

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего  
образования  
«Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»

*Приложение 1 к рабочей программе*

ФОНД ОЦЕНОЧНЫХ СРЕДСТВ

для проведения промежуточной аттестации  
по дисциплине

«Методика обучения игре на инструменте»

Направление подготовки

53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство

Профиль

Оркестровые духовые и ударные инструменты

**Разработчики:**

профессор, Засл. арт. РФ Иванов А.В.

**1. Перечень компетенций и планируемых результатов изучения дисциплины. Критерии оценивания результатов обучения и оценочные средства**

Компетенции ФГОС ВО 3++	Индикаторы достижения компетенций						Оценочные средства
		1	2	3	4	5	
<b>УК-3.</b> Способен осуществлять социальное взаимодействие и реализовывать свою роль в команде	<b>Владеть:</b> – системой знаний о способах построения продуктивных форм взаимодействия педагога с учениками.	Отсутствие знаний, навыков и умений	Фрагментарное применение знаний, навыков и умений	В целом успешное, но не систематическое применение знаний, навыков и умений	В целом успешное, но сопровождающееся отдельными ошибками применение знаний, навыков и умений	Успешное и систематическое применение знаний, навыков и умений	Контрольная работа, устный ответ
<b>ОПК-3.</b> Способен планировать учебный процесс, разрабатывать методические материалы, анализировать различные системы и методы в области музыкальной педагогики, выбирая эффективные пути для решения поставленных	<b>Знать:</b> – различные системы и методы музыкальной педагогики; – приемы психической регуляции поведения и деятельности в процессе обучения музыке;	Отсутствие знаний, навыков и умений	Фрагментарное применение знаний, навыков и умений	В целом успешное, но не систематическое применение знаний, навыков и умений	В целом успешное, но сопровождающееся отдельными ошибками применение знаний, навыков и умений	Успешное и систематическое применение знаний, навыков и умений	Контрольная работа, устный ответ

<p>педагогических задач</p>	<p>– принципы разработки методических материалов;</p> <p><b><u>Уметь:</u></b></p> <p>– реализовывать образовательный процесс в различных типах образовательных учреждений;</p> <p>– находить эффективные пути для решения педагогических задач;</p> <p><b><u>Владеть:</u></b></p> <p>– системой знаний о сфере музыкального образования, сущности музыкально-педагогического процесса, способах построения творческого взаимодействия</p>						
-----------------------------	---	--	--	--	--	--	--

	педагога и ученика.						
<p><b>ПК-4.</b> Способен проводить учебные занятия по профессиональным дисциплинам (модулям) образовательных программ среднего профессионального и дополнительного профессионального образования по направлениям подготовки музыкально-инструментального искусства и осуществлять оценку результатов освоения дисциплин (модулей) в процессе промежуточной аттестации</p>	<p><b><u>Знать:</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– лучшие отечественные и зарубежные методики обучения игре на музыкальном инструменте;</li> <li>– основные принципы отечественной и зарубежной педагогики;</li> <li>– различные методы и приемы преподавания;</li> <li>– психофизические особенности обучающихся разных возрастных групп;</li> <li>– методическую литературу по профилю;</li> </ul> <p><b><u>Уметь:</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– развивать у обучающихся творческие</li> </ul>	Отсутствие знаний, навыков и умений	Фрагментарное применение знаний, навыков и умений	В целом успешное, но не систематическое применение знаний, навыков и умений	В целом успешное, но сопровождающееся отдельными ошибками применение знаний, навыков и умений	Успешное и систематическое применение знаний, навыков и умений	Контрольная работа, устный ответ

	<p>способности, самостоятельность, инициативу;</p> <p>– использовать наиболее эффективные методы, формы и средства обучения;</p> <p>– использовать методы психологической и педагогической диагностики для решения различных профессиональных задач;</p> <p>– планировать учебный процесс, составлять учебные программы;</p> <p><b><u>Владеть:</u></b></p> <p>– навыками общения с обучающимися разного возраста;</p> <p>– приемами психической саморегуляции;</p> <p>– педагогическими технологиями;</p>						
--	---	--	--	--	--	--	--

	– методикой преподавания профессиональных дисциплин в учреждениях среднего профессионального образования и учреждениях дополнительного образования детей.						
--	---	--	--	--	--	--	--

## 2. Шкалы оценивания и критерии оценки

Контрольная работа и устный ответ позволяют оценить следующие знания, умения и навыки практической деятельности:

### **знать:**

- различные системы и методы музыкальной педагогики;
- приемы психической регуляции поведения и деятельности в процессе обучения музыке;
- принципы разработки методических материалов;
- лучшие отечественные и зарубежные методики обучения игре на музыкальном инструменте;
- основные принципы отечественной и зарубежной педагогики;
- различные методы и приемы преподавания;
- психофизические особенности обучающихся разных возрастных групп;
- методическую литературу по профилю;

### **уметь:**

- лучшие отечественные и зарубежные методики обучения игре на музыкальном инструменте;
- основные принципы отечественной и зарубежной педагогики;
- различные методы и приемы преподавания;
- психофизические особенности обучающихся разных возрастных групп;
- методическую литературу по профилю;
- развивать у обучающихся творческие способности, самостоятельность, инициативу;
- использовать наиболее эффективные методы, формы и средства обучения;
- использовать методы психологической и педагогической диагностики для решения различных профессиональных задач;
- планировать учебный процесс, составлять учебные программы;

### **владеть:**

- системой знаний о сфере музыкального образования, сущности музыкально-педагогического процесса, способах построения творческого взаимодействия педагога и ученика;
- навыками общения с обучающимися разного возраста;
- приемами психической саморегуляции;
- педагогическими технологиями;
- методикой преподавания профессиональных дисциплин в учреждениях среднего профессионального образования и учреждениях дополнительного образования детей.
- системой знаний о способах построения продуктивных форм взаимодействия педагога с учениками.

### Критерии оценки контрольной работы

Критерии	Оценки			
	2 (неудовл.)	3 (удовл.)	4 (хорошо)	5 (отлично)
Правильность ответа на задания разных типов	Правильно решено менее 60% заданий	Правильно решено 60–69% заданий	Правильно решено 70–89% заданий	Правильно решено 90–100% заданий

## Критерии оценки качества устного ответа

критерии	оценка			
	2 (неудовлетворительно)	3 (удовлетворительно)	4 (хорошо)	5 (отлично)
1. Обоснованность, четкость, краткость изложения	Отсутствует ориентация в материале вопроса, последовательное изложение и логика в изложении проблемы. Временные рамки ответа размыты.	Проблема раскрыта частично. Допущены неточности и ошибки при толковании основных положений. Ответ затянут по времени, потребовались наводящие вопросы. Обучающийся не демонстрирует необходимое и достаточное знание объема пройденного материала, знания отрывочны, не выстроены в историческом аспекте.	Ответ достаточно уверенный, материал изложен грамотно, но содержание обозначенной проблемы раскрыто не в полной мере. Ответ затянут по времени. Обучающийся демонстрирует необходимое и достаточное знание объема пройденного материала, но допускает неточности, не всегда последователен в суждениях;	Обоснованный, четкий ответ, прослеживается логика в изложении темы и собственный взгляд на проблему. Проблема раскрыта полностью за оптимальное время.
2. Гибкость мышления, знание учебной и методической литературы.	Отсутствие ответов на дополнительные вопросы. Частичные знания учебной и методической литературы (менее 40%).	Большие затруднения в ответах на дополнительные вопросы. Избирательное знание некоторых источников учебной и методической литературы (не менее 50%).	Незначительные неточности при ответах на дополнительные вопросы. В целом, хорошая ориентация в учебной и методической литературе (не менее 80%).	Грамотные и содержательные ответы на дополнительные вопросы. Эрудированность в знании учебной и методической литературы (100%).



3. Уровень владения профессиональной терминологией.	Слабая ориентация в профессиональной терминологии, неумение применить при ответе.	Большие затруднения в применении в ответе профессиональной терминологии Избирательные знания (не менее 50%).	Знание основных понятий терминологии (не менее 80%). Допущены незначительные 2-4 неточности.	Уверенное 100% владение терминологией. Грамотное применение при ответе.
---	---	---	---	--

### 3. Типовые контрольные задания

#### Примерные вопросы для контрольной работы

1. Какая учебная дисциплина ближе всех соприкасается со специальностью?
  - a) История исполнительского искусства
  - b) Методика преподавания игры на инструменте**
  - c) Инструментоведение
  
2. Чем связаны между собой компоненты исполнительского аппарата музыканта-духовика?
  - a) Нервно-мышечной деятельностью
  - b) Мышечной деятельностью**
  - c) Нервной деятельностью
  
3. Какой духовой инструмент относится к группе «лабиальных» инструментов?
  - a) Кларнет
  - b) Фагот**
  - c) Флейта
  
4. Решающей фазой в процессе исполнительского дыхания при игре на духовых инструментах является:
  - a) Вдох
  - b) Пауза
  - c) Выдох**
  
5. Как по-другому называется «грудной» тип исполнительского дыхания на духовых инструментах?
  - a) Диафрагмальный
  - b) Ключичный
  - c) Смешанный**
  
6. Как обозначается штрих «стаккато»?
  - a) Точками, стоящими над или под нотами и объединёнными лигой**
  - b) Чёрточками над или под нотами
  - c) Точками, стоящими над или под нотами
  
7. Как с итальянского переводится штрих «нон легато»?
  - a) Связано
  - b) Протяжно**

с) Не связано

8. Какой духовой инструмент является транспонирующим?

- а) Флейта
- б) Гобой
- с) **Кларнет**

9. Какой тип дыхания является наиболее рациональным при игре на духовом инструменте?

- а) Грудной
- б) Брюшной
- с) **Грудобрюшной**

10. Развитие губного аппарата.

Поскольку работа губ лежит в основе звукоизвлечения на духовых инструментах, то систематическая тренировка губного аппарата первоочередная задача. Тренировка губного аппарата включает в себя два основных момента:

- развитие силы губ;
- развитие подвижности губ.

Для играющего на медных инструментах большое значение приобретает овладение так называемыми губными трелями и тремоло, которые характеризуют высшую ступень в развитии губного аппарата и технике губ. Трудность состоит в том, что изменение звуковысотности происходит за счет сложной работы губ.

11. Особенности исполнительского дыхания.

Исполнительская и педагогическая практика показывает, что исполнители с неправильно поставленным дыханием не могут добиться высокого уровня исполнительского мастерства. Постановка исполнительского дыхания должна занимать важнейшее место в практике обучения игре на духовых инструментах. Специфика игры на духовых инструментах требует от исполнителя не только свободного владения своим дыханием, но и правильного взаимодействия дыхания с работой губ, языка, слуха и других компонентов, без чего невозможно решение художественного исполнения задач. Важным моментом начального обучения игре на духовых инструментах является необходимость научиться правильному, рациональному исполнительскому дыханию, кроме этого, обучающийся должен иметь ясное представление о работе всех дыхательных органов. С этой целью учащемуся рекомендуется хорошо усвоить некоторые анатомо-физиологические основы дыхания.

В дыхании человека принимает участие сложная система органов, которые можно разделить на три группы.

#### **Воздушные пути**

(верхние - от ротового и носового отверстий до голосовых связок; нижние - дыхательное горло). Эта общая часть дыхательного аппарата служит для сообщения легких с внешней атмосферой.

#### **Легкие**

(состоят из многочисленных тонких пузырьков, густо оплетенных кровеносными сосудами и обладающих большой эластичностью). Легкие с воздушными путями образно сравнить с густо разросшимся деревом, имеющим внутри пустые ствол и ветви. Ствол соответствует дыхательному горлу, крупные ветви - бронхам, а листва - легочным пузырькам. Движения легких заключаются в расширении их при вдохе и в сжатии при

выдохе, в том и другом случае легкие пассивно следуют за движением стенок грудной клетки.

Костно-мышечная система грудной клетки (ребра и дыхательная мускулатура, к которой в первую очередь относится диафрагма, а также наружные и внутренние межреберные мышцы). Диафрагме принадлежит активная роль в механизме дыхания.

Только после того, как учащийся ознакомится с дыханием на основе анатомии и физиологии его можно познакомить с типами дыхания, применяемыми на практике исполнительства на духовых инструментах.

Учащемуся необходимо знать, что существуют три типа дыхания:

грудное (реберное);

брюшное (диафрагмальное);

смешанное (грудобрюшное).

Грудной тип дыхания характеризуется применением грудной клетки, сокращением межреберной мускулатуры. Активность диафрагмы незначительна. Характерная черта грудного дыхания - при вдохе поднимаются плечи.

Брюшной тип дыхания характеризуется активностью диафрагмы и нижних ребер. При вдохе диафрагма активно опускается вниз, что дает возможность увеличить объем грудной клетки в вертикальном направлении. Отличительными чертами грудного дыхания является легкость и свобода вдоха при небольшом объеме легочного воздуха.

Смешанный тип дыхания в основном отличается тем, что исполнитель по своему желанию может различным образом изменить деятельность дыхательных мышц грудной клетки. Этот тип дыхания является наиболее рациональным, он позволяет играющему свободно регулировать быстроту и силу дыхания, подчинив его художественному замыслу произведения.

От правильного владения дыханием зависит чистота интонации, устойчивость и выразительность звука, поэтому необходимо серьезное освоение правильного владения дыханием с самого начала обучения игре на духовых инструментах.

Все, о чем мы говорили, касалось анатомо-физиологической стороны дыхания. Теперь коснемся вопроса постановки дыхания в период первоначального обучения.

Исполнительское дыхание выглядит следующим образом. Диафрагма, сокращаясь, активно давит на внутренности и опускается ниже. Нижние и средние ребра поднимаются значительно больше, чем при спокойном вдохе, верхняя же часть живота вытягивается не столько спереди, но и с боков в то время, как нижняя часть его несколько подбирается или втягивается. Расширение грудной клетки происходит как в вертикальном, так и в горизонтальном направлении. При самом глубоком вдохе слегка поднимаются и ключицы, но не путем поднятия верхней части грудной клетки, которая при любом вдохе остается в покое, а вследствие полного ее расширения. Так осуществляется вдох с максимальным заполнением легких воздухом. При задержании воздуха в легких происходит как бы равновесие вдыхательных мышц и их антагонистов - выдыхательных, чем и объясняется чувство меры. А затем это внутреннее равновесие мышц нарушается, и воздух при ощущении опоры очень медленным и равномерным потоком поступает в полость рта. Выдыхание производится постепенным сокращением всех мышц брюшного пресса, после завершения которого, действием межреберных мышц опускаются средние и нижние ребра. Диафрагма же, все время, опираясь на внутренности и постепенно расслабляясь, принимает естественное куполообразное положение. Таким образом должны производиться вдох и выдох при игре на духовых инструментах.

Среди певцов существует поговорка, выражающая глубокую истину: "Искусство пения - есть школа дыхания". Эти слова вполне могут быть применены к играющим на духовых инструментах.

## 12. Типы дыхания.

### **Внешнее дыхание.**

Дыхание состоит из фаз вдоха и выдоха, которые осуществляются в определенном постоянном ритме - 16-20 в минуту у взрослых и 40-45 в минуту у новорожденных.

**Ритм дыхательных движений** — это дыхательные движения через определенные промежутки времени. Если эти промежутки одинаковые - дыхание ритмичное, если нет - аритмичное. При ряде заболеваний дыхание может быть поверхностным или наоборот очень глубоким.

Различают три типа дыхания:

**Грудной тип** - дыхательные движения осуществляются в основном за счет сокращения межреберных мышц. При этом грудная клетка во время вдоха расширяется и слегка приподнимается, а в время выдоха сужается и незначительно опускается. Такой тип дыхания характерен для женщин.

**Брюшной тип** - дыхательные движения осуществляются в основном за счет сокращения мышц диафрагмы и мышц брюшной стенки. Движение мышц диафрагмы повышает внутрибрюшное давление и при вдохе брюшная стенка смещается вперед. При выдохе диафрагма расслабляется и поднимается, что смещает брюшную стенку назад. Этот тип дыхания еще называют диафрагменным. Он встречается преимущественно у мужчин.

**Смешанный тип** - дыхательные движения совершаются одновременно при помощи сокращения межреберных мышц и диафрагмы. Такой тип чаще всего встречается у спортсменов.

При нарушении удовлетворения потребности ДЫШАТЬ может появиться одышка, то есть, нарушение ритма, глубины или частоты дыхательных движений.

### 13. Техника исполнительского дыхания.

Вопрос о правильном дыхании в значительной степени сводится к умению играющего использовать свойственную дыханию гибкость, способность дыхания видоизменяться, в зависимости от требований исполнителя музыки.

Основная трудность исполнительского дыхания заключается в необходимости объединить два момента - быстрый, короткий вдох и продолжительный, равномерный выдох. Ребра грудной клетки не одинаково подвижны и эластичны. Наибольшей подвижностью и свободой движения обладает нижняя половина груди, наименьшей - верхняя. Чем короче время, предоставленное исключительно для произведения вдоха, тем меньшее участие в нем должны принимать верхние, наименее подвижные ребра. Вдох в этом случае будет проходить при активном участии нижней половины груди и диафрагмы. И наоборот, чем значительнее время, отведенное для вдоха и чем больше потребность в продолжительности выдоха, тем большее участие в дыхании смогут принимать верхние отделы груди.

Следовательно, дыхание при игре не остается неизменным, оно постоянно видоизменяется по глубине. При исполнении коротких музыкальных фраз происходит менее глубокое, быстрое дыхание. Продолжительные музыкальные фразы - глубокое дыхание.

Скорость вдоха при игре всегда должна соответствовать тому времени, которое отводится для смены дыхания, чем меньше пауза - тем быстрее будет происходить вдох.

Быстрый короткий вдох должен производиться без ущерба для длительности звуков, причем исполнитель не должен для облегчения дыхания пропускать отдельные звуки, как это нередко делается.

Еще большие требования предъявляются к исполнителям при выполнении второй фазы дыхания - выдоха. Очень важно, чтобы выдох происходил очень ровной струей, плавно, без толчков. Кроме того он должен обладать большой гибкостью, то есть способностью к различной интенсивности или скорости. Без этого нельзя обеспечить правильное выполнение различных динамических оттенков. Выдох музыканта должен происходить с

таким расчетом, чтобы в легких оставалась небольшая часть воздуха. Практически это сводится к умению играющего создать «опору» дыхания или умению при выдохе удерживать грудную клетку в возможно более приподнятом (вдыхательном) положении. В методической литературе этот прием хорошо изложен профессором С. Розаном: «Очень важно, чтобы играющий уяснил, что чем тверже удерживается грудь и верхние ребра во время выдоха, чем медленнее диафрагма и мышцы приходят в свое первоначальное положение, тем равномернее выходит воздух из легких, что очень важно при игре на духовых инструментах».

#### 14. Дыхание и музыкальная фразировка.

В исполнительской практике музыкантов сплошь и рядом встречаются случаи, когда играющий, не имея возможности сыграть на одном дыхании продолжительную музыкальную фразу, вынужден где-то сменить дыхание. В практике это определяется внутренним чутьем музыканта, его природной чуткостью к музыкальной фразировке, так как и в методической литературе подробных указаний на этот счет, обычно, не дается.

Одним из важнейших условий хорошей фразировки при игре на духовых инструментах, является полное подчинение дыхания особенностям исполняемых произведений. Играющий должен уметь правильно определять границы заключенных (в смысловом отношении) построений, то есть уметь определять цезуру. Установление цезуры можно сравнивать с расстановкой соответствующих знаков препинания в словесной речи. Пользуясь подобной аналогией, мы можем сказать, что разрывать единое музыкальное целое так же недопустимо, как недопустимо при чтении или в разговорной речи прерывать начатую мысль на полуслове.

Для играющего на духовом инструменте умение правильно установить цезуру возможно еще в том отношении, что цезуры определяют моменты очередного вдоха. В соответствии с этим могут быть сформулированы следующие наиболее общие закономерности смены дыхания в момент игры:

- в целях соблюдения единства музыкального целого, дыхание следует менять во время пауз, так как они являются наиболее отчетливым выражением цезуры;
- при исполнении музыки, имеющей большое количество пауз, дыхание ни в коем случае не следует менять на каждой паузе, ибо частая смена дыхания приведет к быстрому утомлению музыканта;
- при отсутствии пауз для смены дыхания можно использовать продолжительные звуки, так, например, если после продолжительного звука следует один или несколько коротких звуков, то дыхание следует брать после длинного (продолжительного) звука;
- кроме пауз и продолжительных звуков основанием для смены дыхания является повторение музыкального материала.

Если ярко выраженные признаки цезуры отсутствуют (что может иногда встречаться при непрерывном мелодическом движении), то основанием для установки цезуры и смены дыхания может служить:

- смена гармонических функций;
- резкая смена динамики;
- смена регистров.

При смене дыхания во время игры нужно иметь в виду, что любое музыкальное построение обычно заканчивается аккордовым звуком. Поэтому не следует делать очередной вдох на неаккордовых звуках в момент задержания:

- перед проходящим звуком или после него;
- перед вспомогательным звуком
- в момент подъема.

Кроме того, для сохранения большей выразительности исполнения, не рекомендуется брать дыхание после вводного тона.

Во всех этих элементах правильное дыхание исполнителя играет существенную роль, способствуя большей выразительности музыкального исполнения. Отсюда следует, что для музыканта-духовика большое значение имеет технически правильное исполнительское дыхание.

## 15. Виды звукоизвлечения.

В духовых инструментах звук издается в результате колебаний столба воздуха, заключенного внутри трубки. Чем больше объем воздуха, тем более низкий звук он издает.

Духовые делятся на две большие группы: **деревянные** и **медные**.

**Деревянные** — флейта, кларнет, гобой, фагот, альпийский рог. — представляют собой прямую трубку с боковыми отверстиями. Закрывая или открывая отверстия пальцами, музыкант может укоротить столб воздуха и изменить высоту звука. Современные инструменты часто делаются не из дерева, а из других материалов, однако по традиции называются деревянными.

**Медные** духовые задают тон любого оркестра, от духового до симфонического. Труба, валторна, тромбон, туба, геликон, целое семейство саксгорнов (баритон, тенор, альт) — типичные представители этой самой громкой группы инструментов. Позднее появился саксофон — король джаза.

Высота звука в медных духовых меняется за счет силы выдуваемого воздуха и положения губ. Без дополнительных вентилях такая труба может издавать только ограниченное число звуков — натуральный звукоряд. Для расширения диапазона звучания и возможности попадать на все звуки была придумана система вентилях — клапанов, изменяющих высоту столба воздуха (как боковые отверстия на деревянных). Слишком длинные медные трубы, в отличие от деревянных, можно свернуть, придав им более компактную форму. Валторна, туба, геликон — примеры свернутых труб.

## 16. Музыкальный слух

Под музыкальным слухом понимается комплекс способностей человека, позволяющих ему воспринимать музыку, оценивать ее узкоспециальные характеристики, такие как высота, тембр, наличие призвуков, входящих в спектр музыкального звука. Наличие музыкального слуха является обязательным условием для успеха в таких профессиях как музыкант, композитор, певец, дирижер, аранжировщик, звукорежиссер, танцор.

Кроме того, музыкальный слух помогает во всех видах деятельности, так или иначе связанных с восприятием, правильной интерпретацией и/или правильным воспроизведением звуков. Например, изучение иностранных языков, декламация стихов, охота на диких зверей и птиц, работа с эхолотом для исследования морского дна, служба на флоте в качестве гидроакустика на подводной лодке.

Различают более десятка разновидностей музыкального слуха, причем в разных классификациях можно встретить разные названия и разную степень детализации каждого определения. Однако в повседневной практике даже профессиональные музыканты оперируют лишь основными понятиями.

**Основные виды музыкального слуха:**

– **Абсолютный** – способность точно определять и запоминать высоту звука (ноту) без сравнения с заранее заданной высотой звука (нотой).

– **Относительный** (интервальный) – способность идентифицировать звуковысотные соотношения, т.е. расстояния (интервалы) между нотами.

– **Внутренний** – способность мысленно «услышать» музыку. Классический пример обладания таким слухом – Бетховен, потерявший способность слышать, но не потерявший дар писать музыку, воспринимая ее звучание лишь внутренним слухом.

- **Ритмический** – способность идентифицировать длительность и последовательность звучания нот (ритм), а также скорость звучания музыки (темп).
- **Мелодический** – способность воспринимать движение мелодии и изменение высоты звуков друг относительно друга.
- **Гармонический** – способность воспринимать ноты, звучащие вместе, и воспроизводить их по одной.
- **Ладовый** – способность слышать взаимоотношения между нотами и их сочетаниями, различать минорную и мажорную тональность, устойчивые и неустойчивые звуки, напряжение и разрежение в музыке.
- **Архитектонический** – способность различать формы музыкального произведения, идентифицировать закономерности его строения.
- **Фактурный** – способность воспринимать фактуру («музыкальную ткань») произведения, определять способ оформления многоголосной композиции, слышать нюансы звучания всех участвующих в оформлении произведения голосов и музыкальных инструментов.
- **Полифонический** – способность слышать и мысленно представлять ход двух и более мелодий и/или голосов внутри произведения.

Полифонический слух считается самым сложным для развития, т.к. разные мелодии и/или голоса внутри музыкального произведения могут возникать и развиваться несинхронно, догонять по ходу произведения или запаздывать со вступлением, как fuga или канон. Классическим примером обладания полифоническим слухом считается Моцарт. В 14-летнем возрасте он с отцом посетил Сикстинскую капеллу, где услышал произведение Грегорио Аллегри Miserere.

Наличие полифонического слуха дает выраженные преимущества, но для начала следует развить относительный или интервальный музыкальный слух. Когда речь заходит о развитии музыкального слуха, в первую очередь подразумевается именно работа над развитием способности слышать интервалы между нотами. В программу обучения в музыкальных школах, колледжах, академиях включена специальная учебная дисциплина, направленная на развитие музыкального слуха, которая называется сольфеджио.

О приемах и методах развития музыкального слуха мы расскажем чуть позже, а сейчас подробнее остановимся на вопросе, который волнует многих людей. Можно ли развить музыкальный слух, если он не развит от природы? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно вникнуть в природу человеческого слуха, и понять, как он работает.

## 17. Контролирующие функции слуха в процессе музыкального исполнения.

Духовые инструменты в силу своих конструктивных особенностей имеют недостаточно точную настройку отдельных звуков, что затрудняет достижение чистоты интонирования при игре. Что делает играющий, чтобы устранить этот недостаток? Как только его слух установит фальшь, слуховые ощущения моментально передаются в корковые центры мозга, преобразуются в волевые импульсы, которые регулируют степень напряжения губ и дыхания. Напряжение губ слегка возрастает, в соответствии с этим повышается интенсивность выдоха и интонация звука будет придана необходимая точность. Если же звуку будет присуща повышенная интонация, то при исправлении этого дефекта действия губ и дыхания будут противоположного порядка. Нужно ослабить напряжение губ и дыхания, степень изменения которого опять-таки будет регулироваться слуховым контролем. Взаимодействие слуха, губ, дыхания оказывает влияние и на динамическую сторону звучания. Любое изменение силы звука обеспечивается различной силой выдоха и соответствующими изменениями в работе губ. При этом усиление звука достигается более «интенсивным выдохом и напряжением губ, а ослабление силы звука — соответственно, менее интенсивным. Степень же усиления или ослабления силы звука, как и ее другие изменения, регулируются слухом. Именно музыкально- слуховые

ощущения и представления играющего помогают ему определить, какой должна быть градация силы звука в каждый момент игры. Взаимосвязь между слухом, дыханием и губами легко проследить в таком явлении, которое носит название вибрации звуков. Квалифицированное определение сути вибрации, и ее значение дает профессор Н. Платонов. В своей работе "Вопросы методики обучения на духовых инструментах" он пишет: «Вибрация представляет собой периодическую пульсацию дыхания с соответствующими ей некоторыми изменениями высоты звука». Для уяснения существа вибрации необходимо обратиться к принципу образования этого процесса на смычковых инструментах. Вибрация при игре на этих инструментах выражается в периодичности изменения звука по высоте. Равномерным покачиванием пальцев, прижимающих струны, исполнитель то увеличивает, то уменьшает колеблющиеся отрезки струн, периодически вызывая изменение частоты их колебания. В это суть вибрации у смычковых инструментов. В чем заключается "секрет" вибрации на духовых инструментах? Поскольку вибрирующий звук на смычковых и духовых инструментах обладает одними и теми же общими свойствами, очевидно, существуют в обоих случаях общие принципы. Вибрато у духовых обусловлено периодическими изменениями звуковысотности, что не может происходить без взаимного участия выдыхаемой струи воздуха с одной стороны, и самих губ и языка - с другой. Взаимосвязь между колебаниями губ и дыхания при вибрации совершенно очевидна. Количество вибрации на духовых инструментах определяется и регулируется слуховыми впечатлениями. Если вибрирующие колебания будут слишком частыми, то звук получится напряженным для слуха (дребезжащий, блеющий). Если вибрация будет слишком медленной, то она придает звуку неустойчивость и шатание, что плохо отразится на его качестве.

Поэтому лучший эффект дает умеренная, наиболее естественная и умело применяемая вибрация. Как правило, играющие на духовых инструментах, широко используют вибрацию при исполнении сольных, кантиленных мелодий и совершенно не применяют вибрацию в аккордах. Итак, мы разобрали одну из форм взаимосвязи между отдельными элементами исполнительского аппарата, а именно: слух, губы, дыхание.

Рассмотрим теперь, в какой форме выражается взаимосвязь между слухом и действиями других компонентов исполнительского аппарата. Связь между слуховыми ощущениями и действиями языка легко определить в момент атаки звука. Точность и четкость начала звукоизвлечения, степень твердости и мягкости атаки, выразительность того или иного приема звукоизвлечения - все это проверяется слухом. Точно также наши слуховые ощущения контролируют и направляют работу пальцев. Степень точности и согласованности их движений, как между собой, так и с языком мы не можем проверить без помощи слуха.

Таким образом, непрерывный и тщательный слуховой контроль помогает музыканту координировать и направлять работу своего исполнительского аппарата, доводя качество исполнения до высокой степени совершенства.

## 18. Развитие слуха.

Способы развития слуха у исполнителей на духовых инструментах не являются какими-либо исключениями из общепринятых норм. Поэтому, такие формы тренировки слуха, как сольфеджирование, определение на слух различных аккордов и запись диктантов, чрезвычайно полезны и для исполнителей на духовых инструментах. Решающее значение для развития слуха имеет стремление музыканта постоянно вслушиваться в свою игру, тщательно контролировать слухом каждый извлеченный им звук.

В целях большей эффективности тренировки слуха с помощью инструмента, рекомендуется соблюдать следующую последовательность, предложенную профессором Н. Платоновым.



Вначале необходимо научиться внимательно слушать тембр и характер различных звуков своего инструмента. Затем музыкант может упражняться в определении высоты и тембра звуков инструмента, когда играет другой исполнитель. Следующей ступенью может быть представление высоты различных звуков своего инструмента, не обращая к нему непосредственно. Особенно важно для музыканта хорошо развить внутренний слух, лежащий в основе музыкальных представлений. Благодаря систематической тренировке слуха, играющий должен научиться внутренне представлять каждый звук, без чего невозможно квалифицированное исполнение.

#### 19. Определение понятия рациональной постановки

Основа рациональной постановки - стремление к естественному, наименее напряженному положению играющего.

Положение головы.

Отклонение от ровного и прямого положения нарушает нормальное взаимоположение губ и мундштука. В результате происходит изменение вдуваемой в мундштук струи воздуха, что отражается на качестве звука.

Положение корпуса.

Необходимо держать прямое положение во всех случаях. Плечи развернуты, грудь выпрямлена.

Положение рук и пальцев. Большое внимание следует уделять правильному положению, так как обеспечивается непосредственная связь с инструментом. Руки не следует прижимать к туловищу (что затрудняет дыхание). Пальцы слегка согнуты, положение естественное, свободное. Для подвижности пальцев на деревянных духовых инструментах существенное значение приобретает положение того пальца, на котором сосредоточена опора инструмента (играющему на гобое, кларнете не следует всовывать большой палец правой руки под подставку, что связывает движения пальцев).

Положение ног.

При игре стоя необходимо найти устойчивое положение и не слишком напряженное, при игре сидя нельзя класть одну ногу на другую, так как это препятствует нормальной работе диафрагмы и мышц брюшного пресса.

Положение инструмента. Правильное положение инструмента является залогом успешного освоения техники игры. Основным критерий - ощущение удобства и свободы.

В отдельных случаях эти способы могут не совпадать с общепринятыми нормами, что зависит от индивидуальных особенностей музыкантов.

#### 20. Изменение правил постановки исполнительского аппарата.

Постановка не является чем-то негуманным. Она менялась в соответствии с усовершенствованием духовых инструментов, с развитием исполнительско-педагогического опыта музыкантов.

Поэтому, правила постановки при игре на отдельных инструментах в наши дни значительно отличаются от тех, которые существовали в прошлом. Основное, что заставляло музыкантов искать наиболее удобную и совершенную постановку, было стремление к свободному владению техникой игры. Изменения в постановке характерны для отдельных инструментов?

У языковых инструментов - трость к верхней губе, подворот верхней губы тростью и управляет.

Фагот - губами трости не касались, она помещалась внутри особого деревянного колпачка.

Гобой - старая постановка, сильное поджатие обеих губ и более глубокий охват трости. В настоящее время предпочитают трость на более "свободных губах" и подворачивают губы в значительно меньшей степени.

У лабиальных (флейта) - перестали пользоваться опорной подставкой, при игре с которой пальцы левой руки больше напрягаются.

Существенные изменения у медных инструментов - они связаны соположением инструмента и способом установки мундштука на губах.

Валторна - вначале держали раструбом вверх, как охотничий рог. Правая рука исполнителя при этом накладывалась на изгиб раструба и служила опорой инструменту. В дальнейшем кисть правой руки стали использовать, как сурдину, а раструб переместился в горизонтальное положение.

В прошлом столетии правило установки мундштука с опорой на нижнюю губу. Сторонник этой теории профессор Парижской Консерватории Ж. Арбан - автор школы. Советскими исполнителями найдено более целесообразное размещение мундштука на губах, при котором большая часть мундштука опирается на верхнюю губу.

Этим способом установки мундштука с успехом пользуется большинство отечественных исполнителей на корнете, трубе, валторне и другим медных духовых музыкальных инструментах.

## 21. Основы рациональной постановки

Основа рациональной постановки - стремление к естественному, наименее напряженному положению играющего.

*Положение головы.*

Отклонение от ровного и прямого положения нарушает нормальное взаимоположение губ и мундштука. В результате происходит изменение вдвухаемой в мундштук струи воздуха, что отражается на качестве звука.

*Положение корпуса.*

Необходимо держать прямое положение во всех случаях. Плечи развернуты, грудь выпрямлена.

*Положение рук и пальцев.* Большое внимание следует уделять правильному положению, так как обеспечивается непосредственная связь с инструментом. Руки не следует прижимать к туловищу (что затрудняет дыхание). Пальцы слегка согнуты, положение естественное, свободное. Для подвижности пальцев на деревянных духовых инструментах существенное значение приобретает положение того пальца, на котором сосредоточена опора инструмента (играющему на гобое, кларнете не следует всовывать большой палец правой руки под подставку, что связывает движения пальцев).

*Положение ног.*

При игре стоя необходимо найти устойчивое положение и не слишком напряженное, при игре сидя нельзя класть одну ногу на другую, так как это препятствует нормальной работе диафрагмы и мышц брюшного пресса.

*Положение инструмента.* Правильное положение инструмента является залогом успешного освоения техники игры. Основной критерий - ощущение удобства и свободы.

В отдельных случаях эти способы могут не совпадать с общепринятыми нормами, что зависит от индивидуальных особенностей музыкантов.

## 22. Характерные недостатки в постановке у начинающих музыкантов

Если представить процесс обучения в виде строящегося здания, то постановка играет роль фундамента. Правильная постановка является основой, на которой строится развитие исполнительских навыков музыканта, поэтому ей необходимо уделять внимание с первых шагов.

Наиболее типичными у начинающих музыкантов являются недостатки, связанные с неправильным положением инструмента, рук, пальцев, головы. Проявляются они по-разному:

*Флейта* - наклонное положение инструмента (опускание правой руки), и головы;  
*Гобой* - инструмент держится слишком приподнято (чрезмерное опускание подбородка), необходимо следить за правильным положением головы и рук;

*Кларнет* - сдвиг инструмента в сторону (чаще влево), либо неправильное вертикальное положение инструмента (близко к туловищу или наоборот), из практики известно, что при прижимании инструмента к себе звук слишком жидкий, тусклый, а при чрезмерном поднятии инструмента - грубый;

*Труба, корнет* - инструмент держите снизу за голосовую машинку, а не в обхват, чего не должно быть;

*Валторна* - неправильное положение раструба (либо слишком сильно вниз, либо наоборот);

*Тромбон* - кулиса опущена вниз.

У играющих на деревянных духовых инструментах пальцы не должны высоко подниматься, должны лежать на инструменте в округлом положении.

Голова не должна опускаться вниз, также не должен опускаться подбородок, что ведет к напряжению шейных позвонков.

### 23. Основные задачи первоначального обучения

Начальное обучение игре на духовых инструментах является частью общего процесса профессионального обучения, имеет своей основной задачей заложить практический музыкальный фундамент, на котором должно базироваться дальнейшее развитие учащихся. На этом этапе учащийся должен приобщиться к музыкальной культуре, ознакомиться с лучшими ее образцами, получить основы правильного восприятия музыки. Очень важно в воспитательном отношении формирование взгляда на жизнь, выявление определенных черт характера, установление морально-этических норм поведения и др.

### 24. Организация и направление последующих занятий

В работе с начинающими музыкантами исключительно важное значение приобретает организация занятий.

- Владение навыком работы над звуком.
- Владение элементарными техническими навыками.
- Развитие навыков художественного воспроизведения музыки.

Систематическая работа над звуком должна начинаться с первых шагов обучения на инструменте.

В начале - достижение четкого и устойчивого звука, ощущение перехода от одного звука к другому. При этом очень важно постоянно слушать себя, представлять и контролировать звуковой результат.

Для выработки красивого и выразительного звука на инструменте важное значение имеет систематическое и ежедневное исполнение продолжительных звуков и произведений в медленном темпе. Это очень важно для начинающего музыканта, тем, что укрепляет губной аппарат, развивает исполнительское дыхание и способствует выработке полного и красивого звука с устойчивой интонацией.

Овладение техническими навыками у начинающего музыканта должно происходить постепенно, без резких скачков. Всякий технический навык приобретается и совершенствуется в результате многократного, терпеливого, сознательного повторения соответствующих исполнительских движений.

К числу таких навыков принято относить: исполнительское дыхание, работу губного аппарата, подвижность языка, быстроту движения пальцев.

Поскольку все элементы техники находятся в тесной взаимосвязи, их развитие должно происходить одновременно.

Важнейшее значение имеет развитие навыков художественного воспроизведения музыки. Учащиеся должны научиться внимательно вслушиваться в свою игру для того, чтобы сделать исполнение наиболее осмысленным и выразительным, чтобы было развито чувство фразы, определение ее начала и конца.

Учащийся должен постоянно контролировать себя, привыкать вслушиваться в собственную игру. Особенно полезно петь музыкальные фразы, предварительно представив их звучание. Много здесь зависит от самих исполнителей. Тускло и слабо звучащие звуки можно "раздуть" и тем самым выровнять звучание всего диапазона. У каждого духового инструмента есть "капризные" звуки, на которые следует обратить особое внимание.

## 25. Урок как основная форма знаний с начинающими

На первом уровне - ознакомление с инструментом. Сведения о данном инструменте (название частей, устройство), правильное обращение с инструментом, живое звучание инструмента, технические возможности, все это способствует поднятию интереса учащегося к занятиям, пробуждает стремление овладеть инструментом. Следует познакомить учащегося с основами постановки, а затем приступить к извлечению первых звуков.

Начинать обучение игре с наиболее и доступных звуков (средний регистр, простая аппликатура) - натуральные звуки для медных духовых инструментов и с максимально открытой аппlikатурой - у деревянных (флейта - соль первой октавы, гобой - си первой октавы, кларнет - соль первой октавы, фагот - до малой октавы, труба и валторна - соль или до первой октавы, тромбон - соль или фа малой октавы).

Для извлечения звука необходимо сосредоточить внимание на достижении четкой и ясной атаки. Вот почему не следует спешить с изучением аппlikатуры до тех пор, пока учащийся не научится правильно извлекать начальные звуки. К изучению нотной записи тех звуков, которые извлекает учащийся, целесообразно переходить после нескольких занятий, когда ученик привыкнет к инструменту, овладеет первыми навыками игры.

Изучение аппlikатуры должно проходить постепенно, в строго определенной последовательности. На деревянных инструментах вначале изучается аппlikатура простейших гамм, характеризующихся последовательным закрытием и открытием основных звуковых отверстий (для флейты, гобоя и кларнета - до мажор). На большинстве медных инструментов изучение аппlikатуры начинается с объяснения значения вентильно-пistonного механизма. Изучается аппlikатура диатонической, а затем хроматической гаммы, в пределах двух натуральных звуков: до первой октавы - до второй октавы. Также происходит изучение аппlikатуры и на тромбоне.

Как только учащийся научится уверенно извлекать звуки, он может и должен приступить к разучиванию небольших пьес, мелодии которых доступны для восприятия и запоминания. Выбирая те или иные произведения для изучения, педагог должен учитывать по меньшей мере три важных момента:

- конкретные задачи данного этапа обучения;
- степень музыкального развития учащегося;
- уровень его технической подготовки.

Только в этом случае учащийся овладеет основами техники игры и будет успешно двигаться вперед.

## 26. О роли педагога в начальном периоде обучения.

Одним из важнейших условий, определяющих успех работы педагога с начинающими музыкантами, является правильные взаимоотношения между педагогом и учеником. От педагога требуется, чтобы он хорошо знал и любил свое дело. Почувствовав равнодушие

своего педагога, учащийся, обычно, платит ему тем же, то есть не проявляет заинтересованности в занятиях и, как правило, снижает свои успехи. Очень важно, чтобы педагог пользовался среди учащихся авторитетом.

Решающее значение здесь будет иметь качество проводимых педагогом занятий, его музыкальная и общая культура, моральный облик.

Первое, что отличает работу со студентами от работы с начинающими музыкантами - различные задачи обучения. Если начальное обучение ставит своей задачей только приобщение учащегося к музыкальному искусству, закладывание своеобразного музыкального фундамента, то обучение в училище и в Консерватории подготавливает музыкантов к самостоятельной музыкальной деятельности. Отсюда и различные методы решения одних, и тех же педагогических вопросов. На первом этапе обучения решающее значение приобретает период работы учащегося под непосредственным руководством педагога. На высшей стадии обучения центральным звеном являются самостоятельные занятия студентов.

В музыкальном вузе преподаватель в основном направляет работу своих учеников, придавая ему необходимую действенность и конкретность. Особенно большое значение на среднем и высшем этапе обучения приобретает подбор репертуара и концертная практика учащихся. В план работы включаются произведения крупной формы различных жанров и стилей (концерты, сонаты, сюиты, вариации). Усложняются и становятся более разнообразными этюды и упражнения, которые охватывают все без исключения разделы исполнительской техники.

Систематические выступления на открытых и закрытых концертах, вечерах, конкурсах, являются мощным стимулирующим средством для развития исполнительских навыков учащихся и поднятия их интереса к занятиям на инструменте. Этому также способствуют и такие формы вузовского обучения, как занятия в классе ансамбля, участие в оркестровой практике.

## 27. Принципы организации самостоятельных занятий.

При первоначальном обучении работа учащегося в классе под наблюдением педагога приобретает решающее значение. Однако, даже в этот период классные занятия дают наиболее ощутимые результаты лишь тогда, когда они подкреплены систематической и правильно организованной самостоятельной работой. Вот почему каждый педагог должен вооружить учащихся методикой этой работы. Организация такой работы в целом содержит ряд общих условий, которые и составляют ее основу.

**Регулярность занятий.** Каждый учащийся должен знать и понимать, что овладеть духовым инструментом, развить познавательные и творческие способности можно лишь при целенаправленной тренировке и постоянном самосовершенствовании приобретенных навыков. Если полученные навыки не развивать, то они быстро утрачиваются. Это в полной мере относится и к музыкально-исполнительским навыкам, которые требуют особенно тщательной тренировки. Для играющего на духовых инструментах необходимость ежедневных занятий вызывается тем, что работа органов дыхания, губ, языка и пальцев в процессе игры носит сугубо специфический характер, то есть она не совпадает с их действиями в обычных условиях. Поэтому, исполнительский аппарат играющего на духовых инструментах должен постоянно поддерживаться в рабочем состоянии, для чего необходима тренировка. Серьезных успехов в овладении музыкальным исполнительством добиваются лишь те музыканты, которые с первых шагов обучения на инструменте проявляют подлинное трудолюбие и настойчивость, систематически и упорно повышают свою музыкальную подготовку. Итак, плановость - это первое условие хорошо организованных занятий.

**Последовательность занятий.** Занятия учащегося дома не должны носить случайный, а тем более, хаотический характер. Педагог должен предусмотреть такой важный момент,

как определенную последовательность занятий. Систему занятий для каждого учащегося должен составить педагог. Основное ее назначение - определить, что и как необходимо играть ежедневно на инструменте. Во-первых, последовательность работы музыканта над учебным материалом, с чего необходимо начинать и чем следует заканчивать ежедневные занятия на инструменте. Во-вторых, последовательность занятий включает в себя обязательное движение от простого к сложному, то есть более легкий учебный материал должен предшествовать более сложному, а не наоборот. Практически, последовательная работа над музыкальным материалом включает исполнение:

- продолжительных звуков;
- гамм и арпеджио;
- этюдов и специальных упражнений;
- художественных произведений.

Но эту последовательность можно менять. Скажем, сегодня играют длинные ноты и гаммы, завтра длинные ноты, этюды и художественные произведения и т. д.

**Сознательное усвоение знаний.** Самостоятельные занятия на инструменте должны быть не только регулярны, но и целенаправленны, что во многом определяется степенью сознательности музыканта в отношении к той работе, которую он проделывает в процессе ежедневной тренировки. Учащийся должен ясно представлять себе, для чего он выполняет то или иное упражнение, каково его практическое значение и как правильно нужно над ним работать. В любом упражнении от музыканта требуется прежде всего сосредоточенное и активное внимание. Следует указать на недопустимый "механический" подход к выполнению отдельных упражнений.

**Расчет времени для самостоятельных занятий.**

Какое количество времени необходимо уделять музыканту ежедневным самостоятельным занятиям на духовом инструменте? Чем больше, тем лучше? Это не совсем так. Игра на духовом инструменте связана с физическим напряжением и пренебрегать этим не следует. Каждый играющий должен соблюдать рациональный режим занятий, обеспечивающий развитие его исполнительской техники без ущерба для здоровья. Такой способ занятий вырабатывается музыкантом в прямом соответствии с его индивидуальными данными: степенью подготовленности, состоянием исполнительского аппарата. Одна из наиболее важных особенностей - правильное соотношение между работой и отдыхом в процессе игры. Для начинающих музыкантов - чаще отдых, для опытных - реже. Но те и другие должны помнить, что необходимо прекращать игру при появлении первых признаков утомления. Общее количество времени для ежедневных занятий на инструменте можно ограничить тремя часами (желательно, чтобы это были утренние часы):

- длинные ноты (20-25 минут);
- отдых (5-10 минут);
- гаммы и этюды (45-50 минут);
- отдых (5-10 минут);
- этюды или специальные упражнения (40-45 минут);
- отдых (15-20 минут);
- художественные произведения (1 час).

В практике встречаются и другие схемы занятий.

## 28. Работа над гаммами и арпеджио

Все существующие в музыке пассажи – это комбинации различных видов гамм и арпеджио, а потому их исполнение на протяжении всего обучения **фортепианному** искусству является само по себе мощным **техническим тренажером**.

Несмотря на то, что первое выступление учащегося на **техническом** зачете состоится лишь в третьем **классе**, начинать **работу** над гаммами необходимо значительно раньше,

как только слух учащегося стал воспринимать ладовую окраску. Это необходимо, чтобы облегчить восприятие, сделать его естественным, ведь при неправильном, не выстроенном поэтапно изложении материала учащийся воспринимает гаммы как обузу, ненужную скучную зарядку для пальцев.

К подготовительным упражнениям на подкладывание и перекладывание пальцев различные педагоги относятся по-разному: кто-то рекомендует не терять времени и сразу осваивать гамму целиком (как Е. Стрельбицкая, например [8, с. 13]), кто-то советует на раннем этапе не спешить и уделить время постановке пальцев после подкладывания и перекладывания. Собственного мнения на этот счет я еще не сформировала, так что пока отталкиваюсь конкретно от учащегося и его физиологических и психических способностей, использую сборник Ш. Ганона «*Пианист-виртуоз. 60 упражнений*» [2].

Начинать изучение гамм рекомендуется отдельными руками сразу на 2 октавы, что облегчит дальнейшее четырехоктавное восприятие и позволит закрепить маленький нотный материал прямо во время исполнения. Разумеется, особое внимание при изучении гамм уделяется аппликатурным принципам. Следует обратить внимание ученика на то, что можно исполнить гамму сразу без ошибок, если следить за 4-м пальцем, который ставится во всех изучаемых на раннем этапе гаммах возле тонического звука. С радостью приступают самые младшие к исполнению гаммы в противоположном движении, ведь аппликатура в обеих руках совпадает, учащиеся любят называть ее «*зеркальной*».

При освоении коротких и ломаных арпеджио следует уделить время правильным игровым движениям: ведению кисти к первому/пятому пальцу, «*замаха*» первым/пятым пальцем. Для младших учащихся образно можно нарисовать круг. Правой рукой при движении вверх – сначала медленный полукруг вдоль древка, затем быстрый полукруг над клавиатурой к первому пальцу, левой – сначала медленный над клавиатурой, затем быстрый вдоль древка. При движении вниз – наоборот. Арпеджио помогают сформировать навыки позиционной игры. К аппикатуре в арпеджио следует относиться чрезвычайно внимательно! Именно благодаря изучению арпеджио формируется двигательная память учащегося при исполнении аккордовых последовательностей в иных произведениях. Неверная аппикатура в арпеджио грозит педагогу и ученику постоянным «*переучиванием*» автоматических ошибок.

Следует уделить особое внимание динамике при исполнении гамм и арпеджио. Во-первых, учащиеся начинают относиться к исполнению гамм как к музыкальной задаче, а не чисто **технической**, воспринимать их как маленькие музыкальные произведения. Во-вторых, это способствует овладению градациями звука и способами его взятия, концентрирует внимание учащихся, а значит, помогает крепче усвоить материал. А если гаммы и арпеджио будут усвоены хорошо, значит, к пассажам, которые встречаются почти в каждом музыкальном произведении, можно подходить смелее.

Опыт предыдущих поколений вылился в массу замечательных сборников упражнений, как для начинающих, так и для исполняющих фигуры «*высшего пилотажа*». Среди них сборники Ганона, Корто, Таузига, Бузони, Брамса и др. Однако, как правильно подчеркивал Е. Либерман [4, с. 86], знание упражнений для педагогов и учащихся необходимо, но это не означает, что их надо постоянно применять. Пользоваться ими следует выборочно, в нужном количестве и в нужный момент. Упражнения помогают восполнить пробел, «*подхватить упущенное*», сконцентрировать **работу** на преодолении текущих **технических затруднений**. К гаммам, арпеджио, инструктивным произведениям следует относиться как к пьесам, наравне с **техническими** задачами решая и музыкальные. Так **работа будет продуктивнее**, не наскучит учащемуся и поможет решить психологические проблемы при исполнении.

Гаммы, арпеджио – это целая лаборатория для **мелкой техники**, пространство для решения задач, для проб и ошибок, но в то же время – мощный тренажер для правильной постановки руки, автоматизации правильных игровых движений (*при постоянной концентрации внимания на правильном исполнении*).

**Техника – не цель**, а средство достижения высоких музыкальных целей. Не следует ставить во главу угла исключительно **техническое воспитание**, однако на какое-то время целесообразно заняться решением конкретной **технической задачи**. Детализировать **работу над частным**, не забывая об общем.

В заключение хочется подчеркнуть две важные установки успешной **работы над техникой**: в **технической работе** должен господствовать принцип упрощения, облегчения трудности; педагог должен верить в достижимость хороших результатов. Раз мы можем сами поставить себе психологический барьер в отношении какой-либо **технической работы**, то сможем действовать и в обратном порядке, воспитывая не только хороших пианистов, но и, в первую очередь, музыкантов.

## 29. Работа над продолжительными звуками.

В овладении любой профессией, в том числе и профессией музыканта-исполнителя, большую роль играет правильно организованный труд. Музыкальная педагогика и практика исполнительства на духовых инструментах показывает, что при прочих равных условиях большего успеха добивается тот исполнитель, который не только систематически и целенаправленно занимается на инструменте, но и владеет рациональными методическими приемами работы над различным музыкальным материалом. Этот материал обычно подразделяют на два основных вида

инструктивный — упражнения, гаммы, арпеджированные трезвучия, септаккорды, этюды, художественный — пьесы в сопровождении фортепиано (оркестра) или соло, камерные ансамбли и оркестровые партии

Методика работы над каждым видом музыкального материала наряду с общими закономерностями имеет свои особенности.

В этой связи исполнение продолжительных звуков рассматривается как одно из важных средств повышения профессионального уровня музыкантов-духовиков. По мнению профессора М. И. Табакова, они должны быть сохранены в качестве ежедневной зарядки на весь период исполнительской деятельности трубоча, так как именно ежедневное проигрывание выдержанных звуков помогает музыканту удерживать высокий профессиональный уровень

Ежедневное исполнение продолжительных звуков дает возможность играющему на духовом инструменте:

выработать навыки точного «предслышания» высоты и тембра извлекаемого звука, мысленного представления двигательных действий исполнительского аппарата и предварительной подготовки его к извлечению «предслышанного» звука; развить исполнительское дыхание и овладеть навыками игры на «опоре», достигнуть необходимой выносливости губного аппарата; научиться управлять губным аппаратом и дыханием и на основе оптимального согласования работы языка, амбушюра и силы выдоха выработать навыки точного звукоизвлечения во всех регистрах инструмента.

Совершенствование технологии исполнения продолжительных звуков должно быть направлено на решение главной задачи — достижение красивого, «тембристого», выразительного звука, интонационной и тембровой его чистоты и устойчивости, а также силы и полноты звучания инструмента на протяжении всего диапазона. Чтобы работа над продолжительными звуками была эффективной и дала наилучшие результаты, исполнитель на духовом инструменте должен в процессе занятий выполнять следующие методические указания:

добиваться точного «предслышания» высоты и тембра извлекаемого звука, представления двигательного отражения его высоты; тщательно выполнять приемы извлечения и ведения каждого звука, осуществляя



постоянный слуховой контроль за его качеством (атакой, высотой, тембром, динамикой, ровностью его ведения или правильным выполнением приема филирования); осуществлять самоконтроль за работой компонентов исполнительского аппарата, участвующих в извлечении звука (дыхания, языка, губ и т. д.); запоминать и воспроизводить при повторении те двигательные ощущения исполнительского аппарата, при которых получается звук наилучшего качества, и доводить их в процессе занятий до автоматизма; извлекать каждый звук при оптимальном согласовании усилий губного аппарата с силой выдоха и при «опоре» на дыхание; следить за ровностью ведения звука и не пользоваться приемом вибрато, к которому часто прибегают малоквалифицированные музыканты, так как недостаточно развитая сила мышц губного аппарата и выдыхательных мышц не позволяет им вести звук ровно; исполнять продолжительные звуки в различных динамических оттенках: *mf*, *p*, *pp*, *f*, *ff*, также с выполнением приема филирования, когда звук с *p* (*pp*) постепенно усиливается до *f* (*ff*), а затем при постепенном ослаблении его силы доводится до прежнего нюанса *p* (*pp*). При выполнении крещендо необходимо следить за тем, чтобы звук не понижался, а при выполнении диминуэндо — не повышался (у флейтистов—наоборот), а также за тем, чтобы фаза крещендо и фаза диминуэндо по продолжительности были равны. Особое внимание следует обращать на качественное выполнение фазы диминуэндо, которую выполнять труднее, чем фазу крещендо, так как в легких исполнителя остается меньше запаса воздуха. Многие неопытные музыканты при выполнении диминуэндо и ведении звука в нюансе пиано снимают дыхание с «опоры», в результате чего звук теряет присущую ему тембровую окраску и становится невыразительным. Играющим на медных духовых инструментах после исполнения нескольких филированных звуков для снятия статичности и восстановления нормального кровообращения в губах можно сыграть небольшое гаммаобразное или арпеджиообразное упражнение. Начинающим музыкантам следует переходить к исполнению продолжительных звуков с изменением динамики лишь после того, как они овладеют навыками ровного ведения звука на одной динамике, сначала в нюансе *mf*, а затем *f* и *p*. В ежедневных занятиях при исполнении продолжительных звуков играющим на медных духовых инструментах не следует применять слишком часто исполнительский прием сфорцандо, так как это может привести к появлению «заикания» («затычки») при атаке. Современная методика обучения игре на духовых инструментах рекомендует музыкантам, играющим на медных духовых инструментах, исполнять продолжительные звуки без отрыва мундштука от губ и с отрывом. В первом случае в губах быстрее нарушается кровообращение, теряется их чувствительность, и они быстрее устают. Во втором случае отрыв мундштука от губ дает возможность расслабить их в момент вдоха, что будет способствовать нормализации в них в какой-то мере кровообращения и продлению их работоспособности. Важным условием, определяющим эффективность результата работы над продолжительными звуками, является выбор наиболее рациональной системы упражнений.

### 30. Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения.

Анализируя технологию звукоизвлечения на духовых инструментах, можем установить, что она складывается из следующих компонентов:

- зрительно-слуховые представления (сначала вы видите ноту, внутренне услышали эту ноту)
- исполнительское дыхание (после того как вы поняли, что это за нота и где она звучит примерно, вы берете дыхание)

- особая работа мускулатуры губ и лица (нужно поставить губы так и мышцы что бы взять эту ноту).
- специфические движения языка (т.е. каким языком твердым, мягким или двойным).
- координированное движение пальцев (аппликатура и прочее).
- непрерывный слуховой анализ.

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

Перед началом игры музыкант, приложив мундштучную часть инструмента к губам, производит вдох. Одновременно с окончанием вдоха он плотно смыкает углы губ, а к центральным участкам губ, или трости, подводит кончик языка. Для извлечения звука ему необходимо лишь оттолкнуть язык от губ (или от трости) назад и дать выдыхаемой струе воздуха привести в колебания возбудитель звука, что обеспечивает музыканту чёткое начало звука.

Всё это происходит при активном участии слуха. Мы должны ясно представлять себе, что без одновременного развития музыкального слуха, губ, дыхания, языка, играющий на духовом инструменте не сможет сформировать полноценный исполнительский аппарат.

### **Работа исполнительского аппарата. Функции губ при игре на духовых инструментах.**

Среди различных компонентов исполнительского аппарата играющего наиболее сложные и тонкие действия выполняют губы. У исполнителей на различных духовых инструментах функции губ не являются одинаковыми. Они определяются конструктивными особенностями духового инструмента.

При игре на флейте играющий губами регулирует движение выдыхаемой струи воздуха, придавая ей необходимое направление и нужную форму.

По-иному используются губы у исполнителей на язычковых инструментах.

При игре на духовых инструментах с одинарным язычком (кларнет, саксофон) исполнительский процесс трости регулируется, в основном, нижней губой.

Исполнители на духовых инструментах с двойным язычком (гобой, фагот) регулируют двойную трость прямым воздействием обеих губ.

Ещё более специфичные функции губ у играющих на медных инструментах.

Здесь центральные участки губ, охваченные мундштуком, являются своеобразными язычками, колебания которых способствуют образованию звука.

Работа лицевой мускулатуры придаёт губам при игре нужную форму и заставляет их колебаться с большей или меньшей интенсивностью.

### **Система губных и лицевых мышц.**

Мышечная система, обуславливающая действия губного аппарата при игре, расположена в толще губ и щёк.

**Центральное место** – круговая линия рта – плоское мышечное кольцо, охватывающее обе губы. Функции этой мышцы – суживать и закрывать ротовое отверстие.

Структура мышечной системы такова: силы мышцы действуют в двух противоположных направлениях – одни сжимают губы, другие растягивают их.

Это имеет исключительное значение при игре на духовых инструментах.

Контроль над работой мышц основывается на особом «мышечном чувстве» исполнителя, которое тесно связано с музыкально-слуховыми представлениями.

На основе этих представлений и систематической тренировки исполнитель «настраивает» свои губы, что необходимо для воспроизведения звука нужной высоты, громкости и тембра.

### **Примерные вопросы для устных ответов:**

Тема: «Основы теории игры на духовых инструментах»

1. Психологические основы звукоизвлечения
2. Акустические основы звукообразования на духовых инструментах
3. Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения
4. Исполнительские средства при игре на духовых инструментах
5. Функции губ игре на духовых инструментах. Система губных и лицевых мышц.
6. Понятие о губном аппарате
7. Работа губ и местоположение мундштука
8. Развитие губного аппарата
9. Анатомо-физиологические основы процесса дыхания
10. Сущность штрихов
11. Развитие техники языка
12. Сущность понятия «техника пальцев». Механизм пальцевых движений
13. Особенности развития техники пальцев

Тема: «Основные вопросы методики обучения»

1. Музыкальный слух
2. Контролирующие функции слуха в процессе музыкального исполнения
3. Развитие слуха
4. Определение понятия рациональной постановки
5. Изменение правил постановки
6. Основы рациональной постановки
7. Характерные недостатки в постановке у начинающих музыкантов
8. Основные задачи первоначального обучения
9. Организация и направление последующих занятий
10. Урок как основная форма знаний с начинающими
11. О роли педагога в начальном периоде обучения
12. Принципы организации самостоятельных занятий
13. Работа над гаммами и арпеджио
14. Работа над продолжительными звуками

#### **4. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания знаний, умений, навыков**

##### **4.1 Формы контроля**

В процессе изучения дисциплины предусмотрены следующие формы контроля: текущий, промежуточный контроль, итоговый контроль (экзамен), контроль самостоятельной работы обучающихся.

**Текущий контроль** осуществляется в течение периода обучения на контрольных уроках. Оценки доводятся до сведения обучающихся и отражаются в рабочем журнале преподавателя.

**Промежуточный контроль** осуществляется в форме контрольного урока в виде устного опроса в конце 3 семестра.

**Итоговый контроль** осуществляется в форме экзамена в конце курса обучения (4 семестр).

**Контроль самостоятельной работы обучающихся** осуществляется в течение всего семестра. Формы контроля: устный ответ. Результаты контроля самостоятельной работы учитываются при осуществлении промежуточного контроля по дисциплине.

#### **4.2 Описание процедуры аттестации**

Процедура итогового контроля по дисциплине проходит в соответствии с Положением о текущем контроле успеваемости и промежуточной аттестации обучающихся

- Аттестационные испытания проводятся преподавателем (или комиссией преподавателей – в случае модульной дисциплины), ведущим индивидуальные занятия. В случае отсутствия ведущего преподавателя аттестационные испытания проводятся преподавателем, назначенным письменным распоряжением по кафедре (структурному подразделению).
- Оценка результатов аттестационного испытания объявляется обучающимся в день его проведения и выставляется в зачётные книжки не позднее следующего рабочего дня после их проведения.

#### **4.3 Структура экзамена**

Экзамен состоит из устного опроса по вопросам методики и выполнения контрольной работы. Итоговая оценка предполагает суммарный учет выполненных ранее заданий и их качества.

Знания, умения и владение предметом оценивается по дифференцированной системе оценки наличия основных единиц компетенции.