

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

Чжан Хуан

**ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ
УЧАЩИХСЯ-ТРУБАЧЕЙ В УСЛОВИЯХ ДОВУЗОВСКОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Специальность: 5.8.2 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка,
музыкальное искусство (среднее профессиональное образование))
(педагогические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук, профессор
Блок Олег Аркадьевич

Москва
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Теоретические основы формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования в контексте личностно-творческого подхода	18
1.1. Структура и содержание формирования исполнительской техники учащихся-трубачей	18
1.2. Личностно-творческий подход как методология формирования исполнительской техники учащихся-трубачей	50
1.3. Педагогические условия формирования исполнительской техники учащихся-трубачей	73
Выводы по главе 1	105
Глава 2. Методические основы формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования в контексте личностно-творческого подхода	109
2.1. Диагностика состояния сформированности исполнительской техники учащихся-трубачей	109
2.2. Совершенствование исполнительской техники учащихся-трубачей (педагогический эксперимент и его итоги)	124
Выводы по главе 2	155
Заключение	156
Список литературы	162
Приложения	185

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Искусство игры на трубе занимает достойное место в области мировой музыкальной культуры. Большое количество композиторов, педагогов и исполнителей посвятили свою творческую жизнь этому инструменту.

Технические характеристики, выразительные возможности, демократичность и относительная доступность сделали трубу востребованной и популярной. Она находит широкое применение в сольной, ансамблевой и оркестровой практике.

Активно развивается класс трубы в системе профессионального музыкального образования. Вместе с тем, у учащихся-трубачей, вступающих на путь довузовской профессиональной подготовки, сегодня прослеживается целый ряд негативных явлений: фальшивое звукоизвлечение, темповая ограниченность, штриховое однообразие, несоразмерное с фразировкой дыхание, невыразительное звуковедение, а также шаблонность трактовок сочинений, отсутствие или низкий уровень артистизма. Постановка и развитие игрового аппарата часто осуществляются вразрез с природными данными музыкантов по сомнительным методикам, без применения индивидуального подхода, учета личностной специфики, при полном отсутствии концепции формирования исполнительской техники.

Во главу угла, как правило, ставятся: чрезмерное увеличение репетиционного времени, принцип «многократное повторение – мать учения», стереотипность технико-формирующих позиций, что обуславливает технологическую несостоятельность, сползание на уровень «проторительных» концепций, потерю художественно-творческого лица учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования. Творчество, эвристическая деятельность в области

формирования исполнительской техники уступают место шаблонному подбору и освоению инструктивно-тренировочного материала, муштре, бесконтрольным, автоматизированным действиям-движениям, бесцельной игре в целом. Поэтому сегодня возрастает значимость применения личностно-творческого подхода, направленного на формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования. Личностно-творческий подход призван обеспечить учет не только индивидуальной физиологической природы, качеств и свойств личности учащихся-трубачей, но и их целостное формирование как исполнителей-мастеров, исполнителей-художников, исполнителей-мыслителей.

Сегодня в условиях довузовского профессионального образования обостряются **противоречия** между:

- необходимостью повышения общего уровня исполнительского мастерства трубачей и слабой технической подготовкой учащихся;
- усложняющимися репертуарными программами, глубиной художественно-образного содержания музыкальных произведений и низким качеством формирования и реализации исполнительской техники в классе трубы;
- потребностью научного обоснования технической подготовки в классе трубы и мало разработанной учебно-методической базой.

Трафаретность педагогических решений, техническая несостоятельность учащихся-трубачей, отсутствие применения личностно-творческого подхода обуславливают издержки их подготовки в условиях довузовского профессионального образования. Поэтому в настоящее время становится **актуальным** поиск педагогических условий, принципов, технологии, методов и средств формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

Проблема исследования состоит в том, что освоение исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования, представляя стратегическую задачу, одновременно заключает в себе большую сложность (специфика медного духового инструмента с «капризной», неустойчивой природой, которая предполагает перманентные действия по расширению диапазона, в направлении достижения точного и выразительного звучания на поприще сольного и оркестрово-ансамблевого исполнительства, а также – изучение всего многогранного технологического комплекса), становится для учащихся недостижимым «продуктом», который отсекает возможность вхождения в увлекательный мир многожанрового, разностилевого репертуара, приобретает «приспособленческий» статус, разрушающий дух творчества в музыкально-образовательном процессе, что делает невыполнимым приобретение необходимых компетенций учащимися-трубачами.

Степень научной разработанности проблемы. Развитие творческого ресурса личности, ее технологического базиса в различные исторические периоды являлось объектом рассмотрения ученых, представляющих разные области знания: философию, социологию, искусствознание, педагогику, психологию и др. С позиций античной философии природу и закономерности творчества изучали Аристотель, Демокрит, Пифагор, Платон. Большой вклад в концепцию становления личностно-творческой природы индивидуума был сделан российскими и китайскими философами, среди которых: В.Ф. Асмус, Н.А. Бердяев, Б.П. Вышеславцев, И.А. Ильин, А.Ф. Лосев, Н.О. Лосский, В.С. Соловьев, В.В. Розанов, П.А. Флоренский, а также Конфуций, Лао Цзы, Мэн-Цзы, Сюнь-Цзы, Хань Фэй, Дун Чжуншу, Ван Чун, Ван Янмин и др.

Психологию творчества, психологию искусства разрабатывали: К.А. Абульханова-Славская, Б.Г. Ананьев, Д.Б. Богоявленская, А.В. Брушлинский, Л.С. Выготский, Дж. Гилфорд, С.О. Грузенберг, Л.Б. Ермолаева-Томина, Е.П. Крупник, Б.Ф. Ломов, А.Н. Леонтьев, А. Маслоу, Р. Мей, Б.С. Мейлах, А.А. Мелик-Пашаев,

Х. Морей, В.Н. Мясищев, Р.С. Немов, Я.А. Пономарев, Т. Рибо, К.Р. Роджерс, С.Л. Рубинштейн, В.В. Селиванов, С.В. Тейлор, Д.Н. Узнадзе, В.Д. Шадриков.

Музыкально-психологические аспекты подготовки исполнителей отразили в своих научных разработках: О.А. Апраксина, Н.К. Бакланова, М.М. Берлянчик, М.П. Блинова, О.А. Блок, Л.Л. Бочкарев, А.Л. Готсдинер, Г.В. Иванченко, Д.К. Кирнарская, Е.П. Крупник, С.И. Науменко, А.Б. Орлов, В.И. Петрушин, В.Г. Ражников, Г.С. Тарасов, Б.М. Теплов, А.В. Торопова, Ю.А. Цагарелли и др.

В музыкально-педагогическом ракурсе вопросы формирования исполнителей рассматривали следующие ученые: Э.Б. Абдуллин, И.С. Аврамкова, А.Д. Алексеев, Ю.Б. Алиев, Н.И. Ануфриева, Л.Г. Арчажникова, Л.А. Безбородова, Л.А. Боренбойм, М.М. Берлянчик, О.А. Блок, К.М. Бульго, Г.Р. Гинзбург, В.И. Горлинский, М.Д. Корноухов, Б.Л. Кременштейн, Л.С. Майковская, А.В. Малинковская, И.Н. Немыкина, О.В. Ощепкова, Н.Е. Перельман, В.Г. Ражников, Л.А. Рапацкая, Р.Н. Слонимская, Л.Е. Слуцкая, Н.А. Терентьева, А.В. Торопова, Б.М. Целковников, Г.М. Цыпин, О.Ф. Шульпяков, А.И. Щербакова, Д.В. Щирин и др.

Искусствоведческие аспекты заявленной проблематики освещали: Б.В. Асафьев, И.А. Барсова, В.М. Блок, В.В. Ванслов, Е.В. Волкова, Н.А. Гарбузов, М.И. Имханицкий, Ю.Г. Кон, В.Д. Конен, И.А. Котляревский, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, Г.П. Овсянкина, Ю.Н. Рагс, Л.А. Рапацкая, И.Я. Рьжкин, С.И. Савенко, С.С. Скребков, А.Н. Сохор, В.Н. Холопова, В.А. Цукерман и др.

Проблему подготовки кадров в условиях довузовского профессионального музыкального образования, вне зоны исполнительского искусства на духовых инструментах, изучали: Н.А. Агафонова, А.С. Базиков, С.П. Барковская, И.А. Большакова, И.А. Бутова, О.В. Германова, В.Н. Гоптарев, В.И. Горлинский, И.Е. Коновалов, А.Б. Ледогостер, Н.Г. Панова, О.Н. Поповская, А.М. Сафина, Е.Р. Сизова, Р.А. Хусеинов, А.Н. Якупов.

Психофизиологический контекст формирования отдельных элементов исполнительского аппарата инструменталистов, включая трубачей, рассматривали: Н.Л. Агаджанян, В.Н. Апатский, А. Брейтбург, Н.М. Волков, П.Ю. Делий, С. Ригтс, Р.Ф. Сулейманов, а также Н.К. Переверзев, Г.М. Цыпин, О.Ф. Шульпяков и др.

Обучению игре на медных духовых инструментах в целом и – на трубе, в частности, посвящено большое количество трудов российских исследователей и авторов из других стран. Среди них: Г.А. Абаджан, М.В. Анисимов, С.А. Баласанян, В.М. Блажевич, С.В. Болотин, А.А. Бучнев, В.Ф. Венгловский, Н.В. Волков, Н.М. Волков, В.В. Вурм, В.Б. Гайворонский, И.С. Гишка, П.Ю. Делий, Б.А. Диков, Т.А. Докшицер, И.А. Ежов, А.М. Иков, Н.Л. Куров, В.Н. Мануйлов, Г.А. Орвид, А.М. Паутов, Б.А. Пронин, В.И. Пушкарев, Е.А. Савин, А.Д. Селянин, А.М. Сычугов, М.И. Табаков, В.В. Токмаков, Ю.А. Усов, Х. Юй, J.B. Arban, Ch. Davis, F. Campos, Ph. Farkas, A. Haas, D. Hickman, C. Hui, B. Lin, Th. Moore, A. Plog, R. Quinque, A. Roseborough, M. Sachs, E. Tarr, P. Thibaud, J. Thompson, A. Vizzutti.

Отмечая весомый научный вклад вышеперечисленных авторов, следует указать, что в их работах были рассмотрены лишь отдельные стороны поставленной проблемы. В настоящем исследовании формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования на базе личностно-творческого подхода стало предметом специального системного рассмотрения.

Объект исследования: процесс подготовки учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

Предмет исследования: формирование исполнительской техники учащихся-трубачей на основе личностно-творческого подхода.

Цель исследования: теоретико-методическое обоснование формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования на основе личностно-творческого подхода; разработка, апробация и внедрение экспериментальной методики.

Задачи исследования:

1. Определить структуру и содержание формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

2. Применить личностно-творческий подход как методологию данного исследования.
3. Выявить педагогические условия формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в контексте довузовского профессионального образования.
4. Провести диагностику состояния сформированности исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.
5. Разработать авторскую методику, отражающую инновационную технологию, и раскрыть научно-методические основы совершенствования формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

Гипотеза исследования.

Формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования станет эффективным, если:

- осуществлять подготовку в контексте личностно-творческого подхода;
- делать акцент на интеллектуальное развитие исполнителей, достижение ими необходимого комплекса исполнительских действий-движений для полноценной игры;
- базироваться на образовательной технологии, которая включает в себя комбинированное творческое восприятие, технику дыхания, амбушюра, пальцев и позволяет обеспечить процессы извлечения, ведения и снятия звуков через слухо-двигательное представление, самоконтроль, а также комплекс исполнительских действий-движений, направленных на глубокое воплощение художественно-образного содержания музыкальных произведений;
- педагогический показ в своей структуре будет содержать определенные составные части: мотивационно-организационную (принцип интереса); показательно-иллюстративную (принцип

наглядности); объяснительно-дискуссионную (принцип доступности); ценностно-ориентационную (принцип систематичности и последовательности); планомерно-перспективную (принцип целостного освоения технического арсенала);

- обеспечивать следующие педагогические условия: либерально-толерантное педагогическое взаимодействие; освоение разнообразного, индивидуально-направленного инструктивно-тренировочного материала; освоение комплексного (многостилевого, разножанрового) репертуара; активизация, систематизация самостоятельной работы.

Методолого-теоретическую основу исследования составили воззрения и труды мыслителей различных эпох, представителей разнообразных философских направлений, школ восточной и европейской традиций: Лао Цзы, Конфуция, Мэн-Цзы, Сюнь-Цзы, Хань Фэя, Дун Чжуншу, Ван Чуна, Ван Янмина, Аристотеля Платона, Сократа, Н.А. Бердяева, Б.П. Вышеславцева, И.А. Ильина, Н.О. Лосского, В.С. Соловьева, В.Ф. Асмуса, А.Ф. Лосева, а также Б.Г. Ананьева, Н.А. Бернштейна, Л.С. Выготского, С.Л. Рубинштейна, М.С. Кагана, А.Н. Леонтьева, В.М. Петрова, Я.А. Пономарева, Л.Н. Столовича, Б.В. Асафьева, Э.Б. Абдуллина, А.С. Базикова, О.А. Блока, Л.Л. Бочкарева, М.И. Имханицкого, В.И. Петрушина, Л.А. Рапацкой, Б.М. Теплова, А.В. Тороповой, Ю.А. Усова, Г.М. Цыпина, О.Ф. Шульпякова, Д.В. Щиринина которые разрабатывали концепции личностно-творческого подхода, развития человека в области искусства и культуры, всестороннего формирования музыканта-исполнителя.

Методы исследования: *общетеоретические* – анализ, сравнение, обобщение, индукция, дедукция, дифференциация, синтез, классификация, систематизация, моделирование; *эмпирические* – наблюдение (прямое, опосредованное), беседа, опрос, интервьюирование, анкетирование, интроспекция, экспертиза, педагогический эксперимент.

База исследования:

Средняя профессиональная музыкальная школа при Шанхайской консерватории, кафедра (отделение) духовых инструментов (The Music

Middle School Affiliated to Shanghai Conservatory of Music) – (экспериментальная группа); Средняя профессиональная музыкальная школа при Центральной (Пекинской) консерватории, кафедра (отделение) оркестровых инструментов (Middle School Attached to China Conservatory of Music) (КНР) – (контрольная группа); Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение Московской области «Московский губернский колледж искусств», Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры», факультет музыкального искусства, кафедра музыкального образования, кафедра духовых и ударных инструментов (РФ) в период с 2020 по 2023 гг.

Этапы исследования:

На первом, теоретико-поисковом этапе (октябрь 2020 – март 2021 гг.) проводилось теоретическое обоснование избранной проблематики, определение методологической базы исследования, формулирование основных понятий.

На втором, опытно-поисковом этапе (март 2021 – август 2021 г.) осуществлялось создание программы и авторской методики, направленной на формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в контексте личностно-творческого подхода в условиях довузовского профессионального образования.

На третьем, итогово-аналитическом этапе (сентябрь 2022 г. – июнь 2023 гг.) проводился педагогический эксперимент с целью выявления эффективности созданной методики, анализ, обработка полученных результатов, формулирование выводов исследования, целостное оформление диссертации.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается опорой на фундаментальные источники в области философии, социологии музыки, искусствоведения, музыкознания, психологии, физиологии, педагогики музыкального образования, музыкального исполнительства, педагогики и психологии музыкального

творчества по избранной теме; применением комплекса общетеоретических и эмпирических методов исследования, организацией и проведением педагогического эксперимента апробацией итоговых результатов.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. Разработана концепция формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования на основе личностно-творческого подхода (методология исследования, значимое средство познания, общенаучный метод), позволяющая обеспечить их подготовку в единстве *физиологического и психологического, интеллектуального и эмоционально-чувственного, технического и художественно-образного, объективного и субъективного, канонического и специфического, традиционного и новационного, сознательного и бессознательного, репродуктивного и продуктивного (творческого)* начал.

2. Создана образовательная технология в классе трубы, дающая возможность обеспечить системно-последовательное формирование исполнительской техники через активизацию комплексного творческого восприятия (интеллектуально-чувственного), слухо-двигательных представлений, включение самоконтроля над рационально выстраиваемым, выразительным извлечением, ведением и снятием звуков-образов. Реализация такой технологии может осуществляться в контексте детально-потактовом и всей драматургии музыкального произведения комплексного репертуара, а также в русле освоения специализированного инструктивно-тренировочного материала.

3. Выявлены педагогические условия формирования исполнительской техники учащихся-трубачей: *либерально-толерантное педагогическое взаимодействие* (учитель – инструмент – ученик), которое характеризует: доверительность, благожелательность, уважение, внимательное отношение, атмосфера сотрудничества, наставничества, наличие соучастия, взаимодействия, эвристика, сотворчество; *освоение разнообразного инструктивно-тренировочного материала* (гаммы,

арпеджио, однородные и разнородные специализированные упражнения, этюды /учебные, концертные/, индивидуально подобранные творческие задания); *освоение комплексного* (многостилевого, разножанрового) *репертуара; активизация, систематизация самостоятельной работы.*

4. Разработана авторская инновационная методика «От технической свободы к выразительному, целесообразному, художественно-оправданному исполнению» и специализированный лекционный курс «Путь к техническому совершенству учащихся-трубачей: от психофизиологического единства к художественно-творческой свободе», обеспечивающие системно-последовательное, динамичное формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

5. Создана конструкция музыкального материала (комплексного репертуара, отражающего совокупность различных жанров, стилей и направлений: академическая традиция «от И.С. Баха до Ж. Оффенбаха» /оригинальные произведения, переложения/, музыка на народной основе, а также – эстрада, джаз; инструктивно-тренировочная подборка: гаммы, арпеджио, специализированные упражнения /однородные, разнородные/, этюды /учебные, концертные/, индивидуально-творческие задания) применение которого открывает путь к целостному формированию исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

Теоретическая значимость исследования:

1. Проанализированы научно-теоретические материалы (российские, общеевропейские, американские, китайские), посвященные подготовке исполнителей-инструменталистов, в частности, учащихся-трубачей.

2. Получили рабочее определение, авторское толкование следующие ключевые понятия исследования: «исполнительская техника учащихся-трубачей», «музыкальная фразировка в классе трубы»,

«артикуляция исполнителей на трубе», «техническая свобода трубачей», «освоение искусства интонирования в классе трубы» и др.

3. Классифицированы векторы деятельности в русле формирования исполнительской техники учащихся-трубачей, которые позволяют целостно, системно и в детализированном режиме проектировать, организовывать образовательный процесс класса трубы, обеспечивающий технологическую грамотность будущих исполнителей (мыслителей, художников, мастеров): *когнитивный, эвристический, технико-художественный, контрольно-концертный, итогово-аналитический, планомерно-перспективный, когнитивно-инновационный.*

4. Произведен теоретический анализ «педагогического показа» – комплексного учебно-творческого метода, который включает в себя следующие составляющие: *мотивационно-организационную, показательно-иллюстративную, словесно-объяснительную, ценностно-ориентационную и креативно-развивающую.*

5. Систематизированы качества, свойства исполнительских действий-движений на базе триединства (техника дыхания, амбушюра, пальцев), отраженные в теоретической (идеальной) модели, дающей возможность оптимально формировать исполнительскую технику учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования: *активные и инерционные, осознанные и автоматизированные, свободные и целенаправленные, целесообразные и рациональные, независимые и скоординированные, выразительные и управляемые, концептуально-выстроенные и целостно-организованные.*

Практическая значимость исследования:

1. Реализована в части проведенного педагогического эксперимента созданная автором компетентностная модель формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

2. Разработан диагностический инструментарий, позволяющий продемонстрировать уровни сформированности исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

3. Прочитан авторский специализированный учебный курс «Путь к техническому совершенству учащихся-трубачей: от психофизиологического единства к художественно-творческой свободе», позволивший оптимизировать музыкально-образовательный процесс в экспериментальной группе.

4. Использованы материалы авторской методики формирования исполнительской техники учащихся-трубачей на музыкальном отделении Московского губернского колледжа искусств по направлению «Оркестровые духовые и ударные инструменты», на кафедре духовых и ударных инструментов Московского государственного института культуры в рамках дисциплины «Методика обучения игре на духовых и ударных инструментах».

5. Осуществлен качественный рост уровня формирования исполнительской техники учащихся-трубачей, базирующийся на применении авторской инновационной методики «От технической свободы к выразительному, целесообразному, художественно-оправданному исполнению».

Апробация и внедрение результатов исследования отражены: в 14 публикациях автора, 6 из которых вышли в свет в журналах, входящих в перечень научных изданий, рекомендованных ВАК РФ; в авторском специализированном практико-ориентированном лекционном курсе «Путь к техническому совершенству учащихся-трубачей: от психофизиологического единства к художественно-творческой свободе», читаемом в русле педагогического эксперимента, на музыкальном отделении по направлению «Оркестровые духовые и ударные инструменты» Московского губернского колледжа искусств, в рамках дисциплины «Методика обучения игре на духовых

и ударных инструментах, осваиваемой на кафедре духовых и ударных инструментов, в обсуждении материалов диссертационного исследования на кафедре музыкального образования Московского государственного института культуры; в выступлениях на международных научно-практических конференциях: «Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве» (Москва, 2020, 2021, 2022 гг.), «Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства» (Москва, 2020, 2021, 2022, 2023 гг.), «Культура, наука, искусство – современные векторы развития вуза культуры» (Орел, 2022 г.), «круглых столах» «Развитие творческого потенциала музыканта» (Москва, 2020, 2021, 2022, 2023 гг.).

Положения, выносимые на защиту:

1. Концепция формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования на основе личностно-творческого подхода позволяет обеспечить их подготовку в единстве: *физиологического и психологического, интеллектуального и эмоционально-чувственного, технического и художественно-образного, объективного и субъективного, канонического и специфического, традиционного и новационного, сознательного и бессознательного, репродуктивного и продуктивного (творческого)* начал.

2. Активизация комплексного творческого восприятия (интеллектуально-чувственного), слухо-двигательных представлений, включение самоконтроля над рационально выстраиваемым, выразительным извлечением, ведением и снятием звуков-образов в режиме детально-потактовом и всей драматургии музыкального произведения комплексного репертуара, а также на базе освоения специализированного инструктивно-тренировочного материала – *технология*, обуславливающая продуктивное, качественное формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

3. Педагогические условия: *либерально-толерантное, личностно-творческое взаимодействие* (учитель – труба – ученик), которое

характеризует: доверительность, благожелательность, уважение, внимательное отношение, атмосфера сотрудничества, наставничества, наличие соучастия, взаимодействия, эвристика, сотворчество; *освоение разнообразного инструктивно-тренировочного материала* (гаммы, арпеджио, специализированные упражнения /однородные, разнородные/, этюды /учебные, концертные/, индивидуально подобранные творческие задания); *освоение комплексного* (многостилевого, разножанрового) *репертуара*; *активизация, систематизация самостоятельной работы* – представляют важное слагаемое в реализации формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в учреждениях довузовского профессионального образования.

4. Ориентир на идеальную модель качеств и свойств исполнительских действий-движений (*активные и инерционные, осознанные и автоматизированные, свободные и целенаправленные, целесообразные и рациональные, независимые и скоординированные, выразительные и управляемые, концептуально-выстроенные и целостно-организованные*) открывает возможность векторного, систематичного и последовательного формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

5. Авторская инновационная методика «От технической свободы к выразительному целесообразному, художественно-оправданному исполнению учащихся-трубачей», теоретико-методический, практико-ориентированный учебный курс «Путь к техническому совершенству учащихся-трубачей: от психофизиологического единства к художественно-творческой свободе» (активное межличностное либерально-толерантное взаимодействие в классе трубы, освоение комплексного репертуара /классика, материал на народной основе, современные стили и направления/, разнообразный, индивидуально направленный инструктивно-тренировочный материал, активизация, систематизация самостоятельной работы) являют собой значимый инструментарий формирования исполнительской техники

учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования в контексте применения личностно-творческого подхода.

Личностный вклад автора заключается в разработке методологических и теоретических положений, способствующих решению проблемы формирования исполнительской техники учащихся-музыкантов в условиях довузовского профессионального образования на основе личностно-творческого подхода; в подборе специализированного инструктивно-тренировочного материала, анализе комплексного репертуара (классика, музыкальный материал на народной основе, современные стили и направления) в контексте задач, поставленных в диссертации, в поиске и обосновании педагогических условий, позволяющих оптимизировать образовательный процесс в области заявленной проблематики, в создании авторской методики «От технической свободы к выразительному, целесообразному, художественно-оправданному исполнению учащихся-трубачей», теоретико-методического, практико-ориентированного учебного курса «Путь к техническому совершенству учащихся-трубачей: от психофизиологического единства к художественно-творческой свободе» их апробации в русле опытно-экспериментальной деятельности.

Структура диссертации состоит из введения, двух глав, пяти параграфов, заключения, списка используемых источников (231 наименование, из них 180 на русском и 51 – на английском языках) и приложения (4 приложений).

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ УЧАЩИХСЯ-ТРУБАЧЕЙ В УСЛОВИЯХ ДОВУЗОВСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЛИЧНОСТНО-ТВОРЧЕСКОГО ПОДХОДА

1.1. Структура и содержание формирования исполнительской техники учащихся-трубачей

Многие музыканты стремятся к совершенствованию исполнительской техники, но, к сожалению, так и не достигают ее высот. Почему техническое мастерство остается «несбыточной мечтой» для большого количества учащихся? В этом смысле не является исключением и труба. Ее природа многогранна, а спектр применения – весьма широк. Технические возможности этого инструмента «побеждают» любое, самое богатое воображение. Она может быть помпезно-призывной и нежно-лиричной, фанфарно-громогласной и «изящной», «легкой», «парящей».

Ведущие композиторы мира не обошли своим вниманием трубу. Она как мелодический инструмент прекрасно проявила себя в разнообразных фактурных режимах. Гомофонно-гармонический и полифонический склад тоже трубе по плечу. Ее галерея композиторского гения простирается от И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, А.Л. Вивальди, Г. Перселла, Й. Гайдна, Р. Вагнера, К. Сен-Санса, М. Равеля, К. Дебюсси до представителей русской, советской школы Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина, П.И. Чайковского, А.К. Глазунова, А.С. Аренского, А.Н. Скрябина, Б.В. Асафьева, И.Ф. Стравинского, Д.Д. Шостаковича, А.Ф. Гедике,

Ю.М. Александрова, Н.И. Платонова, В.И. Щелокова, С.А. Агабабова, Н.В. Бердыева, современных представителей музыкального искусства зарубежья и России: Г. Томази, Ж. Энеску, П. Хиндемита, А. Онеггера, А. Барро, С.А. Губайдуллиной, В.Г. Агафонникова, Г.И. Банщикова, Л.З. Любовского, А.Г. Арутюняна, М.В. Мильмана, Н.Г. Бирюкова, Ю.М. Буцко, М.Б. Броннера, Е.И. Подгайца и др.

Интерес к духовым инструментам и их активное применение в рамках авторского творчества, инструментовки, осмысление совершенствования конструкций, постепенный переход от «натуральной» трубы (изобретение вентильного механизма) – процессы, находящиеся под пристальным вниманием выдающихся композиторов. Этот факт засвидетельствован в «Записках» М.И. Глинки [69], переписке между М.А. Балакиревым и В.В. Стасовым [140], «Летописи» Н.А. Римского-Корсакова [129] и др. источниках. «Балакирев увлекся идеей инструментовки на натуральные духовые инструменты вероятно не только под влиянием чтения «Traité d'Instrumentation» Берлиоза, но и вследствие унаследованной от Глинки нелюбви к инструментам с вентилями, только что входившими в употребление в 30—40-х годах и вероятно несовершенными. Глинка, правда, дважды говорит в своих «Записках» о духовых инструментах с вентилями весьма неодобрительно: «Инструменты с clefs (pistons) тогда (1820—1829) еще не были изобретены. Музыкальные уши не страдали, как ныне, от неверных противных звуков, которыми нас нещадно угощают. Мазурки графа Михаила Юрьевича [Вьельгорского], нарочно для труб сочиненные, произвели на меня сильное впечатление, и марш в финале оперы „Жизни за царя“ написан мною именно для простых труб, без pistons, и если бы возможно было отыскать теперь хор трубачей, подобно тем, каковые участвовали тогда в нашей серенаде, нет сомнения, что финал оперы значительно произвел бы больше эффекта... В течение лета 1829 года... я нередко слышал на Неве роговую музыку Нарышкина. В особенности производила волшебный эффект пьеса Шимановского „Вилия“, состоящая

вся из арпеджий. Зачем покинули этот фантастический оркестр и ввели отвратительные trompettes à clefs?» [140, с. 88]. В свое время Н.А. Римский-Корсаков, изучая в переходный период появление медных духовых инструментов с 3-х, 4-х, 5-ю вентильной-пistonной системой, узрел перспективность данного конструктивного новшества. В частности, в «Летописи моей музыкальной жизни. 1844-1906» он высказывал следующее: «Изучая совместно со мной многое по части духовых и в особенности медных инструментов, Бородин увлекся так же, как и я, беглостью, свободой обращения со звуками и полнотою гаммы хроматических медных инструментов. Оказалось, что эти инструменты вовсе не представляли собой тех неподвижных орудий, какими мы представляли их до той поры и какими они представились многим композиторам. Партитуры военных оркестров и всякие виртуозные соло убеждали нас в этом» [129, с. 78].

Уверенно «чувствует» себя труба в области моторики, кантилены и речитатива. Помпезность, высокий драматизм, проникновенность, мелодичность звучания этого инструмента обретают подлинную силу и в творчестве П.И. Чайковского. Не случайно Ю.А. Усов подчеркивал: «Огромное напряжение и драматизм придают музыке Чайковского медные духовые инструменты. Особенно ответственная роль труб, например, в его последних трех симфониях... Лаконичные и победные реплики труб вплетаются в вихревое движение скерцо-марша из шестой симфонии, подчеркивая и усиливая трагизм финала.

Большую праздничность придают звучанию оркестра трубы в финале Adagio из первого акта «Спящей красавицы» [142, с. 47, 48].

Труба – своеобразная скрипка в семье медных духовых инструментов. Мелодизм, подвижность, драматизм, помпезность и скорбность звучания – ее неоспоримые качества.

Весомый вклад в развитие исполнительской культуры трубы внес А.Н. Скрябин, в творчестве которого композиторские и исполнительские процессы слились воедино [82]. Справедливо отмечал Д.М. Рогаль-

Левицкий: «Огромное внимание уделял трубе Скрябин. Эта несколько надменная и вызывающая оркестровая краска была весьма созвучна его дерзким замыслам и он, кстати сказать, увековечил ее горделивую звучность в «Поэме Экстаза», поручив трубе блистательную тему, красной нитью проходящую сквозь все произведение. До сих пор ни одному из композиторов не удавалось еще со столь настойчивой последовательностью истолковать звучность трубы в оркестре и с такой очевидностью показать ее художественно-выразительные возможности» [119, с. 160].

Вместе с тем труба хорошо взаимодействует с другими инструментами. Уверенно себя показала как в академической традиции, так и в фольклорном, джазовом направлениях.

Многообразие выразительных средств обусловило наличие богатейшего технического арсенала. Необычайно широкие технические возможности трубы предусматривают освоение большого количества исполнительских приемов, штрихов, способов атаки звука, дыхания, подходов к использованию системы амбушюра, вариантов артикуляции, интонации.

Выдающиеся исполнители на трубе, относящиеся к различным континентам, на протяжении целого ряда столетий демонстрировали высочайшие образцы исполнительской техники, творческого мышления, обозначив широкий спектр выразительных возможностей, интересных художественно-образных решений.

Расширяется репертуар, в который входят оригинальные сочинения, специально написанные для трубы соло. Большое количество музыкальных произведений создано для оркестрово-ансамблевого исполнительства. Разнообразные жанры получили распространение в исполнительской практике учащихся-трубачей: миниатюра, концерт, фантазия, рапсодия, сюита, концертные вариации, этюд и др.

Таким образом, можно заключить то, что труба – кладезь технических возможностей и ее художественно-творческий (композиторский) арсенал,

действительно, огромен. Когда же к этому наследию учащемуся-трубачу можно подступиться в полной мере, по-настоящему погрузиться в глубины разножанрового, многостилевого репертуара различных эпох и авторских школ? Подобное становится возможным в рамках обучения в учреждениях среднего профессионального образования, когда решение задач технического и художественно-творческого развития подопечных является не желаемым, а необходимым условием, детерминантой их формирования как мастеров-исполнителей.

Выбор учреждений довузовского профессионального образования (ДПО), представляющий базу исследования, обусловлен следующим:

1. Всестороннее психофизиологическое созревание учащихся-трубачей наступает в юношеском возрасте, который целиком и полностью соотносится с возможностью, обучаясь в соответствующих образовательных условиях, многогранно и целостно осваивать исполнительскую технику.
2. Формирование исполнительской техники учащихся-трубачей становится стратегической, неотъемлемой задачей в рамках деятельности учреждений ДПО.
3. Приобретение профессионально-творческого статуса выпускника (исполнителя-трубача, педагога класса трубы) учреждения ДПО напрямую связано с формированием их исполнительской техники.
4. Качество закладываемых компетенций в музыкально-творческое сознание, художественно-эстетическую деятельность учащихся-трубачей учреждений ДПО – своеобразное отражение уровня освоения исполнительской техники.
5. Средняя профессиональная музыкальная школа при Шанхайской консерватории, кафедра (отделение) духовых инструментов (The Music Middle School Affiliated to Shanghai Conservatory of Music) – (экспериментальная группа); Средняя профессиональная музыкальная школа при Центральной (Пекинской) консерватории, кафедра

(отделение) оркестровых инструментов (Middle School Attached to China Conservatory of Music) (КНР) – (контрольная группа); Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение Московской области «Московский губернский колледж искусств» получили распространение соответственно на территории КНР и РФ, являются, собственно, государственными и типовыми.

6. Средняя профессиональная музыкальная школа при Шанхайской консерватории, кафедра (отделение) духовых инструментов (The Music Middle School Affiliated to Shanghai Conservatory of Music) – (экспериментальная группа); Средняя профессиональная музыкальная школа при Центральной (Пекинской) консерватории, кафедра (отделение) оркестровых инструментов (Middle School Attached to China Conservatory of Music) (КНР) – (контрольная группа); Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение Московской области «Московский губернский колледж искусств» (РФ) по образовательному статусу, стратегическим и тактическим задачам обучения представляют среднее звено музыкально-образовательных систем КНР и РФ, которое соответственно находится в стадии формирования (КНР) и – реформирования (РФ).
7. Учреждения ДПО – своеобразные лаборатории, в которых решение художественно-творческих задач через техническое совершенство ставится в ранг профессиональной необходимости.

Многие педагоги, исполнители разделяют мнение о том, что учреждения довузовского профессионального образования (первая ступень обретения профессии педагога-исполнителя) олицетворяют возможность организации «технического скачка» в целостном формировании музыканта-инструменталиста. Технические задачи в подобных педагогических условиях выходят на первое место не потому, что они затмевают художественно-образную ценность исполняемых сочинений, а в результате

«производственной» необходимости, когда исполнительская техника «открывает ворота» сложного музыкального содержания, путь к познанию, пониманию разнообразной жанрово-стилистической специфики сочинений.

Задачи довузовского профессионального музыкального образования, в корне отличаясь от начального образовательного звена, общеобразовательного контекста, выводят на новый уровень осмысления деятельную природу учащихся-трубачей. Важно, чтобы интенсивность музыкально-образовательного процесса довузовских профессиональных учреждений не «захлестнуло» сознание студентов, не поглотило их волю, не убило стремление к самореализации, самоактуализации, самопознанию, саморазвитию и самосовершенствованию. Отсутствие творческой активности, инициативы, отход от деятельности эвристического характера сулит не только большие потери в освоении исполнительской техники учащимися-трубачами, но и обрекает подопечных на полную деградацию. Достаточно плачевная ситуация складывается в этом отношении в различных учреждениях среднего профессионального музыкального образования. На этот факт обращали внимание многие исследователи. Среди них: Н.А. Агафонова, А.С. Базиков, С.П. Барковская, И.А. Большакова, И.А. Бутова, О.В. Германова, В.Н. Гоптарев Н.Г. Панова и др. Так, А.С. Базиков подчеркивал следующее: «Указания и конкретные профессионально-технические установки преподавателей оказываются в большинстве случаев явно предпочтительнее самостоятельных и независимых творческих инициатив, созидательных действий. Тенденция к самоутверждению, («самоактуализации»), занимая доминирующее положение в психической структуре учащегося подросткового и юношеского возраста, проявляя себя, в основном, на уровне быта, во взаимоотношениях и межличностных контактах с окружающими (с родителями и т.д.), оставаясь, в тоже время, малозаметной, почти неощутимой в плане собственно творческой деятельности» [25, с. 147]. Не случайно Г.М. Цыпин утверждал, что «в процессе формирования профессионального музыкального сознания оказывается одинаково важным и то, что приобретено учащимся в ходе его занятий, и то как совершались

эти приобретения, какими путями достигались те или иные результаты. В требовании инициативности, самостоятельности и определенной свободы мыслительных действий ученика находит отражение главный дидактический принцип развивающего обучения» [161, с. 356]. Если целый ряд исследователей утверждают примат творческого мышления в освоении исполнительской техники, то другие – обращают внимание на физическую выносливость, трудоспособность, физиологическую активность исполнительских действий-движений и т.д. В этом контексте показательное высказывание И.Е. Коновалова: «Интеграция физической подготовки и инструментально-исполнительской техники музыкантов средних специальных учебных заведений (ССУЗ) становится реальной, если будет разработана и реализована ее теоретико-прикладная модель, а также осуществлены следующие педагогические условия: профессиональная подготовка преподавателей к интеграции физической культуры и инструментально-исполнительской техники музыкантов; воспитание мотивации выбора студентами музыкальных ССУЗ ценностей физической культуры в контексте интеграции этих ценностей в систему общечеловеческих ценностей...» [97, с. 4].

Многими педагогами класса трубы академической традиции замечено то, что чем эрудированнее исполнители, тем глубже их мысли, чем выше уровень их общего музыкального развития, тем совершеннее трактовка художественно-образного содержания, выразительнее игра. Действительно, интеллектуальный потенциал – настоящий движитель музыкального мышления. Мыслить музыкальными образами – значит обеспечивать, с одной стороны, предметность, с другой, – целенаправленность и целесообразность исполнительских действий-движений, продуктивность их технического применения. Бездумное следование за педагогическим показом, часто не приводит к желаемым результатам. Пустое подражание, как правило, не приносит успеха, так как лишено смысла, художественно-творческой сверхзадачи, определяющей путь целостного воплощения образного содержания музыкального произведения.

Л.Л. Бочкарев обращал внимание на то, что «начальная стадия творчества – это стадия интеллектуальной работы над образом» [46, с. 226].

Обоснованно отмечал О.А. Блок: «Потребность музыкального искусства в наличии интеллектуально развитого сознания исполнителей в достаточной степени велика. Для инструменталиста важно: знать конструктивные особенности своего инструмента; уметь пользоваться его эргономическими, акустическими свойствами, хорошо представляя топографию; владеть исполнительской техникой, соразмеряя ее с художественно-образной целесообразностью; производить слухо-двигательный, сенсорно-моторный и художественно-артистический контроль; иметь музыкальный кругозор, глубокие мировоззренческие позиции, позволяющие выстраивать интересные исполнительские концепции; осуществлять звукоизвлечение, звуковедение в контексте художественно-оправданного характера звучания...» [36, с. 174, 175].

Мысль не только определяет конкретное исполнительское действие, но и превращает его в реальный «механизм», позволяющий добиваться искомого качества звука-образа. Предслышание, собственно рождение звука, слухо-двигательный контроль, управление исполнительскими действиями, анализ полученных результатов – во многом плод работы наглядно-образного и наглядно-деятельного мышления. В этой связи В.И. Петрушин подчеркивал следующее: «Слушатель будет оперировать в процессе своего музыкального восприятия представлениями о звуках, интонациях и гармониях, игра которых пробуждает в нем различные чувства, воспоминания, образы. Это – наглядно-образное мышление.

Исполнитель, имеющий дело с музыкальным инструментом, будет осмысливать звуки музыки в процессе собственных практических действий, находя наилучшие способы исполнения предлагаемого ему нотного текста. Это – наглядно-действенное мышление.

Наконец, композитор, желая передать свои жизненные впечатления в звуках музыки, будет осмысливать их, используя закономерности

музыкальной логики, раскрывающейся в гармонии и музыкальной форме. Это – абстрактно-логическое мышление» [118, с. 205, 206]. Необходимо заметить, что настоящий исполнитель является глубоким слушателем (внешнего и своего внутреннего мира) с художественно-образным мышлением, тончайшим операционистом-технологом с наглядно-действенным мышлением и интерпретатором, дающим «второе рождение» сочинению, имея абстрактно-логическое мышление. Все перечисленные три вида музыкально-интеллектуальной деятельности целиком и полностью относятся к инструменталистам, учащимся-трубачам, в частности. Действительно, наглядно-образный, наглядно-действенный и абстрактно-логический виды музыкального мышления – неотъемлемые составляющие технико-тактического комплекса учащегося-трубача, векторы его стратегического применения.

Через анализ, сравнение и обобщение исполнительской практики, получая слушательский опыт, учащиеся имеют возможность находить необходимые исполнительские приемы, штрихи, виды артикуляционной подачи. Закрепляется полученный положительный опыт в сознании, нагружая оперативную и долгосрочную память необходимым ценным материалом.

Итак, развитие музыкального мышления, интеллектуального потенциала учащихся-трубачей – важная задача, направленная на формирование их исполнительской техники. То есть, техника – это не только автоматизированные, но и осмысленные, осознанно-направленные исполнительские действия-движения. Техника трубача базируется на знаниях, умениях и навыках. Его исполнительский арсенал составляет техника дыхания, амбушюра и пальцев.

По мнению В.Д. Иванова исполнительская техника – это «совокупность сформировавшихся специальных навыков и умений, а также координированных слухо-моторных действий и образов-движений, активно

участвующих в процессе звукоизвлечения и художественного интонирования» [91, с. 39].

О.А. Блок исполнительскую технику инструменталиста трактовал не только как средство воплощения художественно-образного содержания музыкального произведения, но и как фактор познания, эвристики, «дорогу к искомому будущему», позволяющую обрести комплекс исполнительских действий-движений (слухо-двигательных, сензитивно-тактильных, подконтрольных, управляемых), обуславливающих наличие технической, художественно-творческой свободы [41].

М.В. Анисимов высказывался о том, что «исполнительскую технику музыканта-духовика можно дифференцировать на две основные группы. Первая группа – это собственно двигательная техника, включающая технику дыхания, технику пальцев, технику языка (артикуляционная техника); вторая группа – это художественная техника. В состав которой входит техника звуковысотного интонирования, штриховая техника, динамическая техника, агогическая техника, техника вибрато, техника фразировки и филировки звука.

При этом важно отметить, что художественная техника, включая чисто двигательные приемы, охватывает интонационно-выразительную область игры, имеющую прочные внутренние связи с музыкально-образной и эмоциональной сферой инструменталиста, то есть с его личностными качествами» [8, с. 170].

П.Ю. Делий в контексте анализа деятельностной сферы музыканта-духовика указывал: «Основу художественно-творческого процесса составляет исполнительская техника музыканта – владение приемами игры на инструменте и максимально возможное использование его выразительных возможностей. Под исполнительской техникой понимается все многообразие способов организации работы исполнительского аппарата в процессе и в целях воплощения художественного замысла музыкального произведения.

Исполнительская техника инструменталиста напрямую зависит от свойств его исполнительского аппарата» [76, с. 16].

А.И. Махова в своем исследовании представила исполнительскую технику как компонент исполнительской деятельности обучающегося-духовика (флейтиста), которая включает в свой арсенал: «исполнительское дыхание (контроль процесса выдоха /звуковысотность, филировка окончаний, контрастные динамические оттенки/; отсутствие или наличие «примесей» в звучании; индивидуальный тембр), пальцевую технику (постановка рук; владение техническими приемами, соответствующими уровню флейтиста /основная и альтернативная аппликатуры/), амбушюр (постановка губного аппарата; контроль при формировании звукового отверстия; контроль направления струи воздуха и ее силы)» [109, с. 17].

В.В. Токмаков обращал внимание на то, что исполнительскую технику трубача определяет следующая базовая триада:

1. «Техника дыхания (включающая в себя умение контролировать глубину, скорость и силу вдоха и выдоха при игре на инструменте);
2. Техника амбушюра (умение управлять работой губных и лицевых мышц, работой языка и нижней челюстью);
3. Техника пальцев (координация, гибкость и скорость работы пальцев правой руки при игре на инструменте).

Эти техники должны осваиваться в той же последовательности, в которой перечислены выше. Это связано, во-первых, со сложностью координации одновременно всех техник на начальном этапе обучения, а во-вторых, каждая из этих техник является «фундаментом» для дальнейшего совершенствования [151, с. 63].

Г.М. Цыпин, высказываясь об исполнительской технике, подчеркивал: «Техника, если подходить к ней с общеэстетических, философских позиций, есть умение художника выразить в своем творчестве именно то, что он желает выразить: это возможность материализовать свой замысел в звуках, если дело касается музыки» [160, с. 10].

Анализируя перечисленный выше понятийно-терминологический ряд: «исполнительская техника инструменталиста – музыканта-духовика – трубача», следует заключить, что исследуемый феномен имеет сложную системообразующую структуру, характеризующую технологию исполнения (техника дыхания, амбушюра, пальцев относительно трубача), выход на уровень художественно-образный, достижения выразительности, виртуозности, мастерства, связь и единство физиологического, психологического и художественно-творческого начала.

В педагогической практике разделяют общую музыкальную и специализированную подготовку учащихся-трубачей. В музыкально-образовательных учреждениях начального звена упор делается либо на общее музыкальное развитие и подготовку любителей, либо на формирование учащихся-трубачей с целью дальнейшего продолжения обучения в системе профессионального образования. Второе направление подготовки часто страдает узкотехнической нацеленностью в ущерб общему музыкальному и интеллектуальному развитию учащихся в целом. Такое положение вещей наносит существенный урон и техническому и интеллектуальному развитию трубачей. Отсутствие достаточного количества знаний, ярких впечатлений, ограничение слушательского опыта, создают большие трудности, мешающие приобретению технических навыков и умений. В свою очередь, общие знания, например, о композиторах, музыкальных эпохах, развитии инструментального исполнительского искусства позволяют учащимся-трубачам лучше воплощать художественно-образное содержание сочинений, быть точнее в жанрово-стилистическом прочтении, выборе исполнительских приемов и штрихов, звуковой подачи в целом. При этом могут возникнуть необходимые ассоциативные связи, которые будут давать возможность предслышать, понимать и всей душой «проникать» в исполняемый музыкальный материал. Эмпатия (сопереживание), музыкальная отзывчивость, которые выражаются через выверенную фразировку, обдуманную штриховую палитру, точную

артикуляцию, художественно-оправданную интонацию, во многом дают возможность формировать грамотного учащегося-трубача в техническом и интеллектуальном отношении.

У некоторых педагогов класса трубы складывается впечатление, что в итоге необходимо воспитать учащихся с хорошо выраженной технико-исполнительской организацией, умеющих слушать и слышать, четко следовать в русле решения технологических задач, добиваясь чистоты интонирования, расширяя рабочий диапазон, совершенствуя эстетику звука и т. д. Подобная педагогическая позиция заслуживает внимания.

Вместе с тем «сухая», схематичная, рационализированная игра часто не добавляет оптимизма ни слушателям, ни исполнителю.

Не справляясь с учебным планом, многие учащиеся вынуждены покидать пенаты музыкально-образовательных учреждений, в силу «профнепригодности». Подобная практика, к сожалению, существует, когда на деле не происходит дифференциации на специальное и общее музыкальное развитие учеников. Многие педагоги-исследователи обращали внимание на то, что эскизное разучивание изучаемого музыкального репертуара, позволяет во многом решить проблему развивающего обучения.

Г.М. Цыпин отмечал: «Сокращая сроки работы над музыкальным произведением, эскизное разучивание ведет, по логике вещей, к существенному увеличению количества прорабатываемого материала, к заметному численному приросту того, что познается и осваивается музыкантом в ходе его учебной деятельности. В игровую практику вовлекается значительно больший и разнообразный по составу учебно-педагогический репертуар, нежели это могло бы иметь место при «подтягивании» каждого музыкально-исполнительского эскиза до уровня скрупулезно отработанной, законченной во всех деталях и частностях, до блеска отполированной звуковой картины.

«Многое» и «разное» в учебной работе дает эффект, прямо и непосредственно связанный с развитием техники учащегося» [160, с. 121, 122].

Следуя техническому развитию учащихся-трубачей, педагоги не редко ограждают их от эмоционально-чувственной составляющей музыки и надолго оставляют в этой заскорузлой, «механической», операционально-логической среде. Так трубачи постепенно могут превращаться в «роботов», аморфных исполнителей с «белым», безжизненным звуком. По этому поводу высказывался Л.Л. Бочкарев и другие исследователи в области психологии музыкально-исполнительской деятельности: «Ориентируясь в первую очередь на удобство, экономию и целесообразность движений, решая задачи, входящие в компетенцию практического мышления, музыкант должен постоянно осмысливать связи аппликатуры со стилем, особенностями фразировки, формы, эмоциональным содержанием произведения» [46, с. 233].

Рационализировать и научить наполнять исполнительские действия-движения эмоционально-чувственным содержанием – значимая задача формирования исполнительской техники учащихся-трубачей. Важно научить играть, например, не просто на стаккато и легато, но и на стаккато и легато в разных динамических, темпо-ритмических, артикуляционных и интонационных условиях. То есть закреплять полученные технические навыки следует не только многократным повторением, но и в процессе решения художественной задачи воплощения. Для этой цели следует использовать и гаммы, арпеджио, упражнения, и этюды, разнообразные творческие задания.

Подобный художественно-педагогический подход способен создавать стимулы технического развития для учащихся-трубачей. Вместе с тем четкое видение художественно-исполнительских перспектив обуславливает ясность в понимании решения конкретных технических задач. Так исполнительская техника может стать не только средством воплощения художественно-

образного содержания, но и олицетворением мыслительных действий, поиска выразительных средств, процесса познания в целом.

Активизация воображения (мысленного, чувственного), формирование конкретных технических представлений на уровне предметно-деятельном, слухо-двигательном и художественно-образном могут определять перспективу как репродуктивного, так и продуктивного (творческого) исполнительского процесса в классе трубы в его технологическом контексте. При этом постановка дыхания, перманентный тренинг дыхательной системы не отодвигаются на второй план, а составляют приоритетное направление в развитии исполнительской техники учащихся-трубачей. В одном ряду с развитием техники дыхания стоит техника амбушюра и пальцевой системы. Скрупулезная работа над постановкой губ, мундштука, пристальное внимание за движениями языка, моторикой пальцевой системы – важные составляющие технического арсенала исполнителей.

Формирование двигательных представлений, соразмерность, координация дыхания и амбушюра позволяют опредметить технико-исполнительский процесс учащихся-трубачей, сделать его «наглядно-образным», доступным, ясным, понятным. Для начинающих исполнителей детского возраста этот аспект педагогического подхода имеет большое значение, так как наглядно-образное мышление является доминантой их сознания. Оно олицетворяет соответствующую возрастную специфику.

Наглядно-образная составляющая оказывает позитивное воздействие и на старшие возрастные категории (подростки, юноши, взрослые). Она может принимать самые разнообразные формы: педагогический показ, мастер-класс, концерт-встреча, просмотр-прослушивание конкурсных программ лауреатов, а также формирование предметно-двигательных представлений вне инструмента и т. п.

Наравне с предметно-двигательными представлениями следует развивать и слуховые. Имеются в виду не только звуковысотные, но и слуховые представления, раскрывающие качественную сторону исполнения:

от звукоизвлечения, звуковедения до его снятия, филировки. Слуховое представление может аккумулировать в себе штриховую, динамическую, тембровую палитру, метроритмические и темпо-ритмические соотношения, логико-смысловой и эмоционально-чувственный контекст в русле развития музыкальной драматургии. В свое время еще К. Леймер говорил о значимости музыкально-слухового представления, заостряя внимание на его детерминантности относительно не только памяти, мышления, но и – нахождения высоко-выразительного, интонационно-точного контекста в инструментальном исполнении [196]. Р.Ф. Сулейманов в своем исследовании отмечал: «Целенаправленное развитие таких профессионально важных качеств как быстрота восприятия нот и быстрота сенсомоторной (двигательной) реакции уже на начальном этапе профессионального обучения обуславливает рост технического мастерства музыкантов-инструменталистов. Музыкальные слуховые представления постепенно интегрируются и играют все более важную роль в становлении профессионального мастерства музыканта-инструменталиста» [142, с.7] .

Предслышание дает возможность учащимся-трубачам не только заглянуть в желаемое будущее, но и позволяет избежать технических ошибок, приводящих к искаженному звуковому результату. Подобное становится реальностью в процессе гармоничного соединения предметно-двигательного и слухового представления, которое рождает слухо-двигательный феномен. Именно качество слухо-двигательных представлений во многом определяет успешность технического развития учащихся-трубачей. Слухо-двигательное единство целесообразно проецировать на все основные фазы исполнительского процесса: слухо-двигательное представление, слухо-двигательный контроль, звукоизвлечение, звуковедение, снятие звука.

Без слухо-двигательного представления трудно добиться целенаправленного и художественно-оправданного исполнения. Слуховое представление позволяет «видеть», отчетливо слышать художественно-

образное содержание музыкального произведения. Появляется возможность мысленно двигаться в звуковой палитре музыкального развития. Предсказывать (предвидеть), например, скачки на широкие интервалы, диатоническое, хроматическое движение, тональные отклонения, модуляции – значить не только обезопасить себя от ошибок, неточностей, но и – сделать процесс исполнения планомерным, последовательным, осознанно-предметным, логически выстроенным.

Следуя логике изложения, появляется возможность дать рабочее определение понятию «исполнительская техника». Исполнительская техника учащихся-трубачей включает в себя систему дыхания, амбушюра, пальцев, которая позволяет обеспечить процессы извлечения, ведения и снятия звуков через слухо-двигательное представление (мысленное, чувственное, комбинированное), контроль и комплекс исполнительских действий-движений (целенаправленных, осознаваемых, автоматизированных, активных, инерционных, целесообразных, скоординированных, независимых, свободных, управляемых, концептуально выстроенных), направленных на глубокое воплощение художественно-образного содержания музыкальных произведений.

Целенаправленные, осознанные и целесообразные исполнительские действия-движения – важные составляющие технического комплекса учащихся-трубачей.

У многих исполнителей, особенно начинающих, наблюдается раскоординация между системами дыхания, амбушюра, пальцев, а также внутри каждой из перечисленных. И наоборот, например, четкий, «концентрированный» вдох и плавный, планомерный выдох с учетом исполнительской специфики, включающей применение конкретных выверенных приемов, штрихов, точного аппликатурного режима – залог положительного результата для любого учащегося-трубача. Действительно, координация, сбалансированность и независимость, свобода

исполнительских действий-движений – не только желаемый, но и необходимый искомый технический результат.

Следует стремиться к рациональному технико-тактическому контексту исполнения с высоким коэффициентом полезного действия. Применение инерции, минимизация психофизиологической нагрузки позволяет уйти от зажимов, скованной игры, приблизиться к обретению подлинной технической свободы.

Большое количество трудов посвящено рассмотрению атаки звука, применению активных действий как необходимой перманентности. Но, общеизвестный факт: долговременная игра на пределе возможностей обрекает исполнителя на срыв, неудачу. Чрезмерное напряжение, форсаж являются вынужденной, кратковременной мерой и только в отдельных случаях. После активного действия целесообразно расслабление, использование инерционной силы. Тогда исполнительский аппарат продолжает быть «гибким», пластичным, дееспособным, стойким к различного рода нагрузкам.

Чрезмерное напряжение, «судорожная» музыкальная подача наносят непоправимый урон выразительной игре. При этом художественные средства «теряют» свое прямое назначение – глубокое образное воплощение исполняемого музыкального произведения. Выразительная игра – это применение достойных, интересных исполнительских средств, которые имеют высокую степень качества технического воспроизведения (рациональность, «легкость», целенаправленность, чувствительность «тонкость» организации). Именно выразительное исполнение создает яркое впечатление, оставляет неизгладимый след в душе зрителей и самого исполнителя (учащегося-трубача).

Пагубность скованных, раскоординированных исполнительских действий-движений состоит в основном в том, что они трудно поддаются управлению, часто являются следствием внутреннего хаоса, становятся художественно неоправданными, нецелесообразными. Когда сбивается

дыхание, теряют позиционную четкость составляющие амбушюра, исчезают сензитивно-моторные свойства пальцев, тогда может отказывать и оперативная и долгосрочная память. Отсюда наблюдаются всевозможные невынужденные остановки, срывы, «заикания», киксы, «фальшь» и другие негативные последствия.

Управляемость – такое исполнительское качество, значимость которого трудно переоценить. Формирование навыков (автоматизированных действий-движений), осуществление слухо-двигательного контроля, преодоление технических сложностей (виртуозных пассажей, развернутых кантиленных построений) – все это в конечном счете работа над повышением качества управления исполнительским аппаратом, приобретением нового, более высокого уровня исполнительской техники. Один из основоположников физиологии активности Н.А. Бернштейн и его последователь в области психологии управления исполнительскими действиями-движениями О.Ф. Шульпяков подчеркивали: «Выработка любого двигательного навыка, в том числе художественного мастерства, – есть не что иное, как отработка управляемости по этому навыку. Упражнение, если оно правильно поставлено, должно повторять раз за разом не то или другое средство решения двигательной задачи (это было бы бесполезной зубрешкой), а процесс решения этой задачи с постепенным уточнением и совершенствованием средств» [171, с. 30].

Развитие исполнительской техники учащихся-трубачей предусматривает применение комплексного подхода. Разрозненные, отдельные, пусть даже очень ценные исполнительские качества часто служат только фрагментальным подспорьем. Целостное, целенаправленное и художественно-оправданное выступление невозможно осуществить без системообразующей составляющей. Действительно, трудно представить целенаправленные со знаком плюс исполнительские действия-движения, но художественно неоправданные, раскоординированные, но рациональные и т. д. Одно позитивное качество исполнительского действия-движения

предполагает наличие еще целого комплекса, который обеспечивал бы оптимальную с технической стороны игру трубача.

Важным моментом является тот факт, что исполнительская техника учащихся-трубачей – это не «оторванный», автономный комплекс, а системообразующий феномен, который в значительной степени определяет не только поиск и применение выразительных средств, непосредственно процесс воплощения художественно-образного содержания. Исполнительская техника в идеальном варианте являет собой личностное прочтение исполняемого сочинения на уровне логико-смысловом и эмоционально-чувственном, рациональном и иррациональном, сознательном и бессознательном. Весь технический арсенал учащихся-трубачей в априори должен быть направлен на реализацию смоделированной исполнительской концепции. Сфокусирован на претворение в жизнь исполнительской концепции – плод творческого воображения (мысленного и чувственного), представления (предметно-деятельного, слухового и слухо-двигательного), ее полноценного, целостного, системного применения в русле комплексной организации и видового многообразия.

На основе изложенного выше материала появляется возможность систематизировать качества исполнительских действий-движений учащихся-трубачей:

- целенаправленные;
- целесообразные;
- рациональные;
- скоординированные;
- независимые;
- активные, четко выверенные, инерционные;
- осознанные, бессознательные (автоматизированные);
- сензитивные;
- свободные с хорошим тонусом;
- обеспечивающие полный рабочий диапазон;

- управляемые;
- выразительные;
- комплексно организованные;
- интерпретационно обусловленные;
- концептуально выстроенные;
- системно действенные.

Важную роль для учащихся-трубачей играет работа над артикуляцией. Артикуляция дословно – произнесение. Артикулировать – значит выговаривать. Оттого, как мы произнесем ту или иную фразу, построим предложение, зависит вкладываемый в музыкальный материал смысл. При этом следует помнить, что «музыка – искусство интонируемого смысла» [21, с. 344].

Осваивая, например, китайский или русский язык, учат конструкцию слов (иероглифов), обращают пристальное внимание на орфографию, качество произношения звуков и призвуков (дикцию), знаки препинания (синтаксис). Не следует забывать то, что музыкальный язык – тоже язык. Аспекты лингвистики, семиотики, фонетики не являются чужеродными и для музыки. Иногда артикуляцию называют значимым средством интонации, ее стержневой основой, базой, на которой развивается интеллектуальное (смысловое), эмоциональное, техническое и художественно-образное начала.

Плавное (слитное) движение на легато может предполагать раскрытие, например, лирических, созерцательных, пасторальных, меланхолических, нежных образов. В противовес, стаккатное, отдельно-подчеркнутое построение, как правило, олицетворяет бодрое, динамичное, энергичное начало. Применение, например, staccato может помочь не только повлиять на поиск нового смысла исполняемого сочинения, но и – предать ему «первозданность», новизну прочтения, неожиданный колорит, свежесть ощущений.

Не случайно во многих музыкально-энциклопедических изданиях термин «стаккато» трактуют как отрывистый музыкальный штрих,

предписывающий исполнять звуки, отделяя один от другого паузами. Акцентированное стаккато (стаккатиссимо) – разновидность этого штриха, обозначающая еще более отрывистое исполнение звуков.

Два самых распространенных штриха (легато и стаккато) открывают путь к пониманию двух основных принципов артикуляции, на базе которых строится ее видовой спектр (слитно-раздельный и ударно-безударный /акцентно-безокцентный/). Исследователи Г. Риман, Г. Келлер, Т. Маттеи, Р. Вестфаль, принадлежащие к XIX веку, начали разработку, как оказалось, важного для всех исполнителей понятия «артикуляция». Они рассматривали его преимущественно как систему графических обозначений в нотном тексте. И.А. Браудо подошел к изучению теории артикуляции как способу интонирования. Ее жанрово-стилевые особенности анализировались в трудах Е. и П. Бадура-Скода, Л.Б. Булатовой, Ф.Х. Валеевой, Я.И. Мильштейна, В.М. Сеницына, Е.С. Титова и др. В рамках осмысления артикуляции как части исполнительской техники следует выделить работы пианистов Г.М. Когана, Е.Я. Либермана, А.В. Малинковской, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга, представителей струнно-смычкового «цеха» Л.С. Ауэра, М.М. Берляничка, Л.С. Гинзбурга, Б.А. Струве, А.И. Ямпольского, баянистов, аккордеонистов – Б.М. Егорова, Н.А. Кравцова, Ф.Р. Липса, В.А. Максимова, Н.И. Степанова.

Еще со времен И.А. Браудо, который написал методологический труд «Артикуляция», выделялось слитно-раздельное произношение музыкального материала. Такая трактовка термина «артикуляция» получила большое распространение вплоть до XX века. Действительно, штрих легато определяет слитное произношение, а стаккато – раздельное. Последний вариант произношения дает и штрих нон легато (раздельно).

Следует заметить, что И.А. Браудо был органистом. Его познания в области артикуляции стали во многом ограниченными в силу исполнительской спецификой этого инструмента. Орган по природе мог звучать либо слитно, либо раздельно. Акцентно-безокцентная артикуляция

была для органа чужеродной. Музыка XIX, XX и XXI веков внесла существенные коррективы в суть осмысления артикуляционной природы и появился ряд работ Б.В. Асафьева, О.А. Блока, М.И. Имханицкого, Г.М. Цыпина, О.Ф. Шульпякова (общий инструментальный аспект), а также Н.М. Волкова, П.Ю. Делия, Б.А. Дикова, Т.А. Докшицера, Г.А. Орвида, А.М. Паутова, И.Ф. Пушечникова, С.В. Розанова, Е.А. Савина, М.И. Табакова, В.В. Токмакова, Ю.А. Усова (исполнительство на духовых инструментах, трубе в частности). По своей фундаментальности выделяется труд М.И. Имханицкого «Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании». Автор обратил внимание на штриховую палитру и ее классификацию. Определил два основных принципа построения артикуляции: слитно-раздельный и акцентно-безокцентный. В частности, он высказывался: «Поскольку артикуляция есть степень четкости произношения, и словесного, и музыкального, ее сущность определяется в первую очередь соотношением степени энергии звукообразования – за счет чередования твердости с мягкостью, при всей важности сопоставлений связности-раздельности и укорачивания-выдерживания звуков в интонировании» [92, с. 215].

Ю.А. Усов утверждал: «Артикуляцией... называется устойчивый навык мысленного «произношения» различных речевых фонем и связанных с этим согласованных действий мышц брюшного пресса, диафрагмы, лёгких, дыхательных путей, языка, амбушюра для достижения желаемого звукового результата» [156, с. 2].

Артикуляционный спектр настолько широк и разнообразен, что его порой очень трудно «уложить» в рамки отдельно взятого слитно-раздельного или акцентно-безокцентного принципа. Часто композиторское письмо отличается изощренным почерком, предусматривающим применение как слитно-раздельного, так и акцентно-безокцентного комплексов артикуляции одновременно, в смешанном режиме. Иногда слитно-раздельное повествование испещрено акцентами, паузами, синкопами, а в акцентно-

безокцентную структуру вкрапляются легатные, нон-легатные построения. Подобный музыкальный материал обуславливает использование не отдельно взятой слитно-раздельной или акцентно-безокцентной артикуляции, а соответствующего комбинированного комплекса, где есть место мягкости и твердости, выдержанности и краткости, слитности и разделенности, акцентно-безокцентным соотношениям.

Педагогам класса трубы следует учитывать, с одной стороны, моменты, связанные с построением фразировки, распределением дыхания (без этого невозможно добиться осмысленной, технически грамотной, выразительной игры). С другой стороны, – необходимо брать под контроль способы самого звукообразования, звуковедения, снятия звука, его филировки и при этом добиваться четкого произношения (артикулирования).

Построение фразировочной линии – в достаточной степени, ответственный процесс, связанный, с одной стороны, с формообразованием (логико-конструктивным аспектом), а, с другой, – с художественно-образным контекстом музыкального произведения. Многие исследователи обращали внимание на выразительные свойства фразировки, ее связь с выбором штрихов, артикуляционного подхода. Некоторые замечали тот факт, что фразировка представляет движение, путь интонационного развития, обозначая не только его контуры, но и внутреннее содержание, например, от светлого созерцания до глубокой скорби. Справедливо замечал Б.А. Диков: «Исключительно важное значение имеет музыкальная фразировка, характеризующая умение играющего: правильно определить строение музыкального произведения (мотивы, фразы, предложения, периоды и т.п.); верно устанавливать и выполнять цезуры; выявлять и воплощать кульминации; правильно передавать жанрово-стилистические особенности музыки и т.п. Музыкальная фразировка, отражая живое дыхание музыкальной мысли, является средством выражения художественного содержания произведения. Она непосредственно связана с динамикой,

агогикой штрихами, интонацией, что позволяет на ее основе комплексно подойти к осмысленному, выразительному исполнению» [77, с. 18, 19].

Важно дифференцировать понятия «фразировка» и «артикуляция», что позволит заглянуть в суть феноменов, сделать исполнительский процесс более организованным, осмысленным, выразительным в техническом и художественно-образном контексте.

Музыкальная фразировка – комплексное, многогранное образование. Дадим ей рабочее определение. Музыкальная фразировка – своеобразная структура мыслительного процесса, как правило, запечатленная графически, воплощаемая с помощью исполнительской техники, которую определяет интерпретатор, наполняя ее интонационно-художественным содержанием (логико-конструктивным и эмоционально-чувственным).

Артикуляция – видовой комплекс звукового произношения, представляющий слитно-раздельное, акцентно-безокцентное и смешанное (комбинированное) звуковое оформление, которое достигается с помощью системы связных, отдельно-выдержанных и отрывистых штрихов. Не случайно М.И. Имханицкий подчеркивал: «Все артикуляционное разнообразие музыки можно условно систематизировать в трех основных зонах штриховой палитры:

- 1) зона связных «легатных» штрихов – *legatissimo, legato, portato*,
- 2) зона раздельно-выдержанных «нон-легатных» штрихов – *tenuto, marcato, sforzando, non legato*;
- 3) зона отрывистых, «стаккатных» штрихов – *staccato, martelé, staccatissimo*» [92, с. 32].

Б.А. Диков отмечал то, что «при игре на духовых инструментах применяются следующие общепринятые виды штрихов: *legato* (связно), *détaché* (отделенный), *staccato* (отрывистый), *martelé* (отчеканенный, отчетливый), *non legato* (несвязно), *portamento* (поступь, перенесение), а также два специфических штриховых приема игры – двойное *staccato* (отрывистый с комбинированной атакой) и *frulato* (тремоло)» [77, с. 48].

И.А. Ежов не без оснований даёт определение понятию «штрих»: «Штрих – приём извлечения, ведения, окончания или соединения звуков в процессе музыкального исполнения. Штрих включает в себя атаку, ведение, (стационарную часть) звука; его окончание или соединение с другим звуком» [87, с. 323].

Представляют интерес размышления Б.А. Пронина о классификации штрихов и исполнительских приемов, использующихся при игре на духовых инструментах: «Технические приёмы – это самостоятельно существующие способы тремолирования, скольжения, ведения, соединения и повторения звуков. Штрихи, по сути, представляют собой сумму определённых технических приёмов.

Атака – это начальный импульс звукоизвлечения. Атака может быть твёрдой, мягкой и вспомогательной (также существует специфический приём – комбинированная атака, предполагающий поочерёдное использование твёрдой и вспомогательной атаки: «ту-ку» – двойная атака, «ту-ту-ку» – тройная). Однако такое разделение достаточно условное.

Твёрдая/мягкая атака в контексте отношения штриха как такового к группе твёрдой или мягкой атакировки – это положение и использование/неиспользование языка, а также условное произнесение слогов в соответствии с требуемым звукоизвлечением.

Жёсткая/мягкая атака в контексте соответствия штрихов характеру музыки – это увеличение/уменьшение силы атаки по отношению к силе выдоха. Именно в этом контексте возможно мягкое *стаккато*, мягкое *маркато*» [122, с. 108].

Своеобразной является разработанная Р.П. Терёхиным и В.Н. Апатским система классификации штрихов по группам относительно видов исполнительского дыхания. Они выделяют штрихи, исполняемые на одном дыхании (*legato* и его разновидности), с перерывом подачи дыхания (протяжённые – *détaché*, *marcato*, *portato*, *non legato* и краткие – *martelé*, *staccato* и его разновидности) и комбинированные, образующиеся при

сочетании элементов разных штрихов. В свою очередь, Ю.Н. Должиков распределял штрихи на акцентированные (*marcato, martelé, маркированное staccato, tenuto, legato*) и неакцентированные (*détaché, tenuto, staccato, зализанное staccato, ментное staccato, legato, portato*).

«Техническая свобода» – понятие, которое постепенно входит в научный оборот. Некоторые ученые обращают внимание на ее обусловленность физиологической или психологической свободой исполнителей-музыкантов. Отдельные исследователи указывают на ее детерминантность по отношению к психофизиологической свободе. Так, О.Ф. Шульпяков неоднократно высказывался о важности наличия психомоторного единства для формирования полноценной исполнительской техники инструменталистов: «Наиболее капитальной особенностью интерпретаторского мышления является то, что исполнитель мыслит через технику, вовлекает физические действия в интеллектуальный процесс и опирается в нем на психомоторное единство» [171, с. 34].

Ю.А. Усов писал о значимости умений и навыков трубачей, позволяющих свободно мыслить, принимать художественно-оправданные решения [156]. Действительно, техническая свобода – это внутреннее (психодвигательное) состояние, уровень владения арсеналом технических средств, которые позволяют выстраивать, находить и воплощать интересные исполнительские технологии и достигать целесообразной, выразительной игры. Техническая свобода как совокупность необходимых знаний, умений и навыков, умноженная на психологическую устойчивость, открывает доступ к освоению комплексного, разножанрового, полистилевого, многообразного музыкального репертуара.

Рассмотрев вопросы, раскрывающие понятия: «исполнительские приемы», «штрихи», «способы извлечения, ведения и снятия звука», «фразировка», «артикуляция», «интонация», «исполнительская техника», которые обнажают технологическую природу учащихся-трубачей,

появляется возможность определить основные направления формирования подопечных в контексте исследуемой проблематики.

Крайне важно выявить векторы формирования исполнительской техники учащихся-трубачей и на этой основе – сущность, содержание осуществляемой педагогической деятельности.

Анализируя изложенный выше материал, можно подойти к следующему умозаключению: формирование исполнительской техники учащихся-трубачей имеет семь векторов, которые позволяют целостно и системно представить образовательный процесс класса трубы, обеспечивающий технологическую грамотность будущих исполнителей (мыслителей, художников, мастеров).

Первый вектор (когнитивный). Деятельность, связанная с освоением конкретных исполнительских приемов, штрихов, способов извлечения, ведения, снятия звука в режиме изолированного (единичного), абстрагирования от непосредственного музыкального произведения и смежного, комплексного их применения в условиях фразировки, артикуляции, интонирования.

Второй вектор (эвристический). Поиск и моделирование технического сопровождения, позволяющего добиться художественно-оправданной, технологически выверенной, выразительной игры, раскрывающей содержание музыкального произведения.

Третий вектор (техничко-художественный). Непосредственное использование имеющегося технического арсенала в процессе скрупулезной, детально-потактовой работы и целостного построения драматургии сочинения (техничко-тактический и стратегический уровни воплощения художественно-образного содержания).

Четвертый вектор (контрольно-концертный). Проверка в рамках публичного выступления репрезентативности, состоятельности принятых технических решений.

Пятый вектор (итогово-аналитический). На основе анализа итогов публичного выступления выявление слабых и сильных сторон исполнения; технических трудностей и сложностей. Постановка конкретных задач формирования исполнительской техники учащихся-трубачей на новом этапе.

Шестой вектор (планово-перспективный). Осуществление учебной деятельности, связанной с устранением негативных последствий, обуславливающих потери технического свойства.

Седьмой вектор (когнитивно-новационный). Выход на новый уровень осмысления и освоения имеющегося технического арсенала (от штрихов, исполнительских приемов до фразировки, артикулирования, интонирования) и целостное расширение его спектра.

Из выше приведенной структуры видно то, что круг формирования исполнительской техники «замкнулся» и привел нас к освоению качественно новой (более высокой) ступени первого вектора. Налицо модель динамики продвижения учащихся-трубачей к техническому совершенствованию (от первого вектора к седьмому, представляющему новый уровень освоения первого). Из данной структуры появляется возможность в каждом отдельно взятом случае вычленять характер, предметность и содержание технически-направленной деятельности учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования, применяя личностно-творческий подход. Последней дефиниции (личностно-творческому подходу) будет посвящен следующий раздел исследования.

Выводы по первому параграфу диссертационного исследования:

1. Труба – инструмент с большим техническим потенциалом в области моторики, кантилены, речитатива, сольного и оркестрово-ансамблевого исполнительства. Ее многогранный ресурс активно использовали различные композиторские школы от И.С. Баха до Ж. Оффенбаха, от М.И. Глинки, М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова до А.Н. Скрябина, М.Б. Броннера, Е.И. Подгайца и др.

2. Интеллект, мысль не только определяют конкретное исполнительское действие, но и превращают его в реальный «механизм», позволяющий добиваться искомого качества звука-образа. Предслышание, мысленно-чувственное представление технологии исполнения, перцепция, апперцепция, собственно рождение звука, слухо-двигательный контроль, управление исполнительскими действиями, анализ полученных результатов – во многом плод работы наглядно-образного и наглядно-деятельного мышления, обеспечивающего рост уровня исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования. Расширение их кругозора, дополнительная исполнительская практика (новые впечатления, опыт) – путь к техническому совершенствованию.
3. Исполнительская техника учащихся-трубачей включает в себя систему дыхания, амбушюра, пальцев, которая позволяет обеспечить процессы извлечения, ведения и снятия звуков через слухо-двигательное представление (мысленное, чувственное, комбинированное), контроль, а также комплекс исполнительских действий-движений (осознаваемых, автоматизированных, активных, инерционных, целесообразных, скоординированных, независимых, свободных, управляемых, концептуально выстроенных), направленных на глубокое воплощение художественно-образного содержания музыкальных произведений.
4. Артикуляция – видовой комплекс звукового произношения, представляющий слитно-раздельное, акцентно-безокцентное и смешанное (комбинированное) звуковое оформление, которое достигается с помощью системы связных, отдельно-выдержанных и отрывистых штрихов.
5. Музыкальная фразировка – своеобразная структура мыслительного процесса, как правило, запечатленная графически, воплощаемая с помощью исполнительской техники, которую определяет

- интерпретатор, наполняя ее интонационно-художественным содержанием (логико-конструктивным и эмоционально-чувственным).
6. Психомоторное, слухо-двигательное, сензитивно-тактильное единство является не только важным фактором формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования, но и определяющим началом, обеспечивающим рост их художественно-творческого уровня.
7. Техническая свобода – это внутреннее (психо-двигательное) состояние, уровень владения арсеналом технических средств, которые позволяют выстраивать, находить и воплощать интересные исполнительские технологии и добиваться целесообразной, выразительной игры. Техническая свобода как совокупность необходимых исполнительских знаний, навыков, компетенций, умноженная на психологическую устойчивость, открывает доступ к освоению комплексного разножанрового, полистилевого, многообразного музыкального репертуара в условиях педагогического процесса учреждений ДПО.
8. Формирование исполнительской техники учащихся-трубачей имеет семь векторов, которые позволяют целостно, системно и в детализированном режиме представить образовательный процесс класса трубы в учреждениях ДПО, обеспечивающий технологическую грамотность будущих исполнителей (мыслителей, художников, мастеров):
- вектор 1 (когнитивный) – освоение штрихов способов извлечения, ведения и снятия звуков;
 - вектор 2 (эвристический) – поиск и моделирование конкретного технического сопровождения с выходом на выразительную, художественно-оправданную игру;
 - вектор 3 (техничко-художественный) – непосредственное использование имеющегося технического арсенала в процессе

скрупулезной, детально-потактовой работы и целостного построения драматургии сочинения;

- вектор 4 (контрольно-концертный) – проверка в рамках публичного выступления репрезентативности, состоятельности принятых технических решений;
- вектор 5 (итогово-аналитический) – по итогам публичного выступления выявление слабых и сильных сторон исполнения; технических трудностей и сложностей. Постановка конкретных задач формирования исполнительской техники учащих-трубачей на новом этапе.
- вектор 6 (планово-перспективный) – осуществление учебной деятельности, связанной с устранением негативных последствий, обуславливающих потери технического свойства;
- вектор 7 (когнитивно-новационный) – выход на новый уровень осмысления и освоения имеющегося технического арсенала (от штрихов, исполнительских приемов до фразировки, артикуляции, интонирования) и целостное расширение его спектра, исполнительской практики в целом.

1.2. Личностно-творческий подход как методология исследования формирования исполнительской техники учащихся-трубачей

Методологический подход в диссертации позволяет осуществить исследование в ракурсе заявленной проблематики, изучить проблему с общенаучных позиций и с учетом специфики избранного нами направления отрасли педагогики музыкального творчества, инструментального исполнительства. Методология представляет значимое средство познания,

общенаучный метод, который дает возможность раскрыть определенную выбранную область знания. Личностно-творческий подход как методология исследования призван помочь найти сущность формирования исполнительской техники учащихся-трубачей, окунуться в глубины психофизиологического, художественно-образного и социально-культурного процессов.

«Личность» являет собой важную категорию науки педагогика, в частности педагогики музыкального образования. Существует большое количество определений этого понятия у философов, психологов, педагогов социологов, искусствоведов и др. То общее, что объединяет высказывания различных ученых, представляет личностное взаимодействие человека в роли объекта или субъекта, которое проводится в интересах собственных или социума. Единство различного – сбалансированность мотивационных установок, потребностей, вкусов, способностей, ценностных ориентиров (Я – в своих интересах и Я – для общества) обуславливает специфическую черту личности. Гармония в душе или дисгармония во многом определяет избрание каждым «жизненного пути, в ходе которого им осуществляются преобразования природы, общества и самого себя» [131, с. 522].

Так, в энциклопедическом словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона «личность» с философской точки зрения – это «объединенная единством самосознания совокупность наиболее устойчивых воспоминаний, стремлений и чувствования (личность психическая), приуроченных к известному телу (личность телесная) и имеющих определенное отношение к другим личностям (личность социальная)» [47, с. 341]. В словаре русского языка С.И. Ожегова «личность» имеет несколько значений: «Человек как носитель каких-нибудь свойств, лицо (в 3 знач.). Неприкосновенность личности. Литературная личность писателя. Светлая личность. Роль личности в истории. Установить чью-нибудь личность (узнать, что за человек, его имя)» [112, с. 281]. В психолого-педагогическом словаре Е.С. Рапацевича «личность – 1) человек как субъект социальных отношений и сознательной

деятельности; 2) определяемое включенностью в социальные связи системное качество индивида, формирующееся в совместной деятельности и общении. Человек, вышедший благодаря труду из животного мира и развивающийся в обществе, осуществляющий совместную деятельность с другими людьми и общающийся с ними, становится личностью – субъектом познания и активного преобразования материального мира, общества и самого себя» [126, с. 377].

Конфуций (кит. яз. Кун-Цзы, древний мыслитель и философ Китая, примерная дата рождения, около 551 г. до н.э.) обращал внимание на то, что «о благородном человеке нельзя судить по мелочам, ему нужно доверить большие дела. Низкому человеку нельзя доверить большие дела, но о нем можно судить по мелочам» [11, с. 138].

Аристотель (древнегреческий философ, 384-322 гг. до н.э.), прославляя гений поэта-актера, в своей «Поэтике» обозначал ряд значимых качеств и свойств личности: разум (интеллект); владение метрической и прозаической речью; музыкальность как неотъемлемая составляющая, чувство пространственно-временных связей, нравственность и др. [16, с. 155, 156].

Говоря о раскрытии личности в аллегорической (иносказательной) форме Сыма Цянь (мыслитель, потомственный историограф династии Хань, 145–86 гг. до н.э.) замечал: «Лишь когда наступают зимние холода, мы узнаем, что сосна и кипарис теряют иглы последними» [11, с. 138].

Ф. Бэкон (английский философ, основоположник эмпиризма и английского материализма, историк, публицист, XVI-XVII вв.) отмечал: «Существует шесть путей, дающих познать личность человека. Это его выражение лица, его слова, его дела, его характер, его цели и, наконец, мнение других людей» [11, с. 139].

К.А. Гельвеций (французский философ-материалист утилитарного направления, литератор, XVIII в.) утверждал: «Наука о человеке – это наука мудрецов» [11, с. 139].

Н.А. Бердяев (русский религиозный и политический философ, представитель экзистенциализма и персонализма, социолог, XIX–XX вв.) указывал на то, что суть личности во многом заключается в силе духа и степени ее творческой свободы [34].

Б.Г. Ананьев (советский психолог, доктор пед. наук, профессор, академик АПН РСФСР, XX в.) в своей теории личности репрезентативно высказывал: «Проблема личности является одной из центральных в теоретической и прикладной психологии, выступает как исследование характеристики психических свойств и отношений личности (общая психология личности), индивидуальных особенностей и различий между людьми (дифференциальная психология), межличностных связей, статуса и ролей личности в различных общностях (социальная психология), субъекта общественного поведения и конкретных видов деятельности (все области прикладной психологии). [7, с. 196].

В.И. Петрушин (психолог, доктор пед. наук, профессор, музыкант-исполнитель, исследователь-новатор, XX–XXI вв.) запечатлел следующее в своей «Музыкальной психологии» относительно профессионально-творческого портрета музыканта, личности в целом: «Наставить на путь и вселить надежду, обжечь душу красотой, чтобы она стала праведнее и милосерднее – вот что люди ждут от музыкантов и что они обязаны им давать, чтобы иметь право называться музыкантами. ... Всякий человек, достигший высокого уровня развития личности, ощущает острую потребность внесения своего собственного вклада в общественный прогресс и поэтому неминуемо становится творцом» [118, с. 22, 28].

На основе приведенной выше источниковой базы прослеживается следующая закономерность: везде фиксируется социальная, деятельно-творческая, осознанно-направленная, мотивационно-организационная, ценностно-ориентационная, коммуникативно-выстроенная составляющие личности, на которые накладываются ее специфические, профессиональные качества и свойства.

В контексте исследуемой проблематики важно отличать понятия «индивидуальность» и «личность». Они – в достаточной степени близкие, но не являются тождественными, идентичными. Употребление этих терминов в ранге синонимов недопустимо, некорректно и абсурдно.

«Индивидуальность – то, что отличает данного конкретного человека от других людей. Это совокупность единичных, неповторимых признаков, проявляющихся: в особенностях темперамента; в специфике перцептивных процессов; в структуре и степени выраженности различных способностей; в характерологических качествах и свойствах, присущих – подобно дактилоскопическому узору – тому или иному человеку (индивиду) и никому другому» [161, с. 6, 7].

Индивидуальность – это то, что дается нам от рождения. Действительно, например, темперамент, задатки и характер – «награда» природы для каждого, отдельно взятого младенца (индивида). Феномен человека во многом заключается в его неповторимости, уникальности. Индивидуальность – «система психологических свойств и особенностей человека, которые вследствие своего многообразия и вариативности делают каждого неповторимо своеобразным» [96, с. 370]. Рождение, детство, отрочество, юность, зрелость – этапы большого жизненного пути человека, в русле которого через формирование индивидуальной природы происходит становление личности. Действительно, по мере взросления ребенка мы можем в большей степени наблюдать за особенностями развития его индивидуальных качеств и свойств.

Не случайно С.Л. Рубинштейн подчеркивал: «Психические свойства личности – ее способности и характерологические черты – формируются в ходе жизни. Врожденные особенности организма являются лишь задатками, – весьма многозначными, которые обуславливают, но не определяют психические свойства человека. На основе одних и тех же задатков у человека могут выработаться различные свойства – способности и черты

характера в зависимости от хода его жизни и деятельности не только проявляются, но и формируются» [132, с. 514].

Вместе с тем не следует забывать, что в личностном единстве, «монолите» всегда прослеживается индивидуальность. Распознать, заметить, увидеть ее – не желаемое, а необходимое педагогическое условие для планомерного и продуктивного осуществления процесса формирования, развития учащихся в целом. Обучение и воспитание подрастающего поколения музыкантов перестает быть целесообразным, эффективным без учета индивидуальных особенностей подопечных (исполнителей-инструменталистов), без применения индивидуального подхода, принципа природосообразности (учета задатков, темперамента, характера).

На конкурсных прослушиваниях, фестивалях, концертных выступлениях, мастер-классах, курсах повышения квалификации мы можем наблюдать динамику и характер раскрытия индивидуальных качеств и свойств обучающихся музыкантов. Индивидуальность – это не только то, что обращает на себя внимание, приковывает взор, но и то, что убеждает, вдохновляет, приводит в восторг. Неповторимое, особенное (уровень индивидуальности) может стать шедевром, уникальным образцом исполнительского мастерства, великого искусства Музыка (проявление личностно-творческого уровня).

И.С. Бах и Г.Ф. Телеман, Ф.Й. Гайдн и В.А. Моцарт, Ф. Шопен и Ф. Мендельсон, К. Дебюсси и М. Равель, С.В. Рахманинов и А.Н. Скрябин – своеобразные дуэты композиторского гения, творческие личности, представляющие в «парах» одно общее музыкальное направление, эпоху (барокко, венская классика, романтизм, импрессионизм, русская классика). Но, взяв каждого из них по отдельности, можем наблюдать абсолютно разный облик с ярко выраженной индивидуальностью, неповторимостью.

Индивидуальность учащегося – это то, что требует внимательного и бережного отношения со стороны педагога-инструменталиста. Все

маленькие победы, а также чаяния и беды не должны пройти стороной, «спрятаться» от взора учителя-музыканта.

Здоровьесохранная педагогика, принципы природосообразности, индивидуального подхода, проблемного, развивающего, воспитывающего обучения должны внести существенный вклад в процесс формирования целостного, грамотного учащегося-трубача, сохраняющего свою индивидуальность и творческий порыв. Для класса трубы перечисленные принципы актуализируются еще и потому, что аппарат исполнителя затрагивает преимущественно не только органы движения, слуха и т.д. (как, например, у пианистов и скрипачей), но и многогранный комплекс дыхания с разнообразной сенсорно-тактильной, пространственно-временной спецификацией, от работы которого зависит весь функционал организма, исполнительский процесс в целом. Особая роль принадлежит амбушюру, представляющему своеобразный спецификационный базис учащегося-трубача.

Проникновенное отношение к подопечным, инструменту, музыкальному произведению, концертно-исполнительской практике – своеобразный лейтмотив профессионально-мыслящего, дальновидного, с выраженной эмпатией педагога-исполнителя, педагога по классу трубы, в частности.

Творческое развитие становится для учащегося-трубача по-настоящему динамичным, продуктивным лишь тогда, когда оно тесным образом сопряжено с учетом его индивидуальных физиологических, психологических и психофизиологических особенностей (например, выработка координации, независимости, рациональности, нахождение целесообразности исполнительских действий-движений), выбором штрихов, исполнительских приемов, определением характера извлечения, ведения и снятия звуков-образов, артикуляцией, интонированием, а также с музыкальными ориентирами, уровнем и видами мышления и др.).

Целый ряд ученых (Б.Г. Ананьев, Л.И. Божович, А.В. Брушлинский, Л.С. Выготский, А.В. Запорожец, А.Н. Леонтьев, А.Р. Лурия, Б.Д. Парыгин, Я.А. Пономарев, С.Л. Рубинштейн, В.Д. Шадриков, М.Г. Ярошевский) в теориях психологии личности, мышления, психологии творчества, психологии сознания и бессознательного правомерно затрагивали проблему учета внутри индивидуальных и межиндивидуальных (между людьми) различий, а также внешних проявлений.

Доминанта субъект-субъектных отношений в классе инструменталистов между педагогом и учащимися-трубачами не вызывает сомнений. Действительно, процессы целостного продуктивного сотворчества, соучастия, сопереживания, обмена сокровенными мыслями и чувствами невозможны в русле авторитарности, субъект-объектного педагогического взаимодействия. Доверительность, взаимопонимание «произрастают» на почве общностей, либерально-толерантного сотрудничества, в котором индивидуальное окунается в творческий процесс, сохраняя созидательные силы, позитивный настрой, стремление к самопроявлению, самореализации, самопознанию, самосознанию, самоактуализации, самооценке, саморазвитию и самосовершенствованию.

С позиций В. Штерна, полноту, целостность личности следует трактовать как «структуру, т.е. упорядоченное расчленение. Личность складывается из частных целых различных видов и порядков: из органов, функций, отношений, направленности на различные цели, определенных достижений, свойств и переживаний, находящихся в соподчинении друг с другом... Целостность личности никогда не представляет собой законченную и определенную раз и навсегда конструкцию, но она всегда неоднозначна, она существует одновременно реально и потенциально... перед ней в каждый данный момент открываются различные перспективы (развития) и поэтому она постоянно изменяется. Сущность этих перспектив схвачена в целом в понятиях “конституция”, “тип”... Развитие личности не

только последовательная цепь событий, но осмысленное саморазвертывание личности как целого» [168, с. 188–189].

Л.Н. Толстой в своей теории народности искусства, обозначая собственную эстетико-философскую, психолого-педагогическую позицию, неоднократно заявлял о примате эмоционально-чувственного начала в музыке, во взаимодействии между людьми. Так, в частности, он отмечал: «Для произведения музыкального искусства талантливому человеку еще менее нужно того, что составляет сущность искусства, то есть чувства, которое бы заражало других» [152, с. 264]. Подобная однолинейная позиция Л.Н. Толстого подверглась критике. Со своей стороны Л.С. Выготский не без оснований замечал, что «теория Толстого не оправдывается даже там, где он видел ее наивысшую правоту, – в искусстве прикладном. Что касается большого искусства Бетховена и Шекспира, то сам Толстой указал на то, что эта теория там неприложима. И в самом деле, как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве» [61, с. 313].

На широкий функциональный спектр личности обращали внимание многие исследователи-психологи. Обосновывалась закономерность обусловленности психического развития человека на базе природных ресурсов, которые даются от рождения и потом «созревают», и – учебно-воспитательного потенциала окружающей среды, включая образовательную. В частности, Б.Г. Ананьев высказывался: «К функциональным образованиям относятся сенсорные функции различных модальностей (зрительные, слуховые, тактильные и т.д.), мнемические, психомоторные и тонические, речедвигательные и т.д. Функциональные механизмы восприятия всегда полимодальны и системны; они постепенно и последовательно складываются в процесс накопления и обобщения индивидуального опыта.

Естественно, они определяются научением и способами воспитания функций. Вместе с тем потенциалы и уровни достижения в тренировке этих функций зависят от природных свойств человека, особенно возрастных и нейродинамических» [7, с. 197, 198].

Б.Д. Парыгин справедливо обращал внимание на то, что «особой формой общности, выражающейся во взаимопонимании людьми друг друга, является устойчивая духовная связь между двумя индивидами. Специфика данной общности или духовной связи состоит в возможности наиболее полного понимания одной индивидуальности другой индивидуальностью, что достигается только при условии постоянного контакта, высокого уровня психофизической совместимости, знания друг друга и взаимного доверия. Значимость такой формы общности как абсолютного взаимопонимания бесспорно велика, поскольку оно открывает большой простор для самовыражения и самоутверждения индивидуальности» [116, с. 263, 264].

Итак, важно отметить, что межличностное педагогическое взаимодействие, сохраняющее индивидуальность каждого участника общения, имеет уровень социализации, вхождения в духовную общность, приобщения к ценностям общества (художественно-эстетическим, морально-нравственным, гражданско-патриотическим и др.). Вместе с тем есть еще один уровень, в контексте которого происходит становление и развитие внутренних индивидуальных психических свойств личности. Эти два процесса тесным образом взаимосвязаны, взаимозависимы и взаимообусловлены, то есть – глубоко детерминированы.

Становится очевидным, что личность как одна из центральных полифонных дефиниций психологии творчества аккумулирует в себе большое количество различных уровней, элементов, параметров, показателей социогенетического и персоногенетического толка, тем самым обуславливая многогранный спектр толкования. В последние десятилетия постепенно упорядочивается структурная основа личности, систематизируется ракурс ее изучения. В число неотъемлемых качеств и

свойств личности включают: высокий уровень самосознания; организационно-волевой, интеллектуальный, коммуникативный, креативный, морально-нравственный базис; внутреннюю и внешнюю активность; целевую установку на расширение и совершенствование своей деятельности; направленность как совокупность интересов, потребностей вкуса, позиций, ценностных ориентиров и т.д.

Не случайно Г.М. Цыпин указывал: «Важной характеристикой личности является устойчивая сформировавшаяся «Я-концепция», то есть развитое самосознание человека, определившегося в основном в своих мотивационно-смысловых приоритетах, аксиологических ориентирах, в своем отношении к «ближнему» и «дальнему» окружению, к миру и самому себе» [161, с. 8].

Вместе с дефиницией «личность» фундаментальные позиции в теоретической психологии занимает понятие «творчество».

Творчество – это всегда открытие чего-то нового, стремление к неизведанному. Генетически творческая деятельность как бы вмонтирована в сознание (подсознание) и сферу деятельности человека. Для творчества нет пределов. Все виды деятельности подвластны творческой природе. Как музыкальное исполнительство, так и научное исследование могут представлять объекты, среду, инструмент, субъект-субъектные связи творчества.

Феномен творчества может рассматриваться на уровне сознания индивида и сознания личности. В научный оборот также вводятся понятия: «творческое сознание», «художественное сознание», «музыкальное сознание», «оркестровое сознание» и др.

Возможна дифференциация на объективное и субъективное творчество. Выделяют творчество детей, подростков и юношества. В аналитический спектр включают: «творчество учащихся-музыкантов», «творчество педагогов-музыкантов», «творчество музыкантов-

исполнителей», «творчество мастеров-исполнителей», «творчество композиторов» и др.

Большой пласт теоретического осмысления посвящен творчеству как процессу, в рамках которого можно формировать личность, развивать ее качества и свойства, повышать уровень деятельности, наполняя ее все новым и новым содержанием.

Вместе с тем творчество представляет своеобразный продукт, итог деятельности. У композиторов он – в виде «набросков», написанного сочинения, у исполнителей, например, в виде «живого» исполнения или записанной на цифровой носитель репертуарной программы, у педагога-исполнителя – это, например, разработанный собственноручно авторский комплекс специальных упражнений для учащихся, у педагога-исследователя – маршрутная карта развития подопечного инструменталиста и т.п.

Творчество как «лейтмотив жизни» способно не только пронизывать все ее сферы, но и быть мерилom созидательного труда, показывать полифонию и гармонию деятельностной области, многогранность процессов, протекающих в сознании и бессознательном учащегося-трубача.

Существует большое количество подходов к структурированию различных дефиниций в теории творчества.

Один из родоначальников российской психологии творчества Я.А. Пономарев трактовал собственно творчество как совокупность этапов процесса развития через взаимодействие и саморазвертывание личности на базе интеллектуально-деятельностной парадигмы [119]. Психологию творчества с точки зрения рефлексии, мышления, познавательного процесса помимо Я.А. Пономарева рассматривал А.В. Карпов [93] и др. Психологию творчества в контексте теории деятельности разрабатывали А.Н. Леонтьев [104], Б.Ф. Ломов [105].

А.В. Брушлинский и Л.М. Попов в изучении психологии творчества большое значение придавали активизации субъекта деятельности, его самопроявлению, самореализации и саморазвитию [49] .

Д.Б. Богоявленская пристальное внимание уделяла формированию творческих способностей личности [43].

Для нашего исследования огромную значимость имеют труды Б.М. Теплова, раскрывающие сложную полифонию развития музыкальных способностей личности, творческий аспект проблематики [147]. Он рассматривал как общие, так и частные музыкальные способности и вместе с тем способности, необходимые для любого вида творческой деятельности. Б.М. Теплов отмечал: «Во-первых, мы можем различать такие индивидуально-психологические особенности, которые требуются только для музыкальной деятельности (например, музыкальный слух), от тех, которые нужны и для музыки и для многих других видов человеческой деятельности (например, некоторые особенности внимания).

Во-вторых, мы можем разделять эти особенности на такие, которые необходимы для всех видов музыкальной деятельности, и такие, которые требуются только в некоторых из них.

Основными видами музыкальной деятельности можно считать следующие: 1) слушание музыки; 2) исполнение музыки; 3) сочинение музыки. Музыкальный слух, например, требуется для любого из них, тогда как самообладание или «исполнительская воля» (умение подчинить аудиторию своей воле) необходимо только для исполнительской деятельности» [147, с. 43].

Прослеживаются попытки деления музыкальных способностей на общие, частные и специальные (О.М. Нежинский, К. Сишор, Л. Хольстром и др.). Ю.А. Цагарелли в своих исследованиях выделял музыкально-исполнительские качества, которые базируются на общемusicalном фундаменте. Он высказывал следующее: «В подструктуру непосредственно-исполнительских качеств входят: психомоторные (связанные с исполнительской техникой), артистизм, надежность в концертном выступлении, аттенционные (связанные с проявлением различных свойств внимания), коммуникативные, волевые. Основой для этой подструктуры

являются общемузыкальные качества. Основой же общемузыкальных качеств являются общие компоненты профессионально-важных качеств: восприятие, память, мышление, воображение, эмоции, мотивация, внимание, психомоторика и др. [159, с. 11, 12].

В исследовательском перечне следует отметить Д.К. Кирнарскую с разработкой специальных способностей. Ее труды на стыке психологии и музыкознания, музыкальной психологии и педагогики музыкального образования заслуживают внимания. В свой аналитический спектр Д.К. Кирнарская включала музыкальную одаренность (одну из самых сложных дефиниций психологии творчества): ее психодиагностику, структуру и методы изучения. В частности, она констатировала: «Без способностей и интеллекта невозможно совершить рывок в своем деле, оставив след в истории ... Талант связан с творческим воображением, с фантазией и потребностью изобретать, которые психологи называют креативностью, выступающей в роли своеобразного мотора таланта, его психологического центра» ... Одаренность и талант – синонимы [95, с. 20].

Фундаментальные исследования А.В. Тороповой посвящены изучению обширной и сложной дефиниция «музыкальное сознание»: была разработана антропологическая модель музыкального сознания, включающая в себя сущность, функции, генезис и методы; психолого-педагогическая модель развития музыкального сознания личности, а также педагогическое обеспечение символогенеза музыкального сознания [154, 141].

Педагогика и психология музыкального творчества, музыкально-инструментального исполнительства подробно представлена в трудах О.А. Блока. Следует выделить его концепции: освоение музыкального произведения в пространстве «4D» (текст, подтекст, надтекст и контекст); искусство интерпретации исполнителя, предмет которого составляет семиэлементная система («идея, замысел, эмоционально-чувственное прочтение, стиль, исполнительские традиции, форма и содержание» [38]); формирование творческой свободы инструменталистов (физиологический,

психологический, технический, художественно-образный, духовно-созидательный уровни), формирование музыкального сознания инструменталистов в русле (интересов, потребностей, вкуса, творческого восприятия, воображения, мышления, а также идеалов, мировоззрения в целом) [38, 39].

Для настоящего исследования важно определить профессионально-значимые (приоритетные) личностные качества и свойства учащихся-трубачей, критерии их исполнительской компетентности в русле технической оснащенности. Принимая во внимание изложенный выше материал, произведем попытку моделирования системы компетенций в области технологического потенциала, исполнительской техники учащихся-трубачей.

Изложим организационно-волевой блок компетенций учащихся-трубачей, формируемый в условиях ДПО в контексте освоения исполнительской техники.

Еще на заре становления исполнительской культуры инструменталистов многими педагогами была замечена важность и организационного, и волевого начала как в процессе подготовки к концертному выступлению, так и вовремя публичной игры и после нее. Собранность всего исполнительского аппарата, концентрация внимания, организация комплекса исполнительских действий-движений предполагают наличие внушительного волевого начала. Существует немало высказываний о том, что развитие исполнительской техники инструменталиста (учащегося-трубача) – постоянная борьба воли с возникающими сложностями и трудностями. Действительно, организационно-волевое начало необходимо исполнителю-профессионалу, начинающему – в особенности, для:

- психологической самокоррекции и оперативной настройки инструмента;
- планомерной и продуктивной работы системы дыхания;

- приведения скелетно-мышечного каркаса в состояние тонуса, стабильного действия;
- осуществления слухо-двигательного контроля;
- повышения уровня управляемости исполнительскими действиями-движениями;
- технически грамотного (рационального, точного) применение средств художественной выразительности (чистота тона, акустическая соразмерность, свободное использование диапазона, темп, динамические оттенки, тембральная палитра, агогика) качества звучания в целом;
- системного осуществления выразительной, художественно-оправданной, технически-выверенной игры от извлечения, образования до ведения, филирования, снятия звука;
- освоения всего комплекса исполнительских штрихов, приемов, артикуляционной подачи, а также интонационного ресурса;
- достижения технической свободы, обеспечивающей целостное и детализированное раскрытие художественно-образного содержания исполняемых сочинений.

Интерес представляет компетентностная модель специалиста в области исполнительства на оркестровых духовых инструментах, изложенная П.Ю. Делием, в частности ее операционно-технический и ауто-психологический блоки, которые в достаточной степени коррелируются с нашей разработкой и спецификой среднего профессионального музыкального образования.

Так он выводит следующий перечень: «Операционно-технические компетенции, которые определяют весь спектр манипуляций, осуществляемых исполнителем с музыкальным инструментом: владение рабочим диапазоном; разными способами звукоизвлечения, палитрой нюансов, навыками управления звучанием; способность исполнять интервалы в пределах рабочего диапазона; выдержка исполнительского

аппарата; беглость (техничность исполнительского аппарата; умение пользоваться дополнительной аппликатурой, умение осуществлять предварительную настройку всего инструмента; умение оперативно корректировать звуковысотную интонацию.

Ауто-психологические компетенции отражают необходимые знания, умения, навыки и опыт управления собственным психофизическим состоянием во время публичной реализации исполнительского процесса – концертного выступления: знает и понимает природу возникновения синдрома сценического волнения; способен эффективно готовиться предотвращать негативные проявления синдрома сценического волнения на этапе подготовки к концертному выступлению; способен управлять собственным психофизическим состоянием во время сценического выступления; способен восстанавливать собственное психоэмоциональное состояние в случае неудачного сценического выступления; способен поддерживать позитивный эмоциональный климат в творческом коллективе в условиях исполнительского процесса» [74, с. 190, 191].

Перед тем как изложить компетенции интеллектуального толка, следует остановиться на нескольких моментах. Интеллектуальный ресурс исполнителя является базисом его художественно-творческой деятельности. Технический анализ исполняемого произведения, обобщение собственного опыта, сравнение его с опытом других, изучение исполнительских возможностей в русле раскрытия технического потенциала, поиск рациональных и наиболее выразительных технических средств – векторы интеллектуальной деятельности, позволяющие погрузиться учащемуся-трубочу в художественно-творческий процесс. Вместе с тем создание «идеальной гипотезы» будущего исполнения, прообраза, которые обеспечиваются оптимальным, художественно-оправданным арсеналом технических средств – тоже яркое проявление интеллектуальной компетентности учащихся-трубочей.

Интеллектуальные компетенции учащегося-трубача (выпускника среднего профессионально-образовательного учреждения) на уровне технико-тактическом и стратегическом:

- знание технических возможностей инструмента;
- умение осуществить технический разбор исполняемого произведения;
- умение принять оптимальные решения в выборе технических средств;
- способность к поиску новых технических средств художественной выразительности;
- умение создать «идеальную гипотезу» будущего исполнения, прообраз, которые обеспечиваются оптимальным, художественно-оправданным арсеналом технических средств;
- владение техническим потенциалом, обеспечивающим построение драматургии музыкального произведения в единстве формы и содержания, логико-конструктивного и эмоционально-чувственного начала;
- умение переходить из автоматизированного режима исполнения в подконтрольный (осознаваемый) и обратно, не теряя стратегическую линию драматургии сочинения;
- умение обобщить исполнительский опыт собственный и других для прорыва к высотам технического совершенства;
- владение технической свободой и адекватное ее использование в целях глубокого раскрытия художественно-образного содержания музыкального произведения.

Не менее значимым является перечень коммуникативных компетенций учащихся-трубачей, формируемый на базе учреждений СПО в области освоения исполнительской техники:

- наличие тесной связи с инструментом (постановочный, моторно-двигательный, сензитивно-тактильный уровни), знание его конструктивных особенностей, топографии;
- владение эргономическим потенциалом инструмента;

- способность изучать стили, жанры музыкальных произведений в коммуникативном векторе композитор – исполнитель – инструмент, позволяющем овладеть соответствующим техническим арсеналом;
- способность брать на вооружение опыт освоения исполнительской техники на базе педагогических показов, мастер-классов, курсов повышения квалификации, концертов лауреатов конкурсов, фестивалей и др.;
- наличие культуры сценического поведения, общения со зрительской слушательской аудиторией, позволяющей оставаться в состоянии технической свободы;
- способность слышать себя в оркестре и в оркестровой группе, соразмеряя собственное звучание с общим;
- способность слышать и чувствовать концертмейстера оркестровой группы, а также участников ансамбля;
- умение играть единым штрихом, в единой фразировочной системе оркестровой группы и оркестра в целом;
- умение оперативно воспринимать дирижерский жест, осмысливать и воплощать намерения дирижера оркестра, ансамбля.

Следует заметить, что креативные качества и свойства учащихся-трубачей тесным образом вмонтированы во все виды деятельности и являются на уровне идеальной модели компетенций выпускника учреждения ДПО своеобразным лейтмотивом. Тем не менее, выделим некоторые компетенции креативности учащихся-трубачей, позволяющие формировать исполнительскую технику:

- умение на базе продуктивного воображения (мысленно-чувственных слухо-двигательных представлений) с использованием необходимых технических средств строить и воплощать художественно-оправданные звуки-образы;

- способность системно и последовательно применять имеющийся технический арсенал для достижения искомых художественно-творческих намерений (личных, дирижера, композитора);
- умение свой индивидуально-творческий потенциал направить в единое оркестровое или ансамблевое русло;
- способность выстраивать интересную и точную (соразмерно композиторскому замыслу) штриховую палитру (мягкая, твердая, комбинированная атака), фразировочную канву, базируясь на технике дыхания, амбушюра, пальцев;
- умение подобрать и реализовать артикулирование в русле слитно-раздельном, акцентно-безокцентном, с мягкой, твердой, комбинированной подачей с целью детализированного и общего воплощения художественно-образного содержания музыкальных произведений;
- способность сделать обработку или переложение интересного в техническом и художественно-образном отношении музыкального материала;
- способность написать и исполнить вариации на заданную тему, а также импровизацию, показательные в техническом и художественно-образном плане;
- умение выразить выпукло музыкальную мысль, рационально применяя разнообразный технический арсенал;
- артистическая способность, базирующаяся на грамотном использовании технической свободы.

Морально-нравственные компетенции учащихся-трубачей, получаемые в стенах учреждений ДПО в контексте формирования их исполнительской техники:

- внимательное и бережное отношение к нотному тексту музыкального произведения, исполнительским традициям, композиторскому наследию, которое выражается в подборе оптимальных технических

средств и их разумном использовании, не допуская всякого рода искажений, вычурности по отношению к замыслу автора сочинения;

- способность сохранять экологию стиля, жанра исполняемого музыкального произведения через выверенные исполнительские действия-движения (техника дыхания, амбушюра, пальцев);
- способность осознавать ответственность за качество выступления перед подрастающим и более старшим поколением зрительской (слушательской) аудитории, обеспечивая уверенную, убедительную в техническом и художественно-образном отношении игру;
- наличие музыкально-эстетического вкуса, позволяющего взвешенно и адекватно осваивать искусство интерпретации;
- умение четко следовать намерениям дирижера, художественного руководителя оркестра (ансамбля), реализуя свой музыкально-технический потенциал в русле коллективного творчества, учитывая воспитательное и просветительское назначение оркестра;
- способность следовать высоким ценностным ориентирам, которые выражаются в качестве звука-образа, использовании той совокупности технических средств, которая отражает своеобразие, облик эпохи создания сочинения;
- умение самостоятельно работать над исполнительской техникой, обеспечивая глубину художественно-образного воплощения в музыкальных произведениях;
- умение продуктивно работать в оркестровой группе, оркестре в целом на репетициях, отдавая отчет своим исполнительским действиям, чувствуя ответственность за качество собственного «голоса»;
- способность сохранять дух оркестрового коллектива, его морально-психологический климат, лучшие исполнительские традиции, стремление к техническому совершенству.

Выводы по второму параграфу диссертационного исследования:

1. Личностно-творческий подход как методология данного исследования, значимое средство познания, общенаучный метод позволяет найти сущность формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях ДПО, погрузиться в глубины психофизиологического, художественно-образного и социально-культурного процессов.
2. Личность как фундаментальная психологическая категория активно разрабатывалась на протяжении всей истории существования научной мысли. На основе проведенного анализа психологических теорий, концепций фиксируется деятельно-творческая, социальная, осознанно-направленная, мотивационно-аттенционная, организационно-волевая, коммуникативная, гносеологическая, аксиологическая, составляющие личности, на которые накладываются ее специфические, профессиональные качества и свойства.
3. В число неотъемлемых качеств и свойств личности учащегося-трубача включают: высокий уровень самосознания; организационно-волевой, интеллектуальный, коммуникативный, креативный, морально-нравственный базис; внутреннюю и внешнюю активность; целевую установку на расширение и совершенствование своей деятельности; направленность как совокупность интересов, потребностей вкуса, позиций, ценностных ориентиров и т.д.
4. Понятия «личность» и «индивидуальность» не являются синонимами, хотя представляют ярко выраженную детерминантность по отношению друг к другу. Многие ученые правомерно затрагивали проблему учета внутри индивидуальных и межиндивидуальных (между людьми) различий, а также внешних проявлений; личность позиционируется как состоявшаяся творческая единица общества.
5. Технично-творческое развитие становится для учащегося-трубача по-настоящему динамичным, продуктивным в учреждениях ДПО лишь тогда, когда оно тесным образом сопряжено с учетом его индивидуальных физиологических, психологических и

психофизиологических особенностей (например, выработка координации, независимости, рациональности, нахождение целесообразности исполнительских действий-движений), выбором штрихов, исполнительских приемов, определением характера извлечения, ведения и снятия звуков-образов, артикуляцией, интонированием, а также с музыкальными ориентирами, уровнем и видами мышления).

6. Творчество как формирование исполнительской техники, «лейтмотив учебной жизни» способно не только пронизывать все ее сферы, но и быть мерилom созидательного труда, показывать полифонию и гармонию деятельностной области, многогранность процессов, протекающих в сознании и бессознательном учащегося-трубача.
7. Спроектирована компетентностная модель в области формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в учреждениях среднего профессионального образования, состоящая из пяти блоков: организационно-волевой, интеллектуальный, коммуникативный, креативный и морально-нравственный, которые «расшифровывает» 45 компетенций.

Для нашего исследования большое значение имеет выявление педагогических условий, позволяющих оптимально, в продуктивном режиме формировать исполнительскую технику учащихся-трубачей в учреждениях довузовского профессионального образования, чему будет посвящен следующий – третий параграф диссертации.

1.3. Педагогические условия формирования исполнительской техники учащихся-трубачей

Решение всех вопросов, касающихся формирования исполнительской техники учащихся-трубачей, происходит в сфере педагогического общения. От того, какое оно (вид, характер, наличие и уровень взаимодействия субъектов) во многом зависит продуктивность, эффективность музыкально-образовательного процесса в классе трубы. Иллюстрация педагогом, например, исполнительских приемов может проходить только в регламентационно-установочном режиме или с добавлением поисково-творческого (эвристического) элемента. Диалог между педагогом и учащимся-трубачом порой тяготеет к монологу, обретает форму требования или перерастает в сотрудничество, наставничество, где голос каждого участника звучит в режиме взаимодействия. Общение «в одну сторону», как правило, не приводит к результативности в формировании исполнительской техники. С другой стороны, вовремя прозвучавший вопрос, мнение ученика и полученные ответы педагога, оперативное проявление его внимания к проблемной ситуации могут повысить коэффициент эффективности формирования исполнительской техники учащихся-трубачей. В этой связи методологический контекст проблематики педагогического взаимодействия освещал М.М. Бахтин, подчеркивая: «Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения» [32, с. 185].

Наличие взаимодействия, подлинных субъектов педагогического общения, активно проявляющих себя в атмосфере доверительности и благожелательности – важный фактор позитивной работы над исполнительской техникой. Доверие со стороны ученика, его психологический комфорт, положительный эмоциональный фон, доброжелательная атмосфера на занятиях в классе трубы – значимые

слагаемые необходимые для преодоления технических трудностей и сложностей.

Другим позитивным моментом в формировании исполнительской техники может стать уважительное отношение друг к другу (между педагогом и учащимся-трубачом), принятие индивидуальной природы каждого участника процесса педагогического взаимодействия (темперамента, характера, интереса, уровня задатков, способностей, суждений, взглядов, физиологического «конструкта» и др.). Уважение как бы притягивает к себе доверие, рождает и укрепляет его. Они становятся детерминантами, обеспечивая активность субъектов педагогическом взаимодействии в классе трубы. В подобных психолого-педагогических условиях учащиеся начинают себя чувствовать и вести более естественно, так, как предопределила «матушка природа», когда весь физиологический конструкт, мышечный каркас находятся в тонусе.

Доверие, благожелательность и уважение произрастают на почве педагогического внимания, как со стороны учащегося, так и со стороны педагога. Вовремя замеченный отрицательный нюанс в постановке исполнительского аппарата и его корректировка помогут оперативно предотвратить, например, неточное попадание в тон конкретного звука, плавучесть интонации, фальшь, кикс, ограниченность в выборе и применении техники дыхания (использование только брюшного или грудного вида, вместо комбинированного) и т.д. Умение выслушать мнение учащегося, принять во внимание и вместе с его воззрениями, рассуждениями, совместно, в состоянии сотворчества решать технические задачи – важные слагаемые педагога-профессионала, педагога-наставника. Не случайно Б.Я. Землянский высказывал следующее: «Недостаточно бережное отношение к истинным талантам. Редко встречается учитель, которого радует ученик, убедительно опровергающий его идеи. По-настоящему талантливый ученик, как правило, будет отстаивать свои взгляды, невзирая на то, что он этим может смертельно обидеть любимого учителя» [88, с. 49].

Благожелательная морально-психологическая атмосфера, положительный эмоциональный фон в классе трубы рождает искренность в отношениях между учащимися и педагогом, что существенным образом влияет на уровень работоспособности подопечного, открытость в исполнении, включая техническую составляющую. Внимание педагога часто «производит» и внимание учащегося. В данном случае отношение к ученику, поведение, профессиональные действия педагога могут служить положительным примером, который возьмут на вооружение молодые исполнители.

Умение принимать во внимание положительный исполнительский опыт педагога, анализировать его стороны, грани, соразмерять с собственным потенциалом и при этом оптимистично смотреть вперед в решении технических задач – важные факторы формирования исполнительской техники учащихся-трубачей. Об этом высказывался Т.А. Докшицер, заостряя внимание на взаимном уважении, терпении, выдержке, доверительности в классе мастеров-трубачей. Описывая педагогический опыт работы над исполнительской техникой М.И. Табакова, он высказывал следующее: «Сила его метода заключалась в формировании звука, большим мастером которого являлся он сам. Он добивался певучего, объемного и стабильного звучания, на хорошем дыхании, звука динамичного, излучающего энергию при любом нюансе. Работа над звуком входила в регламент ежедневных занятий и была связана, главным образом, с исполнением длинных филированных звуков. Табаков называл их «белыми нотами» – в отличие от нот зачерненных.

При всей условности этой терминологии, так и не сложившейся до наших дней, смысл «белых нот», которые называли еще долгими, протяженными, выдержанными, был нам понятен. Каждое удавшееся исполнение филированного звука, с хорошо рассчитанной динамикой и дыханием, вызывало волнение, равносильное исполнению музыкальной фразы с кульминацией и спадом звуковой волны. Сам Михаил

Иннокентьевич с потрясающей выразительностью демонстрировал это в классе» [83, с. 22].

Многие ученые, педагоги задают вопрос – есть ли место творчеству в техническом становлении исполнителя-музыканта, учащегося-трубача, в частности? Некоторые фокусируются на установочно-регламентной парадигме, авторитарной доминанте. Другие заведомо определяют примат движения к технической свободе, затем и к творческой. Отдельные исследователи подчеркивают значимость комбинированного характера отношений, когда авторитарность, репродуктивность позволяют приобрести учащемуся знание, а творческое его применение – истинную техническую способность, в итоге исполнительскую компетентность в техническом выражении.

Важно то, чтобы творческий процесс был бы с двухсторонним движением и предполагал сотворчество двух активных субъектов музыкально-образовательного процесса в классе трубы (учащегося и педагога).

На основе изложенного выше представим классификацию положительных сторон педагогического общения в классе трубы (общий психолого-педагогический и специализированный музыкально-исполнительский ракурсы).

Положительные стороны педагогического общения в классе трубы
(общий психолого-педагогический ракурс):

- доверительность;
- благожелательность;
- уважение;
- внимательное отношение;
- психологический комфорт, благоприятный эмоциональный фон;
- атмосфера сотрудничества, наставничества;
- наличие соучастия, взаимодействия;
- эвристичность (поисково-творческий характер деятельности);

- конгруэнтность (открытость в принятии исполнительского опыта);
- сотворчество (стремление к рождению совместного технически совершенного художественного продукта).

Положительные стороны педагогического общения в классе трубы (специализированный музыкально-исполнительский ракурс):

- доверие в вопросах постановки исполнительского аппарата, звукообразования, звуковедения, снятия звука;
- благожелательность (терпение, выдержка) в преодолении технических трудностей – например, отработка техники дыхания (вдоха, выдоха, филирования; грудного, брюшного, грудобрюшного типа), амбушюра (при мягкой, твердой и комбинированной атаке), «жужжание», базинг и др.
- уважительное отношение к вариантам технического исполнения учащихся и на этой основе применение объяснительно-иллюстративного метода (педагогический показ), призванного сделать исполнительскую технику понятной, наглядной и доступной.
- внимательное отношение как перманентная миссия (со стороны педагога и учащегося), обеспечивающая продуктивность технической подготовки: замечать и убирать зажимы, справляться с фобиями, «настраивать» исполнительский аппарат на рабочий лад.
- приобретение уверенности в себе, в своих исполнительских действиях-движениях (осознанность, целенаправленность, целесообразность, независимость, скоординированность, рациональность и др.);
- учебная атмосфера, позволяющая держать психофизиологический аппарат исполнителя в тонусе, приближающая учащегося-трубача к состоянию технической свободы;
- наличие соучастия, взаимодействия – совместное осмысление технологии исполнения, поочередная игра в классе, игра в дуэте (педагог и учащийся) и т.п.;

- эвристичность, активизация творческого сознания учащегося, поиск необходимых технических средств (например, штриховой палитры: *legato* (связно), *détaché* (отделенный), *staccato* (отрывистый), *martelé* (отчеканенный, отчетливый), *non legato* (несвязно), *portamento* (поступь, перенесение) и др.;
- создание (формирование) комплекса технических средств, позволяющих воплотить художественно-образное содержание конкретного музыкального произведения из учебного либо концертного репертуара учащегося-трубача.

При формировании исполнительской техники учащихся-трубачей необходимо определить наиболее продуктивный и эффективный вид, способ педагогического взаимодействия, обратившись к вопросу классификации.

С XVI по XIX, начало XX веков активно проявлял себя авторитарный вид педагогического взаимодействия в области музыкального образования, педагогики музыкально-инструментального исполнительства. Палочная дисциплина, побои учащихся, обучение пронизанное схоластикой, строгость, беспощадность к проявлениям вольнодумства, творческой свободы – вот неполный перечень атрибутов авторитарной педагогики Средневековья. Многие из перечисленного переключалось в последующие XVIII, XIX века. Ярким свидетельством этому являются получившие большое распространение доминирующие музыкально-исполнительские принципы в инструментальной педагогике: механистический, анатомо-физиологический и психотехнический.

Несмотря на то, что техническое развитие в то время часто ставилось во главу угла, его достижение было, как правило, тернистым, мучительным, «обрастало» муштрой, многочасовыми малопривлекательными и малопонятными репетициями, направленными на выработку автоматизированных, точно-выверенных исполнительских действий-движений. Механистичность всего исполнительского процесса составляло в то время подчеркнутую доминанту.

Беспрекословное следование указаниям педагога, натаскивание (многократное повторение одного и того же), многочасовой, изнурительный тренаж – «лейтмотив» механистической педагогики инструментального исполнительства.

Анатомо-физиологический принцип в инструментальном исполнительстве взял на вооружение достижения в естественнонаучной области. Успехи в изучении скелета, анатомии человека в целом, его физиологического устройства дало толчок к предметной, нацеленной работе над исполнительской техникой. Учет анатомо-физиологической конструкции человека и вместе с тем восприятие ее как сути (сущностной основы) инструментального исполнительства, с одной стороны, обусловил продвижение вперед, с другой – демонстрировал приверженность схоластике, метафизичности, отбрасывая духовно-творческое начало.

Психотехнический принцип педагогики инструментального исполнительства – атрибут успехов научной мысли в области психологии деятельности, психологии сознания и бессознательного. Связь психического и технического не только стала осознаваться, но и получать методическое сопровождение. Укрепление волевого начала, планомерное развитие психодвигательного конструкта, умение играть осознанно (подконтрольно) и бессознательно (в автоматизированном режиме), преодоление волнения со знаком минус (волнение-смятение, волнение-паника, волнение-страх) – отражение, яркое свидетельство проявления детерминантности психического и технического начала в педагогике инструментального исполнительства, теории и методике обучения игре на трубе.

Вместе с тем авторитарный вид педагогического взаимодействия не следует окончательно и бесповоротно заносить в «черный» список. Требовательное и справедливое, четко организованное и системно последовательное руководство учебно-воспитательным процессом с элементами наказания и поощрения, необходимость следовать определенным предписаниям в занятиях, неукоснительное выполнение правил технического

развития – часто давали положительный результат. Многие знаменитые композиторы, оркестровые дирижеры, инструменталисты сформировали свою творческую личность в условиях преимущественно авторитарной педагогики. Среди них: И.С. Бах и Г.Ф. Телеман, Ф.Й. Гайдн и В.А. Моцарт, Н. Паганини и Ф. Лист, Ф. Шопен и Ф. Мендельсон, Р. Вагнер и Дж. Верди, М.А. Балакирев и Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов и А.Н. Скрябин, оставившие миру не только большое количество шедевров музыкального искусства, но и прекрасные образцы исполнительства, богатое педагогическое наследие.

Помимо авторитарного вида педагогического взаимодействия следует обратить внимание на командно-административный. Подобное взаимодействие часто применяется в лагерно-оздоровительной среде, войсковых соединениях, в военных оркестрах, ансамблях, где наличие устава, жесткого регламента, служебные обязанности, приказы, необходимая функциональность (сигнальная, строевая, парадная, траурная, историко-культурная и др.) вносят свою лепту. В данном случае командно-административное взаимодействие может рассматриваться как положительное явление: следование традициям, дань героической истории, укрепление памяти о павших соотечественниках, демонстрация доблести, единства, мужества, следование легендарному прошлому и др. Справедливо подчеркивала Е.Д. Бочкарева: «Историческая память учащейся молодежи – основная историческая, духовная ценность нашей страны, которая является движущей силой истории человечества и осуществляется на основе научного понимания законов психологии, форм общественного сознания при учете биологической природы и общественно значимой сущности всех субъектов процесса» [46, с. 11].

Вместе с тем командно-административное взаимодействие может иметь и существенный негативный фон, когда выхолащивается творческая составляющая из музыкально-образовательного процесса, убивается инициатива учащихся, их стремление к самопроявлению, саморазвитию и

самосовершенствованию, пресекается индивидуальный поиск выразительных средств исполнителя-трубача, поощряется раболепие перед художественным руководителем, неосознанное следование за рукой дирижера и т.п. В этом контексте показательно высказывание О.А. Блока: «Командное администрирование – достаточно жесткий тип общения. Он получил большое распространение в школьной, пионерско-лагерной среде, активно применялся в войсковых частях, подразделениях. В данных условиях беспрекословное выполнение всевозможных инструкций, кодексов, уставов являлось непреложным правилом. Бездумное следование командам, требование быстроты действий порой превращали хоровые, оркестровые коллективы в безликую «серую массу». Все это порождало раболепие, тупое подчинение, автоматизм, бесчувственное отношение, отсутствие положительного эмоционального фона и другие негативные последствия, недопустимые в музыкально-творческой деятельности» [40, с. 147]. Справедливо утверждал Б.У. Такман: «Должность учителя автоматически включает три основания лидерства: силу власти, силу награждения и силу принуждения. Однако Кунин (Kounin, 1970) и другие исследователи показали, что наиболее успешные учителя обладают силой эксперта и/или силой референтного лица. Чтобы приобрести силу эксперта и референтного лица, учителю следует создать такую атмосферу в классе, которая бы содействовала учебной работе и созданию положительных условий для учения. Это означает, что учителю надо принять меры для поощрения самостоятельности, открытой коммуникации и сделать все, чтобы понравиться учащимся. Если учитель является абсолютным диктатором в классе, это приводит или к зависимости учащихся от него и их апатии, или к сопротивлению и трениям. Учителя, во многом опирающиеся на власть принуждения в отношениях с отдельными учениками, особенно учителя, которые, как считают учащиеся, обладают большой властью, создают «эффект ряби», или распространения напряжения и недовольства среди всего класса. Принуждением можно

добиться краткосрочного повиновения, но оно может надолго снизить интерес и уважение учащихся» [145, с. 310, 311].

Таким образом, командно-административный вид педагогического взаимодействия имеет как положительные, так и негативные стороны и не может трактоваться однозначно.

Выделяют либерально-толерантный вид педагогического взаимодействия. Он получил большое распространение в конце XX – начале XXI веков. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона трактует толерантность как терпимость, веротерпимость [47, с. 575]. Либерализм в этом энциклопедическом издании означает – «направление в политике, противоположное консерватизму, стремление к реформации и организации государства и общества на началах свободы личности, свободы от стеснений, налагаемых церковью, деспотизмом власти, политической регламентацией, обычаями и т.д. Лучший представитель либеральных идей XVIII века в области просвещения и религии – Вольтер. Политический либерализм нашел выражение во французской «Декларации прав человека и гражданина», где были установлены основы гражданских свобод» [47, с. 335, 336]. Психолого-педагогический словарь Е.С. Рапацевича толкует понятие толерантность следующим образом: «Терпеливость, выносливость, психологическая устойчивость при наличии фрустраторов и стрессоров, сформировавшиеся в результате снижения чувствительности к их повторяющемуся воздействию. Существует также понимание толерантности, которое связывается с терпимостью к различным мнениям, непредубежденностью к оценке людей и событий» [126, с. 790].

В музыкально-педагогическом контексте либерально-толерантное общение активно анализируется в современной теории инструментального исполнительства. В структуру его осмысления включают свободу выбора решений, действий, принятие учащегося со всей его «непохожестью», активность субъект-субъектных отношений, доброту, доверительность, уважение, внимание, эвристичность, стремление в сторону новаций,

создание условий для развития семи самостей (самопроявление, самореализация, самопознание, самосознание, самооценка, саморазвитие и самосовершенствование), технического и творческого потенциала подопечных. По многим параметрам видно, что либерально-толерантное педагогическое взаимодействие является наиболее оптимальным, перспективным и может стать эффективным при условии грамотного применения в практике музыкально-исполнительской подготовки. Об этом писал А.С. Базиков: «Новая учебно-воспитательная парадигма, новые воззрения на межличностные отношения в связке «учитель – ученик» утверждались преимущественно на теоретическом уровне. На практике, в широком музыкально-педагогическом обиходе мало что менялось. Не будет преувеличением сказать, что значительная часть музыкального учительства – в школах, училищах, вузах – как не видела, так и не видит необходимости всерьез и принципиально корректировать свою деятельность в связи с а) общими переменами в социокультурной ситуации в стране; б) изменившимися условиями бытования музыки в российском социуме; в) видоизменениями в типологии учащихся и всем тем, что с этим связано» [25, с. 140].

В пространстве либерально-толерантного педагогического взаимодействия исследуется понятие фасилитация, которое было введено в научный оборот К. Роджерсом и переводится как способствовать, стимулировать, помогать, облегчать [Rogers]. Аспекты педагогической фасилитации изучались в работах зарубежных ученых, среди которых И. Браун, С. Вест, М. Джонсон, Дж. Миллер, К. Притсчер, Б.У. Такман, А.-С. Тейлор, а также российскими исследователями, такими как: Е.Е. Алимова, Б.Г. Ананьев, Р.С. Димухаметов, В.Ф. Жеребкина, Э.З. Зеер, Е.П. Ильин, А.С. Крушинский, Т.Б. Кузема, А.Я. Найн, В.Н. Пушкин, М.В. Слесарь, Н.А. Соколова, Л.И. Тимонина.

Справедливо подчеркивал Т.Б. Кузема тот факт, что «большинство прогрессивных исследователей, работающих в области образования, склоны

под фасилитацией понимать гуманистическую, личностно ориентированную парадигму, определяющую субъект-субъектные отношения между педагогом и студентами, где личность в процессе обучения выступает не как средство, а как цель. При фасилитации существенным образом меняется роль преподавателя в образовательном процессе. Он становится не только носителем знаний в привычном понимании, но и человеком, успешно выстраивающим фасилитативное взаимодействие с помощью эмпатии, доверия, поддержки и признания. Данные взаимоотношения педагога и обучаемого выстраиваются без строгого оценивания, деструктивной критики, сугубо в положительном ключе.

Фасилитация в учебном процессе многофункциональна. Она способствует установлению доброжелательной рабочей атмосферы сотрудничества между педагогом и обучающимися» [100, с. 178, 179]. Р.С. Димухаметов в своем исследовании выделял следующее: «Технология фасилитирующего обучения направлена на развитие личностных функций обучающегося, где он выступает как субъект когнитивной деятельности и как индивидуальность профессионально-педагогических действий; принципами построения технологии фасилитирующего обучения являются: осознание образовательных потребностей субъектов учения, овладение способами получения и обработки информации, стимулирование субъектного опыта обучающегося» [80, с. 6].

Группа российских ученых (Л.В. Адонина, А.В. Вишнякова, Т.Б. Кузема) излагала следующее относительно сущности педагогической фасилитации: «В настоящее время очевидной насущной проблемой в современном образовании является необходимость принятия новой роли педагога-фасилитатора, использующего различные оптимальные технологии взаимодействия между всеми участниками образовательного процесса с целью придания процессу обучения характера сотрудничества.

На первый план в обучении выходит формирование у учащихся умения и желания учиться, саморазвиваться. Также важным становится личностный

рост обучаемых. Таким образом, становится очевидной приоритетность отказа от традиционного обучения, в котором педагог просто давал знания, а не учил учащихся их получать самостоятельно. Все больше педагогов склоняются к не директивному обучению. Именно благодаря профессиональной компетентности опытного педагога-фасилитатора возможно построение образовательного процесса, позволяющего создать необходимые условия для развития нужной мотивации учеников, создание благоприятной для решения поставленных задач атмосферы на основе совместного заинтересованного в результате взаимодействия, поддержки, сотрудничества, принятия, толерантности» [4, с. 309].

Фасилитация как личностно-ориентированная педагогическая технология сегодня получает определенную перспективу применения в области обучения игре на музыкальных инструментах, в частности в классе трубы на базе либерально-толерантного взаимодействия (учитель – ученик).

Таким образом, либерально-толерантное педагогическое взаимодействие предстает в виде комплекса, позволяющего в классе трубы:

- в детализированном порядке учитывать индивидуально-творческую природу учащихся (темперамент, задатки, способности, характер, взгляды, интересы, вкус, ценностные ориентиры, мировоззрение);
- активизировать субъект-субъектные отношения, диалогизацию;
- создавать атмосферу соучастия, наставничества, сотворчества;
- постоянно ставить учащихся перед выбором, погружая их в «эвристическую тональность»;
- развивать конгруэнтность (открытость в принятии исполнительского, педагогического опыта);
- осваивать исполнительскую технику через психофизическое, психотехническое единство, нацеленное на воплощение художественно-образного содержания, собственных творческих намерений;

- организовывать технологический процесс на базе педагогической фасилитации, обеспечивающей целостное развитие технического и художественно-творческого потенциала.

Формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования связано с освоением разнообразного инструктивно-тренировочного материала. В него входят: мажорные, минорные, хроматические гаммы, разнообразные арпеджио, многочисленные упражнения (комплексной организации или посвященные целенаправленной монолинейной работе, например, над отдельным исполнительским приемом, штрихом в изолированном, а также связном вариантах).

Игра гамм, арпеджио может выполнять разминочную функцию, «согревая» исполнительский аппарат. Вместе с тем их исполнение, как правило, позволяет увеличивать подвижность, «беглость», расширять темповые возможности, а также рабочий диапазон учащегося-трубача. Гаммообразный и арпеджированный виды движения – одни из самых распространенных типов фактурного изложения. Поэтому грамотная игра гамм и арпеджио в этом смысле накладывает особую ответственность на трубача, во многом определяет его исполнительский статус. Не случайно Б.А. Диков высказывался о том, что «многолетняя музыкальная практика неопровержимо показывает, что в формировании исполнительского мастерства музыкантов, работа над гаммами и арпеджио играет важнейшую роль» [79, с. 3].

Упражнения можно дифференцировать на комплексные (посвященные отработке одновременно, например, техники дыхания, амбушюра, звуковой атаке) или специализированные (например, «жужжание», «базинг», звукоизвлечение /звукорождение/, филирование). Некоторые педагоги класса трубы делят упражнения соответственно основным видам техники (упражнения на технику дыхания, амбушюра, пальцевой системы).

Существуют упражнения-тренинги, с наличием повторяющихся эпизодов с усложняющимися конструкциями (звуковысотными, метроритмическими, темповыми, артикуляционными и т.д.), соответственно дидактическому правилу «от простого к сложному».

Технические упражнения подразделяют согласно музыкально-образовательным звеньям и структуре (по сложности и трудности).

Немало упражнений, посвященных донотному, доинструментальному периодам. Есть упражнения для начинающих, отдельно выделяют материал для младших средних и старших классов Детских музыкальных школ, студий, развивающих центров, школ искусств и т.д. Подобное дифференциация существует на уровне музыкальных училищ (колледжей), вузов. Но она носит достаточно условный характер, так как развитие исполнительской техники предполагает применение индивидуального подхода, когда, например учащийся-трубач талантлив, в значительной степени опережает средний уровень технического развития или когда отстает, имеет различные «нюансы» в своем становлении.

Есть ряд упражнений, связанный с освоением родственных инструментов (горн, корнет, «мелодика клавишная»), технических приспособлений, приборов и т.п.

Следует заметить, что все упражнения должны отвечать основным дидактическим принципам: интереса, доступности, наглядности, систематичности и последовательности (правилу «от простого к сложному»), прочности усвоения, научности и целостности.

Однообразная фактура, повторяющиеся эпизоды, технические элементы, трудно поддающиеся технически новое могут делать упражнения скучными, «монотонными», «невыполнимыми, а в результате – «отталкивающими», недоступными. На этой основе у учащихся-трубачей часто пропадает интерес к занятиям, ставится под вопрос их целесообразность. Нехватка волевого начала, отсутствие, мотивационно-организующего элемента могут подорвать систематичность и

последовательность в занятиях над формированием исполнительской техники. «Работать над техникой должно изо дня в день, уделяя внимание всем ее разделам.

Полное отрицание «механических» упражнений неправильно, без них не обойтись. Автоматизация – основной путь к беглости. Но «зубрежка» не подчиняет исполнительский аппарат голове. В технике необходима целесообразная свобода» [88, с. 44]

Формирование интереса к освоению упражнений, открывающих путь, например, к привлекательному конкурсному репертуару и возникающие при этом перспективы участия в конкурсных «баталиях» – хороший мотивационно-организующий дидактический ход.

Педагогический показ исполнения конкретных упражнений – тоже действенный метод активизации технической работы учащихся. Он должен выполняться педагогом на высоком качественном уровне (быть образцовым) и одновременно вариативным, позволяющим сделать выбор, погрузиться подопечным в эвристическую (поисково-творческую) деятельность. Показ осуществляется как целостно, так и фрагментально, демонстрируя весь материал или отдельный эпизод упражнения. В своей структуре педагогический показ содержит следующие составные части:

- мотивационно-организационную (принцип интереса);
- показательно-иллюстративную (принцип наглядности);
- объяснительно-дискуссионную (принцип доступности);
- ценностно-ориентационную (принцип систематичности и последовательности);
- плано-перспективную (принцип целостного освоения технического арсенала).

Все методические подходы к освоению упражнений должны быть оправданными (научно-обоснованными), целенаправленными и целесообразными, а также соотносится с возможностями и перспективами

развития в русле индивидуального подхода (принцип научности, прочности усвоения знаний).

Отдельная, ответственная роль в формировании исполнительской техники учащихся-трубачей принадлежит этюдам. На базе этюдов может производиться отработка конкретных исполнительских приемов, штрихов, мягкой, твердой, комбинированной атаки и т.п. Отличительной особенностью этюдов является то, что они могут представлять не только инструктивно-тренировочный материал, но и – заключать в себе музыкально-образное содержание. Последнее слагаемое сближает этюды с музыкальными произведениями. Этюд – специфический исполнительский жанр, форма освоения исполнительской техники учащихся-трубачей, в которых соединяются воедино и представляют целостность собственно техническое и художественно-образное начала. Подобный синтез делает этюд уникальным средством развития техники не ради нее самой, а для действенного воплощения художественно-образного содержания. Именно этюд «тренирует» и позволяет пробовать, искать, находить и закреплять полученные технические навыки исполнения. Этюд – своеобразное передаточное звено, в русле которого элементы технического роста «обретают художественную жизнь», движутся постепенно к гармонии, совершенству.

Этюды подразделяются на «учебные» и «концертные». Через учебные этюды, в первую очередь предназначенные для освоения исполнительской техники, учащиеся-трубачи познают мир исполнительских технологий, учатся слушать и слышать свое техническое «Я», корректировать и формировать его.

Концертные этюды тяготеют к музыкальным произведениям, часто являются таковыми. Они позволяют исполнителю ярко продемонстрировать свои технические достижения без отрыва от художественно-образного содержания. Дают возможность показать умение мыслить в контексте

музыкальной формы, артикулировать и интонировать. Этюды – настоящие «проводники» в концертную жизнь.

Важной составляющей в формировании исполнительской техники учащихся-трубачей являются творческие задания.

С одной стороны, они обуславливают активизацию творческой деятельности учащихся-трубачей, с другой, – «дают им право» проявить себя на поприще авторства. Творческое задание всегда конкретизирует процесс освоения элементов исполнительской техники, аккумулирует в себе целенаправленность, временные рамки выполнения, вариативный подход в достижении целевой установки.

Творческое задание, связанное с преодолением технических трудностей и сложностей, должно быть не только адаптировано к конкретному учебному процессу в классе трубы, обусловлено индивидуальным подходом, но и дидактически выверенным, оправданным, перспективным в плане формирования исполнительской техники.

Конструкт творческого задания имеет свою структуру:

- условие задания (его содержательная часть);
- мотивационно-организующий механизм (предмет интереса + предмет развития);
- вариативный подход решения, обуславливающий творческий поиск;
- нахождение варианта решения;
- выполнение задания (освоение предмета развития) в установленные временные рамки;
- достижение состояния технической свободы;
- фиксация (запись) или «живая» демонстрация итогового технического продукта.

Инструктивно-тренировочный материал, вся его база позволяют полноправно войти в мир разнообразных художественных образов, постигать их сущностное содержание, демонстрируя тонкость мышления через комплекс технико-выразительных средств (штрихи, исполнительские

приемы, виды артикуляции, интонационная подача). То есть следует заметить то, что формирование исполнительской техники учащихся-трубачей продолжается и вступает в свою новую фазу в области освоения многожанровых, полистилевых репертуарных программ. Действительно, игра гамм, арпеджио, упражнений, этюдов, выполнение творческих заданий – своеобразная школа технического мастерства. Проверить же в действии качество применения технико-исполнительских средств предоставляется в лоно музыкального произведения, русле развития драматургии, единстве формы и содержания.

Значимость технического оснащения учащихся-трубачей, реализация его как действенного средства в полной мере раскрывается в музыкальных сочинениях.

Некоторые исследователи, педагоги-исполнители стоят на противоположных позициях, высказываясь о том, что музыкальное произведение не поле для проб и ошибок, а «живой организм», развивающийся в пространстве и времени по законам гармонии и красоты. В данном случае стоит разграничивать процесс освоения музыкального произведения, предконцертную подготовку и публичное выступление. На двух последних этапах многие музыканты отмечают нецелесообразность технических изменений, фокусируют свое внимание на технически выверенной игре, филигранность ее оснащения, наличие осознанного и автоматизированного исполнительского потенциала. Отдельные исполнители отмечают, что игра на сцене – «разговор» со зрительской (слушательской) аудиторией с самим собой, композитором, который предполагает внятность, четкость «изъяснения», искренность в выражении художественно-образного содержания, наличие состояния технической свободы, определяющей пластичность и естественность исполнительских действий-движений. Поэтому публичное выступление «не терпит» технических сбоев, непреднамеренных остановок, фальши, кикс и т.п. Технически совершенная

игра – своеобразный пропуск учащегося-трубача в настоящую концертную жизнь.

Совсем другая ситуация наблюдается в области освоения музыкального произведения, которое может сопровождаться, например, мучительными поисками и разочарованиями, озарением и непрерывным экспериментом, приводящим к искомому художественному продукту через нахождение наиболее рациональной, выразительной техники. Итак, следует заметить, что формирование исполнительской техники не только продолжается на основе разбора, освоения музыкальных произведений. Оно вступает в новую фазу определенного осознания ее функционального назначения. На этом этапе учащимися-трубачами познается глубина применения технико-выразительных средств, выходит наружу техническая несостоятельность, становятся явными неточности в исполнительской практике. Вместе с тем открываются потенциалы технического роста, так как легко обнаруживает себя техническое несовершенство (является заметным, понятным, «видимым») и одновременно созревает проекция исполнительского будущего. Как подобная «идеальная гипотеза» возникает, каким образом формируется – большой вопрос.

В подобных условиях просто скатиться на позицию «проторительной концепции», когда рекомендации педагога воспринимаются учащимся-трубачам как догма и не получают творческого развития, оставаясь непреложным правилом на все времена. «Проторительная концепция» - негативное явление, которое, к сожалению, получило большое распространение в исполнительской практике обучающихся музыкантов. Ее раскрывают:

- игра по шаблону;
- стереотипность музыкального мышления;
- артикуляционная скупость и несостоятельность;
- узость спектра технико-выразительных средств;
- интонационная безграмотность, пустота;

- неосознанность в исполнении, требующем наличия понимания, слухо-двигательного самоконтроля, предслышания, искренности технико-художественных намерений;
- исполнение «вслепую» с «педагогом-поводырем», движение по «проторенной дорожке».

Не случайно О.Ф. Шульпяков заострял внимание на следующем: «Признаком гармонично развивающего музыкального мышления является способность исполнителя на всех этапах обучения (специально подчеркнем этот момент) создавать замысел будущей интерпретации. Создавать, естественно, не без участия педагога, но и не только благодаря ему. Уметь определить свой угол зрения на то, что предстоит сыграть, сформировать ведущую идею своего подхода, притом не дилетантски («мне так хочется»), а с помощью убедительной аргументации, с учетом достижений коллективной исполнительской практики – все это не есть нечто сверхъестественное, доступное только избранным, а вполне согласуется с опытом многих артистов, выступавших в роли педагогов» [172, с. 287].

Интересно в русле этой проблематики размышлял О.А. Блок: «Проторительная концепция» – до конца неосознаваемая, навязанная педагогом извне, вопреки мнению подопечного исполнительская трактовка музыкального произведения. Она появляется там, где побеждают стереотипное мышление, трафаретные подходы и авторитарность (примат учительского начала), а также ученики, привыкшие идти по «проторенной дорожке» и действовать по определенным шаблонам» [39, с. 149].

Истоки «проторительной концепции» лежат и в плоскости формального применения технико-выразительных средств. Шаблонность, стереотипность выбранных исполнительских действий-движений, позиций амбушюра и т.д. произрастает, с одной стороны, из-за пустоты в творческом воображении, отсутствия предслышания звуков-образов, с другой – заключается в неумении пластично, избирательно, вариативно подойти к применению конкретных элементов исполнительской техники учащимися-трубачами.

Опытные педагоги-инструменталисты понимают, что каждое музыкальное произведение может иметь свой неповторимый тип *legato*, *staccato*, агогического (внутритактового) и межтактового движения, «обремененного», например, мягкой подачей или акцентно-подчеркнутым артикулированием и т.п. У обучающегося исполнителя творчество начинается во многом с момента звукорождения, а значит выходит из технических пенатов. Становится ясным то, что у учащегося-трубача исполнительская техника может олицетворять источник познания содержания музыкального произведения, комплекс выразительных средств, вариант личностно-творческого прочтения замысла композитора, концептуальное решение исполнительских задач в целом. Справедливо замечал Б.Я. Землянский: «Без техники не осуществить художественные намерения.

Техника исполнителя всегда индивидуальна. Педагог обязан помогать индивидуальному освоению исполнительских навыков. Каждый пусть изберет свой путь» [88, с. 44].

В своей монографии Н.М. Волков высказывался о том, что разнообразие исполнительской техники обретается не только на базе всевозможных упражнений, но и на основе разнообразного репертуара, призванного стать фундаментом для формирования творческой личности учащихся-трубачей [59].

О тесной связи формирования исполнительской техники трубача с расширением учебного, концертного репертуара студентов Московской государственной консерватории, о роли в этом процессе профессора В.А. Новикова последовательно излагал Н.А. Токарев: «К моменту приглашения В. Новикова в Московскую консерваторию (1979 г.) в отечественном искусстве игры на трубе обострилась необходимость в овладении более сложным репертуаром, как в техническом, так и в художественном плане, так как за всю историю развития трубы в России количество крупных произведений, используемых в учебном процессе, было сравнительно

ограниченным. Обновление репертуара стало необходимым и неизбежным для дальнейшего развития школы и соответствия международному уровню исполнительства.

Длительная исполнительская практика В. Новикова способствовала расширению учебного репертуара. Профессор включил в обязательную программу Московской консерватории музыку стилей барокко и классицизма, а также ее обязательное исполнение на современных инструментах в высоких строях: концерты Й. Гайдна, И. Гуммеля, И. Фаша, В. Моцарта, Г. Телемана, Т. Альбини, И. Мольтера и др. Благодаря деятельности В. Новикова и сотрудничеству со многими современными композиторами в обязательную программу специального класса была включена музыка отечественных и зарубежных авторов, как уже известная исполнителям и слушателям (А. Гедике, В. Пескин, Н. Раков, А. Пахмутова, В. Щелоков, С. Василенко, А. Онеггер, Дж. Энеску, П. Хиндемит, Г. Томази, Ж. Бара, Э. Боцца и др.), так и новая (К. Уманский, Д. Деликатный, Дж. Уильямс, Й. Турин, А. Визутти, Л. Отто, Н. Хаким, П. Эбен и мн. др.), не исполнявшаяся ранее» [149, с. 47].

Становится очевидным тот факт, что процессы формирования исполнительской техники учащихся-трубачей и подбора, освоения репертуара (учебного и концертного) являются не просто связанными, а глубоко детерминированными (взаимозависимыми, взаимообусловленными и взаимовлияемыми).

Задача квалифицированного педагога класса трубы учреждения довузовского профессионального образования: сформировать и осваивать многожанровый, разнообразный комплексный репертуар, который представляет основательную учебную базу в техническом и художественно-образном отношении, является своеобразным путеводителем по странам и континентам, историческим эпохам. Дать тот максимум многогранного, содержательного репертуара, который бы позволил раскрыть природу инструмента и вместе с тем природу ее величества Музыки во всех ее

основных проявлениях, а также потенциал обучающегося исполнителя – значимая целевая установка класса трубы.

На основе выше изложенного материала приведем структуру комплексного репертуара, который являет собой действенное педагогическое условие формирования исполнительской техники учащихся-трубачей:

- зарубежная классика (от И.С. Баха до Ж. Оффенбаха; от барокко до импрессионизма);
- русская классика (от Н.А. Римского-Корсакова до Н.А. Скрябина);
- оригинальные сочинения советских композиторов;
- оригинальные сочинения зарубежных композиторов XX века;
- произведения на народные темы;
- произведения современных стилей и направлений академической традиции;
- произведения современных стилей и направлений эстрадно-джазовой традиции.

Формирование исполнительской техники учащихся-трубачей трудно рассматривать вне поля их самостоятельной работы. Она является не только мощным полигоном для отработки технических средств исполнения, но и – важным «участком фронта», позволяющим сделать «прорыв» к осмысленной, технически выверенной, рациональной, выразительной игре.

Научить учиться – это во многом научить работать самостоятельно, технически эффективно:

- ставить конкретную цель и задачи;
- контролировать достижение цели и решение поставленных задач;
- уметь себя слушать и слышать при выполнении даже самых сложных элементов техники (системы дыхания, амбушюра, пальцев);
- соблюдать оптимальный график самостоятельной работы, повышая ее продуктивность и эффективность, но не перегружая исполнительский аппарат, который требует необходимого отдыха;

- выполнять технические задания системно и последовательно, согласно правилу «от простого к сложному»;
- развивать слухо-двигательный самоконтроль;
- осуществлять самообразовательный процесс на основе посещения концертов мастеров-исполнителей, мастер-классов, творческих встреч с композиторами, виртуозами, изучение методической литературы, использование зарекомендовавших себя Интернет-ресурсов, коучинга и др.

Самостоятельная работа учащихся-трубачей, в своем идеальном выражении должна представлять естественное, планомерное продолжение занятий под руководством педагога. Увлеченность и большое желание выполнить запланированный объем работы, стремление достичь более высоких результатов, знание того, как это сделать – настоящие спутники самореализации, саморазвития и самосовершенствования.

«Транслятором», активизатором самостоятельной работы учащихся-трубачей выступает как педагог класса, так и сам подопечный. Плодотворное взаимодействие субъектов учебного процесса «окрыляет» молодых исполнителей, «воспроизводит» интерес к осуществляемому образовательному процессу в зоне свободного времени, вне расписания занятий в учебном учреждении. В подобной психолого-педагогической атмосфере учебный процесс по-настоящему становится перманентным, целостным, динамичным. Убедительным представляется высказывание Е.А. Савина: «Значение педагогического показа известно, он помогает яснее представить цель и облегчает ее достижение, повышает активность ученика на уроке, а главное – усиливает его желание работать самостоятельно. Очень важно также посещение концертных выступлений профессиональных исполнителей и обсуждение их игры.

Если преподаватель, добиваясь определенного звука, руководствуется только собственным вкусом, субъективными ощущениями и не заботится о соблюдении физических исполнительских норм, режима работы губного

исполнительского аппарата, он может нанести исполнительскому аппарату учащегося непоправимый вред. Неправильно, если преподаватель занимается воспитанием исполнительских навыков отдельно. Какую бы задачу ученик себе не ставил: укрепление дыхания, совершенствование артикуляции, атака в разучиваемой пьесе, улучшение качества звука, культуры звуковедения и т.д., все должно неизменно совершенствоваться в едином комплексе» [133, с. 7].

Разговор «по душам» с самим собой, творческим «Я», повышение уровня самопознания, самосознания – важные моменты в становлении творческой личности учащихся-трубачей. При этом скрупулезная работа над исполнительской техникой, ее детализированный, осознаваемый, целенаправленный посыл в условиях домашнего музицирования формируют единство исполнительского аппарата, интеллектуального начала и чувственной искренности.

Преодоление технических трудностей и сложностей в зоне самостоятельной работы следует сочетать с равномерным распределением физической нагрузки и временного ресурса. Т.А. Докшицер, подчеркивая значимость восстановительного периода для учащегося-трубача, высказывал следующее: «В рамках начального периода обучения дневная нагрузка в один час должна распределяться на 3-4 часа занятия по 15-20 минут каждое, с перерывами для отдыха в 1-3 часа. По мере развития и укрепления мышечной системы (примерно после полугода обучения) время занятий, по усмотрению педагога, можно увеличить – 2-3 занятия до 30 минут каждое. В музыкальном училище, вузе занятия, как правило, 2-3-х разовые, ежедневные и более активные в период каникул.

Относительно интенсивности игровой нагрузки занятия делятся на рассредоточенные, сконцентрированные и рассредоточенно-сконцентрированные.

Рассредоточенные занятия подразумевают частые перерывы для отдыха, при этом отдых приблизительно равен времени сыгранных

упражнений. Общее время занятий увеличивается за счет отдыха, а средняя дневная нагрузка может достигать 3-4 часов.

Сконцентрированные занятия проводятся почти без перерыва для отдыха.

Рассредоточенно-сконцентрированные занятия основаны на сочетании двух предыдущих типов. Например, в течение одного занятия играют упражнения с перерывами для отдыха, а потом целиком концертная пьеса или наоборот. Предпочтение желательно отдавать занятиям, рассредоточенным во времени. Они эффективнее развивают исполнительский аппарат, меньше утомляют исполнителя, хорошо восстанавливают энергию, внимание, увеличивают работоспособность и контроль за качеством работы, а также предохраняют губы от переутомления. Рассредоточенно-сконцентрированные занятия также достаточно эффективны. В отличие от рассредоточенных занятий они применяются для достижения большего закаливания аппарата, формирования выносливости и устойчивости верхнего регистра» [82, с. 5].

Самостоятельная работа необходима для успешных занятий не только в классе специального инструмента, но и оркестра. Для духовика, исполнителя на трубе оркестровая практика не менее ответственна, чем сольное выступление. Поэтому к занятиям подобного рода следует готовиться серьезно с высоким уровнем самоотдачи. Исполнитель на трубе во многом представляет именно оркестровую культуру. Солистов-трубачей в мире достаточно ограниченное количество, они представляют «суперштучный товар», а оркестровых музыкантов-трубачей – подавляющее множество. Вместе с тем они (оркестранты) в достаточном количестве востребованы на рынке труда. Трубачи должны учиться качественно играть в оркестре и одновременно быть хорошими, надежными солистами, так как даже в условиях оркестровой практики эти два вида творческой деятельности тесно взаимосвязаны. С высокой степенью репрезентативности по этому поводу высказывался Д.В. Свечков: «Учащемуся необходимо: постоянно

совершенствовать свои музыкальные занятия и конкретно технику; систематически самостоятельно работать; слушать музыку различных стилей и жанров; воспитывать волю, выдержку, самообладание, инициативу, творческую смелость, уверенность и настойчивость в достижении художественной цели; изучать методы управления оркестром; развивать умение общаться с коллективом; совершенствовать восприимчивость к чистоте интонации в оркестре, ритмической точности и умение корректировать исполнение; развивать свое творческое мышление, артистическое воображение; чувствовать и понимать поэзию, литературу, смежные искусства, всемерно расширять исполнительский кругозор» [135, с. 267].

На основании изложенного материала в третьем параграфе диссертационного исследования необходимо выделить следующие педагогические условия, существенным образом определяющие формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в парадигме личностно-творческого подхода в учреждениях ДПО:

- *либерально-толерантное педагогическое взаимодействие (учитель – труба – ученик)*, которое характеризует общий психолого-педагогический ракурс позитивных сторон: доверительность; благожелательность; уважение; внимательное отношение; психологический комфорт, благоприятный эмоциональный фон; атмосфера сотрудничества, наставничества; наличие соучастия, взаимодействия; эвристичность (поисково-творческий характер деятельности); конгруэнтность (открытость в принятии исполнительского опыта); сотворчество (стремление к рождению совместного технически совершенного художественного продукта) и специализированный музыкально-исполнительский ракурс: доверие в вопросах постановки исполнительского аппарата, звукообразования, звуковедения, снятия звука; благожелательность (терпение, выдержка) в преодолении технических трудностей – например, отработка техники

дыхания (вдоха, выдоха, филирования; грудного, брюшного, грудобрюшного типа), амбушюра (при мягкой, твердой и комбинированной атаке), «жужжание», базинг и др.; уважительное отношение к вариантам технического исполнения учащихся и на этой основе применение объяснительно-иллюстративного метода (педагогический показ), призванного сделать исполнительскую технику понятной, наглядной и доступной; внимательное отношение как перманентная миссия (со стороны педагога и учащегося), обеспечивающая продуктивность технической подготовки: замечать и убирать зажимы, справляться с фобиями, «настраивать» исполнительский аппарат на рабочий лад; приобретение уверенности в себе, в своих исполнительских действиях-движениях (осознанность, целенаправленность, целесообразность, независимость, скоординированность, рациональность и др.); учебная атмосфера, позволяющая держать психофизиологический аппарат исполнителя в тонусе, приближающая учащегося-трубача к состоянию технической свободы; наличие соучастия, взаимодействия – совместное осмысление технологии исполнения, поочередная игра в классе, игра в дуэте (педагог и учащийся) и т.п.; эвристичность, активизация творческого сознания учащегося, поиск необходимых технических средств (например, штриховой палитры: *legato* (связно), *détaché* (отделенный), *staccato* (отрывистый), *martelé* (отчеканенный, отчетливый), *non legato* (несвязно), *portamento* (поступь, перенесение) и др.; создание (формирование) комплекса технических средств, позволяющих воплотить художественно-образное содержание конкретного музыкального произведения из учебного либо концертного репертуара учащегося-трубача;

- *либерально-толерантное педагогическое взаимодействие* предстает в виде комплекса, позволяющего в классе трубы: в детализированном порядке учитывать индивидуально-творческую природу учащихся

(темперамент, задатки, способности, характер, взгляды, интересы, вкус, ценностные ориентиры, мировоззрение); активизировать субъект-субъектные отношения, диалогизацию; создавать атмосферу соучастия, наставничества, сотворчества; постоянно ставить учащихся перед выбором, погружая их в «эвристическую тональность»; развивать конгруэнтность (открытость в принятии исполнительского, педагогического опыта); осваивать исполнительскую технику через психофизическое, психотехническое единство, нацеленное на воплощение художественно-образного содержания, собственных творческих намерений; организовывать технологический процесс на базе педагогической фасилитации, обеспечивающей целостное развитие технического и художественно-творческого потенциала;

- *освоение разнообразного инструктивно-тренировочного материала*, в который входят: мажорные, минорные, хроматические гаммы, разнообразные арпеджио, многочисленные упражнения (комплексной организации или посвященные целенаправленной монолинейной работе, например, над отдельным исполнительским приемом, штрихом в изолированном, а также связном вариантах), этюды (учебные, концертные), различные творческие задания технико-художественного плана; игра гамм, арпеджио может выполнять разминочную функцию, «согревая» исполнительский аппарат и вместе с тем – развивающую (позволяет увеличивать подвижность, «беглость», расширять темповые возможности, а также рабочий диапазон учащегося-трубача; гаммообразный и арпеджированный виды движения – одни из самых распространенных типов фактурного изложения. Поэтому грамотная игра гамм и арпеджио в этом смысле накладывает особую ответственность на трубача, во многом определяет его исполнительский статус; упражнения можно дифференцировать на комплексные (посвященные отработке одновременно, например, техники дыхания, амбушюра, звуковой

атаке) и специализированные (например, «жужжание», «базинг», звукоизвлечение /звукорождение/, филирование), а также соответственно основным видам техники (упражнения на технику дыхания, амбушюра, пальцевой системы); существуют упражнения-тренинги с ярко выраженными повторяющимися элементами с усложняющимися конструкциями (звуковысотными, метроритмическими, темповыми, артикуляционными и т.д.), в содержании которых заложено дидактическое правил «от простого к сложному»; технические упражнения подразделяются согласно музыкально-образовательным звеньям и структуре (по сложности и трудности); немало упражнений, посвященных донотному, доинструментальному периодам, начинающим; отдельно выделяют материал для младших средних и старших классов Детских музыкальных школ, студий, развивающих центров, школ искусств и т.д.; подобная дифференциация существует на уровне музыкальных училищ (колледжей), вузов;

- *подбор и освоение комплексного репертуара* (классика, музыкальный материал на народной основе, современные стили и направления); на этом этапе учащимися-трубачами познается глубина применения технико-выразительных средств, выходит наружу техническая несостоятельность, становятся явными неточности в исполнительской практике; вместе с тем открываются потенциалы технического роста, так как легко обнаруживает себя техническое несовершенство (является заметным, понятным, «видимым») и одновременно созревает проекция исполнительского будущего («идеальная гипотеза-концепция»); задача квалифицированного педагога класса трубы: сформировать и осваивать многожанровый, разнообразный комплексный репертуар, который представляет основательную учебную базу в техническом и художественно-образном отношении, является своеобразным путеводителем по

странам и континентам, историческим эпохам; дать тот максимум многогранного, содержательного репертуара, который бы позволил раскрыть природу инструмента и вместе с тем природу ее величества Музыки во всех ее основных проявлениях, а также потенциал обучающегося исполнителя; структура комплексного репертуара: зарубежная классика (от И.С. Баха до Ж. Оффенбаха; от барокко до импрессионизма); русская классика (от Н.А. Римского-Корсакова до Н.А. Скрябина); оригинальные сочинения советских композиторов; оригинальные сочинения зарубежных композиторов XX века; произведения на народные темы; произведения современных стилей и направлений академической традиции; произведения современных стилей и направлений эстрадно-джазовой традиции;

- *самостоятельная работа учащихся-трубачей*; научить учиться – это во многом научить работать самостоятельно, технически эффективно: ставить конкретную цель и задачи; контролировать достижение цели и решение поставленных задач; уметь себя слушать и слышать при выполнении даже самых сложных элементов техники (системы дыхания, амбушюра, пальцев); соблюдать оптимальный график самостоятельной работы, повышая ее продуктивность и эффективность, но не перегружая исполнительский аппарат, который требует необходимого отдыха; выполнять технические задания системно и последовательно, согласно правилу «от простого к сложному»; развивать слухо-двигательный самоконтроль; осуществлять самообразовательный процесс на основе посещения концертов мастеров-исполнителей, мастер-классов, творческих встреч с композиторами, виртуозами, изучение методической литературы, использование зарекомендовавших себя Интернет-ресурсов, коучинг и др.; самостоятельная работа должна быть естественным продолжением уроков с педагогом; она необходима для успешных занятий не только в классе специального инструмента, но и классе оркестра; для духовика,

исполнителя на трубе оркестровая практика не менее ответственна, чем сольное выступление; она служит своеобразным гарантом квалификационного уровня выпускников.

Выводы по главе 1

В первом параграфе диссертации выявлены структура и содержание формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в учреждениях ДПО на основе личностно-творческого подхода. Труба как инструмент с большим техническим потенциалом в области моторики, кантилены, речитатива, сольного и оркестрово-ансамблевого исполнительства позволяет всецело погрузиться в процесс освоения многожанрового, разностилевого, комплексного репертуара (классика, материал на народной основе, современные музыкальные направления) от И.С. Баха до Ж. Оффенбаха, от М.И. Глинки, М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова до А.Н. Скрябина, М.Б. Броннера, Е.И. Подгайца и др. через изучение, применение специализированного инструктивно-тренировочного материала (гаммы, арпеджио, однородные и комбинированные упражнения, творческие задания, этюды).

1. Учреждения СПО, с одной стороны, призваны обеспечить процесс формирования исполнительской техники учащихся-трубачей, с другой, – повлиять на характер и качество занятий, направленных на целостное становление музыкантов-педагогов, оркестрантов, солистов.
2. Интеллект и физиологическое начало не только определяют конкретное исполнительское действие, но и превращают его в реальный «механизм», позволяющий добиваться искомого качества звука-образа. Предслышание, мысленно-чувственное представление технологии исполнения, перцепция, апперцепция, собственно рождение звука, слухо-двигательный контроль,

управление исполнительскими действиями, анализ полученных результатов – во многом плод работы наглядно-образного и наглядно-деятельного мышления, исполнительского аппарата, обеспечивающих рост уровня исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования. Расширение их кругозора, дополнительная исполнительская практика (новые впечатления, опыт) – путь к техническому совершенствованию. Исполнительская техника учащихся-трубачей включает в себя систему дыхания, амбушюра, пальцев, которая позволяет обеспечить процессы извлечения, ведения и снятия звуков через слухо-двигательное представление (мысленное, чувственное, комбинированное), контроль, а также комплекс исполнительских действий-движений (осознаваемых, автоматизированных, активных, инерционных, целесообразных, скоординированных, независимых, свободных, управляемых, концептуально выстроенных), направленных на глубокое воплощение художественно-образного содержания музыкальных произведений.

3. Психомоторное, слухо-двигательное, сензитивно-тактильное единство является не только важным фактором формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в учреждениях среднего профессионального образования, но и определяющим началом, обеспечивающим рост их художественно-творческого уровня.
4. Формирование исполнительской техники учащихся-трубачей имеет семь векторов, которые позволяют целостно, системно и в детализированном режиме представить образовательный процесс класса трубы в учреждениях ДПО, обеспечивающий технологическую грамотность будущих исполнителей (мыслителей, художников, мастеров): когнитивный, эвристический, технико-художественный, контрольно-концертный, итогово-аналитический, планово-перспективный и когнитивно-новационный.

5. Техничко-творческoe развитие становится для учащегося-трубача по-настоящему динамичным, продуктивным в учреждениях ДПО лишь тогда, когда оно тесным образом сопряжено с учетом его индивидуальных физиологических, психологических и психофизиологических особенностей (например, выработка координации, независимости, рациональности, нахождение целесообразности исполнительских действий-движений), выбором штрихов, исполнительских приемов, определением характера извлечения, ведения и снятия звуков-образов, артикуляцией, интонированием, а также с музыкальными ориентирами, уровнем и видами мышления).
6. Разработанная компетентностная модель в области формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в учреждениях довузовского профессионального образования, состоящая из пяти блоков (организационно-волевой, интеллектуальный, коммуникативный, креативный и морально-нравственный, которые «расшифровывает» 45 компетенций), призвана обеспечить качество подготовки соответствующих специалистов.
7. Динамику, продуктивность процесса формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в учреждениях ДПО во многом определяет наличие следующих четырех педагогических условий: либерально-толерантное личностно-творческое взаимодействие (учитель – труба – ученик); освоение разнообразного инструктивно-тренировочного материала, в который входят: мажорные, минорные, хроматические гаммы, разнообразные арпеджио, многочисленные упражнения (комплексной организации или посвященные целенаправленной монолинейной работе, например, над отдельным исполнительским приемом, штрихом в изолированном, а также связном вариантах), этюды (учебные, концертные), различные творческие задания технико-художественного плана; подбор и освоение комплексного репертуара (классика, музыкальный материал на народной основе, современные

стили и направления); самостоятельная работа учащихся-трубачей (научить учиться – это во многом научить работать самостоятельно, технически эффективно: ставить конкретную цель и задачи; контролировать достижение цели и решение поставленных задач; уметь себя слушать и слышать при выполнении даже самых сложных элементов техники /системы дыхания, амбушюра, пальцев/; соблюдать оптимальный график самостоятельной работы, повышая ее продуктивность и эффективность, не перегружая исполнительский аппарат, который требует необходимого отдыха; выполнять технические задания системно и последовательно, согласно правилу «от простого к сложному»; развивать слухо-двигательный самоконтроль; осуществлять самообразовательный процесс на основе посещения концертов мастеров-исполнителей, мастер-классов, творческих встреч с композиторами, виртуозами, изучение методической литературы, использование зарекомендовавших себя Интернет-ресурсов, коучинг) и др.

ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ УЧАЩИХСЯ-ТРУБАЧЕЙ В УСЛОВИЯХ ДОВУЗОВСКОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОНТЕКСТЕ ЛИЧНОСТНО-ТВОРЧЕСКОГО ПОДХОДА

2.1. Диагностика состояния сформированности исполнительской техники учащихся-трубачей

Изучение обозначенной выше проблематики связано с потребностью совершенствования методики формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в учреждениях довузовского профессионального образования (ДПО). Однако, глубокого анализа научно-методологической и методической литературы не достаточно для подтверждения актуальности, значимости выбранной темы диссертационного исследования. В связи с этим, возникла потребность узнать мнение профессионального музыкального сообщества о целесообразности подобной научной работы.

Далее предлагается две формы опроса, одна – для преподавателей, вторая – для студентов.

Опрос осуществлялся на базе следующих учреждений довузовского профессионального образования (ДПО): Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение Московской области «Московский губернский колледж искусств», музыкальное отделение (РФ); Средняя профессиональная музыкальная школа при Шанхайской консерватории, кафедра (отделение) духовых инструментов (The Music Middle School Affiliated to Shanghai Conservatory of Music); Средняя профессиональная музыкальная школа при Центральной (Пекинской)

консерватории, кафедра (отделение) оркестровых инструментов (Middle School Attached to China Conservatory of Music) (КНР).

Опрос педагогов по классу медных духовых инструментов:

I. Общие вопросы

1. Учебное заведение
2. Должность
3. Опыт работы
4. Количество учеников в классе
5. Всего учеников за весь педагогический стаж
6. Есть ли частная практика

II. Вопросы технологического характера

1. Рабочий диапазон абитуриентов, поступающих в учреждения довузовского профессионального образования (ДПО)
 - a) 2 октавы
 - b) 2,5 октавы
 - c) 3 октавы
 - d) другое _____
2. Рабочий диапазон студентов, заканчивающих учреждения ДПО
 - a) 2 октавы
 - b) 2,5 октавы
 - c) 3 октавы
 - d) другое _____
3. Выносливость (продолжительность исполнения) исполнительского аппарата абитуриентов, поступающих в учреждения ДПО
 - a) 10 минут
 - b) 20 минут
 - c) 30 минут
 - d) другое _____
4. Выносливость (продолжительность исполнения) исполнительского аппарата студентов, заканчивающих учреждения ДПО

- a) 20 минут
 - b) 30 минут
 - c) 40 минут
 - d) другое _____
5. Умение исполнять гаммы, арпеджио и септаккорды абитуриентами учреждений ДПО
- a) Гаммы и аккорды вызывают затруднение
 - b) Гаммы исполняются уверенно, аккорды вызывают трудности
 - c) Отдельные гаммы и аккорды вызывают трудности
 - d) Гаммы, арпеджио и септаккорды исполняются свободно
6. Владение разнообразными штрихами и исполнительскими приёмами
- a) Студент владеет широким спектром штрихов и приёмов, освоение новых не вызывает трудностей
 - b) Студент владеет основными штрихами и исполнительскими приёмами, освоение новых может вызывать трудности
 - c) У обучающегося присутствуют трудности с исполнением основных штрихов, новые штрихи и приёмы не осваиваются
 - d) Студент не владеет основными штрихами
7. Какой уровень стандартизации штриха у студентов?
- a) Низкий
 - b) Средний
 - c) Высокий

III. Вопросы технико-художественного характера

1. Произведения каких музыкальных направлений Вы используете при создании репертуара?
- a) Классические;
 - b) Современных композиторов;
 - c) Эстрадно-джазовые;
 - d) Народные.
2. Принимает ли студент участие в выборе программы?

- a) Да
 - b) Нет
 - c) Иногда
3. Трудности какого характера чаще всего возникают при подготовке программы?
- a) Технического
 - b) Художественного
 - c) Технологического
 - d) Трудностей не встречается
4. Какие трудности художественного характера наиболее распространены?
- a) Проблема с расстановкой дыхания
 - b) Проблема с фразировкой
 - c) Проблема с музыкальным мышлением
 - d) Однообразное исполнение
5. Присутствуют ли проблемы с интонированием?
- a) Да, серьёзные
 - b) Да, умеренные
 - c) Да, незначительные
 - d) Нет

IV. Вопросы организационного характера

1. Как осуществляется подбор инструктивно-тренировочного материала?
2. Как организована самостоятельная работа студентов?
 - a) Студенты сами определяют время и формат самостоятельных занятий;
 - b) Структура и содержание самостоятельных занятий регламентированы чётким планом.
3. Считаете ли Вы перспективным либерально-толерантное педагогическое взаимодействие?

- а) Да, взаимодействие должно быть открытым, направленным на совместное достижение общей цели – подготовка профессионального исполнителя;
- б) Нет, педагог должен быть авторитарен.

Опрос учащихся-трубачей:

I. Общие вопросы

- 1. Учебное заведение
- 2. Курс
- 3. Возраст
- 4. Сколько лет играете на инструменте
- 5. Используете ли помощь репетитора

II. Вопросы технологического спектра

- 1. Есть ли трудности управления исполнительским дыханием
- 2. Ваш рабочий диапазон
- 3. Насколько по десятибалльной шкале Вы оцениваете уровень владения техникой пальцев?
- 4. С какими трудностями Вы сталкиваетесь при исполнении штрихов дещаше, легато, стаккато?
- 5. Владете ли Вы вспомогательной атакой?
- 6. Хватает ли Вам выносливости при исполнении концертной или экзаменационной программы?
- 7. С какими трудностями Вы сталкиваетесь при игре в крайних регистрах?
- 8. Используете ли Вы базинг в своей практике?
- 9. Есть ли у Вас трудности с интонированием?
- 10. Принимаете ли Вы участие в выборе концертной программы?
- 11. Есть ли у Вас план самостоятельных занятий?
- 12. Что самое трудное для Вас в исполнении концертной программы?

В опросе приняли участие 59 преподавателей по классу медных духовых инструментов, а также 217 учеников из учреждений довузовского профессионального образования Китая и России. Результаты опроса показали востребованность данного исследования. В частности большая часть преподавателей (87%) указала на серьёзные проблемы с интонацией и исполнительским дыханием у большинства студентов. Также значительная часть педагогов (72%) высказалась за структурирование самостоятельной работы. Многие педагоги (80%) указали, что работают в основном с классическим художественным материалом, а подбор инструктивно-тренировочного материала носит ограниченный характер (используются только «стандартные ноты»).

Опрос студентов подтвердил востребованность новых методов совершенствования исполнительской техники трубача, так как классический музыкант очень часто хочет расширить диапазон своих возможностей и иметь лучшее представление о том, как именно осуществляется исполнительский процесс. Благодаря этим знаниям студенты быстрее и качественнее смогут погрузиться в профессиональную исполнительскую деятельность.

Подготовка любого экспериментального исследования подразумевает разработку либо использование готового комплекса диагностических средств, а также критериев оценки, которые можно было бы отразить в числовых значениях. Музыкально-инструментальное искусство, не смотря на свою субъективность, не должно являться исключением.

В рамках данного диссертационного исследования было принято решение разработать два блока критериев оценки: технологический и художественно-технический.

К технологическому блоку будут отнесены:

1. Качество владения рациональной постановки тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности;

2. Уровень владения исполнительским дыханием;
3. Возможности управления амбушюром;
4. Уровень владения техникой языка;
5. Владение техникой пальцев;
6. Точность интонирования.

В критерии оценки художественно-технического блока включены:

1. Понимание фразировки;
2. Штриховое разнообразие;
3. Уровень владения артикуляцией.

Разделение критериев оценки уровня сформированности исполнительской техники учащихся-трубачей имеет определённые причины.

На начальном этапе обучение игре на трубе главной задачей является формирование операционно-технических навыков, включающих в себя уверенное владение всеми элементами исполнительского аппарата. При этом не следует забывать, что работа над развитием навыков владения исполнительским дыханием, амбушюром, техникой языка и техникой пальцев не останавливается на протяжении всего периода становления и развития музыканта-профессионала. Но при этом, в зависимости от уровня подготовленности трубача и существующих технологических проблем, ставятся различные цели и задачи.

Когда же происходит интегрирование художественного начала в технологический процесс? Однозначный ответ на этот вопрос получить достаточно проблематично, но, благодаря статистической обработке, полученных в результате опроса, данных, можно видеть, что более 60% педагогов стараются развивать художественное мышление и музыкальную фразировку уже на начальных этапах обучения. Штриховое разнообразие и владение артикуляцией, с одной стороны напрямую связаны с технологической составляющей исполнительского процесса, а с другой могут выступать в качестве лакмусовой бумажки, показывающей взаимосвязь технологического и художественного начал.

Выбор данных критериев оценки не случаен. Они отражают все основные технологические и технико-художественные составляющие исполнительского процесса игры на трубе. Далее рассмотрим каждый критерий отдельно.

1. *Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование её возможностей для повышения результата исполнительской деятельности.*

Основа рациональной постановки – это первое, что узнаёт юный музыкант на начальных занятиях и первое, о чем он перестаёт задумываться и контролировать. При этом данные основы позволяют не только контролировать положение тела, рук, ног и головы во время исполнительского процесса, но и повысить общий тонус исполнителя, эффективнее управлять дыханием благодаря контролю положения грудной клетки. Всё это напрямую сказывается на конечном результате игры.

2. *Уровень владения исполнительским дыханием.*

Владение и управление исполнительским дыханием является одной из главных составляющих успешного освоения игры на трубе. От возможности контролировать вдох и, особенно, выдох зависят такие параметры, как исполнительский диапазон, тембр, выносливость, динамическое разнообразие, синхронизация с другими элементами исполнительского аппарата, свобода и комфорт исполнения.

3. *Возможности управления амбушюром.*

Амбушюр является источником звука при игре на трубе. Достаточно большое количество факторов влияют как на работу мышц амбушюра, так и на качество вибрации губ. Развитые навыки контроля деятельности амбушюра оказывают влияние на качество и свободу вибрации, гибкость и подвижность губного аппарата, его выносливость, сопротивляемость внешнему воздействию мундштука. Без данных параметров невозможно успешное взаимодействие с инструментом.

4. *Уровень владения техникой языка.*

Язык является совершенно уникальным элементом исполнительского аппарата трубача. Помимо функции клапана и отсекаателя воздушной струи, язык принимает участие в создании разнообразных штрихов и исполнительских приёмов, а также (что представляется наиболее значимым) управляет воздушным потоком внутри ротовой полости. От этого контроля напрямую зависят исполнительский диапазон, качество соединения регистров и интонационно чистая игра.

5. Владение техникой пальцев.

Техника пальцев отвечает за правильное и точное выполнение аппликатурных комбинаций при взаимодействии с механикой инструмента, а также за синхронизацию техник дыхания, амбушюра и языка. От успешного овладения техникой пальцев зависят темпово-технические возможности трубача. Чем выше уровень владения техникой пальцев, тем более виртуозные произведения сможет исполнить музыкант.

6. Точность интонирования.

Совершенствование исполнительских техник не может происходить в отрыве от развития слуховых представлений и интонационного контроля. Умение интонационно точно исполнять музыкальный материал, опираясь на правильную технологию и технику, является одной из важнейших компетенций профессионального музыканта.

7. Понимание фразировки.

Музыкальная фразировка – достаточно субъективная характеристика исполнительской деятельности любого музыканта, включая и трубачей. Однако специфика духовых инструментов такова, что любого музыканту-духовику необходимо время от времени наполнять лёгкие воздухом, так как в процессе игры происходит выдох. В связи с этим очень удобно структурировать музыкальную ткань с помощью цезур – небольших остановок звучания для выполнения вдоха. И привязка фразировки к этим моментам значительно облегчает обучающимся освоение музыкального мышления.

Вторым важным элементом музыкальной фразировки и музыкального мышления является понимание направление движение музыкальной мысли. Понимание этих векторов позволяет подчинять деятельность исполнительского аппарата выполнению сверхзадачи – создание музыкального рассказа.

8. Штриховое разнообразие.

Умение исполнять различные штрихи является прямым подтверждением уровня сформированности исполнительской техники. Чем выше разнообразие штрихов в арсенале музыканта, тем более подготовленным к профессиональной деятельности он будет.

9. Уровень владения артикуляцией.

Артикуляция при игре на трубе есть мысленное произношение слогов, а также разделение звуковой ткани посредством штрихов. Умение пользоваться различными слогами (ту, та, ти, ду, да, ди и др.) при игре на медном духовом инструмент расширяет не только художественные возможности исполнителя, но и технологические. Артикуляционный контроль на прямую влияет на точность исполнения штрихов, формирует высокие градации между ними (например, между детаще и нон легато), позволяет управлять тембром инструмента (от матового и спокойного до яркого и кричащего).

Для выбранных критериев оценки было принято использовать пятибалльную систему. Далее в таблице представлена структура каждого критерия.

Таблица 1

Структура и содержание критериев оценки сформированности исполнительской техники

Технологические критерии			
Качество владения рациональной постановкой тела при	владения	Обучающийся полностью контролирует правильность рациональной постановки, знает и использует на практике	5

игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	положение корпуса, рук, головы для оптимизации исполнительского процесса	
	Обучающийся в достаточной степени контролирует правильность рациональной постановки, знает и старается использовать на практике положение корпуса, рук, головы для оптимизации исполнительского процесса	4
	Обучающийся старается контролировать правильность рациональной постановки, знает о правильном положении корпуса, рук, головы при игре на трубе, но применять на практике не может	3
	Обучающийся не контролирует правильность рациональной постановки, а также не знает, как можно оптимизировать исполнительский процесс	2
Уровень владения исполнительским дыханием	Обучающийся полностью контролирует исполнительское дыхание, показывает широкий динамический (от <i>pp</i> до <i>ff</i>) и исполнительский диапазон	5
	Обучающийся хорошо владеет исполнительским дыханием, динамический диапазон варьируется от <i>p</i> до <i>f</i> , свободно исполняет фразы различной продолжительности	4
	Обучающийся удовлетворительно владеет исполнительским дыханием, динамический диапазон варьируется от <i>p</i> до <i>mf</i> , способен исполнять фразы малой и средней продолжительности	3
	Обучающийся плохо владеет исполнительским дыханием, не понимает технологических основ данного процесса; динамический диапазон отсутствует (только нюанс <i>mf</i>),	2

	может исполнять только короткие фразы	
Возможности управления амбушюром	Обучающийся показывает полный контроль работы амбушюра, высокую гибкость и выносливость	5
	Обучающийся демонстрирует уверенное владение техникой амбушюра, гибкости и выносливости губного аппарата хватает для выполнения большинства исполнительских задач	4
	Обучающийся показывает удовлетворительную работу амбушюра при наличии теоретических представлений; выносливости часто не хватает для исполнения крупных программ, присутствуют трудности при соединении широких интервалов	3
	Владение техникой амбушюра не удовлетворительное; обучающийся не имеет теоретических представлений о работе губного аппарата; присутствуют трудности при соединении любых интервалов шире секунды, низкая выносливость (требуется частые перерывы)	2
Уровень владения техникой языка	Обучающийся демонстрирует уверенное владение техникой языка, а также теоретические знания функций языка исполнителя на трубе	5
	Обучающийся хорошо освоил теоретические знания, но при этом не всегда может контролировать правильную работу языка при игре на инструменте	4
	Обучающийся поверхностно представляет основные функции языка при игре на инструменте, обладает достаточно низкими техническими навыками, присутствует большое количество брака	3

	Обучающий показывает полное отсутствие понимания функций языка при игре на трубе, уровень владения техникой неудовлетворительный	2
Владение техникой пальцев	Обучающийся демонстрирует высокую беглость и точность пальцевой техники, владение альтернативными видами аппликатуры, не традиционными исполнительскими приёмами	5
	Обучающийся демонстрирует хорошую беглость и точность пальцевой техники, достаточной для исполнения педагогического материала; владеет альтернативными видами аппликатуры, знает нетрадиционные исполнительские приёмы	4
	Обучающийся показывает недостаточную подвижность и точность техники пальцев, встречается рассинхронизация между техникой пальцев и техникой языка; знает альтернативные виды аппликатуры, представления об нетрадиционных исполнительских приёмах ограничены	3
	Обучающийся обладает малой подвижностью техники пальцев, произведения в умеренном и быстром темпах вызывают трудности; отсутствуют знания об альтернативных видах аппликатуры и нетрадиционных исполнительских приёмах	2
Точность интонирования	Точное интонирование при исполнении музыкального материала любой сложности	5
	Высокая точность интонирования при исполнении музыкального материала любой сложности; присутствуют небольшие погрешности, особенно при больших скачках	4

	Низкая точность интонирования; большое количество интонационных проблем, особенно в крайних регистрах	3
	Интонирование носит случайный характер; студент не понимает, что такое интонационно чистое исполнение	2
Технико-художественные критерии		
Понимание фразировки	Исполнитель демонстрирует полное понимание направления движения музыкальной мысли, свободно владеет умением расставлять дыхание в тексте произведения в соответствии с логикой музыкальной мысли	5
	Исполнитель демонстрирует хорошее понимание направления движения музыкальной мысли, владеет умением расставлять дыхание в тексте произведения в соответствии с логикой музыкальной мысли, может допускать незначительные ошибки	4
	Исполнитель демонстрирует слабое понимание направления движения музыкальной мысли, частично владеет умением расставлять дыхание в тексте произведения в соответствии с логикой музыкальной мысли, часто допускает ошибки	3
	Исполнитель демонстрирует полное отсутствие понимания направления движения музыкальной мысли, не владеет умением расставлять дыхание в тексте произведения	2
Штриховое разнообразие	Обучающийся показывает широкий спектр штрихового разнообразия, ясные представления о специфике и технологических характеристиках каждого штриха	5
	Обучающийся показывает достаточной для педагогического процесса, спектр	4

	штрихового разнообразия, понимание специфики и технологических характеристик каждого штриха	
	Обучающийся владеет основными видами штрихов, имеет представления о специфике и технологических характеристиках исполняемых штрихов	3
	Обучающийся не владеет базовыми штрихами	2
Уровень владения артикуляцией	Обучающийся показывает высокий уровень владения артикуляционными навыками, а также высокий уровень стандартизации штриха	5
	Обучающийся показывает хороший уровень владения артикуляционными навыками; минимальное количество неточностей при стандартизации штриха	4
	Обучающийся показывает средний уровень владения артикуляционными навыками; большое количество недостатков при стандартизации штриха	3
	Обучающийся демонстрирует низкий уровень владения артикуляционными навыками; отсутствует стандартизация штриха	2

Данные критерии были использованы для осуществления контрольных замеров (входного, промежуточного, итогового) в ходе педагогического эксперимента.

Выводы по первому параграфу II главы:

1. Проведенный опрос педагогов и студентов КНР и РФ показал, что тема данного исследования в достаточной степени актуальна в условиях довузовского профессионального образования национальной системы подготовки исполнителей на трубе и других медных духовых инструментах в Китае и России.

2. Полученные результаты говорят о потребности, как педагогов, так и студентов в модернизации существующих методов совершенствования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

3. Для проведения педагогического эксперимента были разработаны критерии оценки уровня сформированности исполнительской техники обучающихся в классе трубы учреждений довузовского профессионального образования, позволяющие диагностировать широкий проблемный спектр, связанный как с технологической, так и с художественно-технической составляющими исполнительского процесса.

В следующем параграфе будет подробно рассмотрен ход педагогического эксперимента, целью которого выступит апробация методики совершенствования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования (ДПО).

2.2. Совершенствование исполнительской техники учащихся-трубачей (эксперимент и его итоги)

Для выявления эффективности новой методики совершенствования исполнительской техники учащихся-трубачей был организован педагогический эксперимент, проходивший с 2022 по 2023 годы на базе Средней профессиональной музыкальной школы при Шанхайской консерватории, кафедры (отделения) духовых инструментов (The Music Middle School Affiliated to Shanghai Conservatory of Music) – (экспериментальная группа); Средней профессиональной музыкальной

школы при Центральной (Пекинской) консерватории, кафедры (отделения) оркестровых инструментов (Middle School Attached to China Conservatory of Music) (КНР) – (контрольная группа).

В эксперименте приняли участие 20 студентов (по 10 человек в экспериментальной и контрольной группах соответственно). В экспериментальную группу вошли студенты музыкального училища при Шанхайской консерватории, кафедры (отделения) духовых инструментов. Контрольную группу составили студенты музыкального училища при Пекинской консерватории кафедры (отделения) оркестровых инструментов. Обе группы студентов были отобраны из поступивших на первый курс и сопровождалась на протяжении всего года.

В основу экспериментальной методики «От технической свободы к выразительному, целесообразному, художественно-оправданному исполнению» легли следующие педагогические условия:

- 1) *либерально-толерантное педагогическое взаимодействие (учитель – труба – ученик);*
- 2) *освоение разнообразного инструктивно-тренировочного материала;*
- 3) *подбор и освоение комплексного репертуара (классика, музыкальный материал на народной основе, современные стили и направления);*
- 4) *самостоятельная работа учащихся-трубачей (ее активизация и систематизация).*

Либерально-толерантное педагогическое взаимодействие – наиболее востребованный вид совместной деятельности педагога и студента для достижения исполнительской техники и общих профессиональных целей. В ходе педагогического эксперимента большое внимание в экспериментальной группе уделялось обсуждению и совместному поиску наиболее эффективных методов совершенствования исполнительской техники.

Освоение разнообразного инструктивно-тренировочного материала входит в любые стандарты подготовки исполнителей на трубе. Различия кроются в наполнении этих технических комплексов. В экспериментальной

группе было принято решение создать единый структурированный комплекс, в котором форма и содержание инструктивно-тренировочного материала напрямую зависят от потребностей исполнителя и корректируются в соответствии с возникающими задачами.

Подбор и освоение комплексного репертуара, как одно из педагогических условий, в ходе работы со студентами, имело следующее воплощение. Помимо классического, народно-тематического репертуара, соответствующего курсу студента, в работе находились произведения эстрадно-джазового направления. Задачами использования соответствующего репертуара стало расширение слуховых и импровизационных навыков, с целью развития исполнительских техник обучающегося игре на трубе. Примеры репертуара для обеих групп экспериментального исследования представлены в Приложении № 2-3.

Необходимость совершенствования исполнительского искусства на трубе в Китае в целом, а также использование комплексного педагогического репертуара, включающего классические музыкальные произведения западной Европы, национальную музыку и современные сочинения китайских композиторов, построенные на интеграции национального и академического искусства подтверждает в своей книге «The Development of Trumpet in China» by Lu Liu Yang [201]. Не стоит в стороне от этой темы и Sang Jianliang в своей работе «Exploring the National Character in Trumpet Performance Art», где поднимается проблема системных различий между музыкальными инструментальными культурами и традициями Западных стран и Китая в области исполнительства на трубе. Автор предлагает идеи по созданию национального метода обучения игре на трубе, основанного на использовании достижений Запада и национальной музыкальной специфики [215].

В ходе выполнения поставленных задач, участники экспериментальной группы осваивали навыки импровизации, подбора произведений на слух, исполнение материала, содержащего различные ритмические и

интонационные трудности. Использование подобного подхода должно повысить уровень формирования исполнительской техники учащихся-трубачей.

Самостоятельная работа учащихся класса трубы часто представляет собой выполнение определённого задания, выданного педагогом на индивидуальном или групповом занятии. Студент выполняет самостоятельную работу в соответствии с личным опытом, индивидуальной трактовкой рекомендаций педагога, а также общей занятостью. И эти три фактора оказывают огромное влияние на результаты самостоятельной работы.

Личный исполнительский опыт музыканта, его техническая подготовленность и вовлеченность напрямую сказываются на качестве освоения материала. Так, например, при выполнении задания, превышающего технические возможности исполнителя, борьба с возникающими трудностями затмит положительный эффект от такой деятельности.

С личным опытом и особенностями мышления связана и трактовка полученного индивидуального задания для самостоятельной работы. Чем более широкая цель, тем больше вариативность интерпретации обучающимся.

Немало важным фактором успешности выполнения самостоятельной работы является общая занятость исполнителя. Сюда можно отнести работу в профессиональных коллективах, загруженность по другим дисциплинам, учебную концертную деятельность и др.

Рассмотренные факторы говорят о необходимости тщательного планирования самостоятельной работы учащихся-трубачей, как по времени, так и по содержанию. Индивидуальное задание должно быть конкретным, очень узким (отработать штрих легато, выучить пассаж, расставить дыхание и др.), структурированным в соответствии с общей занятостью учащихся, их техническими, технологическими и ментальными способностями.

Одну из подобных форм организации самостоятельной работы предлагает в своём диссертационном исследовании В.В. Токмаков [151]. Автор рекомендует составлять недельный план самостоятельной работы, где, в зависимости от фундаментальных задач по освоению того или иного вида техники, предлагается разнообразная наполненность этого комплекса. Сам же комплекс может корректироваться раз в неделю, в месяц или три месяца. Подобный вариант был использован при работе с экспериментальной группой.

Студентам из экспериментальной группы был прочитан специализированный курс «Путь к техническому совершенству учащихся-трубачей: от психофизиологического единства к художественно-творческой свободе». В рамках лекций, семинарской творческой работы для студентов из экспериментальной группы осуществлялось практико-ориентированное обучение, которое включало педагогические показы со стороны наставника и со стороны учащихся. Процесс осмысления изучаемого материала, который полностью коррелировался с новационной экспериментальной методикой, проходил на уровне теоретическом, методическом и практическом.

Таблица 2

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

специализированного курса «Путь к техническому совершенству учащихся-трубачей: от психофизиологического единства к художественно-творческой свободе»

№	Тема	Количество часов		Содержание
		Лекционные	Семинарские	
1.	Исполнительская техника как средство познания и освоения художественного образа.	2	2	Структура и содержание понятия «исполнительская техника», структура и содержание понятия «художественный образ, взаимосвязь исполнительской техники и художественного

				образа.
2.	Эвристическая природа исполнительской техники.	2	2	Понятие «эвристика», эвристическая природа исполнительской техники, виды эвристической деятельности при освоении исполнительской техники.
3.	Триединство техник (дыхания, амбушюра, пальцевой) как неотъемлемое педагогическое условие развития исполнителя.	2	0	Специфика основных видов исполнительской техники учащихся-трубачей, взаимодействие этих техник, место каждого вида исполнительской техники в становлении профессионального музыканта.
4.	Психофизиологическое единство в технологии исполнительского процесса.	2	2	Понятие «технология исполнительского процесса», место представлений о психофизиологических процессах в развитии исполнительских техник.
5.	Освоение артикуляционных режимов, штриховой палитры – важные слагаемые технического арсенала.	2	2	Артикуляция в исполнительской деятельности учащихся-трубачей, штрихи и артикуляция, роль артикуляции в воплощении художественных образов через штриховое разнообразие, методы развития артикуляции.
6.	Культура извлечения, ведения и снятия звука как необходимая составляющая целостного мыслительного процесса.	2	2	Специфика извлечения, ведения и снятия звука на медных духовых инструментах, взаимосвязь этих пунктов исполнительской деятельности и образно-мыслительного процесса.
7.	От формирования фразировочного мышления к освоению стилей и	2	2	Структура музыкальной мысли, музыкальная фраза как ключ к музыкальному мышлению, специфика

	жанров музыкальных произведений, образующих комплексный репертуар.			музыкальных фраз разных стилей.
8.	Система специализированных упражнений, творческих заданий, репертуарных программ в контексте технического развития.	2	2	Специализированные упражнения, творческие задания, подбор учебного репертуара, влияние учебного репертуара на техническое развитие учащихся-трубачей.
9.	Техника исполнения как искусство интонируемого смысла.	2	2	Исполнительская техника на службе музыкально-исполнительского процесса.
10.	Итого	18	16	

Для выявления изначального состояния уровня сформированности исполнительской техники учащихся-трубачей был выполнен входной контроль в обеих группах в виде технического зачёта и прослушивания программы. Оценка производилась на основании разработанных критериев.

Таблица 3

Входной контроль уровня сформированности исполнительской техники участников экспериментальной группы

Критерии	Бальная оценка	Количество студентов
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	5	0
	4	4
	3	5
	2	1
Уровень владения исполнительским	5	2

дыханием	4	2
	3	6
	2	0
Возможности управления амбушюром	5	1
	4	4
	3	5
	2	0
Уровень владения техникой языка	5	2
	4	3
	3	4
	2	1
Владение техникой пальцев	5	0
	4	4
	3	5
	2	1
Точность интонирования	5	0
	4	4
	3	6
	2	0
Понимание фразировки	5	0
	4	3
	3	4
	2	3
Штриховое разнообразие	5	0
	4	4
	3	6
	2	0
Уровень владения артикуляцией	5	0
	4	3
	3	5
	2	2

Таблица 4

**Входной контроль уровня сформированности исполнительской техники
участников контрольной группы**

Критерии	Бальная оценка	Количество студентов
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	5	0
	4	6
	3	3
	2	1
Уровень владения исполнительским дыханием	5	1
	4	1
	3	8
	2	0
Возможности управления амбушюром	5	0
	4	6
	3	4
	2	0
Уровень владения техникой языка	5	1
	4	3
	3	5
	2	1
Владение техникой пальцев	5	0
	4	5
	3	5
	2	0
Точность интонирования	5	0
	4	3
	3	7
	2	0
Понимание фразировки	5	0
	4	3
	3	3
	2	4
Штриховое разнообразие	5	0
	4	6

	3	4
	2	0
Уровень владения артикуляцией	5	0
	4	5
	3	3
	2	2

Результаты входного контроля показали наличие определённых технических проблем у большинства студентов как контрольной, так и экспериментальной группы. Наличие выявленных недостатков говорит о минусах системы подготовки исполнителей в классе трубы на предыдущем этапе обучения. Для преодоления обозначенных проблем в экспериментальной и контрольной группах обучение осуществлялось по двум направлениям, согласованным с разработанными критериями.

Таблица 5

Методы подготовки учащихся в ходе педагогического эксперимента

Критерий	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	Использование специального комплекса упражнений для развития навыков управления телом при игре на трубе, постоянный контроль на каждом уроке за правильностью выполнения упражнений, а также за точностью рациональной постановки	Объяснение специфики рациональной постановки, контроль за правильным положением тела на уроках, корректировка по мере необходимости
Уровень владения исполнительским дыханием	Объяснение специфики работы исполнительского дыхания трубача, использование специальных упражнений	Использование специальных упражнений на инструменте (продолжительные

	(на инструменте и без него), направленных на развитие техники исполнительского дыхания, контроль на каждом уроке	звуки, филированные звуки) для развития исполнительского дыхания трубоча
Возможности управления амбушюром	Объяснение теоретических основ функционирования амбушюра, подбор специальных упражнений (без инструмента и на нём), контроль на каждом уроке	Подбор специального инструктивного материала для развития техники амбушюра
Уровень владения техникой языка	Объяснение функций языка, подбор специальных упражнений для развития техники языка, контроль на каждом уроке	Подбор специально инструктивного и художественного материала для развития техники языка
Владение техникой пальцев	Подбор специальных упражнений и инструктивного материала для развития техники пальцев, контроль на каждом занятии	Подбор специального инструктивного материала для развития техники пальцев
Точность интонирования	Игра с фортепиано и в ансамбле, использование баззинга с фортепиано, использование вокальных упражнений, подбор на слух, импровизационная игра под гармонический аккомпанемент	Игра с фортепиано, в ансамбле
Понимание фразировки	Объяснение направление движения музыкальной	Объяснение правил расстановки дыхания,

	мысли, объяснение правил расстановки дыхания, визуализация направления движения, совместный анализ записей ведущих исполнителей, тестовые задания, контроль на каждом уроке	объяснение образов, работа с динамикой и фразировкой.
Штриховое разнообразие	Анализ способов исполнения различных штрихов, подбор упражнений для развития штрихового арсенала трубача, контроль на каждом уроке	Подбор специального инструктивного материала для совершенствования и расширения штриховой палитры
Уровень владения артикуляцией	Тщательная работа над стандартизацией штриха и использованием особенностей артикуляционной работы трубача для раскрытия художественных образов произведений	Подстраивание артикуляции под задачи произведения

В данной таблице наглядно представлены основные различия между педагогическими подходами традиционной методики обучения игре на трубе, распространённой в музыкальных учреждениях Китая, а также экспериментальной методикой. Экспериментальная методика построена на основе либерально-толерантного педагогического взаимодействия, при котором осуществляется постоянный мониторинг успешности освоения исполнительских техник учащихся-трубачей. Далее рассмотрим содержание педагогического эксперимента в экспериментальной группе.

После проведения входного контроля и выявления основных проблем, для всех обучающихся экспериментальной группы были разработаны

месячные индивидуальные планы самостоятельных занятий для развития всех основных видов техники (техника дыхания, техника амбушюра, техника пальцев, техника языка, интонирование и артикуляция) (Таблица 6). Каждый подобный план был создан с учётом технологической подготовленности студентов, а также их индивидуальной занятости (общие дисциплины, индивидуальные и групповые занятия, время на отдых). Обязательной составляющей таких комплексов стали: разминка, дыхательные упражнения, гаммы, этюды, художественный материал. Это обусловлено необходимостью следовать учебным планам и стремлением сделать образовательный процесс наиболее эффективным.

Таблица 6

План самостоятельных занятий на 1 месяц

Дни недели	Понедельник	Вторник	Среда	Четверг	Пятница	Суббота	Воскресенье
План занятий	1) Дыхательные упражнения – 5 минут 2) Мундштучный баззинг – 5 минут; 3) Расходящиеся продолжительные звуки – 15 минут; 4) Упражнения для гибкости губ деташе и легато – 30 минут; 5) Упражнения Кларка 1(легато) и 2(деташе) – 30 минут; 6) Урок по специальности 7) Подбор на слух, импровизация – 5-15 минут	1) Дыхательные упражнения – 5 минут 2) Мундштучный баззинг – 5 минут; 3) Упражнения для гибкости губ деташе и легато – 30 минут; 4) Мажорные гаммы деташе – 25 минут; 5) Перерыв 6) Баззинг – 5 минут; 7) Минорные арпеджио легато – 20 минут; 8) Этюды – 20 минут; 9) Пьесы – 20+20 минут 10) Подбор на слух, импровизация – 5-15 минут	1) Дыхательные упражнения – 5 минут 2) Мундштучный баззинг – 5 минут; 3) Упражнения для гибкости губ деташе и легато – 30 минут; 4) Минорные гаммы легато – 25 минут; 5) Перерыв 6) Баззинг – 5 минут; 7) Мажорные арпеджио деташе – 20 минут; 8) Этюды – 20 минут; 9) Пьесы – 20+20 минут 10) Подбор на слух, импровизация – 5-15 минут	1) Дыхательные упражнения – 5 минут 2) Мундштучный баззинг – 5 минут; 3) Расходящиеся продолжительные звуки – 15 минут; 4) Упражнения для гибкости губ деташе и легато – 30 минут; 5) Упражнения Кларка 1(деташе) и 2(легато) – 30 минут; 6) Урок по специальности 7) Подбор на слух, импровизация – 5-15 минут	Выходной	1) Дыхательные упражнения 2) Мундштучный баззинг – 5 минут; 3) Упражнения для гибкости губ Колина, часть первая – 30 минут; 4) Минорные гаммы деташе – 30 минут; 5) Перерыв 6) Баззинг – 5 минут; 7) Мажорные арпеджио легато – 20 минут; 8) Этюды – 30 минут; 9) Пьесы – до усталости, но не менее 30 минут. 10) Подбор на слух, импровизация – 5-15 минут	1) Дыхательные упражнения – 5 минут 2) Мундштучный баззинг – 5 минут; 3) Упражнения для гибкости губ Колина, часть первая – 30 минут; 4) Мажорные гаммы легато – 30 минут; 5) Перерыв 6) Баззинг – 5 минут; 7) Минорные арпеджио деташе – 20 минут; 8) Этюды – 30 минут; 9) Пьесы – до усталости, но не менее 30 минут. 10) Подбор на слух, импровизация – 5-15 минут

Как видно из Таблицы 6, самостоятельная работа полностью структурирована, точно прописано время, выделяемое для выполнения каждого блока. Такой подход позволяет убрать фактор случайности из образовательного процесса. Несмотря на то, что сохраняется индивидуальная трактовка задания каждым обучающимся, одинаковость и постоянность материала позволяют добиться автоматизма в его исполнении.

В рамках самостоятельной работы происходит совершенствование одинаковых элементов. При этом педагог должен осуществлять контроль этой деятельности и вносить соответствующие правки. Однако формирование новых, или работа над сложными видами исполнительских техник происходит только под контролем преподавателя. В частности это касается рациональной постановки.

Основы рациональной постановки – это умение контролировать своё тело в процессе игры на инструменте, а именно: контроль положения грудной клетки, контроль положения рук, контроль положения головы, контроль положения мундштука на губах. Каждый из этих элементов очень важен и может напрямую влиять на качество исполнительского процесса.

Положение грудной клетки, как указывает В.В. Токмаков [151], влияет на свободу и эффективность использования исполнительского дыхания при игре на трубе. Ровная спина и высоко поднятая грудная клетка создают возможность сохранять максимальный объём воздуха во время всего выдоха, что благоприятно сказывается на тембральных характеристиках, на управлении воздушным потоком и на продолжительности звучания. Постоянное напоминание студентам об этом на уроках привело к закреплению верных навыков и повысило их технические возможности управления воздушным потоком при игре на трубе.

Правильное положение рук не менее важно для качественного и комфортного исполнительского процесса. Начинающим исполнителям всегда не хватает сил, чтобы удерживать инструмент на необходимой высоте. В результате опускания рук искажается положение мундштука на губах,

сжимается грудная клетка, сокращается игровой объём воздуха, падает качество и комфорт игры на инструменте. Подобная тенденция может сохраняться на протяжении длительного времени, вплоть до поступления в колледж, и её нужно исправлять личным участием педагога. Ещё одна частая ситуация, когда трубач активно держится за крючок около клапанов правой рукой. Так как данный крючок предназначен только для удержания инструмента одной рукой в течение короткого периода времени (перелистывание нот, использование сурдины и др.), необходимо отучать от привычки держаться за него во время классического удержания инструмента.

Контроль положения головы необходим для свободного выдоха, отсутствия зажимов, правильного положения мундштука на губах. В данном случае происходит взаимодействие рациональной постановки корпуса и постановки мундштука на губах. Без соблюдения всех этих факторов исполнительство на трубе может доставлять достаточно серьёзные неудобства, а иногда и непреодолимые трудности.

В экспериментальной группе при совершенствовании каждого вида техники предлагались специальные упражнения, помогающие максимально успешно задействовать все необходимые составляющие исполнительского аппарата трубача. Примеры таких упражнений представлены в Приложении 1.

Работа над гаммами (имеется в виду комплекс гамм, трезвучий и септаккордов) и этюдами. Это достаточно обширный блок, направленный на совершенствование исполнительской техники, а также интеграцию приобретённых умений и навыков в практическую деятельность. Работа над гаммами представляет собой не только выучивание последовательности звуков с соответствующей аппликатурой, но и расширение штрихового и динамического арсенала обучающихся в классе трубы.

Первоначально студентам предлагается выучить гамму (одну, так как освоение материала должно происходить последовательно) без инструмента, обозначая пальцами аппликатуру и произнося названия нот вместе с

ключевыми или встречными знаками альтерации. Темп избирается спокойный, чтобы студент мог успеть произнести название нот, а также сопоставить название и показываемую аппликатуру (Ре = первый и третий клапаны). По мере закрепления данных знаний, студент повышает скорость виртуального исполнения, убирая из произношения название знаков альтерации.

Параллельно с безинструментальным освоением гамм происходит их закрепление на инструменте. Можно разбить этот процесс на несколько этапов. Первый этап – исполнение гамм в медленном темпе с повторением каждой ступени по 2-4 раза. Это необходимо для выучивания аппликатуры и синхронизации работы исполнительского аппарата в новых игровых условиях (каждая гамма, ввиду ряда отличий, уникальна). Второй этап – последовательное исполнение всех ступеней в умеренном темпе. На этом этапе происходит адаптация исполнительского аппарата к поступательным движениям вверх и вниз. Третий этап – доведение гамм до совершенства путём исполнения комплекса разработок (в среднем по три вида для гаммы, трезвучия и септаккорда). Все эти этапы следует проходить как на инструменте, так и без него.

Работа над этюдами строится по тому же принципу, что и освоение гамм. Отличие заключается в использовании вариаций исполнения. При работе над этюдами (а, в дальнейшем, и над пьесами), целесообразно выучивать их двумя основными штрихами (деташе и легато), а также основным штрихом этюда (например, стаккато, маркато и др.). Это позволяет не только увеличить количество проигрываний, что уже положительно будет сказываться на скорости освоения материала, но и добиться стандартизации штриха (благодаря развитию артикуляционных навыков) и закрепления интервальных соединений, что часто вызывает определённые трудности у исполнителей.

Последнее, что необходимо осветить, это подбор и освоение комплексного репертуара. В рамках образовательного процесса любой

используемый материал направлен на решение педагогических, технологических или художественных задач. Расширение традиционного классического репертуара за счёт интеграции в программу или образовательный процесс материалов, построенных на традиционной и эстрадно-джазовой музыке, позволяет увеличить влияние на становление исполнительской техники учащихся-трубачей. В частности, обращение к эстрадно-джазовой музыке позволяет расширить кругозор исполнителя, погрузится в специфику импровизационной музыки, изучить новые штрихи и исполнительские приёмы, повысить качество интонации и артикуляции.

На протяжении всего экспериментального исследования участники экспериментальной группы получали разнообразные творческие задания, примеры которых представлены в Приложении № 4. Цель подобных заданий – формирование и развитие у учащихся-трубачей разнообразных умений и навыков, позволяющих эффективно совершенствовать исполнительскую технику, проявлять творческий (уникальный) подход в поиске путей достижения поставленных целей и задач, а также интегрироваться в исполнительскую и образовательную среду путём обсуждения выбранных методов не только с педагогом, но и внутри студенческой группы.

Описанные выше принципы и педагогические условия были полностью интегрированы в образовательный процесс экспериментальной группы.

Контрольная группа обучалась по традиционной методике, близкой по содержанию к российской. В данном подходе основной упор делался на освоении гамм, этюдов и технических упражнений (Ж.Б. Арбан [183], Х.Л. Кларк [186], А. Визутти [229]), как основу развития исполнительской техники обучающихся игре на трубе. Предлагаемые авторские комплексы включают в себя широкий набор различных упражнений, исполняемых разнообразными штрихами и ритмическими рисунками.

Для развития гибкости губного аппарата широкое распространение получили работы английского педагога доктора Чарльза Колина [187], а также китайского трубача и педагога Бай Лина [198]. Их работы наполнены

разнообразными упражнениями, построенными по принципу «от простого – к сложному» и оказывают огромное влияние на повышения уровня губной подвижности и гибкости исполнителей на медных духовых инструментах в целом, и на трубе в частности.

Выбор художественного материала достаточно традиционен и включает классические и современные произведения для трубы, написанные в академической манере. При возникновении трудностей с разучиванием материала, педагогом предлагаются конкретные упражнения для работы над технически проблемными местами.

В качестве контрольного материала были выбраны гаммы До мажор и Фа-диез минор, этюды В. Вурма № 2, 5 из сборника Избранные этюды [60], вторая часть Концерта для трубы с оркестром Й. Гайдна, Тромпетина Ю. Пауэра. Данный материал представляется достаточно показательным для диагностики совершенствования исполнительских техник. Гаммы До мажор и Фа-диез минор покрывают весь основной рабочий диапазон трубача от Фа-диез малой октавы до Ре третьей октавы (показатель тембра, артикуляции, гибкости и подвижности губного аппарата, техники дыхания, техники языка, выносливости, рациональной постановки). Этюды В. Вурма №2, 5 позволяют оценить штриховой контраст (чередование легато, деташе и стаккато), стандартизацию штриха (деташе, стаккато), умение расставлять дыхание.

Вторая часть концерта Й. Гайдна – прекрасный образец классического концерта, наполненного подлинным мелодизмом. Данная часть наглядно демонстрирует наличие музыкального мышления, умение объединять исполнительское дыхание и музыкальную фразировку, умение управлять исполнительским аппаратом в динамическом диапазоне от *pp* до *f*. «Тромпетина» Иржи Пауэра – произведение, способное показать максимальные технические возможности исполнителя. Яркое и контрастное произведение, где после *pp* появляется взрывное *ff*. Данное произведение требует от трубача высокой выносливости, замечательного управления дыханием, техниками амбушюра и языка, достаточной подвижности пальцев.

Благодаря этому произведению можно диагностировать все достоинства и недостатки исполнительской техники.

По окончании первого полугодия в экспериментальной и контрольной группах была проведена промежуточная аттестация для снятия контрольных показаний и определения эффективности каждой из методик. В рамках аттестации все студенты исполнили по гамме До мажор (прямое движение, в обращении, терциями; трезвучие – прямое движение, в обращении; септаккорд – прямое движение, в обращении) штрихами дещаше и легато, этюд В. Вурма № 2, вторую часть Концерта для трубы с оркестром Й. Гайдна. Выбор сокращённого материала обусловлен высокой загруженностью студентов и необходимостью готовить дополнительно материал в соответствии с учебным планом. Полная программа будет представлена на итоговой аттестации. Результаты представлены в таблицах № 9, 10, 11, 12.

Таблица 7

Результаты промежуточной аттестации экспериментальной группы

Критерии	Бальная оценка	Количество студентов
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	5	1
	4	5
	3	4
	2	0
Уровень владения исполнительским дыханием	5	2
	4	5
	3	3
	2	0
Возможности управления амбушюром	5	1
	4	6
	3	3
	2	0

Уровень владения техникой языка	5	2
	4	5
	3	3
	2	0
Владение техникой пальцев	5	0
	4	6
	3	4
	2	0
Точность интонирования	5	0
	4	7
	3	3
	2	0
Понимание фразировки	5	0
	4	6
	3	4
	2	0
Штриховое разнообразие	5	0
	4	7
	3	3
	2	0
Уровень владения артикуляцией	5	0
	4	5
	3	5
	2	0

Таблица 8

Результаты промежуточной аттестации контрольной группы

Критерии	Бальная оценка	Количество студентов
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	5	0
	4	6
	3	4
	2	0
Уровень владения исполнительским дыханием	5	1
	4	3
	3	6

	2	0
Возможности управления амбушюром	5	0
	4	6
	3	4
	2	0
Уровень владения техникой языка	5	1
	4	4
	3	5
	2	0
Владение техникой пальцев	5	0
	4	6
	3	4
	2	0
Точность интонирования	5	0
	4	4
	3	6
	2	0
Понимание фразировки	5	0
	4	6
	3	3
	2	1
Штриховое разнообразие	5	0
	4	6
	3	4
	2	0
Уровень владения артикуляцией	5	0
	4	5
	3	5
	2	0

Представленные результаты в данных таблицах показывают общее повышение уровня владения исполнительскими техниками в обеих группах. Каждый студент показал заинтересованность в образовательной деятельности и, в основном, выполнял работу в соответствии с указаниями преподавателя.

Дальнейшая работа по совершенствованию исполнительской техники в контрольной группе сохранила изначальный вектор. В экспериментальной группе были произведены изменения в планах самостоятельной работы в соответствии с недостатками, выявленными в ходе промежуточной аттестации: (у троих студентов обозначились трудности с артикуляцией, стандартизацией штриха и атакующей функцией языка; ещё троим студентам понадобилась корректировка в направлении усиления развития подвижности и гибкости губ; двоим студентам не хватало выдержки). В остальном принципы, обозначенные в начале эксперимента остались неизменными.

Итоговая аттестация проводилась в конце учебного года. На данном мероприятии все студенты исполнили полностью заявленную программу. Для более чистой трактовки итоговая аттестация была разделена на два блока: технический (гаммы и этюды) и художественный (пьесы). Разница между выступлениями составила два дня для восстановления и комфортной подготовки. Результаты представлены в таблицах № 9 и 10 соответственно.

Таблица 9

Результаты итоговой аттестации экспериментальной группы

Критерии	Бальная оценка	Количество студентов
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	5	7
	4	3
	3	0
	2	0
Уровень владения исполнительским дыханием	5	4
	4	5
	3	1
	2	0
Возможности управления амбушюром	5	4
	4	4
	3	2

	2	0
Уровень владения техникой языка	5	5
	4	5
	3	0
	2	0
Владение техникой пальцев	5	2
	4	6
	3	2
	2	0
Точность интонирования	5	3
	4	7
	3	0
	2	0
Понимание фразировки	5	5
	4	5
	3	0
	2	0
Штриховое разнообразие	5	4
	4	6
	3	0
	2	0
Уровень владения артикуляцией	5	5
	4	5
	3	0
	2	0

Таблица 10

Результаты итоговой аттестации контрольной группы

Критерии	Бальная оценка	Количество студентов
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	5	3
	4	6
	3	1
	2	0
Уровень владения исполнительским дыханием	5	3
	4	4

	3	3
	2	0
Возможности управления амбушюром	5	3
	4	5
	3	2
	2	0
Уровень владения техникой языка	5	3
	4	6
	3	1
	2	0
Владение техникой пальцев	5	4
	4	5
	3	1
	2	0
Точность интонирования	5	2
	4	6
	3	2
	2	0
Понимание фразировки	5	5
	4	5
	3	0
	2	0
Штриховое разнообразие	5	3
	4	7
	3	0
	2	0
Уровень владения артикуляцией	5	3
	4	6
	3	1
	2	0

Для наглядности отображения итоговых результатов следует представить сводную таблицу контрольной и экспериментальной групп.

Таблица 11

Сводные данные результатов экспериментального исследования

Критерии	Бальная оценка	Экспериментальная группа	Контрольная группа
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	5	7	3
	4	3	6
	3	0	1
	2	0	0
Уровень владения исполнительским дыханием	5	4	3
	4	5	4
	3	1	3
	2	0	0
Возможности управления амбушюром	5	4	3
	4	4	5
	3	2	2
	2	0	0
Уровень владения техникой языка	5	5	3
	4	5	6
	3	0	1
	2	0	0
Владение техникой пальцев	5	4	4
	4	6	5
	3	0	1
	2	0	0
Точность интонирования	5	4	2
	4	6	6
	3	0	2
	2	0	0
Понимание фразировки	5	7	5
	4	3	5
	3	0	0
	2	0	0

Штриховое разнообразие	5	4	3
	4	6	7
	3	0	0
	2	0	0
Уровень владения артикуляцией	5	5	3
	4	5	6
	3	0	1
	2	0	0

Таблица 12

Сводные данные результатов экспериментального исследования в процентах

Процентное соотношение

Критерии	Бальная оценка	Экспериментальная группа (%)	Контрольная группа (%)
Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности	5	70	30
	4	30	60
	3	0	10
	2	0	0
Уровень владения исполнительским дыханием	5	40	30
	4	50	40
	3	10	30
	2	0	0
Возможности управления амбушюром	5	40	30
	4	40	50
	3	20	20
	2	0	0

Уровень владения техникой языка	5	50	30
	4	50	60
	3	0	10
	2	0	0
Владение техникой пальцев	5	40	40
	4	60	50
	3	0	10
	2	0	0
Точность интонирования	5	40	20
	4	60	60
	3	0	20
	2	0	0
Понимание фразировки	5	70	50
	4	30	50
	3	0	0
	2	0	0
Штриховое разнообразие	5	40	30
	4	60	70
	3	0	0
	2	0	0
Уровень владения артикуляцией	5	50	30
	4	50	60
	3	0	10
	2	0	0

Итоговые результаты экспериментального исследования показывают эффективность двух подходов, что проявляется в положительной динамике

развития участников как экспериментальной группы, так и контрольной. Однако, можно выделить определённое преимущество авторской методики перед традиционной, что в основном связано с большим уровнем взаимодействия педагога и студента, совместным анализом успехов последнего на каждом занятии, контролем всех исполнительских аспектов со стороны педагога и формирования навыка расщепления внимания у студента. Проанализируем каждый критерий.

Качество владения рациональной постановкой тела при игре на трубе и использование его возможностей для повышения результата исполнительской деятельности. Рациональное положение тела, как обозначалось ранее, есть фундамент для формирования и совершенствования исполнительской техники. В связи с этим обсуждение и корректировка правильного, рационального положения всего тела исполнителя осуществлялись в экспериментальной группе постоянно. Обращалось внимание студента на любые, даже, на первый взгляд, не значительные изменения, что формировало у обучающегося привычку следить за положением своего тела при игре на инструменте. В контрольной группе корректировки постановки осуществлялись только при существенных изменениях.

Уровень владения исполнительским дыханием. Развитию исполнительского дыхания уделялось достаточное количество времени в обеих группах студентов. В результате и в экспериментальной и в контрольной группах был замечен рост этой характеристики. Однако при работе со студентами экспериментальной группой использовались специальные дыхательные упражнения без инструмента, нацеленные на формирование психофизиологических автоматизмов. В результате показатели экспериментальной группы оказались немного выше.

Возможности управления амбушюром. Губной аппарат является источником звука при игре на трубе и главная задача губного аппарата – просто вибрировать. Безусловно, для управления вибрацией мышцы

амбушюра должны быть подготовлены. В экспериментальной группе для этого применялись упражнения, выполняемые без инструмента, базинг, упражнения для развития гибкости и подвижности амбушюра, силовые упражнения, нацеленные на повышение выносливости. В контрольной группе применялись: базинг, упражнения для развития гибкости и подвижности амбушюра, гаммы. Данные различия позволили добиться более высоких результатов в экспериментальной группе.

Уровень владения техникой языка. В подходе к развитию техники языка присутствовали наибольшие различия, так как в экспериментальной группе совершенствовалась не только атакующая функция (включающая и вспомогательные виды атаки), но и управляющая, отвечающая за контроль воздушного потока внутри ротовой полости. Таким образом, благодаря специальному комплексу упражнения и контроля на уроках за правильностью выполнения поставленных задач преимущество авторской методики составило 20%.

Владение техникой пальцев. При работе над техникой пальцев, кроме рационального использования двигательных действий и правильного удержания инструмента, с методической точки зрения добиться большего не представляется возможным. Достижения в этой области связаны, в основном, с физиологическими особенностями обучающихся и их усердием. В связи с этим результаты получились практически идентичными в обеих группах.

Точность интонирования. Проблема плохого интонирования является очень распространённой для многих исполнителей на духовых инструментах. Решения для неё предлагаются самые разнообразные, включая активные занятия сольфеджио, игру с тюнером, исполнительство в ансамбле, выстраивание гармонических тяготений и интеграция собственного голоса в аккорд и многие другие. В экспериментальной группе была предложена методика развития навыков интонирования путём расширения репертуара за счёт произведений эстрадно-джазовой направленности (импровизация в рамках заданной гармонической системы, игра под минус), использования

специального комплекса упражнений при игре в ансамбле с фортепиано и с другими духовыми инструментами (с трубой, в составе брасс-квинтета), а также подбор произведений на слух. В контрольной группе использовались активные занятия сольфеджио, игра в ансамбле (с фортепиано, брасс-квинтет) под руководством педагога. Как итог – студенты экспериментальной группой показали выше точность интонирование в целом, и при игре в ансамбле в частности.

Понимание фразировки. Фразировка в музыке является вещью достаточно субъективной. Главная задача при работе над фразировкой – научить обучающегося путём цезур, оттенков или динамики разграничивать музыкально-смысловые фразы, которые могут иметь очень разнообразную продолжительность. Для исполнителя на духовых инструментах задача немного облегчается, так как им необходимо делать микро паузы для взятия дыхания. Поэтому первой задачей при работе над фразировкой в обеих группах экспериментального исследования стало развитие умения правильно находить моменты для вдоха. Это смогли освоить все участники обеих групп. Далее осуществлялась работа над формированием музыкального мышления. Ввиду большего погружения в музыкальный материал путём его более глубокого анализа, а также добавления визуализации фразовых структур в тексте, студенты экспериментальной группы смогли добиться большей убедительности при исполнении итоговых материалов.

Штриховое разнообразие. Формирования штрихового разнообразия напрямую связано с общим техническим уровнем музыкантов. Определённое опережение по основам технологии, а также аналитическая деятельность позволили немного опередить участников контрольной группы в этом показателе.

Уровень владения артикуляцией. Артикуляция в духовом исполнительстве есть не просто исполнение разнообразных штрихов и метод соединения их между собой. Артикуляция – это мысленное произношение различных слогов при игре на инструменте. Эти слоги, безусловно, влияют

на штрихи и исполнительские приёмы. Но также большое влияние они оказывают на исполнительскую позицию и тембровую краску, а также на стандартизацию (идентичность на протяжении всего исполнения) штриха. В данной категории участники экспериментальной группы показали более высокие результаты благодаря тщательному контролю со стороны педагога всего технологического процесса и подбора специальных упражнений.

Выводы по главе 2

1. Разработанная авторская методика, направленная на формирование исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования, в ходе педагогического эксперимента показала свою эффективность и результативность.

2. Предложенные методы помогли студентам добиться хороших результатов и обозначили направление для их дальнейшего развития.

3. Нельзя назвать традиционные методы, использованные в контрольной группе неудачными. Участники контрольной группы тоже показали хорошие результаты обучения. Однако полученные результаты говорят о большей эффективности авторской методики и в краткосрочной и, предположительно, в долгосрочной перспективе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе всего изложенного материала проведенного диссертационного исследования, принимая во внимание его методологическую, теоретическую, технологическую и эмпирическую составляющие, следует заключить, что заявленная проблема, связанная с формированием исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования на основе личностно-творческого подхода, получила свое научное разрешение, обоснование.

В свете достижения поставленной цели и выполнения задач, предоставляется возможность констатировать то, что освоение исполнительской техники в классе трубы в условиях довузовского профессионального образования, несмотря на большую сложность, трудоемкость (специфика медного духового инструмента с «капризной», неустойчивой природой, которая предполагает перманентные действия по расширению диапазона, в направлении достижения точного и выразительного звучания на поприще сольного и оркестрово-ансамблевого исполнительства, а также – изучение всего многогранного технологического комплекса) получило развернутую теоретическую и методическую, практикоориентированную базу. В смоделированных, экспериментальных, апробированных педагогических условиях исполнительская техника перестала быть для учащихся-трубачей «недостижимым продуктом», который отсекал возможность вхождения в увлекательный мир многожанрового, разностилевого (комплексного) репертуара, прекратила олицетворять «приспособленческий» статус, разрушающий дух творчества в музыкально-образовательном процессе.

Получила свое рождение и апробирование концепция исследования, которая включает в себя теоретические положения, образовательную модель,

педагогические условия и методы, средства формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в контексте подготовки на основе личностно-творческого подхода.

Концепция формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования на основе личностно-творческого подхода позволяет обеспечить их подготовку в единстве физиологического и психологического, интеллектуального и эмоционально-чувственного, технического и художественно-образного, объективного и субъективного, канонического и специфического, традиционного и новационного, сознательного и бессознательного, репродуктивного и продуктивного (творческого) начал.

Активизация комплексного творческого восприятия (интеллектуально-чувственного), слухо-двигательных представлений, включение самоконтроля над рационально выстраиваемым, выразительным извлечением, ведением и снятием звуков-образов в режиме детально-потактовом и всей драматургии музыкального произведения, а также на базе освоения специализированного инструктивно-тренировочного материала – составила суть образовательной модели, обуславливающей продуктивное, качественное формирование исполнительской техники учащихся-трубачей.

Получили подтверждение значимость и необходимость применения комплекса педагогических условий в процессе формирования исполнительской техники учащихся-трубачей на основе личностно-творческого подхода: либерально-толерантное, личностно-творческое взаимодействие (учитель – труба – ученик), которое характеризует: доверительность, благожелательность, уважение, внимательное отношение, атмосфера сотрудничества, наставничества, наличие соучастия, взаимодействия, эвристика, сотворчество; освоение разнообразного инструктивно-тренировочного материала (гаммы, арпеджио, специализированные упражнения, этюды, индивидуально подобранные творческие задания); освоение комплексного (многостилевого,

разножанрового) репертуара; активизация, систематизация самостоятельной работы.

Ориентир на разработанную в диссертационном исследовании модель свойств и качеств исполнительских действий-движений (активные и инерционные, осознанные и автоматизированные, свободные и целенаправленные, целесообразные и рациональные, независимые и скоординированные, выразительные и управляемые, концептуально-выстроенные и целостно-организованные) открыл возможность векторного, систематичного и последовательного формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования.

Авторская, инновационная методика, теоретико-методический, практико-ориентированный учебный курс «Путь к техническому совершенству учащихся-трубачей: от психофизиологического единства к художественно-творческой свободе» являются собой значимый педагогический инструментарий формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в контексте применения личностно-творческого подхода.

Сформированная в исследовании компетентностная платформа, состоящая из пяти блоков (организационно-волевой, интеллектуальный, коммуникативный, креативный и морально-нравственный, которые «расшифровывает» 45 компетенций) позволила вывести на новый уровень осмысления заявленную проблематику, сделать «срез» профессионально-творческого портрета учащегося-трубача через рефлексию формирования исполнительской техники на основе личностно-творческого подхода.

Получила полное подтверждение гипотеза диссертационного исследования.

По итогам проведенного диссертационного исследования необходимо изложить методические рекомендации, касающиеся формирования исполнительской техники учащихся-трубачей в условиях довузовского профессионального образования на основе личностно-творческого подхода:

- целесообразно погружать учащихся в эвристическую деятельность, соразмеряя ее с положительным исполнительским опытом, учитывая большой технический потенциал трубы в области моторики, кантилены, речитатива, сольного и оркестрово-ансамблевого исполнительства, ее многовековую историю;
- следует уделять пристальное внимание интеллектуальному развитию подопечных, так как интеллект, мысль не только определяют конкретное исполнительское действие, но и превращают его в реальный «механизм», позволяющий добиваться искомого качества звука-образа.
- важно развивать умение предслышать, мысленно-чувственное (комплексное) представление, технологии исполнения, перцепцию, апперцепцию, слухо-двигательный контроль, управление исполнительскими действиями, способность анализировать полученные результаты, что является отражением работы наглядно-образного и наглядно-деятельного мышления, обеспечивающего рост уровня исполнительской техники учащихся-трубачей.
- целесообразно организовывать для учащихся-трубачей процесс, обуславливающий расширение кругозора, дополнительной исполнительской практики (новые впечатления, опыт публичных выступлений), что позволяет продвигаться по пути к техническому совершенствованию;
- следует представлять процесс артикуляции как видовой комплекс звукового произношения, обеспечивающий слитно-раздельное, акцентно-безокцентное и смешанное (комбинированное) звуковое оформление, которое достигается с помощью системы связных, отдельно-выдержанных и отрывистых штрихов.

- важно осуществлять в русле мыслительного процесса работу над музыкальной фразировкой, воплощаемой с помощью исполнительской техники, которую определяет интерпретатор (ученик-учитель), наполняя ее интонационно-художественным содержанием (логико-конструктивным и эмоционально-чувственным).
- необходимо иметь в виду семь векторов при формировании исполнительской техники учащихся-трубачей, которые позволяют целостно, системно и в детализированном режиме представлять и реализовывать образовательный процесс класса трубы, обеспечивающий технологическую грамотность будущих исполнителей (мыслителей, художников, мастеров): вектор 1 (когнитивный) – освоение штрихов способов извлечения, ведения и снятия звуков; вектор 2 (эвристический) – поиск и моделирование конкретного технического сопровождения с выходом на выразительную, художественно-оправданную игру; вектор 3 (техничко-художественный) – непосредственное использование имеющегося технического арсенала в процессе скрупулезной, детально-потактовой работы и целостного построения драматургии сочинения; вектор 4 (контрольно-концертный) – проверка в рамках публичного выступления репрезентативности, состоятельности принятых технических решений; вектор 5 (итогово-аналитический) – по итогам публичного выступления выявление слабых и сильных сторон исполнения; технических трудностей и сложностей, постановка конкретных задач формирования исполнительской техники учащихся-трубачей на новом этапе; вектор 6 (планово-перспективный) – осуществление учебной деятельности, связанной с устранением негативных последствий, обуславливающих потери технического свойства; вектор 7

(когнитивно-новационный) – выход на новый уровень осмысления и освоения имеющегося технического арсенала (от штрихов, исполнительских приемов до фразировки, артикуляции, интонирования) и целостное расширение его спектра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э.Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования / Э.Б. Абдуллин . – Москва : МПГУ, 1990. – 187 с.
2. Абульханова-Славская, К.А. Деятельность и психология личности / К.А. Абульханова-Славская. – Москва : Наука, 1980. – 336 с.
3. Агафонова, Н.А. Реализация поликультурного компонента профессионально-педагогической подготовки студентов ССУЗ музыкального профиля: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Агафонова Надежда Анатольевна. – Казань, 2007. – 20 с.
4. Адонина, Л.В. Педагогическая фасилитация и ее составляющие / Л.В Адонина, А.В. Вишнякова, Т.Б. Кузема. – Научный электронный журнал «E-SCIO», 2020. – № 9 (48). – С. 309-316.
5. Азаров, Ю.П. Педагогика Любви и Свободы / Ю.П. Азаров. – Москва : Топикал, 1994. – 608 с.
6. Алексеев, Н.А. Личностно-ориентированное обучение: Вопросы теории и практики / Н.А. Алексеев. – Тюмень: ТГУ, 1997. – 216 с.
7. Ананьев, Б.Г. Психология и проблемы человекознания / Н.А. Ананьев. – Москва : Институт практической психологии, 1996. – 382 с.
8. Анисимов, М.В. Исполнительская техника музыканта-духовика: к определению понятия / М.В. Анисимов. – Вестник МГУКИ, 2014. – №5– С. 167-171.
9. Анисимов, М.В. Исполнительское мастерство как интегральное индивидуально-творческое качество музыканта-духовика. – Вестник МГУКИ, 2015. – №3. – С. 126-130.
10. Анисимов, М.В. Исполнительское мастерство как проблема теории и практики искусства игры на духовых инструментах: автореферат

- диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Анисимов Максим Владимирович. – Ростов-на-Дону: ГKK им. С.В. Рахманинова, 2016. – 24 с.
11. Антология мудрости. – Москва : Вече, 2005. – 848 с.
 12. Ануфриева, Н.И. Инновационные подходы к содержанию профессионального музыкального образования / Н.И. Ануфриева // Музыка в информационном пространстве культуры третьего поколения: проблемы, мнения, перспективы: Сборник научных трудов Федерального агентства по образованию. – Москва : РГСУ, 2009. – С. 55-62.
 13. Ануфриева, Н.И. Системный подход в контексте профессионально-педагогической деятельности музыканта / Н.И. Ануфриева // Музыка в информационном пространстве культуры третьего поколения: проблемы, мнения, перспективы: Сборник научных трудов Федерального агентства по образованию. – Москва : РГСУ, 2009. – С. 55-62.
 14. Апраксина, О.А. Методика развития музыкального восприятия: Уч. пособие / О.А. Апраксина. – Москва : МГПИ им. Ленина, 1985. – 61 с.
 15. Апраксина, О.А. О праве учителя музыки на эксперимент / О.А. Апраксина // Музыкальное воспитание в школе. – Вып. 13. – Москва : Музыка, 1978. – С. 66-76.
 16. Аристотель. Риторика. Поэтика / Аристотель. – Москва : Лабиринт, 2000. – 224 с.
 17. Арнольдov, А.И. Диалог культур: веление времени / А.И. Арнольдov. – Москва : МГУКИ, 2001. – 32 с.
 18. Аронов, А.А. Мировая художественная культура. Россия. Конец (XIX-XX века) / А.А. Аронов. – Москва : Аз, 1998. – 358 с.
 19. Арчажникова, Л.Г. Профессия – учитель музыки / Л.Г. Арчажникова. – Москва : Просвещение, 1984. – 111 с.

20. Арчажникова, Л.Г. Формирование музыкально-слуховых представлений как метод развития мышления учащихся / Л.Г. Арчажникова // Формирование музыкально-слуховых представлений. – Вып. 2. – Саратов: СГПИ, 1973. – С.13–21.
21. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
22. Асмолов, А.Г. Практическая психология как фактор конструирования образовательного пространства личности / А.Г. Асмолов // Психология с человеческим лицом. – М., 1997. – С. 249–258.
23. Асмус, В.Ф. Иммануил Кант / В.Ф. Асмус. – Москва : Наука, 1973. – 535 с.
24. Асмус, В.Ф. Платон / В.Ф. Асмус. – Москва : Мысль, 1969. – 247 с.
25. Базиков, А.С. Музыкальное образование в современной России: основные противоречия и пути их преодоления / А.С. Базиков. – Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2008. – 312 с.
26. Бакланова, Т.И. Народная художественная культура: Авторские программы / Т.И. Бакланова // Моск. гос. ун-т культуры. – М., 1999. – 96 с.
27. Баласанян, С. Школа игры на трубе / С. Баласанян. – Москва: Музыка, 2005. – 132 с.
28. Балин, А.П. Традиции оркестра духовых инструментов в эволюции джаз-бенда (1890-1960-е гг.): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Балин Андрей Полиславович. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2008. – 27 с.
29. Баренбойм, Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1974. – 338 с.
30. Барковская, С.П. Русская православная музыка как компонент профессиональной подготовки педагогов музыкантов в средних специальных учебных заведениях: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Барковская Светлана Петровна. – М., 1999. – 18 с.

31. Барсова, И.А. Книга об оркестре / И.А. Барсова. – Москва : Музыка, 1978. – 231 с.
32. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1972. – 470 с.
33. Беговатова, М.А. Система исполнительского процесса музыканта-духовика / М.А. Беговатова. – Вестник МГУКИ, 2011. – №5 (43). – С. 213-216.
34. Бердяев, Н.А. Философия свободы. Смысл творчества / Н.А. Бердяев. – Москва : Правда, 1989. – 607 с.
35. Блажевич, В.М. Школа игры на тубе / В.М. Блажевич. – Москва: Музгиз, 1971. – 66 с.
36. Блок, О.А. Интеллектуальное развитие обучающихся музыкантов в классах инструменталистов: личностно-творческий подход / О.А. Блок. – Бюллетень международного центра «Искусство и образование», 2021. – № 6. – С. 172-181.
37. Блок, О.А. Музыкальное исполнительство и педагогика: Учебное пособие для вузов / О.А. Блок. – Москва : МГИК, 2015. – 160 с.
38. Блок, О.А. Педагогика и психология музыкального творчества: Учебное пособие для вузов / О.А. Блок. – Москва : МГУКИ, 2014. – 160 с.
39. Блок, О.А. Проторительная концепция обучающихся музыкантов-исполнителей: аспекты анализа / О.А. Блок. – Мир науки, культуры, образования, 2023. – №1 (98). – С. 148-150.
40. Блок, О.А. Развитие духовно-творческого потенциала учащихся-музыкантов: Монография / О.А. Блок. – Москва : МГУКИ, 2002. – 232 с.
41. Блок, О.А. Развитие исполнительской техники обучающихся-инструменталистов как творческий процесс / О.А. Блок. – Мир науки, культуры, образования, 2022. – №6 (97). – С. 189-191.

42. Блок, О.А. Самостоятельная работа обучающихся-инструменталистов в учреждениях профессионального музыкального образования: содержание и специфика / О.А. Блок. – Образование и культурное пространство, 2023. – № 3. – С. 24-31.
43. Богоявленская, Д.Б. Психология творческих способностей / Д.Б. Богоявленская. – Самара: Учебное пособие для высших учебных заведений, 2009. – Москва : Академия, 2002. – 320 с.
44. Большакова, И.А. Информационная подготовка учащихся средних специальных учебных заведений направления «Музыкальное искусство»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Большакова Ирина Александровна. – Нижний Новгород, 2010. – 28 с.
45. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности / Л.Л. Бочкарев. – Москва : Классика – XXI, 2006. – 352 с.
46. Бочкарева, Е.Д. Организационно-педагогические условия процесса воспитания исторической памяти учащейся молодежи в учреждениях культуры: личностно-деятельностный подход: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.05 / Бочкарева Екатерина Дмитриевна. – Москва : МГИК, 2022. – 24 с.
47. Брокгауз, Ф.А. Энциклопедический словарь / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. – Москва : Эксмо, 2007. – 672 с.
48. Брушлинский, А.В. Психология мышления и проблемное обучение / А.В. Брушлинский. – Москва : Знание, 1983. – 96 с.
49. Брушлинский, А.В. Творческий процесс как предмет исследования / А.В. Брушлинский // Вопросы философии. – №7. – М., 1965. – С.64–73.
50. Бутова, И.А. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата

- педагогических наук: 13.00.02 / Бутова Ирина Алексеевна. – Екатеринбург: УГПУ, 2012. – 24 с.
51. Бучнев, А.А. Особенности использования технических средств в обучении игре на духовых инструментах: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Бучнев Александр Алексеевич. – Москва : МГК им. Чайковского, 2002. – 28 с.
52. Вагнер, Р. Избранные работы / Р. Вагнер. – Москва : Искусство, 1978. – 262 с.
53. Валеева, Ф.Х. Развитие артикуляционного мастерства музыканта-инструменталиста в процессе исполнительской подготовки на этапе высшего профессионального образования: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Валеева Флюра Хазиахметовна. – Екатеринбург: УГПУ, 2007. – 22 с.
54. Ванслов, В.В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории / В.В. Ванслов. – М., 1983. – 426 с.
55. Васнин, П.А. Брасс-квинтет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Васнин Петр Алексеевич. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2017. – 24 с.
56. Ветлугина, Н.А. Музыкальное развитие ребенка / Н.А. Ветлугина. – Москва : Просвещение, 1968. – 415 с.
57. Волков, Н.В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах / Н.В. Волков. – Москва : Академический проект: Альма Матер, 2008. – 398 с.
58. Волков, Н.М. Исполнительская артикуляция при игре на трубе: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Волков Николай Михайлович. – М., 1987. – 187 с.

59. Волков, Н.М. Физические и психофизиологические предпосылки образования звука на трубе и проблемы исполнительской артикуляции: монография / Н.М. Волков. – Минск: БГАМ, 2004. – 169 с.
60. Вурм, В.В. Школа для корнета с пистонами / В.В. Вурм. – Санкт-Петербург, 1893. – 50 с.
61. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 480 с.
62. Гайворонский, В.Б. Основные принципы звукообразования в процессе обучения игре на трубе / В.Б. Гайворонский. – «Издательство Буковского», 1999. – 87 с.
63. Гайдамович, Т.А. Музыкальное исполнительство и педагогика / Т.А. Гайдамович. – Москва: Музыка, 1991. – 240 с.
64. Гальперин, П. Я. Общий взгляд на учение о так называемом поэтапном формировании умственных действий, представлений и понятий / П.Я. Гальперин // Вестник Московского университета. Серия 14. Психология. – Москва, 1998. – №2. – С. 3-8.
65. Гегель, Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4- т. Т.1 / Г.-В.-Ф. Гегель. – Москва : Искусство, 1968. – 312 с.
66. Германова, О.В. Педагогические условия совершенствования подготовки учителей музыки и музыкальных руководителей в системе среднего профессионального образования: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Германова Ольга Викторовна. – Чебоксары, 2006. – 235 с.
67. Гилфорд, Дж. Три стороны интеллекта / Дж. Гилфорд // Психология мышления. - Москва : Прогресс, 1965. – С.433–456.
68. Гинзбург, Г.Р. Заметки о мастерстве / Г.Р. Гинзбург // Вопросы фортепианного исполнительства. – Вып. 2. – Москва : Музыка, 1968. – С.61–70.
69. Глинка, М.И. Литературное наследие: в 2 т. – Т.1 / М.И. Глинка. – Л.: Музыка, 1953. – 560 с.

70. Гольденвейзер, А.Б. О музыкальном исполнительстве / А.Б. Гольденвейзер. – М. – Л., 1966. – 132 с.
71. Гоптарев, В.Н. Формирование культуры педагогического общения студентов музыкальных ССУЗ: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Гоптарев Владимир Николаевич. – Казань, 2004. – 18 с.
72. Горлинский, В.И. Музыкальное образование как процесс: реалии времени, тенденции, прогнозы, перспективы: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук: 13.00.02 / Горлинский Вячеслав Иванович. – Москва : МПГУ, 2003. – 70 с.
73. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер. – Москва : МИП «NB Магистр», 1993. – 193 с.
74. Делий, П.Ю. Компетентностная модель специалиста в области исполнительства на оркестровых духовых инструментах / П.Ю. Делий. – Мир науки, культуры, образования, 2023. – № 2 (99). – С. 189-191.
75. Делий, П. Ю. Формирование исполнительского аппарата валторниста в процессе профессиональной подготовки: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Делий Павел Юрьевич. – Москва : МГУКИ, 2003. – 192 с.
76. Делий, П.Ю. Формирование исполнительского аппарата валторниста в процессе профессиональной подготовки: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Делий Павел Юрьевич. – Москва : МГУКИ, 2003. – 25 с.
77. Диков, Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б.А. Диков. – Москва : Музгиз, 1962. – 116 с.
78. Диков, Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б.А. Диков. – Москва: Музгиз, 1956. – 101 с.
79. Диков, Б.А. Работа над гаммами и арпеджио / Б.А. Диков. – Москва : МГК им. П.И. Чайковского; Институт военных дирижеров, 1966. – 67 с.

80. Димухаметов, Р.С. Фасилитация в системе повышения квалификации педагогов: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук: 13.00.08 / Димухаметов Рыфкат Салихович. – Магнитогорск: МГУ, 2006. – 46 с.
81. Докшицер, Т.А. Путь к творчеству / Т.А. Докшицер. – Москва : Изд. Дом «Муравей», 1999. – 212 с.
82. Докшицер, Т.А. Система комплексных упражнений трубоча / Т.А. Докшицер. – Москва : Музыка, 1985. – 114 с.
83. Докшицер, Т.А. Трубоча на коне / Т.А. Докшицер. – Москва : Композитор, 2008. – 232 с.
84. Должиков, Ю.Н. Артикуляция и штрихи при игре на флейте. Вопросы музыкальной педагогики / Ю.Н. Должиков. – Москва : Музыка, 1991. – Вып. 10. – С. 29-42.
85. Должиков, Ю.Н. Нотная папка флейтиста №1. Тетрадь 1 / Ю.Н. Должиков. – Москва : Дека-ВС, 2004.
86. Доу, Иньци. Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Доу Иньци. – Москва : МГИК, 2022. – 24 с.
87. Ежов, И.А. Основные штрихи в исполнительстве на духовых инструментах и методы работы над ними / И.А. Ежов // Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России: Сборник научных статей и материалов заседаний «круглых» столов. – Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2019. – С. 317-326.
88. Землянский, Б.Я. О музыкальной педагогике / Б.Я. Землянский. – Москва : Музыка, 1987. – 144 с.
89. Зорилова, Л.С. А.Н. Скрябин. Путь к мистерии. Духовно-творческий поиск в контексте становления музыкального искусства: монография / Л.С. Зорилова. – Москва : Академический проект, 2020. – 204 с.

90. Иванов, В.Д. Библиографический указатель литературы по теории и практике исполнительства на духовых и ударных инструментах / В.Д. Иванов. – Москва : МГУКИ, 2014. – 140 с.
91. Иванов, В.Д. Словарь музыканта-духовика / В.Д. Иванов. – Москва : Музыка, 2007 – 128 с.
92. Имханицкий, М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании / М.И. Имханицкий. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2018. – 232 с.
93. Карпов, А.В. Психология рефлексии / А.В. Карпов, И.М. Скитяева. – Москва : Изд-во “Институт психологии РАН”, 2002. – 304 с.
94. Кириллов, С.В. Проблема музыкального мышления в контексте исполнительской деятельности музыканта-духовика / С.В. Кириллов. – Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2009. – Т. 11. - №4. – С. 1357-1363.
95. Кирнарская, Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д.К. Кирнарская. – Москва : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
96. Климов, Е.А. Общая психология / Е.А. Климов. – Москва : ЮНИТИ, 1999. – 510 с.
97. Коновалов, И.Е. Интеграция физической подготовки и инструментально-исполнительской техники музыкантов ССУЗ: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Коновалов Игорь Евгеньевич. – Казань, 2005. – 22 с.
98. Корноухов, М. Д. Воспитание "субъекта интерпретирующего": от мастера к ученику. – Человеческий капитал / М.Д. Корноухов. – 2019. – N 2 (122). – С. 78-84.
99. Корноухов, М.Д. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора

- педагогических наук: 13.00.08 / Корноухов Михаил Дмитриевич. – Москва : МПГУ, 2011. – 48 с.
100. Кузема, Т.Б. Особенности фасилитативного взаимодействия в образовательном процессе высшей школы / Т.Б. Кузема. – Мир науки, культуры, образования, 2023. – № 1 (98). – С. 178-180.
101. Куров, Н.Л. Формирование музыкально-исполнительских умений и навыков студентов в процессе обучения игре на трубе в вузе культуры и искусств: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Куров Николай Львович. – Москва : МГУКИ, 2005. – 24 с.
102. Куров, Н.Л. Формирование музыкально-исполнительских умений и навыков студентов в процессе обучения игре на трубе в вузе культуры и искусств: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Куров Николай Львович. – Москва : МГУКИ, 2005. – 228 с.
103. Левин, С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Левин Семен Яковлевич. – Москва, 1978. – 262 с.
104. Леонтьев, А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев. – Москва : Политиздат, 1975.
105. Ломов, Б.Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии / Б.Ф. Ломов. – Москва : Наука, 1999.
106. Майковская, Л.С. Артистизм действий: художественно-коммуникативная деятельность педагога-музыканта: учебное пособие для студентов вуза / Л.С. Майковская. – Москва : Музыка, 2006.
107. Мануйлов, В.Н. Педагогические условия формирования исполнительских компетенций у курсантов – будущих военных дирижеров, обучающихся на медных духовых инструментах в военном вузе: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата

- педагогических наук: 5.8.2 / Мануйлов Владимир Николаевич. – Санкт-Петербург : РГПУ им. А.И. Герцена, 2023. – 24 с.
108. Маслов, Р.А. Исполнительство на кларнете, XVIII – начале XX вв.: Источниковедение, историография: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02 / Маслов Размик Авраамович. – Москва, 1997. – 212 с.
109. Махова, А.И. Развитие исполнительской деятельности флейтистов в процессе обучения в старших классах детских музыкальных образовательных учреждений дополнительного образования: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 5,8.2 / Махова Анна Игоревна. – Москва : ИХОК РАО, 2021. – 26 с.
110. Мельник, К.С. Формирование навыков коллективного музицирования в детских духовых оркестрах на основе мультимедийных технологий: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Мельник Константин Сергеевич. – Москва : МГИК, 2022. – 24 с.
111. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1972. – 384 с.
112. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов. – Москва : Русский язык, 1986. – 797 с.
113. Орвид, Г.А. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе / Г.А. Орвид // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. – Москва, 1976. – С. 27-29.
114. Орвид, Г.А. Школа для трубы (или корнета) / Г.А. Орвид. – Москва: Музгиз, 1933. – 90 с.
115. Панова, Н.Г. Формирование исполнительского мастерства музыканта в процессе обучения игре на гармонии-хромке в училищах культуры и искусств: автореферат диссертации на соискание ученой степени

- кандидата педагогических наук: 13.00.08, 13.00.02 / Панова Наталья Геннадьевна. – Москва : МГУКИ, 2008. – 24 с.
116. Парыгин, Б.Д. Социальная психология: Учебное пособие / Б.Д. Парыгин. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2003. – 616 с.
117. Паутов, А.М. Творческая деятельность Г.А. Орвида и ее значение в развитии отечественного искусства игры на трубе: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Паутов Анатолий Михайлович. – Москва : МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2005. – 26 с.
118. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов / В.И. Петрушин. – Москва : Академический Проект; Трикста, 2008. – 400 с.
119. Пономарев, Я.А. Психологические труды / Я.А. Пономарев. – Москва : Изд-во Московского психолого-социального института; Воронеж: МОДЭК, 1999.
120. Попова, И. А. Культура звука музыканта-духовика: теоретический анализ проблемы / И.А. Попова. – Вестник МГУКИ, 2014. – №3 (59). – С. 200-202.
121. Поповская, О.Н. Музыкально-творческое развитие специалистов народно-певческого искусства в средних специальных учебных заведениях: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Поповская Ольга Николаевна. – М., 2005. – 263 с.
122. Пронин, Б.А. Классификация штрихов и приемов, использующихся при игре на духовых инструментах / Б.А. Пронин. – Мир науки, культуры, образования, 2022. – № 4 (95). – С. 107-110.
123. Пронин, Б.А. Основы обучения игре на тромбоне: учебное пособие / Б.А. Пронин. – Санкт-Петербург : Лань: Планета музыки, 2022. – 196 с.

124. Пушечников, И.Ф. Особенности дыхания при игре на гобое / И.Ф. Пушечников // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. – Москва: Музыка, 1991. – С. 42-78.
125. Пушкарёв, В.И. Апертура языка, формирование и развитие при игре на трубе / В.И. Пушкарёв. – Москва: Изд-во Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 2000. – 84 с.
126. Рапацевич, Е.С. Психолого-педагогический словарь / Е.С. Рапацевич. – Минск: Современное слово, 2006. – 928 с.
127. Рапацкая, Л.А. Взаимосвязь искусств как проблема педагогического музыкознания. – Отечественная и зарубежная педагогика / Л.А. Рапацкая. – М., 2014, № 5, с. 113—120.
128. Рапацкая, Л.А. Индивидуальность как психологическая особенность взаимодействия человека с музыкой (на примере содружества учитель-ученик) / Л.А. Рапацкая, М.Н. Бученкова // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве России. – Часть 2, 2009. – С. 97-101.
129. Римский-Корсаков, Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. 1844–1906 / Н.А. Римский-Корсаков. – Санкт-Петербург: типография Глазунова, 1909 (с. 63, 143, 154, изд. 2-е.).
130. Рогаль-Левицкий, Д.М. Беседы об оркестре / Д.М. Рогаль-Левицкий. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. – 288 с.
131. Российская педагогическая энциклопедия. – Москва : Большая российская энциклопедия, 1993. – Т.1. – 768 с.
132. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Питер, 2017. – 713 с.
133. Савин, Е. А. Современное искусство игры на трубе: методический альбом / Е.А. Савин. – Москва: МГУКИ, 2008. – 136 с.
134. Сафина, А.М. Воспитание профессиональной культуры студентов педагогических ССУЗ средствами национальной музыки: диссертация

- на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Сафина Альбина Муллануровна. – Казань, 2001. – 248 с.
135. Свечков, Д.В. Духовой оркестр: Учебное пособие / Д.В. Свечков. – Москва : Музыка, 1977. – 272 с.
136. Селянин, А.Д. Роль «базинга» в ежедневных занятиях трубача. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4 / А.Д. Селянин. – Москва : Музыка, 1984 – С. 9-14.
137. Сизова, Е.Р. Профессиональная подготовка специалистов в системе классического музыкального образования: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук: 13.00.08 / Сизова Елена Равильевна. – М., 2008. – 43 с.
138. Слуцкая, Л.Е. Педагог-музыкант в отечественной системе профессионального музыкального образования: история и современность: Монография / Л.Е. Слуцкая. – Москва : МГК им. Чайковского, 2010. – 131 с.
139. Слуцкая, Л.С. Проблемы музыкальной педагогики и психологии. Из опыта Московской консерватории / Л.Е. Слуцкая. – Москва : Юрайт, 2018. – 109 с.
140. Стасов, В.В. Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым / В.В. Стасов. – Москва : ОГИЗ-МУЗГИЗ, 1935. – 229 с.
141. Сун Бо. Развитие творческой личности подростка и его певческой культуры средствами музыкального искусства: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Сун Бо. – Москва : МГПУ, 2022. – 22 с.
142. Сулейманов, Р.Ф. Психология профессионального мастерства музыканта-инструменталиста: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора психологических наук: 19.00.03 / Сулейманов Рамиль Фаилович. – Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 44 с.

143. Сычугов, А.М. Художественная техника в теории исполнительства на духовых инструментах: искусствоведческий аспект / А.М. Сычугов. – Вестник МГУКИ, 2015. – № 2(64). – С. 260-264.
144. Табаков, М.И. Прогрессивная школа обучения игре на трубе. В 4-х частях / М.И. Табаков. – Москва, 1953. – 138 с.
145. Такман, Б.У. Педагогическая психология: от теории к практике / Б.У. Такман. – Москва : ОАО «Прогресс», 2002. – 572 с.
146. Теплов, Б.М. Психология и психофизиология индивидуальных различий: избранные психологические труды Б.М. Теплов. – Москва : Московский психологосоциальный институт; Воронеж: НПО МОДЭК, 2009.
147. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Психология музыки и музыкальных способностей: Хрестоматия / Б.М. Теплов. – Москва : АСТ; Мн.: Харвест, 2005. – 720 с.
148. Токарев, Н.А. Современное исполнительское искусство игры на трубе в Московской консерватории / Н.А. Токарев. – Человек и культура, 2019. - № 4. – С. 45-54.
149. Токарев, Н.А. Творческая деятельность В.А. Новикова в контексте исполнительской школы игры на трубе Московской консерватории: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Токарев Никита Андреевич. – Ростов-на-Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2019. – 29 с.
150. Токмаков, В.В. Формирование навыков инструментального музицирования у учащихся ДМШ в классе трубы: Автореф. дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Токмаков Вячеслав Витальевич; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – Москва, 2016. – 24 с.
151. Токмаков, В.В. Формирование навыков инструментального музицирования у учащихся ДМШ в классе трубы: Дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Токмаков Вячеслав Витальевич; [Место защиты: Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – Москва, 2016. – 183 с.

152. Толстой, Л.Н. Собрание соч. в восьми томах. Т 8. Педагогика. Искусство. Философия: статьи, очерки, трактаты / Л.Н. Толстой. – Москва : Лексика, 1996. – 768 с.
153. Торопова, А.В. Homo-musicus в зеркале музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии / А.В. Торопова. – Москва : Учебно-методический издательский центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2008. – 288 с.
154. Торопова, А.В. Смысл творчества / А.В. Торопова // Творческая педагогика накануне нового века. Материалы I межвузовской научно-практической конференции 31 марта-2 апреля 1997 г. М., 1997. – С. 25-27.
155. Усов, Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах: Учебное пособие / Ю.А. Усов. – Москва : МГК им. П.И. Чайковского, 1975. – 200 с.
156. Усов, Ю.А. Методика обучения игре на трубе / Ю.А. Усов. – Москва : Музыка, 1984.
157. Цагарелли, Ю.А. Психологическое исследование музыкальности как профессионально важного качества: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата психологических наук: 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. – Л., 1981. – 17 с.
158. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора психологических наук: 19.00.03 / Цагарелли Юрий Алексеевич. – Л., 1989. – 31 с.
159. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю.А. Цагарелли. – Санкт-Петербург: Композитор, 2008. – 212 с.
160. Цыпин, Г.М. Исполнитель и техника: Учебное пособие / Г.М. Цыпин. – Москва : Академия, 1999. – 192 с.

161. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учебное пособие / Г.М. Цыпин. – Москва : Академия, 2003. – 368 с.
162. Чжан, Хуаи. Подготовка к концертному выступлению учащихся-трубачей / Хуаи Чжан. – Мир науки культуры, образования, 2021. – №1(86). – С. 221-223.
163. Чжан, Хуаи. Творческое развитие детей в классе трубы / Хуаи Чжан. – Научтехлитиздат: Музыка и время, 2021. – №11. – С. 36-38.
164. Чжан, Хуаи. Формирование исполнительской техники как детерминанта целостной подготовки учащихся-трубачей / Хуаи Чжан. – Бюллетень международного центра «Искусство и образование», 2021. – №4. – С. 302-310.
165. Чжан, Хуаи. Формирование исполнительской техники учащихся-трубачей как творческий процесс / Хуаи Чжан. – Педагогический научный журнал, 2023. – №2. – С. 56-63.
166. Чжан, Хуаи. Формирование мотивационной готовности учащихся-трубачей в учреждениях дополнительного образования детей / Хуаи Чжан. – Мир науки культуры, образования, 2021. – №2(87). – С. 346-349.
167. Ши, Явэнь. Исполнительские и педагогические принципы Фредерика Шопена и их реализация в фортепианном обучении в Китае: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Ши Явэнь. – Москва : МГИК, 2021. – 24 с.
168. Штерн, В. Персоналистическая психология / В Штерн // Теория зарубежной психологии, 30–60-е г. XX в.: Тексты / Под ред. П.Я. Гальперина, А.Н. Ждан. – Москва : МГУ, 1986. – С. 186–199.
169. Шульпяков, О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ / О.Ф. Шульпяков. – Ленинград: Музыка, 1986. – 124 с.

170. Шульпяков, О. Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства / О.Ф. Шульпяков // Вопросы теории и эстетики. – Ленинград: 1973. – Вып.12 – С. 187-222.
171. Шульпяков, О.Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О.Ф. Шульпяков. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 36 с.
172. Шульпяков, О.Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика / О.Ф. Шульпяков. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 496 с.
173. Шульпяков, О. Ф. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии / О.Ф. Шульпяков. – Ленинград: Музыка, 1973. – 103 с.
174. Щербакова, А.И. Философия музыкального искусства: Учебное пособие / А.И. Щербакова. – Москва : РГСУ, 2012. – 558 с.
175. Щетинин, М.Н. Дыхательная гимнастика Стрельниковой / М.Н. Щетинин. – Москва : Метафора, 2007. – 240 с.
176. Щирин, Д.В. О педагогике восприятия музыки в образовательном процессе музыкальных учебных заведений / Д.В. Щирин. – Педагогический журнал. – 2022. – Том 12, N 2-1. – С. 629-636.
177. Щирин, Д. В. О применении основных концепций психологии личности в педагогике восприятия духовной музыки / Д.В. Щирин // Музыка. Педагогика. Культура: сборник научных и научно-методических статей, Санкт-Петербург, 11-12 ноября 2021 года / Санкт-Петербургское отделение объединения педагогов фортепиано "ЭПТА", Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры. – Санкт-Петербург, 2021. – Выпуск 5. – С. 173-186.
178. Щирин, Д.В. Педагогика формирования восприятия духовной музыки: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук: 13.00.02 / Щирин Дмитрий Валентинович. – Санкт-Петербург : СГУКИ, 2007. – 49 с.

179. Юй, Х. Формирование исполнительского аппарата учащихся медно-духовых классов музыкальных школ Китая / Юй Х., Корноухов М. Д. – Научное мнение. – 2021. – N 5. – С. 149-154.
180. Якупов, А.Н. Музыкальная коммуникация: (история, теория, практика управления): автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.02 / Якупов Александр Николаевич. – М., 1995. – 48 с.
181. A system approach to playing and teaching. by Sion M. Honea // The Horn Call. – Vol. XXXII. No. 1, November 2001 – P. 45-48.
182. Anderson, Cat. The Cat Anderson Method. – Gywn Publishing, 1973. – 56 p.
183. Arban, Jean-Baptiste. Complete Celebrated Method for the Trumpet or Cornet. 3rd ed. – New York: Fischer, 1984. – 260 p.
184. Campos, Frank. Trumpet Technique. New York: Oxford University Press, 2005. – 87 p.
185. Cao Hui. Exploration of Teaching Methods for Trumpet Playing in the New Era. Grand View (Forum), 2019(01). - Page:201-202
186. Clarke, Herbert L. Technical Studies for the Cornet. Carl Fischer Incorporated, 1984. – 42 p.
187. Colin, Charles Dr. Advanced Lip Flexibilities for Trumpet. Charles Colin Publ., 1980. – 82 p.
188. D’Aveni T. Complete jazz trumpet techniques. Charles Colin Music, London, 1999. – 247 p.
189. Farkas, Philip. The Art of Brass Playing. Atlanta: Wind Music, 1989. – 65 p.
190. Fromme, Arnold. “Performance Technique on Brass Instruments During the Seventeenth Century.” Journal of Research in Music Education 20, no. 3 (Fall 1972). – P. 329-339.

191. Haas, August, "The Art of Playing Trumpet in the Upper Register" (2011). *Open Access Dissertations*. Paper 554. – 2011. – 147 p.
192. Harbison P. Technical studies for the modern trumpet. Jamey Aebersold Jazz, 1997. – 80 p.
193. Hickman, David. Trumpet Pedagogy; A Compendium of Modern Teaching Techniques. Hickman Music Editions, 2006. – 503 p.
194. Ingram, Roger. Clinical Notes on Trumpet Playing; (Or, “What I did during my summer vacation..”) . One Too Tree Publishing, 2008. – 142 p.
195. Kounin J.S. Discipline and group management in classrooms. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1970.
196. Leimer K. Moderne Klavierspiel nach Leimer-Giescking. B. Scott's Söhne. Mains, 1931.
197. Ligon B. Comprehensive Technique for Jazz Musicians: For All Instruments. Houston Publishing, 1999. – 336 p.
198. Lin, Bai. Lip Flexibilities (for all brass instruments). Balquhiddy Music, 1996. – 40 p.
199. Liu Diandong. Advanced Trumpet Teaching Analysis and Teaching Plan. *Art Evolution*, 2019(13). – P. 70-71
200. Liu Yi. Analysis of Modern Trumpet Education and its Development. *Northern Music*, 2014(12). - P. 135
201. Lu, Liu Yang. The Development of Trumpet in China. *Home Drama*, 2014(11) – 88 p.
202. McBeth, Carlton. The Original Louis Maggio System for Brass. Maggio Music press, USA. 1968. – 140 p.
203. Murine, Eric R., "A Progressive Guide to Commercial Trumpet Playing" (2013). *Theses and Dissertations--Music*. Paper 13. http://uknowledge.uky.edu/music_etds/13 (дата обращения: 23.12.2022)

204. Nicholson, Graham. "Some Experience and Reflections on Playing the Baroque Trumpet." *Historic Brass Society Newsletter* no. 18 (2005). – P. 18-21.
205. Notley, David John. "Musculature – Its Importance in the Playing of Brass Instruments." *Anglia Polytechnic University*, 2002. – 142 p.
206. O'Neill J., Waterman S. *The jazz method for trumpet*. Schott Music Ltd., London, 2021. - 120 p.
207. Plog, Anthony. *Method for Trumpet, Book 5*. Balquhadder Music, 2009. – 75 p.
208. Quinque, Rolf. *ASA Method*. BIM, Switzerland. 1980. – 62 p.
209. Read, Gardner. *Contemporary Instrumental Techniques*. New York: Schirmer, 1976. – 296 p.
210. Read, Gardner. *Modern Rhythmic Notation*. Bloomington: Indiana University Press, 1978. – 216 p.
211. Rogers C. *Freedom to learn for the 80's*. Columbus; Toronto; L; Sydney: Charics E. Merrill Co, A Bell & Howell Co, 1983.
212. Roseborrough, A. *The Modern Pedagogical Potential of the Baroque Natural Trumpet*. – DMA Essay., University of Miami, 2010. – 147 p.
213. Sachs, Michael. *Daily Fundamentals for the Trumpet*. New York: International Music, 2002. – 48 p.
214. Sanders, Martin. "Some Helpful Hints for the Upper Register." *International Trumpet Guild*, 2009. – P. 55.
215. Sang, Jianliang. *Exploring the National Character in Trumpet Performance Art*. China Academic Journal Electronic Publishing House, Music Research. 2006(01). – P. 114-118
216. Schlossberg, Max. *Daily Drills and Technical Studies*. M. Baron, USA. 1937. – 73 p.

217. Shew, Bobby. Clinic with Bobby Shew. <http://abel.hive.no/trumpet/ntf/nr2-99/Clinic.html> (дата обращения: 12.02.2023)
218. Spaulding, Roger W. Double High C in 37 Weeks, Enlarged 4th ed. High Note Studios Inc. Hollywood, California, 1968. – 67 p.
219. Stainer J., Barrett W. A Dictionary of Musical Terms. – Cambridge University Press, 2009.
220. Stamp, James – Warm-up + Studies. BIM, Switzerland. 1978, 1981. – 56 p.
221. Stith, Maurice. ·New Ideas for Composers of Trumpet Music· Composer Vol. 6 1975. – P. 12-13.
222. Tarr, Edward. The Art of Baroque Trumpet Playing. Vol. 1. Mainz, Germany: Schott, 1999. – 182 p.
223. Thibaud, Pierre. Method for the Advanced Trumpeter. Balquhidder Music, USA. 2002. – 142 p.
224. Thompson, James. – The Buzzing Book. BIM. Switzerland. 2001. – 68 p.
225. To buzz or not to buzz? asks Bob Ashworth, Principal horn of Opera North // The Horn Magazine Vol.4, Number 2, Summer 1996. – P. 18-19.
226. Tribuzi Attilio N. Extended Trumpet Performance Techniques. A Thesis Presented to the Graduate Faculty of California State University, Hayward, 1992. – 5 p.
227. Tuazzolo, Paul. ·Trumpet Techniques in the Works of Contemporary American Composers· Doctoral Dissertation. University of Miami, 1972. – 286 p.
228. Vax, Mike. "Hints for Building Range." Getzen Gazette, 2007. – P. 6
229. Vizzutti, Allen. The Allen Vizzutti Trumpet Method: Book 1, Technical Studies. Van Nuys, CA: Alfred Publishing, 1990. – 87 p.
230. Williams, Ernest S. Trumpet High Tones. New York: Charlies Colin, 1958. – 8 p.
231. Zingara, James. "Help Your Student Trumpeters Scale the Heights." Teaching Music, 2006. – P. 56.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Комплекс упражнений для совершенствования основных видов исполнительской техники учащихся-трубачей

1. Основа рациональной постановки. Формирование, развитие и изменение данного навыка является наиболее простым и доступным для большинства обучающихся. Для дополнительной помощи в работе над формированием и развитием рациональной постановки предлагается ряд упражнений:
 - а) Исходное положение (ИП) стоя (ноги на ширине плеч) или сидя (ровно, на краю стула). Обе руки нужно поднять вверх и стараться отклонить их назад. Спина прямая, шея ровная, взгляд прямо, грудная клетка максимально приподнята. Зафиксироваться в таком положении на 45-60 секунд. Перерыв 30-60 секунд. Повторить до 10 подходов. По мере укрепления мышц спины, увеличивать продолжительность упражнения, доводя до нескольких минут каждый подход.
 - б) ИП тоже. Удерживание рук без инструмента в игровом положении (локти широко расставлены, кисти перед собой, как при удержании инструмента). Грудная клетка в высоком положении. Начинать с 2-х минут и довести до 10.

2. Упражнения для формирования и развития исполнительского дыхания:
- без инструмента – контролируемые фазы вдоха и выдоха (2 секунды вдох, 4-16 секунд выдох, вдох свободный, выдох максимально сильный, с использованием мышц брюшного пресса);
 - на инструменте – рекомендуется исполнять упражнение, представленное ниже. Вдох через каждые 2 или 4 такта. Наилучший эффект достигается при использовании перманентного дыхания. Необходимо следить за работой брюшного пресса.

Дыхательные упражнения + продолжительные звуки

♩ = 60

Труба в В \flat

9

Трб.

18

Трб.

24

Трб.

3. Упражнения, направленные на стандартизацию штриха деташи. Подобные упражнения позволяют добиться ровности и однородности звучания атаки. Представленный далее пример должен исполняться громко, с хорошим выдохом и сильной, утрированной атакой (как основной, так и вспомогательной), с внимательным слуховым контролем.

Стандартизация штриха деташи

♩ = 60

Труба в В \flat

6

Трб.

12

Трб.

18

Трб.

24

Трб.

28

Трб.

4. Баззинг – один из этапов формирования и развития техники губ и языка. Следующее упражнение рекомендуется использовать в качестве разминки:

Баззинг

Труба в В♭

Трб. 5

Трб. 9

Трб. 13

Трб. 17

Трб. 21

Трб. 25

Трб. 29

Трб. 32

5. Продолжительные расходящиеся звуки помогают добиться стабильного выдоха, качественного тембра, повисить выносливость и качество интонационного контроля. Это упражнение рекомендуется исполнять с использованием тюнера или звуковым ориентиром (фортепиано, цифровой зуммер, специально созданная аудио дорожка). Присутствует небольшая пауза после каждого звука.

Расходящиеся продолжительные звуки

♩ = 60

Труба в В \flat

9

Трб.

18

Трб.

Второй вариант данного упражнения нацелен на силовую проработку верхнего регистра. Каждый звук исполняется с помощью свободного, сильного и быстрого выдоха. Пауза после каждых двух тактов. По мере усталости продолжительность звучания звуков верхнего регистра сокращается. Все ноты должны исполняться свободно, без надрыва и давления на губной аппарат.

Расходящиеся продолжительные звуки

♩ = 60

Труба в В \flat

9

Трб.

18

Трб.

23

Трб.

6. Упражнения для развития гибкости губного аппарата (Lip Flexibility) – это прекрасный способ развить исполнительские навыки амбушюра и языка, так как они нацелены на всестороннее развитие соответствующих мышц, особенно при исполнении двумя основными штрихами – легато и деташе. Подобных упражнений представлено большое количество у самых разных авторов. Среди них можно выделить Lin, Bai. Lip Flexibilities (for all brass instruments), Dr. Charls Colin. Lip Flexibilities.
7. Комплекс гамм и арпеджио. Исполняется двумя штрихами (деташе и легато) с постоянным контролем за выдохом, амбушюром, работой язык, пальцевой техникой, интонацией. По схеме мажор и минор идентичны, в миноре вместо D7 исполняется УмVII7.

Комплекс гамм

Труба в В \flat $\text{♩} = 150$

5
Трб.

9
Трб.

13
Трб.

16
Трб.

19
Трб.

23
Трб.

27
Трб.

2

31
Трб.

35
Трб.

39
Трб.

43
Трб.

47
Трб.

51
Трб.

55
Трб.

59
Трб.

63
Трб.

67
Трб.  Musical notation for trumpet part 67-70. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, starting on a whole note G4 and moving in a stepwise fashion.

71
Трб.  Musical notation for trumpet part 71-74. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) over eighth and sixteenth notes.

75
Трб.  Musical notation for trumpet part 75-78. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a whole note G4.

79
Трб.  Musical notation for trumpet part 79-82. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, ending with a whole rest.

83
Трб.  Musical notation for trumpet part 83-86. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody features a series of eighth notes, some beamed together, moving in a stepwise fashion.

87
Трб.  Musical notation for trumpet part 87-90. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) over eighth and sixteenth notes.

90
Трб.  Musical notation for trumpet part 90-93. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) over eighth and sixteenth notes, ending with a whole rest.

Приложение 2

Рекомендуемый комплексный инструктивно-тренировочный материал и репертуар экспериментальной группы

Упражнения	Гаммы	Этюды	Пьесы	«Народный» репертуар	«Джазовый» репертуар
J. Stamp – Warm-up + Studies; J. Thompson – The buzzing book; McBeth, Carlton. The Original Louis Maggio System for Brass; Bai Lin – Lip Flexibilities; Dr. Ch. Colin - Advanced Lip Flexibilities for Trumpet; Allen Vizzutti. –	До 4-х знаков, мажор, минор, (деташе, легато), тоническое трезвучие, D7, УМVII7; Herbert L. Clarke – «Technical Studies for the Cornet»	1) Larry Clark – «Melodious Etudes for Trumpet (Selected from the Vocalises of Marco Bordogni)» 2) V. Brandt – «34 Orchestral Etudes for Trumpet (German Edition)» 3) Theo Charlier «36 etudes transcendantes pour trompette, cornet a piston ou bugle si» 4) V. Brandt – «Etudes for Trumpet: Orchestra Etudes and Last Etudes»	8) Абсиль Ж. Сюита. 9) Арутюнян А. Концерт 10) Бара Ж. Анданте и скерцо. 11) Беллини В. Концерт. 12) Бёме О. Концерт. 13) Василенко С. Концерт. 14) Верачини Ф, Концерт. 15) Вивiani Д. Сонаты NoNo 1, 2. 16) Гайдн И. Концерт. 17) Гедике А. Концерт. 18) Гуммель И. Концерт. 19) Депре Ф. Концертино. 20) Пауэр И. Тромпетина. 21) Пахмутова А. Концерт. 22) Анисимов Б. Скерцо. Концертный этюд No 3	帕米尔的春天》编曲 罗平 "Pamir's Spring" Arranger Luo Ping 《牧羊姑娘》编曲 罗平 "Shepherd Girl" Arranger Luo Ping 《山丹丹开花红艳艳》陕甘民歌, 作曲 刘烽, 改编朱启东 "Shandandan Blossoms are Brilliantly Red" Shaanxi-Gansu folk song, composed by Liu Feng, adapted by Zhu Qidong 《草原夜色美》作曲 王和声 "Beautiful Night in the Grassland" composed by Wang Hesheng 《月光下的舞步》作曲 王和声	1. C.Chavers «Undecided» 2. D.Ellington «C Jem Blues» 3. C.Parker «Now Is the Time» 4. J. L.Lewis «Blueberry Hill» 5. Kenny Dorham «Blue Bossa» 6. Cari Suessdorf «Moonlight In Vermont» 7. Bert Kaempfert «Strangers In the Night» 8. Carlos Jobim «One Note Samba» Antonio 9. Antonio Carlos Jobim «The Girl From Ipanema» 10. Porter C. «Love For Sale»

<p>«The Allen Vizzutti Trumpet Method»</p>		<p>5) Phil Snedecor – «Lyrical Etudes for Trumpet» 6) Robert J. Brown - «26 New Etudes for Trumpet: in 13 major and 13 minor keys with scales & arpeggios» 7) Jeff Lewis – «10 Jazz Etudes for trumpet»</p>	<p>23) Арутюнян А. Концертное скерцо. 24) Бёме О. Неаполитанская тарантелла. 25) Гедике А. Концертный этюд. 26) Томази Г. Триптих.</p>	<p>"Dancing Steps in the Moonlight" composed by Wang Hesheng 《乡间的风》作曲 王和声 "Country Wind" composed by Wang Hesheng 《思乡曲》作曲 夏之秋 编曲 聂影 "Homesickness" composed by Xia Zhiqiu, arranged by Nie Ying 《清水江畔刺黎红》苗族民歌 作曲 许小林 "Ching Lihong by the Qingshui River" Miao folk song, composed by Xu Xiaolin 《洱海心声》作曲 白天保 "Sound of Erhai Lake" composed by Bao Bai 《欢乐的歌》编曲 陈瑞 "Song of Joy", arranger Chen Rui</p>	
--	--	---	---	--	--

Рекомендуемый инструктивно-тренировочный материал и репертуар контрольной группы

Упражнения	Гаммы	Этюды	Пьесы
<p>J. Stamp – Warm-up + Studies;</p> <p>J. Thompson – The buzzing book;</p> <p>McBeth, Carlton. The Original Louis Maggio System for Brass;</p> <p>Bai Lin – Lip Flexibilities;</p> <p>Dr. Ch. Colin - Advanced Lip Flexibilities for Trumpet;</p> <p>Allen Vizzutti. – «The Allen Vizzutti Trumpet Method»</p>	<p>До 4-х знаков, мажор, минор, (деташе, легато), тоническое</p> <p>трезвучие, D7, УмVII7;</p> <p>Herbert L. Clarke – «Technical Studies for the Cornet»</p>	<p>1) Larry Clark – «Melodious Etudes for Trumpet (Selected from the Vocalises of Marco Bordogni)»</p> <p>2) Brandt – «34 Orchestral Etudes for Trumpet (German Edition)»</p> <p>3) Theo Charlier «36 etudes transcendantes pour trompette, cornet a piston ou bugle si»</p> <p>4) Brandt – «Etudes for Trumpet: Orchestra Etudes and Last Etudes»</p> <p>5) Phil Snedecor – «Lyrical Etudes for Trumpet»</p> <p>6) Robert J. Brown - «26 New Etudes for Trumpet: in 13 major and 13 minor keys with scales & arpeggios»</p> <p>7) Jeff Lewis – «10 Jazz Etudes for trumpet»</p>	<p>1) Абсиль Ж. Сюита.</p> <p>2) Арутюнян А. Концерт</p> <p>3) Бара Ж. Анданте и скерцо.</p> <p>4) Беллини В. Концерт.</p> <p>5) Бёме О. Концерт.</p> <p>6) Василенко С. Концерт.</p> <p>7) Верачини Ф, Концерт.</p> <p>8) Вивiani Д. Сонаты NoNo 1, 2.</p> <p>9) Гайдн И. Концерт.</p> <p>10) Гедике А. Концерт.</p> <p>11) Гуммель И. Концерт.</p> <p>12) Депре Ф. Концертино.</p> <p>13) Пауэр И. Тромпетина.</p> <p>14) Пахмутова А. Концерт.</p> <p>15) Анисимов Б. Скерцо. Концертный этюд No 3</p> <p>16) Арутюнян А. Концертное скерцо.</p> <p>17) Бёме О. Неаполитанская тарантелла.</p> <p>18) Гедике А. Концертный этюд.</p> <p>19) Томази Г. Триптих.</p>

**Примеры творческих заданий, направленных на формирование
исполнительской техники учащихся-трубачей**

Творческое задание	Обоснование
Выбрать, из предложенных педагогом вариантов, произведение для дальнейшего разучивания. Обосновать свой выбор.	Формирование у студента самостоятельности в выборе репертуара, умения определять уровень сложности, соответствующий технической подготовленности обучающегося.
Подобрать варианты исполнения гамм и этюдов в соответствии с текущими техническими и технологическими недостатками (различные вариации штрихов, динамических оттенков, ритмических вариаций). Обосновать свой выбор.	Формирование у студента умения подбирать методы совершенствования собственной исполнительской техники, а также прорабатывания трудных эпизодов исполняемой программы.
Найти различные записи концертной программы обучающегося (например, концерт Й. Гайдна для трубы с оркестром, 2 часть), выявить отличия в исполнении различных музыкантов. Выбрать наиболее понравившийся вариант, обосновать свой выбор.	Формирование навыка поиска нужной информации, навыка анализа музыкального материала.
Подобрать простой аккомпанемент для народной или джазовой пьесы. Сделать запись аккомпанемента. Исполнить пьесу под запись.	Формирование навыка гармонизации простых пьес, навыка работы со звукозаписывающей аппаратурой и компьютерными программами (Sibelius, Finale), навыка игры под минус.
Снять простую джазовую мелодию и один квадрат импровизации к ней. Выполнить нотную запись мелодии и импровизации. Предложить свой вариант импровизации продолжительностью не более 16 тактов.	Формирование навыка анализа звучащего материала, навыка подбора музыкального материала, навыка нотной записи на слух, навыка импровизации.