

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

Пронин Борис Александрович

**ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА
ТРОМБОНИСТА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ
В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка в области начального, среднего, вузовского и послевузовского образования)

Диссертация
на соискание учёной степени кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук,
профессор Л.С. Майковская

Москва – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Теоретические основы формирования исполнительского аппарата тромбониста в системе дополнительного образования	14
1.1 Ретроспективный анализ исполнительских традиций отечественных тромбоновых школ	14
1.2. Теоретико-методические основы формирования исполнительского аппарата тромбониста	30
1.3. Проблемы тромбонового исполнительства и пути их решения	59
Основные выводы по первой главе	80
Глава 2. Экспериментальное исследование эффективности методики формирования исполнительского аппарата тромбониста	84
2.1. Диагностическое исследование проблемы формирования исполнительского аппарата тромбониста в системе дополнительного образования	84
2.2. Диагностический инструментарий исследования	92
2.3. Апробация методики формирования исполнительского аппарата тромбониста и результаты эксперимента	99
Основные выводы по второй главе	139
Заключение	143
Список литературы	147
Приложение	164

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Одной из важнейших задач современности является приобщение подрастающего поколения к искусству как к одному из высочайших достижений человечества. Эту благородную цель преследует множество учебных заведений дополнительного образования, среди которых важная роль отведена музыкальным школам и школам искусств. Они позволяют детям окунуться в яркий мир музыкальных красок, раскрыть способности, о которых они могли не подозревать, а некоторым – всерьёз задуматься о выборе профессии музыканта.

В настоящее время требования, предъявляемые к преподавателям музыкальных школ, стали существенно выше, чем были 10-15 лет назад. Это обстоятельство создаёт дополнительные сложности для преподавателей и подтверждает важность переосмысления существующих методов обучения в системе дополнительного образования.

Музыканта-исполнителя необходимо еще в музыкальной школе обучить базовым навыкам игры на инструменте. От того, насколько эффективна методика, которую применяет педагог, зависит исполнительский уровень обучающегося. Многие определяются индивидуальными качествами ученика, поэтому универсальной системы обучения игре на духовом инструменте не может быть в принципе, но можно установить, какая методика подходит большинству, и на её основе делать исключения в отдельных областях для тех учеников, которые по каким-либо причинам не могут следовать основным правилам.

Если говорить о тромбоне, то необходимость создания отдельной методики формирования исполнительского аппарата обусловлена тем, что последняя полноценная методика преподавания игры на данном инструменте была разработана в начале нулевых годов XXI века. При этом большинство музыкальных школ в России (особенно в регионах) страдают от нехватки обучающихся на духовых отделениях. В связи с этим на медное духовое

отделение (а иной раз и на весь духовой отдел) приходится всего один педагог по специальности, который вынужден обучать всех, кто туда поступает. При таких условиях преподавателю необходимо знать особенности обучения игре на всех видах востребованных медных духовых инструментов; опираться на современные научно-методические разработки, которые существенно облегчат работу с учениками и позволят в полной мере раскрыть творческий потенциал обучающихся, не зацикливаясь на устранении недостатков, о которых ни педагог, ни ученик могут и не знать.

Таким образом, **актуальность** настоящего исследования обусловлена **противоречиями** между:

- современными требованиями общества к улучшению качества музыкального образования в системе дополнительного образования детей и недостаточной научной разработанностью теории и методики обучения игре на отдельных музыкальных инструментах, в том числе на тромбоне;
- готовностью обучающихся освоить навыки игры на тромбоне и наличием дефектов и нерешенных проблем, связанных с формированием исполнительского аппарата;
- потребностью педагогов в единой системе обучения игре на тромбоне и отсутствием на сегодняшний день теории и универсальной методики формирования исполнительского аппарата начинающего тромбониста.

Исходя из вышеуказанных противоречий, **проблема исследования** заключается в необходимости разработки теории и методики формирования исполнительского аппарата начинающего тромбониста, позволяющих педагогам и исполнителям в кратчайшие сроки и, минуя ошибки, предшественников, добиваться наилучших результатов в процессе освоения инструмента.

Актуальность и недостаточная разработанность теоретических и методических основ изучаемой проблемы явились основанием для выбора

темы исследования: «Формирование исполнительского аппарата тромбониста в процессе обучения в системе дополнительного образования».

Степень научной разработанности проблемы.

В разработке научных основ формирования исполнительского аппарата тромбонистов в системе дополнительного образования большое значение имеют труды из разных областей наук: медицины – исследования, раскрывающие связь процессов мышления и обучения (В.М. Кроль, М.Р. Сапин); психофизиологии – учение о построении движений (Н.А. Берштейн); философии – теория диалога культур (В.С. Библер); общей педагогики и психологии – труды о специфике развития детского и творческого мышления (Л.С. Выготский, Р.С. Немов, С.Л. Рубинштейн), о классификации методов обучения и воспитания (С.Д. Смирнов, Н.Ф. Талызина); музыкальной педагогики и психологии – различные вопросы, связанные с воспитанием музыканта, развития его способностей (Л.А. Баренбойм, В.В. Крюкова, Л.С. Майковская, Н.В. Суслова, Б.М. Теплов, А.В. Торопова, Г.М. Цыпин, А.И. Щербакова), разработкой принципов и методов музыкального образования (Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева).

Интерес к изучению исполнительского аппарата духовика нашел своё отражение в научных исследованиях и методических разработках В.Н. Апатского, Д.А. Балагура, Л. Богданова, С.В. Болотина, Э.С. Бразаускаса, Н.В. Волкова, П.Ю. Делия, Б.А. Дикова, Т.А. Докшицира, В.Д. Иванова, Н.Л. Курова, М. Муза, В. Рейхе, С.В. Розанова, В.В. Токмакова, Ф. Тюрнера, Ю.А. Усова, Ф. Фаркаса, А.А. Федотова, А. Хотенцева, Э. Юсупова и др.

Постановке исполнительского аппарата тромбониста посвящены немногочисленные публикации методического характера российских и зарубежных авторов (В.М. Блажевич, В. Венгловский, Л.Г. Лаптев, В.В.

Малюх, Б.Г. Манжора, Г.П. Марценюк, Е.П. Нестеренко, А.Т. Скобелев, В.В. Сумеркин, A. Johnson, D. Yeo, E. Kleinhammer и др.).

Не утихают споры о правильном положении мундштука на губах, об актуальности использования «естественного» вибрато, о способе постановки дыхания (хотя здесь, всё же, большинство согласно с необходимостью использования всех вариантов), о постановке амбушюра и о причинах возникновения физических и психологических проблем, связанных с профессиональной деятельностью исполнителя. Однако, проведённый анализ существующей научно-методической литературы позволяет говорить о недостаточной разработанности проблемы формирования исполнительского аппарата тромбониста в процессе обучения в системе дополнительного образования.

Цель исследования – теоретическое обоснование процесса формирования исполнительского аппарата тромбониста в системе дополнительного образования; разработка и апробация авторской методики.

Объект исследования – музыкальное обучение и воспитание обучающихся тромбонистов в системе дополнительного образования детей.

Предмет исследования – процесс формирования исполнительского аппарата обучающихся тромбонистов в системе дополнительного образования детей.

Исходя из цели, были выдвинуты следующие **задачи**:

1. Уточнить понятие «исполнительский аппарат тромбониста»; выявить и обосновать структуру исполнительского аппарата тромбониста.
2. Осуществить ретроспективный анализ исполнительских традиций отечественных тромбоновых школ.
3. Определить педагогические условия, необходимые для эффективного формирования исполнительского аппарата тромбониста в начальный период обучения.

4. Разработать диагностический инструментарий, позволяющий объективно оценивать уровни сформированности исполнительского аппарата тромбониста в процессе обучения в системе дополнительного образования.

5. Выявить проблемы тромбонового исполнительства и предложить пути их решения.

6. Разработать методику формирования исполнительского аппарата тромбониста и проверить её эффективность в процессе экспериментального исследования.

Гипотеза исследования: процесс формирования исполнительского аппарата тромбониста будет успешным, если:

- данный процесс будет рассматриваться преподавателями детских музыкальных школ в классе тромбона в качестве одного из ключевых элементов обучения;

- определить педагогические условия, необходимые для эффективного формирования исполнительского аппарата тромбониста в начальный период обучения;

- на основе анализа и систематизации методов постановки исполнительского дыхания, амбушюра, артикуляции, аппликатуры и др. будет разработана методика формирования исполнительского аппарата тромбониста.

Методологическую основу исследования составили: системный подход, способствовавший построению теоретической модели обучения и воспитания с помощью систематизации ее основных элементов, таких, как цель, задачи, содержание, методы обучения и воспитания и т.д.; деятельностный подход, направленный на творческое развитие и самосовершенствование каждого ученика.

Теоретической основой исследования явились:

- психолого-педагогические исследования, раскрывающие связь процессов мышления и обучения (В.М. Кроль, М.Р. Сапин);

- труды по возрастной психологии (О.Б. Дарвиш, Б.Р. Мандель, Р.И. Самыгин);
- учение о построении движений (Н.А. Берштейн);
- исследования, раскрывающие принципы психологии обучения и воспитания, (Е.В. Андриенко, С.А. Капустин, С.Л. Рубинштейн, М.Т. Таллибулина, Н.Ф. Талызина);
- труды, связанные с психологией музыкальной деятельности (Л.Л. Бочкарев, Г.М. Цыпин);
- работы по теории и методике обучения игре на духовых инструментах (Г.А. Абаджян, В.Н. Апатский, Ф. Тюрнер, Ю.А. Усов, Ф. Фаркас);
- теоретико-методические труды, связанные с обучением игре на тромбоне (В.М. Блажевич, В. Венгловский, В.В. Малюх, Б.Г. Манжора, Е.П. Нестеренко, А.Т. Скобелев, В.В. Сумеркин, А. Johnson, E. Kleinhammer, D. Yeo).

Методы исследования:

- теоретические методы: анализ, синтез, обобщение, моделирование;
- эмпирические методы: наблюдение, беседа, тестирование, анкетирование, педагогический эксперимент, обработка эмпирических результатов исследования.

Базы исследования: муниципальное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа имени Ж.И. Андреевского» городского округа Электросталь Московской области, государственное бюджетное учреждение дополнительного образования города Москвы «Детская музыкальная школа имени Б.А. Чайковского», государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования г.Москвы «Детская школа искусств имени М.А. Балакирева».

Этапы исследования: исследование проводилось с 2014 г. по 2020 г.

На первом этапе (2014 – 2017 гг.) проводился анализ научной и методической литературы по теме исследования. Определялись

основополагающие методологические характеристики (цель, задачи, гипотеза, методы исследования и теоретико-методические основы и др.); перенимался опыт исполнителей и преподавателей в классе тромбона, разрабатывался инструментарий для проведения опросов и анкетирования.

Проведён опрос 12 преподавателей по классу тромбона и 25 студентов музыкальных ВУЗов, обучающихся на медных духовых инструментах и занимающихся педагогической деятельностью, а также 57 учеников. Всего в данном исследовании приняло участие 94 человека. Создавался диагностический инструментарий (параметры, критерии оценки, опросники, задания), направленный на выявление уровней сформированности исполнительского аппарата начинающих тромбонистов; разрабатывалась методика формирования исполнительского аппарата тромбониста.

На втором этапе (2017 – 2019 гг.) проводилось диагностическое исследование уровней сформированности исполнительского аппарата обучающихся-тромбонистов. Осуществлялась экспериментальная работа по внедрению методики формирования исполнительского аппарата тромбониста в учебный процесс; проводилось контрольное обследование уровней сформированности исполнительского аппарата участников эксперимента.

На третьем этапе (2019-2020 гг.) систематизировался материал, полученный в ходе формирующего эксперимента; разрабатывались методические рекомендации для преподавателей, ведущих занятия с духовиками-медниками (в частности, тромбонистами) в системе дополнительного образования; систематизировались полученные данные; уточнялись теоретико-методические выводы; подводились итоги по теоретическим и практическим результатам диссертационного исследования.

Научная новизна исследования:

– уточнено понятие «исполнительский аппарат тромбониста», который представляет собой: 1) совокупность сложных физиологических процессов, задействованных в исполнительской деятельности и связанных между собой

сложной нервно-мышечной организацией; 2) комплекс исполнительских умений и навыков тромбониста, необходимых для осуществления профессиональной деятельности;

- выявлены особенности исполнительского аппарата тромбониста и его структура (исполнительское дыхание, амбушюр, артикуляция и владение аппликатурой инструмента);

- определены педагогические условия, необходимые для эффективного развития исполнительских умений и навыков тромбониста в начальный период обучения: развитие мотивации обучающихся к освоению навыков игры на тромбоне; учет психофизиологических данных обучающихся; использование виртуального тюнера gStrings или его аналогов для контроля интонирования, а также мобильного приложения «Музыкальный дневник» (разработчик: Mihkel Märtin);

- разработан диагностический инструментарий, позволяющий объективно оценивать уровень сформированности исполнительского аппарата тромбониста в процессе обучения в системе дополнительного образования, а также своевременно выявлять дефекты и различные проблемы в исполнительском аппарате начинающих тромбонистов;

- выявлены проблемы тромбонового исполнительства (недыхание и ограничение потока воздуха (дефект в области исполнительского дыхания), синдром сорванного амбушюра; «вползание» в звук (дефект атаки), самопроизвольный манёвр Вальсальвы; эффект «дребезжания»; синдром перенапряжения нёбно-глоточного затвора (SVPI)) и предложены пути их решения;

- на основании практического опыта и анализа применявшихся ранее способов обучения создана систематизированная, усовершенствованная и дополненная методика формирования исполнительского аппарата тромбониста, которая представляет собой систему методов и приёмов

обучения игре на тромбоне обучающихся в системе дополнительного образования.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что разработаны теоретические основы формирования исполнительских умений и навыков тромбониста в начальный период обучения; осуществлен ретроспективный анализ исполнительских традиций отечественных тромбоновых школ, что позволило выявить специфику обучения игре на тромбоне и разработать методику формирования исполнительских умений и навыков тромбониста; разработана классификация типов постановки амбушюра.

Практическая значимость исследования видится в том, что материалы диссертационного исследования и методические рекомендации могут быть использованы преподавателями учреждений дополнительного образования в практической деятельности, применяться в разработке учебных курсов по истории создания и развития духовых инструментов, теории и методике преподавания тромбона в ДМШ и ДШИ, а также создании новых образовательных программ.

Достоверность результатов исследования обеспечена выбором фундаментальных методологических положений и применением исследовательских методов, соответствующих предмету, объекту, целям, задачам исследования; логикой проведения теоретической и практической экспериментальной работы с опорой на научные достижения в области педагогики, музыкального исполнительства и музыкознания; объективностью полученных результатов исследования.

Апробация и внедрение результатов исследования отражены в 15 публикациях автора, из которых 4 статьи опубликованы в изданиях, включённых в перечень ведущих рецензируемых научных журналов ВАК Министерства образования и науки РФ; в ряде докладов и выступлений на научно-практических конференциях: International scientific and practical

conference «Science and Education» (Sheffield, 2014); V Международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований» (Москва, 2014); XXXVII Международной научно-практической конференции «Психология и педагогика в современном мире: вызовы и решения» (Москва, 2015); IV Международной научно-практической конференции «Педагогический опыт: теория, методика, практика» (Чебоксары, 2015); V Международной научно-практической конференции «Пути модернизации научно-исследовательской и образовательной деятельности в сфере культуры и искусства» (Краснодар, 2015); VI Международной научно-практической конференции «Вопросы современной науки: проблемы, тенденции и перспективы» (Москва, 2016); XIII и XVI Международных научно-практических конференциях «Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве» (Москва, 2015, 2019); на заседаниях кафедры музыкального образования Московского государственного института искусств.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Исполнительский аппарат тромбониста представляет собой:

1) совокупность сложных физиологических процессов, задействованных в исполнительской деятельности и связанных между собой сложной нервно-мышечной организацией; 2) комплекс исполнительских умений и навыков тромбониста, необходимых для осуществления профессиональной деятельности. Структура исполнительского аппарата тромбониста включает в себя следующие элементы: общие принципы постановки исполнительского аппарата, формирование исполнительского дыхания, амбушюра, развитие артикуляции и владение аппликатурой инструмента.

2. Педагогическими условиями, необходимыми для эффективного формирования исполнительского аппарата тромбониста в начальный период обучения, являются: развитие мотивации обучающихся к освоению навыков

игры на тромбоне; учет психофизиологических данных обучающихся; использование виртуального тюнера gStrings или его аналогов для контроля интонирования, а также мобильного приложения «Музыкальный дневник» (разработчик: Mihkel Märtin).

3. Разработанный в исследовании диагностический инструментарий позволяет объективно оценивать уровень сформированности исполнительского аппарата тромбониста в процессе обучения в учреждениях дополнительного образования, а также позволяет своевременно выявлять дефекты и различные проблемы в исполнительском аппарате начинающих тромбонистов.

4. В процессе формирования исполнительского аппарата начинающего тромбониста возникают следующие проблемы, требующие своего решения: недышание и ограничение потока воздуха (дефект в области исполнительского дыхания); синдром сорванного амбушюра; «вползание» в звук (дефект атаки); самопроизвольный манёвр Вальсальвы; эффект «дребезжания»; синдром перенапряжения нёбно-глоточного затвора (SVPI).

5. Авторская методика формирования исполнительского аппарата тромбониста представляющая собой систему педагогических методов и приёмов, направлена на постижение обучающимися структуры исполнительского аппарата тромбониста и принципов его формирования, а также всех доступных типов исполнительского дыхания; на формирование собранного амбушюра; использование языка при исполнении штрихов; применение вентиля и дополнительных позиций для облегчения исполнения и других приёмов для улучшения качества звука. Методика предполагает использование тюнера для контроля интонирования; внедрение упражнений для развития отдельных элементов исполнительского аппарата тромбониста; освещение специфических проблем духовиков и пути их решения.

Структура диссертации: диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА ТРОМБОНИСТА

В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

1.1. Ретроспективный анализ исполнительских традиций

отечественной и зарубежной тромбовых школ

В России педагогика развивалась в тесной связи с национальными идеями. «Историки отмечают, что к концу VI – началу VII вв. можно было уже говорить о сложившейся восточнославянской русской культуре. Древние славяне придавали большое значение воспитанию своих потомков. Народная педагогика складывалась как обобщение народной мудрости и культуры» [147, с. 53].

Принято считать, что тромбон появился в конце XV века после того, как стал самостоятельным инструментом с раздвижной хроматической системой, меняющей строй инструмента. Несмотря на появление различных видов тромбонов, их применение было очень ограниченным. Ситуация изменилась в эпоху Возрождения, когда духовые инструментальные ансамбли постепенно набирали популярность [72].

История происхождения инструмента довольно богата, поэтому активное развитие тромбовых школ в то время было чем-то само собой разумеющимся [167].

Тромбону предшествовали кулисные трубы. Принцип их работы тот же, что и у современного тромбона – достижение хроматического звукоряда за счёт передвижения трубки. Применялись такие трубы, в основном, в церковном хоре, так как по тембру труба очень похожа на человеческий голос. Кулису стали использовать для интонационного сходства. С того времени конструкция тромбона глобально не менялась. Были только дополнительные усовершенствования, но сам принцип работы сохраняется до сих пор. Предшествовали тромбонам так называемые сакбуты (Приложение 1, рис. 1).

Сакбуты были трёх видов – альтовые, теноровые и басовые. Размер их был существенно меньше современных тромбонов. Сакбуты повторяли вокальную партию (удваивали её) и были схожи по тембру с человеческими голосами. Эти инструменты стали постоянными в оркестрах благодаря своим хроматическим возможностям.

Некоторые модификации и улучшения сакбутов позволили переименовать их в «тромбоны» в начале XVII века. Слово «trombone» пришло из Италии.

Музыка становится продолжением и отражением истории. Влияние на неё оказывает не только творчество композиторов, но также экономика страны и социальные факторы. Автор музыки вынужден отталкиваться от этих условий [121].

О тромбоне просвещенная Европа узнала еще в XV веке, однако даже спустя три столетия этот инструмент использовался только во время церковных песнопений. Его роль заключалась в подражании голосам хоровых певцов. К началу XIX века в составе оркестра на постоянной основе начинают использовать тромбон-альт, бас-тромбон и теноровый, однако сопрановый и тромбон пикколо по-прежнему оставались в тени. Связанно это с тем, что от других разновидностей они отличаются небольшими кулисами, которые не позволяли музыкантам извлекать достаточно чистый звук.

Приблизительно к этому же периоду относится кардинальная смена амплуа инструмента. Если раньше, звук тромбонов, наряду со звучанием труб и валторн, использовали в высоком регистре, как дополнение певческого тембра, то теперь он спустился в нижний регистр, приобретая мрачную окраску. Новое звучание открыло перед тромбоном двери в оперу, где его использовали, чтобы придать ситуации драматизм и загадочность. Инструмент стал регулярно звучать в сценах с мистическими, необъяснимыми силами.

Настоящим поклонником тромбона можно назвать Кристофа фон Глюка. Для этого инструмента композитор прописал партии в таких произведениях, как «Ифигения в Тавриде», «Орфей» (здесь духовой инструмент сопровождает хор фурий), «Альцеста» (погребальный хор). Соло тромбона можно услышать в «Реквиеме» и других церковных сочинениях Вольфгана Амадея Моцарта. Встречаются надрывные, трагичные партии тромбона и в оперных произведениях композитора, например, в «Дон Жуане», во время сцены с Командором. Достаточно поздно знакомит слушателя с тромбонами Людвиг ван Бетховен. Первые ноты духового инструмента можно услышать только к концу «5-й симфонии», зато потом они регулярно встречаются в «6-й» и «9-й» симфониях, а также в оратории «Христос на Масличной горе» и некоторых других произведениях. Кроме того, именно благодаря музыке Бетховена, тромбоны занимают места в оркестре на постоянной основе.

По-новому взглянуть на звучание тромбона удалось Рихарду Вагнеру. Он сумел раскрыть потенциал этого духового инструмента, используя все регистры – от нижнего до верхнего. Зловеще звучащие нижние регистры можно услышать в опере «Золото Рейна». Данное применение тромбона вдохновит Петра Ильича Чайковского, который продолжит эту линию в своем творчестве. Переливающийся и мерцающий звук верхних регистров использован в «Полете Валькирий». А в «Тристане и Изольде» тромбон используется для создания лирического настроения.

Последнее открытие Р. Вагнера – лирическое звучание – впоследствии стали активно использовать джазовые музыканты, усиливая эффект глушащими сурдинами. Кулисное вибрато, открытое джазменами, сделало намного шире тембральный спектр инструмента, сделав его одним из самых разнообразных по характеру среди духовых инструментов в современной музыке [118].

Широкая общественность познакомилась с тромбоном благодаря музыкантам, колесившим с гастролями по всей Европе и Северной Америке. Звучание инструмента всегда привлекало внимание выдающихся композиторов. Например, Г. Берлиоз, отдавший тромбону сольную партию в Траурно-триумфальной симфонии, считал извлекаемые из него звуки примером благородства и величественности. Впрочем, Г. Берлиоз был не единственным поклонником своеобразного звучания этого медного духового инструмента. Начало XIX века ознаменовалось подъемом интереса к тромбону. В моду входит сольная игра, а в числе самых популярных тромбонистов сольного жанра можно назвать немцев: Фридриха Бельке, Карла Квайсера, Морица Набиха. Нельзя не упомянуть француза Антуана Дьеппо, итальянца Фелиппе Чиоффи. Партии для тромбона пишут такие композиторы, как Ферд. Давид, Ф.А. Куммер, Ю. Новаковский и другие [161].

Поворотным моментом в истории тромбона стал 1839 год. Изобретение лейпцигского мастера музыкальных дел Кристана Затлера станет революционным для любителей этого инструмента. Придуманный им квартвентиль привел к тому, что музыканты научились понижать звук тромбона на кварту. Это позволило инструменту играть в ранее недоступной «мертвой зоне».

На этом изобретатели не остановились. Тромбон, по примеру трубы, оборудовали системой вентиляй. С технической точки зрения инструмент стал более подвижным, но звучание сильно пострадало. Тембрально тромбон приблизился к басовой трубе.

Производством востребованного инструмента начинают заниматься европейские и американские фирмы с дорогим и известным именем. Среди них: Bach, Besson, Courtois, Holton, Conn, Zimmerman. Однако, одновременно с этим, былую востребованность теряют альтовый и контрабасовый тромбоны.

В начале XX века становится понятно, что и теоретический аспект выстраивается по схеме истории искусства [16]. С развитием техники исполнения и постоянным усовершенствованием тромбона набирают все большую популярность. Композиторы пишут концертные партии для этого инструмента, количество литературы по данному вопросу растет. Не обходятся без медного духового инструмента музыканты, играющие джаз и современную музыку.

Ближе к концу XX столетия в моду входит ретро. Огромный интерес у музыкантов вызывают старинные модели инструмента. Но, в большей степени, ажиотаж на вышедшие из употребления тромбоны затронул авторские ансамбли. В классической симфонической музыке по-прежнему отдают предпочтение теноровым инструментам (используют узкомензурные и широкомензурные модели) и басовым. Наиболее распространенными являются трио тромбонов с тубой и квартеты с басовым тромбоном.

Одни из первых сольных партий для альтового тромбона с камерным оркестром появились в концертах Георга Кристофа Вагензайля (1715-1777), Йохана Георга Альбрехтсбергера (1736-1809), Леопольда Моцарта (1719-1787), Михаэля Гайдна (1737-1806).

Впрочем, большинство теоретиков утверждают, что произведения перечисленных выше композиторов писались не для тромбонов, а для любого инструмента или голоса альтовой тесситуры. Объясняется это тенденциями, характерными для музыки эпохи барокко. Первенство оставалось за вокалом, а духовые инструменты, в большинстве случаев, использовали только в ансамбле с клавишными или струнными. Отдельной системы обучения игре на духовых инструментах в то время еще не существовало. Имеющиеся методики были заимствованным первыми тромбонистами и во многом повторяли методы обучения вокальному искусству.

Популярный в эпоху барокко стиль кларино с его исполнением партий в верхнем регистре также, по мнению теоретиков, мог повлиять на выбор инструментального состава. Кроме того, на появление сольных музыкальных произведений для духовых оказывала влияние хоровая и вокальная музыка.

Но несмотря на все доводы, концерты, прописанные для вокала или других инструментов, очень часто исполнялись на тромбоне-альте, что дает право классифицировать их как сольные музыкальные произведения для тромбона.

С тех пор, как закончилась эпоха барокко, тромбон сильно изменился. Некоторые виды тромбона на практике используются редко: пикколо, сопрано, альт, контрабас. Теноровые тромбоны получили квартвентиль в качестве дополнительной модификации, а некоторые бас-тромбоны ещё и квинтвентиль. Применение этих вентилей даёт возможность расширить регистр инструмента вниз, а также открывает возможность извлекать ноты, недоступные для инструмента стандартной модификации.

После того, как тромбоны стали использовать, в качестве самостоятельных инструментов, в оркестрах и среди сольных исполнителей закрепилось два вида: теноровый и бас-тромбон с одним или двумя вентильями [73].

По типу устройства и принципу получения звука тромбоны принадлежат к аэрофонам. Этой группе свойственно нахождение воздуха внутри инструмента. Задача музыканта создать колебания воздуха, которые и порождают звук.

В отличие от инструментов эпохи барокко, современные тромбоны поражают воображение разнообразием конструкций и технических возможностей. Выпускается большой ассортимент инструментов, отличающихся по размеру и регистру. Сегодня выделяют шесть классов тромбонов: 1. Пикколо. 2. Сопрано. 3. Альт. 4. Тенор (Приложение 1, рис. 2). 5. Бас. 6. Контрабас.

Сегодня, если речь идет о тромбоне, то самым распространенным является теноровый. Сопрано, альт, контрабас и пикколо относятся к раритетным инструментам и практически не используются современными музыкантами.

Как уже отмечалось выше, название «тромбон» пришло из Италии. В дословном переводе слово «тромбон» означает «большая труба», что не случайно. Конструкция помпового тромбона повторяет трубную, но в стандартной версии инструмента есть существенное отличие не только от трубы, но и от остальных медных духовых инструментов – это кулиса. Это подвижная часть тромбона, которая полностью заменяет клапана.

Спектр применения тромбона достаточно широк – от лирических произведений кантиленного характера до торжественных и монументальных сочинений (особенно в нижнем регистре).

Невозможно представить без звучания тромбона драматические произведения. Например, именно этим музыкальным инструментом озвучена «скорбная поминальная речь» в Траурно-триумфальной симфонии Г. Берлиоза. Современный симфонический оркестр на постоянной основе использует басовый и два теноровых тромбона.

Благодаря наличию кулисы, тромбон выгодно выделяется из остальных духовых инструментов способностью скользить из одного звука в другой. Ярким примером скольжения можно назвать глиссандо. Однако красоту его звучания композиторы оценили довольно поздно. Изначально использование этого приема в классической музыке считалось дурным тоном. Моду на глиссандо ввели два работающих независимо друг от друга композитора: А. Глазунов и А. Шёнберг.

Сделать звучание инструмента еще более выразительным помогает сурдина. Внешне данное устройство имеет форму груши. Тромбонисты используют эту насадку при создании ряда звуковых эффектов и для того, чтобы изменить силу звука.

Техника извлечения звука на тромбоне достаточно проста. Чтобы создать колебания воздуха, тромбонист меняет амбушюр (положение языка и губ, а также напряжение-расслабление лицевых мышц). В этот же момент выдвигается кулиса, длина инструмента меняется, а вместе с ней меняется и высота звука.

Очередной виток популярности тромбон получил с развитием исполнительской школы. Инструмент перестал быть исключительно частью симфонического или духового оркестра. Возможности тромбона оценили биг-бенды и эстрада. Звуки тромбона можно расслышать в таких музыкальных направлениях, как джаз, фанк, ска-панк, свинг, сальса, меринге и других. Но именно в симфоническом оркестре тромбон играет важную роль и раскрывается в полную силу. Без тромбона сцены, исполненные героизма или трагизма, были бы пресными и невыразительными.

Когда именно появился тромбон, сказать сложно. Теоретики относят зарождение этого инструмента к Ренессансу, когда вокал и исполнительское искусство были практически неразделимы. К этому же моменту относят появление наибольшего числа разновидностей тромбонов. Создание пикколо, альты, тенора, сопрано, баса и контрабаса было обусловлено необходимостью подражать певцам с различными тембрами. Когда же необходимость в полном дублировании отпала, а на первый план вышел звук самого инструмента, многие модели остались в прошлом, уступив место только двум вариантам тромбона: басовому и теноровому.

На территории нашей страны тромбоны также были популярны. Еще Киевская Русь могла похвастаться высокой музыкальной культурой. Можно с уверенностью говорить о том, что именно в этот период создавались предпосылки традиционного совместного исполнительства. Существенно приостановил процесс развития национальных идей исполнительства запрет православной церкви на использование инструментальной музыки во время проведения религиозных обрядов. Но, несмотря ни на что, музыкантам

удалось достигнуть высокого уровня в области инструментального исполнительства, что дало мощный толчок для дальнейшего становления и формирования музыкальной культуры на рубеже XVI-XVII веков [84].

Особую популярность тромбон получает в начале XX века. Причина этого кроется не только в прогрессе и техническом усовершенствовании процесса изготовления инструментов. Большую роль играет именно развитие исполнительской школы, создание многочисленной концертной литературы. Повсеместное использование тромбонов побуждает музыкантов искать новые решения, возвращаться к давно забытым моделям семейства, например, сакбутам.

Однако такой популярности предшествовал длительный подготовительный этап. После долгого забвения из-за немилости православной церкви, новый подъем интереса к игре на духовых инструментах отчетливо ощущается, начиная со второй половины XIX века, и предвосхищает грядущий подъем национальной культуры.

На этот период приходится творчество многих выдающихся композиторов. Например, П.И. Чайковский значительно расширил привычные взгляды на духовые инструменты и их выразительные возможности.

Виртуозные партии тромбонов можно найти в композициях Н.А. Римского-Корсакова. Этот композитор детально изучил возможности духовых инструментов и смело использовал их в оркестре. Ярким примером может служить «Концерт для тромбона с духовым оркестром си-бемоль мажор» (Приложение 1, рис. 3), состоящий из трех частей. Начало и окончание первой части, *Allegro vivace*, составляют фанфары, торжественно звучащие под оркестровый аккомпанемент. Следующая часть (*Andante cantabile*) лирическая. Она позволяет в полной мере раскрыть богатый тембр инструмента. Завершает произведение финальный маршевый эпизод с каденцией, плавно вливающейся в напевную коду.

Концерт для тромбона Н.А. Римского-Корсакова был принят настолько хорошо, что его включили в обязательную программу XIV Международного конкурса исполнителей, прошедшего в 1958 году в Женеве.

Н.А. Римский-Корсаков был требователен к музыкантам, играющим на духовых инструментах. Каждый его концерт раскрывает полный арсенал исполнительских средств. В качестве примера можно привести трехчастное произведение «Испанское каприччио», где скрипка и кларнет соревнуются в виртуозности звучания в первой и третьей части. Достаточно сложными являются сольные партии для труб в поэме «Шехеразада», написанной для симфонического оркестра.

Примечательно, что в этот период создаются и первые классы по обучению игре на духовых. Петербургская и Московская консерватории содержали такие классы более полувека, вплоть до 1917 года. Именно поэтому конец XIX столетия характеризуется подъемом музыкальной культуры, появлением профессиональных духовиков (в частности, тромбонистов).

Одним из выдающихся тромбонистов того времени можно смело назвать Петра Наумовича Волкова (1877-1933) – выпускника Петербургской консерватории и учредителя ленинградской школы тромбона.

Многие знаменитые музыканты того времени вспоминают о П.Н. Волкове, как о самом великолепном и профессиональном солисте в оркестре Мариинского театра. Своими умениями музыкант охотно делился с учениками консерватории, начиная с 1906 года и до последнего своего дня.

О П.Н. Волкове, как о преподавателе вспоминает Б. Анисимов, пробывший его учеником около 4 лет. По его словам, П.Н. Волкова-педагога отличали такие черты, как строгость, справедливость, сдержанность и принципиальность. Великий исполнитель никогда не завышал требования к ученикам. Все его задания были простыми и убедительными. «Особенное внимание обращалось на технически правильное и красивое ведение звука,

четкую атаку, координацию звукоизвлечения и дыхания. На тренировочный материал – гаммы, арпеджио, этюды – отводилась большая часть урока, причем, следовало играть этюд, как подлинно художественную пьесу – музыкально, образно, осмысленно» [21]. Большое внимание Волков уделял работе с будущими музыкантами в направлении ансамблевой игры.

Консерватории отличались особой приверженностью традициям. Поколения профессоров сменились всего 2-3 раза за всю историю существования. До революции параллельные классы в консерваториях не создавались, так как в первые 20 лет игре на духовых инструментах училось не слишком много студентов. Каждый предмет был поручен определенному педагогу, у которого занималось максимум три ученика.

В духовые классы ученики поступали без какой-либо подготовки. Уровень знаний и умений новичков расценивался как крайне низкий. Сами же учителя не имели педагогического образования, а являлись оркестровыми музыкантами высокого уровня профессионализма. В связи с этим обучающиеся не получали обширных знаний, а усваивали только узкоспециальную подготовку. Выпускники, чаще всего, не могли похвастаться высокими результатами. Самые лучшие из них становились либо оркестровыми музыкантами, либо военными капельмейстерами.

Стоит отметить, что обе консерватории не брали платы с учеников, поступающих в классы духовых инструментов. Но на конечных знаниях это никак не отражалось. Обучение продолжалось пять лет, но за этот срок ученики могли усвоить только главные основы исполнительства. Однако, для того, чтобы стать настоящим виртуозом, этого недостаточно. Низкое качество образования объяснялось рядом факторов, таких как: прием в классы без элементарных начальных знаний, отсутствие контроля за посещаемостью и успеваемостью, отсутствие методических программ обучения.

Переломный момент наступил ближе к концу столетия в классах Московской консерватории. Среди ее воспитанников стали появляться яркие исполнители духовой музыки, снискавшие уважение выдающихся дирижеров и признание публики, как в родной стране, так и за рубежом. Эти выпускники, будучи ведущими солистами, занимали места в лучших оркестрах страны, впитывая в новых условиях новые знания, усваивая традиции русской музыкальной культуры. В дальнейшем теоретики назовут этих выпускников основоположниками отечественной школы игры на духовых инструментах. Часть из них вернется в стены консерватории в качестве преподавателей, чтобы прививать музыкальную культуру воспитанникам уже Советского Союза.

С приходом к власти коммунистической партии развитие музыки для духовых инструментов стало набирать обороты. В стране поощряли различные музыкальные жанры и всячески стимулировали к ним интерес учеников. Так, уже в 1935 году был устроен Всесоюзный конкурс, на котором состязались мастера оркестровой игры. Через несколько лет был организован новый конкурс, на котором выбирали уже лучшего музыканта-духовика. Итогами конкурса восхищалась вся страна, о чем писали издания того времени.

Публике запомнилась молодая исполнительница Клавдия Морейнис: «До Морейнис ни одна женщина в СССР не играла на тромбоне», – отмечает автор статьи [145].

О советской школе тромбоновой музыки невозможно говорить, не упомянув имени Владислава Михайловича Блажевича (1881-1942), гениального исполнителя, талантливого педагога, композитора и дирижера, выпускника Московской консерватории, отдавшего 22 года работе в составе оркестра Большого театра.

В 1920 году В.М. Блажевич совместно с работой в оркестре начинает преподавать в Московской консерватории. Два года спустя он ведет учебную

деятельность уже в качестве профессора. Ему удалось создать большую базу инструктивного и художественного репертуара, а также заложить основы прогрессивного направления в исполнительстве.

Описанные им приемы игры позволяли обходить типичные для тромбонистов трудности и помогали раскрыть потенциал инструмента, сделать звучание еще более выразительным и динамичным. За время преподавательской деятельности В.М. Блажевич выпустил множество методических пособий, этюдов и книг. Одной из самых известных его работ считается «Школа для раздвижного тромбона», написанная в середине 20-х годов. Этот труд и по сей день остается одним из самых грамотных и практичных пособий для начинающих музыкантов. Кроме того, почерпнуть интересные идеи можно в таких работах профессора, как: «Школа коллективной игры на духовых инструментах», «Школа для тубы».

На протяжении долгих лет повышенным спросом у тромбонистов пользовались концертные сочинения для тромбона в сопровождении фортепиано. Всего автор подарил миру 11 концертов и множество миниатюр, трио, дуэтов и т.д.

Доступный язык изложения, тщательная проработка технических и звуковых возможностей инструмента делают книги В.М. Блажевича незаменимыми как для начинающих, так и для профессиональных тромбонистов. Причем сочинения профессора получили признание не только на родине, но и за рубежом.

Послевоенная методика обучения игре на духовых инструментах претерпевает некоторые изменения и начинает развиваться в трех основных направлениях:

- Общая теория. Развитие и совершенствование методик, охватывающих весь объем информации по духовым инструментам в целом, без деления на виды. Исследование и проработка выразительных средств, а также компонентов исполнительского аппарата.

- С развитием духовой школы появилась необходимость в более детальном рассмотрении каждого музыкального инструмента в отдельности. Общие методики, хотя и предоставляли полезные знания, не могли дать ответы по игре на определенном виде инструмента ввиду наличия специфических особенностей. Прежде всего, это затрагивает рациональные рекомендации по постановке пальцев, способам звукоизвлечения, постановке дыхания и тому подобное.

- Все больше преподавателей увлекает суть исполнительского процесса: интонация, вибрато, тембр, динамика. Появляются методические работы, описывающие исполнительский процесс с научной точки зрения, составленные на основе многочисленных исследований и наблюдений. Теоретики и практики пытаются теперь вникнуть в суть звукоизвлечения, понять природу звукообразования, а через нее и характерные особенности каждого отдельного инструмента.

В это время появляются глубокие научные труды по методике игры на тромбоне, разработанные В.Ф. Венгловским, В.В. Малюхом, В.В. Сумеркиным. Интересна для изучения и одна из первых методических разработок в области обучения игре на тромбоне, написанная Б. Григорьевым: «Освоение позиций и постановка правой руки на тромбоне» [35].

Тромбон – единственный духовой инструмент, на котором, благодаря кулисному устройству, можно достигнуть идеально чистого интонирования. Поэтому В.В. Сумеркин акцентирует внимание на собственном методе овладения позициями на тромбоне. В статье подчеркивается, что основа правильного интонирования должна быть заложена уже в начальной стадии обучения. В то же время, кулисное устройство создает, несомненно, большие трудности в овладении техническим мастерством, чем на вентильных инструментах. Автор подчеркивает то огромное значение, которое

приобретает рациональная постановка правой руки и намечает пути овладения кулисной техникой.

Наконец, среди работ, в которых авторы стремятся максимально полно постигнуть и описать исполнительский процесс, найти закономерности звукообразования и деятельности исполнительского аппарата, наиболее основательной можно назвать труд Б. Дикова «О дыхании при игре на духовых инструментах» [40]. Работа по большей части посвящена вопросам, связанным с пониманием значения и методов развития исполнительского дыхания. Основная часть книги посвящена анализу современных данных о процессе дыхания, рентгеноскопических и других специальных исследований работы дыхательного аппарата в процессе игры, изучению и обобщению специальной литературы и данных практики, анализу музыкальных произведений с точки зрения практических приёмов дыхания. Эта работа – значительный шаг вперёд в нашей науке. Отдельно стоит упомянуть изыскания, касающиеся вопросов звукоизвлечения на духовых инструментах. В дореволюционный период такого термина, как «штрих» вообще не существовало. Вместо него был только термин «атака». Понятие «штрих» было введено уже в период СССР. Именно тогда педагоги начали использовать в своих учебных пособиях данное понятие и раскрывать его соотношение с атакой звука. Тем не менее, в определении способов атаки звука и штрихов существует множество противоречивых суждений. Некоторые профессиональные музыканты не всегда решаются обсуждать данный вопрос в своих работах, либо предоставляют примитивные методики, не имеющие отношения к опыту современной музыкальной педагогики.

Лучших представителей советской исполнительской школы отличают высокая культура звука, широкая распевная фраза, динамический диапазон и чёткая, звучащая техника [141].

Педагоги, выпустившие большое количество профессиональных тромбонистов, понимают, какую важную роль играет своевременное

формирование крепкой, устойчивой исполнительской базы и на её основе исполнительской школы. Однако осуществить столь важную работу, не опираясь на специальный репертуар, который способствует профессиональному росту и всестороннему развитию музыканта, невозможно.

Наиболее востребованными у современных преподавателей произведениями, можно назвать работы великих композиторов эпохи Возрождения и барокко. При этом произведения в стиле барокко, написанные для альтового тромбона, при исполнении их на теноровом инструменте требуют достаточно серьезной профессиональной подготовки музыканта. Необходимо мастерское владение высокой тесситурой, умение безупречно исполнять все мелизмы, а в особенности губные трели.

Смягчить ситуацию помогает применение педагогами камерных старинных сонат, стиль и структура которых не слишком сложна для начинающих тромбонистов и вместе с тем отвечает требованиям педагогического репертуара. Данные музыкальные произведения зачастую используются преподавателями в музыкальных школах и специализированных учебных заведениях среднего звена.

Трудность заключается в том, что такие произведения редко встречаются в современных нотных сборниках. Чаще всего преподавателям и ученикам доступны сборники, содержащие небольшие части сонат и сюит. Это обстоятельство накладывает ограничения на их использование в качестве концертного репертуара. Для достижения максимального эффекта необходимо использовать весь цикл.

Лишь при условии соблюдения данных правил можно говорить о полноценном развитии комплекса исполнительских возможностей и формировании представлений о строении музыкальных произведений в целом.

Та или иная исполнительская интонация всегда имеется в виду композитором, хотя и может варьироваться исполнителем [74].

Профессионализм исполнителя нуждается в знании последним базовых принципов художественного восприятия, а также основ художественной интерпретации. Это позволяет понять и воспроизвести то, что именно имел в виду композитор, когда писал своё произведение [76].

Б.В. Липнягов [73] предложил переложения камерных старинных сонат для тромбона и фортепиано Ж. Лойе, Б. Марчелло, А. Ариости, А. Вивальди, Г. Эклза, Г. Генделя. Главное, что выгодно отличает все эти камерные старинные сонаты – простота, что позволяет использовать их в качестве педагогического репертуара для обучения начинающих музыкантов.

Таким образом, история тромбона корнями уходит глубоко в прошлое. Тромбон является древнейшим музыкальным инструментом, а его конструкция претерпела незначительные изменения ещё со времён сакбутов. Отечественные тромбоновые школы взрастили немало выдающихся педагогов и исполнителей. Вместе со школами активно развивалась и методика тромбонового исполнительства.

1.2. Теоретико-методические основы формирования исполнительского аппарата тромбониста

Для успешного формирования исполнительского аппарата музыканта-духовика в музыкальной школе педагогу необходимо знать принципы обучения и специфику развития мышления в процессе обучения.

Прежде всего, нужно отчётливо понимать, что изменения, улучшения и нововведения действуют неразрывно с уже устоявшимися и проверенными временем технологиями. Могут меняться детали, но общая структура

остаётся практически неизменной. Очень точно это подметил в своё время Френсис Бэкон: «Нелегко найти способ для объяснения и передачи того, что мы предлагаем. Ибо то, что само по себе ново, будет понято только по аналогии со старым» [26, с.17]. Действительно, для того, чтобы обучающийся смог понять специфику работы в конкретной области, он к моменту обучения уже должен иметь базовые представления о предмете и необходимые навыки обучения.

Р.С. Немов [91] дал развёрнутое определение мышления в целом. Он описывает мышление как определённый вид деятельности, которая подразумевает систематизированные действия, направленные на исследование, преобразование и познание.

- Теоретическое понятийное мышление подходит для научных исследований, так как действия происходят в уме.
- Теоретическое образное мышление хорошо подходит творческим личностям, так как при использовании такого мышления идёт работа с воспоминаниями и воображением.
- Наглядно-образное мышление всегда связано с объективной реальностью.
- Наглядно-действенное мышление связано с практической деятельностью, взаимодействующей с существующими предметами.

Сравнение, анализ, синтез, абстракция являются логическими мыслительными операциями [91, с.131].

С.Л. Рубинштейн [112] изучал вопрос детского мышления в процессе обучения и пришёл к выводу, что «ситуативное» мышление вытесняется научным знанием в процессе обучения. То есть обучающийся, владеющий терминологией, более конкретно представляет принцип предмета обучения, а соответственно, допускает меньше ошибок в будущем.

С.Д. Смирновым [119] была предложена следующая классификация методов обучения и воспитания:

- преподавание (лекции, презентации и др.);
- учение (слушания, самостоятельная работа, упражнения, теоретические и практические исследования и др.);
- контроль (опросы, экзамены, тесты и др.).

Мышление и обучение тесно связаны между собой. Знания, получаемые в процессе обучения, учащийся получает извне, в то время, как мыслительная деятельность представляет собой альтернативный способ получения новых знаний путём переосмысливания и связи уже имеющихся [63].

А.Д. Жарков описывает этот процесс так: «Новые знания проходят через призму уже сложившихся представлений и убеждений, причем иногда они лишь после довольно основательной обработки занимают свое место в системе установок» [49, с. 416].

Система обучения может быть как целиком и полностью спланированной до минуты, так и произвольной [2]. На наш взгляд, при проведении индивидуальных занятий по специальности невозможно и не нужно придерживаться строгой поминутной планировки занятий. Прежде всего, это связано с разницей в усваиваемости материала обучающимися, а также с их возрастными, физиологическими, психологическими и другими различиями.

Постановка исполнительского аппарата – необходимый и неотъемлемый базовый элемент становления тромбониста-профессионала. От него зависит уровень исполнительского мастерства и умение контролировать качество звучания инструмента.

Исполнительский аппарат тромбониста представляет собой:
1) совокупность сложных физиологических процессов, задействованных в исполнительской деятельности и связанных между собой сложной нервно-

мышечной организацией; 2) комплекс исполнительских умений и навыков тромбониста, необходимых для осуществления профессиональной деятельности. Структура исполнительского аппарата тромбониста включает в себя следующие элементы: общие принципы постановки исполнительского аппарата, формирование исполнительского дыхания, амбушюра, развитие артикуляции и владение аппликатурой инструмента.

Ю. Толмачев и В. Дубок, несмотря на то, что не используют термин «исполнительский аппарат», очень точно описывают его состав: «Техническая оснащенность исполнителя включает в себя следующие компоненты: технику губ, технику дыхания, технику языка, пальцевую технику» [138, с. 75]. Это основные компоненты исполнительского аппарата.

С. Розанов считал, что «постановкой исполнительского аппарата в процессе обучения игре на духовых инструментах является наиболее целесообразное расположение мундштука на губах, рационально сформированный амбушюр, поставленное на опору исполнительское дыхание, точные и согласованные движения языка и пальцев, удобное положение корпуса, головы, рук и ног обучающегося» [110, с. 3-7].

На наш взгляд, расположение мундштука на губах можно включить в понятие «постановка амбушюра», так как система формирования амбушюра и положение мундштука на губах тесно взаимосвязаны. Удобное положение корпуса, головы, рук и ног В. Сумеркин [131] объединил в раздел «Общая постановка», что не лишено логики, поскольку это является основой для формирования исполнительского аппарата в целом.

В понятие «общая постановка» включены такие элементы, как способ правильно держать инструмент, положение рук, спины, головы и т.д. В настоящем исследовании предложены педагогические приемы для постановки исполнительского дыхания, что предполагает резкий вдох и плавный контролируемый выдох. Для формирования амбушюра требуется знание и понимание видов его постановки и выбор оптимального варианта

тренировок. Правильная артикуляция является следствием освоения основных видов музыкальных штрихов и соотношения их с расположением и функцией языка во время атаки звука. Особенностью аппликатуры тромбона является отсутствие помповой или вентильной механики, характерной для большинства других медных духовых инструментов. Поэтому тромбонисту требуется освоение рационального использования кулисы. В процессе формирования исполнительского аппарата необходимо тренировать его психофизиологическую устойчивость и развивать его творческий потенциал.

Многие педагоги рекомендуют ориентировать систему индивидуальных занятий ученика на произведение, над которым в данный момент ведется работа.

Изучение языка музыкального произведения, особенностей мелодики, гармонии, формы, синтаксиса, фактуры и т.п. является предпосылкой для характеристики стиля [90]. Это необходимо для общего музыкального развития ученика в процессе обучения.

Другие исследователи считают необходимым планировать всестороннее развитие исполнительского аппарата духовика независимо от специфики произведения, над которым в настоящее время работает ученик.

Б.В. Асафьев указывал на необходимость творческого восприятия музыки. Ученик, по его мнению, должен обладать образным музыкальным мышлением и пропускать исполняемые произведения через себя, то есть «...во что бы то ни стало стремиться вызвать тот или иной вид участия в исполняемом сочинении, то есть переводить статическое поглощение музыки в сознательное усвоение» [8]. При этом, «особую роль в подготовке тромбониста имеют дисциплины музыкально-теоретического цикла, особенно гармония и сольфеджио. Эти две дисциплины дополняют друг друга и не могут существовать отдельно, сами по себе» [151, с. 49-50].

Рассмотрим *общие принципы постановки исполнительского аппарата тромбониста*. Этот компонент далеко не все включают в список элементов

исполнительского аппарата. Дело, возможно, в его размытом содержании и в количестве включённых в него приёмов. В. Иванов [51] выделяет пять периферических компонентов: общая постановка, амбушюр, дыхание, артикуляция, аппликатура. Е. Kleinhammer [169], А. Johnson [168] и др., напротив, не придают большого значения общей постановке и не выносят её в отдельный раздел. На наш взгляд, он имеет право на автономное существование, поскольку его роль в формировании исполнительского аппарата тромбониста гораздо выше, чем кажется.

Н.А. Берштейн писал следующее: «Значимые задачи, разрешаемые двигательной акцией, как правило, возникают из внешнего окружающего организм мира», соответственно те или иные действия являются ответом на внешние трудности. Самое главное – научиться правильно бороться с ними» [15].

Основы общей постановки. Тромбонист может играть как в положении стоя, так и в положении сидя. При любом из этих вариантов необходимо контролировать осанку и прямое положение головы, но при этом излишнего напряжения в теле исполнителя быть не должно [31].

Независимо от того, в каком положении находится исполнитель, спина должна быть немного выгнута, а грудь и плечи приподняты. Это обеспечивает необходимое пространство внутри туловища для того, чтобы легкие работали раскованно. Конечно, всё это может быть достигнуто при условии отсутствия напряжения в шее, плечах или руках. Главное – не зажиматься, но, в то же время, выполнять все условия для достижения свободы исполнительского дыхания [168].

Тромбон принято держать в левой руке. Указательный палец при этом фиксируется на основании ножки мундштука. Большой палец лежит на рычаге квартвентиля, а в случае отсутствия такового просто заходит за перекладину.

Для передвижения кулисы используется правая рука. Нагрузка на эту руку при игре должна быть минимальной [131]. Это оптимальное положение левой руки (Приложение 1, рис. 4А).

Некоторые педагоги советуют ученикам держать тромбон, не опираясь на мундштучную трубку указательным пальцем, тем самым лишая инструмент устойчивости (Приложение 1, рис. 4Б).

В. Венгловский [28] и В. Малюх [79] пишут о необходимости держать кулису за специальную её перекладину средним и большим пальцами таким образом, чтобы не мешать движению кисти при игре. Остальные пальцы (кроме указательного) должны, по их мнению, располагаться под средним пальцем и спокойно прилегать к перекладине (Приложение 1, рис. 4В и 4Г).

Несмотря на вышеизложенное утверждение о пассивности безымянного пальца и мизинца руки, которая держит кулису, многие педагоги совершенно справедливо, на наш взгляд, советуют безымянный палец заводить за перекладину для того, чтобы на дальних позициях, куда большой и указательный пальцы не дотягиваются, безымянный и средний пальцы могли удерживать кулису от падения (Приложение 1, рис. 4Д и 4Е). Мизинец же может находиться снизу и при необходимости принимать на себя часть веса инструмента.

А. Johnson [168] советует совсем избавить правую руку от веса инструмента для того, чтобы не мешать свободному движению кулисы. Однако левая рука, которая держит инструмент, имеет свойство уставать, и в паузах, а также во время исполнения длинных нот можно дать возможность этой руке отдохнуть, передав часть веса инструмента правой руке.

Угол наклона кулисы тромбона исполнитель выбирает сам, исходя из собственных предпочтений удобства.

Играющий должен помнить (особенно в подвижных и аппликатурно неудобных пассажах), что только свободное, эластичное движение правой

руки дает максимальный эффект в освоении беглости во время игры на тромбоне.

Основы рациональной постановки исполнительского дыхания обучающегося в классе тромбона. Исполнительское дыхание является приспособлением дыхательной системы к звукоизвлечению и звуковедению. Оно позволяет исполнителю управлять вдохом и выдохом при игре. Главной сложностью в формировании исполнительского дыхания является умелое координирование двух дыхательных фаз таким образом, чтобы вдох был быстрым и полным, а выдох размеренным и продолжительным [21, 129, 140].

С. Крылов [64, с. 15] даёт следующее определение исполнительскому дыханию: «Исполнительское дыхание музыканта-духовика – особая деятельность дыхательного аппарата, приспособляемого к условиям звукоизвлечения и звуковедения, в основе которой лежит управление исполнителем фазами вдоха и выдоха, характеризующимися своей неравномерностью, связанной с характером исполняемой музыки».

Большинство исследователей сходятся во мнении, что при игре на тромбоне следует следить за тем, чтобы исполнительское дыхание было естественным по ощущениям и звучанию. Именно дыхание считается источником звука. Оно является инициатором вибрации губ, давая возможность этим колебаниям влиять на воздушную струю, которая благодаря инструменту превращается в звук.

Исполнительское дыхание подразумевает максимально допустимый по скорости и объёму вдох и уверенный размеренный выдох уже при игре. Бытовое (неисполнительское) дыхание обычно работает по-другому. Вдох происходит медленно, а выдох быстро.

Чем громче исполнителю необходимо играть, тем больше воздуха требуется для того, чтобы создать вибрацию нужной силы [10; 138; 168].

Дыхание бывает трёх видов: грудное, диафрагмальное и смешанное. Грудной тип дыхания также называют верхнерёберным или ключичным,

диафрагмальный – нижнерёберным или брюшным, а смешанный – грудобрюшным.

Исполнительское дыхание духовика имеет опору на диафрагму так же, как и исполнительское дыхание вокалиста. И у тех, и у других используется смешанный тип дыхания в качестве основного, а остальные – в зависимости от характера музыки [21; 129; 140].

Максимально полный вдох можно совершить только при смешанном типе дыхания, но при игре на духовых инструментах важно уметь пользоваться всеми типами исполнительского дыхания.

Во время вдоха тромбонисту нужно использовать своё дыхание по максимуму: когда лёгкие наполняются воздухом, происходит расширение грудной клетки, в частности, её верхней части из-за того, что диафрагма опускается вниз. Лёгкие равномерно увеличиваются со всех сторон. Это и есть смешанный тип исполнительского дыхания, объединяющий в себе грудной и диафрагмальный типы.

Исполнительский выдох подразумевает условное перемещение воздуха вниз, тем самым увеличивая давление. Играющему необходимо расслабить плечи, но соблюдать при этом необходимое для поддержания равномерного потока воздуха напряжение диафрагмы [138].

Выдох при этом является диафрагмальным. Играющему необходимо развивать с помощью постоянных тренировок на длинных звуках и специальных упражнениях технику исполнительского вдоха. Дыхательными упражнениями можно заниматься как на инструменте, так и без него.

Полнота и скорость вдоха взаимоисключают друг друга, поэтому в тех случаях, когда требуется быстро вдохнуть, смешанный вдох маловероятен. Вместо него получается диафрагмальный вдох, который, к тому же, чаще всего неполный. В лирических кантиленных произведениях, как правило, времени для максимально полного смешанного вдоха хватает. Педагоги часто советуют немного задержать дыхание после вдоха для подготовки

струи воздуха, необходимой для успешного исполнительского выдоха. После этого нужно извлечь звук с помощью языка, воздушной струи с опорой на диафрагму в верхней части брюшной полости [10; 11; 79; 82].

А. Johnson [168] считает, что при исполнительском вдохе воздух должен равномерно заполнять легкие подобно тому, как при наливании вода заполняет стакан.

При игре на инструментах с широкой мензурой (тромбон, туба) необходим объёмный вдох, и роль рта при вдохе выше, чем у медных духовых инструментов с узкой мензурой (труба, валторна, флюгельгорн).

Во многом тип вдоха зависит от типа используемого дыхания. При диафрагмальном типе дыхания большая часть воздуха при вдохе попадает в лёгкие через рот, тогда как грудобрюшной тип дыхания подразумевает вдох через рот и нос примерно в равном соотношении, а грудной тип связан со вдохом через нос [138].

Исполнитель не должен пытаться производить вдох на тактовой черте. Тактовая черта не обязательно должна совпадать с началом или окончанием музыкальной фразы [138].

Педагоги, как правило, требуют от учеников расслабиться или совсем прекратить игру, если видят, что они излишне напряжены. Часто это связано с переутомлением одного или нескольких элементов исполнительского аппарата играющего.

Причин такого переутомления бывает несколько: исполнительское дыхание играющего недостаточно развито; обучающийся не может согласовать сжатие воздуха в лёгких с давлением, необходимым для исполнительского выдоха; исполнитель не может расслабить мышцы при игре.

Помимо основных параметров, необходимых для игры, существуют и другие, так же влияющие на конечное звучание, например, эмоциональное состояние исполнителя.

Для того, чтобы добиться правильно сформированного исполнительского дыхания, нужно понимать принцип работы дыхательного механизма и его элементов. Также дыхание неразрывно связано с остальными элементами исполнительского аппарата.

Большинство исследователей сходятся на том, что «игра на опоре» является важнейшим компонентом в процессе развития исполнительского дыхания. Ю. Толмачев и В. Дубок пишут: «С.В. Розанов придавал большое значение «игре на опоре», или на «опертом» дыхании. На всех медных и деревянных инструментах, за исключением флейты, усиление выдоха при неизменяющемся напряжении мускулов губ вызывает некоторое понижение звука – усиленный выдох приводит в колебание более крупные части вибраторов, порождающих звук» [138, с. 76]. Слабый исполнительский выдох провоцирует понижение строя и не позволяет инструменту звучать естественно, в полной мере раскрывая тембровую окраску инструмента.

Правильно сформированное исполнительское дыхание – залог не только мощного и уверенного звучания, но и хорошей выдержки, так как именно «опора» в виде исполнительского выдоха ослабляет нагрузку на лицевые мышцы.

Формирование амбушюра. Слово «амбушюр» (от франц. «ambouchure», где «bouche» – рот) имеет два обозначения: 1) способ складывания губ, языка при игре на духовых инструментах; 2) мундштук. Второе толкование связано с тем, что во французском языке глагол «emboucher» означает «подносить, приставлять ко рту» (духовой инструмент), а существительное «embouchure» имеет два смысла – устье (реки) и мундштук (духового инструмента). В музыкально-исполнительской практике всегда применяется первое значение, и в дальнейшем под этим термином будет иметься в виду именно оно.

Правильно поставленный амбушюр гарантирует свободное, лёгкое и непринуждённое исполнение. Важно сформировать правильный амбушюр на самом раннем этапе обучения, так как неправильная постановка создаёт

огромные трудности при игре и вынуждает исполнителя переучиваться, а это очень трудоёмкий и болезненный процесс.

Часто педагоги начинают процесс обучения тромбонистов на теноре. Он удобнее тромбона при положении обучающегося сидя, так как вес инструмента не влияет на обучение, поскольку тенор при сидячем положении играющего опирается на его ноги. Так, А.Т. Скобелев [118] первый год занятий с начинающим проводит обязательно сидя.

Для достижения высоких результатов и доведения звукоизвлечения до автоматизма необходимо тренировать мышечную память. При звукоизвлечении важны степень упругости губных и лицевых мышц исполнителя, их натренированность, выносливость, сила, гибкость и подвижность при игре [84; 102].

В работе амбушюра участвует около 22 мышц (М.Р. Сапин, З.Г. Брыксина, и др.), но основной является круговая мышца, идущая вокруг рта и соприкасающаяся с мундштуком. Далее идёт ряд мышц, работа которых имеет узконаправленное действие [130].

Известно, что именно постановка амбушюра является основополагающим этапом в начальной фазе обучения на медном духовом инструменте.

Eduard Kleinhammer [169] отмечал, что большинство тромбонистов вредят себе, когда полностью полагаются на мышцы лица. Это отрицательно сказывается на формировании амбушюра и не позволяет достичь необходимых навыков интонирования. Лицевые мышцы не только работают в усиленном режиме, но ещё и негативно влияют на мышцы, которые должны использоваться исключительно в формировании амбушюра и обеспечивать чувствительность, непринужденность и изящество исполнения. Жевательная мышца должна находиться в максимально расслабленном состоянии. По большому счёту, язык, нёбо и горло не должны перенапрягаться даже для игры в верхнем регистре. Амбушюр и артикуляция

должны быть изолированы от тех мышц горла, которые используются для глотания и кашля. Напряжение этих мышц может перекрыть поток воздуха до того, как он достигнет амбушюра.

Классификация видов постановки амбушюра тромбониста. Античная постановка. Во времена появления духовых инструментов музыканты при игре надували щёки (такие изображения часто встречаются на старинных фресках), то есть звукоизвлечение осуществлялось за счёт простого выдувания звуков, и каждый музыкант играл так, как ему было удобно. В.В. Сумеркин [131], хотя и считает эту постановку недопустимой и дефектной, но, всё же, признаёт, что многие джазовые трубачи допускают надувание щеки или щёк и при этом контролируют свою игру. Ф. Тюрнер [139] уделял большое внимание этому вопросу и считал нежелательным появление «воздушной подушки» между зубами и губами играющего, так как это мешает функционированию амбушюра, что отрицательно сказывается на технике играющего. Единственным преимуществом такой постановки является возможность использования перманентного (беспрерывного) дыхания, когда музыкант не тратит лишнее время на вдох, а играет без перерыва. Когда воздух заканчивается, вдох производится через нос. В это же время музыкант продолжает играть, используя «резерв» – воздух, содержащийся в щеках.

Амбушюр улыбки. В начале 40-х годов XX века музыканты начали уделять отдельное внимание губному аппарату. В. Блажевич [17] и Е. Рейхе [109] были единодушны во мнении, что губы следует растягивать как будто «в улыбке». Этот метод долгое время был эффективным и успешно применялся, но при такой постановке, хоть она и давала положительные результаты в начале обучения, музыканты, использующие её, достигали определённого уровня, но дальше сдвинуться не могли. Всё дело в том, что игра «на улыбке» подразумевает полное прижимание мундштука к губам, вследствие чего губные мышцы пережимаются и быстро устают. Также есть

ещё одна проблема – поток воздушной струи равномерно распределяется по всей ширине губ, в том числе выходя за поля мундштука, и языку не хватает места для полноценной атаки. Ещё один недостаток заключается в том, что при такой постановке губы нужно буквально «отрывать» от мундштука для перехода из нижнего регистра в верхний и наоборот. Несмотря на это, к сожалению, многие до сих пор преподают такой способ игры.

Все тромбонисты-исполнители, как и тромбонисты-педагоги, известные и не только, утверждают, что игра «на улыбке» – это самое худшее, что можно представить. Несостоятельность такой постановки была доказана и Ю. Усовым [142]. Не было ни одного тромбониста, который преуспел в исполнительской практике, используя эту постановку. Она вредна не только для исполнения, но и для здоровья музыканта, так как мундштук сильно давит на губы и зубы.

«Эластичный амбушюр» или «амбушюр улыбки» – низкоэффективный вариант постановки амбушюра, его нужно избегать путём объединения лицевых мышц с губными для правильного формирования амбушюра [169].

Постановка, в которой используется такое сильное давление, называется «тяжёлым амбушюром». Причём, это не обязательно «амбушюр улыбки». Лёгкий или тяжёлый амбушюр – это лишь указатель степени давления мундштука. В.В. Сумеркин [131] отмечает, что в основном процессе исполнения участвует круговая мышца, проходящая вокруг мундштука. Для изменения звуковысотности она должна сокращаться. Сократить её можно тремя способами: 1. Растягивая губы в улыбке, 2. Усиливая давление на неё, 3. Собирая губы вокруг центра рта. Практика показала неэффективность первых двух вариантов, третий же обрёл своё право на существование и был назван «сморщенным» или «собранным амбушюром».

Собранный («сморщенный») амбушюр. Самый распространённый и самый удачный на сегодняшний день вариант губного аппарата. Губы следует собирать в точку, уголки рта должны прижимать щёки к зубам, оставаясь

неподвижными при игре. Формируется положение рта как при свисте. Необходимо не мундштук подносить к губам, а губы к мундштуку (Приложение 1, рис. 5). Давление на губы нужно свести к минимуму, то есть мундштук должен слегка касаться губ. Если всё правильно получилось, то при длительной игре напрягаться и уставать должны не губы, а мышцы, находящиеся возле уголков рта [131].

Главный принцип собранного амбушюра – натяжение лицевых мышц, создающие подобие струны, которая и является главным возбудителем звука. Центральные мышцы губ тянутся вперёд, уголки губ же стремятся прижаться к челюсти, не расползаясь при этом в разные стороны, чтобы избежать «улыбки».

Бесприжимная постановка. Система «нон прессо» получила в своё время широкое распространение за рубежом. Принцип тот же, что и на собранном амбушюре, но вообще без всякого давления мундштука, то есть еле касаясь губ. В.В. Сумеркин [130] считает эту методику неэффективной и советует воздержаться от неё, однако опыт иностранных исполнителей опровергает его мнение. Сходство с собранным амбушюром позволяет без проблем параллельно осваивать бесприжимную постановку.

Традиционный метод начального периода обучения на тромбоне предполагает освоение постановки амбушюра сразу на инструменте. Современный подход подразумевает введение так называемого «доинструментального периода» [131; 140].

Доинструментальный период – занятия без инструмента, включающие в себя: «баззинг» с мундштуком и без, тренировку устойчивости воздушного потока, укрепление мышц амбушюра, использование языка при атаке внутри мундштука. Таким образом, при уверенной имитации звукоизвлечения, формируются навыки игры на инструменте.

Однако далеко не все педагоги используют такой подход. По-видимому, это происходит в связи с современными требованиями ДМШ и

ДШИ уже в конце первого семестра первого года обучения представить результат в виде сыгранного произведения, что невозможно без инструмента.

Кроме того, на наш взгляд, ученикам будет неинтересно долгое время тренироваться без возможности сыграть хоть что-нибудь на инструменте. В результате у них пропадает желание заниматься музыкой.

В доинструментальный период невозможно в полной мере сформировать исполнительский аппарат, в частности, получить навыки общей и аппликатурной постановок.

Роль мундштука. Большинство тромбонистов предпочитают положение мундштука 2/3 на верхней губе и 1/3 на нижней [142; 143], однако бывает и наоборот. Расположение мундштука на губах у тромбонистов не сильно влияет на качество звучания инструмента.

Мундштук располагается на губах в зависимости от того, какая губа подвижна, и какая несущая: посередине (Приложение 1, рис. 6А), с опорой на нижнюю губу (Приложение 1, рис. 6Б), с опорой на верхнюю губу (Приложение 1, рис. 6В). Существует, но не рекомендуется боковое расположение мундштука (Приложение 1, рис. 6Г). Боковое расположение мундштука может быть допустимо в исключительных случаях, например, при нехарактерном строении челюсти музыканта.

Апертура губ. После формирования амбушюра, выбора постановки мундштука и мелких моментов, связанных с этим, должна сформироваться апертура губ определённого размера и твёрдости. Отверстие, получившееся в результате, определяет степень вибрации воздуха и доступности диапазона. Размер апертуры меняется в зависимости от высоты звука.

Самая высокая и самая тихая нота, которую может сыграть музыкант, является результатом самой маленькой апертуры. Самая низкая и самая громкая нота будет результатом самой большой апертуры [172].

Обсуждая основной принцип формирования амбушюра, А. Johnson [168] часто просит студентов расположить ручку (или карандаш) между

губами так, чтобы она не касалась зубов, но торчала примерно под тем же углом, под которым воздух выходит из губ во время игры на инструменте. Студенты не должны сжимать губы. Им необходимо использовать достаточное напряжение мышц на углах рта для поддержания угла наклона ручки. Ни в коем случае нельзя при этом растягивать губы в улыбке и напрягать губы. Все усилия по поддержанию угла ручки должны ощущаться в уголках губ. Обычно в пределах минуты удерживания ручки под правильным углом студент начинает ощущать мышцы, которые должны контролировать амбушюр. А. Johnson рекомендует им использовать эти мышцы для поддержания правильного размера и формы апертуры.

Апертура может изменяться в зависимости от регистра. Для игры в нижнем регистре требуется больший расход воздуха за счёт расширения диафрагмы. И, наоборот, при игре в высоком диапазоне расход воздуха требуется меньше [168].

Приспособления для проверки амбушюра. В педагогической практике много внимания уделяется использованию технических приспособлений для совершенствования обучения. Так, существует изобретение (патент США №4378724, ОКУБА 05.04.83), созданное для формирования амбушюра и положения языка начинающего исполнителя, а также для контроля губной вибрации. Устройство вставляется в мундштук (Приложение 1, рис. 7). Зубчатые части устройства способствуют обеспечению расстояния между ним и краем мундштука. Предназначено изобретение для медных духовых инструментов.

Другое устройство для духовиков изобрёл Г.А. Абаджян [1]. Оно называется «Устройство для контроля качества звучания музыкального инструмента». Впервые начало использоваться в процессе обучения в 1980 году. Принцип его работы заключается в визуализации звука в виде линий, которые отображаются на экране монитора (Приложение 1, рис. 8).

Исполнитель наглядно видит свои ошибки во время исполнения и может контролировать их устранение [6].

Базовые принципы артикуляции при игре на тромбоне. Артикуляционная постановка имеет большое значение для качественного звучания инструмента. При правильно сформированном навыке атаки исполнитель чувствует свободу при игре, лучше понимает, какие выразительные средства в какой момент произведения будут звучать выигрышнее. Во многом атака звука похожа на дикцию вокалиста, поскольку задействует речевые фонемы.

А.Л. Асмоловский [9] выделяет 9 основных компонентов в постановке артикуляции:

1. За счет артикуляционного «сужения» путей воздушной струи изменяется ее направление и при определенном резонансном совпадении с вышестоящей гармоникой повышается частота колебаний, облегчается исполнение высоких звуков.

2. При достаточно открытом артикуляционном выдохе происходит колебание всего воздушного столба инструмента, и тем самым образуется обертоново-насыщенный тембр во всех регистрах.

3. Артикуляция гласных похожа на речевые (различие в открытом положении голосовой щели и более фиксированном положении губного аппарата) и открывает необходимые нам воздушные пути

4. Соответственно, артикуляция согласных так же похожа и регулирует штрих (дикцию).

5. Согласные с повышением регистра смягчаются за счет соответствующих гласных, что также подчинено принципу резонансного совпадения.

6. Артикуляция помогает правильно дышать, а без правильного дыхания не будет насыщенного тембра и в конце концов, качества исполнения.

7. Артикуляция помогает исполнять произведения максимальной трудности при минимальных физических затратах.

8. Данный метод может использоваться как основной, так и вспомогательный для исправления постановки исполнительского аппарата, в зависимости от субъективных особенностей обучаемого.

9. В процессе обучения каждый педагог должен знать основы физиологии, акустики, психологии для эффективной работы с конкретными обучаемыми.

По понятным причинам многие люди предполагают, что артикуляция – это функция языка. В действительности язык может даже не участвовать в процессе артикуляции. Управление воздушным потоком и амбушюр – два основных элемента, необходимых для чистой и лёгкой атаки. Если исполнитель умело владеет дыханием, совмещённым с правильным размером и необходимой формой апертуры, он не будет страдать от проблем с атакой. Если бы артикуляция зависела от языка, то «воздушная» атака была бы невозможна.

Язык выполняет две основные функции: отделяет ноты друг от друга и даёт возможность играть с необходимой атакой [168]. В первом случае язык не должен препятствовать свободному исполнительскому выдоху. Воздушный поток ни на секунду не должен прерываться, если только дело не касается акцентов. В этом случае в точке возникновения звука напор воздушного потока необходимо увеличить.

В. Блажевич в начале XX в. одним из первых поднял вопрос об изучении штрихов духовых инструментов. Позже эти разработки продолжил его ученик Б. Григорьев. Он выделил три группы штрихов. Это группа твёрдой, укороченной и мягкой атакировок. В первую группу входят «тяжёлые» штрихи (*pesante, marcato, detache*). Вторая группа представляет собой «сухие» штрихи (*secco, spiccato, staccatissimo*). К третьей группе относятся «мягкие» штрихи (*non legato, tenuto, portamento*).

Таким образом, штрихи тесно переплетаются с атакой звука. Со временем появились такие штрихи, как двойное *staccato* и *frullato*. Работа над совершенствованием и открытием штрихов ведётся и по сей день [144].

Несмотря на тесную связь, штрихи и атака не полностью идентичны. Атака представляет собой только начало звука, тогда как штрих влияет на звук полностью [138].

На сегодняшний день при игре на духовых инструментах выделяют три вида атаки: твёрдая, мягкая и вспомогательная (комбинированная).

Отличаются они друг от друга, в основном, произнесением различных слогов. Согласная, с которой начинается звук, зависит от степени жёсткости атаки. Для твёрдой атаки необходимой согласной будет «т», для мягкой – «д», а для вспомогательной – «к».

Для достижения твёрдой атаки необходимо согласовать язык и дыхание. При извлечении звука язык дотрагивается до губ или зубов (зависит от регистра), после чего возвращается вниз, освобождая место для выдоха. При этом мысленно исполнитель произносит слог «та», «ту» или «ти». При мягкой атаке слоги меняются на «ду», «да» или «ди».

Вспомогательная атака не применяется при игре в медленном темпе, а также для извлечения начального звука. Используя слоги «ка», «ку» или «ки», исполнитель чередует основную атаку со вспомогательной для игры двойным и тройным языком.

Штрихи, использующиеся при игре на тромбоне: *detache*, *legato*, *staccato* (исполняется простой атакой, в быстром темпе – вспомогательной) [41], *marcato*, *non legato* и др. [25].

В первую очередь выбор штрихов должен быть обусловлен указаниями автора, но, если в нотах нет штрихового обозначения, исполнителю необходимо самому подобрать необходимые штрихи. Главное при этом не нарушить авторского замысла [168].

Свободное владение основными приемами атаки звука дает тромбонисту возможность работать над другими разновидностями атаки и в зависимости от содержания произведения, «окрашивать» соответствующим образом начало музыкальных фраз и звуков в них, тем самым содействуя более глубокому раскрытию идейного содержания произведения.

Вибрато. Вибрато может быть как естественным, так и кулисным, и если второй тип широко используется и по сей день во многих жанрах, то первый потерял свою актуальность ещё в конце прошлого века.

Edward Kleinhammer [169], например, писал о необходимости использования естественного вибрата в медленных и лирических произведениях, но это было обосновано в то время и соответствовало духу эпохи.

Ю. Усов [141] пишет: «Советским исполнителям присущи глубина интерпретации и техническое мастерство. Им чуждо ровное, плоское, «роговое» звучание духовых инструментов, распространенное на Западе. Живое, красочное вибрато применяют сейчас исполнители на всех духовых инструментах». Здесь оказывает влияние советская школа игры на тромбоне, которая в силу своей специфики включала в себя использование всех доступных технических возможностей. Современные требования к тромбонистам с тех времён сильно изменились, поэтому вибрато при игре на тромбоне следует использовать крайне осторожно. Постоянная дрожь в звуке быстро надоедает [138].

Естественное вибрато осуществлялось мгновенным изменением скорости подачи воздуха при выдохе. Кулисное вибрато получается за счёт быстрых с небольшой амплитудой движений кулисы.

Существуют исполнители, достигшие хороших результатов в освоении вибрато самостоятельно, но бывают также случаи, когда звук сопровождается «дрожью». Этого эффекта следует избегать. Если такое

происходит само по себе, необходимо проводить тренировку с использованием длинных нот. Это поможет вернуть ровный звук.

Особенности аппликатуры инструмента. Аппликатурная постановка включает в себя рациональный выбор позиций инструмента, умение исполнителя применять разнообразные варианты кулисной техники в зависимости от сложности нотного текста, требований звуковысотного интонирования, необходимого характера звучания инструмента. Обычно под аппликатурной постановкой подразумевается техника пальцев, но, если говорить конкретно о тромбоне, имеется в виду точное попадание на позиции и доведение этого процесса до автоматизма. Во время игры кулису двигает правая рука, левая в это время держит тромбон. Существует 7 позиций (положений) кулисы. Каждая последующая позиция на тромбоне понижает строй инструмента на полтона. Позиции на тромбоне соответствуют комбинациям вентилей на эуфониумах. Разница лишь в том, что конструкция вентильных инструментов фиксирует положение металлических трубок на определённой длине, тогда как позиции кулисы определены приблизительно и имеют погрешности, в том числе в зависимости от мензуры и фирмы инструмента. С опытом к исполнителю приходит понимание того, где именно на его инструменте строит та или иная нота. А. Модр [88] предложил примерные позиции тенорового тромбона (Приложение 1, рис. 9).

Несмотря на интуитивный принцип игры, расстояния между позициями соответствуют между собой, а также во многом идентичны некоторым комбинациям вентилей на трубах, саксгорнах и тубах [131].

В таблице 1. представлены соответствия между позициями тромбона и комбинациями вентилей на других медных инструментах. Основной тон – звук, получающийся от колебания полного столба воздуха в инструменте. На тромбоне основной тон можно получить только на первых трёх-четырёх позициях. Он называется педальным звуком и звучит негромко [118].

Таблица 1. Соответствия между позициями тромбона и комбинациями
вентилей на других медных инструментах [129]

Позиция	Соответствующие вентили	Основной тон тромбона
I	-	B (си-бемоль)
II	2	A (ля)
III	1	As (ля-бемоль)
IV	1+2 или 3	G (соль)
V	2+3	Fis (фа-диез)
VI	1+3	F (фа)
VII	1+2+3	E (ми)

Существуют тромбоны особой модификации, главной особенностью которой является наличие дополнительной кроны, которая понижает строй инструмента вниз на кварту. Для перехода в этот режим необходимо задействовать рычаг под названием «квартвентиль», сконструированный таким образом, чтобы это можно было сделать с помощью большого пальца левой руки. В этом режиме доступны только 6 позиций из-за увеличенного расстояния между ними [106; 129; 130; 181].

Кистевую технику необходимо тренировать так же, как и все остальные виды исполнительских техник. Необходимо следить за тем, чтобы не было зажатости в мышцах рук. Улучшение кистевой техники – это формирование новых умений для достижения плавности движения кулисы, при этом, не допуская лишних движений, которые могут помешать нормальному исполнению. Далеко не последнюю роль в вопросе выбора аппликатуры играет умение пользоваться дополнительными позициями.

Использование квартвентиля и квинтвентиля. У каждого музыкального инструмента есть свои сильные и слабые стороны. Тромбон, например, успешно справляется с натуральным глиссандо, но быстро

перейти с «си-бемоля» на «си» большой октавы для него затруднительно. Ещё одним показателем несовершенства тромбона является наличие «мёртвой зоны». Она охватывает диапазон от «си» контроктавы до «ми-бемоля» большой октавы. Именно эти проблемы и повлияли в своё время на изобретение квартвентиля и квинтвентиля для тромбона.

Принцип действия квартвентиля довольно прост: рычаг после нажатия большим пальцем левой руки перекрывает клапан и перекрывает поток воздуха в основной трубке, открыв тем самым доступ для прохода воздуха по удлинённой трубке. Таким образом, в режиме нажатого квартвентиля общий строй смещается на кварту вниз. Простое сравнение для наглядности – переключатель на рельсах, который определяет дальнейшее направление движения поезда при разветвлении железной дороги. Этот принцип работает на всех вентильных и помповых медных духовых инструментах. Наличие квартвентиля на тромбоне даёт исполнителю ряд преимуществ перед теми, кто играет на тромбоне стандартной модификации [106]. Нота «до» малой октавы в режиме квартвентиля находится на I позиции, соответственно, «си» той же октавы – на II. Учитывая, что «си-бемоль» в стандартном режиме находится на I позиции, гораздо проще использовать квартвентиль, чем тянуться на VI или VII позицию. «Мёртвая зона» при нажатии квартвентиля смещается, в результате чего становятся доступными ноты из «мёртвой зоны» стандартного строя. Исключение составляет нота «си» контроктавы, которая доступна только при использовании квинтвентиля. Это связано с тем, что в строе «фа», которым квартвентиль наделяет тромбон, позиции в «мёртвой зоне» ниже III смещены на одну вниз, то есть «ре» большой октавы берётся не на IV, а на V, соответственно, «до» – на VII.

Квинтвентиль присутствует только на бас-тромбонах, причём если на конкретном бас-тромбоне таковой имеется, значит, там есть и квартвентиль. Принцип действия квинтвентиля тот же, что и у квартвентиля, только со смещением строя на квинту. Соответственно, «си» контроктавы спокойно

извлекается. Более того, наличие двух вентиляй даёт ещё одно преимущество – при умелом их комбинировании можно вместо 7 позиций использовать только первые 4. Это увеличивает подвижность при исполнении произведений в быстром темпе.

Ещё одним неоспоримым преимуществом использования вентиляй при игре на тромбоне является возможность исполнения непрерывного натурального глиссандо без «излома», потому что композитор не всегда пишет глиссандо для тромбона с учётом его натурального строя, и здесь часто спасают альтернативные виды строя, которые достигаются за счёт использования того или иного клапана.

Многие исполнители (особенно джазовые) предпочитают использовать тромбон стандартной конструкции, утверждая, что удобство в использовании инструмента важнее небольших преимуществ, которое дают дополнительные приспособления. Другие и вовсе не используют квартвентиль даже в том случае, если таковой имеется, или используют его исключительно для игры в «мёртвой зоне», а если стоит выбор – тянуться до VI позиции или нажать квартвентиль и остаться на I, выбирают первое, потому что так привычнее [131].

Есть ещё один пункт, который не может не влиять на выбор инструмента – его стоимость. Если взять две абсолютно идентичные модели тромбона, одна из которых будет иметь квартвентиль, а другая нет, то версия с квартвентилем будет стоить дороже. Цена зависит ещё и от производителя самого квартвентиля/квинтвентиля. Hagmann, например, стоит дорого, но полностью оправдывает затраты, поскольку вентили этого производителя удобные, мягкие и бесшумные. Другие варианты могут быть дешевле, качество зависит от конкретной модификации, но в любом случае наличие квартвентиля существенно увеличивает стоимость самого инструмента.

Конечно, использовать квартвентиль/квинтвентиль или нет – дело каждого исполнителя, но нельзя отрицать явные преимущества, которое даёт

его наличие. Для тех, кто только начинает осваивать дополнительные возможности своего инструмента, существуют специальные упражнения для их эффективного освоения (упражнения Claude Chevallier «Etude du Trombone Basse»; George Roberts & Paul Tanner «Let's Play Bass Trombone: for Bb-F and E trombone» (Приложение 1, рис. 10); Allen Ostrander «Double-Valve Bass Trombone Low Tone Studies»; Mark Nightingale «20 Undertones for Bass Trombone 2 и т.д.). В этих сборниках специально отмечено, когда и где следует применять тот или иной клапан.

Тромбонист Douglas Yeo полагает, что «для многих исполнителей, играющих на симфонических тромбонах, вращающиеся экстрарегистровые клапаны являются незаменимыми. Использование Фа-клапана делает возможным исполнение тех нот на 1-й и 2-й позициях, которые обычно берутся на 6-й и 7-й позициях. С Фа-клапаном также возможно играть все ноты между нижним «Ми» и pedalным Си ниже: открывается весь регистр «Мёртвой зоны»» [181, с. 34-43].

Особая модификация клапанов:

Клапаны «Фа» и «Ми» для бас-тромбона имеют добавочный поворотный клапан в «Ми» и двойной триггер, задействующий оба клапана так, что полный хроматический pedalный регистр становится доступным.

Вайман рассказывал историю о том, как он подошел к Винсенту Баху с предложением срочно сделать для него двухклапанный бас-тромбон для игры в оркестре: «Антал Дорати был музыкальным директором Минеапольского Симфонического. Он был также композитором и преподавал композицию с Бела Бартоком и был несколько расстроен укороченным глиссандо, которое большинство бас-тромбонистов выдавали ему в Бартоковском концерте для оркестра» [181].

Дополнительные позиции. Если различным вопросам исполнительской техники уделяется достаточно большое внимание, то этого нельзя сказать относительно разработки вопроса о тембровой гибкости в игре

инструменталистов-духовиков. Сложность решения поднятой проблемы определяется конструктивной особенностью духовых инструментов [57].

Духовику необходимо уметь пользоваться не только основной, но и дополнительной аппликатурой одинаково умело [138].

Такое понятие, как «альтернативные» или «дополнительные» позиции известно многим тромбонистам. В качестве наглядного примера можно привести возможность взять ноту «ре» малой октавы как на I, так и на IV позиции. В этом случае основной позицией для этой ноты будет считаться первая, а дополнительной – четвёртая, поскольку на последнюю нужен больший расход воздуха, так как длина кулисы становится шире, соответственно звукоизвлечение при таком режиме усложняется.

Sam Burtis [164] внимательно изучил этот вопрос и сделал вывод, что необходимым условием для достижения беглости при игре на тромбоне является близость позиций друг к другу. «Крайние» позиции – первая и седьмая – тупиковые. С первой можно достаточно быстро перейти на вторую и третью. С четвёртой же позиции можно быстро перескочить на вторую, третью, пятую и шестую, то есть становится вдвое больше возможностей для манёвра.

При импровизации, а также во время чтения с листа расположение кулисы на третьей или четвёртой позиции предоставляет больше возможностей. Автор советует брать «ре» первой октавы на первой позиции при игре в октаву с трубами, а на четвёртой – при игре в октаву или унисон с валторнами. Существуют произведения, упражнения и оркестровые партии, которые без применения дополнительных позиций сыграть невозможно. Несмотря на это, специализированная методика использования дополнительных позиций на данный момент отсутствует. Исключение составляют этюды Е. Рейхе [109], в которых встречаются обозначения альтернативных позиций (Приложение 1, рис. 11). Начиная с 17 такта, для того, чтобы сыграть «ре» 1 октавы, необходимо использовать IV позицию.

«Си бемоль» же берётся на V позиции. Обе эти ноты обычно исполняются с использованием I позиции, но в данном случае, дополнительные позиции применяются для удобства музыканта, например, с «соль» малой октавы (IV) проще перейти на «ре» первой, не меняя положения кулисы.

Преимущества использования альтернативных позиций:

1. Возможность при исполнении избегать языкового типа легато, заменяя его естественным.

2. Достижение лёгкости в пассажах при игре в верхнем и среднем регистрах. Иногда альтернативные позиции используются из-за того, что другого выбора нет. Конструкция инструмента позволяет быстро переходить только на позиции, ближайšie к той, с которой необходимо перейти. Например, с I позиции есть возможность быстро перейти только на II или III, а с IV уже на III, II, V и VI.

3. С помощью дополнительных позиций можно изменить тембр инструмента. Никаким другим способом это сделать не получится. Необходимо определить для себя наиболее выгодное положение кулисы, исходя из поставленных задач. Если речь идёт о сольной игре, лучше по максимуму использовать основные позиции для того, чтобы звук был максимально ярким. При игре же в оркестрах и ансамблях нижние позиции очень хорошо подойдут.

Практическое применение дополнительных позиций возможно только в случае концентрации исполнителя на необходимом звуке. Часто «си-бемоль» малой октавы у начинающих тромбонистов ассоциируется исключительно с I позицией, хотя зачастую ближе взять эту ноту на V. В этих случаях рекомендуется «умственная техника И. Гофмана». Суть её заключается в ясном представлении исполняемого материала без использования инструмента. Начинать разбор произведения необходимо с его анализа и мысленного представления звучания отдельно взятого пассажа до его исполнения [34].

Творческий выбор тромбовых позиций позволит добавить инструменту гибкости и тембрового разнообразия [105].

Во-первых, учитывая конструкцию инструмента, чем ближе при игре на тромбоне позиция, где находится нота, которую в данный момент нужно сыграть, по отношению к предыдущей позиции, тем выше шанс успеть на неё перейти. В первой позиции, например, в быстром темпе вы можете перейти только на II или III позицию. На IV позиции выбор в два раза больше выбора, так как две позиции выше неё (III и II) и ниже (V и VI) будут в пределах досягаемости.

Во-вторых, помимо комфорта, игра с использованием альтернативных позиций открывает новые тембровые возможности, недоступные никаким другим способом. Каждый инструмент имеет свои собственные характеристики и особую устойчивую тембровую окраску. Следует выбрать для себя наиболее удачное положение в зависимости от того, выступает ли тромбонист solo или в составе оркестра, или ансамбля. Например, solo лучше использовать основные позиции для того, чтобы звук был более ярким. При игре в унисон с валторнами очень хорошо подходят нижние позиции.

Таким образом, для успешного формирования исполнительского аппарата необходимо понимать специфику каждого его элемента. Общую постановку, исполнительское дыхание и амбушюр необходимо формировать и развивать согласно физиологическим особенностям обучающихся, а артикуляционную и аппликатурную постановку – универсально, исходя из актуальных методических рекомендаций.

1.3. Проблемы тромбонового исполнительства и пути их решения

На начальном этапе обучения игре на тромбоне исполнительский аппарат учеников ещё не сформирован, поэтому возникают различные проблемы (например, передавливание губ мундштуком при игре, грудной тип дыхания и др.), в том числе, связанные с физиологическими особенностями обучающихся. В этой связи необходимо использовать индивидуальный подход к каждому обучающемуся, иначе можно не только навредить процессу обучения, но и подорвать здоровье ученика. Существуют дефекты, которых не должно быть в принципе, например, SVPI-синдром, Манёвр Вальсальвы и другие специфические проблемы музыкантов-духовиков. Медицина не считает подобные дефекты болезнями, так как в обычной жизни они никак не проявляются. Задача педагога состоит в том, чтобы знать, как с ними бороться, так как своевременное устранение дефектов позволяет направить процесс обучения в правильное русло.

Общие недостатки, связанные с дыханием. Недышание чаще всего встречается у новичков, но помимо этого данная проблема была замечена у тех студентов колледжа, которые не имели профессиональной подготовки в годы становления их как исполнителей. Этот недостаток часто связан с исполнительской техникой. Когда тромбонист не вдыхает необходимое количество воздуха для поддержки вибрации амбушюра, интонирование и высота звука будут нестабильными. Кроме очевидного отрицательного влияния этого типа дыхания, нестабильное интонирование также влияет на способность исполнителя эффективно переходить от одного звука к другому, ограничивая гибкость губного аппарата. Это крайне важно для всех медных инструменталистов. Ничто не мешает созданию и формированию музыкальных фраз больше, чем отсутствие подачи воздуха. Музыкальная фраза и напор воздуха неразделимы. Один из самых ранних уроков, которые А. Johnson преподаёт своим ученикам, заключается в том, что они должны взять столько воздуха, сколько необходимо для каждой музыкальной фразы,

которую они пытаются сыграть. Упражнение J. Alessi [160] очень подходит для тренировки фразировки (Приложение 1, рис. 12).

Во время очень глубокого дыхания плечи могут немного двигаться в результате расширения ёмкости лёгких, но они не должны подниматься. Любое движение плеч должно быть естественным результатом расширения туловища при вдохе. Исполнитель, который большую часть времени поднимает плечи, чтобы дышать – это музыкант, который не понимает всей важности низкого, глубокого и эффективного музыкального дыхания [168].

Ограничение потока воздуха – ещё одна распространённая проблема, связанная с неправильным дыханием. Многие исполнители, возможно, из-за напряжения, нервов или других факторов, зажимаются в попытке дышать. Глубокое музыкальное дыхание должно быть таким же, как дыхание, которое человек использует, когда зевает. Если при игре звук шипит, скорее всего, проблема в ограничении воздуха. Держать язык плоским во рту важно для расслабленного музыкального дыхания. Губы необходимо складывать в подобие буквы «о».

A. Johnson [168] советует своим студентам дышать очень свободно, без каких-либо ограничений во рту или в горле. Каждый тип дыхания должен использоваться с учётом специфики характера музыки. То есть характер вдоха определяется качеством выдоха, продиктованным музыкой. Одной из главных проблем, возникающих при формировании дыхания, является неправильная осанка. Тромбонист должен всегда поддерживать удобную позу, дающую возможность вдохнуть и выдохнуть настолько, насколько это позволяет характер произведения.

Важным звеном в исполнительской практике тромбонистов является правильный подбор мундштука в соответствии с физическими данными музыканта и особенностями его исполнительства.

Проблемы с выбором и адаптированием мундштука. Мундштук является неотъемлемой частью тромбона. Через него поток воздуха проходит

в первую очередь. Давления на мундштук следует избегать, для успешной игры рекомендуется плотное прилегание к губам. Для правильного расположения мундштука на губах необходимо учитывать строение челюсти обучающегося. Для нахождения правильного положения мундштук нужно приложить к губам и покрутить за ножку. Самое удобное положение и будет правильным для каждого конкретного исполнителя [101; 170; 176; 178].

Мундштуки характеризуются следующими основными параметрами: толщиной ножки, диаметром и глубиной чашки, формой и шириной полей (Приложение 1, рис. 13). Каждый из перечисляемых параметров может влиять на звукоизвлечение.

Основным параметром является *диаметр (ширина) чашки*. У каждого производителя инструментов своя классификация мундштуков. Соответствие тромбовых мундштуков по диаметру чашки представлено в Таблице 2.

Таблица 2. Диаметр чашки тромбовых мундштуков

	28 mm	27 mm	26.5 mm	26 mm	25.5 mm	25.4 mm	25 mm	24.75 mm	24.5 mm
Bach	1G	1½G		4G	5G	6½AL	6¾	7C	12C
Schilke				52E2	51D	50	47	46D	46
Wick				4AL	6AL	6AL (tenor)	7CS		12CS
Giardinelli		1G 1G M	Symb 2G 2GM	3G Symb symt	4D Symal				
Elliot	110 112	106	104	103 102	101 100		99 98		97 96
Conn			2CL (26.7)	4CL	5CL Reming ton (25.65)	10CL	3 (25.15)	13CL (24.86)	15CL (24.4)
Yamaha	60 60B	59	55-58 (26.7)	53-54 (26.25)	52 (25.75)	51 (25.23)	47	46	45

						48 (25.25)			
--	--	--	--	--	--	---------------	--	--	--

Нет смысла в приобретении мундштука слишком большого или слишком маленького размера. Большой мундштук сложнее в звукоизвлечении, а мелкий может спровоцировать ненужное давление, которое приведёт к разрушению амбушюра.

Немаловажным параметром, обеспечивающим сопоставление мундштука и инструмента (тромбона), является *толщина ножки (хвостовика)*. Исполнитель на медных духовых инструментах знает, насколько важно правильно подобрать хвостовик мундштука под мензурку инструмента, чтобы он вошел в отверстие. Из-за небольшого зазора между хвостовиком и инструментом мундштук может быть неправильно выровнен. Этот небольшой разрыв может иметь катастрофические последствия в интонации при игре на тромбоне. Необходимо убедиться в том, что мундштук плотно сидит на мундштучной трубке без каких-либо перекосов, не выпирает наружу и не утапливается.

Существует единая классификация мундштуков по диаметру и толщине ножки: large (толстая) и small (тонкая) shank (ножка). Толщина ножки мундштука и ширина мензуры инструмента должны соответствовать друг другу. Однако мундштук с тонкой ножкой можно использовать с широкомензурным инструментом, используя для этого специальный переходник (адаптер) для мундштука (Приложение 1, рис. 14А, 14Б). Адаптер устанавливается в инструмент и остается в нем.

Увеличить толщину ножки мундштука до нужного можно с помощью термоусадочной трубки (Приложение 1, рис. 15А). Термоусадку необходимо подбирать по диаметру ножки мундштука. Диаметр термоусадочной трубки должен быть больше, чем диаметр ножки мундштука. Для использования термоусадки в качестве переходника необходимо отрезать трубку нужной

длины: меньше длины ножки мундштука (Приложение 1, рис. 15Б). Если длина трубки будет превышать (Приложение 1, рис. 15В) или совпадать с длиной ножки мундштука, то трубка очень быстро придет в негодность из-за разлохмачивания краев. Затем нужно надеть отрезанный кусок термоусадки на мундштук и равномерно подогреть со всех сторон до того момента, пока она не будет плотно сидеть на ножке мундштука. Не следует греть термоусадку на открытом огне (на газу или костре), так как это небезопасно и может повредить покрытие мундштука. Лучше использовать в качестве нагревателя специальное оборудование или зажигалку.

Следует подчеркнуть, что для тромбонов требуется как минимум два слоя термоусадки.

Для большинства эуфониумов (баритонов) несовременной конструкции (Приложение 1, рис. 16А) использование термоусадки является оптимальным решением, поскольку мензура входного отверстия для мундштука не соответствует стандартам узкомензурного и широкомензурного тромбона, в связи с чем использование мундштуков с толстой ножкой и специальных переходников невозможно. Однако, современные эуфониумы (Приложение 1, рис. 16Б) имеют широкое входное отверстие как у широкомензурных тромбонов, что позволяет использовать и то, и другое.

Для баритонов достаточно одного слоя термоусадочной трубки, тогда как для современных эуфонимов, так же, как и для широкомензурных тромбонов, необходимо два слоя [108].

Д. Уео [180] выделяет *размер горловины* как дополнительный параметр, хотя фактически этот показатель напрямую связан с толщиной ножки мундштука. Это точка наибольшего сопротивления потоку воздуха, так как это самое узкое отверстие, через которое воздух будет проходить. Д. Уео считает, что «широкая горловина расходует больший объем воздуха и требует больший расход воздуха от исполнителя. Подходит для исполнителя с хорошо развитым амбушюром, хотя могут возникнуть проблемы с

центрированием звука. Узкая горловина сделает звук более сфокусированным и центрированным, и исполнитель сможет играть несколько громче. Если не нужно играть громко, то небольшой размер горловины может облегчить работу в верхнем регистре». На наш взгляд, для музыканта данный параметр играет ничтожную роль, так как практически не влияет на «центрирование звука» [Там же].

Глубина чашки. Глубокая чашка способна приглушить верха и добавить «сочности» звучанию тромбона в нижнем регистре. Это происходит из-за широкого диапазона, который сложно перекрыть. Если необходим мундштук для игры в верхнем регистре, нужна неглубокая чашка.

Форма чашки. Чем более обтекаемая чашка мундштука, тем темнее и сочнее звук, то есть шире частотный диапазон. Наличие уступов (ступенчатой формы образующей внутренней поверхности) чашки мундштука украсит звук, добавит обертонов в верхнем регистре.

Ширина полей. Широкие, мягкие поля мундштука обеспечивают большой комфорт и выносливость музыканту. Однако Douglas Yeo, напротив, считает, что большие и толстые поля утомляют исполнителя очень быстро и не обеспечивают исполнительской гибкости. Очень узкие поля могут быть неудобными и также быстро утомляют. Поэтому оптимальным вариантом, по мнению Yeo, является что-то среднее между широкими и узкими полями.

На наш взгляд, надёжность и лёгкость атаки при использовании мундштука с узкими полями повышается, но при этом становится сложнее контролировать интонирование (особенно если играть при этом на влажном амбушюре). Мундштук с широкими полями позволяет облегчить звуковедение и интонирование, но усложняет атаку.

D. Yeo [180] выделяет ещё одну характеристику мундштука: *скос полей* (крутизна) – угол между линиями полей и касательной к поверхности мундштука. Очень резкий скос в 90 градусов позволяет легко играть

стаккато. Легато при этом будет жестче. Круглый, плавный скос делает легато очень плавным. Поскольку в музыке встречается как стаккато, так и легато и пассажи, необходимо найти золотую середину.

Существуют мундштуки со срезанными, сменными полями и другие.

Тембр звука зависит от *тяжести* мундштука. Чем тяжелее мундштук, тем благороднее звучание, глубина звука, тембр.

Таким образом, при выборе мундштука тромбонисту в зависимости от индивидуальных особенностей и предпочтений следует учитывать следующие параметры: толщину ножки, ширину полей, форму, диаметр и глубину чашки мундштука, а также его вес.

Утечка воздуха через нос. Существует такая проблема, как выход части воздуха через нос во время выдоха при игре на тромбоне. Этим страдают далеко не все исполнители, но педагогу необходимо иметь представление об этой проблеме. Также он должен знать пути её предотвращения и решения [138, с.76].

Для того, чтобы достичь высокого уровня исполнительского мастерства, тромбонисту требуется много лет и много часов интенсивных занятий. Хотя выполнение физических требований, необходимых для игры на тромбоне, должны помочь укрепить мышцы, порой случается, что мышцы, отвечающие за закрытие носового канала, со временем ослабевают. Эта проблема получила название Stress Velopharyngeal Incompetency (SVPI) («перенапряжение нёбно-глоточного отдела») [162].

Нёбно-глоточный отдел расположен в задней части рта. В закрытом состоянии он является разделительной линией между носом и ртом. Она состоит из мягких тканей (velum) (её видно, когда человека просят открыть рот и сказать: «А») и глотки (pharynx) (верхняя часть горла, которую можно увидеть в дальней части ротовой полости). Закрытый нёбно-глоточный затвор показан в Приложении 1, рис. 17А. Нёбно-глоточному отделу следует

быть закрытым при игре на тромбоне для того, чтобы весь воздух был направлен в инструмент и не просачивался через нос [162].

У тех, кто страдает SVPI, нёбно-глоточный отдел не закрывается во время игры на тромбоне. На рисунке 17Б (Приложение 1) продемонстрировано, как выглядит нёбно-глоточный отдел. В открытом состоянии он позволяет воздуху выходить через обе полости – ротовую и носовую. Утечка воздуха через нос создаёт трудности для обеспечения достаточного давления в ротовой полости для хорошей игры на тромбоне. Тромбонист (или любой другой исполнитель на духовом инструменте) с SVPI может жаловаться на то, что чувствует, как воздух выходит через нос, или на плохое качество звучания [177]. Эти жалобы, которые удивительно схожи друг с другом, иногда списывают на «dead chops» («плохой амбушюр»), когда на самом деле они могут быть связаны с проблемой нёбно-глоточного отдела [173].

К. Bennett и J. Noit [162] советуют в таких случаях следующее: «Определить носовую утечку воздуха при игре на тромбоне можно с помощью простого прибора для измерения давления воздуха в носовой полости. Если зафиксирована утечка воздуха через нос, необходимо знать, в какой именно момент она происходит. Если в начале выдоха и перед началом звучания, значит, исполнитель теряет часть только что набранного воздуха. Исполнитель может избежать этого с помощью задержки дыхания перед выдохом (активируя инспираторные мышцы) до начала звучания. Однако, если утечка воздуха через нос происходит во время звуковедения, возможно, проблема гораздо серьезнее; это может быть SVPI. Если такое имеет место быть, исполнителю необходимо проконсультироваться с отоларингологом (ЛОР-врачом) для установления причины».

В. Венгловский [28] и Б. Манжора [82] дают более ценные указания по утечке воздуха. Они указывают на такие неприятные моменты, как шипящий звук во время игры. Он появляется при потере части воздуха через носовой

канал. Для исправления дефекта авторы советуют чётко ощущать звучание буквы «а» в горле (подобно открытому звуку «а» во время осмотра у врача, когда тот просит показать горло). Также авторы указывают на необходимость синхронизации исполнительского выдоха и атаки.

Бывает, что носоглоточная перегородка приоткрывается при игре, если она забивается во время насморка. В этом случае играть следует осторожно, стараясь минимизировать нагрузку на носоглотку.

Возможен психологический аспект данной проблемы – если долго о ней думать, то во время исполнения произведения подсознание может сыграть с исполнителем злую шутку – нёбно-глоточная перегородка приоткроется во время игры. Если абстрагироваться от этой проблемы и не бояться того, что это может произойти, шанс получить SVPI крайне мал.

Губы могут «расползаться» в стороны по разным причинам. Чаще всего проблема кроется в неправильном положении нижней челюсти обучающегося. При игре на тромбоне верхняя и нижняя челюсти должны находиться примерно на одном уровне. В педагогической среде такое положение челюстей часто называют «площадкой». Распространённая ошибка обучающихся – начинающий тромбонист заводит нижнюю челюсть за верхнюю, в связи с чем правильная постановка амбушюра, а как следствие, всего исполнительского аппарата становится невозможной.

Строй и интонирование. Для того, чтобы у исполнителя не возникало проблем со строем, ему необходим натренированный музыкальный слух и владение инструментом на достаточно высоком уровне, в частности использование его аппликатурных особенностей.

«Современные обучающиеся слабо владеют универсальными музыкально-исполнительскими умениями и навыками, например, в вопросах построения аккордов и мысленного транспонирования» [83, с. 192].

Играющий на духовом инструменте настраивает свой инструмент таким образом, чтобы ноты, чаще всего используемые в игре, были

максимально приближены к эталонному строю. Для того, чтобы строй был оптимальным, можно как с помощью общей настройки инструмента, так и с помощью специальных исполнительских приёмов [19].

Исполнение будет образцовым только в том случае, если ноты будут максимально стройными без отклонений вверх и вниз, а также без непредсказуемых всплесков динамики [32].

Ступеневое восприятие музыки развивается легче, чем интервальное. Такое восприятие позволяет развить музыкальный слух и точнее интонировать во время исполнения музыкальных произведений [33].

Духовику необходимо уметь пользоваться не только основной, но и дополнительной аппликатурой одинаково умело. На строй духового инструмента влияет множество факторов: температурные условия, приёмы игры, позволяющие подстраиваться в процессе исполнения, конструкция инструмента и многое другое.

Понижение температуры способствует понижению строя, тогда как жаркая погода, напротив, повышает строй инструмента. Но на температуру инструмента при игре оказывает влияние не только температура воздуха снаружи. Воздух, выдыхаемый исполнителем, также влияет на строй [138].

Стоит несколько слов сказать о сурдинах. Сурдина – это, своего рода, «глушитель» для тромбона. Тембр инструмента изменяется до неузнаваемости, но при этом сильно повышается строй инструмента. Для того, чтобы не испытывать проблем со строем, необходимо использовать сурдины усовершенствованной модификации. Такие сурдины можно узнать по выдвижной внутренней части. Именно она необходима для компенсирования повышения строя.

Проблемы амбушюра. П.Ю. Делий [38] в своем исследовании совершенно справедливо отмечает: «Электромиографическая регистрация напряжения мышц духовиков показывает, что причина мышечных «зажимов» – дисбаланс процессов возбуждения и торможения в мозге».

Проблема, с которой часто сталкиваются педагоги и начинающие тромбонисты, представляет собой тяготение к амбушюру «улыбки» – губы при игре расползаются в разные стороны. Это происходит вследствие либо недостаточно развитого амбушюра, либо при его переутомлении. Если второе устраняется простым отдыхом, то с первым случаем необходимо незамедлительно разбираться.

Для того, чтобы исправить ситуацию, обучающийся не должен играть на тромбоне две недели. Это позволит лицевому аппарату «забыть» неправильно сформированную постановку лицевых мышц (амбушюр). После перерыва восстанавливаться нужно с помощью «баззинга» под тщательным контролем педагога. Необходимо следить за правильным положением челюстей, при котором нижняя челюсть должна находиться примерно на одном уровне с верхней. Для самостоятельных занятий лучше использовать зеркало. Нужно также следить за тем, чтобы «баззинг» был лёгким и не зажатым. Язык при таких упражнениях первое время использовать не нужно.

Примерно через полторы-две недели можно начинать занятия на мундштуке. Здесь важно следить за точностью перехода между регистрами. Язык уже можно добавлять, но очень аккуратно, чтобы не навредить заново созданному амбушюру. Крупные интервалы нужно играть на легато.

Ещё через две недели можно вернуться к занятиям на инструменте. Первое время возможны непривычные ощущения, неуверенный звук или невозможность чисто взять какую-либо ноту. Со временем это проходит, но звуки, которые совсем не получаются, следует тренировать на мундштуке без атаки.

При этом важно не забывать про дыхание, особенно контролируя непрерывный выдох на тихой динамике. Это также позволит «разгрузить» амбушюр [159].

Синдром сорванного амбушюра. Embouchure overuse syndrome – довольно известная проблема, возникающая у духовиков, играющих на

медных инструментах. С медицинской точки зрения такой травмы нет, поэтому диагноз официально не ставят. Лечения тоже не существует. Характерные признаки сорванного амбушюра – болят и (или) опухают губы, тяжело играть (особенно в верхнем диапазоне), теряется мышечное ощущение амбушюра во время исполнения.

Амбушюр можно легко сорвать, если не рассчитать свои силы. Особенно подвержены риску исполнители, усердно занимающиеся подготовкой к конкурсу или сольному выступлению, а также джазовые музыканты, которым часто приходится играть в верхнем регистре. Потеря ощущения обертонов лицевыми мышцами приводит к постепенному «расформированию» амбушюра, и исполнитель рано или поздно теряет навыки. От этого не спасёт ни смена постановки амбушюра, ни смена мундштука, ни даже длительный перерыв в игре.

Также многое зависит от степени тяжести и запущенности проблемы. На начальной стадии амбушюр ещё можно спасти. Для этого необходимо не играть несколько дней, если такая возможность есть. Если же такой возможности нет, то играть необходимо очень осторожно, не разыгрываться подолгу и игнорировать необязательные места. Нет стопроцентной гарантии, что это сработает, но попытаться стоит. Если же это не помогло, то здесь спасти ситуацию может только реабилитация.

Реабилитируется амбушюр повторным его формированием. Исполнитель вынужден заново осваивать базовые навыки, заново тренировать мышечную память, снова учиться держать подбородок и т.д., так как подсознательное стремление к уменьшению нагрузки и потеря ощущений не позволяет в должной мере контролировать исполнение.

Для восстановления необходимо играть небольшие упражнения – короткие отрезки, не позволяющие утомить амбушюр, но в то же время дающие возможность восстановиться со временем. Необходимо сознательно контролировать правильное положение мундштука на губах, неподвижность

подбородка и, конечно, амбушюр. Пять минут игры, затем 15-20 минут отдыха, и так в течение часа. Если губы опухают, необходимо прекратить занятие. Повторять каждый день. Если реабилитация проходит успешно, время игры можно постепенно увеличивать, а время отдыха сократить.

Подбородок важно держать неподвижным, а подверженному синдрому амбушюра особенно необходимо следить за тем, чтобы так оно и было. Далее – расслабление лицевых мышц между звуками – это защитный механизм. Его необходимо игнорировать при восстановлении.

Около месяца требуется на восстановление, но у многих оно проходит дольше. Ни в коем случае нельзя торопить события, так как есть риск всё усугубить.

В настоящее время врачи всё ещё не лечат травмы, присущие исключительно духовикам. Бывает так, что профессиональные травмы музыкантов мешают в обычной жизни. Проблемы духовиков же не касаются даже их самих до тех пор, пока они не начинают играть. Настолько узкоспециализированная ниша совершенно не интересует современных исследователей в области профилактики и лечения травм. Эта травма не поддаётся ни компьютерной томографии, ни магнитно-резонансной томографии, ни ультразвуку, ни ангиографии, ни рентгену. Доктор Simon McGrail, хорошо известный хирург, который проводил восстановительные операции у духовиков, говорил так: «Истинная причина неспособности играть заключается в нарушенной технике исполнения, что требует повторного изучения базовых навыков, постановки. Другими словами, можно хирургически восстановить губы, но не способность играть» [171].

Проблемы с артикуляцией. Существует три дефекта в атаке звука, которые встречаются чаще всего:

1. «Вползание в звук» – боязнь извлечь звук твёрдо, упруго якобы во избежание нарушения мягкости звукоизвлечения.

2. «Заикание» или «затычка звука» – это проблема звукоизвлечения, при котором обучающийся после вдоха не может извлечь первый звук. В большинстве случаев проблема затрагивает нижний регистр.

3. «Дребезжание», возникающее в момент звукоизвлечения.

«Вползание» в звук». Слабая атака при игре на тромбоне часто возникает у тех обучающихся, которые перешли на тромбон с баритона или тенора (саксгорна). Исполнитель пытается смягчить атаку ценой потери твёрдости и чёткости звукоизвлечения. В результате происходит «вползание» в звук. Есть два типа «вползания»: постепенное раздувание звука и движение языка назад во время игры. Первый случай препятствует начальному звукоизвлечению, второй же не даёт возможности совершить атаку между звуками.

Это происходит из-за недостаточного представления начинающим тромбонистом конечного звучания. Наметив звук языком, он начинает неуверенно подавать воздух во избежание кикса.

Большинство исследователей сходятся во мнении, что в первую очередь следует выяснить причину дефекта.

Если «вползание» происходит из-за того, что музыкальный слух обучающегося ещё недостаточно развит, педагогу следует содействовать его общему музыкальному развитию. Также очень хорошим средством является наглядный пример. Педагог должен наглядно продемонстрировать ученику, как должен звучать инструмент. Особое внимание стоит уделить моменту начала звука, то есть процессу звукоизвлечения. Устранению проблемы также способствует исполнение гамм в медленном темпе. Особое внимание при исполнении гамм следует обратить на чёткость атаки.

Если же проблема связана с недостаточно сформированным губным аппаратом, то исправлять дефект нужно также при помощи гамм и упражнений для развития амбушюра.

Обучающемуся необходимо играть этюды и пьесы героического фанфарного звучания для тренировки стаккато. Не лишним будет исполнение гамм штрихом «сфорцандо». Это поможет выработать сильную языковую атаку и поможет справиться с боязнью извлечения первого звука [12; 93]. Необходимо учитывать, что при движении мелодии вверх необходимо прикладывать больше усилий, чем при сползании вниз [60].

Манёвр Вальсальвы. Иногда у исполнителей, играющих на медных духовых инструментах, происходит задержка («затычка») звука. Происходит такая задержка в большинстве случаев на нервной почве. Если исполнитель недостаточно хорошо владеет инструментом, часто «киксует», он со временем начинает подсознательно избегать твёрдой атаки. Это может привести к «вползанию», а в особо запущенных случаях к «затычке». Проблема также может возникнуть из-за несоответствия сложности произведений степени развития амбушюра и артикуляции. Язык перекрывает апертуру, а выдох вдавливают язык в губное отверстие. Степень проблемы может быть разной в зависимости от регистра. Главной проблемой является психологический аспект, который не позволяет извлечь звук, поскольку боязнь «кикса» пересиливает желание начать игру [28; 79; 82].

Прежде всего, обучающийся должен знать о том, что процесс исполнительского дыхания состоит из подачи воздуха и удара языка, причём здесь важна синхронность, считает В. Апатский [6]. Для решения проблемы он советует следующее – после вдоха не перекрывать губное отверстие языком, а применить форсированную или «короткую» атаку.

Е. Нестеренко [93] предлагал два варианта, одним из которых был метод Апатского. Второй же способ заключается в следующем: исполнитель меняет начальный звук на более мягкий или вообще использует вспомогательную атаку, которая обычно применяется при игре двойным или тройным языком (слог «ка»).

Задержка воздуха негативно сказывается на игре, не давая возможности после вдоха произвести плавный и стабильный выдох [163]. Как оказалось, у этой проблемы есть официальное название: «Манёвр Вальсальвы» (проба Вальсальвы, напряжение по Вальсальве) – это форсированное выдыхание при закрытом носе и рте. Данная проба называется также тестом Вальсальвы или методом Вальсальвы. Названа в честь Антонио Мария Вальсальвы – знаменитого итальянского анатома.

Дайверы во время погружения намеренно используют этот приём в целях нормализации давления. Также применяют его и пассажиры самолётов во время резкого изменения высоты. Принцип действия манёвра Вальсальвы прост – сначала производится полный вдох, после чего происходит фиктивный выдох, то есть попытка выдоха при задержании дыхания.

Е. Нестеренко [93] точно описывает этот процесс при игре на духовых инструментах. Он указывает на то, что манёвр в большинстве случаев выпадает на начало фразы. Проблема имеет две причины.

Первая связана с исполнительским дыханием. Исполнитель вместо выдоха намеренно задерживает дыхание, из-за чего создаётся дополнительное давление и блокировка звукоизвлечения.

Вторая проблема возникает из-за того, что обучающийся не до конца понимает принципы артикуляции при игре на духовых инструментах и функции языка в частности. Язык не должен участвовать в процессе исполнительского дыхания, то есть перекрывать или регулировать поток воздуха. Он необходим только для обозначения начала звука, тогда как в основе звуковедения всегда остаётся исполнительский выдох.

Также важно для сохранения синхронизации выдоха и атаки мысленно почувствовать темп произведения заранее.

Самое главное – вселить в обучающегося уверенность в своей игре, отучить бояться собственного звукоизвлечения.

Также избавиться от «затычки звука» можно с помощью «рассинхронизации» подачи дыхания и начала атаки. То есть выдох нужно начинать ощутимо заранее, благодаря чему в необходимый для атаки момент (по взмаху дирижёра, например) останется только задействовать язык в соответствии с требуемым штрихом. Этот способ очень хорошо работает, не мешая исполнителю. В принципе, он так же подходит и для тех, кто восстанавливается как исполнитель после длительного перерыва. На качество игры это не влияет, и в дальнейшем абсолютная синхронизация выдоха и языка не является строго обязательной для успешной игры, несмотря на заверения специалистов. Исполнитель сам чувствует, насколько ему необходим этот способ. Если по своим внутренним ощущениям он понимает, что атака звука получится уверенной и стабильной, и она действительно является таковой в момент звукоизвлечения, значит, он на верном пути.

«Дребезжание». Данный дефект в атаке звука является нечёткой, двойной атакой с треском. Исполнитель ощущает дискомфорт при игре, так как не может нащупать конкретный звук и задевает соседние обертоны. Атака становится долгой, тяжёлой и нечёткой.

Прежде всего, ученику необходимо понимать, что это ненормально. Обучающийся должен чётко представлять правильное, естественное звукоизвлечение. Ученику необходимо самому захотеть исправить недостаток для нормализации звучания, и задача педагога – подтолкнуть его к этому [110; 135].

Универсальным средством, как всегда, являются гаммы, трезвучия и септаккорды. Чаще всего «дребезжание» возникает из-за недостаточно развитого амбушюра.

Часто проблема имеет точечный характер, то есть треск происходит только на нескольких звуках. Чаще всего – это «ля-бемоль» первой октавы, «ми», ми-бемоль» первой октавы, «си» малой октавы, «фа-диез» первой

октавы и другие неудобные ноты. Исследователи и педагоги советуют в таких случаях соотносить неудачные звуки со звуками, которые берутся нормально. Именно путём сравнения дефектных звуков с нормальными можно устранить недостаток. Связку между звуками лучше проводить на легато и лучше от верхней (нормальной) ноты к нижней (дефектной). Это является дополнительной гарантией устранения недостатка, так как верхние звуки берутся сложнее. После того, как проблема будет устранена, нужно постепенно вводить атаку, уделяя внимание напряжению губного аппарата.

Если проблема кроется в недостаточно развитом верхнем регистре, начиная от «фа» малой октавы и выше, сопоставлять звуки лучше октавами. Здесь важно помнить о том, что разница в натяжении мышц при таких скачках влияет на атаку. Бывают случаи, когда такой способ не помогает. Тогда лучше использовать многократное повторение плохо берущихся звуков до тех пор, пока они не начнут нормально получаться [93].

Можно также сопоставлять звуки от «фа» первой октавы по полутонам вверх до достижения желаемого результата. После этого стоит закрепить результат с помощью чередования звуков на «форте» или даже «сфорцандо» и «пианиссимо», но с твёрдой атакой.

После устранения недостатка обучающемуся необходимо давать играть гаммы в медленном темпе для связки работы амбушюра и языка. При игре гамм следует использовать последовательно все виды штрихов. Не стоит ускорять темп до полной уверенности в том, что дефект полностью устранён. При повторных проблемах следует снова начинать с сопоставления [82].

А. Johnson [168] отмечал, что духовики часто играют больше наощупь, чем на слух, если дело касается атаки. Важно, чтобы все духовики слушали звук, исходящий от их инструмента. Они должны слышать штрихи, а не просто чувствовать их.

Разыгрывание пред каждой игрой обязательно для всех тромбонистов, но для тех, кто страдает из-за дефекта «дребезжания» или «вползания» в

звук, оно жизненно необходимо. Особенно при разыгрывании важно следить за чистотой атаки. Если во время разыгрывания нота продолжает дребезжать или срываться на «кикс», нужно добиваться правильной атаки прежде, чем перейти к следующему этапу разминки. В разыгрывании лучше всего задействовать весь рабочий диапазон инструмента для сохранения мышечной памяти правильного звукоизвлечения.

Проблема выбора мензуры инструмента. Для достижения высоких исполнительских результатов в первую очередь стоит заняться выбором инструмента. Для того, чтобы подобрать оптимальный вариант, необходимо знать специфику существующих модификаций. Несмотря на всё многообразие компаний, производящих духовые инструменты, а также на огромный выбор моделей тромбонов, есть параметры, относящиеся ко всем тромбонам тенорового диапазона: наличие квартвентиля или отсутствие такового и мензура инструмента.

Основной причиной выбора инструмента в пользу упрощённой модели или модели с вентилем является его цена. Тромбоны с квартвентилем стоят дороже, чем аналогичные безвентильные. Вентили также бывают разными и стоят по-разному.

Что касается мензуры, мы выделили четыре критерия, влияющие на выбор инструмента: физиологические особенности тромбониста, его исполнительские умения и навыки, личные предпочтения и его профессиональная деятельность.

На выбор мензуры влияют физиологические особенности играющего. Если тромбонист весьма крупный по комплекции, выбор широкомензурного тромбона в большинстве случаев будет для него правильным решением. В то же время худой музыкант не обязательно должен играть на узкомензурном тромбоне. В первую очередь имеют значение не внешние параметры тромбонистов, а объём их лёгких. Небольшого объёма будет не хватать на полную фразу на одном дыхании во время игры на тромбоне с широкой

мензурой, тогда как тромбонист с большим объёмом лёгких при игре на узкомензурном инструменте будет страдать от лишнего воздуха, который он не будет успевать использовать. Лишний воздух он вынужден выдыхать перед тем, как вдохнуть, а это увеличивает время, отведённое для вдоха, что негативно отражается на игре. При длительной игре на маленькой мензуре у таких исполнителей со временем пропадает желание использовать смешанный тип дыхания, и они переходят на грудное, что негативно сказывается на звучании инструмента и исполнительских возможностях тромбониста.

Исполнительские умения и навыки исполнителя также могут влиять на выбор тромбона той или иной мензуры. Опытный исполнитель уже может приспособиться к особенностям того или иного инструмента, тогда как у начинающего могут возникнуть трудности с узкомензурным тромбоном. Прежде всего, это касается интонирования. Тромбон с широкой мензурой позволяет допускать небольшие погрешности в положении кулисы на позициях. На строе это сильно не отражается. Игра на узкомензурном тромбоне не допускает даже незначительных отклонений. Визуально позиции могут быть не на своих местах, и это необходимо учитывать при обучении. Настройка инструмента всегда касается только первой позиции (хотя «фа» любой октавы обычно берётся чуть ниже). Остальные же позиции на разных моделях тромбонов в принципе могут находиться в разных местах. На это влияет не только мензура, но и параметры раструба – его диаметр и форма. Именно по раструбу обычно выстраивается III позиция, но не всегда кулиса должна располагаться точно под ним.

Личные вкусовые предпочтения играющего также могут повлиять на выбор мензуры инструмента. Тембр тромбона с широкой мензурой насыщеннее и богаче. В нём присутствует больше низких частот, а высокие гораздо мягче, чем в узкомензурном инструменте.

Есть ещё один параметр, который для начинающих тромбонистов не должен иметь большого значения, но для профессиональных тромбонистов важен. Это сфера деятельности играющего. Здесь имеет значение регистр, часто используемый тромбонистом в профессиональной деятельности. Если тромбонисту приходится постоянно играть в верхнем регистре, узкомензурный тромбон в сочетании с мундштуком небольшого диаметра позволит ему легче извлекать ноты. При постоянной игре на таком инструменте выдержка амбушюра увеличивается в разы, но во избежание потери контроля лицевых мышц необходимо заниматься баззингом постоянно.

Не стоит постоянно менять как мензуру инструмента, так и модель тромбона и мундштука. Исполнителю необходимо найти для себя подходящий вариант и остановиться на нём, если его всё устраивает [107].

Специфические проблемы духовиков не всегда связаны с каким-то конкретным элементом исполнительского аппарата. Иногда они носят стихийный характер, то есть задевают саму основу исполнительской деятельности. Педагогам и исполнителям необходимо знать о них и заранее предотвращать, а в случае необходимости – устранять.

Основные выводы по первой главе

Несмотря на древнейшее происхождение тромбона, со времён сакбутов его конструкция претерпела незначительные изменения. В XX веке тромбоновые школы активно развиваются, популярность тромбона возрастает. С конца 1980-х годов происходит возрождение интереса к старинным тромбонам (сакбутам) и вышедшим из употребления разновидностям тромбона. В настоящее время инструмент существует в нескольких разновидностях, самым востребованным из них является теноровый тромбон.

Отечественные тромбоновые школы взрастили немало выдающихся педагогов и исполнителей. Вместе со школами активно развивалась и методика тромбонового исполнительства.

Современная система преподавания в ДМШ и ДШИ в классе тромбона в России является результатом длительного процесса, корнями уходящего глубоко в историю. Для её модернизации и развития необходимо знать и понимать особенности становления отечественных тромбоновых школ. При создании новой педагогической модели необходим анализ как существующих, так и неактуальных методов преподавания.

Для разработки и успешного внедрения новой методики преподавания обязательно нужно учитывать как физиологические, так и психологические особенности каждого отдельного обучающегося. В основе обучения игре на духовых инструментах, в частности, на тромбоне, должен использоваться комплексный подход.

Анализ специальной литературы по тромбону и другим духовым инструментам показал, что далеко не все исследователи и педагоги-духовики используют термин «исполнительский аппарат». Несмотря на это, описание отдельных компонентов исполнительского аппарата встречается в большинстве работ, посвящённых преподаванию на духовых инструментах.

Исключение составляет такой элемент, как общая постановка, но и её принципы, как правило, отражены в методической литературе.

Некоторые педагоги и исследователи считают, что использование понятия «исполнительские умения и навыки» достаточно для описания процессов, необходимых для становления исполнителя. Это утверждение не соответствует действительности, поскольку исполнительские умения и навыки могут включать в себя любые компоненты, в том числе такие, которые не обязательно выделять. Понятие «исполнительский аппарат» более ёмко раскрывает принципы работы нервно-мышечной деятельности исполнителя, поскольку его элементы в большинстве методик одни и те же и идут в одной и той же последовательности: общая постановка (если выделяется автором как отдельный элемент), исполнительское дыхание, амбушюр, артикуляция, аппликатурная постановка. Такая структура позволяет конкретизировать определённые моменты, связанные с обучением духовиков и даёт возможность правильного понимания преподавателями и обучающимися принципов игры на духовом инструменте. В этой связи было уточнено понятие «исполнительский аппарат тромбониста», который представляет собой: 1) совокупность сложных физиологических процессов, задействованных в исполнительской деятельности и связанных между собой сложной нервно-мышечной организацией; 2) комплекс исполнительских умений и навыков тромбониста, необходимых для осуществления профессиональной деятельности. Для успешного формирования исполнительского аппарата необходимо понимать специфику каждого его элемента. Общую постановку, исполнительское дыхание и амбушюр необходимо формировать и развивать согласно физиологическим особенностям обучающихся, а артикуляционную и аппликатурную постановку – универсально, исходя из актуальных методических рекомендаций.

Исследование видов постановки амбушюра позволило выявить оптимальный способ его формирования – собранный («сморщенный») амбушюр. Главный принцип собранного амбушюра – натяжение лицевых мышц, создающие подобие струны, которая и является главным возбудителем звука.

В процессе формирования исполнительского аппарата начинающего тромбониста возникают следующие проблемы, требующие своего решения: недышание и ограничение потока воздуха (дефект в области исполнительского дыхания); синдром сорванного амбушюра; «вползание» в звук (дефект атаки); самопроизвольный манёвр Вальсальвы; эффект «дребезжания»; синдром перенапряжения нёбно-глоточного затвора (SVPI).

Для эффективного развития исполнительских умений и навыков тромбониста в начальный период обучения необходимо создание следующих педагогических условий: развитие мотивации обучающихся к освоению навыков игры на тромбоне; учет психофизиологических данных обучающихся; использование виртуального тюнера gStrings или его аналогов для контроля интонирования, а также мобильного приложения «Музыкальный дневник» (разработчик: Mihkel Märtin).

На основании практического опыта и анализа применявшихся ранее способов обучения создана систематизированная, усовершенствованная и дополненная методика формирования исполнительского аппарата тромбониста. Данная методика, представляющая собой систему педагогических методов и приёмов, направлена на постижение обучающимися структуры исполнительского аппарата тромбониста и принципов его формирования, а также всех доступных типов исполнительского дыхания; на формирование собранного амбушюра; использование языка при исполнении штрихов; применение вентиля и дополнительных позиций для облегчения исполнения и других приёмов для улучшения качества звука. Методика предполагает использование тюнера для контроля интонирования; внедрение

упражнений для развития отдельных элементов исполнительского аппарата тромбониста; ознакомление начинающих тромбонистов с неправильными, неактуальными и даже вредными способами формирования исполнительского аппарата; освещение специфических проблем духовиков и пути их предотвращения и решения.

Процесс внедрения методики формирования исполнительского аппарата тромбониста в учебный процесс изложен во второй главе диссертации.

ГЛАВА 2. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ МЕТОДИКИ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА ТРОМБОНИСТА

2.1. Диагностическое исследование проблемы формирования исполнительского аппарата тромбониста в системе дополнительного образования

Для подтверждения выдвинутой в исследовании научной гипотезы была выполнена экспериментальная работа, *цель* которой заключалась в апробации и выявлении эффективности разработанной методики формирования исполнительского аппарата тромбониста у обучающихся в системе дополнительного образования.

Для реализации цели были поставлены *следующие задачи*:

- провести социологический опрос с целью определения актуальности темы исследования;
- разработать комплекс исследовательских процедур для проведения экспериментальной работы;
- разработать диагностический инструментарий для выявления уровней сформированности исполнительского аппарата начинающего тромбониста;
- выявить эффективность методики формирования исполнительского аппарата у обучающихся в системе дополнительного образования в классе тромбона в процессе проведения формирующего этапа эксперимента;
- провести анализ и обобщение результатов экспериментального исследования.

Экспериментальное исследование включало в себя:

- обобщение педагогического опыта преподавания соискателя в государственных образовательных учреждениях, частной практики преподавания;

- анализ трудностей, связанных с формированием исполнительского аппарата тромбониста;
- проведение бесед с преподавателями, студентами и обучающимися в классе тромбона с целью выявления проблем в организации и содержании учебного процесса, а также определение того, что именно необходимо усовершенствовать в рамках формирования исполнительского аппарата тромбониста в системе дополнительного образования;
- устный и письменный опрос преподавателей и студентов старших курсов музыкальных ВУЗов, занимающихся педагогической деятельностью, для выявления актуальности проблемы исследования, понимания сущности, структуры и содержания начального музыкального образования, расширения знаний о субъектах современного процесса обучения, улучшения авторской методики формирования исполнительского аппарата тромбониста;
- письменное анкетирование обучающихся в классах медных духовых инструментов с целью определения особенностей педагогических подходов в различных учреждениях дополнительного образования, а также выявления основных трудностей освоения детьми исполнительских умений и навыков инструментального исполнительства;
- проведение педагогического эксперимента для апробации разработанной методики на базе ДМШ и ДШИ.

Экспериментальное исследование состояло из трёх этапов: констатирующего, формирующего и контрольного.

Во время проведения констатирующего этапа экспериментальной работы было необходимо исследовать актуальность проблемы формирования исполнительского аппарата тромбониста в системе дополнительного образования, проанализировать сложности, возникающие в процессе обучения, выявить их причины, обсудить возможность модернизации существующих методов формирования исполнительского аппарата

тромбониста, а также разработать методику диагностики, направленной на выявление уровней сформированности исполнительского аппарата тромбониста. Для этого применялись следующие методы исследования: обобщение педагогического опыта, наблюдение, анкетирование, беседа с обучающимися, студентами и преподавателями музыкальных учебных заведений по классу тромбона.

Исходя из поставленных задач экспериментального исследования, было разработано две анкеты: одна для преподавателей и студентов, вторая для обучающихся в классах медных духовых инструментов учреждений дополнительного образования. По первой анкете (Приложение 2) был проведен письменный опрос, в котором приняло участие 12 преподавателей по классу тромбона, 25 студентов музыкальных ВУЗов, обучающихся на медных духовых инструментах и занимающихся педагогической деятельностью. Во втором опросе приняло участие 57 обучающихся в ДМШ и ДШИ.

Первая часть анкеты для преподавателей была нацелена на выявление общих знаний и уровня эрудированности респондентов, вторая часть включала вопросы, направленные на получение значимой для исследования информации по проблемам формирования исполнительского аппарата у обучающихся в системе дополнительного образования. Полученные ответы позволяют говорить об актуальности и ценности изучаемой проблемы, а также судить о ее состоянии и реализации на практике.

Результаты опроса показали, что 100% опрошенных согласились, что основными компонентами исполнительского аппарата тромбониста являются общая постановка, исполнительское дыхание, техника амбушюра, артикуляции и владение аппликатурой инструмента.

Относительно последовательности развития этих навыков 13,5% полагают, что начинать обучение следует с постановки исполнительского дыхания, а после закрепления первоначальных умений переходить к

формированию правильного амбушюра, изучению аппликатуры и артикуляции. Однако большинство респондентов (86,5%) считают необходимым с самого начала обучения одновременно формировать все основные навыки.

Для подтверждения актуальности проблемы формирования исполнительского аппарата тромбониста у обучающихся в ДМШ и ДШИ, а также для успешного поиска новых методических решений было необходимо понять, с какими проблемами во время обучения сталкиваются начинающие тромбонисты. На трудности, связанные с постановкой исполнительского дыхания, пожаловались 86,5% респондентов. 100% опрошенных сказали, что для обучающихся вызывает трудности постановка амбушюра; 54,1% респондентов столкнулись с проблемой артикуляции среди учеников; 18,9% опрошенных преподавателей указали на сложности освоения аппликатуры; и только 18,9% респондентов заявили о проблемах, связанных с общей постановкой.

Общая постановка зачастую зависит от способности обучающегося ровно стоять и уверенно держать инструмент. Учитывая требования музыкальных школ к игре на медных духовых инструментах, занятия специальностью могут проходить от 35 до 45 минут. Даже если в течение этого времени рука устаёт, после небольшого перерыва в 5-10 минут обучающийся снова может держать инструмент. Гораздо больше проблем вызывают остальные элементы исполнительского аппарата. Даже если какой-то из них правильно сформирован, недостаточно развитые остальные элементы негативно сказываются и на успешно освоенном умении. Все респонденты указали на проблемы с амбушюром у начинающих тромбонистов. Это связано, прежде всего с тем, что сами педагоги не совсем понимают принцип постановки амбушюра. Одни сами пришли к собранному амбушюру или даже бесприжимной постановке, другие в своё время попали к грамотным педагогам, которые на практике «ставили» им аппарат, но

далеко не каждый из них знает, какие мышцы как должны работать. С дыханием и артикуляцией также у многих проблемы, так как все ресурсы ученика уходят на поддержание работы неправильно сформированного (или вообще не сформированного) амбушюра. При «улыбке» не остаётся места для атаки языком, следовательно, появляется «вползание», «дребезжание» и другие неприятные моменты. Для улучшения уровня исполнительского мастерства обучающихся необходимо знание педагогами принципов работы исполнительского аппарата тромбониста.

Важным звеном определения актуальности разработки новых методических подходов формирования исполнительского аппарата тромбониста является понимание объема методической базы педагогов. Опрос показал, что 36,1% респондентов используют в своей педагогической практике несколько «Школ» и методик обучения игре на тромбоне, в основном советских авторов; 52,3% опираются на собственный опыт и заимствованные у коллег методические находки, а «Школы» используют только как сборник упражнений и художественного материала. 11,6% опрошенных педагогов применяют в своей практике современные методологические наработки, в том числе и зарубежных авторов.

Перед респондентами был поставлен вопрос о целесообразности модернизации существующих подходов формирования исполнительского аппарата начинающих тромбонистов, а также насколько они видят эффективным применение в процессе обучения таких педагогических условий, как учет физиологических особенностей прикуса обучающихся для подбора индивидуального методического комплекса, использование индивидуальных занятий, как основной формы урока, подбор и планирование методического материала исходя из общей занятости ученика, создание благоприятного психологического климата и творческой атмосферы на уроке.

Все респонденты согласились с тем, что для развития методики обучения игре на тромбоне необходима систематизация и модернизация существующих подходов, а 97,3% опрошенных считают, что все заявленные педагогические условия могут поспособствовать повышению результативности обучения. Анализ результатов анкетирования показал, что основные трудности у педагогов вызывают постановка амбушюра и общая постановка, включающая положение корпуса и рук при игре. Особый интерес педагогов связан с освоением позиций.

Таким образом, по результатам анкетирования видно, что затронутая проблема формирования исполнительского аппарата тромбонистов в системе дополнительного образования не только актуальна, но и востребована практикующими педагогами.

Анкетирование обучающихся выполнялось в музыкальных учреждениях дополнительного образования городов Московской области и преследовало своей целью выявить основные условия обучения начинающих тромбонистов, их мотивацию, а также трудности, с которыми дети сталкиваются в процессе освоения инструмента (Приложение 3). Так как производилось анкетирование учеников, обучающихся по всем медно-духовым дисциплинам, то вначале было необходимо выяснить, на каких инструментах учатся дети, чтобы в дальнейшем иметь возможность произвести отдельный статистический подсчет результатов.

Были получены следующие результаты: среди опрошенных, на тромбоне и баритоне обучается 23 ученика, на трубе – 19, на валторне – 8, на тубе – 7 человек. Средний возраст опрошенных составил 11 лет.

Вопросы анкеты о цели обучения и музыкальных направлениях позволили выяснить мотивацию обучающихся к выбору инструмента. Профессиональной исполнительской деятельностью хотят заниматься 24,6% респондентов, 30,9% пошли в музыкальную школу по просьбе родителей,

38,5% предпочитают саморазвитие, а 6% опрошенных указали другие причины.

На вопрос о музыкальных предпочтениях были получены следующие результаты: академическую музыку предпочитает 15,8% опрошенных, джазовым направлениям предпочтение отдаёт 31,6%, 24,6% слушают рок, а все остальные, 28%, в качестве своих любимых жанров указали современные музыкальные направления.

В дальнейших вопросах обсуждались проблемы тромбонового исполнительства. Вопрос: «С какими проблемами Вы сталкиваетесь при освоении игры на инструменте?» предусматривал несколько вариантов ответов. Ответы распределились следующим образом: 70,2% респондентов признались, что у них устаёт рука, которая держит инструмент; за ограниченность диапазона проголосовало 26,3%, у 82,5% возникают проблемы с интонированием; нехваткой или переизбытком воздуха страдает 12,3% обучающихся; 93% испытывают проблемы с артикуляцией; 100% жалуются на недостаточную выдержку губного аппарата; 8,8% респондентов имеет трудности с аппликатурой и лишь 5,3% указывает на проблемы, отсутствующие в данном списке. Среди них: треск при игре, сложности с постановкой грудобрюшного дыхания и «затыкание звука» (манёвр Вальсальвы).

Интенсивность домашних занятий также сказывается на освоении инструмента. 24,6% обучающихся утверждают, что занимаются на тромбоне каждый день, 52% выбрали вариант «через день». 2-3 раза в неделю занимаются 17,5% респондентов, а 5,3% играют на тромбоне только во время уроков специальности. Здесь ключевой фактор – правильная постановка исполнительского аппарата. Если исполнительский аппарат сформирован неправильно (или недостаточно), регулярные продолжительные занятия только усугубят проблему. Например, при амбушюре «улыбки» мышцы лица пережимаются, и постоянные занятия при таком типе постановки не дают им

восстановиться. В связи с этим увеличивается давление на зубы, и часто ученики бросают занятия музыкой, так как не выдерживают постоянного дискомфорта, связанного с игрой.

Результаты опроса выявили, что недостаточно внимания со стороны педагогов и обучающихся уделяется правильной постановке амбушюра. Всего 12,3% обучающихся используют собранный амбушюр. Практически не используются упражнения для его формирования, поэтому большинство обучающихся ДМШ и ДШИ используют устаревший амбушюр «улыбка», что нецелесообразно и негативно сказывается как на здоровье, так и на исполнительском уровне. Зачастую это связано с неправомерными требованиями к педагогам музыкальных школ. Обучающиеся уже в первом полугодии должны показать, что они могут сыграть простые произведения, тогда как формирование собранного амбушюра занимает обычно больше года. В связи с этим преподаватели вынуждены делать так, чтобы ученик любой ценой смог извлекать звуки.

Исходя из результатов анкетирования, выявлены основные проблемы формирования исполнительского аппарата духовика (данные учитывались при разработке методики, планировании эксперимента и составлении рекомендаций). К ним относятся, прежде всего, постановка амбушюра, исполнительского дыхания и развитие навыков артикуляции. Также, хоть и в меньшей степени, но присутствуют проблемы общей и аппликатурной постановок. Немаловажное значение имеет тот факт, что обучающиеся мало времени уделяют регулярным занятиям, однако именно в регулярности заключается залог успеха. Вместе с тем, как было отмечено ранее, при неправильно сформированном амбушюре такие занятия только усугубят проблему. Соответственно, правильная комплексная постановка исполнительского аппарата тромбониста необходима на начальном этапе обучения, так как без неё дальнейшие занятия не имеют смысла.

2.2. Диагностический инструментарий исследования

На констатирующем этапе исследования осуществлялась диагностика исходного уровня сформированности исполнительского аппарата обучающихся тромбонистов контрольной (7 человек) и экспериментальной (8 человек) групп. Эксперимент проводился в следующих учебных заведениях: муниципальное учреждение дополнительного образования «Детская музыкальная школа имени Ж.И. Андреевского» городского округа Электросталь Московской области, государственное бюджетное учреждение дополнительного образования города Москвы «Детская музыкальная школа имени Б.А. Чайковского», государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Детская школа искусств имени М.А. Балакирева». Для проведения диагностического обследования участников эксперимента был разработан диагностический инструментарий.

Уровни сформированности исполнительского аппарата оценивались по пятибалльной шкале: превосходный уровень (5 баллов), высокий уровень (4 балла), средний уровень (3 балла), ниже среднего уровня (2 балла), низкий уровень (1 балл).

В качестве *показателей* сформированности исполнительского аппарата выступили его основные структурные компоненты: общая постановка, дыхание, амбушюр, артикуляция, аппликатура.

Критерии каждого показателя:

Превосходный уровень (5 баллов) считается достигнутым, если соблюдены все условия для достижения наилучшего результата в области освоения инструмента.

Из общих принципов формирования исполнительского аппарата тромбониста следует выделить умение держать спину ровно. Также необходимо правильно держать инструмент и кулису. Инструмент должен

быть в рабочем состоянии, кулиса смазана до состояния скольжения (лучше всего силиконовой смазкой).

Исполнительское дыхание во время игры должно соответствовать физиологическим параметрам исполнителя. Если они позволяют использовать смешанный тип дыхания, то его необходимо использовать. Вдох должен быть резким, выдох плавным, но уверенным. Необходимо использовать силу выдоха для динамического разнообразия произведения там, где это указано в нотах и там, где это диктует характер пьесы. Переход между звуками должен быть естественным и лёгким, без киксов и срывов.

Амбушюр должен быть сформирован по всем правилам формирования собранного типа амбушюра. Мундштук на губах играющего должен располагаться на одном и том же уровне, независимо от регистра. Исполнитель должен знать, к какому типу в зависимости от направления воздушного потока он относится – к верхнеструйному или нижнеструйному. Исходя из этого необходимо распределить функции губ на несущую и основную. Нельзя использовать оба типа в зависимости от регистра. Также важна выдержка амбушюра. Мундштук не должен слишком сильно прижиматься к губам играющего. Звук должен быть плотным и уверенным.

Артикуляционные навыки: обучающийся обязан отчётливо исполнять различные виды штрихов, а также уметь играть легато; применять «мягкий» язык в зависимости от соответствия или несоответствия направления движения кулисы относительно перехода между обертонами. Твёрдая атака не должна звучать как «хлопок»; обладать пониманием того, что в основе начала любого звука прежде всего стоит поток воздуха.

Аппликатурные навыки оцениваются, исходя из знания обучающимся позиций и владения обертоновой системой в диапазоне произведения. Очень важно умение интонировать чисто. Обучающийся должен независимо от первоначальной настройки уметь ориентироваться в строе произведения. При игре инструмент нагревается, и строй неизбежно повышается, однако при

длительной игре амбушюр начинающего исполнителя устаёт, соответственно, строй понижается. Обучающийся должен уже во время игры компенсировать эти моменты кулисой. Если тромбон имеет квартвентиль, обучающийся должен уметь им пользоваться и применять его там, где это удобно. Звучание в режиме задействованного вентиля не должно сильно отличаться в худшую сторону по тембру от основного звучания инструмента.

Высокий уровень (4 балла) фиксируется в случае соблюдения базовых исполнительских навыков с допущением некоторых неточностей. Неточности, не связанные с исполнительским аппаратом напрямую (перешёл не на ту строчку, сыграл не ту длительность и т.д.), не считаются.

В общей постановке возможны проблемы с положением корпуса, рук. Обучающийся может держать кулису не совсем так или совсем не так, как описано в методике.

Исполнительское дыхание должно быть смешанным. Быстрого вдоха и плавного уверенного выдоха достаточно для получения 4 баллов.

Амбушюр должен соответствовать всем критериям собранного амбушюра. Мундштук, направление воздушной струи и функции губ должны соответствовать критериям высшей оценки. Допускается неуверенный переход между обертонами, прижимание мундштука, нечастые киксы и смена положения мундштука, функций губ и направления струи в зависимости от регистра.

Артикуляция может быть неидеальной, но умение применять язык необходимо. При исполнении легато возможно применение «мягкого» языка везде, даже в тех местах, где язык вообще не нужен (если это не приводит к двойным звукам).

Владение аппликатурой инструмента возможно с некоторыми неточностями как при использовании позиций, так и при интонировании. Допускается отклонение от эталонного строя в пределах четверти тона.

Средний уровень (3 балла) фиксируется при соблюдении большей части рекомендаций по формированию исполнительского аппарата, но с любыми проблемами в общей постановке, с неправильно сформированным или совсем несформированным исполнительским дыханием, с неправильным использованием штрихов и при несоответствии позиций и (или) обертонов с нотами произведения. Допускаются все эти проблемы вместе взятые. Главным критерием возможности получения данной оценки является правильно сформированный собранный амбушюр с допустимыми в этой области для оценки в 4 балла ошибками.

Ниже среднего уровня (2) балла. Не сформирован или неправильно сформирован амбушюр, но присутствует хотя бы 2 компонента (не считая амбушюра) исполнительского аппарата, соответствующие требованиям для получения 4 баллов.

Низкий уровень (1 балл). Не сформирован или неправильно сформирован амбушюр и присутствует менее двух компонентов (не считая амбушюр) исполнительского аппарата тромбониста.

В качестве задания всем обучающимся было предложено разучить произведение Л. Эрвелуа «Элегия».

Статистическая обработка цифровых данных осуществлялась по критерию Стьюдента с использованием программы Excel пакета Microsoft Office. Достоверными считались различия при $P < 0,05$.

Остановимся подробнее на алгоритме расчетов.

Для определения различий по группам или отклонений от физиологической нормы производили статистическую обработку полученных в исследованиях данных.

Расчеты производились следующим образом:

- 1) Нахождение средней арифметической (M):

$$M = \frac{M_1 + M_2 + \dots + M_n}{n}$$

где $M_1, M_2, \dots, M_n$ – значение индивидуальных показателей,
 n – численность совокупности.

- 2) Определение суммы квадратов отклонения от среднего:

$$\sum_{i=1}^n (M_i - \bar{M})^2$$

- 3) Сигма или среднее квадратичное отклонение:

$$\sigma = \sqrt{\frac{\sum_{i=1}^n (M_i - \bar{M})^2}{n}}$$

- 4) Вычисляем ошибку:

$$m = \frac{\sigma}{\sqrt{n}}$$

при малых выборках ($n < 10$), формула имеет вид:

$$m = \frac{\sigma}{\sqrt{n-1}}$$

5) Результаты записываются в таблицу, в левом столбце указываются показатели, справа заполняются данные по группам в виде $M \pm m$.

Для определения достоверности различий между группами по тому или иному показателю производили следующий расчет:

- а) Вычисляли доверительный коэффициент (t) по формуле:

$$t = \frac{|M_1 - M_2|}{\sqrt{m_1^2 + m_2^2}}$$

- б) По таблице Стьюдента (табл. 3) находят достоверность (P).

Достоверными считаются различия при $P < 0,05$.

Таблица 3. Значения t (доверительный коэффициент) Стьюдента

n/P	0.5	0.2	0.1	0.05	0.02	0.01
1.	1,000	3,078	6,314	12,706	31,706	63,657
2.	0,816	1,886	2,920	4,303	6,965	9,925
3.	0,765	1,638	2,353	3,182	4,541	5,841
4.	0,741	1,533	2,132	2,776	3,747	4,604
5.	0,727	1,476	2,015	2,571	3,265	4,032
6.	0,718	1,440	1,943	2,447	3,143	3,707
7.	0,711	1,415	1,895	2,365	2,998	3,499
8.	0,706	1,397	1,860	2,306	2,896	3,355
9.	0,703	1,383	1,833	2,262	2,821	3,250
10.	0,700	1,372	1,812	2,228	2,764	3,169
11.	0,697	1,363	1,796	2,201	2,718	3,106
12.	0,695	1,356	1,782	2,179	2,681	3,055
13.	0,689	1,350	1,771	2,160	2,650	3,012
14.	0,692	1,345	1,761	2,145	2,624	2,977
15.	0,691	1,341	1,753	2,131	2,602	2,947
16.	0,690	1,337	1,746	2,120	2,583	2,921
17.	0,689	1,333	1,740	2,110	2,567	2,898
18.	0,688	1,330	1,734	2,101	2,552	2,878
19.	0,688	1,328	1,729	2,093	2,539	2,861
20.	0,687	1,325	1,725	2,086	2,528	2,845
21.	0,686	1,323	1,721	2,080	2,518	2,831
22.	0,686	1,321	1,717	2,074	2,508	2,819
23.	0,685	1,319	1,714	2,069	2,500	2,807
24.	0,685	1,318	1,711	2,064	2,492	2,797
25.	0,684	1,316	1,708	2,060	2,485	2,787
26.	0,684	1,315	1,706	2,056	2,479	2,779
27.	0,684	1,314	1,703	2,052	2,473	2,771
28.	0,683	1,313	1,701	2,048	2,467	2,763
29.	0,683	1,311	1,699	2,045	2,462	2,756
30.	0,683	1,310	1,697	2,042	2,457	2,750
∞	0,675	1,282	1,645	1,960	2,326	2,576

Разработанная нами диагностическая методика с применением критерия Стьюдента позволила достаточно объективно оценить уровень сформированности исполнительского аппарата обучающихся-тромбонистов, принимавших участие в эксперименте. Результаты диагностики отражены в Таблице 4.

Таблица 4. Результаты обследования диагностических составляющих формирования исполнительского аппарата у обучающихся-тромбонистов, средний балл

Показатели	Контрольная группа (7 обучающихся) $M \pm m$	Экспериментальная группа (8 обучающихся) $M \pm m$
	А	В
Общая постановка	$3,3 \pm 0,4$	$3,2 \pm 0,3$
Дыхание	$2,7 \pm 0,3$	$2,7 \pm 0,4^b$
Амбушюр	$1,3 \pm 0,3$	$1,2 \pm 0,4^b$
Артикуляция	$1,2 \pm 0,2$	$1,2 \pm 0,2^b$
Аппликатура	$2,8 \pm 0,3$	$2,8 \pm 0,2$

Приложение: ^{абв} – различия достоверны ($P < 0,05$)

Исходя из полученных результатов, сделан вывод о том, что исходный уровень сформированности исполнительского аппарата обучающихся тромбонистов контрольной и экспериментальной групп на констатирующем этапе исследования был практически одинаков – ниже среднего.

2.3. Апробация методики формирования исполнительского аппарата тромбониста и результаты эксперимента

Диагностическое исследование уровней сформированности исполнительского аппарата обучающихся позволило проанализировать и систематизировать дефекты в исполнительском аппарате каждого начинающего тромбониста, выявить проблемы и определить направление для их предотвращения и исправления. Результаты собственных исследований позволили разработать методику формирования исполнительского аппарата тромбониста, представляющую собой систему педагогических методов и приёмов, направленных на постижение обучающимися структуры исполнительского аппарата тромбониста и принципов его формирования, а также всех доступных типов исполнительского дыхания; на формирование собранного амбушюра; использование языка при исполнении штрихов; применение вентиля и дополнительных позиций для облегчения исполнения и других приёмов для улучшения качества звука. Методика предполагает использование тюнера для контроля интонирования; внедрение упражнений для развития отдельных элементов исполнительского аппарата тромбониста; ознакомление начинающих тромбонистов с неправильными, неактуальными и даже вредными способами формирования исполнительского аппарата; освещение специфических проблем духовиков и пути их предотвращения и решения.

Преимущество данной методики заключается в современном комплексном подходе к формированию исполнительского аппарата обучающихся тромбонистов.

В формирующем эксперименте принимала участие только экспериментальная группа. Основная проблема, с которой сталкивались преподаватели и обучающиеся в процессе обучения – это постановка амбушюра тромбониста. Также часто встречались проблемы при формировании дыхания и артикуляции.

В ходе экспериментальной работы, прежде всего, внимание обучающихся заострялось на общей постановке. Как только они чувствовали, что устаёт левая рука или спина, занятия приостанавливались. Это необходимо для того, чтобы неправильное положение инструмента не нарушило работу амбушюра.

Далее учеников вводили в курс относительно авторской методики. Начинающим тромбонистам необходимо знать обо всех основных видах исполнительского дыхания. Учитывая физиологические особенности отдельного ученика (в частности, его пол), для него подбирался тот тип исполнительского дыхания, который будет основным. К вспомогательным типам дыхания на начальной стадии старались не прибегать. Особое внимание уделялось женскому типу исполнительского дыхания. Так, у Александры Х. (13 лет) во время исполнения произведений не было замечено проблем, связанных с постановкой дыхания. Она использовала грудной тип дыхания, что, конечно, являлось дополнительной трудностью для неё как для исполнителя, но по звучанию инструмента это было незаметно.

Во время проведения эксперимента большое значение уделялось формированию исполнительского дыхания. Обучающихся вводили в курс относительно продолжительности вдоха и выдоха. Если вдох должен быть быстрым и резким, то выдох, напротив, необходим размеренный и плавный. Это обеспечивает чистоту интонирования при игре. Для контроля вдоха использовалось зеркало. Обучающиеся должны были научиться контролировать смешанный вдох таким образом, чтобы плечи и грудь не поднимались во время него. Также на конкретных нотных фрагментах отрабатывалась степень интенсивности вдоха по отношению к характеру исполняемого произведения. При этом контролировалась степень напряжения губного аппарата для обеспечения более точного интонирования. Тренировка дыхания проводилась как на инструменте, так и без него.

Исследования постановки дыхания начинающих тромбонистов показали, что для большей части исполняемых произведений смешанное дыхание является оптимальным выбором мужчин-духовиков. У женщин, играющих на медных духовых инструментах, в связи с анатомической спецификой организма, смешанный тип дыхания невозможен, и работать приходится с тем, что есть. Из оставшихся двух типов исполнительского дыхания подошло бы диафрагмальное, но и этот тип дыхания недоступен большинству женщин. Следовательно, остаётся грудное дыхание, то есть исполнительское дыхание осуществляется по тому же принципу, что и биологическое. Этот тип дыхания не особо популярен среди современных духовиков, но при необходимости он используется в тех случаях, когда дыхание нужно взять максимально быстро. То, что женщины вынуждены пользоваться этим типом дыхания постоянно, не является большой проблемой, если умело им управлять. В данном случае подачу необходимо усиливать, а дыхание брать чаще.

Большинство духовиков используют все три типа дыхания в зависимости от сложности и характера произведения, но в основе всегда стоит смешанный тип. Это сильно упрощает процесс исполнения, но не является строго обязательным условием для хорошего и чистого звучания.

На личном опыте и благодаря опросу музыкантов-духовиков удалось установить одну особенность исполнительского дыхания, описание которой не встречается ни в одной из методик. Речь идёт о «бытовом» или «биологическом» дыхании. До того, как начать обучаться игре на духовом инструменте, человек чаще всего использует грудное дыхание (хотя возможны и другие варианты). При постановке смешанного типа дыхания в свободное от игры время может ощущаться дискомфорт. Мозг ещё не определился с типом дыхания, он не может сразу забыть привычные ощущения дыхания, поэтому пытается вернуть его в исходное состояние. Со временем это ощущение пропадает, так как новый тип дыхания вытесняет

старый даже на подсознательном уровне, но для того, чтобы это произошло, должно пройти время. Есть одна особенность, которую следует знать – невозможно совмещать разные типы дыхания во время игры на духовом инструменте и в обычной жизни. Постановка исполнительского дыхания подразумевает полное перестроение дыхательных рефлексов. То есть формирование исполнительского дыхания влияет и на обычное дыхание вне занятий на инструменте. Но это не означает, что исполнитель не может при необходимости прибегать к грудному типу дыхания в тех местах, где требуется, например, быстрый и резкий вдох или к брюшному типу в ситуациях, требующих основательный запас воздуха на долгую фразу.

Очень ценным упражнением для формирования исполнительского дыхания является раздувание звука от максимально низкой до максимально высокой громкости [40]. При выполнении этого упражнения внимание обучающихся должно быть направлено на то, чтобы звук был интонационно устойчив и не изменял своей силы (динамики) от начала до конца.

Также существует ряд упражнений для развития и укрепления как дыхания, так и амбушюра. Хорошие результаты показало внедрение упражнения №7 из сборника J. Alessi [160].

Во время исполнения упражнений необходимо следить за тем, чтобы дыхание не прерывалось между звуками, а положение мундштука не менялось.

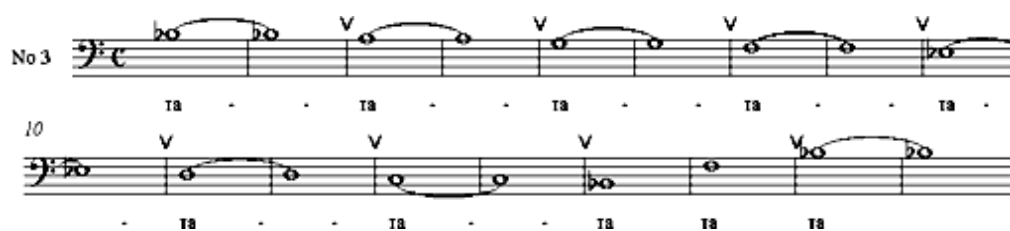
Процесс формирования амбушюра осознанно контролировался как педагогом, так и учеником. Каждому ученику помогли определиться с выбором направления воздушной струи и с положением мундштука при игре. И педагог, и ученик следили за тем, чтобы щёки не надувались при игре, а губы не расползались в улыбке. Начинали освоение инструмента с длинных нот, следя за интонацией и выдержкой лицевых мышц.

Разыгрываясь таким образом, обучающийся тренирует атаку звука и её соотношение с исполнительским выдохом. Со временем тромбонист

использует наиболее близкие ему упражнения для разыгрывания или придумывает свои.

После разыгрывания можно приступать к упражнениям. В идеале стоит их чередовать день ото дня. Например, в один день исполнять длинные ноты, в другой гаммы, в третий – трезвучия и т.д. Это поможет увеличить эластичность амбушюра.

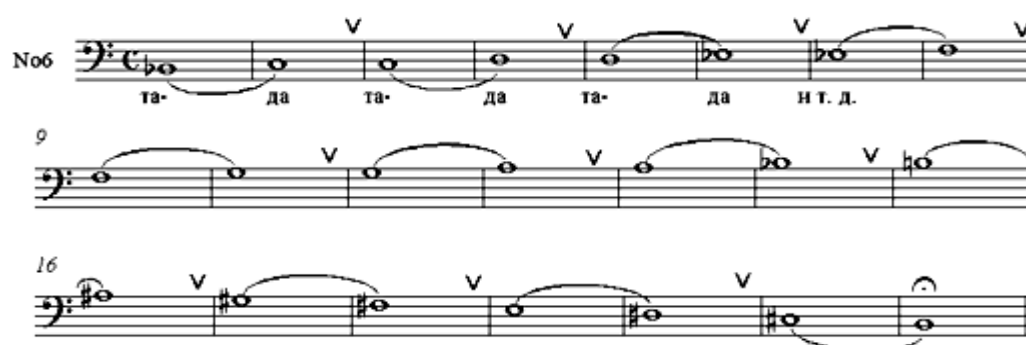
Длинные ноты



Каждую ноту тянуть столько, насколько позволяет дыхание:



Вот другой способ исполнения длинных нот:



No7

та - да та - да н т. д.

9

16

No8

та - да та - да н т. д.

9

16

No9

та - да та - да н т. д.

9

16

Длинные ноты в упражнениях на интервалы:

No10

та - да та - да н т. д.

9

15

No11

та - да та - да н т. д.

9

15

No12

та - да та - да н т. д.

9

15

No13

та - да та - да н т. д.

9

15

No14

та - да та - да н т. д.

9

15

No15

та - да та - да н т. д.

11



Ключевым моментом выбора направления воздушного потока при формировании амбушюра послужила форма прикуса. При ортогнатическом и прямом типах прикуса обучающийся автоматически переносился в категорию «нижнеструйных» исполнителей, тогда как прогенический и биопрогнатический позволяли обучающемуся стать исполнителем «верхнеструйным».

Что касается расположения мундштука и назначения верхней и нижней губ, ведущая и опорная губы назначались в зависимости от направления воздушного потока следующим образом – для «верхнеструйных» обучающихся верхняя губа была определена как опорная, а нижняя как подвижная, и наоборот, «нижнеструйные» исполнители опирали мундштук на нижнюю губу, тогда как верхнюю использовали для изменения высоты звука. Соответственно, положение мундштука и направление воздушной струи, определённые заранее для каждого конкретного исполнителя, не менялись ни при каких обстоятельствах при полном освоении регистра звуки должны извлекаться в том положении, в котором обучающийся играл с самого начала освоения инструмента.

Ученикам предлагалось использование приложения для контроля интонирования при обучении игре на тромбоне. В настоящее время существуют виртуальные тюнеры и программы, которые используются для настройки инструментов. Обучающимся было предложено использование Программы gStrings для Андроид (Приложение 1, рис. 18). С помощью неё обучающийся может визуально оценить качество игры и вовремя скорректировать строй и звучание инструмента. Тюнер фиксирует высоту

звука, тренирует музыкальный слух и позволяет определить курс корректировки каждой отдельной ноты.

Для развития интонирования были использованы специальные упражнения и пьесы с «открытыми» местами, в которых заметна каждая неточная нота. С этой же целью исполнялись арпеджио в медленном темпе. При работе над интервалами учитывалась тенденция к завышению верхней ноты у малых и занижению у больших, поэтому интервалы исполнялись с компенсацией завышения и занижения (в малых интервалах верхний звук искусственно занижался, а в больших завышался).

Прежде всего чистота интонирования достигается за счёт силы воздушного потока. Чем она больше, тем выше звук. При ослаблении выдоха звук начинает занижаться. На начальном этапе обучения с этим всегда возникает проблема. Даже у одарённых учеников, которым сразу удалось сформировать правильный амбушюр, тем не менее, из-за недостатка воздуха при выдохе тромбон звучит «гнусаво». Частично эту проблему можно решить с помощью постоянного напоминания о том, что необходим полный вдох и мощный, но ровный выдох, но даже в этом случае проблема не исчезает сразу, так как возраст и недостаток опыта обучающихся не позволяют длительное время использовать весь потенциал своих лёгких. Также на это влияет то, что ученикам приходится тратить много сил на то, чтобы удержать вес инструмента при игре.

Добиться ровного и яркого звучания сразу практически невозможно, но можно облегчить и ускорить этот процесс. Методика заключается в следующем – ученикам необходимо чаще брать дыхание, даже если это будет приводить к разрыву музыкальной фразы. До тех пор, пока амбушюр не будет полностью сформирован, воздуха для игры требуется больше, так как сильный выдох в этом случае компенсирует недостаточно сильный губной аппарат. Разумеется, обучающиеся должны понимать, что это временная, вынужденная мера, и в дальнейшем нужно стремиться к тому, чтобы

рассчитывать запас воздуха таким образом, чтобы хватило на исполнение фразы на одном дыхании.

Несмотря на музыкальную несостоятельность данного метода, в учебных целях на ранних этапах его применение даёт очень хорошие результаты. Большинство обучающихся уже на первых порах начинает подсознательно стремиться к тому звуку, который они сами могут извлечь, и который соответствует их ожиданиям.

Для формирования апертуры использовалось упражнение, предложенное А. Джонсоном [168]. Ученик берёт ручку (или карандаш) и помещает между губами так, чтобы она не касалась зубов, но торчала примерно под тем же углом, под которым воздух выходит из губ во время игры на инструменте. Ученик не должен сжимать губы. Ему необходимо использовать достаточное напряжение мышц на углах рта для поддержания угла наклона ручки. Ни в коем случае нельзя при этом растягивать губы в улыбке и напрягать их. Все усилия по поддержанию угла ручки должны ощущаться в уголках губ. Обычно в пределах минуты удерживания ручки под правильным углом обучающийся начинает чувствовать мышцы, которые должны контролировать амбушюр.

Мы рекомендуем начинать обучение игре на тромбоне с 11-12 лет. Однако, бывают исключения. Например, Александра Х. поступила в музыкальную школу в 10-летнем возрасте и по ее желанию сразу стала обучаться игре на тромбоне. В результате она достигла значительных успехов.

Большинство учеников, которые поступают в музыкальную школу в возрасте 6-9 лет, переходят на тромбон с блок-флейты или с тенора (саксофона). Обучающиеся, поступающие в музыкальную школу в класс тромбона в десятилетнем возрасте и старше, в основном начинают сразу с тромбона. Так, обучающиеся Игорь Т. и Пётр П. поступили в музыкальную школу в 12 и 13 лет соответственно. Их пришлось обучать одновременно

нотной грамоте и игре на тромбоне с нуля, то есть освоению аппликатуры, формированию общей постановки, амбушюра и т.д. Следует отметить, что, благодаря интенсивным занятиям и применению данной методики обучения, исполнительский аппарат Петра за полгода был сформирован на достаточно хорошем уровне, и он смог выступить на концерте в составе ансамбля. Игорь же освоил технику игры только за 2 года обучения.

Бывают случаи, когда начинают занятия на тромбоне после освоения других инструментов. Например, Константин Н. перешёл в класс тромбона из класса валторны в 11 лет, Александр В. – после занятий на тубе в 12 лет, Олег К. – из класса скрипки в возрасте 11 лет.

Несмотря на распространённое мнение о том, что в начальных классах музыкальной школы начинающие тромбонисты должны осваивать блокфлейту или тенор, есть и другой способ освоения инструмента – начинать обучение сразу с тромбона. Для того, чтобы вес инструмента не мешал его освоению на начальном этапе обучения, лучше использовать тромбон, сделанный из пластмассы. Существуют широкомензурные с квартвентилем (Tiger), узкомензурные без вентилей (pBone, Tromba и др.) и даже альтовые (Tromba). Tromba и Tiger производят даже такие пластмассовые тромбоны, которые внешне не отличить от металлических. Альтовые тромбоны лучше не использовать, так как они отличаются по строю от теноровых и практически нигде не применяются. Широкомензурные тромбоны с квартвентилем начинающим будет тяжело осваивать, поэтому лучший универсальный выбор для них – узкомензурный теноровый тромбон из пластика. Вес инструмента и невысокая цена делают его незаменимым при обучении. Часто в комплекте с инструментом помимо чехла и мундштука идёт тромбоновая стойка. Здесь уже важен психологический аспект – тромбон не нужно доставать из чехла для того, чтобы позаниматься. Это позволит увеличить регулярность домашних занятий. Мундштук, всё же, лучше использовать металлический, так как во

многим именно вес мундштука влияет на устойчивость звука. При формировании амбушюра необходимо особо тщательно следить за тем, чтобы инструмент не прижимался к губам исполнителя во время занятий. При игре на пластмассовом тромбоне важно контролировать силу и точность правой руки, так как кулиса у такого тромбона недостаточно подвижная. Использование тромбона из пластика позволяет начинать обучение даже в дошкольном возрасте (Приложение 1, рис. 19), но всё равно основным инструментом должен оставаться тенор, так как дети не дотягиваются даже до пятой позиции, а тренировать амбушюр необходимо равномерно во всех регистрах. Очень ценным опытом для обучающихся в этом случае является соотношение аппликатуры тенора и тромбона между собой. На начальном этапе обучения длительные занятия на инструменте дают больше вреда, чем пользы, так как выдержки амбушюра нет, затекает левая рука из-за того, что приходится держать инструмент в одном положении (даже если это тромбон из пластика), а также исполнительское дыхание ещё недостаточно развито для игры больше получаса. В связи с этим занятия по специальности при проведении экспериментального исследования чередовались с общемузыкальными.

При постановке амбушюра особое внимание уделялось его влажности. В последнее время споры о влажности губного аппарата постепенно склоняются в пользу сторонников влажного амбушюра. Конечно, есть исполнители, успешно играющие на сухом амбушюре, но у влажного есть неоспоримые преимущества, о которых стоит рассказать подробнее. Играющие на влажном амбушюре обладают большей степенью подвижности амбушюра внутри мундштука. Более того, уменьшается риск повредить губу, так как сторонники сухого амбушюра вынуждены вместе с мундштуком отрывать от губ кусочки кожи. Влажный же амбушюр не даёт «прирасти» к мундштуку. Даже если губа уже травмирована, а играть всё равно надо,

влажный тип постановки способствует уменьшению нагрузки на травмированное место и скорейшему заживлению.

Ещё одно преимущество влажного амбушюра перед сухим – он помогает держать в тонусе мышцы лица. В самом деле, если использовать сухой амбушюр, поля мундштука будут являться дополнительной опорой, не дающей апертуре губ расползтись за пределы этого самого мундштука. Со временем мышцы лица «привыкают», что они не используются. Соответственно, теряется ощущение лицевого аппарата, мундштук приходится прижимать с каждым разом всё сильнее, так как всё большую роль приобретает именно мундштук, тогда как мышцы лица отходят на второй план. В результате мышцы пережимаются и совсем не реагируют на команды мозга исполнителя, из-за чего он не попадает в ноты, киксует и т.д. Влажный же амбушюр вынуждает лицевые мышцы работать постоянно и уверенно избегать ненужного давления, которое при таком типе игры больше мешает исполнителю, чем оказывает поддержку.

Соответственно, в экспериментальной группе обучающимся была предложена методика влажного амбушюра в качестве единственно верной, тогда как в контрольной большинство обучающихся играло на сухих губах.

На начальном этапе обучения обучающиеся, использующие влажный амбушюр, заметно отставали от своих коллег как в выносливости лицевых мышц, так и в звукоизвлечении и звуковедении, но к концу эксперимента всё изменилось в пользу экспериментальной группы – обучающиеся стали меньше киксовать, увереннее переходить с одного обертона на другой как в пределах одной позиции, так и со сменой положения кулисы, появились свобода и раскованность при игре.

Для закрепления навыков постановки амбушюра применялись авторские ежедневные упражнения. Преимущества этих упражнений по сравнению со стандартным разыгрыванием на длинных нотах заключаются в следующем:

1. С их помощью за 10 минут можно подготовиться к исполнению любых произведений, то есть привести амбушюр в рабочее состояние, в том числе после длительных перерывов в игре.

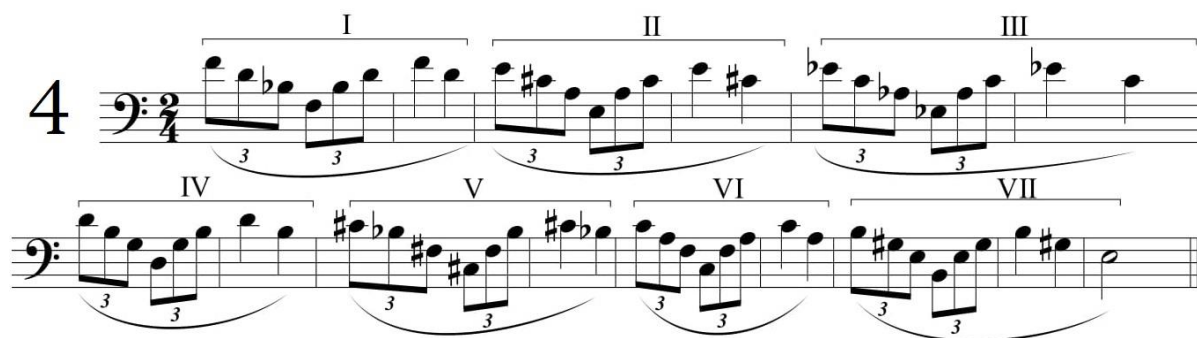
2. Данные упражнения охватывают весь диапазон инструмента, не позволяя тромбонисту потерять навык исполнения определённых (редко используемых), в том числе находящихся на «альтернативных» позициях, нот.

3. Упражнения тренируют подвижность амбушюра в пределах каждой позиции кулисы.

1

2

3



Комплекс упражнений для разыгрывания. Бемоли и диэзы, как и в произведениях, сохраняются до конца такта. Римские цифры – позиции, k – квартвентиль. Обозначение глиссандо в упражнении №1 условное, то есть оно должно быть не кулисным, а губным. Это нужно для того, чтобы амбушюр смог найти ноту и зафиксироваться на ней без применения квартвентиля. Указанные позиции для исполнения нот «мёртвой зоны» необходимо соблюдать даже при отсутствии квартвентиля. Исключение составляет нота «си» большой октавы в предпоследнем и последнем тактах упражнения №1. Если Вы играете на тромбоне стандартной модификации (без вентилей), эту ноту нужно брать на VII позиции. Необходимо следить за тем, чтобы ноты брались уверенно, и переход с одного звука на другой был чистым. При разыгрывании важно следить за интонированием, особенно на последних нотах каждой фразы. Со временем темп можно увеличивать, а при длительном перерыве в игре – уменьшать. Для тренировки атаки упражнение №3 также можно играть стаккато.

При освоении артикуляционных навыков не стоит пытаться исполнять сразу все виды штрихов. На первом этапе обучающиеся осваивали базовый набор – *marcato* (выполняется посредством концентрированного, акцентированного начала звука с дальнейшим его ослаблением к концу длительности), *staccato* (коротко), *legato* (слитно) и *glissando* (скользя). Ученикам сразу же объяснялась специфика исполнения *legato* на тромбоне. Успех в освоении артикуляционных навыков во многом зависит от возраста

ученика. Старшие ученики лучше усваивают материал по артикуляции. Однако большинство обучающихся приходят в более раннем возрасте.

При работе над штрихами производился контроль над низкой позицией диафрагмы обучающихся во время игры в нижнем регистре. В диапазоне аккомпанемента (от «фа» малой октавы до «фа» первой) положение языка примерно посередине должно соответствовать стремящееся внутрь и вверх положение диафрагмы. Верхний же регистр подразумевает высокое положение языка, при этом главной задачей педагога является контроль давления потока воздуха. Перед обучающимися ставилась задача «почувствовать» непрерывный воздушный поток при игре в верхней тесситуре. Играть при этом необходимо на «форте», иначе высокие ноты просто не возьмутся. Необходим уверенный, мощный, контролируемый выдох в комплексе с собранным влажным амбушюром и язык, не перекрывающий воздушный поток. Педагог на личном примере демонстрировал акцентированный, но мягкий по атаке переход от «фа» первой октавы к «соль» и выше. Обучающиеся в первую очередь должны знать эталон звучания, к которому нужно стремиться на подсознательном уровне.

В качестве учебного материала для освоения базовых навыков артикуляции использовался комплекс упражнений, предложенный Е. Нестеренко [93] (Приложение 1, рис. 20). Язык во время звукоизвлечения должен дотрагиваться до верхних резцов независимо от типа атаки.

При исполнении таких штрихов, как «деташе», «тенуто», «стаккато», «маркато» и «мартеле» необходимо следить за тем, чтобы язык плотнее прижимался к верхним резцам на момент удара языком. Артикуляционно это должно ассоциироваться с буквой «т».

Штрихи «портато» и «нон-легато» исполняются с более мягким касанием языка к резцам так же, как и при произнесении буквы «д».

«Легато» принято исполнять на тромбоне двумя способами – без языка и с использованием очень мягкой атаки.

Legato считается самым сложным штрихом именно для тромбонистов. Если на других духовых инструментах достаточно просто взять первый звук, а остальные ноты будут получаться автоматически благодаря переходу между нотами с помощью вентиля, то с тромбоном всё гораздо сложнее. Специфика конструкции инструмента вынуждает тромбонистов в некоторых случаях использовать язык.

Язык необходим, если нота, на которую необходимо перейти, ниже, чем та, которая в данный момент звучит, а тромбоновая кулиса идёт на повышение позиций (например, с IV позиции на I), то язык использовать не нужно, иначе это может привести к двойным звукам. Также это относится к вариантам, когда всё обстоит с точностью до наоборот – нота, на которую нужно перейти, выше, чем та, которая в данный момент звучит, а кулиса идёт на понижение позиций (например, со II позиции на V). «Разделителем» в этом случае служит переход между обертонами, который неизбежен при таких условиях.

Если же переход к следующей ноте и направление движения кулисы совпадают (нота выше – кулиса задвигается, нота ниже – кулиса выдвигается), это может означать только одно – разделять ноты между собой нечему. В связи с этим вместо легато получается глиссандо. Тут как раз необходим мягкий язык.

Что касается тройного и двойного «стаккато», обучающиеся осваивали эти приёмы только после освоения базовых основ артикуляции. Отрабатывались приёмы с помощью попеременных стандартной атаки языка и атаки, напоминающей произнесение буквы «к».

Также ученикам объяснили влияние атаки на звуковысотность – в зависимости от регистра вместе с положением амбушюра меняется точка удара языка, и это нормальное явление. В нижнем регистре язык работает

ниже и плотнее, тогда как в верхнем самым кончиком дотрагивается до верхних резцов.

Уделялось внимание и заикленности некоторых учеников на атаке без привязки к интонированию. Самой распространённой проблемой было игнорирование дыхания и подача атаки до начала звука. Избавлению от «хлопков» послужила игра длинных звуков сначала без атаки, затем с подачей атаки после звукоизвлечения.

Аппликатуру инструмента начинали осваивать с «си-бемоля» малой октавы, постепенно спускаясь вниз по позициям, дойдя до «си» на VII. Далее диапазон расширялся сначала вниз – обучающийся брал «си-бемоль» большой октавы и также пробовал спускаться ниже, затем вверх – снова от «си-бемоля» малой октавы – «си», потом «до» первой октавы и т.д. В первую очередь использовались хроматизмы, чтобы ученика в будущем не пугали «неудобные» тональности.

При обучении правильному движению кулисы использовалась методика, рекомендованная А. Johnson [168]. Он советует держать руку, которая держит кулису, чуть ниже, чем параллельно полу, согнуть руку в локте и зафиксировать примерно на четыре или пять дюймов перед лицом. Это делает локоть основным шарниром для руки, которая держит кулису. Затем он просит их, не переворачивая запястья, притянуть руку к лицу, имитируя основные движения кулисы. При этом исполнитель начинает чувствовать правильное движение кулисы, основную часть нагрузки перекладывая на локоть, допуская небольшие движения в плече и запястье.

Переход между позициями зависит от продолжительности интервалов между нотами. При игре на легато эти интервалы отсутствуют, поэтому кулису А. Johnson советует передвигать в последний момент, а при исполнении маркато, стаккато и т.д. благодаря возникающим вследствие специфики данных штрихов паузам между звуками появляется дополнительное время для перемещения кулисы. В любом случае движение

кулисы должно быть плавным, но уверенным. При игре в быстром темпе нет возможности и необходимости останавливать движение кулисы для каждой атаки.

Также производился контроль отсутствия скованности кисти руки, которая держит кулису, при движении от позиции к позиции, но при этом на самих позициях кисть должна достаточно твёрдо фиксировать кулису. Многие исполнители буквально выпускают кулису и ловят её на ходу. Этот способ не позволяет играть стройно. Ошибочные или несвоевременные движения кулисы могут негативно сказываться на атаке и на попадании на нужную позицию.

Освоение музыкального материала начиналось с проигрывания гамм «си-бемоль мажор» и «соль-минор». Музыкальные произведения начального уровня для всех обучающихся на начальном этапе подбирались в бемольных тональностях (от 1 до 3 бемолей), но этюды брали и в диезных (до 2 диезов) для тренировки чёткости с листа. Это было нужно для того, чтобы ученик осваивал игру в басовом ключе. Примерный список произведений: В.А. Моцарт «Ария», Л. Бетховен «Ларго», Е. Матей «Сарабанда» и т.п.

Работа над гаммами заключалась в освоении бемольных мажорных тональностей «фа-мажор», «си-бемоль мажор», «ми-бемоль мажор» и параллельных минорных тональностей. Также практиковалось изучение диезных тональностей «соль-мажор» и «ре-мажор» (с параллельным минором) в качестве дополнительной нагрузки. Так как обучающиеся в ДМШ и ДШИ, как правило, ещё недостаточно сильны в вопросах теории музыки, в комплекс гамм входили арпеджио в пределах одной октавы, а исполнение септаккордов не было включено в обязательную программу.

Обучение игре на тромбоне всегда начинается с гаммы «си-бемоль мажор», так как эта тональность самая удобная для тромбонистов. Для труб и эуфониумов (баритонов) она также является основной, но из-за того, что инструменты транспонируют на большую секунду, эта тональность

воспринимается как «до-мажор». Исторически сложилось так, что тромбон, дублировавший в начале своего существования певческие голоса, остался нетранспонирующим.

Гамма «си-бемоль мажор» на начальном этапе обучения исполняется от ноты «си-бемоль» большой октавы до ноты «си-бемоль» малой. Необходимо еще раз отметить, что в процессе игры на тромбоне ключевую роль играют физические данные обучающегося, в частности, длина рук. Начинающие тромбонисты почти всегда играют на тромбонах стандартной конструкции (без вентиляй). Это связано, в первую очередь, с тем, что стоимость таких инструментов существенно ниже полупрофессиональных. Родители обучающихся не готовы тратить большие деньги на тромбон, который после окончания обучения в музыкальной школе, возможно, не будет использоваться, так как выпускник может сменить специальность или выбрать другой инструмент для дальнейшего обучения.

Если обучающийся из-за своих физических особенностей не может дотянуться до 6 позиции, можно, в зависимости от конкретного случая, сделать следующее:

1. Продолжить обучение на эуфониуме (баритоне), а учитывая возраст ученика – на теноре, так как у него мензура меньше, соответственно, расход воздуха также меньше.

2. Продолжить обучение на альтовом тромбоне, но в этом случае придётся учитывать другой строй инструмента и полностью переучивать позиции, что совершенно нерационально, так как такой тромбон почти нигде не используется.

3. Приобрести тромбон с квартвентилем. Это позволит начинающему тромбонисту обходиться первыми пятью позициями, не используя VI и VII. Но в этом случае возникает существенная проблема, присущая в принципе тем, кто только начинает осваивать тромбон – быстро устаёт рука, которая держит инструмент. Соответственно, перерывы между занятиями должны

быть чаще в этом случае, так как иначе можно повредить или неправильно сформировать амбушюр. Тромбон с квартвентилем весит больше, чем тромбон без вентиля, поэтому если покупать такой инструмент ребёнку 10-12 лет, лучше брать «облегченный» недорогой узкомензурный тромбон из тонкого металла или пластика.

4. Играть гаммы «с изломом», а также подбирать этюды и пьесы, где ноты ниже V позиции не встречаются. Гамма «с изломом» на примере гаммы «си-бемоль мажор»: «си-бемоль» малой октавы – «до» первой октавы – «ре» малой октавы и далее вверх, заканчивая на ноте «си-бемоль» малой октавы.

На практике чаще всего используется четвёртый вариант. Гаммы «с изломом» исполняются и в музыкальных колледжах, где от студентов требуют играть в две октавы гаммы, которые не «вписываются» в диапазон инструмента.

Гамму «фа-мажор» можно уже на начальном этапе обучения играть в две октавы, если обучающийся в достаточной мере владеет верхним и нижним регистром.

Гаммы параллельного минора могут первое время исполняться в натуральном миноре, но для сдачи технического зачёта необходимо играть их вверх в гармоническом миноре, а вниз – в мелодическом.

При исполнении этюдов следует отдельное внимание уделять скачкам между нотами. Для того, чтобы переход был чистым, требуется усилить выдох на этом моменте, и чем больше скачок, тем большее усилие необходимо на выдохе. Здесь очень важно поддержание влажности амбушюра, иначе губы прилипают к полям мундштука, и переход будет с «киксами». Выдох на каждую фразу должен быть уверенным и мощным. Не обязательно выбирать только те этюды, которые начинающий тромбонист сможет сыграть в оригинальном темпе. Поначалу всегда берётся учебный темп, но, если достичь нужного темпа не удастся, можно исполнять этюды в максимально возможном темпе.

В процессе экспериментальной работы каждому обучающемуся было подобрано по 2 этюда: медленный лирический – для работы над звуком и выдержкой амбушюра и подвижный – для работы над техникой (атака, аппликатура). Этюды в диезных тональностях старались проигрывать изначально в медленном темпе для того, чтобы следить за чистотой интонирования. Самые «проблемные» ноты для начинающего тромбониста – это «фа-диез», «си» и «ля». Ноты «фа-диез» и «си» обучающиеся постоянно завывают, а ноту «ля» – занижают. Важно обращать внимание на концентрацию и слуховой контроль.

Разбор каждого произведения при обучении начинается с анализа его формы и структуры, с осмысления фраз и штрихов. Сначала обучающемуся необходимо под присмотром педагога голосом ритмически прочесть с листа свою партию. После этого идёт разбор фраз и штрихов. Начинающий тромбонист должен научиться воспроизводить голосом любой штрих. Для этого нужно знать названия штрихов, их обозначения в нотах и разницу между ними, особенно если дело касается похожих друг на друга или комбинированных штрихов.

Есть штрихи твёрдой атакировки, при исполнении которых по максимуму задействован язык. При виде таких штрихов в нотах большинство начинающих тромбонистов начинают исполнять «стаккато», но это неправильно. Стаккато – это штрих, обозначаемый точкой. Он играется легко и коротко. Штрих, который часто путают со «стаккато», обозначается «домиком». Это «мартеле». Он исполняется тоже коротко, но немного длиннее, чем «стаккато» и тяжело. Достигается такой эффект не за счёт большего участия языка, а благодаря форсированной подаче воздуха. Это не просто короткая, а как бы «припечатанная» нота. И, наконец, «маркато». Обозначается так: «>». Этот штрих исполняется так же, как он изображён – нота берётся с уверенной (но не всегда тяжёлой – зависит от контекста произведения) атакой с последующим форсированным диминуэндо на

протяжении длительности ноты. Если нота очень короткая, а темп быстрый, и диминуэндо сделать не представляется возможным, штрих автоматически заменяется на стаккато, но при наличии достаточного количества времени исполняется так, как должен. Главной задачей во время исполнения этого штриха является контроль интонирования, чтобы не «съехать» во время форсированного диминуэндо по строю вниз, если это изначально не задумано автором или не продиктовано стилем исполняемой музыки. «Тенуто» обозначается прямой горизонтальной линией и исполняется так: умеренная атака и ровная нота на протяжении всей длительности, плавно переходящая в следующую, отделяемую от предыдущей только языком.

«Легато» и «глиссандо» – штрихи мягкой атакировки. Различаются между собой наличием или отсутствием разделения между нотами. «Легато» на тромбоне исполняется двумя способами. Обучающийся в первую очередь должен иметь представление о специфике этого штриха именно при игре на тромбоне. Противоход кулисы направлению звуковысотности провоцирует автоматическое «легато» при переходе с одного обертона на другой, а совпадение направления движений вынуждают исполнителя применять очень мягкий язык с артикуляцией слога «за». «Глиссандо» же получается автоматически, если не использовать язык при совпадении движения кулисы и направления звука. Но и с этим штрихом не всё так просто. Обучающийся должен понимать, какие дополнительные позиции ему использовать, если «глиссандо» достаточно длинное и где в случае невозможности исполнения данного штриха (в связи со спецификой конструкции инструмента) применить так называемый «излом». «Излом» появляется в том случае, если композитор не знаком со спецификой инструмента или если произведение не оригинальное, а является переложением. Если первая и последняя ноты глиссандирующего пассажа не совпадают с тромбоновыми позициями ни в штатном режиме, ни в режиме квартвентиля, ни в режиме квинтвентиля на бас-тромбоне, тогда приходится в середине пассажа переходить на другой

обертон и зачастую на другую позицию, чтобы завершить «глиссандо» на нужной ноте. При «изломе» нужно сделать «склейку» как можно менее заметной, поэтому вторую часть пассажа необходимо начинать вообще без языка.

Остальные штрихи и их комбинации в произведениях для начинающих встречаются реже. Здесь уже педагог должен объяснять учащемуся их специфику по мере того, как они встречаются. Нередко композитор не ставит штрихи над нотами. Это означает «деташе» – штрих «по умолчанию», не имеющий специального обозначения. Похож на «тенуто», но в конце звучания подразумевает небольшую филировку.

Обучающимся давалась возможность послушать произведение заранее. Если произведение известное, то с поиском исполнения произведения профессиональными музыкантами (даже если его играют не на тромбоне) проблем обычно не возникает. С малоизвестными пьесами, над которыми и велась работа в рамках эксперимента, поступали так – обучающимся присылали аудиофайлы, полученные путём конвертирования произведения, предварительно набранное педагогом из нотного редактора. В этом случае приходилось дополнительно уточнять, как на самом деле должны исполняться штрихи, так как программы для нотного редактирования сильно их искажают по звучанию. Обычно в рамках обучения такой способ не применяется, так как он не позволяет обучающимся в полной мере развить способность чтения с листа, но в данном случае действовать надо было быстро. От начинающих тромбонистов не требовалось учить пьесы наизусть, так как первое время они запоминают только нотный текст без штрихов, динамики и какой-либо осмысленности в игре. На начальном этапе обучения ноты не мешают, а наоборот, придают уверенности в игре. Дополнительную уверенность добавляет подсознательное знание исполнителем материала. Во время игры тромбонисту остаётся только следить за строем и ритмом, а также стараться не выбиваться из темпа.

Работа над «Арией» Моцарта начиналась с анализа музыкальной формы произведения. Следующим этапом разбора произведения было сольфеджирование партии тромбона с теми штрихами и с той динамикой, которая указана в нотах. В условной первой части большинство обучающихся задавались вопросом, как должен исполняться пятый такт, ведь половинная с точкой «соль» и четвертная «соль» находятся под лигой, но над четвертью стоит штрих «деташе». Соответственно, разделять их необходимо, но очень мягким языком. Аналогичная ситуация присутствует и в девятом такте, открывающем условную вторую часть, но после «соль» там идёт «до». И даже в этом случае мягкий язык необходим. Исполняются такие места на одном дыхании, разделяя ноты как бы «обозначая» языком. Также важно обратить внимание обучающегося на расположение лиг. Залигованные ноты должны исполняться неразрывно и на одном дыхании. При сольфеджировании важно добиваться целостности фраз и чёткого начала звука в тех местах, где заканчивается лига и начинается следующий звук, даже если он снова открывает залигованную фразу. На исполнение самих лиг обращать внимание стоит уже при игре непосредственно на тромбоне.

Интонирование достигается при помощи фортепиано. Партию тромбона необходимо по возможности исполнять на фортепиано и петь в той же октаве, в которой она и написана. Это поможет соотнести партию тромбона с представлениями обучающегося об этой партии.

Условная вторая часть начинается тише, чем первая. При работе над ней важно соблюдение динамических изменений, поскольку именно здесь происходит кульминация всей пьесы. При исполнении «крещендо» у медных духовых инструментов идёт тенденция к завышению звука, а на «диминуэндо» – к занижению. Компенсировать эти искажения можно как с помощью амбушюра, так и с помощью кулисы. Лучше всего это делать в комплексе. Что касается самых распространённых проблем при работе над этим произведением, это, прежде всего, завышение четвёртой позиции,

особенно если нужно сыграть «си-бекар». Эта нота нередко вызывает панику у начинающих тромбонистов, и они инстинктивно пытаются взять её как можно выше. Причина кроется в психологической боязни сыграть ноту низко, что сделает общее звучание неблагозвучным. При завышении нестройное звучание не так заметно, поэтому обучающийся выбирает меньшее из двух зол. Та же проблема происходит при игре ноты «фа-диез» как малой октавы на пятой позиции, так и первой октавы на третьей. Самое главное – не допускать умышленного завышения, иначе это войдёт в привычку и скажется на дальнейшем обучении.

В условной третьей части встречаются сложности из первых двух – лиги и динамика, но за 5 тактов до конца произведения добавляется ещё и игра в высоком регистре. Облегчает задачу то, что повышение регистра происходит постепенно и на «крещендо»: «фа»-«фа-диез»-«соль» первой октавы. Важно не только следить за строем при исполнении учащимся «фа-диеза», но и при исполнении «соль». Последняя нота берётся между первой и второй позицией, но не ровно посередине, а ближе ко второй. Здесь её точное местонахождение во многом зависит от инструмента. У тромбонов разных производителей эта нота может находиться в немного разных местах. Взять эту ноту необходимо любой ценой. Перенос последних пяти тактов на октаву вниз допускается только в крайнем случае, когда обучающемуся в связи с недостатком опыта в принципе недоступен этот регистр. При проведении эксперимента с этой задачей справились все участники экспериментальной группы, тогда как в контрольной несколько начинающих тромбонистов не смогли добраться до «соль».

Очень важно поддерживать интерес обучающегося в процессе освоения как инструмента, так и музыкального материала, что позволяет добиваться хороших результатов.

Над «Элегией» (Л. Эрвелау) работа шла по такому же принципу. Разбор произведения начинали без использования инструмента для того, чтобы сразу

понять, как необходимо его исполнять. Также это помогает беречь амбушюр. У начинающих исполнителей-духовиков, играющих на медных духовых инструментах, амбушюр устаёт очень быстро, а на восстановление требуется много времени.

Тональность произведения неудобна для тромбона из-за того, что вместо «си-бемоля» приходится постоянно играть «си», а вместо «фа» – «фа-диез». Обучающиеся путаются и постоянно берут не те ноты. Также проблема со строем даёт о себе знать именно при игре в диезных тональностях. Для того, чтобы помочь начинающему тромбонисту справиться с этой задачей и не паниковать при виде неудобных тональностей, нужно, чтобы он умел «настраиваться» на необходимую тональность. Для этого достаточно один раз сыграть в этой тональности гамму в умеренном темпе. По большому счёту именно тональность является основной трудностью при разборе «Элегии», хотя и возможны проблемы с несоблюдением лиг так, как они написаны, с динамикой и с игрой в характере произведения.

Действительно, многие педагоги знают о том, что такое «мягкий язык», но не все понимают, как объяснить данное понятие, чтобы понял ученик. Одни пытаются объяснить это с помощью музыкальных образов, стремясь настроить обучающегося на характер исполняемой пьесы. Другие играют сами и просят учеников повторить, но методика подражания работает только в том случае, когда ученик уже продвинутый и правильно усвоил основы. Начинающий же тромбонист просто не сможет повторить на инструменте то, что просит учитель, поскольку он не знает, как это сделать. Он может воспроизвести звук голосом, но не может на инструменте. Между тем, объяснить это просто – мягкости в атаке можно достичь с помощью преобладания силы выдоха над силой атаки.

Начинающий тромбонист должен не только уметь исполнять пьесы по нотам, но и играть их наизусть. Для того, чтобы выучить материал,

необходимо запомнить не только последовательность нот, но и расположение и длительность нот и пауз, а также штрихи, агогику, динамику. Эффективным средством в работе над произведением является аудио или видео запись, сделанная педагогом и концертмейстером для того, чтобы обучающийся мог использовать её для самостоятельной работы во время домашних занятий, слушая и запоминая музыкальное произведение целиком. Важно такую запись предоставлять начинающему исполнителю уже после того, как произведение было разобрано, выучено и сыграно обучающимся с соблюдением всех динамических и артикуляционных обозначений. В противном случае ученик не научится самостоятельно работать с нотным текстом.

Очень много внимания при проведении эксперимента уделялось и развитию навыка чтения нотного материала с листа. Несмотря на отсутствие необходимости владения этим навыком на протяжении всего экспериментального периода, подобные занятия проводились с целью профессионального развития начинающих исполнителей.

Большинство педагогов и теоретиков сходятся во мнении, что даже в таком вопросе, как чтение с листа, необходим системный подход. Можно, конечно, достичь определённого уровня только благодаря практике, но развить навык поможет только понимание специфики собственного инструмента, его сильных и слабых сторон, а также понимание специфики освоения музыкального материала. Прежде всего, необходим хотя бы основной теоретический базис.

Навык чтения нот с листа подразумевает быстрое «схватывание» не только исполняемых в данный момент нот, но и того, что будет исполняться в следующем такте. Обучающихся тренировали таким способом — им показывали всю строчку на несколько секунд, затем закрывали листком бумаги всё, начиная со второго такта. После того, как начинающий исполнитель сыграл первый такт, он вынужден по памяти восстановить то,

что он увидел во втором и третьем тактах. В случае ошибки эксперимент повторялся. Таким образом тренировалась так называемая «фотографическая» музыкальная память, необходимая для освоения навыка беглого чтения нот.

При обучении чтению нот с листа на тромбоне или другом медном духовом инструменте стоит учитывать не только умение играющего ориентироваться в нотном материале и в теории музыки в целом, но и его исполнительский уровень. Часто бывает так, что начинающий музыкант-духовик знает, как сыграть произведения, может без труда ритмически простучать, спеть или сыграть на фортепиано то, что написано в нотном тексте, но с воспроизведением последнего на духовом инструменте возникают проблемы. И дело не всегда в том, что исполнитель не знает аппликатуру собственного инструмента. Специфика игры на духовом инструменте заключается в том, что недостаточно просто передвинуть кулису тромбона в нужное положение (или нажать нужную комбинацию клапанов). Для правильного звукоизвлечения духовику необходим сформированный хотя бы на базовом уровне исполнительский аппарат, а также ряд других факторов, начиная от состояния инструмента и заканчивая образом мышления исполнителя. Причём при игре наизусть обучающийся чувствует себя более свободно, чем при чтении с листа. Важно, в первую очередь, следить за осанкой играющего. Во время первичной проверки исходного уровня среди обучающихся попадались те, у кого с исполнительским аппаратом было всё более-менее в порядке, но навык чтения с листа оставлял желать лучшего. Для них методика чтения нот с листа была несколько скорректирована. Им давалось задание самостоятельно додумать и доиграть мелодию. Ученик играл фрагмент, написанный в нотах, а окончание исполнял уже самостоятельно, без нот. Здесь на помощь приходят логическое мышление для того, чтобы угадать окончание фразы, а также умение быстро схватывать и обрабатывать внутренним слухом большие фрагменты. В

результате иногда получалось так, что обучающийся не просто угадывал целые такты оригинального текста, но и правильно исполнял даже те места, которые не видел изначально, понимая композиторскую логику произведения.

В ходе экспериментальной работы для контроля самостоятельных занятий использовалось мобильное приложение «Музыкальный дневник» (разработчик: Mihkel Märtin). Это приложение установили те обучающиеся, у которых были устройства на платформе «Андроид». С помощью приложения отслеживалась не только продолжительность занятий, но и сами занятия, так как работа с этим приложением подразумевает запись с использованием устройства встроенного диктофона. Для удобного поиска на каждой записи делается определённая отметка. Через Интернет записи отправляются на электронную почту преподавателю.

Домашние задания выстраиваются следующим образом: например, 10 минут на гаммы, 20 – на этюды и 30 – на пьесы без учёта перерыва. Записи можно прослушивать по категориям для того, чтобы контролировать ежедневные домашние занятия обучающихся вне учебного процесса. Функционал приложения включает в себя и функцию создания отчётов по каждому проведённому занятию. Если начинающий тромбонист забыл включить приложение до того, как начал заниматься, то отчёт о занятиях можно добавить в дневник и позже, но уже без записи. Здесь уже стоит полагаться только на добросовестность самого обучающегося.

Ансамблевая подготовка – необходимый опыт для любого исполнителя-духовика. Тромбонисты – не исключение. Дуэты, трио, квартеты – всё это важно для формирования профессиональных умений будущего исполнителя. Самыми популярными среди ансамблей тромбонов являются дуэты. Дуэты проще организовать, подготовить, для них существует больше нотного материала.

В работе над ансамблем необходимо добиваться четкой координации между исполнителями. Для этого нужно, чтобы исполнитель, играющий первую партию, иногда, в ключевых моментах, показывал первую долю лёгким кивком головы. При этом важно следить за тем, чтобы кивок был не настолько сильным, чтобы допустить смещение мундштука. От остальных участников ансамбля требуется следить не только за нотами, но и поглядывать на исполнителя первой партии там, где происходит смена темпа, чтобы вовремя и в нужном месте сыграть свою партию.

Проблемы интонирования при игре в ансамбле всегда остро стоят перед начинающими исполнителями. Так как на тромбоне звуки берутся приблизительно, неполадки со строем в ансамбле начинающих тромбонистов возникают постоянно.

Педагоги часто практикуют совместную игру со своими учениками. Это помогает обучающимся лучше понять, что от них требуется. Динамика в ансамбле является ключевым компонентом – исполнитель должен понимать, где сольные места, которые можно выделить, а где аккомпанемент, в котором функция партии поддерживающая.

Главные трудности, с которыми всегда сталкивается педагог, обучающий начинающих музыкантов-духовиков – это быстрая утомляемость последних, а также отсутствие сосредоточенности во время занятий. Детей необходимо как-то заинтересовать; в этом и проявляется настоящее мастерство педагога. Существуют преподаватели, которые просто говорят: «Не получается – занимайся, пока не получится». Такой подход не работает на занятиях с духовиками, ведь если исполнительский аппарат ещё недостаточно сформирован, то занятия не приведут ни к чему хорошему, а если сформирован неправильно, усиленные самостоятельные занятия без наблюдения педагога только усугубят ситуацию.

Каждый обучающийся нуждается в индивидуальном подходе. Одни и те же проблемы могут иметь разные причины, и задача педагога – распознать

эту причину. Например, слабое дыхание при игре не всегда означает неправильно поставленное исполнительское дыхание или неверно выбранный тип дыхания. Возможен и психологический барьер на пути к исполнительскому выдоху (а иногда и вдоху). Играющий на подсознательном, а зачастую и на сознательном уровне понимает, что он играет фальшиво, поэтому старается «спрятаться» за аккомпанемент. Стеснительность исполнителя играет с ним злую шутку – он начинает выдыхать медленнее, звучать тише, в результате строй «ползёт», тембр становится очень скудным, звук дрожит, атака выстреливает с хлопком, так как язык полностью перекрывает воздушный поток и т.д. Решить проблему преодоления скованности можно только под чутким руководством педагога, который должен объяснить и постоянно напоминать о том, что без уверенного выдоха инструмент звучать не будет.

С формированием амбушюра у начинающих духовиков тоже возникают различные психологические проблемы. Быстрая утомляемость неокрепшего амбушюра способствует тенденции к пережиманию губного аппарата. Обучающиеся при переутомлении амбушюра начинают сильно давить мундштуком на губы. В результате мышцы передавливаются, апертура сохраняется только с помощью полей мундштука, появляется опасность перейти на амбушюр «улыбки». Поэтому за этим важно следить и не позволять ученику увеличивать давление на мундштук. Необходимо делать перерывы в игре. Начинающим тромбонистам нельзя играть дольше, чем 20-25 минут подряд. Необходимы перерывы 10-15 минут для восстановления губного аппарата.

Часто случается так, что амбушюр «расползается» при игре. Эта опасная тенденция способствует постепенному переходу на «амбушюр улыбки». Допускать этого ни в коем случае нельзя. Если лицевые мышцы обучающегося устают, нужно не раздвигать уголки губ в разные стороны, а, напротив, держать строй за счёт вытягивания середины губ вперёд. Это

поможет немного разгрузить окологубные мышцы и позволит не потерять «точку» апертуры для сохранения чистой атаки без треска. При таком падающем режиме возможно «сползание» строя вниз, но во время игры обучающийся должен быть готов компенсировать это кулисой, а в паузе настроить инструмент повыше. Начинаящий тромбонист должен понимать, что обозначение позиций условное, и при игре важно не столько «совпадать» с позициями, сколько не расходиться по строю с аккомпанементом.

Выбор мундштуков для обучающихся обусловлен строением губ, возрастом и опытом исполнителя. Для начинающих исполнителей подойдёт мундштук 6 1/2AL классификации фирмы Bach или мундштук с меньшим размером чашки, особенно если при положении мундштука 2/3 на верхней губе и 1/3 на нижней чашка мундштука упирается в нос играющего. Со временем можно перейти на мундштук большего размера. Когда мышцы вокруг апертуры достаточно укреплены, при переходе на большой мундштук постепенно задействуются боковые.

Обратный переход гораздо сложнее, но тромбонисты в последнее время пользуются достаточно большими мундштуками, даже играя в верхнем регистре. При игре на узкомензурном тромбоне чаще всего используют мундштуки от размера 5 Bach и меньше. Это мундштуки на тонкой ножке. Их можно использовать и при игре на широкомензурных инструментах, но применение переходника даёт лишь возможность мундштуку не выпадать из инструмента. Играя на широкомензурном инструменте, лучше использовать мундштук на толстой ножке. Размеры таких мундштуков значительно больше, но важна прежде всего сама ножка. Переходник «крадёт» часть отверстия широкомензурной трубки, из-за чего тембр инструмента не может раскрыться в полной мере. Струя воздуха недостаточно широка для того, чтобы задействовать вибрацию корпуса широкомензурного инструмента.

Узкое отверстие также сдерживает поток воздуха. Существуют исполнители, которые играют на узкомензурных тромбонах, используя

мундштук с толстой ножкой, предварительно расточив входное отверстие, так как обратных переходников не существует. Метод сомнительный и подходит для тромбонистов, играющих на широкомензурных инструментах, только изредка использующих узкомензурные, хотя в этом случае лучше иметь 2 мундштука одной фирмы и одного размера, но с разной толщиной ножки. Если же приходится играть на больших мундштуках, которые существуют только в одном варианте (с толстой ножкой), незачем вообще играть на узкомензурном тромбоне. Но для начинающих исполнителей, особенно детей, узкомензурные тромбоны незаменимы, и лучше всего использовать их в связке с мундштуком небольшого размера на тонкой ножке (например, Bach 12C).

Существует много различных производителей мундштуков. Сами мундштуки бывают очень экзотичными – с широкими полями, с узкими, без полей, скошенные, с отвинчивающимися полями разных размеров. Здесь важно понимать, что выбор мундштука должен быть обусловлен не только сильными сторонами исполнителя, но и слабыми. Широкие и гладкие поля положительно влияют на выдержку и прямолинейность звука. Хорошо подходят тем, кто только начинает проходить этап формирования амбушюра. Мундштуки с маленькими полями или без полей – благотворно влияют на атаку звука, но создают дополнительную нагрузку на амбушюр. Подходят профессионалам.

Путаница в аппликатуре также может возникнуть по психологическим причинам. При игре в нижнем регистре часто завышаются нижние позиции из-за того, что рука, которая держит кулису, периодически устаёт, поэтому вытягивать её на большие расстояния становится с каждым разом всё сложнее. Помимо этого, инструмент начинает «тянуть» исполнителя вперёд, так как за счёт выдвинутой вперёд кулисы возникает дисбаланс веса инструмента спереди и сзади. В связи с этим тромбонисту необходимо сильнее напрягать спину для удержания положения инструмента в том

положении, которое ему необходимо для игры. Если у тромбониста нижнеструйная постановка амбушюра, небольшой наклон кулисы вниз при игре допустим, так как это положение соответствует направлению его воздушного потока. Главное, чтобы при этом шея исполнителя не опускалась, так как это может затруднить дыхание. Для тромбониста с верхнеструйным типом амбушюра опускать инструмент нельзя ни в коем случае. Это может навредить губному аппарату играющего. Для того, чтобы избежать этого, тромбонисту нужно отложить инструмент и отдохнуть. Конечно, в статичной позе держать тромбон тяжело, поэтому допускаются условные «подбрасывания» инструмента вверх, чтобы удержать его в нужном положении любой ценой. Когда во время игры встречаются длительные паузы, инструмент нужно ставить на пол, чтобы дать возможность рукам отдохнуть перед игрой.

Важно учитывать каждую мелочь, всё, что может помочь исполнителю на занятиях. Для достижения положительных результатов необходимо заниматься вне учебного процесса, то есть дома. Существуют специальные учебные сурдины, которые поглощают звук и позволяют заниматься даже там, где нельзя шуметь (например, сурдины «Sshhmute» Новозеландской фирмы «Bremner»).

Инструмент должен быть в рабочем состоянии, иначе могут возникнуть проблемы со звукоизвлечением. Тромбон, прежде всего, должен быть герметичным в области кулисы. Это можно легко проверить – нужно взять кулису за штанги и заткнуть большими пальцами отверстие для мундштука и ту часть, которая прикручивается к раструбу, после чего отпустить кулису (держа при этом штанги). Если кулиса не падает, а пружинит на штангах, значит, герметичность идеальная. Если идёт небольшое шипение, и кулиса медленно сползает на пол, то герметичность также в пределах допустимой нормы. Если же шипение сильное, и кулиса сползает очень быстро или даже падает на пол, значит, где-то происходит сильная утечка воздуха, и на таком

инструменте играть нельзя. Чаще всего подобная разгерметизация встречается у инструментов с одной лопнувшей пружиной из двух, возвращающих сливной клапан в первоначальное состояние. Также утечка бывает из-за пришедшей в негодность силиконовой, резиновой или пробковой «подушечки» сливного клапана. Встречаются выгнутые или сломанные сливные клапана. Если же в той области всё в порядке, проблема может быть связана с некачественным инструментом, у которого диаметр отверстия сильно превышает диаметр внутренних штанг, вследствие чего и появляется такой зазор. Герметичность кулисы обязательно нужно проверять перед покупкой инструмента. подручными средствами можно исправить только отлетевшую или стёршуюся «подушечку», просто вырезав такую же из пробки или резины и приклеив её вместо испортившейся. В остальных случаях стоит обратиться к специалисту по ремонту духовых инструментов. Если сразу не удаётся установить, откуда именно выходит воздух, можно попробовать заполнить кулису водой и вычислить дефект.

Сама кулиса также должна скользить идеально. Обучающимся советовали использовать двухкомпонентное силиконовое средство для кулисы «Slide-O-Mix», так как оно позволяет достичь эффекта скольжения (в отличие от густых аналогов, существенно тормозящих движение кулисы). Кулису пластмассового тромбона смазывать не нужно. Достаточно просто иногда протирать сухой тряпкой внутренние штанги кулисы. Кулиса из пластмассы идеально ходить не будет никогда. Она шуршит во время игры и иногда застревает. Такой тромбон подойдёт только тем исполнителям, которые не могут или ещё не привыкли длительное время удерживать тромбон левой рукой.

Проблема удобства игры на тромбоне зачастую стоит не только перед начинающими, но и перед профессиональными исполнителями. И если к весу инструмента со временем ещё можно привыкнуть, то к металлическим перекладам кожа очень слабо адаптируется. Больше всех страдают

аллергии и люди с чувствительной кожей. Решение проблемы найдено давно, но его популярность по какой-то причине падает с каждым годом. Существуют специальные кожаные накладки на те места, которые соприкасаются с кожей – это те места кулисы, за которые держится исполнитель во время игры, а также часть инструмента, которая может соприкасаться с шеей играющего. Специальные накладки производят только для самых популярных моделей тромбонов, тогда как владельцы непопулярных могут купить необходимые материалы и сделать накладки самостоятельно или обратиться за помощью к профессионалам. Среди участников контрольной и экспериментальной групп не было ни одного человека, который использовал бы эти накладки, хотя они могли бы обеспечить серьёзное преимущество при игре на инструменте.

Чехол для инструмента – немаловажный параметр, который многие недооценивают и считают чем-то непринципиальным, хотя выбор правильного чехла необходим не только для защиты и удобства переноски тромбона, но и для достижения лучших результатов при игре на нём.

Условно можно выделить три вида чехлов для тромбона: лёгкие чехлы, средние и тяжёлые.

К первым можно отнести тонкие или облегченные чехлы для переноски инструмента за спиной. Они очень удобные, но существует огромный риск повредить инструмент.

Второй вид – сбалансированные кейсы из пенопласта, которые также носят за спиной. Они более объёмные и тяжёлые, но и более надёжные по сравнению с первой категорией.

Третий вариант – жёсткие деревянные кейсы в виде чемоданов, которые нужно носить в руке. Существуют также версии на колёсиках. Жёсткие чехлы удобны при переездах и перелётах и хорошо подходят для оркестровых инструментов, которые выдают на время игры в оркестре и которые переправляют вместе с остальными инструментами без участия исполнителя.

Можно быть уверенным, что с ними ничего не случится, поскольку в таких кейсах инструмент защищён от всех возможных угроз. Тем не менее, для повседневного ношения тромбона они не подходят. Прежде всего рука, в которой нужно носить инструмент в таком чехле, постоянно устаёт. Если это правая рука, теряется подвижность кисти при игре на тромбоне, а если левая – рука устаёт держать тромбон во время игры.

Оптимальным вариантом можно считать пенопластовые чехлы средней прочности. При выборе такого чехла лучше всего руководствоваться соображениями безопасности, поэтому среди таких чехлов идеальным будет тот, в котором и раструб, и кулиса находятся внутри под надёжной защитой. Чехлы с внешним карманом для кулисы создают дополнительную опасность для инструмента, так как несмотря на заверения производителей о «жёсткой вставке», такие карманы недостаточно прочны. На наш взгляд, лучшим вариантом является серия чехлов Brahner TBC: Brahner TBC-04N для узкомензурного тромбона, Brahner TBC-06N для широкомензурного тромбона и Brahner TBC-08N для бас-тромбона. Если инструмент нестандартный и не помещается в подобный чехол, основу из пенопласта можно подрезать. При ударе чехол может раскрошиться в любом месте, но тромбон останется цел, а дыру можно заделать строительной пеной.

По окончании формирующего эксперимента была проведена повторная диагностика уровней сформированности исполнительского аппарата тромбонистов с использованием инструментария, применяемого на констатирующем этапе экспериментального исследования, за исключением музыкального произведения, которое было заменено на новое: Г.Ф. Гендель «Бурре». По тональности оно удобнее «Элегии» Л. Эрвелау, но большое разнообразие по штрихам и динамике позволяет тромбонисту в полной мере раскрыть свои творческие навыки.

Результаты диагностики исполнительского аппарата тромбонистов, полученные в ходе контрольного этапа, представлены в Таблице 5.

Таблица 5. Результаты обследования уровней сформированности исполнительского аппарата обучающихся тромбонистов (средний балл)

Показатели	Контрольная группа (7 обучающихся) $M \pm m$		Экспериментальная группа (8 обучающихся) $M \pm m$	
	Констатирующий этап	Контрольный этап	Констатирующий этап	Контрольный этап
	А	Б	В	Г
Общая постановка	3,3±0,4	3,8±0,2	3,2±0,3	4,5±0,2 ^{абв}
Дыхание	2,7±0,3	4,1±0,4 ^а	2,7±0,4 ^б	4,3±0,3 ^{ав}
Амбушюр	1,3±0,3	3,2±0,4 ^а	1,2±0,4 ^б	4,8±0,2 ^{абв}
Артикуляция	1,2±0,2	3,4±0,3 ^а	1,2±0,2 ^б	4,4±0,3 ^{абв}
Аппликатура	2,8±0,3	3,5±0,3	2,8±0,2	4,5±0,3 ^{абв}

Приложение: ^{абв} – различия достоверны ($P < 0,05$)

Как видно из таблицы, применение авторской методики дало положительные результаты. В экспериментальной группе удалось достичь высокого среднего бала по общей постановке (на 18,4% больше, чем в контрольной). Навыки обучающихся по исполнительскому дыханию в результате обучения улучшились, однако в экспериментальной группе значимых отличий от контрольной не отмечено.

Что касается формирования амбушюра, здесь достигнуты большие успехи. Обучающиеся экспериментальной группы в конце эксперимента имели средний балл, близкий к максимально возможному.

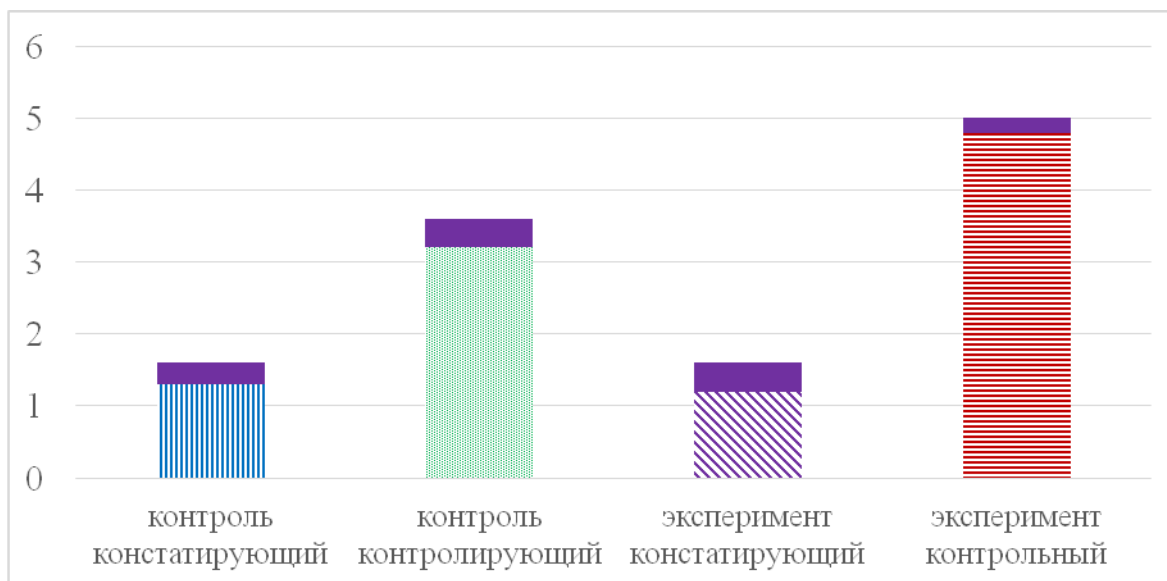


Диаграмма по формированию амбушюра в эксперименте. Сплошная заливка в верхней части каждого столбца означает среднюю ошибку (m).

Основной проблемой формирования артикуляционных навыков тромбонистов и, вообще, духовиков является отсутствие со стороны педагогов должного внимания к этому на начальном этапе обучения. Начальный уровень артикуляционных навыков, судя по баллам констатирующего этапа, был минимальным. Контрольный этап показал, что артикуляция учеников значительно улучшилась. Однако, в экспериментальной группе средний балл оказался достоверно выше, чем в контрольной. Таких результатов по постановке артикуляции удалось достичь за счет тренировки естественного и языкового легато, тренировки твердой атаки звука, освоению основных групп штрихов в комплексе с основными элементами исполнительского аппарата музыканта-тромбониста, а также постоянного контроля результатов формирования исполнительского аппарата в процессе обучения.

Результаты эксперимента показали преимущества использования авторской методики по аппликатурной постановке за счет использования дополнительных позиций. Как видно из таблицы, средний балл обучающихся экспериментальной группы был достоверно выше, чем таковой в контрольной группе и до эксперимента.

Полученные результаты доказывают, что цель опытно-экспериментального исследования достигнута: выявлена эффективность методики формирования исполнительского аппарата начинающих тромбонистов в системе дополнительного образования.

Основные выводы по второй главе

Апробация авторской методики формирования исполнительского аппарата тромбониста осуществлялась в процессе экспериментальной работы, состоящей из трех этапов: констатирующего, формирующего и контрольного.

На констатирующем этапе исследования был проведён опрос 12 преподавателей по классу тромбона и 25 студентов музыкальных ВУЗов, обучающихся на медных духовых инструментах и занимающихся педагогической деятельностью, а также анкетирование 57 учеников. Всего в данном исследовании приняло участие 94 человека.

Результаты опроса преподавателей и студентов ВУЗов и показали, что затронутая проблема формирования исполнительского аппарата тромбонистов в системе дополнительного образования не только актуальна, но и востребована практикующими педагогами. Многие участники опроса продемонстрировали недостаточную осведомлённость в вопросах формирования исполнительского аппарата тромбониста. В частности, не все уделяют должное внимание формированию собранного амбушюра, хотя большинство признаёт, что формирование амбушюра является самой распространённой проблемой при обучении игре на медном духовом инструменте.

Анкетирование обучающихся проходило в музыкальных учреждениях дополнительного образования городов Московской области и преследовало

своей целью выявить основные условия обучения, их мотивацию, а также трудности, с которыми дети сталкиваются в процессе освоения инструмента.

Исходя из результатов анкетирования, выявлены основные проблемы формирования исполнительского аппарата духовика. К ним относятся, прежде всего, постановка амбушюра, исполнительского дыхания и развитие навыков артикуляции. Также, хоть и в меньшей степени, но присутствуют проблемы с общей и аппликатурной постановками. Немаловажное значение имеет тот факт, что обучающиеся мало времени уделяют регулярным занятиям, тогда как в регулярности заключается залог успеха. Однако, как было сказано ранее, при неправильно сформированном амбушюре такие занятия только усугубляют проблему. Соответственно, правильная комплексная постановка исполнительского аппарата тромбониста необходима на начальном этапе обучения, так как без неё дальнейшие занятия не имеют смысла.

На констатирующем этапе исследования осуществлялась диагностика исходного уровня сформированности исполнительского аппарата обучающихся-тромбонистов контрольной) и экспериментальной групп с помощью разработанного в исследовании диагностического инструментария. Данный инструментарий позволил достаточно объективно оценить уровни сформированности исполнительского аппарата обучающихся-тромбонистов, принимавших участие в эксперименте, систематизировать дефекты в исполнительском аппарате каждого обучающегося, выявить проблемы и определить направление для их исправления и предотвращения. Исходя из полученных результатов, сделан вывод о том, что исходный уровень сформированности исполнительского аппарата обучающихся-тромбонистов контрольной и экспериментальной групп на констатирующем этапе исследования был практически одинаков – ниже среднего.

На формирующем этапе экспериментальной работы апробировалась авторская методика формирования исполнительского аппарата тромбониста.

Формирование исполнительского аппарата начиналось с основ: работа над общей постановкой, исполнительским дыханием, постановкой собранного амбушюра, артикуляцией, аппликатурой. Комплекс ежедневных упражнений для разыгрывания позволял развивать и укреплять полученные навыки. Во время проведения эксперимента особое внимание уделялось изучению физиологических особенностей учеников. Помимо основной работы над исполнительским аппаратом начинающих духовиков обучали основам чтения нотного материала с листа. Много внимания уделялось разбору штрихов. До сих пор очень много споров ведётся вокруг соответствия обозначения штрихов и их реальным звучанием. В большинстве случаев это касается разницы между «деташе» и «тенуто» и между «маркато» и «мартеле». Важно было разобраться в этом вопросе, чтобы обучающиеся имели чёткое представление о том, как именно исполняется каждый штрих.

На заключительном (контрольном) этапе экспериментальной работы была проведена повторная диагностика уровней сформированности исполнительского аппарата обучающихся-тромбонистов. Исходя из полученных данных, можно констатировать, что применение авторской методики дало положительные результаты. В экспериментальной группе удалось достичь высокого среднего бала по общей постановке на 18,4% больше, чем в контрольной. Навыки по исполнительскому дыханию в результате обучения несколько улучшились, однако в экспериментальной группе значимых отличий от контрольной не отмечено.

Что касается формирования амбушюра, здесь достигнуты большие успехи. Обучающиеся экспериментальной группы в конце эксперимента имели средний балл, близкий к максимально возможному.

Основной проблемой формирования артикуляционных навыков тромбонистов является отсутствие со стороны педагогов должного внимания к этому процессу на начальном этапе обучения. Начальный уровень артикуляционных навыков, судя по баллам констатирующего этапа, был

минимальным. Контрольный этап показал, что артикуляция учеников значительно улучшилась. Однако в экспериментальной группе средний балл оказался достоверно выше, чем в контрольной. Таких результатов по постановке артикуляции удалось достичь за счет тренировки естественного и языкового легато, тренировки твердой атаки звука, освоению основных групп штрихов в комплексе с основными элементами исполнительского аппарата музыканта-тромбониста, а также постоянного контроля за данным процессом.

Результаты эксперимента показали преимущества авторской методики по аппликатурной постановке за счет использования дополнительных позиций: средний балл обучающихся экспериментальной группы был значительно выше, чем таковой в контрольной группе и до эксперимента.

Таким образом, можно констатировать, что цель опытно-экспериментального исследования достигнута: выявлена эффективность методики формирования исполнительского аппарата начинающих тромбонистов в системе дополнительного образования. Созданная методика внедрена в учебный процесс детских музыкальных школ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для достижения достойного уровня мастерства тромбонист должен овладеть всеми возможными способами и техническими возможностями игры на инструменте. Для этого необходимо обучающимся вполне осознанно участвовать в процессе становления своего исполнительского аппарата. Это сильно упростит задачу и поможет избежать возможных ошибок при его формировании.

Постановке исполнительского аппарата тромбониста уделяется мало внимания со стороны педагогов и исследователей. Это приводит к трате дополнительного времени на получение информации о методах преподавания в классе тромбона. Разработанная в исследовании методика даёт педагогам возможность ознакомиться с теоретико-методическими основами формирования исполнительского аппарата тромбониста, так как включает в себя: сведения об общих исполнительских умениях; описание исполнительского дыхания и упражнений для его тренировки; информацию о видах формирования амбушюра и рациональном выборе оптимальной методики; сведения о постановке артикуляции и использовании языка; о специфике аппликатуры тромбона, в том числе, использовании дополнительных позиций и вентиляей; о специфических проблемы тромбонового исполнительства и методах их решения.

Исходя из поставленных задач исследования, был осуществлён ретроспективный анализ становления отечественного тромбонового исполнительства, создана система методических приёмов для формирования исполнительского аппарата в процессе обучения игре на тромбоне, теоретически обоснована эффективность предложенных учебно-методических рекомендаций.

На основании результатов теоретического анализа изучаемой проблемы были сделаны следующие выводы:

Исполнительский аппарат тромбониста представляет собой: 1) совокупность сложных физиологических процессов, задействованных в исполнительской деятельности и связанных между собой сложной нервно-мышечной организацией; 2) комплекс исполнительских умений и навыков тромбониста, необходимых для осуществления профессиональной деятельности.

Структура исполнительского аппарата тромбониста включает в себя следующие элементы: общие принципы постановки исполнительского аппарата, формирование исполнительского дыхания, амбушюра, развитие артикуляции и владение аппликатурой инструмента.

Педагогическими условиями, необходимыми для эффективного формирования исполнительского аппарата тромбониста, являются следующие: развитие мотивации обучающихся к освоению навыков игры на тромбоне; учет психофизиологических данных обучающихся; использование виртуального тюнера gStrings или его аналогов для контроля интонирования, а также мобильного приложения «Музыкальный дневник» (разработчик: Mihkel Märtin).

Для выявления уровней сформированности исполнительского аппарата тромбониста необходим диагностический инструментарий, включающий параметры, показатели, критерии оценки, творческие задания. Разработанный автором и применяемый в учебном процессе диагностический инструментарий позволяет своевременно выявлять дефекты и различного уровня проблемы в исполнительском аппарате начинающих тромбонистов.

В процессе формирования исполнительского аппарата начинающего тромбониста возникают следующие проблемы, требующие своего решения: недышание и ограничение потока воздуха (дефект в области исполнительского дыхания); синдром сорванного амбушюра; «вползание» в

звук (дефект атаки); самопроизвольный манёвр Вальсальвы; эффект «дребезжания»; синдром перенапряжения нёбно-глоточного затвора (SVPI).

Авторская методика формирования исполнительского аппарата тромбониста, представляющая собой систему педагогических методов и приёмов, направлена на постижение обучающимися структуры исполнительского аппарата тромбониста и принципов его формирования, а также всех доступных типов исполнительского дыхания; на формирование собранного амбушюра; использование языка при исполнении штрихов; применение вентиля и дополнительных позиций для облегчения исполнения и других приёмов для улучшения качества звука. Методика предполагает использование тюнера для контроля интонирования; внедрение упражнений для развития отдельных элементов исполнительского аппарата тромбониста; ознакомление начинающих тромбонистов с неправильными, неактуальными и даже вредными способами формирования исполнительского аппарата; освещение специфических проблем духовиков и пути их предотвращения и решения.

Результаты опроса, проведенного на констатирующем этапе экспериментальной работы, позволили сделать вывод об актуальности исследования на современном этапе развития теории и методики обучения игре на медных духовых инструментах. Социологическое исследование с участием педагогов-музыкантов и студентов позволило подробно изучить распространённые проблемы, возникающие при формировании исполнительского аппарата начинающих духовиков-медников.

Благодаря ответам на вопросы, которые были представлены в анкетах обучающихся детских музыкальных школ, были зафиксированы уровни их знаний о базовых навыках, необходимых для должного владения инструментом на достаточном для исполнителя уровне, а также проблемы, характерные для большинства начинающих духовиков, в том числе, тромбонистов.

Результаты опроса позволяют сделать выводы о низком уровне знаний обучающихся, связанных со спецификой медных духовых инструментов, принципами постановки исполнительского аппарата и пр. Как следствие, участники эксперимента продемонстрировали низкий уровень владения инструментом на констатирующем этапе исследования.

В процессе формирующего этапа экспериментального исследования прошла апробация авторской методики формирования исполнительского аппарата тромбонистов, которая была успешно внедрена в учебный процесс.

Результаты экспериментального исследования показали положительную динамику в формировании исполнительского аппарата обучающихся-тромбонистов экспериментальной группы и оказались значительно выше результатов, достигнутых в контрольной группе.

Таким образом, эффективность разработанной методики, методических рекомендаций, приёмов и способов формирования исполнительского аппарата начинающих тромбонистов полностью подтверждена. Задачи исследования решены в полном объёме, правомерность выдвинутой гипотезы доказана.

Дальнейшее исследование проблемы видится в совершенствовании теории и методики обучения тромбонистов в средних специальных и высших учебных заведениях.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаджян, Г.А. Новая методика обучения игре на духовых инструментах /Г.А. Абаджян. – Харьков: Харьковский институт искусств, 1981. – 24с.
2. Абдуллин, Э.Б. Методика музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений /Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Музыка, 2006. – 336 с.
3. Андреева, Г.М. Социальная психология: Учебник для высших учебных заведений /Г.М. Андреева. – М.: Аспект Пресс, 2012. – 363с.
4. Андриенко, Е.В. Социальная психология: Учебное пособие для студ. учреждений высш. проф. образования /Е.В. Андриенко; Под ред. В.А. Сластенин. – М.: ИЦ Академия, 2012. – 264с.
5. Андрэ, Н. Практическая психология цвета /Н. Андрэ, С. Некрасова. – М.: ПрофитСтайл, 2013. – 224с.
6. Апатский, В.Н. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика /В.Н. Апатский // Методика обучения игре на духовых инструментах, сб. ст. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 11-32.
7. Апатский, В.Н. Теория и практика игры на духовых инструментах /В.Н. Апатский. – Киев: Муз. Украина, 1989. – 135с.
8. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании /Б.В. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1965. – 253с.
9. Асмоловский, А.Л. Артикуляционный метод обучения игре на медных духовых инструментах с использованием фонем русского языка /А.Л.Асмоловский. – Астрахань: Астраханский ин-т. повышения квалификации и переподготовки, 2013. С. – 44-60.
10. Балагур, Д.А. Дыхание как основа формирования исполнительских умений и навыков учащихся в процессе обучения игре на трубе /Д.А. Балагур //Фундаментальные исследования – 2013. № 6 (часть 6). – С. 1498-1501.
11. Балагур, Д.А. Методические рекомендации по обучению игре на трубе

- /Д.А. Балагур // Современные проблемы науки и образования – 2014. № 4. – URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=13823> (дата обращения: 12.01.2020).
12. Балагур, Д.А. Современные методы постановки исполнительского дыхания в процессе обучения на широкомензурных медных духовых инструментах. тромбона / Д.А. Балагур // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XVI Международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Л.С. Майковской, А.П. Мансуровой. – М.: МГИК, 2019. – С. 205-210.
 13. Баренбойм, Л.А., Петрунова Н.Н. Путь к музицированию /Л.А. Баренбойм. – Л.: Сов. комп. 1988. – 168с.
 14. Батюта, М.Б. Возрастная психология: Учебное пособие /М.Б. Батюта, Т.Н. Князева. – М.: Логос, 2013. – 306с.
 15. Берштейн, Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности /Н.А. Берштейн. – М.: Медицина, 1966. – 349с.
 16. Библер, В.С. От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век /В.С. Библер. – М.: Политиздат, 1990. – 413с.
 17. Блажевич, В.М. Школа для раздвижного тромбона /В.М. Блажевич. – Ч.1. – М.: Гос. муз. изд-во, 1933. – 57с.
 18. Блок, О.А. Педагогика оркестрово-ансамблевого исполнительства: учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов /О.А. Блок. – М.: МГУКИ, 2016. – 108с.
 19. Богданов, Л. Проблемы интонирования на духовых инструментах /Л. Богданов // В помощь военному дирижёру. – Вып.23. – М.: ВДФ при МГК, 1984. – С.41-59.
 20. Болотин, С.В. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе /С.В. Болотин. – Л., 1980. – 119с.

- 21.Болотин, С.В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. 2-е изд., доп. и перераб. /С.В. Болотин. – М.: Радуница, 1995. – 358с.
- 22.Болотова, А.К. Психология развития и возрастная психология: Учебное пособие /А.К. Болотова, О.Н. Молчанова. – М.: ИД ГУ ВШЭ, 2012. – 526с.
- 23.Бордовская, Н.В. Психология и педагогика: Учебник для вузов. Стандарт третьего поколения /Н.В. Бордовская, С.И. Розум. – СПб.: Питер, 2013. – 624с.
- 24.Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности /Л.Л. Бочкарев. – М.: Изд-во «Институт психологии РАН», 1997. – 352с.
- 25.Бразаускас, Э.С. Игра на духовых музыкальных инструментах: Из цикла «Метод. система обучения в шк. духовых оркестрах» /Э.С. Бразаускас. – Каунас: Швиеса, 1986. – С. 37-41.
- 26.Бэкон, Ф. Сочинения в двух томах. 2-е, испр. и доп. изд. Т. 2 /Ф. Бэкон. – М.: Мысль, 1978. – 575с.
- 27.Варга, А.Я. Введение в системную семейную психотерапию /А.Я. Варга. – М.: Когито-Центр, 2012. – 182с.
- 28.Венгловский, В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне. //Вопросы музыкальной педагогики /В. Венгловский. – М.: 1983. – Вып. 4. – С. 57-63.
- 29.Виртц, У. Жажда смысла: Человек в экстремальных ситуациях: Пределы психотерапии /У. Виртц, Й. Цобели; Пер. с нем. Н.А. Серебренникова. – М.: Когито-Центр, 2012. – 328с.
- 30.Волков, Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах /Н.В. Волков. – М., 2007. – 160с.
- 31.Вульфов, Б.З. Психология и педагогика: Учебник для бакалавров /П.И. Пидкасистый, Б.З. Вульфов, В.Д. Иванов. – М.: Юрайт, ИД Юрайт, 2012. – 724с.

- 32.Выготский, Л.С. Психология искусства /Л.С. Выготский. – Ростов н/Д: Феникс, 1998. – 479с.
- 33.Гейнрихс, И.П. Музыкальный слух и его развитие /И.П. Гейнрихс. – М.: Музыка, 1978. – 215с.
- 34.Гофман, И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы о фортепианной игре: учебно-методическое издание /И. Гофман. – М.: Классика XXI, 1998. – 173с.
- 35.Григорьев, Б. Освоение позиций и постановка правой руки на тромбоне /Б. Григорьев: Методика обучения игре на духовых инструментах: статьи. – Вып. 3 / Под общ. ред. Ю.А Усова. – М.: Музыка, 1971. 272 с.
- 36.Гуревич, П.С. Психология и педагогика: Учебник для бакалавров /П.С. Гуревич. – М.: Юрайт, 2013. – 479с.
- 37.Дарвиш, О.Б. Возрастная психология: Учебное пособие /О.Б. Дарвиш; Под ред. В.Е. Ключко. – М.: КДУ, Владос-Пр., 2013. – 264с.
- 38.Делий, П.Ю. Формирование исполнительского аппарата валторниста в процессе профессиональной подготовки: Дис. ... канд. пед. наук /П.Ю. Делий. – М., 2003. – 192с.
- 39.Деркач, А.А. Политическая психология: Учебник для бакалавров /А.А. Деркач, Л.Г. Лаптев. – М.: Юрайт, 2013. – 591с.
- 40.Диков, Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах /Б.А. Диков. – М.: Музгиз, 1962. – 102с.
- 41.Докшицер, Т.А. Штрихи трубача /Т.А. Докшицер // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб.науч.тр. – Вып.4. – М.: Музыка, 1976.– С. 48-70.
- 42.Драпкин, Б.З. Семейная психотерапия (метод психотерапии материнской любви) /Б.З. Драпкин. – М.: ДеЛи принт, 2005. – 260с.
- 43.Егидес, А.П. Психология конфликта: Учебное пособие /А.П. Егидес. – М.: МФПУ Синергия, 2013. – 320с.
- 44.Еникеев, М.И. Общая и социальная психология: Учебник /М.И. Еникеев. – М.: Норма, НИЦ ИНФРА-М, 2013. – 640с.

- 45.Есаков, В.А. Доступ к современному искусству через управление культурой (по итогам 10-й конференции министров культуры стран членов Совета Европы) /В.А. Есаков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств, 2013. – № 4.– С. 23-26.
- 46.Ефимова, Н.С. Психология общения. Практикум по психологии: Учебное пособие /Н.С. Ефимова. – М.: ИД ФОРУМ, НИЦ ИНФРА-М, 2013. – 192с.
- 47.Ефимова, Н.С. Социальная психология: Учебник для бакалавров /Н.С. Ефимова, А.В. Литвинова. – М.: Юрайт, 2012. – 442с.
- 48.Ефимова, Н.С. Социальная психология: Учебное пособие /Н.С. Ефимова. – М.: ИД ФОРУМ, НИЦ ИНФРА-М, 2013. – 192с.
- 49.Жарков, А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: Учебник для студентов вузов культуры и искусств /А.Д. Жарков. – М.: Издательский Дом МГУКИ, 2007. – 480с.
- 50.Журавлев, А.Л. Социальная психология российского предпринимательства: Концепция психологических отношений /А.Л. Журавлев, В.П. Позняков. – М.: ИП РАН, 2012. – 480с.
- 51.Иванов, В.Д. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: Дис. ... доктора искусствоведения /В.Д. Иванов. – М., 1997 – С. 106.
- 52.Ильин, Е.П. Психология общения и межличностных отношений /Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2013. – 576с.
- 53.Кабалевский, Д.Б. О музыке и музыкальном воспитании /Д.Б. Кабалевский. – М: Книга, 2004. – 192с.
- 54.Каган, В.Е. Искусство жить: Человек в зеркале психотерапии /В.Е. Каган. – М.: Смысл, 2013. – 415с.
- 55.Капустин, С.А. Экзистенциальный критерий нормальности и аномальности личности в классических направлениях психологии и психотерапии /С.А. Капустин. – М.: Когито-Центр, 2013. – 101с.

- 56.Карцева Л.В. Психология и педагогика социальной работы с семьей: Учебное пособие /Л.В. Карцева. – М.: Дашков и К, 2013. – 224с.
- 57.Квашнин, К. Активизация обратных связей как метод формирования тембрового слуха при игре на духовых инструментах: Дис. ... канд. искусствоведения /К. Квашнин. – Л., 1991. – 241с.
- 58.Коган, Г.М. У врат мастерства /Г.М. Коган. – М.: Советский композитор, 1977. Изд. 4. – 177с.
- 59.Котова, И.Б. Общая психология: Учебное пособие /И.Б. Котова, О.С. Канаркевич. – М.: Дашков и К, Академцентр, 2013. – 480с.
- 60.Кофанов, А.Н. Сочинение музыки. Пособие для начинающих композиторов: Учебное пособие. – 2-е изд., доп. и перераб. /А.Н. Кофанов. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 208с.
- 61.Кравченко, А.И. Психология и педагогика: Учебник /А.И. Кравченко. – М.: ИНФРА-М, 2013. – 400с.
- 62.Кравченко, Ю.Е. Психология эмоции. Классические и современные теории и исследования / Ю.Е. Кравченко. – М.: Форум, 2012. – 544с.
- 63.Кроль, В.М. Психофизиология человека /В.М. Кроль. – СПб.: Питер, 2003. – 304с.
- 64.Крылов, С.П. Исполнительское дыхание как важнейший элемент подготовки исполнителей на духовых инструментах /С.П. Крылов // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам X междунар. науч.-практ. конф. – № 8(10) – М., Изд. «МЦНО», 2017. – С. 15-25.
- 65.Крысько, В.Г. Социальная психология. Курс лекций: Учебное пособие /В.Г. Крысько. – М.: Вузовский учебник, ИНФРА-М, 2012. – 256с.
- 66.Крысько, В.Г. Психология и педагогика: Учебник для бакалавров /В.Г. Крысько. – М.: Юрайт, 2013. – 471с.
- 67.Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика /В.В. Крюкова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2002. – 288с.

68. Куров, Н.Л. Формирование музыкально-исполнительских умений и навыков студентов в процессе обучения игре на трубе в вузе культуры и искусств: Автореф. дис. ... канд. пед. наук /Н.Л. Куров. – М.: МГУКИ, 2005. – 24с.
69. Курпатов, А.В. Руководство по системной поведенческой психотерапии /А.В. Курпатов, Г.Г. Аверьянов. – Рн/Д: Феникс, 2013. – 571с.
70. Лаптев, Р.Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне: Дис. ... канд. искусствоведения /Р.Г. Лаптев. – СПб, 2005. – 247с.
71. Лаукс, Г. Психиатрия и психотерапия: Справочник /Г. Лаукс, Х. Меллер; Пер. с нем. В.П. Яковлева; Под общ. ред. П.И. Сидорова. – М.: МЕДпресс-инф., 2012. – 512с.
72. Левин, С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры /С.Я. Левин. – Л.: Музыка, 1973. – 263с.
73. Липнягов, Б.В. Камерные старинные сонаты конца XVII – первой половины XVIII веков (для тромбона и фортепиано): Учебно-методическое пособие. В 2-х частях. Ч. 1 /Б.В. Липнягов. – Омск: Полиграфический центр КАН, 2012. – 103с.
74. Мазель, Л.Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики /Л.Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1978. – 352с.
75. Майерс, Д. Социальная психология /Д. Майерс; Пер. с англ. З.С. Замчук. – СПб.: Питер, 2013. – 800с.
76. Майковская, Л.С. Феномен артистизма в исполнительской деятельности музыканта /Л.С. Майковская, Н-Э. Буаттура. – Вестник МГУКИ, 2012. – 3 (47). – С. 216-220.
77. Макарова, И.В. Общая психология: Краткий курс лекций /И.В. Макарова. – М.: Юрайт, 2013. – 182с.
78. Маклаков, А.Г. Общая психология: Учебник для вузов /А.Г. Маклаков. – СПб.: Питер, 2013. – 583с.
79. Малюх, В.В. Некоторые вопросы постановки исполнительского аппарата духовика-тромбониста /В.В. Малюх // Современные стратегии занятий

- профессиональных тромбонистов, 2013 [Электронный ресурс]. Сайт russian-trombone.com «Всероссийская Ассоциация Тромбонистов» Режим доступа: <http://www.russian-trombone.com/?page=pedagogika> (дата обращения: 15.10.2018).
- 80.Мамонтова, Т.С. Роль педагогической практики в профессиональном становлении будущего учителя /Т.С. Мамонтова, И.Ф. Кашлач, Е.В. Чепурненко. – Научный диалог. – 2016. № 4 (52). – С. 370-383.
- 81.Мандель, Б.Р. Возрастная психология: Учебное пособие /Б.Р. Мандель. – М.: Вузовский учебник, НИЦ ИНФРА-М, 2013. – 352с.
- 82.Манжора, Б.Г. Об исправлении дефектов в атакировке звука при обучении тромбонистов /Б.Г. Манжора. – 2013. [Электронный ресурс]. Сайт russian-trombone.com «Всероссийская Ассоциация Тромбонистов». Режим доступа: <http://www.russian-trombone.com/?page=pedagogika&nnews=50> (дата обращения: 15.05.2019).
- 83.Мансурова, А.П. К вопросу содержания модели профессионального музыканта широкого профиля /А.П. Мансурова. – Вестник МГУКИ, 2013. – № 1 (51). – С. 191-196.
- 84.Марценюк, Г.П. Українське тромбонове виконавство в контексті європейського духового музичного мистецтва /Г.П. Марценюк. – К.: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2013. – 401с.
- 85.Марцинковская, Т.Д. Психология и педагогика: Учебник /Т.Д. Марцинковская, Л.А. Григорович. – М.: Проспект, 2013. – 464с.
- 86.Махмутов, М.И. Проблемное обучение: основные вопросы теории /М.И. Махмутов. – М.: Педагогика, 1975. – 367с.
- 87.Мейлах, Б.С. Процесс творчества и художественное восприятие: Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы /Б.С. Мейлах. – М.: Искусство, 1985. – 318с.
- 88.Модр, А. Музыкальные инструменты /А. Модр. – М.: Музгиз, 1959. – 300с.

- 89.Муаз, М. Школа артикуляции. Упражнения и этюды /М. Муаз; пер. с фр., комм. А.М. Цыпкина. – СПб.: «Композитор», 1999. – 28с.
- 90.Назайкинский, Е.В. Стилъ и жанр в музыке /Е.В. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
- 91.Немов, Р.С. Психология: Учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 3 кн. – 4-е изд. /Р.С. Немов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – Кн. 1: Общие основы психологии. – 688 с.
- 92.Немов, Р.С. Общая психология. В 3-х т. Общая психология: Учебник /Р.С. Немов. – М.: Юрайт, 2012. – 2472с.
- 93.Нестеренко, Е.П. Развитие и укрепление амбушюра начинающего тромбониста /Е.П. Нестеренко. – 2013. [Электронный ресурс]. Сайт russian-trombone.com «Всероссийская Ассоциация Тромбонистов». Режим доступа: http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/nesterenko_razvitiye (дата обращения: 11.02.2019).
- 94.Нестеренко, Е.П. Этюды для тромбона /Е.П. Нестеренко. – 1997. – 44с.
- 95.Обухова, Л.Ф. Возрастная психология: Учебник для бакалавров /Л.Ф. Обухова. – М.: Юрайт, 2013. – 460с.
- 96.Оклендер, В. Окна в мир ребенка: Руководство по детской психотерапии /В. Оклендер; Пер. с англ. Ф.Б. Березин [и др.]. – М.: Класс, 2012. – 336с.
- 97.Павленко, Н.Н. Психология и педагогика: Учебное пособие /Н.Н. Павленко, С.О. Павлов. – М.: КноРус, 2012. – 496с.
- 98.Павлов, И.С. Психотерапия в практике. Технология психотерапевтического процесса /И.С. Павлов. – М.: Акад. Проект, Культура, 2012. – 512с.
- 99.Пастюк, О.В. Психология и педагогика: Учебное пособие /О.В. Пастюк. – М.: НИЦ ИНФРА-М, 2013. – 160с.
100. Петрушин, В.И. Психология и педагогика художественного творчества: Учебное пособие для вузов /В.И. Петрушин. – М.: Акад. Проект, Гаудеамус, 2008. – 490с.

101. Пронин, Б.А. Постановка исполнительского аппарата при обучении игре на тромбоне /Б.А. Пронин // Педагогика искусства. – 2014. – №4. – С.188-192.
102. Пронин, Б.А. Проблемы постановки амбушюра при обучении игре на тромбоне /Б.А. Пронин // Международный двуязычный научный журнал «Путь науки» – 2014б. № 5 (5). – С. 111-113.
103. Пронин, Б.А. Формирование дыхания при обучении игре на тромбоне /Б.А. Пронин // Materials of the I International scientific and practical conference, «Science and Education», 2014в. Vol. 3. Philosophy. Music and life. Sheffield– 2014в. – С. 95-96.
104. Пронин, Б.А. Проблемы звукоизвлечения начинающего тромбониста /Б.А. Пронин // Пути модернизации научно-исследовательской и образовательной деятельности в сфере культуры и искусства: материалы 5-ой международной научно-практической конференции (Краснодар, 5 апреля 2015). – Краснодар, 2015а. 329с. – (Социально-гуманитарный вестник). – С. 275-280.
105. Пронин, Б.А. Роль основных и дополнительных позиций при игре на тромбоне /Б.А. Пронин // Педагогика искусства – 2015. – №1. – С. 104-108.
106. Пронин, Б.А. Эффективность использования квартвентиля и квинтвентиля при игре на тенор-тромбоне и бас-тромбоне /Б.А. Пронин //Сборник публикаций научного журнала "Chronos" по материалам VI международной научно-практической конференции 1 часть: «Вопросы современной науки: проблемы, тенденции и перспективы» Москва: сборник со статьями (уровень стандарта, академический уровень) – М: Научный журнал «Chronos», 2016. (13 ноября 2016 г.). – С. 46-49.
107. Пронин, Б.А. Критерии выбора мензуры тромбона // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XVI Международной научно-практической конференции

- /Б.А. Пронин / Под науч. ред. Л.С. Майковской, А.П. Мансуровой. – М.: МГИК, 2019. – С. 201-204.
108. Пронин, Б.А. Методика формирования исполнительского аппарата тромбониста. Учебное пособие /Б.А. Пронин. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. – 96с.
109. Рейхе, Е. Школа игры на тромбоне /Е.Рейхе. – М.-Л., 1937. – 124с.
110. Розанов, С.В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. 2-е изд. /С.В. Розанов – М.: Музгиз, 1938. – 52с.
111. Романин, А.Н. Практическая психология философии и религии: Учебное пособие /А.Н. Романин. – М.: КноРус, 2013. – 376с.
112. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии /С.Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер Ком, 1999. – 720с.
113. Самыгин, С.И. Психология и педагогика: Учебное пособие /С.И. Самыгин, Л.Д. Столяренко. – М.: КноРус, 2012. – 480с.
114. Самыгин, С.И. Психология развития, возрастная психология для студентов вузов /С.И. Самыгин; Под общ. ред. Л.И. Щербакова. – Рн/Д: Феникс, 2013. – 220с.
115. Сапин, М.Р., Брыксина З.Г. Анатомия и физиология детей и подростков 3-е изд. /М.Р. Сапин – М.: Издательский центр Академия, 2004. – 456с.
116. Свечков, Д. Духовой оркестр /Д. Свечков. – М.: Музыка 1977г. – 272с.
117. Сидоренков, А.В. Социальная психология малых групп: Учебное пособие /А.В. Сидоренков. – Рн/Д: Феникс, 2012. – 381с.
118. Скобелев, А.Т. О сегодняшнем дне тромбона сквозь призму веков. 2009. Сайт russian-trombone.com «Всероссийская Ассоциация Тромбонистов» [Электронный ресурс] /А.Т. Скобелев. Режим доступа: <http://www.russian-trombone.com/?page=pedagogika&nnews=18%205> (дата обращения: 29.12.2018).

119. Смирнов, С.Д. Педагогика и психология высшего образования: от деятельности к личности /С.Д. Смирнов. – М.: Издательский центр «Академия», – 2001. – 304с.
120. Соснин, В.А. Социальная психология: Учебник /В.А. Соснин, Е.А. Красникова. – М.: Форум, 2013. – 336с.
121. Сохор, А.Н. Социология и музыкальная культура /А.Н. Сохор. – М.: Советский композитор, – 1975. – 202с.
122. Старшенбаум, Г.В. Психосоматика и психотерапия: Исцеление души и тела /Г.В. Старшенбаум. – Рн/Д: Феникс, 2013. – 350с.
123. Столяренко, А.М. Психология и педагогика: Учебник для студентов вузов /А.М. Столяренко. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. – 543с.
124. Столяренко, Л.Д. Психология и педагогика: краткий курс лекций /Л.Д. Столяренко, В.Е. Столяренко. – М.: Юрайт, 2013. – 134с.
125. Столяренко, Л.Д. Психология и педагогика: Учебник /Л.Д. Столяренко, С.И. Самыгин, В.Е. Столяренко. – Рн/Д: Феникс, 2012. – 636с.
126. Столяренко, Л.Д. Психология и педагогика: Учебное пособие для бакалавров /Л.Д. Столяренко, В.Е. Столяренко. – М.: Юрайт, 2012. – 671с.
127. Столяренко, Л.Д. Психология общения: Учебник /Л.Д. Столяренко, С.И. Самыгин. – Рн/Д: Феникс, 2013. – 317с.
128. Столяренко, Л.Д. Социальная психология: Краткий курс лекций /Л.Д. Столяренко, В.Е. Столяренко. – М.: Юрайт, 2012. – 219с.
129. Сумеркин, В.В. Тромбон /В.В. Сумеркин. – М.: Музыка, 1975. – 78с.
130. Сумеркин, В.В. Методика обучения игре на тромбоне: Учебное пособие для музыкальных вузов /В.В. Сумеркин. – М.: Музыка, 1991. – 176с.
131. Сумеркин, В.В. Методика обучения игре на тромбоне /В.В. Сумеркин. – Изд-е 2-е: Изд-во Политехн. ун-та, 2005. – 310с.
132. Сулова, Н.В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности /Н.В. Сулова, В.М. Подуровский. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 320с.

133. Сухов, А.Н. Социальная психология: Учебное пособие для студентов учреждений среднего профессионального образования /А.Н. Сухов. – М.: ИЦ Академия, 2013. – 240с.
134. Таллибулина, М.Т. Психологические исследования одарённости: сборник статей /М.Т. Таллибулина. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2016. – 235с.
135. Таллина, О.А. Развитие музыкальных способностей /О.А. Таллина. – Махачкала: Юпитер, 1996. – 117с.
136. Талызина, Н.Ф. Педагогическая психология /Н.Ф. Талызина. – М.: Академия, 2003. 288с.
137. Теплов, Б.М. Избранные труды. В 2т. Т.1. Психология музыкальных способностей /Б.М. Теплов. – М.: Педагогика, 1985. – 343с.
138. Толмачев, Ю.А. Музыкальное исполнительство и педагогика: Учебное пособие /Ю.А. Толмачев, В.Ю. Дубок. – Тамбов: Издательство ТГТУ, 2006. – 208с.
139. Тюрнер, Ф. Элементарная школа для медных духовых инструментов /Ф. Тюрнер. – СПб: Бернард, 1878. – 145с.
140. Усов, Ю.А. Методика обучения игре на трубе /Ю.А. Усов // Вопросы музыкальной педагогики. – М.: Музыка, 1984. – 216с.
141. Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах /Ю.А. Усов. 2-е, перераб. и доп. изд. – М.: Музыка, 1986. – 191с.
142. Усов, Ю.А. Научно-теоретические основы при игре на медных духовых инструментах // Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 10 /Ю.А. Усов. – М.: Музыка, 1991. – С. 8-28.
143. Фаркас, Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах. 1-е изд. /Ф. Фаркас. – М.: Издательство МГК, 1998. – 68с.
144. Федотов, А.А. Методика обучения игре на духовых инструментах /А.А. Федотов. – М.: Музыка, 1975. – 158с.

145. Фельдман, З. Всесоюзный конкурс исполнителей на духовых инструментах /З. Фельдман // Советское искусство, 1941. – №12.(742). – 23 марта. – С. 9.
146. Хилько, М.Е. Возрастная психология: Краткий курс лекций /М.Е. Хилько, М.С. Ткачева. – М.: Юрайт, 2013. – 200с.
147. Христидис, Т.В. Педагогика высшей школы: учебник /Т.В. Христидис, В.И. Черниченко. – М.: МГИК, 2015. – 432 с.
148. Хухлаева, О.В. Психология развития и возрастная психология: Учебник для бакалавров /О.В. Хухлаева, Е.В. Зыков, Г.В. Бубнова. – М.: Юрайт, 2013. – 367с.
149. Цветков, В.Л. Психология конфликта. От теории к практике: Учебное пособие для студентов вузов /В.Л. Цветков. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. – 183с.
150. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности /Г.М. Цыпин. – М.: Интерпракс, 1994. – 384с.
151. Черватюк, П.А. Инновационные методики развития профессионального мастерства музыканта в вузе /П.А. Черватюк // Искусство и образование, 2011. – № 3. – С. 48-52.
152. Чернышова, Л.И. Психология и педагогика: Учебное пособие /Э.В. Островский, Л.И. Чернышова; Под ред. Э.В. Островский. – М.: Вузовский учебник, НИЦ ИНФРА-М, 2013. – 381с.
153. Шаповаленко, И.В. Психология развития и возрастная психология: Учебник для бакалавров / И.В. Шаповаленко. – М.: Юрайт, 2013. – 567с.
154. Шеламова, Г.М. Деловая культура и психология общения: Учебник для начального проф. образования /Г.М. Шеламова. – М.: ИЦ Академия, 2013. – 192с.
155. Шестопал, Е.Б. Политическая психология: Учебник для студентов вузов /Е.Б. Шестопал. – М.: Аспект Пресс, 2012. – 342с.

156. Шуванов, В.И. Социальная психология управления: Учебник для студентов вузов /В.И. Шуванов. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2013. – 463с.
157. Экман, П. Психология эмоций /П. Экман; Пер. с англ. В. Кузин; Под науч. ред. Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2013. – 240с.
158. Экман, П. Психология эмоций. Я знаю, что ты чувствуешь /П. Экман; Пер. с англ. В. Кузин; Под науч. ред. Е.П. Ильин. – СПб.: Питер, 2012. – 334с.
159. Юсупов, Э. Некоторые рекомендации по исправлению амбушюра /Э. Юсупов. – 2017. http://gudi1991.ru/_ld/0/5_E_B_Usupov.pdf (дата обращения: 24.08.2018).
160. Alessi, J. Warm up and maintenance routine /J. Alessi //Compiled the summer of 2007 for the Alessi Seminar, 2007. – 8 p.
161. Anthony, C. Baines Trombone History /C. Anthony // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001, Vol. 5: [Электронный ресурс], Режим доступа: <http://www.lysator.liu.se/~backstrom/trombone.html> (дата обращения: 14.09.2018).
162. Bennett, K. Nasal air leaks in trombone players /K.Bennett, J.Hoit. //International Trombone Association Journal. – July, 2015. – Vol. 43. №. 3. – P. 15-16.
163. Brubeck, D. Pre-feeling and post-feeling relaxation and resonance /D. Brubeck. // International Trombone Association Journal. – January, 2019. – Vol. 47. –№. 1. – P. 51.
164. Burtis, S. Out of the Case: A New Approach to Alternate Positions /S. Burtis [Электронный ресурс], Режим доступа: <http://trombone.org/articles/library/outofthecase4.asp> (дата обращения: 16.03.2017).
165. Dick, R. Tone development through extended techniques /R. Dick. – New York, N.Y. Multiple breath music company. – 1986. – 60p.
166. Herman, E. Effects of playing musical wind instruments /E. Herman //Dent. Abstr, 1982. – №27. –186p.

167. Hofacre, M.J. Teaching Collegiate Trombone Or, what I did anyway /M.J. Hofacre. –Hattiesburg, MS 39406 USA, 2002. – 138p.
168. Johnson, A. The fundamental approach to trombone technique: a comprehensive strategy for addressing common technical deficiencies in trombone performance ball State University Muncie /A. Johnson. – Indiana, august 2010. – 214p.
169. Kleinhammer, E. The art of trombone playing. Summy-Birchard Music division of Summy-Birchard Inc /E. Kleinhammer. – USA, 1996. – 112p.
170. Kleinhammer, E., Yeo D. Mastering the Trombone /E. Kleinhammer. – Hayward, Wisconsin: EMKO Publications, Second printing, 2000. – 76p.
171. Lewis, L. Broken embouchures: an embouchure handbook and repair guide for players suffering from embouchure problems caused by overuse, injury, medical/dental conditions, or damaged mechanics /L. Lewis. – Oscar's House Press, 2002. – 171p.
172. Lynch, J. Vertical Mouthpiece Position and Range /J. Lynch. 1999. [Электронный ресурс], Режим доступа: www.asymmetric-mouthpiece.com (дата обращения: 19.10.2018).
173. Malick, D. Stress velopharyngeal incompetence: prevalence, treatment, and management practices /D. Malick, J. Moon, J. Canady // Cleft Palate Journal, 2007. – Vol. 44. – P. 424-433.
174. Methfessel, G. Die Bedeutung von Form und Funktion im Kiefer-Gesichtsbereich flir das Blasinstrument /G. Methfessel // Medizinische Probleme bei1.strumentalisten. – Hannover: Laaber-Verlag, 1995. – 218p.
175. Ostrander, A. The F Attachment and bass trombone. Colin. A modified and simpler book for the beginning bass trombonist /A. Ostrander. – New York, 1973. P. 5-6.
176. Roth, L. Mouthpeace meditations /L.Roth // Online trombone journal. [Электронный ресурс], Режим доступа:

<http://trombone.org/articles/library/mouthpieced1.asp> (дата обращения: 03.03.2017).

177. Schwab, B. and Scultze-Florey A. Velopharyngeal insufficiency in woodwind and brass players /B. Shwap // Med Problems Performing Artists. – 2004. – Vol. 19. – p. 21-25.
178. Wick, D. A Practical Aid to a Beautiful Sound /D. Wick. // International Trombone Association ITA Journal. – 1992. – Vol. 20. №. 2. – P. 36.
179. Wurz, H. Gesundheitliche Gefahren des Querflötenspiels // Medizinische Probleme bei Instrumentalisten. Ursachen und Prevention. Laaber /H. Wurz. – 1995. – P. 87-102.
180. Yeo, D. Bass Trombone Mouthpiece Prototypes made for Douglas Yeo by Yamaha Corporation /D. Yeo. [Электронный ресурс], Режим доступа: http://www.yeodoug.com/resources/faq/faq_text/yeo_mouthpiece_prototypes.html (дата обращения: 07.12.2018).
181. Yeo, D. Evolution of the bass trombone /D. Yeo // International trombone association ITA Journal. – 2015, Vol. 43, №. 3. – P. 34-43.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1.

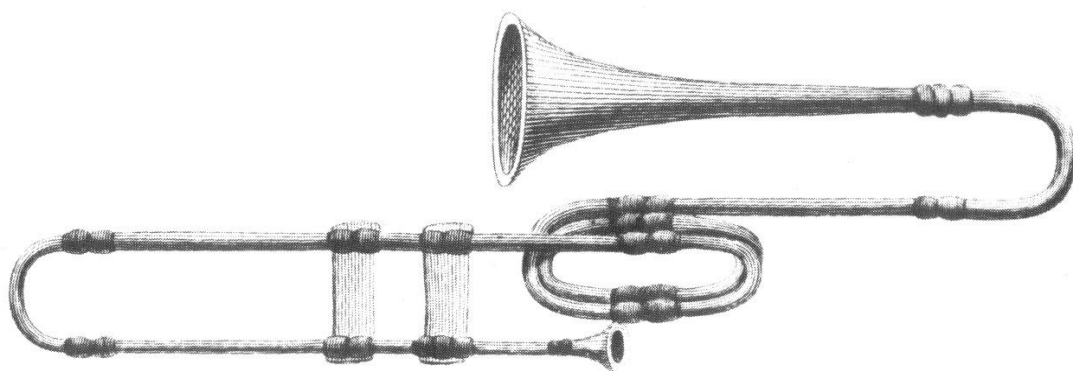


Рисунок 1. Сакбут (гравюра)



Рисунок 2 Широкомензурный теноровый тромбон с квартвентилем

К О Н Ц Е Р Т

для тромбона с оркестром

Редакция Вильяма Гибсона

ТРОМБОН

Николай Римский-Корсаков

Allegro vivace

The image shows a musical score for the Trombone part of the Concerto by Nikolai Rimsky-Korsakov, 'C major minor'. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte), 'ff' (fortissimo), 'cresc.' (crescendo), 'legato', and 'p' (piano). There are also section markers labeled '1', '6', 'A 1', 'B', 'C', and 'D 1'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets, and some longer melodic lines with slurs.

Рисунок 3. Концерт Римского-Корсакова «Си бемоль мажор».

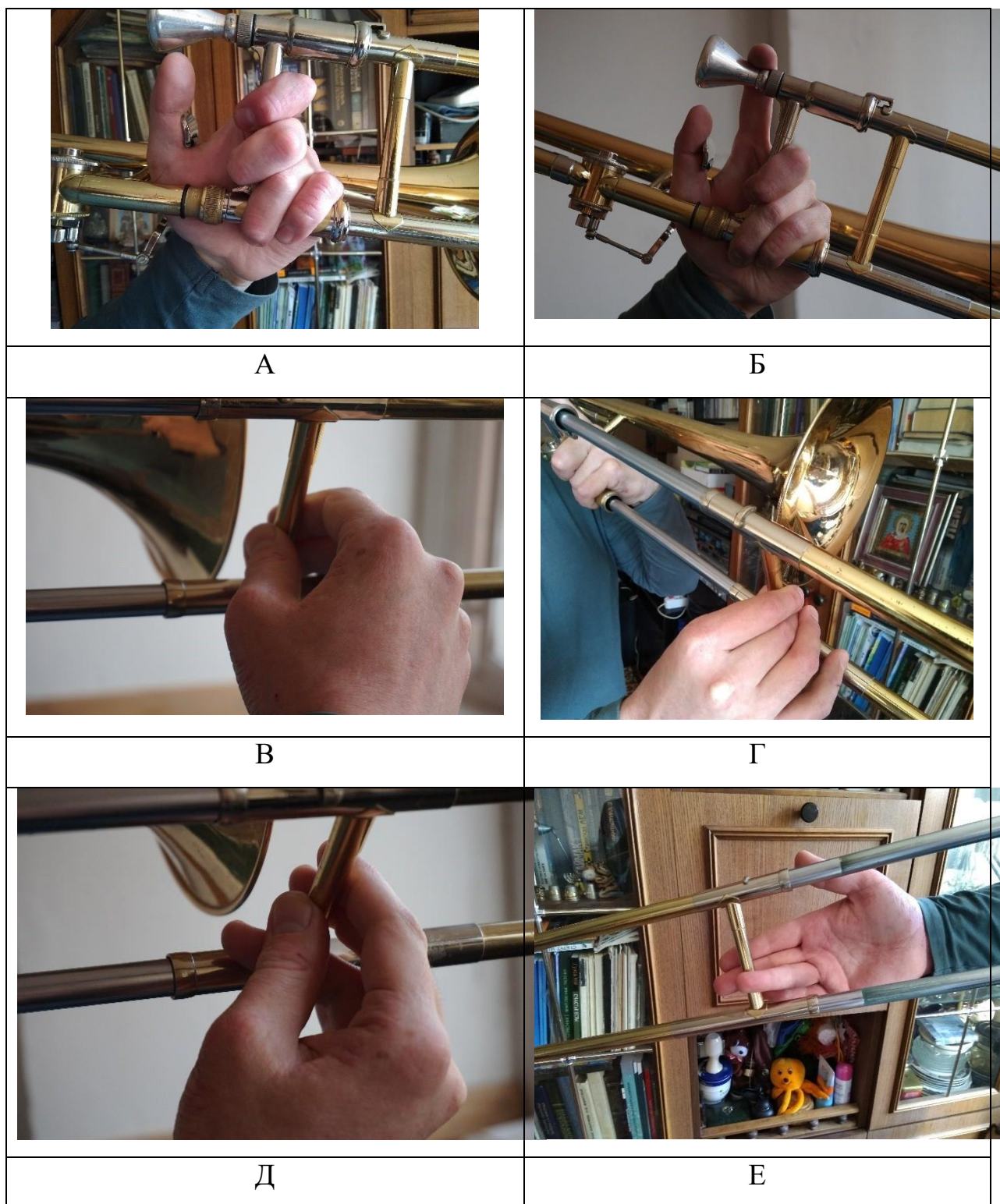


Рисунок 4. Положение пальцев при игре на тромбоне.

А, Б – Положение пальцев левой руки: А – с более надежной фиксацией инструмента; Б – неправильное;

В, Г, Д, Е – Положение пальцев правой руки: В и Г – классический способ держать кулису; Д и Е – усовершенствованный способ держать кулису.



Рисунок 5. Собранный амбушюр

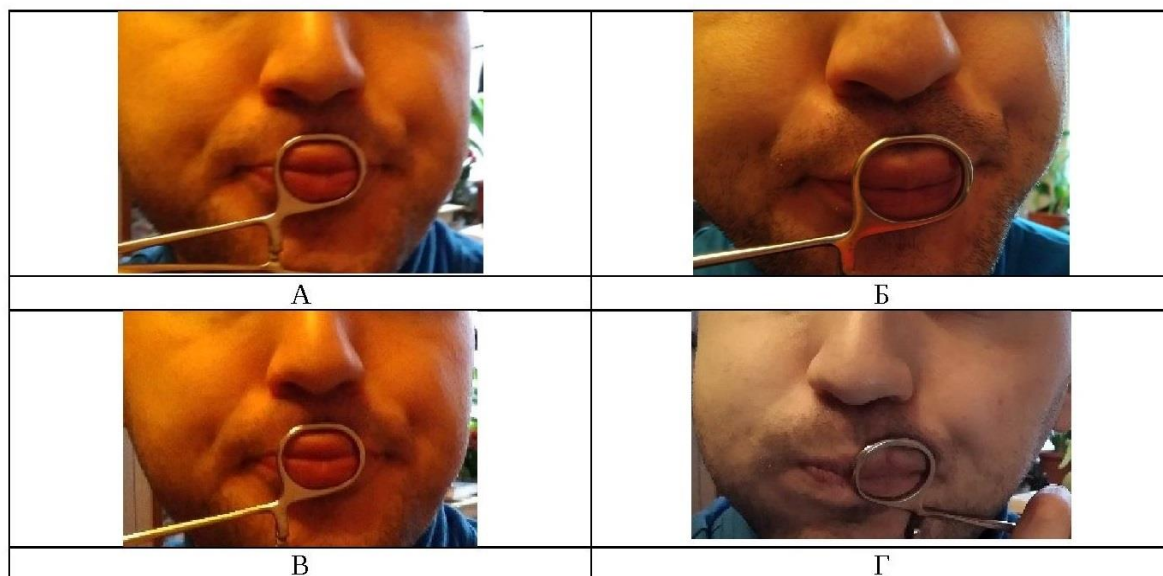


Рисунок 6. Расположение мундштука на губах. А – посередине, Б – с опорой на верхнюю губу, В – с опорой на нижнюю губу, Г – боковое.

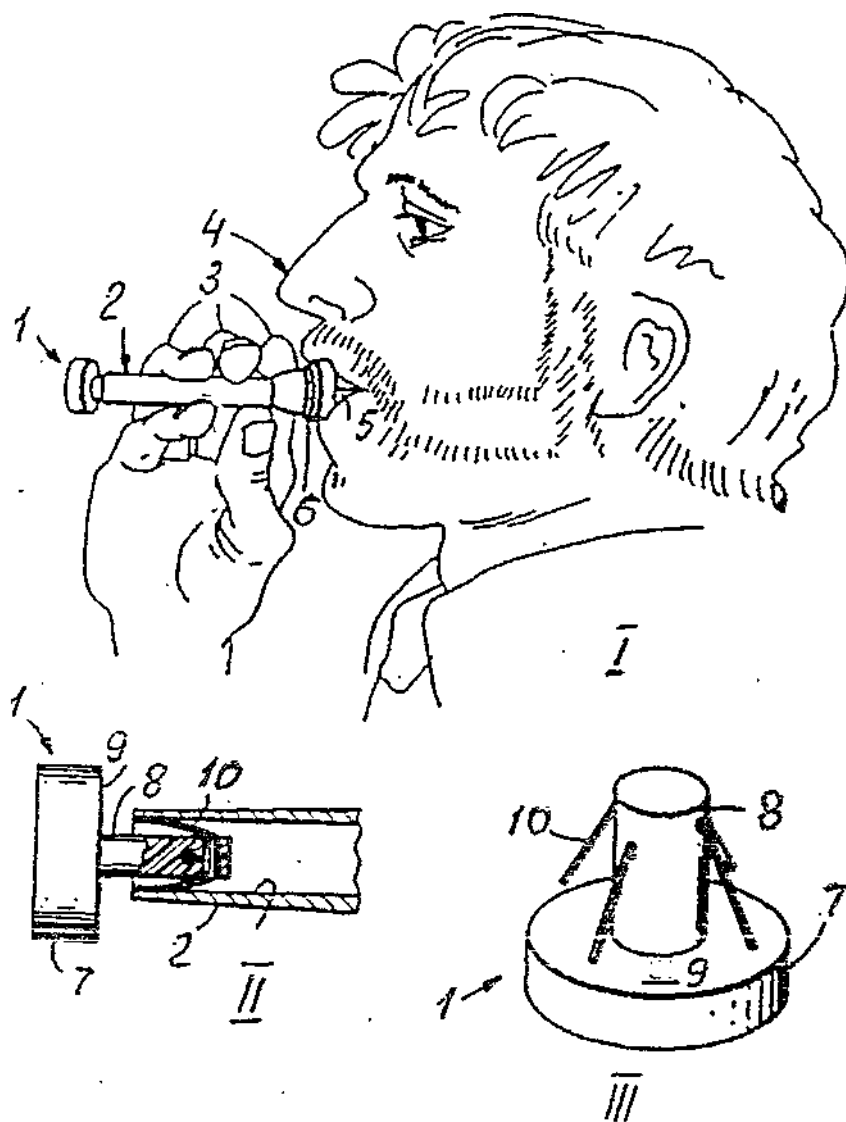


Рисунок 7. Приспособление для правильной постановки амбушюра.

1 – приспособление, 2 – мундштук, 3 – пальцы, 4 – исполнитель, 5 – губы, конец мундштука, 7 – основание, 8 – пробка, 9 – поверхность основания, зубчатые элементы. I. – исполнитель, разминающийся на мундштуке трубы с вмонтированным приспособлением; II. – приспособление, вмонтированное в мундштук; III. – приспособление.



Рисунок 8. Прибор "Октава" для анализа динамических и высотных характеристик- музыкальных сигналов

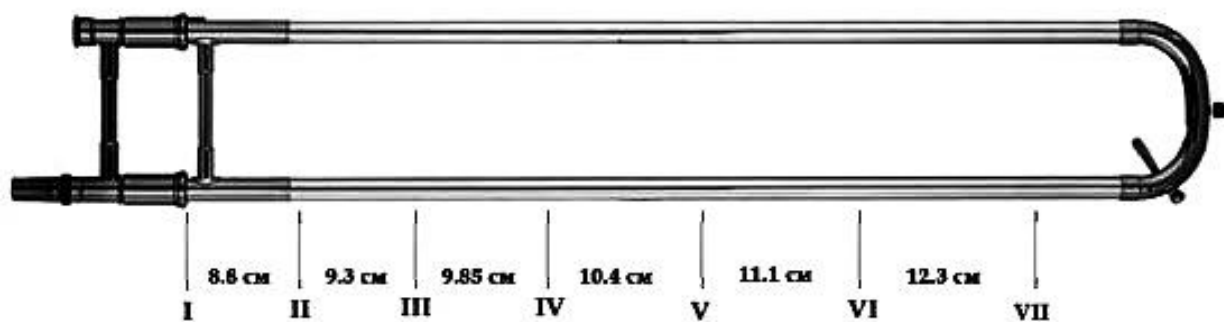


Рисунок 9. Позиции тенорового тромбона.

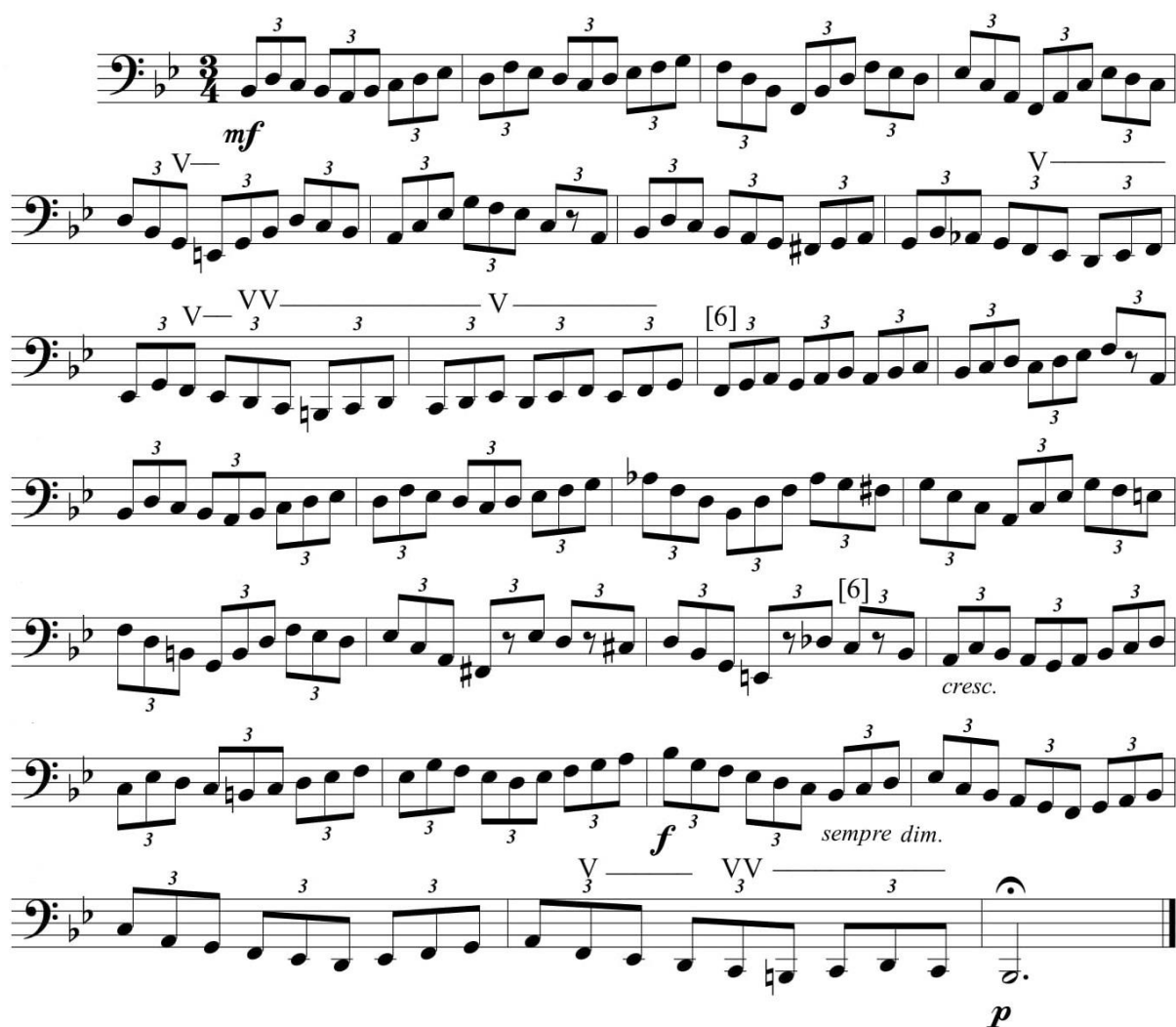


Рисунок 10. Нотный пример для тренировки игры с кварт- и квинтвентилиями.

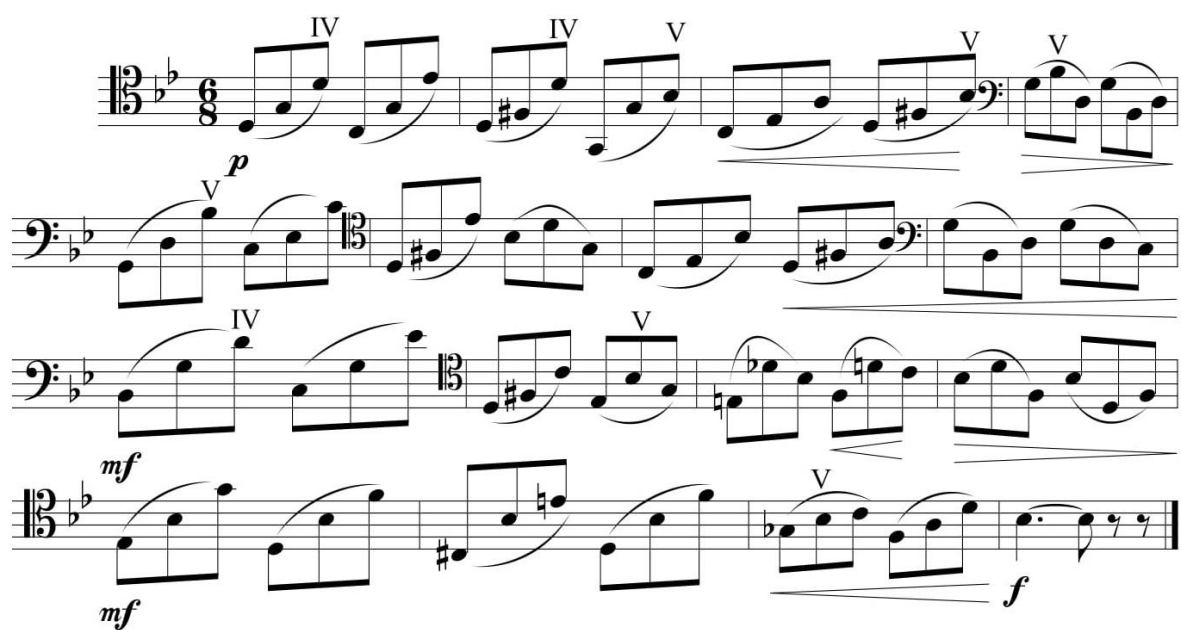


Рисунок 11. Фрагмент этюда Е. Рейхе для тромбона (1937) с указанием позиций



Рисунок 12 Упражнение Alessi для тренировки фразировки. Каждую фразу необходимо играть на одном дыхании.



Рисунок 13. Параметры тромбового мундштука (Yeo, 2017).

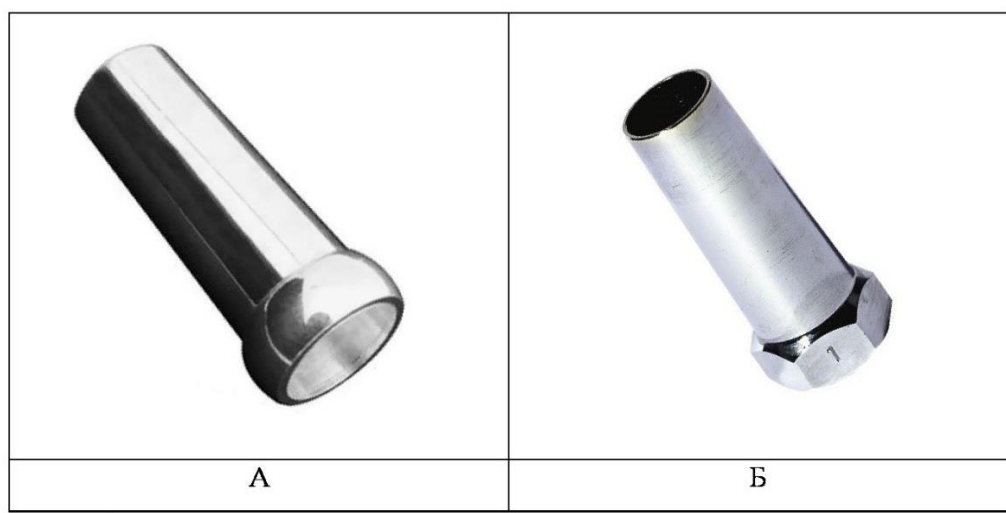


Рисунок 14. Адаптер для мундштука. А и Б – разные варианты адаптера

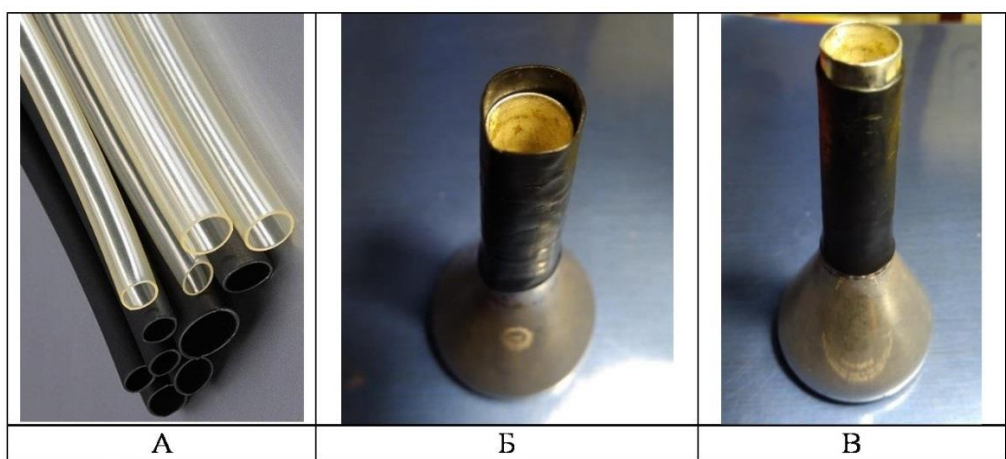


Рисунок 15. Использование термоусадочной трубки в качестве переходника к мундштуку для тромбона. А – термоусадочная трубка. Б – неправильное расположение термоусадочной трубки на ножке мундштука, В – правильное расположение термоусадочной трубки на ножке

мундштука.



Рисунок 16. Эуфониумы. А – вентильный, Б – помповый.

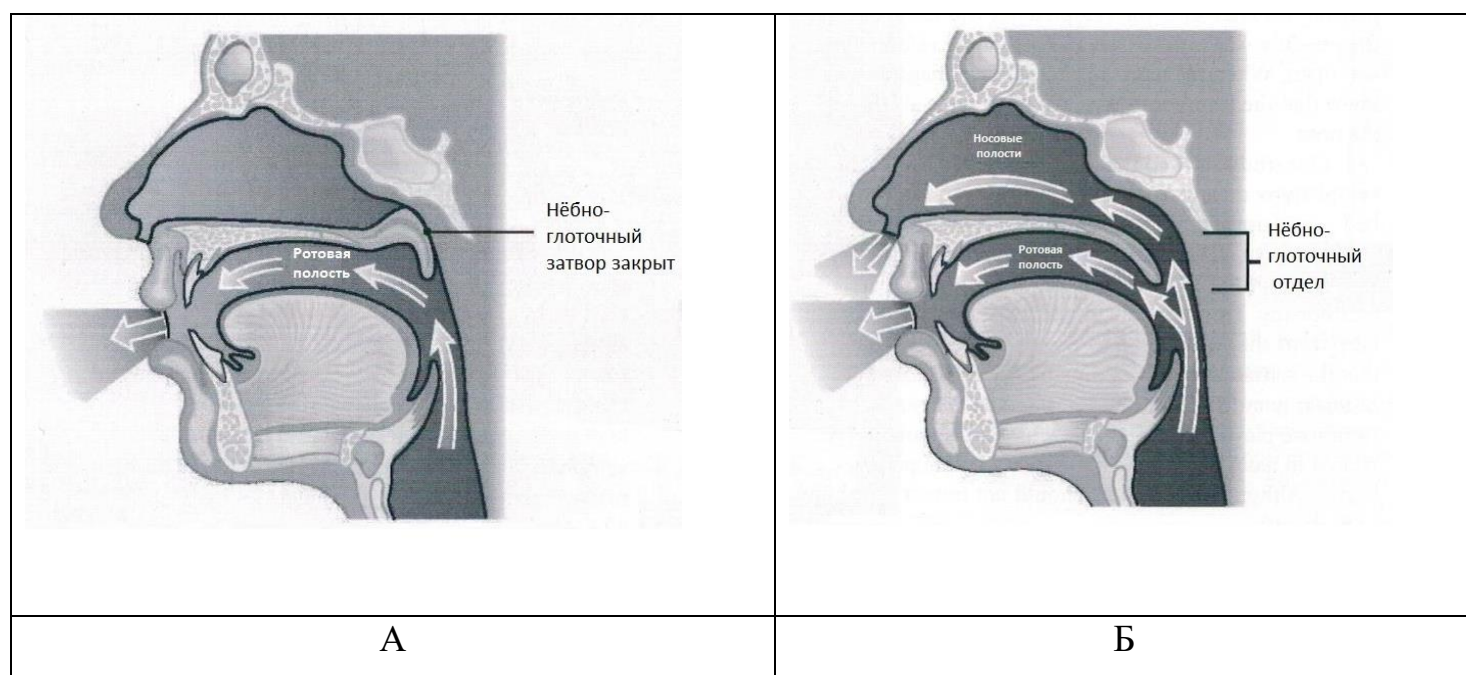


Рисунок 17. А – Вид головы в разрезе, показывающий закрытый нёбно-глоточный затвор с воздухом, выходящим из рта; Б – Открытый нёбно-глоточный затвор с просачивающимся через ротовую и носовую полость воздухом.



Рисунок 18. Виртуальный тюнер gStrings для Андроид.



Рисунок 19. Пятилетний ребёнок учится играть на узкомензурном пластмассовом тромбоне Tromba Pro (Gold). Пальцы ещё недостаточно

длинные, поэтому тромбон и кулису ему приходится держать упрощённым способом. Достает он пока только до IV позиции, и это приходится учитывать при подборе упражнений, однако вес инструмента удержать он в состоянии.

Allegro moderato

The musical score consists of 12 lines of music, each containing 8 measures. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The dynamics and articulations are as follows:

- Line 1: Measure 1 has a 5-finger fingering and 'mf leggiero' dynamic.
- Line 2: Measure 8 has a 4-finger fingering and 'p' dynamic.
- Line 3: Measure 14 has a 4-finger fingering and 'mf' dynamic.
- Line 4: Measure 21 has a 5-finger fingering and 'p' dynamic.
- Line 5: Measure 28 has a 6-finger fingering and 'mf' dynamic.
- Line 6: Measure 35 has a 6-finger fingering and 'p' dynamic.
- Line 7: Measure 42 has a 4-finger fingering and 'p mp cantabile' dynamic.
- Line 8: Measure 50 has a 5-finger fingering and 'mf' dynamic.
- Line 9: Measure 59 has a 3-finger fingering and 'mf' dynamic.
- Line 10: Measure 67 has a 5-finger fingering and 'mf leggiero' dynamic.
- Line 11: Measure 73 has a 4-finger fingering and 'p' dynamic.
- Line 12: Measure 78 has a 4-finger fingering and 'f' dynamic.

Рисунок 20. Нотный пример для освоения штрихов на тромбоне.

Анкета 1.

Уважаемый коллега!

Предлагаем Вам ответить на ряд вопросов.

1. Стаж и место работы _____
2. Что, на Ваш взгляд, является *исполнительским аппаратом тромбониста*? Напишите: _____
3. Согласны ли Вы, что основными компонентами исполнительского аппарата тромбониста являются общая постановка, исполнительское дыхание, техника амбушюра, артикуляции и владение аппликатурой инструмента?
 - а) да;
 - б) нет;
 - в) затрудняюсь ответить;
 - г) свой вариант ответа _____
4. В какой последовательности следует формировать исполнительский аппарат у начинающих тромбонистов? Напишите: _____
5. Развитие каких компонентов исполнительского аппарата вызывает наибольшее затруднение у обучающихся? Возможно несколько вариантов ответа.
 - а) общая постановка;
 - б) исполнительское дыхание;
 - в) амбушюр;
 - г) аппликатурная постановка;
 - д) артикуляция.
6. Какие методические разработки Вы используете в процессе формирования исполнительского аппарата у начинающих музыкантов?
 - а) известные Вам Школы и методики обучения игре на тромбоне;

б) личный исполнительский и педагогический опыт;

в) рекомендации коллег;

г) свой вариант ответа _____

7. Необходимо ли модернизировать современные подходы формирования исполнительского аппарата тромбониста?

а) да;

б) нет;

в) затрудняюсь ответить.

8. На Ваш взгляд, способствуют ли повышению эффективности процесса формирования исполнительского аппарата начинающих-тромбонистов следующие педагогические условия:

8.1 Знание преподавателем психофизиологических особенностей детей:

а) да;

б) нет;

в) затрудняюсь ответить.

8.2 Мотивация к освоению навыков игры на тромбоне у обучающихся:

а) да;

б) нет;

в) затрудняюсь ответить.

8.3 Наличие подходящего инструмента и аксессуаров к нему:

а) да;

б) нет;

в) затрудняюсь ответить.

8.4 Учёт индивидуальных физиологических особенностей обучающихся:

а) да;

б) нет;

в) затрудняюсь ответить.

8.5 Использование тюнера для контроля интонирования:

а) да;

б) нет;

в) затрудняюсь ответить.

8.6 Внедрение упражнений для развития конкретных элементов исполнительского аппарата тромбониста:

а) да;

б) нет;

в) затрудняюсь ответить.

Анкета 2.

1. Возраст, класс, инструмент:

Напишите: _____

2. Цель обучения:

- а) желание родителей;
- б) собственный интерес;
- в) профессиональная карьера музыканта;
- г) другое: _____

3. Ваши любимые музыкальные направления:

Напишите: _____

4. С какими проблемами Вы сталкиваетесь при освоении игры на инструменте? (Можно выбрать несколько ответов):

- а) устаёт рука(и), которая(ые) держит(ат) инструмент;
- б) проблемы с диапазоном;
- в) недостаточно чистое интонирование;
- г) нехватка или переизбыток воздуха;
- д) проблемы с артикуляцией;
- е) усталость амбушюра;
- ж) непопадание в позиции;
- з) другое: _____

5. Сколько времени вы посвящаете домашним занятиям в неделю?

- а) каждый день;
- б) через день;
- в) два-три раза в неделю;
- г) дома не занимаюсь.

6. Какой тип постановки амбушюра Вы используете при игре?

- а) надуваю щёки;

- б) растягиваю губы в улыбке;
- в) тренирую бесприжимный тип постановки;
- г) собранный амбушюр;
- д) затрудняюсь ответить.

7. Какими специальными упражнениями вы пользуетесь при игре на своём инструменте?

- а) для тренировки исполнительского дыхания;
- б) для постановки амбушюра;
- в) для улучшения артикуляции;
- г) для развития аппликатурной техники;
- д) специальные упражнения не использую.