

9. Педагогіка вищої школи: підручник // за ред.. В.Г.Кременя, В.П.Андрущенко, В.І.Лугового. – К.: Педагогічна думка, 2009. – 255с.

10. Юцявичене П.А. Принципы модульного обучения / П.А.Юцявичене // Советская педагогика. – 1990. - №1. – С.55-65.

УДК 788.43:373.147

*Чжан Цзянань*

## ДЕЯКІ ПОЛОЖЕННЯ МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ГРИ НА САКСОФОНІ

*В статье раскрываются основные принципы звукоизвлечения, которые имеют теоретическое значение в контексте физиологических особенностей игры на саксофоне. Актуальность данной проблемы заключается в раскрытии содержания необходимых методических задач музыкантов, которые обогащают их музыкально-исполнительские возможности, рассматриваются в более широком спектре для успешной реализации их будущей многоаспектной профессионально-педагогической деятельности.*

**Ключевые слова:** физиологические особенности, методические принципы игры на саксофоне, преподаватель-музыкант.

*The article describes the basic principles of sound that are important in the context teoretichskoe physiological characteristics on the saxophone. The urgency of this problem lies in the disclosure of the content of the necessary methodological problems of musicians who enrich their musical and performance capabilities are discussed in a wider range for the successful implementation of a future multi-faceted professional-pedagogical activity.*

**Keywords:** physiological features, methodological principles of saxophone playing, teacher-musician.

Науково-методична думка в галузі духового інструментального мистецтва за останні 30 років розвивалась в декількох напрямках: подальшого розвитку та удосконалення загальної теорії та методики навчання гри на всіх духових інструментах, дослідження загальних закономірностей розвитку будь-яких компонентів виконавського апарату та засобів музичної виразності (зокрема, саксофону.); питань теорії та практики гри на конкретному духовому інструменті з'ясування глибоких виконавських процесів, виявлення об'єктивних закономірностей музичної інтонації, вібрато, динаміки, тембру тощо. На основі об'єктивних даних відповідних досліджень усвідомлювались особливості звучання духових інструментів, фізична та фізіологічна природа тих або інших прийомів звукотворення; уважно вивчався класичний доробок, аналізувались партитури та переклади для фортепіано, що сприяло розширенню кругозору, глибокому проникненню в художню цінність музичних творів.

Багато авторів пов'язують свої праці із специфічними особливостями навчання гри на конкретному духовому інструменті та їх узагальненням (Г.Єремкін, Б.Манжора К.Мюльберг, Є.Носирєв, В.Сумеркін, Р.Терьохін, А.Усов та ін.). Обрана проблема складна тим, що музична педагогіка звернулась до сфери виконавства на духових інструментах нещодавно. Серед авторів та дослідників теорії та методики гри на духових інструментах назовемо В.Апатського, Н.Волкова, Б.Дикого, Ю.Усова та інших.

У музично-педагогічній науці значне місце стали займати дослідження щодо звуковидобування на духових інструментах. У дореволюційній використовувалось лише поняття «атака» звука, а у сучасній методиці воно розширилося за рахунок терміну «штрих» та ін. Зауважимо, що багато відомих педагогів-методистів все частіше пропонують у своїх методиках власні погляди на застосування тих чи інших штрихів та атаки звуку.

Останнім часом саксофон став користуватись особливою популярністю серед духових інструментів. Ми пояснюємо це тим, що цей інструмент мобільний і може використовуватися як у академічному музичному виконавстві, так і у відтворенні сучасних музичних стилів і напрямках.

Багато років з різних причин (історичних, об'єктивних, суб'єктивних) академічного навчання гри на саксофоні у вітчизняній системі музичної освіти не було. Цим можна пояснити і відсутність дипломованих музикантів-саксофоністів та професійних викладачів. Саксофон опановували як другий споріднений інструмент кларнетисти з класичною академічною освітою. Існувала і така категорія саксофоністів як джазові музиканти (50-60 роки), талановитих осіб, які навчались грати на цьому інструменті самостійно, мали початкову музичну освіту (брали участь у художній самодіяльності, грали в духових оркестрах).

Актуальність обраної проблеми підсилюється за рахунок того, що з розвитком у середині 70-х років академічної джазової освіти, відкриття класів саксофона у музичних школах, училищах цей інструмент отримує ще більшу популярність, розповсюдження в усіх видах інструментального виконавства (сольного, ансамблевого, оркестрового). Але науково обґрунтованої системи методичних принципів, розкриття особливостей фізіологічного впливу на опанування саксофону ще не було. Тому в статті розкриваються деякі анатомо-фізіологічні особливості гри на саксофоні та обґрунтовуються загальнопедагогічні та специфічно музичні принципи положення, що сприяють ефективності навчання саксофоніста.

Для досягнення поставленої мети необхідно розглянути такі основні питання: принципи, що можуть сприяти ефективності навчання гри на саксофоні, анатомо-фізіологічні особливості, які мають безпосередній вплив на музично-педагогічне становлення саксофоніста у процесі навчання.

Гра на духових інструментах є процесом складним, що об'єднує анатомо-фізіологічні можливості та безпосередню техніку відтворення звуків губами та пальцями.

До анатомо-фізіологічних основ необхідно віднести такі загальні положення: - особливості утримання саксофона (він має бути підвішаним на відповідній мотузці під кутом відносно тулуба, спрямованого до правого стегна); - розташування паралельно тулуба, права рука трохи висунута вперед; утримання тростини та робота губ (під час гри на саксофоні нижня губа повинна активно впливати на вібрацію тростини та контролювати стрій); - активність вдиху та особливо видиху для досягнення стабільного звуку, його однорідності.

Ми маємо зупинитися на останній позиції, що стосується дихання як основи виконавської техніки саксофоніста у контексті фізіології цього процесу.

Звертаючи увагу на дихання слід знати, що виконавське дихання виконавця на будь-якому духовому інструменті суттєво відрізняється від фізіологічного дихання за такими напрямками: фізіологічне дихання мимовільне, а виконавське – здійснюється не лише не довільно, але й потребує від музиканта віртуозного управління ним; об'єм виконавського дихання значно перебільшує об'єм фізіологічного (відповідно – 3500 см<sup>3</sup> та більше проти 500 см<sup>3</sup> повітря); у виконавському диханні асиметричність вдиху та видиху проявляється більше (1:20, навіть 1:40) у порівнянні з фізіологічним (4:5); фізіологічний вдих здійснюється, як правило, через ніс, а під час гри на духовому інструменті вдих здійснюється головним чином через рот; фізіологічний видих має пасивний характер та здійснюється безконтрольно, а виконавський, що здійснюється на опорі, витрачається економно.

Таким чином, на відміну від фізіологічного, виконавське дихання пов'язано з великими витратами фізичних сил. Висока техніка дихання необхідна для досягнення виконавської майстерності і для збереження здоров'я [1, с. 90]. Часто виконавці користуються змішаним диханням.

Анатомо-фізіологічні процеси, пов'язані з виконавством на духових інструментах, стають основою методики навчання гри на них. Вони безпосередньо пов'язані із художніми задачами виконавства, культурою звуковидобування, візуальним сприйняттям виконавця, та власним відчуттям свободи. Найважливішими компонентами змісту методики є постановка, утримання інструмента, робота губ та губних м'язів, співвідношення їх з роботою щелепів, а головне, робота дихального апарата.

У рецензії Б.Дикова на роботу В.Іванова «Школа академічної гри на саксофоні» можна знайти декілька причин популярності саксофона: а) зародження на початку ХХ ст. джаза (багатьох його течій), для якого було характерно виконання малими інструментальними

ансамблями з обов'язковою присутністю в них саксофонів. У 30-і роки з'являються великі джазоркестри, в яких група саксофонів складалась з 5-ти інструментів; б) приблизно в ці роки саксофони були введені у воєнні духові оркестри; в) поява музичної індустрії популярної музики, де акомпануючий склад музичних ансамблів також не обходився без саксофона; г) особливе звучання саксофона, яке за тембром та діапазоном знаходиться між мідними та дерев'яними духовими інструментами та природно вписується у сучасну звукову палітру джазової, рок та поп музики; д) звуковидобування на саксофоні за складністю початкового етапу навчання гри набагато легше у порівнянні з іншими спорідненими інструментами (кларнетом, гобоєм, флейтою); є) конструкція ричажно-клапанного механізму є універсальною для всіх дерев'яних духових інструментів, що зробило саксофон у XX і XXI ст. популярним та широко розповсюдженим [3].

Багато методичних положень (наприклад, про організацію уроку, про принципи розвивального навчання, навіть щодо методичних підходів) викладачі духових інструментів часто беруть у відомих музикантів, виконавців на фортепіано або вокалістів. Прикладом може бути науково-методична праця В. Апатського «Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва», в якому автор спирається на методичний досвід Г. Нейгауза, Я. Зака, Н. Перельмана та інших музикантів [1].

Ці обставини, пише В. Гузій, примусили переглянути викладання курсу методики навчання на духових інструментах. У його основу покладені наступні принципи: а) інтеграція теоретичних положень та педагогічної практики з максимальною реалізацією міжпредметних зв'язків; б) виокремлення прикладного характеру методики навчання на духових інструментах (гра на саксофоні не є виключенням) та наближення його до умов майбутньої практичної діяльності; в) активізація самостійної роботи студентів, створення умов для прояву ініціативи, відповідальності, творчого пошуку. Практика виконання на духових інструментах, використання принципів, відомих у музично-педагогічній науці, переконує в тому, що викладач-духовик повинен добре знатися у анатомії та фізіології, акустиці та психології, соціології та інших галузях знань. До того ж педагог має бути сам яскравою, цікавою особистістю.

Серед методичних принципів великого значення набуває принцип професійного вдосконалення, оскільки під час гри на духовому інструменті важливим є виконавський показ (часто викладач сам стає активним учасником колективу музикантів, ансамблю).

Наступним принципом можна назвати вербальне доповнення до виконавського показу для того, аби зробити доступним учням найскладніші та абстрактні поняття та ідеї. Слово активізує почуття, уяву учня, розвиває його мислення. За допомогою слова викладач може розкрити зміст художнього твору та закономірності музично-виконавського мистецтва, роз'яснити особливості постави, виконавського апарату та сутність технічних прийомів, виявити недоліки виконання та вказати шляхи їх виправлення. Важливе місце у вербальному доповненні займають образні порівняння, асоціації, метафори, яскраві характеристики. Творче спілкування педагога з учнями народжує своєрідну професійну лексику, лаконічну та образну мову.

Для успішного проведення уроків необхідно дотримуватись таких принципів: доступності, послідовного ускладнення матеріалу, індивідуального підходу, виховання творчої індивідуальності.

Крім загальнопедагогічних принципів укажемо і на специфічні, дотримуватись принципу ранішньої спеціалізації.

Сучасне виконавство на духових інструментах розвивається швидкими темпами. Швидко змінюються вимоги, що висуваються до нього. Зросла роль духових інструментів у сучасному симфонічному оркестрі, відроджуються дещо втрачені ними позиції на концертній естраді, безперервно зростає складність музичного репертуару. В таких умовах необхідно серйозно задуматися про підвищення ефективності методики викладання, значні резерви якої знаходяться в межах існуючого методичного досвіду.

Ми вважаємо, що набуває актуальності розгляд цієї проблеми в контексті фізіологічних особливостей гри на саксофоні у процесі навчання. На протязі останніх двох десятиліть значно знизився «віковий ценз» початківців у навчанні гри на духових інструментах,

популярнується раннє залучення молодих музикантів до мистецтва. Таким чином, важливим спеціальним принципом стає рання спеціалізація, в основі якого лежить гра на «проміжному» духовому інструменті – блокфлейті (простота та доступність блокфлейти дозволили їй зараз зайняти належне місце в шкільному музичному вихованні різних країн Європи). Цим інструментом зацікавились й вітчизняні педагоги-духовики: гра на блокфлейті не потребує значних фізичних зусиль, тому заняття можна на ній розпочинати з самого раннього віку. Наприклад, майбутній саксофоніст (фаготист, інші), який навчається за цією системою, розпочинає своє навчання з шести – семирічного віку. Навчаючись на цьому інструменті, він опановує основи музичної грамоти, розвиває музичну пам'ять, слух, уміння читати ноти, опановує принципи формування амбушюра та техніку виконавського дихання тощо. У десять років він переходить до занять на основному інструменті [1, с. 386].

Таким чином, у методиці навчання гри на саксофоні застосовуються загальнопедагогічні принципи та специфічно музичні. В основі розвитку виконавських навичок гри на саксофоні лежить складне сполучення анатомо-фізіологічних процесів з розвитком внутрішніх слухових та перцептивно-тембрових здібностей музикантів, їх технічних можливостей та особливостей звуковидобування. У музично-педагогічному доробку з методики виконавства на духових інструментах, у т. ч. гри на саксофоні, попри загальний зростаючий інтерес до нього, ще існує багато нерозглянутих питань. З розвитком музично-інструментального виконавства на духових інструментах, узагальнюється досвід споріднених виконавських методик, а саме: у питаннях дихання, звуковидобування, інтонації – узагальнюється досвід вокалістів, а у питаннях техніки виконавства – досвід піаністів.

Подальшого дослідження потребують конкретні методичні рекомендації викладачам-саксофоністам стосовно виконавської специфіки та відповідних умов роботи з творчими колективами духових інструментів.

### Література

1. Апатський В. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва : навч. посібник / В. Апатський. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2006. – 432 с.
2. Гузий В.М. К вопросу усовершенствования вузовского курса методики преподавания на духовых и ударных инструментах / В.М. Гузий // История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Тезисы докладов, Ростов-на-Дону: РИО АОЗТ «Цветная печать», 1997.– С.105 –106.
3. Иванов В.Д. Школа академической игры на саксофоне / В.Д. Иванов. – М.: Музыка, 2004.
4. Усов Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего ее совершенствования / Ю.Усов // Проблемы музыкальной педагогики: Труды Московской консерватории. – М., 1981.
5. Чуриков В.А. Аппликатура саксофона / В.А. Чуриков // История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Тезисы докладов, Ростов-на-Дону: РИО АОЗТ «Цветная печать», 1997.– С.135–137.

УДК 378.147:784

Цинь Чень

### ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ ДО САМОРОЗВИТКУ МАЙБУТНЬОГО УЧИТЕЛЯ МУЗИКИ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО НАВЧАННЯ

*В статті предпринята попытка обозначить основное направление в решении проблемы формирования готовности к саморазвитию будущего учителя музыки в процессе вокально-хорового обучения. Решение этой задачи представляется сложным многогранным процессом. В общем виде он состоит из системных этапов самоподготовки и самореализации в процессе вокально-хорового образования. Самоподготовка, является*