

Департамент образования администрации города Перми
Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств» Мотовилихинского района г. Перми

Методическая разработка на тему:
«Основные вопросы обучения игре на тубе»

Выполнил: Панов Вячеслав Алексеевич
руководитель духового оркестра
«Кадетской роты им. капитана В. Н. Татищева»,
педагог дополнительного образования
МАУ ДО «ДШИ» г. Перми

г. Пермь

2022г.

Введение

Современное искусство игры на тубе продолжает успешно разрушать устойчивые стереотипы восприятия тубистов как музыкантов, весьма ограниченных в своих амплуа, находящихся в плане своих возможностей внизу иерархии академических исполнителей. Стремительное развитие оригинального репертуара, начавшееся с середины XX столетия, и развитие техники игры на инструменте в рамках зарубежных и отечественных исполнительских школ, расширившее выразительные грани тубы, привело к тому, что современный тубист может вести не только оркестровую, но полноценную сольную и ансамблевую концертную деятельность, используя оригинальный репертуар, который в своей художественной ценности не уступает ни одному другому инструменту.

Российские исполнительские школы активно развиваются, но перед ними стоит еще целый ряд нерешенных проблем методического и материального плана. К последним относится, к примеру, количественная и качественная недостаточность инструментов разных строев. Ведь современный профессиональный исполнитель на тубе должен уметь играть и на контрабасовых тубах в строях С и В и на басовых инструментах в строях F и Es. В условиях постоянно усложняющегося сольного, ансамблевого и оркестрового репертуаров владение инструментами разных строев уже давно стало обязательным условием в Европе и США. В России же отказ от тубы в строе В как инструмента «на все случаи жизни» произошел лишь недавно. К методическим проблемам, которые необходимо решать в условиях постоянно растущих требований к профессионализму исполнителей, относятся: – недостаточное представление об иерархии ценностей в конкретной практической работе с тубистами; – отсутствие освещения в методической литературе принципов организации занятий и построения образовательной стратегии в условиях нарастающего объема учебного материала, что, в свою очередь, обусловлено возрастанием требований к объему и качеству знаний, навыков, умений и компетенций исполнителя на тубе; – недостаточность освещения проблемы выбора инструмента и мундштуков; – неполнота

освещения в научной литературе прогрессивных высокоэффективных методов работы над постановкой и совершенствованием исполнительского аппарата.

Перечисленные пробелы — далеко не все из существующих, и данная работа, безусловно, не претендует на то, чтобы восполнить даже те, что указаны. Цель методической разработки заключается в том, чтобы очертить некоторые наиболее важные контуры методики, реализация которой могла бы способствовать постепенному профессиональному становлению тубиста как музыканта, обладающего совершенным исполнительским аппаратом, позволяющим ему работать с максимально разнообразным репертуаром. Иными словами, цель заключается в том, чтобы исполнительский аппарат тубиста никогда не стал для него препятствием в выборе своего профессионального амплуа, будь то свободный «художник-интерпретатор» (термин Л. М. Гинзбурга), занимающийся только концертной сольной деятельностью или же солист оркестра.

Представляемая методика, ставшая результатом анализа и обобщения опыта автора в общении и сотрудничестве с ведущими исполнителями и педагогами по классу тубы и других медных духовых инструментов в России, в Европе и США, личного учебного, исполнительского и педагогического опыта, ориентирована на реализацию на всех ступенях обучения будущего профессионального тубиста. Однако, учитывая особую важность для успешности профессиональной подготовки начального этапа, реализуемого в учреждениях системы дополнительного образования, а также особую трудность организации занятия, длящегося всего 45 минут на этом этапе, акцент будет сделан именно на работу с учащимися ДМШ и ДШИ.

1. Методические принципы

Первый принцип — обязательность реализации индивидуального подхода во всех компонентах образовательного процесса: от постановки исполнительского аппарата до освоения самых сложных современных оригинальных произведений. Индивидуальный подход — это «педагогический принцип обучения и воспитания детей. Он реализуется как изучение и учет индивидуальных особенностей (индивидуальности) каждого ребенка, как выбор 184 форм, методов, средств взаимодействия с ребенком в учебной и внеучебной деятельности в соответствии с этими особенностями, как создание специальных педагогических условий для развития индивидуальности в каждом ребенке» [1].

Индивидуальный подход предполагает вариантность путей и форм обучения для достижения предусмотренных образовательными стандартами целей. В частности, о необходимости применения индивидуального подхода в постановке исполнительского аппарата музыканта-духовика говорили и подтверждали свои убеждения реальной практикой ведущие отечественные и зарубежные педагоги по классам духовых инструментов: С. В. Розанов [7], В. М. Буяновский [2], Б. А. Диков [4], Т. А. Докшицер [5], А. К. Лебедев [6], А. Джейкобс [8], Ю. А. Усов [10], Ф. Фаркас [11] и многие другие. В деятельности каждого из них имела место ювелирная работа по поиску оптимального режима функционирования исполнительского аппарата учащегося в рамках установленных научно-анатомических и психофизических параметров исполнительского процесса.

«Ежедневно перед каждым трубачом возникают вопросы: “С чего начать свои занятия?”, “Как построить их сегодня?”, “Сколько времени заниматься и какой учебный материал исполнять?”, “Какие навыки развивают те или иные упражнения и какой результат ожидать от проделанной работы?”. Ответы на эти вопросы каждый исполнитель должен находить сам, так как процесс развития исполнительских навыков сугубо индивидуален. Он связан с природными профессиональными данными и конкретным состоянием его исполнительского аппарата, в первую очередь

губных мышц», — писал Т. А. Докшицер [5, с. 5]. Его слова применимы к процессу обучения исполнителя на любом другом инструменте.

Второй принцип — энергоёмкость занятий. Стремление достигнуть максимального результата за короткое время без риска психофизического переутомления учащегося должно распространяться не просто на конкретное занятие, а стать важнейшим методическим принципом процесса музыкального воспитания и профессиональной подготовки будущего тубиста. Этот принцип в педагогике музыкального исполнительства в настоящее время только получает свое освещение и обоснование. Тем не менее представляется, что он всецело обусловлен курсом современной педагогики вообще на использование здоровьесберегающих образовательных технологий — систему мер, включающую «взаимосвязь и взаимодействие всех факторов образовательной среды, направленных на сохранение здоровья ребенка на всех этапах его обучения и развития» [3, с. 35].

Третий принцип — «От простого к сложному». Суть его заключается в недопустимости предложения учащемуся учебного материала, освоение которого предполагает наличие у него бóльших навыков и умений, чем есть сейчас. В реальной практике педагог должен постоянно искать материал, который бы характеризовался лишь незначительной мерой превышения возможностей учащегося на данный момент времени, чтобы провоцировать его развитие, но не настолько, чтобы учащийся вовсе не мог справиться и лишь получил перегрузку исполнительского аппарата. Особо отметим, что, согласно этому принципу, в обучении искусству игры на тубе обязательно должны использоваться инструменты разных строев. Так, например, уже в 12 лет учащийся (здесь необходимо индивидуально оценивать степень его физической готовности) вполне может начать осваивать басовый инструмент в строе Es или F.

Четвертый принцип — приоритет развития навыков формирования слуховых образов как базовых в структуре исполнительского мастерства. Принцип выведен автором на основании личного общения с ведущими отечественными и зарубежными тубистами-педагогами, такими как А. П.

Казаченков, В. А. Аввакумов, С. Каролино, Р. Сентпали, А. Хофмайер, О. Баадсвик, М. Кульбертсон и многими другими, а также изучения базовых трудов фактических создателей отечественной музыкальной педагогики. Выдающийся отечественный пианист и педагог Г. Г. Нейгауз на своих занятиях и мастер-классах, а также в своих работах постоянно требовал от своих учеников ясности слышания ими музыкального текста и своей игры [9]. Это требование предполагало ясного предслышания того, что пианист будет играть в данный момент, и вслушивания в то, что он действительно играет.

Указанные выше педагоги неизменно акцентируют внимание своих учеников на том, что исполнительская работа должна приводить к появлению звука и, в целом, того исполнительского стиля, к которому стремится сам учащийся. Но для этого у учащегося должно быть представление (должен быть слуховой образ) того, как он хочет играть. Только при наличии образа достижимой станет коррекция реального звучания. Часто в отечественной методике для определения этого акта используется термин «слуховой контроль», а в современной литературе предлагается термин «слуховая регуляция».

Пятый принцип — неразрывность художественного и технического развития учащегося. Традиционный принцип для отечественной музыкальной педагогики. Одна из лучших его интерпретаций предложена выдающимся советским валторнистом и педагогом В. М. Буяновским. Вспоминая о 185 Методическая разработка своем отце (М. Н. Буяновском), создателе высокоэффективной методики обучения на медных духовых инструментах, он писал: «Основной принцип его работы: технология не самоцель, а средство выражения музыкальной мысли композитора — ставил исключительно высокие требования перед учащимися» [2]. Такой подход предполагает постоянную активизацию рефлексии учащегося относительно целеполагания и характера реализации игровой техники. Также этот принцип предполагает перманентное расширение музыкального кругозора и интеллекта учащегося и его слушательский опыт.

2. Методы и приемы работы с начинающими тубистами в учебных заведениях системы дополнительного образования

Важнейший метод, необходимый для достижения поставленной цели, — метод показа. В работе с учащимися ДМШ и ДШИ, еще не имеющими должного слухового опыта, реализация этого принципа особенно важна: перед учащимся всегда должен быть живой образец «прекрасного звучания». Случаи, когда музыкант является посредственным исполнителем, но прекрасным педагогом, очень редки, и на них не следует ориентироваться. Каждый урок педагог должен играть учащемуся те музыкальные тексты, над которыми ведется работа. Педагог обязан держать себя в хорошей исполнительской форме. Метод показа должен сопровождаться домашним заданием, включающим прослушивание учеником аудиозаписей, а также посещением концертов. Не следует бояться того, что учащийся будет копировать манеру педагога и не проявит свою индивидуальность. Прежде чем индивидуальность проявится, учащийся должен усвоить критерии высокопрофессиональной игры. Отметим, что, с чем большим количеством исполнительских стилей он будет знакомиться, тем лучше для его развития.

Второй важнейший метод — метод слухового анализа. На начальном этапе учащийся не просто должен вслушиваться в то, что ему играет педагог, не просто вслушиваться в то, что играет он сам, но и обязательно сформулировать результаты того, что он слышит, то есть проговаривать, обсуждать с педагогом. Если учащийся не может сказать о том, что он услышал, то, скорее всего, осознания не было, а, следовательно, с высокой долей вероятности слуховой образ не будет сформирован.

Комплексное воздействие на учащегося и чередование заданий и предметов работы. Данный метод чрезвычайно важен с точки зрения реализации вышеуказанного принципа энергоемкости. Суть его заключается в максимальной активизации в рамках каждого отдельно взятого занятия исполнительского аппарата, музыкального мышления и музыкального восприятия как в рамках единого процесса, так и в чередовании нагрузки

между отдельными компонентами исполнительского аппарата, а также переключении внимания и направленности учащегося (во избежание психоэмоциональных и физических перегрузок), предложении различных заданий на развитие исполнительских навыков и умений. Так, обязательным является использование разнообразного комплекса приемов и упражнений для развития как отдельных компонентов исполнительского аппарата, так и исполнительского аппарата в целом как функциональной системы. Например, занятие разумно начинать не с исполнения каких-либо упражнений на инструменте, а с приведения с помощью различных упражнений исполнительского аппарата тубиста в рабочую готовность.

Педагогическая практика автора демонстрирует эффективность использования в качестве предварительного следующего упражнения на подготовку исполнительского дыхания. Учащийся садится или стоит (по желанию), держа спину прямо. Далее он открывает рот, как если бы он артикулировал гласную «о», подносит к губам указательный палец любой из рук и делает глубокий быстрый вдох и столь же глубокий и быстрый выдох. Положение губ как при артикуляции гласной «о» является принципиальным: при игре на тубе используются самые большие (если сравнивать с другими медными духовыми инструментами) мундштуки. И именно при таком положении губ учащийся (уже и в дальнейшем, при игре на инструменте) получает возможность набирать бесшумно максимальное количество воздуха. Чтобы объяснить это учащемуся, можно попросить его произнести звук «о» и обратить внимание на движение нижней губы и подбородка — они будут опускаться вниз, увеличивая расстояние до верхней губы, то есть увеличивая сам канал для вдоха. Указательный палец при этом нужен для имитации того сопротивления, которое будет при реальной игре на инструменте.

Обязательным является использование метронома для этого упражнения. Устанавливается сдержанный темп (длительность четверти должна находиться в диапазоне от 70 до 80 ударов метронома в минуту). Метроном необходим для того, чтобы вдох и выдох были равномерными и

воздух перед выдохом не задерживался в легких. Не менее важно, чтобы учащийся в процессе выполнения этого упражнения следил за тем, чтобы реализовывался грудобрюшной (смешанный) тип дыхания. Упражнение выполняется в течение 1–2 минут. В случае совсем юных учащихся оно может быть и короче по длительности, чтобы избежать рисков перегрузки вестибулярного аппарата.

Полезным для подготовки исполнительского аппарата (прежде всего, амбушюра) является баззинг, то есть игра с помощью вибрации губ, как с мундштуком, так и без него. В негромкой динамике, в наиболее удобном регистре исполняются последовательные нисходящие интервалы в умеренном темпе в рамках тетра хорда. Например, четвертями сыграть legato следующие интервалы: си-бе-186 моль — ля, си-бемоль — ля-бемоль, си-бемоль — соль, си-бемоль — соль-бемоль, си-бемоль — фа, си-бемоль — фа-диез, си-бемоль — соль, си-бемоль — соль-диез, си-бемоль — ля, си-бемоль — си-бемоль. Упражнение можно сыграть и на одном дыхании, но также вдох можно сделать и после кварты си-бемоль — фа. Тогда, для удобства игры, следующий интервал перед восходящим движением так же может быть квартой, чтобы не начинать играть с менее удобного на слух си-бемоль — фа-диез.

Далее рекомендуется начать работу с инструментом. Для начала полезно (как следует из педагогической практики автора) сыграть следующее упражнение. От звука си-бемоль контроктавы — или, если речь идет о басовых тубах, то от звуков фа и ми-бемоль большой октавы соответственно — играть legato и détaché их обертоны. Если первым является звук си-бемоль, то следующим будет звук фа. Соответственно, исполнитель играет четвертями в умеренном темпе legato последовательность си-бемоль — фа — си-бемоль, возвращаясь на исходный звук сначала legato, а потом détaché. Делается вдох и добавляется еще один звук из обертонового ряда — си-бемоль большой октавы, далее добавляется звук ре и т. д. Задача исполнителя — довести количество звуков до пяти (по возможности и более) и сыграть последовательность legato и détaché на одном дыхании.

Принципиально важно, чтобы при выполнении упражнения исполнитель следил за ровностью переходов и чистотой атаки. После того, как сыгран обертоновый звукоряд от си-бемоль контроктавы, необходимо спуститься на полтона вниз и полностью повторить упражнение от звука ля контроктавы. На трубе в строе В этот звук исполняется при нажатии второго вентиля, все обертоны исполняются при такой же аппликатуре. То есть исполнитель играет упражнение, оставляя вентиль в нажатом положении. Потом он спускается еще на полтона и т. д. Задача — сыграть обертоновые ряды при всех вариантах нажатых вентилях, то есть используя все трубки в инструменте, постепенно увеличивая темп. По мере приближения к звукам субконтроктавы сопротивление воздушного столба будет нарастать, и исполнителю важно помнить, что чем в более низком регистре он играет, тем ниже должна быть скорость выдоха. Вдох при этом необходим более глубокий. Упражнение можно варьировать ритмически — использовать пунктирный ритм, триоли, шестнадцатые. Также его можно использовать впоследствии при отработке сложных пассажей в музыкальном произведении. Но главная его ценность заключается в том, что с помощью него трубист может очень быстро на высоком уровне усовершенствовать владение штрихами *legato* и *détaché* и расширить свой диапазон до трех октав и более.

В работе над музыкальным произведением эффективными являются сольмизация, сольфеджирование и баззинг. Сольмизация — это исполнение ритмической фигуры одноголосной партии с названием нот, но без звуковысотной точности. Этот прием очень полезен для понимания логики фразировки. Сольфеджирование позволяет искоренить звуковысотные и интонационные неточности. Игра мелодической линии на одном мундштуке позволяет также усовершенствовать интонационную точность. Например, часто бывает, что у учащегося в классе не получается сыграть точно длинную музыкальную фразу. Его можно попросить отставить инструмент и вначале просольмизировать фразу а *cappella*, соблюдая динамику, штрихи, интонационную логику, затем сделать это под аккомпанемент, затем просольфеджировать аналогичным образом, а затем сделать то же самое на

одном мундштуке. Скорее всего, уже на этапе сольфеджирования учащемуся окажется очевидной причина затруднений на инструменте — все трудности коррекции звуковедения уже «вылезут» при попытке спеть фразу.

3. Примерная структура урока в классе трубы учреждения системы дополнительного образования

Важно понимать, что структура и содержание занятия в значительной степени зависят от того, на каком этапе обучения находится исполнитель. Ниже будет представлена примерная схема занятия для учащегося детской музыкальной школы, уже имеющего небольшой опыт игры хотя бы на басовой трубе, то есть в возрасте 13–14 лет. Напомним также, что длительность урока в таком учреждении составляет 45 минут. Первому разделу занятия в зависимости от готовности учащегося следует отводить от 5 до 7 минут, в зависимости от конкретного состояния исполнителя.

Базовую часть составляют упражнения на дыхание (без инструмента) и упражнения на «разогрев» амбушюра, расширение диапазона, овладение штрихами *détaché* и *legato*. Второй раздел. Работа с музыкальными текстами. В зависимости от стадии обучения и целей конкретного урока тексты могут быть представлены: гаммами, упражнениями, этюдами, музыкальными произведениями, материалами для читки с листа, оркестровыми и ансамблевыми партиями.

Второй раздел состоит из двух частей, каждая длится по 17–18 минут, чтобы до завершения урока оставалось еще несколько минут. Важно, чтобы работа всегда включала как минимум два разнохарактерных текста и читку с листа: гамма + этюд + произведение + читка с листа; произведение + читка с листа + оркестровые партии и т. д.

Следует придерживаться следующего алгоритма: 1. Учащийся исполняет текст целиком. Педагогом отмечаются ошибки, он задает вопрос об их осознании учащимся. 2. Исполнение произведения по разделам: учащийся останавливается на трудном эпизоде. Педагог играет эпизод сам. Учащийся повторяет (если нужно — по каждому такту), максимально точно

копируя педагога. В какой-то момент они могут сыграть в унисон. Затем учащийся играет сам. Возможен вариант (который можно совместить с предыдущим), что учащийся сольмизирует, сольфеджирует и играет эпизод на мундштуке. Процесс игры сопровождается кратким анализом эпизода в контексте всего сочинения. В заключении учащийся может сыграть произведение целиком. 3. Повторение алгоритма на другом материале.

Третий раздел — завершение урока. Педагог дает обратную связь учащемуся, выделяет его исполнительские достоинства и недостатки, определяет домашнее задание.

Заключение

В заключение данной работы отметим следующее. Реализация всех указанных методических принципов и представленной совокупности методов и приемов, а также претворение указанной структуры урока не будет иметь никакого практического смысла, если педагог не будет согласен с главной идеей, лежащей в основе всей методики. Эту идею можно сформулировать следующим образом: тубист должен быть максимально свободен в своем исполнительском искусстве, и игра на инструменте должна доставлять ему радость.

Эта идея все чаще звучит в среде современных педагогов как отечественных (В. А. Аввакумов, А. П. Казаченков), так и зарубежных (О. Баадсвик, С. Каролино, А. Хофмайер и многих других). Ими постулируется искренняя радость от служения искусству, радость коммуникации с публикой. Восприятие тубиста как свободного художника, могущего выбирать и создавать свой собственный стиль, вырабатывать свою индивидуальную манеру игры, — характерная черта искусства игры на тубе на современном этапе. В этом плане представленные рекомендации станут высокоэффективным средством обучения только в случае, если сам педагог использует их в контексте ювелирной работы с учащимся, перманентно совершенствуя свой индивидуальный подход, раскрывая его (учащегося) уникальный творческий потенциал.

Список литературы:

1. Безрукова В. С. Индивидуальный подход // Безрукова В. С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). — Екатеринбург: Деловая книга, 2000. — С. 334.
2. Буяновский В. М. Михаил Николаевич Буяновский — валторнист и педагог [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.partita.ru/articles/buyanovsky.shtml> (дата обращения: 22.03.2022).
3. Васильева Т. В., Прибыткова Ю. О., Карнакова Л. В. Здоровьесбережение как необходимый фактор формирования образовательного процесса в современных условиях // Современные инновации. — 2016. — № 1(3). — С. 35–38.
4. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М.: Музгиз, 1962. — 116 с.
5. Докшицер Т. А. Система комплексных занятий трубача. — М.: Музыка, 1985. — 114 с.
6. Казаченков А. П. О методике преподавания искусства игры на тубе профессора МГК имени П. И. Чайковского Алексея Константиновича Лебедева // Музыка и время. — 2017. — № 12. — С. 38–41.
7. Розанов С. В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. — М.: Музгиз, 1938. — 52 с.
8. Стюарт М. Д. Арнольд Джейкобс — наследие мастера [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://tubastas.ru/book-122> (дата обращения: 12.03.2022).

9. Уроки Г. Г. Нейгауза. 26 февраля 1962 года [Электронный ресурс] / Режим доступа: [https:// www.youtube.com/watch?v=IPDNcg84Ra8](https://www.youtube.com/watch?v=IPDNcg84Ra8) (дата обращения: 12.03. 2022).

10. Усов Ю. А. Методика обучения игре на трубе. — М.: Музыка, 1984. — 216 с. 11. Фаркас Ф. Иску62.