



ВТОРОЙ ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
МАСТЕРСТВА МОЛОДЫХ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДУХОВЫХ
И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
«ВИВАТ, МУЗЫКАНТ!»



СБОРНИК МЕТОДИЧЕСКИХ РАБОТ И ВИДЕОУРОКОВ ЛАУРЕАТОВ И ФИНАЛИСТОВ КОНКУРСА





ОБ ОРГАНИЗАТОРЕ КОНКУРСА

АССОЦИАЦИЯ ДУХОВЫХ ОРКЕСТРОВ И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

«ДУХОВОЕ ОБЩЕСТВО ИМЕНИ ВАЛЕРИЯ ХАЛИЛОВА»

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

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

За прошедшие годы Ассоциацией организовано проведение различных мероприятий в сфере духового исполнительства: конкурсы, проекты культурно-патриотической направленности, образовательно-просветительские программы, творческие смены и фестивали. Запущено всероссийское фестивальное движение при участии духовых оркестров.

Деятельность Ассоциации направлена на решение важных вопросов для развития духового исполнительства — повышение качества преподавания, участие в научной и методической работе в ВУЗах и ССУЗах страны, экспертиза отечественных музыкальных инструментов, организация ра-

боты по созданию системы обучения и подготовки специалистов по ремонту и реставрации музыкальных инструментов.

Впервые за всю историю существования Международного конкурса имени П.И. Чайковского, в том числе и при содействии Ассоциации, в конкурсную программу была включена номинация «Духовые инструменты». Лауреаты этого престижного музыкального конкурса принимают активное участие в мероприятиях Ассоциации.

Одним из приоритетных направлений «Духового общества имени Валерия Халилова» является проведение фестивалей-конкурсов детских духовых оркестров России. Всероссийские фестивали-конкурсы детских духовых оркестров в МДЦ «Артек», ВДЦ «Океан», ВДЦ «Орленок», ВДЦ «Смена» проходят ежегодно при поддержке Министерства культуры РФ и Министерства просвещения РФ.

По инициативе Ассоциации была запущена и проведена Всероссийская акция «Окно Победы». В день празднования 9 Мая музыканты со всей страны исполняли мелодию песни Д. Тухманова «День Победы» на своих музыкальных инструментах.

Среди проектов Ассоциации проведение масштабных всероссийских духовых фестивалей, среди них «Петровские музыкальные Ассамблеи», в год празднования 350-летия со дня рождения Петра I, Всероссийский молодёжный фестиваль духовых оркестров «С тобой, страна!» в Год педагога и наставника. Фестиваль «С тобой, страна!» стал самым крупным смотром творчества детско-юношеских и профессиональных духовых оркестров в 2023 году.

В июне 2023 года по инициативе Ассоциации в МИА «Россия сегодня» была проведена первая большая пресс-конференция, посвященная вопросам духового и ударного исполнительства в России. В ходе пресс-конференции прозвучали инициативы, касающиеся популяризации жанра среди населения страны, образования и подготовки квалифицированных кадров. Особое внимание экспертов было уделено обсуждению обеспечения необходимых мер поддержки детских и юношеских духовых коллективов, а также патриотическому воспитанию подрастающего поколения.

Ассоциацией создано всероссийское сообщество профессионалов, готовых внести весомый вклад в достижение национальных целей развития России.

СОДЕРЖАНИЕ

Приветственное слово Председателя Оргкомитета Конкурса Михаила Брызгалова	4
Приветственное слово Председателя жюри Конкурса Эркина Юсупова	5
О Всероссийском конкурсе профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «Виват, музыкант!»	6
Жюри Конкурса	8
Очные испытания II тура Конкурса (26–28 февраля 2024 г., Москва)	9
Круглый стол «Выявление и поддержка молодых талантливых лидеров в сфере культуры и искусства. Проекты Российского духового общества»	12
Лауреаты Конкурса «Виват, музыкант!» 2024 г.	14
Торжественная церемония награждения лауреатов и финалистов конкурса	18
Программа концерта торжественной церемонии награждения лауреатов и финалистов конкурса	22
Методические работы и видеоуроки	24
Номинация «Лучший преподаватель класса деревянных духовых инструментов»	25
Номинация «Лучший преподаватель класса медных духовых инструментов»	45
Номинация «Лучший преподаватель класса ударных инструментов»	65
Номинация «Лучший преподаватель класса ансамбля духовых инструментов»	88
Номинация «Лучший руководитель детского духового оркестра»	114
Номинация «Лучший руководитель детского эстрадно-джазового оркестра»	136
Благодарности партнёрам Конкурса	148

Дорогие друзья!

Представляем вашему вниманию уникальные учебно-методические пособия, изданные Ассоциацией «Духовое общество имени Валерия Халилова» – *Сборник методических работ и видеоуроков лауреатов и финалистов Конкурса и Сборник аранжировок, инструментовок и сочинений лауреатов Конкурса.*

Сборники изданы по итогам проведения II Всероссийского конкурса профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «Виват, музыкант!» в 2024 году специально для профильных специалистов в сфере обучения искусству игры на духовых и ударных инструментах. Оба издания включают в себя методические разработки, современные и инновационные практики построения репетиционно-педагогического процесса лауреатов и финалистов Конкурса.

Участие в Конкурсе «Виват, музыкант!» становится для молодых и талантливых педагогов точкой старта для перехода на новый профессиональный уровень, а само проведение Конкурса становится одним из знаковых событий в области музыкального образования и культурной жизни страны, привлекая внимание всё большего числа участников и зрителей. Представителями профессионального сообщества высоко оценены концепция и реализация творческого соревнования.

Благодарю всех, кто принимал участие в организации и проведении Конкурса! Благодарю за ваш труд, преданность, стремление к качественным и позитивным переменам, вклад в развитие музыкального искусства нашей страны!

Отдельная благодарность Президентскому фонду культурных инициатив, Министерству культуры Российской Федерации за поддержку и содействие в проведении столь знакового творческого соревнования среди молодых преподавателей!

**Председатель Оргкомитета Конкурса «Виват, музыкант!»,
президент Ассоциации «Духовое общество имени Валерия Халилова»,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
член Общественной палаты Российской Федерации
Михаил БРЫЗГАЛОВ**



A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Mikhail Bryzgalov'. The signature is fluid and stylized, with a long horizontal stroke at the end.

Уважаемые коллеги, дорогие друзья, организаторы и участники II Всероссийского конкурса профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «Виват, музыкант!»

Молодые преподаватели, как никто другой, делают большую и кропотливую работу. Ежедневно и поступательно они вносят свой, пожалуй, самый значимый вклад в будущее юных музыкантов, сохраняя преемственность поколений и лучшие музыкальные традиции. Начальный этап обучения – самый важный, а правильность обучения на данном этапе важна вдвойне, так как поступая в музыкальное училище, молодой музыкант, уже имеющий хороший базис знаний и навыков, может развивать его дальше.

Конкурс профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «Виват, музыкант!» поддерживает молодых специалистов и развивает отечественную школу музыкального образования – педагогическую, духовую, ударную – выводит ее на новый уровень.

**Председатель жюри Конкурса «Виват, музыкант!»,
и.о. заведующего кафедрой медных духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, профессор, лауреат премии Министерства культуры Российской Федерации
«Лучший преподаватель в области музыкального искусства»
Эркин ЮСУПОВ**

A handwritten signature in blue ink, consisting of stylized, overlapping loops and lines, positioned below the text of the portrait.

Конкурс профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментах «Виват, музыкант!» проводится в России с 2021 года. Инициатором его проведения и организатором является Ассоциация «Духовое общество имени Валерия Халилова». Дважды проект поддерживается Президентским фондом культурных инициатив.

Конкурс направлен на выявление и поддержку молодых лидеров в сфере культуры, искусства и креативных индустрий. II Всероссийский конкурс профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «Виват, музыкант!» приурочен к Году педагога и наставника, объявленного в 2023 году Президентом России В.В. Путиным. Проект реализуется при поддержке Президентского фонда культурных инициатив и Министерства культуры Российской Федерации.

Номинации II Всероссийского конкурса профессионального мастерства «Виват, музыкант!» – «Лучший преподаватель класса деревянных духовых инструментов»; «Лучший преподаватель класса медных духовых инструментов»; «Лучший преподаватель класса и (или) ансамбля ударных инструментов»; «Лучший преподаватель класса ансамбля духовых инструментов»; «Лучший преподаватель оркестрового класса, руководитель (дирижёр) детского духового оркестра»; «Лучший преподаватель, руководитель (дирижёр) эстрадно-джазового ансамбля (оркестра); «Луч-

шая аранжировка»; «Лучшая инструментовка»; «Лучшее музыкальное произведение». К участию в конкурсе приглашены преподаватели детских музыкальных школ и детских школ искусств, учреждений среднего профессионального и дополнительного образования, ведущих педагогическую деятельность в направлении «Исполнительство на духовых и ударных инструментах», а также композиторы, дирижёры, аранжировщики и инструментальщики, работающие в этом жанре. Возрастной сегмент аудитории участников от 20 до 42 лет включительно.

По итогам заявочной кампании в Оргкомитет Конкурса поступило **311 заявок** от участников из **54 регионов России** – Забайкальского края, Республики Мордовия, Республики Татарстан, Республики Башкортостан, Республики Хакасия, Республики Адыгея, Луганской Народной Республики, Донецкой Народной Республики, Республики Карачаево-Черкессия, Чеченской Республики, Ямало-Ненецкого автономного округа, Москвы, Санкт-Петербурга, Самарской, Саратовской, Тульской областей и др.



Конкурсные испытания проходили в два тура

Первый тур проходил заочно с 19 ноября 2023 года по 15 января 2024 года.

Жюри, в состав которого вошли ведущие специалисты жанра духового и ударного исполнительства России под председательством и.о. заведующего кафедрой медных духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, профессора Эркина Юсупова оценивало конкурсные материалы, направленные участниками. Среди критериев оценки, помимо профильных компетенций участников, оценивались использование современных технологий и методик преподавания для педагогов, оригинальность идеи и замысла для композиторов. В результате заочного тура были определены участники второго очного тура. Очный тур проходил в Москве на базе Детской музыкальной школы имени М.И.Табакова с 26 по 28 февраля 2024 года.

В новых номинациях этого года «Лучшая аранжировка»; «Лучшая инструментовка»; «Лучшее музыкальное произведение» конкурсные соревнования проходили в один тур – заочный.

В рамках проведения Конкурса 29 февраля в Российском национальном музее музыки состоялся круглый стол на тему

«Выявление и поддержка молодых талантливых лидеров в сфере культуры и искусства. Проекты Российского духового общества».

В нём приняли участие президент Ассоциация «Духовое общество имени Валерия Халилова» Михаил Брызгалов, члены жюри Конкурса и конкурсанты.

1 марта 2024 года в Большом зале Музыкального училища Российской академии музыки имени Гнесиных состоялась торжественная церемония награждения победителей Конкурса и Гала-концерт. В концертной программе церемонии награждения выступили студенты музыкального училища РАМ имени Гнесиных, учащиеся детских музыкальных школ и детских школ искусств г. Москвы. Онлайн-трансляция события велась на портале [«Культура.РФ»](http://Культура.РФ).

Призовые места в номинациях заняли представители 12 регионов России: г. Москва – 12 призовых мест; г. Санкт-Петербург и Ленинградская область – 6 призовых мест; Саратовская область и Республика Татарстан – по два призёра; Белгородская, Курганская, Самарская, Свердловская, Костромская, Пензенская область и Краснодарский край по одному призёру. Педагогам из Луганской Народной Республики и Донецкой Народной Республики, которые впервые принимали участие в Конкурсе вручены дипломы участников в номинации «Лучший преподаватель по классу деревянных духовых инструментов».

По итогам конкурса выпущены электронные издания:

[«Сборник методических работ и видеороликов лауреатов и финалистов II Всероссийского конкурса профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «Виват, музыкант!»](#)

[«Сборник аранжировок, инструментовок и сочинений лауреатов II Всероссийского конкурса профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «Виват, музыкант!»](#).



ЖЮРИ КОНКУРСА



ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ЖЮРИ

ЮСУПОВ

Эркин Бахтиярович

Профессор, лауреат премии
Министерства культуры
Российской Федерации
«Лучший преподаватель
в области музыкального
искусства», и.о. заведующего
кафедрой медных духовых
и ударных инструментов
Московской государственной
консерватории имени
П.И. Чайковского



ЧЛЕНЫ ЖЮРИ

МАЯКИН Тимофей Константинович

Заслуженный артист Российской Федерации,
генерал-майор, главный военный дирижер,
начальник Военно-оркестровой службы
Вооруженных сил Российской Федерации,
член Президиума Ассоциации духовых оркестров
и исполнителей на духовых и ударных инструментах
«Духовое общество имени Валерия Халилова»

ДУРЫГИН Сергей Юрьевич

Заслуженный артист Российской Федерации,
полковник, начальник Центрального военного
оркестра Министерства обороны Российской
Федерации, член Президиума Ассоциации
«Духовое общество имени Валерия Халилова»

ПЕТРОВИЧ Константин Андреевич

Заслуженный артист Республики Дагестан,
полковник, дирижёр Центрального военного
оркестра Министерства обороны
Российской Федерации

ДЕГТЯРЁВА Валентина Ивановна

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

ЛУКЪЯНОВ Дмитрий Михайлович

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

ОВЧИННИКОВ Павел Леонидович

Кандидат искусствоведения, доцент, первый
заместитель директора ГБПОУ г. Москвы
«Академия джаза», руководитель Центра
профессионального мастерства по направлению
«Эстрадно-джазовое инструментальное искусство»
ДОПСКИ Департамента культуры г. Москвы,
член Ассоциации «Духовое общество
имени Валерия Халилова»

ШАГОВ Фёдор Александрович

Преподаватель по классу тубы Московского
Государственного колледжа музыкального
исполнительства им. Ф. Шопена,
лауреат Международного конкурса
имени П.И. Чайковского, солист оркестра
Государственной академической
симфонической капеллы России
под управлением В. Полянского,
лауреат Первого конкурса
«Виват, музыкант!»

ОЧНЫЕ ИСПЫТАНИЯ II ТУРА КОНКУРСА

26–28 февраля, Москва

Детская музыкальная школа имени М.И. Табакова





ОЧНЫЕ КОНКУРСНЫЕ ИСПЫТАНИЯ



ОЧНЫЕ КОНКУРСНЫЕ ИСПЫТАНИЯ

КРУГЛЫЙ СТОЛ

«ВЫЯВЛЕНИЕ И ПОДДЕРЖКА МОЛОДЫХ ТАЛАНТЛИВЫХ ЛИДЕРОВ В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА. ПРОЕКТЫ РОССИЙСКОГО ДУХОВОГО ОБЩЕСТВА»

29 февраля, Москва

Российский национальный музей музыки

После завершения всех конкурсных испытаний, 29 февраля в Российском национальном музее музыки состоялся круглый стол при участии президента Ассоциации «Духовое общество имени Валерия Халилова» Михаила Брызгалова, членов жюри и финалистов конкурса «Виват, музыкант!». Главной темой стало обсуждение вопросов поддержки молодых талантливых лидеров в сфере культуры и искусства.

Михаил Брызгалов представил результаты деятельности Ассоциации, рассказал о реализуемых проектах, в том числе с привлечением молодых специалистов. О конкурсах профессионального мастерства для молодых педагогов в своём выступлении рассказала заместитель директора – руководитель Федерального ресурсного информационно-аналитического центра художественного образования на базе Российской академии музыки имени Гнесиных Екатерина Лозбенева.

С приветственной речью к финалистам выступили вице-президент Ассоциации «Духовое общество имени Валерия Халилова», заведующий отделом музыкального искусства Государственного Российского Дома народного творчества имени В.Д. Поленова Анатолий Цеп; члены жюри Конкурса – первый заместитель директора «Академии джаза», кандидат искусствоведения, доцент Павел

Овчинников; заведующий кафедрой ударных инструментов РАМ имени Гнесиных, заслуженный артист РФ, профессор Дмитрий Лукьянов; дирижер Центрального военного оркестра Министерства обороны РФ Константин Петрович; преподаватель по классу тубы Московского Государственного колледжа музыкального исполнительства им. Ф. Шопена г. Москва, лауреат Международного конкурса П.И. Чайковского, лауреат Первого конкурса «Виват, музыкант!» Фёдор Шагов.

Встречу посетили две участницы конкурса из новых российских регионов. Специалисты заинтересованы в обмене опытом с коллегами.

Конкурсанты активно участвовали в обсуждениях, делились своими инициативами. Участник конкурса «Виват, музыкант!» Азамат Латыпов провёл презентацию образовательной платформы «Brassbook». На платформе размещены фонограммы для учеников детских музыкальных школ и школ искусств.

Все участники круглого стола с большим энтузиазмом встретили новость о запуске с 2025 года программы «Земский работник культуры». О поддержке инициативы сообщил Президент России Владимир Путин во время послания Федеральному Собранию 29 февраля.



Лозбенева Е.С



Овчинников П.Л.



Лукиянов Д.М.



Брызгалов М.А.



ЛАУРЕАТЫ КОНКУРСА «ВИВАТ, МУЗЫКАНТ!» 2024 г.

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Детская музыкальная школа имени Йозефа Гайдна»

ТЕРЕХИН

Андрей Андреевич
преподаватель
по классу фагота

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение дополнительного образования «Санкт-Петербургская детская школа искусств им. Г.В. Свиридова»

ПАНИНА

Екатерина Дмитриевна
преподаватель
по классу флейты

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Детская музыкальная школа для одаренных детей имени Л.И. Шугома при Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова

ЛЕВИН

Данила Сергеевич
преподаватель
по классу саксофона

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Санкт-Петербургское государственное бюджетное учреждение дополнительного образования «Санкт-Петербургская детская школа искусств имени С.С. Прокофьева»

ЛАТЫПОВ

Азамат Анварович
преподаватель
по классу трубы

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Детская музыкальная школа имени Йозефа Гайдна»

БАРАННИК

Дмитрий Александрович
преподаватель
по классу тромбона

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Детская музыкальная школа имени А.Н. Скрябина»

КОСИЦИН

Сергей Павлович
преподаватель
по классу трубы

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования муниципального образования г. Краснодар «Межшкольный эстетический центр»

АНКУШЕВ

Сергей Сергеевич
преподаватель по классу
эуфонии и тубы

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Детская музыкальная школа имени Ф.И. Шаляпина»

ШАМОВ

Сергей Борисович
преподаватель по классу
ударных инструментов

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Детская школа искусств имени С.И. Мамонтова»

ШЕЙНИН

Владимир Михайлович
преподаватель по классу
ударных инструментов

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Муниципальное автономное образовательное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств» Пензенская область, г. Заречный

СИДОРОВ

Евгений Валерьевич
преподаватель по классу
ударных инструментов

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «ДШИ «Центр»

ЧИСТЯКОВ

Дмитрий Викторович
преподаватель по классу
ударных инструментов

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Уральская специальная музыкальная школа (колледж)», г. Екатеринбург

САВЕНКОВА

Анастасия Сергеевна
преподаватель по классу ансамбля духовых инструментов

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская музыкальная школа № 6», г. Саратов

СКРИПИНСКАЯ

Мария Николаевна
преподаватель по классу флейты

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Костромы «Детская музыкальная школа №1 им. М.М. Ипполитова-Иванова»

ГЮРДЖЯН

Лусинэ Оганесовна
преподаватель по классу ансамбля духовых инструментов

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ДЕТСКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств имени Г.А. Обрезанова»

Белгородская область, п. Пятницкое Волоконовского района

ЯРОВОЙ

Павел Николаевич
руководитель Образцового духового оркестра Пятницкой детской школы искусств имени Г.А. Обрезанова, преподаватель оркестрового класса

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования города Москвы «Центр творческого развития и музыкально-эстетического образования детей и юношества «Радость»

КОСТОМАРОВ

Ростислав Сергеевич
Заместитель директора, руководитель Оркестрово-духового отделения ГБОУ ДО «ЦТР и МЭО «Радость», художественный руководитель духового оркестра «Виртуозы» ГБОУ ДО «ЦТР и МЭО «Радость» на базе ГБОУ «ПМКК», педагог дополнительного образования оркестрового класса и кларнета

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Средняя специальная музыкальная школа Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

ГОЛИКОВ

Александр Евгеньевич
преподаватель оркестрового класса ССМШ Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, руководитель Духового оркестра ССМШ Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Калининградский областной музыкальный колледж им. С.В. Рахманинова»

ВЕКШИН

Никита Андреевич
преподаватель оркестрового класса ГБПОУ КОМК им. С.В. Рахманинова, руководитель Студенческого духового оркестра КОМК им. С.В. Рахманинова

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ОРКЕСТРА»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение г. Москвы «Академия джаза»

МЕЛЬНИКОВ

Денис Алексеевич
заведующий эстрадно-джазового отдела, преподаватель оркестрового класса и ансамблевого исполнительства, руководитель Учебного биг-бэнда ГБПОУ г. Москвы «Академия джаза» (Jazz Academy Big Band)

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств № 16 им. О.Л. Лундстрема» г. Казани

ЗАГИДУЛЛИНА

Алина Леонидовна
преподаватель оркестрового класса МБУДО г. Казани «Детская школа искусств №16 им. О.Л. Лундстрема», руководитель Ансамбля духовых инструментов «Bridge»

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Московская городская объединённая детская школа искусств «Сокольники»

ПУГОВКИН

Кирилл Андреевич
преподаватель оркестрового класса ГБУДО г. Москвы «МГОДШИ «Сокольники», руководитель Эстрадного оркестра ДМШ №82

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШАЯ АРАНЖИРОВКА»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского»

БЕЛЯКОВ

Ярослав Анатольевич
доцент кафедры медных духовых и ударных инструментов Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, художественный руководитель Брасс-ансамбля МГК им. П.И. Чайковского

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Средняя специальная музыкальная школа Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

ГОЛИКОВ

Александр Евгеньевич
преподаватель, руководитель Духового оркестра ССМШ Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования «Колтушская детская школа искусств»

Ленинградская область, Всеволожский район, с. Павлово

КЛЕВЦОВА

Елена Алексеевна
преподаватель по классу флейты

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШАЯ ИНСТРУМЕНТОВКА»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение г. Москвы «Академия джаза»

СУВОРОВ

Дмитрий Сергеевич
преподаватель инструментovedения, инструментовки, сольфеджио и музыкальной информатики ГБПОУ г. Москвы «Академия джаза»

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное учреждение городского округа Самара «Духовой оркестр»

РЫБИН

Сергей Александрович
художественный руководитель, дирижёр и аранжировщик МБУ г. о. Самара «Духовой оркестр»

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова»

ЖУРАВЛЁВ

Григорий Дмитриевич
преподаватель кафедры медных духовых и ударных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШЕЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ»

ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение г. Москвы «Академия джаза»

СУВОРОВ

Дмитрий Сергеевич
преподаватель инструментovedения, инструментовки, сольфеджио и музыкальной информатики ГБПОУ г. Москвы «Академия джаза»

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования г. Кургана

«Детская музыкальная школа № 1 им. И.А. Парфёнова»

НИКОЛАЕВ

Пётр Александрович
преподаватель МБОУ ДО г. Кургана «Детская музыкальная школа № 1 им. И.А. Парфёнова»

ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ

Средняя специальная музыкальная школа при Казанской государственной консерватории Н.Г. Жиганова, г. Казань

ИСХАКОВА

Лилия Саидовна
преподаватель ССМШ при КГК имени Н.Г. Жиганова

СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ

ЗА ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПО ПОДДЕРЖКЕ И ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ДУХОВОГО ИСКУССТВА В ДАЛЬНЕВОСТОЧНОМ РЕГИОНЕ

Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования г. Хабаровска «Центр детского творчества «Гармония»

ШИЛОВА Ольга Александровна

педагог дополнительного образования, руководитель Образцового коллектива любительского художественного творчества «Студия духовых и ударных инструментов «Аккорд» МАУДО ЦДТ «Гармония», г. Хабаровск



ТОРЖЕСТВЕННАЯ ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ ЛАУРЕАТОВ И ФИНАЛИСТОВ КОНКУРСА

1 марта, Москва

Большой зал Музыкального училища Российской академии музыки имени Гнесиных





Торжественная церемония награждения лауреатов и финалистов Конкурса «Виват, музыкант!»

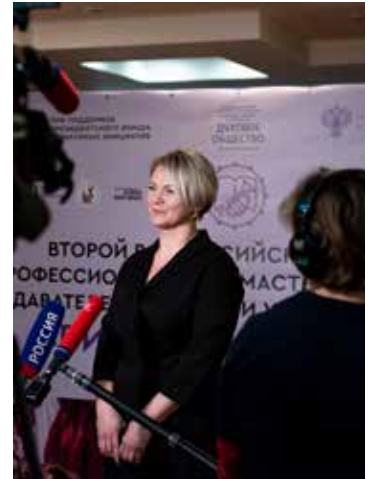
СКАНИРУЙТЕ QR



[на портале КУЛЬТУРА.РФ](http://культура.рф)



[ВКОНТАКТЕ](https://vk.com/)





ТОРЖЕСТВЕННАЯ ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ



ТОРЖЕСТВЕННАЯ ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ

ПРОГРАММА КОНЦЕРТА ТОРЖЕСТВЕННОЙ ЦЕРЕМОНИИ НАГРАЖДЕНИЯ ЛАУРЕАТОВ И ФИНАЛИСТОВ

II Всероссийского конкурса профессионального мастерства молодых преподавателей духовых и ударных инструментов «ВИВАТ, МУЗЫКАНТ!»

1 МАРТА 2024 ГОДА

Большой зал Музыкального училища имени Гнесиных Российской академии музыки имени Гнесиных

«Попурри о Москве»

Обработка **Павел Терёхин, Далер Шарипов**
Ведущий творческий коллектив г. Москвы
старший Духовой оркестр девочек ГБОУ Школа № 1770.

Дирижеры **Павел Терёхин, Далер Шарипов**

С. Рахманинов

«Весенние воды»

Трио трубачей ГБПОУ г. Москвы «МГКМИ им. Ф. Шопена» в составе: **Жученко Трофим, Шевцов Матвей, Каталевич Богдан**

Преподаватель – **Невретдинов Шамиль Вагапович**

Концертмейстер – **Шагова Карина Тагировна**

Дж. Тартини – Концерт ми мажор (переложение для трубы пикколо)

Ильяс Невретдинов – артист Ямаха, лауреат Премии Правительства Москвы и стипендиат Международного Благотворительного Фонда Владимира Спивакова, финалист II Всероссийского телевизионного конкурса юных талантов «Синяя

Птица» и дипломант XVII Международного телевизионного конкурса юных музыкантов «Щелкунчик». Московская средняя специальная музыкальная школа (колледж) им. Гнесиных.

Преподаватель – **Солдатов Кирилл Михайлович**

Концертмейстер – **Рычкова Ксения Сергеевна**

В. Монти «Чардаш»

Фёдор Шагов – лауреат Международного конкурса имени П.И. Чайковского, солист оркестра ГАСК России под управлением **В. Полянского**.

Концертмейстер – **Шагова Карина Тагировна**

В. Шортер «Армагеддон»

Ф. Хаббарт «One Of Another Kind (Иной)»

Ансамбль ГБПОУ г. Москвы «Академия джаза» – лауреат всероссийских и международных конкурсов «Gnesin-Jazz-Instr», «Детский Триумф Джаза», «Видный джаз», «Lanote Jazz Competition», «Рояль в джазе»

Класс преподавателя – **Мельникова Дениса Алексеевича**





ТОРЖЕСТВЕННАЯ ЦЕРЕМОНИЯ НАГРАЖДЕНИЯ



МЕТОДИЧЕСКИЕ РАБОТЫ И ВИДЕОУРОКИ

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

С помощью QR-кодов, размещенных на страницах сборника вы можете ознакомиться с видеоуроками лауреатов и финалистов Конкурса.

Для считывания кода, **наведите на него камеру вашего мобильного телефона. Код считается автоматически.** В некоторых случаях может потребоваться установка программ для распознавания кода. Пожалуйста, обратите внимание на то, что дополнительно под кодом есть **кликабельная ссылка.** Кликнув по ней, вы также сможете перейти к просмотру видеоурока.



ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ИМЕНИ ЙОЗЕФА ГАЙДНА»

ТЕРЕХИН
АНДРЕЙ АНДРЕЕВИЧ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ФАГОТА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[А.А. ТЕРЕХИНА](#)

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФАГОТЕ

ВСТУПЛЕНИЕ

Начальная стадия обучения игре на фаготе имеет большое значение, так как она закладывает фундамент для дальнейшего развития ученика на долгосрочную перспективу. Освоение правильных навыков обеспечивает стабильный планомерный рост на многие годы. Упущенные в начале обучения ошибки могут значительно замедлить творческий рост ученика, особенно если возникнет желание получения более высоких результатов или продолжения обучения после окончания музыкальной школы.

При игре на фаготе можно выделить ряд ключевых моментов, работа и контроль над которыми должны вестись постоянно.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ

При работе над исполнительским дыханием я стараюсь добиться от учеников свободного вдоха с опорой на диафрагму и контролируемого выдоха. Мышцы брюшного пресса не жестко напряжены, но как бы находятся в тонусе, поддерживая диафрагму на протяжении всего выдоха. Постановка исполнительского дыхания — это сложный и длительный процесс. В начале обучения у некоторых детей получается сразу выполнить прямые указания преподавателя и получить правильный вдох и выдох. У некоторых детей на это уходит более долгий срок, достигающий до полугода. И в том и в другом случае работа над дыханием требует постоянного внимания со стороны преподавателя. Но осознанный контроль, а в дальнейшем автоматизм исполнительского дыхания у многих учеников приходит через годы занятий.

ПОСТАНОВКА ГУБНОГО АППАРАТА

Постановка губного аппарата при игре на фаготе должна быть максимально естественной. Переход от расслабленного состояния к исполнительской постановке происходит без лишнего напряжения и ненужных промежуточных движений. Подбородок гладкий, нижняя губа немного подвернута. Степень подворачивания губы надо определять индивидуально, исходя из физиологических особенностей конкретного ученика. Прямого давления на трость не оказывается. Вокруг трости как бы создается мышечный круг, который контролирует ее, но позволяет ей свободно вибрировать.

Частые ошибки у детей на начальном этапе обучения — это зажатый подбородок, надутые щеки, пережимание трости.

Главным признаком правильного дыхания и постановки губного аппарата является легкость звукоизвлечения, стабильность ноты по высоте, свободное, полное обертонов звучание.

СВОБОДА РУК И КОРПУСА

Свободное и раскрепощенное положение рук и всего корпуса достижимо только при отсутствии чрезмерной физической нагрузки. Фагот — большой и тяжелый инструмент. В настоящее время существует целый ряд альтернатив полноразмерному фаготу, подходящих для обучения детей разного возраста. Для детей возраста 7–9 лет оптимальным вариантом будет обучение на фаготино (квинтовом или квартовом). Квартовый инструмент чуть больше квинтового и может дать лишние полгода или год до момента, когда ребенок его перерастет. Для возраста 8–10 лет есть специально сконструированные детские фаготы. Они имеют укороченный раструб, что позволяет уменьшить вес инструмента и значительно снизить нагрузку на левую руку. Результатом этих конструктивных изменений становится уменьшение диапазона инструмента в нижнем регистре. Механика данных инструментов также адаптирована под руку малого размера (октавные клапаны удлинены, голосовые отверстия под безымянными пальцами заменены клапанами). Для детей возраста 9–11 лет подходит полноразмерный фагот с адаптированной под детскую руку механикой. На данном инструменте на начальном этапе можно снимать раструб, имитируя конструкцию инструмента из предыдущей группы. С 10–11 лет можно заниматься на взрослом фаготе. Надо понимать, что возрастные границы условны. Основная задача преподавателя — выстроить переход с инструмента на инструмент с учетом физических данных ученика, а часто и финансовой целесообразности. Подбор инструмента, соответствующего физическому развитию ребенка, является крайне важным. Неправильно подобранный инструмент может нанести вред опорно-двигательному аппарату и здоровью ребенка.

РЕПЕРТУАР

Правильно подобранный репертуар является крайне важным для исполнения всех вышеперечисленных рекомендаций. Игра на музыкальном

инструменте — это сложный комплексный процесс, который требует контроля многих факторов.

По мере развития ученика многие правильные навыки закрепляются и начинают получаться автоматически. В начале обучения автоматизм не выработан, и ученику постоянно приходится следить за всеми аспектами исполнительства. Сложные произведения, не соответствующие текущему развитию ученика, забирают на себя слишком много ресурсов и не позволяют осуществлять осознанный контроль над исполнительским процессом. При подборе репертуара надо учитывать ряд нюансов. Преждевременное движение по диапазону вверх может вызвать появление зажимов губного аппарата. Освоение более низкого диапазона, наоборот, требует более свободного аппарата, что вписывается в общую концепцию свободного звукоизвлечения. Длина и структура произведения также очень важны. Избыточно длинное произведение без пауз приводит к снижению контроля за исполнением по мере роста усталости.

Преподаватель должен подбирать сбалансированный репертуар, в котором каждое произведение будет решать конкретные задачи. Слишком простой репертуар, который не ставит перед учеником никаких вызовов и трудностей, значительно замедлит музыкальный рост и развитие. Слишком сложный репертуар окажет избыточную нагрузку на ученика, увеличит уровень стресса и может полностью перечеркнуть достигнутые успехи.

ОБЩЕЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ

Общее музыкальное развитие включает в себя ряд дисциплин, изучаемых в школе. Это занятия сольфеджио, пение в хоре, слушание музыки, зна-

комство с творчеством выдающихся композиторов и музыкантов. Все эти занятия должны не только развивать музыкальный вкус и расширять кругозор, но и улучшать музыкальный слух. Основная задача преподавателя — привить ученику мысль, что слух — это его главный помощник, который позволяет ему объективно оценивать свою игру и добиваться главного — красивого исполнения музыкальных произведений.

МАТЕРИАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ

Важной частью учебного процесса является контроль преподавателем технического состояния инструмента и трости.

Все вышеперечисленные рекомендации не будут работать в случае, если у ученика неисправный инструмент или некачественная, неподходящая трость. Невозможно играть свободно на инструменте или на трости, ноты из которых приходится извлекать с трудом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключение хотелось бы сказать, что многообразие возможных нюансов, проблем и тонкостей очень велико. Успех ученика в значительной степени зависит от преподавателя и его желания и мотивации охватывать и контролировать все перечисленные аспекты и детали в процессе обучения, комплексно анализировать ситуацию, искать оптимальное решение проблем, выстраивать репертуарный план (краткосрочный и более долгосрочный). Но надо помнить, что результат во многом зависит от способностей ребенка, его заинтересованности, усидчивости и домашних занятий.



ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ
ИМ. Г.В. СВИРИДОВА»

**ПАНИНА
ЕКАТЕРИНА ДМИТРИЕВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ФЛЕЙТЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Е.Д. ПАНИНОЙ](#)

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ ФЛЕЙТИСТА. ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ СЛОЖНОСТЕЙ, ВОЗНИКАЮЩИХ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ К КОНЦЕРТНОМУ ИСПОЛНЕНИЮ

«Играющий на любом инструменте должен координировать действия целого ряда компонентов: зрения, слуха, памяти, двигательного чувства, музыкально-этических представлений, волевых усилий и т. п. Именно это разнообразие психофизиологических действий, выполняемых музыкантом в процессе игры, и определяет сложность музыкально-исполнительской техники».

Б.А. Диков

ВВЕДЕНИЕ

Каждый юный музыкант, только начинающий или продолжающий свой путь к овладению инструментом, при разучивании нового произведения сталкивается с рядом исполнительских задач, которые требуют от него сложных психофизиологических действий, в осуществлении которых участвуют сознание и физические усилия исполнителя. Задача преподавателя — показать учащемуся наиболее короткий и продуктивный путь в преодолении возникающих трудностей, будь то вопросы, связанные со звукоизвлечением, тембровой краской звука или оттачивание артикуляционных навыков. Базовым принципом, предшествующим работе с музыкальным произведением, является изучение учащимся упражнений и гамм. На этом этапе прорабатываются и доводятся до автоматизма основные исполнительские навыки — владение техникой дыхания, артикуляцией, штрихами, техникой пальцевой беглости; координируется работа всех двигательных процессов. Навыки, приобретенные в процессе работы над упражнениями, гаммами, помогают юному музыканту значительно облегчить и сократить время разучивания музыкально-художественных произведений. Детально прорабатывая технические приемы, юный музыкант приобретает возможность более свободного исполнения, ведь когда нет технических сложностей, на первый план выходят задачи художественного воплощения замысла исполняемого произведения, целостное и осмысленное музыкальное повествование.

РАЗВИТИЕ И ЗАКРЕПЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ НАД ГАММАМИ И УПРАЖНЕНИЯМИ

При работе над гаммами вырабатывается атака, ее четкость и определенность, развивается

техника языка, быстрота вдоха, равномерность и гибкость выдоха, формируются штрихи, совершенствуется подвижность губ, все компоненты исполнительской техники координируются между собой.

Работу над гаммой начинаем с проигрывания гаммы в прямом движении в медленном темпе в технике исполнения диафрагмальными толчками. Данная техника хорошо активизирует мышцы, участвующие в выдохе, а также помогает проработать фокусировку звукоизвлечения, добиться объемности, чистоты и глубины звучания. Каждая нота должна быть устойчивая и крепкая.

Во время выполнения этого упражнения необходимо обращать внимание на правильность выполнения техники вдоха. **Вдох** должен производиться спокойно через свободное горло, как бы в положении произношения буквы «о»; вдыхаемый воздух заполняет легкие с нижних отделов к верхним, приводя в движение диафрагму и межреберные мышцы, — грудная клетка увеличивается в окружности, верхняя часть живота немного подается вперед. Окончанием вдоха служит небольшая задержка дыхания, что дает возможность исполнителю вернуть амбушюр в положение для звукоизвлечения, а также создает давление в легких. **Выдох** — мышцы брюшного пресса, находящиеся в тонусе, произвольными толчкообразными движениями управляют диафрагмой, выдох артикулируется на звуке «ф» без участия языка.

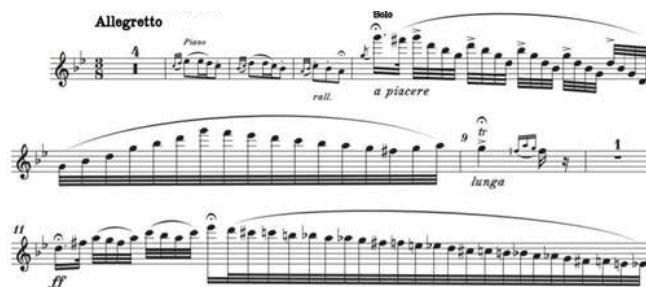
Для тренировки мышц амбушюра используем технику исполнения атаки — смыканием губ «пю». Во время исполнения этого упражнения необходимо следить за положением горла и ротовой полости в разных регистрах: в нижнем — фонетически «у», в среднем — «а», в верхнем — «и». Для наглядного примера работы губ используем тренажер Pneumo Pro.



ПРОИЗВЕДЕНИЯ К КОНЦЕРТНОМУ ИСПОЛНЕНИЮ

Конечная цель развития любого вида техники — это подготовка к исполнению музыкального произведения. Для сосредоточения внимания на трудных местах и удобства работы над ними, а также с целью выявления первопричин трудностей произведение условно разделяется на отдельные части, эпизоды и более мелкие звуковые и ритмические сочетания. Работать над трудными местами рекомендуется в медленном темпе для более осознанного подхода к исполнению мельчайших деталей.

На примере произведения Пьетро Морлакки «Швейцарский пастух» рассмотрим, какие технические трудности встречаются исполнителю, и определим варианты их преодоления.



Разогрев исполнительский аппарат, переходим к исполнению гамм в штрихах. Гамма, как комплекс упражнений, включает в себя:

- звукоряд в прямом движении вверх и вниз, в мажоре — натуральный, в миноре — гармонический и мелодический виды;
- арпеджио и обращения по звукам тонического трезвучия;
- арпеджио и обращения по звукам доминантового септаккорда в мажоре и уменьшенного вводного септаккорда в миноре;
- хроматическую гамму;
- интервалы — терции и октавы.

Весь комплекс отрабатываем в ритмической организации триолями и квартолями; в штрихах деташе и легато, комбинируя легато и стаккато. Задача исполнения гамм состоит, прежде всего, в отработке звуковедения, ритмической, тембральной ровности. При исполнении следует избегать следующих недостатков:

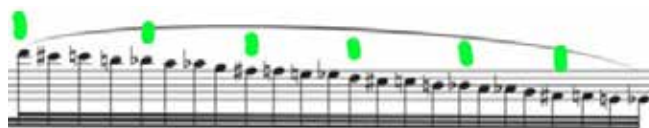
- неритмичности исполнения (ускорение или замедление темпа к вершине или к концу упражнения);
- отсутствия тембровой ровности звучания на протяжении всего диапазона гаммы;
- отсутствия верного интонирования;
- отсутствия выразительного исполнения.

Преподавателю также очень важно возбуждать и поощрять стремление ученика к слуховому самоанализу. Умение слушать и критически оценивать свое исполнение поможет самостоятельно устанавливать причины недостатков и искать рациональные пути их преодоления.

РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ, ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ СЛОЖНОСТЕЙ, ВОЗНИКАЮЩИХ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАЛЬНОГО

Начинается произведение ярким виртуозным вступлением. Наибольшую сложность в данном отрезке представляют арпеджированные и хроматические каденционные пассажи, не имеющие точной метрической организации. В этом случае целесообразно предложить ученику разбить большой пассаж на малые части (пример 1), объединяя ноты в группы по 4 звука, при исполнении в медленном темпе делать небольшие акценты (толчки) на определившиеся ударные доли. Почувствовав точки опоры, начинаем двигаться от меньшего к большему, объединяя звуки в группы не по четыре, а по восемь нот. Конечным этапом работы будет постепенное ускорение в соответствии с художественным замыслом.

Пример 1



Следующими техническими приемами, вызывающими сложности, являются вариации на ранее представленную тему.



В первой вариации тема изложена с тремолирующим заполнением, что и представляет собой техническую сложность. Задача здесь будет со-

стоять в ритмичности и слаженности движений. Юному исполнителю будет необходимо следить за чистотой переходов, исключая промежуточные звуки, и за координацией одновременных движений нескольких пальцев как на одной руке, так и на двух. Решением этого вопроса предлагаю использование интервальных попевок на основе детской песенки-прибаутки «Андрей-Воробей» (пример 2). В этом случае, помимо необходимой пальцевой проработки, мы добьемся исключения риска «забалтывания» многократно повторяющихся движений благодаря тому, что в попевке постоянно будут меняться ударные ноты.

Пример 2



Во второй вариации музыкальный текст украшен разнообразными, постоянно сменяющимися друг друга исполнительскими штрихами:



Техническая сложность в данном отрезке будет заключаться в быстрой смене артикуляции. Артикуляция — это членораздельное произношение, в музыке — точное и четкое исполнение штрихов. Уделяя пристальное внимание технике исполнения штрихов, преподавателю важно помочь учащемуся научиться избегать дробления мелодического материала по долям. Для этого предлагаем объединить группы из четырех шестнадцатых, которые в тексте представлены в штрихе легато и комбинированном виде (два легато — два стаккато), под одну большую лигу и сыграть без лишних акцентов и с динамикой, интонируя длинную мелодическую фразу.

Следующим этапом будет проработка технического приема двойного стаккато.



В данном случае у юного музыканта возникает сложность в применении артикуляции задней атаки — «ку». Решением будет максимальная тренировка языковой мышцы; чтобы процесс был наиболее интересным, предлагаем тренироваться не на одной ноте, а проигрывать последовательно весь музыкальный материал, где применяется двойное стаккато.

Во время тренировки следим за амплитудой движения языка — она не должна быть слишком большой; визуально с помощью зеркала следим за выступающей округлой полостью под нижней

челюстью в области подбородка. Также одновременно будет происходить работа над координацией действий языка и пальцев, очень важно следить за ритмичностью выполняемых действий.

Проработав таким образом все отрезки с встречающимися техническими трудностями, при целостном проигрывании произведения просим ученика делать слуховые заметки — какие технические приемы перестали быть сложными, а какие требуют повторной домашней проработки. Обращаем ключевое внимание на то, что приоритетной задачей во время исполнения является построение длинной мелодической фразы, а умелое использование темпов, динамики, штрихов будет являться средством достижения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Особым моментом в процессе подготовки музыкального произведения является четкое представление конечного результата как цели для достижения. Работая над частностями, ни в коем случае нельзя ослаблять внимание к произведению в целом. В пассажах, трудных и больших скачках звук не должен терять мягкости, певучести. Музыкальная ткань пьесы оживет только тогда, когда она озвучена в полном соответствии с ее замыслом.

Одним из главных принципов в педагогической работе является принцип последовательности постановки перед учащимся исполнительских задач, а основным критерием в работе должен стать навык слухового контроля исполнения: предслышим — воспроизводим — анализируем. Обучение должно происходить поэтапно; взяв в работу сложное, но посильное ученику произведение, всегда нужно двигаться от меньших задач к большим, объединяя на пути технические и выразительные средства. Работая в такой системе, преподавателю удастся удержать мотивацию и интерес учащегося, а процесс обучения будет планомерным и комфортным.



ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ



ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА ДЛЯ ОДАРЕННЫХ
ДЕТЕЙ ИМЕНИ Л.И. ШУГОМА ПРИ САРАТОВСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Л.В. СОБИНОВА

ЛЕВИН
ДАНИЛА СЕРГЕЕВИЧ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ САКСОФОНА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[Д.С. ЛЕВИНА](#)

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ФОРМЫ В КЛАССЕ САКСОФОНА

Ключевой задачей и закономерным итогом работы над музыкальным произведением является воспроизведение художественного образа, заложенного композитором (либо сознательный отход в сторону своей собственной интерпретации материала). На разных этапах обучения ребенка приходится прибегать к различным ухищрениям, чтобы достичь убедительного результата. Конечно, есть преподаватели, которые создают художественный образ за ученика и требуют точного выполнения указаний. На мой взгляд, формировать самостоятельность творческого мышления музыканта следует с первых лет обучения, предоставляя возможность реализации собственных идей. Ведь в конечном итоге задача педагога – научить будущего музыканта обходиться без учителя. В этом смысле преподаватель наряду с родителями несет ответственность за полноценное формирование самостоятельной личности.

Разумеется, при изучении пьес в младших классах музыкальных школ учитель преследует не столько художественные задачи, сколько технологические: приоритет отдается формированию рациональной постановки исполнительского аппарата ученика, правильной артикуляции, изучению аппликатур инструмента. Образы первых произведений, как правило, просты. Зачастую пьесы программы, либо даже содержат текст и, соответственно, сюжет (так, в хрестоматиях начальных классов часто можно встретить народные песни). В таком случае ребенку достаточно собственного жизненного опыта для осмысления сочинения. С усложнением изучаемого материала усложняются и образы. Так, в старших классах обязательным является исполнение крупной формы, под которой обычно подразумевают инструментальный концерт или сонату (иногда сюиту), либо более свободную по форме сонатину, фантазию, рапсодию или концертно. При попытке объяснить тематизм таких произведений нам приходится обращаться к абстракции. Однако необходимо учитывать, что абстрактное мышление формируется приблизительно с 11 до 15 лет (Ж. Пиаже). Таким образом, при обращении к циклической форме в раннем возрасте приходится искать доступные для ребенка образы на замену абстрактным, либо руководствоваться лишь исполнением динамических оттенков и штрихов, предложенных композитором (а зачастую редактором).

Одним из первых инструментальных концертов, с которым может встретиться юный саксофонист, является Маленький концерт Андре Вайнена (произведение-конструктор, написанное для духового

инструмента в любом строе). Это небольшой трехчастный цикл, написанный специально для детей, который позволяет отрабатывать разнообразные артикуляционные штрихи и скачки на различные интервалы в быстрых частях, а также их качественное соединение при игре *legato* во второй части, и в целом работать над плавным звуковедением. Произведение обладает основными признаками классического концерта: противопоставление солиста и оркестра, трехчастность с типичным соотношением темпов частей «быстрая — медленная — быстрая». При этом образность тематизма довольно проста. Можно легко подобрать доступные ребенку ассоциации: маршеобразная тема первой части, меланхоличный романс второй части и игривый финал. Несмотря на простоту музыкального материала, этот концерт дает возможность на раннем этапе обучения познакомиться с жанром и попробовать свои силы в исполнении цикла целиком.

С ростом исполнительского уровня учащихся ДМШ все чаще можно встретить исполнение в старших классах Концерта для саксофона и струнного оркестра Es-dur А. К. Глазунова. Кроме того, это сочинение становится обязательным на конкурсах саксофонистов не только в старших группах, но и в средних, куда в том числе попадают учащиеся музыкальных школ. Концерт представляет собой моноцикл, однако, сложились варианты исполнения части произведения: с начала до каденции, либо от каденции до конца. В любом случае Концерт является серьезным вызовом для юного музыканта как в плане выносливости, так и в плане технической подготовки. От исполнителя требуется виртуозное владение динамическими оттенками и одновременно точный рациональный подбор аппикатур, чтобы добиться исключительной связности звучания.

На мой взгляд, при изучении произведения такого уровня педагог должен преимущественно вести ученика, создавая художественный образ *вместе*, а иногда *вместо* учащегося. Это не противоречит вышесказанному о формировании самостоятельности, ведь можно дать ученику свободу в выборе трактовки других исполнителей. По моему мнению, на этом этапе обучения более важным становится формирование обширного слухового опыта музыканта. Необходимо знакомить учащегося с различными исполнениями изучаемого произведения, вместе анализировать художественные решения, учиться подражать наиболее убедительному варианту. Именно при выборе трактовки можно без существенных потерь для художественного образа дать возможность принятия собственного решения учеником.

Концерт А.К. Глазунова нетипичен по ряду признаков. В первую очередь следует разобрать тематизм сочинения. В отличие от предыдущего примера, это одночастный концерт, в котором тем не менее можно выделить три традиционных раздела. Драматургия этого сочинения неконфликтна: в нем Глазунов воплотил свой собственный лирико-эпический стиль. Для объяснения образности тем в этом случае можно обратиться к опыту, полученному на уроках музыкальной литературы при изучении творчества русских композиторов, в частности Н. А. Римского-Корсакова. Главная тема — былинного характера, побочная тема отсылает нас к «Шехеразаде». Образ среднего раздела можно соотнести с Арией Ратмира из «Руслана и Людмилы» М.И. Глинки или с Песней индийского гостя из «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Выбор художественного референса, безусловно, повлияет на характер исполнения каждой из тем концерта. Кроме того, можно предложить ученику подобрать свой пример (из программных произведений) для формирования более осмысленного и понятного учащемуся образа. Каденция солиста традиционно демонстрирует возможности инструмента и исполнителя, кроме того, служит связующим звеном между средним разделом и финалом. Здесь, на мой взгляд, достаточно точного выполнения указаний автора и показа собственной виртуозности саксофониста. Финал концерта представляет собой полифоническое соединение и развитие тем, показанных до каденции. Несмотря на исполне-

ние концерта преимущественно в сопровождении фортепиано, для создания убедительной интерпретации последнего раздела требуется анализ музыкального материала оркестра и сопоставление его с сольной партией. К тому же повтор тем из первой половины концерта в финале предполагает исполнение идентичных штрихов и образов в целом. Это позволит добиться слитного и логичного звучания всего цикла.

Подводя итог, хочется отметить важность раннего обращения к циклическим произведениям в классе саксофона. Исполнение переложений сонат и сюит эпохи барокко, безусловно, полезно, однако трудно говорить об аутентичной интерпретации образов таких произведений детьми, да и осмысление полифонии как таковой может вызвать трудности. Несмотря на некоторый дефицит оригинальных сочинений в сравнении с другими духовыми инструментами, для саксофона также можно найти доступные для изучения в школе концерты, сонаты и иные сочинения крупной формы. Это и множество сочинений Ж.-Б. Синжеле, В. Сапарова, Ф. Феррана, П. Итурральде, А. Вайнена, концерт М. Готлиба, Р. Бинджа, соната Л. Лунде, сюита «Скарамуш» Д. Мийо и многие другие. Работа с доступными пониманию образами, но в рамках циклических произведений, несомненно, приведет к развитию музыкальной самостоятельности ученика, способности осмыслить не только небольшие музыкальные фрагменты, но и музыкальную драматургию произведения в целом.



ФИНАЛИСТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ Т.А. ДОКШИЦЕРА»

**РАХМЕТУЛОВ
РИНАТ КЕШАФОВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ КЛАРНЕТА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Р.К. РАХМЕТУЛОВА](#)

РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ С УЧАЩИМИСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ И ШКОЛ ИСКУССТВ

НА ПРИМЕРЕ КОНЦЕРТИНО ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ
СОЧ. 26 МИ-БЕМОЛЬ МАЖОР К.М. ВЕБЕРА

ВВЕДЕНИЕ

Воспитание юных музыкантов является важнейшей и сложнейшей задачей любого педагога. Он должен провести ученика от первого знакомства с инструментом, собственным телом и его возможностями до выступления на выпускном экзамене через семь-восемь лет обучения. Трудность заключается в умелом равновесии между постоянным увеличением и усложнением репертуара и удержанием интереса обучающегося.

Большое количество методических сообщений и пособий посвящены начальному этапу обучения: постановке исполнительского аппарата, развитию дыхания, преодолению интонационных трудностей. Но не менее важно уделить внимание заключительной ступени образования в музыкальных школах и школах искусств, так как выпускной экзамен в старших классах является итогом всей работы педагога и ученика. Подбор репертуара, помощь в качественном разучивании, знание специфики подростковой психологии, психоземциональная поддержка – это некоторые составляющие, которые должны быть у учителя, который стремится показать своего обучающегося с лучшей стороны на выступлении.

Подготовка к выпускному экзамену включает в себя разучивание нескольких произведений разных жанров, эпох, характеров. В выборе сочинений преподаватель должен отталкиваться от индивидуальных особенностей учащегося и его технических возможностей, которые были приобретены в течение нескольких лет обучения.

Крупная форма является самым сложным видом сочинений, выносимых на выступление. Основная трудность заключается в демонстрации умения музыкально представить противоположные главную и побочную партии. Сочетание в одном произведении кантиленной и технически-виртуозной частей требует от исполнителя определенного музыкального опыта, наработанных навыков виртуозной игры и большой сценической выдержки.

Для примера произведения в жанре крупной формы автор статьи выбрал Концертино К.М. Вебера (соч. 26 ми-бемоль мажор). Это сочинение, наравне с другими произведениями композитора для солирующего кларнета — Концертом № 1 (соч. 73 фа минор), Концертом № 2 (соч. 74 ми-бемоль

мажор) и Большим концертным дуэтом (соч. 48), является поистине жемчужиной кларнетового репертуара. Произведение очень многогранно и своего рода универсально, в том смысле, что встретить его можно в репертуаре как больших концертирующих музыкантов высокого ранга, так и в репертуаре студентов музыкальных вузов, средних учебных заведений и в редких случаях продвинутых учащихся детских музыкальных школ.

С одной стороны, это говорит о некоей технической доступности данного сочинения, с другой же стороны, Концертино является неким показателем исполнительского уровня музыканта, о чем свидетельствует его присутствие в списке обязательных произведений на многих престижных конкурсах как в России, так и за рубежом. Нередко Концертино исполняется в финале таких конкурсов в сопровождении оркестра.

В данном методическом сообщении пойдет речь о некоторых важных аспектах работы с учащимися старших классов музыкальных школ и школ искусств над данным произведением, основываясь как на изучении методических пособий, личном исполнительском опыте автора, так и на знаниях, полученных от выдающихся педагогов и музыкантов – Леонида Валентиновича Жусова, Ивана Ефимовича Бутырского и Евгения Александровича Петрова.

ОСНОВНЫЕ ТРУДНОСТИ КОНЦЕРТИНО И МЕТОДЫ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ

Концертино является первым сочинением Карла Марию Вебера из шести известных сочинений для солирующего кларнета (два Концерта для кларнета с оркестром, Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано, Вариации и Квинтет). Это один из ранних примеров «сжатой» концертной формы в истории музыки. Несколько контрастирующих частей в нем сменяют друг друга. Оно открывается медленным вступлением, и первый же его звук — это яркое, впечатляющее событие. Во многом потому, что Концертино ми-бемоль мажор открывается до-минорным аккордом на фортиссимо у всего оркестра, а затем на устойчивой субдоминантовой гармонии со звуком си-бемоль второй октавы вступает кларнет.

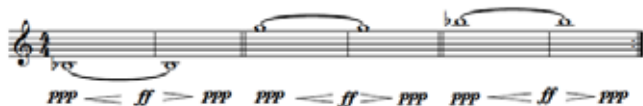
Уже первая нота данного произведения требует от исполнителя определенного мастерства и профессиональных кондиций. Трудность для исполнителя здесь вызывает то, что си-бемоль, с которого начинается вступление кларнета, должен быть взят («спет») очень мягко, без атаки в нюансе пианиссимо. Это требует определенных навыков в использовании амбушюра и дыхания.

Говоря о музыке Вебера и о Концертино в частности, мы часто можем слышать оперные метафоры. Так, описывая первые такты Концертино, кларнетист Ричард Штольцман [1] говорил: «Такая простая молодая женщина выходит на сцену, и на нее падает мягкий свет, и она начинает этот жалобный призыв к какому-то утешению и успокоению. И вытягивая эту ноту из ничего и позволяя ей словно парить в воздухе, а затем опускаться в оперной манере, и закрыв глаза, [можно представить, что] вы на сцене».

В своей практике автор статьи старается подготовить учащихся к Концертино еще задолго до того, как начнется непосредственная работа над данным произведением. В этом методическом сообщении будет представлен набор упражнений, позволяющих впоследствии беспрепятственно решать те или иные исполнительские задачи, возникающие при работе над данным произведением. Многие из этих упражнений в той или иной степени могут быть знакомы преподавателям, но без качественной их проработки добиться искомого результата не представляется возможным.

Так, для того чтобы первая нота вступления получалась без резкой атаки звука в нюансе пианиссимо, работая в классе над выдержанными звуками, автор предлагает вариативно добавлять динамику, отрабатывая навык мягкой атаки, как бы «из ниоткуда», затем делаем крещендо и возвращаемся к исходному, предельно тихому нюансу. Начинать данное упражнение следует с регистра, в котором добиться результата можно наиболее легко – это малая и первая октавы, постепенно усложняя задачу и переходя во вторую октаву и непосредственно к ноте си-бемоль (пример 1).

Пример 1



Выполняя данное упражнение, необходимо контролировать позицию амбушюра таким образом, чтобы не пережимать трость, но при этом добиваться объемного, не зажато́го звучания, контролируя ровный выдох. Также ошибочно полагать, что для того, чтобы взять звук в тихом нюансе, следует играть на кончике трости. В большинстве случаев это приведет к появлению нежелательных посторонних призвуков.

Следующее упражнение представляет собой исполнение выдержанных звуков, отстоящих друг от друга на расстоянии чистой квинты. Автор предлагает использовать данное упражнение в качестве варианта разыгрывания. Системная и качественная работа над данным упражнением позволяет охватить целый спектр задач, возникающих при освоении художественного материала и Концертино в частности. Это и контроль точности интонации и зависимости ее от нюанса, и контроль ровности звучания регистров, и плавность соединения широких интервалов, а также звуковедение, вариативность использования дополнительных аппликатур в верхнем регистре с целью более стабильного и интонационно точного звучания и т. д.

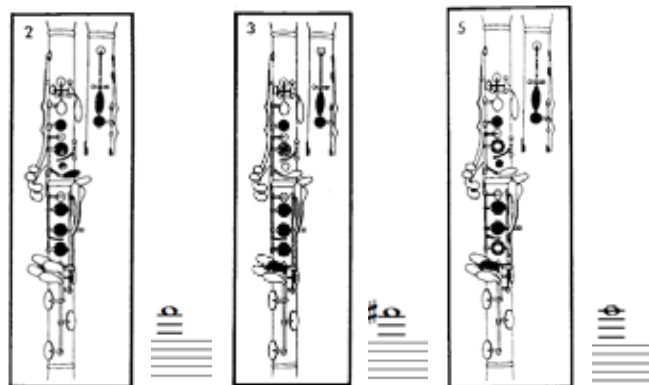
Упражнение следует начинать с ноты ми малой октавы и двигаться вверх по полутонам. Особое внимание необходимо уделить ровности и интенсивности выдоха, играя как бы «с ощущением постоянного крещендо», что позволит более мягко и без толчков соединять широкие интервалы. Исполняя данное упражнение рекомендуется также использовать тюнер (пример 2).

Пример 2



Для большей устойчивости и интонационной стабильности звуки в верхнем регистре следует исполнять «закрытой» аппликатурой. Существует большое множество различных вариантов аппликатур для третьей октавы кларнета. Необходимо подбирать тот или иной вариант, исходя из потребностей и интонационных особенностей конкретного инструмента. Некоторые примеры таких аппликатур будут приведены ниже:

Пример 3



Пример 4

Altenrösch
+ Trecca
+ Gabel #1
+ 4. Finger #1

Concertino Es-Dur
für Klarinette und Orchester

C. M. von Weber, op. 26
Bearbeitet von Willy Schreinsicke

Klarinette in B

Adagio ma non troppo

Tutti

Solo

Экспозицию в Концертино можно сравнить с оперной сценой, представленной в виде диалога. Следом за первой фразой в нюансе *piano* звучит контрастная реплика, отмеченная нюансом *mezzo forte*. Особое внимание здесь следует уделить контролю интонации. Кларнет, как и многие духовые инструменты, имеет склонность к завышению в нюансе *piano* и, напротив, занижает интонацию в *forte*. Играя контрастные эпизоды, которых в Концертино достаточное количество, стоит помнить про слуховой контроль и корректировать позицию амбушюра в зависимости от необходимых задач, а иногда и прибегать к использованию дополнительных аппликатур, которых мы позже коснемся более подробно.

Пример 5

Adagio ma non troppo

Tutti

Solo

Также в этом фрагменте стоит упомянуть о важности исполнения верных штрихов соответственно редакции и обратить внимание учащегося на сильную и слабую долю в 17 и 20 тактах. Распространенной ошибкой является динамически равнозначное исполнение этих двух четвертей, а иногда и чрезмерное внимание ко второй доле, тогда как чередование сильных и слабых долей, а также указанные штрихи диктуют нам необходимость сделать опору на первую долю и более деликатно исполнить вторую.

Следующая фраза также нуждается в интонационном контроле, и здесь для корректировки интонации в 22 такте на слабую долю рекомендуется использовать корректирующие аппликатуры, наиболее подходящая из которых — полностью закрытая правая рука на ноте ля, что позволяет сохранить необходимую интонацию при переходе в тихий нюанс. Аналогичные фрагменты будут встречаться и далее, в 32 и 33 тактах, где и ля и соль-диез следует исполнять также с закрытой правой рукой.

Пример 6

mf

pp

p

pp

К небольшой корректировке интонации стоит прибегнуть и в окончании экспозиции на ноте ля малой октавы, которая также, как правило, имеет тенденцию к завышению. Рекомендую играть ля малой октавы с добавлением клапана фа-диез или даже фа в левой руке, в зависимости от необходимой степени понижения данного звука.

Пример 7

p

Hr.

После вступления начинается тема — эпизод *Andante* (в некоторых редакциях *Allegretto grazioso*), который характеризуется сменой настроенности. В этом разделе необходимо добиться легкости исполнения, избегая при этом маршеобразности.

Первые доли в 38 и 39 тактах, отмеченные штрихом тенуто, следует исполнять мягкой атакой, не делая акцентов.

Пример 8

Andante

p

mf

Основной проблемой для исполнителя в следующем разделе (B), после оркестрового проигрыша *tutti*, является восходящий пассаж от ноты до первой октавы, обозначенный штрихом стаккато. Зачастую учащиеся добросовестно пытаются выполнить данный штрих, играя максимально коротко, возможно, надеясь, что это позволит соответствовать темпу и характеру эпизода. На деле же очень короткое и твердое стаккато, напротив, замедляет движение и звучит крайне резко, а иногда приводит к рассинхронизации языка и пальцев. Своим ученикам автор рекомендует не исполнять стаккато, а заменить его плотным деташе, что позволяет сохранить ровный поток воздуха в инструмент и позволяет играть в более быстром темпе.

Пример 9

Solo

p

con fuoco

f

V

Viol.

dolce

Осваивая данный пассаж и аналогичные, рекомендуется использовать следующее упражнение: необходимый фрагмент следует исполнить сначала штрихом легато, а затем повторить тот же фрагмент легким деташе, максимально приближенным к легато.

Работу над эпизодом *con fuoco* рекомендуется начинать в более медленных темпах, постепенно приближаясь к искомому. Постепенно увеличивая темп, в поиске технической устойчивости и ровности исполнения шестнадцатых, можно прибегнуть к использованию следующих методик:

- игра разными штрихами (отдельные «неудобные» фрагменты следует исполнять разными штрихами, варьируя штрихи следующим образом: два легато/два стаккато и наоборот).

Пример 10

- игра пунктирным ритмом (в качестве упражнения следует изменить ровное движение шестнадцатыми на движение пунктирным ритмом; допускается использовать как прямой, так и обратный пунктир).

Пример 11

- игра с остановками (необходимый фрагмент исполняем, делаем остановку на второй доле; затем начинаем со второй доли и делаем остановку на третьей и т. д.).

Эпизод *Meno mosso* в первую очередь представляет сложность в виде объемного первого предложения, которое по возможности стоит пытаться исполнить на одном дыхании, не прерывая общего движения. Для работы над «большим» дыханием в классе автор статьи использует базовые упражнения, такие как «длинные звуки», а также, в начальный период обучения, различные вспомогательные тренажеры, такие как «аэробол» (логопедический тренажер для развития речевого дыхания), который наглядно показывает ровность

выдоха, а при систематических занятиях способствует увеличению объема дыхания.

Пример 12

В эпизоде *Con fuoco*, следующем за *Meno mosso*, необходимо также относиться к штриху стаккато скорее как к намеку на легкость в исполнении шестнадцатых, не стараясь исполнять его резко и коротко.

Пример 13

Также стоит обратить внимание на динамические контрасты в данном эпизоде (D).

Пример 14

Следующая вариация (*Piu lento*) является своего рода связующей и напоминает вступительный раздел. Здесь также можно проследить будто бы диалог двух персонажей, «поющих» в разных регистрах.

Работая над медленной частью Концертино стоит очень трепетно относиться к интонации, звуковедению, точности исполнения штрихов и динамики. Кроме того, особого внимания требует нота ля-бемоль, подчеркнув которую, мы обратим внимание на смену гармонии на уменьшенный септаккорд.

Касаемо качества звука в данном эпизоде, следует контролировать положение амбушюра и не допускать пережатия трости во избежание деформации тембра и появления нежелательного «звонящего» призвука.

Пример 15

В эпизоде *Allegro*, написанном в размере 6/8, следует добиваться легкости исполнения, немного акцентируя первую восьмую и не утяжеляя вторую.

Пример 16



Вариация *con passione*, легкая и изящная по характеру, требует ясной артикуляции и точности в исполнении штрихов. Зачастую учащиеся пренебрегают штрихами, залиговывая ноту с точкой и последующий форшлаг, что в значительной степени утяжеляет звучание и противоречит содержанию эпизода.

Пример 17



Блестящее завершение Концертино — «аплодисментная музыка», если воспользоваться выражением британского музыковеда Джона Уоррака [2], и, хотя у него данное определение относится к квинтету и концертам, этот прием характерен вообще для всех кларнетовых сочинений Вебера и хорошо заметен в Концертино.

Данный раздел следует исполнять на опоре, плотным звуком, делая опоры на первой ноте построения. Арпеджированные и гаммообразные движения заключительного раздела также требуют работы в сдержанных темпах с использованием приемов, о которых мы упоминали выше (игра разными штрихами или игра с остановками).

Пример 18



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленная статья основана на личном педагогическом опыте автора и упражнения, представленные выше, эффективно реализуются на практике.

Выбор репертуара, включающий такие серьезные и знаковые произведения, как Концертино К. М. Вебера, при правильном подходе к их изучению способствуют быстрому росту и развитию профессиональных качеств учащегося, выводят его на совершенно новый исполнительский уровень.

Но следует заметить, что вне зависимости от того, какие прогрессивные приемы и методики использует педагог в своей работе, главным «рецептом» в достижении успеха по-прежнему остается его искренняя любовь к своей профессии, потреб-

ность в постоянном саморазвитии и заинтересованность в достижении результата.

Учащимся же, осваивающим Концертино К. М. Вебера или подобные крупные произведения, автор хотел бы пожелать трепетно относиться ко всем деталям. Ведь, как говорил великий итальянский художник и скульптор Микеланджело Буонарроти, «внимание к мелочам рождает совершенство, а вот совершенство уже не мелочь» [3].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *The Age of Beethoven. 1790–1830. Vol. 8 / Ed. by G. Abraham. London; New York: Oxford University Press, 1982.*
2. *Warrack, J. Carl Maria von Weber. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.*
3. *Переписка Микель-Анджело Буонарроти и жизнь мастера, написанная его учеником Асканио Кондиви / Пер. М. Павлиновой. СПб.: Шиповник, 1914.*
4. *Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музгиз, 1962.*
5. *Розанов С. В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. 2-е изд. М.: Музгиз, 1938.*
6. *Как учить музыке одаренных детей / Сост. Ключникова Е. В. М.: Классика-XXI, 2019 (серия «Мастер-класс»).*



ФИНАЛИСТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ М.Л. ТАРИВЕРДИЕВА»

**МОРДАКИНА
ИРИНА АНДРЕЕВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ФЛЕЙТЫ



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

РАЗБОР ОСНОВНЫХ АСПЕКТОВ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФЛЕЙТЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Задачи:

1) Образовательные:

- формирование знаний, умений и навыков учащегося;
- формирование положительной мотивации к освоению исполнительских навыков;
- учет возрастных и индивидуальных особенностей учащихся при подборе учебного материала;
- формирование умения анализировать и усваивать информацию;
- формирование навыка слухового контроля над исполнением.

2) Воспитательные:

- воспитание положительной мотивации учащихся к преодолению учебных трудностей;
- воспитание умения добиваться поставленных задач, целеустремленность.

3) Развивающие:

- развитие навыка самоконтроля за качеством выполнения исполнительских задач.

Методы работы: материал излагается в устной форме.

Цель: научиться применять знания и навыки, связанные с правильным выдохом при игре на флейте, пальцевой техникой и владением различными штрихами во время исполнения произведений на начальном этапе игры.

1. Первым камнем преткновения в обучении является игра на блокфлейте и переход на большую флейту. В тот момент, когда ребенок начинает заниматься на блокфлейте, педагогу уже необходимо морально и физически готовить его к игре на большой флейте, сразу выполнять упражнения на дыхание, следить за дыханием во время игры и за тем, чтобы ребенок не брал мундштук блокфлейты зубами, но держал его только на губах. Внимание педагога должно быть направлено и на атаку, которая будет использоваться при игре на большой флейте. Нужно постараться сделать так, чтобы переход от продольной блокфлейты к поперечной флейте прошел для ребенка как можно более плавно, но при этом нельзя не уделить должного внимания формированию исполнительского аппарата, выдоха, работа которых значительно поменяется в дальнейшем. В данном случае нужны отдельные занятия на головке большой флейты, для того чтобы у ребенка сформировался чистый продолжительный звук, который является основой для игры на духовом инструменте. Нужно говорить с учеником о том, как формируется воздушная струя, от чего зависит красота звука, зачем нужна «опора». Только после этого можно присоединять тело и колено поперечной флейты, начинать изучать аппликатуру. Даже при исполнении первых мелодий постоян-

но «ищем звук» на головке с помощью различных упражнений, которые будем использовать в качестве разыгрывания на протяжении всего обучения в музыкальной школе.

2. Когда у ученика формируются навыки игры чистого длинного звука, начинается изучение аппликатуры и работа над соединением нот разной высоты. Выясняем, на что нужно обращать внимание, чтобы ноты соединялись плавно, без рывков. Думаю, на этом этапе очень важно, чтобы ребенку было понятно, что первое место в создании звука занимает качество выдоха, его скорость, количество. Мне кажется, что на начальном этапе есть смысл не добавлять «атаку», чтобы ребенок понимал, что звук возникает не за счет удара языка, а за счет работы мышц. После того как ребенку стало привычно извлекать звук таким способом, можно «добавлять» язык. Думаю, тут важно обратить внимание ученика на то, что «атака» является украшением звука, его обрамлением, оформлением, но сам звук, его создание от атаки не зависит. Качество атаки влияет на характер штриха, но не на формирование самого звука. Когда ученику становится привычно держать в руках большую флейту, аппликатура первой октавы освоена, можно начинать знакомиться с разными возможностями воздушной струи, которая помогает извлекать звуки в разных октавах. Здесь помогут упражнения с использованием обертонов: игра обертона помогает понять, как функционирует исполнительский аппарат при игре определенной ноты. Это ощущение нужно перенести на основную аппликатуру, тогда ученику станет понятно, что нужно делать для игры нужной ноты.

3. Для более качественного усвоения нотного текста на занятиях предлагаю ученику проговаривать ритмически текст с названием нот, затем, играя, так же проговаривать мысленно названия нот и анализировать тональность, в которой ученик находится в данный момент исполнения, тем самым устанавливая связь между игрой на инструменте и дисциплиной сольфеджио. Если ученик привыкает с начальных классов таким образом анализировать нотный текст, то к старшим классам трудности выучивания большого и сложного нотного текста успешно преодолеваются.

4. Один вопрос очень волновал меня со времен обучения в училище: что нужно делать для того, чтобы флейта звучала ярко? Ярко — значит громко или сильно? Но почему-то, когда я начинала прилагать усилия, играла громче, слушателю, находившемуся в зале, мой звук казался глухим, плоским, а звуков низкого регистра совершенно не было слышно. Оказалось, что звук должен резон-

нирывать, тогда он будет ярким. Что нужно делать, чтобы звуковая волна была максимально сконцентрирована? Нужно обратить внимание на скорость выдоха, которая создается давлением на воздушный столб диафрагмой, являющимся препятствием полного выпуска воздуха за счет «теплого» выдоха на слог «хь», тем самым создавая давление, и следить за тем, чтобы тело игрока «отвечало», не было зажатым. Воздушная струя должна быть тонкой, точной и быстрой. Тогда звук флейты будет ярким.

Вопрос вибрато. Когда ученик освоил все то, о чем я говорила ранее, появляется желание украсить звук вибрато. Вибрато создается за счет импульсивных движений мышц диафрагмы. Но здесь нужно быть внимательным к силе струи: при чересчур мощной струе мышцам очень тяжело раскачать воздух, тогда и вибрато звучит, как упражнение на пресс. Прежде всего, нужно помнить о том, что вибрато — это украшение звука, оно не должно напрягать слух. Вибрато должно быть максимально естественным, для этого нужно освободить пространство для естественного колебания струи, то есть уменьшить ее размер, но увеличить скорость. В таком случае вибрато украсит звучание и сделает его более объемным.

Начав работу над произведением виртуозного характера, учащимся нужно найти решение, которое позволит качественно исполнить технически непростые места. Задача заключается в сочетании выдоха на опоре с синхронизацией пальцевой техники и работы языка. Параллельно с работой над

виртуозной пьесой, учащийся работает над гаммами в тональностях, которые встречаются в произведении. Работая над гаммой, учащиеся решают проблемы, которые встретятся в произведениях: равномерный выдох на легато, четкость «двойного языка», точное совпадение атаки с нужной аппликатурой пальцев при деташе и стаккато без потери при этом чистоты звучания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Gislser-Haase B. *Die Neue Magic Flute* [серия учебных пособий]. Verlag Universal Edition.
2. Моис М. О звукоизвлечении. Искусство и техника // [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://flutecase.ru/wp-content/uploads/2019/08/Moise-Sonorite-rus.pdf>.
3. Платонов Н. И. *Школа игры на флейте* / Ред. Ю. Должиков. М.: Музыка, 2007.
4. Уилсон Р. *История флейты* / Пер. с англ. К. Боечко. Барнаул, 2009 // [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://flutecase.ru/wp-content/uploads/2019/09/%D0%A0%D0%B8%D0%BA-%D0%A3%D0%B8%D0%BB%D1%81%D0%BE%D0%BD-22%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D1%84%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D1%8B22.pdf>
5. Bernold P. *La Technique d'Embouchure*. Paris: Billaudot, 1990.
6. Boehm T. *The Flute and Flute Playing*. New York: Dover Publications, 2014.
7. Lindholm H. *Basic flute technique*. Peruskuviot huilulle op. 26. Helsinki: Helin & Sons, 1994.
8. Taffanel P., Gaubert P. *Complete Flute Method*. Paris: Alphonse Leduc, 1923.



НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

С помощью QR-кодов, размещенных на страницах сборника вы можете ознакомиться с видеоуроками лауреатов и финалистов Конкурса. Для считывания кода, **наведите на него камеру вашего мобильного телефона.** Код считывается автоматически. В некоторых случаях может потребоваться установка программ для распознавания кода. Пожалуйста, обратите внимание на то, что дополнительно под кодом есть **кликабельная ссылка.** Кликнув по ней, вы также сможете перейти к просмотру видеоурока.



ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ
ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА»

**ЛАТЫПОВ
АЗАМАТ АНВАРОВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ТРУБЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
А.А. ЛАТЫПОВА](#)

ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПЛАСТИКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ. ПОЛНОЦЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ ИЛИ ДЕТСКАЯ ИГРУШКА?

Духовые инструменты уже много веков изготавливаются из различных материалов, таких как дерево, стекло, серебро, различные сплавы, но изучение инженерами-акустиками влияния различных материалов и моделей раструбов на характеристики инструментов, интонацию и сопротивление происходит в профессиональных лабораториях лишь с середины XX века. Поэтому неудивительно, что в начале 2000-х годов, благодаря развитию технологий конструирования и производства, активному использованию различных материалов при производстве медных духовых инструментов (дерево, пластик, стекло), на рынке появились пластиковые тромбоны и трубы специально для учащихся музыкальных школ, такие как рBone, Jazzbone, рTrumpet, Tiger, Allora Aere. Звуки пластиковых инструментов были в целом очень похожи на звуки медных инструментов, хотя им не хватало яркости в звучании. Инструменты имели большие проблемы с интонацией, кулисы тромбонов двигались не всегда плавно, а клапаны труб могли остановиться в любой момент, ножки мундштуков проваливались в мундштучную трубку слишком глубоко.

Увидев в 2017 году трубу из АБС-пластика в музыкальном магазине, я приобрел этот необычный для меня инструмент, понимая, что исполнив несколько музыкальных фрагментов на инструменте в магазине и не применив его в своей исполнительской и педагогической практике, я не смогу ответить на вопрос: «Это полноценный музыкальный инструмент или детская игрушка?» На протяжении нескольких лет я исполнял на этом пластиковом инструменте произведения сольно, в ансамбле, давал своим шести- и семилетним ученикам на уроках в первые месяцы занятий.

На мой взгляд, современная пластмассовая труба — это полноценный музыкальный инструмент, на котором возможно исполнять даже сложные произведения, играть в оркестре, в ансамбле. Звук пластиковых инструментов может быть более плоским и лишенным некоторых характерных обертонов и гармоник в отличие от инструментов, сделанных из металла; тем не менее для начинающих музыкантов это может быть приемлемым звучанием, поскольку основной акцент делается на развитие техники игры, музыкального слуха и общего музыкального развития. Падение инструмента или выскальзывание его из рук музыканту не страшны: инструмент подпрыгивает от поверхности, не получает вмятин.

Малый вес, отсутствие большого сопротивления и легкое звукоизвлечение при игре на духовом инструменте очень важны для детей младшего возраста. Это позволяет им чувствовать себя более свободно при игре. Пластиковые инструменты — отличный вариант для юных музыкантов, так как у трубы из металла центр тяжести смещен ближе к раструбу, поэтому далеко не каждый ребенок сможет удержать инструмент ровно: руки устают, труба опускается вниз, мотивация к занятиям падает. Благодаря весу инструмента в 500 грамм юные музыканты, не имеющие хорошей физической подготовки, уже с 5–6 лет могут исполнять небольшие произведения на пластиковой трубе увереннее и комфортнее, чем на металлической, за счет более легкого веса инструмента. Пластиковые трубы имеют форму, аналогичную обычной трубе, позволяют исполнителю почувствовать работу клапанов, отлично подходят для небольших рук и пальцев, так как разработаны они изначально для маленьких, что дает юным исполнителям большую свободу действий при игре на инструменте. Поскольку они сконструированы инженерами-конструкторами для детей, в процессе покупки вы сможете подобрать для своего ребенка тот цвет, который ему больше всего нравится. Яркий внешний вид и необычная форма привлекают начинающих юных музыкантов, что дает мотивацию к регулярным занятиям. Пластиковые инструменты звучат не тише, чем металлические. Тем не менее звук, который они издают при игре даже профессиональным музыкантом, может быть довольно плоским; но плюсом для окружающих может стать факт, что благодаря отсутствию сильной реверберации в раструбе отсутствует ярко выраженная проекция, характерная для медных духовых инструментов, поэтому звук не так быстро распространяется в пространстве. Металл и пластик резонируют по-разному, вы никогда не услышите яркого металлического призвука, «колокольчика», что особенно обращает на себя внимание в процессе игры филированных звуков.

Инструмент, который я приобрел в магазине, не имел проблем с интонацией, кроме нот до-диез и ре первой октавы, которая на всех трубах звучит завышенно. Настраочный крон очень удобен в использовании, его легко вытаскивать, и он никогда не застрянет в мундштучной трубке. В процессе использования инструмента мне удалось достигнуть строя ноты ля 445 Гц при задвинутом и 438 Гц

при выдвинутом состоянии, поэтому настройка инструмента и исполнение произведений с концертмейстером не вызывали проблем с интонацией. Даже когда труба не используется долгое время, крон легко вынимается.

Клапаны поддерживаются пружинами, расположенными в нижней части корпуса инструмента. Такое расположение пружин было популярно на корнетах и трубах конца XIX — начала XX века. Клапаны пластиковых труб работают гораздо хуже труб, сделанных из металла, поэтому быстрые переходы от ноты к ноте сложны в исполнении. В процессе покупки у меня была возможность выбрать инструмент с самым быстрым ходом клапанов, что спасло меня и моих учеников от неудобств, связанных с их медленным ходом. Игра на инструменте постоянно сопровождается специфическим звуком клапанов, нередко отвлекающим исполнителя в процессе игры на инструменте. Замена пружин, использование различных моделей масел, в том числе и густых, не привели к исчезновению этого недостатка. Путем использования разных моделей и видов масел выяснилось, что для моего инструмента все же лучше подходило роторное масло, при использовании самого жидкого масла клапана ходили гораздо лучше, чем при использовании густого масла.

Чистка медных инструментов в домашних условиях может стать серьезной задачей. Далеко не каждый исполнитель после чистки сможет правильно установить клапаны на место с первой попытки. Но с пластиковыми инструментами такой проблемы нет: инструмент легко разбирается, клапаны идентичны и взаимозаменяемы. В процессе чистки можно использовать различные средства, так как АБС-пластик имеет стойкость к щелочам и моющим средствам.

В комплекте с инструментом идут пластиковые мундштуки, изготовленные из специальных полимерных материалов, и на сегодняшний день это единственная альтернатива традиционным металлическим мундштукам. Пластиковые мундштуки легче по весу по сравнению с металлическими, что может быть особенно полезно для начинающих музыкантов или тех, у кого есть проблемы с дыханием. Они не требуют такого количества ухода, как металлические мундштуки, не подвержены коррозии, что делает их более долговечными, имеют более гладкую поверхность, что может предоставить дополнительный комфорт при игре, не «нагружая» губы музыканта. Однако пластиковые мундштуки могут иметь значительные отличия в звучании по сравнению с металлическими. Некоторые музыканты предпочитают традиционные металлические мундштуки, исполняя произведения на пластиковых трубах, для достижения определенного звука или эффекта в игре. В конечном счете выбор мундштука зависит от индивидуальных предпочтений и стилей игры каждого музыканта.

Несколько лет назад начался новый этап в эволюции трубы посредством создания инструментов, сочетающих металл и полимер, и этот гибридный инструмент звучит очень приближенно по тембру к инструменту, сделанному из металла. Используя новейшие технологии производства, конструкторы-изобретатели смогли объединить воедино два материала, сохраняя трубу сверхлегкой, при этом обеспечив более четкую и отзывчивую работу клапанов за счет использования в производстве инструмента нержавеющей стали, латуни и других металлов. Включение металла привело к утяжелению инструментов, они весят чуть больше 600 грамм, но теперь клапаны из металла обеспечивают наименьшее сопротивление, более четкую и плавную работу механизмов, и распространенная проблема, связанная с их медленным движением, полностью исчезла. Также у инструментов стали появляться кольца на 3-м кроне, что дает возможность подстроить некоторые ноты. Поиски размера и оптимального состава материала раструба, который чаще всего определяет тембр инструмента, ведутся производителями музыкальных инструментов постоянно. Различные вибрации и распорки добавляют искажения к воздушному столбу, возникающие внутри инструмента и на раструбе, что негативно сказывается на звучании инструмента. Медные инструменты звучат по-разному в зависимости от модели, материала, распорок, раструба; эта же проблема возникает и с пластиком. Толщина и тип материала влияют на осевые вибрации, которые, в свою очередь, изменяют тембр. Благодаря исследованиям инженеры-конструкторы выяснили, что, если раструб из АБС-пластика сделать достаточно толстым, его вибрации начнут приближаться к вибрации металлического раструба. Однако необходимо дальнейшее моделирование, чтобы оценить, какой должна быть оптимальная толщина, так как раструб толщиной более трех или четырех миллиметров может стать громоздким, поскольку он становится тяжелее металлического. В результате изменения толщины будут возникать разные тембры, возможно, увеличение сопротивления инструмента и, как следствие, увеличение нагрузки на исполнителя. Необходимо будет изготовить различные раструбы, замерить звучание инструментов в различных акустических условиях, чтобы определить, насколько хорошо раструб звучит не только в ближней, но и в дальней зоне (например, в последних рядах большого концертного зала), и хочется надеяться, что в результате экспериментов будет создан раструб, характеристики которого будут соответствовать раструбу из металла.

В заключении я бы хотел отметить, что использование пластиковых инструментов допустимо в современной образовательной среде. Главное преимущество заключается в их малом весе, удобной конструкции, отлично подходящей для небольших рук и пальцев, легкости звукоизвлечения при игре на инструменте, ввиду отсутствия сопро-

тивления. Важно также отметить, что прогресс в производстве пластиковых инструментов продолжается, и современные модели могут предлагать улучшенные звуковые характеристики и более близкое «металлическое» звучание. Технические и звуковые особенности каждой модели могут отличаться, и выбор конкретного инструмента должен основываться на индивидуальных предпочтениях

и потребностях каждого музыканта. В итоге, хотя пластиковые трубы на сегодняшний день не могут полностью заменить металлические инструменты, они являются полноценными инструментами для обучения, способствуя развитию техники игры, музыкального слуха и общего музыкального развития ребенка.



ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ ЙОЗЕФА ГАЙДНА»

**БАРАННИК
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ТРОМБОНА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Д.А. БАРАННИКА](#)

РАЗВИТИЕ ЛЕГАТО НА ТРОМБОНЕ

ВВЕДЕНИЕ

Legato (с итальянского — «связанно, плавно») — прием игры, при котором имеет место плавный переход одного звука в другой, без паузы между звуками.

Техника исполнения этого штриха на тромбоне очень часто отличается от техники игры легато на вентиляльных и помповых инструментах и требует от ученика хорошего владения дыханием, правильно поставленной техники правой руки и точного знания позиций. Игра легато на трубе или валторне подразумевает плавный переход между обертонами без использования атаки, а это не всегда можно сделать на тромбоне. Если мы соединим две ноты на разных позициях без перехода на другой обертон и без атаки, то у нас получится глиссандо (яркое и заметное скольжение от одного звука к другому), а это совсем другой прием игры. В этих случаях мы вынуждены прибегать к мягкой атаке (на слог «да»), пытаясь приблизить звучание ненатурального легато к натуральному.

Основной задачей упражнений на развитие легато является отработка наиболее плавного и мягкого соединения нот, а в случае использования артикуляции — достижение максимальной схожести звучания с натуральным легато.

Упражнения:

Баззинг на мундштуке:

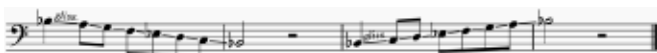
- Плавный переход, без толчков;
- Насыщенное звучание верхних и нижних нот;
- Внимание на уголки рта.



Игра гамм глиссандо:

Игра гамм таким образом имитирует игру на вентиляльных инструментах, где движения кулисы не влияют на воздушную струю.

- Переходы между нотами не подталкивать выдохом;
- Добиваться звучания и ощущений, похожих на игру баззингом на мундштуке.



Игра натурального легато по позициям в медленном темпе (в удобном диапазоне):

- Следим за дыханием — хороший вдох и активный выдох, скорость воздуха;
- Контролируем мягкость переходов и интонацию.



Отработка мягкой атаки, игра мелкими длительностями на одной ноте:

- Хороший вдох, выдох как при игре длинной ноты. Стремление к последней половинке;
- Первая нота на слог «та», остальные — на мягкий слог «да»;
- Кончик языка легко касается верхних зубов. Не утяжелять.



Игра очень короткими нотами для контроля точности и скорости смены позиций:

- Играть очень коротко;
- Позицию менять одновременно с атакой;
- Скорость движения кулисы равна скорости нажатия на вентиль;
- Обращать внимание на скорость и точность движений правой руки, но не допускать резких «роботизированных» движений



Игра гамм в штрихе легато с работой над каждым переходом отдельно:

- Заранее определяем, где играть натуральное легато, а где использовать мягкую атаку;
- Продолжаем следить за мягкостью переходов;
- При игре мысленно делим длинные ноты на шестнадцатые, переходим в самый последний момент.



Этюды:

Для работы над легато больше всего подходят сборники вокализов от двух авторов: Джузеппе Конконе и Марко Бордони.

Легато на тромбоне — очень сложный штрих, при игре которого нужно учитывать множество нюансов, которые нуждаются в постоянной тренировке. Некоторые тромбонисты предпочитают заменять натуральное легато слогом «да», аргументируя это тем, что они таким образом добиваются одинакового звучания этого штриха во всех случаях; но я считаю, что натуральное легато — самый красивый его вид на тромбоне.

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ А.Н. СКРЯБИНА»

**КОСИЦИН
СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ТРУБЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
С.П. КОСИЦИНА](#)

РАБОТА НАД ОБРАЗНЫМ СОДЕРЖАНИЕМ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

«Каждый ребенок — художник.

Трудность в том, чтобы остаться художником, выйдя из детского возраста».

Пабло Пикассо

Обучение игре на музыкальном инструменте в музыкальной школе ставит перед ребенком и его преподавателем большое количество задач. Поначалу задачи эти чисто технические: работа над постановкой, правильным исполнительским дыханием, работой амбушюра, координацией и т. д. Решение этих задач занимает много времени и требует много сил от молодого музыканта, и по сути, процесс этот продолжается в течение всего периода обучения. Овладение навыками игры на инструменте дает ученику ощущение уверенности в собственных силах и стремление к изучению нового и интересного материала.

Но, с другой стороны, главный вид познавательной деятельности в детском возрасте — это игра. Через игру ребенок быстрее и легче воспринимает и запоминает новый материал. Я думаю, что не случайно на инструменте мы именно «играем». Используя привычные ребенку игру и воображение, мы вовлекаем его в работу на уроке: они помогают при изучении художественного материала. Но вместе с тем они должны участвовать и в освоении инструмента, особенно в тех частях (правильное исполнительское дыхание, артикуляция, постановка губ), которую мы не видим и можем лишь внутренне представить себе.

В своих уроках на примере работы над образной составляющей произведения я стараюсь совместить результат долгой и кропотливой работы с непринужденной игрой и детским воображением.

В арсенале музыканта-исполнителя должно быть достаточно большое количество выразительных средств: это и штрихи, и динамика, и тембр, и фразировка. Конечно же, все это должно отрабатываться в классе с учеником, и для этого существует большое количество упражнений и этюдов. В распоряжении педагогов есть школы, пособия, книги, посвященные методике преподавания, например, «Штрихи на трубе» Т.А. Докшицера. Но особенность многих школ, в отличие от интереснейшей работы Т. А. Докшицера, часто заключается в механистичности и монотонности изложения материала. Такую деятельность ученики обычно считают тяжелой работой, требующей много сил и внимания. Но это необходимо, так как без труда ребенок с большой вероятностью может расслабиться, облениться. Занятия на инструменте должны быть заполнены не только интересным вре-

мяпрепровождением, но и интересной работой. Но суть любой работы — в достижении результата.

И тогда все добытые тяжелым трудом навыки и умения мы переносим в работу над художественным материалом. Очень важно дать понять ученику во время занятия прямую связь между чисто технической работой на инструменте и применением ее результатов в изучении музыкальных произведений. На начальном этапе обучения изучаемые пьесы часто носят программный характер. Они понятны и интересны обучающемуся гораздо больше, чем упражнения и этюды. Название, данное автором, отражает образ произведения.

Для примера возьмем пьесу Л. Бернштейна «Рондо для Лайфи». Это произведение хорошо подходит для иллюстрации выбранной мною темы. Прежде всего, с учеником пьесу стоит проанализировать: обсудить название и форму рондо, в которой она написана. Пьеса носит программный характер: в комментарии отмечается, что Лайфи — это пес породы скайтерьер актрисы Джуди Холидей. Она имеет вступление речитативного изложения, тему рондо танцевального характера, а эпизоды не столько контрастируют с темой, сколько дополняют ее. В тексте пьесы достаточно много указаний автора к характеру темы и эпизодов, подробно проставлены штрихи и динамика. Так, например, второй эпизод он просит сыграть «угловато», наполняя его акцентами и большими скачками. Еще одной особенностью произведения является постоянная смена тактового размера с 4/4 на 3/4, что создает ощущение неуклюжести и неустойчивости. Таким образом, перед нами создается музыкальный портрет небольшого милого пса, немного нелепого, немного угловатого, иногда резкого и громкого.

Далее нужно обсудить с учеником, какой образ предстает у него в воображении при разборе текста пьесы, какими средствами нам этот образ передает композитор. После этого необходимо приступить к выполнению творческого замысла. С одной стороны, мы должны выполнять указания автора, с другой стороны, ученику нужно предоставить максимум свободы в воплощении того образа, который был создан в его воображении. В этот момент и начинается самое интересное и с точки зрения ученика, и с точки зрения педагога. Такое занятие можно назвать игрой на инструменте, ведь именно в этот момент ученик действительно

играет, по-разному стараясь интерпретировать произведение и создать образ, подходящий прежде всего для него самого. При этом совершенно не обязательно закреплять этот образ окончательно, ведь в следующий раз его можно немного изменить, так как суть игры — в самом процессе игры. Таким образом, главной задачей урока я считаю создание учеником цельного образа произведения, придуманного им самим. Он должен в достаточной мере прочувствовать пьесу, осмыслить используемые выразительные и технические средства, чтобы уметь передать свою интерпретацию слушателю.

В заключении своей работы я хотел бы привести слова В. А. Сухомлинского: «Радость труда не сравнима ни с какими другими радостями. Она немыслима без чувствования красоты, но здесь красота — не только то, что получает ребенок, но

прежде всего то, что он создает. Радость труда — это красота бытия; познавая эту красоту, ребенок переживает чувство собственного достоинства, гордость от сознания того, что трудности преодолены».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Петрушин В. И. Музыкальная психология. 2-е изд. М.: Академический Проект; Трикста, 2008.
2. Старчеус М. С. Обучение музыканта. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2022.
3. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. М.: Концептуал, 2019.
4. Докшицер Т. А. Штрихи на трубе. М., 2010.



ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ



МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. КРАСНОДАР
«МЕЖШКОЛЬНЫЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ЦЕНТР»

АНКУШЕВ
СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ЭУФОНИУМА И ТУБЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[С.С. АНКУШЕВА](#)

БАЗОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ПРИ ОБУЧЕНИИ НА НИЗКИХ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Форма занятия: учебно-практическое занятие.

Цель занятия: освоение учеником базовых упражнений для более быстрого овладения инструментом.

Задачи:

Развивающие: развить игровые навыки, образное мышление; совершенствовать навык игры по нотам; развить мелодический, гармонический слух, чувство ритма, самостоятельность в работе.

Воспитательные: сформировать у ученика организованность и умение работать самостоятельно; воспитать интерес к предмету и инструменту; научиться контролировать свои действия при занятиях, принимать ответственность за результаты своего труда, понимать и уважать музыку разных жанров.

Реализуемые образовательные области: социально-коммуникативное развитие, познавательное развитие, речевое развитие, художественно-эстетическое развитие.

Приемы и методы работы на уроке: словесный (беседа, объяснение), наглядный (показ преподавателя), творческий, практический, метод самостоятельной работы и анализа.

Виды деятельности: игровая, двигательная, коммуникативная, познавательно-исследовательская.

Форма организации урока: индивидуальная.

Оборудование: инструмент, пюпитр, ноты, стул.

Ход занятия

1. Организационный этап.

Мотивация к учебной деятельности. Сообщение темы урока, постановка учебной задачи.

2. Подготовительный этап.

Постановка правильного свободного дыхания. Упражнения для разогрева дыхательного аппарата, педагог следит за правильностью исполнения упражнения. Первоначальные упражнения должны быть простыми, не слишком продолжительными, но действенными. В дальнейшем ученик переходит к систематическим самостоятельным тренировкам в дыхательной гимнастике.



1) Махи руками. Упражнение не должно занимать больше 1 минуты.

2) Дыхательные упражнения с прижатой грудной клеткой к коленям. Исполняется сидя на стуле под метроном или счет педагога. Темп исполнения — в диапазоне от 80 до 100 ударов в минуту. Сначала вдох и выдох на один удар метронома по 4 повторения, затем — на 2, 3 и 4 удара метронома соответственно.

Время упражнения — от двух до четырех минут.

3) Дыхание с сильно открытым ртом с прижатой ладонью посередине. Темп исполнения — в диапазоне от 80 до 100 ударов в минуту. 4 вдоха и выдоха четвертями, затем восьмыми, триолями и шестнадцатыми длительностями.

Время упражнения — до двух минут.

4) «Стрельба из лука». Медленный вдох с воображаемым натягиванием тетивы с последующим отпуском воображаемой стрелы.

Этот комплекс упражнений рассчитан на все возможные задачи совершенствования исполнительского дыхания, такие как: медленный вдох — медленный выдох, медленный вдох — быстрый выдох, быстрый вдох — медленный выдох, быстрый вдох — быстрый выдох.

По возможности можно использовать дыхательные тренажеры.

Прием работы — объяснительно-показательный.

3. Практический этап. Основная часть урока.

Работа над упражнениями для быстрой и четкой артикуляции

1) Упражнения на развитие четкой атаки при исполнении штриха «деташе», развитие и укрепление технических навыков игры на инструменте.

Упражнения с атакой на слог "Ту"

1



2



2) Упражнение игры по обертонам инструмента с разной аппликатурой на понижение. После закрепления технических навыков при помощи вышеупомянутых упражнений следует перейти к работе над гаммами и этюдами.

One



Two



Three



Four



Работа над гаммами позволяет достичь большей беглости и метроритмической точности пальцев, точного интонирования, а также добиться плавности переходов между регистрами. Важным элементом исполнения гамм, аккордов и арпеджио является правильное использование рациональной аппликатуры и систематическая отработка навыка исполнения. На уроке также уделялось внимание темпу, наиболее оптимальному для возможностей конкретного обучающегося.

Работа над пьесами (В. Щелоков «Проводы в лагерь». И.С. Бах. Ave Maria). Краткий анализ нотного текста. Перед исполнением пьесы с обучающимся была проведена беседа о ритмических и штриховых особенностях произведений, обусловленных их характером и стилем.

Trumpet in B \flat

Пионерская сюита

В. Щелоков

1. Проводы в лагерь

Tempo di Marcia

© С.С.М. 2008

AVE MARIA

И. С. БАХ – Ш. ГУНО

Переложение С. БОЛОТИНА

Moderato

Методы и приемы в работе: метод контроля за исполнением, анализ проведенной работы, полезная самокритика и критика исполнения, похвала за достойные моменты исполнения пьесы.

4. *Заключительный этап. Рефлексия.*

Беседа с обучающимся: что понравилось на уроке, почему; что ученик хотел бы исправить; что нового он узнал на уроке.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольд Джейкобс: *Наследие Мастера. Личные и педагогические воспоминания тридцати одного из его коллег, студентов и друзей* / Сост. М. Стюарт // www.tuba.org.ru

2. Гриффитс Дж. *Механика игры на духовых инструментах* / Пер. с англ. А. Чарыкова // www.tuba.org.ru

3. Бевз А.С. *Проблемы исполнительского дыхания при игре на трубе*. М., 1998.



ФИНАЛИСТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ ЙОЗЕФА ГАЙДНА»

**ЕМЕЛЬЯНОВ
БОРИС ВИКТОРОВИЧ**

**ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ВАЛТОРНЫ**



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

КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЙ ДЛЯ НАЧИНАЮЩЕГО ВАЛТОРНИСТА

ВВЕДЕНИЕ

Комплекс упражнений составлен для учащихся начального этапа обучения игре на валторне. Главной концепцией данного сборника упражнений является доступность освоения основных приемов игры на музыкальном инструменте: правильной работы исполнительского дыхания, контроля интонации звука, исполнения основных штрихов и развития технических приемов игры. На примере простого нотного материала для ученика есть возможность понять и отработать данные приемы игры на валторне.

Упражнения составлены в логичной последовательности, поэтому возможно их рассматривать в качестве комплекса ежедневных упражнений. В каждом из них есть комментарии автора. Перед работой над каждым упражнением рекомендуется ознакомиться с данными комментариями для лучшего понимания, на что конкретно необходимо обратить свое внимание для усвоения темы. Комментарии могут быть дополнены преподавателем на уроке.

Этот комплекс упражнений возможно исполнять не полностью. Например, в один день проработать несколько упражнений, а в следующий — остальные. По необходимости, на усмотрение преподавателя, возможно исполнять данный учебный материал в разных темпах и разными динамическими оттенками. Если некоторые фразы упражнения пока не получаются, можно отложить занятия над ними на потом, в качестве дальнейшей перспективы.

В занятиях на освоение навыков игры на валторне необходимо двигаться постепенно, от простого к сложному, понимая, на что нужно обратить свое внимание в каждой теме упражнения, и контролируя правильность приемов игры. Важно всегда слушать и анализировать качество своего исполнения на музыкальном инструменте.

I. Упражнение на развитие исполнительского дыхания

$\text{♩} = 80$

Комментарии к упражнению на развитие исполнительского дыхания:

В работе над данным упражнением необходимо обратить внимание на звуковедение, в каждой фразе делать постепенное крещендо от первой ноты к последней. Между фразами в течение первых двух четвертных пауз сделать выдох, необходимо не спеша избавиться от небольшого количества дыхания, которое осталось после исполнения фразы, и в течение следующих двух четвертных пауз не спеша сделать вдох, обращая внимание на правильное дыхание в достаточном объеме. Стоит отметить: чем ниже нота, тем больше расход исполнительского дыхания при игре на инструменте.

II. Упражнение

«Продолжительные звуки»

Комментарии к упражнению «Продолжительные звуки»:

В данном упражнении, так же, как и в предыдущем, необходимо обратить свое внимание на правильную работу исполнительского дыхания. Каждая нота звучит с помощью продолжительного и ровного выдоха. При игре важно следить за ровностью интонации, динамики и тембра звука.

В помощь к работе над данным упражнением можно использовать хроматический тюнер (устройство или программа для настройки музыкальных инструментов). Таким образом, во время исполнения продолжительного звука есть возможность визуально наблюдать отклонения и изменения интонации звука относительно эталонного строя исполняемой ноты. В первых занятиях над продолжительными звуками допускается погрешность ± 10 Гц относительно эталонного строя. В течение регулярных занятий данная погрешность должна стремиться к нулю.

Стоит учитывать, что качество интонации необходимо контролировать своим музыкальным слухом, так как он является главным помощником чистого звучания инструмента. Упражнение «Продолжительные звуки» можно исполнять разными динамическими оттенками.

III. Упражнение на развитие интонации

1. Кварты

2. Квинты

Комментарии к упражнению на развитие интонации:

Работа над интонацией необходима для начинающего валторниста. Тема этого упражнения особенно важна для будущего оркестрового исполнителя. В этом упражнении верхнюю строчку исполняет учащийся, нижнюю — преподаватель. Нижнюю строчку возможно исполнять на любом другом музыкальном инструменте, имеющем устойчивую интонацию.

Надо учитывать, что все упражнения написаны в строе валторны — in F (фа). Если исполнять нотный текст упражнения на фортепиано, то звучать он будет на чистую квинту ниже, чем написано в нотах.

Ученику следует обращать особое внимание на сочетание интонации своего звука и интонации звука, к которому нужно «подстроиться». Во время своей паузы он внимательно слушает ноту преподавателя, потом звучит унисон. После этого исполняется интервал — чистая кварта (или чистая квинта).

Рекомендуется работать над интонацией на следующих интервалах: чистая прима, чистая кварта, чистая квинта, чистая октава. Музыкальный слух исполнителя помогает контролировать качество исполнения данного упражнения. Ученику необходимо каждый раз прислушиваться к интонации звучания инструмента и развивать свой музыкальный слух.

IV. Упражнение на изучение разных длительностей и штрихов

Приложение к упражнению на изучение разных длительностей и штрихов

Музыкальные примеры для изучения длительностей и штрихов, представленные в виде нотных записей для каждой ступени мажорной гаммы (от До до Си бемоль) в мажорной и минорной формах. Каждая запись включает ноты и паузы, соответствующие заданным длительностям.

Комментарии к упражнению на изучение разных длительностей и штрихов:

Данное упражнение поможет начинающему ученику изучить и отработать разные длительности и штрихи. В работе над ним рекомендуется использовать метроном. Темп: четверть = 60–80. Исполняя данный простой звукоряд, мажорную гамму в пределах первой и пятой ступени лада, необходимо четко выдерживать все длительности в одном заданном темпе. Помимо длительностей в упражнении прорабатываются основные штрихи: деташе, легато, стаккато, маркато.

При работе над штрихом деташе каждая нота исполняется на слог «ту», и выдох всегда ровный. Деташе нужно исполнять без пауз между нотами.

Для легато характерно такое же ровное дыхание, как в деташе, но слог «ту» необходим только для первой ноты фразы. Все остальные ноты звучат слитно. При выдохе должно быть такое ощущение, как будто исполняется продолжительный звук.

Маркато — это штрих, при котором звук исполняется акцентированно, подчеркнuto. Нужно следить, чтобы каждая нота звучала с одинаковой подачей дыхания и одинаковой твердой атакой языка. Исполняя ноты данным штрихом, можно представить удар колокола, при котором начало звука яркое, затем звучание становится немного тише.

Стаккато — отрывистый штрих, при котором язык отрывисто и четко произносит слог «ту». Но не стоит забывать о дыхании. Выдох должен быть коротким и одинаковым на каждую ноту. Необходимо следить за тем, чтобы на стаккато звуки не были слишком короткими и «сухими», а были «округлыми» и «упругими» за счет правильной работы исполнительского дыхания.

Упражнение рекомендуется исполнять в разных тональностях. Примеры разных тональностей указаны в приложении к упражнению.

V. Упражнение «Натуральный звукоряд»

1. Упражнение для валторны in F (фа)

Музыкальные примеры для упражнения «Натуральный звукоряд» для валторны in F (фа). Упражнение представлено в виде нотных записей с различными ритмическими рисунками и штрихами, пронумерованными от 0 до 1-2-3.

2. Упражнение для валторны in B (си-бемоль)

Комментарии к упражнению «Натуральный звукоряд»:

Данное упражнение поможет начинающему ученику понять «природу» валторны, ее происхождение от натуральной валторны. Подобно другим медным инструментам до XIX века, валторна не имела вентиляей, и исполнители имели возможность использовать в своих музыкальных произведениях только натуральный звукоряд, имеющий определенный строй (тональность). Благодаря механизму, состоящему из трех вентиляей, в современной валторне имеются семь натуральных звукорядов, так как при игре на инструменте возможно применять семь разных комбинаций вентиляей. В двойной валторне, в которой есть квартвентиль для перехода от строя in F (фа) к строю in B (си-бемоль), имеются четырнадцать натуральных звукорядов.

В начале каждой фразы упражнения указана аппликатура, которой исполняются все ноты фразы. Упражнение рассчитано на развитие подвижности исполнительского аппарата. В нем необходимо следить за ровностью выдоха, переходом с ноты на ноту и темпом.

Упражнение составлено для валторны строя in F (фа) и валторны строя in B (си-бемоль).

VI. Упражнение «Комбинированная атака»

1. Двойное касание языка



2. Тройное касание языка



Комментарии к упражнению «Комбинированная атака»:

Применение комбинированной атаки языка способно облегчить исполнение технических музыкальных произведений. В этом приеме игры предполагается использование вспомогательного слога «ку». Чередую основной слог «ту» и вспомогательный слог «ку», исполнитель языком совершает «двойное касание», при котором по сравнению с обычной атакой языка (ту-ту-ту...) становится легче исполнять короткие длительности (например, шестнадцатые) в подвижных темпах. Данное упражнение составлено для приемов «двойного касания языка» и «тройного касания языка».

В упражнении «Двойное касание языка» рекомендуется заниматься с метрономом. Темп: четверть = 80–120. Данный прием игры используется в исполнении таких длительностей, как шестнадцатые или тридцать вторые, в подвижных темпах.

В упражнении «Тройное касание языка», как и в упражнении «Двойное касание языка», применяется вспомогательная атака (слог «ку») в чередовании с основной атакой (слог «ту»). Существует два вида «тройного касания языка»: первый — «ту-ту-ку — ту-ту-ку...», второй — «ту-ку-ту — ту-ку-ту...». В данном случае возможно подобрать подходящий для себя вариант. Прорабатывать это упражнение рекомендуется с метрономом. Темп: четверть = 90–130. Данный прием используется в исполнении таких ритмических групп, как триоли или секстоли, в подвижных темпах. В «тройном касании» координация движений языка немного сложнее, чем в «двойном касании».

Возможно исполнять только часть данного упражнения и в не очень быстрых темпах. Важно понять и постепенно освоить принцип данного приема игры.



НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

С помощью QR-кодов, размещенных на страницах сборника вы можете ознакомиться с видеоуроками лауреатов и финалистов Конкурса. Для считывания кода, **наведите на него камеру вашего мобильного телефона. Код считается автоматически.** В некоторых случаях может потребоваться установка программ для распознавания кода. Пожалуйста, обратите внимание на то, что дополнительно под кодом есть **кликабельная ссылка.** Кликнув по ней, вы также сможете перейти к просмотру видеоурока.



ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
ИМЕНИ Ф.И. ШАЛЯПИНА»

ШАМОВ
СЕРГЕЙ БОРИСОВИЧ
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[С.Б. ШАМОВА](#)

ПРАКТИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД ФРАЗИРОВКОЙ В КЛАССЕ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Искусство музыкального исполнения наряду с техническим мастерством требует индивидуально-го подхода к каждому музыкальному произведению. Одним из ключевых аспектов интерпретации музыки является понимание и выражение музыкальной фразы. Фраза представляет собой музыкальную идею, выраженную в одном или нескольких тактах. По словам Германа Келлера, музыкальная фраза аналогична строке в поэзии или неразрывному предложению, имеющему свою уникальную динамику и интенсивность. Этот духовный смысл фразы формируется через ритм, мелодию, гармонию, артикуляцию и динамику. Самые выдающиеся композиторы предоставляют исполнителям свободу интерпретации, позволяя им выразить суть произведения через свои собственные истолкования.

Рассмотрим несколько методов, которыми юные музыканты смогут обогатить музыкальную фразу.

Один из аспектов фразировки касается акцентов, которые могут быть различными по своему характеру: *динамическими, мелодическими, агогическими, тональными* или *метрическими*. *Динамические* акценты представляют собой ноты, исполненные с более высокой громкостью. Самая распространенная форма обозначения акцента — знак «>» или метка тенуто «-» над нотой, использовавшаяся в XIX веке. *Мелодические* акценты — это ноты, которые выделяются в верхней точке восходящей мелодической линии. Не требуется дополнительного усилия, чтобы их подчеркнуть — фраза сама естественно подчеркивает их. Хотя акценты этого типа относительно редки в репертуаре юного исполнителя на ударных, тем не менее каждое их использование эмоционально обогащает фразу, прекрасно демонстрирует владение инструментом и осмысленность исполнения. *Агогические* акценты — это ноты, которые привлекают внимание слушателя своей продолжительностью. Например, более длинная нота, перед которой звучит короткая или тем более целая группа коротких нот, может казаться акцентированной. Юные музыканты должны учитывать эти агогические акценты, которые иногда могут «поглотить» более мелкие ноты: например, где ритмическая фигура из двух шестнадцатых нот «поглощается» агогическим акцентом последующей восьмой. Если целью является исполнение фразы на одном и том же динамическом уровне, необходимо компенсировать агогические акценты, выделяя или подчеркивая более мелкие ноты. Это достигается добавлением немного большего прилагаемого усилия к этим нотам, так что фигура будет

содержать два акцента над шестнадцатыми нотами, чтобы все ноты звучали с одинаковой громкостью. Выбор и использование подходящих палочек также имеют значение для агогического акцента. Например, при исполнении на мембранофонах (литаврах в первую очередь) иногда следует использовать две разные палочки в двух руках: легкая, с маленькой и твердой головкой в одной руке, и, напротив, тяжелая, с большой головкой и мягким фильцем — в другой. Хотя этот метод далеко не всегда подходит, тем не менее подобный прием не лишен смысла. Воспроизведение первой шестнадцатой ноты более стаккатной палочкой, а второй шестнадцатой палочкой — легато эффективно производит слуховое впечатление более короткой и более длинной ноты. Конечно, основным недостатком является то, что будет некоторая разница в тембровой краске, производимой каждой палочкой. Альтернативой использованию двух разных палочек является воспроизведение короткой ноты ближе к центру литавры, а более крупной — в обычном игровом месте. Фразировка, таким образом, ярко сакцентрирует ноту легато.

Мелизматические акценты представляют собой музыкальные украшения, которые выделяют отдельную ноту или целую фразу. И хотя мелизмы приобрели особую популярность в эпоху барокко, их влияние на ударные инструменты проявилось позже. Форшлаг, тремоло, точка, клин, лига, акцент, фермата, цезура — все эти термины нашли свое применение и в исполнении на различных ударных инструментах. Что касается форшлагов, то на практике достаточно редко, когда основной ноте предшествует более четырех нот; от одной до трех являются наиболее распространенными. Предшествующие ноты звучат перед основной долей, хотя бывают случаи, когда их следует играть в долю, они обычно звучат чуть мягче основной или на том же динамическом уровне. Если бы их воспроизводили на более сильном динамическом уровне, тогда основная нота была бы поглощена. Как правило, их следует воспроизводить на один или два динамических уровня ниже основной ноты, что как раз и создает слуховое впечатление удара. Воспроизведение предшествующих нот на одном и том же динамическом уровне может подчеркнуть нисходящий ритм. В качестве альтернативы увеличение динамики каждой предшествующей ноты и акцентирование главной ноты эффективно передает движение и развитие музыкальной фразы. Там, где музыка устремляется к нисходящему ритму следующего такта, воспроизведение серии грациозных нот

с увеличением громкости эффективно привлекает внимание к нисходящему ритму и подчеркивает его важность. Аппликатура при исполнении форшлаггов может зависеть от темпа пьесы или эффекта, который хочет произвести исполнитель. Как отмечает немецкий литаврист XIX века Эрнст Пфундт, форшлагги можно исполнить с чередованием рук (в более медленном темпе) или одной рукой (в более медленном темпе или когда каждая нота должна звучать одинаково).

Ударникам также встречаются два оставшихся вида акцентов: *тональный* и *метрический*. Тембровая краска ноты также может создавать впечатление акцента. Более яркий тембр создает впечатление акцентированности по сравнению с более темным. Если ноты без акцента динамично уравниваются более яркой нотой, необходимо обратить внимание либо на то, чтобы вложить больше энергии в нижние ноты, либо на то, чтобы вложить меньше энергии в более высокие ноты. Наконец, метрические акценты возникают после того, как порядок нот твердо установлен в общем ритмическом рисунке. Слушатель безошибочно чувствует ударение на первую долю каждого такта, например, в марше, как только устанавливается ритмический рисунок произведения. И тогда исполнитель может создать напряжение в ритмически упорядоченной части, перемещая ударение с первой доли такта на другую.

При обсуждении динамических, мелодических, агогических, тональных или метрических акцентов важно помнить, что они часто могут дополнять друг друга. Зачастую нота может быть подчеркнута мелодически, агогически и метрически одновременно. Мелодически акцентированной ноте можно придать еще больший вес, если добавить также динамический акцент.

Динамическое выражение при построении фразы является чуть ли не основой учебного процесса в начальных классах, не теряя своей актуальности и на следующих этапах обучения. Часто целесообразно увеличивать громкость звучания, когда мелодическая линия поднимается, и, наоборот, снижать динамику при спуске. Исполнители могут играть «сильнее», когда основная мелодическая линия взлетает, или мягче, когда она опускается. Это придает музыке ощущение эмоционального подъема и спада. Фразы или мотивы могут звучать громче по мере приближения к кульминационному моменту. Это создает ощущение напряжения, которое разрешается акцентом на финальной тонике. Иногда сольная или оркестровая партия может быть написана на одном динамическом уровне, но аккомпанемент и оркестровка композитора предполагает *crescendo*. В таких случаях музыканты могут начать фразу в указанной динамике, а затем постепенно увеличивать громкость в заключительных тактах, чтобы подчеркнуть основную музыкальную идею. Например, можно начать первый такт с тремоло на *fortissimo*, после чего постепенно снизить громкость до *forte* на следующем такте, а затем снова вернуться к *fortissimo* в последних тактах.

Группа нот при исполнении штриха легато также может нуждаться во фразировке. Фразированные легатные ноты записываются одним из двух способов: во-первых, ряд нот может быть объединен лигой; во-вторых, композитор может поставить знак тенуто, означающий, что нота должна быть воспроизведена в соответствии с обозначением. Однако зачастую сам музыкальный контекст определяет, какой штрих следует использовать. Если композитор имел в виду ноты, которые должны быть связаны более тесно друг с другом, то они как раз и могут рассматриваться как легато.

Штрих легато представляет определенные сложности для исполнителя на ударных инструментах, которые связаны со спецификой звукоизвлечения в зависимости от вида инструмента. На ксилофоне, например, понятие легато весьма условно по причине отсутствия долгой протяженности звука, которую зачастую компенсируют тремоло. На вибратоне трудности связаны с педализацией и демпфированием звуков. Если речь идет о мембранофонах, то звук затухает довольно быстро. В медленном темпе нота становится короче, чем должна быть в соответствии с замыслом композитора: относительно быстрое затухание ноты не позволяет поддерживать свое звучание. Продолжительность ноты на мембранофонах прямо связано с размером мензуры. В верхнем регистре сильное натяжение пластика не дает ноте резонировать дольше. К нотам, звучащим в среднем и нижнем регистре, это относится в меньшей степени. Динамический уровень нот легато, исполняемых на меньших мензурах, затухает быстрее, чем на больших. Опять же, это ограничивает способность производить звук легато на маленьких инструментах. По этим причинам зачастую используется тремоло, как едва ли не единственный способ, который позволяет сохранить как интонацию, так и динамику при легато.

Использование контрастности также способствует исполнению этого штриха: легато звучит более гармонично, если перед ним или после используется стаккато. Стaccато выделяет определенные ноты внутри музыкальной фразы. Технически исполнитель старается четко разделить одну ноту от другой, сокращая продолжительность каждой ноты фактически на половину от указанной в нотации. С XVII века стаккато обозначается точкой или клином над или под нотой. Помимо этих маркировок, стаккато-нота могла быть обозначена путем вставки паузы после или перед ней, сокращая фактическое звучание этой ноты. В классическом и романтическом периодах композиторы часто предпочитали использовать «сокращенные ноты», используя паузы.

Одним из самых сложных для исполнения стаккато ударных инструментов, безусловно, являются литавры, ведь основное их звуковое качество заключается в полном и резонансном звучании. Поэтому приходится применять специальные методы и приемы исполнения, чтобы уменьшить естественную длительность звучания ноты: разнообразные

типы палочек, различные заглушки или «сурдины» на поверхности инструмента; иногда играют одной палочкой, а другую прижимают к поверхности пластика. Для создания более сухого и четкого звучания могут покрывать мембрану полностью тканью, играть на «перетяннутом» пластике, изменять хват палочек и стиль игры, чтобы укоротить звучание ноты. Кроме того, как было озвучено выше, применение контрастности звучания позволяет создать впечатление более коротких нот, если, например, четвертные ноты звучат более легато, а восьмые — более стаккато, что делает звучание восьмых нот более прерывистым по сравнению с соседними стаккато-нотами. Удары стаккато и легато представляют собой два крайних полюса в шкале артикуляции. Между ними располагаются такие штрихи, как нон легато, портато и другие, которые обозначают различные степени протяженности и полноты звука, такие как маркато, мартеллато, стакатиссимо, леджьеро и т. д. Для литавриста наиболее значимыми из них обычно являются нон легато, портато и маркато, которые часто встречаются в оркестровом репертуаре. Нон легато представляет собой ноту, которая звучит не полностью легато, но и не стаккато. Литавристы обычно интерпретируют это как более маркированную или резкую ноту, позволяя инструменту звучать на всю указанную длительность. Легато является естественным стилем звучания для литавры, в то время как все остальные варианты, такие как нон легато, стаккато, маркато и портато, представляют собой отклонения от этой нормы. Портато встречается редко и может быть исполнено различными способами, например, игрой с очень жесткими палочками с четкой артикуляцией в стиле легато или стаккато. Однако исполнители должны использовать свои технические навыки и мастерство, чтобы придать фразе нужную артикуляцию. Эти термины становятся более чем просто звуковыми символами, они передают эмоциональное воздействие музыки, сохраняя свою значимость как для композиторов, так и для исполнителей. Легато создает трогательные и нежные музыкальные образы, стаккато придает энергию и силу, а маркато добавляет боевой характер, соответствуя настроению произведения.

Использование изменений динамики играет ключевую роль в формировании музыкальной выразительности. В определенной мере динамическая интерпретация является результатом стиля музыки. В классическом периоде многие композиторы, включая Гайдна и Моцарта, избегали использования *crescendo* и *diminuendo*. Это частично объясняется особенностями классического стиля и развитием музыкальной нотации. Однако к концу классического периода композиторы, вдохновленные мангеймской школой, стали все чаще включать *crescendo* и *diminuendo* в свои композиции. Эта тенденция стала еще более распространенной в романтическом периоде. С увеличением внимания к эмоциональной выразительности музыки композиторы поняли, что изменения динамики более эффектив-

но передают эмоциональный смысл музыки. Таким образом, использование динамических контрастов стало неотъемлемой частью передачи музыкального содержания. Все это необходимо учитывать, знакомя ученика с новым произведением.

Применение *crescendo* и *diminuendo*, будь они явно означенные композитором в партитуре или подразумеваемые стилистически, играет значительную роль в структуре музыкальной фразы. *Crescendo* способствует усилению эмоционального воздействия на слушателя, особенно когда оно сопровождается переходом к тонике. *Diminuendo*, с другой стороны, позволяет исполнителю снизить музыкальное напряжение, и в дальнейшем в сочетании с *crescendo* они могут эффективно формировать мелодическую или гармоническую линию.

Затронутые в данной работе аспекты, на мой взгляд, являются первоочередными, но далеко не единственными. Для молодых музыкантов доступно множество методов, которые могут помочь им улучшить свои навыки интерпретации музыкальной фразы. Методы включают в себя: анализ музыкальных произведений для лучшего понимания их структуры и выразительных возможностей, экспериментирование с различными подходами к фразировке для развития собственного музыкального стиля, изучение истории и контекста произведений для более глубокого восприятия их смысла, а также практику под руководством опытных музыкантов, которые могут поделиться своими знаниями и опытом.

Постепенное совершенствование навыков интерпретации музыкальной фразы поможет юным музыкантам стать более выразительными и эмоционально насыщенными исполнителями. Это позволит им лучше передавать эмоциональное содержание музыкальных произведений и углублять свое понимание искусства музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барков В. М. Аспекты фразировки и артикуляции в практике современного литавриста. // Наука, образование и культура. № 2 (65). 2023. С. 45–48.
2. Шамов С. Б. Музыка действия. Ударные инструменты и эстетика МХТ начала XX века. М.: Вузовская книга, 2010.
3. Keller H. *Phrasing and Articulation*. 2008.
4. Schweizer S. *Timpani Tone and the Interpretation of Baroque and Classical Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ
ИМЕНИ С.И. МАМОНТОВА»

ШЕЙНИН
ВЛАДИМИР МИХАЙЛОВИЧ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



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

ОБЗОР ВАРИАТИВНЫХ И КОМПИЛЯТИВНЫХ СИСТЕМ СЧЕТА ПРИ ИГРЕ РИТМИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ

Существует множество вариантов систем/методов счета:

- 1) Система Истмана (Eastman system);
- 2) Система Фросета (Froseth system);
- 3) Французская система;
- 4) Англо-американская система:
 - Метод З. Кодая (Kodály method),
 - Метод Ворда (Ward method),
 - Система Эдвина Гордона (Edwin Gordon system);
- 5) Коннакол.

В этой статье мы рассмотрим самые, на мой взгляд, удобные варианты систем счета для обучения учащихся детских музыкальных школ и школ искусств, а также для совершенствования системы счета опытных музыкантов и преподавателей.

Коннакол

Для начала рассмотрим систему коннакол. Это южно-индийская школа, традиция и искусство ритмического пения, проще говоря — вокальная перкуссия/скэт (scat). Считается, что ценность коннакола — это возможность изучения ритма, освоения ритмических рисунков любой сложности, совершенствования чувства ритма. Для этого используется голос, которым пропеваются специальные слоги (примеры 1, 2). Руки в это время исполняют счет тала (отсчет долей такта). Для этого используются хлопки и пальцы.

Пример 1

2 = ТА – КА

3 = ТА – КИ – ТА

4 = ТА – КА – ДИ – МИ

Первые публикации теории коннакола в западных джазовых пособиях датируются 1970-ми годами. Американский джазовый трубач, барабанщик, композитор и руководитель оркестра Дон Эллис в своей книге «The New Rhythm Book» (1972) приводит написание слогов, ставшее традиционным в западной теории. Данные слоги возможно комбинировать для счета групп нот из 5, 6, 7, 8 и т. д. (см. Пример 2).

Пример 2

5 (2+3) = (ТА – КА) + (ТА – КИ – ТА)

7 (3+4) = (ТА – КИ – ТА) + (ТА – КА – ДИ – МИ)

8 (4+4) = ТА-КА-ДИ-МИ + ТА-КА-ЖУ-НА

9 (2+2+2+3) = (ТА – КА) + (ТА – КА) + (ТА – КА) + (ТА – КИ – ТА)

Однако это компилятивный метод. Существуют варианты счета и полноценных групп из 5 нот.

Например: ТА-ДИ-ГИ-НА-ДОМ. После вокального освоения ритмического рисунка его можно перенести на любой музыкальный инструмент.

Коннаколу (особенно начальным, базовым структурам) довольно легко обучаются дети, что дает им возможность быстрее осваивать ритмы разной сложности, особенно при регулярных занятиях.

Англо-американская система счета

Другая система счета, на которой хотелось бы заострить внимание, — англо-американская система. Счет восьмью длительностей здесь соответствует русской системе «1-и-2-и-3-и-4-и» — «1-and-2-and-3-and-4-and». В учебных пособиях слово «and» часто заменяют знаком амперсáнда¹ — «&» или знаком «+». Например: 1 & 2 & или 1 + 2 +. Но главным преимуществом англо-американской системы является наличие специальных слогов для второй (слог «е» произносится как «и») и четвертой (слог «аh» произносится как «а»²) шестнадцатых. Получается следующая последовательность (рисунки 1):

Рисунок 1



Данная особенность позволяет просчитывать все 15 одночетвертных фигур из шестнадцатых длительностей. Одно из учебных пособий, где описан порядок данных фигур, — «Time Time Functioning Patterns» автора Гарри Чейффи (рисунки 2). Шестнадцатая «фигура» — это четвертная пауза. Про данные фигуры можно услышать и увидеть в видеошколе немецкого барабанщика Бенни Грэба (Benny Greb) «Language of drumming».

Рисунок 2



¹ Иногда — амперсэнд.

² Чаще в учебных пособиях встречается слог «а», но его не читают по правилам английского языка [эй]. Букву «h» убрали, а произношение осталось.

Очень важно научиться создавать грув голосом, проживать пульсацию (ощущать драйв) и в идеале «заражать» и заряжать ею слушателей, как, например, это делают Томми Айго, Дэйв Дисенсо и другие барабанщики и музыканты.

Далее предлагаю читателю ознакомиться с примерами счета вышеупомянутых одночетвертных фигур из шестнадцатых длительностей. Если, например, с фигурой № 6 (а также №№ 1, 3) все довольно понятно («1 & 2 &» и т. д.) и можно легко просчитать и по-русски («1-и-2-и»), то с остальными двенадцатью фигурами русский счет будет не совсем удобен.

Итак:

Фигура № 5 считается 1e-, 2e-, 3e-, 4e-³.

Фигура № 11 считается 1e&-, 2e&-, 3e&-, 4e&-.

Фигура № 13 считается 1-&a, 2-&a, 3-&a, 4-&a.

Ниже представлено изображение, на котором указан счет всех 15 одночетвертных ритмических фигур из шестнадцатых (рисунки 3):

Рисунок 3



Для счета восьмых триолей используется счет долей 1, 2, 3 и т. д. плюс разделенное пополам слово triplet (от англ. triple — «тройной», triplet — триоль, тройка): trip-let. Получается следующий счет: 1 trip let, 2 trip let, 3 trip let, 4 trip let⁴ (рисунки 4):

Рисунок 4



Шестнадцатые триоли получаются, как известно, если разделить одну из восьмых длительностей на 3 части. Соответственно, будет просчитываться следующим образом (рисунки 5):

Рисунок 5



Существуют и другие системы счета, смешанные между собой, — их называют **КОМПИАТИВНЫМИ**.

Приведу пример компиляции русского счета с коннаколом. Для примера возьмем триоли. Поскольку для учащихся важно знать, какую долю такта они играют и просчитывают, а в коннаколе счет (тала) долей такта производится руками, то, когда исполнителю/учащемуся необходимо взять в руки музыкальный инструмент, доля такта может «потеряться». Для этого скомпилировали триольный счет из коннакола («та ки та») и добавили русские числительные. Получилось: «Раз ки та, Два ки та, Три ки та, Четыре ки та».

Поскольку слово «четыре» состоит из трех слогов, то второй и третий слог убрали, и получилось: «Раз ки та, Два ки та, Три ки та, Че ки та».

Данный способ счета проверен на нескольких десятках учащихся и показал хорошие результаты.

Подводя итог, хочу отметить, что счет всегда помогал музыкантам и учащимся разложить все «по полочкам». Очень важно считать именно вслух, а не про себя. Во-первых, преподаватель может заметить определенные ошибки в счете и поправить ученика, во-вторых, как только ученик начинает проговаривать счет вслух, результат, как правило, не заставляет себя долго ждать, в то время как когда учащийся считает про себя, это чаще всего затягивается на гораздо большее время.



³ Знаком «-» отображены незвучащие ноты (паузы). Необходимо пропеть их про себя (также можно и вслух).

⁴ Иногда триоль могут считать trip o let, либо tri ro let (произносится одинаково). Также существует вариант 1 & a, 2 & a.

ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ



МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»
ПЕНЗЕНСКАЯ ОБЛАСТЬ, Г. ЗАРЕЧНЫЙ

**СИДОРОВ
ЕВГЕНИЙ ВАЛЕРЬЕВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Е.В. СИДОРОВА](#)

РАБОТА НАД СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В КЛАССЕ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (МАЛЫЙ БАРАБАН, КСИЛОФОН)

Основными средствами музыкальной выразительности в музыке являются мелодия, лад, темп, ритм. Все эти средства музыкальной выразительности, взятые в совокупности, образуют сложную, многогранную систему, где каждый элемент взаимодействует с другими ее составляющими. Освоение музыкального языка — это выявление в музыке наиболее важных характеристик: тембра, громкости, темпоритма и определение их роли в создании музыкального образа произведения.

Особенностью музыкального искусства является тот факт, что оно всегда оперирует художественными образами, отображая жизненные явления в образах музыкальных сочинений, где каждое произведение — это сюжет, обладающий индивидуальностью и требующий от исполнителя творческих решений. Самое сложное в этом процессе — понимание авторского замысла и придание личного исполнительского смысла произведению.

Цель урока: освоение средств музыкальной выразительности, развитие творческих способностей, овладение знаниями, умениями и навыками игры на ударных инструментах, таких как ксилофон и малый барабан.

Задачи урока:

- образовательные — формирование и закрепление знаний о средствах музыкальной выразительности; совершенствование приемов, позволяющих исполнять произведения правильными штрихами;
- развивающие — развитие воображения, мышления, памяти, чувства ритма в упражнениях и произведениях;
- воспитательные — воспитание у обучающегося эстетического художественного вкуса и культуры исполнения произведения.

Ход урока:

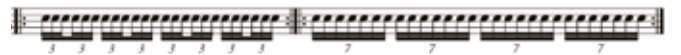
В начале урока мы выполняем разминку запястных рук (без палочек), так как именно разминка способствует подготовке исполнительского аппарата к дальнейшей работе. Продолжительность разминки составляет 2–3 минуты и включает в себя круговые движения запястьями, а также прямые движения вверх и вниз, вправо и влево.

После разминки запястных рук переходим к процессу разыгрывания с использованием барабанных палочек на малом барабане (тренировочном пэде), где наиболее важным упражнением является чередование длительностей в четырехдольном

размере. На начальном этапе обучения упражнение следует начинать с четвертой со сменой длительностей каждые два такта.



По мере изучения триолей, квинтолей и т. д. целесообразно будет добавление их в данное упражнение.



Упражнение следует выполнять в прямой и обратной последовательности с обязательной сменой рук под метроном в удобном темпе (RLRL; LRLR).

После выполнения разминки и разыгрывания переходим к работе над произведениями:

- 1) Г.В. Бутов. «Лев» (малый барабан);
- 2) Н.А. Римский-Корсаков. «Гопак» (ксилофон).

В работе над произведениями наиболее важным моментом является создание музыкально-творческого образа с помощью средств музыкальной выразительности, включающее в себя три этапа:

- 1) ознакомительно-подготовительный;
- 2) детальная работа над произведением;
- 3) заключительный.

Ознакомительно-подготовительный этап

На первом этапе создается первоначальное представление о музыкально-художественном образе произведения. Этот этап крайне важен, так как первоначальные впечатления прочно закрепля-

ются в сознании учащегося, и от того, насколько они будут яркими и полными, зависит эффективность всей последующей работы. Немаловажным будет прослушивание данного музыкального произведения в исполнении преподавателя или в аудиозаписи. Приступая к разбору произведения, необходимо в первую очередь сделать краткий теоретический анализ (композитор, стиль, жанр и т. д.).

Детальная работа над произведением

На протяжении всего второго этапа происходит углубленное изучение нотного материала, работа над средствами музыкальной выразительности — динамикой, фразировкой, интонацией, мелодией (ксилофон) и т. д.; отработка технических трудностей, характерных для каждого инструмента.

Для работы над динамикой и штрихами (акцентами) применяются следующие упражнения, которые на протяжении многих лет зарекомендовали себя как наиболее эффективные.

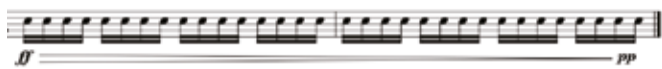
а) Упражнение для работы над акцентами.

Рекомендуется исполнять отдельно правой рукой RRRR, отдельно левой рукой LLLL, а также чередованием рук RLRL, LRLR. При выполнении данного упражнения особое внимание следует обратить на ровность звучания акцентов в правой и левой руке, она должна быть одинаковой.



б) Упражнения для работы над динамикой.

При выполнении данного упражнения необходимо добиваться ровного звучания правой и левой рук.



Заключительный этап

Именно на стадии заключительного этапа происходит формирование целостного музыкального образа исполняемого произведения. Между начальным и завершающим этапами много общего, так как на обоих этапах необходим обобщающий

подход к произведению. На завершающей стадии целостное представление формируется на более высоком уровне, с учетом индивидуальности обучающегося и полученными знаниями, умениями и навыками всей проделанной работы.

Подведение итогов урока

Подведение итогов — неотъемлемая и очень важная часть урока, на которой еще раз повторяются и проговариваются все основные моменты урока. Крайне важно проконтролировать усвоение учащимся нового материала и упражнений, при необходимости проговорить еще раз моменты, на которые необходимо обратить особое внимание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением: Метод. очерк. 2-е изд. М.: Музгиз, 1960.
2. Коган Г. М. У врат мастерства. М.: Классика-XXI, 2004.
3. Крюкова В. В. Музыкальная педагогика. Ростов-на-Дону: Феникс, 2002.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971.
5. Интонация и музыкальный образ. Сб. статей / Под общ. ред. Б. М. Ярустовского. М.: Музыка, 1965.
6. Зиневич В. Г., Борин В. В. Курс игры на ударных инструментах. В 2-х ч. Л.: Музыка, 1979.



ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«ДШИ «ЦЕНТР»

**ЧИСТЯКОВ
ДМИТРИЙ ВИКТОРОВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Д.В. ЧИСТЯКОВА](#)

ПРИМЕНЕНИЕ ШАРНИРНЫХ ПАЛОЧЕК ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА МАЛОМ БАРАБАНЕ

Важнейшим инструментом в арсенале юного барабанщика являются барабанные палочки, ведь именно с их помощью музыкант извлекает необходимые звуки. Длина, вес, материал и даже форма наконечника напрямую влияют на характер звучания.

В своей педагогической практике я использовал разные палочки, среди которых модели 5А, 5В, SD1, но в конечном счете остановился на последней, так как версия 5А выступала слишком легким вариантом, а версия 5В — коротким и тяжелым. SD1 мне понравилась по балансу, весу и диаметру, а через некоторое время я познакомился с их шарнирной версией.

Шарнирные палочки представляют собой специфический тип барабанных палочек, особенностью которых является наличие подвижного шарнира (фото 1). Он, как правило, находится на точке наилучшего захвата палочки. Обычно такая точка называется «балансовой» или «центром баланса» — это место, где вес палочки распределен так, что позволяет музыканту легко управлять ею и обеспечивает оптимальные отскок от поверхности барабана, а также контроль над ударом для качественного звучания инструмента. Таким образом, шарнирные палочки позволяют формировать у ученика хороший отскок и представление, где именно держать палочку.

Часто бывает, что ученик правильно держит палочку, но стоит ему поиграть одиночные удары в удобном темпе непродолжительное время, как

постановка начинает изменяться. Стоит упомянуть, что своим ученикам я даю немецкую симметричную постановку рук, также известную как немецкий захват (фото 2), которая для меня характеризуется следующими чертами:

- ладонь направлена вниз;
- барабанные палочки удерживаются в руке так, чтобы указательный палец образовывал крючок вокруг палочки, находясь на одной линии в точке захвата с большим пальцем;
- остальные пальцы в согнутом состоянии легко соприкасаются с палочкой у ладони;
- палочка направлена вниз под углом примерно 30 градусов к поверхности барабана;
- палочки располагаются относительно друг друга под углом в 90 градусов.

При игре палочками мы должны стремиться к хорошему броску и полноценному не зажатому отскоку палочки от поверхности пэда или барабана, которые достигаются с помощью правильной позиции захвата. За свой восьмилетний опыт преподавания я выявил, что у многих учащихся возникают в этом трудности. Однако их можно исправить в большей степени с помощью шарнирных палочек.

Первая ошибка — смещенный указательный или большой палец с общей оси (вперед или назад) (фото 3). При исполнении ударов при таком неправильном захвате имеет место зажатый грубый звук удара и очень слабый отскок, которые должны устраняться. Шарнирные палочки доступно указывают на эту ошибку, так как ее возникно-

(фото 1)



(фото 2)



вание при их использовании возможно только при нарушении захвата.

Следующая самая простая ошибка — непонимание, где находится точка баланса (**фото 4**). Поскольку шарнир находится как раз в ней, ученик во время практики запоминает корректные положения пальцев на палочке и при переходе на обычные сохраняет этот навык.

Следующая ошибка связана с зажатостью третьего, четвертого и пятого пальцев, за счет чего первый и второй не участвуют в игре. Бывает, что ученик играет, но палочка не отскакивает должным образом, так как при отскоке упирается в зажатые пальцы. Эта ошибка исправляется с помощью шарнирных палочек в два этапа:

1. Ученик поднимает кисть и собирает пальцы, а при ударе раскрывает пальцы, добиваясь максимального удара и отскока (палочка сама будет раскрывать третий, четвертый и пятый пальцы);

2. Ученик старается контролировать отскок и его высоту с помощью этих пальцев.

Обратная ситуация описанной ошибки — использование только первого и второго пальцев в игре, то есть исключение роли остальных пальцев (выпячивание, выпрямление пальцев) (**фото 5**). К счастью, развитие этой ошибки при использовании шарнирных палочек невозможно, так как указательный и большой пальцы держат шарнир, не дающий точки опоры, ввиду чего удар если и получится, то будет слабым, невыразительным.

Среди причин, по которым педагоги могут применять шарнирные палочки при обучении игре на ударных инструментах, можно выделить следующие:

- Развитие скорости и силы: игра с шарнирными палочками помогает развивать моторику, а также укреплять мышцы и улучшать общую силу рук.

- Подготовка к использованию различных инструментов: использование шарнирных палочек может подготовить учащихся к игре двумя палочками на других ударных инструментах, таких как, например, маримба или ксилофон, способствуя раскрепощению игрового аппарата и лучшему звукоизвлечению.

Однако у шарнирных палочек есть и минус. Первый и самый главный — это выключение из процесса игры указательного и большого пальцев. Хотя они и держат шарнир и формируют направление палочки, но все же не влияют на характеристики удара. Поэтому шарнирные палочки стоит в первую очередь считать инструментом для начального формирования игрового аппарата у учащегося или устранения ошибок в уже сформированных навыках, а не заменой обычным барабанным палочкам.

В своей практике шарнирные палочки я использую вместе со стандартными палочками SD1, на которые без труда переносятся все приобретенные навыки. В обучении я стараюсь их чередовать, так как ученик может привыкнуть к легкости получения качественного звука, в то время как обычные палочки требуют больше усилий для этого.

Конечно, компетентный преподаватель сможет без труда выявить все перечисленные мной ошибки, но все-таки шарнирные палочки позволяют более явно увидеть недочеты в игровом аппарате ученика. Стоит сказать, что постановка рук не является константой и со временем может меняться, но шарнирные палочки, в том или ином виде, могут показывать отклонения от качественных ударов.

Во времена моего обучения мне часто говорили: «Представь, что ты держишь указательным и большим пальцем не палочку, а гвоздь в палочке,

(фото 3)



(фото 3)



по оси которого она движется» — и в наше время появился именно такой инструмент. Хочется сказать, что шарнирные палочки — это очень хороший инструмент для обучения, новый этап в обучении игре на ударных инструментах, который при должном применении открывает ученику бескрайний мир музыкального творчества за счет своих характеристик и возможностей.

Шарнирные палочки представляют собой отличный инструмент, способный преобразить подход к игре на ударных. Устранение ошибок и повышение контроля делают их незаменимым аксессуаром для будущих ударников. Несмотря на индивидуальные предпочтения, шарнирные палочки являются прекрасным средством для педагогов в мире ударных инструментов.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Famularo D., Bergamini J. *It's Your Move*. Van Nuys, CA: Alfred Music, 2001.
2. Brooks C., Crockarell C. *The Snare Drummer's Toolbox*. Nashville: Row-Loff Productions, 2009.
3. Wooton J. *Dr. Throwdown's Rudimental Remedies*. Nashville: Row-Loff Productions, 2010.

(фото 4)



(фото 5)



ФИНАЛИСТ



МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА
ИСКУССТВ ИМЕНИ А.И. ОСТРОВСКОГО»,
САМАРСКАЯ ОБЛАСТЬ, Г. СЫЗРАНЬ

**АШУРКОВА
КСЕНИЯ ДМИТРИЕВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
К.Д. АШУРКОВОЙ](#)

ПРИЕМЫ ДОСТИЖЕНИЯ СИНХРОННОСТИ АНСАМБЛЕВОГО ЗВУЧАНИЯ С УЧАЩИМИСЯ ДОП «АНСАМБЛЬ ОРКЕСТРОВЫХ БАРАБАНЩИЦ-МАЖОРЕТОК»



Цель урока: развитие навыков работы в ансамбле, развитие коллективного чувства ритма, работа над метроритмом, стремление к ритмически слаженному исполнению с помощью упражнений.

Задачи урока:

- развить метроритмические способности, память, внимание;
- воспитать умение слушать;
- развить ритмическую точность в ансамбле;
- развить коллективное чувство ритма.

Тип урока: комбинированный.

Форма урока: групповое занятие.

Методы и приемы обучения:

- словесный (объяснение, беседа);
- наглядный (показ упражнений преподавателем на инструменте);
- практический (игра на инструменте).

Используемое оборудование:

- маршевый барабан малый с ремнем (8 шт.),
- барабанные палочки (8 пар),
- большой барабан,
- колотушки,
- подставка для большого барабана.

Этапы урока (план занятия):

1. Организационный момент — 1 минута;
2. Объявление темы урока, постановка учебных задач — 3 минуты;
3. Практическая часть — 33 минуты;
 - разминка — 1 минута;
 - упражнения «Играем вместе (в унисон)» — 10 минут;
 - упражнения «Играем по группам» — 5 минут;
 - упражнения «Играем по одному» — 2 минуты;
 - работа над произведением: К. Ашуркова. «Drumline Cadence 1» — 15 минут;

4. Подведение итогов урока — 2 минуты;
5. Информация о домашнем задании — 1 минута.

Возрастная и психологическая характеристика
Ансамбль оркестровых барабанщиц-мажореток (возраст 10–16 лет).

Подростковый возраст — один из самых сложных периодов в онтогенезе человека, он труден не только для самого подростка, но и для тех, кто общается с ним. В этот период происходит перестройка ранее сложившихся психологических структур, закладываются основы сознательного поведения, вырисовывается общая направленность в формировании нравственных представлений и социальных установок. Подростковый возраст характеризуется стремлением к взрослению, к самоутверждению, поиску собственного места в жизни, самооценке. Именно в этом возрасте происходит становление определенных ценностных ориентаций, формируются художественно-эстетические предпочтения, в частности, музыкальные вкусы и пристрастия.

Следует отметить, что интерес школьников-подростков к музыке чрезвычайно высок, музыка занимает лидирующее положение в сфере досуга и художественных предпочтений подростков. Музыкальный опыт как часть музыкальной культуры подростка формируется в процессе непосредственного общения ребенка с музыкой. Являясь неотъемлемой частью подростковой субкультуры и выполняя сразу несколько функций (эмоциональную, функцию межличностного общения, самоутверждения, самоопределения личности и т.д.), музыка оказывает значительное влияние на формирование личностных качеств подростков, их эстетических и ценностных ориентаций. Потенциал музыкального искусства должен использоваться педагогом в воспитательных целях. Педагог должен помочь подростку научиться ориентироваться в сложном и многообразном мире музыкальных произведений, повышать общую музыкальную осведомленность ребенка, формировать по мере возможности его музыкальные вкусы и предпочтения.

Огромную роль в повышении мотивации учащихся играют личные успехи в музыкальном развитии. В подростковом возрасте это актуально в наибольшей степени. Поэтому так важно замечать и поддерживать даже самые скромные

успехи учащихся. Методы музыкальной работы должны максимально стимулировать интерес, самостоятельность и творческую инициативу подростков. Учитывая психологические особенности подростков, преподаватель может предложить ученикам новые для них формы проведения уроков, насыщенных различными творческими заданиями.

Работая с подростками, необходимо сочетать обычную работу с постоянным изучением индивидуальных особенностей каждого ребенка. Для детей этого возраста очень важно почувствовать свою индивидуальность, иметь возможность проявить себя, и педагог должен создать для этого наилучшие условия. В то же время подросток стремится быть частью коллектива, группы и с удовольствием участвует в общем деле. Осмысленное восприятие музыки и активное исполнение — это два пути формирования музыкального опыта подростков, взаимно дополняющие друг друга.

Музыкальное обучение подростков многопланово и не может ограничиваться только уроками. Актуальной является внеклассная и внешкольная деятельность, включающая в себя самые разнообразные формы (тематические вечера, лекции-концерты, музыкально-просветительская работа). К подготовке таких мероприятий необходимо как можно активнее привлекать самих учащихся. Это поможет учащимся проявить свою творческую индивидуальность, продемонстрировать личностное, эмоциональное отношение к музыкальному материалу, значительно расширит кругозор и углубит знания о музыке.

Таким образом, процесс музыкального образования учащихся подросткового возраста, основываясь на общепедагогических принципах, имеет свои отличия и требует применения методов работы, соответствующих особенностям подросткового возраста и формирующих личную ценностную позицию в мире музыки.

Характеристика учащихся

На данный момент в состав ансамбля входят ученицы 1–3 классов дополнительной общеразвивающей программы «Ансамбль оркестровых барабанищиц-мажореток». Возраст — 10–16 лет. Учащиеся владеют навыками исполнительства, достаточными для 1–3 года обучения, с удовольствием посещают занятия, прислушиваются и выполняют требования преподавателя, с интересом изучают учебный материал. Работа в подобном ансамбле достаточно сложная, так как включает в себя не только исполнительство на ударных инструментах, но и элементы хореографии – перестроения, дефиле, а также трюки с барабанными палочками. Немаловажную роль играет и эмоциональная подача коллектива во время выступления.

Ансамбль является постоянным участником школьных и городских мероприятий, девочкам очень нравится выступать на сцене, поэтому они с большим удовольствием принимают участие в концертах различного уровня.

В нынешнем составе ансамбль принял участие в конкурсах:

- Межрегиональный конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах «Аплодисменты-2022». Диплом;
- IV Всероссийский конкурс детских и молодежных духовых оркестров и ансамблей «Серебряные трубы Поволжья» имени В. М. Халилова. Лауреат I степени;
- II Международный конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах «Ritmidell'aria». Лауреат II степени;
- V Всероссийский конкурс детских и молодежных духовых оркестров и ансамблей «Серебряные трубы Поволжья» имени В. М. Халилова. Лауреат III степени;
- Межрегиональный конкурс исполнителей на духовых и ударных инструментах «Аплодисменты-2023». Лауреат I степени;
- III Международный конкурс-фестиваль «Зажги свою звезду». Лауреат I степени.

Методическое пояснение

Ансамбль — коллективная форма музицирования, в процессе которой музыканты совместно раскрывают художественное содержание произведения. Ансамблевая игра развивает чувство ритма, слух, память, внимание, помогает выработать и закрепить технические навыки, которые необходимы и для сольного исполнения.

Игра в ансамбле предусматривает не просто умение играть вместе, где каждый музыкант, исполняя свою партию, демонстрирует свои исполнительские данные, здесь важно другое: музыканты должны слышать друг друга, быть единым целым, прочувствовать и передать эти чувства в игре вместе.

При работе в ансамбле мы сталкиваемся с определенными трудностями, одна из которых, особенно важная для работы с ансамблем ударных инструментов, с маршевым ансамблем, — синхронность ансамблевого звучания.

Синхронность является определяющим техническим требованием совместной ансамблевой игры. Музыкантам нужно вместе взять и вместе снять звук, вместе выдержать паузу, уметь держать темп и при необходимости переключиться на новый. Если при несоблюдении штрихов, динамики и других неточностей исполнения мы теряем художественный замысел, то при нарушении метроритма рухнет весь ансамбль.

Следующие комплексы упражнений помогут развить коллективное чувство ритма, что со временем выровняет исполнение каждого участника ансамбля и приблизит к синхронному звучанию.

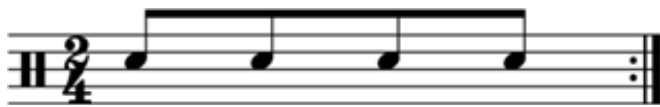
Упражнения

1. Упражнение «Играем вместе (в унисон)»

Сначала играем несколько тактов, заполненных восьмыми длительностями. Для удобства про себя их так и просчитываем: «Раз, два, три, четыре».

Для удержания темпа хорошо будет помогать метроном, который будет выделять первую восьмую. В случае работы с маршевыми ударными инструментами можно делать удар по большому барабану в сильную долю (только в первую восьмую) (пример 1).

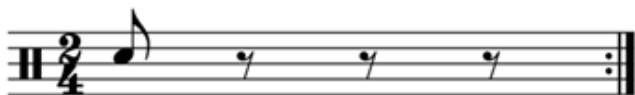
Пример 1



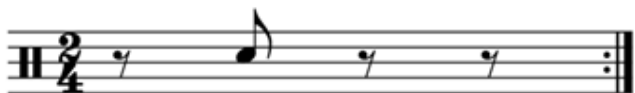
После этого оставляем только один удар (звук). Остальные три учащиеся просчитывают про себя. Большой барабан (или метроном) так же остается выделять только первую ноту (пример 2).

Пример 2

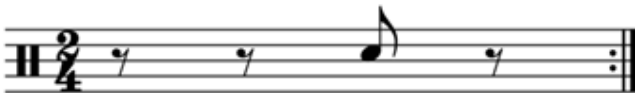
1.



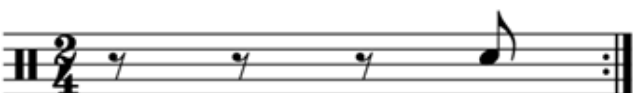
2.



3.



4.



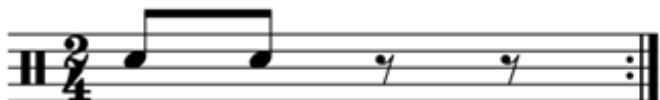
Уже на данном этапе будет замечен уровень развития метроритма каждого из участников ансамбля. Кто-то вступает чуть раньше, кто-то — чуть позже. Задача — научиться ровно просчитывать и выдерживать паузы, четко и слаженно сыграть нужный звук.

Следующие упражнения предполагают игру по два и по три звука. Здесь также можно подключить и работу над аппликатурой. Удар в сильную долю делаем правой рукой, в слабую — левой (пример 3).

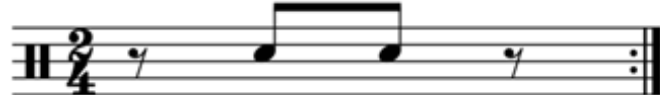
Пример 3

Два удара:

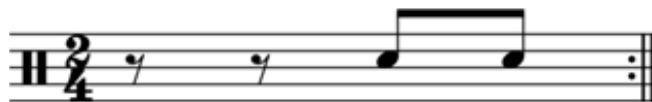
1.



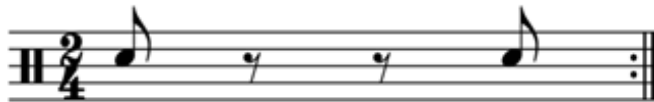
2.



3.

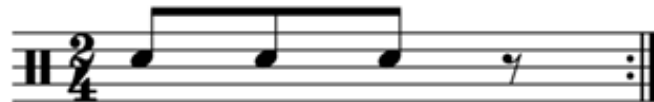


4.

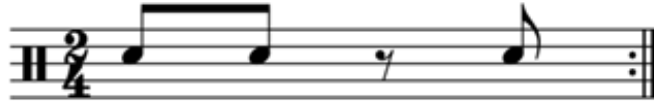


Три удара:

1.



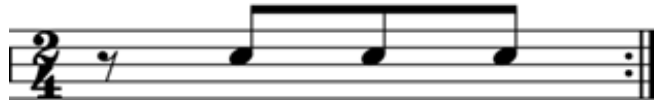
2.



3.



4.



Данные упражнения выравнивают общее звучание ансамбля, учат ровно просчитывать длительности и паузы в определенном темпе, развивают коллективное чувство ритма.

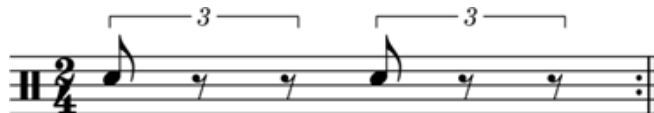
Таким образом можно работать над другими ритмическими фигурами — пунктирный ритм, триоль, квинтоль и т. д. (пример 4).

Пример 4

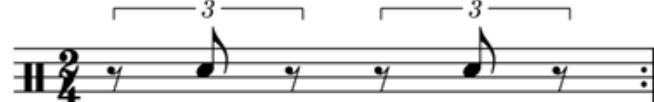
1.



2.



3.



4.



2. Упражнение «Играем по группам»

Играем несколько раз такт, заполненный шестнадцатыми длительностями.

Для удержания темпа так же помогает метроном, либо удар по большому барабану в сильную долю (пример 5).

Пример 5



Затем делимся на две группы, где каждая будет играть половину такта. Если на данном этапе возникают сложности, можно облегчить задачу, включив метроном (делать удары по большому барабану) на сильную и слабую доли (пример 6).

Пример 6



Второй вариант: каждая группа играет по два звука (пример 7).

Пример 7

1.



2.



Третий вариант: каждая группа играет по одной шестнадцатой (пример 8).

Пример 8



Данные упражнения можно практиковать, поделившись на 3 или 4 группы.

Также таким образом можно отрабатывать различные ритмические рисунки и фигуры: пунктирный ритм, триоль, синкопа, чередование длительностей и т. д. (пример 9).

Пример 9

1.



2.



3.



4.



Такие упражнения подключают в работу внимание, заставляют «проигрывать» общий ритмический рисунок в голове каждого участника ансамбля, чтобы вовремя и четко сыграть свою партию. Особенно эффективной работа будет, если учащиеся будут играть упражнения не по нотам, где каждый вовлечен в свою партию, а на слуховое восприятие. В таком случае они начинают больше слушать друг друга.

3. Упражнение «Играем по одному»

Усложняем задачу — каждый участник ансамбля отвечает за один звук. Можно построить ансамбль в одну линию и запустить «волну шестнадцатых» слева направо или в обратном направлении,

либо распределить звуки между участниками в хаотичном порядке.

Таким образом можно работать и над произведением, разделив его между учащимися на небольшие отрывки по одной или две доли, либо по одному такту.

Ход урока:

1) Организационный этап (1 минута).

Цель: организация начала занятия, создание психологического настроения, подготовка учащихся к работе.

- приветствие;
- подготовка инструмента к началу занятия;
- обеспечение эмоциональной готовности детей к занятию.

2) Подготовительный этап (3 минуты).

Цель: обеспечение мотивации учащихся к восприятию нового материала, сообщение темы, цели занятия.

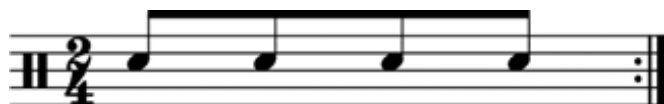
- Знакомство учащихся с темой занятия;
- Постановка перед учащимися цели занятия: формирование навыков работы в ансамбле, развитие коллективного чувства ритма, работа над метроритмом, стремление к ритмически слаженному исполнению с помощью упражнений.

3) Основной этап (33 минуты).

Цель: развитие метроритмических способностей, памяти, внимания; работа над ритмической слаженностью в ансамбле; развитие коллективного чувства ритма.

а) Разминка (пример 10)

Пример 10



Играем несколько тактов, заполненных восьмыми длительностями. Для удобства про себя их так и просчитываем: «Раз, два, три, четыре». Для удержания темпа большой барабан делает удар на сильную долю (только в первую восьмую). Это нам поможет не только разыграться, но и послужит основой для последующих упражнений.

б) Упражнения «Играем вместе (в унисон)»

На базе упражнения из разминки играем четыре следующих упражнения, где оставляем только один удар (пример 11). Остальные три учащиеся просчитывают про себя. Большой барабан так же остается выделять сильную долю только на первую восьмую.

1. Играем только первую восьмую;
2. Играем только вторую восьмую;
3. Играем только третью восьмую;
4. Играем только четвертую восьмую.

Пример 11



Уже на данном этапе будет заметен уровень развития метроритма каждого из участников ансамбля. Задача — научиться ровно просчитывать и выдерживать паузы, четко и слаженно сыграть нужный звук. Необходимо контролировать, чтобы ученики не играли восьмую ноту раньше или позже положенного.

Переходим к следующим упражнениям, где мы будем делать по два удара (пример 12).

1. Играем первую и вторую восьмые;
2. Играем вторую и третью восьмые;
3. Играем третью и четвертую восьмые;
4. Играем четвертую и первую восьмые.

Пример 12



Так как в ансамбле мажореток важно не только исполнительство на малом барабане, но и визуальная часть игры на нем, то на этом этапе подключаем в работу и аппликатуру. Удар в сильную долю делаем правой рукой, в слабую — левой. Следим, чтобы все учащиеся играли одинаковой аппликатурой, а также соблюдали одинаковую амплитуду замаха палочкой.

Далее играем упражнения по три удара (пример 13). Для удобства в объяснении учащимся мы

будем считать не те ноты, которые играем, а те, которые пропускаем.

1. Пропускаем последнюю восьмую;
2. Пропускаем третью восьмую;
3. Пропускаем вторую восьмую;
4. Пропускаем первую восьмую.

Пример 13



Продолжаем контролировать соблюдение аппликатуры.

Данные упражнения выравнивают общее звучание ансамбля, учат ровно просчитывать длительности и паузы в определенном темпе, развивают коллективное чувство ритма.

в) Упражнения «Играем по группам»

Играем несколько раз такт, заполненный шестнадцатыми длительностями (пример 14).

Пример 14



Для удержания темпа большой барабан делает удар на первую сильную долю.

Делимся на две группы по четыре человека. Первая группа играет первые четыре шестнадцатые, затем четыре шестнадцатые играет вторая группа. На этом упражнении участники ансамбля начинают слушать друг друга, «проигрывать» общий ритмический рисунок у себя в голове, чтобы не нарушать его и вовремя сыграть свою партию (пример 15).

Пример 15



Таким же образом каждая группа играет по две шестнадцатые (пример 16).

Пример 16



Переходим к самому сложному упражнению — каждая группа играет всего одну шестнадцатую (пример 17).

Пример 17



Контролируем, чтобы учащиеся придерживались темпа, не делали удар раньше и позже положенного. Если возникают трудности — помогаем оставаться в темпе, выделяя сильную и слабую доли на большом барабане. Также добавляем визуальную часть — ученики делают удар с подъемом палочек одной линией.

г) Упражнения «Играем по одному»

Играем предыдущее упражнение, но уже не по группам, а так, чтобы каждый ученик играл всего одну ноту. Выполняем это упражнение также с подъемом палочек.

д) Работа над произведением: К. Ашуркова. «Drumline Cadence 1»

Опираясь на предыдущие упражнения, начинаем работать над отдельными частями каденции. Делим небольшие фразы между учащимися и пробуем играть их в различных вариациях:

- 1) каждый ученик играет по одному такту из каденции;
- 2) каждый ученик играет по две доли из каденции;
- 3) каждый ученик играет по одной доле из каденции.

При этом меняем очередность исполнения: слева направо, справа налево, из центра к краям. Это не только помогает нам закрепить приобретенные во время занятия навыки, но и подключает в работу внимание и память.

Закрепив результат, проигрываем произведение целиком в унисон.

4) Итоговый этап (3 минуты).

Цель: дать оценку успешности достижения цели.

- анализ проведенного урока;
- разъяснение домашнего задания.



СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Малышева Н. В. Проблемы музыкального воспитания учащихся подросткового возраста. 2017 // [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2017/09/13/problemy-muzykalnogo-vozpitaniya-uchashchihsya>
2. Купинский К. М. Школа игры на ударных инструментах. М.: Музыка, 2019.
3. Клоц М. М. Школа игры на ударных инструментах. СПб.: Планета музыки, 2022.

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЬ КЛАССА АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ»

С помощью QR-кодов, размещенных на страницах сборника вы можете ознакомиться с видеоуроками лауреатов и финалистов Конкурса.

Для считывания кода, **наведите на него камеру вашего мобильного телефона. Код считается автоматически.** В некоторых случаях может потребоваться установка программ для распознавания кода. Пожалуйста, обратите внимание на то, что дополнительно под кодом есть **кликабельная ссылка.** Кликнув по ней, вы также сможете перейти к просмотру видеоурока.



ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«УРАЛЬСКАЯ СПЕЦИАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ
ШКОЛА (КОЛЛЕДЖ)», Г. ЕКАТЕРИНБУРГ

САВЕНКОВА
АНАСТАСИЯ СЕРГЕЕВНА
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



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

ВОСПИТАНИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ КВАРТЕТА ФЛЕЙТ

Ансамблевое исполнительство — это важная часть обучения юных музыкантов на духовых инструментах. В классе ансамбля закладываются основы совместного музицирования, формируются навыки игры в оркестре. Большинство самых известных флейтистов — Эммануэль Паю, Денис Буряков, Матвей Дёмин, Денис Лупачев, Николай Попов и многие другие — знамениты не только как прекрасные концертирующие исполнители, но и как солисты крупнейших оркестров.

Работа в оркестре — это основной вид деятельности и часть жизни исполнителя на духовых инструментах. Ансамбль, как малая единица оркестра, помогает воспитывать оркестрового музыканта в школах, училищах и высших учебных заведениях. В ансамблях различных составов — от дуэтов и трио однородных инструментов до квартета флейт и классического квинтета деревянных духовых инструментов — воспитываются *главные качества ансамблиста и оркестрового музыканта*.

Начальный этап игры в ансамбле

Обучение юных исполнителей в классе ансамбля начинается с изучения основ совместного исполнения в небольших составах однородных инструментов (дуэт флейт или гобоев и т. п.), поскольку не все дети в равной степени могут контролировать ровность выдоха. Контроль дыхания напрямую связан с *интонацией* — одной из главных проблем, над которой нужно работать постоянно, как на уроках специальности, так и на уроках ансамбля.

Для исполнителей на духовых инструментах, как и для струнников, интонация — это задача, которую мы решаем ежедневно на протяжении всего нашего профессионального пути. С самого начала я рассказываю ученикам об особенностях строения инструмента и их влиянии на интонацию. О том, что в зависимости от различных внешних и внутренних факторов (температура в помещении, разыгранность аппарата, усталость, и т. д.) интонация может меняться. Учащийся должен четко знать, что приводит к повышению или понижению строя и алгоритм действий для устранения интонационных проблем (выдвигание головки, контроль дыхания, корректировка положения «губок»). Также важно приучать юных музыкантов заниматься с тюнером: регулярно проверять самые громкие и тихие места, самые высокие и низкие ноты в своих партиях.

Интонация в ансамбле

Урок следует начинать с настройки под тюнер каждого по отдельности. Затем я обязательно про-

шу учеников сверить ноту ля между собой, например, под первый голос, поскольку у каждого есть свои особенности тембра, что также может влиять на интонацию.

Распространенная проблема настройки состоит в том, что отдельную ноту ля ученики играют полным звуком на *forte* (часто с вибрацией), а потом начинают играть произведение на *piano*, и все звучит низко и нестройно, или наоборот. *Важно настраиваться «в контексте» той музыки, которую ученики собираются исполнять* (это касается не только ансамбля, но и сольного исполнения).

Работа с интонацией, на мой взгляд, неразрывно связана с работой над звуком. Тембр инструмента, его полнота или, наоборот, наличие шумов, «песка» в звуке, сказываются не только на качестве звучания в целом, но и на интонационной составляющей ансамбля.

Также перед началом работы над произведением в ансамбле можно отдельно поиграть аккорды, которые обычно не строят. Я рекомендую сначала проверять унисоны и октавы (как правило, это основной тон, опорные ноты аккордов), а затем выстраивать остальные ноты (квинты, терции и т. п.).

Распределение партий в ансамбле

Каждый раз, когда я раздаю партии в ансамбле, находятся дети, которые обижаются, что им не досталась первая партия. Думаю, что многим знакома эта ситуация. На мой взгляд, нужно с самого начала объяснять учащимся о *важности и нужности* всех партий. Это как дом, у которого есть фундамент, стены, крыша и красивые детали снаружи, однако если убрать одну из стен или крышу, дом развалится.

Подбирая учеников в состав ансамбля, я решаю две задачи — педагогическую и музыкальную.

Безусловно, первая флейта — это лидер, который должен вести за собой, уметь показывать, как дирижер, совместные вступления, снятия и ключевые моменты. Это голос, на который ориентируется весь квартет, поэтому с точки зрения музыки на это место нужно ставить крепкого ученика, уверенного и опытного. Однако, по моему мнению, в некоторых ситуациях можно поставить на место первой флейты кого-то менее уверенного в себе, как раз для того, чтобы подтолкнуть учащегося проявить себя, почувствовать, что значит быть лидером, вытащить его из «скорлупы». У меня были примеры, когда ученик, довольно долго обитавший на вторых ролях, в какой-то момент отлично раскрывался на первой партии. Хотя бывает и наобо-

рот, что тот, кто больше всех хочет сыграть первый голос, в итоге не справляется, но в любом случае это хороший опыт и возможность испытать себя.

Что касается второй и третьей флейт, тут все проще: эти голоса не требуют каких-то особых качеств, в отличие от первой и четвертой флейт. Именно на вторую-третью флейту можно вводить начинающих, неопытных учеников, например, после игры в дуэте. Как правило, партии второй и третьей флейт в равной степени сочетают в себе элементы аккомпанемента, подголосков и небольших тематических проведений. Нижняя партия в квартете флейт — это бас, основа, поэтому важно отдать предпочтение ученику с ярким звучащим нижним регистром.

Вообще, квартет флейт — довольно сложный состав для исполнителей. Например, в составе струнного квартета две скрипки гармонично дополнены альтым и виолончелью — более низкими и по тембру, и по регистрам инструментами. В квартете флейт все инструменты идентичны по диапазону, следовательно, роль нижнего голоса не менее важна, чем первая партия.

Работа над ансамблевыми сложностями

По мере овладения базовыми приемами игры в процессе обучения мы постепенно расширяем и углубляем работу над различными аспектами ансамбля. Помимо интонации есть еще несколько важных правил ансамблевого исполнительства: звуковой баланс, синхронность, единство штрихов и работа над целостностью художественной концепции.

Звуковой баланс

Звуковой баланс — это исполнение динамических оттенков, исходя из потребностей общего звучания ансамбля, стиля музыки и художественных задач.

По поводу динамики в ансамбле хотелось бы отметить два основных момента. Необходимо приучать детей внимательно относиться к динамическим обозначениям в нотах и точно им следовать. Также важно научить учеников *слышать общую картину происходящего и реагировать* на нее в случае каких-то изменений.

Обычно композиторы выставляют в музыке *одинаковую (общую) динамику во всех голосах*, но это совсем не значит, что всем участникам необходимо всегда играть те нюансы, которые написаны. Например, если в одном голосе проходит мелодия, во втором — подголосок, а в третьем и четвертом — аккомпанемент, то динамически на первом месте должна быть мелодия, затем подголосок и остальные голоса (*forte, mezzo-forte, mezzo-piano*). С другой стороны, когда мелодия построена аккордами (хорал) и стоит общее *forte*, то, несмотря на кажущееся равноправие голосов, скорее всего, нужно будет прибрать верхний голос и добавить нижний (в силу того, что регистры на флейте неоднородны по звучанию).

В.А. Моцарт / Х.А. Кохен. Увертюра из оперы «Женитьба Фигаро» для квартета флейт



На примере в тактах 12–17 видно, что *fortissimo* — это общий нюанс всего квартета, но в реальности четвертой флейты просто не будет слышно, если все будут играть *fortissimo*. Поэтому необходимо изменить нюанс верхних голосов до *forte*, а возможно, и до *mezzo-forte* у первой флейты.

С другой стороны, когда во всех голосах стоит *piano*, естественно, что солирующий голос должен звучать чуть ярче относительно остальных аккомпанирующих голосов: во-первых, потому что это тематический материал, во-вторых, потому что соотношение одного голоса против трех голосов по объему звучания всегда будет уступать. В тактах 18–20 общий нюанс *piano*, но динамика также требует дифференциации: педали верхних голосов не должны перекрывать тему у третьей и четвертой флейт, динамику которых вполне возможно поднять (до *mezzo-piano* — у третьей и вплоть до *mezzo-forte* — у четвертой).

Все эти нюансы мы, как педагоги, видим по партитуре и понимаем в силу своего опыта и багажа знаний. На мой взгляд, важно объяснять это ученикам, проговаривать каждый раз или спрашивать их, почему следует играть те или иные динамические оттенки, а не просто выставлять необходимые указания в нотах.

Также необходимо учить детей слышать, что происходит во время исполнения в других голосах. Например, может случиться так, что во время выступления у первого голоса пересохнет во рту или не хватит дыхания, и вместо *forte* он будет играть гораздо тише. В таком случае остальные участники ансамбля должны отреагировать и изменить свою динамику соответственно. Подобные ситуации касаются не только динамики, но и любых отклонений от договоренностей (темп, цезуры, штрихи и т. п.). *Гибкость ансамблиста, умение перестраиваться во время исполнения — это, пожалуй, самое главное и ценное его качество.*

Синхронность в ансамбле

Умение держать темп в ансамбле осложняется тем, что ученикам не на кого опереться. Если в сольной практике рядом есть опытный пианист-концертмейстер, который помогает во многих

темповых и ритмических вопросах, то в ансамбле все эти задачи целиком ложатся на плечи юных музыкантов. Необходимо обозначить важность *внутридолевой пульсации*. При переходе с крупного ритмического рисунка к более мелкому и наоборот может происходить неосознанное ускорение или замедление движения, поэтому так важно не терять *пульсацию*. Например, можно считать про себя триольными восьмыми или шестнадцатыми, мысленно заполняя длинные ноты. Это особенно важно в случае, если в одном голосе идет движение крупными длительностями с переходом на мелкие, а в другом — постоянное движение мелкими нотами.



В этом фрагменте из Увертюры Моцарта в тактах 18–23 частой ошибкой учащихся является перетягивание длинных нот у первого и второго голосов, в то время как у третьей и четвертой флейт идет движение восьмыми нотами. Очень важно, чтобы исполнители партий первой и второй флейт вовремя переходили с одной половинной ноты на другую, иначе гармонии не будут совпадать по вертикали с движением восьмых в нижних голосах.

Еще один важный момент, требующий постоянного внимания всех участников, это *совместные вступления и снятия*. В квартете флейт эта задача ложится на плечи первого флейтиста. При кажущейся простоте на деле все оказывается совсем не просто. Мало того, чтобы взмахнуть флейтой, нужно сделать это так, чтобы во взмахе был понятен темп произведения. Точно так же флейтист показывает вступление своему пианисту-концертмейстеру. Однако концертмейстер чаще всего — это опытный музыкант и вступает в любом случае в нужном темпе, даже если показ не был понятным. В ситуации ансамбля, состоящего из учеников, нужно время, чтобы отработать ясный показ для всех участников коллектива.

Совместность исполнения касается не только вступлений, но и снятия последних нот во фразах. Не всегда роль дирижера лежит только на первом флейтисте, часто показать вступление или снятие бывает необходимо второй флейте. И эти вещи также нужно постоянно репетировать, как индивидуально перед зеркалом, так и в ансамбле.

Э. Бозза. «Летний вечер в горах» для квартета флейт

1 часть Пастораль



В последнем такте приведенного примера видно, что именно второму флейтисту нужно снять аккорд, в то время как первая флейта исполняет тематический материал.



В этом примере, взятом из того же произведения, хорошо видно чередование парных вступлений третьей – четвертой и второй – третьей флейт, которые обязательно должны вступить совместно с показом одного из исполнителей.

Однако есть еще одна серьезная проблема, которая может возникнуть. Представим, что показ у первого флейтиста отличный, но первая нота все равно звучит не вместе. В чем проблема? Скорее всего, в различной атаке участников ансамбля. Необходимо знать и учитывать разные *принципы звукоизвлечения* на духовых инструментах (лабиальный, язычковый, мундштучный), поэтому и атака на духовых инструментах очень различается, и требуется время, чтобы приспособиться друг к другу. Даже в ансамбле однородных инструментов, как квартет флейт, атака участников может очень различаться в силу физиологии, особенностей манеры игры, уровня владения инструментом и штрихами.

Штрихи — это в первую очередь средства музыкальной выразительности, которые помогают нам делать наше исполнение ярче и интереснее. Музыкант, владеющий большим арсеналом штрихов, с легкостью впишется в любой оркестр.

В ансамбле существует важное правило — *соблюдение штрихового единства*. Это значит: каким штрихом была сыграна тема (или ее часть) в одном голосе, тем же штрихом она должна быть исполнена в другом, если только композитор сознательно не написал разные штрихи. Именно принцип штрихового единства создает ощущение цельности и взаимосвязанности звучания всех голосов. Учащимся нужно привыкать слушать, как

мелодия была исполнена до них, и уметь максимально точно повторить услышанное.

Э. Бозза. Три пьесы для квартета флейт, 3 часть



В этом примере в цифре 5 основная тема звучит сначала канонно у первой и третьей флейт, а затем проходит у второй и четвертой флейт. Важно, чтобы тема была исполнена абсолютно одинаковыми штрихами всеми участниками. Это касается как остроты стаккато и акцента, так и громкости звучания. В этом эпизоде исполнители словно соревнуются между собой, как будто перебивая друг друга. Никто не хочет уступать другому, в этом есть элемент юмора.

Когда я разговариваю с учениками о синхронности и совместности в игре, то всегда привожу в пример балет. Поначалу балерины тренируются отдельно, учат танец, выполняют все движения, и вроде бы все прекрасно; но когда они встают вместе в линию и начинают танцевать, то становится видно, что у одной нога поднята выше, у другой — ниже, кто-то поднял руки быстрее, а кто-то — медленнее и т. д. То же самое и в ансамбле: знания своей партии недостаточно, важна совместная работа. Такие мелочи, как неточное вступление или снятие последней ноты, разница в штрихах и т. п., по отдельности могут казаться незначительными, но вместе создают ощущение неряшливости и «грязи» в исполнении.

Игра в ансамбле учит исполнителей выходить из комфортной зоны «горизонтального» мышления в зону «вертикального». Что это такое? Это умение слышать фактуру целиком, как это делают пианисты. Участники коллектива, словно руки и пальцы пианиста, должны научиться работать вместе и слышать свой голос в контексте общего звучания. *Умение мыслить и слышать не только по горизонтали, но и по вертикали, — это то качество, которое отличает хорошего и опытного оркестрового музыканта.*

Музыкальная интерпретация в ансамбле

Последний момент, который мне бы хотелось затронуть, — это работа над художественной составляющей музыки и эмоциональной отдачей.

В ансамбле все решается сообща, во взаимосвязи и взаимопонимании всех участников. Из этого и рождается слаженность и совместность исполнения. Хорошо, когда дети встречаются и общаются не только на уроке, но и за пределами класса. Умение находить общий язык, обсуждать вопросы совместного музицирования очень пригодится в будущей оркестровой практике.

С одной стороны, играть в ансамбле в каком-то смысле проще, чем соло, больше и ярче объем звучания, богаче фактура, разнообразнее динамика. Но необходима эмоциональная вовлеченность в исполнение каждого участника. Иногда некоторые ученики, исполняя басовую или аккомпанирующую партию, как бы отходят на второй план и динамически, и эмоционально отстраняются. Им кажется, что если в партии нет явно выраженной мелодии, то и вкладываться в музыку необязательно. Я всегда говорю, что *энергетическая и эмоциональная отдача* каждого участника ансамбля в процессе исполнения крайне важна. Когда только первый флейтист «тащит» на себе всех остальных участников — это слышно и не впечатляет публику так, как увлеченное совместное исполнение.

Несомненно, средства музыкальной выразительности (штрихи, динамика, агогика) во многом помогают достичь необходимого характера звучания. Но без души музыка не будет музыкой. Создавать общий образ в ансамбле и легче и сложнее. Легче, потому что эффект от совместной работы порой гораздо ярче, чем от сольного исполнения; сложнее, потому что нужно найти консенсус, уметь договориться и вместе воплотить задуманное.

Безусловно, важна объединяющая работа педагога — рассказывать о композиторах, стилях и особенностях их исполнения, подробно разбирать все обозначения в нотах и способы их воплощения; обсуждать образную составляющую произведения, эмоции, которые вызывает музыка.

Подводя итоги вышесказанного, хочу отметить, что главной задачей педагога по классу ансамбля является, с одной стороны, развитие профессиональных качеств учащихся, расширение их музыкального кругозора, а с другой — обучение взаимодействию между собой в поиске совместных творческих решений. Ведь музыка — это то, ради чего музыканты учатся и играют вместе. Умение донести до публики свои идеи, вызвать эмоции — в этом суть профессии музыканта.

Мне бы хотелось закончить высказыванием скрипача и дирижера Шарля Мюнша из его книги «Я — дирижер»: «Музыка — это искусство выражать невыразимое. Ей дано поведать о многом, чего не высказать словами, не постичь разумом. Ее область — неуловимое, неосоздаемое и привидевшееся. То обстоятельство, что человек получает возможность разговаривать на этом языке, представляется мне наиболее драгоценным из всех даров, ниспосланных небом».



ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ



МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА № 6»,
Г. САРАТОВ

**СКРИПИНСКАЯ
МАРИЯ НИКОЛАЕВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ПО КЛАССУ ФЛЕЙТЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
М.Н. СКРИПИНСКОЙ](#)

«ТРУБА ЗОВЕТ!»

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА ВИКТОРИНЫ ДЛЯ УЧАЩИХСЯ ОТДЕЛЕНИЙ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ДШИ И ДМШ

ВВЕДЕНИЕ

В процессе обучения в детских школах искусств и детских музыкальных школах учащиеся сталкиваются с необходимостью осваивать большие объемы знаний и умений, связанных с миром искусства: это практические навыки (например, исполнительство на музыкальных инструментах, пение, другие виды творчества) и теоретическая подготовка (если говорить о музыкальных предметах, то это, например, сольфеджио, музыкальная литература).

Разумеется, практика и знание теории тесно связаны между собой.

Для понимания того, насколько учащиеся видят связь между практическими занятиями и теоретической подготовкой, полезно проводить внеклассные мероприятия развивающего характера.

Одним из внеклассных мероприятий может стать викторина на знание инструментов духового оркестра.

Цель викторины — укрепление и расширение знаний учащихся о составе духового оркестра.

Задачи:

- выявление остаточных знаний обучающихся;
- стимулирование интереса к изучаемым предметам;
- расширение кругозора;
- укрепление коммуникативных навыков.

РАЗРАБОТКА И ОРГАНИЗАЦИЯ ВИКТОРИНЫ

Суть викторины: организатор заранее заготавливает листочки с написанными на них названиями инструментов духового оркестра (один листочек — один инструмент). Все листочки помещаются в один мешочек (пакет или т. п.).

Каждый участник викторины по очереди достает один листочек и рассказывает об инструменте, который ему выпал. Ответ участника могут дополнить другие учащиеся.

Можно выделить 3 основных этапа проведения викторины:

- подготовительный этап;
- непосредственно проведение викторины;
- подведение итогов.

На этапе подготовки организатору предстоит заготовить листочки с написанными или напечатанными названиями инструментов, а также изображения и аудиопримеры звучания (либо видеоматериалы) инструментов, которые будут фигурировать в ходе викторины.

Перечень основных инструментов духового оркестра, предлагаемый для викторины (при желании может быть изменен, может быть дополнен, может варьироваться):

Медные духовые инструменты		
Труба Корнет Валторна	Тромбон Альт Тенор	Баритон Туба
Ударные инструменты		
Малый барабан Большой барабан Тарелки	Литавры Бубен	Тамбурин Треугольник
Деревянные духовые инструменты		
Флейта-пикколо Флейта Гобой	Кларнет Саксофон Фагот	

Примеры наводящих вопросов, которые можно задавать участникам викторины:

- к группе каких инструментов относится данный инструмент (медные духовые, деревянные духовые, ударные);
- каким образом возникает звук в данном инструменте (помимо универсального принципа звукоизвлечения для всех духовых инструментов — колебания воздуха в полой трубке), и с помощью чего на этом инструменте возможно менять звуковысотность (здесь можно выделить 2 аспекта: 1) исполнительский аппарат — например, дыхание, амбушюр, пальцы и 2) конструктивные особенности конкретного инструмента: трость, мундштук, клапаны, кулиса, вентильный механизм, мембрана у ударных инструментов и т. п.);
- можно предложить участнику высказать предположение, из какого материала изготовлен инструмент (к примеру, медь, латунь, никель используются при изготовлении медных духовых инструментов; гренадил (черное дерево) — при изготовлении гобоя, кларнета, флейты-пикколо;

серебро, золото — при изготовлении флейты; клен — при изготовлении фагота; также пластик, синтетические материалы, сплавы металлов используются при изготовлении и медных, и деревянных духовых инструментов и т.д.).

Внешний вид каждого инструмента, его звучание обязательно нужно продемонстрировать в ходе викторины. Для этого понадобятся заготовленные организатором фото-, видео- или аудиоматериалы.

ВЫВОДЫ

Шаблон данного мероприятия может быть полезен преподавателям ДМШ, ДШИ, организаторам

различных творческих секций. Удобство подготовки викторины состоит в возможности применения современных информационных технологий. Совмещение игровой и познавательной деятельности благотворно сказывается на интеллектуальном и моральном развитии учащихся, формируя позитивный настрой на дальнейшее обучение.

Использованные материалы:

<https://www.partita.ru/>



ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ



МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. КОСТРОМЫ
«ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА №1
ИМ. М.М. ИППОЛИТОВА-ИВАНОВА»

**ГЮРДЖЯН
ЛУСИНЭ ОГАНЕСОВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Л.О. ГЮРДЖЯН](#)

НЕКОТОРЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ УСПЕШНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АНСАМБЛЯ

ВВЕДЕНИЕ

Ансамблевое исполнительство (франц. ensemble, основное значение — вместе) — дисциплина, призванная воспитывать квалифицированных исполнителей, способных в совместной игре демонстрировать единство исполнительского замысла, последовательность проведения общего плана и полную согласованность в деталях. Согласно дополнительной предпрофессиональной программе в области музыкального искусства «Духовые и ударные инструменты» дисциплина «Ансамбль» начинается с 4 класса 8(9)-летнего срока обучения, со 2-го при 5(6)-летнем, когда учащийся уже имеет достаточный запас знаний, умений и навыков, полученных на специальных дисциплинах.

Цели методической разработки:

- определить основные принципы формирования успешного коллектива;
- подчеркнуть важность и охарактеризовать этапы работы над инструктивным материалом в классе ансамбля;
- выявить основные принципы подбора репертуара на разных этапах обучения.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ АНСАМБЛЯ

Для организации успешного и качественного коллектива необходимо учитывать несколько рекомендаций:

1. На начальном этапе состав ансамблей должен быть небольшим и логичным (дуэт, трио, квартет) — лучше подбирать близкие по тембру и исполнительским возможностям инструменты, что позволит участникам воспринимать и слышать своих коллег. С приобретением опыта можно усложнять состав, увеличивая его по количеству исполнителей или по видам инструментов.

2. Исполнительские возможности учащихся должны быть приблизительно одинаковыми. Это позволит избежать комплексов и зажатости более слабых учащихся и разовьет интерес к совместному достижению положительного результата.

3. Необходимо учитывать психологическую совместимость учащихся, общность их увлечений, вкусов; немаловажным является близкий возраст участников коллектива.

4. Важным является подбор лидера, исполняющего первый голос (он должен быть несколько опытнее других участников коллектива), на которого ложится вся ответственность по показу всту-

плений, характера, темпов, совместного начала и снятия звуков. Это своего рода маленький дирижер ансамбля. Для исполнителей нижнего голоса важно владеть обостренным чувством ритма, так как в большинстве произведений они выполняют аккомпанирующую функцию, обеспечивающую темповую целостность произведения.

5. Необходимо также учитывать расстановку участников ансамбля в помещении. Каждый участник должен быть расположен таким образом, чтобы быть слышимым и видимым своими коллегами. Расстановка должна быть постоянной и неизменной. Расстояние между исполнителями должно обеспечивать цельное звучание, при этом не сковывая движения ансамблистов.

6. Регулярность репетиций коллектива — одно из основополагающих условий, приводящих к достижению успеха в качестве звучания ансамбля.

РАБОТА НАД ИНСТРУКТИВНЫМ МАТЕРИАЛОМ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ

Ансамбль как дисциплина призвана, применяя основные исполнительские навыки учащихся, подходить уже к этому процессу с другой стороны: непроизвольно происходит стремление к качественному коллективному звучанию, подражание коллегам, развивается умение слушать и воспринимать других. Не менее важно прививать учащимся ответственность за уверенное исполнение своих голосов, чтобы не подводить коллег.

Как бы это странно ни звучало, каждое занятие по ансамблю предлагается начинать с работы над инструктивным материалом (гаммами и упражнениями), который помогает отсеять все ненужное и под «увеличительным стеклом» рассмотреть особенности игры и способы развития ансамблевого исполнительства. Совместное музицирование является одним из основополагающих для развития музыкантов, так как предвосхищает и развивает знания, умения и навыки будущих артистов оркестров.

Одними из основных трудностей в ансамблевом музицировании являются: чистота интонирования, схожесть тембров, штриховая, артикуляционная идентичность. Для достижения этих целей после настройки участников коллектива (каждый преподаватель предпочитает свои способы настройки — под фортепиано, тюнер) предлагается исполнение нескольких упражнений.

Упражнение 1

Как и занятие по специальности, урок ансамбля начинается с выдержанных звуков. Одним

из вариантов работы является исполнение гаммы в аккордах (каждому исполнителю дается один из звуков тонического трезвучия, от которого постепенно нужно подняться на октаву или выше и спуститься до указанного звука). В качестве основной тональности можно выбрать тональность произведения, над которым в данный момент идет работа. Необходимо сразу обговаривать темп исполнения гаммы и какими длительностями будут исполняться аккорды. Данное упражнение рекомендуется исполнять в динамике *mf*, необходим слуховой контроль учащимися качества атаки, точности совместного начала и завершения звуков, интонационная чистота и тембральное сходство. В любом коллективе (трио, квартет) каждый участник должен понимать, какую функцию он выполняет в данный момент. Исполнение гаммы на выдержанных звуках аккордами помогает определить учащимся, что нижний звук — это основа, фундамент аккорда, средние звуки — определяют окраску звучания (мажор, минор как минимум), а верхний — мелодическое звуковедение. Понимая свою роль, учащиеся будут осознанно и более профессионально подходить в будущем к исполнению в коллективе своих партий.

Упражнение 2

Оно логически продолжает предыдущее упражнение. Указанную гамму необходимо исполнять уже в более подвижном темпе в различных динамических нюансах и штрихах. «Лакмусовой бумагой», которая покажет нам положительный результат, является игра гаммы в подвижном темпе в штрихе *legato*. Если коллектив удержит штрих, темп, динамическую ровность — значит, есть прогресс в качестве исполнения.

Упражнение 3

Это упражнение построено на последовательном исполнении каждым учащимся одного звука гаммы в восходящем, затем нисходящем движении (диапазон зависит от возможностей коллектива). Задача перед каждым членом ансамбля стоит следующая: исполнить свой звук логическим продолжением звука предыдущего участника, учитывая атаку, длительность, динамику и ритмичность исполнения. Рекомендуется данное упражнение играть фриктивной атакой, чтобы не было слышно момента перехода от одного участника к другому. Необходимо начинать исполнение с медленных темпов (*Largo* $\text{♩} = 60$), чтобы учащиеся могли успеть услышать и подготовить аппарат к нужному качеству своего последующего звука. Постепенно можно сдвинуть скорость исполнения, достигнув *Allegro* и еще более быстрого темпа; успехом будет, если создастся ощущение звучания одного инструмента. В качестве усложнения также можно рекомендовать учащимся параллельно исполнять данное упражнение на *crescendo* и *diminuendo*.

Инструктивный материал призван развивать у ансамбля умение коллективно владеть основными выразительными средствами (динамикой, штри-

хами), стремиться к тембральному сходству, интонационной чистоте без отвлечения на музыкальные задачи, которые будут стоять перед ним при работе над произведениями.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОДБОРА РЕПЕРТУАРА НА РАЗНЫХ ЭТАПАХ ОБУЧЕНИЯ

Одним из залогов успешности выступлений ансамбля является правильно подобранный репертуар, который должен быть доступен учащимся для понимания в смысловом плане и по исполнительским возможностям. В то же время он должен быть разнообразным по жанрам, стилям, формам. На начальных этапах в младших классах рекомендуется составлять программы из народных песен или легких для восприятия пьес. Обязательным является наличие партии фортепиано, сдерживающего и организовывающего учащихся во время исполнения.

Партия, исполняемая ансамблистами на всех этапах развития, должна быть несколько проще, чем программы по специальности. Это позволит сконцентрировать внимание на качестве совместного исполнения, учитывая интонацию, ритмическую, штриховую и динамическую пунктуальность.

С каждым последующим годом обучения исполняемые произведения должны усложняться, рекомендуется уже вводить в репертуар оригинальные сочинения для данного состава, также произведения без сопровождения фортепиано. Последние весьма трудны для исполнения юными музыкантами, так как обязывают владеть очень чутким слухом, хорошим чувством ритма, самоконтролем и мастерским владением исполнительским аппаратом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ансамблевое исполнительство как дисциплина имеет большое значение в процессе формирования и воспитания разностороннего музыканта. С одной стороны, на занятиях по ансамблю совершенствуются исполнительские навыки, полученные на специальности, с другой — происходит практическое применение и закрепление технических возможностей. Происходит развитие музыкального слуха (мелодического, гармонического, тембрального), чувства ритма, всего исполнительского аппарата в целом. При правильной организации коллектива даже учащиеся со средними музыкальными способностями имеют возможность почувствовать свою значимость, представив себя настоящими артистами. Подбор разнообразного по жанрам, стилям и формам репертуара поможет привить юным исполнителям музыкально-эстетический вкус и трепетное отношение к музыкальному искусству в целом.



**ФИНАЛИСТ,
СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРИЗ**



МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. ХАБАРОВСКА
«ЦЕНТР ДЕТСКОГО ТВОРЧЕСТВА «ГАРМОНИЯ»

**ШИЛОВА
ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА**

ПЕДАГОГ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ, РУКОВОДИТЕЛЬ
ОБРАЗЦОВОГО КОЛЛЕКТИВА ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТВОРЧЕСТВА «СТУДИЯ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ «АККОРД»
МАУДО ЦДТ «ГАРМОНИЯ», Г. ХАБАРОВСК



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
О.А. ШИЛОВОЙ](#)

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА «АКТИВНЫЕ МЕТОДЫ ОБУЧЕНИЯ»

В современном образовании большое внимание в первую очередь уделяется развитию личности учащегося, выявление его творческих возможностей, сохранение физического и психического здоровья. Сегодня у педагогов появилась свобода для творческого поиска, и значимым становится применение современных образовательных технологий, в частности, активных методов обучения, которые позволяют учащимся самим активно участвовать в учебном процессе. А роль мотивации в успешном обучении трудно переоценить. Проведенные психологические исследования показали, что **значение мотивации для успешной учебы выше, чем значение интеллекта обучающегося**. Высокая позитивная мотивация может играть роль компенсирующего фактора в случае недостаточно высоких способностей обучающегося, однако в обратном направлении этот принцип не работает: никакие способности не могут компенсировать отсутствие учебного мотива или низкую его выраженность и обеспечить значительные успехи в учебе.

Активные методы обучения (далее — АМО) — это система методов, обеспечивающих активность и разнообразие мыслительной и практической деятельности учащихся в процессе освоения учебного материала. АМО строятся на практической направленности, игровом действии и творческом характере обучения, интерактивности, разнообразных коммуникациях, использовании знаний и опыта обучающихся, групповой форме организации их работы, деятельностном подходе к обучению, движению и рефлексии.

Активные методы обеспечивают решение образовательных задач в разных аспектах:

- формирование положительной учебной мотивации;
- повышение познавательной активности учащихся;
- активное вовлечение обучающихся в образовательный процесс;
- стимулирование самостоятельной деятельности;
- развитие познавательных процессов — речи, памяти, мышления;
- эффективное усвоение большого объема учебной информации;
- развитие творческих способностей и нестандартности мышления;
- развитие коммуникативно-эмоциональной сферы личности обучающегося;
- раскрытие личностно-индивидуальных возможностей каждого учащегося и определение условий для их проявления и развития;

- развитие навыков самостоятельного умственного труда.

При системном использовании активных методов роль педагога принципиально меняется. Он становится консультантом, наставником, старшим партнером, что принципиально меняет отношение к нему обучающихся: из «контролирующего органа» педагог превращается в более опытного товарища, играющего в одной команде с обучающимися. Растет доверие к педагогу, растет его авторитет и уважение у обучающихся. Это требует психологической перестройки и специальной подготовки учителя по проектированию такого занятия и цикла уроков, знания активных методов обучения, технологии модерации, психофизиологических особенностей школьников. Но все эти вложения с лихвой окупаются эффектами от внедрения АМО.

Параллельно с обучением и воспитанием применение АМО в образовательном процессе обеспечивает становление и развитие у обучающихся так называемых мягких или универсальных навыков. К ним обычно относят способность принимать решения и умение решать проблемы, коммуникативные умения и качества, умение ясно формулировать сообщения и четко ставить задачи, умение выслушивать и принимать во внимание разные точки зрения и мнения других людей, лидерские умения и качества, умение работать в команде и другие. Все эти навыки в современной жизни играют важную роль как для достижения успеха в профессиональной и общественной деятельности, так и для обеспечения гармонии в личной жизни.

Не меньшее значение имеет повышение интереса и мотивированности педагога как от использования АМО, дающего простор для творческого поиска и развития потенциала педагога, так и вследствие повышения эффективности и качества его профессиональной деятельности. Освоив существующие активные методы, технологию их применения в образовательном процессе и убедившись в эффективности АМО, педагог может более активно использовать свой творческий потенциал, разрабатывая и внедряя авторские игровые методы в соответствии с индивидуальными особенностями учеников и реальными потребностями местного сообщества.

Таким образом, использование технологии АМО позволяет обеспечить эффективную организацию и последовательное осуществление игрового образовательного процесса для достижения высокой заинтересованности и вовлеченности обучающихся, уверенности и мотивированности

педагога, соответствия результатов образовательной деятельности ожиданиям и потребностям обучающихся, родителей, общества.

Ниже представлены 2 примера активных методов обучения, которые были разработаны и апробированы на открытом занятии в рамках краевого конкурса педагогов дополнительного образования «Сердце отдаю детям». Занятие проводилось с детьми среднего школьного возраста, не имеющими начального музыкального образования.

бирова-ны на открытом занятии в рамках краевого конкурса педагогов дополнительного образования «Сердце отдаю детям». Занятие проводилось с детьми среднего школьного возраста, не имеющими начального музыкального образования.

I. ОПИСАНИЕ АКТИВНЫХ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ (ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ КАРТЫ МЕТОДОВ)

Метод АМО № 1

1.	Занятие, на котором использован метод.	Детский духовой оркестр (ознакомительное занятие).
2.	Возраст детей, на которых рассчитан метод.	Учащиеся 5–10 классов.
3.	Этап образовательного мероприятия (урока).	Основной. Знакомство с музыкальными инструментами духового оркестра.
4.	Название метода.	«Что же это такое?»
5.	Цели использования метода.	1. В увлекательной форме познакомить учащихся с музыкальными инструментами духового оркестра. 2. Вовлечь каждого участника в работу на занятии.
6.	Количество участников.	До 20 человек.
7.	Технология проведения.	Педагог показывает слайды и совместно с учащимися читает «загадки» (подсказки), дети называют музыкальные инструменты. Для каждого инструмента педагог дает краткую историческую справку или интересные факты. Если какой-то музыкальный инструмент известен кому-то из участников, то представить или рассказать предлагается учащемуся. По завершении данного этапа педагог включает фрагмент видеоконцерта, где воспитанники могут увидеть и услышать все те музыкальные инструменты, о которых говорили ранее на занятии.
8.	Продолжительность проведения.	10–20 минут.
9.	Предварительная подготовка (если требуется).	1. Подобрать изображение для каждого музыкального инструмента. 2. Для каждого музыкального инструмента подобрать (написать) загадку (стихотворение).
10.	Необходимые материалы.	Видеопроектор, компьютер, экран для видеопроектора, слайд-шоу с изображениями музыкальных инструментов, видеоконцерт.
11.	Примечание.	1. Для проведения данного метода вместо электронного изображения возможно использование бумажных плакатов (картинок, фотографий), размер которых позволит каждому участнику хорошо разглядеть изображение. 2. Продолжительность метода зависит от количества изображений музыкальных инструментов и от скорости их «разгадывания». 3. Каждая «загадка» может быть записана на слайде с изображением музыкального инструмента. 4. Необходимо учитывать, что на каждый музыкальный инструмент, помимо загадки, должна быть представлена краткая характеристика. 5. Данный метод может быть использован для учащихся любого школьного возраста.

Метод АМО № 2

1.	Занятие, на котором использован метод.	Детский духовой оркестр (ознакомительное занятие).
2.	Возраст детей, на которых рассчитан метод.	Учащиеся 5–10 классов.
3.	Этап образовательного мероприятия (урока).	Основной. Знакомство с музыкальными инструментами духового оркестра.
4.	Название метода.	«Создадим оркестр свой»
5.	Цели использования метода.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Дать навык эмпатического общения в новой микрогруппе. 2. Развить умение работы индивидуально, в группе. 3. Создать совместный продукт слаженного звучания.
6.	Количество участников.	8–15 человек.
7.	Технология проведения.	<p>Педагог предлагает учащимся «на время стать музыкантами оркестра» и раздает каждому музыкальный инструмент. Необходимо дать пару минут, чтобы ребята могли «попробовать» свой музыкальный инструмент. Затем педагог предлагает самому смелому участнику простучать несложный ритмический рисунок (1 ритмическая фигура). После этого по нарастающему числу музыкантов (сначала солист, затем вместе с ним — рядом сидящий, затем — следующий за вторым участником, третьим и т. д.) исполняется данный ритмический рисунок. Повторяется это упражнение до тех пор, пока не получится слаженное, единое звучание группы. После этого выполняется ритмическая фигура «Волна». Каждый участник по очереди ударяет в свой музыкальный инструмент (барабанные палочки) сначала от первого к последнему, а затем от последнего к первому участнику, чтобы получилась ритмическая фигура «Волна».</p> <p>В завершение данного метода все ритмические фигуры соединяют в единое «музыкальное полотно»: сначала исполняется первая ритмическая фигура, затем без остановок фигура «Волна», и вновь первая ритмическая фигура. Это единое «музыкальное полотно» необходимо повторить несколько раз.</p> <p>В заключение педагог поздравляет участников и предлагает всем поаплодировать самим себе.</p>
8.	Продолжительность проведения.	15 минут.
9.	Предварительная подготовка (если требуется).	Не требуется.
10.	Необходимые материалы.	Музыкальные инструменты ударной группы (по количеству участников).
11.	Примечание.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Желательно всех детей посадить в полукруг на стулья, чтобы каждый мог без труда видеть всех остальных. 2. Продолжительность метода зависит от количества повторений и ритмических фигур. 3. Данный метод может быть использован для учащихся любого школьного возраста.

II. АНАЛИЗ И ОЦЕНКА ПЕДАГОГА АПРОБАЦИИ АМО НА ЗАНЯТИИ (ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ МЕРОПРИЯТИИ)

1.	Использовали ли вы ранее АМО в образовательном процессе?	В своей работе ранее я использовала АМО только с детьми дошкольного и младшего школьного возраста.
2.	Какие сложности возникли при подготовке и проведении АМО для данного Практического задания?	Главная сложность была в том, чтобы подобрать методы, которые работали бы одинаково эффективно с детьми разного возраста, начиная от младшего школьного и заканчивая старшим школьным возрастом.
3.	Какие положительные эффекты использования данных АМО вы отметили?	<ul style="list-style-type: none"> • Стопроцентная вовлеченность учащихся в процесс занятия; • хорошая результативность по итогам проведения урока; • позитивное отношение учащихся к своей деятельности на занятии.
4.	Как отреагировали обучающиеся на применение данных АМО?	Учащиеся были увлечены процессом на занятии и становились инициаторами дальнейшей практической работы (придумывали и предлагали свои творческие идеи).
5.	Какие ощущения вы испытали от использования данных методов?	Применение АМО делает занятие ярким и увлекательным, причем увлечен работой не только сам педагог, но и учащиеся, что позволяет намного эффективнее провести занятие.
6.	Будете ли вы использовать АМО в своей работе в дальнейшем?	Безусловно, в своей практической деятельности я и дальше буду использовать АМО.

III. РЕЗУЛЬТАТЫ АНКЕТИРОВАНИЯ УЧАЩИХСЯ, ПРИСУТСТВОВАВШИХ НА УРОКЕ, НА КОТОРОМ АПРОБИРОВАЛИСЬ АМО

	Понравился ли вам игровой метод обучения?	Безусловно, понравился! Это самое интересное занятие в моей жизни! Очень хочется, чтобы все учебные занятия и не только были так же насыщены игрой, как и это.
	Что именно понравилось?	Практическое занятие, где мы сами являемся участниками нашего оркестра, вместе играем. Эмоции переполняют меня. Теперь даже палочки не хочется из рук выпускать. Было интересно сыграть всем вместе, почувствовать ритм музыки, узнать про оркестр. Спасибо большое.
	Что вам не понравилось?	Все было очень здорово.
	Хотели бы вы учиться с использованием игровых методов обучения?	Очень хотелось бы, чтобы все занятия, даже самые обычные, проходили, как это, — увлекательно и интересно, чтобы игровые технологии были частью любого занятия (урока).



ФИНАЛИСТ



МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 12»

**ТАЛАНКИНА
МАРИЯ СЕРГЕЕВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ
АНСАМБЛЬ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
М.С. ТАЛАНКИНОЙ](#)

РАБОТА НАД ФОРМИРОВАНИЕМ НАВЫКОВ АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ В КЛАССЕ ДУХОВЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Класс ансамбля — неотъемлемое звено в образовательном процессе в Детской школе искусств. Игра в ансамбле способствует развитию художественного вкуса, воспитывает коллективную исполнительскую культуру, расширяет музыкальный кругозор, так как знакомит учеников с разнообразными произведениями классической и эстрадной музыки. Игра в ансамбле стимулирует интерес учащихся к урокам по специальности, повышает исполнительский уровень учеников.

Наиболее благоприятным вариантом для работы с обучающимися на саксофоне в классе ансамбля является игра в квартете саксофонов. Квартет саксофонов — это устойчивый, исторически сложившийся ансамбль саксофонов, в котором используются сопрано-, альт-, тенор- и баритон-саксофон. Баланс между этим составом инструментов является совершенным. Данная музыкальная форма — самая популярная в камерной музыке, большинство крупных композиторов писали именно для этого состава. Четырехголосие для европейской музыки считается самым устойчивым, так как позволяет полностью озвучить развернутое трезвучие и септаккорд. Квартет саксофонов обладает общим диапазоном от до большой октавы (баритон-саксофон) и до ми третьей октавы (сопрано-саксофон), что позволяет квартету саксофонов играть переложения произведений для других составов.

Для ансамблевого музицирования важно умение слушать и слышать друг друга, подстраиваться друг под друга, а также одновременно делать темповые, динамические, агогические отклонения, использовать одни и те же штрихи, соблюдать баланс звучания, а также иметь единый художественный образ.

Для формирования ансамблевых навыков полезны и доказали свою эффективность на практике упражнения, которые будут описаны в данной методической разработке.

СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

1. Организация образовательного процесса в квартете саксофонов Детской школы искусств

Детская школа искусств является одной из основных площадок для формирования ансамблей. Ансамбль в качестве учебного предмета входит в учебные рабочие программы отделения «Духо-

вые и ударные инструменты» согласно Федеральным государственным требованиям к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Духовые и ударные инструменты» и сроку обучения по этой программе. Если мы рассмотрим учебные рабочие программы по предмету «Ансамбль», то увидим, что этот предмет обязателен для всех обучающихся, начиная с четвертого класса.

Результаты освоения программ по предмету «Ансамбль» должны быть следующими: сформированный комплекс умений и навыков в области коллективного творчества ансамблевого исполнительства, позволяющий демонстрировать в ансамблевой игре единство исполнительских намерений и реализацию исполнительского замысла; знание ансамблевого репертуара (музыкальных произведений, созданных для различных инструментальных составов) из произведений отечественных и зарубежных композиторов, способствующее формированию навыка коллективного исполнительства; знание основных направлений камерно-ансамблевой музыки эпохи барокко, в том числе сочинений И.С. Баха, венской классики, романтизма, русской музыки XIX века, отечественной и зарубежной музыки XX века; навыки по решению музыкально-исполнительских задач ансамблевого исполнительства, обусловленные художественным содержанием и особенностями формы, жанра и стиля музыкального произведения.

Стоит обратить внимание на важность музыкально-эстетического воспитания детей в ансамбле, так как далеко не все в дальнейшем выберут профессию музыканта. Поэтому необходимо привить любовь и интерес к музыке, а также сформировать хороший музыкальный вкус у обучающихся. Современных детей трудно чем-то удивить, потому что кроме школы они посещают многочисленные секции и кружки, поэтому педагог по ансамблю должен не только заинтересовать учащихся, но и удержать их внимание. Ансамбль обладает широкими возможностями для мотивации юных музыкантов к обучению игре на саксофоне.

Исключительными развивающими особенностями обладает музицирование в ансамбле. Независимо от уровня развития, каждый ребенок раскрывается и становится активным участником исполнения музыки. Это способствует психологической раскованности, свободе и дружеской атмосфере на уроке. Совместное музици-

рование способствует развитию очень важных для музыканта качеств: внимательности, ответственности, собранности, дисциплинированности, быстроты реакции, трудолюбия, целеустремленности и воли. Развиваются все виды музыкального слуха, чувство ритма, навык чтения нот с листа, музыкального восприятия, памяти, мышления, творчества, воображения, двигательно-моторные навыки. Игра в ансамбле учит не просто действию, а взаимодействию, партнерству, учит вести музыкальный диалог, понимать партнера, прислушиваться к нему, соотносить свои интересы с интересами партнера, развивает такие важные коммуникативные качества личности, как взаимопонимание и взаимответственность. В ансамбле легче и естественнее преодолевается боязнь сцены, воспитывается артистическая раскрепощенность. Выступление в составе ансамбля на публике дает возможность пережить ситуацию успеха. Игра в ансамбле помогает преодолеть присущие обучающемуся недостатки, сделать игру обучающегося более многогранной и выразительной. При игре в ансамбле одно из базовых условий — умение слушать и слышать друг друга, замечать мельчайшие нюансы и отличия.

Обычно в ансамблях, состоящих из ребят одного возраста, появляется дух соперничества. Такое поведение может мотивировать к более качественной игре и повышению своего профессионального уровня. Игра в ансамбле со сверстниками более интересна для обучающихся, чем игра с преподавателем, так как их объединяет общее дело, задачи и социальное положение.

Важным моментом при работе ансамбля является правильный подбор репертуара. Репертуар ансамбля должен быть интересным и разнообразным, соответствовать возможностям музыкантов и включать произведения композиторов разных эпох и стилей как серьезного характера, так и развлекательного. Также дозированно необходимо включать репертуар разного уровня: легкий, для чтения с листа и проработки согласованности ансамбля, и посложнее, «на вырост», чуть выше текущего уровня исполнителей. Основным критерий при подборе репертуара — доступность как в техническом отношении, так и по содержанию. Репертуар в ансамбле не может быть сложнее программы, изучаемой в классе по специальности, и должен способствовать развитию творческого потенциала учеников.

Принципы подбора репертуара соответствуют общепедагогическим — движение от простого к сложному, от короткого к длинному, — а также музыкально-педагогическим: принцип разнообразия пьес в репертуаре, выбор репертуара с перспективой дальнейших концертных выступлений.

Обязательно нужно уделять время на уроке развитию навыка чтения нот с листа. Овладение навыком чтения с листа является активным помощником в разучивании новых произведений.

Одним из основных моментов творческой деятельности ансамбля является концертное выступление, оно становится итогом всей репетици-

онной работы коллектива. Нужно отметить, что выступление в ансамбле является действенным способом преодоления психологических зажимов, возникающих при сольном выступлении. Ансамбль помогает решить проблему боязни сцены. Многие дети, даже при хорошей подготовке в классе, на сцене теряются. Выход на сцену в составе ансамбля позволяет почувствовать поддержку товарищей и снимает чрезмерную нервозность перед выступлением.

В процессе игры обучающиеся раскрепощаются и лучше узнают друг друга. Совместное исполнение на концерте помогает преодолеть комплексы, неуверенность, развить коммуникативные навыки, раскрыть творческие возможности — в этом ценность участия в ансамбле.

2. Проблемы формирования навыков ансамблевой игры в квартете саксофонов

На практике формирование состава ансамбля в условиях Детской школы искусств сопровождается рядом трудностей. Рекомендуются, чтобы дети, состоящие в коллективе, были примерно одного возраста, с одинаковой исполнительской подготовкой, дружные и настроенные на работу. Так как педагог набирает детей из своего класса, не всегда можно собрать в квартет обучающихся одного возраста. Ученики, обучающиеся на сопрано-саксофоне, являются младшеклассниками, а дети, которые могут играть на больших инструментах (баритон-саксофон и тенор-саксофон), должны обладать хорошей физической подготовкой и ростом. Если в классе нет подходящих кандидатов, то проблема решается заменой ученика на преподавателя. Или в ансамбль старшеклассников включается достаточно талантливый младшеклассник, который готов тянуться на уровень выше к старшеклассникам. Также проблема решается переходом на прямой сопрано-саксофон старшеклассника, но не все родители готовы приобрести помимо альты дополнительный инструмент для ансамбля. Поэтому на помощь приходит школа: доступность школьных инструментов и их качество также влияет на ансамбль.

Очень сложно подобрать детей примерно одинакового исполнительского уровня в своем классе. Учащиеся обычно обладают некоторым количеством индивидуальных проблем, с которыми на предмете «Ансамбль» преподавателю нужно тоже успевать работать. Но ученики обычно тянутся за друг другом, если грамотно расставлять и акцентировать внимание, то они друг друга постепенно подтягивают.

3. Формирование навыков ансамблевой игры в квартете саксофонов в Детской школе искусств

Урок по классу ансамбля рекомендуется выстраивать следующим образом: дыхательные упражнения, настройка, исполнение упражнений, чтение нот с листа, разучивание нюансов и фразировки в основной программе и задание на дом.

При настройке важно не давать обучающимся отвлекаться, а для этого — спрашивать, насколько

ко чистый унисон, интервал или аккорд звучит. Из проблем можно столкнуться с некачественными или старыми инструментами и несовершенством амбушюра у детей, обычно это решается корректировкой амбушюра или дополнительными аппликатурами.

Рекомендуется игра упражнений в начале урока в качестве своеобразного «ритуала», помогающего собрать внимание всех обучающихся, настроить их на продуктивную работу и настроить их слуховой контроль. В этих упражнениях присутствует игровой момент, который помогает отрабатывать ансамблевые навыки: одновременная игра под названием «Повтори». Предлагается играть упражнения не только в начале урока, но и в течение всего занятия в качестве смены вида деятельности и своеобразного отдыха. Упражнения не должны занимать больше 10–15 минут, и дети должны четко понимать, над чем они работают, на что нужно обратить внимание и для чего они это делают. Для разных уроков лучше подбирать разные упражнения — это сделает работу более интересной, разнообразной и поможет проработать проблемные зоны ансамблевого музицирования. Нужно учитывать актуальную проблематику в репертуаре и использовать такой набор упражнений, который поможет исправить недочеты и отшлифовать проблемные фрагменты.

Основными и важными объектами работы ансамбля, которые нужно отрабатывать упражнениями, являются: умение слушать и слышать как в целом, так и отдельно по голосам, ансамблевая согласованность и синхронность, общность исполнительского дыхания, культура звука, чистота интонации, точность метроритма и единое понимание темпа, единообразие штрихов и идентичность артикуляции, разнообразие динамики, звуковой баланс как по вертикали, так и по горизонтали, единство фразировки и звуковедения, понимание и дифференциация функции голосов ансамбля, технические сложности и стилевые особенности.

Игра в ансамбле — это сложный комплекс навыков; чтобы его сформировать, нужно провести анализ, который поможет выделить некоторые моменты, чтобы их проработать. Существуют некоторые общие моменты и направленные на их устранение упражнения, позволяющие отработать мелкие детали. Упражнения стоит применять перед работой над программой и иногда в ходе урока, чтобы акцентировать внимание на проблеме, чтобы обучающимся было ясно видно, над чем ведется работа и за чем надо следить.

3.1. Особенности исполнительского дыхания в ансамбле у исполнителей на духовых инструментах.

В ансамбле очень важно распределять исполнительское дыхание правильно, обучающиеся должны одновременно брать дыхание и уметь распределить его на всю линию фразы так, чтобы все голоса были единым целым и затухали одновременно.

Дыхательные упражнения стоит делать всем участникам квартета еще до сборки инструмента.

Выполняют упражнения все вместе, включая преподавателя. Пока трости размачиваются в воде, дети с преподавателем приступают к выполнению упражнений.

Одно из очень эффективных упражнений по дыхательной гимнастике принадлежит Сэмюэлю Пилафяну и Патрику Шеридану: руки в стороны, на счет от одного до шести плавно поднимаем руки вверх и делаем долгий вдох, также на счет от одного до шести выдыхаем и опускаем руки в исходное положение. Постепенно можно увеличивать счет и добавлять вариативность к упражнению в виде выдоха на звук «ф», то есть активно через зубы, а также добавить наклон (благодаря наклону мышцы сами выталкивают весь оставшийся воздух в легких). Рекомендуется включать метроном в темпе 60 ударов в минуту, чтобы у обучающихся не было соблазна ускориться. Упражнение показало себя очень эффективным, так как увеличивает объем легких, помогает лучше распределять дыхание на более длинные фразы. В процессе совместного выполнения упражнений у обучающихся возникает дух соперничества — кто больше и дольше сможет продержаться, что положительно сказывается на результате.

Еще одно из интересных упражнений по дыхательной гимнастике от Сэмюэля Пилафяна и Патрика Шеридана дети называли «лук». Упражнение напоминает стрельбу из лука: человек становится боком, поднимает руку, в которой держит невидимый лук, другой рукой натягивает невидимую тетиву и одновременно с этим на счет от одного до шести берет дыхание. Затем тетива спускается, и «стрелок» резко и активно выдыхает в цель. Цель должна быть видна всем и быть достаточно далеко, чтобы сформировать как можно более активный выдох. Это упражнение нравится детям за счет игровой составляющей, а также улучшает подачу дыхания в инструмент.

3.2. Формирование навыка интонирования в ансамбле у исполнителей на духовых инструментах

Ученики должны собрать инструмент и разогреться, разогреться. Для этого рекомендуется поиграть длинные звуки, что будет отличным продолжением упражнений на дыхание. Особенно надо обратить больше внимания и времени на этот процесс ученику, распределенному на баритон-саксофон, так как инструмент значительно больше размером, чем остальные, и энергии требует больше. Кроме того, процессы разогрева инструментов различаются из-за их размеров, что тоже влияет на строй, поэтому следующий этап настройки будет регулярно повторяться весь урок, что должно активизировать уши обучающихся, заставить их постоянно слушать и анализировать свою интонацию.

При настройке рекомендуется выбрать самого стабильного, а еще лучше — менять от урока к уроку ученика, по звуку которого будет настраиваться весь квартет. Если обучающиеся будут настраиваться по тунеру или по фортепиано, то не активизируется умение слушать и слышать друг друга

и подстраиваться в зависимости от смены гармонии. Инструмент саксофон сам по себе не обладает идеальным строем, все зависит от исполнителя: как хорошо он знает свой инструмент, как владеет амбушюром и какие дополнительные аппликатуры он умеет использовать.

Первичная настройка состоит из нескольких этапов:

1. Начинать настройку саксофонов рекомендуется по концертному ля в своей нотации, и каждый участник сначала по отдельности настраивает свой инструмент с помощью регулировки положения мундштука на пробке эски. На сопрано- и тенор-саксофоне это нота си по нотации, а на альт- и баритон-саксофоне это нота фа-диез по нотации. Каждый саксофонист настраивает эту ноту в двух октавах.

2. Все участники квартета саксофонов играют одновременно ля в концертном строе, в своей первой и во второй октаве по нотации. Внимательно слушают и правят свою интонацию в процессе игры с помощью амбушюра. Тянут ноту на всю длину дыхания на цепном дыхании, пока нота не станет стабильно стройной.

3. Исполнение аккордов T-S-D-T в тональности до-мажор (концертный строй). Баритон- и сопрано-саксофон берут основной тон, тенор-саксофон — терцию, альт-саксофон —квинту. Преподаватель, когда удовлетворен интонацией ансамбля, показывает переход с аккорда на аккорд. На разных занятиях можно использовать разные тональности до трех знаков (мажорные и минорные). Задача — тянуть ноту на цепном дыхании, слушая себя и остальных, исправляя интонацию в процессе игры с помощью амбушюра или дополнительных аппликатур.

Второе упражнение — исполнение различных гамм до трех знаков в одну октаву на разные штрихи и длительности:

1. целыми, половинными и четвертями на деще;
2. по две восьмые на одну ноту на стаккато;
3. две восьмые на стаккато, две на легато;
4. две восьмые на легато, две на стаккато;
5. на легато восьмыми на одном дыхании.

При выполнении данного упражнения ученикам необходимо следить за тем, чтобы штрихи выполнялись четко вместе с остальными участниками ансамбля и атака языка всегда оставалась одинаковой и совпадала со всеми. Нужно отслеживать строй и интонацию каждой ноты, чтобы по всему диапазону своего инструмента каждый обучающийся знал, что и как ему надо сделать, чтобы звучать стройно в ансамбле. Так формируется слуховой контроль — один из основных навыков игры в ансамбле.

Для того чтобы ввести в упражнение элемент игры и упростить задачу (ведь не всем ученикам удастся сразу услышать себя в общей игре), можно исполнять гамму по одному, то есть одна нота должна прозвучать 4 раза по порядку от баритона до сопрано, после чего осуществляется переход

на следующую, и так далее. Относительно каждого исполнителя можно услышать различия — динамические, штриховые, интонационные, ритмические. Задача — выровнять все различия и играть в едином метроритме.

Также рекомендуется придумывать и усложнять исполнение гамм, используя техники из программы, которая на данный момент находится в репертуаре. Примеры упражнений:

1. Поделиться по двое, исполнять гамму по две ноты в унисон от каждой группы по одной: баритон и тенор — до, альт и сопрано — до, баритон и тенор — ре, альт и сопрано — ре, и так далее (ноты указаны по музыке).

2. Разные ритмические рисунки: пунктир, синкопы, в разном порядке, по разным группам.

3. Использовать разные штрихи: по одной ноте по очереди на стаккато, деще, маркато.

4. Разные динамические оттенки: на *piano*, *pianissimo*, *forte*, *fortissimo*. И самое интересное и сложное: на крещендо и диминуэндо по одной ноте по очереди.

3.3. Формирование навыков взаимодействия участников внутри ансамбля

Взаимодействие участников ансамбля должно начинаться с самых первых минут урока, когда они впервые собрались (знакомство, взаимопомощь и общение). Атмосфера в ансамбле должна быть дружелюбная, все конфликты преподаватель должен предугадать и найти подходящие слова для их решения. Тогда обучающиеся будут ходить на предмет с удовольствием.

Следующий этап работы на уроке после упражнений на дыхание и настройки — работа над произведениями. Партии разбираются отдельно на предмете «Чтение с листа» и собираются вместе на ансамбле по частям. Чтобы начать вместе с единой ритмической пульсацией, в нужном характере и динамикой, ансамблю нужен лидер. Обычно это обучающийся, который исполняет главную партию, в квартете саксофонистов это ученик на сопрано-саксофоне. Но бывают исключения и коллективы, где эффективнее сделать лидером самого опытного и стабильного обучающегося и даже меняться ролями время от времени.

Для отработки единого метроритма в ансамбле нужно выделить три момента: как начать вместе, как играть вместе и как закончить произведение вместе. Лидер, выполняющий функции дирижера, обязан иногда показывать вступления, снятия, замедления. Сигнал к вступлению — небольшой кивок саксофоном, состоящий из двух моментов: едва заметного движения вверх (ауфтакт) и затем — четкого, довольно резкого (раз) движения вниз. Последнее служит сигналом к вступлению. Это напоминает обычный дирижерский жест: взмах, падение, точка, отражение. Кивок или ауфтакт не всегда делается одинаково, он должен содержать в себе информацию о характере, темпе, динамике и даже о штрихе. Когда произведение начинается из затакта, то сигнал, по сути, такой же, с той разницей, что если в первом варианте при подъеме

головой была пауза, то в данном случае она заполняется звучанием затакта.

При работе над произведением фиксируемся на некоторых моментах:

1. Отдельно тренируется вступление по лидеру, пока не получится вместе взять дыхание и начать ноту с одновременной атаки языка. Лидер должен отслеживать готовность остальных участников ансамбля, давать четкий и понятный аффтакт в соответствии с требованиями произведения. Остальные участники ансамбля обязаны чутко отслеживать его боковым зрением и быть внимательными к изменениям.

2. Следующая часть работы на синхронное снятие заключается в том, чтобы ноту на фермате снял лидер. Выполняется оно, пока звук не погаснет одновременно у всех участников ансамбля. Снятие обычно выполняется так же, как аффтакт к началу, иногда движением по дуге. Как и при начале, остальные участники ансамбля должны отслеживать его боковым зрением и быть внимательными к изменениям, а лидер — максимально понятно для всех показать снятие.

3. Следующая часть работы на уроке посвящена отработке темповых отклонений. Исполняется фрагмент пьесы, которая находится в работе, с ускорением или замедлением по лидеру. Он должен с помощью движения тела понятно показать темповые изменения. Выполняется до одновременного выполнения замедления или ускорения всеми участниками ансамбля.

Также взаимодействие и согласованность между участниками ансамбля влияет на динамический баланс. Динамический баланс в квартете саксофонистов — это равновесие и согласованность звучания всех партий в равной степени при исполнении различных нюансов динамики или выделение солирующей партии и подчинение ей партии аккомпанемента. При исполнении громких динамических оттенков ансамблисты должны слышать и контролировать себя в общем балансе, анализировать свой звук в соотношении со всеми, кто звучит в данный момент. При исполнении солирующей партии, где содержится материал мелодии, важной для слушателя, участник ансамбля не должен «кричать» и играть все на forte, а следовать музыке и выделяться на фоне аккомпанирующих партий, которые, в свою очередь, должны прибрать звук и знать важность своего тона в общей гармонии. Бас — второй по важности после мелодии и должен всегда быть опорой, задавать общую динамику аккомпанемента. Чаще всего эта роль в квартете саксофонов принадлежит баритон-саксофону. Роли остальных саксофонов меняются, но чаще всего партия с мелодией дается сопрано-саксофону, так как он имеет очень выделяющийся тембр и высоту звучания.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ЧАСТЬ

Очень важным является не только преодоление сложностей своего инструмента и своей партии, но и умение слушать и поддерживать друг друга.

Итоговые результаты показали индивидуальный рост уровня сформированности навыков ансамблевой игры у всех участников квартета саксофонов и рост исполнительского уровня ансамбля (квартета саксофонов) в целом. Таким образом, выбранные упражнения подтвердили свою результативность: они помогают сформировать навыки игры в квартете саксофонов у обучающихся Детской школы искусств, помогают отработать такие важные ансамблевые умения, как чистая интонация, штриховое единство, единство ритмической пульсации, динамический баланс.

ПЕРЕЧЕНЬ СРЕДСТВ ОБУЧЕНИЯ

1. инструменты со всеми необходимыми аксессуарами: сопрано-саксофон, альт-саксофон, тенор-саксофон, баритон-саксофон;
2. пюпитры (4 шт.);
3. ноты;
4. кабинет.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беговатова М. А. Современное исполнительство на саксофоне в аспекте расширения звуковых возможностей инструмента. Автореф. дисс. Казань: Казанская государственная консерватория (академия) имени Н. Г. Жиганова, 2012. / [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.kazanconservatoire.ru/images/stories/Docs/begovatova_avtoref.pdf
2. Березин В. В. Некоторые особенности работы с ансамблем духовых инструментов // Научный вестник Московской консерватории. № 4. 2012. С. 160–175.
3. Иванов В. А. Специфика работы с ансамблем духовых инструментов. 2015 / [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://infourok.ru/specifika-raboti-v-ansamble-duhovih-instrumentov-1428748.html>
4. Попова О. В. Квартет саксофонов Сигурда Рашера: новый этап в становлении жанра / [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://interactive-plus.ru/e-articles/244/Action244-17186.pdf>
5. Эпова Е. М. Марсель Мюль и его методический вклад в становление академической французской школы игры на саксофоне // Вестник музыкальной науки. Т. 8. № 4. 2020. С. 135–143.

НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ДЕТСКОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА»

С помощью QR-кодов, размещенных на страницах сборника вы можете ознакомиться с видеоуроками лауреатов и финалистов Конкурса.

Для считывания кода, **наведите на него камеру вашего мобильного телефона. Код считается автоматически.** В некоторых случаях может потребоваться установка программ для распознавания кода. Пожалуйста, обратите внимание на то, что дополнительно под кодом есть **кликабельная ссылка.** Кликнув по ней, вы также сможете перейти к просмотру видеоурока.



ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ



МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ
ИМЕНИ Г.А. ОБРЕЗАНОВА», БЕЛГОРОДСКАЯ ОБЛАСТЬ,
П. ПЯТНИЦКОЕ ВОЛОКОНОВСКОГО РАЙОНА

ЯРОВОЙ
ПАВЕЛ НИКОЛАЕВИЧ

РУКОВОДИТЕЛЬ ОБРАЗЦОВОГО ДУХОВОГО ОРКЕСТРА
ПЯТНИЦКОЙ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ ИМЕНИ Г.А. ОБРЕЗАНОВА,
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК](#)
[П.Н. ЯРОВОГО](#)

РАБОТА С ДЕТСКИМ ДУХОВЫМ ОРКЕСТРОМ НАД ОСНОВНЫМИ МОМЕНТАМИ РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА

ВВЕДЕНИЕ

В системе музыкального образования будущего исполнителя-духовика коллективному музицированию принадлежит одно из принципиально значимых мест.

Наша концепция заключается в том, что профессиональная исполнительская культура обучающегося духового отделения ДШИ проявляется не только в сольном исполнительстве и накопленном музыкально-слуховом опыте, но и активно развивается в оркестровом классе.

Актуальность данной методической работы заключается в следующем:

1. Оркестровое музицирование выполняет незаменимую роль, прежде всего, в общем музыкально-эстетическом воспитании детей, так как это одна из самых эффективных форм погружения начинающих музыкантов в огромный мир звукового искусства.

2. Игра в коллективе не только дарит удовольствие его участникам, но и раскрывает необычные грани музыкального искусства, знакомит с новыми произведениями, расширяет кругозор, укрепляет эстетический вкус и, конечно, развивает профессионализм.

3. Менее успешный ребенок, играя в оркестре, ощущает свой «личный вклад» в общее дело, осознает важность своей работы в общественной оценке выступления коллектива. Первый успех перед слушательской аудиторией помогает ему ощутить эффективность своего творческого труда.

Считаю, что перечисленные выше факторы имеют огромную педагогическую значимость.

Методический материал работы может быть полезен и использован в педагогической практике дирижеров духовых оркестров, а также преподавателей игры на духовых инструментах, руководителей ансамблей.

ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ РЕПЕТИЦИИ С ОРКЕСТРОМ

Направленность образовательного процесса в классе оркестра

В данной методической разработке я использовал свой опыт работы с духовым оркестром в Детской школе искусств имени Г.А. Обрезанова поселка Пятницкое Белгородской области. Хотелось бы

поделиться основами и методами его организации, которые могут быть применены в условиях любой Детской музыкальной школы. Речь пойдет об использовании профессионально выстроенной деятельности духового оркестра в качестве одного из средств формирования у детей потребности овладения высоким уровнем исполнительства, а также о формировании и развитии творческой инициативы и музыкального кругозора обучающихся. Этот вид деятельности учащихся также способствует поддержанию интереса к обучению в музыкальной школе.

Цели и задачи учебного предмета

«Игра в оркестре является формой коллективного исполнительского творчества. Общность целей и задач в процессе коллективной деятельности определяет особое место оркестра в воспитании будущего музыканта: игра в коллективе дисциплинирует, воспитывает взаимопонимание, взаимоуважение среди участников оркестра, ответственность за общее дело, умение концентрировать внимание на ритме, темпе, динамическом развитии, преодолении возникающих трудностей, воплощении художественных задач» [4].

Цели и задачи предмета — развитие творческой деятельности, эстетического и музыкального вкуса, интереса к коллективному музицированию; развитие музыкальных способностей в новых условиях занятий.

Навыки, получаемые учениками в процессе обучения в духовом оркестре

Игра в духовом оркестре предполагает наличие у обучающихся определенных знаний и умений, необходимых для исполнения произведений в коллективе. На занятиях обучающиеся получают такие важные для любого артиста оркестра навыки, как: исполнение своей партии, слушание основной темы, сопровождения, умение аккомпанировать солисту, слушание музыки, исполняемой всем оркестром или группами инструментов; беглое чтение с листа; импровизация.

С начала занятий в оркестре каждый ученик должен четко понимать, что оркестр — это «семья» со своими правилами и требованиями, которым подчиняются все одинаково. Самое первое и главное: основные дирижерские жесты — аф-такт и внутридолевой пульс. Первый — уверенное начало, второй — синхронное звучание всего коллектива на протяжении всего произведения.

Дирижер как руководитель и вдохновитель музыкального коллектива

Дирижер — главный человек в оркестре. Он обязан не только проводить репетиции, выбирать произведения, а быть в курсе профессиональных успехов и неудач всех членов своего коллектива.

При формировании оркестровых групп педагог должен руководствоваться не только уровнем технической подготовки учеников, но и различием их характеров, психологической совместимостью. Это особенно касается начинающих участников оркестра. Нужно учитывать, что они попадают в новый коллектив, не совсем понимая, чем будут заниматься, порой не умея читать с листа. Поэтому им должны быть созданы все условия для адаптации в новом коллективе: профессиональная и психологическая помощь со стороны старших учеников и педагога в трудные моменты.

Распределение обучающихся по партиям оркестра также должно происходить не из соображений большей или меньшей игровой подготовки учеников. Следует учитывать, что в каждой партии должен быть концертмейстер, ведущий за собой остальных музыкантов. Его опыт игры в оркестре, детальное знание своей партии должны быть в помощь менее опытным оркестрантам.

Психологические и исполнительские трудности и способы их преодоления

Очень важны в слаженной работе коллектива психологические аспекты. В.А. Сухомлинский отмечает: «Если внимательно проанализировать то, что в житейском плане называется счастьем и несчастьем, удачей и неудачей... все это основывается на культуре человеческих отношений ...» [1]. Дети не должны забывать, что они находятся в коллективе. Задача педагога — воспитание культуры человеческих отношений.

На уроках оркестра руководителю следует уделять огромное внимание взаимоотношениям между учениками, стремиться воспитать единый творческий и духовно-нравственный организм.

Роль репертуара в успешной учебно-воспитательной и концертной работе оркестра

Огромную роль в успешности детского духового оркестра играет обучающий и художественный репертуар. Он не должен быть скудным (количество произведений может быть различным), но главное — разнообразным: танцы, произведения с элементами полифонии, народные песни — словом, все то, что любят играть дети. Из опыта работы стал понятным тот факт, что интересная демонстрация произведения может привлечь учеников настолько, что сложности исполнения не станут для них большой проблемой. Репертуар составляет основу и влияет на весь учебно-воспитательный процесс. На его базе накапливаются музыкально-теоретические знания, вырабатываются исполнительские навыки.

Основные этапы работы с обучающимися в классе оркестра

Работа с духовым оркестром в ДШИ — сложный процесс, требующий от дирижера детальной

подготовки, а самое главное — творческого настроения, умения увлечь своих учеников, сохранить интерес к предмету.

Не должно быть одинаковых уроков. Формы работы должны быть самыми разными. Показ руководителем сложных мест с объяснением — самый действенный. Он стимулирует интерес учеников, повышает внимание и активность.

Из опыта работы с оркестром определились основные этапы работы с обучающимися: работа над развитием исполнительских навыков с помощью различных упражнений и инструктивного материала; работа по группам; изучение произведений (выявление и поиск способов решения технических трудностей в изучаемых произведениях; выставление единых штрихов, аппликатуры; работа над интонацией, качеством звучания, фразировкой и динамикой; раскрытие художественного содержания музыкального произведения); беседы об истории музыки и исполнительства; подготовка к концертным выступлениям; закрепление пройденного учебного материала; сводные репетиции; чтение нот с листа несложных произведений, подбор по слуху; контрольные уроки.

Чтобы организовать грамотно работу в оркестре, руководителю следует принять во внимание индивидуальные особенности каждого ребенка: личностные, тип характера, темперамент и музыкально-техническое оснащение.

В начале репетиции дети активны, следовательно, проводится более сложная работа (трудные технические места, разбор новых произведений). К концу урока, когда дети устали, целесообразно повторять ранее изученные пьесы. К тому же это полезно и для поддержания концертного репертуара.

Работа над новым произведением начинается с предварительного просмотра и изучения партитуры дирижером. Здесь важно сразу учесть все факторы, влияющие на последующее качественное исполнение музыкального произведения.

Воспитание в обучающихся чувства ансамбля — основная задача руководителя оркестра. Качественно настроив инструменты, чтобы интонация была чистой, играем с начинающими оркестрантами в унисон — это помогает ученикам настроиться, прислушаться друг к другу.

Любая репетиция начинается с разыгрывания. Материал, от гамм до сложных фраз разучиваемого произведения, для «разогрева» коллектива каждый руководитель выбирает сам. При этом руководитель добивается ритмического и интонационного единства исполнения.

Каждый оркестрант обязан знать не только свою партию, а и партию «соседа». Знание музыкального материала позволит ученику органично влиться в общее звучание коллектива. Понимание участниками оркестра в отдельности общего темпа, ритма, динамики и фразировки звучания позволяет достичь синхронного, отточенного звучания произведения в целом.

Чтобы достичь синхронности оркестрового исполнения, особенно когда стоят различные отклонения темпа, необходимо чувствовать единую пульсацию ритма. Особенно в момент начала и окончания построения. Ускорение и замедление должны быть равнозначны. Тогда любые темповые и ритмические нюансы будут логичными, предсказуемыми и понятными для детей.

Динамические оттенки — самое яркое выразительное средство в музыке. Динамические «волны», акценты, всевозможные *subito* придают музыке особую образность.

Воспитание культуры звука у участников оркестра — одна из важнейших художественных задач, стоящих перед дирижером. Звук является материальной основой музыки, необходимо постоянно совершенствовать его культуру, отличающуюся комплексом качественно-эмоциональных и выразительных особенностей. Звук должен быть чистым, устойчивым, певучим, тембрально окрашенным.

Огромный пласт в работе с детским оркестром составляет исполнение произведения с солистом. В процессе обучения чрезвычайно важно уделять внимание различным видам аккомпанемента. Каждый дирижер должен включать в учебную и концертную работу своего коллектива оркестровый аккомпанемент. Этот вид деятельности решает две немаловажные задачи: обучает учеников навыкам аккомпанемента и дает возможность талантливым ученикам-солистам опробовать себя в новой роли.

Работа над аккомпанементом имеет свои специфические особенности. Задача дирижера — объяснить роль солиста и роль оркестра в произведениях данного типа, донести до учеников специфику и особенности исполнительских приемов.

Особое значение в данном виде работы с учащимися имеет умение вести «диалог» солиста и оркестра, то есть непосредственно и органично общаться с партнерами во время игры.

Возвращаясь к планированию работы оркестра, нужно отметить, что любая работа учеников должна быть оценена. На протяжении обучения оркестранты разучивают и исполняют не одно и не два произведения. Уровень разучивания может быть различным. Итоговая отметка — это совокупность многих критериев: общее развитие ученика, его активность и успехи, дисциплина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формирование навыка игры в духовом оркестре — процесс сложный и многосторонний. Во-первых, он развивает в обучающихся такие профессиональные навыки, как чувство ритма, пульса, темпа, гармонии, тяготения в тональности, синхронности исполнения, качества исполнения штрихов и динамики и многие другие качества исполнителя. Во-вторых, обучающиеся получа-

ют сценическую закалку. В-третьих, многие психологические проблемы решаются в коллективе и с помощью педагога быстрее и проще. А самое главное — многие ученики именно после занятий в оркестре выбирают профессию музыканта, ведь самое интересное — активная концертная жизнь — проходит именно в коллективах... Лишь некоторые из них станут профессиональными музыкантами, однако хочется, чтобы все они стали состоявшими личностями, любящими и умеющими творить вокруг себя прекрасное, любить музыку.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аркин И. А. Воспитание оркестрового музыканта // *Методические записки по вопросам музыкального образования* / Сост. Н. Л. Фишман. М.: Музыка, 1966. С. 310–317.
2. Готлиб А. Д. Заметки об ансамбле // *Музыкальное исполнительство. Вып. 8* / Сост. Г. Я. Эдельман. М.: Музыка, 1973. С. 75–101.
3. Губарев И. В. *Духовой оркестр*. М.: Советский композитор, 1963.
4. Куус И. Коллективное музицирование в ДМШ и его значение в музыкальном воспитании учащихся // *Вопросы методики начального музыкального образования* / Ред.-сост. В. А. Натансон, В. И. Руденко. М.: Музыка, 1981. С. 91–103.
5. *Школа игры для духового оркестра* / Сост. и авт. предисл. Н. М. Михайлов, Е. С. Аксенов, В. М. Халилов, С. А. Суровцев, Д. А. Браславский. М.: Советский композитор, 1989.
6. *Школа коллективной игры для духовых оркестров* / Н. П. Иванов-Радкевич, В. Бухаров, Г. Лысань, Л. Мальтер; В. Н. Еремеев (ред.). М.: Музыка, 1987.



ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ «ЦЕНТР ТВОРЧЕСКОГО
РАЗВИТИЯ И МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ
И ЮНОШЕСТВА «РАДОСТЬ»

КОСТОМАРОВ РОСТИСЛАВ СЕРГЕЕВИЧ

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ДИРЕКТОРА, РУКОВОДИТЕЛЬ ОРКЕСТРОВО-ДУХОВОГО
ОТДЕЛЕНИЯ ГБОУ ДО «ЦТР И МЭО «РАДОСТЬ», ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ДУХОВОГО
ОРКЕСТРА «ВИРТУОЗЫ» ГБОУ ДО «ЦТР И МЭО «РАДОСТЬ» НА БАЗЕ ГБОУ «ПМКК»,
ПЕДАГОГ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА
И КЛАРНЕТАИНСТРУМЕНТОВ, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ПО КЛАССУ ТРУБЫ



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Р.С. КОСТОМАРОВА](#)

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ОЧНОЙ И ДИСТАНЦИОННОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКО-ЮНОШЕСКОМ ОРКЕСТРОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ. ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ

ВВЕДЕНИЕ

Организация работы с учащимися духового оркестра является важным процессом в деятельности дирижера, который необходимо планировать заранее. От того, с детьми какого возраста, какого года обучения, какого уровня подготовки предстоит работа дирижера, зависит и общая концепция построения учебного занятия. Это очень важно понимать каждому руководителю и дирижеру духового оркестра. У учреждений дополнительного образования учебные программы, в том числе оркестровые, имеют значительные отличия. Во многих музыкальных школах оркестровые занятия начинаются с 3–4 года обучения игре на музыкальном инструменте. Но существуют учебные заведения, где учащиеся с 1 года обучения посещают оркестровые занятия. Кто-то скажет, что это невозможно. Как можно посещать оркестровое занятие, если ты не умеешь играть на музыкальном инструменте? Чем заниматься на оркестре с детьми, которые еще очень далеки от музыки? Оказывается, что все это возможно.

В отличие от музыкальных школ, наш Центр специализируется на организации учебных занятий для детей с «невывявленными» музыкальными способностями. Это означает, что в коллектив могут попасть абсолютно все. Главный критерий — желание научиться играть на музыкальном инструменте и стать частью коллектива.

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА С УЧАЩИМИСЯ 1 ГОДА ОБУЧЕНИЯ

В 2018 году Центром «Радость» на базе Первого Московского кадетского корпуса был создан духовой оркестр «Виртуозы». С первых дней начались оркестровые занятия с детьми, которые были еще очень далеки от музыки. Первый месяц оркестровые занятия носили теоретический характер. Всех знакомили с инструментами духового оркестра, с историей создания музыкальных инструментов, с определенными особенностями конструкции, со звучанием, тембром и т. д. Также во время этих занятий довольно много времени уделялось координации движения в коллективе. Так как вектором развития сразу была определена форма плац-концерта, то на начальном этапе довольно много вре-

мени уделялось движению в ногу под перебой малого барабана в разном темпе, изучению строевых приемов. Начиная со 2 месяца обучения началась практическая оркестровая работа. Сначала все должны были извлечь по руке ноту си-бемоль (в строе С). Далее были придуманы элементарные упражнения на одной ноте, где все группы инструментов вступали в разное время, и шло чередование вступления оркестровых групп. С первых дней обучения учащиеся установили себе на телефон приложение «Тюнер и Метроном». Главная задача, которая стояла перед юными музыкантами, — удержать ноту в зеленой зоне.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ ОРКЕСТРОВОЙ РЕПЕТИЦИИ

Начинать учебное занятие следует с предварительной настройки. Учащиеся должны это делать самостоятельно при помощи мобильного приложения «Тюнер и Метроном». За основу обычно берут строй от 440 Гц до 442 Гц. Это обусловлено в том числе и производственным качеством музыкальных инструментов. В нашем оркестре самые низкие по строю инструменты — это кларнеты. При полностью задвинутом бочонке у некоторых учащихся строй равен 441 Гц, соответственно, я подстраиваю оркестр под 441 Гц. Такая методика экономит время на начальном этапе репетиции. Существует еще один способ настройки оркестра, когда берут за основу звучание инструмента (чаще всего это гобой, или кларнет) и настраивают оркестр под инструмент. Мы этот способ используем редко. Так как в нашем коллективе «неотобранные» дети, моя главная задача — обратить их внимание на особенности звучания музыкальных инструментов (какие ноты изначально высокие, а какие низкие). При зачислении в оркестр я не провожу конкурсного отбора, а беру всех желающих научиться игре на музыкальном инструменте. В зависимости от способностей и физиологических особенностей строения организма распределяю на музыкальный инструмент (предпочтения и пожелания при выборе музыкального инструмента тоже стараюсь учесть).

Разыгрывание — одна из важнейших частей репетиции, так как в процессе разыгрывания мы производим интонационное слаживание коллектива. Для этого мы играем гамму, слушаем октавные

унисоны и подстраиваемся. Исполняем гамму на 4 четверти — сначала половинными нотами, потом на 3 четверти играем четвертными, далее можем перейти на 4 четверти играя четвертями, восьмыми и шестнадцатыми и т. д. Первое требование — динамика не громче *mp* и штрих *деташе*. При этом обращается внимание на то, чтобы все звуки были максимально выдержанны и не было пауз при переходе

от звука к звуку, а также на звуковедение. Далее уже можно исполнить гамму в прямом движении разными штрихами. В завершении разыгрывания можно проиграть гамму аккордами. Аккордовое исполнение гаммы мы осуществляем следующим образом: делим учащих на группы, и каждая группа вступает по очереди, по руке (*пример 1*).

Пример 1

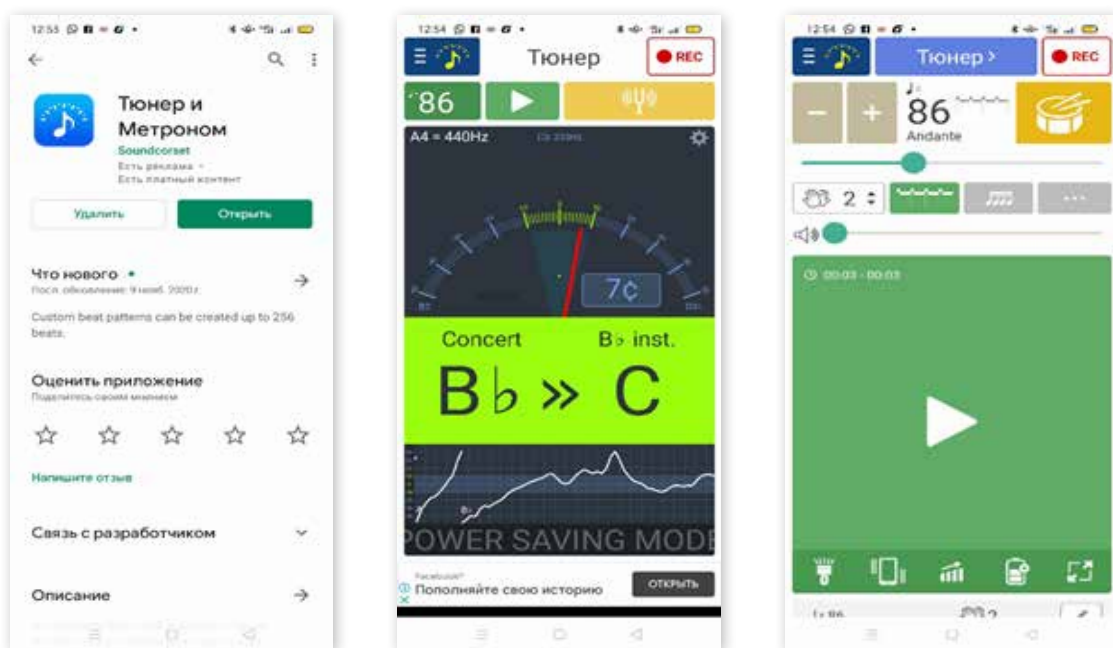
Музыкальный пример 1: оркестровый фрагмент. Состоит из 16 тактов. Инструменты: Флейта I, Кларнет B♭ I, Кларнет B♭ II, III, Трубы B♭, корнет B♭, Саксофон альт Es I, II, валторны F, Саксофон тенор B♭, тромбоны тенор B♭, баритон B♭, Малый барабан, Большой барабан и тарелки, Колокольчик, Туба I, II. Темп и метр: C (Common Time).

После разыгрывания мы осуществляем быструю контрольную настройку инструментов при помощи мобильного приложения «Тюнер и Метро-

ном». Настройка оркестра осуществляется следующим образом (*пример 2*):

Пример 2

Музыкальный пример 2: настройка оркестра. Состоит из 4 тактов. Инструменты: Флейта, Кларнет B♭, Саксофон альт Es, Саксофон тенор B♭, Валторна F, Trombone, Трубы B♭, корнет B♭, тенор B♭, баритон B♭, Туба. Темп и метр: C (Common Time).



Точный процесс подстройки оркестра мы можем осуществлять по тюнеру в любое время в зависимости от звучания коллектива (отдельных оркестровых групп). Разыгрыванию оркестра нужно уделять порядка 10 минут. Это одна из самых важных частей урока, так как за короткий промежуток времени учащиеся должны настроить свои слуховые рецепторы на предстоящую работу. А от того, как мы осуществим настройку, будет зависеть конечный результат репетиции.

Довольно часто после разыгрывания мы исполняем Государственный гимн Российской Федерации А.В. Александрова. Это произведение является своего рода эталоном для духовых оркестров. По нему можно проверить исполнительский уровень коллектива по позициям: строй, интонация, динамика, звуковедение, баланс оркестровых групп, оркестровая вертикаль (одновременное извлечение звука), технические возможности. На репетиции мы исполняем гимн в сдержанном темпе, не громче *mp* (при этом особое внимание уделяется всем вышеперечисленным позициям) и используем ударные инструменты в качестве метронома.

Я считаю, что общий результат зависит от того, насколько динамично проходит репетиция. Если репетиция выстроена правильно, то у детей есть концентрация внимания, если неправильно, то мы теряем репетиционный темп, что неизбежно приводит к довольно среднему результату. На оркестровых репетициях нужно минимизировать работу с отдельными инструментами. Лучше всего выстроить репетицию так, чтобы были задействованы большие группы инструментов. Также нельзя допускать больших перерывов между общим звучанием оркестра и отдельными группами, так как это неизбежно приводит к потере общей концентрации учебного процесса. При изучении нового произведения необходимо делить музыкантов по оркестровым группам. В процессе оркестровой

репетиции выделяем проблемные фрагменты, которые могут появляться как у оркестровых групп, так и у отдельных учащихся. Далее ставим задачу педагогу проработать на индивидуальном занятии оркестровую партию. После чего происходит корректировка результата на групповой репетиции.

Оркестровая репетиция обычно делится на несколько частей: предварительная настройка, разыгрывание, уточнение общего строя (быстрая полная или точечная настройка), работа над новыми произведениями, повторение произведений из ранее изученного репертуара. В настоящий момент в репертуаре оркестра более 20 произведений. Моя главная задача — их качественное исполнение. Для того чтобы оркестр мог развиваться и совершенствоваться, мы в течение недели повторяем весь наш репертуар, условно деля его на три части: служебно-строевой репертуар, концертный репертуар, блок плац-концерта. Таким образом, в нашем репертуаре появляются новые произведения и поддерживаются на хорошем исполнительском уровне ранее изученные.

ТЕХНОЛОГИИ ДИСТАНЦИОННОЙ РЕПЕТИЦИОННОЙ РАБОТЫ В ДЕТСКО-ЮНОШЕСКОМ ОРКЕСТРОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ. ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ

В 2020–2021 годах мы, как и большинство регионов нашей страны, перешли в дистанционный формат обучения и вынуждены были искать пути решения множества вопросов, а именно: как работать, через какие программы, как заниматься с музыкальным коллективом? Многим педагогам было очень трудно перейти в онлайн-пространство, когда нет живого общения. Как нам известно, многие

изобретения, открытия, методики были созданы благодаря решению тех или иных проблем. Рассмотрим основные проблемы, связанные с проведением дистанционных музыкальных занятий и возможные пути их решения.

Основные проблемы организации дистанционных музыкальных занятий я разделил на 3 блока:

1. организационные;
2. технические;
3. педагогические.

Пути решения организационных проблем:

- создание родительских чатов;
- создание детских оркестровых чатов;
- разделение учащихся на оркестровые группы (при этом необходимо отталкиваться не от традиционных делений на группы однородных инструментов, а от уровня индивидуальной подготовки учащегося);
- корректировка расписания занятий.

Технические проблемы и пути их решения (я выделил 6 основных проблем):

- отсутствие возможности иметь персональный компьютер, или ноутбук;
- отсутствие возможности изолироваться в домашних условиях (маленькая густонаселенная квартира);
- параллельный процесс обучения братьев и сестер, работа родителей в удаленном режиме;
- низкая скорость интернета;
- обучение через смартфон;
- маленький объем памяти на устройстве.

Решение технических проблем чаще всего напрямую зависит от родителей. Здесь существует несколько факторов, главный — это материальная составляющая и возможности родителей: желательно, чтобы было устройство с экраном не меньше 12 дюймов, веб-камера, микрофон, достаточная скорость интернета.

Педагогические проблемы и пути их решения.

Организация домашних занятий:

1. Технические возможности.

Выбор программы для осуществления учебного процесса. Одной из самых оптимальных программ является Zoom.

2. Форма проведения занятия.

Из-за особенностей передачи информации посредством Интернета не представляется возможности одновременной игры всех обучающихся, даже совместного исполнения двумя обучающимися, если они находятся в разных местах. Все ролики, которые мы видим в Интернете, когда играет группа музыкантов из дома, находясь в разных местах, — это работа звукорежиссера и монтаж. Как правило, музыканты берут что-то за основу, например, четкую ритмическую организацию, ставят наушник и записывают свою партию.

Для проведения оркестровых занятий программа Zoom нами была выбрана неслучайно. Эта про-

грамма дает множество возможностей, например, демонстрацию экрана. На экране можно воспроизвести партитуру в программе «Сибелиус». Так как играть одновременно нескольким музыкантам практически невозможно, то при проведении занятий необходимо отключить микрофоны у учащихся. Соответственно, они слышат только ту музыку, которая воспроизводится с компьютера организатора. Также у учащихся появляется возможность увидеть всю партитуру, которая звучит, и понять функцию своей партии в этой партитуре. Также видно вступление других инструментов.

3. Электронная база оркестровых партий.

Очень важным этапом творческой деятельности является мотивация учащихся, организация их самостоятельной домашней работы. Мне пришла идея сделать электронную базу оркестровых партий с возможностью их прослушать в разных вариантах. Вся информация была размещена на Яндекс. Диске, а учащимся были высланы необходимые ссылки. В процессе обучения мы не раз сталкивались с тем, что дети теряют папки с нотами или отдельно теряют оркестровые партии, забывают ноты, уезжая на дачу или к родственникам на каникулы. Благодаря такой базе у учащихся появилась возможность самостоятельно распечатать недостающие ноты или воспользоваться электронной версией.

4. Электронная база миди/аудиофайлов.

Также были созданы миди/аудиофайлы исполняемых произведений, которые значительно улучшили образовательный процесс, так как дали возможность прослушать правильный вариант исполнения оркестровой партии, проанализировать свое исполнение, исправить часть ошибок самостоятельно. Это очень важно, особенно на начальном этапе изучения нового произведения. Особенность данной методики состоит в том, что для каждой оркестровой партии мы создаем набор аудиофайлов. Отдельно партии инструмента с метрономом в разных темпах (медленном, среднем и быстром), а также несколько ансамблевых файлов и оркестровый. На начальном этапе обучения большинство учащихся сталкиваются с метроритмической проблемой, и при помощи прослушивания (анализа) у них появляется возможность самостоятельно исправить ритмические неточности, услышав правильный вариант звучания. Также хочу добавить, что в современных реалиях мы иногда возвращаемся к дистанционному формату обучения (заккрытие классов на карантин). Таким образом, и школьное обучение, и оркестровое переходят в дистанционный формат.

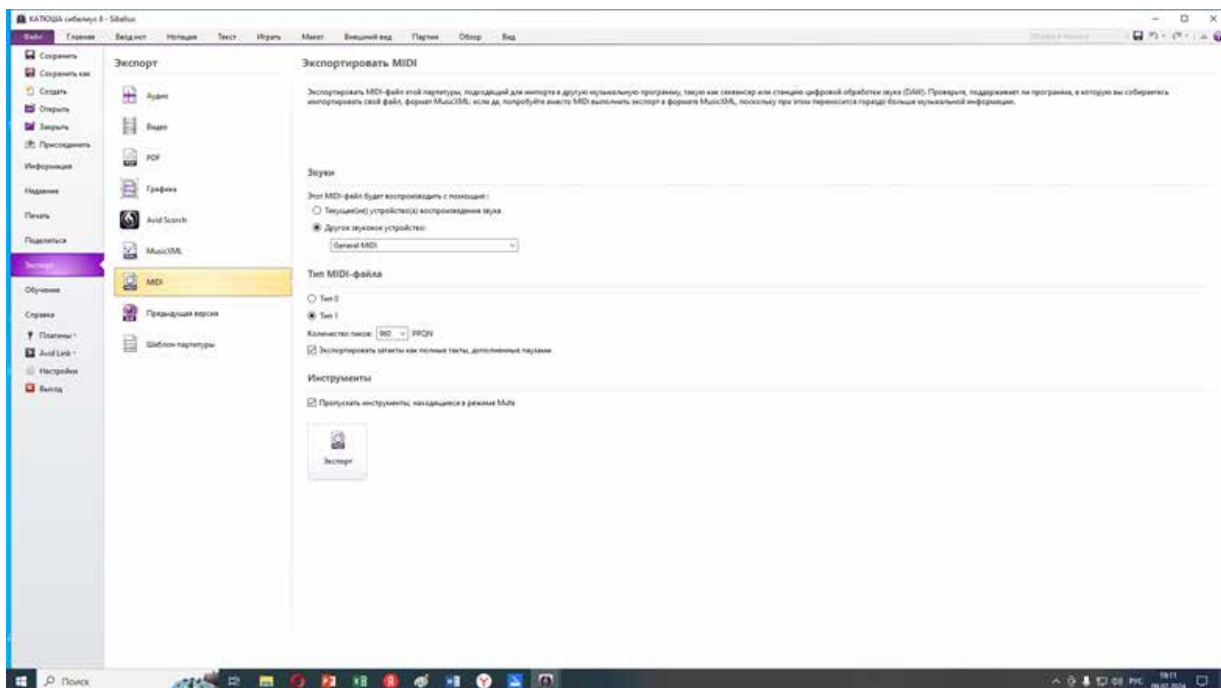
5. Организация домашних занятий.

Одна из главных задач в процессе обучения — правильная организация домашних занятий. При обучении игре на музыкальном инструменте педагог задает ряд произведений, которые учащиеся исполняют на зачетах, экзаменах и концертах. При этом все инструменты, как правило, играют мелодию, а им аккомпанирует концертмейстер-пи-

анист. При изучении оркестровых партий все иначе. С мелодическими инструментами все понятно — у них есть мелодия. А как быть с инструментами, которые играют аккомпанемент? Например, валторны и басы? Как заинтересовать учащегося-валторниста выучить свою оркестровую партию наизусть? Дирижер прекрасно понимает, что в оркестре важны все элементы фактуры, в том числе и аккомпанемент. Мы активно используем электронную базу оркестровых партий и миди/аудиофайлов. В процессе изучения произведения мы просим прислать учащегося видеозапись исполнения своей оркестровой партии с использованием миди/аудиофайла. Иногда дети присылают аудиозапись вместо видео. Преимущество видеозаписи в том,

что, помимо музыкального анализа исполнения оркестровой партии, мы обращаем внимание на профессиональные аспекты: постановку рук, пальцев, посадку, работу органов дыхания и т.д. Как правило, для того чтобы сделать хорошую запись, учащиеся сначала оттачивают свое мастерство и только потом осуществляют видеозапись. Очень часто записывается несколько дублей и отправляется лучший. Таким образом, учащиеся повышают свой исполнительский уровень, а дирижер добивается поставленной цели.

В данном случае именно миди/аудиофайл и является тем самым «мотиватором», при помощи которого у учащегося появляется желание отрепетировать и выучить свою оркестровую партию.



♩=120

КАТЮША

М. Блангер

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Основная форма работы нашего коллектива — плац-концерт. Учащимся очень нравится такая форма оркестровой работы, они с удовольствием принимают участие в новых постановках концертных номеров. Так как все наши оркестровые репетиции проходят во вторую половину дня, для того чтобы активизировать учащихся, настроить их на работу, мы чередуем работу над оркестровыми партиями сидя (играя по нотам) с повторением концертных номеров плац-концерта. Можем просто встать и на месте шагать в ногу, исполняя разные произведения. А можем работать над постановкой новых номеров, или оттачивать хореографические приемы концертных номеров плац-концерта.

По окончании репетиции я подвожу итог занятия. Отмечаю в лучшую сторону те оркестровые группы (или отдельных учащихся), которые показали хороший результат на занятии. Также ставлю задачи на предстоящие репетиции.

Результат работы с детским духовым оркестром в большинстве случаев зависит от правильного планирования учебного процесса. В одиночку дирижер не в состоянии полностью охватить учебный процесс, но в состоянии организовать педагогов индивидуальных дисциплин. Дирижер и педагоги зависят друг от друга, ведь правильная организация и взаимодействие будут способствовать тому, что учащиеся в свое свободное время в очередной раз возьмут музыкальный инструмент и будут заниматься.

Для более детального изучения технологий дистанционной репетиционной работы в детско-юношеском оркестровом коллективе можно перейти по ссылке на Всероссийскую научно-практическую конференцию «Перспективы развития массового музыкально-эстетического и художественного образования: сохранение традиций в век информационных технологий», на которой я выступал в качестве спикера: <https://www.youtube.com/watch?v=AldTpi9Xlec&t=1242s>.



ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ



СРЕДНЯЯ СПЕЦИАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

**ГОЛИКОВ
АЛЕКСАНДР ЕВГЕНЬЕВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА ССМШ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА,
РУКОВОДИТЕЛЬ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА ССМШ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМ. Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
А.Е. ГОЛИКОВА](#)

МЕТОДИКА РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ИЛИ ЮНОШЕСКИМ ДУХОВЫМ ОРКЕСТРОМ

ВВЕДЕНИЕ

Юношеским духовым оркестром Н.А Римско-Корсакова на базе ССМШ Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А Римского-Корсакова я руковожу с 2018 года. За это время оркестр добился больших успехов, стал лауреатом первых мест и Гран-при многих всероссийских и международных конкурсов, стал стипендиатом Фонда Владимира Спивакова, а также участником многих фестивалей, в том числе организованных Духовым обществом имени Валерия Халилова.

В данной работе я делюсь своим опытом работы с оркестром: тем, как развивался коллектив и какие методы я применял для улучшения эффективности работы и скорейшего достижения результата. Поскольку я имел высококвалифицированных учителей, как по духовому оркестру, так и по инструментовке, сам более десяти лет проработал в профессиональном оркестре, то к моменту начала работы с детьми представлял, что я буду делать и как. В своей работе я опирался преимущественно на собственный опыт, полученный, в том числе, в поездках на конкурсы и фестивали, посредством общения с дирижерами других оркестров, проявляя интерес ко всему, что происходит в сфере духовой музыки и в духовых оркестрах разных стран. Свои идеи и методы я постарался изложить и сформулировать доступным языком.

НАСТРОЙКА И ВЕРТИКАЛЬ ЗВУЧАНИЯ ОРКЕСТРА

Что значат эти слова? Если с настройкой и строем все более-менее понятно, то термин «вертикаль звучания» может вызвать у многих начинающих дирижеров недоумение. На самом деле все просто. Я использую этот термин в значении ровного звучания всего оркестра по вертикали партитуры. Если вы слышите, что взятый одновременно аккорд звучит стройно и ни один звук не выделяется, значит, аккорд выстроен по строю и вертикали.

Как этого достичь?

Начнем с настройки. Существует много оркестров, дирижеров и условий, в которых они находятся. Я раскрою мысль на своем примере работы с оркестром. Я считаю, что **настройка и строй оркестра — это самое главное в детском, да и вообще в любом оркестре**. Это «база», как выражается современная молодежь. Если оркестр играет фальшиво и не умеет настраиваться, то я, к примеру, такие оркестры слушать не могу. Есть строй — мож-

но двигаться дальше. Как этого добиться? Первое, что должно быть, это уши дирижера. К большому сожалению, если дирижер сам плохо слышит, он не сможет настроить оркестр, какими бы приборами он ни пользовался. Если дирижер осознает, что в этой области у него есть проблемы, значит, нужно заниматься сольфеджио и всячески улучшать слух. Как этого добиться — не совсем тема нашего предмета, но обязательное условие работы с оркестром — это хорошо слышать.

Итак, мы выяснили, что первое, с чего начинается работа с оркестром, это проверка собственного слуха дирижером. Предположим, в этом пункте у нас порядок, двигаемся дальше.

Как настроить оркестр? Если дирижер впервые приступил к работе с оркестром, нужно каждого послушать в отдельности. Настраиваем по группам: медь, высокое дерево, средние голоса — саксофоны, валторны, фаготы, баритоны и т. д.

Существует много способов настройки:

1. Можно каждого настроить самому, подсказывая, в какую сторону двигать строй. Использовать при этом тюнер не рекомендую (возвращаемся к разговору о слухе дирижера).

2. Мой любимый способ — подключение голосов. Один играет си-бемоль (духовой оркестр удобнее настраивать по этой ноте), и по руке дирижера подключаются соседи; как только становятся слышны биения тона, останавливаемся — мы нашли, кто виноват в нестройной игре, отстраиваем его и двигаемся дальше. Таким образом отстраиваем все группы и объединяем их в общее звучание оркестра.

3. Настройка «по-взрослому». Имитируем концертную настройку профессионального оркестра, когда дает тон один музыкант, и остальные сами пытаются настроить инструмент. При этом важно объяснить музыкантам эстетику такого мероприятия: чем выше профессионализм оркестра, тем тише и быстрее он настраивается. Концерт начинается с настройки, поэтому важно делать это деликатно.

Все эти этапы я прошел со своим оркестром и начал замечать, что с каждым годом они играют все стройнее.

Далее поговорим о пресловутой «вертикали звучания» и как ее добиться.

Демонстрирую 35 тактов последовательности аккордов, которые помогают не только наладить строй, но и выстроить вертикаль звучания. Задача дирижера — следить за стройностью и объяснить, и что важнее, следить за тем, чтобы все играли с одинаковой громкостью. Если получилось — поздравляю: ваш оркестр играет стройно и ровно!

АРАНЖИРОВКИ И РЕПЕРТУАР

Самая болезненная тема, возможно, это тема аранжировок. В нашей стране большое количество любительских, детских, юношеских духовых оркестров и ансамблей, но все они отличаются по составу. Поэтому дирижер должен быть не только хорошим музыкантом с хорошим слухом, но еще и аранжировщиком. К сожалению, большинство оркестров не укомплектованы необходимым набором музыкантов, и дирижерам приходится постоянно адаптировать аранжировки, закрывая «пустоты» в оркестрах. Это и хорошо, и плохо. Хорошо то, что это очень творческая и интересная работа, плохо — это дополнительная работа, отнимающая время и силы.

Что касается репертуара, это тонкий вопрос. Я думаю, для достижения результата нужно давать то, что понравилось бы детям и побудило бы их прийти на следующую репетицию, но и полностью подчиняться их прихотям не стоит. Задача дирижера — знакомить детей с хорошей классической музыкой и, безусловно, патриотической музыкой, постоянно расширяя кругозор и свой, и участни-

ков оркестра. Тут выясняется, что дирижер должен быть еще и хорошим преподавателем по музыкальной литературе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, успех оркестра — это совокупность очень многих факторов.

Два наиважнейших — это участники оркестра и дирижер. У хорошего оркестра с плохим дирижером не будет результатов, и наоборот, у оркестра не очень высокого уровня с грамотным дирижером возможны очень хорошие результаты.

Поскольку методика предполагается для прочтения больше руководителями оркестров, я бы порекомендовал каждому дирижеру провести самоанализ: хороший ли у него слух, есть ли умение делать аранжировки, достаточное ли знание репертуара, психологическая устойчивость. Об этом факторе мы не говорили, поскольку, чтобы описать все аспекты работы, нужен более масштабный формат, но этот аспект также очень важен в работе с большим или малым коллективом.



ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ «КАЛИНИНГРАДСКИЙ
ОБЛАСТНОЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ
ИМ. С.В. РАХМАНИНОВА»

**ВЕКШИН
НИКИТА АНДРЕЕВИЧ**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА ГБПОУ КОМК
ИМ. С.В. РАХМАНИНОВА, РУКОВОДИТЕЛЬ СТУДЕНЧЕСКОГО
ДУХОВОГО ОРКЕСТРА КОМК ИМ. С.В. РАХМАНИНОВА



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Н.А. ВЕКШИНА](#)

ОСНОВНЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ПРИ ПРОВЕДЕНИИ РЕПЕТИЦИИ С ДУХОВЫМ ОРКЕСТРОМ

Одним из главных методических приемов работы преподавателя-дирижера с духовым оркестром является **дирижерский жест** и его характер. Его предназначение включает в себя контроль метрической основы музыкального произведения, начала и окончания звучания (как совместного (*tutti*), так и в составе солистов и ансамбля оркестровых групп), темпа, динамики, штрихов.

Важным средством воздействия на исполнителей духового оркестра следует считать **миимику и взгляд** дирижера, которые передают эмоции дирижера во время исполнения, отражая его намерения, характер и сущность исполняемого музыкального произведения. Пантомимика (движение головы, корпуса, ног) используется дирижером для усиления выразительности дирижерских жестов, наполнения их эмоциональным содержанием, подтверждения характера исполнения, создания общего настроения.

Метод раскрытия содержания произведения — **речевые комментарии**. Дирижер должен уметь говорить о музыке образно, поэтично, увлекательно, донося до каждого музыканта свои цели и задачи. Словесные пояснения и образные сравнения эффективно достигают цели, когда они понятны музыкантам и подкрепляются дирижерскими жестами.

Однако дирижеру следует помнить, что словесные пояснения носят вспомогательный характер и не должны доминировать в репетиционной работе. Чем больше дирижер говорит, тем меньше надежды на фиксацию каждого отдельно высказанного положения. Важнее здесь все показывать руками.

Иным методическим приемом является **сольфеджирование**. Как бы образно и ярко ни рассказывал дирижер оркестру об исполняемой музыке, он не в состоянии объяснить всего многообразия ее оттенков.

Пение — это вариант слова, которым дирижер пользуется только на репетиции. Оно, подобно показу режиссера, расшифровывает жест. Правильное построение фразы требует не столько слов, сколько пения. Грамотное использование дирижером методического приема напевания оркестровых партий значительно ускорит подготовку произведения к исполнению.

В репетиционной практике сложились определенные требования, предъявляемые к методическому приему напевания:

- напевать следует в тональности произведения и октаве, удобной для голоса дирижера;
- передавать пением характер звучания;

- соблюдать динамические градации и соотношения;
- напевать в темпе исполняемого произведения, за исключением технических пассажей;
- соблюдать интонирование, воспитывая строгое отношение исполнителей к строю своих инструментов;
- пение фрагментов, фраз, предложений сочетать с исполнительским дыханием, передавать вид атаки и штриха.

Правильное использование дирижером методического приема пения оркестровых партий значительно ускорит подготовку произведения к исполнению.

Как правило, дирижер пользуется комплексом приемов. Несомненно, полезным является сочетание словесного пояснения с живым показом на инструменте. **Демонстрация исполнения** музыкального материала концертмейстерами и солистами — сильное и действенное средство в репетиционной работе. Положительный эффект дает и элемент соревнования между оркестровыми группами. Он способствует активному и творческому освоению произведения, росту исполнительского мастерства всего духового оркестра.

При работе над технически насыщенными фрагментами оркестровой ткани дирижер нередко пользуется на репетиции приемом **исполнения в замедленном темпе**. Игра в медленном темпе способствует более собранному осознанию исполнительских задач и лучшему освоению технических сложностей.

Использование на репетиции метода замедленного проигрывания позволяет музыкантам лучше и точнее исполнять музыкальные фразы, пассажи, яснее улавливать интонацию, метроритмическую и штриховую стороны произведения.

Расчленение оркестровой фактуры на элементы является важным требованием детальной проработки музыкального произведения. Оно позволяет дирижеру максимально выявить роль и значение оркестровых голосов, определить каждому из них функцию в общем звучании оркестра.

При работе над расчленением фактуры дирижеру необходимо обращать внимание на такие стороны исполнительского процесса, как выразительность звучания, чистота интонирования, точность ритма, агогические и динамические изменения, четкость штрихов, правильность фразировки. Уделяя внимание исполнительской технологии, следует помнить и о художественной стороне произведения.

При работе над штрихами дирижер должен требовать от музыкантов единообразного их исполнения, так как одна и та же музыкальная фраза, исполненная разными штрихами, производит совершенно разное звучание.

В музыкальной фразировке, помимо штрихов, важную роль играет соединение звуков (атака звука). Оно может быть четко разграниченным, мягким и почти незаметным и, наконец, ясно слышимым.

При работе дирижера над динамикой часто проявляются такие недостатки, как сглаживание контрастов.

Большую трудность представляют постепенные спады и нарастания звучности, особенно длительные. В этих случаях полезно *diminuendo* или *crescendo* разбить на несколько этапов, в каждом из которых осуществляется некоторое ослабление или усиление звучности.

В основе исполнения всех средств музыкальной выразительности (мелодия, гармония, ритм, динамика) лежит ансамблевая слаженность, умение музыкантов исполнять сочинение одновременно, слитно, единым штрихом.

В этом наиболее ярко проявляется главная особенность оркестрового исполнительства — коллективность исполнения.

Ансамбль в значительной степени проявляется и в организации стройного звучания.

Отклонения от ансамбля выражаются, как правило, или в слишком громком звучании отдельного музыканта (группы) по отношению ко всему оркестру, или, наоборот, в тихом звучании. При работе над элементами фактуры не следует повторять разделы, части без объяснения причины повторения. Каждый повтор должен быть грамотно обоснован дирижером. Это может быть и замеченная

ошибка, неправильная нюансировка, и дыхание, неточный штрих и т. д. Все это требует порой многократной осмысленной проработки.

К каждому проигрыванию того или иного фактурного элемента следует относиться очень внимательно, постоянно улучшая и совершенствуя предыдущее проигрывание.

На репетициях следует внимательно слушать звучание оркестра, запоминать и анализировать детали исполняемого произведения и отдавать себе отчет в том, что удалось сделать и что еще не удалось.

В репетиционной работе каждый из методических приемов может быть использован самостоятельно или в сочетании с другими.

Чаще всего сочетаются словесные пояснения и напевание, замедленный темп и дирижерский жест, или одновременно (последовательно) все методические приемы. Главным методом в репетиционной работе дирижера с оркестром был и остается выразительный дирижерский жест.

Основные методические приемы используются на всех этапах репетиционной работы.

На первом этапе изучения произведения чаще используются проверка, разъяснение, конкретизирующие методические приемы (пояснения, сольфеджирование, замедленный темп, расчленение фактуры).

На втором этапе — приемы объединения фактуры в единую музыкальную ткань, исполнение в реальном темпе, образно-ассоциативные пояснения.

На третьем этапе в основном главным методом является выразительный дирижерский жест, а на концерте — только дирижерский жест, мимика и корпус, с элементами импровизации.



ФИНАЛИСТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ Г. МОСКВЫ
«ШКОЛА № 1770»

**ТЕРЕХИН
ПАВЕЛ ИГОРЕВИЧ**

ПЕДАГОГ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ,
ДИРИЖЁР ВЕДУЩЕГО ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА
Г. МОСКВЫ «СТАРШИЙ ДУХОВОЙ ОРКЕСТР ДЕВОЧЕК
ГБОУ ШКОЛА № 1770»



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
П.И. ТЕРЕХИНА](#)

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ОБУЧАЮЩИХСЯ В КЛАССЕ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

ВВЕДЕНИЕ

Формирование музыкальной культуры в классе духового оркестра является важным аспектом музыкального образования учащихся. Духовой оркестр представляет собой коллектив музыкантов, играющих на духовых и ударных инструментах, который способствует развитию творческих способностей, музыкальной техники и понимания музыкальной культуры. В данной методической разработке рассматриваются различные аспекты формирования музыкальной культуры учащихся в процессе обучения игре в духовом оркестре. Благодаря использованию специально разработанных упражнений и разнообразного репертуара, учащиеся получают возможность расширить свои знания и навыки в области музыкального исполнительства, а также научатся ценить и понимать искусство музыки.

Цель обусловлена стремлением обеспечить комплексное новообразование, интегрирующее в себе, с одной стороны, музыкальный кругозор и яркость восприятия обучающихся, а с другой — их специфические инструментально-исполнительские умения и навыки. Музыкальная культура участника духового оркестра понимается как интегративное личностное качество, в основе которого — комплекс художественно-эстетических представлений об инструментальном звучании и приемах его достижения.

Задачи:

- сформировать художественно-эстетические представления подростков;
- обучить подростков средствам реализации их художественно-эстетических представлений в живом звучании;
- разработать и практически применить авторский комплекс слухо-моторных моделей, направленных на освоение разностилевых (академических и джазовых) приемов игры.

Опишем методическую последовательность освоения слухо-моторных моделей, представляющих оригинальную авторскую разработку и направленных на освоение простых и сложных ритмомелодических формул, необходимых для освоения духового музыкального инструмента. Их последовательность выстроена по принципу постепенного усложнения:

1) 1-й уровень — освоение простых ритмомелодических формул: равномерное поступательное движение с репетициями; равномерное поступательное движение без репетиций; равномерное

скачкообразное движение с репетициями; равномерное скачкообразное движение без репетиций; неравномерное поступательное движение без репетиций; неравномерное скачкообразное движение без репетиций; смешанное ритмомелодическое движение.

2) 2-й уровень — освоение сложных ритмомелодических формул: освоение джазовой акцентуации в сочетании с равномерным поступательным движением; освоение джазовой акцентуации в сочетании с неравномерным поступательным движением; освоение джазовой акцентуации в сочетании с равномерным скачкообразным движением; освоение джазовой акцентуации в сочетании с неравномерным скачкообразным движением; освоение джазовой акцентуации в сочетании со смешанным ритмомелодическим движением.

Важной составляющей модели формирования музыкальной культуры участника духового оркестра являются **принципы**: опоры на особенности мотивационно-потребностной сферы подростков и их художественно-эстетические представления; последовательного освоения подростками исполнительского инструментария, включая авторский комплекс слухо-моторных моделей; полистилистического воспитания подростков на основе параллельного освоения ими академического и джазового репертуара.

Для достижения поставленной цели и реализации задач потребовалось разработать комплекс специальных **методов**. Первым и наиболее простым из методов является имитация, то есть непосредственное повторение за педагогом дыхательного или игрового приема, отдельного звука, короткой простой цепочки звуков и т. д. Следующий метод — интерпретация, которая связана с индивидуальным пониманием и исполнением музыки, выразительностью игры. Третий метод — импровизации — может быть применен лишь после освоения подростками описанного комплекса слухо-моторных моделей, дающих возможность небольших импровизаций.

Последний метод — полистилистика, обеспечивающий заинтересованное и гармоничное освоение обучающимися академического и джазового репертуара. Их сочетание педагогически целесообразно, поскольку освоение академического репертуара насыщает подростков необходимыми художественно-эстетическими представлениями и опорными игровыми приемами, создающими фундамент формирования музыкальной культуры личности.

Постепенное и последовательное освоение приемов игры на духовых инструментах совместно с авторским комплексом слухо-моторных моделей объективно приводит к технологии, основанной на: освоении специфики дыхания, приемов звукоизвлечения, элементарных игровых приемов и штрихов, комплекса слухо-моторных моделей (гаммообразного, интервального, а также смешанного мелодического движения, разнообразных ритмических фигур и построений); применении метода полистилистики с опорой на академическую и джазовую традиции.

Данная последовательность технологична, поскольку предполагает определенный алгоритм, упорядоченную последовательность освоения инструментальных приемов, накопление игрового багажа и посильного репертуара (академического и джазового). В итоге инструментально-исполнительского и личностного развития и происходит постепенное формирование музыкальной культуры подростков.

Цель, задачи, принципы и методы обучения, а также технология позволяют определить педагогические условия формирования музыкальной культуры подростков в классе духового оркестра:

1) формирование художественно-эстетических представлений, адекватных исполнительским задачам и личностным потребностям подростков;

2) освоение средств реализации художественно-эстетических представлений в живом звучании, включая комплекс слухо-моторных моделей;

3) применение разработанных методов и технологии.

Оценить валидность результата призваны критерии формирования музыкальной культуры: музыкальный кругозор, эмоциональная яркость и адекватность восприятия, освоение средств выразительности. Представим модель в графическом изображении (схема 1).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе методической разработки по формированию музыкальной культуры в классе духового оркестра были рассмотрены основные аспекты развития музыкальных навыков и умений у учащихся. Был представлен разработанный автором комплекс слухо-моторных моделей.

В процессе работы с учащимися важно обращать внимание не только на технические аспекты игры на инструменте, но и на музыкальное выражение, индивидуальные особенности каждого исполнителя. Только таким образом можно добиться формирования высокого уровня музыкальной культуры и профессионализма в духовом оркестре.

Методическая разработка также подчеркивает важность постоянной практики, самостоятельного творчества и музыкального исследования для достижения успеха в музыкальной деятельности. Развитие музыкальной культуры в классе духового

оркестра — это трудоемкий и увлекательный процесс, который требует совместных усилий учителей и учеников. Однако результатом этой работы становится не только достижение высокого музыкального уровня, но и формирование творческой и культурной личности каждого участника оркестра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Болотин С. В. *Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах*. 2-е изд. М.: Радунца, 1994

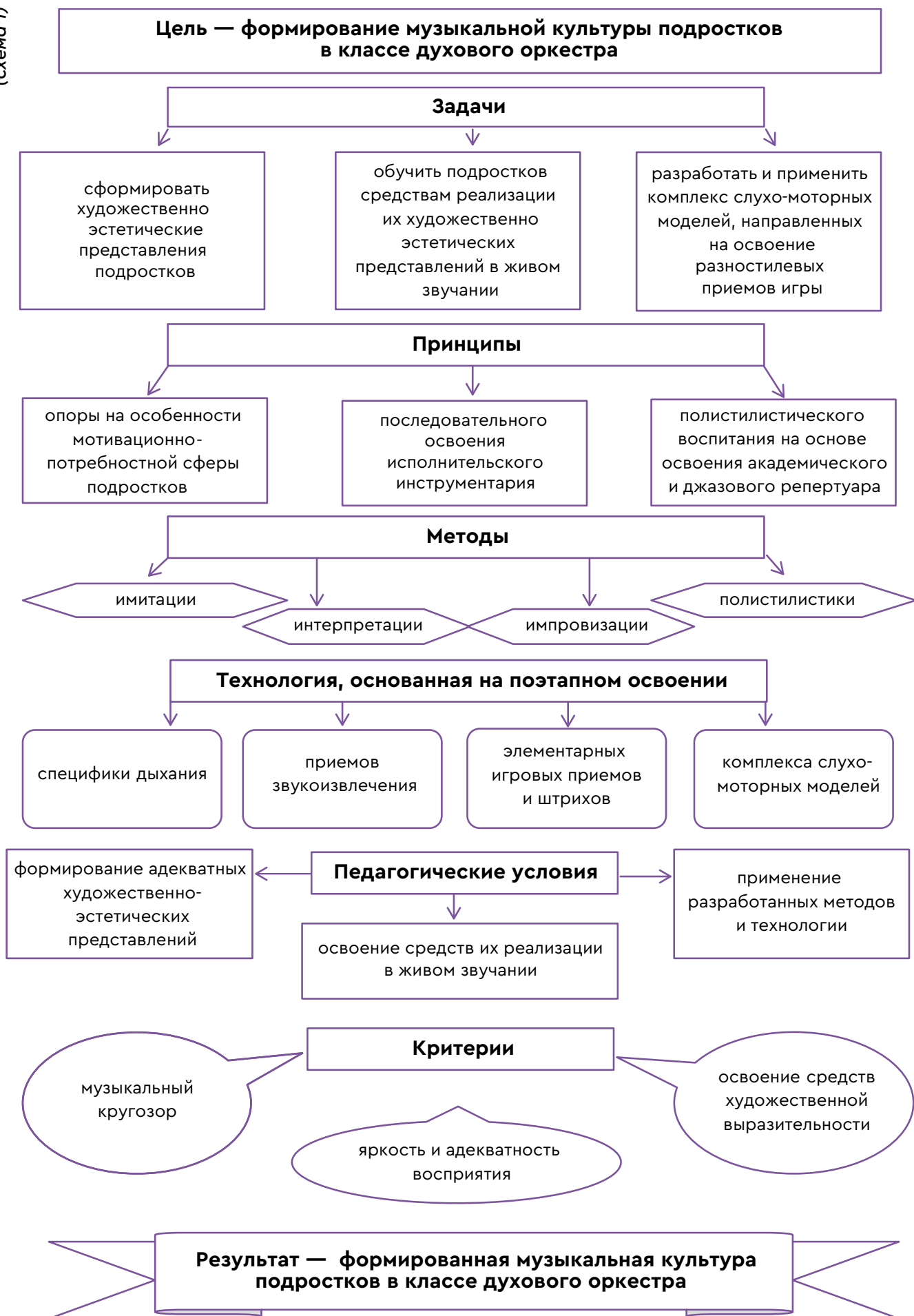
2. Рогаль-Левицкий Д. Р. *Современный оркестр*. В 4-х т. Т. 1, 2. М.: Музгиз, 1953–1956.

3. Терехин П. И. *Музыкально-творческое развитие начинающих в процессе обучения игре на инструменте* // Педагогика искусства. 2016. № 1. С. 67–71.

4. Терехин П. И. *Современные идеи культуросообразного воспитания и проблема формирования музыкальной культуры учащихся* // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Сборник материалов научно-практической конференции. М.: МГПУ, 2016. С. 57–62.



(схема 1)



НОМИНАЦИЯ «ЛУЧШИЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ДЕТСКОГО ЭСТРАДНО- ДЖАЗОВОГО ОРКЕСТРА»

С помощью QR-кодов, размещенных на страницах сборника вы можете ознакомиться с видеоуроками лауреатов и финалистов Конкурса. Для считывания кода, **наведите на него камеру вашего мобильного телефона. Код считается автоматически.** В некоторых случаях может потребоваться установка программ для распознавания кода. Пожалуйста, обратите внимание на то, что дополнительно под кодом есть **кликабельная ссылка.** Кликнув по ней, вы также сможете перейти к просмотру видеоурока.



ЛАУРЕАТ I СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ Г. МОСКВЫ
«АКАДЕМИЯ ДЖАЗА»

**МЕЛЬНИКОВ
ДЕНИС АЛЕКСЕЕВИЧ**

ЗАВЕДУЮЩИЙ ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ОТДЕЛА, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ
ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА И АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА,
РУКОВОДИТЕЛЬ УЧЕБНОГО БИГ-БЭНДА ГБПОУ Г. МОСКВЫ
«АКАДЕМИЯ ДЖАЗА» (JAZZ ACADEMY BIG BAND)



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
Д.А. МЕЛЬНИКОВА](#)

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА ДИРИЖЕРА С ОРКЕСТРОМ – БИГ-БЭНД ИЗНУТРИ

РАСПОЛОЖЕНИЕ ИНСТРУМЕНТОВ В БИГ-БЭНДЕ (БАЛАНС ГРУПП)

Типичное расположение инструментов в биг-бэнде формировалось на протяжении многих лет. Примером для этого послужили оркестры Каунта Бейси, Бенни Гудмена, Стэна Кентона и Дюка Эллингтона. Есть множество причин, почему биг-бэнд сидит именно так, как мы привыкли видеть, а не иначе. Лидеры, а именно первые голоса оркестра, формируют стиль. В связи с этим музыканты каждой из групп должны хорошо слышать своих лидеров.

Правильный баланс групп — важнейшая составляющая в биг-бэнде. Первые голоса всегда исполняют самые высокие партии, так скажем, доминирующие. Это означает то, что остальные голоса должны играть немного громче, чтобы звучание группы было полным, но главное — не перестараться, дабы не задавить лидера.

Например, в группе саксофонов могут возникнуть проблемы с балансом, если первый голос написан для сопрано-саксофона. Его деликатное звучание совсем не сложно задавить всей группой. Чтобы этого не произошло, требуется более внимательно слушать лидера и контролировать собственное звучание.

Первый альт-саксофон (лидер группы) должен ярко играть в гармонических пассажах и отходить, так скажем, на второй план при игре унисонов. Более громкая игра тенор-саксофона и мягкая игра альт-саксофона в унисонных пассажах гораздо лучше отразятся на интонации и общем саунде (звучании).

За правильный и качественный баланс несут ответственность все. Важно слышать весь ансамбль. Внимание к исполнению нижней партии в группе, можно сказать, залог успеха и правильного баланса.

Множество выдающихся джазовых музыкантов (солистов) начинали свою карьеру как бэндовые исполнители. От солистов, так же, как и от остальных участников оркестра, требуется не только виртуозное владение инструментом, самобытность и творческий подход, но и правильное исполнение оркестровых партий. Они также должны вписываться в звучание своих групп.

Если вы играете в группе, то крайне необходимо обратить внимание на следующее: **артикуляция, снятия, места взятия дыхания, интонация, динамика и фразировка.**

Говоря о **роли лидеров групп** в биг-бэнде следует отметить, что на них лежит большая ответственность и они обязаны:

- владеть разными стилями;
- принимать решения (касательно всей группы);
- хорошо читать с листа;
- играть стройно и чисто;
- иметь хорошее чувство ритма;
- уметь играть в экстремальных условиях;
- иметь выразительный звук.

Стабильность при исполнении лидирующей партии — главное условие. Другими словами, лидер обязан играть одинаково хорошо всегда!

Первые голоса в группе труб и тромбоннов должны владеть верхним регистром и иметь хорошую выдержку. Но не всегда партию первой трубы может исполнять человек, владеющий всеми вышеперечисленными навыками, так как он, к примеру, недостаточно способен музыкально исполнить мелодическую линию произведения. В таком случае первую партию будет исполнять другой человек, так скажем, лучший музыкант (например, второй трубач). А в тех фрагментах, где потребуются сыграть высоко, они будут меняться партиями (первый будет играть партию второго и наоборот).

Соблюдать стиль — также важное условие для лидера группы. Музыка оркестра Бенни Гудмена не может исполняться так же, как музыка оркестра Тэда Джонса и Мела Льюиса. Первый голос должен знать и понимать отличительные черты и сообщать о них своим группам, а именно:

- вибрато (есть/нет, его пульсацию и глубину);
- динамические оттенки;
- фразировку;
- длительность нот;
- ритмическую пульсацию;
- инструментовку.

Несмотря на то, что в биг-бэнде три лидера групп, только один из них может быть ведущим. У кого верхний голос (в отдельных эпизодах), тот в данный момент и является лидером. А во время игры всего оркестра, тутти или групповом исполнении труб или тромбоннов это, как правило, первая труба.

Функция ритм-секции в создании правильного баланса биг-бэнда также очень важна. Эта группа способна сильно влиять на динамику всего коллектива. За правильно сыгранным ритмом, динамическими оттенками последуют и духовые. Ритм-секция должна относиться к динамике так же внимательно, как и к метроритму, характеру произведения и гармонической составляющей. Также важно всегда сохранять ритмическую пульсацию. Не бывает такого, чтобы вся группа по-разному пыталась поддержать группу духовых. Если, к примеру, у басиста игра с бэндом (задумка аранжи-

ровщика), то барабанщик берет на себя функцию поддержания времени (и наоборот).

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА ДИРИЖЕРА С БИГ-БЭНДОМ

Всю работу дирижера можно разделить на три этапа:

1. подготовительный этап;
2. репетиционный процесс;
3. концертное выступление.

Подготовительный этап начинается с подбора учебного и концертного репертуара, который должен соответствовать техническим и художественным возможностям учебного коллектива, решать учебно-творческие и художественно-исполнительские задачи, способствовать воспитанию всесторонне развитых музыкантов, развивать их эстетические вкусы. Изучение партитуры — сложная и ответственная работа. Она проводится дирижером до встречи с коллективом. Успешное проведение репетиции во многом зависит от качества работы над партитурой. Изучение произведения обычно начинается с общего знакомства. Очень полезно изучать произведение при помощи «внутреннего» слуха, но более тщательное изучение партитуры происходит при помощи фортепиано или прослушивания произведения в записи. В ходе работы над партитурой дирижер знакомится с композитором, музыкальным стилем, жанром произведения и временем его создания. При детальном изучении определяется тональность, размер, темп, анализируются художественные и стилевые особенности, форма, тональный план.

Дирижер должен учесть остановки, связанные с трудностями освоения правильного ритма, и отметить в партитуре сложные ритмические места: синкопы, ноты с точкой, вступления на «и» и т. д. В партитуре следует отметить места, где возможны непредвиденные нарушения темпа, смена размера, отклонения или модуляции.

Перед занятиями дирижер должен проверить оркестровые партии, обратить внимание на удобство переверотов. Если присутствуют текстовые ошибки или, наоборот, отсутствуют цифры, паузы и т. д., это может нарушить планомерный ход занятий, снизить художественную дисциплину оркестра. Ознакомившись с выбранным произведением, следует составить план оркестровых занятий.

РЕПЕТИЦИОННЫЙ ПРОЦЕСС

Репетиция, как правило, должна начинаться с тщательной настройки инструментов. В учебном коллективе это лучше делать самому руководителю. Далее — знакомство с произведением. Коллектив должен получить общее представление о пьесе: когда и кем была написана; каковы ее стиль,

форма, характер и содержание. После этого попробуйте проиграть произведение полностью, без остановок (по возможности). Предварительно (либо же после) участники оркестра могут разучить партии на индивидуальных занятиях или самостоятельно, а также на групповых репетициях.

Хорошая и сильная организация очень важна для атмосферы в коллективе. Если во время репетиции, например, пустует стул, то могут возникнуть недовольства. А если у вас плохой день, то не показывайте этого, когда приходите на репетицию. Всегда старайтесь быть веселым и дружелюбным, но в то же время последовательным и эффективным. Также вы должны суметь заинтересовать учащихся, вызвать у них желание увлеченно работать и находить удовлетворение в изучении произведения, сделать репетицию живой и интересной. Все это говорит о том, что вы должны быть настоящим лидером:

- одевайтесь как лидер, почувствуйте себя лидером;
- говорите громко и четко, но не слишком фамильярно;
- хвалите и вдохновляйте своих музыкантов;
- будьте чутки и внимательны к потребностям участников биг-бэнда;
- будьте последовательны! Это важно для обретения уверенности в себе;
- не позволяйте оркестру убеждать вас в том, чего вы сами не хотите;
- обязательно регулярно меняйте репертуар;
- планируйте много интересных концертов;
- разрешайте конфликты (если таковые возникли) плавно и на ранней стадии. Если кто-то из участников создает большие проблемы, возможно, пришло время заменить его;
- выражайте свою признательность музыкантам после особо важных концертов.

В репетиционной работе стремитесь к чистому интонированию (как по группам, так и всем бэндом одновременно), ритмической точности, штриховому единству, правильной фразировке и соблюдению динамических оттенков. Прежде всего, следует добиваться точности воспроизведения музыкального текста и ритмического рисунка. Затем уточняйте штрихи и приемы их звукоизвлечения, помогите с выбором удобной и рациональной аппликатуры. Также вы как руководитель обязаны знать и разбираться в специфике инструментов, а именно: их строе, диапазоне, выразительных возможностях, способах звукоизвлечения, приемах игры.

КОНЦЕРТНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ

Логическим завершением работы над произведением руководителя и оркестра является концертное выступление, успех которого в значительной мере будет зависеть от воздействия

руководителя на коллектив. Концерту предшествует генеральная репетиция, на которой рекомендуется сыграть все пьесы без остановки с целью проверки их качества, а также психологической подготовки всех участников коллектива к выступлению.

Концерт — это подведение итогов, своего рода праздник, пришедший на смену кропотливой репетиционной работе. Концертное выступление активизирует сплочение коллектива, обостряет чувство взаимозависимости, внимание, приносит ощущение радости от общения с музыкой, со слушателями, от самого процесса игры. Успех концерта зависит, прежде всего, от степени подготовки, уровня мастерства дирижера и всего коллектива. В то же время концертное выступление позволит выявить недоработки не только художественного, но и организационно-воспитательного порядка. Огромная ответственность в проведении концерта лежит на руководителе оркестра, который должен заранее предусмотреть все сложности выступления, решить многие организационные вопросы: проверить наличие инструментов, партий, пультов, организовать участников, быстро адаптироваться к акустике зала и, если необходимо, скорректировать звучание групп и всего оркестра.

Непосредственно перед самим выступлением следует проводить небольшое совещание. На нем вам необходимо напомнить оркестру о самых важных моментах в каждом произведении. Всегда напоминайте музыкантам о вещах, которые могут вызвать большой беспорядок, например, о неудачном исполнении D.S. Al Coda и других моментах, которые, возможно, не совсем тщательно успели отработать на репетиции. По возможности, запрещайте разыгрывание на инструментах за 5–10 минут до начала концерта. Легче добиться коллективной концентрации, если атмосфера спокойная.

Вещи, о которых стоит напомнить:

- как каждому найти D.S. и Coda в своих партиях, если во время репетиций возникали проблемы;
- как производится отсчет;
- о фрагментах, которые не были идеальны на 100 процентов на репетициях, даже с точки зрения игры (старайтесь, чтобы напоминаний такого рода было не слишком много, так как это может снизить моральный дух);
- о возможных изменениях в программе и, если это особенно срочно, о необходимости быть готовым играть между определенными пьесами;
- и последнее, но, пожалуй, самое важное: произнесите небольшую «ободряющую речь», чтобы поднять настроение коллективу! А если это происходит, например, на следующий день после успешной премьеры, и есть риск переутомления и снижения, так скажем, искрометности, тогда вы можете похвалить биг-бэнд за вчерашний день: «Обратите внимание, что мы должны стараться "блистать" так же, как мы это делали вчера, даже если это будет трудно сделать».

АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

В биг-бэнде, как правило, одна партия играет одним исполнителем. Это значит, что у каждого музыканта очень большая ответственность. В хорошем оркестре каждый должен играть «лучше всех».

Даже не обсуждается, что на каждой репетиции у музыканта должны быть карандаш и ластик, чтобы делать пометки об изменении в исполнении и каких-либо напоминаниях. Это очень важно для стабильной, слаженной и безошибочной игры. Например, можно помечать снятия или смену знаков, акценты и нюансы. Обозначения должны быть общепринятыми, чтобы кто-либо другой, играя по этим нотам, понимал их суть. Такие, казалось бы, мелочи как раз и отличают профессиональный биг-бэнд от, так скажем, любительского. Снятия можно обозначить таким образом: -1, -2, -3, -4 (то есть доля, в которую нужно снять). На самом деле для большинства музыкантов и так очевидно, где необходимо снять ноту, но иногда возникает путаница, либо исполнитель неопытен или невнимателен.

Решения по исполнению штрихов, нюансов или снятий принимают либо дирижер, либо лидеры групп.

Также важно помечать динамические оттенки, так как бывает такое, что в нотах они только лишь подразумеваются, нежели бывают написаны. С этим также могут разобраться лидеры и сообщить всей группе. В хорошей группе исполнители должны слушать игру лидера и следовать за ним. Это подразумевает, что лидер играет нечто большее, чем просто ноты.

Восьмые и четвертные ноты не всегда звучат так, как написаны, а значит, могут понадобиться пометки, чтобы все сыграть правильно. Также очень важны цезуры. В партиях у духовых порой не обозначаются люфт-паузы, поэтому группа должна принять решение, где лучше взять дыхание, и обозначить это в партии в виде запятой.

Стоит убедиться, что все отметили встречные знаки. Любой может забыть про диез или бемоль, как и про ключевые знаки (если забывает смотреть на них), которые тоже стоит обвести.

Соблюдая даже эти минимальные условия, у вас может получиться хорошая группа, которую интересно слушать, но, что более важно, эта группа даст вам ощущение, что они играют вместе и думают одинаково. Нехорошо, когда различные пожелания исполнителей тянут коллектив в разные стороны. С другой стороны, группе не нужно звучать абсолютно отточенно или педантично — это может быть даже недостатком. Должно быть стремление к музыкальному высказыванию, которое прививает слушателю понимание: «Ага, вот что они имеют в виду!»

Гораздо интереснее, когда у конкретной группы есть уникальный профиль, отличающий ее от других групп. Конечно, ансамблевая игра —

важнейший компонент музыки биг-бэнда, и здесь жизненно важно «дать музыке жить». Прежде всего, музыканты не должны просто играть набор нот. Они должны постоянно пытаться «оживить» эти ноты. Это не всегда так просто, поскольку чтение музыки — довольно аналитическая задача, которая в определенной степени контрастирует с музыкальным творчеством и импровизацией. Поскольку современная музыка биг-бэндов стала намного слож-

нее и требовательнее, отдельному исполнителю может быть очень трудно идеально сыграть свою партию в ансамблевом пассаже, а затем мгновенно мысленно переключиться, чтобы встать и исполнить длинное и творческое импровизированное соло. Однако в по-настоящему хорошей группе вы найдете как четкую и отчетливую ансамблевую игру, так и умелых и вдохновляющих солистов.



ЛАУРЕАТ II СТЕПЕНИ



МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ № 16
ИМ. О.Л. ЛУНДСТРЕМА», Г. КАЗАНИ

**ЗАГИДУЛЛИНА
АЛИНА ЛЕОНИДОВНА**

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА МБУДО Г. КАЗАНИ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №16 ИМ. О.Л. ЛУНДСТРЕМА»,
РУКОВОДИТЕЛЬ АНСАМБЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ «BRIDGE»



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
А.Л. ЗАГИДУЛЛИНОЙ](#)

ИСПОЛНЕНИЕ ВИБРАТО НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ЭСТРАДНО-ДЖАЗОВЫХ АНСАМБЛЯХ И БИГ-БЭНДАХ ДМШ И ДШИ

Среди широкого разнообразия элементов музыкального исполнительства и средств музыкальной выразительности на духовых инструментах вопрос вибрации всегда вызывает множество дискуссий. В любом обсуждении музыкального исполнительства на духовом инструменте, в частности в биг-бэнде, возникают споры по поводу сущности вибрата, его применения в различной музыке, способе исполнения, художественной ценности. Зачастую звук с вибрацией противопоставляют прямому, «отчетливому» звучанию. Считается, что инструменталист должен использовать вибрированное звучание, подобно певческому голосу. Однако, несмотря на то, что исполнители-вокалисты, как правило, раскачивают звук на всей его протяженности, у саксофонистов это считается дурным тоном. И если, например, у струнников вибрато исполняется вполне определенным устоявшимся способом, то у исполнителей на духовых инструментах допускаются различные способы вибрации.

Тем не менее современные реалии таковы, что музыканты часто сталкиваются с теми, кого приходится обучать правильно вибрировать на инструменте, что в целом не является чем-то необычным. Для эффективного обучения важно четко знать и понимать весь аспект вибрации, в особенности вибрации на духовом инструменте, в частности — на саксофоне. Таким образом, задача состоит в том, чтобы выработать у исполнителя-саксофониста хорошее вибрато, которое он будет качественно и грамотно исполнять, но только тогда, когда это будет уместно.

Перед тем, как начать обучение вибрации, следует четко обозначить и совершенно ясно осмыслить, какими свойствами обладает хорошая, грамотно воспроизведенная вибрация. Звук должен быть гибким, без чрезмерного колебания. От того, какую музыку исполняет саксофонист в данный момент, будет зависеть и характер, вид вибрата. Главное правило — колебания звука должны быть естественны, подкреплены чувственно-ощущаемым точным контролем инструментального, музыкального и художественного познания исполнителя.

Помимо чувственной составляющей крайне важна и технологическая. Исполнителю обязательно следует изучить такие понятия, как интенсивность, высота, степень, уровень вибрации, ее тембр, которые находятся в тесной связи друг с другом. Другими словами, звуковые колебания включают в себя все эти характеристики.

Для того, чтобы работать над вибрацией в оркестровой группе саксофонов, следует разобраться в типах исполняемого вибрата. Исходя из физиологических особенностей каждого музыканта и вида духового инструмента каждого исполнителя, выделяют следующие типы вибрации:

1. Челюстное вибрирование. Губы, как подушки (опора), которые поддерживают амбушюр, становятся восприимчивы к изменению положения челюсти. Кроме того, губы перемещают это изменение в сжатии на трость, которая, в свою очередь, отвечает изменением в пропорции вибрирования. Это поочередно вызывает изменения в высоте, тембре, полноте и громкости. Данный тип вибрирования обычно использует большинство преуспевающих музыкантов [4].

2. Губное вибрирование. Его часто путают с челюстным. Производится за счет движений губ, которые напоминают произношение слога «уа-уа-уа» в движении. Однако это движение более сложно контролировать, так как при этом возникает беспокойство за базовый амбушюр. Такой тип пульсирования перекрывает основной звук саксофона, и слушатель воспринимает больше вибрацию, нежели основной звук. Здесь стоит всегда помнить о том, что задача музыканта — найти уточненное музыкальное звучание, соответствующее художественному вкусу.

3. Горловое (гортанное) вибрирование. Такой тип вибрирования был распространен главным образом у исполнителей на медных духовых инструментах. Музыканты производили вибрацию за счет спазма в гортани, результатом которого являлось дрожание звука. К горловому вибрированию отнеслись довольно пренебрежительно, сравнивая его с «тихим ржанием» или «блеянием козы» («козлетон») [4]. Разная группа мышц гортани иногда используется флейтистами в сочетании с диафрагмой, в результате чего получается звук «эха-эха-эха». Данный способ вибрирования оказался удачным и до сих пор используется флейтистами.

4. Вибрирование диафрагмой. Данный тип довольно интенсивен и производится посредством смены пропорции давления воздуха на трость, что достигается посредством сокращения мышц брюшины, которые, в свою очередь, изменяют силу давления на диафрагму. В результате этих действий получается звук, похожий на слог «ху-ху-ху». Вибрирование диафрагмой – вполне удовлетво-

рительный способ вибрирования, однако при его использовании затруднительно достигнуть достаточного контроля за пропорцией и амплитудой вибрации. Флейтисты, гобоисты, исполнители на медных духовых используют данный тип вибрирования значительно чаще и успешнее, нежели саксофонисты, ввиду особенностей строения инструмента.

Исходя из вышеописанного, можно определить, какой тип вибрирования используют в группе саксофонов, чтобы учитывать это при работе над вибрацией в коллективе.

Зачастую руководители биг-бэндов сталкиваются с проблемой, когда саксофонисты (трубачи, тромбонисты), исполняя кантиленные произведения, не совпадают в пульсации вибрирования. Данная проблема особенно актуальна в детских коллективах. Дело в том, что наработки в плане музыкальности, наслушанности, развития слуха приходят постепенно. В школьных коллективах ежегодно появляются молодые музыканты, которые находятся еще в самом начале своего творческого пути, соответственно, и в начале развития. Задача руководителя здесь — не только научить музыкантов вовремя сыграть нужные ноты, но и проработать художественную составляющую, четко понимая специфику каждого инструмента, входящего в состав его коллектива.

Для достижения хорошей вибрации в оркестровой группе каждый музыкант должен не только научиться вибрировать самостоятельно, в сольном исполнении, но и научиться ощущать пульсацию исполняемого произведения, а также «сыгаться» с остальными музыкантами, чтобы ощущать музыку вместе с ними, чтобы появился «общий фил». Тем не менее существуют упражнения, позволяющие на практике добиться правильного вибрирования. Такого, чтобы это звучало в оркестре в группе саксофонов.

Для начала следует выбрать один для всех способ исполнения вибрато на саксофоне. Скорее всего, каждый из саксофонистов будет использовать челюстной тип вибрации. Затем следует обозначить и усреднить амплитуду, исходя из исполняемого произведения. То же самое следует сделать и с интенсивностью, степенью, уровнем вибрации, тембром. Если в коллективе нет ни сыгранности, ни договоренности, вибрация в группе будет у каждого своя, не выровненная по динамике, пульсу, что приведет к абсолютно непригодному звучанию всего бэнда [3].

Следующим этапом станет определение пульса вибрации. В качестве упражнений следует (как каждому музыканту в отдельности, так и всей группе) поиграть вибрацию под метроном. В медленном темпе на один клик играют 4, 3, 6 и 5 пульсаций (не чередуя, а повторяя) [2]. После успешного усвоения данных типов пульсации можно переносить навыки в практическое применение.

Таким образом, лучший способ достигнуть идеальной вибрации в группе — большее количество

часов совместной и индивидуальной практики, достижение общей сыгранности состава в кратчайшие сроки, а со стороны руководителя — грамотность в аспектах специфики игры на духовых инструментах, четкое представление желаемого результата и способов его достижения. Важны как простейшие упражнения, так и регулярное применение полученных навыков на практике, оттачивание мастерства в переключении своих действий, скорости и точности переключения, а также съем на слух [1]. Важно помнить главное правило: «... пульсирование громкости и тембра должно быть в такой степени протяженности и скорости, которая дает приятную гибкость, мягкость и глубину (сочность) звука» [2].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Liebman D. *Developing A Personal Saxophone Sound*. Medfield, MA: Dorn Publications, Inc., 1991.
2. Seashore C. E. *In Search of Beauty in Music: A Scientific Approach to Musical Esthetics*. NY: Ronald Press, 1947.
3. Саймон Дж. *Большие оркестры эпохи свинга*. СПб.: Скифия, 2008.
4. Хаймович А. *Саксофон: джаз, блюз, поп, рок*. СПб.: Планета музыки, 2018.



ЛАУРЕАТ III СТЕПЕНИ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ Г. МОСКВЫ
«МОСКОВСКАЯ ГОРОДСКАЯ ОБЪЕДИНЁННАЯ ДЕТСКАЯ
ШКОЛА ИСКУССТВ «СОКОЛЬНИКИ»

ПУГОВКИН КИРИЛЛ АНДРЕЕВИЧ

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ОРКЕСТРОВОГО КЛАССА
ГБУДО Г. МОСКВЫ «МГОДШИ «СОКОЛЬНИКИ»,
РУКОВОДИТЕЛЬ ЭСТРАДНОГО ОРКЕСТРА ДМШ №82



[ПОСЕТИТЬ ВИДЕОУРОК
К.А. ПУГОВКИНА](#)

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ЭСТРАДНЫМ ОРКЕСТРОМ

ВВЕДЕНИЕ

Методические исследования, направленные на совершенствование моделей работы с детским эстрадным оркестром, особенно необходимы в условиях разного уровня музыкальной подготовки детей. Оркестр появляется в программах ДШИ и ДМШ с 4 класса, из этого можно сделать вывод, что возраст детей варьируется от 10 до 17 лет. Разумеется, чем раньше ученики начнут учиться в оркестровом классе, тем скорее они разовьют навыки общения в коллективе, усвоят его правила и традиции. Учитывая значительные отличия эстрадного оркестра от занятий по специальности, учащиеся непременно захотят присоединиться к этому динамичному организму.

Дети в период с 10 до 15 лет довольно часто начинают испытывать усталость от академической огранки музыкального образования, особенно если они выросли в семьях, где музыкальное образование не является приоритетным. В период переходного возраста ученики часто ищут поведенческую опору, им хочется проявлять свои личные качества: вырабатывается много озорной энергии и желания проявить фантазию. Именно в этот момент эстрадный оркестр становится исследовательской лабораторией, в которой они могут ставить опыты, найти новых друзей, стать частью большого коллектива и влиять на других участников, и конечно, продолжать учиться с большим удовольствием.

Одной из приоритетных задач в руководстве детским эстрадным оркестром является стать для них другом, говорить на одном языке, сделать все для того, чтобы дети доверяли своему наставнику и понимали, что эстрадная музыка, в основе которой джаз, — культура свободная, позволяющая впитать их азарт в полной мере и направить его в искусство. Эстрадно-джазовая музыка, несомненно, обладает интеллектом, но опыт моей работы показал, что все сложности такой музыки намного эффективнее прорабатывать через ощущения, нежели объяснения: это помогает на более простом языке привить детям эмоциональное восприятие. Как только дети сами начинают воспроизводить сложнейшие джазовые ритмы, вся палитра стилей и настроений обрамляется теоретическими знаниями и проработкой полученных навыков, и тогда материал воспринимается значительно быстрее.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ЭСТРАДНЫМ ОРКЕСТРОМ

В основу методического подхода в первую очередь необходимо заложить интерес к совместному

творчеству, взаимодействию, так как эти коммуникации раскрывают учеников со всех сторон. Некоторые ученики становятся лидерами, дающими основную опору оркестру — как музыкальную, так и культурно-поведенческую, а «начинающие» учащиеся равняются на более опытных и старших участников оркестра. Разумеется, огромный вклад в воспитание культуры звука, интонации, ритмических и стилистических особенностей вносят концертмейстеры оркестра и его иллюстраторы. Исключительно важно, чтобы между концертмейстерами присутствовала атмосфера творчества, в этом случае дети могут наблюдать за взрослыми музыкантами и учиться не только слушать и воспринимать музыку, но и постигать искусство ее исполнения. Очень важно в работе над репертуаром ставить «лидеров» и «начинающих» вместе, сыграть именно эти группы учащихся. Это приводит к существенному повышению интереса более неопытных учеников, вплоть до того, что они проявляют желание выучить партию солистов, заведомо зная, что у них может получиться хуже. При таком высоком интересе у каждого участника дети сами мотивируют себя и друг друга на более частые и продуктивные занятия.

И все же главной кузницей кадров для любого оркестра является класс по специальности, где ученикам дают необходимые навыки игры на музыкальном инструменте. Постановка аппарата, чистота интонации, чтение с листа — те профессиональные основы, которые необходимы для участия в оркестре, иначе ученик не сможет поспевать за ритмом коллектива. Обычно программа по специальным предметам связана больше с академическим материалом, при этом в эстрадном оркестре важно показать разницу штриховой игры и насколько сильно отличается итоговое звучание. Острота штриха, пожалуй, одна из главных особенностей, с которыми в полной мере сталкиваются именно на эстрадном оркестре, и уделяется этому значительное количество времени. Преимущество оркестрового творчества заключается в том, что ни специальность, ни даже ансамбль не могут дать такого обширного опыта совместного музицирования, а главное — понимания дирижерского жеста.

Если быть откровенным, важность дирижерского жеста равно пропорциональна сложности репертуара. Если репертуар подобран для менее опытных музыкантов, то детям намного легче, а скорее, даже важнее, ориентироваться по ритм-секции, которая должна стать для них опорой и основой темпоритма. Если говорить о более сложных произведениях, из репертуара знаменитейших оркестров мира, таких как оркестр Олега Лундстрема, Игоря Бутмана, Гордона Гудвина, Гленна Милле-

ра, то значимость дирижера сложно переоценить. Начиная с изменения темпов и заканчивая сложными синкопированными ритмами (туттийными точками), понимание дирижерского жеста является необходимым, чтобы передать исполнителям всю глубину и осознанность музыкального руководства, что требует глубокой проработки и размышлений со стороны дирижера. Но не стоит забывать о таких простых вещах, как прямая спина и игра на опоре. Это необходимо напоминать ежедневно, пробивая путь от умения к навыку. Следовательно, можно сделать вывод, что детский эстрадный оркестр должен играть стоя, что позволит музыкантам иметь прямую осанку и контролировать свою технику игры, а также придаст выступлению более эстетический вид.

В работе с детским эстрадным оркестром очень важно создать информационное пространство, где учащиеся смогут общаться, проводить свободное время вместе, обмениваться своими музыкальными находками, делиться впечатлениями от исполнений профессиональных оркестров. Необходимо поддерживать тесный контакт с родителями учащихся, держать их в курсе планов и концертной деятельности, а возникающие проблемы с поведением лучше решать непосредственно с учениками в рамках оркестрового коллектива и без привлечения родителей, тем самым повышая уровень доверия. Таким образом, дирижерская деятельность — это еще и воспитание коллектива, которое не может полноценно осуществляться без навыков руководства.

Также не стоит забывать, что ключевую роль в формировании коллектива играет тщательно подобранный репертуар, который интересен именно этим исполнителям. Иногда возникают ситуации, когда определенные инструментальные группы отсутствуют (например, труба). В таких случаях важно адаптировать аранжировку или выбор программы таким образом, чтобы она выделяла сильные стороны оркестра. Это особенно актуально для музыкальных школ, где каждый год появляются новые ученики, и приходится подстраивать программу под текущий состав оркестра; в такой ситуации необходимо наладить непрерывную смену солистов подрастающими «новичками», но в реалиях маленькой музыкальной школы одной из сложных задач является создание хорошего звучания оркестра в нужный момент.

Оркестр играет важную роль в социальном и культурном пространстве.

Многие ученики, теряющие интерес к учебе в музыкальной школе, с появлением такого предмета, как «оркестровый класс», обретают новое вдохновение и продолжают обучение, а затем даже планируют поступление дальше. Они открывают для себя свой инструмент с новой перспективой и энтузиазмом. Оркестр, как и любой другой коллектив, является визитной карточкой школы. Именно с этим ощущением руководителю необходимо работать с коллективом и планировать его репертуар, концертную деятельность, а также прививать это отношение и любовь к эстрадно-джазовому искусству всем участникам оркестра!



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



ПРЕЗИДЕНТСКИЙ
ФОНД КУЛЬТУРНЫХ
ИНИЦИАТИВ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
**МУЗЕЙ
МУЗЫКИ**



Департамент
культуры
города Москвы



АКАДЕМИЯ
ДЖАЗА



ФОНД ПОДДЕРЖКИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
«ИСКУССТВО НА ВСЕ ВРЕМЕНА»



СОЮЗ
КОМПОЗИТОРОВ
РОССИИ



Государственный Российский
Дом народного творчества
имени В.Д. Поленова



.....

ОРГКОМИТЕТ КОНКУРСА

.....

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ОРГКОМИТЕТА:

БРЫЗГАЛОВ Михаил Аркадьевич

президент Ассоциации «Духовое общество имени Валерия Халилова»,
генеральный директор ФГБУК «Российский национальный музей музыки»,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
лауреат Премии Правительства Российской Федерации,
член Общественной палаты Российской Федерации

ЧЛЕНЫ ОРГКОМИТЕТА:

АБРАМЯН Карина Сергеевна

генеральный директор ВОО «Союз композиторов России»

БУТМАН Игорь Михайлович

директор ГБПОУ города Москвы «Академия джаза»,
народный артист РФ, лауреат Государственной Премии РФ
в области литературы и искусства

ВОРОНА Валерий Иосифович

и.о. ректора ФГБОУ ВО «Государственный музыкально-педагогический институт
имени М.М. Ипполитова-Иванова», профессор, заслуженный деятель искусств РФ,
член Совета по культуре при Председателе Государственной Думы РФ

ГАВРИЛОВА Юлия Юрьевна

исполнительный директор Ассоциации «Духовое общество имени Валерия Халилова»,
начальник отдела «Центр развития духовой музыки»
ФГБУК «Российский национальный музей музыки»,
заслуженный работник культуры Ульяновской области

РЫЖИНСКИЙ Александр Сергеевич

ректор ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»,
лауреат Премии Правительства РФ,
доктор искусствоведения, профессор

ЛОЗБЕНЕВА Екатерина Сергеевна

заместитель директора – руководитель методического центра
Федерального ресурсного информационно-аналитического центра
художественного образования
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»

КОМАНДА ПРОЕКТА

**президент Ассоциации «Духовое общество имени Валерия Халилова»,
генеральный директор ФГБУК «Российский национальный музей музыки»,
заслуженный деятель искусств Российской Федерации,
лауреат Премии Правительства Российской Федерации,
член Общественной палаты Российской Федерации**
Михаил БРЫЗГАЛОВ

Юлия ГАВРИЛОВА

Наталья ПЕРМИНОВА

Юлия ДОСКОВСКАЯ

Таисия СУХИНИНА

Марина МУХИНА

Татьяна БЕЛОЗЕРОВА

НАД СБОРНИКОМ РАБОТАЛИ:

Составители

Михаил БРЫЗГАЛОВ
Юлия ГАВРИЛОВА
Наталья ПЕРМИНОВА
Юлия ДОСКОВСКАЯ

Редактор

Мария КАРАЧЕВСКАЯ

Дизайн, верстка

Ольга СЕЛИВАНОВА, Елена УСПЕНСКАЯ

Видеоконтент

Даниил ШИШКОВ, Таисия СУХИНИНА

Фото

Инна АФАНАСЬЕВА



Ассоциация духовых оркестров и исполнителей на духовых
и ударных инструментах «Духовое общество имени Валерия Халилова»
125047, г. Москва, ул. Фадеева, 4
Телефон: +7 (499) 251-31-43
E-mail: dukhovik@yandex.ru

<https://dukhovik.ru>