Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств № 1» поселка Ключи Усть-Камчатского муниципального района

**МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД**

**«Исполнительский процесс на духовых инструментах»**

Автор:

Кочетов Данил Игоревич

преподаватель по классу духовых инструментов

МБУДО ДШИ № 1 п. Ключи

 Апрель 2022 год.

 п. Ключи

**Содержание**

Введение………………………………………………………………….....3

1. Психофизиологические основы исполнительского процесса на духовых инструментах……………………………………………………………………...4

2. Процесс игры на музыкальном инструменте как один из видов трудовой деятельности человека……………………………………………………………5

3. Акустические основы звукообразования на духовых инструментах……….6

4. Развитие музыкальных способностей в процессе воспитания музыканта профессионала…………………………………………………………………….7

5. Развитие внутреннего слуха……………………………………………….......8

6. Выразительные средства при исполнении на духовых инструментах...........9

7. Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения на духовых инструментах…………………………………………………………………….11

8. Исполнительское дыхание. Его сущность. Значение. И методы развития…………………………………………………………………………..12

9. Характерные недостатки постановки у начинающих музыкантов………...14

 Список литературы……………………………………………………….16

**Введение**

Методика обучения игре на духовых инструментах является составной частью музыкально-педагогической науки рассматривающей общие
закономерности процесса обучения на различных духовых инструментах. Российская педагогическая наука в области исполнительства на духовых инструментах насчитывает не более 80-ти лет. Она достигла новых рубежей, восприняв и развив дальше все лучшее, что было свойственно русской школе игры на духовых инструментах. Ее успехи известны не только у нас в стране, но и за рубежом.

Композитор Гедике писал: «Техника игры на духовых инструментах ушла вперед на столько, что если бы лучшие исполнители, особенно на медных, жившие 50-70 лет назад услышали наших духовиков, то не поверили бы своим ушам и сказали бы, что это невозможно».

Следует признать, что теория методики обучения на духовых инструментах как часть педагогической науки среди других методик является самой молодой. Каждое поколение духовиков вносит свой вклад в методику.

Методика обучения, на каком либо инструменте является частью педагогики.

Слово **методика** от греческого происхождения в переводе на русский язык - *путь к чему либо*. Методика есть совокупность способов, то есть приемов выполнения какой либо работы *(исследовательской, воспитательной).* В узком смысле слова методика это способ преподавания того или иного предмета на основе анализа и обобщения лучших педагогов, музыкантов и исполнителей.

Методика изучает закономерности и приемы индивидуального обучения.

Методика способствует воспитанию общей музыкальной культуры,

расширяет кругозор исполнителей. Методика ближе соприкасается со специальностью. Выдающимся исполнителем и педагогом положившим начало развитию Советской методики был Розанов. Его работа «Основы преподавания на духовых инструментах» Москва 1935 года была первым трудом, поставленным на научную основу.

В своем труде он сформулировал принципы, которые стали основными в методической школе на духовых инструментах:

1. Развитие технических навыков у учащихся должно проходить тесно с художественным развитием.
2. В процессе работы учащегося над музыкальным произведением необходимо добиваться сознательного его усвоения и тогда будет прочнее.
3. В основу правильной постановки должно быть положено знание анатомии и физиологии органов участвующих во время игры.

*Основные вопросы методики, сформулированные Розановым получили развитие у профессоров Платонова, Усова, Пушечникова, Докшицера, Г. Уорвит.*

Наличие солидной теоретической базы позволяет поднять преподавание игры на различных музыкальных инструментах на новую качественную ступень.

**1. Психофизиологические основы исполнительского процесса на духовых инструментах**

**Музыкальное исполнение - это активный творческий процесс, в основе которого лежит сложная психофизиологическая деятельность музыканта.**

Эту формулировку вы должны знать как отче наш. Прямо подчеркните эту формулировку. Играющий на любом инструменте должен координировать действия целого ряда компонентов:

* зрения
* слуха
* памяти
* двигательного чувства
* музыкально эстетических представлений
* волевых усилий

Это тоже очень важный момент. Именно это разнообразие психофизиологических действий выполняемых музыкантом в процессе игры и определяет сложность музыкально-исполнительской техники.

Дальнейший путь научного обоснования музыкально-исполнительского процесса был связан с изучением физиологии высших отделов центральной нервной системы. Учение великого русского физиолога академика И. П. Павлова о высшей нервной деятельности, о неразрывной связи всех жизненных процессов, учении о коре головного мозга – как материальной основе психической деятельности помогло передовым музыкантам изменить подход к обоснованию исполнительской техники.

Педагоги и исполнители стали глубже интересоваться работой мозга в процессе игры. Стали обращать больше внимания на сознательное усвоение цели и задач. Основные принципы работы коры головного мозга - это координированная деятельность человека осуществляется посредством сложных и тонких нервных процессов, непрерывно протекающих в корковых центрах мозга. В основе этих процессов лежит образование условного рефлекса.

Высшая нервная деятельность складывается из двух важнейших и физиологически равноценных процессов:

1. возбуждение, которое лежит в основе образования условных рефлексов;
2. внутреннего торможения, обеспечивающего анализ явлений.

*Оба этих процесса находятся в постоянном и сложном взаимодействии. Взаимно влияя друг на друга, и в конечном итоге регулируют, всю жизнедеятельность человека.*

**2. Процесс игры на музыкальном инструменте как один из видов трудовой деятельности человека**

 При взгляде на нотные знаки у исполнителя, прежде всего, возникает
раздражение в зрительной области коры мозга, имеется ввиду. Вследствие чего происходит мгновенное преобразование первичных сигналов в зрительное представление о нотном тексте. Посредством мышления музыкант определяет положение нот на нотоносце, продолжительность звуков их громкость и т.д. Зрительное восприятие звука у играющего обычно связывается со слуховыми представлениями. Возбуждение зрительных центров, растекаясь, захватывает слуховую область коры, что и помогает музыканту не только увидеть звук, но и услышать, то есть ощутить его высоту, громкость, тембр и тому подобное. Возникшие внутри слуховые представления в тот час же вызывают у музыканта соответствующие исполнительские движения, необходимые для воспроизведения данных звуков на инструменте. Двигательные импульсы передаются исполнительскому аппарату: тубы, язык, дыхание, движение пальцев, слух. И вследствие внутреннего торможения вызывают необходимые движения: губ, языка, пальцев.

Так осуществляется двигательная установка, в результате которой рождается звук.

Звуковые колебания в свою очередь вызывают раздражение слухового нерва, которое благодаря возможности установления обратных физиологических связей передается в слуховую очередь коры и обеспечивает соответствующее восприятие исполняемых звуков, т.е. слуховой анализ. Таким образом, процесс звукообразования на духовых инструментах можно представить себе в виде нескольких взаимосвязанных звеньев единой цепи.

 Нотный знак – представление о звуке – мышечно-двигательная установка – исполнительское движение – реальное звучание – слуховой анализ. В ходе этой сложной условно рефлекторной взаимосвязи центральное место принадлежит слуховым ощущениям и представлениям играющего.

Таковы психофизиологические основы звукоизвлечения применяемые к игре на любом музыкальном инструменте, однако, исполнение на духовых инструментах обладает еще целым рядом специфических особенностей.

**3. Акустические основы звукообразования на духовых инструментах.**

В отличие от клавишных, смычковых и ударных инструментов, где в роли вибратора выступают твердые тела (у струнных – струны, особые пластины, кожа у ударных*), все духовые инструменты принадлежат к инструментам с газообразным звучащим телом.*

Причиной возникновения звука здесь служит колебания воздушного столба воздуха вызываемое особыми действиями возбудителей. Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструментов. Современная музыкальная акустика все духовые инструменты разделяет на три группы:

* **первая группа** лабиальные от латинского слова **labа***(губа)*также называются они свистящими (относятся все виды свирелей, флейт, некоторые органные трубы),
* **вторая группа** язычковые, тростевые или лингвальные от латинского слова **лингия** *(язык)*(все виды кларнетов, все виды гобоев, фаготов, все виды саксофонов и баситгорнов),
* **третья группа** с воронкообразным мундштуком обычно они называются медными (все виды корнетов, труб, валторны, тромбоны, тубы, горны, фанфары).

Как образуется звук

На флейте являющейся инструментом с газообразным возбудителем звук образуется в результате трения выдыхаемой струи воздуха о6 острый край отверстия ладиум находящуюся в головке у флейты. При этом периодически изменяется скорость движения воздушной струи, что и обуславливает возникновение звуковых колебаний в канале флейты. Все язычковые принадлежащие к инструментам с твердым возбудителем образуют звуки при помощи колебаний особых тростниковых пластин (тростей). Колебательный процесс на этих инструментах регулируется действиями двух взаимодействующих сил: *поступательным движением выдыхаемой струи воздуха и силой упругости трости.*

Выдыхаемая струя воздуха отгибает утонченную часть трости к наружи, а сила ее упругости заставляет тростниковую пластинку возвратится в первоначальное положение. Этими движениями язычка (трости) обеспечивается прерывистое толчкообразное вхождение воздуха в канал инструмента, где возникает ответное колебание воздушного столба, поэтому рождается звук.

Еще большим своеобразием отличается возникновение звука на духовых инструментах с воронкообразным мундштуком. Здесь в роли твердого колеблещуюсего возбудителя звука выступают *центральные участки губ, охваченные мундштуком.* Как только выдыхаемая струя воздуха попадает в узкую губную щель, она в тот час приводит в колебания тубы. Эти колебания, изменяя величину
отверстия губной щели, создают периодическое толчкообразное движение
воздуха в мундштук инструмента. Результатом этого является поочередное сгущение или разряжение воздуха, в канале инструмента обеспечивающее появление звука.

Рассмотрев акустические основы звукообразования, мы находим одно общее явление: во всех случаях причиной образования звука является
периодическое колебание воздушного столба заключенного, в инструменте вызываемое специфическими движениями различных устройств и возбудителей звука. При этом колебательные движения воздушной струи, тростниковых пластинок или губ возможно лишь при условии согласованных действий различных компонентов исполнительского аппарата.

**4.Развитие музыкальных способностей в процессе воспитания музыканта профессионала**

 Несмотря на примерно равные умственные способности и физическое
развитие учащихся мы имеем различные результаты их обучения. Анализ этих явлений свидетельствует о том, что в подготовке исполнителя
интуитивное начало то есть наличие природных способностей приобретает решающее значение. В.М. Теплов в своем труде «Психология музыкальных способностей», доказывает возможность развития всех музыкальных способностей на основе врожденных задатков. Не может быть способностей, которые не развивались бы в процессе воспитания и обучения.

 Музыкальность развивается в процессе правильной хорошо продуманной работы, в течение которой педагог ярко и всесторонне раскрывает содержание изучаемых произведений, иллюстрируя свои объяснения показом на инструменте или записью.

**В комплекс понятия музыкальности входит ряд необходимых компонентов, а именно:**

1. музыкальный слух
2. музыкальная память
3. музыкально ритмическое чувство

Музыкальный слух

**Музыкальный слух** - это сложное явление, включающее в себя такие понятия, как:

* звуковысотный (интонационный)
* мелодический (ладовый)
* гармонический
* внутренний слух

Каждая из названных сторон музыкального слуха имеет в обучении и в исполнительской практике большое значение. Исполнителю совершенно

необходимо наличие хорошо развитого относительного слуха, дающего
возможность различать соотношение звуков по высоте взятых одновременно или последовательно.

Это качество чрезвычайно важное для оркестрового музыканта. В оркестре цениться исполнитель, который хорошо слушает свою группу, активно в ней участвует, не нарушая ансамбля. Способность слышать воображаемые звуки, записывать их на бумаге и оперировать ими называется внутренним слухом. Музыкальный слух развивается в процессе деятельности музыканта. Нужно добиваться, чтобы вся работа с инструментом протекала при неустанном контроле слуха.

**5. Развитие внутреннего слуха**

 Помимо уроков сольфеджио и выполнение домашних заданий по этому предмету педагог по специальности требует, исполнение по памяти знакомых ранее или вновь услышанных музыкальных отрывков (подбирание по слуху), транспонирование знакомых мелодий в другие тональности, импровизация, а так же сочинение музыки, если есть достаточно данных для этого.

Полезно приучать учащихся анализировать свое или другое исполнение, критически их оценивая. Поэтому и надо ходить на концерты не только своей специальности: хор, камерный оркестр, духовой, эстрадный, ансамбли, солисты, скрипачи.

Для развития мелодического слуха необходимо систематически работать над кантиленой (медленной пьесой). Кантилена (медленная пьеса) так же развивает выдержку, потому что идет большая нагрузка на губы, большое дыхание берешь. Совершенствую гармонический слух полезно анализировать фактуру изучаемого музыкального произведения, больше играть в ансамбле, в оркестре. Фактура латинское слово в переносном значении устройство, строение музыкальной ткани.

Хорошо развитый музыкальный слух - это важнейшее условие для развития музыкальной памяти.

**Музыкальная память** – это понятие синтетическое включающее в себя слуховую, зрительную, двигательную, логическую. Музыкальная память также поддается развитию. Важно для музыканта чтобы были развиты, по крайней мере, **три вида памяти**:

* первая – слуховая служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства
* вторая - логическая, связанная с пониманием содержания произведения и закономерностями развития музыкальной мысли
* третья – двигательная, крайне важная для исполнителей инструменталистов

У многих важную роль в процессе запоминания играет зрительная память. Работая над развитием памяти учащегося следует помнить: *очень важна система запоминания музыки, учащийся должен учитывать что музыка протекает во времени, в создании произведения как чего то целого возможно при условии удержания в памяти его частей.*В результате частого исполнения запоминание может быть преднамеренным. Запоминание может быть и преднамеренным когда специально заучивают отдельные отрывки, а затем и все произведение целиком.

Здесь необходимо знание формы произведения, его гармонической структуры. При разучивании важно осознавать сходность, повторность отдельных частей музыкальной формы, причем внимание фиксируется на том, что различает эти части, и что их объединяет. В преднамеренном запоминании участвует: зрительная, двигательная, а так же более сложная внутренняя слуховая память. Проверка правильности выученного музыкального произведения: запись заученной музыки без использования инструмента (нотами), транспонирование мелодии в другую тональность и умение начать исполнение с любого места. Умение начать исполнения с любого места свидетельствует о глубоком и тщательном знании исполнителем музыки произведения.

**6. Выразительные средства при исполнении на духовых инструментах**

 Обычно к выразительным средствам исполнителя на духовых инструментах относят такие понятия, как – *звук, тембр, интонация, штрихи, вибрато, ритм, метр, темп, агогика, артикуляция, фразировка, динамика, нюансировка.***Агогика**- это небольшое отклонение от темпа. Вокалисты и исполнители на духовых инструментах относят сюда так же: исполнительское дыхание. Пианисты относят: *педаль, туше.*

**Туше** - **это определенный способ исполнения.** Струнники относят: *штрихи, вибрато, аппликатуру, технику пальцев.*

**Исполнители на духовых инструментах** к этим средствам причисляют так же: *технику губ, языка, двойное стаккато, фрулято, глиссандо.*Хотя двойное стаккато - это технический прием. А фрулято и глиссандо относится уже к штрихам. Все это говорит, что к понятиям исполнительские средства или выразительные средства нет единого четкого и ясного подхода их определения.

 Исполнительские средства и выразительные средства - это две стороны
единого творческого процесса. К исполнительским средствам причисляем все, что связано с технологической стороной исполнительства.

Технологическая сторона - это состояние инструмента, мундштука, трости; постановка корпуса, головы, рук, амбушюра; техника исполнительского дыхания, техника языка (твердая, мягкая, вспомогательная атака); артикуляция - это произношение гласных, согласны во время игры; техника пальцев (беглость, четкость, согласованность); знание аппликатуры (основной, вспомогательной, дополнительной).

 К выразительным средствам относиться все, что является художественным результатом применения перечисленных исполнительских средств. Одним из важнейших исполнительских средств является звук. Выразительность звучания как средство исполнительского воплощения мелодии полнее определяет силу эмоционального воздействия музыки.

 Играющий должен овладеть красивым звуком, то есть делать звучание инструмента чистым, сочным и динамически разнообразным. При этом характер звуку должен быть неразрывно связан с содержанием исполняемой музыки. Для выразительности звучания особое значение приобретает чистота интонации. Чем тоньше и лучше будет развит слух музыканта, тем меньше погрешностей он будет допускать при интонировании в процессе игры. Важным исполнительским средством является техническое мастерство.

 У играющего на духовом инструменте технические навыки складываются из различных элементов: хорошо развитого исполнительского дыхания, эластичности и подвижности туб, подвижности языка, быстроты и согласованности движения пальцев. Для каждого из духовых инструментов существуют свои особые понятия о наиболее сложных элементах исполнительской техники.

Для группы деревянных духовых инструментов весьма сложной является техника движения пальцев. То для группы медных - это владение техникой работы губ. Исключительное значение имеет музыкальная фразировка характеризующая умение играющего правильно определять строение музыкального произведения (мотивы, фразы, предложения, периоды), верно, устанавливать и выполнять цезуры, выявлять и воплощать кульминации, правильно передавать жанровые стилистические особенности музыки. Музыкальная фразировка, отражая живое дыхание музыкальной
мысли, является средством выражения художественного содержания произведения.

Важной составной частью музыкальной фразировки является динамика. Умелое использование при игре динамических оттенков значительно оживляет музыкальное исполнение, лишает его монотонности и однообразия. При игре на духовых инструментах используется обычно два вида динамики: первое ступенчатая или терратная динамика включающая постепенное усиление или ослабление звука *(ррр, рр, тр, тf, ) ff),*второй вид динамики называется контрастная динамика, заключающаяся в резком противопоставлении силы звука (пиано - резкое форте). Важно отметить, что динамические оттенки имеют не абсолютный, а относительный характер (у одних это форте, а у других меццо форте), поэтому музыканту предоставляется право дополнять или расширять эти оттенки.

Весьма существенным элементом музыкальной фразировки является **агогика** - это малозаметное изменение скорости движения (отклонение от темпа). Агогические оттенки умело применяемые выявляют творческую природу музыкального исполнительства. Наиболее сложным и трудным агогическим нюансом является искусство игры рубато (ритмически свободное исполнение).

 Музыкальная фразировка тесно связанна с применением штрихов. Штрихи помогают усилить выразительность исполнения. Разнообразные исполнительские средства можно разделить на три основные группы:

* **первая** - средства, относящие к качеству звука (тембр, интонация, вибрация)
* **вторая** группа - средства технического порядка (пальцевая беглость, техника дыхания, техника языка)
* **третья** группа - средства обще музыкального выражения (музыкальная фразировка, динамика, агогика, штрихи, аппликатура)

Подобное разделение носит условный характер, так как между исполнительскими средствами в музыки существует очень тесная органическая взаимосвязь. Тем не менее, выразительный звук служить показателем определенного технического мастерства.

**Музыкальная фразировка** - это одновременное владение и звуком и техническими навыками. Характерной особенностью всех исполнительских средств музыканта является не только их тесная взаимосвязь, но и полное подчинение их художественным целям, художественным задачам.

**7. Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения на духовых инструментах**

**Анализируя, технологию звукоизвлечения на духовых инструментах можем установить, что она слагается:**

1. зрительно-слуховых представлений: сначала вы видите ноту, внутренне услышали эту ноту;
2. исполнительское дыхание: после того как вы поняли что это за нота и где она звучит примерно (в голове), вы берете дыхание. Вот это исполнительское дыхание;
3. особая работа мускулатуры губ и лица: нужно поставить тубы так и мышцы что 6ы взять эту ноту;
4. специфические движения языка: то есть, каким языком - твердым, мягким или двойным;
5. координированное движение пальцев: аппликатура;
6. непрерывный слуховой анализ: вот эти все моменты до последнего они все подчиняются слуховому анализу (непрерывному).

Указанные компоненты образуют технологию звукоизвлечения, они неразрывно связанны между собой сложной нервно-мышечной деятельностью и составляют исполнительский аппарат музыканта.

Именно эти компоненты - 6 штук вы должны будете назвать.

Важнейшее значение принадлежит губному аппарату. Вопрос будет: что такое губной аппарат? Эти все формулировки надо знать как отче наш. Губной аппарат - это система мышц губных и лицевых, слизистая оболочка туб и рта, слюнные железы. Совокупность этих элементов называется губной аппарат. Губной аппарат иначе называют иногда амбушюр.

Понятие амбушюр применяется в связи со всеми духовыми инструментами, но трактуется по-разному: одни считают, что это обозначает устье или мундштук, другие, что это относиться к шубной щели.

Согласно изданию Москва 1966 год энциклопедическому музыкальному словарю слово амбушюр французское и имеет два понятия:

* первое способ складывания губ и языка при игре на духовых инструментах. Таким образом, можно точно определить это положение, степень упругости губных и лицевых мышц исполнителя, их натренированность, выносливость, сила, гибкость и подвижность при игре называется амбушюром.
* И второе определение в этом словаре: это тоже самое, что мундштук.

Систематическая тренировка для исполнителя приобретает первостепенное значение. Развитие губного аппарата должно вестись в двух плоскостях. Первая плоскость: это развитие губных мышц то есть развитие силы, выносливости губных, лицевых мышц. После того как вы развили, появляется красота звучания, свой своеобразный тембр, интонационное качество звука. Для этой цели нужно проигрывать на полное дыхание целые ноты в течение 20-30 минут.

**8. Исполнительское дыхание. Его сущность.**

**Значение. И методы развития**

 Техника дыхания исполнителя на духовых инструментах это, прежде всего техника владения звуком включающее в себя все многообразие тембра, динамики, штрихов и артикуляции. Если хорошо поставлено дыхание по звуку, можно судить сразу что у человека есть тембр, динамика, артикуляция. Культура звучания предполагает наличие определенной школы дыхания.

Если зарождению звука определяющая роль принадлежит языку, то введению звука она принадлежит воздушной струе выдыхаемой исполнителем в инструмент. Характер воздушной струи корректируется кроме мышц дыхания губными мышцами, мышцами языка. А все они вместе контролируются слухом. Условно исполнительское дыхание можно сравнить со смычком у скрипачей.

 Исполнительское дыхание является активным выразительным средством в арсенале музыканта духовика.

 Профессиональное дыхание исполнителя на духовых инструментах определяется в первую очередь сознательным и целенаправленным управлением дыхательными мышцами, в полной мере работающими при вдохе и выдохе. В дыхательном механизме участвуют мышцы *вдоха и выдоха.*От умелого использования этих мышц антагонистов зависит техника дыхания исполнителя.

К мышцам вдоха относится: диафрагма и наружные межреберные. К мышцам выдоха относятся: брюшной пресс и внутренние межреберные мышцы. Исполнитель должен научиться управлять активным вдохом и выдохом посредством развития и тренировки дыхательных мышц. Выдох во взаимодействии с губами, языком, пальцами играет первостепенную роль в образовании звука, в его ведении и в различных видах его проявления в техники.

 Хорошо поставленный выдох не только влияет на качество звука и
разносторонние технические возможности, но и открывает широкий простор для деятельности других компонентов исполнительского аппарата: губ, языка, пальцев. Две фазы дыхания (вдох и выдох) могут по-разному использоваться в исполнительском процессе.

При естественном физиологическом дыхании человека вдох это активный акт, при котором легкие расширяются, ребра поднимаются вверх, купол диафрагмы опускается вниз. Выдох наоборот пассивный акт: полость легких, грудная клетка и диафрагма возвращаются в свое первоначальное положение. При физиологическом дыхании цикл протекает: вдох, выдох, пауза. Профессиональное исполнительское дыхание подчиненно сознанию исполнителя и предполагает активный вдох и выдох. Вдох – короткий, выдох – долгий (продолжительный).

От правильного и полноценного вдоха зависит и качественный выдох.

Профессиональный вдох духовика должен быть *коротким полным и бесшумным.*Он имеет ряд специфических отличий от обычного физиологического дыхания человека.

* Во-первых, он требует максимального использования объема легких (3500­4000 миллилитров воздуха). При физиологическом дыхании объем равен 500 миллилитров.
* Во-вторых, при профессиональном дыхании возрастает нагрузка на дыхательную мускулатуру. Она во много раз больше чем при спокойном жизненном дыхании.
* В-третьих, при обычном нормальном дыхании вдох и выдох примерно равны по времени, то есть дыхание ритмичное.

 Человек в спокойном состоянии делает 16-18 дыхательных циклов в одну минуту. Духовик сокращает число вдохов до 3-х, 8-ми в минуту. В естественных условиях человек дышит носом. При игре на духовых инструментах в основном ртом при незначительной помощи носом. Это обеспечивает полноту вдоха и его бесшумность.

 Дыхание при игре на духовых инструментах нужно брать через углы рта при незначительной помощи носа. Вдох через рот позволяет быстро и бесшумно пополнить легкие воздухом. При вдохе участвуют наружные и межреберные мышцы грудной клетки и диафрагмы. Поэтому равномерное наполнение легких воздухом и расширение во всех направлениях грудной клетки зависит от развитости, силы и активности этих мышц.

 Что касается диафрагмы то эта мышца одна из самых сильных в нашем организме. Вместе с дыханием она совершает 18 колебаний в минуту, перемещаясь при этом на 4 сантиметра вверх и на 4 сантиметра вниз. Диафрагма выполняет грандиозную работу. Как совершенный нагнетательный насос диафрагма всей своей внушительной площадью опускается при вдохе, сжимая печень, селезенку, кишки оживляя брюшное кровообращение.

 Легкие при вдохе должны заполняться воздухом снизу доверху наподобие сосуда с водой, в котором жидкость сначала покрывает дно и, опираясь на него, наполняет сосуд доверху. Таким образом, в легких образуется так называемый воздушный столб, опирающийся на дно легких, на его основание, то есть на диафрагму.

*В чем разница дыхания человеческого и исполнительского*

Вы будете говорить, что дыхание у исполнителя на духовом инструменте не ритмичное и второй вариант, что дыхание опертое. Опертое дыхание – это правильное поставленное дыхание духовика.

**9. Характерные недостатки постановки у начинающих музыкантов**

Если представить процесс обучения музыканта, в виде постепенно строящегося здания, то постановка будет играть роль фундамента. Правильная постановка служит основой, на которой базируется развитие исполнительских навыков музыканта.

Практика обучения молодых, начинающих музыкантов показывает, что уделять внимание постановке следует с первых шагов. Наиболее типичными у начинающих музыкантов являются недостатки, связанные с неправильным положением инструмента, рук, пальцев и головы.

Для исполнителей на флейте наиболее характерным является наклонное положение инструмента вместо необходимого прямого, что является следствием опускания правой руки. Для исправления этого недостатка педагог должен следит за тем что бы ученик во время игры держал слегка приподнятый локоть правой руки. В этом случае обе руки будут находиться на одном горизонтальном уровне, и флейта будет лежать ровно.

Начинающие гобоисты нередко держат инструмент слишком приподнято, что отчасти связанно у них с чрезмерным опусканием подбородка в низ. Исправить такой недостаток не трудно - необходимо лишь следить за правильным положением головы и рук, которые не следует сильно поднимать вверх. Играющий на кларнете чаще всего сдвигает инструмент несколько в сторону, причем чаще вправо, чем влево, либо придают инструменту не правильное положение по вертикали (лишком близко держат его у туловища) или наоборот чрезмерно поднимают вверх. Подобные отклонения от нормы (если они не обусловлены какие-нибудь индивидуальными особенностями музыканта) не должны иметь место, ибо это накладывает определенный отпечаток на характер звучания. Из практики известно, что при наклоне кларнета вниз, звук делается жидким и тусклым, а при чрезмерном подъеме вверх более грубым. Для играющих на медных неправильное положение инструмента является следующим: нажимают фалангами пальцев, а нужно нажимать подушечками пальцев, при игре на корнете, трубе держатся за кольцо. При игре не нужно держаться за кольцо. За кольцо держатся только при перевороте нот, либо когда нужно вставить сурдину. Начинающие валторнисты часто неправильно держат раструб инструмента: либо слишком опускают его вниз, либо наоборот поворачивают сильно вверх. Тромбонисты нередко придают инструменту неправильное положение тем, что держат опущенной кулису вниз.

Недостатки постановки связанные с положением пальцев на инструменте могут быть различны:

У исполнителей на деревянно-духовых очень часто пальцы при игре высоко поднимаются, отводятся без надобности в сторону, кроме того лежат на инструменте не в округленно согнутом, а в сугубо прямом положении, что вызывает излишнее их напряжение. Неправильное положение головы проявляется в том, что отдельные музыканты в момент игры опускают голову вниз вследствие чего подбородок так же, опускается, вызывая дополнительное напряжение шейных и подбородочных мышц.

Такое наклонное положение головы можно встретить у исполнителей на различных духовых инструментах, но чаще всего оно встречается: у *трубачей, гобоистов, кларнетистов, валторнистов.*Наклон головы в сторону (вправо) особенно часто встречается у исполнителей на флейте, для которых он стал традицией и вредной привычкой.

С началом обучения на инструменте необходимо неотступно следить за правильностью приемов постановки у играющего. При этом нужно добиваться, чтобы учащийся не только знал те или иные приемы рациональной постановки, но и понимал целесообразность их практического применения.

Ослабить контроль над постановкой можно тогда когда правильные приемы постановки превратятся у учащихся в точно усвоенные и закрепленные навыки.

Таким образом, организация исполнительского процесса - это, прежде всего организация извлечения и ведения инструментального тона, вокруг которого и происходят все игровые действия и события.

**Список литературы**

1. Волков Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах / Н.В. Волков - М. Академ проект, 2008 г., 399 стр.
2. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б.Диков-М.: Музгиз, 1966, 116 стр.
3. Иванов В.Д. Словарь музыканта - духовика / Иванов В.Д. - М.: Музыка, 2007 г., 128 стр.
4. Леонов В. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах - В.Леонов, Ростов-на-Дону: Рост. гос. консерватория 2010 г.
5. Методика обучения игре на духовых инструментах - под ред. Ю.Усова, М., 1966 г.