

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

Отечественная методика обучения игре на духовых инструментах. История становления 2-ух великих школ в России.

В музыкальной педагогике, с ее разнообразной специализацией, исторически сложилось множество различных методик, каждая из которых имеет свое направление, свой предмет и свои задачи в учебном процессе. Среди них, параллельно с эволюцией инструментально-духового исполнительства, формировалась, развивалась и совершенствовалась методика обучения игре на духовых инструментах. Основываясь на достижениях исполнительской практики, обобщенного педагогического опыта и результатах научных исследований, она рассматривает и излагает:

во-первых, общие закономерности и методы индивидуального обучения и воспитания музыкантов-духовиков;

во-вторых, специфические особенности теории и практики обучения на различных духовых инструментах.

Излагая основные положения теории и практики индивидуального обучения музыкантов-духовиков, данная методика исходит из того, что исполнительство на духовых инструментах - это особый вид трудовой деятельности музыкально одаренных людей, в процессе которой происходит сложная работа целого комплекса психофизиологических функций организма. Важнейшие из них: слух, дыхание, зрение, память, двигательные реакции, физические и эмоционально-волевые усилия, образно-эстетические представления и др. Принципиальное отличие этого вида музыкального исполнительства от других состоит в том, что звукообразование здесь происходит под воздействием воздушной струи, посылаемой особым способом в инструменты музыкантами.

Методика обучения игре на духовых инструментах рассматривает широкий круг вопросов в двух аспектах: теоретическом и практическом.

В теоретическом аспекте дается общая характеристика исполнительского процесса на духовых инструментах и определение понятия "амбушюр", рассматриваются особенности его работы при игре на различных духовых инструментах; подробно излагается сущность, значение и методы развития исполнительского дыхания и техники пальцев; анализируются функции языка и различные приемы звукоизвлечения и т.п. Вся эта тематика, наряду с другими проблемами является предметом постоянного внимания специалистов.

К настоящему времени по ней написано и защищено ряд диссертаций, проводятся научные исследования, издаются книги статьи и другие работы. Практическая сторона методики рассматривает вопросы, связанные в основном с педагогической практикой. К ним относятся: отбор кандидатов для обучения на духовых инструментах; особенности рациональной постановки; работа над различным музыкальным материалом; особенности работы с учениками на разных стадиях обучения и ряд других. При этом, исходным и основополагающим фактором является наличие у всех обучающихся музыкального слуха.

К учебным пособиям практического назначения относятся: "школы", хрестоматии, упражнения, сборники пьес, этюдов и др. Весь этот объем теоретических и практических обобщений разрабатывается в современной методике обучения игре на духовых инструментах на основе данных ряда конкретных наук. Это - физиология и анатомия, физика /акустика/ и биомеханика, педагогика и психология. В работе Б. Дикова и В. Богданова "Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах" говорится... "изложение основных сведений из анатомии и физиологии стало обязательным условием объяснения вопросов методики обучения: постановки исполнительского дыхания, работы губного аппарата, языка и пальцев. Это понятно, ибо сложный процесс исполнения музыки на духовых

инструментах, требующий тончайшей мускульной и сложной психической деятельности исполнителя невозможно понять и изучить без помощи научных данных.

Каждая историческая эпоха выдвигает свой, присущий ей метод преподавания игры на музыкальных инструментах. Он обусловлен ростом исполнительского мастерства музыкантов, уровнем культуры и образованности общества, господствующими эстетическими нормами, постоянно совершенствующейся педагогической наукой. В настоящее время в известной нам научной и методической литературе нет публикаций по проблеме генезиса методики обучения игре на духовых инструментах. По имеющимся у нас сведениям, в учебных программах и планах музыкальных вузов России лекция по этой теме отсутствует. Известный советский педагог, трубач, профессор Московской консерватории, автор книг «История отечественного исполнительства на

духовых инструментах» (1975),

"История зарубежного исполнительства на духовых инструментах" (1978)

Ю.А. Усов справедливо утверждает, что «методика как наука тесно сливается с историей исполнительства на духовых инструментах и предполагает такой подход к её исследованию, при котором исторический взгляд на явление и его сущность будет решающим». С этими словами замечательного исполнителя и педагога нельзя не согласиться.

Ю.А. Усов с блеском комментирует некоторые высказывания преподавателей игры на духовых инструментах, порой вступая с ними в полемику по вопросам техники игры.

В настоящее время значительно возрос интерес к разработке проблем, связанных с многовековой историей искусства игры на духовых инструментах, к изучению вопросов, связанных с научным анализом богатейшей практической деятельности многих известных отечественных педагогов и исполнителей. Эта область музыкальной науки приобрела

актуальнейшее значение, так как важные проблемы исполнительского процесса, их непосредственная связь с эволюцией отечественной музыкальной культуры, изменением музыкально-выразительных средств рассматривается не изолированно, а в контексте европейского музыкального искусства.

Рассмотрение путей формирования и развития московской ветви игры на флейте в качестве проблемы музыковедческого исследования обусловлено как очевидным интересом специалистов, так и явной недостаточностью работ в данной области. Между тем, флейта, являясь, возможно, наиболее универсальным из духовых инструментов, оказала значительное влияние на развитие не только духового искусства, но, в определённой мере, и на формирование национального инструментального стиля. Не менее существенной предпосылкой возросшего внимания к истокам отечественной игры на духовых инструментах является видимая интеграция национально-исполнительских школ, способствующая творческому взаимодействию исполнителей-духовиков, педагогов, композиторов, а также прогрессивному взаимодействию исполнительских культур и, вместе с тем, формированию художественного вкуса различных слоев слушательской аудитории. Широко распространённая в Древней Руси практика игры на флейтообразных народных инструментах заложила определённые основы успешного освоения отечественными музыкантами поступавших из Европы продольных и поперечных флейт, в значительной степени определила популярность флейты в различных слоях общества. Более трёх столетий отечественное исполнительство на флейте успешно развивается, соответствуя эстетическим потребностям общества. К настоящему времени сложилась и окончательно оформилась система музыкального образования исполнителей на духовых инструментах, заложены научные основы методики преподавания, создан обширный инструктивный и художественный репертуар. Наконец - и это, пожалуй, важнейшее обстоятельство - сформировались достаточно устойчивые традиции сольной, камерной и оркестровой практики. В ряду

названных изменений не последнюю роль сыграло и конструктивное
совершенствование инструмента.

II. Методика обучения духовников в Петербургской и Московской консерваториях в первые годы их существования. Петербургская консерватория

В 1862 году в Петербурге по инициативе А.Г. Рубинштейна, Императорского Русского Музыкального Общества, Великого князя Константина и многих частных лиц, общественных деятелей открылась первая в России консерватория.



Памятник Н.А. Римскому-Корсакову в сквере у консерватории

В начальном периоде её деятельности игру на духовых инструментах преподавали, главным образом, иностранцы, которые ориентировались на педагогический опыт профессоров европейских консерваторий. Среди этих преподавателей наиболее заметными фигурами были: Ц. Чиарди (класс флейты), В. Шубарт (класс гобоя), Э. Коваллини (класс кларнета), В. Вурм (класс т р у б ы) .

В своей педагогической деятельности они повторяли достоинства и недостатки профессоров Парижской консерватории. Многие из них демонстрировали высокий уровень индивидуального исполнительского мастерства, активно участвовали в гастрольных поездках, публиковали учебные методы и этюды. Занимаясь с учащимися, они руководствовались, прежде всего, собственным практическим опытом и педагогической интуицией. Можно предположить, что некоторые преподаватели пользовались не только собственными пособиями, но и книгами своих зарубежных коллег, среди которых учебные пособия А. Брода (1835), Г. Клозе (1844), Ж.Ф. Галле (1844) и Ж.Б. Арбана (1864).

В своей педагогической работе преподаватели Петербургской консерватории тех лет основное внимание уделяли не развитию художественной индивидуальности ученика, а обучению приёмам игры, развитию исполнительских навыков. Отбирая учащихся, преподаватели духовых классов обращали внимание, главным образом, на анатомические данные абитуриента. Поощрялся грудной тип исполнительского дыхания, а все другие типы «подвергались анафеме» . На духовое исполнительство тех лет большое влияние оказала творческая деятельность замечательных русских композиторов Н.А. Римского–Корсакова (1844-1908) и А.К. Глазунова (1835–1936). Оба композитора хорошо знали и любили духовые инструменты.



Глазунов

Во время службы инспектором духовых оркестров Морского ведомства Н.А. Римский–Корсаков на собственные средства купил тромбон, кларнет и флейту. Он писал в письмах к друзьям, что усердно учится играть на этих инструментах и планирует написать музыку для них после того, как освоит технику игры. Николай Андреевич жаловался, что ему плохо даются верхние ноты на тромбоне.

В 1877–78 годах он создаёт концерт для кларнета, концерт для тромбона с духовым оркестром и вариации для гобоя с духовым оркестром на тему романса М.И. Глинки «Что, красotka молодая». Ему принадлежат также несколько чудесных ансамблей для духовых инструментов. Партитуры его знаменитых оркестровых сюит «Испанское каприччио», «Шехеразада» и многих опер свидетельствуют о глубоком проникновении автора в художественные возможности духовых инструментов и являются образцом мастерского их использования. А.К. Глазунов (1835–1936) на собственные средства купил валторну и учился играть на ней. Он был первым исполнителем своей поэмы для валторны и фортепиано «Мечты», охотно исполнял партию валторны в Серенаде для валторны, 2-х скрипок, альта, виолончели и контрабаса. В фотоколлекции автора имеется фотоснимок, на котором запечатлен А.К. Глазунов, играющий на валторне.

Московская

консерватория.

В 1866 году по инициативе Н.Г. Рубинштейна (главного инициатора), была открыта консерватории в Москве. Её финансировали ИРМО, члены царской фамилии, Великий князь Константин, многочисленные меценаты.



Первоначально занятия музыкальных классов проходили на квартире Н. Г. Рубинштейна. Прежде всего были организованы занятия по хоровому пению и элементарной теории музыки; с осени 1863 года стали преподаваться сольное пение и игра на различных инструментах: скрипка, фортепиано (Н. Г. Рубинштейн), виолончель ([К. Ф. Эзер](#)), флейта ([Ф. Ф. Бюхнер](#)), труба (Ф. Б. Рихтер). В 1864 году численность учеников превысила двести человек.

В [1862 году](#) была создана консерватория в Санкт-Петербурге, и возникла потребность в высшем музыкальном учебном заведении в Москве.

Первыми преподавателями духовых классов Московской консерватории, как и Петербургской, были иностранцы, находящиеся под влиянием методических принципов европейских профессоров. Среди них наибольшим авторитетом пользовались В. Кречман (класс флейты), Э. Медер (класс

гобая), В. Гут (класс кларнета), М. Бартольд (класс валторны), Ф. Рихтер (класс т р у б ы) .

В первые годы существования Московской консерватории в духовых классах поощрялся, главным образом, тренаж, а не сознательное отношение к учебному процессу. Главной задачей обучения объявлялось не воспитание грамотного музыканта, обладающего яркой артистической индивидуальностью, а узкого специалиста. Был организован зачёт по чтению «с листа». Выпускники были обязаны исполнить не только программу, подготовленную под руководством преподавателя, но и самостоятельно выученное произведение. Инструменты, которыми пользовались студенты и преподаватели обеих русских консерваторий, были далеко не лучшего качества. Тем не менее, духовики России отрицательно относились к созданию вентильного механизма для амбушюрных инструментов силезскими мастерами Блюмелем и Штольцелем (1818). Ими не приветствовалось появление корнет-а-пистона с вентильным механизмом (1830). Ни в Петербургской, ни и Московской консерваториях не торопились пользоваться флейтой новой конструкции Тео-бальда Бёма (1832). Даже учреждение в 1832 году инструментальной фирмы «Гек-кель» в городе Бибрих (Германия), где ремонтировались духовые инструменты и велись работы по усовершенствованию контрафагота, английского рожка, бассетгорна, не вызвало восторга у консервативно настроенных русских духовиков.

В России хорошо помнили скептическое отношение М.И. Глинки к художественным возможностям новых духовых инструментов. По мнению великого русского композитора, технические новшества облегчают исполнителю владение инструментом, но отрицательно сказываются на тембре.

В 1931 году при Московской консерватории была организована кафедра духовых инструментов, которую возглавил замечательный исполнитель—

кларнетист, талантливый педагог, выдающийся методист, видный общественный деятель С.В. Розанов (1870–1937). С.В. Розанов – первый исполнитель в России Патетического трио М.И. Глинки для кларнета, фагота и фортепиано (1892). Критика отмечала умение артиста сочетать ритмическую точность с исполнительской свободой, а также его поэтическую одухотворённость. Он один из организаторов и участников Первого симфонического ансамбля («Персимфанса»), который существовал с 1922 по 1932 годы и работал без дирижёра.

В 1934 году С.В. Розанов первым среди исполнителей-духовиков получил звание «Заслуженный деятель искусств».

В 1935 году им опубликована методическая работа «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах». Хотя в наши дни эта книга кажется устаревшей и несколько наивной, следует признать, что в ней заложены основы всей современной методики обучения.

С.В. Розанов выдвинул четыре основных принципа преподавания:

- 1) Воспитывать не узкого специалиста, а всесторонне грамотного музыканта, художественную личность;
- 2) В учебной работе опираться на сознательное усвоение музыкального материала;
- 3) Использовать научные достижения в области физиологии, педагогики, психологии;
- 4) Обращаться к высокохудожественному репертуару.

С тех пор прошло без малого 70 лет. В наше время любой заведующий кафедрой любого отечественного музыкального вуза может с полным основанием потребовать выполнения тех же четырёх принципов преподавания.

Современная методика и прогнозы её дальнейшего развития

Отечественные педагоги–духовики XX века В.М. Блажевич, Б.А. Диков, Г.А. Орвид, Н.И. Платонов, С.В. Розанов, А.И. Усов, А.А. Федотов, В.Н. Цыбин

сформировали так называемую «психофизиологическую школу игры на духовых инструментах, основным требованием которой являлось сознательное отношение к исполнительскому процессу. Игра на духовых инструментах рассматривалась ими как сложный психофизиологический акт, управляемый высшей нервной деятельностью человека. Методика обучения игры на духовых инструментах выработала особые художественные требования к исполнителям: «ясность, глубина и отчётливость звука, певучая кантилена, яркая эмоциональность, простота и искренность в выражении чувств» [20, с. 189].

Известные Московский флейтисты- Влад.Ник.Цыбин, Алекс.Васил.Корнеев , Ник.Иван Платонов
В.Н. Цыбин



Современное отечественное исполнительское искусство не родилось на пустом месте. Оно вобрало в себя элементы чуть ли не всех прошлых художественных стилей.

А.В. Корнеев

Лучшие исполнители–духовики нашего времени используют опыт музыкантов XVIII, XIX, XX веков (конечно, судить о творческой манере музыкантов, живших в отдалённые времена, можно лишь на основании оценок, сделанных их современниками).



Музыканты наших дней используют приёмы, заимствованные из всех художественных стилей и направлений. Л. Раабен допускает одновременное присутствие в современном музыкальном мышлении черт неоклассицизма и таких «извечных» признаков классицизма XVII века, как порядок, регламентация, архитектурная ясность [17, с. 5]. Эти черты классицизма, на наш взгляд, присутствуют в исполнительском искусстве многих современных духовиков. Музыкальный авангардизм, существовавший с конца XIX века до последней четверти XX столетия, внёс необходимость совершенствовать исполнительские приёмы XIX века, а также дополнить методику обучения игре на духовых инструментах изучением новых, нетрадиционных исполнительских приёмов. К их числу относятся: перманентное (непрерывное) исполнительское дыхание; игра аккордами (многозвучие); frullato на медных духовых инструментах; так называемая «игра в квадратах»; четвертьтоновая альтерация; губная осцилляция; язычковое pizzicato на кларнете и саксофоне (slap-stick); хлопок ладонью по мундштуку медного духового инструмента; стук пальцем по клапану или корпусу инструмента; игра с недостающей деталью инструмента; и многое другое. Е.Г. Гуренко подметил, что одной из существенных черт современного музыкального исполнительства является стремление к «диалогу классики и модернизма» [8 , с . 4 6 6] .

Некоторые современные композиторы смело смешивают в одном и том же произведении классические каноны и эксперимент. Многие духовики, играя одно и то же сочинение, демонстрируют, казалось бы, несоединимые исполнительские черты. В одном фрагменте сочинения они скрупулёзно точно используют все методические установки и технические достижения классиков исполнительского искусства, а в другом фрагменте эти исполнители, отказываясь от исполнительских штампов, сознательно обращаются к нетрадиционным приёмам игры, порой даже к откровенному китчу.

В послевоенный период значительно повысился уровень исполнительского мастерства отечественных духовиков. Их достижения на Всемирных конкурсах и фестивалях – яркие страницы в истории мировой исполнительской культуры. Исполнители на духовых инструментах стали чаще выступать в концертах с сольными программами и в ансамблях. 15 лучших исполнителей-духовиков получили звание «народный артист РФ». Исполнительская манера этих музыкантов, зафиксированная в грамзаписях, выделяется глубоким постижением авторского замысла, яркой художественной индивидуальностью, простотой и искренностью в выражении чувств.

По нашему мнению, игра многих отечественных исполнителей на духовых инструментах является, образцом классического инструментального искусства.

Этим успехам способствовали крупные достижения в области преподавания игры на духовых инструментах и методики. В XX веке было опубликовано много новой, интересной методической литературы, издано четыре сборника статей и очерков «Методика обучения игре на духовых инструментах» (один под редакцией Е.В. Назайкинского и три под редакцией Ю.А. Усова), появились в продаже и в библиотеках другие сборники, учебники и пособия. Книга А.А. Федотова «Методика обучения игре на духовых инструментах»,

изданная в 1975 году, оказала и продолжает оказывать по сей день положительное влияние на воспитание музыкантов разных поколений.

Однако в современной методике обучения игре на духовых инструментах много нерешённых проблем:

- 1) Методика обучения игре на духовых инструментах плохо увязана с достижениями педагогической науки и музыкальной психологии;
- 2) Современная методика обучения игре на духовых инструментах рекомендует студентам развивать музыкальное мышление. Между тем, музыкальное мышление, как творческий процесс, не исследовано на теоретическом уровне и в настоящее время находится в стадии изучения. Педагогические рекомендации преподавателей–духовиков по этому вопросу чаще всего не опираются на науку, а основаны лишь на личном опыте;
- 3) Отбирая учащихся для занятий в классах духовых инструментов, экзаменаторы выявляют физические данные ребёнка, а также задатки музыкального слуха и музыкального ритма. Метод обнаружения перечисленных музыкальных задатков весьма не совершенен. Иногда в отборочном конкурсе побеждает не самый способный ребёнок, а тот, кто уже знаком с процедурой экзамена и заранее знает, что его ждёт на такого рода соревнованиях;
- 4) В современной методике обучения игре на духовых инструментах наиболее рациональным типом исполнительского дыхания объявлен грудобрюшной тип дыхания, а грудной тип дыхания «подвергнут анафеме». Между тем, исполнительская практика последних лет показала, что музыканту - духовику можно и нужно использовать все известные типы дыхания;
- 5) В учебных заведениях страны мало девушек обучается игре на медных духовых инструментах. Недостаточно разработана методика постановки исполнительского дыхания женщин, играющих на валторнах, трубах, тромбонах. В оркестровых коллективах почти не видно женщин, играющих

на этих инструментах. Между тем, в США существует множество женских духовых оркестров, чьи выступления неизменно вызывают интерес у публики;

6) В учебных планах отечественных консерваторий не предусмотрен специальный класс обучения игре на саксгорнах, несмотря на потребность в грамотных исполнителях на этих инструментах;

7) В некоторых консерваториях страны не ведётся обучение студентов-духовиков редакторской работе, их не учат самостоятельно сочинять каденции к исполняемым сочинениям, не учат делать переложения для своего инструмента;

8) В наше время многие отечественные духовики стремятся превзойти друг друга в быстроте исполнения любых сочинений, имеющих указания «allegro», «al-legretto», «vivo», «presto» и т. п. Такая тенденция неизбежно ведёт к искажению авторского замысла, к бессодержательной, «усреднённой» игре, к потере индивидуального тембра. Между тем, приведённые термины вовсе не означают «presto possibile» – играть предельно быстро. Иногда беглость пальцев и демонстрация staccato служит ширмой, за которой музыкант пытается скрыть ущербность исполнительской культуры и слабое владение всем комплексом исполнительской техники. Привычку некоторых молодых кларнетистов играть быструю музыку как можно быстрее отмечают также А. П. Баранцев и В. Я. Колин [12, с. 242]. Профессор Российской академии музыки им. Гнесиных А.А. Федотов, беседуя со студентами Новосибирской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, справедливо подметил, что многие кларнетисты пользуются «опёртым дыханием» лишь во время игры cantilena, и «забывают» о нём, играя быструю музыку.

9) Некоторые молодые исполнители на духовых инструментах предпочитают пользоваться такими нотными изданиями, где приведено наибольшее число редакторских украшений и отступлений. Принцип один – чем их больше, тем лучше! Иногда такая практика служит попыткой скрыть с помощью внешних

эффектов отсутствие глубокой мысли и недостаток исполнительской культуры.

10) Характеризуя состояние современной отечественной методики обучения игре на духовых инструментах, авторы методических пособий перечисляют главным образом достижения и редко упоминают недостатки. Название грядущего этапа развития методики обучения игре на духовых инструментах ещё не придумано. Возможно, его назовут «этапом творческой методики». Можно предположить, что на этом этапе первостепенное внимание будет направлено на изучение таких явлений, как музыкальное мышление, творческое воображение, музыкальные фантазии, слуховые представления. Именно этим задачам будет отведено основное внимание при отборе учащихся для обучения в классах духовых инструментов. Преподаватели кафедры духовых инструментов будут в обязательном порядке проходить курс обучения основам педагогики и психологии. В исполнительской и педагогической практике в равной мере будут использованы все типы дыхания, свойственные человеку.

Выводы

Эволюция методических воззрений тесно связана с историей музыкальной культуры. Преподавание методики на теоретическом уровне не может обойтись без изучения эстетических норм, присущих данной эпохе. Однако далеко не всякое пособие по обучению игре на духовых инструментах выходит за рамки чисто технологических проблем. Лучшие преподаватели игры на духовых инструментах стремятся проникнуть в глубины исполнительских процессов, раскрыть их объективную закономерность, найти иные, более прогрессивные методы обучения. Замечательный исполнитель-трубач, выдающийся педагог, доктор искусствоведения Ю.А. Усов пишет: «Перед педагогами стоит задача выйти из замкнутого круга имманентного технологизма, освоить широкий круг проблем культуры. Именно здесь методика встречается с историей, эстетикой, с музыкознанием

в широком понимании этого слова» [19, с. 99]. Понимание закономерности появления новых исполнительских и педагогических приёмов – залог дальнейшего развития педагогики и искусства игры на духовых инструментах. Методика обучения игре на духовых инструментах прошла, развиваясь, много стадий: от примитивных «уроков» первобытного музыканта, основанных на подражании, до современной методики, опирающейся на научную мысль. Изучение этих этапов создаёт предпосылки для прогнозирования дальнейшего развития духового искусства и позволяет успешнее совершенствовать индивидуальное исполнительское мастерство каждого современного духовика. Дальнейшее совершенствование методики обучения игре на духовых инструментах возможно лишь в том случае, если методическая мысль будет теснее связана с педагогической наукой и музыкальной психологией.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Усов Ю. Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1917-1967). //Методика обучения игре на духовых инструментах (очерки). Вып. III М., 1970
2. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Второе издание. М., 1989
3. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Второе издание. М., 1986
4. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века в двух операх Бортнянского //Музыка и музыкальный быт старой России. Материалы и исследования. Л., Т2 1927
5. Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. М., 1979
6. Модр А. Музыкальные инструменты. М., 1959
7. Ягудин Ю. Воспоминания о В.Н.Цыбине. //Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966
8. Янкелевич А. Воспоминания о Ф.Ф.Эккертe. //Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966
9. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика. М., 2007.
10. А. Корнеев. Незабываемое... // И. Козловский Воспоминания, статьи (составитель Т. Малахова). М., 2005. С. 495-498.