

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
МБУ ДО «Каневская РДШИ»

Методическая разработка

Специфика работы в классе медных духовых инструментов

Разработчик:

Преподаватель высшей квалификационной категории
по классу медных духовых инструментов
МБУДО «Каневская РДШИ»,
Безродний В.М

Рецензент:

Заведующий секцией
духовых и ударных инструментов Тимашевского ЗМО,
преподаватель высшей квалификационной категории,
по классу духовых инструментов
МБУ ДО ДШИ г. Приморско-Ахтарска
Ерешко В.А.

Каневская 2024 г.

Содержание

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ.....	6
1. Состояние здоровья, выбор инструмента.....	6
2. Особенности работы с начинающими.....	7
3. Секреты творчества.....	9
4. Составные исполнительской техники при обучении игре на духовых инструментах.....	12
5. Контроль дыхания.....	14
6. Преодоление технических трудностей.....	22
7. Роль педагога в развитии исполнительских навыков.....	25
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	29
ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	30

ВВЕДЕНИЕ

Цель моей работы воспитать грамотных слушателей, познакомить с духовой музыкой и ее звучанием, и умении играть на этих инструментах. Профессиональное обучение игры на духовых инструментах в России стало развиваться во второй половине 19 века в связи с появлением специальных музыкальных учебных заведений, что позволило готовить квалифицированные кадры исполнителей и педагогов по всем специальностям музыкального исполнительства, в том числе на духовых инструментах.

В тот период в организации обучения учащихся игре на музыкальных инструментах было достаточно много существенных недостатков:

- не было четко разработанных планов и программ;
- преподавание велось в основном на уровне подражательства педагогу
- отсутствовал обмен опытом между педагогами;
- учебный материал был сухим и однообразным;
- отсутствовала концертно-исполнительская и педагогическая практики, что снижало уровень профессиональной подготовки молодых музыкантов.

Говоря о зарождении отечественной исполнительской школы игры на духовых инструментах, особенно следует остановиться на профессоре С.В. Розанове, который наряду с исполнительской деятельностью успешно ведет с 1916 года педагогическую работу в Московской консерватории. Под его руководством активизируется научно-методическая работа, создаются первые методические пособия, которыми пользуемся на протяжении многих лет.

- Основы методики преподавания игры на духовых инструментах С. В. Розанова (1935г.)
- Школа игры на тромбоне В. М. Блажевича (1939г.)
- Школа игры на гобое Н. В. Назарова (1939г.)

- Школа игры на кларнете С. В. Розанова(1940г.)
- О дыхании при игре на духовых инструментах Б.А. Дикова (1956г.)
- Вопросы теории и практики игры на валторне А. И. Усова(1957г.)

На протяжении многих десятилетий основываясь на собственный исполнительский и педагогический опыт, я провожу открытые уроки, разрабатываю методические сообщения, создавая тем самым для себя и для других теоретическую базу, благодаря которой преподавание и исполнительство на духовых инструментах поднимаю на более высокую качественную и профессиональную ступень. Исполнитель на духовом инструменте – специальность своеобразная. Она предполагает некую универсальность музыканта. Мы слышим звучание духовых инструментов на концертных эстрадах, в театрах и кино, по радио и телевидению, в многоликом музыкальном мире, в окружающей нас повседневной действительности. Их богатейшие выразительные и технические возможности раскрываются в самых разнохарактерных музыкальных образах. Пожалуй, ни один другой музыкальный инструмент не способен, так открыто, передать настроение торжественности и праздничности, величественности и монументальности, широты и простора, героики и патриотизма, юмора и сарказма, скорби и печали. Немногие способны овладеть навыками игры на духовом инструменте. Это лишь наиболее одарённые, яркие индивидуальности, чьё мастерство и незаурядный талант позволяют им выступать в качестве солиста, ансамблиста или оркестранта.

Ключевой фигурой в подготовке высокоартистичного музыканта всегда был и будет преподаватель, который в идеале должен быть не столько средоточием знаний, умений, навыков, но, самое главное, обладать способностью и быть специально обученным передавать всё, чем владеет, своему ученику. Педагог-музыкант, как и педагог любой другой специальности, работает для будущего. Энергия, затрачиваемая педагогом, даёт плоды лишь спустя некоторое время.

Музыкальные школы и школы искусств выполняют важную роль на начальном этапе подготовки юных музыкантов. Преподаватель детской школы искусств – профессия особая, связанная со сложным миром растущего человека и несёт всю полноту ответственности за его духовную жизнь. Поэтому лейтмотив музыкально-педагогической деятельности – духовность, содержанием которой является то высшее, что характеризуется словами: добро и красота.

Без понимания сегодняшних детей и их проблем никакая педагогика невозможна. Преподавателю нужно облегчить детям сложный путь в мир музыки, учитывая реалии современного мира. Музыка, которую они слышат, которую исполняют, определяет их вкус, формирует духовные склонности.

ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

1. Состояние здоровья, выбор инструмента.

Игра на духовых инструментах требует значительной затраты физических сил, и к занятиям допускаются учащиеся с хорошим состоянием здоровья, возраста, физического развития, особенностей строения челюстей, зубов, губ, языка и пальцев, то есть тех качеств, которые имеют прямое отношение к обучению на духовых инструментах.

Помимо определения внешних признаков пригодности для обучения на духовых инструментах, необходимо иметь определенные музыкальные способности.

Все взаимосвязано и протекает в тесной связи с музыкально-слуховыми ощущениями. ученик с музыкально развитым слухом обладает специфической способностью воспринимать, запоминать, представлять и воспроизводить. т.е. немаловажно еще иметь и хороший слух. обладая прекрасным слухом и чувствовать тембровую окраску звуков.

Вне всякого сомнения, и правильное дыхание является очень важной частью игры на духовых инструментах.

Наряду с общим состоянием здоровья, исключительно важное значение приобретает уровень техники его дыхания. Построенная на правильной физиологической основе техника дыхания музыканта позволяет сводить до минимума физиологические аномальности дыхания, способствуя тем самым как овладению исполнительским мастерством, так и сохранению здоровья.

Одновременно с определением степени умственного и физического развития я, как педагог помогаю будущему музыканту правильно подобрать тот или иной инструмент, который в наибольшей степени соответствовал бы его природным данным.

В своей педагогической практике я знаю немало случаев, когда ученик, перейдя на другой, более подходящий для него инструмент, добивается больших успехов в овладении им.

2. Особенности работы с начинающими

Основной задачей первоначального обучения на духовых инструментах является заложить прочный музыкальный фундамент, на котором должно базироваться дальнейшее развитие учащихся.

После уяснения общих музыкальных и физических данных я приступаю непосредственно к обучению, знакомя учащегося с инструментом, на котором ему предстоит заниматься.

Рассказываю об устройстве частей инструмента в доступной форме, показываю правильному обращению с ним, как собрать и разобрать его, как уложить в футляр, как правильно хранить и т.д.

Предварительно знакомя с его звучанием, так как живое звучание инструмента, умелая демонстрация его звуковых и технических возможностей важны в том отношении, чтобы вызвать интерес к занятиям, пробудить у него стремление быстрее научиться хорошо играть.

Ознакомившись с инструментом и основными правилами постановки, ученик может приступать к наиболее важному и сложному моменту начальных занятий-извлечению первых звуков.

Практика показывает, что лучше всего начинать с наиболее легких и доступных звуков, которые лежат в среднем регистре данного инструмента и связаны с наиболее простой и удобной аппликатурой.

Например, для флейты и кларнета - соль первой октавы, для фагота - до малой октавы, для трубы – соль или до первой октавы и т.д.

Приступая к извлечению первых звуков нужно сосредоточить свое внимание в основном на достижении четкой и ясной атаки звука.

Обычно эти звуки извлекаются с трудом, получается шип, это все закономерно и связано непривычным положением инструмента в руках, с работой губ и языка. вот почему не следует спешить с изучением аппликатуры до тех пор, пока ученик не научится извлекать правильно

начальные продолжительные звуки без нот, чтобы не отвлекать внимание и создавать дополнительные трудности.

Когда ученик привыкнет к инструменту и овладеет первыми навыками игры, я перехожу к изучению нотной записи тех звуков, которые он извлекает. При объяснении длительности звуков в качестве простейшей единицы для ее измерения предлагаю брать четверть, а не целую ноту и знакомлю с простейшими элементами метроритма.

Лучше всего с объяснения счета на $2\backslash 4$, $3\backslash 4$, и $4\backslash 4$.

Изучения аппликатуры должно проходить постепенно, в строго определенной последовательности, с объяснения значения вентильно-пistonного механизма, а затем хроматической гаммы в пределах звуков от $1\backslash$ до $2\backslash$, а последующее ее изучение будет проходить в тесной связи с постепенным увеличением диапазона извлекающих звуков.

При обучении игре на всех духовых инструментах очень важно, чтобы тренировочный материал для усвоения простейших навыков не был сухим и обширным. Ничто не приносит большего вреда делу обучения, чем появление скуки у начинающего исполнителя вследствие перенасыщения занятий техническими упражнениями.

Как только учащийся научится уверенно извлекать звуки и овладеет начальным диапазоном, можно смело приступать к разучиванию небольших песенок, легких пьесок, мелодии которых доступны для запоминания.

Этот доступный материал будет способствовать одновременному развитию у ученика и первых технических навыков, и начальному музыкальному мышлению.

Выбирая этюды и пьесы для своих учеников, я учитываю три важных момента:

1. уровень технической подготовки;
2. степень музыкального развития;
3. конкретные задачи данного этапа обучения.

И все эти критерии должны соответствовать его возможностям. Только в этом случае с легкостью овладеваются основы техники игры и успешное его исполнение.

3. Секреты творчества

Сегодня в классе медных духовых инструментов Каневской детской школы искусств налажена системная и комплексная работа над приобретением и совершенствованием исполнительских навыков и умений, в неразрывной связи с всесторонним, универсальным развитием личности ученика, расширением его художественного и общекультурного кругозора, активизацией творческих и познавательных сил.

На наш взгляд, сегодняшняя педагогика - это педагогика длинного урока. Начиная с первых уроков обучения, мы как бы раздвигаем границы детского впечатления, стараемся вызвать у детей такое чувство, когда музыка для них станет жизнью их души.

Ученик – это слушатель, исполнитель, хотя и менее знающий. Недостаточно научить его каким-то музыкальным умениям, дать знания о музыки – важно пробудить постоянную потребность в общении с ней, творческую активность. У каждого ребёнка есть свои способности и таланты. Всё, что нужно для того, чтобы они могли проявить свои дарования, - это умелое руководство со стороны взрослых.

Урок в нашем классе – это совместное свободное движение, дружеское сопровождение, но никак не «ведение на привязи». Ученик всегда чувствует за собой право высказать своё мнение и даже отстаивать его.

Плохо, когда ученик боится своего педагога. Боясь педагога, ученик молчит, замыкается в себе, не говорит о своих затруднениях, на вопросы педагога отвечает односложно, теряет интерес к обучению. В таких случаях нет духовного контакта между учеником и педагогом, не бывает творческой обстановки на уроке. Если всё же мы замечаем падение интереса ученика к

занятиям, то срочно ищем новую индивидуальную форму занятий с ним, стараемся скорее предотвратить этот критический момент.

Нам приходится работать с обширным контингентом учащихся разных по возрасту, складу психики, музыкальным и физическим данным.

С первых же уроков и в дальнейшем, на протяжении всего периода общения с учащимися мы стремимся как можно лучше познать личность ученика в самых различных её проявлениях и в её развитии.

Следуя этим путём, мы успешнее находим оптимальное решение проблемы обучения очень разных по своим способностям детей. Один из главных принципов нашей педагогической работы – развивать стремление к самоанализу. Не наставлениями действуем, а учим детей умению трудиться, творить, мыслить и правильно оценивать свою работу, находить и исправлять ошибки. Поэтому наша работа оценена реальной игрой учеников, их заинтересованностью, ярким выступлением на концертах, успехами на конкурсах различных уровней, стабильностью класса, наличием в классе ряда способных детей, демонстрирующих профессиональные игровые навыки, в которых видна «рука педагога».

В процессе наших занятий возникают вопросы, решение которых одинаково полезно и для ученика, и для учителя. Часто такие вопросы становятся предметом интересных творческих поисков, а то и темой целого исследования. Мы никогда не ставим точку на достигнутых методах обучения. Наша работа заключается в бесконечных исканиях, стремлении познать новое, усовершенствовать уже известные методы, в попытках обнаружить живые педагогические силы времени.

Пропагандируя свои музыкально-педагогические установки, мы периодически организуем открытые уроки и внеклассные мероприятия, которые всегда имеют определённую тематическую направленность.

Наиболее значимым является ежегодное проведение недели духовой музыки, в рамках которой проходят тематические вечера, беседы на различные темы, мастер-классы, лекции-концерты с участием начинающих и

профессиональных музыкантов. В течении всей недели, каждый заинтересовавшийся получает ответы на интересующие его вопросы.

Цикл мероприятий, в рамках недели духовой музыки, способствует популяризации и пропаганде жанра духовой музыки, здоровому образу жизни, духовно-нравственному становлению молодого поколения, развитию у детей и подростков пониманию красоты и гармонии, художественно-эстетического вкуса, фантазии, образного мышления. Она помогает юным музыкантам в становлении и творческом развитии их таланта, привлекает в детскую школу искусств новых одарённых детей, повышает авторитет и значимость дополнительного образования, создаёт праздник – яркое событие в жизни, которая запоминается своей сюрпризностью и необычностью.

Юные музыканты-духовики являются постоянными участниками различных конкурсов, где многие из них добиваются значительных успехов. При проведении школьных конкурсов мы приглашаем компетентное и профессиональное жюри, в состав которого входят высококвалифицированные музыканты-духовики. На сцене детской школы искусств представляется удивительная возможность юным музыкантам выступить перед специалистами высокого уровня.

Хочется еще добавить, что сами преподаватели духового класса ведут активную концертную деятельность.

Нынешнее время не позволяет нам заниматься только с детьми. Мы систематически проводим работу с родителями. Постоянно информируем их как занимаются дети на уроках, приглашаем присутствовать на занятиях. На родительских собраниях обязательно устраиваем концерты с участием их детей, ведём беседы на различные темы. Одним словом, вовлекаем их в творческий процесс, организуем такую систему занятий, чтобы родители «шли в ногу» со своими детьми.

И в заключении хочется сказать, что ничто так не воспитывает, как личный пример педагога. Дети всегда там, где им интересно, - с теми, кто

способен раскрыть секреты творчества, кто ставит перед ними большие цели. Они там, где открываются большие перспективы.

Я вкладываю уверенную надежду в то, что воспитанники духового класса Каневской детской школы искусств продолжают обучение в музыкальных училищах и в высших учебных заведениях, и уже прославляют свои имена на международных и всероссийских конкурсах, играют в самых престижных музыкальных коллективах.

4. Составные исполнительской техники при обучении.

Игра на духовых инструментах бесспорно может быть причислена к одному из самых сложных видов инструментального исполнительского мастерства. Это вытекает из того, что процесс извлечения звука на духовых инструментах, помимо соответствующей работы органов слуха и пальцевого аппарата (лежащей в основе звукоизвлечения и на других инструментах) требует еще специфической, координированной деятельности ряда других органов человека. Отсюда можно сказать, что исполнительская техника при игре на духовых инструментах – это комплекс навыков, при помощи которых музыкант свободно и легко исполняет произведение, донося до слушателей основную мысль композитора, при этом выражает свои чувства, создавая характер и музыкальные образы данного произведения.

В понятие – «исполнительская техника духовика» включаются:

- 1) Умение правильно и соразмерно брать дыхание и верная подача воздушной струи в инструмент;
- 2) Четкая и слаженная работа всех губных мышц;
- 3) Правильная работа языка;
- 4) Четкое движение пальцев – техника пальцев;
- 5) Чистое интонирование;
- 6) Владение различными способами звукоизвлечения и звуковедения во всех регистрах звучания инструмента;

Не стану детально разбирать технику развития каждого вышеизложенного компонента – это темы отдельных рефератов. Свою задачу вижу в том, чтобы популярно рассказать об овладении всем арсеналом технических средств на основе работы над инструктивным материалом.

На своих уроках с учениками, работе над инструктивным материалом я уделяю больше времени, чем работе над произведениями потому, что считаю упражнения, гаммы и этюды – это основа развития исполнительской техники. Правоту своих слов вижу в том, что ученики класса духовых инструментов имеют подготовку выше среднего уровня нашей школы.

Чтобы донести до слушателей художественное произведение, раскрыть его характер, замысел композитора, ученик должен свободно владеть инструментом, не бояться его, а слиться с ним в одно целое. Инструмент должен стать передатчиком всех чувств и мыслей исполнителя.

Овладение техникой исполнения – залог хорошей игры на любом музыкальном инструменте, и достижение этой цели возможно лишь при постоянной настойчивой работе, в которую входит игра звуков продолжительной длительности, упражнения в различных интервалах и штрихах с применением дополнительной аппликатуры; гаммы, арпеджио и этюды.

Одним из слагаемых красивого исполнения музыкального произведения на духовых инструментах является красивый звук, поэтому исполнение звуков продолжительной длительности – самый распространенный и эффективный вид упражнений обеспечивающий развитие дыхания и мышц губ, включающий в себя работу над звукоизвлечением и звуковедением.

В начале урока первое, над чем мы с учеником начинаем заниматься – это разминка мышц губ и языка, их укрепление и разработка. Достигается это путем проигрывания выдержанных звуков всего звукоряда инструмента (освоенного на данный момент) в различных нюансах, например:

f ;

P ;

$P < f > P$;

$f > P$;

$f > mf > P$;

$mf < f > P$;

При этом уделяется внимание началу звука и его завершению; ведется постоянный контроль за ровностью звучания инструмента в различных регистрах и филировка звука. Ученику указываются грязные, слабые, «ватные» звуки и звуки красивые, сочные и плотные. В процессе обучения ученик сам начинает слышать, как должен звучать инструмент. На таких упражнениях развиваются сила и выносливость губных мышц. Развитию гибкости и подвижности мышц губ и языка служит игра звуков в различных интервальных соотношениях и темпах штрихами «деташе» (с применением языка) и «легато». В домашнее задание включается работа над самыми грязно исполняемыми нотами и интервалами, так как на уроке время не позволяет концентрировать все занятие на развитие звука.

5. Контроль дыхания

Немаловажное значение в работе над звуком имеет дыхание музыканта. Как и вокалистов, у исполнителей на духовых инструментах в формировании звука очень важно правильное дыхание и подача звука. Свободное и полное дыхание обеспечивает легкость исполнения произведения, правильную фразировку, интонирование, нюансировку.

Дыхание для духовика – это смычок скрипача или меха баяниста. Неправильно взятое дыхание или мех, создает такое впечатление у слушателей, будто исполнитель задыхается. Поэтому работе над развитием

дыхания при исполнении выдержанных звуков отводится столь же важное место, как и развитию мышц губного аппарата; так как они являются гранями исполнительской техники. Не стану останавливаться на изложении детальной работы над звуком и дыханием (это требует иллюстрации), отмечу только, что работая над развитием техники, надо добиваться от ученика плотного, насыщенного звучания, но не плоскость его и рыхлость.

Таким образом, на выдержанных нотах и интервалах мы учимся владеть звуком, так как при исполнении художественного материала красивый звук помогает передать картину музыкального произведения.

Постановка исполнительского дыхания должна занимать важнейшее место в обучении игре на духовых инструментах. Исполнительская и педагогическая практика показывает, что исполнители с неправильно поставленным дыханием не могут добиться высокого уровня исполнительского мастерства. Во время игры дыхание совмещает энергетическую, резонирующую, регулировочную и музыкально-выразительную функции.

Влияние техники дыхания чрезвычайно сильно сказывается на качественной стороне звука. Громкость, продолжительность, ровность и некоторые другие качества звучания непосредственно зависят от дыхания во время игры на инструменте. Большой филигранности, четкости и многообразия действий требуют от дыхания динамическая и интервальная техника, тембровые краски, различные типы атаки, штрихи и дыхательное вибрато. Если при этом учесть, что дыхание, сохраняя высокую артистичность, должно непрерывно поддерживать тончайшую координацию со всеми другими элементами звукового аппарата музыканта и с инструментом, то без больших колебаний я полностью согласен с бытующим афоризмом: «Искусство игры на духовом инструменте есть искусство дыхания».

Специфика исполнительского дыхания музыканта-духовика

Исполнительское дыхание духовика существенно отличается от физиологического. Вот суть их основных различий.

1. Физиологическое дыхание непроизвольно. Исполнительское дыхание не только совершается произвольно, но и требует от музыканта подлинно виртуозного управления.

2. Объем исполнительского дыхания значительно превосходит объем физиологического. Если при физиологическом вдохе человек вдыхает в среднем 500 куб. см воздуха, то во время игры на духовом инструменте очень часто используют всю жизненную емкость своих легких (3500 куб. см и больше).

3. В отличие от физиологического исполнительского дыхания неритмично: обе его фазы (вдох и выдох) совершаются вынужденно произвольно в зависимости от характера и построения исполняемых музыкальных фраз. В спокойном физиологическом дыхании продолжительность вдоха и выдоха почти равны, а в исполнительском дыхании асимметричность вдоха и выдоха, как правило, проявляется в гораздо большей степени.

4. Физиологический вдох осуществляется, обычно, через нос, а во время игры на духовом инструменте вдох производится главным образом через рот.

5. Физиологический выдох носит пассивный характер и осуществляется бесконтрольно. Исполнительский же выдох, осуществляемый наопоре, расходуется экономно.

Таким образом, в отличие от физиологического, исполнительское дыхание связано с большим расходом физических сил. Высокая техника дыхания необходима не только для достижения исполнительского мастерства, но и для сохранения здоровья музыканта.

Анатомо-физиологические основы исполнительского дыхания

Важным моментом начального обучения игре на духовых инструментах является необходимость научиться правильному, рациональному исполнительскому дыханию. Кроме этого, учащийся должен

иметь 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.

1. 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.

2. Легкие (состоят из многочисленных тонких пузырьков, густо оплетенных кровеносными сосудами и обладающих большой эластичностью). Легкие с воздушными путями образно сравнивать 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.

3. 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. Условно говоря, существует 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.

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 меньше 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. Розановым:

«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».

Опорой дыхания всегда должны служить напряженные, сознательно сжатые мышцы брюшного пресса, то есть мускулы живота, окружающие диафрагму и воздействующие на нее при выдохе.

Таким образом, при выдохе кроме внутренних межреберных мышц грудной клетки активную роль играют сжато-напряженные мышцы брюшного пресса, которые во взаимодействии с губами помогают управлять объемом воздуха легких и его скоростным напором. Диафрагма при выдохе постепенно возвращается в свое исходное положение вместе с

суживающимися нижними ребрами грудной клетки, к которым она прикреплена (живот втягивается).

Дыхание и 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 цезур;
- 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.

6. Преодоление технических трудностей

Следующий этап урока – работа над гаммами, трезвучиями, арпеджио и упражнениями в тональности. Это основной этап развития исполнительской техники потому, что при работе над ними включаются все аспекты музыкального развития. Это слух и ритмика, физическое развитие всех мышц (губы, язык, пальцы), память и музыкальное мышление. Многие педагоги не придают большое значение гаммам и трезвучиям, уделяя больше внимания художественному материалу. Считаю исполнение гамм и упражнений на их основе – это не просто сухое и скучное шевеление пальцами, а именно в данной работе формируется легкое, уверенное

владение инструментом, гармоническое мышление, слияние с инструментом; в них осваивается и дополнительная аппликатура инструмента. Поэтому на технических зачетах в классе духовых инструментов ученик выносит 3 – 4 гаммы, что помогает развивать свободу владения и моментальный мысленный охват каждой гаммы и каждой ноты.

Ученик обязан вникнуть в суть задания, превратить его (пропустить через себя), и воспроизвести на инструменте. Это развивает память (музыкальную и мышечную) и логическое мышление.

При этом я стараюсь добиваться образного исполнения гамм и упражнений, рисуя какие-либо образные картинки словами, помогая ученику создать характер заданного используя различные штрихи и динамику. Впоследствии все это переносится на художественный материал при построении музыкальных фраз и создания музыкальных образов.

Гаммы и упражнения – это универсальный свод основных технических приемов и средств выразительности, охватывающий техническую и художественную стороны исполнения. Ученик обязан усвоить, что гаммы – это те «кирпичики», из которых можно построить любое музыкальное произведение.

Это незаменимый материал для овладения инструментом, источник качества звука, динамического и тембрального разнообразия. Поэтому нельзя относиться формально к исполнению гамм и упражнений на уроках.

Хочется сказать еще и о современных технических средствах, которые я применяю на уроках для того, чтобы работа над инструктивным материалом стала для ученика интересной, увлекала его, и была творческой и продуктивной.

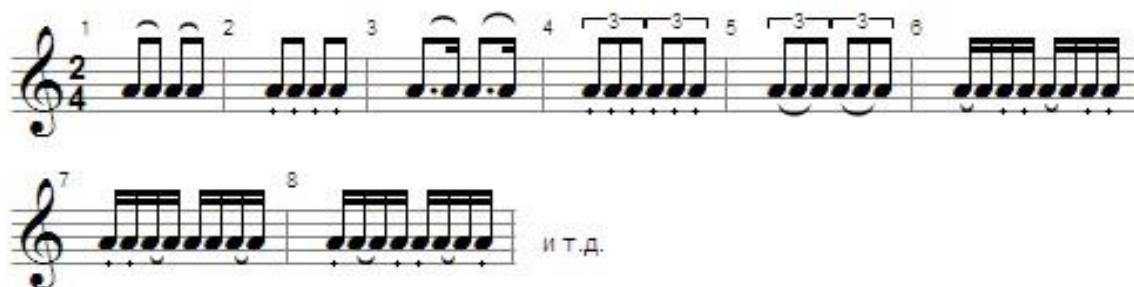
По мере усвоения гаммы, трезвучия, арпеджио, либо упражнения, я включаю ученику электроклавишный секвенсор ритмов для сопровождения задания под звуки, например: ударной установки или гармонизированного рифа в различных темпах и ритмах. С этой же целью используются

магнитофонные записи компьютерных музыкальных сэмплов. Гамма или упражнение в этом случае для ученика становится настоящим произведением.

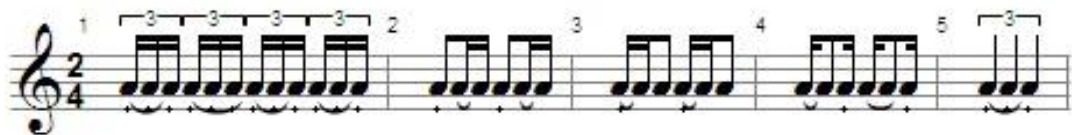
Такая работа увлекает ученика и помогает правильному ритмическому исполнению и интонированию (развивает слух и ритмику). Но хочу предостеречь от чрезмерного использования технических средств на уроке, так как порой это мешает ученику слушать себя, он может привыкнуть прятать неточное, некачественное исполнение за электронным сопровождением. Как вспомогательный элемент в развитии музыканта технические средства очень нужны, но злоупотреблять ими вредно для обучения.

В каждом последующем году обучения работа над гаммами отличается от предыдущего более активной ролью ученика в учебном процессе: самостоятельностью, творческим отношением. Если в первом классе мы играем только прямое проигрывание гамм и трезвучий штрихами «деташе» и «легато» в умеренном темпе, то во втором классе применяется комбинированное «легато» и «стаккато», а также арпеджио в комбинированных штрихах.

В третьем классе на основе главных ступеней трезвучий, я обучаю своих детей сочинению музыкальной фразы, то есть учимся первым шагам импровизации, а значит учимся более свободно владеть инструментом, используя при этом все штрихи и группетто, усвоенные в гаммах.



В четвертом классе к предыдущим заданиям добавляется исполнение гамм триолями и квартолями от каждой ноты в различных ритмических рисунках и группировках.



В пятом классе включается в работу хроматическая гамма, доминантсептаккорд с арпеджио, различные пассажи от каждого лада.

Знакомство с двойным и тройным стаккато (труба).

Вся работа над упражнениями и гаммами имеет одну цель - развитие технических возможностей юного музыканта; и в неё включены:

- 1) Достижение хорошей атаки звука, его ведение и завершение, верное интонирование, умение извлекать звук различными способами, достижение ровного звучания всего звукоряда инструмента.
- 2) Укрепление и развитие мышц губного аппарата, языка, пальцев и исполнительского дыхания, их совместная и правильная координация в процессе исполнения.
- 3) Свободное владение инструментом.

Пренебрежительное, нетворческое отношение в работе над гаммами обязательно скажется в дальнейшем на развитии учащегося.

Большое значение в развитии исполнительской техники имеет систематическая работа над этюдами. Переходом к игре этюдов завершается первоначальный период тренировочных упражнений и начинается новый, более ответственный, в котором специальные технические задачи сочетаются с музыкальными.

Создаются предпосылки для успешной работы над музыкальными произведениями. Этюды дают возможность проверить прочность

приобретенных знаний, навыков, уровень технической подготовки, развивают умение тщательно работать над отделкой произведения.

Также, как и в работе над гаммами и упражнениями, при работе над этюдами предусматривается тщательная отточка качества звука, его начала и завершения, ведется работа над правильностью и адекватностью дыхания при исполнении музыкальных, развиваются мышцы губ, языка и пальцев.

Совершенствуются штрихи, оттачиваются динамические оттенки, чувство ритма. Выполнение этой комплексной задачи в большей степени будет способствовать преодолению технических трудностей, которые встретятся в дальнейшем при разучивании пьес.

В нашем классе работа над этюдами делится на несколько этапов.

Первый этап – аналитический, где в работу включается мозг ученика.

Знакомство с этюдами происходит визуально, мы рассматриваем этюд, обращая внимание на тональность, штрихи и на гаммообразные пассажи или арпеджио, отработанные в однотональной гамме; обозначаем трудноисполнимые интервалы и группетто.

Затем читаем этюд с листа от начала до конца (по возможности времени урока) в медленном темпе, знакомясь с этюдом на слух и пробуя сольфеджировать. После этого определяем где лучше брать дыхание выстраивая фразы и динамику.

Следующий этап технический – вычленение из этюда трудноисполнимых пассажей и интервалов и работа над ними как обыкновенными упражнениями, не касаясь всего этюда. Определяем какую аппликатуру и какие пальцы использовать в конкретных пассажах.

Затем проводим естественное соединение сложных мест с предыдущими и последующими фразами в одну целую музыкальную ткань, оттачивая при этом звукоизвлечение, работу мышц губного аппарата, правильность штрихов, ритма, нюансировку.

Третий этап – это непосредственное создание музыкального характера этюда, в котором отработанные технические приемы, способы и

выразительные средства исполнения подчинены раскрытию образного содержания музыки. Этот этап максимально приближен к работе над музыкальными пьесами, развивает мышление, воображение, расширяет музыкальный кругозор учащегося; на нем оттачивается исполнительская техника и физическая выносливость.

На этом этапе я также использую ритмический секвенсор и компьютерные сэмплы для сопровождения этюда, что помогает более выразительному музыкальному исполнению и главное привлекает учеников к инструктивному материалу.

7. Роль педагога в развитии исполнительских навыков.

Я не сторонник бездушного технического натаскивания при работе над материалом, когда ученик не работает головой, когда он не пытается создать музыкальный образ монотонно нажимает на клапаны, выдувая «мертвые» звуки. На данном этапе работы роль педагога – донести до ученика задачи этюда, объясняя ему характер исполнения, приводя аналогичные образы – картинки из жизни, природы и т.п. Пропивая, проигрывая на инструменте (но не доводя до безумного копирования учеником учительского исполнения) и даже пританцовывая. Все средства хороши для того, чтобы мысль и характер этюда донести до сознания ученика.

Я считаю – музыка это та же человеческая речь, только принимаемая нами на подсознательном уровне. Порой мы сознательно не можем понять почему одно и то же произведение, исполненное разными учениками, при равном техническом исполнении либо понравилось, либо нет. А все дело в том, что один ученик смог передать характер и образ произведения, а другой нет. Как чтение литературного произведения со сцены; либо оно монотонное и скучное; либо яркое, образное, насыщенное эмоциональными нюансами, понятное и захватывающее.

Работая над характером в упражнениях и этюдах, над фразировкой и нюансировкой, надо чтобы ученик осознал мысль автора; объясняя ему на сознательном уровне возможности и свойства человеческой речи.

В некоторых случаях я, например, говорю ученику фразу: - «Я рисую радугу», трактуя ее по-разному, по-разному беря дыхание, каждый раз ставя разные акценты, нюансируя ее по-разному.

Ученик вникает, когда фраза звучит пусто или бессмысленно и когда в ней передается разный смысл (скажем, от негативно – презрительного, до страстно – желаемого). То же самое мы потом применяем при исполнении музыкальных фраз, проигрывая их по-разному.

То есть, мы вытаскиваем из нашего подсознания мысль и стараемся передать ее посредством звука инструмента. В процессе работы ученик осознает, как надо сыграть данную фразу. Это только лишь один пример воплощения подсознательного в сознательное.

И чем богаче ученик владеет исполнительскими средствами, чем свободнее он владеет инструментом, тем легче ему передать характер музыки. И тем понятнее становится слушателям произведение.

Мы, как педагоги, судим об ученике, «играющий» он или нет. Поэтому работа над этюдами – это синтез развития техники исполнения с приобретением исполнительского опыта и музыкального мышления.

В заключении хочу еще раз подчеркнуть. Чтобы научить ученика содержательно исполнять музыкальное произведение, передать характер, мысли и образы, вложенные в него автором – надо научить ученика свободно владеть инструментом.

Достижение этой цели возможно лишь при условии постоянной, настойчивой работы над развитием исполнительской техники, при постоянном контроле со стороны педагога в достижении поставленной задачи; научить ребенка мыслить, понимать, вникать в суть задания урока.

И тогда уже вооруженный исполнительскими навыками ученик способен вынести на суд слушателей музыкальную картину произведения.

Потому, что в противном случае правильное, но бездумное выполнение всех музыкальных значков, записанных в нотах или простое копирование педагога, не дает ощущения музыки. Даже работая над инструктивным материалом (гаммами, упражнениями, этюдами) ученик должен воплощать в игре музыкальные образы, предложенные ему педагогом (например, звучание ручья, изображение животного мира, волг моря, разговор людей и т.д.).

Мозг ученика с первой минуты и до последней, должен находиться в работе. И это главная задача учителя. В течение всего занятия между учителем и учеником должна быть некая энергетическая нить, некий контакт, настраивающий ученика на творческую работу; и когда контакта не происходит, то я считаю урок потерянным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Правильная, рациональная методика постановки и развития дыхания играет важную роль в становлении исполнительского мастерства музыканта-духовика.

Теоретическое знание основ физиологии дыхания должно сочетаться с практической работой - разного рода специальными упражнениями, ставящими целью развитие всех исполнительских компонентов (в частности, дыхательных мышц), а в перспективе и всех средств музыкальной выразительности.

Поэтому необходимо каждодневно развивать и совершенствовать те или иные исполнительские компоненты и приемы на специальных, в зависимости от поставленных задач, упражнениях.

Для тренировки дыхательных мышц рекомендуется на первых уроках заниматься дыханием без инструмента, так как начинающему музыканту значительно легче освоить все технические приемы поочередно.

После того как ученик успешно освоил постановку дыхания, затем губ и т. д., можно переходить к игре. В дальнейшем учебном процессе продолжается развитие и совершенствование техники и всех исполнительских компонентов. Только благодаря единству и слаженности действий системы выдоха, плотной и четкой работе языка, а также его координации с действиями губ, достигается свобода и легкость игры, богатство звучания.

Именно игра на опоре дыхания существенно упростит освоение диапазона инструмента и увеличит исполнительскую выдержку, а в конечном счете позволит в совершенстве овладеть своим инструментом и по праву занять достойное место в среде исполнителей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. С.Болотин «Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе» Изд. «Музыка» Ленинградское отделение 1980г.
2. В.Сумаркин «Методика обучения игры на тромбоне» Изд. «Музыка» Москва 1987г.
3. Е.Богатыренко «Маленькая школа обучения игры на трубе» Изд. «Союз художников» Санкт-Петербург 2009г.
4. С.Баласаян «Школа игры на трубе» 1999г. Изд. «Музыка» Москва 2010г.
5. Усов Ю. А. «Школа игры на трубе» Изд. «Музыка» Москва 2010г.
6. В.Н.Гержев» Методика обучения игре на духовых инструментах.» Учебное пособие, Изд. «Планета музыки» Санкт-Петербург, Москва, Краснодар 2015г.
7. Богатыренко Е. Маленькая школа игры на трубе, 2002 г.
8. Григорьев Б., Востряков Н. Начальная школа игры на тромбоне. 1963 г.
9. Симанович А. Техника игры на трубе для маленьких и взрослых, 2011г.
10. Б.Диков методика обучения 1962г.
12. «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах» С. В. Розанова (1935г.)
- 11.- Школа игры на тромбоне В. М. Блажевича(1939г.)
- 12.- Школа игры на гобое Н. В. Назарова(1939г.)
- 13.- Школа игры на кларнете С. В. Розанова(1940г.)
14. - «О дыхании при игре на духовых инструментах» Б.А. Дикова (1956г.)
- 15.- «Вопросы теории и практики игры на валторне» А. И. Усова(1957г.)