

Министерство культуры Российской Федерации

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Кафедра музыкального образования и просвещения

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КЛАРНЕТЕ  
(ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ В ДМШ № 9 Г. НОВОСИБИРСКА)

Выпускная квалификационная работа

Исполнитель: студент IV курса ОФ (дух.)  
Сотникова Светлана Вадимовна \_\_\_\_\_  
Научный руководитель: канд. иск.,  
доцент Новикова О.В. \_\_\_\_\_  
Научный консультант: профессор  
Аунс М.В. \_\_\_\_\_  
Допущено к защите «\_\_» \_\_\_\_\_ 2022 г.  
Зав. кафедрой музыкального образования  
и просвещения, канд. иск., профессор  
Робустова Л.П. \_\_\_\_\_

Новосибирск 2022

## Содержание

|                                                                                                                          |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Введение .....                                                                                                           | 3  |
| Раздел 1. Теоретические и практические основы методики начального обучения игре на кларнете .....                        | 6  |
| 1.1. Общие положения.....                                                                                                | 6  |
| 1.2. Методика начального обучения игре на кларнете по материалам научно-методических исследований и учебных пособий..... | 9  |
| Раздел 2. Работа с начинающими кларнетистами в ДМШ № 9                                                                   |    |
| г. Новосибирска .....                                                                                                    | 15 |
| 2.1. Условия работы педагога-кларнетиста в ДМШ № 9 .....                                                                 | 15 |
| 2.2. Основные методические рекомендации по работе с начинающими кларнетистами.....                                       | 17 |
| 2.3. Донотный этап и постановка игрового аппарата.....                                                                   | 18 |
| Заключение .....                                                                                                         | 23 |
| Литература и источники .....                                                                                             | 25 |
| Приложение. Нотные примеры .....                                                                                         | 26 |

## Введение

В настоящее время происходит активное развитие духовой музыки. Её можно услышать в филармонии, в различных театрах, таких как оперный, драматический, театр музыкальной комедии и пр., без духовых инструментов немислимы эстрадный и военный оркестры. Соответственно, высока востребованность в музыкантах данной специальности, которых, очевидно, необходимо готовить с самого раннего возраста.

При этом начальный период обучения игре на духовых инструментах – в частности, на кларнете, очень важен. В этот период важно привлечь внимание ребенка, заинтересовать, а где-то даже и заинтриговать. Необходимо также одновременно сосредоточить внимание на формировании игровых навыков: постановке дыхания, положении корпуса, головы, рук, пальцев, амбушюра, челюсти и языка. Желательно, чтобы не было медицинских противопоказаний к исполнению на инструменте.

Эти важнейшие задачи, стоящие перед преподавателем, заставляют с особой тщательностью подходить к начальному этапу подготовки юного кларнетиста. Этому периоду развития музыканта посвящено немало методических работ либо разделов в исследованиях более обширной тематики.

О начальном периоде обучения игры на кларнете писали как отечественные кларнетисты, такие как С.В. Розанов [19], Б. А. Диков [7,8], А.А. Федотова [21], и др., так и зарубежные музыканты Г. Клозе [23], С. Розе [24], Г. Круг [11], и др.

Проанализировав их методики преподавания, можно сказать с точностью, что упражнения на длинные звуки составляют основу всех методик для начинающих, и они необходимы для исполнения любой музыки независимо

от стиля или сочинения. Заметим, что, изучая научно-методическую литературу, описывающую методики преподавания не только на деревянных духовых, но и на других инструментах (например, «Искусство скрипичной игры» К. Флеша и пр.), также можно отметить основную роль длинных звуков – с той разницей, что у исполнителей на скрипке за основу берётся контакт волоса смычка со струной [22, с. 100-102]. Что касается исполнителей на духовых инструментах, то можно привести в пример школу игры на саксофоне А. Ривчуна, где он пишет: «Для тренировки дыхания следует играть длинные звуки в различных нюансах...» [18, с. 6].

При этом не стоит забывать об особенностях психологии ребенка. Нужно ему объяснить, для чего мы играем такие упражнения, с какой целью? И когда будут получаться первые достойные результаты извлечения красивого звука, можно будет на примере сравнения «до/после» показать, пояснить и закрепить прогресс извлечения нот на кларнете. Давая детям такие упражнения, нужно понимать индивидуальные особенности каждого обучающегося на инструменте. На сколько хватит концентрации его внимания? Сможет ли он контролировать качество извлекаемого звука на кларнете вне занятий с педагогом?

Для этого стоит обратиться к литературе по психологии музыкальной деятельности. В частности, Л. Бочкарев [3, с. 89-93] говорит о восприятии музыки, через какие процессы она влияет на ребенка в определенном возрасте. Можно также опираться на возрастную периодизацию Л. Выготского [17, с.89-90], определяя, какой материал в каком возрасте лучше всего преподносить учащемуся. Есть более стабильный возраст для восприятия и обучения, а есть периоды, когда возникают другие увлечения и интересы, на этой основе с ребенком надо найти общий язык, тогда будет легче донести до него материал.

Таким образом, перед молодым педагогом стоит непростая задача обобщения большого количества методических и психолого-педагогических

работ, выработки собственной стратегии воспитания начинающего кларнетиста. Все это делает обращение к теме данной работы *актуальным*.

Работа призвана помочь начинающим педагогам-кларнетистам, обратить их внимание на важные моменты при обучении игре на кларнете в начальный период, который приходится, как правило, на 9-летний возраст, проиллюстрировать, как можно объяснить музыкальный материал и вести себя с учениками, ведь каждый ученик – «это не сосуд, который надо наполнить, а факел, который надо зажечь, а зажечь факел может лишь тот, кто сам горит» [12, с. 227].

**Цель** данной работы – обобщив имеющиеся в психолого-педагогической литературе рекомендации и собственные педагогические наблюдения, описать методику работы с начинающим кларнетистом. В основу изложения лег собственный педагогический опыт автора, преподающего класс кларнета в ДМШ № 9 г. Новосибирска.

В **задачи** работы входит:

- 1) описать условия педагогической работы в классе кларнета в ДМШ №9 г. Новосибирска;
- 2) обобщить методические рекомендации по начальному этапу обучения детей игре на кларнете, имеющиеся в методической литературе;
- 3) показать этапы и педагогические приемы работы с начинающими кларнетистами (на примере учащихся 1-го года обучения игре на кларнете ДМШ № 9).

В структуру работы входит Введение, в котором кратко описывается актуальность, задачи и цель написания работы, Раздел 1, посвященный теоретическим и практическим основам методики начального обучения игре на кларнете, Раздел 2 о работе с начинающими кларнетистами в ДМШ № 9 г. Новосибирска, Заключение, список литературы и источников, а также Приложение с нотными примерами к Разделу 2

## **Раздел 1. Теоретические и практические основы методики начального обучения игре на кларнете**

### **1.1. Общие положения**

Методика обучения игре на духовом инструменте в начальный период – основополагающая часть музыкальной методики, которая изучает как формы и методы индивидуального воспитания и обучения музыкантов-кларнетистов, так и очерчивает характерную специфику теории и практики обучения на различных инструментах из рода духовых, струнно-смычковых и др.

Термин "метод" происходит от греческого слова "methodos", что означает путь исследования или познания, способ продвижения к истине [13, с. 162]. В музыкальной педагогике метод означает организованный способ деятельности для достижения учебно-воспитательных и художественно-творческих целей. Методика обучения игре на духовых инструментах неотъемлемо связана с психологией и физиологией ученика, историей, культурологией, и т.п., что способствует воспитанию педагогической культуры преподавателя, расширению художественно-музыкального кругозора и общего теоретического багажа в сфере исполнительства. Своеобразным мостом между этими видами науки выступает общая, возрастная и музыкально-профессиональная педагогика.

Специальные профессиональные знания необходимы каждому музыканту-духовику для того, чтобы исключать ошибки в процессе овладения технологией игры на кларнете, а также для более эффективного достижения исполнительских задач. Ведь для начинающего педагога очень важно понять, что он не просто учит ребёнка извлекать звуки на кларнете, а параллельно учится сам, анализирует и проецирует на себя методы преодоления трудностей, предлагаемые своим ученикам. Поэтому преподаватель-духовик должен подходить к занятиям с четкими установками и пониманием их роли в общем процессе подготовки музыканта. Например, Б. А. Диков в своей «Методике обучения игре на духовых инструментах» отмечает различные задачи, стоящие перед педагогом, но все сводится к тому, что преподавателю желательно самому, во-первых, получить знания по общей музыкальной педагогике и психологии, теории художественного творчества; во-вторых, держать ориентир на использование в повседневной деятельности психолого-педагогических закономерностей и законов творчества для повышения эффективности обучения исполнительскому искусству; в-третьих, – на практике разбираться в особенностях процесса звукоизвлечения, функциональной работы исполнительского аппарата, рациональной постановки; в-четвертых, ознакомиться со спецификой исполнительской деятельности, публичного выступления и т. д. [7, с. 5].

Кроме широкого круга теоретических вопросов методика обучения игре на духовых инструментах рассматривает целый ряд вопросов практического характера. Здесь теория и исполнительская практика влияют друг на друга, помогая наиболее обоснованно решать образовательные и исполнительские задачи. Однако установление между ними общих внутренних связей и подходов предполагает проявление и внешних связей, обусловленных особенностями и тонкостями звукоизвлечения на конкретном духовом инструменте. Такую связь практики с теорией можно проследить и в скрипичных, вокальных, фортепианных школах обучения.

Если говорить о тонкостях обучения игре на кларнете, они отчетливо показаны в методиках обучения игре на кларнете у С.В. Розанова [19], Б.А. Дикова [7] и у других методистов – кларнетистов-исполнителей. Современная методика обучения игре на кларнете опирается на единую систему, которую определяют классические, то есть давно известные и практикуемые, установки, умения и навыки, их отмечает Б.А. Диков в «Методике обучения игре на духовых инструментах». Это следующие принципы: «подчинение технического мастерства задачам художественного воплощения содержания музыки; глубокая выразительность и эмоциональность исполнения, основанная на умении «петь» на инструменте; безупречный художественный вкус; внешняя простота и отсутствие манерности исполнения» [7, с. 5].

Имеются также и новые, сформулированные в ходе развития педагогической науки и практики принципы. К ним относятся: принципы развивающего и воспитывающего обучения; творческая активность и самостоятельность учеников при руководящей роли педагога; научность и доступность изучаемого материала; систематичность и последовательность в овладении знаниями и практическими умениями; наглядность и единство конкретного и абстрактного, рационального и эмоционального; прочность результатов обучения и развития познавательности; рациональное сочетание коллективных и индивидуальных форм и способов обучения [20, с. 63].

Все эти принципы сводятся к тому, что задача в научении обучающегося состоит в том, чтобы описывать и объяснять процесс обучения и условия его реализации, растолковывать ученику, что при выполнении определенных требований он сможет добиться высоких результатов, которые в определенный музыкальный период жизни можно будет продемонстрировать на мастер-классах, принять участие в конкурсах различного уровня и пр. Для этого педагогу потребуется разработать для себя более совершенную организацию образовательного процесса с учетом новых обучающих систем и достижений методики преподавания на кларнете в начальный период.



## **1.2. Методика начального обучения игре на кларнете по материалам научно-методических исследований и учебных пособий**

Для педагога на начальном этапе обучения игры на кларнете очень важно понимать, кого он будет обучать. Начиная с того, кто к нему пришел обучаться - девочка или мальчик, какие у них есть музыкальные способности, психологические черты и особенности здоровья, заканчивая тем, какая у ученика или ученицы семья, родители, заинтересованы ли они в обучении на музыкальном инструменте или нет.

У Б. А. Дикова есть очень верное высказывание: «Одним из важнейших условий, определяющим успех работы педагога с начинающими музыкантами, являются правильные взаимоотношения между педагогом и учениками. От педагога требуется прежде всего, чтобы он по-настоящему любил свое дело и проявлял глубокую заинтересованность в неуклонном росте своих учеников» [7, с. 80].

Диков Б.А. подчеркивает, что недопустимо равнодушие со стороны педагога. Ученики это сразу почувствуют и отплатят ему тем же, не будет заинтересованности в занятиях с их стороны, что неизбежно приведет к снижению их эффективности.

В практике работы на уроке в музыкальной среде должен присутствовать творческий настрой педагога и учащегося. Ценно, если педагог вызывает доверие у учеников, является для них знатоком и неким образцом для подражания. Все перечисленное будет зависеть от атмосферы на уроках, отношения педагога к ученику, а также от общей и музыкальной культуры последнего.

Б. Диков соглашается с мнением представителя русской дореволюционной педагогики К. Ушинского, который говорил, что воспитатель как личность влияет так, что никакая система наказаний и поощрений, ни убеждения не сможет заменить его.

Педагог в первую очередь является мастером своего дела, если он урок рассматривает как воспитательный процесс. При этом не забывая обогащать ученика знаниями, умениями и навыками, а также учитывать возрастные, физические особенности, склонность характера, и при этом оставаться тем, на кого будет хотеть равняться ученик.

«Уровень профессионализма педагога зависит от его компетентности (педагогической, социально-психологической), а также от степени развития профессионально-педагогического мышления. Профессиональное мастерство тесно взаимодействует с творчеством» [2, с. 149-150]. Об этом пишут в своем учебном пособии Н. В. Бордовская и А. А. Реан. А также они выделяют тот факт, что основным результатом педагогической деятельности является сам обучающийся, развитие его как личности, в том числе его способностей и компетентности.

Для того, чтобы правильно и грамотно научить ребенка игре на кларнете, особенно с самого раннего возраста и начального музыкального периода, воспитать ученика как личность, чтобы вложенные в него знания пригодились ему на практике при дальнейшем обучении, нужно опираться на различные методики обучения игре на кларнете, которые написаны зарубежными и отечественными кларнетистами.

Крупным представителем советской и российской методики обучения игры на кларнете является С. В. Розанов, русский кларнетист, профессор Московской консерватории, педагог. Опубликованная в 1940 году и неоднократно выходившая в свет его «Школа игры на кларнете» в двух частях [19] сыграла значительную роль в подготовке отечественных музыкантов. Она была предназначена для обучения на кларнетах немецкой системы. Но с распространением в те годы практикой использования кларнетов французской системы появилась необходимость в новом методическом материале.

Его методика «дает направление занятий и основы техники игры на кларнете» [19, с. 1]. В ней он прописал аппликатуру по всему диапазону инструмента, так как в процессе обучения необходимо учитывать возможность

использования разных способов аппликатур, подробно излагает с каких нот и упражнений нужно начинать обучение, а также он сделал обработку народных песен и самых известных классических произведений разного жанра – симфоний, опер и балетов, но в сокращенном виде.

В основу методики С. В. Розанов закладывает работу над развитием дыхания и качественного звука, где поэтапно описывает, с каких упражнений начать. Затем говорит о развитии беглости пальцев, далее о движении языка при игре и об исполнении музыкальных произведений. Такая последовательность обучения поможет максимально грамотно научить ребенка игре на кларнете с самого раннего возраста, так как может исключить максимальное количество ошибок, что особенно важно на начальном этапе.

Ярким представителем зарубежной методики обучения игры на кларнете является Г. Клозе – французский кларнетист XIX века, профессор Парижской консерватории и автор сольных и педагогических произведений для духовых инструментов. Он наиболее известен в создании кларнета системы «Бёма» или французской системы вместе с Луи-Огюстом Баффетом, а также самой знаменитой методики для кларнета. «Метод Г. Клозе» был написан в 1860 году для 17-клапанного кларнета и посвящен Майклу Карафе, профессору композиции в консерватории. Он написал множество других сборников учебных материалов для своих учеников, но знаменитой методикой считается его наиболее полный педагогический сборник, который остается важным в наши дни.

Подобно тому, как и в методике Бермана, Клозе начинает с основ и переходит к этюдам и сольным произведениям [23].

Школа Г. Клозе включает в себя множество произведений, написанных в виде дуэта, этим он акцентирует внимание на игру ученика вместе с учителем во время занятий. Разделы методики Г. Клозе включают в себя формирование базового звучания и выносливости, масштабную работу над артикуляцией, украшениями, этюдами и дуэтами. Вся работа очень полезна для

кларнетистов различного уровня, но большинство обучающихся на кларнете используют только определенные страницы.

Современником Г. Клозе считается С. Розе. Он был одним из самых выдающихся французских исполнителей-кларнетистов и преподавателей конца XIX века. Ему приписывают создание самых известных этюдов в репертуаре кларнетистов, а также в этот период С. Розе являлся самым плодотворным педагогом и музыкантом.

С. Розе написал множество этюдов, а именно, два самых известных сборника – «32 этюда для кларнета» и «40 этюдов для кларнета» [24]. Его сборник «32 этюда» считается наиболее популярным среди студентов, преподавателей и исполнителей. В основу этой этюдной методики С. Розе положил произведения гобоиста Ф. Вильгельма Ферлинга, взяв подборку этюдов из его соч. 31.

Сложность этюдов Ф.В. Ферлинга заключается в смене ритма, артикуляции, диапазона, динамических и выразительных оттенков, размеров и тональностей. Они написаны для более результативного обучения игре на кларнете и содержат типичные сложности, поданные в доступном для обучающихся виде. С начинающими можно играть этюды, которые написаны в медленных темпах, и некоторые фрагменты (см. прил.10) для развития легато, плавного выдоха в инструмент при скачкообразном движении мелодии.

С. Розе транспонирует многие оригинальные этюды, чтобы избежать сложных тональностей, никогда не выходя за рамки трех диэзов или бемолей в минорной тональности или пяти диэзов и бемолей в мажорных тональностях.

«40 этюдов для кларнета» – это сборник транспонированных этюдов для скрипки таких композиторов, как Ф. Шуберт и Р. Крейцер. Все эти популярные этюды были первоначально предназначены для разных инструментов, но здесь были адаптированы по соответствующему диапазону и основным задачам для кларнета, впоследствии они стали важным инструментарием для обучения музыкальности и закрепления основ при игре на кларнете.

Говард Клуг – профессор класса кларнета в Музыкальной школе Джейкобса при Университете Индианы. Он работал не только преподавателем, но и опубликовал множество статей в «The Instrumentalist», «NACWPI Journal», «BDGuide» и «LeBlanc Bell» [11].

Г. Клуг проводил мастер-классы во многих учреждениях по всему миру, а также был художественным руководителем Бельгийской кларнетовой академии. Стил преподавания Г. Клуга включает как групповые занятия, так и частные. На групповых занятиях при исполнении гамм, аккордов (в разложенном виде) Г. Клуг делает показ подбора нот на слух, что в дальнейшем может помочь в игре в смешанном ансамбле, где строй инструментов может различаться. В конце полугодия после такого рода занятий ученики смогут подобрать простую мелодию, например, «С Днём Рождения» во всех тональностях.

Такие занятия Г. Клуг называл «учебный лагерь для кларнетистов». Цель их состояла в том, чтобы ученики отработывали навыки игры при начальном этапе обучения на кларнете. Это длинные ноты, интервалы, гаммы, арпеджио, работа с упражнениями на формирование интонационных навыков, чувства ритма, над этюдами, которые нужно играть в транспонировании на различные интервалы.

Г. Клуг использует современный музыкальный материал на своих занятиях с учениками, в том числе его собственную опубликованную методику «Кларнетовый доктор» [11].

Его цель – обучать каждого ученика индивидуально, предоставив материалы и задачи, которые в большей степени соответствуют каждой личной потребности. Г. Клуг держит ориентир в первую очередь на качество звука. Постоянство и красота звука – это важнее технической стороны для исполнения различных пьес в начальном периоде игры на кларнете и для «классического» репертуара кларнетиста, такого, как сочинения Моцарта или Вебера.

«Кларнетовый доктор» Г. Клуга можно охарактеризовать как полезный инструмент для объяснения техники, лежащей в основе с несколькими

упражнениями. Начальный раздел этого пособия посвящен гаммам и интервальной работе. Пройдя обучение по методике Г. Клуга и закрепив систему упражнений при занятиях на кларнете, ученик сможет легко читать ноты с листа, разучивать произведения за короткий период времени и исполнять технически сложные пассажи с небольшим умственным контролем.

## **Раздел 2. Работа с начинающими кларнетистами в ДМШ 9 г. Новосибирска**

### **2.1. Условия работы педагога-кларнетиста в ДМШ № 9**

Детская музыкальная школа № 9 Новосибирска находится на левом берегу реки Оби в микрорайоне «Левые Чемы». Ключевым фактором для ее создания стало строительство Новосибирской ГЭС и нового городского района, в котором понадобилось обеспечить наличие образовательных учреждений в области культуры и искусства. Эту нишу во многом закрывает ДМШ № 9. Благодаря ее деятельности для многих детей стало доступным освоение различных областей исполнительского искусства, юные жители левобережной части Советского района Новосибирска получили возможность для дальнейшего саморазвития личности, сложились условия для активного воздействия выпускников музыкальной школы на социокультурную общественную жизнь с помощью обретенных творческих навыков. Среди выходцев из ДМШ № 9 есть немало тех, кто пополнил ряды выдающихся деятелей культуры и искусства г. Новосибирска [6].

Что касается духовых инструментов, то обучение игре на них является самым молодым направлением в ДМШ №9. Деревянные духовые инструменты составляют один из ведущих классов оркестрового отделения школы. В 2001 г. преподаватели фортепиано Е. А. Кирдяшкина и И. Г. Комарова, пройдя курс обучения игре на блокфлейте в НМК им. А. Ф. Мурова у преподава-

теля Г.И. Чекалды, создали класс блокфлейты и в родной школе, и уже в 2005 г. состоялся первый в истории ДМШ № 9 выпуск по классу блокфлейты. В 2012 г. появился класс поперечной флейты, и в 2015 г. – класс кларнета и саксофона. С октября 2016 г. возникло оркестровое отделение под руководством Антушева С.П., а в 2017 году оркестр ДМШ № 9 [4, с. 30-31].

Оркестровое отделение по количеству учащихся занимает среднее место среди других отделений школы. На нем работает 7 преподавателей, которые обучают детей игре на струнных, деревянных и медных духовых, и ударных инструментах.

В ДМШ № 9 имеется несколько видов образовательных программ, которые предполагают обучение игре на кларнете, это «Введение в музицирование» сроком освоения 1 год; «Основы музицирования» сроком обучения 4 года; «Инструментальное исполнительство» сроком освоения 7 лет; и др. [7].

Класс кларнета на отделении ведет один преподаватель – автор настоящего реферата. В классе кларнета обучается 5 учеников в возрасте от 10 до 14 лет. Ребята учатся в третьем классе (1-й год обучения игре на кларнете) – это Брудцкий Матвей, Иванов Алексей (о нём пойдет речь в следующем разделе) и в седьмом классе (5-й год обучения игре на кларнете) – это Мукосеев Ярослав, Гулак Григорий и Бойко Тимофей. Сначала они прошли обучение в ДМШ № 9 по программе «Введение в музицирование», но в этот период они учились играть на блокфлейте, так как они пришли на духовое отделение в раннем возрасте 7-8 лет, а обучение на кларнете начинается с 10-11 лет. Освоив эту программу, по результатам летнего экзамена они перешли на следующую ступень обучения – программу «Инструментальное исполнительство», начав заниматься на кларнете. Эта образовательная программа по уровню сложности соответствует предпрофессиональной, что в дальнейшем даёт возможность освоившим ее ученикам поступить в музыкальный колледж.



## **2.2. Основные методические рекомендации по работе с начинающими кларнетистами**

Приступая к обучению ребенка игре на кларнете, следует помнить, что основная задача педагога – формирование у ребенка навыков музыкального восприятия. Восприятие же – сложная категория, которая реализуется, по мнению А. Бочкарёва, «на двух уровнях – перцептивном, связанном с восприятием музыки, и на апперцептивном, связанном с ее представлением» [3, с. 91]. Восприятие не ограничивается только слушанием музыки, оно проявляется во всех видах музыкальной деятельности.

Как уже говорилось, основной акцент на начальном этапе делается на воспроизведении долгих звуков. На занятиях с обучающимся на кларнете педагогу нужно обязательно проигрывать эти длинные звуки, стараясь сосредоточить на них внимание ученика. Это делается для того, чтобы сначала ребёнок получил слуховое восприятие и достиг понимания того, как должен прозвучать тот или иной звук или конкретная нота, если обучающийся уже разбирается в нотной грамоте. Затем, уже понимая звучание ноты или звука, перед тем, как её исполнить, учащийся ориентируется на внутреннее представление, так называемое «предслышание» ноты или звука, что даст более качественное осмысление упражнения на занятии.

Во время занятий дома ученик может воспользоваться фортепиано, где также будет работать музыкальное восприятие звука. Но так как кларнет – транспортирующий инструмент, основная модель которого (как ученическая, так и профессиональная) ориентирована на строй *in B* (си бемоль), то ученику нужно объяснить, какую следует нажать клавишу на фортепиано, чтобы звучание фортепиано и кларнета совпало. Например, ученик уже на 2 - 3 неделе обучения на кларнете извлекает ноту «соль» первой октавы, тогда как на фортепиано ему нужно нажать клавишу «фа» первой октавы, то есть следует объяснить ученику, что получился транспорт на большую секунду вниз.

Слуховое восприятие также можно сформировать с помощью прослушивания и просмотра произведений музыкального и других видов искусств. К примеру, звучание духовых инструментов можно услышать в сопроводительной звуковой дорожке к художественным фильмам и мультфильмам. Например, Е.В. Назайкинский давал такое определение музыкальному восприятию: «Музыкальное восприятие есть восприятие, направленное на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, как эстетический художественный феномен» [15, с. 91].

В частности, когда мы слышим выразительную мелодию или, когда мы видим на экране забавную или комическую ситуацию, то слышим звучание духового инструмента из рода деревянных «кларнет» - это можно показать, в частности, на примере симфонической сказки Сергея Прокофьева «Петя и Волк». В данном произведении через звучание кларнета передается образ кошки. Такое яркое художественное впечатление положительно скажется на восприятии музыки, особенно у детей возраста 9 – 11 лет, и вместе с тем, этот подход поможет мотивировать ребенка, вызвать у него интерес к более частым занятиям вне школы [14].

Одним из решающих критериев для обучения на кларнете является достаточная музыкальность: хороший музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память. Развитие исполнительских навыков у учащегося должно быть всесторонним. Тренируя дыхание, нельзя забывать о беглости пальцев, отрабатывая подвижность языка, не следует упускать из виду качество звука и интонации. Необходимо по возможности добиваться выразительного, технически безупречного исполнения.

### **2.3. Донотный этап и постановка игрового аппарата**

Основная структура личности ребенка закладывается в первые годы жизни, где на семью возлагается ответственность по воспитанию личностных

качеств. В дальнейшем это влияет на предоставление ребенку возможности проявлять социальную мотивацию, способность совершенствовать личные отношения с окружающими [20, с. 63]. Таким же образом закладывается личность музыканта на начальном периоде обучения игре на кларнете. Здесь роль семьи выполняет педагог. Он должен на начальных уроках расположить к себе ребёнка по средствам общения для возникновения доверия и укрепления интереса к кларнету.

При первой встрече на занятии с учеником педагогу стоит обратить внимание на его физическое развитие и состояние – достаточной ли длины его пальцы, сможет ли он закрывать плотно отверстия на инструменте и доставать до клапанов. Важен также прикус, ведь для игры на мундштучно-деревянных духовых нужен «открытый», или «здоровый» прикус. Строение челюсти и зубов (сменились ли молочные на коренные зубы у ребенка). Есть ли у ребенка заболевания сердца или легких или другие физические особенности, которые явственно будут мешать обучению игре на кларнете. Поэтому детей стоит допускать к прослушиванию в музыкальную школу после медицинского осмотра.

Наиболее благоприятный возраст, в котором следует начинать учиться игре на кларнете – это 9-10 лет [21]. В этом возрасте организм достигает уже необходимого развития, и обучение может пойти очень успешно, в более позднем возрасте обычно приходится сталкиваться с трудностями, главным образом, в совершенствовании техники. Важной для нормального развития юного кларнетиста является постановка игрового аппарата, отвечающая следующим требованиям: стоять надо прямо, ноги расставлены на ширине плеч, колени чуть согнуты, иногда допускается становление правой ноги чуть вперед относительно левой. Руки не должны быть напряжены и прижаты к туловищу. Пальцы слегка согнуты, свободно прикрывают отверстия и лежат на клапанах. Инструмент поддерживается на подставке большим пальцем правой руки. Трость с мундштуком должна лежать на середине нижней губы,

углы рта плотно сомкнуты, верхние зубы касаются мундштука примерно на расстоянии двух третей от среза.

Все нюансы постановки следует сначала передать ученику в виде практического показа на себе, затем посмотреть на его реакцию. В исключительных случаях ученик пугается или его отталкивает внешний вид инструмента, обычно проявляется интерес, ребёнок начинает задавать вопросы. Исходя из положительных эмоций, можно дать ему инструмент. Ученик потрогает, пощупает, повертит кларнет, понажимает на клапаны, можно даже попробовать подышать в инструмент без извлечения нот, и т.п. С психологической точки зрения начнётся работа «тактильных ощущений», об этом писал в своей «Методике обучения игре на духовых инструментах» В. Н. Гержев [5, с. 2]. Автор говорит о том, что такие ощущения позволяют установить необходимый осязательный контакт с инструментом, а именно почувствовать особенности положения амбушюра, расположения пальцев на клапанах инструмента. Хорошо подвести ученика к зеркалу, чтобы он посмотрел на себя со стороны и понял, нравится ли ему как он выглядит, ведь это чувство-ощущение будет являться одним из важных факторов для последующих занятиях на кларнете.

Именно так автор настоящего реферата и поступила на самом первом уроке со своими учениками Ивановым Алексеем и Брудцким Матвеем (оба учатся в 3 классе). Пришли на кларнет ребята уже подготовленными, так как до этого они 2 года обучались на блокфлейте, что конечно очень положительно сказывается при начальном этапе обучения игре на кларнете. Навыки извлечения звука у них уже были, но упражнения на длинные или продолжительные ноты изменились, ведь расширился диапазон, изменилась аппликатура. При этом для ребят появились новые, преодолимые, трудности, связанные с самим инструментом (он тяжелее блокфлейты) и чуть более широким расположением пальцев, постановкой амбушюра, так как на кларнете нужно губой контролировать прижим трости к нижней губе и при этом не прижи-

мать плотно её к мундштуку; положением трости, она должна стоять ровно, закреплена лигатурой, у ребят не всегда выходит правильно ее установить.

Что касается дыхания, поначалу Алексей и Матвей брали вдох очень быстро и распределяли по привычке как на блокфлейту. Поэтому на первых занятиях ставился упор на продолжительные звуки и специально контролировалось дыхание, при этом надо было объяснять, какой должен быть выдох: теплый, будто извлечение буквы «а», горло максимально расслабленное, у ребят получалось извлекать красивые по тембру звуки, несмотря на то, что играют на кларнете они всего пару недель. Одновременно с этим упражнением ученики осваивали аппликатуру. Не стоит забывать о постановке пальцев, как уже говорилось, они должны быть расслабленными и полукруглыми. Чаще всего встречаются проблемы в постановке правой руки, так как на большой палец правой руки приходится одна из точек опоры.

В данном случае получилось так: у Матвея правая рука стоит очень хорошо, без явных отклонений, но пальцы на левой руке имеют зажатие, поэтому выпрямляются и отверстия закрывает не подушечками пальцев, а почти фалангами. У Алексея наоборот – левая рука в порядке, но большой палец правой руки сгибается в суставе, из-за чего он зажимается и приводит к неполному закрыванию отверстий, а это несет за собой неверное извлечение нот.

В целом, хочется отметить, что за первое полугодие ученики успешно освоили аппликатуру от «ми» малой октавы до «ля» первой октавы. А также изучили и взяли в практику упражнения на длинные звуки (см. прим. 1 – 3 в Приложении), упражнения на легато (см. прим. 4 в Приложении), гаммы F dur и G dur в одну октаву (см. прим. 7, 8 в Приложении), этюды (см. прим. 9, 10 в Приложении). По программе прошли различные произведения: русская народная песня «Во саду ли, в огороде», русская народная песня «Во поле берёза стояла», «Вечер» Ж. Конт и «Алегретто» В. Моцарта, «Прелюдия» С. Франка и «Лисичка» украинская народная песня.

На экзамен мальчики приготовили по две небольшие разнохарактерные пьесы. Алексей исполнил «Вечер» Ж. Конт и «Алегретто» В. Моцарта, а Матвей – «Прелюдию» С. Франка и украинскую народную песню «Лисичка».

Ребятам нравится заниматься на кларнете, на занятия они приходят систематически, с приподнятым настроением. У учеников имеются вопросы, на которые я как педагог с удовольствием отвечаю [16, с. 321-323].

Во втором полугодии с учениками началась работа по расширению диапазона, освоению второй октавы на инструменте, начиная с упражнений на продолжительные звуки по главным ступеням в тональностях C dur – a moll, G dur – e moll и F dur – d moll [1, с. 3-6]. В игре гамм при движении вверх у мальчиков возникала типичная ошибка – остановка при переходе на ноту «си» или «до», так как там добавляется клапан «дуодецема», из-за чего возникает трудность синхронизировать пальцы: одновременно закрыть звуковые отверстия и нажать клапаны. Однако чем больше ставился упор на этот переход в медленном темпе, тем у мальчиков лучше работали пальцы и возникало меньше пауз между звуками. В процессе обучения выяснилось, что у Алексея в правой руке безымянный палец не докрывает звуковое отверстие, из-за чего звук совсем не извлекался или возникал «кикс». У Матвея освоение второй октавы идет достаточно неплохо, за исключением потери качества звука и освоения аппликатуры.

Для того, чтоб ученик не заскучал на занятии при выполнении контролирующих внимание упражнений и ему было интересно и весело, я применяю иронию и юмор как «отвлекающий» манёвр. Например, когда мы играем упражнение на развитие исполнительского вдоха и выдоха (длинные ноты), то ребенок начинает быстро уставать, зажимается и перестает держать во внимании те задачи, которые я ставлю перед ним: опора на диафрагму, глубокий вдох вниз живота, активный, теплый выдох в инструмент и т.д. Ему помогает отвлечься шутка, которая не задевает личные границы обучающегося. Это может быть ассоциативная шутка, в которой отразятся положи-

тельные качества и черты ученика, или повышающая его самооценку (например, я могу в шутку пообещать, что на экзамене объявлю название произведения в обработке этого ученика).

Чтобы у Алексея и Матвея не пропал интерес к инструменту из-за возникших проблем, в изучаемых пьесах я перенесла мелодию на октаву вниз, для удобства исполнения. В настоящий момент продолжается работа над средним регистром, осуществляемая на материале упражнений и гамм.

## **Заключение**

На основании проведенного анализа выяснилось, что большинство педагогов в своих методических работах в качестве основы для начинающего кларнетиста рекомендуют упражнения на длинные звуки. Они также советуют с психолого-педагогической точки зрения не переутомлять и не перегружать ученика скучными упражнениями. Первоначально урок обязательно следует выстраивать, чередуя практические упражнения на кларнете и задания без инструмента. Как свидетельствует личный опыт автора данной работы, лучше всего от монотонных упражнений ребенка отвлекают ассоциации, которые мотивируют для достижения поставленной цели, или юмор, который будет понятным (например, можно вспоминать фрагменты из советских мультфильмов «Трое из Простоквашино», «Жил был пёс» и пр.).

Реализуя задачи, поставленные во Введении, можно прийти к выводу, что поэтапная и систематичная работа с начинающими кларнетистами дает большие результаты, обеспечивая качественное развитие детей как музыкантов. Если доходчиво объяснить ученикам на занятии, для чего нужно играть длинные звуки, интервалы, дома они занимаются более качественно и ответственно, что в дальнейшем дает возможность ускорить освоение более сложных упражнений, гамм, этюдов и т.д.

Изложенные в разделе 2 наблюдения, проведенные в условиях преподавания в ДМШ №9 на занятиях с Ивановым Алексеем и Брудским Матвеем, позволили подкрепить теоретические установки практикой. Естественно, не сразу все рекомендации педагога ребята сразу выполняли правильно, для



этого нужна было время на их осознание. Тем не менее, по итогу 1-го года обучения игре на кларнете у этих учеников отчетливо виден результат: освоение трех октав (от малой до Зей) на инструменте, разнообразной программы соответствующего уровня и в конце учебного года достойное выступление на переводном экзамене по специальности.

В заключении хочется задать вопрос: «Зачем учить детей музыке?» На него лучше всего ответил М. С. Казиник, страстный просветитель, деятель культуры и образования нового формата, педагог, философ и музыкант. В своей статье он говорит, что музыкальное воспитание есть воспитание человека, ведь в музыке заключены формулы мышления, бытия, существования. Все музыкальные формы учат восприятию не только музыки, но слова, поэзии, изобразительного искусства, пробуждают творческий дар [9, с. 188-191].

Для начинающих кларнетистов музыка дает невероятное эмоциональное ощущение, она создает иной принцип мышления, формируя не просто сознание, а тот мир, в который можно всегда уйти из этого обыденного, повседневного. У детей возраста 9-11 лет активно работает воображение, поэтому если дать ребенку волю для ответа на вопрос «А что ты представляешь, играя такое-то произведение», можно услышать массу вариантов ответов от каждого ученика, и у каждого он будет неповторимый, что делает обучение игре на кларнете в начальный период очень индивидуализированным.

В целом, обучение музыке не сводится к обучению юного музыканта. Это одновременно и обучение самого педагога, ведь каждому ученику нужно подавать материал вразумительно и общедоступно. Такое обучение воздействует на все внутренние ощущения ученика: гармонии, баланса, совершенства. В итоге они приводят на начальном этапе к крепкому ощущению и представлению о вдохе и выдохе, опоре звука, тембре и краске инструмент, а также к ощущению себя в музыке как успешного исполнителя на духовом инструменте.

## Литература и источники

1. Алтухов В. Гами та вправи для розвитку віртуозно техніки гри на кларнеті: Навч. посіб. – хрестоматія. – Харків, 2008. – 128 с.
2. Бордовская Н.В., Реан А. А. Педагогика – СПб.: Питер, 2006. – 299.
3. Бочкарёв А. А. Психология музыкальной деятельности; РАН, Ин-т психологии. – М.: Ин-т психологии РАН, 1997. – 351 с.
4. Буклет к юбилею ДМШ № 9 г. Новосибирска. Будущее начинается здесь. Новосибирск: НГТУ, 2020. – 60 с.
5. Гержев В. Н. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие [Электронный ресурс]. – СПб., 2015. – 125с. – URL: [http://www.tagmuscol.ru/Metodika/V\\_N\\_Gerzhev/metodika\\_obuchenija\\_igre\\_na\\_di.pdf](http://www.tagmuscol.ru/Metodika/V_N_Gerzhev/metodika_obuchenija_igre_na_di.pdf) (дата обращения 17.10.2021).
6. Детская музыкальная школа №9 г. Новосибирска: официальный сайт [Электронный ресурс]. – URL: <http://dmsh-9.ru/> (дата обращения 09.01.2022)
7. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учеб. пособие. – М.: Музгиз, 1962. – 115 с.
8. Диков Б. А. Школа игры на кларнете. – М., 1975. – 179 с.
9. Казиник М.С. Погружение в музыку, или Тайны гениев – 2 / Михаил Казиник. – М: Издательство АСТ, 2019. – 304 с.
10. Клуг Г. Официальный сайт методиста [Электронный ресурс]. – URL: [https://hmong.ru/wiki/Howard\\_Klug](https://hmong.ru/wiki/Howard_Klug) (дата обращения 02.12.2021)
11. Клуг Г. Официальный сайт [Электронный ресурс]. – URL: <https://howardklug.com/> (дата обращения 07.11.2021)
12. Мардахаев Л.В. Социальная педагогика: педагогика становление и развитие личности. М., – 2019. – 251 с.
13. Метод // Большая советская энциклопедия: в 30-и тт. – М.: Сов. Энциклопедия. – Т. 16. – М., 1974. – С. 162.

14. Мухина В.С. Возрастная психология [Электронный ресурс]. – URL: [http://uchebnik-online.com/soderzhanie/textbook\\_45.html](http://uchebnik-online.com/soderzhanie/textbook_45.html) (дата обращения 05.03.2022)
15. Назайкинский Е. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки: Сб. статей. – М.: Музыка, 1980. – С. 91-111.
16. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов. – 2-е изд. – М.: Академический проект; Трикста, 2008. – 400 с.
17. Психология развития и возрастная психология: учебное пособие / Автор-составитель Катермазова Л.Ц. [Электронный ресурс]. – URL: [https://chukotkabezsirot.chao.socinfo.ru/media/2019/01/25/1274339953/Vozrastnaya\\_psixologiya\\_uchebnik.pdf](https://chukotkabezsirot.chao.socinfo.ru/media/2019/01/25/1274339953/Vozrastnaya_psixologiya_uchebnik.pdf) (дата обращения 14.02.2022)
18. Ривчун А. Школа игры на саксофоне. – Ч. 1. – М., 1969. – 149 с.
19. Розанов С.В. Школа игры на кларнете. Изд-е 9; в 2-х ч. / Под ред. В. Петрова. – Ч. 1. – М., 1982. – 133 с.
20. Синяпкина Е.И., Звягина О.Н. Социализация и социальная адаптация детей раннего возраста в контексте ФГОС ДО // Образование и воспитание. Международный научный журнал. – № 5 (10). – Казань, 2016. – 88 с.
21. Федотов А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: учебное пособие для студентов музык. вузов и учащихся музык. училищ. – М.: Музыка, 1975. – 157 с.
22. Флеш К. Искусство скрипичной игры. – Т. 1. – М., 1964. – 272 с.
23. Klose's G. Conservatory method for the clarinet [Электронный ресурс]. – Boston, 1897. – 193 p. – URL: [https://vk.com/doc51329153\\_438042918?hash=ceab66a8d82902443a&dl=013c4eac43862f7d76](https://vk.com/doc51329153_438042918?hash=ceab66a8d82902443a&dl=013c4eac43862f7d76) (дата обращения 19.09.2021).
24. Rose C. Thirty- two Etudes for clarinet / Carl Fischer, inc. [Электронный ресурс] – N.-Y., б/г – 35 p. – URL: [https://vk.com/doc-25848127\\_369341850?hash=tdBx8K98ZtHuOCjxO8QJ2XGErz9XvTdqd0O3rj8jYoz&dl=q8CIUZ1SsrzKu9mkvficyOVN5rRXm68WG9DvA170BWf4](https://vk.com/doc-25848127_369341850?hash=tdBx8K98ZtHuOCjxO8QJ2XGErz9XvTdqd0O3rj8jYoz&dl=q8CIUZ1SsrzKu9mkvficyOVN5rRXm68WG9DvA170BWf4)

## Приложение. Нотные примеры

1. Упражнение на длинные звуки и на аппликатуру звуковых отверстий верхнего колена кларнета.

The musical score is titled "Andante (Неторопливо)". It is written for a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The exercise consists of four systems, each with a single treble clef staff and a grand staff. The first system shows a single treble clef staff with a long note, followed by a grand staff with a melody in the treble and a bass line in the bass. The second system continues the melody and bass line. The third system shows a single treble clef staff with a long note, followed by a grand staff with a melody in the treble and a bass line in the bass. The fourth system continues the melody and bass line, ending with a double bar line.

## 2. Розанов С.В. Упражнения для пальцев левой руки

3 Не спеша V V V V V

4 Медленно V V V

5 Не спеша 1.2.3. V V V

## 3. Розанов С.В. Упражнения для пальцев правой руки

8 Не спеша V V V V V

9 Медленно V V V

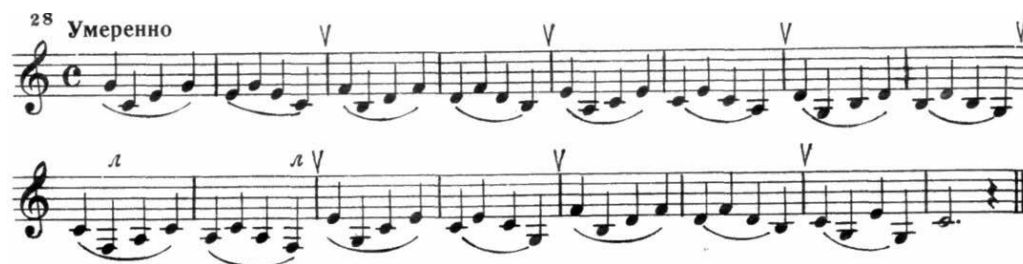
11 Не спеша V V V

12 Медленно 1. 2. 3. 4. V 1.2. 3.4.

13 Не спеша V V 1.2.3. 4

14 Медленно 1. 2. 3. 4. 5. 6. V 1.2.3.4.5.6.

4. Розанов С.В. Упражнения на легато



4. «Во саду ли, в огороде» РНП



5. «Во поле берёза стояла» РНП



6. Гамма F dur



7. Гамма G dur



## 8. Этюды

**Moderato**

**Allegretto**

The image shows two musical exercises. The first is labeled 'Moderato' and consists of two staves of music in C major, 4/4 time, with a tempo of Moderato. The second is labeled 'Allegretto' and consists of three staves of music in C major, 2/4 time, with a tempo of Allegretto. Both exercises feature a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing a 'V' marking above the staff.

## 9. Розе С. Этюд №1 фрагмент

**Andante cantabile** by C. Rose

The image shows a musical exercise titled 'Andante cantabile' by C. Rose. It consists of two staves of music in C major, 4/4 time, with a tempo of Andante cantabile. The first staff begins with a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic marking. The second staff features a triplet of eighth notes, a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, and a series of sixteenth notes. The piece concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.