**МАУ ДО «Детская школа искусств»**

**Бавлинского муниципального района РТ**

**Номинация: «Лучшая методическая разработка»**

***«Основные этапы обучения игре на флейте»***

**Автор-составитель:**  **Галиакбарова Римма Рузилевна,**

**преподаватель по классу флейты**

**Бавлы, 2014**

 Содержание

|  |
| --- |
| **1.Введение** ……………………………………………………………………..3 |
| **2.Начальный этап. Первый год обучения на блокфлейте**…………………..3 |
|  2.1.Знакомство с инструментом………………………………………………...4 |
|  2.2.Звукоизвлечение……………………………………………………………..5 |
|  2.3.Постановка исполнительского дыхания……………………………………6 |
|  2.4.Постановка пальцевого аппарата…………………………………………...7 |
| **3.Второй этап. Перевод с блокфлейты на большую (поперечную) флейту** |
|  3.1.Перевод на большую флейту……………………………………………….8 |
|  3.2.Работа над интонацией, качеством звучания инструмента…………..…12 |
| **4.Третий этап. Формирование и развитие исполнительских качеств обучающегося**………………………………………………………………..….19 |
|  4.1.Развитие техники пальцев…………………………………………...……19 |
|  4.2.Развитие исполнительского дыхания…………………………………….21 |
|  4.3.Развитие навыков чтения нот с листа…………………………………….24 |
|  4.4.Работа над музыкально-художественным мышлением………………....28 |
|  4.5.Особенности концертного исполнительства…………………………….31 |
|  **5.Заключение**………………………………………………………………...34 **6.Литература**…………………………………………………………………36 |

**1.Введение.**

Главной задачей педагога специального класса в процессе формирования музыканта является воспитание средствами музыки творческой, гармоничной личности.

Воспитание творческой личности проходит в неразрывном единстве с профессиональной игрой на своем инструменте. Основу профессионализма составляют знание и совершенное владение разнообразными приемами и способами игры, разнообразными исполнительскими средствами, характерными для каждого инструмента.

Педагог должен создать благоприятную, творческую атмосферу в своем классе - это основное условие творческого развития ученика. Педагог должен пробудить интерес и привить любовь к инструменту; во всех проблемных ситуациях думать, прежде всего, об ученике - это залог успешного воспитательного процесса.

Педагогу необходимо познать и понять ученика с его проблемами, отношением к действительности к музыке; воспитывать в ученике чувство собственного достоинства, уверенность в своих силах, самостоятельность в принятий решений, убежденность в поступках и действиях и другие качества творческой личности.

Познав внутренний мир ученика, педагог при необходимости сможет поставить себя на его место, воспринимать действительность с его позиций. Это позволит объективно оценить уровень развития обучающегося, определить конкретные технологические и музыкально-художественные задачи, наметить пути их решения.

Методика современного музыкального обучения представляет собой совокупность форм, методов и средств, направленных на достижение целей и задач усвоения учащимся личностно-значимого, художественно-эстетического музыкального образования. Основная форма образовательного процесса – это занятия, которые состоят из теоретических и практических задач. Решение практических задач осуществляется с помощью систематического повторения упражнений и последовательное возрастание трудности задания, учитывая индивидуальные особенности, знания и умения ребенка.

В данной работе предлагается рассмотреть методику обучения игре на флейте по этапам. Процесс формирования музыканта состоит из основных трех этапов: 1) начальный этап; 2)перевод на большую флейту; 3)формирование и развитие исполнительских навыков. Остановимся и подробно рассмотрим каждый из них.

**2.Начальный этап. Первый год обучения на блокфлейте.**

**2.1.Знакомство с инструментом.**

Девизом этого этапа могут стать слова Аристотеля: “Познание начинается с удивления”. Основная задача начального обучения – введение ребенка в мир музыки, ознакомление с ее выразительными средствами и инструментальным воплощением в доступной и художественно-увлекательной форме.

Первый урок для ребенка - это большое и важное событие. Он ждет чего-то необычного, интересного. Его внимание обострено новыми впечатлениями, которых на первом уроке бывает много, и они являются наиболее сильными и прочно закладываются в памяти. У ученика складывается определенное отношение к педагогу, к занятиям. Поэтому на первом же уроке необходимо вызвать в ребенке чувство свободы и непринужденности поведения в классе, стремление как можно больше получить знаний и умений, активный интерес к предложенной ему музыкальной работе.

На первом уроке педагог может еще раз проверить и уяснить для себя музыкальные и физические данные своего ученика. После этого показать инструмент, в краткой и доступной форме объяснить его устройство и название частей. Желательно, чтобы педагог сыграл яркую, выразительную пьесу или мелодический отрывок. Это сразу привлечет внимание ученика к изучению инструмента. Как правило, начинают учиться игре на блокфлейте дети 6-7 лет. Ребёнок младшего школьного возраста в своей учебной деятельности опирается на чувственный опыт и знания, полученные в жизни. Его отличает исключительная конкретность восприятия музыкальных образов, чуткость к вокальному звучанию мелодий, сосредоточение слухового внимания лишь на коротких, лаконичных по структуре, ритму и интонациям музыкальных произведениях.

На начальном этапе обилие стоящих перед ребёнком задач частично отвлекает его от главного – глубокого восприятия музыки и ее осмысленного исполнения. Можно облегчить восприятие музыки, временно фиксируя внимание воспитанника на одних задачах и допуская при этом лишь частичное выполнение других.

В области постановочных навыков приемы работы преподавателя большей частью направлены на активизацию подражательных реакций учащегося, столь характерных для детей этого возраста.

Учитывая желание ребенка скорее исполнить “настоящую музыку”, на занятиях широко используется ансамбль, состоящий из воспитанника и педагога (а в дальнейшем – старшего учащегося). Ансамблевая игра помогает развитию чувства метроритма и полифонического слышания.

**2.2.Звукоизвлечение.**

С первых занятий следует заострить внимание ученика на звучании инструмента (на правильном звукоизвлечении, выразительности исполнения, прививать культуру звука). Хорошее качество звука на инструменте определяется чистой интонацией, динамическим разноообразием, тембровой окраской, необходимой продолжительностью.

Для того, чтобы произвести звук на блокфлейте, следует поместить мундштук между губами, чуть подтянув их внутрь. После того, набрав дыхание, кончиком языка нужно прикоснуться к внутренней стороне зубов верхней челюсти и со слогом «ту» или «та» быстро оттолкнуть от них язык, открыв, таким образом, путь для проникновения струи воздуха в инструмент. Начала звука (атака) производится аккуратно и точно. Звук должен быть чистым, без шипа и призвуков. Требование красивого и певучего тона, выразительной напевности при исполнении мелодий, осмысленной фразировки составляет заботу педагога, начиная с самых первых ступеней воспитания музыканта и в течение всего времени обучения.

Педагог, подбирая пьесы для ученика, должен проявить гибкость и проницательность, останавливаясь на том, что полезно и интересно для конкретного ребенка. В первом полугодии первого класса полезно играть легкие песни со словами (например, из сборника И. Земляной «Блокфлейта для начинающих»-Казань,2004.)Напевая песни со словами, дети легче запоминают напев, и охотнее занимаются в первый период знакомства с инструментом. Благодаря этому методу ребенок учится «петь» на инструменте.

**2.3.Постановка исполнительского дыхания.**

Правильная постановка дыхания будет способствовать развитию легких, грудной клетки и дыхательных мышц. Неправильная постановка не только мешает развитию этих мышц, но и отрицательно влияние всего организма.

Развивать дыхание нужно осторожно, естественным путем. Мальчики преимущественно используют при вдохе мышцы брюшной полости, а девочки - грудной. По мере овладения музыкальным материалом мальчиков нужно следует знакомить с грудным типом дыхания, а девочек с брюшным. Грудо - брюшной тип дыхания наиболее рациональный при игре на флейте. Малейшее поднятие плеч указывает на неверный - ключичный тип дыхания.

Вначале обучения ученику часто не хватает воздуха, так как их исполнительское дыхание еще не развито, воздух расходуется неэкономно. Следует постепенно и бережно работать над развитием исполнительского дыхания, используя упражнение» длинные звуки», исполняя пьесы медленного характера.

От дыхания зависит качество звука, динамическая сторона исполнения, верное звучание инструмента. Слишком сильный напор делает звуки выше, слишком слабый - ниже.

Моменты вдоха не должны быть случайными, с помощью дыхания отделяется одна от другой музыкальные фразы. Надо стараться распределить дыхание на всю музыкальную фразу, не допуская при этом полного иссякания воздуха в легких. Если музыкальная фраза так длинна, что не может быть исполнена на одном дыхании, следует поискать место, где можно взять дыхание, не нарушив логику музыкального развертывания. Поэтому в начале работы над произведением педагог должен указать, где следует брать дыхание, привлекая к этой работе ученика.

**2.4.Постановка пальцевого аппарата.**

При правильной, естественной постановке пальцев, кистей и рук напряжение снимается. Ученику должно быть удобно держать инструмент. Пальцы следует располагать так, чтобы они свободно опускались на звуковые отверствия: мизинцы обеих рук, в слегка закругленном положении, располагаются над лицевой частью блокфлейты. Неверно опускать мизинцы, подгибая их под ствол инструмента.

Отверствия следует плотно закрывать подушечками пальцев, но не напряженно.

При исполнении звуков, требующих частичного закрытия отверствия большим пальцем левой руки, кисть не должна менять своего положения.

Обучающийся должен заниматься стоя. Следует следить, чтобы не создавалось напряжение. Голову нужно держать ровно, локти обеих рук приподнятыми на некотором расстоянии от грудной клетки.

Следует добиваться естественного положения, свободы и непринужденности во всем теле, нужно избегать напряженности в мышцах ног, рук, шеи, лица.

**3.Второй этап. Перевод с блокфлейты на большую (поперечную) флейту.**

**3.1.Перевод на большую флейту.**

Переводить обучающегося с блокфлейты на большую флейту следует в 8-9 летнем возрасте, учитывая его психофизиологические и анатомические особенности. Знание теории игры на духовом инструменте является важнейшим условием успешной работы преподавателя на этом важном и сложном этапе обучения ученика. Первые уроки проходят под зорким контролем педагога. Они являются тем фундаментом, на котором закладываются основы рациональной постановки мундштука на губах, исполнительского дыхания, атаки звука, работы пальцев, положения головы, корпуса, рук и ног, открываются кротчайшие пути к усвоению и закреплению важнейших игровых навыков, к пониманию музыки как творческого процесса.

После подробной и доступной формы объяснения устройства инструмента и названия его частей показывается мундштук, объясняется его назначение, подробно излагается прием извлечения звука на одном мундштуке, без инструмента, т.е. производится постановка губ и языка. Ученик держит мундштук большим и указательным пальцами левой руки. Это гарантирует свободу и незажатость исполнительского аппарата. Сначала ученик дует в мундштук, как бы имитируя губами слог "пу" при этом звука не производит. Затем пробует артикулировать атаку "ту". Как только внешняя форма амбушюра воспринята учеником, преподаватель обращает внимание на правильный способ вдоха и выдоха. Сначала ученик проделывает несколько дыхательных упражнений без мундштука. Он берет глубокое дыхание, при этом следит, чтобы плечи не поднимались. Кладет руку на живот и, выдыхая воздух, обращает внимание на то, чтобы брюшной пресс реагировал на выдох, но как можно дольше оставался в приподнятом состоянии. После этого предпринимается попытка соединить вместе работу губ, языка, дыхания, направляя все усилия на извлечение первого звука на мундштуке. Он может быть произвольным по высоте.

Не следует с первых же уроков начинать постановочные занятия с учеником на инструменте. Это отвлекает внимание учащегося от контроля за выполнением указаний преподавателя, что усложняет и затрудняет его первоначальные шаги обучения. Главным на этом этапе обучении является тщательное закрепление приемов звукоизвлечения на одном мундштуке и только потом переход к занятиям на инструменте.

Проводя первые уроки, педагог должен внимательно следить за тем, чтобы ученик не переутомлял губной аппарат. Систематически следует делать небольшие перерывы для отдыха, во время которых можно объяснять музыкальную грамоту.

Первые домашние занятия должны состоять из упражнений на мундштуке, которые надо играть по 5 - 10 минут три - четыре раза в день и дыхательных упражнений. Рекомендуется заниматься перед зеркалом, чтобы визуально следить за правильным положением мундштука на губах.

Каждый следующий урок начинается с проверки выполнения домашнего задания. Если ученик более или менее усвоил постановку губ, языка и дыхания, то преподаватель может позволить ему сыграть на инструменте самый легкий по извлечению звук. Но с этим не следует спешить. Занятия на мундштуке могут продолжаться несколько уроков подряд.

 Преподаватель должен подготовить ученика к тому, что первый этап в обучении на инструменте является самым трудным и неинтересным, но в дальнейшем от качества усвоения первоначальных навыков зависит все музыкально-техническое развитие ученика. Необходимо найти такую форму занятий, чтобы трудное и неинтересное стало для ученика увлекательным, несложным и хорошо усваивалось. Но прежде чем извлечь звук на инструменте, преподаватель должен показать ученику как следует правильно его. Объясняются правила постановки головы, корпуса, рук, ног. Объяснение должно быть убедительным, чтобы ученик знал, почему необходимо держать инструмент именно так, а не иначе.

Приступив к извлечению первого звука на инструменте, ученик сосредотачивает свое внимание на достижении четкой и ясной атаки звука. Первый звук обычно извлекается с трудом, с шипом, "петухами", с неустойчивой интонацией, но, тем не менее, его нужно повторять до тех пор, пока он не начнет получаться достаточно чисто. Продолжительность первых звуков должна постепенно достигнуть четырех четвертей и соответствовать полному выдоху ученика. Начинающий музыкант испытывает ряд затруднений, связанных с непривычным положением инструмента в руках, с необходимостью согласованных действий дыхания, языка, губ. Педагогу необходимо объяснить ученику, что при систематических занятиях постепенно устраняется излишнее напряжение в процессе игры на инструменте, необходимо стремиться к тому, чтобы при звукообразовании участвовали только те мышцы исполнительского аппарата, деятельность которых необходима в тот или иной игровой момент.

Заниматься на инструменте нужно стоя. Положение головы и корпуса прямое и не напряженное, без ненужных наклонов вперед или назад. Локти рук несколько отодвинуты от грудной клетки и слегка приподняты. Такое положение дает свободу дыхательным мышцам в их работе. Стоять нужно на обеих, слегка расставленных ногах, распределив на них в равной мере тяжесть тела. Необходимо добиваться в организме и мышцах отсутствия какого-либо напряжения, стремиться к ощущению свободы и собранности.

Воспроизведение первого звука на инструменте ведется без нот, т.к. ноты будут только отвлекать внимание ученика и создавать дополнительные трудности. Но к изучению нотной записи тех звуков, которые ученик играет, можно уже приступить. У ученика должна быть нотная тетрадь, в которую сначала педагог, а затем и сам обучающийся будут записывать необходимые упражнения, этюды и пьесы. С первых уроков детей надо приучать писать ноты, т.к. это является важнейшим средством повышения музыкальной грамотности начинающего ученика.

Для объяснения единицы измерения длительности звука на инструменте берется целая нота. Первый извлекаемый звук должен длиться, по меньшей мере, четыре четверти.

Отработка качественного звука является основной задачей ученика на первом этапе обучения. Извлечь на духовом инструменте один звук, красивый и полный по тембру, - это уже своего рода мастерство. Если ученик обнаружил хорошие способности и успешно справляется с заданием, педагог может показать ему прием извлечения следующего звука.

Как только ученик освоил извлечение простейших звуков, педагогу следует предложить ему сыграть первые несложные пьесы, они должны быть построены на этих звуках, но насыщенная фактура фортепианного сопровождения позволяют ученику не только следить за усвоением первичных приемов звукоизвлечения, но и решать простейшие музыкально-образные задачи. Педагогу необходимо следить, чтобы каждый звук в пьесе исполнялся на полном дыхании с соблюдением правильного вдоха, сила звука находилась в пределах mezzo forte, начало звука было ясным и четким, моменты подачи воздуха и атака звука точно соблюдались. Изучение художественных произведений начинающим духовиков предполагает присутствие в классе по специальности концертмейстера, работа которого начинается с первых же уроков. Игра в сопровождении фортепиано должна быть регулярной и обязательной на всем протяжении обучения в детской музыкальной школе. Играя с аккомпанементом, ученик глубже проникает в содержание музыки, получает начальные навыки ансамблевого исполнительства, привыкает к четкой атаке звука, к музыкальной фразировке, точнее осуществляет сравнительный контроль за звуковысотным интонированием.

Последующая работа с начинающим направлена на закрепление диапазона и освоение новых звуков. При этом важны последовательность и постепенность в укреплении амбушюра и дыхания. Помимо постоянного наблюдения за правильностью развития дыхания, атаки звука, проверки и закрепления пройденного материала играются новые упражнения и разучиваются новые пьесы. Исполняются они очень медленно, спокойно. Места, где необходимо брать дыхание, устанавливает педагог с учетом продолжительности выдоха учащегося на данном этапе его развития.

**3.2.Работа над интонацией, качеством звучания инструмента.**

Требование красивого и певучего тона, чистой интонации составляет главную заботу педагога, начиная с самых первых ступеней, как только ребенок начинает извлекать на флейте первый звук. Взять звук - это не технология, это уже музицирование. Первое прикосновение к флейте, к клапанам, первая атака. Вот взяли звук и слушаем его, слушаем, сколько он длится, льется.

Верная интонация вырабатывается в результате внимания и обострения музыкального слуха, болезненно воспринимающего фальшь, т.е. отклонения от точной высоты звука. Работе над интонацией должно уделяться большое количество времени также как и работе над техникой, дыханием, постановкой. Предварительная подготовка музыкального слуха есть основное условие правильного интонирования и корректирования фальшивых нот. Обычно учащийся тщательно настраивает флейту, но не заботится о том, чтобы соответствующим образом «настроить» себя и этим вызвать необходимые и вполне определенные слуховые предощущение тональности мотива, высоты отдельного звука, величины интонирования. Недостаток такого предощущения вынуждает его непроизводительно затрачивать время на исправления интонации. Прямое отношение к этому обстоятельству имеют многочисленные указания в методических работах различных авторов на необходимость перед изучением этюда или пьесы проиграть гамму в соответствующей тональности, основное трезвучие.
Физическое состояние рук, пальцев, амбушюра, а также причины внутреннего характера – общее неудовлетворительное состояние, наряду с понижением слуховой впечатлительности, оказывают заметное влияние на точность интонирования.
 Необходимо упражняться в транспонировании в различные тональности музыкального отрывка, начиная от несложной мелодии, путем дальнейшего постепенного усложнения материала и выбора тональности, что весьма содействует развитию музыкального слуха и его приспособляемости к ощущению тональности в целом и к перемещению ее. Кроме того, транспонирование развивает в техническом отношении приспособляемость пальцев к овладению новой аппликатурой.
 Целесообразно применять этот метод, начиная с гаммообразных последований и затем использовать его для изучения пассажей, секвенций и т. д.

 В педагогической практике приходится наблюдать следующее явление: при разучивании произведений кантиленного характера фальшивая интонация резко заметна у учащихся. А в пьесах подвижного характера это отрицательное впечатление несколько сглаживается и не так заметно. Не следует относить это явление к тому, что нам легче определить точную интонацию длительных звуков в медленной последовательности их, нежели интонации звуков быстро следующих один за другим. Поэтому нелишне проверить интонацию быстрого произведения игрой в медленном темпе.
Добиваясь верной интонации и проверяя ее преимущественно в медленном темпе, мы тем самым проверяем и исправляем движения рук, пальцев, языка, амбушюра, отбираем наиболее целесообразные движения их и вырабатываем должную степень мышечного усилия. Немаловажным является положение головы. Голова, при переходе ноты с одной октавы на другую, играет роль руля. Чем ниже голова, тем ниже строй и, наоборот, чем выше голова – выше строй.

 Нередко в учебной практике приходится наблюдать, что интонирование учащегося находится в прямой зависимости от степени заинтересованности его в исполняемом материале. Например, гаммы и упражнения учащегося склонен рассматривать как принудительный, скучный, раздел. Однако, указание педагога на то, что в величайших образцах флейтовой литературы гамма и гаммообразные последования нот, так же как и трезвучия, служили композитору материалом для создания бессмертных мелодий, может вызвать у учащегося иное отношение к гаммам и упражнениям, как к материалу музыкальному, подкрепляющему художественное направление в его работе.
 Чрезмерное поднимание пальцев и высокое расположение их над клапанами нарушает связь их с флейтой. Благодаря чему отпускание пальцев на клапана становятся неподготовленными, напряженными, даже до некоторой степени судорожным, что затрудняет точность и чистоту интонирования.

 Недостатки в интонировании чаще всего связаны с неумением флейтиста не только предслышать будущий звук во всех его особенностях,

но и точно скоординировать слух с дыхательным и артикуляционным аппаратом.

Такой недостаток в интонировании как ***понижение*** (*детонация*), чаще всего связан с вялым дыханием и артикуляцией.

**Упражнения для преодоления:**

* Дыхательные упражнения (*без звука и со звуком*) для активизации

дыхательного процесса.

* Упражнения с «близкими» гласными (*и, э, а*), йотированными

гласными.

Причинами ***повышения*** (*дистонация*) бывают форсирование, чрезмерный напор дыхания, чрезмерное старание и «взбудораженное» настроение.

В таком случае полезны упражнения с «низкими» гласными *о, у*.

Для выработки устойчивых навыков сохранения чистого интонирования и строя во всех элементах, в процессе занятий следует пользоваться приемом проигрывания произведений в разных тональностях с повышением или понижением на полтона или тон. Такое проигрывание способствует развитию и укреплению интонационно-слуховых ощущений у флейтистов и сохранению относительно верного чистого ладово - гармонического и интонационно-мелодического соотношения и взаимосвязи, в иной новой тональности.

Преподаватель не должен допускать ни малейшей фальши в исполнении учащегося. Всякая неточность в строе немедленно должна быть указана, разъяснена и исправлена, т.к. фальшивая интонация разрушает восприятие произведения и не способствует развитию правильной интонации.

 При работе над произведением с точки зрения строя, педагог в нотах трудные и «опасные» по строю места. По этим отметкам учащиеся должны будут с особой тщательностью и чуткостью отнестись к исполнению указанных педагогом мест.

 Отдельно хочется обратить внимание на обязательную ежедневную работу над длинными звуками. Я считаю, что ничего лучшего для работы над качеством звучания, над интонацией пока не придумано. Поколения флейтистов по всему свету считали их необходимыми. Не обойтись без длинных звуков и современным музыкантам. Не следует воспринимать их исполнение как докучливое упражнение на терпение и выносливость.
Во время игры длинных звуков музыкант работает над:
• широтой и управляемостью дыхания,
• стабильностью постановки,
• тембром,
• динамикой,
• интонацией,
• различными типами артикуляции,
• выразительностью.
 Нужно учить детей ежедневно начинать свои занятия именно с игры длинных звуков. Играть длинные звуки, начиная с ноты СИ первой октавы. По хроматизму спускайтесь вниз до ноты ДО первой октавы или СИ малой (если она есть на флейте). Затем от ноты До второй октавы по хроматизму поднимайтесь вверх. Сосредоточьтесь и слушайте внимательно качество звучания каждой ноты, добивайтесь хорошего звука и чистой интонации.
Естественно сразу же возникнет вопрос: «А что же такое – хороший звук?» Попробую на него ответить, но обратите внимание - я буду говорить не о красоте звука, т. к. это вещь абсолютно субъективная, а только о свойствах звука воспринимаемых более или менее объективно. Итак;
ХОРОШИМ СЧИТАЕТСЯ ЗВУК, когда он:
• появляется немедленно в момент атаки звука,
• мягкий и открытый,
• не содержит шипа и посторонних призвуков,
• не меняет тембровой окраски,
• не меняет высоты,
• не дрожит и исполняется без непроизвольных толчков.
 КАК ЖЕ ДОБИТЬСЯ ХОРОШЕГО ЗВУКА?
Прежде всего, надо стоять, опираясь на две ноги спокойно и свободно, без всякого напряжения. (Необходимо заметить, что в прежние времена считалось правильным несколько выставлять вперёд левую ногу). Руки не следует прижимать к туловищу - это мешает свободному дыханию. Во время игры желательно не раскачиваться т.к. это мешает ровному непрерывному потоку воздуха. Губы должны сохранять естественное положение и не испытывать излишнего напряжения (даже при исполнении нижних и особенно верхних нот). При формировании амбушюра не следует растягивать губы наподобие улыбки или вытягивать их трубочкой. Голова не должна быть опущена вниз. Откройте горло. Опустите нижнюю челюсть. Во время игры длинных звуков попробуйте зевнуть - это даст правильное расстояние между верхней и нижней челюстью и правильное положение языка. В нижнем регистре (до первой октавы или си малой - до-диез второй октавы) это положение должно быть, как при пении гласной «У», в среднем (ре второй октавы - до-диез третьей) - как при пении «А», а в верхнем (от ре третьей октавы и выше) – как при пении «И».
При игре в нижнем регистре, постарайтесь придать звуку яркость верхнего регистра. При игре в верхнем регистре, дайте ему мягкость и теплоту нижнего регистра.
Следует сказать о нетерпении учащихся желающих без особого труда иметь приличное звучание. Иным из них скучно тянуть длинные звуки, другим жаль тратить своё драгоценное время, и они предпочитают поиграть какие-либо медленные пьесы. На это можно сказать следующее:
во-первых, если играть длинные звуки правильно, пристально обращая внимание на наличие всех признаков хорошего звука – скучать не придётся;
во-вторых – игра длинных звуков при условии, что каждый из них длится 16 четвертей при темпе 60 ударов в минуту (чего вполне достаточно для эффективной работы), а через каждую октаву вы будете делать перерыв на 10-15 секунд - займёт всего лишь 15 минут. Конечно, поначалу при отсутствии серьёзного опыта в работе над звуком времени будет уходить несколько больше.
 И, кстати, насчёт лирических пьес - не существует такого произведения, в котором присутствовали бы все ноты флейтового диапазона - от первой до четвёртой октавы.
 Игра длинных звуков требует соблюдения нескольких условий. Непосредственно перед длинными звуками не следует бегать, прыгать выполнять каких-либо физических упражнений или пить газированную воду – дыхание будет сбиваться и занятия станут бессмысленны. Музыкант должен быть сыт – иначе головокружение и «сосание под ложечкой» не позволит вам заниматься должным образом.
 Когда идёт работа над звуком и интонацией не следует делать продолжительных перерывов – этого требует мышечная двигательная (или моторная) память. Желательно заниматься длинными звуками в отдельном помещении. Работая над длинными звуками не надо смотреть телевизор, слушать радио или читать книгу. Не следует расхаживать по комнате из конца в конец или раскачиваться, отмечая каждую долю.
 При игре технических упражнений всегда обращайте внимание на качество звука и интонацию. Хочется отметить, что большое значение для улучшения качества интонации играет работа по вокализации.

Необходимо помнить о том, что при изменении температуры воздуха строй любого, как струнного, клавишного, так и духового инструмента, меняется, причем в разном направлении и на разные величины. Другим важным элементом, влияющим на интонацию, является динамика. Играя в разных нюансах, приходится корректировать настройку инструмента. Особенно это заметно при игре с фортепиано: солируя с фортепиано, учащийся начинает играть громче, свободнее - строй понижается. Ключом является именно эта свобода, которую при большей опоре на диафрагму, на больший поток воздуха получают губные мышцы, в первую очередь контролирующие высоту звука. Завышенный строй при этом компенсируется свободным амбушюром, понижающим это завышение. Рекомендации здесь диктует многолетняя практика: при игре forte необходимо строй повышать (свободные губы скорректируют его вниз), при игре pianissimo — понижать (зажатые губы поднимут строй выше). В этом можно легко убедиться на простом примере: стандартное упражнение духовика — долгий выдержанный звук, взятый в pianissimo, постепенное и максимальное crescendo и вновь постепенное diminuendo до morendo.

Прежде чем извлечь ноту на инструменте, нужно ее услышать внутренним слухом. Для этого совершенно не обязательно иметь абсолютный слух, который у духовиков встречается реже, чем у пианистов и струнников. Опытные музыканты называют это эффектом предслышания. Для этого нужно не только обладать природной музыкальностью, но и всерьез заниматься сольфеджио. При подготовке профессионального музыканта в школе теоретически все понимают важность предмета сольфеджио. Практически же отношение к нему весьма небрежное у многих учащихся, и особенно у духовиков. Редкий педагог по специальности обращает внимание на низкий уровень подготовки духовиков в этой области.

Если навык предслышания не привит в детстве, получить его позднее будет трудно, а то и вовсе невозможно: построить интервал, не услышанный в детстве, не поможет никакой, даже самый совершенный аппарат. Вряд ли возможно исчерпывающе осветить все проблемы, касающиеся работы над музыкальной интонацией, встречающиеся в практической работе. Повторюсь, необходима ежедневная работа над строем и интонацией. Чем чище интонация, тем выше качество игры. Здесь заложена важнейшая составляющая доля мастерства.

**4.Третий этап. Формирование и развитие исполнительских качеств обучающегося.**

Исполнительский процесс ученика на духовом инструменте складывается из исполнительских и выразительных средств, которые имеют между собой четкую связь через технические приемы и способы игры. В процессе освоения инструмента приобретаются, развиваются, совершенствуются умения и навыки владения выразительными средствами.

**4.1.Развитие техники пальцев.**

Понятие «техника» включает в себя не только способности музыканта к исполнительской подвижности пальцев. Это, прежде всего сила и эластичная подвижность губ, а так же напрямую связанных с ними мышц лица. К этому же понятию причисляют способность разнообразного исполнительского движения языка для выполнения музыкальных штрихов. Так же одним из основных компонентов технического уровня является исполнительское дыхание.
 Наиболее эффективно исполнительская техника имеет возможность быстро развиваться в детском возрасте, когда организм человека еще находится в стадии своего физического формирования. Совершенно естественно, что в классе флейты прогрессивное развитие исполнительской техники пальцев, подвижности языка, укрепление губных мышц, должно проходить параллельно общему профессиональному развитию музыканта. Вызвано это безусловной необходимостью, чтобы весь организм учащегося, развиваясь, приспосабливался к музыкальному исполнительству.
 Для эффективного развития техники, учащийся, посещающий класс флейты должен с первых занятий уяснить, что весь учебный процесс необходимо осуществлять в четко спланированном режиме, который должен назначать профессиональный наставник-преподаватель. Любые попытки ускорять учебные процессы заведомо приводят к плохим результатам. Прежде всего, исключив торопливость, необходимо внимательно следить за возможным возникновением ритмической небрежности. Несоблюдение данной рекомендации приведет учащегося к элементарной неспособности чувствовать ритм. Как и биение сердца, чувство ритма должно стать для музыканта неотъемлемой частью его исполнительского, технического мастерства.
 Развитие способности к ритмичному исполнению музыкальных произведений, опять же, должно проходить с крайней неторопливостью. Музыкальное исполнение гамм и арпеджио необходимо осуществлять в темпе, позволяющем следить за качеством звука и ритмичностью. Для облегчения решения данной задачи можно использовать метроном. Данный прибор очень благоприятно влияет на формирование и развитие у исполнителя чувства ритма.
 Игра на флейте, во время занятий направленных на повышение своего технического исполнительского уровня, полностью исключает любые попытки форсировать развитие техники путем ускорения исполнительских темпов. Работа над гаммами, этюдами, пьесами и, в конце концов, концертными произведениями, всегда должна осуществляться в предельно медленном темпе. В качестве рекомендации можно дать несложный для понимания совет. Из десяти исполнительских прогонов какого-либо произведения, гаммы, арпеджио, этюда и т.д. исполнение надо осуществлять девять раз предельно медленно и только один раз в темпе, который определил автор произведения. Что касается гамм и арпеджио, поскольку они не имеют авторской рекомендации, а являются основными упражнениями для повышения исполнительского мастерства, то все равно работа над ними должна осуществляться по тому же принципу. Только такой подход к занятиям над повышением ритмичности даст положительные результаты в усовершенствовании технического исполнительского уровня музыканта.

**4.2.Развитие исполнительского дыхания.**

От правильного владения дыханием зависит чистота интонации, устойчивость и выразительность звука, поэтому необходимо серьезное освоение правильного владения дыханием с самого начала обучения игре на духовых инструментах. Все, о чем мы говорили, касалось анатомо-физиологической стороны дыхания. Теперь коснемся вопроса постановки дыхания в период первоначального обучения. Исполнительское дыхание выглядит следующим образом. Диафрагма, сокращаясь, активно давит на внутренности и опускается ниже. Нижние и средние ребра поднимаются значительно больше, чем при спокойном вдохе, верхняя же часть живота вытягивается не только спереди, но и с боков, в то время как нижняя часть его несколько поднимается или втягивается. Расширение грудной клетки происходит в вертикальном и в горизонтальном направлениях. При самом глубоком вдохе слегка поднимаются и ключицы, но не путем поднятия верхней части грудной клетки, которая при любом вдохе остается в покое, а вследствие полного ее расширения. Так осуществляется вдох с максимальным заполнением легких воздухом. При задержании воздуха в легких происходит как бы равновесие вдыхательных мышц и их антагонистов - выдыхательных, чем и объясняется чувство меры. А затем этот внутреннее равновесие мышц нарушается, и воздух при ощущении потоком поступает в полость рта. Выдыхание производится постепенным сокращением всех мышц брюшного пресса, после завершения, которого действием межреберных мышц опускаются средние и нижние ребра. Диафрагма же, все время, опираясь на внутренности и постепенно расслабляясь, принимает естественное куполообразное положение. Таким образом, должны производиться вдох и выдох при игре на духовых инструментах. Основная трудность исполнительского дыхания заключается в необходимости объединить два момента - быстрый, короткий вдох и продолжительный, равномерный выдох. Ребра грудной клетки не одинаково подвижны и эластичны. Наибольшей подвижностью и свободой движения обладает нижняя половина груди, наименьшей - верхняя. Чем короче время, предоставленное исключительно для произведения вдоха, тем меньше участие в нем должны принимать верхние, наименее подвижные ребра. Вдох в этом случае будет проходить при активном участии нижней половины груди и диафрагмы. И наоборот, чем значительнее время, отведенное для вдоха и чем больше потребность в продолжительности выдоха, тем большее участие в дыхании смогут принимать верхние отделы груди.
 Следовательно, дыхание при игре не остается неизменным, оно постоянно видоизменяется по глубине. При исполнении коротких музыкальных фраз происходит менее глубокое, быстрое дыхание. Продолжительные музыкальные фразы - глубокое дыхание.
 Скорость вдоха при игре всегда должна соответствовать тому времени, которое отводится для смены дыхания, чем меньше пауза – тем быстрее будет происходить вдох.
 Быстрый короткий вдох должен производиться без ущерба для длительности звуков, причем исполнитель не должен для облегчения дыхания пропускать отдельные звуки, как это нередко делается.
 Еще большие требования предъявляются к исполнителям при выполнении второй фазы дыхания - выдоха. Очень важно, чтобы выдох происходил очень ровной струей, плавно, без толчков. Кроме того, он должен обладать большой гибкостью, то есть способностью к различной интенсивности или скорости. Без этого нельзя обеспечить правильное выполнение различных динамических оттенков. Выдох музыканта должен происходить с таким расчетом, чтобы в легких оставалась небольшая часть воздуха. Практически это сводится к умению играющего создать «опору» дыхания или умению при выдохе удерживать грудную клетку в возможно более приподнятом (вдыхательном) положении. В методической литературе этот прием хорошо изложен профессором С.Розоновым: «Очень важно, чтобы играющий уяснил, что чем тверже удерживается грудь и верхние ребра во время выдоха, чем медленнее диафрагма и мышцы приходят в свое первоначальное положение, тем равномернее выходит воздух из легких, что очень важно при игре на духовых инструментах»

Практика игры на духовых инструментах показывает, что овладение навыками дыхания немыслимо без длительной и систематической тренировки дыхательного аппарата, которая должна начинаться с первых моментов обучения. Овладение навыками дыхания должно быть связано с уяснением элементов правильной постановки, так как неправильное положение некоторых частей тела нередко оказывает существенное влияние на свободу дыхания.
 Развитие и тренировка дыхательного аппарата музыканта должны производиться двумя способами - без игры на инструменте и в процессе игры.
 В основе первого способа лежат общефизические упражнения (развитие мускулатуры, бег и т.д.). Второй способ тренировки заключается в игре специальных упражнений на инструменте. Это основной вид тренировки дыхательного аппарата, поскольку в процессе игры наиболее естественно развиваются сила, гибкость и координация дыхательных мышц.

**4.3.Развитие навыков чтения нот с листа.**

Под чтением с листа подразумевается качественное исполнение музыкального произведения без предварительной подготовки. Невозможно стать музыкантом - профессионалом не обладая подобными навыками.

Поскольку эта способность не является врожденной, формирование навыков чтения с листа становится одной из центральных проблем музыкального образования.
 Во многих методических работах педагогов-духовиков отмечается важность умения читать с листа, однако, практика показывает, что многие профессиональные музыканты не достаточно владеют подобным навыком, исполняют только выученные произведения, неохотно играют незнакомые. Учащиеся детских школ искусств также испытывают значительные трудности.
 Формированием навыков чтения с листа занимаются, в основном на начальном этапе обучения, в дальнейшем, когда разучиваемые произведения становятся более сложными, работу прекращают и ограничиваются констатацией важности фактора. Чтение с листа имеет место лишь при разборе, разучивании произведения. В музыкальных школах чтению с листа уделяется недостаточно внимания. Методические указания разрознены, не обобщены и достаточно редко применяются на практике.
 Таким образом, для формирования и дальнейшего совершенствования навыков чтения с листа необходима постоянная, систематическая работа на протяжении всего периода обучения.
Обучение чтению нот с листа можно сравнить с обучением чтению в общеобразовательной школе. Это сравнение необходимо, так как оно показывает возможность овладения навыками чтения с листа с такой же легкостью, какой добиваются у учащихся школ преподаватели языка.
 Процессы овладения навыками чтения и чтения нот с листа на инструменте во многом схожи, это дает возможность предположить, что чтению с листа можно научить любого музыкально одаренного человека. Формирование навыка чтения с листа является предметом упорного совместного труда преподавателя и учащегося.
Чтение с листа является сложным процессом, требующим развития комплекса музыкальных способностей: навыками флейтовой техники, музыкально-слуховых представлений, внутреннего слуха. В целом этот процесс можно представить условно разделенным на три этапа:
1. Зрительное восприятие
2. Звуковое представление
3. Двигательные импульсы
**Зрительное восприятие** имеет очень важное значение. Исполнитель с листа как бы производит «разведку глазами» 1, то есть движения глаз несколько опережают звукоизвлечение. В начале обучения ученик видит отдельные ноты, в дальнейшем – целые музыкальные фразы.
**Звуковое представление** зависит от общего развития уровня музыкальных способностей, особенно внутреннего слуха.
**Третий этап** связан с установлением звукомоторной связи, с воплощением зрительно-слуховых представлений в движениях пальцев и амбушюра. Здесь требуются определенные навыки флейтовой техники, знание аппликатуры.

 **Формирование навыков чтения с листа.**
Начинать обучать чтению с листа следует с самых простых произведений, построенных на нескольких нотах. Затем исполняются легкие пьесы со знаками. Постепенно мелодический рисунок должен усложняться, появляются мелизмы, агогика.
Важно обучить ученика сокращения и облегчения музыкального текста. Нельзя сокращать мелодическую линию, ритм, но можно опустить один или несколько звуков в пассажах, сложные мелизмы.
Очень полезно предварительно читать с листа «про себя», без инструмента. Ученик сначала просматривает произведение глазами, мысленно его проигрывает, а затем исполняет.

Процесс установления звукомоторной связи является самым сложным моментом в обучении игры с листа. Чтобы учащийся был готов незамедлительно воплотить зрительно-слуховые представления в движениях пальцев, языка, дыхании следует вырабатывать представление о связи мелодического комплекса с соответствующим движением.
Вначале необходимо в упражнениях овладеть различными несложными элементами

( восходящая и нисходящая гамма, короткие и длинные арпеджио, интервалы ). На данных упражнениях вырабатывается сознательный подход к аппликатуре – зрительно воспринимаемый мелодический рисунок предопределяет применение соответствующей аппликатуры. Упражнения следует повторять до автоматизации аппликатуры. Затем читаются с листа произведения, включающие данные элементы фактуры.
Полезно для обучения чтения с листа использовать прием самостоятельного доигрывания фразы, то есть играть мелодию до определенного момента, а оканчивать ее, не глядя в ноты. Данный прием помогает развить умение «схватывать» глазам и внутренним слухом большие отрезки фраз, а также навык логического угадывания развития фразы.

Очень важно, и что часто вызывает трудности, уметь читать с листа произведения с большим количеством знаков альтерации. Эту трудность можно устранить, постоянно транспонируя пьесы в другие тональности с большим количеством знаков при ключе.
 **Совершенствование навыков чтения с листа.**

Совершенствованием, «оттачиванием» навыков чтения с листа следует заниматься постоянно, причем это следует делать, как считает В. В. Подольская, в атмосфере «концертных условий», проявляя инициативу, выдержку, требовательность к себе.

Читая с листа, необходимо исполнять, а не разбирать, произведение, играть с начала до конца, точно выдерживая темп, ритмический рисунок и нюансировку. Затем, ежедневно повторять это же произведение, совершенствуя его в техническом и художественном отношении.
Развитию слухового внимания помогает игра дуэтом. В этом случае тренируются навыки совместной игры, умение слушать партнера, создавать с ним единый музыкальный образ. В. В. Подольская отмечает, что здесь также обязательно проявлять исполнительскую волю, играть смело и уверенно.
При чтении произведения с листа в быстром темпе необходимо избавляться от фальшивых нот, которые, как правило, очень нервируют исполнителя. Тренировка сводится к игре в предельно быстром темпе с четким ритмом, выделяя гармонию первой четверти такта и главные интонации (не стараться «выигрывать» всю фактуру, тормозя движение).

При чтении с листа очень важны такие качества, как гибкость, чуткость и внимание. Очень полезна игра произведения дуэтом с педагогом, при этом педагог исполняет партию солиста специально неправильно, с ошибками, пропуская целые такты. Ученик должен стараться не останавливаться, научиться выбираться из ситуации незаметно.

Таким образом, формирование навыков чтения с листа связано с комплексом музыкальных задач, таких как, развитие внутреннего слуха, раскрытие художественного содержания произведения, умение мыслить крупными звуковыми комплексами, свободное ориентирование в метроритмической структуре, гармонии и фактуре.

Качество исполнения произведения с листа напрямую зависит от уровня музыкальной подготовки, необходимо владеть различными видами флейтовой техники, хорошо знать аппликатуру в различных регистрах.
Успешность формирования навыков чтения с листа напрямую зависит от активности самого учащегося, от его желания стать настоящим музыкантом, что возможно лишь при полной мобилизации всех творческих способностей.

**4.4.Работа над музыкально – художественным мышлением.**
Говоря о создании художественного образа исполняемой музыки, стоит отметить, что работу над этим необходимо начинать как можно раньше. Например: у исполнителей-духовиков есть такое понятие – «играть длинные ноты», контролируя при этом состояние губных мышц (амбушюра), работу диафрагмы и т.д. Занятие, безусловно, необходимое для поддержания и развития исполнительского мастерства, но довольно скучное для ребёнка, который ещё не так давно слушал мамины сказки и до сих пор верит в Деда Мороза. На данном этапе занятия считаем полезным давать учащемуся такие задания: «сегодня у тебя хорошее настроение и мы исполняем весёлые, жизнерадостные ноты», или «сегодня ты выглядишь уставшим, давай сыграем спокойные звуки, как колыбельная для твоей любимой кошки». Дети поразительным образом преображаются, принимают образы, предложенные учителем, и предлагают свои: «вчера мы ходили в поход, я вам сыграю походные ноты». Таким образом, скучное исполнение длинных нот (название «дли-и-и-и-н-ные ноты» на ребёнка наводит тоску) превращается в увлекательное путешествие в мир музыкальных образов. Ребята стараются каждый свой звук наполнить каким-то смысловым, художественно-образным содержанием.

Поскольку мы говорим о  создании и развитии художественного образа, необходимо определить, что подразумевается под понятием «содержание музыкального произведения». Общепринятым понятием является то, что содержание в музыке составляет художественное отражение музыкальными средствами человеческих чувств, переживаний, идей, отношений человека к окружающей его действительности. Любое музыкальное произведение вызывает некие эмоции, мысли, те или иные настроения, переживания, представления. Это и является художественной составляющей музыкального сочинения. Но, безусловно, при его исполнении нельзя упускать из вида и техническую сторону музицирования, поскольку небрежное исполнение музыкального произведения не способствует созданию желаемого образа у слушателя. А значит, перед педагогом и учащимся встаёт довольно сложная задача – соединить эти два направления при работе над музыкальным произведением, синтезировать их в единый системный, целостный подход, метод, где раскрытие художественного содержания неразрывно связано с успешным преодолением возможных технических сложностей.

Безусловно, самое интересное для учеников занятие на уроках специальности – это работа над художественным музыкальным произведением.

Приступая к работе над пьесой, анализируя с учеником содержание произведения, многие педагоги часто допускают ошибки двух противоположных направлений. Для первого – характерно то, что преподаватель стремится научить детей до подробностей «видеть» разбираемое произведение, старается пересказать его содержание словами, создать «литературный сюжет». В итоге – ученик активно фантазирует, рисует красочные картины, мало обращая внимание на техническую сторону исполнения, в результате чего не может донести свои образы до слушателя из-за технического несовершенства исполнения. Ко второму направлению примыкают педагоги, которые, руководствуясь тем, что музыка – искусство звуков и действует прямо на наши чувства, вообще пренебрегают образными представлениями, считают ненужными беседы о музыке и ограничиваются «чистозвуковым», технически совершенным и не нуждающимся ни в каких ассоциациях исполнением. Какое из этих направлений наиболее приемлемо в музыкальном развитии учащегося? Вероятно – истина как всегда где-то посередине, и от того, найдёт ли исполнитель «точку золотого сечения» зависит – будет ли он иметь успех у слушателей.

Уже на этапе знакомства с произведением педагог намечает первые штрихи к возможному художественному образу. Рассказывая ученику о композиторе, его творчестве, времени создания той или иной пьесы, он должен обладать не только глубокими музыкально-теоретическими знаниями, но и очень высокой техникой педагогической работы: уметь правильно подходить к каждому ученику, учитывая его индивидуальные способности, чтобы оказать необходимую помощь в работе над музыкальным содержанием и возможными техническими трудностями.

Таким образом, от преподавателя требуется постоянная высокая эмоциональная отзывчивость на художественное содержание музыкальных произведений, над которыми работает его ученик, творческий подход к их трактовке и способам овладения их специфическими трудностями. Важно уметь каждый раз свежими глазами взглянуть на музыкальное сочинение, даже в тех случаях, когда трудно найти новую деталь трактовки в давно знакомом произведении. Почти всегда есть возможность, основываясь на предыдущем опыте, внести те или иные улучшения в процесс освоения этого произведения учеником, ускорить овладение его трудностями, – и тем самым сделать работу интересной и для себя, и для ученика.

Хорошо, если педагог в достаточной мере владеет инструментом и может показать разбираемое произведение в своей художественной интерпретации. Конечно же, исполнение в классе, для ученика, обязано быть таким же ярким, увлекательным, эмоциональным, как и на большой сцене.

   Принцип: «сначала сыграй как я, а потом как сам считаешь нужным» ни в коей мере не должен влиять на творческую самостоятельность ученика. Каждый из участников учебного процесса, и педагог, и ученик, имеет право на своё видение музыкально-художественного образа.

Также – одна из основных задач педагога-духовика, как впрочем, и любого другого музыканта, состоит в том, чтобы научить ребёнка слушать себя, ибо умение слышать понимать, осмысливать то, что заложено в музыкальном произведении  – основа исполнительского мастерства. Часто мы сталкиваемся с тем, что ученик просто развлекает себя общим звучанием, не вслушиваясь и не заостряя внимание на том, что является основной задачей на данном этапе. В то время как работа над произведением, должна заставлять ученика  слушать себя со стороны. Необходимо стремиться, во-первых, к полному, мягкому, во-вторых  – к максимально певучему звуку. Недаром, одна из высших похвал исполнителю – «у него инструмент поёт». Пение, певучесть – главный закон музыкального исполнения, жизненная основа музыки.

Составив, таким образом, для себя общую картину произведения, охватив общим взглядом архитектуру музыкального здания, попробуем рассмотреть отдельные его части, (анализ формы, структуры). Возможно, это интересная повесть (соната, концерт), или объёмный рассказ (развёрнутая пьеса), или короткая история (небольшая пьеса). Многие педагоги-практики уделяют недостаточно внимания развитию мыслительных процессов при работе над музыкальным материалом. Анализ музыкального произведения зачастую просто опускается, делается акцент на чистое исполнение нотного текста. Как результат – у учащихся слабо развито музыкально-художественное мышление, которое необходимо при интеллектуально-интуитивном восприятии музыки. Между тем, как формирование художественного образа опирается на всестороннее понимание произведения, что невозможно в отсутствии эмоционального и интеллектуального начала. Тщательный художественно-теоретический разбор изучаемого сочинения стимулирует повышенный интерес, активизирует творческое мышление.

**4.5.Особенности концертного исполнительства.**

Воспитание артистических способностей, сценического самочувствия, способности владеть собой в момент концертных выступлений – это сложный и многогранный процесс развития творческой личности, музыкальности, технически совершенной игры; это овладение знанием психофизиологии человека, способами и методами психорегуляции; воспитание творческой увлечённости и творческого внимания, многих других умений и навыков необходимых для плодотворной творческой деятельности.

Итогом всей работы исполнителя, серьезной проверкой усвоения материала и художественной подготовки является концертное выступление.

Исполнитель на духовых инструментах, думая о художественной стороне исполняемого произведения, одновременно должен постоянно заботиться о процессе воссоздания звука. Процесс звукообразования на духовых инструментах во многом сложней, чем на других музыкальных инструментах, а в концертных условиях, где степень ответственности и волнение значительно возрастает, исполнителя на духовых инструментах подстерегают многие препятствия и неожиданности. Еще одна трудность - это отсутствие у исполнителей на духовых инструментах необходимого опыта сольных выступлений, что нарушает привычные нервномышечные связи, сковывает исполнительский аппарат. Несколько неудачных выступлений в концертах - и в результате вырабатывается «эстрадобоязнь». В ее основе лежат не только и не столько названные причины, сколько неуверенность в своей подготовленности, в знании исполняемого произведения во всех его деталях. Отсюда дополнительное волнение.

При подготовке к концертному выступлению необходимо соблюдать следующие правила:

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

2. Необходимо твердое знание исполняемого произведения и не только нотного текста, но и всех агогических, динамических оттенков, а также партии сопровождения. Для этого нужно уметь быстро учить и процесс этот должен быть постоянным. Известный пианист И. Гофман и вместе с ним Г. Нейгауз рекомендуют: нужно учить пьесу на инструменте с нотами, учить на инструменте без нот, по нотам без инструмента, без нот и инструмента. Многие исполнители полагаются на свою механическую память: губы помнят, пальцы помнят - значит, все в порядке. Но механическая память ненадежна, так как не всегда срабатывает. Важнее память логическая, т.е. осмысленный подход к запоминанию текста. В этом случае срывы почти исключены. Произведение должно быть выучено заблаговременно, а не перед самым концертом, оно должно всегда немного «отлежаться». Перед концертом не рекомендуется делать своим учащимся много частных замечаний, это очень распыляет их внимание. Чем ближе к концерту, тем более обобщенный характер должны носить замечания, они должны быть связаны с какими-то стилистическими, выразительными моментами общего порядка. Педагогу очень важно морально поддержать ученика перед концертом, создать у него хорошее творческое настроение.

Для успешного выступления в концерте нужно хорошее физическое состояние исполнителя, его исполнительского аппарата. Для создания хорошего состояния исполнительского аппарата многие педагоги рекомендуют перед концертом отдых. Но этот совет имеет индивидуальный характер и определяется психическим складом и опытом музыканта. Нужно учесть, что перед концертным исполнением резкая смена режима для исполнителя нежелательна. В то же время известно, что если перед концертом много и часто репетировать, то это может привести к так тому, что музыкант растратит свой эмоциональный заряд и физические силы на репетиции, а во время концерта ему этого как раз не будет хватать. Лучше перед концертом не доиграть, чем переиграть, для духовиков это особенно важно. Очень важен момент перед выходом на сцену. Не надо приходить на выступление слишком рано, долго выжидать своего выхода на сцену, слушать исполнение других. Выходя на сцену необходимо преодолеть неуверенность, робость, выйти на сцену как на праздник, собраться, сосредоточиться, ничем не отвлекаться.

Во время концертного исполнения особенно важно самообладание. Артист должен быть всегда на высоте и уметь хорошо выступать в любой обстановке. Срывы могут быть всегда и у всякого. После той или иной неудачи во время выступления психологически важно думать не о том, что случилось, а о том, что впереди. Опасна не столько трудность в достижении цели, сколько капитуляция перед ней.

Для успешного выступления очень важна настройка инструмента. Рекомендуется настраиваться заранее, не отвлекать внимание публики этим чисто техническим моментом. Инструмент должен быть в полном порядке.

Лучшим средством воспитания концертного исполнителя, борьбы с эстрадобоязнью являются публичные выступления. Рекомендуется использовать для этого всякую возможность - чаще играть на академических вечерах, участвовать в различных концертах и т.д.

**5.Заключение.**

Представленный материал содержит лишь часть того, что можно выполнить и, в частности, выполняется для воспитания и развития обучающихся по классу флейты. Путь обучения игре на инструменте долгий, и в отдельных случаях (при умеренных музыкальных способностях ученика)-не легкий, но верный; требующий повседневного упорного труда в области мысленной и творческой работы, прежде всего самого педагога.

В заключении хочется вспомнить прописную истину – в каждом ребёнке есть творческое зёрнышко, которое мы, преподаватели музыки обязаны развить. Каждый ребёнок – талантлив, каждый ребёнок – вселенная, и мы, учителя, в ответе за каждого маленького человека, пришедшего к нам. Пусть ваш ученик не станет профессиональным музыкантом, но если он будет творчески и интеллектуально развитым, успешно социализированным, востребованным в современном обществе гражданином  – значит вы, как педагог, достигли главной цели в своей работе.

**6.Литература:**

1.Тризно.Б.В.Флейта-М. Музыка,1964

2.Платонов Н.И.-Пути развития исполнительского мастерства на флейте-М. Музыка,1957

3.Розонов Е.В.-Методика преподавания игры на духовых инструментах-Москва,1933

4.Волков Н.В.-Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Методическое пособие для дмш, дши,ссмш-Москва,2002

5.Пушечников И.Ф.Работа над чистотой строя при игре на духовых инструментах (методические рекомендации). Минск,1982.15 с.

6.Диков Б.О дыхании при игре на духовых инструментах. М.,1956.101 с.

7.Верхолаз Р.А. Вопросы методики чтения нот с листа. Под ред. Беркман Т.Л. Издательство академии педагогических наук. – Москва, 1960.
Должиков Ю. Методика обучения игре на флейте. Издательство «Музыка». Москва, 1982.

8.Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики: Сборник трудов. Вып. 45/ Отв. ред. И. Ф. Пушечников. -М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1979.

9. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. - Л.: Музыка, 1973.

10. Баранцев А. Мастера игры на флейте - профессора Петербургской-Ленинградской консерватории 1862-1985гг – Петрозаводск: Карелия, 1990.

11. Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. - М.: Музыка, 1966.

12. Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. - М.: Музыка, 1971.

13. Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. - М.: Музыка, 1976.

14. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и метод ее совершенствования. - Л.: Музыка, 1975.

15. Ягудин, Ю.О. О развитии выразительности звука // Методика обучения игре на духовых инструментах / Ю.О. Ягудин. – М. : Музыка, 1971.

17. Павлов И.П. Физиология и патология высшей нервной деятельности. Полн. собр. сочинений, т.3. - М.: Академия наук СССР, 1951.

18. Платонов Н. Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах М.: Музыка, 1966

19. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. - М.: Музгиз, 1958.

20. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. - М.: Музгиз, 1935.

21. Должиков Ю. Артикуляция при игре на флейте // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. М.: Музыка, 1991

22. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. - М.-Л. / АПН РСФСР, 1947.

23. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. - М.: Музыка, 1986.

24. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. - М.: Музыка, 1978.

25. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. - М.: Музыка, 1975