры на медных духовых инструментах*. — М.: МГК имени П. И. Чайковского, 1998. — 56 с.

**АССОЦИАЦИЯ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ
НА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ
«ДУХОВОЕ ОБЩЕСТВО ИМЕНИ ВАЛЕРИЯ ХАЛИЛОВА»
БЛАГОДАРИТ ПАРТНЁРОВ КОНКУРСА**



**ПРЕЗИДЕНТСКИЙ
ФОНД КУЛЬТУРНЫХ
ИНИЦИАТИВ**



**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
**РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
110^{ЛЕ} МУЗЕЙ
МУЗЫКИ 2022**



**Департамент
культуры
города Москвы**



**ЦЕНТР РАЗВИТИЯ
СОЦИАЛЬНЫХ
ПРОЕКТОВ**



**АКАДЕМИЯ
ДЖАЗА**

**Фонд поддержки
культуры и искусства
«Искусство на все
времена»**



**СОЮЗ
КОМПОЗИТОРОВ
РОССИИ**



МЕЛОДИЯ



**Государственный Российский
Дом народного творчества
имени В.Д. Поленова**

НАД СБОРНИКОМ РАБОТАЛИ:

**Президент Ассоциации,
генеральный директор
Российского национального музея музыки,
заслуженный деятель искусств РФ
М.А. БРЫЗГАЛОВ**

**Составители
Юлия ГАВРИЛОВА, Наталья ПЕРМИНОВА**

**Редактор
Мария КАРАЧЕВСКАЯ**

**Дизайн, верстка
Ольга СЕЛИВАНОВА**

**Видео контент
Даниил ШИШКОВ, Таисия СУХИНИНА**

**Фото
Вагиз ЗАГИДУЛИН**

Ассоциация духовых оркестров и исполнителей на духовых
и ударных инструментах «Духовое общество имени Валерия Халилова»
125047, г. Москва, ул. Фадеева, 4
Телефон: +7 (499) 251-31-43
E-mail: dukhovik@yandex.ru



<https://dukhovik.ru>