

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
ГАПОУ РБ «КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»**

Роль педагога в начальный период обучения

Методические рекомендации

**Улан-Удэ
2023**

Утверждено
Методическим советом ГАОУ СПО «Колледж искусств
им. П.И.Чайковского»

Рецензент:
Р.А. Кудрявцев, Нар. арт. РБ

Составитель:
С.А. Алексеева , преподаватель

Роль педагога в начальный период обучения: методические рекомендации для студентов ССУЗов / сост. С.А. Алексеева – Улан-Удэ 2023г.-31 с.

Данные методические рекомендации подготовлены для студентов специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) ПМ.01 Исполнительская деятельность МДК 01.05. История исполнительского искусства, инструментоведение, изучение родственных инструментов и направлены на формирование и развитие следующих профессиональных компетенций ПК 2.3

В методических рекомендациях представлен теоретический материал для самостоятельного изучения студентами, а также практические задания для использования в процессе учебной практики.

Введение

Начальное обучение игре на духовых инструментах является частью общего процесса профессионального обучения. Основная задача – заложить прочный музыкальный фундамент, на котором будет базироваться дальнейшее развитие учащихся. На этом этапе учащиеся должны приобщиться к музыкальной культуре, ознакомиться с лучшими ее образцами, получить основы правильного восприятия музыки.

Особенности физиологии и психологии учащихся младшего школьного возраста. Формирование педагогического процесса в связи с этими особенностями. Возможности младшего школьника: внимание, воля, особенности восприятия. Распределение физической нагрузки, виды деятельности.

Основные задачи начального обучения. Содержание и направленность первых занятий. Знакомство с устройством инструмента. Основы рациональной постановки. Изучение доступного инструктивного и художественного материала.

Одним из важнейших условий, определяющим успех работы педагога с начинающими музыкантами, являются правильные взаимоотношения между педагогом и учениками.

От преподавателя требуется, прежде всего, чтобы он по-настоящему любил свое дело и проявлял глубокую заинтересованность в неуклонном росте своих учеников.

Почувствовав равнодушие своего педагога, учащиеся обычно платят ему тем же, то есть не проявляют должной заинтересованности в занятиях и, как правило, снижают свои успехи.

Очень важно, чтобы педагог пользовался среди учащихся авторитетом, который должен создаваться в процессе их общения. Решающее значение здесь будет иметь качество проводимых преподавателем занятий, его музыкальная и общая культура, а также моральный облик.

Для того чтобы быть настоящим мастером своего дела, преподаватель должен рассматривать занятия с учащимися не только как средство обогащения их музыкальными знаниями и исполнительскими навыками, но и как процесс, постоянно оказывающий на них глубокое воспитательное влияние. Педагог обязан хорошо знать и постоянно учитывать в своей работе возрастные

особенности учащихся, их умственное и физическое развитие, склонности характера и т.п.

Репертуар 1-3 классов ОДО.

Глубокое и полное знание инструктивного и художественного репертуара - залог эффективной педагогической деятельности. Обзор репертуара 1 – 3 классов ОДО для всех духовых и ударных инструментов.

Подбор учебного материала, позволяющего решать конкретные задачи начального этапа обучения с учетом особенностей развития ученика, его интересов, склонностей и способностей. Определение меры сложности и доступности материала. Соответствие исполнительских задач и изучаемого инструктивного и художественного репертуара. Принципы развивающего обучения.

Исполнение на инструменте разнохарактерных произведений из репертуара 1 - 3 классов ОДО, подробный разбор.

Направление работы в старших классах ОДО.

Перспективное планирование учебного процесса. Правильная организация занятий. Необходимость определения главных и второстепенных задач для каждого этапа обучения. Выбор принципов работы в соответствии с индивидуальными особенностями ученика. Распределение физических нагрузок при занятиях на духовом инструменте. Соответствие форм работы и изучаемого материала интеллектуальному, художественному и техническому уровням развития ученика. Овладение навыками работы над звуком и элементарными техническими приемами; развитие навыков художественного воспроизведения музыки.

Репертуар 4-5 классов ОДО.

Глубокое и полное знание инструктивного и художественного репертуара - залог эффективной педагогической деятельности. Обзор репертуара 4 – 5 классов ОДО для всех духовых и ударных инструментов. Необходимость освоения материала, применяемого на разных ступенях обучения. Методическая литература как способ обобщения и передачи индивидуального опыта.

Исполнение на инструменте произведений крупной формы из репертуара 4 - 5 классов ОДО, подробный разбор.

Практические занятия (10 часов по программе):

1. Повторение пройденного материала.
2. Работа с дополнительной литературой по темам 3.1., 3.2., 3.3., 3.4., 3.5., 3.6., 3.7., 3.8., 3.9.

Самостоятельная работа (9 часов по программе):

1. Систематизация и закрепление теоретических знаний по изучаемым учебным дисциплинам профессионального модуля.
2. Анализ школ игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов.
3. Изучение методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов. Работа с дополнительной литературой по темам.
4. Изучение материала лекции.

текущая аттестация - контрольный опрос.

Студенты должны устно ответить на вопросы по междисциплинарному курсу «Методика обучения игре на инструменте» по разделам 2.2.1.2 «Общие основы воспитания музыкальных данных учащихся» и 2.2.1.3 «Организация и направление работы с учащимися».

Студенты должны: *знать* общие основы воспитания музыкальных данных у учащихся; методы и способы организации работы с учащимися; профессиональную терминологию; современную методологию преподавания в учреждениях музыкального образования.

уметь планировать развитие профессиональных навыков у учащихся; организовать обучение учащихся игре на инструменте с учетом их возраста и уровня подготовки; применять теоретические знания в преподавательской практике.

Примерный перечень вопросов для устного ответа на контрольном опросе:

1. Роль музыкального слуха в исполнительском процессе. Виды музыкального слуха. Методы развития музыкального слуха.
2. Значение музыкальной памяти. Виды музыкальной памяти и методы развития.

3. Музыкально – ритмическое чувство. Его роль в исполнительском процессе и методы развития.
4. Отбор кандидатов для обучения игре на духовых и ударных инструментах.
5. Рациональная постановка при игре на духовых и ударных инструментах.
6. Начальное обучение и проведение первых уроков
7. Методика проведения урока.
8. Организация самостоятельных занятий учащегося.
9. Роль преподавателя в начальный период обучения.
10. Репертуар младших классов ОДО. Методический разбор произведений 1-3 классов ОДО.
11. Репертуар старших классов ОДО. Методический разбор произведений 4-5 классов ОДО.

Работа над тренировочным (инструктивным) материалом.

Работа над продолжительными звуками – одно из самых распространенных упражнений. Различные последовательности исполнения продолжительных звуков.

Комплексы упражнений для духовых инструментов. Их цели и задачи для разных этапов обучения. Критический обзор ежедневных упражнений различных авторов XIX - XX веков для разных инструментов.

Роль гамм и трезвучий в формировании исполнительского мастерства музыкантов. Смысл и цели работы над гаммами на разных этапах обучения. Изучение аппликатуры начинающими, расширение диапазона, развитие беглости пальцев (кистей рук), воспитание ритма, развитие динамической гибкости, совершенствование техники, воспитание художественных навыков, поддержание ежедневной формы. Виды гамм и арпеджио трезвучий. Типичные недостатки исполнения гамм и трезвучий: неритмичность, неровность звучания, неточное интонирование, отсутствие выразительности исполнения.

Этюд – пьеса, основная цель которой – развитие ряда технических навыков, без которых невозможно приобретение и совершенствование исполнительского мастерства.

Различные цели и задачи этюдов. Особенности работы музыканта над этюдами. Выделение наиболее трудных в техническом отношении мест. Выучивание наизусть. Регулярное повторение этюдов.

Распространенные ошибки при работе над этюдами. Развитие ровности, ритмичности, выносливости. Классические этюды для различных духовых инструментов. Особенности работы в классе и при самостоятельных занятиях. Преодоление характерных проблем. Определение возможной степени сложности. Роль этюдов в развитии отдельных конкретных сторон исполнительской культуры.

Общие принципы работы над музыкальными произведениями.

Смысл и цели изучения художественного материала на разных этапах обучения. Раннее художественное развитие - особенность отечественной исполнительской школы.

Умение работать над музыкальными произведениями – особо важный и сложный момент в обучении игре на духовых и ударных инструментах. Три основных этапа в разучивании произведений. Решение основных технологических проблем в процессе работы над художественным материалом в ОДО. Развитие эстетических представлений. Формирование начальных представлений о правилах фразировки, развитии материала, о жанре и форме. Первоначальные представления о стиле. Комплекс выразительных средств в исполнении пьес. Выявление основных, важнейших для данного периода и данного ученика проблем. Доступность изучаемого репертуара. Характерные ошибки учеников. Методические рекомендации по изучению произведений.

Особенности работы над музыкальными произведениями малой и крупной формы.

Жанровые разновидности миниатюры: песня, скерцо, ноктюрн, этюд, прелюдия, вальс, марш, колыбельная, танец, ария и ряд других. Музыкальная форма миниатюр. Особенности работы над произведениями кантиленного и виртуозного характера. Методические рекомендации по изучению произведений малой формы.

Соната как форма инструментальной музыки занимает заметное место в творчестве: Г.Генделя, И.С.Баха, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Листа, М.Глинки, А.Бородина, Г.Телемана, А.Корелли, Ф.Пуленка и др.

Зарождение концерта (XVII век). Создатель жанра инструментального концерта – А.Вивальди.

Методические рекомендации по изучению произведений крупной формы. Формирование представлений о стилевой специфике. Формирование представлений о форме и драматургии произведения. Умение выделить главные мысли и разделы произведения. Важность подбора репертуара для эффективного развития ученика. Доступность исполняемого репертуара. Освоение исполнительских традиций. О создании самостоятельных трактовок. Стимулирование творческой активности учащихся.

Работа с концертмейстером.

Основные принципы работы с концертмейстером в классе по специальности. Цели и задачи в работе с концертмейстером в классе специальности и камерного ансамбля.

Одним из важнейших моментов в обучении музыкантов (ОДО, музыкальные СУЗы и ВУЗы), а также в период подготовки к сольному выступлению обучающихся является работа с концертмейстером.

Концертмейстер (нем. *Konzertmeister*)

1. Первый главный музыкант в оркестровой группе исполнителей, играющих на одинаковых инструментах. Концертмейстер ведет за собой остальных участников своей группы, указывая им, приемы исполнения; в соответствующих местах концертмейстер играет соло. В симфонических оркестрах концертмейстер первых скрипок считается также концертмейстером всего оркестра.
2. Пианист – аккомпаниатор, руководящий исполнителями при разучивании ими их партий
3. Выступает в качестве аккомпаниатора вместе с солистом-музыкантом в концерте.

Концертмейстер является главным помощником преподавателя по специальному инструменту. Концертмейстер, прежде всего, обязан составить себе ясное представление о главных чертах и характере произведения, и хотя это одна из прерогатив педагога по специальности, тем не менее, концертмейстер вместе с исполнителем должен добиться указанных выше положений. Во-первых, в период работы следует обозначить, найти верный темп, более рельефно определить форму, динамику развития частей и кульминацию произведения, добиться слаженной ансамблевой игры. Во-вторых, обеспечить техническую и темповую устойчивость указаний автора. Постоянство темпа не должно содержать принуждения или метрономической жесткости. Верный темп будет тот, который поможет приспособиться к изменчивому содержанию музыки, и это педагог и концертмейстер должны решать вместе. И все же все темповые, динамические ансамблевые аспекты концертмейстер решает вместе с исполнителем на репетициях. Несколько исполнительских задач, которые нужно решить концертмейстеру вместе с исполнителем:

1. Ансамбль и баланс звучания
2. Ритм и его «ритмическая» интонация, связанная с агогикой

3. Динамика развития произведения и его кульминация
4. Характер, стиль и форма произведения
5. Тончайшие вопросы согласованных вступлений (вдох, ауттакт)
6. Дыхание, фразы
7. Согласованное штриховое единство

Пожалуй, это главный критерий грамотного концертмейстера, не говоря уже о том, что все должно быть изучено концертмейстером. Во время учебных и концертных выступлений исполнителей концертмейстер – это самый главный помощник солиста, он – и психолог, и наставник, и активный совместный исполнитель. От работы хорошего концертмейстера зависит очень многое. Особенно тогда, когда молодые музыканты выступают в различных конкурсных состязаниях. Работа концертмейстера – это постоянный творческий процесс, это те тончайшие нити, которые связывают зрелого, грамотного музыканта-концертмейстера с юным, начинающим музыкантом.

Работа над ансамблем.

Особенности, цели и смысл ансамблевых занятий в ОДО. Воспитание ансамблевых навыков начинающего музыканта.

Понятие «исполнительский ансамбль» подразумевает коллективное исполнительское действие группы музыкантов, направленное на достижение единства в раскрытии художественного замысла музыкального произведения посредством интонационной и динамической согласованности звучания, тембровой слитности, ритмического и штрихового единства исполнения. Под ансамблевыми навыками мы понимаем умение исполнителя:

- слышать ансамбль в целом и свою партию как часть ансамбля;
- достигать характерной, тембровой, динамической, интонационной согласованности своей партии с другими голосами ансамбля;
- добиваться гибкости исполнения, которая связана с фразировкой и мгновенным переключением от мелодии к сопровождению и наоборот.

Развитие базовых навыков: интонирование, ритм, динамика, взаимодействие с партнером и т.п. Обеспечение общего строя ансамбля. Мелодия в ансамбле, баланс звучания.

Организация ансамблевых занятий. Репертуар для разных возрастных групп. Распространенные ошибки в ансамбле духовых инструментов.

Развитие навыков чтения с листа.

Одной из важных предпосылок успешного ансамблевого и оркестрового исполнительства является умение читать с листа. Воспитывать навыки чтения с листа необходимо начинать с первых шагов обучения на инструменте. Если обучающийся не достаточно приобщился к чтке нот, то на практике он всегда будет болезненно ощущать этот пробел. Поэтому необходимо использовать любые возможности для развития у своих учеников качеств свободной ориентации в нотном тексте.

Для того, чтобы при ознакомлении с новым нотным текстом учащийся допускал как можно меньше ошибок, рекомендуется:

- предварительно ознакомиться с новым нотным текстом зрительно, осмыслить его тональность, метроритмическую структуру, в общих чертах динамику, штрихи, характер музыки;
- выбрать темп (временный), в котором на данном этапе можно сыграть самые трудные в техническом отношении места, не нарушая общего характера движения музыки. Неудачно выбранный (слишком быстрый) темп приводит к тому, что сравнительно легкий материал учащийся читает свободно, но, дойдя до трудных мест, начинает замедлять движение и в конце концов останавливается. Цель остается недостигнутой;
- приучать учащегося к комплексному восприятию нотного материала умению как можно шире зрительно и в смысловом отношении схватывать нотный текст, не сосредотачивать свое внимание только на той ноте, которую в данный момент исполняешь, а уметь смотреть на несколько нот (или даже тактов) вперед.

Развитие навыка чтения с листа должно строиться по принципу «от простого к сложному». Материал для чтения с листа должен подбираться с точным учетом возможностей учащегося, но и не слишком легкий, а такой, который мог бы развивать его. Нельзя при ознакомлении с новым нотным текстом ставить перед учащимся большой объем исполнительских задач, объем заданий должен увеличиваться по мере накопления учащимся необходимых профессиональных навыков и исполнительского мастерства. Поэтому требовать от учащегося, чтобы он при чтении с листа, помимо точного воспроизведения текста, добивался и исключительной выразительности исполнения, вряд ли целесообразно. Никакое умение в

чтении с листа не может подменить углубленной работы над музыкальным текстом.

Рекомендации по развитию навыка чтения с листа.

Образность музыкального мышления.

Музыкальный образ в произведении. Наш мир посредством музыкальных звуков, оформленных в музыкальные образы. Г.Г.Нейгауз, Г.А.Орвид, А.Б.Гольденвейзер, о творческом процессе.

Построение музыкального повествования: умение выделить отдельные самостоятельные мысли музыкальной композиции, найти местные и главную кульминации, развивающие, интермедийные и заключительные разделы. Воссоздание музыкальной формы в процессе интерпретации. Аналогия с устной и литературной речью. Убедительность и логичность трактовки произведения - результат правильно построенного повествования.

Исполнительский стиль.

Выразительные средства при исполнении на духовых инструментах. Обычно к выразительным средствам исполнителя на духовых инструментах относят такие понятия: 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, фруллято, глиссандо. Хотя двойное стаккато - это технический прием. А фруллято 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, согласных во время игры; техника

пальцев (беглость, четкость, согласованность); знание аппликатуры (основной, вспомогательной, дополнительной).

К выразительным средствам относятся 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 губ, 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 важное 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 террасная динамика, включающая постепенное

усиление или ослабление звука (*ppp, pp, mp, mf, f, 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 мало заметное 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 связана с применением штрихов. Штрихи помогают усилить выразительность исполнения. Разнообразные исполнительские средства можно разделить на три основные группы:

- первая – средства, относящиеся 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 деление носит условный характер, так как между исполнительскими средствами в музыке 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.

Изучение родственных инструментов.

Необходимость изучения и освоения родственных духовых и ударных инструментов. Наличие разницы в физической величине основных инструментов и родственных. Основные проблемы, возникающие при переходе от основного инструмента к родственному.

Особенности концертного исполнительства.

Итогом всей работы музыканта, серьезной проверкой усвоения материала и художественной подготовки является концертное выступление. В каком бы качестве не представлял музыкант - в качестве оркестранта, участника ансамбля или солиста – оно всегда ответственно и ко многому обязывает.

Есть замечательные примеры ведущих исполнителей на духовых инструментах: заслуженные артисты РСФСР – А.Корнеев, В.Буяновский, В.Безрученко, Г.Орвид, Т.Докшицер; лауреаты международных конкурсов – Б.Афанасьев, Л.Михайлов и другие. Все они пропагандировали сольное исполнительство на духовых инструментах.

Несмотря на прекрасные примеры сольного исполнительства на духовых инструментах, концерттировать на них удастся далеко не каждому. Известно, что даже опытные оркестранты нередко теряются, играя оркестровое соло, уже не говоря о концертном выступлении.

Причин здесь много. Взять хотя бы то обстоятельство, что если пианист может сосредоточить свое внимание на музыке и меньше думать о возникновении звука, так как фортепиано звучит при любом прикосновении, то духовик, думая о художественной стороне исполняемого произведения, одновременно должен постоянно заботиться о процессе воссоздания звука. Если вокалист создает звук, используя свой природный аппарат – голос, то духовик создает звук с помощью не одушевленного инородного инструмента-резервуара. После того, как в нем запульсирует воздушный столб, играющий должен регулировать длину, плотность и частоту колебаний этого воздушного столба. Поэтому процесс звукообразования на духовых инструментах намного сложнее, чем на других музыкальных инструментах, а в концертных условиях, где степень ответственности, а, следовательно, и волнение значительно возрастает.

Следующая трудность – отсутствие у исполнителей на духовых инструментах необходимого опыта сольных выступлений, что нарушает привычные нервно-мышечные связи, сковывает исполнительский аппарат. Одно – два неудачных выступления в концерте – и в результате вырабатывается «эстрадобоязнь». В основе этой болезни лежат не только и не столько названные причины, сколько неуверенность в своей подготовленности, в знании исполняемого произведения во всех его деталях. Отсюда дополнительное волнение. «Волнение обратно пропорционально

степени подготовки», - говорил Н. А. Римский-Корсаков. Оно приводит к скованности, к потере контроля над исполнением, к срывам.

У музыкантов-духовиков существуют и такие проблемы, как пересыхание во рту, учащение дыхания, потение рук. У всех бывает по-разному, но проблема все же существует.

Поэтому при подготовке к концертному исполнению необходимо соблюдать следующие условия:

1. Музыкальное произведение, выбранное для исполнения, не должно превышать технические и художественные возможности исполнителя. Часто педагоги (в особенности молодые) поддаются просьбе учеников, которые порой переоценивают свои возможности, сыграть ту или иную пьесу, и в результате учащийся выходит на эстраду с исполнением произведения, которое по подготовке и общему музыкальному развитию ему сыграть еще рано. Поэтому педагог обязан регулировать и точно определять уровень возможностей своих учащихся.

2. Необходимо твердое знание исполняемого произведения и не только нотного текста, но и всех агогических, динамических оттенков, а также партии сопровождения. Для этого нужно уметь быстро учить и процесс должен быть постоянным. Как рекомендует известный пианист И.Гофман, а вслед за ним и Г.Нейгауз, нужно учить пьесу на инструменте с нотами, по нотам без инструмента, без нот и инструмента. Многие исполнители полагаются на свою механическую память: губы помнят, пальцы помнят – значит все в порядке. Однако механическая память ненадежна, так как не всегда срабатывает. Важнее память логическая, то есть осмысленный подход к запоминанию текста. В этом случае срывы почти исключены. Также хорошо, когда произведение выучено заранее, а не перед самым выступлением. Оно должно всегда немного «отстояться», нужно и в него «вжиться».

3. Умение начинать исполнение не только с начала, а с любого места, говорит о глубоком, тщательном знании произведения учеником.

4. С целью предохранения от случайных искажений нотного текста, а также для освежения зрительного образа, выученное наизусть произведение рекомендуется проигрывать по нотам и в медленном темпе.

5. Для более осмысленного исполнения на концерте – очень полезно делать -аудио, -видео запись, для того чтобы после проанализировать вместе с учеником его игру.

6. После успешных репетиций не следует расслабляться, так как выступление еще впереди.

7. Не стоит накануне и в день выступления много заниматься. Произойдет ситуация «заигрывания произведения».

8. Инструмент перед выступлением должен быть в полном порядке, так как если что-то будет неисправно – учащийся будет постоянно отвлекать свое внимание, что приведет к дополнительному волнению.

9. Систематическое участие в концертах приведет к более свободному исполнению. Поэтому педагог должен создавать условия для выступления своих учеников: например, организовывать концерты класса, концерты для родителей, концерты в честь каких-либо календарных праздников....

10. Для духовиков очень важно не выходить на сцену «с полным желудком», так как чувство сытости приведет учащегося к чувству сна.

11. За несколько дней до выступления не рекомендуется менять привычный режим и ритм жизни, так как это поддерживает психику ученика. Все идет «как обычно».

12. Не стараться играть на концерте лучше, чем на репетициях. Это приводит к дополнительному напряжению и преувеличению.

13. Перед концертом преподавателю не рекомендуется делать своим учащимся много частых замечаний, это очень сильно распыляет их внимание. Чем ближе к концерту, тем более обобщенный характер должны носить замечания, они должны быть связаны с какими-то стилистическими, выразительными моментами общего порядка.

Педагогу очень важно морально поддержать ученика перед выступлением, создать у него хорошее творческое настроение. Некоторые педагоги сами бывают настолько взволнованы и взвинчены, что их настроение, естественно, передается ученикам. Педагог должен быть мудрее. Тут важно, с одной стороны, не нарушать принципиального характера исполнения и не упустить какие-то важные детали, с другой стороны, нацелить внимание исполнителя на главное.

Из практики известно, что одаренные ученики во время концерта играют лучше, чем на репетиции, но и известно также, что если они срываются, то основательно. В подготовке к концертам нет никаких особых тайн. Только осознанный и целеустремленный труд может обеспечить успех дела.

14. Важно объяснить ученику, что не стоит опьяняться успехом и не падать духом от неудачи. И то и другое отклоняет внимание, хотя музыка продолжается.

15. После выступления очень полезно проводить внутриклассное обсуждение, чтобы и преподаватель, и концертмейстер, и ученики могли обменяться своими мнениями о выступлении. Важно подвести итог работы. Также можно предложить ученикам очередную программу для будущих выступлений.

Необходимо иметь репертуарный запас, а для этого надо сохранять в работе уже играные произведения с целью более углубленной работы и интерпретации музыки. Для успешного выступления в концерте необходимо хорошее физическое состояние исполнителя, его исполнительского аппарата.

Для создания хорошего состояния исполнительского аппарата многие педагоги рекомендуют перед выступлением отдых. Но этот совет имеет индивидуальный характер и определяется психическим складом и опытом музыканта. Многие исполнители также говорят, что лучше перед концертом лучше «не доиграть», чем «переиграть».

Очень важен также момент перед выходом на сцену. Не надо приходить на выступление слишком рано, долго выжидать своего выхода на сцену, слушать исполнение других. Это очень отвлекает, порой деморализует, хотя иногда бывают случаи, когда срабатывает элемент самолюбия и прослушивание других концертантов мобилизует исполнителя.

Выходить на сцену нужно не торопясь, пропуская вперед концертмейстера. После выхода – поклон. Для снятия «предстартовой лихорадки» можно сделать спокойный вдох, задержать его на мгновение и выдохнуть. Спокойный вдох успокаивает нервную систему. Те, у кого от волнения пересыхает во рту, могут выпить глоток воды. Располагаться на сцене нужно в оптимальных акустических точках (отрегулировать на репетициях).

Выход на сцену является ответственным моментом, который в какой-то мере предопределяет успех исполнения. Необходимо преодолеть неуверенность, робость, выйти на сцену как на праздник, собраться, сосредоточиться, ничем не отвлекаться. «Надо уметь вызвать у себя желание играть, которое, в свою очередь, вызывает и желание себя слушать», - говорит Т.А.Докшицер, а все, что связано с выходом на сцену и поведением на эстраде, он называет «психотренировкой».

Особенно важно самообладание, потому что обстановка на концертах духовиков не всегда благоприятна: как правило, публики мало, и поэтому нет праздничной, приподнятой атмосферы. Но артист должен быть всегда на высоте и уметь хорошо выступать в любой обстановке.

Одним словом, для хорошего исполнения необходимо создать наилучшие условия, и это зависит, прежде всего, от самого исполнителя.

Вопросы, связанные с исполнением на память. Одно из самых сложных проблем публичного выступления порождена необходимостью исполнять программу наизусть.

До XIX века музыканты играли по нотам. Появление артиста на эстраде без нот рассматривалось тогда, как чудачество, ненужный риск и даже шарлатанство. Традиция игры наизусть возникла свыше ста лет назад. Во времена Листа она входит в моду. В дальнейшем исполнение без нот становится неписанным законом концертного выступления, концертант же с нотами воспринимается как аномалия. Такое отношение к игре на память сохранилось в нашей стране до настоящего времени. Следует отметить, что музыканты и в прошлом, и в настоящее время по-разному относились и относятся к необходимости исполнять программу наизусть. «Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память» (Р.Шуман). «Я, как знаток подобного рода вещей, убедился, что игра на память придает несравненно большую свободу исполнению» (И.Гофман). Приведенные и многие другие высказывания крупнейших музыкантов свидетельствуют в пользу необходимости исполнения художественного произведения наизусть. По их мнению, играя без нот, исполнитель получает возможность глубже погрузиться в сущность исполняемой музыки, благодаря игре наизусть преодолевается «близорукость слышания», удлиняется горизонтальный охват материала, исполнитель получает возможность мыслить более крупными категориями.

Противники игры на память выдвигают не менее серьезные аргументы. Они убеждены в том, что игра наизусть несет в себе больше проблем, чем достоинств. По их мнению, она ограничивает объем выученного материала и держит исполнителя в постоянном страхе забыть текст. Страх же порождает скованность, неуверенность, мешает исполнителю раскрепоститься и полностью отдаться творчеству. Против игры наизусть выступали немецкие музыковеды и педагоги К.Шмидт, В.Альтман и другие. В.Альтман в своих

работах выдвигает лозунг: «Долой принуждение к игре наизусть». Советский педагог-пианист А.Щапов высказал предположение, что со временем «пианисты частично вернуться к игре с раскрытыми нотами». Частично отказались от игры наизусть советские пианисты М.Юдина и С.Рихтер, канадский пианист Г.Гульд и другие музыканты.

Что касается исполнителей на духовых инструментах, то в дальних зарубежных странах они, как правило, играют по нотам. Наши же духовики придерживаются советской традиции исполнения наизусть. На наш взгляд, игра на память, предъявляя повышенные требования к учащимся, содействует повышению их общего исполнительского мастерства.

В пользу подобного представления свидетельствует эксперимент, проводившийся кафедрой духовых инструментов Киевской консерватории в 1988 году. Тогда студентам-духовикам разрешили исполнить программу академического концерта по нотам. Рассчитывая на помощь нот, студенты резко снизили интенсивность работы над программой. Несмотря на ноты, стоящие перед глазами, их исполнение было неуверенным, грешило многими случайностями, снизилась художественная сторона исполнения. Результаты эксперимента побудили вернуться к традиционному исполнению программы наизусть.

Вопрос о целесообразности игры на память пока не решен. Время покажет, какая из спорящих сторон окажется правой. Сегодня же украинские духовики должны играть наизусть, следовательно, проблема музыкально-исполнительской памяти стоит перед ними очень остро, и не следует уделять неослабное внимание.

Музыкальная память является одним из важных признаков исполнительской одаренности. Хорошая память позволяет иметь обширный репертуар, сообщает музыканту уверенность на сцене. Однако и в том случае, если учащийся не обладает такой врожденной памятью, не стоит отчаиваться. Педагогический опыт свидетельствует о том, что этот компонент музыкальных способностей хорошо поддается развитию.

Методику изучения произведения наизусть следует строить на тесном взаимодействии всех видов памяти. Подобно стропам парашюта они должны подстраховывать друг друга. В таком случае провал в какой-либо из них не приведет к общей аварии памяти.

Основным приемом всякого запоминания является повторение. Повторение не должно обходиться одним лишь механическим повторением. Надежность игры наизусть существенно возрастает в том случае, когда моторной памяти активно помогает слуховая. Последняя заключается не

только в хорошем запоминании музыки, но и в способности исполнителя переводить свои слуховые представления в правильные действия пальцев. Для развития второго компонента слуховой памяти необходимо упражняться в импровизации, подбории мелодий на слух, транспонировании их в другие тональности.

Что касается меня, при игре по нотам (в ансамбле), я значительно расслабляюсь и многого не могу «передать». После игры уже начинаешь понимать, что в каком-то месте должен был сделать то, а в другом совершенно иное... Внимание рассыпается, и многое теряется.

Феномен концертного выступления. Сольное выступление в концерте представляет собой особую форму публичной деятельности музыканта-исполнителя, весьма отличающуюся от всех других видов его творческой работы.

Как самим исполнителям, так и их педагогам нужно знать о специфических особенностях мышления и поведения на эстраде, о созидании здесь особой исполнительской формы сочинения, пригодной именно для концертного выступления.

На самочувствие исполнителя во время концерта влияют не только общие психофизиологические закономерности стрессового состояния. Огромную роль здесь играют и художественно-творческие состояния факторы, связанные с огромной сложностью достижения глубины, выразительности и цельности интерпретации сочинения, с необходимостью выхода на высокий уровень профессиональной точности и устойчивости игры, артистичности, виртуозности всех исполнительских действий, а также с главной задачей активного художественного воздействия на аудиторию, наполнившую зал.

Исполнитель во время концертного выступления попадает в совершенно другую реальность, в которой он ранее не жил, не действовал, не мыслил, не чувствовал. При этом резко меняются все привычные механизмы психической активности, перестраивается работа мышц, работа различных психических и физиологических структур.

Успех выступления зависит не только от мастерства исполнителя и готовности произведения. В огромной степени он определяется способностью музыканта творить в условиях публичности. К сожалению, далеко не все исполнители обладают «страстью пророков и трибунов, даром хождения перед людьми» (пользуясь выражением В.Соловьева). Как правило, перед концертом и на эстраде музыканта охватывает чувство волнения, неуверенности, страха. Сковывающее воздействие публичности испытывают

не только рядовые, но также выдающиеся и даже гениальные музыканты. «Я не способен давать концерты: толпы меня пугают, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами»,- говорит Шопен Листу. А вот как рисует свое предконцертное состояние выдающийся виолончелист XX века Григорий Пятигорский: «Нервозность, испытываемую при встрече с публикой, повсюду называют по-разному /.../ Я слышал, как люди говорили о дрожи в желудке, о мурашках, ползающих по спине и о том, что сердце «застревает в горле». На любом языке любой человек по-разному определяет это состояние. Что касается меня – только слово пытка может передать то, что я чувствую перед концертом. Я знаю, что на эстраде стоит и ждет меня обыкновенный стул, который превращается в электрический; и что, несмотря на смертельный страх, я все же усядусь и буду выглядеть собранным и готовым к публичной казни».

При выступлении у меня появляются те же чувства. Справится с волнением тяжело. Но очень интересно как раз понять, что нужно сделать для того, чтобы хоть как-то справиться с этим волнением. Конечно, минуя сцену, стать артистом просто невозможно. И именно эти мысли помогают собрать все силы в себе, поднять голову выше и выйти на сцену.

Эмоциональные состояния исполнителя на эстраде. Применительно к эстраде можно говорить о возникающей у исполнителя целостной системы поведения в концертной ситуации, в частности эмоционального состояния. Можно отметить как положительные, так и отрицательные эмоции, которые переполняют исполнителя во время концерта.

Положительные эмоции:

1. Радость истинно творческой реализации созданного воображением идеала игры
2. Особое состояние творчества, порождаемое общением со слушателем и желанием донести до него свое прочтение сочинения, результаты собственной интерпретаторской деятельности. Этому способствует максимальный энергетический тонус исполнителя и повышенная концентрация творческих импульсов, что позволяет выявлять свои лучшие качества, а в пределе – выходить на состояние истинного вдохновения

Но вместе с тем эстрадное состояние имеет и отрицательные стороны, осложняющие исполнительский процесс. Среди них наиболее значительными являются стресс, вызывающий различные психофизиологические изменения,

а также гиперответственность, то есть чрезмерно повышенная требовательность к себе и к своему искусству, сковывающая артиста. К этому можно добавить нерегулярность концертных выступлений, привычку к иным видам игры на эстраде (например, по нотам, в унисон при участии в оркестровой группе и т.п.). Так, завышенная самооценка собственной игры, обостренные претензии артиста, накладываясь на возникающее на эстраде естественное чувство ответственности, могут порой приводить к нарушению отдельных сторон исполнительства. В первую очередь это относится к технической сфере, ибо артист практически никогда не бывает вполне удовлетворен, скажем, качеством звука, исполнением того или иного трудного места, пассажа, что свойственно даже крупным музыкантам.

Чрезмерное осознание ответственности усиливает чувства тревоги и неуверенности.

Однако выступление является также источником величайших взлетов творческого вдохновения, на высоту которых никогда не подняться в спокойной, уютной обстановке класса. Сильный страх парализует творчество, отсутствие всякого волнения может привести к другой крайности- холодному, безразличному исполнению. Наиболее благотворно контролируемое волнение (даже в том случае, если оно сильное). Именно оно чаще всего рождает то сценическое вдохновение, которое способно покорить сердца слушателей. Практика свидетельствует о том, что чувство сцены поддается развитию, что оно во многом зависит от содержательной, целенаправленной воспитательной работы преподавателя. Опытные педагоги знают, как помочь ученику преодолеть страх перед эстрадой, умеют привить любовь к публичным выступлениям, пробудить и поддержать желание выступать.

Психофизиологические состояния исполнителя перед концертом и во время него. Постараемся выяснить, какие психофизиологические изменения происходят у исполнителя непосредственно перед концертом. В этот период возникает огромное психическое, эмоциональное, физиологическое напряжение, повышаются или, наоборот, падают кровяное давление и температура, учащается сердцебиение, обнаруживается некоторое нарушение кровообращения. Проявляются и другие симптомы функционально неблагоприятного состояния организма. Недаром многие исполнители весьма остро характеризовали подобное состояние как «предынфарктное», словно «операция аппендицита» (Д.Ойстрах), «близкое умиранию» (М.Полякин). Эстрадное самочувствие у ряда исполнителей доходит до критической точки, воспринимается ими как серьезная помеха не

только музыкально-исполнительским действиям, но и нормальной жизнедеятельности.

Установлено, что во время концертного выступления у исполнителя происходят значительные вегетативные изменения – психологические стрессовые реакции, которые носят различный характер, как адаптивный, способствующий оптимальному приспособлению организма к выполнению новых, несравненно более сложных функций, так и избыточный, заметно переживаемый артистом. Важно знать природу и проявления этих реакций, ожидать их, учиться управлять ими. В чем же состоят эти изменения?

Во-первых, в кровь из надпочечников выбрасываются повышенные дозы гормонов (*адреналина и норадреналина*), что приводит к стимуляции всех систем организма и, как одно из следствий, к увеличению сахара в крови. Быстрая мобилизация данного источника энергии ведет к повышению кровяного давления, учащению сердцебиения и другим негативным явлениям, изменяющим деятельность вегетативной и нервной систем организма.

Адреналин некоторые исследователи называют «гормоном кролика», ибо повышенный выброс его в кровь провоцирует защитную (как бы «избегающую» опасность) реакцию. Выброс же *норадреналина* – так называемого «гормона льва» - провоцирует, напротив активно агрессивную реакцию организма, направленную на преодоление опасной ситуации. Преобладание в крови адреналина над норадреналином при их совместном действии вызывает ощущение страха, тревоги, неуверенности. Подобная реакция обычно возникает на малознакомое, неприятное состояние субъекта, на неожиданно возникающие, мешающие исполнителю факторы.

Преобладание же норадреналина порождает состояние решительности, смелости, возбуждения, гнева. Эта реакция появляется тогда, когда человек сталкивается с каким-либо препятствием, знакомой, повторяющейся, но неприятной ситуацией. В обоих случаях присутствие в крови названных гормонов приводит к увеличению силы и напряженности в мышцах, значительно изменяет привычные навыки, нарушает тонкую регулировку игровых движений.

Само по себе появление в крови избытка этих гормонов не вызывает ни чувства страха, ни возбуждения или излишней мобилизации ресурсов. Все дело в психологической установке. И на страх, и на огромную радость организм в физиологическом отношении реагирует практически одинаково, лишь энергетически обеспечивая эти состояния. А именно тот или иной

психологической настрой придает им разную направленность, что и создает возможность субъективной регуляции состояния – своеобразного «перевода» страха и растерянности в ощущение творческого подъема и радости.

Перевозбуждение нервной системы выражается в агрессивном состоянии, в блокировке психических процессов – эстрадном «ступоре» (лат. *Stupor* - оцепенение, внезапное и резкое психическое угнетение, доводящее человека до неподвижности, молчаливости), нарушениях восприятия, памяти и других явлений. В результате артист во многом оказывается в неожиданном для него мире, как бы утрачивает ощущение привычного исполнительского «Я».

Все это неизбежно приводит к тому, что музыкант фактически вынужден играть на эстраде в совершенно новом состоянии, если конечно заранее этого не учитывать. В условиях эстрадного выступления заметно меняются не только двигательная сторона игры и картина работы мышц. Страдает также слуховое восприятие, которое порой понижается в два-три раза, возникает так называемая «*эстрадная глухота*». Она мешает хорошо слышать аккомпанемент, звуковое эхо зала, а подчас и собственное звучание, что приводит к излишнему форсированию звукоизвлечения, неточному интонированию. В том же направлении воздействует и яркий свет ramпы, который понижает чувствительность, появляется «*световая глухота*». Известно, что свет особенно мешает исполнителю. Во избежание этого можно порекомендовать некоторое время поиграть дома или на репетиции при ярком освещении. Понижение чувствительности слуха отчасти объясняется тем, что во время выступления значительно активизируется так называемый «*внутренний слух*», то есть предслышание музыкального потока.

Другой существенной проблемой концертного выступления является изменение картины **внимания** как важнейшей оценочной и направляющей стороны психической деятельности музыканта-исполнителя. На эстраде внимание предельно сужается, как бы концентрируясь на задаче достижения художественной цели. Тут крайне опасен перевод внимания на себя, на свое игровое состояние, свои мышечно-двигательные ощущения, на ансамбль с партией сопровождения, что в целом ведет к ухудшению творческого общения со слушателем и т.д. Если это происходит, то необходимо специально, волевым усилием переключать внимание на музыку.

Опытные специалисты не советуют сосредотачивать внимание на руках, что мешает игре и сковывает движения.

Во время игры на сцене по-иному действуют сознание, воля, память, и другие психические процессы. Так, если сознание и воля во время изучения произведения могут и должны направлять, стимулировать исполнительский процесс, то на эстраде их вмешательство нежелательно. Оно может привести к довольно примитивной, весьма прямолинейной игре, к другим нарушениям естественности исполнения, либо даже к срыву.

Существуют люди с так называемым *слабым или сильным типом нервной системы*. Видимо, нельзя однозначно говорить о преимуществе того или иного типа при выступлении на эстраде, ибо каждый из них имеет свои преимущества и недостатки. Так, у лиц *с сильной нервной системой* на сцене порой увеличивается тремор мышц (по сравнению со средним показателем), учащается пульс, появляется больший энергетический подъем, уменьшается временная оценка десятисекундного интервала, время для них как бы убыстряется. В принципе исполнители такого типа способны показать технические результаты, почти равные выученному. Но их игра может носить более прямолинейный характер, при котором исчезают детали, ускоряется темп, снижается выразительность. Музыканты такого типа реже испытывают состояние творческого вдохновения.

У лиц же *со слабой нервной системой* на эстраде, как правило, уменьшается тремор мышц, холодеют руки, бледнеет кожа. Они обычно ощущают некоторый упадок энергии, вялость. У них увеличивается субъективная оценка десятисекундного интервала времени, время для них как бы замедляется. В итоге они могут показать несколько худшие технические результаты по сравнению с достигнутыми во время работы над сочинением. Вместе с тем, на эстраде у исполнителей данного типа нередко увеличивается художественная глубина выражения, возрастает стремление детализировать фразировку и нюансировку произведения, активизируется поэтическая сторона интерпретации. При этом темп исполнения может несколько замедляться. Концертанты такого типа несколько легче и полнее используют свои примитивные возможности и способность входить в творческое состояние вдохновения, для чего людям с сильной нервной системой требуется гораздо больше энергии. Интересно, что к числу людей со слабой нервной системой принадлежали великие исполнители, такие как Н.Паганини, Ф.Лист, Ф.Шопен и ряд других.

Некоторые вопросы работы над музыкальным произведением в аспекте публичного выступления. Методы подготовки сочинения к исполнению для слушателей сложились в эмпирической практике музыкантов очень давно и на протяжении последних столетий фактически не претерпели сколько-нибудь заметных изменений. Существует, как уже говорилось, устоявшееся представление о том, что все дело состоит лишь в тщательном «выучивании» произведения. Причем главной задачей является закрепление тех необходимых исполнительских движений, которые позволяют наиболее верно воспроизвести то, что заложено в нотном тексте, а затем на эстраде максимально реализовать заученное.

Выученный звуковой текст воспринимается за некий максимально хороший на данном этапе эталон исполнения, воспроизведение которого в полном объеме при волнении на эстраде невозможно. Здесь совершенно не учитывается, что целостный творческий процесс овладения сочинением не только в художественном, но и в технологическом плане отнюдь не завершается в подготовительный период. Он продолжается во время выступления и именно тогда достигает своего апогея, наиболее полно и масштабно раскрываясь в зале, при публике, благодаря обретению музыкантом состояния наивысшего творческого подъема и вдохновения.

Д.Ойстрах утверждал, что надо переиграть все возможные варианты, надо изучить все возможные смыслы, испытать все пути, только тогда на эстраде можно, отдавшись целиком процессу интерпретации, получить необходимую свободу творчества. Близкую позицию высказывала пианистка Мария Гринберг, утверждавшая, что «чем активнее внутренняя работа во время разучивания пьесы, чем больше она вызывает ощущений, ассоциаций во время работы, тем лучше она потом «звучит» на эстраде, хотя там ничего этого уже нет».

Существует еще одна, наиболее емкая и специфичная форма, органично присущая музыке. Овладение именно ею приводит артиста на высший уровень достижений. Это – сжатая форма, называемая *кодовой*, которую может приобретать только вполне подготовленное произведение. Не случайно в практике существуют такие методы продолжения работы над пьесой, как откладывание, предварительное обыгрывание, длительное сохранение в репертуаре, возобновление прежде играного сочинения.

Когда играешь уже пройденное произведение, открываются новые грани, новые представления. Очень интересно начинается новый процесс осознания музыки. Замечаешь те аспекты, которые раньше были пропущены.

Поэтому проигрывание уже знакомой музыки – процесс очень увлекательный.

Практические занятия (6 часов по программе):

1. Повторение пройденного материала.
2. Работа с дополнительной литературой по темам 4.1., 4.2., 4.3., 4.4., 4.5., 4.6., 4.7., 4.8., 4.9.

Самостоятельная работа (10 часов по программе):

1. Систематизация и закрепление теоретических знаний по изучаемым учебным дисциплинам профессионального модуля.
2. Анализ школ игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов.
3. Изучение методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов. Работа с дополнительной литературой по темам.
4. Изучение материала лекции.

Учебно-методическое обеспечение учебного процесса

Основные источники:

1. Методика обучения игре на инструменте [Текст]: учебно-методический комплекс дисциплины по направлению 53.03.02 (073100) «Музыкально-инструментальное искусство», профиль «Оркестровые духовые и ударные инструменты» / Сост. А.А.Шешуков. - Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры и искусств, 2014.
2. Третенков В.М. Методика обучения игре на инструменте (духовые инструменты) [Текст]: практикум для студентов очной и заочной форм обучения по направлению подготовки 53.03.01 «Музыкальное искусство эстрады», профиль «Инструменты эстрадного оркестра», квалификация выпускника «концертный исполнитель, артист ансамбля, преподаватель» / авт. - сост. Третенков В.М. - Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры и искусств, 2017. **Дополнительные источники:**
 1. Абрамов Р.А. Методика обучения игре на тромбоне / Р.А. Абрамов. - Петрозаводск, 2002.
 2. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. Сборник статей. - М.,1985.
 3. Вопросы музыкальной педагогики. Сборник статей. Редактор – составитель Ю.Усов. - М.,1983, 1991.
 4. Диков Б. Методика обучения игры на кларнете. – М., 1983.
 5. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. Вопросы музыкальной педагогики / Ю.Должиков, вып.4, М.: Музыка, 1983.
 6. Коган, Г. Работа пианиста / Г.Коган. – М., 1979.
 7. Музыкальное исполнительство и современность: Сб. статей / Сост. М.А.Смирнов. – М.: Музыка, 1988.
 8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Нейгауз. - М., 1988.
 9. Ойстрах Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью / Сост. В.Григорьев. – М., 1978.
 10. Пушечников И. Искусство игры на гобое. История, теория, методика, педагогика. / И.Пушечников. Учебно-методическое пособие. - С-Пб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2005.
 11. Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль / Д.А.Рабинович, Вып. 1, вып. 2. – М., 1981.
 12. Смирнов М.А. Музыкальное исполнительство и современность: сб. статей / М.А.Смирнов. – М.: Музыка, 1988.

13. Хрестоматия педагогического репертуара ДМШ для фагота и фортепиано. Вып. 1 / Сост. Терехин Р. - М., 1976.
14. Янкелевич С. Школа игры на валторне. – М., 1970. **Рекомендуемые источники:**
 1. Абрамов Р.А. Проблемы исполнительства на медных духовых инструментах: Методические очерки. - Петрозаводск, 1988.
 2. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Учебное пособие. – Киев: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006.
 3. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., 1974.
 4. Болотин С.А. Биографический словарь музыкантов – исполнителей на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1968.
 5. Вифляев В.Е. К проблеме социально – культурного значения творческого акта / В.Е.Вифляев. М., Полигнозис, 1999. -№1
 6. Вифляев В.Е. Творчество как функциональный вторичный ресурс организма. – М., 1994.-№1.
 7. Волков Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. – М.: Академический проспект; Альма Матер, 2008.
 8. Григорьев В.Ю. Вопросы музыкальной педагогики. О развитии музыкальной памяти учащегося. – М.: Музыка, 1980.
 9. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Классика – 21, 2006.
 10. Культурология нового тысячелетия. Сборник статей научно-методических работ / М., 2006.
 11. Маккинон Л. Игра наизусть / Л.Маккинон. – Л., 1967.
 12. Мир Психологии. Научно-методический журнал / Выпуск 1., 2001.
 13. Нотная папка флейтиста № 2. Тетрадь № 4 / Сост. и ред. Ю.Должиков. – М.: Дека – ВС, 2005.
 14. Пятигорский Г. – виолончелист / Г.Пятигорский, Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып.V. – М., 1970.
 15. Толмачев Ю.А., В.Ю. Дубок Музыкальное исполнительство и педагогика. Учебное пособие. - Тамбов, 2006.
 16. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах / Ф.Фаркас. – М.: Издательство МГК, 1998.

17. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А.Федотов. - М., 1975.
18. Шульпяков О. О психофизиологическом единстве исполнительского искусства / О.Шульпяков. - Л.:Музыка, 1973.
19. Шуман Р. Избранные статьи о / Р.Шуман. - М., 1956.
20. Андреев Е. «Пособие по начальному обучению игре на саксофоне». Издательство ФВД при МГК им. Чайковского.
21. Большиянов А. Школа игры на саксофоне: Учебное пособие. «Лань», 2013.
22. Вобарон Ф. Этюды для тромбона. Тетради № 1, 2. – Прага, 1983.
23. Иванов В.Д. 32 этюда в штрихах для саксофона соло. М: «Современная музыка», 2013.
24. Нотная папка флейтиста № 1, тетрадь № 2 Пьесы, клавир. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2004.
25. Нотная папка флейтиста № 1, тетрадь № 3 Крупная форма. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2004.
26. Нотная папка флейтиста № 1, тетрадь № 4 Партия флейты, пьесы, крупная форма, ансамбли. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2004.
27. Нотная папка флейтиста № 2, тетрадь № 1 Этюды. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2005.
28. Нотная папка флейтиста № 2, тетрадь № 2 Крупная форма. Сост. и ред. Ю.Должиков. - М.: Издательство Дека-ВС, 2005.