

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра духовой музыки

СОГЛАСОВАНО

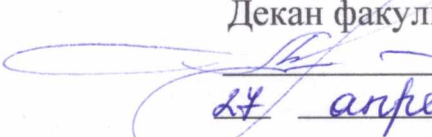
Заведующий кафедрой

 В.М. Волоткович

27 апреля 2026г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 И.М. Громович

27 апреля 2026г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

МЕТОДИКА ИГРЫ НА СПЕЦИНСТРУМЕНТЕ

для специальности

6-05-0215-01 *Музыкальное народное инструментальное творчество*
профилизаций:

*Инструментальная музыка духовая,
Духовые народные инструменты*

Составитель:

Сергеева О.О., доцент кафедры духовой музыки

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета музыкального и хореографического искусства
27 апреля 2026 г., протокол № 8

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Оводок С.С., доцент кафедры народно-инструментальной музыки учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент

Галяс Ю.В., главный дирижер учреждения Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Белорусский государственный академический музыкальный театр»

кафедра художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»

Оглавление

| | |
|--|----|
| ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА | 5 |
| ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ | 7 |
| ВВЕДЕНИЕ | 7 |
| РАЗДЕЛ I. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА, ЕГО СПЕЦИФИКА И МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ | 9 |
| Тема 2. Амбюшюр. Прочие элементы постановки губного аппарата | 10 |
| Тема 3. Исполнительское дыхание музыканта-духовика | 12 |
| РАЗДЕЛ II. АКУСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ..... | 14 |
| Тема 4. Акустические основы звукообразования и основные конструктивные элементы духовых инструментов | 14 |
| Тема 5. Звук. Тембр. Интонация. Вибрато | 15 |
| Тема 6. Моторика. Исполнительская техника музыканта-духовика. Ритм. Темп. Метр. Агогика и <i>rubato</i> | 18 |
| Тема 7. Атака. Артикуляция. Штрихи. Нетрадиционные исполнительские приемы и новые средства выразительности при игре на духовых инструментах | 20 |
| Тема 8. Динамика. Фразировка. Мелизмы. Каденция. Импровизация. Музыкальная терминология..... | 26 |
| РАЗДЕЛ III. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ | 33 |
| Тема 9. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых инструментах. Организация и методика проведения приемных испытаний. Методы развития музыкальных способностей | 33 |
| Тема 10. Организация и планирование учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока в классе специнструмента..... | 38 |
| Тема 11. Работа над инструктивным материалом | 42 |
| Тема 12. Работа над художественным произведением | 52 |
| Тема 13. Организация самостоятельной работы. Развитие навыков чтения нот с листа. Работа над ансамблевой и оркестровой литературой..... | 54 |
| Тема 14. Учебно-методическая литература для развития исполнительского и педагогического мастерства..... | 57 |
| Тема 15. Принципы формирования учебного и концертного репертуара | 63 |

| | |
|--|-----------|
| 3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ | 65 |
| 3.1. Тематика семинарских занятий | 65 |
| <i>Тема 1. Составные компоненты исполнительского аппарата музыканта-духовика</i> | <i>65</i> |
| <i>Тема 2. Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства</i> | <i>65</i> |
| <i>Тема 3. Развитие исполнительской техники и методы работы над инструктивным материалом</i> | <i>65</i> |
| <i>Тема 4. Особенности организации учебного процесса в классе духовых инструментов.</i> | <i>65</i> |
| <i>Тема 5. Принципы формирования педагогического репертуара и способы работы над музыкальными произведениями</i> | <i>66</i> |
| <i>Тема 6. Сравнительный анализ методической литературы известных авторов по методике преподавания игры на духовых инструментах</i> | <i>66</i> |
| 4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ | 67 |
| 4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов | 67 |
| 4.2 Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов | 67 |
| 4.3 Перечень рекомендуемых средств диагностики | 68 |
| 4.4 Тематика мультимедийных презентаций по учебной дисциплине «Методика игры на специнструменте» | 68 |
| 4.5 Перечень теоретических вопросов к экзамену | 69 |
| 4.6 Вопросы к итоговой аттестации «Педагогика и методика преподавания спецдисциплин» III часть | 71 |
| 5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ | 73 |
| 5.1 Учебная программа для специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, Профилизация: Инструментальная музыка духовая, Духовые народные инструменты | 73 |
| 5.2 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ КАРТЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ | 83 |
| 5.3 Основная литература | 87 |

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине «Методика игры на специнструменте» предназначен для научно-методического обеспечения процесса подготовки студентов по специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, профилизаций: инструментальная музыка духовая, духовые народные инструменты.

Целью издания является формирование у студентов комплексной системы педагогического мастерства в области духового инструментального искусства.

Основными *задачами* УМК являются:

- обеспечение высокого качества педагогического образования в сфере духового инструментального искусства;
- расширение профессионального кругозора студентов в области духовой музыки;
- приобретение навыков анализа и обобщения результатов педагогической и учебной деятельности;
- повышение уровня музыкальной культуры студентов;
- научно-методическое сопровождение последовательного усвоения студентами знаний в области методики игры на специнструменте.

Система организации форм обучения включает в себя лекционные, семинарские занятия и самостоятельную работу студентов.

УМК ориентирован на оказание помощи студентам в формировании целостного представления о духовом инструментальном искусстве и методике игры на духовых инструментах.

Разделы, включенные в комплекс, предназначены для оптимального сопровождения образовательного процесса и формирования у студентов компетенций, необходимых для решения профессиональных задач в соответствии с современным уровнем развития духового инструментально-исполнительского искусства.

В *теоретический* раздел УМК включен лекционный курс, основанный на материалах исследований вопросов методики ведущих специалистов в области духового инструментального искусства. В разделе освещаются вопросы акустических основ звукообразования на духовых инструментах, учебно-методическая литература для развития исполнительского и педагогического мастерства, методы развития музыкальных способностей, организация и планирование учебного процесса, а также организация самостоятельных занятий учащихся. Современная школа повышения педагогического и исполнительского мастерства в области методики игры на специнструменте рассматривается в различных аспектах: составные компоненты исполнительского аппарата музыканта-духовика, основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства, особенности подбора учебного и концертного репертуара.

Практический раздел включает в себя тематику семинарских занятий. Данные задания выполняются в качестве самостоятельной работы студентов.

Раздел *контроля знаний* включает в себя задания для контролируемой самостоятельной работы студентов и методические рекомендации по их выполнению, перечень рекомендуемых средств диагностики, темы для подготовки мультимедийных презентаций, перечень вопросов к экзамену.

Вспомогательный раздел включает учебную программу учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Методика игры на специнструменте», учебно-методическую карту учебной дисциплины, список основной и дополнительной литературы.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ВВЕДЕНИЕ

Учебная дисциплина «Методика игры на специнструменте» занимает важное место в комплексе учебных дисциплин и является частью образовательного процесса подготовки квалифицированных специалистов в области духового инструментального искусства. Содержание данной учебной дисциплины предполагает знакомство с теоретическими основами игры на духовых инструментах, а также формирует комплекс знаний о технологии обучения музыканта-духовика. Выпускники музыкального учреждения высшего образования после прохождения данной дисциплины должны иметь педагогические умения и навыки, основанные на современных знаниях в области методики обучения, музыкальной педагогики и психологии.

Учебная дисциплина «Методика игры на специнструменте» находится в тесной взаимосвязи с рядом таких учебных дисциплин, как «Специнструмент», «Инструментальный ансамбль», «Камерный ансамбль», «Оркестровый класс», «Методика работы с ансамблем и оркестром», «История и теория исполнительства на духовых инструментах», «Профессиональная педагогика», «Социальная и возрастная психология», «Сольфеджио», «Гармония», «Элементарная теория музыки», «Анализ музыкальных форм и полифония» и др. Усвоение студентами материала по учебной дисциплине «Методика игры на специнструменте» обеспечивает теоретическую основу для дальнейшей профессиональной деятельности, расширяет познания и формирует необходимый уровень практической подготовки будущего специалиста.

Цель учебной дисциплины – подготовка высококвалифицированного специалиста, владеющего специальными знаниями и навыками методики игры на специнструменте, необходимых для самостоятельной профессиональной педагогической деятельности.

Задачи учебной дисциплины:

- познакомить студентов с акустической природой и основными конструктивными элементами духовых инструментов;
- приобрести знания об основных принципах формирования исполнительского аппарата музыканта-духовика;
- ознакомить студентов с основными средствами музыкальной выразительности в классе духовых инструментов;
- сформировать навык организации учебного процесса;
- воспитать художественно-эстетический вкус на лучших образцах педагогического и концертного репертуара для духовых инструментов;
- углубить знания о методике игры на духовых инструментах;

- сформировать умения использовать теоретические знания и практические умения в области духовой инструментальной культуры;

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- специфику преподавания игры на специнструменте в разных типах учебных учреждений;
- методику проведения индивидуальных занятий;
- специфику педагогической работы с учениками разного возраста;
- методические принципы исполнительского творчества и педагогики;
- основы планирования и организации учебного процесса;
- традиционную и современную методическую литературу;
- принципы подбора и анализа педагогического репертуара;

уметь:

- преподавать игру на специнструменте в профессиональных и общих учреждениях музыкального образования;
- использовать в учебном процессе различные обучающие методики;
- проводить уроки разных видов;
- планировать учебный процесс с учетом возраста и уровня подготовки ученика;
- последовательно развивать музыкальные способности учащегося, его профессиональные умения и навыки;
- применять на практике знания и умения, полученные за время обучения;
- пользоваться научными данными в практической, исполнительской и педагогической деятельности;
- ориентироваться в основной методической литературе по всем разделам курса и уметь ею пользоваться в соответствии с поставленными задачами учебного процесса;
- организовывать учебный процесс, вести необходимую документацию;
- составлять репертуарную программу для учащегося в соответствии с его индивидуальными особенностями;

владеть:

- современными методами, средствами и технологиями музыкального обучения;
- методикой преподавания игры на специнструменте в профессиональных и общих учреждениях музыкального образования;
- современной научно-методической литературой русских, белорусских и зарубежных авторов;
- методами обучения и принципами подбора репертуара;
- навыком применения на практике педагогических принципов.

РАЗДЕЛ I. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА, ЕГО СПЕЦИФИКА И МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ

Тема 1. Основные принципы постановки исполнительского аппарата

Технология звукоизвлечения на духовых инструментах складывается из:

- а) особой работы мускулатуры губ и лица;
- б) исполнительского дыхания;
- в) специфических движений языка;
- г) координированных движений пальцев;
- д) зрительно-слуховых представлений;
- е) непрерывного слухового контроля.

Указанные компоненты неразрывно связаны между собой и составляют исполнительский аппарат музыканта-духовика.

Правильно сформированный исполнительский аппарат имеет большое значение для успешного овладения духовым инструментом. В основе хорошо поставленного аппарата лежат следующие принципы: естественность, свобода, рациональность и индивидуальность.

Понятие исполнительский аппарат музыканта-духовика включает в себя следующие элементы: общую постановку, губной аппарат и язык, дыхание, резонаторы. Основу работы исполнительского аппарата составляет комплекс скоординированных навыков. Каждый элемент этого комплекса должен быть освоен отдельно под тщательным зрительным и слуховым контролем.

Важное значение имеет правильная общая постановка исполнительского аппарата музыканта-духовика. Под постановкой подразумевается положение корпуса, рук, ног, плеч, шеи, головы и пальцев при игре на инструменте. Главный принцип постановки – это естественность и отсутствие напряжения.

Осваивать предварительную постановку целесообразно в положении стоя. При игре на духовом инструменте корпус необходимо удерживать прямо, в естественном и устойчивом положении. Это необходимо для того, чтобы не зажималась грудная клетка, а дыхание было свободным. Ноги должны занимать естественное положение и обеспечивать корпусу максимальную устойчивость всего тела. Голову следует удерживать прямо, не откидывая назад и не склоняя в стороны. Плечи должны быть свободны от напряжения. Нельзя их оттягивать назад или перекашивать в стороны, недопустимо сутулиться. При игре на инструменте следует избегать подъема ключиц. Локти должны быть слегка отведены от корпуса, чтобы не сдавливать дыхание. Правильная постановка должна сообщать инструменту устойчивое положение и обеспечивать удобство игры на нем. Наряду с общими принципами предварительной постановки существуют еще и

узкопрофессиональные особенности, отражающие специфику каждого духового инструмента.

Хорошо развитой технике предшествует правильная постановка пальцев исполнителя. Постановка рук должна быть удобной. Кисти не следует напрягать или изгибать. Пальцы должны быть свободны, слегка округлы и располагаться над соответствующими клапанами. При игре на духовом инструменте необходимо следить за тем, чтобы не было сгибаний неработающих пальцев, а также их высокого подъема, так как это может затруднять технику.

После освоения постановки в положении стоя, необходимо освоить игру на духовом инструменте в положении сидя. При игре сидя опора корпуса исполнителя переносится с ног на бедренную часть тела и позвоночник. При этом корпус и положение головы должны сохранять прямое и устойчивое положение. Не следует откидываться назад или сильно нагибаться вперед. Локти согнутых рук должны чуть отступать от ребер и грудной клетки, чтобы не мешать свободе их движений. Плечи не должны подниматься.

Таковы общие принципы предварительной постановки исполнительского аппарата музыканта-духовика.

Тема 2. Амбушюр. Прочие элементы постановки губного аппарата

Среди различных компонентов исполнительского аппарата духовика наиболее важные и тонкие действия выполняют губы. Сложность работы губ заключается в их приспособлении и регулирующей роли по отношению к колебательным движениям возбудителя звука. У исполнителей на различных духовых инструментах функции губ не являются одинаковыми, так как они определяются конструктивными особенностями инструмента.

Одним из необходимых условий успешного исполнительства на духовых инструментах является правильная постановка губного аппарата. Его правильное формирование создает предпосылки для образования свободного, тембрально обогащенного звука и чистого интонирования на духовом инструменте.

Губной аппарат исполнителя на духовом инструменте называют амбушюром. Понятие слова «амбушюр» (от французского *bouche* – рот) расшифровывается как способ складывания губ и языка при игре на духовом инструменте.

Амбушюр является важнейшим элементом звукообразующего аппарата. Он определяет объем и направление струи дыхания, посылаемого в инструмент, а также регулирует частоту колебаний звукообразователя.

Вместе с другими элементами звукообразующего аппарата, амбушюр обеспечивает интонационно чистое и динамически многообразное звучание инструмента в разных регистрах.

Основными компонентами амбушюра являются система губных, лицевых (мимических) и жевательных мышц, кожный покров губ, зубы, челюсти, десны, слизистые оболочки рта, а также слюнные железы.

В функционировании губного аппарата принимают участие более 22 мышц. Из них важнейшими для игры на духовом инструменте являются: круговая мышца рта, щечная мышца, скуловые мышцы, мышца смеха, квадратные мышцы верхней и нижней губы, треугольная мышца. Кроме мимических, активное участие в работе амбушюра принимают четыре пары жевательных мышц. Структура мышечной системы действует в двух направлениях: одни мышцы способствуют смыканию губ, а другие – растягиванию их в стороны.

Для игры на духовом инструменте важно не только устройство губного аппарата, но и навык его использования в процессе игры. Этот специфический навык называют техникой губ. В сущности понятия «техника губ» лежат два связанных между собой момента: сила мышц губ и их подвижность.

Качество звучания духового инструмента и выносливость губ исполнителя во многом зависят от того, насколько свободен и эластичен губной аппарат. Хороший амбушюр дает возможность музыканту-духовику сравнительно легко управлять нюансировкой. Правильная работа амбушюра подразумевает также четкие действия и других компонентов исполнительского аппарата – дыхания, языка и пальцев.

Начинать формирование амбушюра необходимо сначала без инструмента. Следующий этап – это постановка мундштука или трости на правильно сформированных губах. Только после этого необходимо начинать работать на инструменте.

Формирование губного аппарата обязательно должно проводиться с учетом индивидуальных физиологических особенностей исполнителя.

Развитие амбушюра требует системной и рациональной работы. Большое значение в развитии выносливости и подвижности губных мышц имеет регулярность занятий.

Для развития силы и выдержки губного аппарата могут применяться различные упражнения, однако наибольший эффект дает систематическое исполнение продолжительных звуков. Особенно развитию выносливости губ помогает игра продолжительных звуков в различных динамических оттенках. Также укреплению губного аппарата способствует исполнение музыки в медленном темпе.

Для развития гибкости и подвижности губ рекомендуется систематическое исполнение различных интервалов и специальных упражнений, а также игра гамм, этюдов и художественных произведений.

Хорошо развитый губной аппарат – одно из условий свободного и полного звучания духового инструмента.

Тема 3. Исполнительское дыхание музыканта-духовика

Важнейшее место в практике обучения игре на духовых инструментах занимает постановка исполнительского дыхания, которое в значительной мере отличается от физиологического. Так, исполнительское дыхание совершается произвольно, его объем в несколько раз превышает объем физиологического, оно неритмично (разные продолжительности фаз вдоха и выдоха). Исполнительский вдох осуществляется главным образом через рот, а исполнительский выдох осуществляется на опоре и расходуется экономно.

Основная трудность техники исполнительского дыхания заключается в необходимости объединить два момента: быстрый, короткий вдох и продолжительный, равномерный выдох.

В практике игры на духовых инструментах существует три основных типа исполнительского дыхания: грудное, брюшное (диафрагмальное) и смешанное (грудно-брюшное или грудно-диафрагмальное).

При грудном типе дыхания верхняя часть грудной клетки расширяется в момент вдоха, а диафрагма остается практически неподвижной. Вдох происходит быстро, но объем легких максимальных размеров не достигает.

При брюшном типе дыхания диафрагма опускается вниз, а грудная клетка остается практически неподвижной. Вдох происходит не очень быстро, воздух набирается преимущественно в нижние отделы легких.

Смешанный тип дыхания объединяет в себе оба предыдущих. При этом типе дыхания воздухом наполняются нижние и верхние отделы легких, происходит опускание диафрагмы, поднятие ребер и расширение грудной клетки. Вдох при таком типе дыхания довольно полный, но скорость наполнения легких воздухом замедлена. Музыканту, играющему на духовом инструменте, необходимо продолжительное время тренироваться в быстроте вдоха. Совместная и равномерная работа всей дыхательной мускулатуры позволяет свободно изменять ритм и глубину вдоха и выдоха.

«Чистого» типа дыхания не может быть, так как при дыхании работают все мышцы. Разделение исполнительского дыхания на типы условно. Только при смешанном типе дыхания возможно наиболее полное использование всех мышц дыхательного аппарата, поэтому этот тип дыхания для музыканта-духовика является наиболее подходящим.

Являясь наиболее естественным и самым распространенным типом физиологического дыхания, смешанное дыхание расценивается подавляющим большинством современных музыкантов-духовиков как оптимальный вариант в исполнительской практике.

Смешанный тип дыхания является наиболее оптимальным вариантом для исполнителей на духовых инструментах еще и потому, что этот тип обеспечивает большой объем вдоха и равномерное распределение нагрузки на все дыхательные мышцы.

В отличие от обычного вдоха, скорость исполнительского определяется характером музыки. От правильного вдоха во многом будут зависеть

правильный выдох и качество звукоизвлечения. При исполнительском вдохе легкие заполняются воздухом снизу-вверх: сначала опускается диафрагма, а затем расширяется и приподнимается грудная клетка. Во время вдоха должно создаваться ощущение, что воздух попадает сперва в нижнюю часть живота, потом заполняет бока, спину, верхнюю часть живота и грудь. Правильно поставленный вдох должен быть непринужденным и осуществляться быстро. При вдохе следует контролировать действия органов дыхания. Не следует поднимать плечи и лопатки.

Решающее значение в исполнительском дыхании принадлежит выдоху, который значительно отличается от физиологического активным участием вспомогательных мышц. При исполнительском выдохе вначале опускается и сужается грудная клетка, а затем подтягивается верхняя стенка живота. Нижняя стенка живота спадает в последнюю очередь. Важно, чтобы выдох происходил ровной струей, плавно, без толчков. Кроме того, он должен обладать большой гибкостью, а значит способностью к различной интенсивности и скорости.

Искусство владения исполнительским выдохом связано с умением «играть на опоре». Впервые сформулировал и дал определение данному приему С. В. Розанов в своей книге «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах» (Москва, 1935 год). Опора звука заключается в следующем: умение исполнителя, в процессе игры, максимальное время удерживать мышцы брюшного пресса в фазе вдоха, чтобы диафрагма приходила в свое естественное, нормальное состояние как можно медленнее, но давление должно быть точно таким, какое нужно для воспроизведения определенного звука, с учетом характера музыки.

Опора дыхания значительно улучшает регуляцию выдоха, дыхание в инструмент посылается плавной управляемой струей и экономно расходуется.

Важный этап выдоха «на опоре» - конкретные мышечные ощущения работы амбушюра совместно с дыханием. При исполнительском дыхании опора должна работать в двух направлениях: опираться на мышцы брюшного пресса и на возбуждающие звук губы, что позволяет освободить последние от излишнего давления.

Опора дыхания является важным элементом исполнительства на духовых инструментах, так как от этого зависит звучание духового инструмента, чистота интонации и гибкость динамики.

Высокую эффективность для развития исполнительского дыхания оказывает метод работы над вдохом и выдохом без инструмента.

Исполнительское дыхание развивается в процессе занятий на духовом инструменте. Этому способствует длительная и систематическая работа, основанная на специальных упражнениях и игре продолжительных звуков.

РАЗДЕЛ II. АКУСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Тема 4. Акустические основы звукообразования и основные конструктивные элементы духовых инструментов

Источником звука являются колебания какого-нибудь тела. На клавишных, смычковых и ударных инструментах в роли звукообразователя выступают твердые тела (например, струны, особые пластинки, кожа и т. д.). Акустические основы звукообразования на духовых инструментах имеют свои особенности. Источником звука духовых инструментов является воздух, заполняющий канал ствола. Причиной возникновения звука здесь служат колебания воздушного столба, заключенного в канале инструмента и вызываемые особыми действиями возбуждателей. Резонатором в духовом инструменте является его канал, заполняемый воздухом.

Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструментов и от их принадлежности к той или иной группе.

В современной музыкальной акустике все духовые инструменты можно разделить на три группы по типу звукообразования: лабиальные (флейты), язычковые (тростевые) и мундштучные (амбушюрные, с воронкообразным мундштуком).

К группе лабиальных относятся свистящие духовые инструменты – это все виды флейт (большая флейта, малая флейта или флейта пикколо, альтовая и басовая флейты).

Группу язычковых образуют гобой и его разновидности (английский рожок, гобой д'амур), семейство кларнетов (кларнет in B, in A, бас-кларнет, малый кларнет и бассетгорн), фагот и контрафагот, а также семейство саксофонов.

Группа мундштучных инструментов включает семейство труб, корнет, флюгельгорн, валторну, тромбон и тубу, а также инструменты семейства бюгельгорнов, которые применяются в духовом оркестре (альт, тенор, баритон, бас-геликон, сузафон).

Традиционно лабиальные и язычковые образуют группу деревянных духовых инструментов, а мундштучные – группу медных духовых инструментов. Эта классификация носит условный характер, так как некоторые инструменты деревянной группы изготовлены из металла (флейты, саксофоны).

Определенные отличительные особенности имеет образование звука при игре на всех этих инструментах. Так, например, на флейте, являющейся инструментом с газообразным возбуждателем, звук образуется в результате трения выдыхаемой струи воздуха об острый край отверстия («лабиума»),

находящегося в головке инструмента. При этом периодически изменяется скорость движения воздушной струи, что приводит к возникновению звуковых колебаний в канале флейты.

Все язычковые, принадлежащие к инструментам с твердым возбудителем, образуют звуки при помощи колебаний особых тростниковых пластинок (тростей). Колебательный процесс на этих инструментах регулируется действиями двух взаимодействующих сил: поступательным движением выдыхаемой струи воздуха и силой упругости трости. Выдыхаемая струя воздуха отгибает утонченную часть трости наружу, а сила ее упругости заставляет тростниковую пластинку возвратиться в первоначальное положение. Этими движениями язычка (трости) обеспечивается прерывистое, толчкообразное вхождение воздуха в канал инструмента, где возникают ответные колебания воздушного столба, порождающие звук.

Еще большим своеобразием отличается возникновение звука на духовых инструментах с воронкообразным мундштуком. Здесь в роли колеблющегося возбудителя звука выступают центральные участки губ, охваченные мундштуком. Выдыхаемая струя воздуха приводит в колебание губы, которые в свою очередь создают колебание воздушного столба, заключенного в канал инструмента. В результате этого происходит периодическое и толчкообразное движение воздуха в мундштук, обеспечивающее появление звука.

Таким образом, рассмотрев акустические основы звукообразования на различных духовых инструментах, можно найти одно общее явление: во всех случаях причиной образования звука является периодическое колебание воздушного столба, заключенного в инструменте, вызываемое специфическими движениями различных по устройству возбудителей звука. При этом колебательные движения воздушной струи, тростниковых пластинок или губ возможны лишь при условии согласованных действий различных компонентов исполнительского аппарата.

Тема 5. Звук. Тембр. Интонация. Вибрато

Исполнительские средства характеризуют технологическую сторону творческого процесса, а выразительные – художественно-результативную того или иного исполнительского приема. К выразительным средствам исполнителя на духовых инструментах относятся понятия: звук, тембр, интонация, ритм, метр, темп, агогика, артикуляция, фразировка, динамика, исполнительское дыхание, штрихи, вибрато, техника пальцев, языка, двойное и тройное стакато и т. д.

Распространяющиеся в упругих средах механические колебания, воспринимаемые слухом, называются звуком. Звук, входящий в состав закономерно организованной музыкальной системы и обладающий

смысловой выразительностью называется музыкальным звуком. Музыкальный звук характеризуется высотой звучания, длительностью, тембровой окраской и силой.

Звук обладает четырьмя основными качествами: высотой, громкостью, длительностью и тембром. Первые три характеристики поддаются измерению различными приборами и их можно отразить в цифрах (в герцах, децибелах, секундах или долях секунды).

Высота звука определяется частотой колебаний. Громкость звука зависит от его силы, а сила от величины амплитуды колебаний. Длительность звука определяется продолжительностью колебаний источника звука. Тон, производимый колебаниями основной частоты, называется основным тоном. Призвуки, производимые колебаниями частей, называются обертонами. Частичные тоны, присоединяясь к основному тону, создают тембр или окраску звука.

Тембр – это окраска, характер, качество звука, благодаря которому звучание одного инструмента отличается от другого.

Музыкальный тембр – это особая характеристика звука. Тембр музыкального звука исполнителя-духовика образуется под влиянием как объективных факторов (акустика помещения, конструктивные особенности инструмента и др.), так и субъективных факторов (физиологические особенности организма, состояние здоровья, культура музыканта, исполнительские приемы, используемые музыкантом для достижения того или иного звучания). В перечне средств, с помощью которых исполнитель-духовик формирует индивидуальный тембр, следует особо отметить культуру музыканта, его слуховые представления, эстетические вкусы, особое, свойственное только ему восприятие жизни.

Тембр звука напрямую зависит от конструктивных особенностей инструмента и материала, из которого он изготовлен. Главными признаками являются: 1) канал духового инструмента, его длина и мензура; 2) излучатели звука духового инструмента (выходное отверстие и отверстия для пальцев); 3) форманты (зоны усиленных или ослабленных частичных тонов, обертонов).

Каждый музыкант-духовик имеет индивидуальный исполнительский аппарат. Различия в построении губ, языка, трахеи, мышц брюшного пресса решающим образом влияют на качество звука во время игры на духовых инструментах.

Для красивого выразительного тембра музыканту необходимо обладать высокоразвитыми интеллектуальными и духовными качествами, исполнительской культурой. Роль педагога заключается в том, чтобы помочь ученику выработать представление о красоте звука и привить такую потребность.

В основе чистого интонирования на духовом инструменте лежит острый звуковысотный слух, хорошо поставленный и развитый звукообразующий аппарат, правильная тесситурная техника и способность

музыканта отрегулировать интонационную настройку своего инструмента. Обеспечить звуковысотное интонирование на духовом инструменте способны следующие меры: регулировка инструмента, дополнительная и вспомогательная аппликатура, интонационные коррекции с помощью звукообразующего аппарата.

Работа над звуковысотной интонацией – важнейший раздел методики обучения игре на духовых инструментах. Чистота интонации – постоянная забота музыканта-духовика.

Высота исполняемого звука напрямую зависит от направления и концентрации струи воздуха, посылаемой исполнителем в инструмент, и от особенностей амбушюра. Меняя характер исполнительского выдоха и положение губ, исполнитель-духовик может корректировать высоту звука как в сторону повышения, так и в сторону понижения.

Работа над совершенствованием звуковысотной интонации включает в себя следующие задачи: 1) осуществлять постоянный слуховой контроль за чистотой интонирования; 2) перед тем, как извлечь звук, «предслышать» его высоту и тембр; 3) заранее готовить исполнительский аппарат к извлечению звука на основе уже выработанных представлений; 4) координировать движения мышц дыхательного аппарата и губ с имеющимися слуховыми представлениями; 5) добившись чистого интонирования, закрепить в мышечной памяти те движения языка и губ, которые привели к успеху; 6) как можно чаще участвовать в ансамблевом и оркестровом исполнительстве; 7) как можно чаще слушать игру музыкантов, обладающих безупречной интонацией.

Важным качеством выразительности звука является вибрато, которое оказывает большое влияние на формирование красивого тембра.

Вибрато – это незначительное периодическое изменение высоты, силы и окраски звука в пределах, не нарушающих его основной характеристики. Наиболее распространенные виды вибрато – звуковысотное и динамическое. Звуковысотное вибрато характерно для струнных инструментов. Основным характерным приемом вибрато на духовых инструментах – вибрато громкости, так как в соответствии с акустическими характеристиками динамическое вибрато на духовых инструментах проявляется ярче. Бесперывно меняя напряжение и концентрацию выдыхаемой струи воздуха, духовик обретает возможность быстро и незаметно менять динамику и формировать таким образом различные виды вибрато.

Вибрато характеризуется частотой и размахом колебаний воздушного столба. Частота звуковысотного вибрато на духовом инструменте – это количество периодических пульсаций воздушной струи в 1 секунду. Она измеряется в герцах (1 герц равен 1 колебанию в секунду). Размах колебаний звуковысотного вибрато – это интервал между самым низким и самым высоким звучанием ноты. Такой интервал измеряется в центах (1 цент равен 1/100 полутона). Размах колебаний динамического вибрато – это измеряемая в децибелах разница между минимальной и максимальной силой звука.

В исполнительской практике известны следующие виды вибрато:

1. Гортанное (возникает при помощи работы голосовых связок);
2. Диафрагмальное (происходит благодаря работе мышц диафрагмы);
3. Гортанно-диафрагмальное (получается в результате одновременного функционирования диафрагмы и голосовых связок);
4. Губное (образуется путем соединения и расширения губной щели) и др.

Ученику необходимо рекомендовать использовать диафрагмальное вибрато, так как оно считается наиболее оптимальным.

Тема 6. Моторика. Исполнительская техника музыканта-духовика.

Ритм. Темп. Метр. Агогика и *rubato*

Понятие моторика включает в себя сложную систему двигательных действий, направленных на точное и выразительное исполнение музыкального материала. В процессе участвует нервная и мышечная система. Развитие моторики музыканта-духовика – это комплексный процесс совершенствования двигательных навыков, которые включают в себя точную координацию пальцев, управление дыханием и работу губного аппарата. Комплекс двигательных навыков, отрететированных до автоматизма движений на уровне подсознания, позволяет музыканту быстро и технично исполнять пассажи.

В основе понятия «техника пальцев» лежит хорошо развитая способность пальцев музыканта-исполнителя к быстрым, точным, координированным и ритмичным движениям в процессе игры. Основой пальцевой техники являются разнообразные сложно координированные движения пальцев рук, обеспечивающие открывание и закрывание в надлежащей последовательности звуковых отверстий и клапанов инструмента.

Одним из важнейших условий развития пальцевой техники является ее временная точность или способность пальцев обеспечивать нужные игровые движения в нужное время.

Вторым условием развития техники пальцев следует считать ее пространственную точность, т. е. ощущение расстояний при движении пальцев, участвующих в аппликатурных комбинациях.

Еще одним условием пальцевой техники является ее аппликатурная точность, которая заключается в умении исполнителя находить наиболее рациональную аппликатуру.

Важнейшим качественным показателем и условием развития пальцевой техники является ее сознательность и управляемость. Развитие рациональной техники пальцевых движений требует систематических и целенаправленных занятий.

Пальцевая техника базируется на автоматизме, что достигается многочисленными безошибочными повторениями. Когда автоматизм отработан в медленном темпе, необходимо переходить к более быстрому.

В ритмическом исполнении различают три элемента: ритм, темп, метр.

Ритм является одним из главных выразительных элементов музыки и тесно связан с метром. Наиболее значительной роль ритма становится в произведениях, требующих особой метрической определенности. К таким произведениям относится музыка танцевального характера, например: марш, вальс, полька. Важное значение приобретает точное установление темпа, соответствующего характеру исполняемой музыки.

Ритм – это организованная последовательность звуков одинаковой или разной длительности. Формирование чувства ритма у учащихся является одной из самых главных и сложных задач в инструментальном исполнительстве. Особенно важно это для будущих оркестровых исполнителей. Чувство музыкального ритма необходимо развивать на самом раннем этапе обучения.

Метр – это чередование сильных и слабых долей. Обозначается метроритмическая структура в начале любого музыкального произведения выставлением при ключе размера цифрами ($2/4$, $3/4$, $4/4$ либо знака C , $6/8$, $9/8$, $12/8$ и др.). Метроритмическая структура в музыке придает исполнению устойчивость, дисциплинирует музыкальную мысль.

Своеобразной материей музыкального ритма является его метроритмическая организация и скорость протекания этого процесса, темп. Весь комплекс образует так называемый ритмический рисунок.

Разнообразный учебный и концертный репертуар – залог успеха в достижении метроритмической пульсации. Многократное исполнение музыкальных произведений и этюдов с разнохарактерными ритмическими рисунками помогает закрепить их в сознании и способствует совершенствованию музыкально-ритмического чувства.

Темп – это степень скорости движения звуков в музыке. Обозначается в начале сочинения и зависит от музыкальной мысли. При разучивании трудных технических эпизодов и пассажей рекомендуется брать такой темп, который позволит контролировать все игровые приемы и управлять ими. После того, как будут отработаны все детали звучания (координация пальцев, движения языка, правильное положение амбушюра, своевременность вдохов и выдохов, выполнение динамических оттенков и т.д.), можно начинать увеличивать скорость исполнения, доводя до оригинального темпа. Работа над гаммами выстраивается по такому же принципу – от медленного темпа к быстрому.

Агогика – это небольшие отклонения от темпа (замедления или ускорения), не обозначаемые в нотах и обуславливающие выразительность музыкального исполнения.

Инструментальное исполнительство еще при зарождении предоставляло музыкантам ритмически свободную и непринужденную

манеру музицирования. Подлинного расцвета искусство музыкально-ритмической свободы достигло в эпоху романтизма.

Прежде чем приступать играть свободно, ускоряя и сдерживая темп, нужно научиться играть ровно. Прибегать к сдвигам темпа нужно лишь в тех эпизодах, где они отвечают содержанию и смыслу произведения. Используя приемы агогики, можно научиться тонко чувствовать музыкальную идею композитора. Агогика должна помочь естественно исполнить переход от какой-либо темы или музыкального отрывка к новому эпизоду. Каждая фраза имеет свою кульминацию, при приближении к которой часто уместно небольшое нарастание темпа, усиление динамики, в то время как с момента кульминационного пункта и до конца фразы логичны противоположные оттенки. В обязательном порядке нужно обращать внимание на то, чтобы агогические изменения не были преувеличенными.

Rubato – это свободное в ритмическом отношении музыкальное исполнение, ради эмоциональной выразительности отклоняющееся от равномерного темпа. Однако в rubato ритмическая свобода вовсе не означает ритмического произвола. Хорошее rubato достигается только через точный ритм. Приступая к работе над произведением, необходимо придерживаться строгой ритмической дисциплины, а затем, в соответствии с художественной задачей, исполнять сочинение более свободно. Разного рода темповые изменения, агогика и rubato должны продумываться до игрового действия. Применение rubato представляет определенную сложность для учащихся. Освоить этот прием непросто, так как невозможно ему научиться просто копируя чужое исполнение. Для этого необходим личный художественный опыт, сформированный художественный интеллект, общая музыкальная культура и вкус.

Тема 7. Атака. Артикуляция. Штрихи. Нетрадиционные исполнительские приемы и новые средства выразительности при игре на духовых инструментах

В процессе звукообразования на духовых инструментах существенную роль играет язык. Его движения при игре связаны с сокращением языковых мышц, которые способствуют гибкости и перемещению языка в полости рта. Это значит, что работа языка тесно связана с начальным периодом звукоизвлечения. Таким образом, при игре на духовом инструменте работа языка неразрывно связана с атакой звука.

Термином «атака» принято называть начальный момент звукоизвлечения. Однако атака – это не только начало звука, но и яркое средство художественной выразительности исполнителей, играющих на духовых инструментах.

В художественно-выразительном понимании термин атака – это момент и характер возникновения звука, а в технологическом – способ извлечения начала звука.

Атака звука у исполнителей на духовых инструментах имеет весьма разнообразный характер и зависит от различных художественных задач. Однако при этом она должна быть конкретной в любом динамическом нюансе. Важно, чтобы во всех вариантах атака звука была четкой и определенной, точной во времени и чистой в интонационном отношении.

Для правильной атаки звука главным условием является обязательная координированная одновременность движения языка с активной подачей дыхания в инструмент. В момент атаки не следует крепко обхватывать губами трость или сильно прижимать мундштук к губам, так как при этом звучание инструмента будет сдавленным и завышенным, а то и вовсе может привести к срыву звука. Слишком же свободное состояние губ может привести к тому, что извлеченный звук будет грубым и заниженным.

Атака на духовых инструментах обладает богатыми выразительными возможностями. Для получения необходимого характера атаки рекомендуется произношение различных слогов, в которых первые согласные определяют степень твердости атаки. Так, для твердой атаки необходимо произносить слоги, которые начинаются с согласной *т*, для мягкой – *д*, а для самой мягкой – сочетание *дз*. В зависимости от тесситуры извлекаемых звуков будут меняться следующие за согласным звуком гласные. В нижнем регистре рекомендуется произносить гласный звук *а*, а в верхнем – *и*. Среднему регистру чаще всего соответствует гласный звук *у*.

Для получения нужного характера атаки рекомендуется произносить следующие слоги: *ту, та, ти, то, тэ; ду, да, ди, до, дэ; дзу, дза, дзи, дзо, дзэ* и др.

В духовом исполнительстве условно принято различать два наиболее характерных типа атаки: твердую и мягкую. Атака также может быть простой, акцентированной, вспомогательной и фрикативной.

Твердая атака осуществляется быстрым и решительным движением языка и таким же характером подачи струи воздуха.

Простая атака достигается четкой работой языка и энергичной подачей дыхания.

Акцентированная атака осуществляется с помощью упругих губ, резкого движения языка и быстрой подачи дыхания в инструмент.

Для мягкой атаки необходимо мягкое движение языка и плавная подача дыхания.

Вспомогательная атака является важным элементом при исполнении двойного *staccato*. Для ее воспроизведения произносятся слоги *ку, ка*, для кларнета удобнее *ки*. При работе над вспомогательной атакой необходимо добиваться того, чтобы она была такой же четкой и ясной, как и простая.

Существует еще атака звука без помощи языка (фрикативная), однако данный вид используется крайне редко.

Технические приемы атаки звука многообразны и зависят от регистра и нюанса. В зависимости от тесситуры изменяется характер подачи дыхания в инструмент. Звуки верхнего регистра извлекаются на плотной опоре.

Необходимо следить за тем, чтобы при извлечении звука не было заметных движений губных, лицевых и горловых мышц. Если же это происходит, значит постановка языка неправильная.

Выше описанные приемы представляют собой совокупность движений языка, которые определяются понятием «артикуляция».

Термин «артикуляция» (от лат. *articulare* – членораздельно, ясно произносить). Артикуляция в музыке – это способ исполнения различной последовательности звуков. При игре на духовых инструментах артикуляцией называют комплексную работу губ, языка и дыхательных мышц для извлечения и последовательного исполнения музыкальных звуков. В нотах артикуляция обозначается двумя способами: графически, т.е. знаками (лигами, черточками, точками, клиньями и др.) и словесными указаниями (*legato, tenuto, detache, staccato* и т.п.).

Различные виды движения языка в сочетании с работой губ, дыхания и слуха помогают играющему на духовом инструменте овладеть разнообразными приемами извлечения звука. Средствами артикуляции достигаются различные звуковые результаты, подразумевающие разные виды штрихов.

Разные духовые инструменты имеют характерные артикуляционные отличия. Так, например, флейта отличается мягкой артикуляцией. Самая отчетливая и определенная атака у гобоя, кларнета и трубы. У фагота, валторны и тубы артикуляция менее ясная и слегка расплывчатая.

Функции артикуляции весьма многообразны. Она может оказывать влияние на громкость звучания духового инструмента и на способы окончания звука (от резкой остановки до плавного затухания).

Выразительность и художественную сторону артикуляции определяют штрихи.

Термин штрих (в переводе с немецкого языка – «черта») употреблялся вначале исполнителями на струнных смычковых инструментах. В духовом исполнительстве термин «штрих» употребляется в двойном значении:

- 1) как исполнительский прием, т.е. способ извлечения, ведения, окончания и соединения звуков;
- 2) как звуковой выразительно-смысловой результат этого исполнительского приема, т.е. последовательность определенным образом произнесенных звуков.

В исполнительстве на духовых инструментах штрихи (в современной методике) условно можно разделить на три группы:

1 – исполняемые без перерыва подачи дыхания в инструмент и не связанные с атакой;

2 – исполняемые твердой или мягкой атакой с перерывом подачи дыхания в инструмент;

3 – комбинированные штрихи.

К первой группе относятся все разновидности штрихов *legato*. Ко второй – протяжные *detache*, *marcato*, *marcatissimo*, *portato*, *non legato* и краткие *staccato*, *staccatissimo* и *martele*.

Комбинированные штрихи образуются благодаря сочетанию различных штрихов и составляют отдельную группу, к которой можно отнести различные сочетания *legato* и *staccato*. Также к комбинированным штрихам можно отнести двойное и тройное *staccato*.

Необходимо отметить, что В.Н. Апатский в своей книге «Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства» двойное *staccato* относит к новым техническим приемам.

Штрих **legato** (от ит. – связно) обозначается в нотных текстах лигой, иногда – словом *legato*. Главный признак этого штриха – отсутствие цезур между звуками. Для исполнения связного штриха *legato* необходимо уметь гибко и пластично перестраивать звукообразующий аппарат на новую tessitura, а движение пальцев должны быть синхронны. Необходимым условием получения плавного *legato* является динамическая ровность звукоряда. Так, при исполнении заливочных звуков большого интервала в восходящем движении целесообразно произносить звуковые сочетания «таи» или «туи», а в нисходящем – «тиа» либо «тиу».

При изменении степени плавности связанности звуков возможны разные варианты штриха *legato*. Самым связным из группы заливочных штрихов является штрих **legatissimo**. В нотной записи обозначается словом *legatissimo*, а также *bel legato*. Для использования этого штриха необходимо дыхание в инструмент подавать равномерно, а движения пальцев должны быть более плавными.

Еще один вариант легатного штриха – это **маркированное legato**. При исполнении этого штриха каждый звук необходимо подчеркивать толчками дыхания.

Штрих **detache** (от фр. – отделять, отрывать) в нотной записи чаще всего обозначения не имеет, но иногда над или под нотой ставится черточка. Начало штриха четкое, стационарная часть звука динамически ровная и окончание закругленное. Осуществляется при помощи простой или твердой атаки, окончание звука происходит при помощи языка.

Detache – самый употребляемый штрих на духовых инструментах и поэтому является первым штрихом, которым должен овладеть начинающий музыкант-духовик.

Штрих **marcato** (от ит. *marcare* – отмечать) в нотной записи обозначается маленькой вилкой над или под нотой, а также словом *marcato*. Начало звука резкое и акцентированное, громкость стационарной части постоянно уменьшается, окончание звука происходит с филировкой без помощи языка.

Marcatissimo является разновидностью штриха *marcato*. Начало звука очень активное и акцентированное с быстрым затуханием звука. В нотах этот штрих обозначается словом *marcatissimo*.

Штрих **portato** (от ит. – нести) – самый связный из штрихов группы *non legato*. В нотной записи обозначается черточкой с лигой над или под нотой. Характерной особенностью этого штриха является извлечение каждого звука мягкой атакой, а стационарная часть выдерживается с неизменной громкостью до возникновения следующего звука.

Штрих **non legato** (от ит. – не связно) в нотах обозначается точками с лигой над или под нотами. При исполнении этого штриха атака звука мягкая, стационарная часть сохраняет одинаковую громкость, окончание звука закругленное и происходит без помощи языка, а между нотами слышны небольшие цезуры.

Штрих **staccato** (от ит. *staccare* – отрывать, отделять) в нотной записи обозначается точками над или под нотой, либо словом *staccato*. Его характерной чертой является отрывистое исполнение звуков, резко отделенных между собой. Звук извлекается четкой и довольно острой атакой на слог «ту», а стационарная часть звучит наполовину меньше написанной длительности. Окончание звука происходит без помощи языка.

Важное значение для развития качественного *staccato* имеет подвижность языка. Овладеть этим навыком в совершенстве помогают специальные систематические упражнения. Во время исполнения этого штриха амплитуда движения языка должна быть минимальной. Также необходимо следить, чтобы не было напряжения мышц губ, языка и челюсти.

Характерной разновидностью *staccato* является самый короткий штрих **staccatissimo**. В нотах обозначается клинышками. Исполняется при помощи острой и отрывистой атаки, стационарная часть очень короткая, окончание звука осуществляется при помощи резкого движения языка на слог «тут».

Martele (от фр. *marteler* – молотить, чеканить) – энергичный и ударный штрих. В нотной записи обозначается вертикальной вилкой с острием в противоположную от ноты сторону. Начало звука осуществляется при помощи резкой атаки с энергичным выдохом. Стационарная часть полнозвучная, но укороченная. Окончание звука происходит мгновенно с помощью языка. Между звуками слышны ярко выраженные паузы.

Таким образом, штрихи являются важным элементом исполнительской техники музыканта, играющего на духовом инструменте. Они весьма многообразны и имеют огромное выразительное значение. Качество исполнения всех видов штрихов определяет уровень мастерства музыканта-духовика.

В более ранних методических трудах было принято делить все штрихи на четыре группы. Четвертую (колористическую) группу составляли такие штрихи, как *glissando* и *frullato*. В современных учебно-методических пособиях *glissando*, *frullato*, *portamento* и др. относят к характерным или так называемым колоритным исполнительским приемам.

Glissando (от ит. – скользья) – способ последовательного заполнения интервала путем легкого скольжения по промежуточным звукам. Обозначается прямой или волнистой линией, идущей от одной ноты к другой.

Frullato (от ит. – вращаться) – существует два типа: языковое и горловое. При первом исполнитель с помощью кончика языка как бы произносит «фррр…» или «кррр…». В нотах обозначается словом *frullato*, а также нотами с дважды или трижды перечеркнутым штилем.

Portamento (от ит. – переносить) – представляет собой способ соединения звуков с помощью легкого замедленного интонационного скольжения. По характеру звучания *portamento* приближается к укороченному *glissando*. В отличие от *glissando*, которое всегда обозначается композитором, *portamento* часто предоставляется на усмотрение исполнителя. В тех случаях, когда *portamento* подписывается автором, его обозначают прямой или волнистой линией, над которой пишут слово *glissando* или сокращенно *gliss*.

Современная духовая исполнительская школа богата новыми выразительными средствами. К нетрадиционным исполнительским приемам также относятся: *fell of*, *flip*, *doit*, субтон, языковая сурдина, эффект зурны, многозвучие, микроинтервалы (микрохроматика), сморцато, осцилляция, шейк, шумовые эффекты (слэпы).

В современной нотной графике часто используются нетрадиционные обозначения, для расшифровки которых нередко применяются пояснения автора.

Еще одной характерной чертой современного исполнительства на духовых инструментах является расширение звуковысотного диапазона. У деревянных духовых он расширяется вверх, а у медных – вверх и вниз.

Новые технические приемы на духовых инструментах позволяют значительно расширить многообразие звуковых красок. Однако некоторые из них достаточно сложны в исполнении, требуют современного инструментария и длительной кропотливой работы по их овладению.

Перманентное дыхание (от лат. *permanes* или *permanentis* – постоянный, непрерывный) – это особый вид техники исполнительского дыхания, позволяющий осуществлять непрерывный выдох для длительного звучания инструмента. Если длительность простого выдоха исчисляется секундами, то длительность перманентного выдоха – минутами.

Сущность перманентного дыхания заключается в следующем: когда запас воздуха в легких приближается к концу, исполнитель остающимся воздухом наполняет полость рта, немного раздувая щеки, а затем выжимает воздух из ротовой полости в инструмент, одновременно набирая через нос очередную порцию воздуха в легкие.

Обычное исполнительское дыхание включает в себя два элемента – вдох и выдох. Перманентное дыхание имеет более сложную структуру, состоящую из пяти элементов – носовой вдох, естественный выдох,

искусственный (ротовой) выдох, переход от естественного выдоха к искусственному, переход от искусственного выдоха к естественному. Искусственный выдох сочетается с одновременным носовым вдохом. Остальные элементы протекают последовательно.

Начинать обучение перманентному дыханию нужно без инструмента. Вначале необходимо научиться выдавливать воздух из полости рта через узкое отверстие в губах. Происходит это за счет сокращения мышц щек, губ и некоторого подъема языка. Далее следует научиться сочетать искусственный выдох с одновременным пополнением легких воздухом через нос. После этого можно уже переходить к освоению всего перманентного дыхательного цикла.

Для овладения перманентным дыханием можно рекомендовать простейший прибор, состоящий из соломинки (или тоненькой трубочки), опущенной в стакан с водой. Достаточно эффективным является вспомогательный метод, заключающийся в подаче струи перманентного дыхания на ладонь руки.

Следующий этап – это упражнения на инструменте. Для начала следует выбирать звуки среднего и примыкающей к нему части верхнего регистра. По мере совершенствования техники перманентного дыхания диапазон освоенных звуков постепенно расширяется в обоих направлениях.

Первые упражнения должны строиться на отдельных выдержанных звуках. После выдержанных звуков изучаются гаммы (в штрихе *legato*), затем трезвучия и интервалы (также *legato*). В гаммах легче добиться незаметной смены фаз перманентного дыхания. Исполнение трезвучий и интервалов представляет большую сложность.

Тема 8. Динамика. Фразировка. Мелизмы. Каденция. Импровизация. Музыкальная терминология

Динамика является одним из наиболее доступных для восприятия средств музыкальной выразительности. Она способна производить огромные психологические и эмоциональные воздействия. Грамотное использование при игре на духовых инструментах динамических оттенков значительно оживляет музыкальное исполнение, лишает его монотонности и однообразия.

Динамика является не только ярким и действенным средством выразительности музыканта-духовика, но и одним из самых сложных компонентов его исполнительского мастерства.

Духовые инструменты обладают неравноценными динамическими возможностями. Их выразительность зависит не только от абсолютной громкости, но и от динамического диапазона. По данным С. Скребкова, наибольшими динамическими возможностями обладают медные духовые

инструменты и кларнет, а инструменты с двухлепестковой тростью имеют наиболее узкий динамический диапазон.

Динамические возможности духовых инструментов в значительной мере зависят и от регистра.

Овладеть динамикой на духовом инструменте можно только на основе правильной постановки губ, дыхания и резонаторов. Громкость звука зависит от интенсивности струи дыхания и хорошей опоры. Однако правильная динамическая техника духовика не исчерпывается только изменением интенсивности дыхания, она предполагает активное участие всех компонентов звукообразующего аппарата. Решающее значение при этом имеет четкая координация в работе дыхания, губ и резонаторов. Правильная техника исполнения динамических оттенков требует, чтобы в ощущениях музыканта-духовика складывалась следующая закономерность: звуки громких нюансов должны быть не только интенсивными, но также объемными и полными. Звуки тихих нюансов требуют не меньшей опоры, чем громкие. Опора, повышая позицию звучания, освобождает губы от пережима, а звук в тихих нюансах от искажения.

Для квалифицированного исполнения динамических нюансов необходимо, чтобы напряжение губ точно соответствовало интенсивности струи дыхания. Интенсивная струя требует более упругого состояния губ, и наоборот.

Духовые инструменты относятся к инструментам с большими динамическими возможностями. В зависимости от стиля и характера музыки исполнители на духовых инструментах в своей практике применяют следующие основные виды динамики:

1. *Устойчивую*: p, f, pp, ff.
 2. *Постепенно изменяющуюся*: < >, crescendo, diminuendo.
 3. *Ступенчатую или террасную*: pp-p-mp-mf-f-ff, ff-f-mf-mp-p-pp.
 4. *Контрастную*: p-f, pp-ff, ff-pp, f-p.
- Сюда же относятся, акценты: >>>, ^^^;
сфорцандо: sfz, sf, fz;
sub.f, sub.p и т.д.

Динамика является важной составной частью музыкальной фразировки.

В исполнительской практике музыкальная фразировка имеет большое значение и характеризует такие навыки играющего, как: умение правильно определять строение музыкального произведения (мотивы, фразы, предложения, периоды и т. п.); верно устанавливать и выполнять цезуры; выявлять и воплощать кульминации; правильно передавать жанрово-стилистические особенности музыки и т. п. Музыкальная фразировка, отражая живое дыхание музыкальной мысли, является средством выражения художественного содержания произведения.

Мелизмы (в переводе с греческого означает песнь, мелодия) – это мелодические фигуры, которые украшают основные звуки мотива, но не

меняют темпа и ритмического рисунка основной мелодии. Исполняются за счет предыдущей длительности или длительности украшаемого звука. Обозначаются особыми знаками или мелкими нотами.

Также мелизмы – это музыкальный термин, объединяющий небольшие музыкальные украшения. К основным украшениям музыкального текста относятся: форшлаг (короткий либо длинный), мордент, группетто, трель.



Форшлаг (от нем. vor – пред, schlag – удар) означает звук, предшествующий основному, «предудар». Различают два вида форшлага – долгий или длинный (неперечеркнутый) и короткий (перечеркнутый). Обозначается форшлаг мелкой ноткой обычно меньшей длительности, чем основной звук, перед которым он записан.

Долгий или длинный форшлаг представляет собой задержание – нисходящее или восходящее, разрешением которого является основной звук. Он исполняется всегда за счет длительности основного звука, отнимая половину длительности двухдольного или две трети трехдольного звука.

Короткий форшлаг исполняется за счет длительности предыдущего звука, отнимая от него минимальную часть его длительности или за счет данной длительности. Отнимаемая от предыдущего звука длительность точно не регламентирована. Иногда короткий форшлаг включает в себя не один, а два, три, реже – большее число звуков, обозначаемых мелкими неперечеркнутыми нотками.

Мордент (от ит. mordente, буквально – кусающий, острый) представляет собой оборот из трех звуков: основного, вспомогательного и основного. Мордент исполняется всегда только за счет длительности основного звука, причем меньшая часть начала длительности приходится на первый и второй звуки, большая часть (не менее половины длительности) – на третий звук.

Мордент может быть неперечеркнутым и перечеркнутым. Перечеркнутый отличается тем, что в нем участвует не верхний, а нижний вспомогательный звук.

Кроме простого мордента иногда используется двойной.

Знак альтерации, стоящий над или под знаком мордента, относится к вспомогательному звуку.

Группетто – эта мелодическая фигура представляет собой группу из четырех или пяти звуков, состоящую из основного звука и вспомогательных (верхнего и нижнего). Четырехзвучное группетто начинается с верхнего вспомогательного, за которым следуют основной звук, затем нижний вспомогательный и опять основной. Пятизвучное группетто начинается с основного звука, за которым следует верхний вспомогательный и далее – как в четырехзвучном группетто.

Знак группетто ставится либо над нотой, либо между двух нот. Знак, стоящий над нотой, может означать как пятизвучное, так и четырехзвучное группетто, исполняемое за счет длительности основного звука. Такое группетто занимает либо всю длительность основного звука, либо начальную часть этой длительности.

Знак, стоящий между двумя нотами, означает либо пятизвучное группетто, занимающее всю длительность начального (основного звука), либо четырехзвучное группетто, занимающее конец длительности начального звука.

Если знак стоит между двумя нотами одинаковой высоты, последний звук группетто приходится на длительность второго звука.

Знаки альтерации, которые могут стоять над или под знаком группетто, относятся, соответственно, к верхнему или нижнему вспомогательному звуку.

Трель представляет собой чередование основного и верхнего вспомогательного звука. Трель обозначается начальными буквами слова «trillo» (от ит. *trillare* – дребезжать, колебать) – *tr*, которые ставятся всегда над нотой. Протяженность основного звука и определяет продолжительность трели.

Скорость исполнения трели зависит от общего контекста, стиля произведения, темпа. Если необходимо, чтобы трель начиналась со вспомогательного звука, то перед основным звуком выставляется этот вспомогательный, обозначенный знаком короткого форшлага.

Необходимо отметить, что в барочной музыке исполнения мелизмов имеют свои определенные правила.

Каденция (от ит. *cadenza*, от лат. *cadere* – «падать») – это виртуозное исполнительское соло. Начиная с эпохи барокко каденцией называли виртуозное соло в вокальной (например, в оперной арии) или в инструментальной музыке (например, в концерте для солирующего инструмента с оркестром). Каденция, как правило, предназначена для выявления исполнительского мастерства солиста, содержит наибольшие

технические трудности и в большинстве своем представляет собой самое яркое место в сольной партии. Каденция обычно помещается в переломном, наиболее напряженном моменте музыкальной композиции (в сонатной форме – перед кодой или репризой). Чаще всего каденция строится на свободной разработке тематических мотивов, чередуемых со всевозможными пассажами. До второго десятилетия XIX века каденцию, как правило, сочиняли или импровизировали музыканты-исполнители, позже вошло в практику написание ее композитором.

В репертуаре современного музыканта-духовика видное место занимают сочинения композиторов XVII-XVIII веков. Для полноценной интерпретации этих произведений нужно быть знакомым с исполнительскими традициями того времени. Большинство композиторов данного периода использовали неполные формы записи музыкальных произведений. Это проявлялось не только в отсутствии артикуляционных, динамических и агогических указаний автора, но и в некоторой недосказанности самого нотного текста. Создавая свои сочинения, они рассчитывали на то, что полное их воплощение будет достигнуто лишь благодаря импровизационным дополнениям исполнителя.

Таким образом, интерпретация произведений этой эпохи нуждается в искусстве исполнительской импровизации. На многих современных международных конкурсах духовиков участникам предлагается уртекст старого мастера, который они должны в процессе исполнения дополнить в традициях исполнительства XVII-XVIII веков.

Из всего сказанного видно, что импровизация является одной из актуальных задач современного духового исполнительства.

В ту эпоху практиковались два вида исполнительской импровизации – «связанная» и «свободная». Связанная ограничивалась насыщением мелодии разнообразной орнаментикой: форшлагами, мордентами, группетто, трелями и другими украшениями. Свободная допускала более активное вмешательство в авторский текст: фактурные изменения мелодии, вставные пассажи, в некоторых случаях изменения в аккомпанементе и гармонии. Наиболее ярко и впечатляюще свободная импровизация проявлялась в каденции.

Более тщательной разработке подвергались медленные части произведений. Быстрые части дополнялись, главным образом, мелкими украшениями (форшлагами, мордентами и им подобными). Областью наибольшего воздействия исполнителя были эпизоды, основу фактуры которых составляли выдержанные звуки.

Сфера применения импровизации не исчерпывается музыкой XVII-XVIII веков. Многие произведения современных композиторов также рассчитаны на способность исполнителя импровизировать. В некоторых из них содержатся эпизоды импровизации на обозначенных автором нотах, в других – совершенно свободная манера исполнения. Импровизация находит обширное применение в алеаторических произведениях, в которых запись

композитора дает исполнителю лишь немногие ориентиры для свободного воплощения авторского замысла.

Исключительно большой и ценный опыт коллективной импровизации накопили музыканты-духовики в джазовой музыке. Наконец, импровизация является эффективным средством музыкального воспитания.

Терминология – это совокупность специальных слов, словосочетаний и обозначений, используемых в какой-либо определенной области знаний, науки, техники или искусства.

Термины используются для точного и однозначного обозначения конкретных понятий.

Музыкальные термины – это общепринятые обозначения в теории музыки, определяющие темп, динамику, артикуляцию, характер исполнения.

Текст музыкального произведения всегда содержит пояснения в виде музыкальной терминологии, так как применение музыкальных терминов в нотном тексте помогает композитору передать замысел, а исполнителю — правильно интерпретировать музыку.

Как правило, большинство музыкальных терминов итальянского происхождения, однако в практику вошли также термины на французском, немецком и английском языках.

Пример некоторых основных музыкальных терминов, которые делятся на группы.

Некоторые основные музыкальные термины темпа:

Медленные темпы (*Lento - Adagio*):

- *Grave* (гравэ) – тяжело, торжественно;
- *Largo* (лярго) – широко, очень медленно;
- *Lento* (ленто) – протяжно, медленно;
- *Adagio* (адáджо) – медленно, спокойно.

Умеренные темпы (*Moderato*):

- *Andante* (андáнтэ) – в темпе шага, не спеша;
- *Andantino* (андантíно) – чуть быстрее, чем *andante*;
- *Moderato* (модэрáто) – умеренно;
- *Allegretto* (аллегрéто) – оживленно, умеренно быстро.

Быстрые темпы (*Allegro - Presto*):

- *Allegro* (аллэгро) – скоро, весело;
- *Vivo / Vivace* (вíво/вивáчэ) – живо, быстро;
- *Presto* (прéсто) – быстро;
- *Prestissimo* (прэстíссимо) – очень быстро.

Дополнительные термины изменения темпа:

- *Ritardando* (ритардáндо) – замедляя;
- *Accelerando* (аччэлерáндо) – ускоряя;
- *Meno mosso* (мэно мóссо) – менее подвижно (медленнее);
- *Piu mosso* (пью мóссо) – более подвижно (быстрее);
- *Ad libitum* (ад лíбитум) – по усмотрению (свободный темп).

Некоторые основные музыкальные термины динамических оттенков:

- *Pianissimo* (pp) – пианиссимо: очень тихо;
 - *Piano* (p) – пиано: тихо;
 - *Mezzo-piano* (mp) – меццо-пиано: умеренно тихо;
 - *Mezzo-forte* (mf) – меццо-форте: умеренно громко;
 - *Forte* (f) – форте: громко;
 - *Fortissimo* (ff) – фортиссимо: очень громко;
 - *Crescendo* (cresc. или <) – крещендо: постепенно усиливая звук;
 - *Diminuendo* (dim. или >) – диминуэндо: постепенно ослабляя звук;
 - *Decrescendo* (decresc.) – декрещендо: то же, что *diminuendo*;
 - *Forte-piano* (fp) – форте-пиано: громко, затем сразу тихо;
- Дополнительные термины изменения динамики:
- *Poco a poco* – мало-помалу, постепенно;
 - *Molto* – очень;
 - *Subito* – внезапно (например, *subito piano* — внезапно тихо).

Некоторые основные музыкальные термины артикуляции:

- *Legato* (легато): связное исполнение, при котором звуки плавно переходят друг в друга;
- *Staccato* (стаккато): отрывистое, резкое исполнение звуков;
- *Marcato* (маркато): акцентированное, подчеркнутое исполнение каждого звука;
- *Tenuto* (тенуто): удержание звука, полное выдерживание длительности ноты;
- *Arpeggio* (арпеджио): исполнение звуков аккорда не одновременно, а последовательно.
- *Sforzando* (сфорцандо): внезапный акцент на одной ноте;
- *Glissando* (глиссандо): скольжение от одного звука к другому.

Некоторые основные музыкальные термины характера исполнения:

- *Agitato* – взволнованно, возбужденно;
- *Amoroso* – нежно, с любовью;
- *Animato* – оживленно, с душой;
- *Appassionato* – страстно;
- *Brillante* – блестяще;
- *Cantabile* – певуче;
- *Capriccioso* – капризно;
- *Con brio* – с огнем, живо;
- *Con fuoco* – с огнем, пламенно;
- *Dolce* – нежно, мягко;
- *Doloroso* – жалобно, скорбно;
- *Energico* – энергично;
- *Espressivo* (espr.) – выразительно;
- *Giocoso* – игриво, радостно;

- *Grazioso* – грациозно, изящно;
- *Leggiero* – легко;
- *Maestoso* – величественно;
- *Pesante* – тяжело;
- *Risoluto* – решительно;
- *Scherzando* – шутливо;
- *Serioso* – серьезно;
- *Sonore* – звучно;
- *Tranquillo* – спокойно.

Популярные приставки и уточнения:

- *Con* – с (например, *con anima* — с душой);
- *Molto* – очень;
- *Non troppo* – не слишком;
- *Poco a poco* – мало-помалу, постепенно.

Музыкально термины являются тем средством, которое композитор использует для того, чтобы сообщить свой замысел. Чтобы понять мысли автора, исполнителю нужно их правильно расшифровать. Для этого необходимо знать наиболее употребляемые термины, а при затруднениях – обращаться к музыкальным словарям, которых в настоящее время множество.

РАЗДЕЛ III. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Тема 9. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых инструментах.

Организация и методика проведения приемных испытаний. Методы развития музыкальных способностей

Грамотно организованный и профессионально проведенный отбор, заключающийся в определении музыкальных способностей и физического состояния кандидатов, является залогом дальнейшего успешного обучения игре на духовом инструменте.

Совмещение занятий в общеобразовательной и музыкальной школах – это большая физическая и умственная нагрузка для ребенка, поэтому обязательным условием при отборе кандидатов для обучения игре на духовых инструментах является наличие крепкого здоровья, о чем свидетельствует предъявляемая членам приемной комиссии медицинская справка установленной формы.

Так как игра на духовом инструменте требует определенных физических данных и хорошего здоровья, то занятия на любом из духовых инструментов противопоказаны детям, страдающими какими-либо сложными формами заболеваний сердца и легких, а также тяжелыми

хроническими заболеваниями глаз, носа, ушей, гортани и т.д. К приемным испытаниям не должны допускаться дети с явно выраженными признаками профессиональной непригодности, к которым относятся: неправильно сросшиеся губы («заячья губа»), сильное искривление или отсутствие передних зубов, аномалии прикуса, искривление пальцев и т.п.

Кандидатам для занятий на духовых инструментах нужно иметь нормально развитые губы средней полноты. Для ребенка, имеющего полные губы, лучше подойдут широкоmundштучные инструменты – туба, баритон. Для занятий на тромбоне больше подойдут дети с более полной верхней губой, а на фаготе и кларнете желательно иметь полную нижнюю губу. Для игры на гобое непригодны дети с короткой верхней губой в сочетании с большими верхними зубами. Так как игра на медных духовых инструментах связана с давлением мундштука на верхнюю губу, важное значение имеют верхние зубы. Они должны быть ровными, не очень большими и близко расположенными друг к другу. Если же верхние зубы искривлены, то целесообразнее будет предложить ребенку деревянный духовой инструмент (например, флейту или кларнет), так как игра на них связана с большей нагрузкой на нижнюю губу. В этом случае необходимо иметь ровный ряд нижних зубов. Необходимо обращать внимание на природную особенность смыкания губ и на то, чтобы выдыхаемая струя воздуха проходила через центр губ, а не через их края. Игра на духовом инструменте требует быстрого и легкого движения языка, поэтому у детей, которые проходят отбор, должен быть не слишком толстый и широкий язык. Руки и пальцы у них должны иметь нормальные размеры и быть хорошо развиты. Ребенку с короткими руками неприемлемо предлагать заниматься на тромбоне. Для будущих гобоистов и фаготистов предпочтительно иметь крепкие кисти с хорошей растяжкой пальцев, а также длинными и хорошо развитыми мизинцами.

При проведении отбора необходимо учитывать и возрастные особенности ребенка. Занятия музыкой желательно начинать с раннего детства, так как в этом возрасте навыки игры легко усваиваются, быстро развиваются и совершенствуются. Примерный возраст для начала обучения на духовых инструментах может колебаться от 8 до 12 лет, в зависимости от физических данных ребенка. Однако в последнее время участились случаи, когда заниматься на духовом инструменте начинают и с более раннего возраста. Занятиям на деревянном или медном духовом инструменте может предшествовать этап предварительной подготовки. Для этого рекомендуется с 6-7 лет начинать осваивать блокфлейту. Затем, когда организм окрепнет, можно переходить к занятиям на любом другом духовом инструменте. При выборе инструмента необходимо учитывать также собственный интерес ребенка и его желание заниматься на выбранном инструменте.

Решающую роль при отборе кандидатов для обучения игре на духовых инструментах приобретает проверка таких музыкальных данных, как наличие и уровень музыкального слуха, памяти, чувства ритма. Помимо этого, важное значение в оценке профессиональных способностей ребенка имеет уровень и

перспективность его развития, работоспособность, воля, мышление, внимание. Совокупность всех этих качеств является определяющей в выяснении пригодности ребенка для занятий на духовых инструментах.

При поступлении в музыкальную школу для определения музыкального слуха ребенку предлагают спеть песню, которую он знает. Помимо этого, ему необходимо предложить повторить голосом отдельные звуки или звуковые последовательности в удобном регистре. По чистоте интонирования определяется слух ребенка.

Кроме мелодического слуха не лишним будет проверить и гармонический. Для этого необходимо предложить ребенку определить, сколько звуков в интервале и в аккорде, а затем их спеть. Однако это не является обязательным условием, так как решающее значение для исполнителя на духовом инструменте имеет мелодический слух.

Еще одним важным элементом музыкальных способностей ребенка является чувство ритма. Для его определения экзаменуемому стучат карандашом или ладонями простейший ритм, а затем ребенка просят его повторить. Так проверяют общее ритмическое чувство. Для определения музыкального ритма дают послушать несложную музыкальную фразу на фортепиано и просят испытуемого воспроизвести музыкальный ритм, хлопая в ладоши. Предлагаемые отрывки должны быть несложные и непродолжительные.

По предварительной проверке слуха и чувства ритма можно уже составить начальное представление о музыкальной памяти ребенка. Для дальнейшего определения музыкальной памяти ему играет на фортепиано небольшая мелодическая фраза. От испытуемого требуется запомнить и воспроизвести ее голосом. Кроме этого, о хорошей музыкальной памяти свидетельствует большое количество известных ему песен и мелодий.

На заключительном этапе проверки профессиональной пригодности кандидатов следует провести собеседование с ребенком и его родителями. Это необходимо для того, чтобы выяснить дополнительные данные, касающиеся общего развития испытуемого, его мышления, внимания, эмоциональности и работоспособности.

После того, как ребенок начал заниматься на духовом инструменте, необходимо развивать его музыкальные способности в процессе обучения. В понятие музыкальные способности входит ряд компонентов: музыкальный слух, музыкальная память, чувство ритма.

Музыкальный слух – это способность человека воспринимать самые различные свойства звуков: громкость, высоту, окраску и др. Он включает в себя такие понятия, как: звуковысотный (интонационный), мелодический (ладовый), гармонический, тембровый (тембральный) и внутренний слух. Музыкальный слух может быть абсолютным и относительным. Музыкант с абсолютным слухом определяет высоту звуков сразу, а с относительным – после их предварительного сопоставления с уже знакомыми. Так как ученик с абсолютным слухом представляет высоту звука еще до начала его звучания,

он может подготовить заранее свой исполнительский аппарат для извлечения необходимого звука. Однако обладание абсолютным слухом не является обязательным условием для исполнителей, играющих на духовых инструментах. Для игры на указанных инструментах достаточно иметь хороший относительный слух, который дает возможность различать соотношение звуков по высоте, взятых одновременно или последовательно.

Музыкальный слух требует постоянного развития. Этому способствуют специальные упражнения для развития слуха, а также сосредоточенные занятия на инструменте. Необходимо, чтобы вся работа с инструментом протекала при постоянном слуховом контроле. Развитию музыкального слуха способствуют сольфеджирование, определение на слух интервалов, аккордов, музыкальных диктантов. Внутренний слух успешно развивается в процессе работы над музыкальным материалом на инструменте, а также при чтении нот «про себя» во время прослушивания музыкального произведения с нотами в руках. Полезно исполнение по памяти музыкальных отрывков, подбор мелодии по слуху, импровизация, транспонирование знакомых мелодий в другие тональности, сочинение музыки. Для развития мелодического слуха необходимо сольфеджировать простые мелодии, писать одноголосные диктанты, систематически работать над произведениями кантиленного характера. Развивая гармонический слух, полезно упражняться в определении на слух интервалов и аккордов, многоголосных диктантов, анализировать фактуру изучаемого музыкального произведения, играть в ансамбле и оркестре.

Исполнитель с хорошо развитым музыкальным слухом обладает определенными способностями воспринимать, запоминать, представлять и сознательно воспроизводить звук.

Хорошо развитый музыкальный слух необходим для развития музыкальной памяти. Благодаря этому скорее будет происходить разучивание произведений. Музыкальная память – это способность воспринимать и запоминать содержание и форму музыкального произведения. Музыкальная память включает в себя следующие виды: слуховую, двигательную (моторную, тактильную или мышечную), зрительную (визуальную) и логическую (смысловую или концептуальную). Существует еще эмоциональная память.

Слуховая память – это способность сохранять в сознании полученные извне музыкальные впечатления и воспроизводить их. Этот вид памяти обеспечивает музыканту запоминание высоты звука, громкости, ритма, гармонии, мелодического рисунка. Двигательная или тактильная память – это способность посредством прикосновения пальцев к клапанам, а также ощущениями привычных движений губ и подвижности языка вызывать в памяти необходимые действия для воссоздания выученного произведения. Она позволяет запомнить различные исполнительские движения и технические навыки. Особенностью моторной памяти является способность мгновенно воспринимать сигналы центров головного мозга, приводящих в

движение мускульную систему исполнительского аппарата для воспроизведения музыкального материала. После того, как исполнитель представляет себе последовательность выученных звуков, моторная память, благодаря выработанной привычке, включает в действие физическое средство техники исполнения. Чем больше времени и усилий было затрачено на разучивание произведения, тем естественнее будут действия исполнителя в процессе игры. Зрительная память помогает мысленно представить себе нотный текст музыкального произведения со всеми подробностями. Логическая память связана с пониманием содержания сочинения, его строения, закономерностями развития. Анализ всего нотного текста способствует лучшему запоминанию музыкального материала. Эмоциональная память – это самый сложный вид памяти. Возникает она неосознанно и является одним из самых прочных видов при сценическом выступлении. Эмоциональная память позволяет запоминать и воспроизводить чувства, переживания и эмоциональные состояния, вызванные музыкой. Для успешного обучения нужно стремиться развивать каждый из этих видов.

Для развития зрительной памяти рекомендуется учить произведение без инструмента, глядя в нотный текст. Для развития двигательной памяти, полезно исполнять выученную программу на инструменте, как бы беззвучно проигрывая ее пальцами. Развитию слуховой памяти способствует прослушивание исполняемого произведения. Для формирования логической памяти полезно учить сольную партию по клавиру, анализируя свой текст и фортепианную партию.

Необходимыми условиями для исполнения музыкального произведения наизусть являются: внимательное вслушивание, осмысление услышанного, прочное запоминание и активное припоминание.

Запоминание нотного текста может быть преднамеренным и непреднамеренным. Непреднамеренное происходит вследствие частого исполнения произведения. Преднамеренное же запоминание заключается в специальном заучивании отдельных отрывков, а потом всего сочинения целиком. Для концертного исполнения произведение важно уметь играть с любого места, поэтому необходимо музыкальный текст учить наизусть не только с самого начала, а с начала разных фраз.

Успешному выучиванию музыкального материала способствует анализ его формы, знание гармонической структуры. В преднамеренном запоминании участвует зрительная, двигательная и внутренняя слуховая память.

Чтобы проверить, правильно ли в конечном итоге выучено на память музыкальное произведение, можно воспользоваться следующими советами: записать сочинение на нотном стане; попробовать пропеть его, называя при этом ноты; сыграть его по памяти на фортепиано; транспонировать в другие тональности; сделать аудиозапись выученного произведения для дальнейшего его прослушивания с нотами и детального анализа.

Таким образом, используя различные способы запоминания нотного текста, исполнитель быстрее справится с поставленной задачей и будет увереннее чувствовать себя на сцене.

Наряду с другими музыкальными способностями одной из наиболее важных для исполнителя на духовом инструменте является чувство ритма, основы которого закладываются в начальный период обучения. Работа над воспитанием внутреннего чувства ритма должна быть постоянной, осознанной и сосредоточенной. Педагогу необходимо следить за точностью исполнения даже простых ритмических фигур, при этом считая вслух или дирижируя.

Заниматься на инструменте нужно всегда ритмично, не допуская отрыва темпа от ритма. Исключение составляет только игра *rubato*, когда музыкант может использовать более свободную манеру исполнения.

При правильном сочетании темпа, ритма и метра в музыкальном произведении удастся достичь высокого художественного результата.

Для воспитания чувства ритма необходимо играть гаммы и арпеджио с разнообразными штрихами и в различных ритмических группировках, например: пунктирным ритмом, триолями, квартолями и т. д. Для развития чувства ритма можно рекомендовать при работе над музыкальным материалом намечать опорные точки, равномерно заполняя звуками отрезки времени, заключенные между ритмическими пульсациями. Также развитию ритмичности способствует использование метронома в качестве вспомогательного средства на определенном этапе технической работы.

Тема 10. Организация и планирование учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока в классе специнструмента

Основной формой организации учебного процесса является урок. Многовековая практика подготовки и воспитания музыкантов основана на передаче накопленных знаний от одного поколения исполнителей другому путем индивидуальных занятий. Находясь в постоянном контакте с учеником, педагог имеет возможность в ходе урока вести систематические наблюдения за его развитием, фиксировать результаты обучения и управлять этим процессом.

Учебный процесс в классе по специальности педагог организует на основе собственного опыта и определенной системы подготовки исполнителей. Правильно организованный урок способствует достижению необходимых результатов. Методика его проведения должна быть грамотно выстроена.

Важным принципом методики преподавания является индивидуальный план, составленный на каждую четверть или на полугодие. В этом документе необходимо обозначить способы решения главных педагогических задач – обучения и воспитания ученика, а также составить примерный репертуарный

список произведений, который поможет раскрыть лучшие задатки ученика и будет способствовать развитию его способностей и исполнительской техники.

Чтобы занятия проходили плодотворно, педагогу необходимо руководствоваться планом проведения урока. При его составлении необходимо определить главные задачи обучения на данном этапе, исходя из индивидуальных особенностей ученика, степени его подготовки и развития. Следует учитывать программные требования и способности учащегося. В данном плане должно быть отражено, какой материал из пособий и сборников будет использоваться на уроке. Также необходимо предусмотреть, какой вид техники исполнения будет отрабатываться на занятии (например: расширение диапазона, работа над штрихом *staccato* и т. д.).

Для максимальной продуктивности занятий, разрабатывая план урока, необходимо отводить определенное время для работы над длинными звуками, упражнениями, гаммами, этюдами, произведениями малой и крупной формы. Работа на инструменте обязательно должна чередоваться с отдыхом, во время которого педагог может ответить на вопросы ученика, дать необходимые объяснения, рассказать новую информацию, прослушать записи ведущих исполнителей и т. п. Занятия с учеником целесообразно выстраивать следующим образом: проверка самостоятельной работы, работа в классе над инструктивным и художественным материалом, получение и закрепление новых знаний, определение домашнего задания.

На индивидуальных занятиях в классе по специальности педагог дает ученику необходимые знания и навыки, направляет развитие и осуществляет его воспитание. Урок по специальности следует считать основополагающей формой организации процесса обучения, который может протекать по-разному, в зависимости от многих особенностей. Существенное значение имеет возраст, музыкальные способности учащегося, его восприимчивость, уровень знаний.

На начальном этапе обучения игре на духовых инструментах необходимо приобщить ученика к музыкальной культуре, ознакомив с лучшими ее образцами. Главная задача педагога в этот период – привить ученику любовь к своему инструменту.

На первых уроках следует познакомить ученика с выбранным инструментом, сообщить теоретические сведения о нем (рассказать об устройстве инструмента, его происхождении, названии частей, применении в оркестре), продемонстрировать его звучание и технические возможности. После этого необходимо научить учащегося правильному обращению с инструментом (как его собирать и разбирать, как правильно хранить, как за ним ухаживать). Затем следует объяснить ученику, как нужно правильно держать инструмент при игре.

После ознакомления с инструментом и с основами рациональной постановки можно приступать к извлечению первых звуков. Сперва необходимо научиться извлекать звук на трости или мундштуке и только

после этого переходить к занятиям на инструменте. Начинать следует с наиболее легких и доступных звуков среднего регистра. Б. Диков считает, что «для флейты наиболее простым и доступным для извлечения будет звук *соль* первой октавы, для гобоя – *си* первой октавы, для кларнета – *соль* первой октавы, для фагота – *до* малой октавы, для трубы и валторны – *соль* или *до* первой октавы, для тромбона – *си-бемоль* или *фа* малой октавы»¹. При этом необходимо следить за качеством звука и за четкостью атаки.

Только после того, как ученик научится извлекать начальные звуки, можно переходить к изучению аппликатуры. Когда учащийся освоит начальный диапазон, можно приступать к разучиванию простых пьес.

На различных ступенях музыкального образования схема построения урока имеет свою специфику. При работе с начинающими урок должен быть более кратковременным и разнообразным, с частыми перерывами. Для наиболее успешной работы на начальном этапе при возможности полезно проводить с учениками занятия 4-5 раз в неделю. Это необходимо для того, чтобы со стороны педагога был максимальный контроль и у учащегося не закреплялись неверные навыки игры на инструменте. В дальнейшем следует сокращать индивидуальные занятия до 2 раз в неделю и увеличивать домашние задания.

В работе с юными музыкантами важное значение имеет правильная организация занятий: 1) овладение навыками работы над звуком; 2) овладение техническими навыками; 3) развитие навыков художественного воспроизведения музыки.

С первых дней обучения должна начинаться систематическая работа над звуком. Важно уже на раннем этапе научить ребенка постоянно слушать себя, уметь представлять и контролировать звуковой результат. Регулярное исполнение продолжительных звуков и произведений кантиленного характера способствует выработке красивого и выразительного звучания инструмента. Кроме этого, игра длинных звуков развивает исполнительское дыхание, укрепляет губной аппарат и помогает формированию устойчивой интонации.

В процессе обучения учащийся должен постепенно осваивать технические навыки, которые приобретаются благодаря многократному и осознанному повторению определенных движений. Под этими навыками подразумевается исполнительское дыхание, специфическая работа амбушюра, подвижность языка, координация движений пальцев. Развитие всех элементов техники должно происходить одновременно, так как они неразрывно связаны между собой.

Большое значение в работе с начинающими музыкантами-духовиками имеет развитие навыков художественного воспроизведения музыки. Необходимо научить учащегося различать характер произведения и определять музыкальный образ. Важно привить ему навык сознательного и осмысленного воспроизведения нотного материала, а также точного и

¹ Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1962. – С. 75.

грамотного исполнения изучаемого сочинения. Помимо этого, ученика необходимо научить постоянному слуховому контролю во время своей игры, а также обращать внимание на качество звучания инструмента и выразительность исполнения.

В классе по специальности существует следующая форма уроков: занятия проходят по одному часу два - три раза в неделю. Один раз в неделю рекомендуется работать над всеми видами исполнительской техники, а другие посвящать освоению художественного материала.

В начальный период обучения предпочтительнее на каждом уроке понемногу заниматься всеми видами техники. Играть выдержанные звуки, гаммы, арпеджио трезвучий, этюды, пьесы.

Основных видов инструктивно-тренировочного материала три: упражнения, гаммы, этюды. Техническое развитие музыканта-духовика должно быть целенаправленным и постепенным. Играть гаммы следует разными штрихами во всех ритмических и артикуляционных вариантах, охватывая весь диапазон инструмента. Исполнение этюдов помогает развить ряд технических навыков, таких как: подвижность пальцев, овладение аппликатурными сложностями, развитие чувства метроритма.

Уроки по специальности должны быть направлены на совершенствование исполнительских возможностей ученика, особенно в период подготовки к выступлениям на концерте или конкурсе. При проведении подобных уроков ученик демонстрирует свое исполнительское мастерство, играя сочинение или целую программу от начала до конца без остановок.

Существуют различные формы проведения урока. Урок может быть посвящен изучению нового материала, либо направлен на закрепление пройденного материала и совершенствование навыков, либо на исправление ошибок. Наиболее распространенным типом является комбинированный урок, который состоит из четырех частей. Методическая схема построения урока следующая:

- 1 – проверка выполнения домашней работы ученика;
- 2 – оценка достоинств и исправление недостатков исполнения;
- 3 – работа в классе над наиболее трудными местами с указанием конкретных методов отработки тех или иных деталей, сообщение ученику новых знаний;
- 4 – определение задания к следующему уроку.

Первая часть урока – это связующее звено между классной и домашней работой. На данном этапе ученик проигрывает педагогу выученное задание. Проверка является важным средством корректирования самостоятельной деятельности учащегося. Во второй части урока педагог подробно анализирует проделанную домашнюю работу ученика, выясняя причины возникновения недостатков и намечая пути их устранения. Регулярный контроль с положительной или отрицательной оценкой побуждает учащегося к дальнейшей работе. Третья часть урока самая продолжительная и является

главной по своей значимости. Во время работы в классе педагог сообщает ученику новые знания, ставит перед ним определенные задачи, формирует новые умения и навыки, совершенствует и закрепляет старые. Четвертая часть урока является завершающей и посвящена подведению итогов с определением нового задания. На этом этапе педагог отмечает, удалось ли достигнуть цели урока и решить задачи, поставленные во время занятия. Для учеников начального звена обучения педагог домашнее задание записывает в дневник.

Еще один тип урока – моно-урок (доминантное занятие). Это узконаправленное занятие, во время которого происходит работа над каким-либо тематическим материалом (инструктивным или художественным). Такой вид занятия позволяет педагогу сосредоточить свое внимание на решении одной конкретной задачи (интонации, динамики, фразировки, штрихах, атаке и т. п.).

Кроме вышеперечисленных необходимо указать контрольный урок, открытый урок, урок-концерт, урок-консультацию или мастер-класс, урок-репетицию (моделирование самостоятельной работы), нетрадиционные формы урока (урок-игра и др.).

Во время проведения урока следует использовать различные методы обучения: словесный (пояснение, беседа, рассказ), слуховой или наглядно-слуховой (пение, прослушивание записей или в живом исполнении, проигрывание на фортепиано, сравнительный анализ), двигательльно-наглядный (дирижирование, жестикулирование, мимические и пластические иллюстрации), зрительный (показ-демонстрация иллюстраций, презентаций).

Педагогическая деятельность – это довольно сложный и ответственный процесс. Хороший педагог должен обладать широким общим и музыкальным кругозором, знать психологию, обладать интуицией, волей и терпением. Педагог должен все время совершенствоваться, познавать новое, учиться у своих коллег. Успешной и плодотворной деятельности педагога способствуют курсы повышения квалификации, конференции, открытые уроки, мастер-классы ведущих музыкантов-духовиков, различные исполнительские конкурсы. В этом состоит залог будущих педагогических достижений. Главная задача педагога – научить ученика правильно самостоятельно заниматься на инструменте, контролировать качество звука, интонацию, ритмическую точность, уметь слушать себя, следить за дыханием и амбушюром. Необходимо, чтобы все занятия были осмысленными. Кроме всего прочего перед педагогом стоит еще одна серьезная задача – сохранить индивидуальность ученика и развить его творческое мышление.

Тема 11. Работа над инструктивным материалом

Развитие навыков игры на духовом инструменте происходит при работе над двумя видами музыкального материала: инструктивным и

художественным. Каждый из этих видов направлен на решение определенных задач.

Подбор специального инструктивно-тренировочного материала должен способствовать развитию силы и гибкости амбушюра, а также приобретению навыков владения аппаратом исполнительского дыхания.

Система ежедневных упражнений для развития исполнительских навыков музыканта-духовика должна включать в себя работу над длинными звуками, гаммами и этюдами.

Работа над продолжительными звуками.

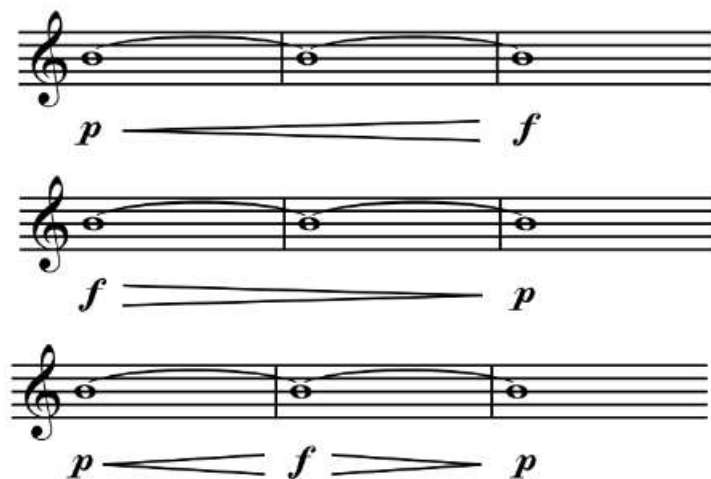
Развитие амбушюра требует ежедневной и рациональной работы. Большое значение для развития выносливости и подвижности губных мышц имеет игра продолжительных звуков в различных динамических оттенках. Начинать следует с целой ноты (считая до 4), постепенно увеличивая длительность (считая до 6, 8, 12). При работе над продолжительными звуками с одинаковой динамикой необходимо следить, чтобы звучание было ровным и полным, интонационно устойчивым, с четкой атакой и хорошим окончанием. основополагающее значение при этом имеет правильная совместная работа амбушюра с исполнительским выдохом. Определяющим в этой работе является постоянный контроль за ведением выдыхаемой струи воздуха.

Пример 1



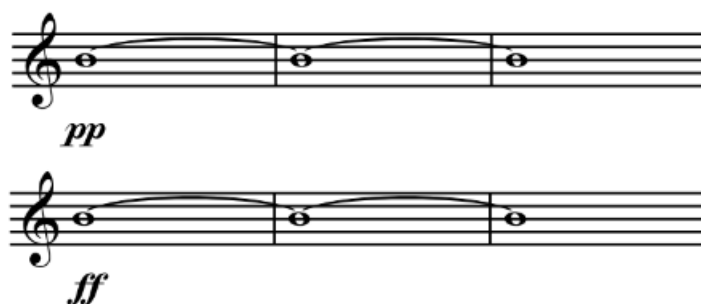
При работе над продолжительными звуками в различной динамике развиваются и укрепляются мышцы амбушюра. При работе над ними необходимо контролировать качество атаки, чистоту интонирования и постепенность филирования звука. При исполнении *diminuendo* следует постепенно замедлять скорость выдоха при достаточной активности мышц брюшного пресса. При исполнении *crescendo* необходимо постепенно увеличивать скорость движения подаваемого в инструмент воздуха.

Пример 2



С точки зрения динамики существуют различные способы исполнения выдержанных звуков. К таким вариантам можно отнести следующие:

Пример 3



Для развития мышц амбушюра необходимо работать над интервалами, арпеджио трезвучий, обращениями. Продолжительные звуки рекомендуется исполнять не только в хроматической последовательности, но и квинтами, и в октаву. Рациональность этого способа заключается в том, что на проигрывание этих упражнений во всем диапазоне инструмента затрачивается меньше времени и исполнителю легче контролировать точность интонации. Также принцип игры арпеджио заключается в равномерном распределении и постепенном нарастании нагрузки на губной аппарат.

В качестве дополнительных упражнений можно рекомендовать следующие примеры:

Пример 4

a)  и т.д.

и т.д.

б)  и т.д.

и т.д.

в)  и т.д.

и т.д.

Данные упражнения можно исполнять в разных тональностях и по хроматизму.

Все виды этих упражнений требуют внимательного осознанного исполнения и непрерывного слухового контроля. При игре продолжительных звуков нужно следить за их протяженностью, интонационной устойчивостью и тембром. Необходимо добиваться четкой согласованности всех основных компонентов исполнительского аппарата, однако контроль за работой выдоха остается главным моментом.

Работа над гаммами.

К основным видам инструктивно-тренировочного материала относятся упражнения, гаммы и этюды. Гаммы являются основным звеном большинства технических эпизодов в художественных произведениях, поэтому так важно работать над ними. Техническое развитие музыканта-духовика должно быть целенаправленным и постепенным.

При работе над гаммами диапазон инструмента должен осваиваться постепенно, но при этом непрерывно расширяясь. Сначала следует играть гаммы в одну октаву, затем до III или V ступени. В конечном итоге все гаммы нужно исполнять, предельно используя весь диапазон инструмента.

Порядок изучения гамм может быть различным. Начинающим музыкантам-духовикам рекомендуется осваивать гаммы кварто-квинтового круга, так как сложность исполнения будет нарастать постепенно.

Играть гаммы необходимо во всех тональностях. Важным и эффективным средством для развития техники исполнителей на духовых инструментах является игра гамм разными штрихами в различных ритмических и артикуляционных вариантах. Также рекомендуется играть гаммы интервалами (секундами, терциями и т. д.). Гаммы всегда следует играть наизусть и в доступном темпе. При увеличении темпа необходимо следить за качеством исполнения поставленных задач.

Работая над гаммами, необходимо выработать музыкальный слух и мышечную память. При этом необходимо помнить, что играть их нужно всегда под тщательным слуховым контролем.

Пример 5

Варианты исполнения гамм

The image displays musical notation for a scale exercise in C major, 4/4 time. The main staff shows the scale with three articulation options: *detache*, *staccato*, and *legato*. Below it are six numbered variations (1-6) of the scale, each with a different articulation pattern and the text "и т.д." (and so on) to its right. A pink bracket on the right side groups variations 1 through 6.

1) *detache, staccato, legato*

2) и т.д.

3) и т.д.

4) и т.д.

5) и т.д.

6) и т.д.

7)  И т.д.

8)  И т.д.

9)  И т.д.

10)  И т.д.

11)  И т.д.

12) 

13)  И т.д.

14)  И т.д.

15)  И т.д.

16)  И т.д.



Все остальные мажорные и минорные гаммы следует играть по такому же принципу.

При работе над гаммами очень важно следить за ритмичностью исполнения, чистотой интонации, синхронностью движений пальцев и языка, правильной подачей и сменой дыхания.

В работу над гаммами входит игра арпеджио трезвучий с обращениями, а также Д7 и ум. VII7.

Трезвучия нужно играть в развернутом виде:

Пример 6



и в обращениях (возможны два варианта):

Пример 7



Таким же образом необходимо играть трезвучия во всех мажорных и минорных тональностях.

Аналогичные требования относятся к работе над Д7 и ум. VII7.

В мажорных гаммах следует играть Д7 в развернутом виде:

По этому образцу следует играть все доминантсептаккорды в мажорных и все уменьшенные вводные септаккорды в минорных тональностях.

Также можно рекомендовать ум. VII7 сразу всех тональностей играть в виде следующего упражнения:

Пример 12



Особое место в работе над развитием технических навыков музыкантов-духовиков отводится игре хроматической гаммы. При ее исполнении необходимо следить за интонационной точностью каждого полутона. Играть хроматическую гамму рекомендуется различными ритмическими конфигурациями:

Пример 13



Работа над гаммами, арпеджио трезвучий и септаккордами развивает правильную координацию движений пальцев с действиями мышц, амбушюра, языка и аппарата дыхания. Также она помогает приобрести правильные аппликатурные навыки, овладеть метроритмикой, добиться ровности звучания в разных регистрах инструмента.

Работа над упражнениями для развития различного вида техники.

Главное преимущество упражнений заключается в том, что они дают возможность в наиболее сконцентрированной форме работать над основными техническими трудностями. Существуют сборники с комплексами упражнений, рекомендуемых на различных этапах профессионального развития исполнителя на духовом инструменте. Как правило, это разноплановые по аппликатурным комбинациям пальцев упражнения, предназначенные для многократного повторения. Также существуют упражнения, которые предназначены для расширения диапазона инструмента. Для развития техники пальцев существуют упражнения, сгруппированные по степени аппликатурных неудобств, которые охватывают все основные и дополнительные аппликатурные комбинации.

Упражнения могут также создаваться педагогом или учеником в процессе обучения с целью отработки сложных технических эпизодов изучаемого нотного материала.

Работа над упражнениями обязательно должна контролироваться сознанием. Необходимо следить за чистотой интонации, за точным исполнением ритмических рисунков, за координацией пальцев с языком и выдохом. Главный принцип заключается в том, что каждое новое повторение должно быть исполнено лучше предыдущего.

Особенности работы над этюдами.

Особое значение для развития техники музыканта-духовика имеют этюды. Этюд представляет собой сочинение, направленное на преодоление какой-либо технической трудности. При выборе этюдов следует учитывать его необходимость и посильность на данном этапе обучения, а также наличие сложных элементов и художественное содержание.

Работа над этюдами помогает развить навыки, необходимые для дальнейшего совершенствования исполнительского мастерства учащегося. К этим навыкам можно отнести развитие метроритмического чувства, развитие подвижности пальцев и языка, а кроме этого овладение аппликатурными трудностями в разных регистрах и др.

Работа над этюдами имеет ряд определенных особенностей. Например, многократное повторение с начала до конца не принесет пользу учащемуся, так как трудные места останутся недоученными. Для успешной работы над этюдом необходимо осознать его цель, особенности и характер содержания. После предварительного ознакомления следует проиграть этюд без остановки в медленном темпе, чтобы определить наиболее трудные элементы, требующие детального изучения. Далее нужно определить характерные особенности фактуры, динамики и т. п. Затем необходимо приступить к тщательному разучиванию отдельных сложных мест. Только после основательной работы над трудными элементами в медленном темпе можно приступать к исполнению этюда в более быстром и с выполнением всех авторских указаний. По мере преодоления трудностей можно постепенно увеличивать темп.

Таким образом, при исполнении этюдов должна быть такая же требовательность, как и при работе над музыкальным произведением. Для успешного результата необходимо соблюдать определенные правила: темп наращивать постепенно, многократно проигрывать крупные разделы в медленном темпе, тщательно следить за точностью исполнения авторского текста. Некоторые педагоги рекомендуют один этюд учить на память, что несомненно благотворно сказывается на профессиональном развитии учащегося и приносит большую пользу.

Тема 12. Работа над художественным произведением

Работа над художественным произведением представляет собой сложный и трудоемкий процесс. Сочинения бывают малых и крупных форм. Переходным этапом к серьезным произведениям являются миниатюры. Работа над пьесами имеет большое значение в развитии музыкальной культуры и эстетическом воспитании учащегося, а также помогает сформировать понимание различных композиторских стилей и направлений.

Работа над пьесами должна быть тщательной и продуманной. Задача педагога заключается в том, чтобы развить у учащегося навыки самостоятельного решения художественных и технологических задач исполняемого произведения, а также научить законченно и выразительно излагать музыкальный материал. Начиная разучивать сочинение, необходимо ознакомиться с ним, определить его форму, все технические средства (темпы, штрихи, оттенки и т. п.), художественное содержание, обратить внимание на имеющиеся технологические трудности.

Работа над миниатюрой позволяет совершенствовать определенные навыки исполнительского мастерства и подготавливает ученика к выполнению более сложных творческих заданий.

Произведения крупной формы намного сложнее пьес и по объему, и по структуре, и по форме, и по художественному содержанию, и по техническим сложностям. К произведениям крупной формы относятся соната, сонатина, концерт, концертно, фантазия, тема с вариациями, сюита и т. п. При работе над ними возникает большое количество сложных музыкально-технических задач, для решения которых необходимо обладать определенными знаниями и навыками. При разучивании произведений крупной формы важную роль приобретает предварительный анализ сочинения.

Кроме этого, работа над произведениями крупной формы развивает масштабность музыкального мышления, исполнительскую культуру и техническое мастерство.

Процесс разучивания музыкальных сочинений имеет общие правила. Работу над произведениями малой и крупной формы необходимо проводить планомерно и в несколько этапов.

Первый этап – это подготовительная работа. Сначала следует рассказать учащемуся о композиторе, сообщить сведения об эпохе и стиле разучиваемого произведения, определить его форму. Чтобы заинтересовать ученика, можно рекомендовать педагогу проиграть данное сочинение или прослушать его в записи. Далее учащемуся следует прочитать «с листа» нотный текст, выявить основные моменты технических сложностей, определить наиболее рациональные аппликатурные комбинации. Также важно на этом этапе определить образно-художественную сферу и содержание разбираемого произведения.

Важным моментом в подготовительной работе является контроль за правильной работой основных компонентов исполнительского аппарата. Необходимо строго следить за чистотой интонации, уверенным звукоизвлечением, точностью метроритма.

Второй этап – это основная работа. Этот этап наиболее сложный и длительный, и включает в себя два периода. Начиная разучивать произведение, необходимо сделать подробный анализ нотного материала, определить построение и развитие мелодии, характер сочинения, ознакомиться с авторскими указаниями темпа, штрихов и динамики.

В первый период основной работы при разучивании произведения недопустимо его многократное механическое проигрывание целиком. Над сочинением следует работать по частям, добиваясь необходимого результата. Технически сложные места нужно учить небольшими эпизодами в медленных темпах. Затем следует увеличивать эти эпизоды по объему, при этом добавляя темп.

Огромную пользу для преодоления технических трудностей приносит игра различными штрихами. Также положительный результат дает игра квартолей триолями и наоборот, триолей – квартолями. Особое внимание при разучивании нотного текста следует обращать на правильное исполнение ритмических рисунков, точно выдерживать длительности и паузы. Тщательная работа над произведением должна включать в себя четкое выполнение всех динамических нюансов и агогических указаний.

Так как большинство произведений исполнители на духовых инструментах играют в ансамбле с концертмейстером, то немаловажную роль при разучивании произведения играет анализ гармонии фортепианной партии.

На этом этапе происходит окончательное уточнение художественных задач, соединение частей произведения в единое целое, совершенствуется игра в ансамбле с концертмейстером. Конечный итог этой работы – уверенное исполнение без остановки всего произведения по нотам в заданном темпе и в сопровождении фортепиано. Заключительной работой этого периода является выучивание нотного текста наизусть. Важной конечной задачей является полное раскрытие художественного содержания музыки и достижение наибольшей выразительности исполнения.

Второй период основной работы – это репетиция концертной ситуации. Играя на сцене, ученик должен уметь исполнять все произведение наизусть без срывов и остановок.

Тема 13. Организация самостоятельной работы. Развитие навыков чтения нот с листа. Работа над ансамблевой и оркестровой литературой

Профессиональное обучение музыканта осуществляется, главным образом, в процессе двух форм учебно-тренировочной работы: классных занятий под руководством педагога и самостоятельной домашней работы. Для наилучшего результата обучения необходимо взаимодействие этих двух форм. Работа с педагогом в классе составляет сравнительно небольшую долю общего времени игры на инструменте. Основная его часть приходится на работу домашнюю, поэтому очень важно приучить ученика к ежедневному труду и правильно подготовить его к самостоятельным занятиям.

Содержание классного урока, правильная его организация и контроль со стороны педагога определяют успешную самостоятельную работу учащегося. Для того чтобы научить ученика правильно трудиться, необходимо проводить с ним беседы по вопросам организации самостоятельных занятий. Также полезно периодически проводить имитацию домашней работы ученика в классе. Это поможет выявить недостатки и подсказать способы их устранения. Организации самостоятельной работы учащегося способствуют домашние задания и проверка их выполнения.

Успех самостоятельных занятий ученика зависит не только от правильных методов работы, но и от правильной организации домашнего труда. Для этого педагогу рекомендуется ознакомиться с условиями жизни ученика и установить контакт с его родителями. Для продуктивности занятий необходимо помочь составить распорядок дня и стараться его придерживаться.

Главный принцип организации самостоятельной работы – это регулярность. Домашние занятия должны проводиться систематически, планомерно и регулярно. Важное значение имеет последовательность работы, то есть трудному учебному материалу должен предшествовать более легкий. Для этого занятия должны быть организованы по определенной системе. Четкой организации самостоятельной работы содействует планирование. Для планирования заводится специальная тетрадь, где составляются недельные графики и ежедневные планы.

Домашние занятия на инструменте обязательно должны быть сознательными. Приступая к изучению конкретного учебного материала, ученик должен четко осознавать цель его выполнения, представлять его практическое значение и знать, как над ним работать.

Для того чтобы быть плодотворной, вся самостоятельная работа должна протекать под непрерывным слуховым самоконтролем. Задания

нельзя выполнять механически, работать нужно внимательно и сосредоточенно.

Решающее значение в системе домашних упражнений имеет комплекс ежедневной самостоятельной работы. Важнейшим принципом хорошо сформированного комплекса является гармоничное сочетание звукового и технического материала.

В систему домашней работы музыканта-духовика необходимо включать следующие элементы:

- 1 – упражнения для разыгрывания;
- 2 – общую работу над звуком;
- 3 – общую техническую работу;
- 4 – работу над художественным материалом;
- 5 – работу над дополнительным материалом.

Начинать ежедневные занятия следует с разыгрывания. Разыгрывание необходимо для того, чтобы привести мышцы исполнительского аппарата (в первую очередь – мышцы губного аппарата) в рабочее состояние. Далее, после непродолжительного перерыва, следует приступить к работе над основными элементами ежедневного комплекса.

Большой популярностью у исполнителей на духовых инструментах пользуются упражнения в выдержанных звуках. Достаточно эффективным методом развития звука является работа над этюдами и пьесами кантиленного характера. В комплекс общей работы над звуком обязательно следует включать упражнения и произведения, предназначенные для развития гибкости и эластичности звукообразующего аппарата.

Общая работа над техникой осуществляется в процессе изучения гамм, упражнений и этюдов.

Центральное место в системе самостоятельных занятий должно отводиться работе над художественными музыкальными произведениями.

Весь этот материал составляет основу системы самостоятельных занятий. К нему следует подключать дополнительные элементы: работу над оркестровыми и ансамблевыми партиями, специальные упражнения для развития динамики, работу над интонацией, читку нот с листа.

Важным этапом в подготовке музыканта-исполнителя на духовом инструменте является читка нот с листа. Эта работа позволяет знакомиться с произведениями различных жанров, стилей и эпох, а также помогает совершенствовать навыки, необходимые для дальнейшей работы в оркестровых коллективах. Читением с листа необходимо заниматься регулярно как в классе, так и дома. Основное правило при читке нот – смотреть текст наперед минимум на такт.

Для того чтобы хорошо научиться читать с листа, рекомендуется: 1) начинать занятия с простейших фраз, эпизодов, постепенно усложняя изучаемый материал; 2) внимательно относиться к тексту, зрительно определяя музыкальную фразу до того, как она будет сыграна на инструменте; 3) обращать внимание на тональность, встречные знаки,

динамику музыкального произведения; 4) выбрать оптимальный темп и не останавливаться на случайных ошибках; 5) использовать способ чтения нот с листа в дуэте, трио и т. д.

Помимо занятий по специнструменту, особую важность приобретают уроки в классе ансамбля и в оркестре. Поэтому, на занятиях по специальности педагог должен привить ученику необходимые качества ансамблиста и оркестранта.

Игра в ансамбле имеет большое значение в формировании профессиональных навыков исполнителя-духовика.

Ансамбли могут быть различных видов. Впервые работа над ансамблевым звучанием начинается в классе по специальности, когда ученик играет произведение совместно с фортепиано. Этот вид ансамбля полезен на начальном этапе. Позже необходимо приобщать учащегося играть в ансамбле духовых инструментов. Вначале это могут быть дуэты однородных инструментов, а затем – смешанные ансамбли с большим количеством исполнителей.

Изучение ансамблевой и оркестровой литературы в индивидуальном классе способствует его подготовке к дальнейшей коллективной исполнительской деятельности.

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

Игра в ансамбле требует определенных навыков. Для хорошего звучания все исполнители должны владеть умением чистого интонирования, гибкой нюансировки, иметь ритмическую согласованность. Кроме этого, ансамблистам нужно обладать и другими важными качествами, необходимыми для совместной игры: уметь уступить место солисту, передать мелодию другому инструменту, иметь единство фразировки, штрихов, тембра.

Началу ансамблевой игры должна предшествовать тщательная настройка инструментов. Перед исполнением произведения рекомендуется отработать чистоту интонирования на упражнениях различных видов диатонического и хроматического звукорядов. Полезно играть аккордовые сочетания в различных регистрах инструментов.

Помимо чистоты интонирования, важными элементами ансамбля духовых инструментов являются ритмическая и динамическая согласованность голосов, единство фразировки, знание законов вибрато, слияние тембров, понимание функций своего инструмента в конкретном произведении и развитие музыкального материала.

Для достижения ритмической слаженности в ансамбле всем исполнителям нужно добиваться согласованности внутри группы голосов, объединенных общим ритмом. Для этого полезно работать над

произведением в медленном темпе, сосредоточившись на ритмической точности.

При исполнении в ансамбле большое значение придается вопросу интонирования. Важнейшую роль приобретает умение интонировать не только «по горизонтали», но и «по вертикали». Также одной из важных предпосылок успешного ансамблевого и оркестрового исполнительства является умение читать с листа, поэтому педагогу необходимо развивать у ученика этот навык.

Для формирования профессиональных навыков музыкантов-духовиков большое значение имеет игра в оркестре. Требования к оркестровому музыканту во многом схожи с теми, что предъявляют к исполнителям в ансамбле. Однако оркестровое исполнительство имеет ряд некоторых особенностей.

Все инструменты в оркестре подчиняются законам совместного музицирования. На первом месте всегда стоит вопрос чистоты интонирования, для решения которого целесообразно применять следующую структуру: первые голоса выравнивают ее между собой, а вторые подстраиваются под солистов своей группы. Определенные навыки требуются для нюансировки, особенно при игре в тихих нюансах.

Для подготовки оркестрового музыканта педагогам духовых классов следует уделять больше времени читке нот с листа, а также изучению в классе оркестровых трудностей.

Тема 14. Учебно-методическая литература для развития исполнительского и педагогического мастерства

Духовые инструменты зародились в глубокой древности и прошли длительный путь изменения до того момента, какими мы видим их теперь. Искусство игры на них формировалось столетиями. Становление и развитие духовой исполнительской школы происходило постепенно.

Наряду с развитием исполнительства на духовых инструментах и совершенствованием их конструкций появились педагогические руководства по обучению игре на том или ином инструменте.

Значительным событием можно считать тот факт, что практика игры на духовых инструментах, существовавшая в XVI в., была зафиксирована немецким композитором и теоретиком М. Преториусом в книге «*Syntagma musicum*». В этой книге содержалась серия таблиц с рисунками этих инструментов.

К наиболее раннему пособию по обучению игре на духовых инструментах относится трактат Ж. Оттетера 1707 года «Искусство игры на поперечной флейте» (в 2019 году переведен на русский язык и издан под названием «Основы игры на поперечной флейте, блокфлейте и гобое»).

Позже, в 1752 году в Берлине, была издана работа И. Кванца «Опыт руководства по игре на поперечной флейте».

В начале XIX века в Западной Европе начали формироваться исполнительские и педагогические школы. Важнейшим событием в этот период стало открытие консерваторий в крупных городах Европы. Самой первой, еще в 1795 году, открылась консерватория в Париже, а в XIX в. сформировались консерватории в Праге (в 1811 г.), Варшаве и Вене (в 1821 г.), Лондоне (в 1822 г.), Пеште (ныне Будапеште, в 1840 г.), Лейпциге (в 1843 г.), Берлине и Кельне (в 1850 г.), Бухаресте (в 1864 г.) и т. д.

Многие выдающиеся педагоги Парижской консерватории активно разрабатывали различные пособия по своей специальности. Так, А. Брод в 1835 году пишет «Метод игры на гобое», а в 1844 году Г. Клозе – «Большую методику для кларнета». Примерно в это же время Ж.Ф. Гале издает учебное пособие «Полный курс обучения на валторне». Также наиболее известными методическими трудами педагогов французской школы являются: «Школа для флейты» И.Г. Вундерлиха, «Школа для валторны» Ф. Дювернуа, «Полная школа для корнет-а-пистона и сакс-горна» Ж.-Б. Арбана.

Возникновение многочисленных учебных заведений и создание более совершенных конструкций деревянных и медных духовых инструментов послужили толчком к возникновению многочисленных «школ», учебных пособий и трактатов. Среди них можно выделить наиболее известные: «Школы для флейты» Ж. Тюлу, А. Фюрстенау, «Школу для гобоя» А. Барре, «Школы для кларнета» Ф. Блата и К. Бермана, «Школу для усовершенствованного кларнета» И. Мюллера. Также три руководства для различных видов саксофона Г. Клозе, «Школу для фагота» Е. Оци, «Школу для корнет-а-пистона» Ж.-Б. Арбана, «Школу для гармонической трубы» Д. Буля и «Школу для валторны» Л. Допра.

Таким образом, XIX и начало XX столетия были периодом формирования национальных педагогических и исполнительских школ в Западной Европе, который подготовил новый, более высокий по уровню этап в развитии искусства игры на духовых инструментах.

В XIX в. в России появляются профессиональные музыкальные учебные заведения, открываются первые консерватории: в 1862 году – в Петербурге, а в 1866 году – в Москве. В эти учебные заведения были приглашены на работу квалифицированные педагоги, имеющие опыт исполнительской и педагогической деятельности.

На рубеже XIX – XX вв. в разных городах России открываются музыкальные училища, где также работают педагоги-духовики. Впоследствии, некоторые училища были преобразованы в консерватории.

В XX веке в России продолжают появляться многочисленные школы, училища и консерватории, в которых открываются классы духовых инструментов. Однако центральное место по подготовке профессиональных кадров принадлежало Московской и Петербургской (Ленинградской) консерваториям. К 1944 году относится организация Государственного

музыкально-педагогического института им. Гнесиных, в котором также осуществлялась подготовка музыкантов-духовиков.

Умело сочетали педагогическую работу с научно-методической деятельностью педагоги Московской и Ленинградской консерваторий. Одно из первых методическое пособие «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах», изданное в 1938 году, принадлежит С.В. Розанову. В 1940 году В.Н. Цыбин пишет работу «Основы техники игры на флейте».

Наиболее активное развитие научно-методической мысли относится к середине XX столетия. В 1950-е гг. были опубликованы работы Б. Дикова «О дыхании при игре на духовых инструментах», А. Усова «Вопросы теории и практики игры на валторне», Н. Платонова «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» и ряд других. Во второй половине XX века обогатили советскую научно-методическую литературу как отдельные издания (Б. Диков «Методика обучения игре на духовых инструментах», Г. Еремкин «Методика первоначального обучения игре на фаготе», А. Магомедов «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах»), так и статьи (В. Горбачев «Двойное staccato на язычковых духовых инструментах», Б. Диков и А. Седрамян «О штрихах духовых инструментов»). Огромное значение приобрели работы ведущих педагогов И.П. Мозговенко, Т.А. Докшицера, Н.Н. Яворского, И.Ф. Пушечникова, В.П. Штеймана, А.А. Розенберга, Л.Д. Беленова, Р.А. Маслова и др.

Изданы научные работы, рассматривающие не только вопросы методики, но и касающиеся темы теории и истории исполнительства. Например: С. Левин «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры», часть 1 (1973 год), С. Левин «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры», часть 2 (1983 год), Ю. Усов «История отечественного исполнительства на духовых инструментах» (1975 год), Ю. Усов «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах» (1978 год).

Кроме этого, неопределимую пользу принесли статьи и публикации. Так, вопросы развития исполнительского аппарата духовика освещены в статьях И.Ф. Пушечникова, И.П. Мозговенко и других известных педагогов. Вопросы истории исполнительства затронуты в публикациях А.А. Урсова и Л.В. Кондакова. Проблемы интонирования на духовых инструментах в своих трудах рассматривали Ю.И. Гриценко, Б.А. Шестопап и Н.И. Карауловский. Теории и методике исполнительского мастерства посвящены работы В.М. Буяновского и Р.А. Маслова.

Большое внимание развитию учеников в начальный период обучения уделяли многие известные педагоги. Для этого ими были созданы многочисленные «школы» игры на духовых инструментах. Авторами этих учебных пособий были Н. Платонов, В. Цыбин, Н. Назаров, С. Розанов, В. Солодуев, Г. Орвид, В. Блажевич и др. В отличие от большинства зарубежных изданий, построенных, в основном, на инструктивном материале, эти «школы» включали и художественные произведения.

Для различных духовых инструментов существует большое количество учебных пособий.

Школы игры

Для *флейты*:

Н. Платонов «Школа игры на флейте», В. Попп «Школа игры на флейте».

Для *гобая*:

И. Пушечников «Начальная школа игры на гобое», Н. Назаров «Школа игры на гобое», Т. Ниман «Школа для гобоя», А. Полксдорф «Школа игры на гобое», А. Барре «Школа игры на гобое».

Для *кларнета*:

С. Розанов «Школа игры на кларнете», В. Гетман «Азбука кларнетиста».

Для *фагота*:

Ю. Вейсенборн «Школа игры на фаготе», Р. Терехин «Школа игры на фаготе», В. Селтман Школа «Das Fagot», Л. Хара «Фаготовая школа».

Для *саксофона*:

С. Кртишка «Школа игры на саксофоне», Л. Михайлов «Школа игры на саксофоне», А. Ривчун «Школа игры на саксофоне».

Для *валторны*:

Ф. Шоллар «Школа игры на валторне» (ред. А. Усова), В. Солодурев «Школа игры на валторне», В. Полех «Школа игры на валторне», А. Янкелевич «Школа игры на валторне».

Для *трубы*:

С. Баласанян «Школа игры на трубе», А. Митронов «Школа игры на трубе», А. Табаков «Первоначальная прогрессивная школа для трубы», Ю. Усов «Школа игры на трубе», Л. Чумов «Первые шаги трубача», Ж. Арбан «Школа игры на трубе и корнет-а-пистоне», Ч. Колин «Школа игры на трубе», Г. Орвид «Школа игры на трубе».

Для *тромбона*:

В. Блажевич «Начальная школа игры на тромбоне», «Школа игры легато», «Школа игры на тромбоне в ключах», М. Зейналов «Школа игры на тромбоне», А. Седракян «Начальная школа игры на баритоне», Б. Григорьев «Начальная школа игры на тромбоне».

Для *тубы*:

А. Лебедев «Школа игры на тубе», В. Блажевич «Школа игры на тубе», В. Хозза «Школа игры на тубе», Г. Тодоров «Школа игры на тубе», Р. Китцер «Школа для тубы».

Большое значение в формировании советской школы игры на духовых инструментах имеет создание обширного художественного репертуара благодаря переложениям и обработкам различных произведений ведущими

педагогами. Неоценимый вклад они внесли и в развитие обучения на начальном этапе, обогатив большим количеством учебных пособий. К таким работам относятся «Хрестоматии», состоящие из педагогического репертуара для различных духовых инструментов.

Хрестоматии

Для *флейты*:

Хрестоматия педагогического репертуара для флейты (сост. Ю. Должиков), Э. Келер «Легкие уроки для флейты».

Для *гобая*:

Хрестоматия педагогического репертуара для гобоя (сост. И. Пушечников).

Для *кларнета*:

Хрестоматия педагогического репертуара для кларнета (сост. И. Мозговенко и А. Штарк).

Для *фагота*:

Хрестоматия для фагота (сост. Р. Терехин), Педагогический репертуар для фагота (сост. И. Костлан).

Для *саксофона*:

Хрестоматия для саксофона-альта (сост. Б. Прорвич), Хрестоматия для саксофона-альта 1–3 год обучения (сост. М. Шапошникова), Хрестоматия для саксофона-альта 4–5 год обучения (сост. М. Шапошникова).

Для *валторны*:

Хрестоматия для валторны (сост. В. Полех).

Для *трубы*:

Хрестоматия для трубы (сост. Ю. Усов), Хрестоматия педагогического репертуара для корнета и трубы (сост. П. Волоцкой), Л. Липкин «Начальные уроки игры на трубе».

Для *тромбона*:

Хрестоматия для тромбона (сост. Б. Григорьев).

Для *тубы*:

Хрестоматия игры на тромбоне в переложении для игры на тубе (сост. Б. Григорьев).

В современных методических трудах поднимаются вопросы, связанные с теорией и практикой игры на духовых инструментах. Рассматриваются такие темы, как совершенствование инструментария и акустической природы инструментов. Освещаются вопросы интерпретации музыкальных произведений, дальнейшего совершенствования учебного процесса. Также есть работы, в которых изложены результаты экспериментальных исследований по дыханию и некоторым факторам исполнительского процесса музыканта-духовика. Среди таких трудов необходимо выделить учебное пособие Е.Е. Федорова «Вопросы методики обучения игре на

духовых инструментах» (2004 год), учебно-методическое пособие И.Ф. Пушечникова «Искусство игры на гобое» (2005 год), учебное пособие В.Н. Апатского «Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства» (2006 год) и монографию Н.В. Волкова «Теория и практика искусства игры на духовых инструментах» (2008 год).

Духовая инструментальная культура Беларуси развивалась также на протяжении длительного периода. Начиная с XIV века в музыкальных капеллах работали не только местные, но и иностранные музыканты-исполнители. Частновладельческие оркестры-капеллы были истоками развития духовой оркестровой музыки. В XVIII веке получили распространение военные оркестры, которые состояли из деревянных и медных духовых инструментов. Большой вклад в подготовку музыкантов-духовиков внесли музыкальные школы, училища и пансионаты, которые создавались при магнатских поместьях. В XIX веке на духовых инструментах начали обучать в частных школах при театрах, а также в классах при различных музыкальных обществах. В XX веке, помимо музыкальных школ, значительную роль в подготовке профессиональных кадров сыграли средние специальные и высшие музыкальные учебные заведения. В 1932 году была открыта Белорусская государственная консерватория (ныне Белорусская государственная академия музыки), а в 1975 году был основан Минский институт культуры (ныне Белорусский государственный университет культуры и искусств).

Огромную роль в совершенствовании педагогического мастерства преподавателей классов духовых инструментов имеет методическая и научная работа. Отдельного внимания заслуживают методические труды педагогов-духовиков Белорусской государственной академии музыки и Белорусского государственного университета культуры и искусств, которые внесли свой вклад в развитие духового инструментального искусства. Среди них особое место занимают работы Б.В. Ничкова: монография «Духовая инструментальная культура Беларуси» (2003 год), «Мои учителя – выдающиеся гобоисты И.М. Данскер, И.Ф. Пушечников, А.В. Петров» (2006 год), «В помощь молодым преподавателям духовых классов» (2016 год); В.П. Скороходова: «Советы моим ученикам» (2009 год), «Мастерство кларнетиста» (2012 год), «Мастер-класс профессора Скороходова» (2014 год), «Методика преподавания игры на кларнете» (2022 год); Н.М. Волкова «Исполнительская артикуляция при игре на трубе»; П.Ф. Дударенко «Развитие и становление исполнительства на трубе (в контексте европейской музыкальной культуры XIX – XX вв.)»; Л.М. Клиндуховой «Школа игры на малом барабане» (1997 год), «Методика обучения игре на ударных инструментах: программа для музыкальных вузов» (2002 год); О.О. Сергеевой «Методика преподавания спецдисциплин» (2024 год) и др.

Тема 15. Принципы формирования учебного и концертного репертуара

Особое внимание педагогу необходимо уделять выбору репертуара. Педагогический репертуар подразделяется на учебный и концертный.

Формирование учебного и концертного репертуара для духовых инструментов требует учета множества факторов, включая уровень подготовки исполнителей, педагогические задачи, художественные критерии и специфику выступлений. Эти два типа репертуара имеют разные цели и принципы подбора.

Обязательным условием при выборе репертуара должна стать постоянная забота о формировании индивидуальности ученика. При подборе репертуара не рекомендуется включать в него произведения завышенной трудности. Но если есть уверенность, что ученик справится с заданием, отказываться от трудных произведений не следует. Правильно подобранный репертуар должен предусматривать раскрытие лучших задатков ученика, развивать его способности и исполнительскую технику.

Репертуар учащегося необходимо расширять постоянно. Важнейший принцип репертуарной политики заключается в широком охвате произведений различных жанров, национальных школ, стилей, эпох, течений, направлений. Видное место в нем должны занимать произведения белорусских композиторов.

В репертуар духовика необходимо обязательно включать крупную форму и миниатюру. Желательно, чтобы при составлении программы педагог учитывал склонности, симпатии и пожелания юного музыканта.

С помощью правильно выбранного репертуара можно не только развивать ученика в целом, но и подтягивать отдельные его профессиональные недостатки.

Работа над художественным произведением представляет собой емкий и нелегкий процесс. Процесс работы над музыкальным произведением можно разделить на три основных этапа:

1 – формирование исполнительского замысла (жанр, форма и характер произведения, его стилистические особенности);

2 – реализация исполнительского замысла (правильность исполнения нотного текста, определение основных выразительных средств и наиболее трудных мест);

3 – заключительный этап работы над музыкальным произведением (уточнение художественных задач, соединение частей произведения в единое целое, совершенствование выразительности исполнения, выучивание на память).

Работа над миниатюрой воспитывает у учащегося понимание различных композиторских стилей и направлений, а также умение законченно, ясно и выразительно излагать музыкальную мысль. Длительность работы над пьесой зависит и от ее трудности, и от тех учебных задач, которые поставлены при разучивании. К приемам работы над пьесой

необходимо отнести следующие: работа над фразой, уточнение отдельных элементов исполнения (диапазона, динамики, характера движения, ритмические особенности, соотношение мелодии и аккомпанемента, выделение голосов), определение темпа.

Работая над произведениями крупной формы, преподаватель и исполнитель постоянно решают большое количество разнообразных и сложных музыкально-технических задач, решение которых помогает воспитать масштабность музыкального мышления, развить исполнительскую культуру, музыкальный вкус и техническое мастерство. В процессе работы ученик приобретает навыки игры в ансамбле, совершенствует свою технику, развивает качество звука и формирует свой музыкальный вкус. Исполнение крупной формы создает наиболее благоприятные условия для яркого и всестороннего показа выразительных возможностей инструмента и мастерства исполнителя.

При выборе концертного репертуара необходимо соблюдать следующее правило: музыкальное произведение не должно превышать технические и художественные возможности ученика. Произведения, выносимые на концерт, должны наиболее ярко раскрыть профессиональные качества учащегося, которыми он овладел в процессе обучения.

Таким образом, для формирования учебного репертуара необходимо учитывать следующие принципы: педагогическую целесообразность, постепенное усложнение, художественную ценность, разнообразие жанров и стилей, соответствие уровню ученика, комплексное развитие, учет специфики инструмента, мотивацию и интерес. Для концертного репертуара важными принципами являются: разноплановость программы, учет аудитории и тематики мероприятия, демонстрация возможностей инструмента, актуальность и своевременность, демонстрация исполнительского мастерства, создание яркой художественной программы, подчеркивание индивидуальности исполнителя.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1. Тематика семинарских занятий

Тема 1. Составные компоненты исполнительского аппарата музыканта-духовика

ЛИТЕРАТУРА:

1. Должиков, Ю. Н. Техника дыхания флейтиста / Вопросы музыкальной педагогики // Ю. Н. Должиков. – М., 1983. Вып.4. – С. 6-18.
2. Федоров Е. Е. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах : учебное пособие / Е. Е. Федоров. – 2-е перераб. и расшир. изд. – Новосибирск : Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2004. – 112 с.

Тема 2. Основные художественно-выразительные средства музыкального исполнительства

ЛИТЕРАТУРА:

1. Диков, Б. А. О штрихах духовых инструментов / Б. А. Диков, А. М. Седрамян // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1966. Вып.2. – С. 182-210.
2. Ничков, Б. В. В помощь молодым преподавателям духовых классов / Б. В. Ничков. – Мн., 2016. – 292 с.

Тема 3. Развитие исполнительской техники и методы работы над инструктивным материалом

ЛИТЕРАТУРА:

1. Скороходов, В. П. Методика преподавания игры на кларнете : учеб. пособие / В. П. Скороходов. – Минск : БГАМ, 2022. – 219 с.
1. Волков, Н. М. Работа над упражнениями и гаммами в классе трубы / Н. М. Волков. – Мн., 1983. – 39 с.

Тема 4. Особенности организации учебного процесса в классе духовых инструментов

ЛИТЕРАТУРА:

1. Апатский, В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – Учебное пособие. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432с.

2. Магомедов, А. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / А. Магомедов. – Баку : Азербайджанское государственное музыкальное издательство, 1962. – 68 с.

Тема 5. Принципы формирования педагогического репертуара и способы работы над музыкальными произведениями

ЛИТЕРАТУРА:

1. Федотов, А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. А. Федотов. – М., 1975. – 159 с.
2. Сергеева, О. О. Методика преподавания спецдисциплин (духовое инструментальное исполнительство) : учебно-методическое пособие / О. О. Сергеева. – Минск : БГУКИ, 2024. – 191, [1] с.

Тема 6. Сравнительный анализ методической литературы известных авторов по методике преподавания игры на духовых инструментах

ЛИТЕРАТУРА:

1. Диков, Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. – М. : Музгиз, 1962. – 115 с.
2. Волков, Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах / Н. В. Волков. – М., 2008. – 400 с.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

- Составить план работы с учениками на разных этапах обучения.
- Разработать и предложить свой методический план развития музыкальных способностей ученика в классе по специнструменту.
- Разработать и предложить свой тематический план по организации самостоятельных занятий ученика в классе по специнструменту.
- Подготовить мультимедийную презентацию на предложенную тему.

Для последующего обсуждения студенту необходимо прочесть и изучить следующие книги:

1. Апатский, В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В. Н. Апатский. – Учебное пособие. – К. : НМАУ им. П.И. Чайковского, 2006. – 432 с.

2. Волков, Н. В. Теория и практика игры на духовых инструментах / Н. В. Волков. – М. : Академический проект; Альма Матер, 2008. – 399 с.

3. Диков, Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. – М. : Музгиз, 1962. – 116с.

Эта работа направлена на развитие аналитических способностей студента, умение выделить главное в прочитанном материале и грамотно рассказать.

4.2 Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на углубление их знаний, расширение кругозора, формирование навыков самостоятельного поиска и обработки информации, выработку творческого подхода к освоению теоретического и практического материала по темам учебной дисциплины.

Самостоятельная работа студентов в рамках учебной дисциплины «Методика игры на специнструменте» включает в себя следующие формы:

- изучение материала учебной дисциплины;
- подготовку к текущему зачету;
- подготовку к экзамену.

Изучение материала учебной дисциплины подразумевает работу студента с печатной литературой, электронными информационными ресурсами и ресурсами Интернета.

Подготовка к текущему зачету требует изучения студентом рекомендуемой электронной литературы, а также самостоятельного поиска информации из ресурсов Интернета.

Подготовка к экзамену требует овладения теоретическими знаниями, а также глубокого изучения студентом рекомендуемой печатной и электронной литературы.

4.3 Перечень рекомендуемых средств диагностики

Основными средствами диагностики освоения знаний и овладения необходимыми навыками по учебной дисциплине «Методика игры на специнструменте» являются:

- контролируемые самостоятельные задания;
- устный опрос во время занятий;
- тестовые задания;
- творческие задания;
- выполнение мультимедийных презентаций;
- подготовка письменных контрольных заданий;
- экзамен.

4.4 Тематика мультимедийных презентаций по учебной дисциплине «Методика игры на специнструменте»

Темы презентаций:

1. Организация, планирование и содержание урока;
2. Формирование и развитие амбушюра;
3. Исполнительское дыхание при игре на духовом инструменте и его значение;
4. Развитие музыкальных способностей в процессе обучения;
5. Основные методы работы над инструктивным материалом;
6. Принципы планирования первых занятий;
7. Техника атаки звука на духовых инструментах;
8. Методы работы по преодолению технических трудностей;
9. Основные группы штрихов, их характеристика и техника исполнения;
10. Система самостоятельной домашней работы ученика;
11. Работа над музыкальными произведениями малой и крупной формы;
12. Основные принципы фразировки и работа над динамикой;
13. Нетрадиционные исполнительские приемы при игре на духовых инструментах;
14. Обзор и сравнительный анализ учебно-методической литературы;
15. Орнаментика – основные украшения музыкального текста.

4.5 Перечень теоретических вопросов к экзамену

1. Термин «методика». Цель, задачи, методы и средства обучения игре на духовых инструментах;
2. Акустические основы звукообразования на духовых инструментах;
3. Исполнительский аппарат музыканта-духовика, его составные компоненты;
4. Основные принципы формирования исполнительского аппарата. Постановка корпуса, головы, рук и пальцев;
5. Определение термина «амбушюр». Основные принципы постановки амбушюра и особенности его формирования на духовых инструментах;
6. Роль губ при игре на духовых инструментах. Строение и функциональная система губных и лицевых мышц. Упражнения для укрепления и развития губного аппарата;
7. Анатомо-физиологические основы дыхания. Специфика исполнительского дыхания музыканта-духовика;
8. Две фазы исполнительского дыхания. Исполнительский вдох. Исполнительский выдох;
9. Типы исполнительского дыхания, их характеристика;
10. Особенности постановки исполнительского дыхания и методы его развития;
11. Основные средства музыкальной выразительности и методы работы над ними;
12. Звук. Основные качества звука. Тембр. Обертоны;
13. Вибрато. Основные типы вибрато и методика его развития;
14. Интонация. Возможности интонационной регулировки духовых инструментов;
15. Формирование точной интонации. Слуховой контроль в процессе работы над звуком. Определенные принципы работы над интонацией;
16. Моторика. Роль моторики в исполнительском процессе. Основные приемы преодоления технических трудностей;
17. Методические приемы развития исполнительской техники. Дополнительные методы работы над техническими трудностями;
18. Ритм. Развитие музыкального ритма. Темп. Метр;
19. Агогика и *rubato*. Влияние агогики и *rubato* на исполнение музыкального произведения;
20. Атака звука. Основные виды атаки и их отличия. Техника атаки;
21. Артикуляция и произношение. Роль артикуляции в интерпретации музыкального материала;

22. Штрихи и их применение в исполнительской технике музыканта-духовика. Основные группы и классификация штрихов;
23. Динамика. Фразировка. Роль динамики в раскрытии содержания музыкального произведения;
24. Техника исполнения динамических нюансов. Способы работы над динамикой;
25. Основные украшения музыкального текста (форшлаг, мордент, трель, группетто). Наиболее употребляемые мелизмы и правила их исполнения;
26. Каденция. Особенности исполнения каденции. Импровизация;
27. Музыкально-исполнительская терминология;
28. Новые технические приемы игры на духовых инструментах. Перманентное дыхание. Методика овладения перманентным дыханием и область применения;
29. Нетрадиционные приемы и средства выразительности, используемые при игре на духовых инструментах в современной музыке;
30. Организация и методика проведения приемных испытаний. Основные критерии отбора учащихся на духовых инструментах;
31. Врожденные задатки учащегося и методы развития музыкальных способностей в процессе обучения;
32. Виды музыкальной памяти и методы ее развития. Игра наизусть;
33. Особенности планирования и организация учебного процесса в классе по специнструменту. Учебная документация, ее значение и способы ведения;
34. Основные задачи начального обучения игры на духовых инструментах, специфика и особенности первых уроков;
35. Методика проведения урока. Формы урока;
36. Структура урока в классе по специнструменту. Характеристика структурных элементов;
37. Методы и средства духовой музыкально-исполнительской педагогики;
38. Организация самостоятельной работы учащегося. Планирование домашних занятий. Значение регулярности, последовательности и точности в выполнении домашнего задания;
39. Роль педагога в организации самостоятельной работы учащегося. Формы контроля;
40. Необходимые профессиональные качества педагога для успешного развития музыкальных способностей учеников в классе специнструмента;
41. Значение инструктивного материала в формировании исполнительского мастерства;
42. Методика работы над инструктивным материалом. Развитие исполнительской техники. Способы работы над гаммами и этюдами;

43. Методы работы над художественным произведением. Отличительные особенности работы над сочинениями кантиленного и виртуозного характера;
44. Работа над музыкальным произведением. Типичные ошибки при разборе нотного текста. Особенности работы над произведением на разных этапах его изучения;
45. Основные методические рекомендации по приобретению навыка чтения нот с листа. Развитие навыков чтения нот с листа;
46. Игра в ансамбле. Специфика ансамблевого исполнительства. Работа над ансамблевой и оркестровой литературой;
47. Подготовка к концертному выступлению. Формы преодоления сценического волнения;
48. Роль творческих конкурсов в развитии музыкальных способностей учеников;
49. Анализ научно-методической литературы в области духового инструментального искусства;
50. Изучение педагогического репертуара. Общие методические принципы подбора и формирования учебного и концертного репертуара.

4.6 Вопросы к итоговой аттестации «Педагогика и методика преподавания спецдисциплин» III часть

1. Акустическая природа и основы звукообразования духовых инструментов;
2. Исполнительский аппарат музыканта-духовика, его специфика и методы формирования;
3. Основы предварительной (общей) постановки музыканта-духовика и ее характерные черты;
4. Амбушюр и особенности формирования губного аппарата музыканта-духовика;
5. Специфика исполнительского дыхания музыканта-духовика и методы его развития;
6. Некоторые недостатки в постановке исполнительского аппарата и способы их устранения;
7. Основные средства музыкальной выразительности и способы работы над ними;
8. Звук, качества звука, тембр и применение вибрато на духовых инструментах;
9. Некоторые принципы работы над интонацией и способы интонационной регулировки духовых инструментов;
10. Способы преодоления технических трудностей и развитие исполнительской техники музыканта-духовика;

11. Значение ритма, метра, темпа, а также целесообразность применения агогики и *rubato*;
12. Атака звука, виды атаки и техника исполнения на духовых инструментах;
13. Артикуляция на духовых инструментах, группы штрихов и их классификация;
14. Динамика и фразировка на духовых инструментах, способы работы над динамическими нюансами;
15. Новые исполнительские приемы и средства выразительности при игре на духовых инструментах;
16. Методика проведения приемных испытаний и основные критерии отбора кандидатов для обучения игре на духовых инструментах;
17. Выявление музыкальных способностей и методы их развития в процессе обучения;
18. Организация учебного процесса в классе по специальности на разных ступенях обучения, структура урока;
19. Формы уроков, их особенности и методика проведения;
20. Методы и средства духовой музыкально-исполнительской педагогики в классе по специнструменту;
21. Организация самостоятельной работы учащегося и формы ее контроля;
22. Способы работы над художественным произведением на разных этапах его изучения;
23. Основные принципы работы над инструктивным материалом;
24. Особенности ансамблевого исполнительства и воспитание оркестрового музыканта;
25. Основные принципы формирования учебного и концертного репертуара.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебная программа для специальности 6-05-0215-01 Музыкальное народное инструментальное творчество, Профилизиций: Инструментальная музыка духовая, Духовые народные инструменты

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Методика игры на специнструменте» занимает важное место в комплексе учебных дисциплин, направленных на профессиональную подготовку будущего специалиста и позволяет сформировать комплекс знаний о целях, задачах, содержании учебной дисциплины и технологии обучения музыканта. Выпускники музыкального учреждения высшего образования после прохождения данной учебной дисциплины должны иметь педагогические навыки, основанные на современных знаниях в области методики обучения и музыкальной педагогики.

Учебная дисциплина «Методика игры на специнструменте» тесно связано с такими учебными дисциплинами, как: «Специнструмент», «Инструментальный ансамбль», «Камерный ансамбль», «Оркестровый класс», «Методика работы с ансамблем и оркестром», «История и теория исполнительства на духовых инструментах», «Профессиональная педагогика», «Социальная и возрастная психология», «Сольфеджио», «Гармония», «Анализ музыкальных форм и полифония» и др.

Освоение учебной дисциплины «Методика игры на специнструменте» должно обеспечить формирование базовых профессиональных компетенций:

- преподавать специальные дисциплины на высоком научно-теоретическом уровне, применять методы и современные методики обучения игре на музыкальных инструментах;
- применять знания в области теории и методики педагогической деятельности, понимать инновационные процессы в образовании.

Цель учебной дисциплины – подготовка высококвалифицированного специалиста, владеющего специальными знаниями и навыками методики игры на специнструменте, необходимых для самостоятельной профессиональной педагогической деятельности.

Задачи учебной дисциплины:

- овладеть специфическими особенностями преподавания игры на специнструменте;

- сформировать профессиональный подход к преподаванию игры на специнструменте;
- систематизировать и укрепить теоретические знания в области обучения игры на специнструменте и техники игры на нем;
- приобрести умения рационально организовывать самостоятельные занятия, осваивать новый учебный материал;
- освоить основные закономерности педагогической практики, применяемые на различных ступенях обучения;
- развить навыки работы с учебно-методической литературой;
- изучить основные принципы выбора учебного и концертного репертуара.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен *знать*:

- специфику преподавания игры на специнструменте в различных типах учебных заведений;
- принципы подбора и анализа педагогического репертуара;
- особенности работы над музыкальным произведением на разных этапах его изучения;
- классическую и современную методическую литературу;
- методику проведения индивидуальных занятий;
- методические основы исполнительского творчества и педагогики;
- специфику педагогической работы с учениками разного возраста;
- основы планирования и организации учебного процесса;

уметь:

- использовать в учебном процессе классические и современные обучающие методики;
- проводить уроки различных видов;
- планировать учебный процесс с учетом возраста, индивидуальных особенностей и уровня подготовки ученика;
- последовательно развивать музыкальные способности учащегося, его профессиональные умения и навыки;
- применять на практике знания и умения, полученные за время обучения;
- ориентироваться в основной методической литературе и уметь ею пользоваться в соответствии с поставленными задачами учебного процесса;
- организовывать учебный процесс, вести необходимую документацию;
- составлять репертуарную программу для учащегося в соответствии с его индивидуальными особенностями;

- применять знания, умения и навыки в работе над инструктивным и художественным материалом;

владеть:

- современными методами, средствами и технологиями музыкального обучения;

- методикой преподавания игры на специнструменте в профессиональных и общих учреждениях музыкального образования;

- навыками изучения передового педагогического опыта и творческого использования его в своей обучающей практике;

- традиционными и инновационными формами организации учебно-воспитательного процесса.

В рамках образовательного процесса по учебной дисциплине студент должен не только приобрести теоретические и практические знания, умения и навыки по специальности, но и развить свой ценностно-личностный, духовный потенциал, сформировать качества патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной, социально-культурной жизни страны.

В соответствии с учебным планом на изучение учебной дисциплины «Методика игры на специнструменте» всего предусмотрено 90 часов для студентов дневной формы получения образования в V семестре, из которых 34 часа аудиторные занятия (22 часа – лекции, 12 часов – семинарские занятия). Для студентов заочной формы обучения учебная дисциплина рассчитана на 90 часов в VI-VII семестрах, из которых 10 часов аудиторные занятия (8 часов – лекции, 2 – семинарские). Для студентов заочной формы обучения темы 1, 3-6, 10, 14-15 отведены на самостоятельное изучение.

Рекомендуемая форма текущего контроля знаний студентов – зачет.

Рекомендуемая форма промежуточного контроля знаний студентов – экзамен.

СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

ВВЕДЕНИЕ

Значение и роль учебной дисциплины «Методика игры на специнструменте» в процессе формирования педагогического и исполнительского мастерства специалистов духового искусства. Содержание и основные требования раздела учебной дисциплины «Методика игры на специнструменте». Цель и задачи учебной дисциплины. Учебная дисциплина «Методика игры на специнструменте» среди других общепрофессиональных и специальных дисциплин. Межпредметные связи с другими дисциплинами.

РАЗДЕЛ I. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА, ЕГО СПЕЦИФИКА И МЕТОДИКА ФОРМИРОВАНИЯ

Тема 1. Основные принципы постановки исполнительского аппарата.

Структура исполнительского аппарата. Основные принципы постановки исполнительского аппарата. Положение корпуса, ног, головы, рук, пальцев. Принципы естественности и рациональности. Общие вопросы постановки исполнительского аппарата. Роль индивидуальных особенностей учащихся при определении постановки. Характерные черты общей постановки в зависимости от параметров и конструктивных особенностей инструмента. Роль исполнительского аппарата в формировании качественного звучания инструмента.

Тема 2. Амбушюр. Прочие элементы постановки губного аппарата.

Определение термина «амбушюр». Важнейшие компоненты амбушюра. Строение и функциональная система губных и лицевых мышц. Работа мышц-антагонистов. Основные принципы постановки амбушюра. Прочие элементы постановки губного аппарата. Роль губ и подбородка при функционировании амбушюра. Индивидуальные анатомические факторы, влияющие на постановку губного аппарата. Методы формирования рациональной постановки амбушюра. Значение свободного амбушюра. Техника звукоизвлечения. Взаимосвязь работы губного аппарата с исполнительским дыханием и слухом. Методические упражнения для укрепления и развития губного аппарата.

Тема 3. Исполнительское дыхание музыканта-духовика.

Анатомо-физиологические основы дыхания. Отличия исполнительского дыхания от физиологического. Роль исполнительского дыхания при игре на духовых инструментах. Специфика исполнительского дыхания музыканта-духовика. Различные типы исполнительского дыхания. Характеристики смешанного типа дыхания. Фазы исполнительского дыхания. Исполнительский вдох. Исполнительский выдох. Определение термина «опора дыхания», суть этого понятия. Постановка дыхания. Особенности постановки исполнительского дыхания на начальном этапе обучения. Принципы и методы формирования исполнительского дыхания «на опоре». Упражнения без инструмента для правильного формирования исполнительского дыхания. Взаимосвязь исполнительского дыхания с развитием звуковых и технических навыков. Регуляция дыхания. Критерии контроля и оценки правильной постановки дыхания. Упражнения на инструменте для развития исполнительского дыхания.

РАЗДЕЛ II. АКУСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Тема 4. Акустические основы звукообразования и основные конструктивные элементы духовых инструментов.

Источник звука. Природа звукообразования на духовых инструментах и взаимосвязь с техникой звукоизвлечения. Слуховой контроль над звукообразованием. Звучащее тело. Резонатор.

Тема 5. Звук. Тембр. Интонация. Вибрато.

Арсенал средств музыкальной выразительности исполнителя-духовика. Звук. Обертоны. Тембр. Основные качества звука. Важные элементы исполнительского аппарата для формирования звука на духовых инструментах. Резонаторы. Принципы успешной работы над звуком. Формирование слуховых представлений для развития красивого звука на духовых инструментах. Роль слухового самоконтроля в процессе работы над звуком. Упражнения для развития хорошего качества звука.

Звукообразующий аппарат и тесситурная техника. Возможности интонационной регулировки духового инструмента. Настройка духовых инструментов. Выразительные возможности интонации. Роль слухового восприятия музыкального звука при работе над интонацией. Основные

принципы работы над интонацией. Формирование интонации при игре в ансамбле.

Вибрато как средство художественной выразительности. Основные виды вибрато на духовых инструментах. Методика развития вибрато.

Тема 6. Моторика. Исполнительская техника музыканта-духовика. Ритм. Темп. Метр. Агогика и rubato.

Моторика. Роль моторики в исполнительском процессе. Общие закономерности. Психофизиологическая сущность пальцевой техники. Основные приемы преодоления технических трудностей. Сознательность и автоматизм при овладении техническими навыками игры на духовых инструментах. Методы работы над техническими трудностями.

Ритм. Формирование чувства ритма. Работа над ритмом. Вспомогательные средства для развития чувства ритма.

Темп. Определение темпа. Роль темпа в передаче замысла музыкального произведения.

Роль метра в организации звукового материала музыкального сочинения.

Агогика. Влияние агогики и rubato на исполнение музыкального произведения. Применение rubato. Развитие свободного музыкально-ритмического движения при игре на духовых инструментах.

Тема 7. Атака. Артикуляция. Штрихи. Нетрадиционные исполнительские приемы и новые средства выразительности при игре на духовых инструментах.

Определение понятия «атака звука». Роль атаки в образовании звука. Основные виды атаки звука и их отличия. Способы атаки. Выразительные возможности различных видов атаки. Взаимосвязь атаки с исполнительским дыханием. Приемы освоения различных видов атаки.

Определение термина «артикуляция». Роль артикуляции при обучении игре на духовых инструментах. Значение артикуляции в интерпретации музыкального произведения.

Определение термина «штрих». Штрих, как исполнительский прием. Основные группы штрихов. Классификация штрихов. Штрихи, исполняемые без перерыва подачи дыхания. Протяжные штрихи *non legato*. Краткие штрихи *non legato*.

Определение и характеристика штрихов *detache*, *staccato*, *legato*. Техника их исполнения на духовых инструментах. Определение и

характеристика штрихов *non legato*, *marcato*, *portato*, *martele* и др. Техника их исполнения на духовых инструментах.

Новые технические приемы игры на духовых инструментах. Их характеристика, обозначение в нотной записи и способ исполнения. Роль новых колористических звуковых эффектов в произведениях современных авторов.

Перманентное дыхание. Его сущность и методы освоения.

Тема 8. Динамика. Фразировка. Мелизмы. Каденция. Импровизация. Музыкальная терминология.

Динамика. Виды динамики. Выразительные возможности динамики на духовых инструментах. Градация динамики. Техника исполнения динамических нюансов. Работа над динамикой. Фразировка. Роль динамики и фразировки в раскрытии содержания нотного текста.

Мелизмы. Наиболее употребляемые украшения в произведениях для духовых инструментов. Основные правила исполнения мелизмов.

Особенности исполнения сольных каденций. Традиции исполнения в эпоху барокко и венского классицизма. Исполнительская импровизация при интерпретации произведений различных жанров и эпох.

Роль музыкальной терминологии в раскрытии содержания музыкального материала. Основные издания по расшифровке музыкально-исполнительских терминов.

РАЗДЕЛ III. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Тема 9. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых инструментах. Организация и методика проведения приемных испытаний. Методы развития музыкальных способностей.

Основные способы определения музыкальных способностей кандидатов (музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память). Важные критерии отбора учащихся на духовых инструментах. Возрастные, физические и анатомические данные. Индивидуальный подход при выборе инструмента на начальной стадии обучения.

Выявление способностей в процессе музыкальной деятельности. Виды музыкального слуха. Методы развития музыкального слуха. Виды музыкальной памяти. Средства развития и закрепления навыков запоминания. Воспитание чувства ритма.

Тема 10. Организация и планирование учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока в классе специнструмента.

Значение индивидуальных занятий в процессе формирования музыканта-духовика. Особенности организации учебных занятий. Подготовка к уроку. Виды уроков. Структура и форма проведения урока. Составные части урока. Задачи и цели урока. Организация и методика проведения урока. Средства и методы обучения в классе специнструмента. Ведение учебной документации. Составление и выполнение индивидуального плана.

Тема 11. Работа над инструктивным материалом.

Значение инструктивного материала в формировании исполнительского мастерства музыканта-духовика. Методика работы над инструктивным материалом. Роль инструктивного материала для технического и художественного развития музыканта. Развитие исполнительской техники. Система ежедневных упражнений для развития исполнительских навыков музыканта-духовика. Способы работы над выдержанными звуками. Методические рекомендации по работе над гаммами. Работа над упражнениями для развития различных видов техники. Особенности работы над этюдами.

Тема 12. Работа над художественным произведением.

Этапы работы над музыкальным произведением. Разбор нотного текста. Особенности работы над произведением на разных этапах его изучения. Отличительные особенности работы над сочинениями кантиленного и виртуозного характера. Работа над произведениями малой и крупной формы. Особенности работы над произведениями различных стилей, жанров и эпох. Интерпретация музыкального материала. Роль ассоциативного мышления в раскрытии содержания музыкального произведения. Особенности заключительного этапа работы над музыкальным сочинением. Игра наизусть. Подготовка к концертному выступлению.

Тема 13. Организация самостоятельной работы. Развитие навыков чтения нот с листа. Работа над ансамблевой и оркестровой литературой.

Составление домашнего задания. Рекомендации педагога. Организация домашней работы учащегося. Закрепление полученных навыков. Основные виды учета и контроля самостоятельных занятий

учащегося. Последовательность, планомерность и систематичность занятий. Форма проверки самостоятельной работы учащегося. Планирование домашних занятий. Необходимые элементы в системе самостоятельной работы.

Основные методические рекомендации для развития навыков чтения нот с листа.

Особенности работы в ансамбле. Специфика ансамблевого и оркестрового исполнительства.

Тема 14. Учебно-методическая литература для развития исполнительского и педагогического мастерства.

Развитие духового инструментального искусства и формирование исполнительских школ. Открытие профессиональных учебных заведений и деятельность выдающихся педагогов-духовиков. Появление первых учебных пособий для духовых инструментов. Становление и развитие методики преподавания игры на духовых инструментах. Основные этапы формирования западноевропейской и отечественной методики обучения игре на духовых инструментах. Историческая взаимосвязь отечественной методики с зарубежной. Методические работы ведущих педагогов Московской и Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерваторий. Основные методические пособия педагогов из бывших республик СССР. Учебно-методическая литература белорусских авторов. Основные учебно-методические пособия для духовых инструментов, их структура и содержание (школы игры, хрестоматии, сборники учебного и концертного репертуара). Современные издания. Интернет-ресурсы – аудиозаписи, видеозаписи, мастер-классы.

Тема 15. Принципы формирования учебного и концертного репертуара.

Общие методические принципы подбора и систематизации учебного и концертного репертуара в классе специнструмента и классе инструментального ансамбля (по жанрам, авторам, педагогическим задачам, технологии исполнения и т. д.). Произведения разных стилей, жанров и эпох в педагогическом репертуаре. Основные принципы интерпретации, переложения и инструментовки музыкальных произведений. Значение учебного и концертного репертуара в обучении музыканта-профессионала. Выбор произведений учебного репертуара. Учет при подборе репертуара возраста учащегося, его возможностей и способностей, навыков игры на инструменте. Целесообразность и

методологическая обоснованность формирования учебного репертуара в зависимости от поставленных целей обучения. Формирование концертного репертуара. Исполнительский анализ музыкальных произведений учебного и концертного репертуара. Формирование библиотечных фондов нотной литературы. Интернет и современные возможности по обновлению литературы.

5.2 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ КАРТЫ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

5.2.1 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для дневной формы получения образования

| Название раздела, темы | Название раздела, темы | Количество аудиторных часов | | | Количество часов УСР | Форма контроля знаний |
|---------------------------|---|-----------------------------|--------|---------------------|----------------------|-----------------------|
| | | Всего | Лекции | Семинарские занятия | | |
| 1 | <i>Введение</i> | | 1 | | | |
| 2 | <i>Раздел I. Исполнительский аппарат музыканта-духовика, его специфика и методика формирования</i> | | | | | |
| 3 | Тема 1. Основные принципы постановки исполнительского аппарата | 2 | 1 | 1 | | |
| 4 | Тема 2. Амбушюр. Прочие элементы постановки губного аппарата | 2 | 1 | 1 | | |
| 5 | Тема 3. Исполнительское дыхание музыканта-духовика | 2 | 1 | | 1 | Практическое задание |
| 6 | <i>Раздел II. Акустическая природа духовых инструментов и основные средства музыкальной выразительности</i> | | | | | |
| 7 | Тема 4. Акустические основы звукообразования и основные конструктивные элементы духовых инструментов | 2 | 1 | | 1 | Устный опрос |
| 8 | Тема 5. Звук. Тембр. Интонация. Вибрато | 2 | 1 | 1 | | |
| 9 | Тема 6. Моторика. Исполнительская техника музыканта-духовика. Ритм. Темп. Метр. Агогика и rubato | 2 | 1 | 1 | | |

| | | | | | | |
|----|--|---|---|---|---|-----------------------------|
| 10 | Тема 7. Атака. Артикуляция. Штрихи. Нетрадиционные исполнительские приемы и новые средства выразительности при игре на духовых инструментах | 3 | 2 | 1 | | |
| 11 | Тема 8. Динамика. Фразировка. Мелизмы. Каденция. Импровизация. Музыкальная терминология | 2 | 1 | 1 | | |
| 12 | <i>Раздел III. Организация учебного процесса и методика обучения игре на духовых инструментах</i> | | | | | |
| 13 | Тема 9. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых инструментах. Организация и методика проведения приемных испытаний. Методы развития музыкальных способностей | 3 | 2 | 1 | | |
| 14 | Тема 10. Организация и планирование учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока в классе специнструмента | 3 | 1 | | 2 | Мульти-медийная презентация |
| 15 | Тема 11. Работа над инструктивным материалом | 2 | 1 | 1 | | |
| 16 | Тема 12. Работа над художественным произведением | 2 | 1 | 1 | | |
| 17 | Тема 13. Организация самостоятельной работы. Развитие навыков чтения нот с листа. Работа над ансамблевой и оркестровой литературой | 2 | 1 | 1 | | |
| 18 | Тема 14. Учебно-методическая литература для развития исполнительского и педагогического мастерства | 2 | 1 | | 1 | Устный опрос |

| | | | | | | |
|----|--|-----------|-----------|-----------|----------|----------------------|
| 19 | Тема 15. Принципы формирования учебного и концертного репертуара | 2 | 1 | | 1 | Практическое задание |
| | Всего | 34 | 18 | 10 | 6 | |

5.2.2 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

для заочной формы получения образования

| Название раздела, темы | Название раздела, темы | Количество аудиторных часов | | |
|------------------------|---|-----------------------------|--------|---------------------|
| | | Всего | Лекции | Семинарские занятия |
| 1 | <i>Введение</i> | | 1 | |
| 2 | <i>Раздел I. Исполнительский аппарат музыканта-духовика, его специфика и методика формирования</i> | | | |
| 3 | Тема 1. Основные принципы постановки исполнительского аппарата | | | |
| 4 | Тема 2. Амбушюр. Прочие элементы постановки губного аппарата | | 1 | |
| 5 | Тема 3. Исполнительское дыхание музыканта-духовика | | | |
| 6 | <i>Раздел II. Акустическая природа духовых инструментов и основные средства музыкальной выразительности</i> | | | |
| 7 | Тема 4. Акустические основы звукообразования и основные конструктивные элементы духовых инструментов | | | |
| 8 | Тема 5. Звук. Тембр. Интонация. Вибрато | | | |
| 9 | Тема 6. Моторика. Исполнительская техника музыканта-духовика. Ритм. Темп. Метр. Агогика и <i>rubato</i> | | | |
| 10 | Тема 7. Атака. Артикуляция. Штрихи. Нетрадиционные исполнительские приемы и новые средства выразительности при игре на духовых инструментах | | 1 | 1 |
| 11 | Тема 8. Динамика. Фразировка. Мелизмы. | | 1 | |

| | | | | |
|----|--|-----------|----------|----------|
| | Каденция. Импровизация. Музыкальная терминология | | | |
| 12 | <i>Раздел III. Организация учебного процесса и методика обучения игре на духовых инструментах</i> | | | |
| 13 | Тема 9. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых инструментах. Организация и методика проведения приемных испытаний. Методы развития музыкальных способностей | | 1 | 1 |
| 14 | Тема 10. Организация и планирование учебного процесса. Методика подготовки и проведения урока в классе специнструмента | | | |
| 15 | Тема 11. Работа над инструктивным материалом | | 1 | |
| 16 | Тема 12. Работа над художественным произведением | | 1 | |
| 17 | Тема 13. Организация самостоятельной работы. Развитие навыков чтения нот с листа. Работа над ансамблевой и оркестровой литературой | | 1 | |
| 18 | Тема 14. Учебно-методическая литература для развития исполнительского и педагогического мастерства | | | |
| 19 | Тема 15. Принципы формирования учебного и концертного репертуара | | | |
| | Всего | 10 | 8 | 2 |

5.3 Основная литература

1. Бодина, Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века : учеб. для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Е. А. Бодина. - Москва : Юрайт, 2021. - 333 с.
2. Кофлер, Л. Искусство дыхания как основа звукоизвлечения : учеб. пособие / Лео Кофлер; пер. с англ. Е. В. Вербицкой. – Санкт-Петербург; Москва; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2019. – 319 с.
3. Сергеева, О. О. Методика преподавания спецдисциплин (духовое инструментальное исполнительство) : учеб.-метод. пособие / О. О. Сергеева. - Минск : БГУКИ, 2024. - 191, [1] с.

Дополнительная литература

1. Волков, Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах / Н. В. Волков. – М., 2008. – 400 с.
2. Ничков, Б. В. Духовая инструментальная культура Беларуси / Б. В. Ничков. – Мн. : Белорусская государственная академия музыки, 2003. – 426 с.
3. Скороходов, В. П. Мастер-класс профессора Скороходова / В. П. Скороходов. – Минск : БГАМ, 2014. – 214 с.
4. Скороходов, В. П. Советы моим ученикам / В. П. Скороходов. – Минск : БГАМ, 2009. – 119 с.
5. Федотов, А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. А. Федотов. – М., 1975. – 159 с.