**Краевое государственное бюджетное учреждение дополнительного образования**

**«Корякская детская школа искусств им. Д. Б. Кабалевского»**

**Методическая разработка на тему:**

**«Самостоятельная работа обучающихся игре на флейте»**

**Выполнил (а):** Ящуковская Л.Г.

Преподаватель по классу флейты

**пгт. Палана**

**2022**

**СОДЕРЖАНИЕ**

**ВВЕДЕНИЕ………………………………………………………………………1**

**1. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ДУХОВИКА……………………………………………………….2**

**2. НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ…………………………………………………………..8**

**3. ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ………………….11**

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ………………………………………………………………...14**

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ…………………………………………………….15**

**ВВЕДЕНИЕ**

Методика обучения игре на духовых инструментах, пожалуй, самая «молодая» среди других исполнительских методик. Это объясняется тем, что теория обучения музыкантов-духовиков в начале ХХ века в России фактически отсутствовала. Процесс обучения носил в основном ремесленнический характер. Разработка методики обучения игре на духовых инструментах, ещё далеко не завершена: по некоторым принципиальным вопросам до сих пор ведутся споры и высказываются различные противоположные мнения.

Самостоятельная работа по специальности – одна из важнейших форм овладения профессиональными инструментальными навыками. Для полного и совершенного воплощения музыкального содержания исполнитель должен владеть всеми доступными данному инструменту средствами выразительности. Только сочетание высоко развитого музыкального мышления с безупречной техникой создает подлинного музыканта. Для музыканта-духовика очень необходима систематическая, целеустремленная и комплексная тренировка исполнительского аппарата, без которой невозможно и совершенствование профессионального мастерства.

***Цель*** настоящей работы – выявить некоторые основные моменты самостоятельных занятий исполнителей на любом духовом инструменте.

Для этого необходимо решить следующие ***задачи,*** которые последовательно раскрывают содержание самостоятельной работы духовика.

1. Развитие исполнительской техники музыканта. Для духовика это: техника губ, дыхания, языка и пальцевая техника. Рассмотрим общие моменты совершенствования качества исполнительства: работу над звуком с упражнениями, гаммами и арпеджио, этюдами.
2. Рассмотреть работу над музыкальным произведением, о некоторых вопросах, которым следует уделить особое внимание в своих занятиях.
3. О распределении времени в домашней работе с учетом специфики игры на духовом инструменте, то есть об организации самостоятельной работы.

**1. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ ДУХОВИКА**

Самостоятельная работа музыканта-духовика немыслима без регулярного комплекса упражнений. Роль техники в исполнительском процессе несомненно большая. Игра любого музыканта, в должной мере не подкрепленная технически, обречена на неудачу; вопрос технической оснащенности исполнителя нередко приобретает решающее значение. Ведь при помощи исполнительской техники музыкант раскрывает содержание музыки.

Среди музыкантов есть настоящие виртуозы, поражающие блеском своей техники. Но и человек со средними способностями также может добиться положительных результатов. Для этого необходимо правильно и достаточно много упражняться. Каждый инструмент имеет свои выразительные возможности. Однако, чтобы эти возможности стали действительно реальными, музыканту-духовику необходимо много трудиться, развивая свой исполнительский аппарат, технику.

Но неверно было бы думать, что если техника так важна для исполнителя, то надо сначала вооружить его необходимыми техническими навыками, а уже затем браться за художественную сторону исполнения. Техника – средство, и она не существует сама по себе, в отрыве от музыки. Необходимость в ней возникает тогда, когда надо что-то выразить, и как можно более убедительно.

Что же включает в себя понятие «техника игры» на духовом инструменте? Вот как определяет её А. Федотов: «В понятие исполнительской техники музыканта-духовика принято включать следующие компоненты:

а) технику губ, б) технику дыхания, в) технику языка, г) пальцевую технику.

Если говорить только о духовых инструментах, то и здесь есть своя специфика. Так, например, для играющих на духовых инструментах - важнейшее значение приобретает пальцевая техника, в то время как для исполнителей на медных духовых инструментах - определяющая роль часто принадлежит губному аппарату.

Для совершенствования исполнительской техники очень важен метод подбора необходимых упражнений, которые наиболее рационально решат поставленную задачу. Сюда входит: игра звуков продолжительной длительности, гамм и арпеджио, упражнений и этюдов. Каждый из этих видов занятий музыканта-духовика следует рассмотреть отдельно.

Одним из основных показателей музыкальной выразительности при игре на духовых инструментах является звук. Главной задачей исполнителя-духовика является овладение правильным, профессиональным звучанием инструмента, т. е. поставленным звуком, которому присуще чистота и устойчивость, полнота, объёмность и глубина, упругость, лёгкость и мягкость, тембр и резонанс. Эти качества должны сохраняться во всех видах техники – штрихах, динамике, ритме.

Систематическая игра продолжительных звуков помогает музыканту развить исполнительское дыхание, укрепить губной аппарат, улучшить качество звучания, приобрести физическую выносливость организма и т.д. Некоторые духовики (чаще это исполнители на медных инструментах) не рекомендуют утренние занятия начинать сразу с выдержанных звуков. Для начала они проигрывают ряд вспомогательных упражнений или отрывки из кантиленных пьес. На практике применение того или иного способа зависит от индивидуальных особенностей и привычек исполнителя.

Наиболее рациональной будет работа над продолжительными звуками, если их строить не в хроматическом порядке, а в интервальной последовательности. Выдержанные звуки следует исполнять в разных динамических оттенках, на crescendo и diminuendo. В этих упражнениях не следует пользоваться вибрато. При исполнении следить за дыханием, ни в коем случае не снимать его с опоры. Существуют и другие, не менее эффективные методы работы над звуком. К их числу можно отнести певучее исполнение интервалов, гамм, трезвучий и септаккордов в медленных темпах, работу над этюдами и пьесами певучего характера. Но еще лучше делать все в комплексе.

В ежедневные упражнения можно включить и исполнение интервалов в различных динамических оттенках и штрихах. Всякий музыкант может сам сочинить такие упражнения для разыгрывания, способствующие развитию гибкости и эластичности губного аппарата. Также можно включить: исполнение широких интервалов (скачков), сложных аппликатурных комбинаций, трудных ритмических оборотов, отдельных мелизмов и т. д.

Занятия упражнениями не могут быть заменены работой над этюдами, так как между ними существует принципиальная разница. Если в работе над этюдами внимание учащегося сосредоточено главным образом на переходах от одной технической фигурации к другой, то в упражнениях акцент как бы переносится «в глубь» фигурации, которая повторяется много раз, до полного её усвоения. Хорошее содержательное упражнение, развивающее тот или иной вид техники, всегда может предвосхитить исполнение трудных мест в том или ином художественном произведении, оркестровых партиях. Поэтому занятия упражнениями следует рассматривать как особый, самостоятельный раздел домашних занятий.

В методических работах отечественных и зарубежных специалистов работе над гаммами отводится примерно до часу времени в ежедневных самостоятельных занятиях, играющих на духовых инструментах. Даже будучи зрелым музыкантом надо продолжать работу над гаммами и арпеджио, трезвучиями и септаккордами. Гаммы дают возможность освоить технологию инструмента, и мн. др. играть гаммы следует всеми штрихами, во всех ритмических и артикуляционных вариантах. Гаммы должны исполняться не от тоники до тоники, а охватывать весь звукоряд инструмента.

Завершает систему тренировочных занятий работа над этюдами. Они занимают промежуточное положение между упражнениями и музыкально-художественными произведениями. Этюды дают возможность на материале близком к художественному, проверить степень развития исполнительских навыков, приобретенных в результате работы над звуком, исполнительской техникой, динамикой, выразительностью исполнения и т.д. Над этюдами надо работать также тщательно, как и над художественным произведением.

При работе над этюдами необходимо, прежде всего, уяснить себе заключающиеся в них технические задачи и всё внимание сосредоточить на тщательном их выполнении. Ведь обычно каждый этюд нацелен на изучение определенного раздела техники, например ритма, того или иного штриха, определенной динамики, качества звука, выразительности исполнения и т. д. этюды следует не просто проигрывать, а учить.

Как уже было сказано, этюды ближе всего подводят музыканта к исполнению художественного произведения, более того, они иногда сами являются концертными пьесами. Таковы многие этюды. Написанные композиторами для духовых инструментов – Гедике, Цыбина, Щёлокова, Мостраса и другие.

Вообще же работа над этюдами преследует не только техническую цель, но и цель музыкального исполнительского опыта, а весь тренировочный материал вместе – и продолжительные звуки, и гаммы, и упражнения, и этюды – являются средством накопления готовых технических формул, из которых складывается фактура музыкальных произведений. Поэтому, работая над тренировочным материалом, мы в значительной мере сокращаем сроки овладения технической стороной музыкального произведения.

**2. НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ**

Центральное место в системе домашних занятий должно отводиться работе над художественными музыкальными произведениями. Работу над музыкальным произведением ни в коем случае нельзя начинать сразу же с механического заучивания текста. Работа над произведением должна основываться не только на решении технических задач, но, прежде всего, на ясном понимании замысла автора. При разучивании музыкального материала не должно быть разграничения на техническое его усвоение и художественную отделку. В случае если исполнитель будет работать только над одной технической стороной произведения и упускать из сферы внимания художественное содержание – раскрытие музыкального образа, исполнение может стать формальным, и приобретенные навыки в этом очень сложно будет изменить. Даже в разучивании отдельных трудных мест и пассажей всегда должна быть работа о выразительности и качестве звучания. При этом, чем ярче и отчетливее музыкальные представления, тем лучше результаты, и тем меньше затрачивается энергии. Музыка всегда должна быть в центре внимания и её нельзя откладывать «на потом».

Форм и методов работы над музыкальным произведением существует очень много, но если их всех проанализировать, можно прийти к выводу, что и здесь сложились свои закономерности.

Прежде чем начать учить произведение, нужно всесторонне ознакомиться с ним. Ведь чтобы создать свою концепцию исполнения, надо понять, что хотел сказать автор.

Для начала нужно определить эпоху, в которой создавалось произведение, стиль и направление творчества автора произведения, в связи с этим – особенности мелодического и гармонического языка произведения. Также форму произведения, характер всего сочинения и его частей. И уже в зависимости от характера музыки исполнитель определяет основные выразительные средства, с помощью которых он наилучшим образом сможет раскрыть содержание произведения, воссоздать его образ. Это могут быть средства тембровые, штриховые, динамические, агогические и другие. Устанавливаются и выделяются наиболее трудные в техническом и кантиленном отношении места.

Разобрав нотный текст, сразу следует сосредоточить внимание на трудных местах и, для удобства работы, разбить произведение на отдельные части, эпизоды.

Музыкант – духовик обычно исполняет произведения с фортепиано, поэтому прежде чем встречаться с концертмейстером, необходимо самому проанализировать фортепианную партию. Проследив партию фортепиано глазами, и услышав внутреннем слухом, музыкант, в пределах своих возможностей, изучает её за инструментом, чтобы знать фактуру, гармонический язык, порядок изложения тематического материала, смысловое значение тех или иных мелодических построений, места вступления солиста и т.д. На начальном этапе работы для первого ознакомления с сочинением возможно проигрывания с концертмейстером. Но затем музыкант какое – то время занимается самостоятельно. К следующей встрече с пианистом нужно быть подготовленным.

Очень важно с самого начала тщательно посмотреть нотный текст (темповые обозначения, штрихи, артикуляцию, ритмические рисунки, случайные знаки, динамические оттенки т.д.) Очень полезно послушать записи, если они есть, но когда появляются наметки собственного плана интерпретации, слушание записи лучше прекратить.

Одной из важнейших задач в работе над произведением является нахождение правильной атаки звука, удобных штрихов, характерного звучания, цельной и направленной фразы, точных кульминаций, ансамбля с фортепиано. Вначале весь осознанный комплекс исполнительских задач не может удерживаться в памяти, если произведение играть целиком, а не отрывками. Проигрывание произведения целиком приносит пользу уже на последнем этапе работы, когда все основное сделано и возникает лишь небольшое число новых задач. На данном же этапе, когда все время встает много трудностей, произведение следует учить небольшими отрывками.

При занятиях на духовых инструментах музыканту необходимо делать перерывы для отдыха амбушюра. Каждому проигрыванию небольшого или более крупного отрывка должны предшествовать мысленная работа. Иногда полезно просольфеджировать голосом тот или иной фрагмент музыкальной фразы, это может помочь найти нужный штрих, нюанс или характерную артикуляцию. Трудные аппликатурные переходы следует учить движением одних пальцев, напевая при этом мелодию (не обязательно вслух). Любое техническое место легче и увереннее получается, если оно сначала проработано в уме.

Работать над трудными местами рекомендуется в медленном темпе, благодаря чему музыкант более осознанно подходит к исполнению мельчайших деталей. При этом самые сложные технические места и пассажи будут прослежены им в мелодической последовательности. Очень полезно исполнять трудные пассажи различными штрихами. Не обязательно, если пассаж написан на piano, учить его тихо, полезнее поиграть его медленно и на forte или даже на ***ff***.

В практике самостоятельных занятий музыкантов существует много вариантов работы над техническими трудностями, все их перечислить невозможно. Не надо пытаться сложное место выучить в один день, надо дать возможность организму «запомнить» проделанную работу.

Работая над частями, нужно не пренебрегать проигрывания целого произведения. Чувство целого в работе над произведением помогает сохранить кульминацию. Кульминаций в произведении может быть несколько, но центральная бывает только одна. Очень важно установить, прежде всего, центральную кульминацию, хотя определение других кульминаций также необходимо, так как они подводят к центральной.

Когда музыкант может проиграть всё произведение на память достаточно содержательно, технически точно и уверенно, нужно заново переосмыслить сочинение, проанализировать, взглянуть на своё исполнение как бы со стороны. На этом этапе полезно записать себя на диктофон. Затем слушать, выявляя достоинства и недостатки исполнения. Можно пригласить знакомых для прослушивания своей программы, попросить их сделать тебе замечание.

1. **ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ**

Систематический труд есть обязательное и главное условие овладения исполнительским мастерством. Часто неопытные начинающие музыканты секрет успеха в музыке ищут другими путями. Они видят секрет в музыкальной одаренности, (часто слышишь что-то подобное этому: «Я достаточно талантлив, чтобы не заниматься»). Другие занимаются лишь по настроению и большую часть времени проводят в бездействии, ожидая прихода «вдохновения». Третьи погружаются в поиски исполнительских «секретов»: по их мнению, человеку, овладевшему этими секретами, систематически трудиться не нужно. Конечно, все эти представления несостоятельны. Любовь к труду просто так не приходит, для начала надо поверить в его могущество. Трудолюбие прививается с детства, и приучить ученика к ежедневному напряженному труду – главная задача педагога.

Любо начинающий музыкант, не наученный трудолюбию, теряет свой талант довольно быстро. Любые способности, и большие и малые, и даже большой талант – надо развивать. От лучших педагогов часто слышишь, что нельзя искать пути наименьшего сопротивления, не надо держаться за то, что само дается. Лучше браться за то, что хуже получается и трудиться систематически, не поддаваясь временным настроениям, но подчиняясь строгой самодисциплине. Многие средние музыканты занимаются небрежно, без плана и цели, они разбрасываются, отвлекаются, бесконечно повторяют одни и те же ошибки. Такие занятия мало результативны. Заниматься нужно так, чтобы при наименьшей затрате времени и сил достигнуть наилучших результатов.

С инструментом в руках можно провести и три, и четыре часа, и весь день и не извлечь из этого никакой пользы. Хорошая организация занятий – необходимое условие успехов. Должна быть регулярность и осмысленная целенаправленность проведения занятий играющими.

Регулярность занятий важна для любого музыканта, но особенно это необходимо духовику. Иногда талантливые музыканты, добившись в игре на инструменте успехов, успокаиваются на достигнутом и перестают систематически заниматься. Они ограничиваются лишь небольшими разминками перед выступлением в концертах или в спектаклях, пытаясь за несколько минут разыграться, привести свой аппарат в рабочее состояние. Практика показывает, что часто они бывают наказаны за это. Это выражается в ухудшении общего звучания инструмента, в ослаблении силы и подвижности губ, в более частых срывов звуков, в неточности интонирования и попадания на ноты и, как следствие всего этого в потере уверенности в самом себе.

Квалифицированные музыканты давно сделали из этого для себя выводы: приучили себя к тому, что занятия на инструменте стали для них практически ежедневной потребностью. Постепенно занятия перестают быть утомительной процедурой и перерастают в потребность. У играющих вырабатывается как бы своеобразная «одержимость» находиться в атмосфере музыкальных звуков. Сами занятия перестают быть работой, и музицирование может даже стать своеобразным отдыхом.

В тех случаях, когда регулярность занятий на инструменте нарушается по независящим от играющего причинам, и перерывы в занятиях бывают продолжительными, рекомендуется по возобновлению их тщательным образом продумывать методику их проведения, чтобы не допустить каких-либо ошибок, могущих вызвать серьезные осложнения.

Для того, чтобы добиться ощутимых результатов, в занятиях должна быть система. Вот, например, какой порядок занятий предлагает А.Федотов (при четырехчасовой работе в день учащегося музыкального училища):

25 – 30 минут – звуки продолжительной длительности;

45 минут – гаммы и арпеджио;

45 минут – этюды и упражнения;

30 минут – работа над «прикладной техникой» (трудными местами в ансамблевых и оркестровых партиях, в отдельных пьесах);

1 час 30 минут – работа над музыкально-художественным материалом, намеченным для концертного исполнения.

Это один из вариантов распределения времени, их может быть очень много. Естественно, не надо заниматься четыре часа подряд. Во-первых, необходимо делать перерывы между каждым видом упражнений, во-вторых, можно позаниматься, например, два часа утром и два часа вечером.

При чрезмерной продолжительности занятий усвоение может совершенно прекратиться. Если музыкант в своей работе будет всегда придерживаться одной последовательности, например, начинать гаммами, а заканчивать музыкальным произведением, то лучшее время всегда будет приходиться на гаммы. Те разделы занятий, которыми музыкант будет заканчивать свою работу, станут отстающими. Поэтому чередование материала обязательно. Также это относится и к произведениям многочастных форм.

Вся работа должна проходить при сосредоточенном внимании. Как только внимание рассеивается, весь смысл упражнений теряется. Занятия нужно прекращать до наступления этой степени утомления. Материал нельзя просто проигрывать, над ним нужно работать. Вся самостоятельная работа должна протекать в обстановке непрерывного слухового самоконтроля. Важно, чтобы внимание играющего не ограничивалось только слуховым контролем качества звучания и звукоизвлечения. Он непременно должен одновременно еще и наблюдать за работой участвующих в игре органов (языка, губ, мышц пресса), замечать и осмысливать, при каких условиях получается то или иное качество.

Не надо забывать, что для большей продуктивности занятий необходим отдых. Небольшой перерыв будет способствовать не только восстановлению свежести, но важен для обдумывания, оценки сыгранного, создания яркого представления – предслышание того, что надо сделать. Занятия с инструментом лишь дают мозгу информацию о том, что нужно сделать, но перерабатывается и закрепляется эта информация во время отдыха. Поэтому не надо пытаться сделать все в короткий срок, например, выучить что-то за один день.

Навыки, которые еще не вполне сформировались, неустойчивы – быстро утрачиваются. Поэтому от одного занятия до другого временной промежуток должен быть таким, при котором сохраняется четкое представление достигнутого результата. Тогда складываются самые благоприятные условия для оттачивания и закрепления навыков.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Настоящая работа далеко не исчерпывает круг вопросов, связанных с самостоятельной подготовкой музыканта-духовика. Нужно синтезировать теорию с практикой и искать новые формы занятий. Каждый музыкант должен творчески относиться к процессу подготовки. Нужно самому уметь поставить цель, определить средства ее достижения, управлять ходом реализации этой цели.

В предлагаемой работе акцент делается на специфику занятий на духовых инструментах. Предложен тренировочный материал, учитывающий особенности духовых. Этот материал представлен в обобщенном виде, так как для каждого конкретного духового инструмента существуют свои упражнения, разработанные с учетом комплекса проблем, характерных для того или иного инструмента. В данном реферате нет возможности охватить все, поэтому рассматриваются некоторые основные моменты, применимые к любому духовому инструменту.

Много говорится о развитии исполнительской техники, так как с ее помощью музыкант передает содержания произведения. Только при условии ежедневных занятий и развитии всех видов техники в комплексе можно добиться положительных результатов. Особенно подчеркивается, что регулярность и осмысленность - главное в домашних занятиях.

Конечно, необходимо много слушать, сравнивать исполнение других музыкантов, изучать опыт известных исполнителей и педагогов, но гораздо ценнее свой собственный опыт. Обычный и нормальный путь любого музыканта – путь сознательности и настойчивого труда и поиска.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Вопросы воспитания музыканта-исполнителя. – М., 1983, Вып. 68.
2. Вопросы музыкальной педагогики. – М., Музыка, 1991, Вып. 10.
3. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., Музыка, 1964, Вып.1.
4. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., Музыка, 1966, Вып.2.
5. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., Музыка, 1971, Вып.3.
6. Самостоятельная работа по специальности. – М., Музыка, 1988.
7. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., Музыка, 1975.
8. Цыпин Г. Музыкант и его работа. – М., Советский композитор, 1988.