

*Ю. О. Наймушина,
О. С. Плохотнюк*

**ОСНОВИ ТЕОРІЇ І МЕТОДИКИ
НАВЧАННЯ ГРИ НА ФЛЕЙТІ**

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Державний заклад
«Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»

*Ю. О. Наймушина,
О. С. Плохотнюк*

ОСНОВИ ТЕОРІЇ І МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФЛЕЙТІ

*Навчальний посібник для студентів
спеціальності 07.020207 «Музичне мистецтво»
та викладачів музичного відділення початкових
спеціалізованих мистецьких навчальних закладів*

Луганськ
ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка»
2011

УДК [788.5:37](076)

ББК 85.315.722р

Н20

Рецензенти:

Абаджян Г. А. – Народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи, завідувач кафедри духових та ударних інструментів та оперно-симфонічного диригування ХДУМ імені І. П. Котляревського.

Цюлюпа С. Д. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів РДГУ, член української Гільдії трубачів-професіоналів.

Шершньова Л. К. – доцент кафедри духових та ударних інструментів ДДМА імені С. С. Прокоф'єва.

Наймушина Ю. О.

Н20 Основи теорії і методики навчання гри на флейті : навч. посіб. для студ. спец. 07.020207 «Музичне мистецтво» та викладачів музичного відділення початкових спеціалізованих мистецьких навч. закл. / Ю. О. Наймушина, О. С. Плохотнюк ; Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». – Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011. – 148 с.

У сучасних умовах, коли постійно зростають вимоги до підготовки висококваліфікованих музикантів-флейтистів, постає проблема ефективної організації процесу навчання гри на флейті. Особливого значення набуває початковий етап виконавської підготовки на обраному інструменті, де відбувається становлення майбутнього професійного виконавця. Пропонований посібник сприятиме кращій організації процесу навчання гри на флейті в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах.

Призначено для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» та викладачів музичного відділення початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

УДК [788.5:37](076)

ББК 85.315.722р

*Рекомендовано до друку навчально-методичною радою
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 6 від 2 лютого 2011 року)*

© Наймушина Ю. О., Плохотнюк О. С., 2011

© ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2011

ЗМІСТ

Пояснювальна записка.....	5
Розвиток флейтового виконавства від витоків до сучасності.....	7
Різновиди флейт.....	16
Побудова флейти.....	19
Природа утворення звуку на флейті.....	20
Анатомо-фізіологічні основи гри на флейті.....	22
Вікові особливості учнів.....	24
Психолого-педагогічні основи навчання гри на флейті.....	31
Музичний слух.....	35
Добір учнів для навчання гри на флейті.....	36
Постановка флейтиста.....	38
Виконавське дихання.....	40
Амбушур флейтиста.....	44
Робота губ.....	45
Робота язика.....	47
Штрихи та технічні прийоми.....	50
Динаміка.....	54
Вібрато.....	56
Специфічні прийоми гри на флейті.....	58
Техніка пальців.....	59
Організація самостійної роботи.....	62
Робота над музичним матеріалом.....	64
Інтерпретація.....	76

Публічний виступ.....	78
Виховання оркестрового музиканта.....	84
Методика проведення уроку.....	87
Програма з курсу „Музичний інструмент (флейта)”	
Пояснювальна записка.....	91
Рекомендації щодо проведення контрольних заходів.....	92
Організація обліку успішності, критерії оцінювання досягнень учнів.....	93
Загальні вимоги.....	94
Список нотної літератури.....	108
Програма з курсу „Педагогічний практикум”	
Пояснювальна записка.....	110
Зміст програми.....	111
Програмні вимоги з педагогічного практикуму за фахом „Оркестрові духові та ударні інструменти”.....	112
Список нотної літератури.....	135
Питання для самоконтролю.....	137
Термінологічний словник.....	138
Література.....	142

Пояснювальна записка

Майбутнє нашої нації більшою мірою залежить від підвищення інтелектуального, культурного й творчого потенціалу молодого покоління, яке формується під впливом навколишнього соціокультурного середовища. Вирішальна роль у формуванні творчої особистості належить педагогу і, відповідно, тим формам і методам навчання, які він застосовує в педагогічному процесі. Тому, особливого значення набуває вирішення проблем вдосконалення фахової підготовки учнів у дитячих музичних закладах як складової художньо-творчого розвитку підростаючого покоління.

У процесі формування особистості музиканта-інструменталіста об'єктивною закономірністю є виконавська майстерність. Знайти прийоми музичного виконавства, удосконалити навички багаторівневого інтонування музичних тканин, підвищити ладо-гармонійну та артикуляційну виразність на практиці, виявляється дуже складним процесом. Систематичне відвідування академічних концертів у музичних школах дає підстави зробити невтішний висновок про те, що гра учнів на інструменті (за рідкісним винятком) часом перетворюється в простий фізичний акт руху пальців по клапанах, який не виражає ніякого музичного змісту і не є цікавим для учня.

Початкова музична освіта формує світогляд нової генерації, сприяє розвитку естетичних поглядів і художніх здібностей дітей. Однією із складових музично-естетичного виховання учнів є клас спеціального інструмента в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання). Провідна роль у цьому процесі належить викладачеві. Саме він визначає зміст уроку, використовує різні форми і методи навчання таким чином, щоб зацікавити учня, зосередити його увагу на основних моментах оволодіння інструментом.

Разом з тим, процес вдосконалення музичної підготовки стане більш ефективним, якщо викладач використовуватиме сучасні теоретичні та методичні положення щодо анатомо-фізіологічних основ виконавського дихання, звуковидобування,

атаки звуку, інтонування, фразування, штрихів тощо. Також, особливу увагу потрібно приділяти історії становлення та розвитку флейтового виконавства. Грунтовні знання у цій галузі сприятимуть більш глибокому розумінню творчої спадщини видатних композиторів, стилістичних особливостей творів певних епох, що позначиться на якості виконавської підготовки учнів.

Під час гри на флейті музикант отримує певне нервово-психічне навантаження. Тому, знання основ психології, особливостей вищої нервової діяльності – обов'язкова умова добре організованого навчального процесу.

Головне правило молодого музиканта – це систематичні, щоденні заняття на інструменті. Виконавський апарат постійно повинен бути в підготовленому для роботи стані. Досягти цього можна тільки завдяки систематичним, щоденним тренуванням. Тому, регулярні самостійні заняття на інструменті є основою отримання міцних знань та навичок. Відповідно для досягнення більш високого рівня виконавської майстерності необхідно правильно організовувати самостійну роботу на інструменті з використанням різноманітної музичної та методичної літератури.

Особливого значення у навчально-виховному процесі набуває вирішення питань взаємозв'язку спеціальних і теоретичних дисциплін. Простежується невідповідність рівня засвоєння учнями музично-теоретичного матеріалу в класі сольфеджіо з потребами їх реалізації на заняттях з фаху. Це дійсно становить проблему, яку потрібно вирішувати.

Запропонований посібник розрахований на студентів спеціальності „Музичне мистецтво” ВНЗ та викладачів музичного відділення початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Він сприятиме систематизації процесу виконавської підготовки та вдосконаленню організації самостійної роботи учнів у класі флейти. Навчальний посібник містить теоретичні та методичні положення щодо розвитку вмінь та навичок, які необхідні молодому музиканту.

Подаються програми з курсів: „Музичний інструмент (флейта)”, „Педагогічний практикум” та методичні вказівки щодо їх реалізації в навчально-виховному процесі.

Розвиток флейтового виконавства від витоків до сучасності

Духові інструменти почали своє існування ще з давніх часів. Матеріалом для них служили кістка або ріг тварини, морська раковина, скорлупа великого горіха тощо. Первинні люди використовували їх у своєму повсякденному житті – на полюванні та війні, в обрядових церемоніях. Ці примітивні інструменти поступово вдосконалювались протягом століть і, навіть, тисячоліть [57, с. 6]. Однак, серед різноманітних предметів матеріальної культури епохи палеоліту зустрічаються духові інструменти, які дуже нагадують сучасні. Вже тоді намітились декілька видів духових інструментів із різними способами звуковидобування.

Одним з цих видів були давні флейти – поздовжні, поперечні й багатоствольні. Звук видобувався у результаті тертя струменя повітря об гострий край лабіального отвору. На поздовжній флейті іноді застосовували особливий пристрій для звуковидобування, який використовують і в наш час на блокфлейтах. Багатоствольна флейта (флейта Пана) мала декілька стволів, кожен з яких міг видавати один чи два (за допомогою передування) різних за висотою звуку.

Великі досягнення в області духового, а, зокрема, флейтового інструментарію пов'язані з розквітом культури Давнього Єгипту, країн Давнього Сходу. Про це свідчать зображення на барельєфах та інші пам'ятники культури.

У музично-виконавській культурі давніх держав існувало багато різноманітних духових інструментів – від простих флейт до високо розвинених язичкових інструментів. Наприклад, у Давньому Китаї за основу духового інструментарію була взята флейта. Це сяо (поздовжня глиняна флейта), пайсяо (різновид флейти Пана з дванадцятьма бамбуковими стовбурами), чи (поперечна флейта з 3-6 гральними отворами), юе (коротка поперечна флейта) та ін.. Всі ці інструменти мали м'яке і лагідне звучання.

Досить різнобічним був інструментарій Давньої Індії, який нараховував більше трьохсот різновидів духових та ударних інструментів. Найбільш розповсюдженим духовим

інструментом була ванша – різновид поперечної флейти. На ній, за легендою, грав бог Кришна.

Вагоме місце займали духові інструменти у музичній культурі Давньої Греції. Хоча музика в житті еллінів займала більш скромне місце в порівнянні з театром, архітектурою й скульптурою, вони високо цінували майстерність музикантів-виконавців. Кращим доказом цього слугує той факт, що змагання у грі на музичних інструментах включалося греками до програм Олімпійських ігор. А на Піфійських іграх (ігри, що влаштовувалися на честь Аполлона, який за легендою переміг дракона Піфона) музичним змаганням належала провідна роль [57, с. 7].

Популярним духовим інструментом у ті часи був сірінкс. За давньогрецьким міфом, бог лісів і полів Пан закохався у німфу Сірінкс. Гордою була німфа і відкидала будь-яке кохання. Вона звернулась за допомогою до річного бога, і той перетворив її на очеретинку. З цієї очеретинки Пан зробив „солодкозвучну” флейту. Звідси її назва: сірінкс або флейта Пана [8, с. 22]. Цей інструмент став головним серед інших в обрядах, музичних змаганнях, виставах, вечорах поезії, гімнастичних вправах.

Заключним етапом епохи античності стало падіння Риму (476 р.). Настав феодальний лад. Сувору заборону отримала інструментальна музика, яку церква вважала „брехливим мистецтвом”. На перший план вийшов церковний хоровий спів з його релігійними текстами. Переслідувались самі музичні інструменти, яких витиснули з церковної практики майже до VII ст.. Тільки пізніше, у VIII – IX ст., церква почала допускати інструментальну музику, підпорядкувавши її культовим інтересам. У період з X по XIV ст. особливих змін флейтове виконавство не зазнало.

Друга половина XV та XVI ст. увійшли в історію мистецтва як епоха Відродження або Ренесансу. Вона була ознаменована буйним розквітом світської музики. Саме в цей час виникають передумови для об'єднання духових інструментів в ансамблі, які, у свою чергу, підготували появу першого оркестру в широкому розумінні цього слова. Безумовно тільки в оркестрі духові інструменти отримали простір для

розвитку виражальних, технічних та інших можливостей (у тому числі і флейта).

Більш-менш постійні духові ансамблі почали виникати в багатьох містах. Вони призначалися не тільки для знаті, а також і для всіх жителів міста. Такі ансамблі за кількістю музикантів і різноманітністю інструментів нагадували оркестр, вони виконували музику для танців, вуличних процесій. Так, у карнавальних дійствах у Флоренції XV ст. великого значення мали духові інструменти різного характеру. Серед них були роги, труби, тромбони, бомбарди та поздовжні і поперечні флейти.

Таким чином, до початку XVI ст. з духових і струнних інструментів складається великий ансамбль, зародок сучасного оркестру.

В епоху Відродження триває еволюція конструкцій самих інструментів. Вже тоді були досягнуті певні успіхи в їхньому виготовленні. Відомо, що у Венеції й Болоньї виготовлялися кращі духові інструменти. Більшість їх видів, що застосовувалися в професійному мистецтві, мали цілі сімейства [34, с. 77].

Так, наприклад, до кінця XVI ст. виконавці користувалися переважно поздовжніми флейтами самих різних розмірів – дискантовими, альтовими, теноровими, басовими. З них часто складались ансамблі, кількість учасників яких доходило до двадцяти чоловік. Діапазон у всіх поздовжніх флейт коливався в межах від 2 до 2,5 октав. Вони володіли приємним, м'яким, але досить слабким і маловиразним звуком, нерівним по силі й не завжди точним по висоті, тому що ігрові отвори робилися не в тих місцях, де того вимагала акустика, а в тих, де було зручно закривати їх пальцями.

Подальший розвиток і вдосконалення духових інструментів пов'язані з історією оркестрової культури. Остання є відправним пунктом у визначенні основних етапів історії флейтового виконавства (і взагалі духового) та вдосконалювання конструкцій самих інструментів.

XVII ст. в Західній Європі стало новим етапом у розвитку історії виконавства. Зросли естетичні вимоги часу. Відродження в театрі, поезії, живописі, скульптурі зажадали нових засобів і в

області музичного вираження. Поступово затверджується гомофонно-гармонічний склад письма, з'являються нові жанри – опера, ораторія, кантата, соната, симфонія, концерт та ін. (А. Вівальді, К. Монтеверді, Д. Скарлатті, Ж. Рамо, Г. Персел).

Перший класик опери, геніальний реформатор в інструментальній сфері Клаудіо Монтеверді став найбільшим новатором в області оркестру. Він реформував оркестр, розділивши його на групи смичкових і духових. Вперше таким оркестром виконувалась опера „Орфей”. К. Монтеверді використав вже більш досконалі по конструкції й нові по емоційній виразності інструменти. За кількістю інструментів одного виду було декілька на весь оркестр, а флейта була одна.

Творцем французької національної опери „ліричної трагедії”, балету виступив в 70-ті роки Жан Батист Люллі – видатний композитор, представник класицизму. Він дуже вплинув на розвиток французького інструментального виконавського мистецтва.

Ж-Б. Люллі у своїй творчості затвердив уже існуюче при ньому оркестрове письмо. Вперше оркестр було розділено вже на три групи інструментів: 1) струнні; 2) дерев'яні духові; 3) мідні духові. Флейти найчастіше з'являлись у пасторальних сценах.

Мистецтво гри на духових інструментах у Франції було високим. Так, наприклад, відомі імена двох видатних флейтистів XVII ст. – Декато й Фільбер. Це були освічені й висококультурні музиканти, що цікавилися іншими видами мистецтв.

Духові інструменти одержали свій розвиток і в англійській музиці. Важлива роль приділялась музиці в театрі. Чимале місце займали в театральному оркестрі духові інструменти, у використанні яких склалися певні традиції. Так, наприклад, флейти брали участь у сценах весіль [29, с. 6].

Виконавські можливості духових інструментів постійно зростали. Створення оркестру, вихід духових інструментів на шлях сольного музикування спонукали музичних майстрів до подальшого вдосконалювання конструкції інструментів і відбору найбільш вдалих і довершених їх видів. У музичну практику на зміну численним сімействам приходять єдині, узагальнені типи духових інструментів. Останні як би

поєднують у собі всі кращі якості своїх історичних попередників.

Таким чином, XVII ст. – свідок появи і закріплення в оркестровій практиці поперечної флейти. Першим, хто ввів таку флейту в оперний оркестр як постійний інструмент, був Ж-Б. Люллі. Але від поздовжніх (прямих) флейт композитор ще не відмовився. Пряму флейту, або флейту з наконечником, тримали прямо перед собою. Вона мала більш поетичний звук, і однією з її назв була „ніжна флейта”. Однак поперечна флейта виявилася життєздатнішою, тому що мала більшу силу звуку й легко піддавалася різним удосконаленням. Тому до середини XVIII ст. вона остаточно витиснула пряму флейту із симфонічного оркестру.

Де й коли виникла поперечна флейта, невідомо. Припускають, що потрапила вона в Західну Європу, і насамперед у Німеччину, з Азії. На всіх європейських мовах поперечна флейта отримала назву „німецької”. Виготовлялася вона з одного шматка дерева, мала шість ігрових отворів, що прикривають пальцями, й одне – для вдмухування повітря. Канал стовбура був конічним, що звужується до кінця, завдяки чому звук виходив м'яким, ніжним, але не сильним (у той же час – більш голосним, ніж у поздовжньої). Основна ж відмінність поперечної флейти від попередньої полягала в тому, що звучала вона набагато виразніше й тому замінила свою суперницю. Основним звуком поперечної флейти було *ре* першої октави. Як сольний концертний інструмент поперечна флейта у той час майже не застосовувалася. У цій ролі зазвичай виступали всілякі види поздовжніх флейт. Визнання її як художньо-концертний інструмент відбулося у Франції. Французькі майстри першими почали займатися вдосконаленням поперечної флейти. Так, у 1695 році ними був застосований клапан *ре-дієз*, який підвищував основний звук інструмента на півтону. Тоді ж у конструкцію поперечної флейти були додані й деякі інші поліпшення: більш точне свердління каналу полегшило відтворення верхніх звуків і зробило їх більш гарними й співучими; виготовлення ж стовбура із трьох частин (колін) зі змінною середньою частиною, що мала різні розміри, давало можливість міняти

стрій флейти. Для точного підстроювання інструмента розсовували головну його частину, але, оскільки при цьому усередині каналу утворювався глибокий зазор, що впливав на якість звуку, у канал вставляли спеціальні дерев'яні кільця [57, с. 19]. У той час композитори застосовували флейту тільки в зручних для неї тональностях (соль мажор, ре мажор, до мажор).

До XVII ст. відноситься винахід і басової флейти. Відомо також, що придворний флейтист Людовика XIV Луї Оттетер сконструював контрабасову флейту з наконечником, що досягла у довжину більше 2-х метрів. Цей унікальний інструмент зберігається в музеї Паризької консерваторії.



Поряд з розвитком виконавства на духових інструментах і вдосконалюванням їхніх конструкцій з'являються педагогічні методи навчання гри на тому чи іншому інструменті. Найбільш ранній навчальний посібник, що дійшов до нас – це „Мистецтво гри на поперечній флейті”, написане відомим флейтистом Л. Оттетером, датоване 1707 роком. У таблиці аплікатури діапазон інструмента

вказується від *ре* першої октави до *соль* третьої. Таким чином, він дорівнює майже двом з половиною октавам. У той час, незважаючи на такий великий діапазон, флейта використовувалася у практиці в межах двох перших октав.

Перелом в історії оркестрово-виконавської культури намітився на рубежі 50-х років XVIII ст. Багатоголосся поступилося гомофонному стилю. Флейта постає справді концертним, навіть модним інструментом. Однак, вона ще не відрізнялась досконалістю. У конструкції було багато недоліків, що позначалося на чистоті інтонації й рівномірності сили звуку в різних октавах. Проте з'явився ряд видатних виконавців на цьому інструменті. Одним з найбільш популярних концертантів XVIII ст. вважався німецький флейтист-віртуоз Йоганн Йоахім

Кванц. Він був також освіченим музикантом, композитором і педагогом.

З успіхом Й. Кванц концертував у себе в країні й за її межами. Збереглися відомості, що Д. Скарлатті, котрий недолюблював дерев'яні духові інструменти, і зокрема флейту як непридатну для сольного виконавства, змінив свою думку, почувши гру Й. Кванца у Неаполі, й навіть написав для флейти кілька концертів. Він був у числі перших композиторів, які створили сольо-концертні твори для цього інструмента.

Й. Кванцу належить капітальна праця під назвою „Досвід посібника із гри на поперечній флейті”, видана в 1752 році. Йому належить також робота „Аплікатура для поперечної флейти у двох ключах” [57, с. 49]. З музичної творчості Й. Кванца безсумнівну цінність для нас становлять його твори для флейти. Він написав близько 300 концертів для однієї й двох флейт, 6 сонат для флейти, близько 200 камерно-ансамблевих п'єс за участю флейти. Його концерт соль мажор з успіхом виконується у наші дні.

Й. Кванц займався й удосконаленням флейти: він першим виготовив регулюючий гвинт для пробки головної частини інструмента. Але поліпшення конструкції інструменту відбувалося дуже повільно.

Удосконалюючи механізм поперечної флейти, що міцно ввійшла в оркестр, замінивши собою стару поздовжню, виконавці й майстри майже одночасно прийшли до думки про необхідність увести в механізм флейти додаткові клапани. В 1770 році італійський флейтист П. Флоріо зробив клапан для нижнього *до-дієз*. Причому він так боявся, що про його винахід довідаються інші музиканти й скористаються ним, що прикрив нижню частину інструмента невеликим футлярчиком, сховавши її від цікавих поглядів. Приблизно в той же час англійський флейтист Д. Тессіт увів короткий і довгий клапани *фа*, а потім – *соль-дієз* і *сі-бемоль*. Такий же винахід зробив німецький флейтист і інструментальний майстер І. Тромліц. А датчанин П. Петерсен пристроїв клапан для нижнього *до*. Додаткові клапани дозволили флейтистам отримувати всі півтони. Тим самим полегшувалася техніка гри, хроматичні пасажі стали більш легко виконуватися. Однак, удосконалення не позбавили

флейту від основних недоліків, які продовжували існувати. Це стосувалось інтонації, що залишала бажати кращого, і до рівномірності звучання в різних регістрах.

На початку XVIII ст. продовжується конструктивне удосконалення поперечної флейти. Для досягнення точності настройки, а також для зручності свердління каналу середнє коліно інструмента було поділено на дві частини. Ближче до середини століття були введені клапани *фа*, *соль-дієз*, *сі-бемоль* і *до*, що дало можливість видобувати на інструменті повний хроматичний звукоряд без застосування складних аплікатурних комбінацій.

Лише у 1847 році, після важкої п'ятнадцятирічної праці, Т. Бьом – талановитий флейтовий майстер – виготовляє нову флейту. Інструмент має циліндричну форму зі збільшеною голівкою. Основний принцип бьомівської флейти – кільцеві клапани. Цей винахід спочатку був невизнаний у Германії, і Бьом продав його французьким й англійським майстрам. Німецькі флейтисти вважали, що інструменти з кільцевими клапанами не мають справжнього флейтового звуку. Флейта мала збільшений діапазон від *до* першої до *до* четвертої октави. Кращі світові фірми одразу ж взяли її до виробництва. Але шлях нового інструмента в музичну практику був нелегким. Нову модель довго не визнавали флейтисти-професіонали, які не бажали оволодівати незвичним для них інструментом. Відомо, наприклад, що Паризька консерваторія почала навчання на флейті Т. Бьома лише через 46 років після її появи [38, с. 104].

Точне визначення мензури флейти і значне розширення гральних отворів привело до виникнення унікальної системи клапанів, розташованих під пальцями настільки зручно, що виконавець з легкістю міг упоратися з найскладнішими пасажами. Ці удосконалення дали можливість вільно видобувати звуки третьої октави [46, с. 4].

Вже у 20 – 30-х роках XX століття флейта Т. Бьома стала єдиним інструментом, який широко використовують у сольній, ансамблевій та оркестровій музичній практиці по сьогоднішній день.

Таким чином, роль флейтового виконавства в історії музичної культури, поза всяким сумнівом, досить вагома.

Композитор, виконавець-педагог, та інструментальний майстер упродовж століть визначали мистецтво гри на флейті, стимулювали його розвиток. У сольних, камерних, оркестрових творах композитори з плином часу ставили перед виконавцями-флейтистами все більш складні художні завдання. Відточуючи майстерність володіння інструментом, флейтисти знаходили нові способи гри, звертались до найбільш прогресивних конструкцій інструмента, над удосконаленням якого постійно працювала допитлива думка інструментальних майстрів. Еволюція флейтового виконавства, яка зумовлена історичним розвитком музичного мистецтва, отримує перспективу піднесення за рахунок вдосконалення інструмента.

У ХХ ст. флейта стає одним з найпопулярніших інструментів у музиці. Високий рівень виконавців французької флейтової школи, таких як Поль Таффанель, Філіп Гобер, а пізніше Жан-П'єр Рампаль робить Францію флейтовим центром і ковальнею шедеврів флейтового репертуару. У першій половині ХХ ст. твори для флейти складають композитори, представники французького імпресіонізму в музиці та їх послідовники – Едгар Варез, Клод Дебюссі, Габріель Форе, Анрі Дютійо, Альбер Руссель, Франсіс Пуленк, Даріус Мійо, Жак Ібер, Артур Онеггер, Сесіль Шамінад, Лілі Буланже, Жорж Ю, Ежен Бозза, Жюль Муке, Джордже Енеску та інші. До найбільш популярних творів цього періоду відносяться:

- Франсіс Пуленк. Соната для флейти і фортепіано.
- Анрі Дютійо. Сонатина для флейти і фортепіано.
- Клод Дебюссі. Сірінкс для флейти соло.
- Габріель Форе. Фантазія для флейти і фортепіано.
- Сесіль Шамінад. Концертино.

Флейта займає важливе місце у творчості Андре Жоліве, який написав для цього інструмента велику кількість творів, котрі увійшли до основного репертуару флейтистів: Концерт для флейти з оркестром, Концертна сюїта для флейти та ударних інструментів, „Песнь Линоса” для флейти і фортепіано, „5 причитаний” для флейти соло та інші. Цікаві і багаточислені твори для флейти Зігфріда Карг-Елєрта. Вже у середині ХХ ст. один за одним з'являються шедеври флейтового репертуару: сонати для флейти і фортепіано Сергія Прокоф'єва і Пауля

Хіндеміта, концерти для флейти з оркестром Карла Нільсена і Жака Ібера, а також інші твори композиторів Богуслава Мартину, Франка Мартена, Олів'є Мессіана. Декілька творів для флейти написали вітчизняні композитори: Едісон Денисов та Софія Губайдуліна.

У другій половині ХХ ст. багато композиторів пишуть твори для флейти соло без акомпанементу, частіше з використанням сучасних технік гри на інструменті. Особливо часто виконується Секвенція Лучано Беріо, також популярні Етюди Ісан Юна, „Голос” Тору Такеміцу, „Дебла” Кристофер Халфтер, та інші твори для флейти соло композиторів Хайнца Холлігера, Роберта Ейткена, Елліота Картера, Жильбера Амі, Казуо Фукісіма, Брайана Фернейхоу, Франко Донатоні та ін..

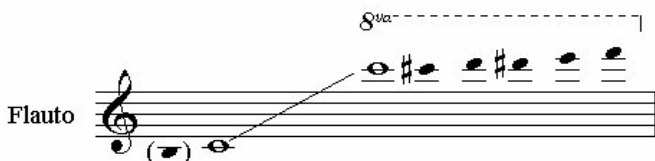
Різновиди флейт

Флейта – дерев'яний духовий музичний інструмент високого регістру, що додає виразності та чарівної звучності оркестру. Інструмент – нетранспонуючий.



Діапазон флейти складає три з половиною октави:

Приклад 1



Нижня нота *сі* у багатьох флейт відсутня, тому композиторам нерідко доводиться передбачувати варіанти виконання. Іноді можна зустріти використання ще більш низьких звуків, що досягається повним розслабленням губ або невеличким висуванням голівки інструмента.

Флейта має такі різновиди:



Мала флейта (флейта пікколо) – отримала розповсюдження у другій половині XVIII століття. Її розмір удвічі менше у порівнянні з великою. Складається з двох частин – голівки та корпусу. За

звучанням – самий високий духовий інструмент. Нотується мала флейта у скрипковому ключі. Звучить на октаву вище, ніж написано. Її діапазон – від *ре* першої октави до *до* четвертої октави (за нотним записом, за звучанням – на октаву вище). Іноді у військових оркестрах зустрічається флейта-пікколо *in Des*. Цей стрій полегшує виконання музики з великою кількістю бемолів.

Технічні можливості у флейти-пікколо такі ж, що й у великої, але за художніми можливостями вона поступається основному інструменту. В оркестрі, частіше за все, мала флейта використовується для продовження звукоряду інших дерев'яних духових інструментів й додає блиску загальній звучності. Нерідко вона використовується в якості сольного інструмента.



Альтова флейта відрізняється від основного інструмента трохи більшим розміром (довжини й діаметру) трубки. Аплікатура альтової флейти ідентична великій. Цей інструмент – транспонує (стрій *соль*), звучить на чисту кварту нижче, ніж написано. Зрідка зустрічається альтова флейта, яка має стрій *фа*. Вона звучить на чисту квінту нижче від написаного.

Цей інструмент володіє повним широким звуком. Більш гарним і цінним є нижній регістр флейти. Якщо його порівнювати в альтової флейти з основною, то можна сказати напевно, що перша має більш густе забарвлення. Технічні можливості ті самі, що й у великій.

Флейта д'амур мала стрій *ля*. Звучала терцією нижче ніж основна й відрізнялась від останньої дещо більшим розміром. Користувалась широкою популярністю з середини XVIII до початку XIX століття.

Басова флейта (альбізифон). Була виготовлена на початку XX століття, але до нашого часу майже не знайшла застосування. Інструмент був сконструйований у двох видах – поздовжньому та поперечному. Трубка басової флейти у два рази більше за основну. Звуковидобування й аплікатура схожі з великою флейтою. Нотується у скрипковому ключі, а звучить на октаву нижче.



Флейта існує в чотирьох основних різновидах, як було зазначено вище. Також існують: **велика флейта мі-бемоль** (кубинська музика, латиноамериканський джаз), **октобасова флейта** (сучасна музика, оркестр флейт) та **гіпербасова флейта**. Але використовуються ці інструменти дуже рідко. В якості прототипів існують флейти з більш низьким діапазоном.

Побудова флейти

Поперечна флейта являє собою поздовжню циліндричну трубку із системою клапанів, закриту з одного кінця, біля якого знаходиться спеціальний боковий отвір для прикладання губ і вдунання повітря. Сучасна флейта розділяється на три частини: голівку, тіло і коліно.

Голівка флейти. У великої флейти голівка пряма, але існують і загнуті голівки – на дитячих інструментах, а також на альтових і басових флейтах, щоб інструмент зручніше тримати. Голівка може бути зроблена із різноманітного матеріалу та його



комбінацій – нікелю, дерева, срібла, золота, платини.

Голівка сучасної флейти, на відміну від тіла інструмента, має не циліндричну, а конічну форму. У лівому кінці, усередині флейти, знаходиться пробка. Її положення суттєво впливає на загальний

стрій інструмента і повинно регулярно перевірятися (звичайно за допомогою зворотного кінця палички для протирання інструмента). Форма отвору голівки, форма і загин губок мають великий вплив на звук всього інструмента. Нерідко виконавці використовують голівки іншого виробника, ніж основний продуцент флейти. Деякі флейтові виробники як Laffin або Faulisi — спеціалізуються виключно на виготовленні голівок.

Тіло флейти. Будова тіла флейти можлива двох типів: „inline” („в лінію”) — коли всі клапани утворюють одну лінію, і „offset” – коли клапан *соль* висунутий. Також існує два типи клапанів – закриті (без резонаторів) і відкриті (з резонаторами). Відкриті клапани стали найбільш поширеними, бо вони мають перевагу в порівнянні із закритими: флейтист може відчувати швидкість струменя повітря і резонанс звука під пальцями. Також, за допомогою відкритих клапанів можна коригувати

інтонацію, а при виконанні сучасної музики без них взагалі практично не обійтись. Для дитячих або маленьких рук існують пластикові пробки, якими у разі необхідності можна тимчасово закрити всі або деякі клапани на інструменті.

Коліно флейти. На великій флейті можливе використання коліна двох типів: коліно *до* або коліно *сі*. На флейті з коліном *до* найнижчий звук – до першої октави, відповідно на флейтах з коліном *сі* – *сі* малої октави. Коліно *сі* впливає на звучання третьої октави інструмента, а також робить інструмент дещо важчим. На ньому існує важіль „гізмо”, який додатково використовується в аплікатурі четвертої октави.

Мі-механіка. Багато флейт мають так звану мі-механіку. Мі-механіка винайдена на початку ХХ ст. одночасно німецьким майстром Емілем фон Риттерсхаузенем і французьким майстром Джалма Жюліо незалежно один від одного, для того, щоб полегшити і покращити інтонацію ноти мі третьої октави. Деякі професійні флейтисти не використовують мі-механіку, тому що досконале володіння інструментом дозволяє легке взяття цього звуку і без її допомоги. Існують також альтернативи мі-механіки – платівка, яка закриває половину внутрішнього отвору (другого парного) клапана соль, розроблена фірмою Powell, а також парний клапан соль зменшеного розміру, розробленого фірмою Sankyo. Останній не отримав розповсюдження.

Сучасна флейта Бьома із закритими клапанами в лінію з мі-механікою і коліном *до*.

Природа утворення звуку на флейті

Гра на більшості духових інструментів пов'язана з використанням людського дихання. Звідси і виходить їх назва: староруське слово „дух” означає повітря. Звучне тіло будь-якого духового інструмента являє собою стовбур повітря, замкнений у його каналі.

З точки зору фізики, звук являє собою коливання у пружному середовищі. Коли ці коливання досягають нашого слуху, вони в певній області частот сприймаються як звук. Він

володіє трьома основними якостями: висотою, гучністю та тембром.

Флейта є інструментом із газоподібним збудником звуку. Звукові коливання з'являються у ній в результаті тертя видихуваного струменя повітря об гострий край губок амбушурного отвору (лабіума), яке знаходиться в голівці інструмента. Частота й характер збуджуваних коливань залежить від швидкості й концентрації потоку, від відстані між губною щілиною та лабіумом, від кута подавання дихання, від зворотного впливу резонатора на крайові тони, від форми й величини амбушурного отвору й інших чинників.

Частота коливань стовбура повітря (висота звуку) залежить від довжини інструмента. При збільшенні його довжини частота коливань зменшується (висота звуку знижується) і навпаки. Окрім того, за рахунок збільшення напруження амбушура і швидкості видиху (передування) стовбур повітря можна змусити вібрувати не тільки в цілому, але й розділити на 2, 3, 4 і т.д. рівні частини. Стовбур повітря, який звучить в цілому, дає основний тон. Розділений на дві рівні частини стовбур повітря звучить на октаву вище від основного тону; на три рівні частини – дає дуодециму вище основного тону; на чотири рівні частини – дає звук, який звучить двома октавами вище основного тону і т.д.. Ця послідовність звуків, яка видобувається за рахунок передування називається *натуральним звукорядом*, а самі звуки – *натуральними* або *обертонами* [65, с. 100].

Резонатором у флейти є її канал, наповнений повітрям. Найпростіші флейти давали можливість видобувати лише невелику кількість натуральних звуків. На флейті Пана висота звуку досягала за допомогою трубок різної величини (чим коротша трубка, тим вище звук). Проте, заміна їх у процесі гри робила важкою техніку виконання. Ось тоді з'явилась думка спробувати змінити довжину повітряного стовбура в межах однієї трубки, якщо просвердлити отвір, який би дозволяв повітрю вийти з трубки раніше її закінчення. Це скорочувало повітряний стовбур і таким чином підвищувало звук. Отвір, закритий пальцем, відновлював цілісність трубки.

Коли всі отвори закриті, резонуючий стовбур заповнює весь інструмент. Звукова хвиля змушена долати максимальну відстань. Частота її коливань у цьому випадку буде мінімальною, а звук самим низьким для флейти. Відкриваючи перший від кінця каналу отвір, скорочують діючу частину звукового каналу. Скорочення шляху, який повинна пройти звукова хвиля, підвищує частоту її коливань, а отже й звук. Відкриваючи наступний клапан, знову скорочують довжину хвилі й підвищують звук і т.д.. Для подібного скорочення діючої довжини каналу існують відкриті клапани, які дозволяють отримати діатонічну гаму в межах октави. Альтеровані звуки видобуваються за допомогою закритих клапанів, а більш високі звуки – передуванням [4, с. 23].

Для отримання звуку доброякісного по відношенню до тембру необхідно дотримуватись певних правил. Губи учня не повинні бути дуже напружені. Щілина між губами не може бути більше тієї норми, яка потрібна для звуку певної висоти і сили. Розтягненість губ також має бути помірною – достатньою для формування щілини між губами. Вдмухуваний струмінь повітря повинен бути налаштований на середину отвору в головці флейти.

Несумісність положення щілини між губами (зміщення її вліво або вправо) з отвором на головці флейти негативно відбивається на чистоті звуку та його тембрових якостях. Якщо щілина розташовується не посередині губ, то відповідно повинна бути зміщена й голівка. Прагнення домагатися в цьому випадку переміщення щілини до середини губ буде найгрубішою помилкою педагога.

Анатомо-фізіологічні основи гри на флейті

Виконавство на музичному інструменті, як і будь-який інший прояв трудової діяльності людини, зумовлене цілим рядом складно організованих м'язових рухів. Оволодіння технікою гри на флейті значною мірою пов'язано зі специфікою дихання, роботи губ, язика та інших органів.

Практикою встановлено і спеціальними дослідженнями підтверджено, що функціонування цих органів більш ефективно, якщо керувати ним з урахуванням даних анатомії і фізіології.

М'язи та їх функції. У людському організмі рухи здійснюються завдяки погодженій діяльності всіх м'язів тіла. Розглядаючи функціонування м'язів музиканта-флейтиста, необхідно відзначити, що це потребує відповідної витрати енергії. Рухи пальців, рук, процеси вдиху і видиху базуються на роботі м'язів при певному їх напруженні. Велике значення для виконавця має м'язовий тонус. Він пов'язаний з умінням музиканта включати в роботу тільки ті м'язи, які необхідні в даний час. При цьому вони витрачають мало енергії, і виконавець не стомлюється. У різних людей м'язовий тонус різноманітний і залежить від віку, статі, інтенсивності фізіологічних процесів (зокрема, обміну речовин), психіки та інших індивідуальних властивостей організму.

На флейті звук видобувається завдяки скороченню м'язів (дихальних, амбушурних та ін.). Але, навіть найпростіший рух, підйом чи опускання пальця, являє собою складну картину взаємодії різних систем організму. Сигнал до скорочення передається від центральних відділів нервової системи до рухомих закінчень нервів у м'язових волокнах, що і забезпечує багатогранність рухів, їх нескінченну варіативність, можливість виконати м'язовий рух швидко або сповільнено, з більшим або меншим напруженням.

Слід звернути увагу на м'язові відчуття учня. Флейтист-початківець не може довго утримувати інструмент на двох великих пальцях. Коли м'язи стомилися, пальці починають боліти і прогинаються. Якщо при цьому учень продовжує грати, то мимоволі він починає стискати флейту іншими пальцями, що призводить до скованості в пальцях і кистях рук. В таких випадках необхідний відпочинок. Завжди слід зберігати у пальцях таке м'язове відчуття, яке виникає в людини, коли вона бере, наприклад, тонку порожню склянку або інший якийсь ніжний предмет.

Губи, їх будова і форма. Губи являють собою постійні складки шкіри, в основі яких міститься коловий м'яз рота. За формою верхня губа відрізняється від нижньої. На ній в

середині червоної облямівки утворюється горбочок, який опускається до нижньої губи. Нижня губа має більш простий і рівний обрис, і її червона облямівка також звужується до кутів рота. Масивна нижня щелепа має сильні м'язи підборіддя, отже „міцнішу” нижню губу. Це благотворно впливає на працездатність губного апарату при грі на флейті.

Форма губ буває різною щодо довжини, ширини, товщини. Розрізняють губи тонкі, середні, повні і дуже повні. Але, у порівнянні з іншими духовими інструментами, форма губ для флейтистів не має особливого значення.

М'язи язика. Язик – орган виключно м'язовий. Зміна його форми і положення у роті впливає на процес жування, мовну артикуляцію, гру на флейті тощо.

М'язи язика поділяють на зовнішні та внутрішні. Зовнішні – забезпечують різноманітні рухи язика: підборідно-язичний видає його вперед, під'язично-язичний – назад і донизу, шило-язичний забезпечує його рухи назад і догори. Внутрішні м'язи змінюють форму язика: поздовжні – розтягують або стягують язик в передньо-задньому напрямку, розширюючи або звужуючи його; поперечні м'язи збирають язик по боках, від чого він стає товстішим і круглішим; вертикальні м'язи, розслаблюючись, звільняють тіло язика, і він стає більш плоским і м'яким.

Працездатність язика, швидкість і точність його дій багато в чому залежить від об'єму, довжини та маси. Кволий, м'ясистий, великий, він з напруженням робить швидкі, чіткі, тонкі рухи, вкрай необхідні при грі на флейті.

Отже, знання анатомо-фізіологічних особливостей окремих органів, їх систем та всього організму дає змогу більш усвідомлено керувати виконавським апаратом флейтиста і з меншою витратою фізичної енергії та часу досягти позитивних результатів у навчанні.

Вікові особливості учнів

Визнаючи необхідність вікового та індивідуального підходу до учня, слід зазначити, що кожен вік дитини потребує

відповідного виховання, в якому найголовніше – співучасть у всіх сферах розвитку. Оскільки психічні якості не виникають самі по собі, а формуються в процесі виховання, що спирається на розвиток, то охарактеризувати дитину певного віку неможливо без урахування умов її навчання і виховання. Тому, психологічна характеристика віку виявляє передусім ті психічні якості, які можна і необхідно сформувати у дитини. Розглянемо особливості учнів молодшого шкільного віку та підлітків, тому що переважно саме ця вікова категорія учнів навчається на музичних відділеннях початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

Молодшими школярами вважають дітей віком від 6 – 7 до 10 – 11 років, які навчаються у 1 – 4 класах сучасної загальноосвітньої школи. Цей віковий період завершує етап дитинства. Опановуючи новий для себе вид діяльності – навчання, молодші школярі ще багато часу й енергії віддають грі. У цих видах діяльності розгортаються їхні стосунки з ровесниками і дорослими, особистісне психічне життя і психічний розвиток, формуються психічні новоутворення, завдяки чому діти виходять на новий рівень пізнання світу і самопізнання, відкривають нові власні можливості і перспективи [52].

Діти повинні навчитися розрізняти ігрові і навчальні завдання, розуміти, що навчальне завдання, на відміну від гри, обов'язкове, його необхідно виконувати незалежно від того, хоче дитина це робити чи не хоче. Гра сама по собі не повинна усуватися зі сфери активного життя дитини. Недоречно вказувати дитині на те, що вона вже стала дорослою і займатися іграшками тепер їй повинно бути соромно.

Звичайно дитина поступово починає розуміти значення гри в умовах її нового місця в системі соціальних відносин людей, при цьому залишається незмінне і жагуче бажання до гри.

Особливість здорової психіки дитини – пізнавальна активність. Її допитливість постійно спрямована на пізнання і побудову свого бачення навколишнього світу. Дитина, граючи, експериментує, намагається встановити причинно-наслідкові зв'язки і залежності. Вона сама, наприклад, може дізнатися, які

предмети тонуть, а які будуть плавати. Чим активніша в розумовому відношенні дитина, тим більше вона задає питань і тим різноманітніші ці питання. Дитина може цікавитися усім на світі.

Дитина прагне до знань, а саме їх засвоєння відбувається через численне „Навіщо?“ „Як?“ „Чому?“ Вона змушена оперувати знаннями, представляти ситуації і намагатися знайти можливий шлях для відповіді на питання. Під час виникнення певних завдань дитина намагається вирішити їх, уявляючи собі реальну ситуацію, і як би діє в ній у своїй уяві. Таке мислення, у якому вирішення питання відбувається в результаті внутрішніх дій з образами, називається наочно-образним. Образне мислення – основний вид мислення в молодшому шкільному віці [28, с. 4].

Пізнавальна активність дитини молодшого шкільного віку спрямована на дослідження навколишнього світу. Якщо 6 – 7 літня дитина зайнята важливою для неї грою, то вона, не відволікаючись, може грати 2 – 3 години. Так само довго вона може бути зосереджена і на продуктивній діяльності (малюванні, конструюванні, виготовленні значимих для неї виробів).

Однак, такі результати зосередження уваги – наслідок інтересу до того, чим зайнята дитина. І навпаки, буде нудитися, відволікатися і почувати себе зовсім нещасною, якщо треба бути уважною у тій діяльності, що їй байдужа або зовсім не подобається.

Молодший школяр певною мірою може і сам планувати свою діяльність. При цьому він словесно проговорює те, що повинен зробити і в якій послідовності буде виконувати ту чи іншу роботу. Планування, безумовно, організує увагу дитини.

І все-таки, хоча діти в початкових класах можуть довільно регулювати свою поведінку, мимовільна увага переважає. Дітям важко зосередитися на одноманітній і малопривабливій для них діяльності або діяльності, яка потребує розумового напруження.

Головною особистісною характеристикою молодшого школяра є прийняття і усвідомлення своєї внутрішньої позиції, що дає підстави вважати цей вік зрілим дитинством. Цей віковий період характеризується розвитком розумової працездатності хлопчиків і дівчаток, загострюється пам'ять, їм

властиві пластичність психіки, допитливість, щирість і безпосередність; чуйність, довірливість, щедра емоційність, нестійкість уваги, швидка втомлюваність, захоплення ігровою діяльністю, потяг до самостійності й самоутвердження свого власного „Я”, конкретність й образність мислення.

У вихованні учнів такого віку великої уваги потребує формування їхнього характеру: навичок поведінки, витривалості, чуйності, доброти й милосердя, вміння долати труднощі, вироблення цілеспрямованості й стійкості уваги, організованості, ощадності, хазяйновитості. У цьому ж руслі не менш важливе значення має вироблення духовно-моральних та вольових рис: патріотизму, працьовитості, розумної ініціативи, відповідальності, національної свідомості, рішучості й наполегливості, сумлінного ставлення до навчання, охайності, дисциплінованості, згуртованості, чесності, людської гідності, скромності, взаємної поваги й терпимості, осудливого ставлення до егоїзму, неробства, чванства.

Діти молодшого шкільного віку дуже емоційні, поступово вчаться керувати емоціями, стають стриманішими, більш врівноваженими. Розвиваються почуття власної гідності (гнів – на приниження, позитивні переживання – на похвалу), дружби, симпатії, товариськості, обов’язку, гуманності, з віком стають самокритичні.

Воля дітей молодшого шкільного віку – нестійка, піддаються навіюванню. Формується вимогливість, самостійність, впевненість у своїх силах, витримка, наполегливість.

Характер – лише формується. Часто виявляються особливості темпераменту. Більшість учнів – чуйні, допитливі, безпосередні у вияві своїх почуттів.

Самооцінка – конкретна, ситуативна, багато в чому визначається оцінкою вчителя.

Уява – бурхлива, яскрава з рисами некерованості. Розвивається творча уява.

Пам’ять – довільна, розвиваються всі види пам’яті, особливо образна і логічна.

Сприйняття – розвиваються цілеспрямованість і активність сприйняття.

Мислення – понятійне, науково-теоретичне.

Увага – легше зосереджуватись на конкретному музичному матеріалі, підкріпленому різними засобами наочності. Важко переборювати відволікання уваги. Тому слід дбати про усунення перешкод, які заважають зосередженню.

Підлітковий вік охоплює період від 11 – 12 до 14 – 15 років, що відповідає середньому шкільному віку, тобто 5 – 9 класам сучасної загальноосвітньої школи. Його називають перехідним і тому, що у цей період відбувається перехід від дитинства до юності, від незрілості до зрілості. Ця особливість проявляється в фізичному, розумовому, моральному, соціальному та духовному розвитку особистості.

У цей період в особистості дитини відбуваються складні і суперечливі зміни, на підставі чого його ще називають важким, критичним, перехідним. Така оцінка зумовлена багатьма якісними змінами, які нерідко пов'язані з докорінним руйнуванням попередніх позицій, особливостей активності, інтересів і стосунків дитини. Відбуваються вони за порівняно короткий час, здебільшого бувають несподіваними і надають процесові розвитку стрибкоподібного, бурхливого характеру. Майже завжди ці зміни супроводжуються появою у підлітка суб'єктивних труднощів. Ускладнюється і його виховання, оскільки підліток не підкоряється ефективним щодо молодшого школяра впливам дорослих, у різних формах проявляє непослух, опір і протест (упертість, грубість, негативізм, замкненість) [52].

Підлітковий вік пов'язаний з перебудовою всього організму дитини, зумовленою, насамперед, статевим дозріванням. Активізація діяльності як статевих, так і інших залоз внутрішньої секреції спричинює інтенсивний фізичний і фізіологічний розвиток.

Прискорюється ріст організму, досягаючи для хлопчиків найвищих показників у 13 років і продовжуючись до 15 – 17 років. У дівчаток цей процес розпочинається і закінчується на два роки раніше. Зміцнюється м'язово-скелетна система, зростає фізична сила. Помітною є невідповідність розвитку серця, масі тіла і судинній системі, яка не дозволяє постачати потрібну кількість крові до різних ділянок тіла.

Найважливішим у підлітковому віці є становлення самосвідомості, що характеризується, передусім, почуттям дорослості [32]. Однак, об'єктивної дорослості у підлітка ще немає. Суб'єктивно вона виявляється в розвитку відчуття дорослості і тенденції до дорослості [51]. Підліток намагається зайняти місце дорослого в системі реальних стосунків між людьми, тому для нього і мужність, і сміливість, і одяг важливі, передусім, у зв'язку з цією соціальною позицією.

Підліток вимагає визнання своєї самостійності, рівності з дорослими, хоч для цього і відсутні реальні передумови – і фізичні, і інтелектуальні, і соціальні. Лише в спеціально організованій діяльності можна створювати ситуації, в яких взаємостосунки з дорослими (і однолітками також) відповідали б прагненням і потребам підлітків. Провідною діяльністю в цей період стає інтимно-особистісне спілкування [60].

У навчально-виховному процесі педагогові необхідно також враховувати темперамент дитини. Виділяють такі типи темпераменту: сангвінік, флегматик, меланхолік і холерик.

Дітей із сангвінічним темпераментом характеризують легка збудливість почуттів, які не дуже міцні, але відносно стійкі. Вони енергійні, активні, але довго не витримують одноманітної діяльності, здебільшого не сором'язливі, але стримані, легко спілкуються, користуються повагою ровесників, не схильні ображатись, беруть участь у громадській роботі класу і школи. За сприятливих умов виховання зростають спокійними, в міру рухливими, адекватно реагують на зміну обставин, за несприятливих – виявляють байдужість, безвідповідальність. Правила поведінки й уміння ними керуватися засвоюють легко, але без систематичних повторень швидко втрачають. Завдяки рухливості добре піддаються як позитивному, так і негативному впливу. На зауваження викладача реагують спокійно, не опираючись.

Діти холеричного темпераменту характеризуються легкою збудливістю почуттів, силою і стійкістю їх у часі. Поведінка їх енергійна і різка. Вони бурхливо реагують на подразники, їм важко переключатися на спокійнішу справу. У колективі прагнуть самостверджуватись, люблять організувати ігри, охоче залучаються до різних видів діяльності. За правильних

умов виховання виявляють активність, наполегливість у роботі, за неправильних – стають неслухняними, запальними, образливими. Покарання, зауваження викладача діють на них негативно, збуджують, роблять їх грубими, викликають намагання вчинити „на зло”. У спілкуванні з такими дітьми потрібно зважати на їхні особливості, бути спокійним, доброзичливим, але вимогливим ставленням формувати стриманість.

У дітей флегматичного темпераменту почуття важко збуджувати, проте тривалі і стійкі. Флегматик повільний, неохоче спілкується, часто нехтує тим, що вимагає швидкості, зайвих рухів. Він уникає доручень, але отримавши їх, виконує, хоч і не поспішаючи, дотримується порядку, організованості. Ухиляється від конфліктів, його важко образити, але, вступивши в конфлікт, глибоко переживає, хоч зовні не демонструє цього. Щоб посилити активність флегматиків, їх слід залучати до частих концертних виступів. За сприятливих виховних умов вони виростають вдумливими, слухняними, організованими дітьми, які добре сприймають зауваження педагога, виправляють помилки; за несприятливих – лінивими, байдужими, апатичними, пасивними.

Діти з меланхолічним темпераментом надзвичайно чутливі. Почуття, що легко виникають у них, є міцними й стійкими у часі. Вони сором'язливі, малоактивні, важко пристосовуються до нових обставин, відзначаються хворобливою вразливістю, швидкою втомлюваністю, невпевненістю у своїх силах, поганим настроєм, страхом перед труднощами. Побоюючись труднощів, будучи невпевненими у своїх силах, вони губляться при опитуванні, виконанні заданого музичного твору, хоч мають знання. Чуйне ставлення учителів, батьків до таких учнів, підбадьорювання, доброзичлива і своєчасна допомога сприяють створенню життєрадісного настрою, зміцнюють волю, прагнення до успіху.

Характер тісно пов'язаний з темпераментом, який може сприяти або протидіяти розвитку певних рис характеру. Тому дуже важливо знати свій темперамент. Так, холерику або сангвініку легше, ніж меланхоліку чи флегматику, сформувати в собі ініціативність і рішучість. Однак для холерика може стати

серйозною проблемою формування стриманості та самоконтролю, а для сангвініка – вимогливості до себе. Меланхоліку важче долати сором'язливість і тривожність, а флегматику – розвивати активність.

Характер формується протягом усього існування людини. У перші роки життя провідним чинником розвитку характеру стає наслідування дорослим; у молодшому віці поряд із наслідуванням на перше місце виступає виховання. А починаючи з підліткового віку важливу роль у формуванні характеру відіграє самовиховання. Характер може свідомо цілеспрямовано вдосконалюватися самою людиною завдяки зміні соціальної поведінки, спільної діяльності, спілкування з іншими людьми тощо.

Психолого-педагогічні основи навчання гри на флейті

Успішність формування і розвитку музиканта-флейтиста пов'язана і зумовлена, з одного боку, анатомо-фізіологічними особливостями учня, а з іншого, – обізнаністю педагога в галузі психолого-педагогічних принципів навчання. Остання диктується необхідністю комплексного виховання гармонійно розвиненої особи, здатної не лише засвоювати готові знання, навички і вміння, а й самостійно їх здобувати.

Педагогові-фахівцю відводиться роль не лише практика, а й теоретика-дослідника. В його завдання входять як організація добору учнів на базі всебічної діагностики їх даних, так і пов'язана з нею розробка змісту навчання з опорою на програмні вимоги. Далі йде добір форм і методів викладання, які зумовлюють найвищу продуктивність навчально-пізнавальної та музично-виконавської діяльності учня.

Формування майстерності молодого музиканта-флейтиста багато в чому залежить від уміння педагога в процесі навчання впливати на інтереси і сприйняття, увагу і пам'ять, волю, характер і емоції учня.

Сприйняття і спостережливість. Сприйняття як первинний образ становить складний процес відображення дійсності в нашій свідомості. Воно є почуттєвим відбиттям

навколишніх предметів. У процесі активної пізнавальної діяльності сприйняття людини стає цілеспрямованим. У цьому випадку воно пов'язане з конкретним бажанням, захоплюючою діяльністю і стає спостереженням.

Сприйняття і спостереження потребують великої підготовки, яка полягає в умінні точно встановлювати факти, фіксувати їх. Якщо педагог постійно звертає увагу учня на ті чи інші особливості його гри або гри інших виконавців, то він поступово привчає його до спостереження над самим собою і над виконанням інших музикантів. Тому необхідно привчити учня самостійно помічати на уроках найдрібніші огріхи у виконанні. Учень мусить глибше пізнавати твір, проникати розумом і почуттям у його структуру і характер, вміти точно фіксувати свої відчуття і контролювати їх, реально оцінювати якість досягнутого звуку, оволодівати різними штрихами, досягати інтонаційної виразності, навчитися продуктивно працювати й переборювати складні технічні пасажі та ін..

Увага. Одним з найважливіших процесів психічної діяльності людини є увага. У психології розрізняють два різновиди людської уваги: мимовільну (не пов'язану з пізнавальною зацікавленістю) і довільну (вольову). Співвідношення цих двох видів уваги, на яких базується навчальний процес, не мусить бути трафаретним. Вони являють собою певний педагогічний інтерес, і з ним слід рахуватися з метою більш точної організації процесу виховання.

Навчальний матеріал повинен відповідати можливостям учня. Увага людини має здатність розповсюджуватись. Якщо в класі флейти навчається неухважний і неорганізований учень, то в полі зору педагога разом з іншими важливими завданнями мусить бути й увага учня. Педагог повинен навчити його бути уважним у процесі роботи.

Увагу учня слід зосереджувати і націлювати послідовно на окремі елементи виконавського процесу, наприклад: на правильний вдих і видих, на атаку і завершення звуку, на виконання динамічних нюансів та ін.. Не можна забувати про те, що на початковому етапі учням важко одночасно стежити за правильною роботою органів дихання, рухів язика при атаці звуку тощо. Тому педагог повинен вибрати на уроці одну

важливу ділянку для концентрації уваги учня, а потім в міру її засвоєння поступово підключати до неї інші.

Таким чином, увага є внутрішнім процесом націленої діяльності людини, процесом усвідомлення і пошуку, що починає діяти внаслідок задоволення потреб і готовності всього комплексу психічного і виконавського апарату учня до дії.

Пам'ять. Пам'ять музиканта – це скарбниця музики, знань, навичок, пережитих почуттів, завчених рухів і всього слухового досвіду. Вона не є самостійною, незалежною особливістю людини. Музична пам'ять включає в себе різні види пам'яті: слухову, рухову, логічну, зорову та ін.. Зустрічаються учні, у яких розвинутий виключно один її вид. Але значна частина дітей має пам'ять змішаного типу, в якому сполучені елементи зорового, слухового, рухового запам'ятовування.

Здібності учня формуються й удосконалюються в процесі діяльності. Тому, дуже важливо протягом всього періоду навчання і виховання на уроках у класі флейти систематично проводити роботу, направлену на всебічний розвиток учня, зокрема його пам'яті. Методи навчання, застосовані педагогом у кожному окремому випадку, сприяють розвитку в учня того чи іншого виду пам'яті. Чим глибше учень вникає в суть образів твору, у найдрібніші його деталі, тим ґрунтовніше він їх запам'ятовує. Перш, ніж учень приступить до вивчення музичного твору, він повинен вірно і всебічно розібрати його з педагогом.

Ті учні, що скаржаться на погану пам'ять, нерідко просто не вміють запам'ятовувати і не враховують ті умови, які необхідні для цього процесу. Важливою умовою швидкого запам'ятовування є наявність цікавості до того музичного матеріалу, який треба запам'ятати, і уваги у процесі засвоєння і відтворення твору. Також великого значення набувають почуття. Все, що пов'язано із радіщами, сумом, гнівом, як правило, запам'ятовується краще, ніж те, до чого учень ставиться байдуже. Розуміння того, що треба запам'ятати, теж є вагомим. Якщо учень не зрозумів музичний матеріал, він починає його засвоювати механічно. Така робота над твором

тільки зашкоджує виконавському розвитку. А матеріал, вивчений таким чином, швидко забувається.

Запам'ятовування – це праця, і іноді нелегка. Тому важливою умовою для засвоєння музичного є наполегливість, завзятість в роботі, вміння домагатись повного й міцного запам'ятовування.

Емоції і почуття. Емоції і почуття відбивають ставлення людини до навколишньої дійсності, розкривають її переживання. Музика допомагає пізнати глибокий світ людських почуттів.

Незаперечним фактом є необхідність позитивного емоційного „забарвлення” уроку. Емоції радощів викликають бажання працювати, активізують навчальний процес. Коли учень отримує задоволення від занять і відчуває впевненість у своїх силах, педагог бачить позитивні наслідки своєї роботи, і взаємини його з учнем переростають у справжню співтворчість. Але зустрічаються й такі випадки, коли у процесі уроку виникають негативні емоції. Педагог не задоволений успіхами учня, а той втрачає віру у здатність перебороти труднощі. Все це не дає позитивних наслідків і може призвести до розриву взаємин між учнем і викладачем.

Завдання і роль педагога у період невдач – організувати і надихнути учня. Викладач повинен уміти „виправити” настрої уроку і знайти індивідуальний підхід до вихованця. Успіх у навчанні підбадьорює учня і, водночас, зміцнює почуття впевненості у своїх силах.

Потрібно ретельно готувати учнів до перших концертних виступів на сцені, щоб можлива перша невдача не відбилася негативно на майбутніх виступах, а успіх надихнув їх на ще серйозніший підхід до навчання.

Воля. Важливе місце у процесі навчання належить розвитку волі учня. Воля – це здатність свідомо і переконано діяти для досягнення поставленої мети. Завдяки волі людина може організувати свою психічну діяльність. Рішучість, сила волі, наполегливість – якості вольової людини.

На практиці доводиться стикатися з учнями, які мають досить різні характери, що впливають на розвиток їхніх індивідуальних здібностей. Недолік у розвитку вольових

якостей вихованця виражається у неорганізованості, невмінні зосередитися тощо. До такого учня педагогу потрібно проявляти більшу наполегливість і підвищену вимогливість стосовно вирішення питань активізації його творчої діяльності.

Занадто складні, нерозв'язні завдання можуть деморалізувати волю, але труднощі і перешкоди, які учень може ретельно перебороти, загартовують його.

Музичний слух

Музичний слух – це здібність людини сприймати, уявляти і свідомо відтворювати музичні звуки, розрізняти їх за висотою, тривалістю, динамікою, ритмікою, тембром, відчувати функціональні зв'язки між ними. Існує загальноприйнятий поділ слуху на абсолютний і відносний.

Абсолютний слух дає змогу негайно і безпосередньо визначати або відтворювати висоту музичного звуку без порівняння з будь-яким іншим звуком, висота якого відома.

Відносний слух здатний визначати висоту звуку на підставі даного, відомого за висотою тону, але не завжди – висоту окремого, ізолюваного звуку.

Порівнюючи ці два види музично-слухових здібностей, зробимо висновок, що володіння абсолютним слухом дає флейтисту певні переваги. Музикант з абсолютним слухом уявляє висоту звуку ще до початку його реального звучання. Це дає йому можливість підготувати свій виконавський апарат до видобування потрібного звуку.

Відсутність такого слуху не є перешкодою для оволодіння виконавською майстерністю. Достатньо володіти добрим відносним слухом, який може розвиватися і в деяких випадках набувати рис абсолютного. Окремі виконавці-флейтисти, які володіють відмінним слухом, здатні дуже тонко відчувати темброве забарвлення звуків свого інструмента. Внаслідок цього вони спроможні визначати абсолютну висоту звуку, граючи на флейті або тільки держачи її в руках. Ця здатність зближує відносний слух таких музикантів до абсолютного.

Також необхідною і досить важливою музичною здібністю є наявність у музиканта *внутрішнього слуху* – здатності уявляти музику по пам'яті, за допомогою музичного уявлення, не відтворюючи її ніяким способом: програванням, переглядом нотного тексту та ін., а лише на підставі нагромадженого досвіду.

Внутрішній слух складає основу формування свідомого уявлення не тільки висотності звуку, а й ладові його визначеності, тембральної насиченості, динамічної характерності та ін. якостей. Недостатній розвиток внутрішнього слуху стримує становлення музичних здібностей і є перешкодою в планомірному музичному вихованні.

Музичний слух взаємопов'язаний і з діями інших компонентів виконавського апарату, особливо з роботою язика і пальців.

Зв'язок між слуховими відчуттями і діями язика легко визначити в момент атаки звуку. Точність начала звуку, ступінь твердості і м'якості атаки, виразність того чи іншого прийому звуковидобування – все це перевіряється слухом.

Слухові відчуття також контролюють і направляють роботу пальців. Ступінь погодження їх рухів як між собою, так і з язиком ми не зможемо перевірити без допомоги слуху.

Вирішальне значення для розвитку слуху має прагнення музиканта постійно вслуховуватися в свою гру, ретельно контролювати слухом кожний звук, що видобувається.

Добір учнів для навчання гри на флейті

Починати навчання гри на флейті можна з дев'ятидесятирічного віку. Існують випадки, що дитину зараховують до числа учнів і з шестирічного віку. Такі діти починають навчання спочатку на блокфлейті, а потім поступово переходять до навчання на великій флейті. Слід пам'ятати, що дітям, зарахованим до музичної школи, доведеться поєднувати заняття з дисциплінами загальноосвітньої школи. Таке збільшене розумове і фізичне навантаження легше витримують ті діти, які мають повноцінне здоров'я і необхідні здібності.

Потрібно переконатися, що в майбутнього флейтиста здорові верхні дихальні шляхи, очі, вуха, що у нього немає хронічного захворювання серця, печінки, нирок та інших внутрішніх органів. Слід перевірити в майбутнього учня наявність музичного слуху, пам'яті і чуття ритму. Крім того, враховується рівень загального розвитку вступника – кмітливість, допитливість, глибина сприйняття, ініціативність та інші індивідуальні якості.

Розглядаючи зовнішню будову органів, пов'язаних з грою на флейті, звертають увагу на структуру і форму губ. Найбільш прийнятними слід вважати губи середньої повноти без природжених вад або набутих травм.

Язик теж має неабияке значення для майбутнього флейтиста. Форму і розмір язика визначають за легкістю і чіткістю вимовлення літер під час розмови. Відзначаються ті кандидати, у кого язик пружний, нормальної довжини і не дуже масивний.

Довжина рук і пальців не має істотного значення для гри на флейті. Слід лише переконатися в можливості рук вільно згинатися, а пальців – легко і з потрібною швидкістю робити різноманітні рухи.

Наступний етап перевірки кандидатів – визначення музичних задатків. Для наявності музичного слуху майбутньому флейтисту пропонують проспівати улюблену пісню або окремі звуки різної висоти, взяті викладачем на роялі чи іншому музичному інструменті. Якщо вступник вільно розрізняє тонові і півтонові інтервали, він, безумовно, має звуковисотний слух.

Перевірка гармонічного слуху полягає в тому, щоб визначити, скільки звуків в одночасно взятому співзвуччі чує кандидат і чи може він повторити окремо кожен з них.

Рівень слухової музичної пам'яті виявляють за точністю запам'ятовування і вірністю відтворення невеликої гармонічно стійкої музичної фрази.

Наявність ритмічного чуття підтверджується вмінням точно повторити задану метро-ритмічну побудову мелодії, яка щойно прозвучала.

Музичні здібності можна розвинути до необхідного рівня шляхом певної системи виховання і навчання. Однак, наявність

самих необхідних вроджених задатків, навіть при дуже вдалому їх поєднанні, не дає бажаних наслідків, якщо не прищепити майбутньому флейтисту найбільш раціонального положення інструмента, природності, цілеспрямованості, економності дій органів, що беруть участь у грі. Від правильності засвоєння цих базових, так званих постановочних положень, наполегливої, свідомої роботи над їх удосконаленням і закріпленням багато в чому залежить технічний розвиток учня.

Постановка флейтиста

Постановка флейтиста визначається положенням його ніг, тулуба, голови, рук, пальців, інструмента, а також губ, язика, дихання безпосередньо перед звуковидобуванням. Крім того, постановка передбачає сукупність прийомів, що забезпечують максимальну вільність і ефективність дій органів, які беруть участь у звукоутворенні, правильність роботи цих органів з точки зору анатомії і фізіології.

Мета постановки – забезпечити легкість і точність звуковидобування в усіх регістрах, необхідну їх динаміку та яскравість тембру. Вона є вихідним моментом у виробленні професійної виконавської майстерності.

Найважливішою умовою, яка сприяє правильному засвоєнню постановочних та ігрових навичок, є відсутність надмірного напруження організму, окремих його частин. Скутість будь-якої ділянки тіла (навіть такої, як плечового пояса, спини або потилиці) негативно позначається на якості звуку, володінні регістрами, інтонації, швидкості й чіткості роботи язика, пальців та ін..

Причиною скутості рухів можуть бути не тільки м'язові перевантаження, а й психічний стан учня в даний момент: незвичайні обставини, надмірна старанність, зайве хвилювання і т. ін.. Таким чином, займаючись питаннями постановки, здійснюючи ігрові рухи, необхідно пам'ятати про можливе фізичне і нервово-перенапруження організму. Позбутися цього допомагає нагляд з боку педагога, постійний самоконтроль

учня, розумне чергування занять і відпочинку, поступове і обережне нарощування навантаження.

Заняття з гри на флейті рекомендується проводити головним чином стоячи. Таке положення організму забезпечує найбільш природні дії його мускулатури під час гри. Ноги для опори можна дещо розставити, а ліву відвести трохи назад. Тулуб – рівний, прямий, вільно спирається на обидві ноги, плечі розвернуті й опущені. Грудна клітина дещо подана уперед для більш вільного дихання.

Рекомендується час від часу проводити заняття на флейті сидячи. Адже майбутньому флейтисту доведеться грати в оркестрі. Необхідно дотримуватись такого ж невимушеного (але активного) стану організму, як і при грі стоячи. Спиратися на спинку стільця, або класти ногу на ногу не слід. Це ускладнює роботу діафрагми, м'язів черевного преса, заважає виконавському диханню, а також правильній постановці інструмента.

Голову треба тримати прямо, не нахилиючи її до плеча, вперед або назад. Нахил голови порушує правильне взаємоположення інструмента і губ.

Положення рук на інструменті повинно бути таким, щоб забезпечувалась незалежність рухів кожного окремого пальця. Руки також не повинні обмежувати рухи грудної клітини під час дихання. Надто високе положення ліктів – локалізація свободи дій рук і пальців.

Тримати флейту потрібно у горизонтальному положенні, не нахилиючи її праву частину. Стійкого положення флейти і незалежності рухів пальців можна досягти за такої постановки, коли інструмент утримується трьома врівноваженими силами:

- ✓ нижньою щелепою, на яку спирається голівка флейти;
- ✓ основою першої фаланги вказівного пальця лівої руки, який натискає на флейту із зовнішньої сторони;
- ✓ великим пальцем правої руки, який підтримує інструмент.

За таких умов, всі дев'ять пальців, якими грають на флейті, вільні у своїх рухах, а інструмент знаходиться у

достатньо стійкому положенні. Вони знаходяться над клапанами напівзігнуті й округлені. Їх рухи повинні бути економними, чіткими і впевненими, спроможними активно опускати клапани до кінця.

Отже, засвоюючи постановку, необхідно, передусім, турбуватися про свободу дій м'язів усього організму. Тримаючись вільно, учень без особливих труднощів знаходить найбільш зручне, природне положення ніг, тулуба, спини, шиї, рук, голови: йому значно легше засвоїти правила поведження з інструментом під час гри.

Виконавське дихання

В процесі занять флейтисти постійно стикаються із специфікою свого фаху, де окрім пальців, м'язів обличчя, язика, органів слуху, важлива роль належить і виконавському диханню. Від умілого користування диханням значною мірою залежать якість звуковидобування, володіння регістрами, динамічні відтінки, штрихова різноманітність, фразування та багато інших елементів техніки гри на флейті. Ось чому музикант-флейтист повинен досконало володіти виконавським диханням. Воно має свою специфіку, що дає змогу раціонально користуватися вдихом і видихом під час гри на інструменті.

Володіти диханням слід навчитися так, щоб у певний момент гри, якщо потрібно, зуміти зробити вдих досить швидко і достатньої повноти, а видих – потрібної інтенсивності і тривалості. Для цього необхідно ясно усвідомлювати роботу дихальної мускулатури, знати переваги і недоліки різних видів дихання, доцільність використання того чи іншого з них в даній музичній фразі.

Дихальні рухи – вдих і видих – зумовлені періодичною зміною об'єму грудної порожнини і, в свою чергу, пов'язані з роботою дихальних м'язів – міжреберних, діафрагми, м'язів черевного пресу і самої тканини легенів. Якість видиху значною мірою регулюється діафрагмою. Це – грудочеревна перешкода куполоподібної будови. Найбільший запас повітря відбувається при максимальному скороченні діафрагми.

Розрізняють декілька типів виконавського дихання:

1) вдих-видих проводиться за рахунок верхніх і середніх ребер (грудний вид дихання) – дихання обмежене й важко кероване. Причина цього – недостатня рухливість ребер, відносна пасивність головного дихального м'язу – діафрагми, а також мускулатури черевного пресу. Таким диханням можна користуватись лише для виконання коротких музичних побудов, які потребують невеликого, швидкого вдиху й нетривалого видиху;

2) діафрагмальне дихання, під час якого активно діють тільки нижні ділянки легенів, і кількість повітря, що поглинається ними, невелика, але, як і діафрагма, мускулатура черевного пресу дає змогу робити вдих легко і швидко, а видих – щільно і гнучко. На практиці таким диханням користуються особливо під час виконання негучних наспівних фраз середньої тривалості;

3) найбільш глибокий вдих і довгий видих відбуваються лише тоді, коли в дихальному акті беруть участь м'язи всієї грудної клітини, діафрагма й черевний прес (мішаний тип дихання). Спільні дії головної й допоміжної мускулатури дають змогу робити вдих досить легко, швидко й непомітно, набирати більше або менше повітря в легені, а видихати його швидше або повільніше, з потрібною компактністю та активністю.

З вищеперерахованих чотирьох типів дихання при грі на флейті рекомендується користуватися лише двома: мішаним і діафрагмальним.

Також існує ще специфічний вид дихання. Перманентне дихання (від лат. *permanes* або *permanentis* – постійний, безперервний) – особливий тип техніки виконавського дихання, який дозволяє здійснювати тривалий безперервний видих, і таким чином, забезпечувати безперервне звучання інструмента. Якщо тривалість звичайного видиху відрховується в секундах, то тривалість перманентного видиху – хвилинами.

Сутність перманентного дихання складається з наступного: носовий вдих, природний видих, штучний (ротовий) видих, перехід від природного видиху до штучного, перехід від штучного видиху до природного. Штучний видих узгоджується

з одночасним носовим вдихом. Інші елементи відбуваються послідовно.

Вміло поставлене і засвоєне виконавське дихання не повинно викликати ні особливих фізичних труднощів, ні будь-яких неприємних відчуттів під час гри на флейті (запаморочення голови, передчасна втома дихальної мускулатури, задишка та ін.).

Виконавське дихання засвоюється не відразу. Потрібно терпіння, наполегливість, воля і суворий контроль за оволодінням дихальними прийомами доти, поки вони, в результаті постійного тренування, стануть цілком досконалими і звичними.

Розвитком виконавського дихання можна займатися двома способами: без інструмента і під час гри на ньому. Без інструмента корисними можуть бути такі вправи:

1. Повільно, через ніс провести вдих так, щоб ребра (особливо нижні) розсунулися, живіт трохи випнувся, а груди розширилися і піднялися (контролюється долонями рук, одну з яких кладуть на під'ямкову ділянку живота, а другу – на талію). Перед видихом повітря в легенях затримують, а потім, дещо піднявши середину язика і нижню щелепу (як при вимовлянні звука „с”), не швидко, але з тиском звільняють легені від повітря. Шия при цьому не повинна розширюватися і роздуватися.

2. Користуючись мішаним диханням, зробити вдих швидко і повно через рот і ніс одночасно. Після невеликої затримки вдиху і відчуття пружності (але не затиску) черевної мускулатури здійснюють тривалий, рівний видих щільним струменем через центр злегка стулених губ. Кути рота при цьому укладені на малі кутні зуби. Долоні рук під час видиху відчувають активність опору черевного преса розслабленню діафрагми. Видихаючи, слід стежити за тим, щоб корінь язика не піднімався і не перекривав горло. Воно повинно завжди бути відкритим. Головне фізичне навантаження при видиху лягає на діафрагму та інші дихальні м'язи, але ні в якому разі не на шийні.

3. Затримати повітря після спокійного повного видиху, а потім короткими, досить сильними кількарізковими поштовхами

за рахунок грудних і черевних м'язів видихати його на склад „ху” через губи, складені в дудочку. Кожен видих-поштовх супроводжується скороченням видихальної мускулатури доти, поки легені повністю не звільняться від повітря [31, с. 34].

Дихання можна розвивати і під час ходи. Наприклад, рухаючись з помірною швидкістю, вдихати протягом чотирьох кроків, далі затримати дихання на двох кроках, а потім повільно видихати впродовж восьми кроків. Поступово кількість кроків для вдиху, зупинки дихання і видиху збільшують, воно удосконалюється, стає об'ємнішим.

Сила, витривалість дихальної мускулатури і особливо м'язів черевного преса набагато зростає, якщо займатися загальними фізичними вправами, серед яких можуть бути такі:

1. Лягти на спину. Руки покласти вздовж тулуба долонями до підлоги. Повільно піднімати і опускати обидві випрямлені ноги, тримаючи при цьому витягнуті носки разом.

2. З такого ж вихідного положення трохи підняти витягнуті ноги і розводити їх в боки, а потім, звівши разом, опускати.

3. Лежачи на спині, поставити руки на талію. Поступово переходити з лежачого стану до положення сидячи і навпаки.

Також, дуже діючим засобом розвитку дихання є заняття бігом, плаванням і пірнанням.

Розглядаючи прийоми виконавського дихання під час гри на флейті, бажано використовувати спеціальні вправи, які допомагають зміцненню і розвитку дихального апарату. В першу чергу виконуються вправи, побудовані на звуках подовженої тривалості в різних інтервальних сполученнях і динамічних градаціях, а потім – гами, арпеджіо, етюди з музичними побудовами різноманітної тривалості, а також п'єси, написані як у повільному, так і в швидкому темпі.

Регулярна практична робота в цьому напрямку прищеплює учневі вміння вірно користуватися виконавським вдихом і видихом, регулювати їх тривалість та інтенсивність, які впливають на формування звуку, надаючи йому потрібної довжини, сили, відповідного діапазону, тембру, сприяючи в досягненні таких його якостей, як легкість, яскравість, соковитість тощо.

Несвоєчасне дихання може нанести шкоду виконавцеві. Тому вдих має бути тільки своєчасним. Визначаючи цезури, необхідно об'єднувати вдих зі всіма іншими елементами музичної мови: структурою форми, гармонією, динамікою, штрихами, особливостями фактури і т. ін..

Зручніше за все буде брати дихання в наступних випадках:

✓ після кадансів, завершення музичних періодів, речень, музичних фраз та інших закінчених моментів твору;

✓ під час пауз;

✓ після довгих звуків за рахунок невеликого зменшення їх тривалості;

✓ перед повторенням музичної фрази;

✓ перед зміною гармонічних функцій;

✓ перед різкою зміною динамічного відтінку;

✓ перед різкою зміною регістру.

Не рекомендується брати дихання:

✓ перед або до минаючого звуку;

✓ після допоміжного звуку;

✓ в момент затримки;

✓ після дисонансу, за яким іде розв'язання;

✓ після увідного тону.

Проте не слід думати, що, опанувавши основи дихання, можна розв'язати усі завдання його використання у виконавстві. Важливими є питання взаємодії дихання з амбушуром і язиком при отриманні звуку.

Амбушур флейтиста

Поняття „амбушур” французького походження. В перекладі на українську мову воно означає положення губ при грі на духовому інструменті.

Від постановки амбушура багато в чому залежить якість звуку. На флейті злегка натягнуті губи (як усмішка) прикладаються до мундштучного отвору. І, оскільки, вони не зазнають тиску з боку інструмента, то звуковидобування проходить легко, без особливих м'язових зусиль. Робота

амбушуру в цьому випадку протікає у більш сприятливих умовах, бо зусилля губ спрямоване лише на формування видихуваного струменя повітря.

Питання правильної постановкиambuшуру для кожного флейтиста не може бути розв'язане на підставі самих лише загальних положень. Необхідно ще знайти відповідність способу постановки губ побудові губ учня. Ті відчуття у м'язах обличчя, за яких досягається якісне звучання, мають засвоюватись і перетворюватись у навички. Природні звукові дані бувають різними, але максимальне їх використання можливе тільки за наполегливої і чітко організованої роботи, за умов постійної вимогливості до якості звуку і точності інтонації.

Оскільки роботаambuшуру є основою звукоутворення, то систематичне тренування губного апарату набуває великого значення. Виконавцю на флейті нерідко доводиться грати тривалий час, а це можливо тільки за умов дуже розвинутих і тренуваних губ.

Робота губ

Губам виконавця-флейтиста доводиться виконувати роботу, яка потребує більших зусиль, ніж ті, що необхідні у звичайному житті. Вони повинні володіти здібністю витримувати значне і тривале напруження, а крім того, швидко змінювати ступінь цього напруження у залежності від висоти й сили звуку, що видобувається. В той час, як низькі і середні звуки потребують незначної напруженості м'язів губ, звуки високого регістру – навпаки вимагають більшої роботи. Однак, виконавцю недостатньо тільки сили й витривалості мускулатури губного апарату.

Великої уваги потребує техніка губ, як один з найважливіших виконавських засобів. Але у розвитку сили і пружності губ необхідні велика обережність і поступовість. Швидке досягнення звуків високого регістру може привести до небажаних результатів. Коли м'язи губ, які не досягли достатньої сили й міцності, перенапружуються, звук не може

бути якісним. У цьому випадку з'являються шиплячі призвуки, які перетворюються у постійну рису виконання. Боротьба з цим недоліком може не дати позитивних результатів. Тому, розвиваючи витривалість губ, слід підбирати такий матеріал, у якому розширення діапазону як вверх, так і вниз, було б послідовним. Це можуть бути гамоподібні вправи або нотний матеріал наспівного характеру.

Для кожного звуку в залежності від його висоти і сили потребується певне напруження губ. Тільки за умов такої відповідності утворюється якісний звук. Матеріалом для розвитку техніки губ можуть бути вправи, побудовані на тризвуках та інших акордах в різних комбінаціях. Відмінними вправами для цієї мети є гами, які виконуються ламаними терціями і секстами.

Велике значення у розвитку губної техніки має добре розвинутий внутрішній слух. Учневі, який уважно контролює свою гру слухом, набагато легше скоординувати дії губних і дихальних м'язів відповідно до потрібної висоти звуку. Більш досвідчений флейтист уявляє необхідне напруження мускулатури губ і дихання заздалегідь, тому що чує звук потрібної висоти трохи раніше, ніж той виникає.

Найбільш ефективним для розвитку сили і витримки губ є систематичне виконання тривалих звуків. Використання їх у якості вправ дуже корисне для флейтиста, тому що вони укріплюють мускулатуру губ і обличчя, розвивають плавний і рівноважний видих, сприяють досягненню рівноцінного звуку.

При грі тривалих звуків можливе застосування різних варіантів. Наприклад, виконання звуків на *piano*, *forte*. Також можна використовувати певні види динамічних відтінків: *ppp*, *pp*, *mp*, *mf*, *ff*, або протистояння різної сили звуку: *p – f*, *pp – ff*, *f – p* і т. ін..

В міру опанування звукоряду учень має стежити за тембром звуку, вміти регулювати його, домагатись чистоти й рівності в регістрах. Спостереження свідчать про те, що під час роботи над якістю звуку в різних динамічних градаціях флейтисти (і початківці, і професіонали) витрачають більше часу на гру тривалих звуків з більш гучною динамікою. В процесі навчання педагог має сам визначити учневі потрібну

кількість часу для домашньої роботи над динамікою і тим чи іншим звуковим прийомом. Учні, які нехтують роботою над звуком у динамічних контрастах, не володіють еластичністю губного апарату [46, с. 7].

При виконанні флейтистом тривалих звуків потрібен ще більш ретельний слуховий контроль за інтонацією. Саме тут потрібно використовувати м'язову еластичність губ. Інтонаційні недоліки можуть трапитись не лише при грі тривалих звуків, а й в технічних пасажах і особливо часто при грі широких інтервалів.

Робота губ тісно взаємопов'язана із диханням. Збільшення сили звуку (крещендо) поєднано із зростанням кількості повітря, яке входить у флейту. Іншими словами, воно залежить від швидкості проходження повітря через перешкоду, яку створюють губи. Амбушур виконавця в цей час відчуває поступове збільшення повітряного тиску. Завдання флейтиста полягає в умінні зберегти правильне положення (отвір), що створюється м'язовим апаратом обличчя. Зворотне явище спостерігаємо при зменшенні сили звуку [44, с. 46].

В умінні володіти важливим чинником взаємозв'язку дихання й еластичності губного апарату і полягає виконавська майстерність флейтиста.

Робота язика

Звук утворюється внаслідок атаки. Атакою при грі на флейті називається початковий момент звуковидобування. Цей момент потребує суворого узгодження за часом між поштовхом язика і початком руху струменя повітря, що видихується. Ступінь чіткості начала звуку і буде характеризувати якість атаки, тобто культуру звуку даного виконавця.

Вже перші кроки учня при навчанні гри на флейті пов'язані з оволодінням правильною атакою звуку. При цьому завжди виникають труднощі у здійсненні начала руху язика. Цілком закономірно, що, працюючи з учнем над пошуками виразного начала звуку, педагог вдається до порівняння його з

вимовою складів. Це порівняння мусить полегшити шлях до винаходу правильного руху язика.

Якщо вимовляти вголос ТА, ТУ, ТІ і ДА, ДУ, ДІ, то можна помітити, що язик при складах ТУ і ДУ трохи піднімається вгору, а при складах ТІ і ДІ – дещо вирівнюється і його рух менше перешкоджає проходженню повітря. Слід зазначити, що використання вищевказаних складів досить умовне. Наприклад, склад „ТА” зокрема англійською, німецькою, французькою та ін. мовами пишеться однаково, а вимовляється по-різному [36, с. 51; 49, с. 104]. Тому, точне їх вимовляння можна передати тільки вербально.

Атака звуку на флейті здійснюється за допомогою двох прийомів: або кінчиком язика, або його спинкою. Поява звуку за допомогою кінчика язика є основним прийомом звуковидобування і називається *звичайною атакою*. Начало звуку, яке утворюється за допомогою спинки язика, називається *допоміжною атакою*. Начало звучання може мати багато відтінків, що зумовлено різною мірою участі язика і видиху в цьому акті.

На практиці прийнято розрізняти два найбільш характерних відтінків атаки: тверду і м'яку. Тверда атака забезпечується енергійним відштовхуванням язика від верхніх зубів назад, у глибину рота, з одночасним вимовлянням складу „ту”. М'яка – здійснюється за допомогою пом'якшеного і менш енергійного поштовху язика з одночасним вимовлянням складу „ду”.

У деяких випадках начало звуку можна здійснювати і без допомоги язика, одним лише струменем повітря, що видихається. Звуковидобування без атаки може бути застосоване як на перших заняттях, так і при високій професійній майстерності. Цьому сприяють різні творчі і навчальні завдання.

Засвоюючи той або інший спосіб і вид удару язика, слід знати, що незалежно від висоти, гучності, характеру звучання атака звуку завжди повинна починатися впевнено і ясно. Крім того, рухи язика повинні бути короткими і робитися при звичайній атаці поблизу різців, а при допоміжній – недалеко від піднебіння. Надмірна участь язика у звуковидобуванні, його

перебільшене відтягування призводять до важкої, уповільненої та несвочасної атаки звуку. Глотка завжди повинна бути вільною, відкритою, а корінь язика – опущеним, з метою безперешкодного надходження повітря з легенів у порожнину рота. Це забезпечить повноцінність і природність дій язика.

Застосування того або іншого способу атаки звуку пов'язано з характером виконуваної музики, ритмічного малюнка, темпу тощо. Тверда атака постійно наявна у музиці рішучій, урочистій, закличній, а також там, де начало звуку повинне бути дуже чітким. М'якою атакою користуються при виконанні творів наспівного, ліричного характеру.

При виконанні творів, фразування яких складається з дрібних долів, у швидкому темпі, недоступному звичайній атаці звуку, користуються додатковим ударом язика. Допоміжна атака самостійно не застосовується, нею користуються лише у поєднанні із звичайною, твердою атакою. Для видобування звуків ритмічних фігурацій дуольної побудови, які виникають один за одним дуже швидко, застосовують подвійну атаку, а тріольних – потрійну. *Подвійна атака звуку* утворюється завдяки поперемінним ударам кінчика язика і його спинки з вимовлянням складів „ту-ку”, „ту-ку”, а потрійна атака – в результаті двох ударів кінчика і третього удару спинкою („ту-ту-ку”, „ту-ку-ту” або „ку-ту-ку”). Корисними будуть вправи на звуках, що повторюються, різними тривалостями і ритмічними малюнками.

Переходи з одного звуку на інший на легато вдаються набагато краще і впевненіше, якщо, виконуючи їх, користуватися допомогою язика. Виконуючи вправи на звукові інтервали на легато, об'єднують два голосних звуки „ау”, „уі” або „аі” (залежить від співвідношення звуків за висотою).

Кожен звук з моменту утворення і до свого закінчення володіє певною протяжністю за часом. Тому характер виконання (ведення) звуку в межах його тривалості зумовлений не лише особливістю атаки, але й застосуванням певних прийомів гри, штрихів.

Штрихи та технічні прийоми

Штрих і прийом – поняття нерівнозначні. Технічні прийоми – це самостійно існуючі засоби ведення, з'єднання, повторення звуків. Штрихи – це *сума певних технічних прийомів*.

На практиці гри на флейті виконанню штрихів слід приділяти велику увагу, оскільки вони допомагають відобразити художній зміст твору, його виразність. В духовому виконавстві термін штрих використовується у двох поняттях:

- 1) як виконавський прийом;
- 2) як звуковий виразно-суттєвий результат цього виконавського прийому.

На сьогоднішній день при гри на флейті використовуються багато видів штрихів. Розглянемо найбільш поширені види: *legato, detache, staccato, martele, non legato*, а також специфічні штрихові прийоми гри – *frulato, portamento, tenuto*.

Legato – прийом зв'язного виконання звуків, де язик бере участь тільки у відтворенні першого звуку. Решта звуків видобувається без участі язика, але за допомогою губного апарату, дихання і пальців виконавця. У нотному запису відзначається дугоподібною рисою, яку називають ліга. Характерною рисою цього штриха є відсутність цезур між звуками. Кожен з них як би вливається в інший, утворюючи безперервний процес ковзання від одного звуку до іншого. Цим штрихом можна виконувати тільки звуки різної висоти.

Найбільш цінними якостями штриха *legato* є гнучкість та еластичність. Ці якості виникають внаслідок розвитку тонкої координації в роботі всіх елементів звукоутворюючого апарату і пальців музиканта.

Певну складність для флейтиста являє собою виконання великих інтервалів штрихом *legato*. Вона зростає за мірою збільшення розмірів інтервального скачка. Великий скачок потребує значних і абсолютно точних теситурних змін в роботі дихання, губ, язика, резонаторів. Виконуючи висхідний інтервал, музикант повинен вимовити склади *ma – i*. Виконуючи низхідний інтервал – як би вимовити склади *mi – a*.

Detache – прийом виконання окремих звуків. Характеризується енергійним (але не різким) поштовхом язика при атаці і достатньо повної тривалості звуку. Закінчення звуку м'яке, без поштовху.

Характеру *detache* відповідає звичайна або тверда атака. Дихання повинно посылатись в інструмент рівним, врівноваженим струмом. Закінчення звуків відбувається без допомоги язика.

Detache є одним з найбільш розповсюджених штрихів. Діапазон його виразних можливостей виключно великий. Він зручний у всіх регістрах, динамічних відтінках і темпах. *Detache* називають „батьком штрихів”, бо в ньому закладені основи техніки всіх штрихів. Тому перший штрих, який повинен засвоїти учень – штрих *detache*.

Staccato – прийом виконання окремих коротких звуків за допомогою швидких та легких поштовхів язика при атаці. Таке виконання можливе за рахунок скорочення тривалості звуків шляхом припинення подачі повітря в інструмент. При цьому між звуками виникають паузи. Чим більше пауза, тим коротший звук і, тим самим, гостріше *staccato*. Нотується крапкою над нотою або під нею.

Флейтове *staccato* прекрасно звучить у всіх нюансах і темпах. Сфера виразності цього штриха дуже велика: від гротеску до яскравого ефекту блискучих віртуозних пасажів.

Staccato пропонується виконувати молодому музиканту після вивчення штрихів *legato* і *detache*. Спочатку цей штрих вивчається у повільному темпі. Кожний звук повинен видобуватись гострою, навіть різкою атакою, яка досягається швидким рухом язика та енергійним подаванням дихання. Припиняється звук різкою зупинкою подавання дихання без допомоги язика. Коли учень засвоїть правильну роботу язика у повільному темпі, можна поступово переходити до більш швидких темпів.

Під час виконання *staccato* у м'язах губ, язика, нижньої щелепи та щік не повинно виникати додаткове напруження. Амплітуда коливань язика повинна бути мінімальною, а зона коливань – локалізована в районі його кінчика. Неприпустимими є коливання язика в області його кореня.

Чіткість *staccato* знаходиться у прямій залежності від цезур, які відділяють звуки один від іншого.

Особливої уваги заслуговує прийом *подвійного staccato*. При уривистому виконанні доступ повітря в інструмент припиняється почергово: то кінчиком язика, що посувається уперед, то задньою його частиною, що прижимається до м'якого піднебіння. Відбувається, так би мовити, чергування приголосних **т** і **к**. Цей прийом дозволяє виконання різноманітних технічних пасажів штрихом *staccato* з великою швидкістю, яка неможлива при використанні звичайного *staccato*.

Martele – прийом виконання уривчастих і злегка акцентованих звуків за допомогою дуже чіткої, енергійної атаки з посиленням видихом. Звучання цього штриха жорстке та грубувате. Характерна риса – миттєва зупинка звуку за допомогою язика. Внаслідок цього виникають різкі, чітко виражені паузи. Сфера його використання обмежена гучними нюансами і помірними темпами.

Non legato – прийом виконання звуків за допомогою окремих пом'якшених поштовхів язика. При грі цього штриха звуки дещо скорочуються, після чого між ними утворюються невеличкі паузи. Атака як при виконанні штриха *detache*. Закінчення звуку обов'язково м'яке. Нотується лігою і крапкою, яка стоїть над або під нотою.

Частіше за все цей штрих використовується в тихих нюансах і представляє для учня певну складність. Тому вивчають його після ознайомлення зі штрихами *legato*, *detache*, *staccato*.

Portamento – прийом виконання м'яких і максимально витриманих звуків. Поштовхи язика майже не переривають головного руху видихуваного струму повітря. Цей штрих нагадує прийом виконання гліссандо. В нотному записі позначається лігою і рискою, яка стоїть над або під нотою.

Fruato – специфічний прийом виконання одного й того ж звуку, який швидко повторюється. Досягається при виконанні руху язика, який зветься тріскотінням. Розрізняють два види *frulato*: звичайне язикове (вимовляння звуків тррр або фррр), горлове (биття маленького язичка як при полосканні горла), а

також губне *frulato*. В нотному записі позначається словом *frulato*.

Начало звуку при цьому штриху виконується звичайною атакою, а закінчення відбувається за участю або без участі язика. Цим прийомом можна виконувати окремі звуки штрихами *detache*, *marcato* і ряд звуків, які пов'язані лігою.

Краще за все *frulato* звучить у середньому і нижньому регістрах. Для виконання його у верхньому регістрі потрібно спочатку взяти звук, а потім його тремоловати. Складніше вдається виконати цей прийом на *riano* і на коротких звуках.

Таким чином, прийомом *frulato* можуть виконуватися короткі, витримані звуки, повільні послідовності і швидкі пасажі, гліссандо, трелі і т.д.

Tenuto – виразне підкреслення, як правило, одного звуку в фразі. Виконується штрихами *detache*, *marcato* або *legato*. Цей прийом додає особливу виразність побудові фраз.

Штрихи та динамічні відтінки. Динамічні відтінки дозволяють один і той самий штрих виконати в різноманітних звукових градаціях – від фортісімо до самого тихого звучання. Але при цьому сутність штриха не повинна змінюватись. Наприклад, якщо твір або його епізод написані в характері, який потребує використання певного штриха, то динамічні відтінки, які зустрічаються, не повинні цей штрих змінювати.

Динаміка штрихів. Кожен штрих має свою природу динамічного звучання. Деташе і маркато можуть утворювати звучання від потужного фортісімо до піанісімо. Легато не дає такого динамічного різноманіття. Іншу природу має штрих нон легато. Для нього властиве середнє і тихе звучання. Для стакатних штрихів не характерне гучне звучання, тому що сила звуку не сполучається з легкістю і швидкістю. Виключенням можуть бути окремі гострі звуки.

Динамічні якості штрихів не виключають звучання в різних нюансах.

Штрихи та швидкість виконання. Градацію штрихів та їх різноманітність можна аналізувати в середньому і повільному русі. В швидкому темпі штрихи зливаються і їх важко розрізнити, – за виключенням легато, а зі штрихів, які виконуються атакою язика – стакато і деташе. Завдання

виконавця – в швидкому темпі показати, наскільки це можливо, різницю в звучанні окремих штрихів.

Нотний текст і штрихи. Трактовка твору і пов'язаний з нею вибір штрихів вимагають дотримання авторського задуму. Це елементарне правило є законом для виконавця. Однак, не завжди нотний текст проштрихований детально і правильно. В цьому випадку, у виконавця є можливість самому розосередити штрихи, щоб розкрити авторський текст і добитися своєї інтерпретаторської концепції. При цьому слід пам'ятати, що замінити можна штрихи, які належать до однієї групи. Наприклад, замість детаşe можна грати маркато, замість стакато – мартеле, замість портато – нон легато. Заміна залігованих штрихів штрихами, які виконуються за допомогою атаки язика – це вже вторгнення в авторський текст.

Виразне значення штрихів в тому, що вони містять у собі багато відтінків. Наприклад, ступінь тривалості, гостроти, м'якості та інших особливостей звучання (навіть у межах одного й того ж штриха) в кожному окремому випадку може бути різноманітна. Оскільки штрихи як і динамічні відтінки не завжди повністю фіксуються у нотному тексті, то вони нерідко потребують уточнення з боку виконавця.

Таким чином, штрихи – це один із найважливіших елементів виконавської техніки флейтиста. Вони мають велике виразне значення. Різноманіття штрихів та якість їх втілення визначає рівень виконавської майстерності та виконавську культуру музиканта.

Динаміка

Динаміка є одним з найбільш доступних для сприйняття засобів музичної виразності. Вона здатна виробляти психологічні й емоційні ефекти великої сили.

Виразні можливості динаміки ясно проявляють себе вже на рівні вимови окремого звуку. Від неї залежить характер та виразність атаки, стаціонарної частини та закінчення звуку. Взаємодіючи з іншими елементами музичної мови, динаміка значною мірою визначає інтонаційний зміст мотиву, є одним з

найважливіших засобів фразування. Поступова зміна інтенсивності звучання сприяє логічному розгортанню музичного матеріалу в часі, дозволяє показати музичний образ русі, в розвитку.

Значною мірою розкрити великі виразні можливості динаміки може тільки творча людина. Якщо висота й тривалість звуків позначаються композитором достатньо точно, то динамічні вказівки автора дають лише приблизну схему зміни гучності. В таких умовах втілення задуму композитора залежить від здібності виконавця осягнути зміст музичного твору. При цьому відкривається широкий простір інтерпретаторським можливостям виконавця.

Динамічні можливості залежать і від регістру інструмента. Верхній регістр флейти звучить ясно і достатньо гучно, а нижній – глухо і тихо. Найбільш широким динамічним діапазоном володіє частина звукоряду, яка примикає до середнього регістру. Самим вузьким динамічним діапазоном володіють крайні ділянки звукоряду.

Гучність звуку залежить від потужності струменя повітря. Чим інтенсивніше струмінь, тим гучніше звук. Однак, правильна динамічна техніка побудована не тільки на зміні сили дихання, вона потребує активної участі всіх компонентів звукоутворюючого апарату. Вирішальне значення при цьому має чітка координація в роботі дихання, губ і резонаторів.

Якісне виконання динамічних нюансів потребує, щоб напруження губ відповідало потужності струменя повітря. Інтенсивний струмінь потребує більш пружного стану губ, і навпаки. Наприклад, для отримання широкого звуку дихання повинно не тільки інтенсивно подаватись в інструмент, але й бути на опорі; губи повинні залишатись вільними. На флейті *крецендо* призводить до значного підвищення звуку, а *димінуйендо* – до пониження [4, с. 232]. Збереження чистоти інтонації в цьому випадку досягається за рахунок правильної техніки використання динамічних нюансів та ретельного слухового самоконтролю.

Робота над динамікою повинна бути невід'ємною від роботи над звуком. Працюючи над звуком, слід прагнути до виявлення всіх кращих якостей, в тому числі динамічного

різноманіття й гнучкості. Працюючи над динамікою, треба досягти того, щоб в усіх нюансах якість звуку залишалась високою. Домогтись цього можна систематичною роботою над звуком, пристосуванням виконавця до всіх особливостей та недоліків свого інструмента, підбором відповідної й допоміжної аплікатури. У деяких випадках необхідне регулювання голівки інструмента.

Як показує практика, у флейтиста, який не працює над звуком, не тільки знижується загальна якість звучання, але й простежується значна темброва нерівність звукоряду. З іншого боку, систематична робота над звуком не тільки покращує загальне звучання, але й призводить до суттєвого темброво-динамічного вирівнювання звукоряду.

Завдяки систематичним вправам та слуховому самоконтролю подібні дії звукоутворюючого апарату з часом автоматизуються, становляться підсвідомими, забезпечуючи рівне звучання у всіх регістрах флейти.

Вібрато

Вібрато – це коливання повітряного струменя, яке здобувається на флейті за допомогою вібрації діафрагми, губ, гортані або язика. Інтенсивність вібрато може бути різною – від *non vibrato* до *vibratissimo*.

Завдяки вібрато, дещо прохолодний тембр флейти набуває особливої теплоти і наповненості. Вдале володіння ним дозволяє виконавцю домогтись різноманітного тембрового забарвлення й виразності звучання. У кожного флейтиста своє індивідуальне вібрато, але треба вміти його контролювати. Існує декілька видів вібрато:

Головне вібрато – виникає внаслідок вертикальних коливань голови. Постійне коливання голови небезпечне для здоров'я і неестетичне візуально, тому воно не може бути рекомендоване.

Губне вібрато виникає завдяки коливанню губ, яке змінює об'єм струму дихання, що посилається в інструмент. Нерідко

губне вібрато приймає неприємний тремтячий характер, тому теж не може бути рекомендоване.

Ротове вібрато іноді називають губним, хоча за звучанням і за природою виникнення відрізняється від губного. У порівнянні з губним, ротове вібрато більш плавне і глибоке. У його утворенні приймають участь нижня щелепа і язик, який коливається разом з нею. Помітне вібрування губ спостерігається і в цьому випадку. Однак, коливання губ в ротовому вібрато не єдине джерело вібрато, до них періодично додаються поштовхи дихання, які зароджуються в порожнині рота.

Більш глибоким є *діафрагмальне вібрато*. Воно виникає за рахунок коливань всього повітряного стовбура від його основи до губ. Ці коливання утворюються від діафрагми, безперервно виходячи один за одним плавними поштовхами. В діафрагмальному вібрато превалюють коливання гучності. У музиканта, який користується діафрагмальним вібрато, губи та нижня щелепа на момент гри залишаються нерухомими. Якщо покласти руку на передню стінку живота, можна відчутися легке биття, яке пов'язане з коливаннями вібрато [4, с. 244].

Деякі музиканти використовують *гортанне вібрато*. Коливання гортані передаються повітряному струменю, який проходить через неї. Так виникає гортанне вібрато.

В окремих музикантів спостерігається вібрато, яке важко класифікувати. Цей різновид утворюється коливаннями, які не піддаються зовнішньому контролю.

У початковий період вібрато застосовується тільки для забарвлення відносно довгих й найголовніших звуків мелодії. З часом, набуваючи досвіду і прагнучи максимальної забарвленості звучання, учень починає частіше використовувати цей засіб музичної виразності. Зона застосування вібрато стає ширшою. У багатьох творах флейти звучить виразно і без вібрато. Надмірна, постійна і безконтрольна пульсація звуку, яка суперечить характеру виконуваної п'єси, лише надає звучанню флейти манірності та одноманітності.

Вміння прикрашати звук за допомогою вібрато успішніше проявляється на конкретному художньому матеріалі, зміст якого зумовить необхідність використання цього прийому. Так,

наприклад, у повільній ліричній п'єсі, де звучання має бути м'яким, наспівним, застосовують стримане, спокійне вібрато, в драматичному епізоді воно густішає, стає більш насиченим, а в моторній музиці, яка вимагає яскравого, соковитого звуку, вібрато часто буває недоречним. Не слід користуватись вібрато під час виконання гам, арпеджіо або окремих звуків акорду в оркестрі.

Окрім вищезазначених видів вібрато, існують і інші:

Осциляція або *vibrato lento* – повільне, періодичне гліссандо в межах чверті тону або півтону. Виконується за допомогою посилення й послаблення напруги губ, або за рахунок повертання інструмента. Можливе у будь-якому регістрі.

Полуосциляція – гліссандуючий рух в один бік від основного тону з наступним поверненням.

Сморцато – різновид вібрато, де відбувається коливання не висоти, а сили звуку. Виконується за допомогою руху щелепи. Пульс таких коливань може бути періодичним, в певному ритмі або ритмічно вільним.

Творче вібрато не відокремлено від музики. І вся різноманітність його нюансів завжди повинна дотримуватись конкретного змісту твору, що виконується. Вібрато того чи іншого звуку не може бути довільним, випадковим. Застосування ж тільки фізіологічного вібрато недопустимо. Воно не розкриває музичний образ і звучить монотонно.

Що стосується мистецтва використання вібрато, то не існує певних норм. Як правило, виконавець протягом навчання оволодіває якимось одним видом цього засобу музичної виразності.

Специфічні прийоми гри на флейті

Існують також особливі, специфічні засоби музичної виразності, які включають ударне, шумове та інше звучання. Ось деякі з них:

- Гра клапанами без вдмухування повітря – т. зв. флейтове *col legno* (удари дровком смичка по струнах струнного

інструмента). Іноді позначається „col metallo” (італ.) або „Klappengegusch” (нім.) і нотою у вигляді хрестика. У першій октаві дає певні за висотою звуку.

- Слєп (slap tongue – англ.) або язикове піцикато, яке можливе за допомогою дуже різких поштовхів язика з сильним імпульсом діафрагми. Ефект майже беззвучної атаки, але з резонатором в трубці флейти. Вперше використаний Едгаром Варезом в сольній п’єсі „Density 21,5” (1936).

- Вдмухування повітря без отримання звуків певної висоти.

- „Розмова” – вимовляння у вдмухуваний отвір флейти різних звуків або слів.

- „Сміх” – поштовховий рух повітря від імпульсів діафрагми імітуючи сміх.

- „Свистящий звук” (whistle tone – англ.) може бути отриманий за допомогою т. зв. „губної атаки” – губи розташовуються на вдмухуваному отворі як на мундштуці труби. Випускаючи дуже мало повітря через трохи зволожені губи й перебираючи клапани, виконавець може домогтися тихої і гарної гри обертонів у дуже високому регістрі.

- Гра тільки на голівці флейти – для зміни висоти звуку частково затуляється отвір, з якого виходить повітря.

- Спів водночас з грою на флейті (або doubletone – англ.) – ефект запозичений з джазу. Може використовуватись для полегшення гри акордів.

Техніка пальців

Процес оволодіння технікою пальцевих рухів дуже складний, тому виконавець-флейтист повинен систематично удосконалювати свій пальцевий апарат за допомогою різноманітних вправ.

З практики гри й навчання на флейті відомо, що автоматизація з’являється лише у результаті тривалого тренування. Тому слід застерігати флейтистів-початківців від прагнення одразу ж її засвоїти. На початку навчання всі рухи (в тому числі й рухи пальців) повинні контролюватись свідомістю.

За рухи тіла і окремі його органи відповідає кора великих півкуль головного мозку, що має особливу, т. зв. рухову зону.

Рухові дії органів та їх систем знаходяться в прямій залежності від швидкості нервових імпульсів (сигналів), що надходять в головний мозок по чутливих нервових волокнах. В корі великих півкуль ці сигнали переробляються і тепер вже по рухливих нервових клітинах передаються відповідним м'язам, викликаючи їх скорочення або розслаблення. Якщо такі сигнали посилаються через сталі проміжки часу, в тій самій послідовності, то врешті-решт виробляється постійна система стереотипних відповідей на них (рефлекс). В результаті утворення стереотипу, або, просто кажучи, звички, рухи запам'ятовуються і надалі відбуваються підсвідомо, потребуючи тепер вже незначної витрати нервової і м'язової енергії.

Так, зокрема, рухаються пальці музиканта (і не тільки пальці, а й язик, губи, дихальні і деякі інші м'язи виконавця-флейтиста). Знаходячись на початковому етапі роботи під повним контролем свідомості, вони в результаті багаторазових повторень однакових рухів діють потім рефлекторно. Тому, засвоюючи задану послідовність участі пальців у грі, слід спочатку витримувати їх свідомо, неквапно, точно. Після ряду безпомилкових повторень рухи пальців стають більш вправними, вільними, швидкими, перетворюються на автоматичні.

Велике значення для оволодіння технікою пальців має раціональна постановка рук. Під час гри руки в зап'ястку не повинні прогинатися, а кисть – відводитися в будь-який бік. Прогинання кистей мимоволі викликає скутість рук, стримує рухи пальців на клапанах. Пальці на інструменті знаходяться у напівзігнутому положенні і в момент гри вони не повинні сильно надавлювати на флейту. Природне, отже, вірне положення пальців на клапанах легко уявити, якщо порівняти його з положенням пальців невимушено опущеної руки вздовж тулуба.

Натискати на клапани слід без поштовхів, але впевнено до упору. Чим чіткіше палець натисне на клавішу, тим чіткішим буде звук. Робота пальців повинна завжди бути погоджена з діями язика, губ та диханням.

Оволодіння пальцевою технікою і повна координація дій всіх компонентів виконавського апарату зумовлені регулярними заняттями, в процесі яких виконуються спеціальні вправи, гами, арпеджіо в різних тональностях, темпах, різноманітними штриховими варіантами та метро-ритмічними групуваннями.

Одним з найбільш корисних й важливих засобів розвитку рухливості пальців є систематизоване виконання гам та різноманітних видів арпеджіо, що дає можливість відпрацювати чіткі (послідовні й комбіновані) рухи пальців, розвинути координацію пальців з дією губ, язика й дихання, домогтися рівності звучання регістрів, досягти чіткої ритмічності, оволодіти аплікатурними труднощами.

Для розвитку техніки пальців корисно працювати і над спеціальними вправами. Останні використовуються звичайно тоді, коли необхідно оволодіти окремими елементами техніки. Наприклад, складною аплікатурою, окремими видами мелізмів (форшлаги, трелі тощо), складними ритмічними групами і т. ін..

Також ефективним засобом розвитку виконавської техніки є робота над етюдами. Етюди, як і спеціальні вправи, розвивають певні технічні прийоми (наприклад, оволодіння аплікатурою, регістрами, вивчення штрихів, ритмічних фігур тощо). Однак етюди відрізняються від вправ своїм художнім змістом. Ось чому, працюючи над ними, флейтист повинен домагатися виразності й закінченості виконання кожного етюду.

Слід відзначити, що для розвитку техніки пальців великого значення набувають аплікатурні етюди. Вони призначені для засвоєння різних комбінацій рухів пальців, для сполучення роботи пальців з іншими технічними прийомами (наприклад, з розвитком рухливості язика, губної техніки і т. п.). Також корисними будуть ширококовживані „віртуозні” етюди.

Отримані у процесі роботи над етюдами технічні навички допомагають флейтисту швидше засвоїти музично-художні твори, значно скорочуючи й полегшуючи строки їх вивчення.

Організація самостійної роботи

Професійне навчання музикантів здійснюється, головним чином, у процесі двох форм навчально-тренувальної роботи: занять в класі під наглядом педагога і самостійних домашніх занять. Успіх у навчанні буде залежати від того, як взаємодіють ці дві форми роботи. Урок здатен стати ефективним засобом навчання тільки у сполученні з активною самостійною роботою учня. З іншого боку, успіх домашньої роботи визначається змістом уроку, здатністю викладача підготувати учня до самостійної діяльності.

Перш за все необхідно мати на увазі, що самостійна робота учнів організовується по-різному, в залежності від багатьох чинників: тривалості навчання, ступеня підготовки учнів, їх індивідуальних особливостей.

Робота в класі під наглядом педагога складає тільки певну кількість годин. Інший час відводиться для самостійних занять. Мета роботи в класі – підготовка учня до самостійної творчої праці. Тому, організація, направлення й контролювання домашніх занять учня є одним з найважливіших завдань викладача. Вирішуючи його, необхідно, перш за все, пам'ятати про те, щоб виховати учня працьовитим, привчити його до напруженої щоденної праці. У свою чергу, вихованець повинен зрозуміти, що систематична робота є головною умовою оволодіння виконавською майстерністю. Але недостатньо тільки переконати учня в необхідності самостійної роботи, треба навчити його працювати.

Започатковуючи самостійні заняття учня, слід правильно визначити об'єм щоденного матеріалу. Визначення оптимального об'єму роботи залежить від багатьох чинників: віку учня, витривалості губного апарату, завдань, поставлених перед ним та ін.. Губний апарат учнів молодшого віку ще слабкий, тому об'єм завдання не може бути великим.

Організуючи домашні заняття учня, необхідно ознайомитись з його побутом, з умовами життя, знайти контакт із батьками, допомогти налагодити певний розпорядок дня. Приміщення, в якому займається учень, повинно бути світлим і періодично вивітрюватися. Висота пульта повинна бути

узгоджена зі зростом учня, щоб не виникли порушення в постановці корпусу й голови. Займатися треба стоячи, а під час занять бажана тиша, ніщо не повинно відволікати.

Важливою умовою успішного виконання домашнього завдання є батьківська посильна допомога своїм дітям. Іноді вони взагалі не звертають увагу на заняття своїх дітей. Цього не можна допускати. Навіть в тому випадку, якщо батьки не мають музичної освіти, вони здатні надати велику допомогу юному музикантові. Це буде додатковим контролем за виконанням завдання педагога.

Домашні заняття повинні проводитись систематично й планомірно. Займатися слід щоденно. У тому випадку, якщо учень працює кожен день, один раз на тиждень можна робити перерву для відпочинку. Такий режим запобігає перевтомі організму, дозволяє підвищити результативність наступного робочого тижня.

В організації самостійної роботи учнів викладач повинен передбачити такий важливий момент, як певна послідовність занять. Потрібна система, яка неможлива без допомоги викладача.

Послідовність занять включає в себе обов'язковий рух від простого до складного. Робота над музичним матеріалом складається з:

- а) подовжених звуків;
- б) гам та арпеджіо;
- в) етюдів або спеціальних вправ;
- г) художніх творів.

Але необов'язково дотримуватись саме цієї схеми занять.

Починати щоденні вправи слід з розігрування. Воно необхідне для того, щоб привести м'язи виконавського апарату (в першу чергу, м'язи губного апарату) в робочий стан (10 – 15 хв.). Після цього можна зробити невелику перерву. Потім розпочинається робота над звуком (вправи на тривалих звуках, 20 – 25 хв.). Достатньо ефективним методом розвитку звуку є робота над етюдами і п'єсами наспівного характеру. Після цього теж треба зробити невелику перерву, 10 хвилин. Потім можна переходити до виконання гам та арпеджіо (40 – 50 хв.). Після роботи над гаммами необхідно перепочити, а потім приділити

увагу виконанню етюдів або спеціальних вправ. На цьому закінчується перший етап занять.

Закінчивши виконання етюдів, музикантові слід добре відпочити (20 – 30 хв.). Центральне місце в системі самостійних занять повинно відводитись роботі над художнім музичним матеріалом. Для цього знадобиться не менше однієї години.

Таким чином, схема занять складена з розрахунку трьох годин. При вірному і сумлінному відношенні учнів до щоденних вправ зазначеного часу буде достатньо для успішного розвитку професійних навичок музиканта.

Робота над музичним матеріалом

Для вдосконалення виконавської майстерності кожному музиканту необхідно оволодіти навичками роботи над різноманітним музичним матеріалом. Звичайно учень має справу з двома видами музичного матеріалу:

а) інструктивний (вправи, гами та етюди);

б) художній (п'єси у супроводі фортепіано, камерні ансамблі, оркестрові твори).

Підготовчі вправи. Технічний і художній розвиток повинні бути у тісному взаємозв'язку. Ці два види музичного матеріалу мають свої завдання й особливості.

У навчальному репертуарі флейтиста одне з важливих місць займають вправи, спрямовані на всебічний розвиток виконавського апарату. Їх виконують перед початком основних занять на флейті. До того ж гра без „розминки” може призвести до перенапруження окремих м'язів і може викликати хворобливі відчуття в них.

Щоденні вправи на інструменті значно підвищують пружність, силу, витривалість дихальної мускулатури, язикових, амбушурних та інших м'язів, збільшують працездатність усього організму. Крім того, постійне виконання вправ, спрямоване на засвоєння специфічних прийомів і навичок, збагачує арсенал виконавських засобів виразності музиканта-флейтиста.

Слід продумати добір самих вправ, а також послідовність їх виконання. Вправи повинні бути чіткими у структурному

дихання, роботу губ, язика і пальців, полегшують слуховий контроль над кожним звуком.

Більш повна система щоденних вправ може передбачати також виконання різних інтервалів, штрихів, метро-ритмічних групувань, динамічних відтінків, трелей, мелізмів тощо. Однак, передчасне збільшення вправ може спричинити перевтому виконавського апарату. Користуватися слід такими вправами, які відповідають індивідуальним фізичним та виконавським можливостям учня, а також станіві його виконавського апарату в даний момент.

У початковий період навчання вправи рекомендується виконувати в класі, під наглядом педагога. Це дає можливість учневі у разі потреби дістати кваліфіковану пораду, а педагогові простежити за правильністю прийомів, якими користується учень.

Гами та арпеджіо. У формуванні виконавської майстерності важлива роль відводиться гамам і арпеджіо. Вони дають можливість покращити інтонацію, домогтися чітких комбінованих рухів пальців, розвинути необхідну координацію їх з діями губ, язика й дихання, добитися повноти й рівності звучання різних регістрів інструмента, оволодіти ритмічністю виконання, закріпити аплікатурні навички тощо.

Гами і арпеджіо допомагають музикантові скоротити період технічного засвоєння музичного матеріалу. Однак, іноді цим дуже корисним і важливим вправам приділяють дуже мало уваги.

У наш час вимоги до виконавської майстерності флейтиста значно зросли. Флейта є одним з провідних інструментів різних ансамблів та оркестрів. Сольні епізоди і концертні п'єси для неї багаті на віртуозні пасажі, виконання яких неможливе без максимальної легкості, швидкості та налагодженості дій всіх органів, що беруть участь у грі.

Сучасні музичні твори розраховані на широкий діапазон флейти і відзначаються ускладненими метро-ритмом і ладо гармонічною структурою. У зв'язку з цим заняття над гамами та арпеджіо набувають першорядного значення, і їх виконання слід постійно удосконалювати.

На практиці застосовуються різні види гам та арпеджіо. Найбільш поширені *діатонічні* гами (мажорні і мінорні) та *хроматичні*. Рідше використовуються цілотонні гами. У вигляді арпеджіо частіше за все застосовуються тризвуки, доміантсептакорди та зменшені септакорди. Всі гами та арпеджіо можуть виконуватися в одну, дві або три октави.

Засвоєння різних гам та арпеджіо, наполеглива праця над ними з метою постійного удосконалення їх виконання повинні бути систематичними, починаючи з першого року навчання на флейті. Зазвичай знайомство з ними починається після трьох-чотирьох місяців занять, тобто після того, як учень добре засвоїв основи постановки і звуковидобування.

Перед тим, як розпочати розучування гам на інструменті, музикантові необхідно добре вивчити принципи побудови діатонічних гам та їх арпеджіо. Крім того, він повинен навчитися розрізняти їх на слух й будувати від будь-якої ноти.

Починати розучування гам необхідно з мажорних, як найбільш легких для запам'ятовування. Гама та арпеджіо рекомендується засвоювати в такому порядку, який би забезпечував поступовість оволодіння регістрами флейти та її аплікатурою. Виконувати гама і арпеджіо рекомендується без нот у доступному для кожного учня темпі, в межах засвоєного діапазону.

Для того, щоб запобігти механічному виконанню гам, дуже важливо привчити учня до постійного слухового контролю. Працювати над гамами та арпеджіо слід регулярно. Однак захоплення цим не повинно йти за рахунок інших видів занять (наприклад, гри етюдів або художніх творів). Тому, щоденно музикант повинен працювати над однією-двома гамами та відповідними їм арпеджіо.

Корисним буде варіювання гам при виконанні їх у висхідному та низхідному порядку. Наприклад, грати мінорну гама вгору з підвищенням VI і VII ступенів (мелодичний вид), а вниз – без підвищення цих ступенів (натуральний вид). Або, скажімо, грати вгору натуральну мажорну гама, а вниз – її мелодичний вид.

Значне місце в технічному розвитку і вдосконаленні флейтиста, набутті ним високої точності координації пальців з

роботою язика, губ, диханням відводиться вивченню хроматичних гам. Їх слід уміти грати від будь-якого звуку засвоєного діапазону як у висхідному, так і в низхідному рядку, різними групуваннями та штрихами.

Арпеджіо грають у прямому русі в однооктавних гамах. У двох і трьох октавних гамах арпеджіо акордів як у прямому русі, так і в оберненнях. Крім того, в мажорному ладі прийнято виконувати не тільки арпеджіо тризвуків, а й арпеджіо домінантсептакорду в прямому русі й оберненнях.

Граючи гаму та арпеджіо, необхідно стежити за тим, щоб усі звуки були однаковими за гучністю, яскравістю, тембром, точними щодо атаки та інтонації. Неабияке значення має і структурна виразність гами та арпеджіо, яка багато в чому залежить від правильності видиху.

На початку роботи над гамами та арпеджіо їх грають у помірному або навіть у повільному темпі, щоб за час звучання побудови встигнути відчувати опору видиху, простежити за ідентичністю атаки всіх звуків, відзначити висотність і тривалість кожного з них. Гама та арпеджіо рекомендується засвоювати в такому порядку, який би забезпечував поступовість оволодіння регістрами флейти та її аплікатурую.

З набуттям виконавських навичок гама та арпеджіо грають у більш швидкому темпі, ретельно стежачи за правильністю ритмічного рисунка, рівністю щодо сили всіх звуків будь-якого регістру. Виконуючи гаму чи арпеджіо, вібрато не застосовують. Їх необхідно ретельно вчити і виконувати напам'ять.

Деякі виконавці вважають, що виконання гам і арпеджіо – це просто технічні вправи, які не допомагають розвитку музичності. На нашу думку, це помилкове ствердження. Як і інші види вправ, гама та арпеджіо потребують виразного виконання. Однією з умов є використання різних штрихів. Гама та арпеджіо рекомендується грати в наступних основних штрихах: деташе, легато, стаккато, портаменто. Також, необхідно використовувати і комбінації штрихів: стаккато – легато, легато – деташе та ін..

Для посилення виразності доцільним буде використання різноманітних динамічних відтінків. Не менш важливим є

ритмічний малюнок. Учень повинен прагнути, щоб будь-яка гама та арпеджіо мала певну метро-ритмічну структуру (дуолі, триолі, квартолі, секстолі). Починатися і закінчуватися вони повинні обов'язково на сильній долі [4, с. 306].

Виразності виконання гам та арпеджіо буде сприяти правильне дихання. Не слід змінювати дихання в середині побудови або після увідного тону, тому що це порушує цільність музичної фрази.

Таким чином, для уникнення погіршень у виконанні гам та арпеджіо учні повинні навчитися ставити перед собою певну мету (звукову, технічну тощо). Без цього їх робота може перетворитися у механічний, марний процес.

Етюди. З метою подальшого удосконалення різних видів техніки гри і нагромадженні певного виконавського досвіду учень повинен займатися етюдами. Вони сприяють засвоєнню різноманітних метро-ритмічних послідовностей, аплікатурних комбінацій, динамічних градацій, штрихів, реєстрів тощо.

Доцільність будь-якого етюду визначається його методичною спрямованістю. Учень повинен знати, яких навичок він набуває в процесі роботи над тим або іншим етюдом. Тому педагогові дуже важливо добирати учневі насамперед такий етюдний матеріал, який стимулював би розвиток слабких ділянок його виконавської практики. Етюд повинен мати певну форму, бути змістовним і відповідати можливостям учня. Тоді він виконується із задоволенням, і засвоєння необхідних навичок відбувається більш ефективно.

Етюди за своєю структурою, змістом, призначенням бувають досить різноманітними. Деякі більше схожі на вправи, інші – близькі до художніх творів. Етюди-вправи використовують у навчальній практиці як допоміжний матеріал для засвоєння окремих видів техніки: глибини вдиху і тривалості видиху, швидкості і впевненості в роботі язика, легкості й рівності в руху пальців та ін.. Етюди художнього плану дають змогу набути навичок комплексного застосування технічних і художньо-виражальних засобів виконання. На матеріалі таких етюдів виховується уважне ставлення до тональних і темпових змін, динамічних та інших позначень,

особливостей фактури, звукових барв, побудови музичних фраз та ін..

Роботу над етюдами художнього спрямування рекомендується починати з ознайомлення із нотним текстом візуально. Слід визначити їх тональний план, метро-ритмічні особливості, темп і характер музики. Потім їх виконують з доступною швидкістю, яка дозволяє прочитати текст цілком і відмітити при цьому найбільш складні в інтонаційному, апікатурному або в інших відношеннях епізоди. З них і слід починати розучування. Великі інтервали, незручні пасажі, комбіновані дії язика тощо потрібно опрацьовувати спокійно, не кваплячись, стримано, по кілька разів, аналізуючи при цьому причини можливих невдач.

Граючи у повільному темпі, учень встигає простежити за правильністю дихальних прийомів, роботою губного апарату, точністю артикуляції, рівністю рухів пальців, чистотою інтонування та ін.. До того ж спокійний темп і повторення дозволяють глибше усвідомити мелодичну і ритмічну сторони твору, встановити штрихи й динаміку.

Переконавшись, що всі складні елементи виходять безпомилково, їх зв'язують з іншими відрізками тексту, і, якщо помилок немає, етюд програють повністю, поступово доводячи до потрібного темпу.

Етюд вважається вивченим, якщо його можна зіграти без помилок, непередбачуваних зупинок, в авторському темпі, від початку і до кінця.

Робота над художнім твором. Особливо важливим і складним моментом навчання гри на флейті є вміння учня працювати над художніми творами. Правильний підбір, розбір й виконання художньої літератури активізує розвиток музичних здібностей флейтиста.

Переважно розбір твору проходить в три етапи. *Перший* – попереднє ознайомлення. В цей період викладач повинен повідомити учневі необхідні відомості про композитора, про даний твір. Після цього можна переходити до виконання його на інструменті.

На початковій стадії навчання, коли учень ще не має навичок читання нот з листа, твір повинен виконати сам

викладач. При цьому йому необхідно зацікавити учня й викликати у нього бажання працювати над цим твором. Більш підготовленим флейтистам рекомендується самостійне виконання твору. Останнє буде дуже корисним, тому що це дає можливість практично ознайомитись з усіма труднощами.

Другий етап роботи над музичним твором найбільш тривалий і складний. В цей період йде опрацювання технічного й художнього музичного матеріалу.

Вивчаючи музичний твір, учень повинен ретельно ознайомитись з нотним текстом й добре розібратись у авторських (або редакторських) позначеннях, які торкаються темпу, динаміки, штрихів, характеру виконання та ін..

Працюючи над твором, ні в якому разі не слід механічно і багаторазово програвати його від початку і до кінця. Цей „метод” ніколи не призводить до бажаної мети, оскільки складні епізоди учень не виучує, а легкі встигають йому набриднути. У результаті учень може втратити цікавість до подальшої роботи над твором. Тому, щоб цього не сталося, розучувати твір бажано частинами, домагаючись ретельного виконання кожної музичної фрази.

У процесі роботи над музичним твором важливого значення набуває ритмічність виконання. Ритм музичного твору – це своєрідний його пульс. Чим краще й чіткіше він буде організований, тим виразніше стане гра.

Учневі необхідно мати чітке уявлення про точність тривалості кожного звуку й паузи, про зміни метру, про тривалість фермати, навчитися якісно виконувати різні ритмічні малюнки. Нерідко учні перекручують ритм музичного твору. Особливо часто це виявляється в наступних випадках:

- при грі подовжених звуків, коли їх тривалість повністю не витримується;
- при переходах з одного ритмічного малюнку на інший (наприклад, з квартолей на триолі, з триолей на дуолі тощо), коли учень не може знайти правильне співвідношення між метро-ритмом;
- при виконанні різних видів пунктирного ритму, коли звуки з крапками повністю не витримуються;

- при грі ритмічних побудов, до складу яких входять паузи, що рідко витримуються;

- при виконанні синкоп, коли синкопований звук або скорочується, або втрачає свій ударний (акцентований) характер.

Такі помилки відбуваються внаслідок утрати чіткої пульсації. Для того, щоб музикант не втрачав ритмічної точності, він повинен постійно себе слухати, а головне – постійно відраховувати метричні долі такту.

Виразність музичного твору значною мірою залежить також від динамічних, темпових, штрихових та інших відтінків. Вони надають музиці живого руху, сприяють більш ясному прояву мелодичної лінії, допомагають краще осмислити і відчути характер, настрої, зміст твору. Виконавець повинен бути обізнаний у різних прийомах музичної виразності та майстерно володіти ними, якщо хоче справити на слухача певне враження.

В нотному записі твору, звичайно, є вказівки, що стосуються виразності виконання. У ньому позначені переважно основний темп, сила звучання, особливості штрихів, характер музики тощо. Учень повинен знати і неухильно виконувати ці позначення, але разом з тим завжди аналізувати їх у зв'язку із загальним змістом твору.

Якщо дотримуватись авторських або редакторських вказівок не точно, формально, виконання може перетворитися в нецікаве, малозрозуміле, механічне відтворення нотного тексту. Жива, виразна, емоційна гра іноді потребує невеликих, свідомих відхилень від зазначених у тексті вказівок щодо звучності, темпу, метро-ритму тощо.

У процесі розвитку мелодії часто-густо буває так, що висхідний її рух потребує збільшення гучності звучання, а низхідний – її зменшення. Якщо музична побудова починається із затакту, то він виконується тихіше наступної, сильної долі такту.

Синкопований звук здебільшого трохи підкреслюють. Підхід до кульмінації поєднують з посиленням звучності та розширенням руху, а після неї темп і динаміка можуть бути

відновлені. Однак надмірне застосування таких відхилень може спотворити зміст виконуваної музики, значно знизити її художню цінність. Так, наприклад, з поступовим посиленням звучання недосвідчений виконавець прискорює темп, а зменшення сили звуку супроводжує його уповільненням. Граючи пасажи, які складаються з дрібних тривалостей, учень метушиться і поспішає, а фразу з більш витриманих звуків – надмірно розтягує.

Крім неточностей у виконанні окремих долів такту або метро-ритмічних групувань, трапляються помилки й у тривалості пауз. Дрібні паузи часто перетримують, а великі – недораховують. Але ж пауза – дуже важливий засіб впливу на слухача, часом не менш виразний ніж звук, нюанс або штрих.

Щоб донести до слухача окрему музичну думку, а за нею і увесь зміст твору, слід вміти правильно розподілити його на складові частини і робити цезури в місцях, де вони значаться. Правильний вибір моменту вдиху має велике значення для виразності виконання музичного твору. Виконання музики стане невиразним, якщо не розподіляти її на мотиви, фрази, речення, періоди.

Для виконавця-флейтиста цезура часто є і моментом чергового вдиху. Іноді буває так, що учневі немає потреби робити вдих в даному місці музичного тексту: запасу повітря в легенях ще досить, щоб грати далі, але закінчення музичної думки потребує цезури саме тут. Тому місця вдиху, під час яких не тільки поповнюється витрачене повітря, а й відбувається розподіл тексту на фрази або інші музичні побудови, обдумують та накреслюють заздалегідь.

Музичному фразуванню надається винятково важливе значення в процесі розкриття змісту виконуваного твору. За допомогою фразування відбувається художньо-суттєвий розподіл тексту на фрази – смислові відрізки музики. В кожній фразі є уявна крапка, до якої рухається мелодія.

Заключний етап роботи над музичним твором – це виконання його в цілому, бажано без зупинок і обов'язково у супроводі акомпанементу. Тут на перший план виходить завдання повного розкриття художнього змісту твору, коли

увага до окремих деталей органічно доповнюється єдністю музичного цілого.

Як і будь-який вид мистецтва, музика відбиває в художніх образах явища навколишньої дійсності. Вона цілком передає почуття, переживання, настрої людини, може впливати на її внутрішній світ. Завдяки закономірностям музичної мови, організованої послідовності звуків, їх специфічній виразності музика здатна хвилювати, викликати радість і сум, гнів і ніжність тощо. Таким чином, музичний художній образ – це узагальнене відбиття певних явищ реального життя, яке знаходить своє втілення у звуках.

Вміння створювати звукові образи невід’ємне від нагромадження життєвих вражень, уяви, виконавського досвіду музиканта, його загального розвитку. Особливе значення при цьому має здатність музиканта свідомо відтворювати нотний текст в реальному звучанні на флейті або в уяві, чути і відчувати живу музичну думку. Вірно, грамотне уявлення нотного тексту на основі його усвідомлення є найважливішою передумовою формування музичних образів.

Важливим і відповідальним етапом роботи є виконання музичного твору у супроводі фортепіано. Наявність акомпанементу ставить перед учнем нові завдання. Головне з них полягає в тому, щоб юний виконавець навчився сприймати художній твір як єдине ціле, відчував його гармонічну мову, а не тільки одноголосну мелодію своєї партії. Грати з акомпанементом рекомендується лише після того, коли учень хоч поки дещо повільніше, але вірно виконує п’єсу або її частину від початку і до кінця по нотах. Після кількох занять, які передбачають ознайомче програвання з акомпанементом, виконання з супроводом відкладається на деякий час. Доучування п’єси триває, вона стає виконавцеві більш зрозумілою, ясною, технічно здійсненою, після чого робота з фортепіано відновлюється.

Слід врахувати, що перш ніж виконувати твір, необхідно старанно настроїти флейту. Контролювати стрій слід і під час гри, оскільки коливання температури навколишнього середовища або зміна стану губ і дихання можуть його порушити. Незначні звуковисотні відхилення від строю

флейтист повинен виправляти „на ходу” за допомогою координації дій відповідних компонентів виконавського апарату, а також допоміжної аплікатури. Більші огріхи строю усуваються механічно (відхилення флейти від себе і навпаки).

Безумовно, на перших репетиціях, коли виконувана учнем мелодія потрапляє в оточення ще незвичних для нього звуків фортепіано, недосвідчений виконавець часто відчуває невпевненість, може розгубитись і, навіть, зупинитись. Однак роз'яснення викладачем суті розходжень і помилок поступово призводить до вірного, цілісного сприйняття музики.

Граючи твір цілком, музикант, вкладаючи у виконання свою майстерність, повинен відтворити авторський задум, домогтися повної єдності думки й відчуття.

Інтерпретація

На фоні масового захоплення мистецтвом естради, як у нашій країні, так і в усьому світі, простежується недостатня обізнаність значної кількості населення з творчістю видатних композиторів і музикантів. Мова йде про ставлення не до окремих музичних творів того чи іншого композитора, а взагалі до галузі мистецтва, яка містить незчисленні духовні надбання людства.

Одна з причин такого ставлення до академічної музики пов'язана з характером інтерпретації музичних творів, внаслідок чого вони не в змозі по-справжньому привабити слухача.

Процес опанування музичного твору досить складний і трудомісткий. Найістотнішим у цьому процесі є передусім уважне і точне засвоєння нотного тексту. Але слід враховувати, що сам по собі нотний запис повністю не відображає авторського задуму. Тому, розкриваючи зміст твору, кожен музикант відчуває його по-різному, підпорядковує своєму індивідуальному уявленню. Суттєве враження на слухача справляє лише той музикант, який цілком розуміє характер, настрої, зміст твору і виконує його із захопленням, натхненно і впевнено. Тільки нотним текстом не можливо відобразити інтонаційну атмосферу твору, його „підтекст”. Але на основі

дотримання правил нотної граматики можна побудувати виконавську концепцію, модифікуючи темп, динаміку, образне наповнення музики.

Тому, процес реалізації нотного тексту в звучанні, тлумачення виконавцем музичного твору в процесі його виконання називається *інтерпретацією*. Вона припускає індивідуальний підхід до виконуваної музики, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського тексту.

Той чи інший тип інтерпретації та виявлені в ній індивідуальні особливості виконавця розкриваються слухачеві завдяки тим смисловим акцентам, які виникають у трактуваннях окремих образів твору і його форми в цілому.

Успішне вирішення проблем інтерпретації значною мірою залежить від здібності виконавців проникнути в стильову специфіку творів композитора, які становлять собою найбільш концентроване втілення його художньої індивідуальності.

Люди різних поколінь, різного світогляду по-різному сприймають той самий твір мистецтва. Виконавець-інтерпретатор у своєму сприйманні мистецтва дотримується тих же законів, що й слухач. Чим прогресивніший світогляд, гостріша думка, чим сильніше його почуття правди, тим повніше і яскравіше виявить він у своїй грі прогресивну ідею твору мистецтва.

Інтерпретація охоплює загальну форму твору, жанрову природу музики і включає всі тонкості фразування. Фразування – складова частина інтерпретації, яка розкриває смислове й виразне значення елементів музичної мови: мотивів, речень, цезур тощо. Якщо інтерпретація – це тлумачення цілого музичного твору, то фразування – тлумачення частин, деталей, з яких складається ціле. Фразувати музику – значить будувати фрази з окремих нот, мотивів, об'єднуючи їх в речення і періоди, в загальні епізоди й частини музичного твору. При цьому треба відмітити початок, розвиток, кульмінацію, спад, закінчення кожного епізоду, кожної фрази. У процесі гри потрібно безперервно, логічно і тонко змінювати відтінки динаміки, наповнювати й послаблювати тривалі звуки (особливо у мелодіях повільного темпу, які потребують натхненного руху

душі), використовувати тонкі темпові модифікації і в той же час постійно відчувати пульс загального руху [22, с. 27].

Саме в області фразування найбільш яскраво проявляється індивідуальність виконавця, його особистісні й професійні якості.

Навички фразування виховуються і розвиваються так, як і прийоми техніки, формування звуку. Найкращим для цього буде сольфеджування. Спів мелодії завжди торкається думки і почуттів людини. Тому мелодія, яка відчута в процесі співу, потім буде більш виразно виконана на інструменті.

Розвитку фразування сприяє виконання вокальної музики – романсів, пісень, а також наспівних етюдів і повільних епізодів концертних п'єс. І, звичайно, наявність у виконавця природних здібностей до фразування. Якщо виконавець нічого не бачить у музиці, зокрема позначених у тексті динамічних відтінків і темпів, він ніколи не стане артистом-інтерпретатором.

В інтерпретації творів видатних композиторів минулого не слід обмежуватись тільки зведенням правил, законів, що їх розуміють іноді під словом стиль. Звичайно, кожна епоха має свої естетичні норми, але сутність художньої творчості – одна на всі часи: музика – жива мова, яка висловлює певний зміст. Головна мета у виконанні музики – розкрити й передати художній зміст твору.

Публічний виступ

Роботу учнів над художнім твором завершує концертне виконавство, яке дає можливість їм донести до слухачів зміст музики, розкрити її красу і виразність. Успіх виконання залежить не тільки від майстерності виконавця і готовності твору. Він залежить від здібностей музиканта творити в умовах публічності.

Ще на початковому етапі навчання учневі треба роз'яснити значення виконавської діяльності. Необхідно прививати відчуття відповідальності за якість виконання на естраді і разом з тим любов до гри на публіці. Учень повинен

звикнути до того, що концертний виступ – це серйозна справа, за яку він несе відповідальність перед слухачем, перед автором твору, перед самим собою і перед своїм викладачем, що разом з тим – це свято, найкращі хвилини, коли він може отримати велике художнє задоволення. Юний музикант повинен зрозуміти, що його професія розрахована на публічність, що стати артистом, минаючи сцену, неможливо. Але не всім музикантам (у тому числі і кваліфікованим) вдасться високоякісне виконання на сцені. Основна причина – надмірне хвилювання, яке сильно сковує виконавський апарат.

Естрадне хвилювання проявляється по-різному: одні учні, хвилюючись, втрачають контроль над своїм диханням, інші відчують сильну сухість язика і губ, треті – гублять рухливість пальців тощо. Подібні порушення не проходять безслідно і для самого виконання, який втрачає свою точність, чіткість і виразність.

Всі ці форми сценічного хвилювання постійно зустрічаються в практиці виконання. З ними треба вести систематичну боротьбу, враховуючи індивідуальність кожного учня, аналізуючи причини кожної його невдачі.

Важливо якомога краще підготувати учня до концертів і не випускати його на сцену з недопрацьованими творами. Необхідно пам'ятати, що зриви під час публічного виступу призводять до появи страху перед сценою. Дуже шкідливо фіксувати увагу учнів на проблемі хвилювання. Навпаки, як вже було сказано, потрібно виховувати у них відчуття радості від спілкування з аудиторією і процесу публічного виступу. А сам учень повинен зосередити свою увагу на тому, щоб найкраще виконати твір. Ось деякі практичні поради, щоб попередити естрадне хвилювання і можливі невдачі на сцені:

1. Музичний твір повинен відповідати можливостям учня. Виконавець повинен вільно впоратися з технічними й художніми труднощами твору. Інакше в учня може виникнути відчуття невпевненості в своїх силах, що стане причиною сценічного хвилювання;

2. Для успішності концертного виступу необхідно, щоб учень впевнено знав музичний твір напам'ять і встиг обіграти його на репетиціях в концертному залі;

3. Флейта виконавця на момент виступу повинна бути в повному порядку, бо найменша несправність може визвати додаткове хвилювання і буде постійно відволікати увагу учня;

4. Музикант повинен вміти повністю зосередити свої думки на виконанні, тобто не думати про щось стороннє, а головне – не реагувати на можливий шум і рух у залі. При виході з творчого стану можна забути текст і взагалі припинити гру;

5. Для подолання відчуття страху і боязливості сцени необхідна систематична участь музикантів у публічних виступах.

Музикантові-виконавцю необхідні сильна воля, стійкий характер, здібність витримувати великі нервові навантаження. Не випадково слово віртуоз пішло від латинського *virtus*, що означає доблесть. Учень повинен до кінця зрозуміти, що стати артистом, тільки працюючи в класі, неможливо. Для цього необхідні суворі умови концертного залу. Кожний концертний виступ – це як битва, кінець якої невідомий, але її потрібно обов'язково виграти.

Особливо складне завдання виникає перед виконавцем, коли йому потрібно підготувати до виступу не один твір, а цілу концертну програму. Виконання програми в цілому потребує стійкості уваги. Досягти цього допомагає невпинна турбота про внутрішню логіку музичного розвитку. Тобто, необхідно втілити звуковий образ, який відчувається внутрішнім слухом. Стійкість уваги відпрацьовується в процесі тренування не тільки на естраді, але і в період підготовки до виступу. Перед концертом важливо іноді програвати програму під час домашнього заняття, серед товаришів і знайомих. Виконавець повинен навчитись відчувати її форму, взаємозв'язок творів, які входять до програми.

Перед концертом слід відпочити, не виконувати ніякої виснажливої роботи. Тоді учень, виходячи на сцену, відчуває повну духовну і фізичну свободу, яка дає можливість здійснити свої художні наміри. Після цього можна говорити про гарне і творче естрадне самопочуття.

Напередодні і в день концерту багато займатися не слід. Якщо все зроблено, техніка і пам'ять за один день не

розладнається. В останні дні перед концертом і в день виступу не слід їсти консерви, гостру, жирну, гарячу їжу, яка сушить і травмує слизову оболонку рота. Перед концертом потрібно поїсти небагато, але поживно. Не слід пити заспокійливі препарати, бо вони роблять музиканта в'ялим, сонливим, а хвилювання залишається.

На концерт краще приходити раніше, щоб спокійно привести себе в порядок, розігратись, психологічно настроїтись. Однак дуже рано приходити не слід. Тривале очікування виступу може призвести до хвилювання.

Чим частіше учень виступатиме на сцені, тим краще він навчиться володіти собою і своїм виконавським апаратом. Все це значно підвищить його виконавську майстерність. Але навчальними програмами передбачені тільки 3 – 4 короткочасні виступи учнів на концертній естраді (академічні концерти та екзамени). На нашу думку цього дуже мало. Тому цільовою установкою для формування артиста повинна стати активізація концертної діяльності.

Нерідко робота викладача здається малоперспективною, коли в ній не завжди видно віддачу з боку учнів. Проте індивідуальна форма занять зближує учня і педагога і, завдяки цьому, можливо досягти неочікуваних результатів, спираючись не тільки на музичні якості дитини, але й на людські. Система позакласної роботи була підказана конкретними ситуаціями і пройшла перевірку на практиці. Наприклад, закритий класний вечір, класний концерт із запрошенням публіки (батьків, товаришів, випускників класу), конкурси серед учнів класу тощо.

Закритий класний вечір – це концерт, на якому присутні тільки педагог і учні його класу. Тема заходу може бути різноманітною. Ця форма позакласної роботи є перехідною від індивідуальних занять до відкритих виступів. Такий концерт допускає участь всіх учнів класу незалежно від здібностей, досвіду виступів. День проведення концерту встановлюється викладачем (наприклад, жовтень у першому півріччі, березень – у другому). На концерті створюється атмосфера підвищеного інтересу та уваги. Діти помічають у грі й поведінці товаришів абсолютно все. Незграбних, розгублених спостигає влучна, але

доброзичлива критика, а кращі виступи викликають щирі захоплення.

Класний концерт із запрошенням публіки. Такий концерт має багато спільного із закритим класним вечором, але відрізняється від нього наявністю запрошеної публіки. Функція концерту скоріш навчальна ніж показово-звітна. Концерт повинен проходити урочисто, у концертній залі.

Ці концерти дуже корисні: вони виховують навички публічного виступу, нерідко змінюють відношення слабких учнів до концертного виступу, посилює їх інтерес до занять. У процесі підготовки і проведення таких вечорів формується міцний колектив класу, який активно впливає на становлення особистості учнів і їх виконавської майстерності. Концерти також треба проводити і за межами закладу (загальноосвітні школи, дитячі садки, клуби тощо).

Участь у різноманітних конкурсах так само є видом публічного виступу. В основному конкурси проходять за межами навчального закладу (регіональні, обласні, всеукраїнські, міжнародні та ін.). Корисним буде проведення їх і в межах школи. Наприклад, Конкурс етюдів серед учнів класу. У подібному конкурсі можуть бути задіяні всі учні: більшість – виконавці, деякі – у складі журі. Дітям надається повна свобода в обговоренні результатів.

Практика показала, що позакласна робота дає можливість виникненню різних форм і методів впливу на учня, а активна концертна діяльність допомагає йому з упевненістю показати кінцевий результат роботи. Важливо, щоб уся діяльність викладача як у класі, так і за його межами, була живою, інтенсивною і цікавою.

Однією з складних проблем публічного виступу є необхідність виконання програми напам'ять. До XIX ст. музиканти грали по нотах. Поява виконавця на сцені без нот вважалось тоді як шарлатанство. Традиція гри напам'ять виникла більше ста років тому. Вона увійшла у моду ще в часи Ф. Ліста. В подальшому виконання без нот стає неписаним законом концертного виступу, а концертант з нотами сприймається як аномалія. Таке відношення до гри напам'ять збереглося і до цього часу. Але музиканти і в минулому, і в наш

час по-різному ставилися і ставляться до необхідності виконання програми напам'ять.

Що стосується виконавців зарубіжних країн, вони, як правило, грають по нотах, наші ж музиканти дотримуються радянської традиції виконання напам'ять.

На наш погляд, виконання програми напам'ять є просто необхідним. Граючи без нот, виконавець отримує можливість глибше поринути в дійсність виконуваної музики. Гра напам'ять сприяє підвищенню загальної виконавської майстерності.

Поява виконавця на сцені має певний порядок. Виходити потрібно не кваплячись, пропускаючи вперед концертмейстера. Після виходу – поклін. Потім можна зробити спокійний вдих, трохи його затримати та видихнути. Спокійний вдих заспокоює нервову систему. Ті, в кого від хвилювання пересихає в роті, можуть випити ковток води (склянку з водою приготувати раніше). Вода зволожує слизову оболонку рота і допомагає зняти хвилювання.

Розташуватися на сцені слід в оптимальній акустичній точці і щоб не заслоняти концертмейстера. Виконавець повинен постати перед аудиторією в гарному настрої, зарядженому позитивними емоціями.

Грати треба без напруги, яскраво розкрити зміст музичного твору, упевнити, зацікавити слухача. Коли гра закінчиться, вклонитися і, пропускаючи концертмейстера вперед, спокійно піти зі сцени.

Після виступу – обговорення результатів. Розбір обов'язково переслідує педагогічну мету, узагальнює, відмічає досягнення й недоліки, намічає шляхи подальшого розвитку.

Таким чином, концертна практика є своєрідним підсумком музичної підготовки учнів, яка потребує від них наполегливих занять на флейті. Тільки у результаті систематичної і цілеспрямованої роботи виконавець може оволодіти тими навичками, без яких неможлива його професійна діяльність.

Виховання оркестрового музиканта

Навчання гри на флейті передбачає також колективне музикування, тобто оркестрове виконавство. До того часу учень повинен добре оволодіти інструментом, вміти бути солістом. Однак, це не вичерпує функції флейти в оркестрі. Соло – це яскравий епізод оркестрової гри, але основний внесок в оркестр флейтистом здійснюється в якості ансамбліста. Це свідчить про велике значення ансамблевої підготовки виконавця. Оркестрант передусім повинен бути ансамблістом на відповідному рівні. Тому культура спільного музикування займає чільне місце в загальному вихованні учня-флейтиста.

Ефективним засобом підготовки оркестранта є камерний ансамбль. Музикування в ансамблі зближує учня до оркестрової діяльності. Воно розвиває не тільки ансамблеві, але й сольні якості виконавця на флейті.

Гра у камерному ансамблі – прекрасний, дивовижний вид виконавського мистецтва. Це вища форма музикування, стиль якого включає в себе концертність і камерність. Звучання камерного ансамблю відрізняється вишуканістю й тонкістю артикуляції, різнобарвністю звукової палітри, м'якістю динамічних відтінків.

Робота з камерним ансамблем – це цікавий і складний вид музично-педагогічної діяльності. Вона потребує ґрунтовних музичних знань, ерудиції, високої культури. Педагог класу камерного ансамблю (це може бути і педагог зі спеціальності) повинен добре знати камерну музичну літературу, духове, смичкове і фортепіанне виконавство, специфіку музикування в ансамблі. А для виховання гарного ансамблю, викладачеві необхідні певні методичні знання, розуміння психології, добрі організаторські здібності.

Починається створення ансамблю з правильного підбору учасників. Учні, яких відбирають, не повинні різко відрізнитися один від одного рівнем своєї виконавської майстерності. Незначна різниця допустима, а в окремих випадках навіть бажана: у відстаючих учнів є стимул підтягнутись до рівня більш „продвинутих”. Бажано, щоб у колективі був лідер –

хороший музикант, енергійна, ініціативна людина, яка користується авторитетом і повагою товаришів.

В основі успішної роботи класу камерного ансамблю лежить добра організація і дисципліна. Недопустимими є пропуски занять і запізнення. Кожному учаснику необхідно вивчити свою партію вдома, на урок приходити вчасно, але маючи час для розігрування. На уроці мати олівець і ластик, щоб відмічати в нотах вказівки викладача.

Велике значення має підбір репертуару. При цьому обов'язково потрібно враховувати можливості учасників, їх інтереси і смаки. Краще починати з творів композиторів-класиків. В їхніх творах найбільше виявляються основні принципи мистецтва спільного музикування. В подальшому, по мірі накопичення ансамблевого досвіду, репертуар збагачується за рахунок включення більш складних творів композиторів ХХ ст.. Вивчення цих творів готує учнів до інтонаційних, ритмічних і фактурних труднощів сучасного оркестру.

Класичним духовим ансамблем є квінтет для флейти, гобоя, кларнета, фагота і валторни. Цей склад інструментів може вирішувати найскладніші художні завдання. Але нажаль в музичних школах не завжди викладають такі інструменти як валторна і фагот. Тому ансамблі складаються з інструментів, які викладають у школі.

В симфонічному оркестрі зустрічаються різноманітні сполучення інструментів, як однорідних, так і з інструментами інших груп. Легше за все домогтися гармонічного злиття голосів в ансамблях однорідних складів (наприклад, дует, тріо або квінтет флейт).

Ознайомлення з новим твором починається з програвання його від початку і до кінця. При цьому учасниками аналізується форма, художній зміст, функції голосів, їх взаємозв'язок, динамічні відтінки, загальне фразування. Все це створює виникнення виконавського плану, загальних принципів інтерпретації твору.

На відміну від оркестру чи сольного виконавства, в камерному ансамблі виконавська концепція виробляється колективно. При цьому виникають певні труднощі у зв'язку з

тим, що кожен музикант відчуває музику по-своєму. Тому потрібно знайти правильний план інтерпретації твору.

Одне з головних завдань ансамблю – досягнення синхронності виконання. Принцип синхронності потребує одночасного начала звуку та його закінчення, переходу від одного звуку до іншого, єдності сприйняття темпу, метру і ритму, однакового виконання штрихів. Для досягнення синхронності учасники ансамблю повинні добре бачити один одного і, в першу чергу, свого лідера. Він допомагає разом розпочати або зняти звук, однаково витримати загальну паузу, одночасно перейти до нового темпу тощо [4, с. 355].

Також важливою вимогою спільної гри є чисте інтонування. Фальшиве інтонування спроможне перекреслити всю гру ансамблю. Корегувати інтонацію слід за допомогою слуху. Тільки так можна домогтися колективної і точної інтонації. Працювати над інтонацією бажано у повільному темпі, тихих нюансах і без вібрато.

Дотримуючись балансу звучання, на момент гри всі учасники повинні враховувати функції своїх партій. Сольна партія, яка несе головне мелодичне навантаження, потребує повного і насиченого звучання. Вона виконується яскраво, виразно. Фраза побічного характеру не повинна заслоняти основну мелодію. Ще тихше повинні звучати фігурації акомпанементу.

Поширеними типами ансамблевої фактури є унісоны й октавні подвоєння. В унісонах повинен бути єдиний тембр, а в октавах більш помітним повинен бути нижній голос. Великої точності потребує виконання акордів. Вони повинні звучати рівно і монолітно.

Великого значення у мистецтві камерного музикування набуває артикуляція. Вибір атаки або штриха визначається в ансамблі не тільки змістом твору, що виконується, але й характером тієї артикуляції, яку вибирають партнери. Неузгодженість атаки або штрихів вносять в колективне виконавство артикуляційний різнобій. Характер штриха залежить від оточуючого супроводу. Наприклад, стаккато на фоні тривалого акорду виконується достатньо гостро. Той самий штрих на фоні деташи може здатися не досить гострим.

На заключному етапі роботи над музичним твором необхідно домогтись органічної єдності загального враження. Така єдність виникає з появою природної цільності задуму, засобу її реалізації. Утворюється єдиний процес випромінювання й втілення емоційної енергії, яка згуртовує учасників ансамблю в могутній потік колективної творчості.

Такими є загальні принципи музикування в камерному ансамблі, який, є дуже необхідним майбутньому оркестровому музиканту. Окрім камерного ансамблю, для підготовки оркестранта треба активно використовувати різні педагогічні методи. Викладачам по спеціальності слід приділяти більше уваги читанню нот з листа і оркестровій літературі.

Оркестрова підготовка флейтиста в спеціальному класі вичерпується вивченням оркестрових труднощів. Але знання оркестрових соло ще не робить музиканта оркестрантом. Для цього необхідна оркестрова практика. Тільки в оркестрі учень може осягти специфіку оркестрової гри, слухати партнерів й взаємодіяти з ними.

Мистецтво колективного музикування в наш час залишається слабким місцем в системі вітчизняної підготовки музиканта-духовика, зокрема флейтиста. В цьому відношенні ми все ще поступаємось кращим закордонним школам. Це треба долати. Для цього необхідно піднімати авторитет класів камерного ансамблю й оркестру, змінювати упереджене ставлення до ансамблю як другорядної справи.

Методика проведення уроку

На відміну від загальноосвітніх групових уроків, музично-виконавські заняття проводяться за принципом індивідуального навчання. Знаходячись у постійному контакті з кожним своїм учнем, викладач має можливість в ході такого уроку вести систематичний нагляд за його розвитком, фіксувати результати навчання, керувати цим процесом тощо.

Існує багато форм проведення музично-виконавського уроку, але найбільше розповсюджений – це комбінований урок. Складається він з трьох основних частин: перевірка домашнього

завдання учня, виправлення недоліків цієї роботи та повідомлення учневі нових знань, визначення наступного завдання.

Перша частина уроку – це перевірка домашньої роботи, яка є важливим засобом контролю самостійної діяльності учня, інтенсифікації росту його виконавської майстерності. Постійний контроль, відмінна або незадовільна оцінка викладача спонукає учня до систематичної роботи, сприяє формуванню в його характері необхідних професійних якостей.

Контроль повинен охоплювати всі складові домашньої роботи учня. Практика показала, що послаблення контролю за будь-якою з них (наприклад, гаммами чи етюдами) обов'язково призводить до того, що й учень починає приділяти їм менше часу.

Друга частина уроку є головною і за своїм значенням, і за тривалістю. Учень виконує свою програму, викладач його зупиняє, робить зауваження, просить повторити, аналізує гру. В ході аналізу знаходяться недоліки. Треба визначити причини їх виникнення та знайти шляхи вирішення цих проблем. Не слід робити одразу досить багато зауважень. Спочатку його увага повинна фокусуватись на самому головному й важливому. В ході наступних занять він зможе приділити увагу розгляданню другорядних питань, а також уточненню головних.

Поряд з аналізом самостійної роботи викладач на цьому ж етапі уроку повідомляє учневі нові знання, формує нові ігрові навички та уміння, вдосконалює і закріплює старі. Новий матеріал повинен бути узгоджений з матеріалом, який вже засвоєний.

Добре проведений урок повинен мати належне закінчення. Третя частина уроку присвячується підведенню підсумків й визначення нового завдання. Педагог відмічає досягнення мети уроку, направлене на вирішення поставлених завдань і на що слід звернути увагу наступного разу. В залежності від складності нового матеріалу, можна його розібрати, дати характеристику, визначити його мету, зробити аналіз складних місць, намітити шляхи їх вирішення.

Такою є схема побудови комбінованого уроку спеціального класу. Вона є приблизною, тому що об'єм завдань,

які стоять перед викладачем може бути безмежним. У кожного педагога організація і методи проведення занять досить індивідуальні.

Зміст і форма уроку можуть змінюватися в залежності від індивідуальних особливостей учня, від завдань, які на даний момент стоять перед ним, від його віку, від положення уроку по відношенню до екзаменів.

Час уроку обмежений, тому, щоб використати його ефективно, педагогові слід готуватись до занять. Викладач повинен добре знати музичні твори, які він пропонує учневі, ознайомитись з їх редакцією, установити характер складностей, які зустрічаються та визначити раціональні методи роботи.

Під час проведення уроку педагог повинен користуватись різноманітними методами навчання: словесними поясненнями, показом на інструменті, виконанням твору на фортепіано. Вміле та своєчасне їх використання – як окремо, так і в різних сполученнях – може вирішувати найскладніші завдання, які виникають у процесі роботи з учнем.

Дуже розповсюдженим методичним засобом музичної педагогіки є диригування. Цінність його полягає в тому, що воно дозволяє впливати на гру учня в процесі виконання, не потребуючи зупинок і перерв. Але зловживати ним не слід. Постійне диригування викладача позбавляє учня творчої активності.

Не менш важливим є принцип наочності. В музично-виконавській педагогіці наочність – показ на інструменті. Цей метод дуже ефективний, але має і свої недоліки. Сприймаючи гру викладача, учень не повинен сліпо копіювати його [4, с. 404].

Самим розповсюдженим, посильним і діючим інструментом навчання є слово. Воно активізує відчуття й уяву учня, розвиває його мислення. За допомогою слова викладач може розкрити зміст художнього твору й закономірностей музично-виконавського мистецтва, пояснити принцип постановки виконавського апарату й сутність технічних прийомів, визначити недоліки виконання та вказати шляхи їх виправлення.

З появою художнього музичного матеріалу починається робота з концертмейстером. Заняття з ним повинні бути систематичними. Працюючи з концертмейстером, учень пізнає навички роботи в ансамблі. При цьому значно зростає цікавість учня до навчання.

Ще можна додати декілька слів щодо етики проведення уроку. Заняття повинні проводитись регулярно. Недопустимими є запізнення педагога чи концертмейстера. Опираючись на ці позиції, цього можна вимагати і від учнів. Добиваючись дисципліни в класі, не слід порушувати етичні норми по відношенню до вихованців. Крик, образи й приниження учнів недопустимі. Це призведе до зниження самооцінки учня і, навіть до повного розриву з цим педагогом. Треба навпаки заволікати учня своєю грою, пробуджувати любов до свого інструмента. На допомогу цьому придуть розповіді викладача про відомих музикантів, їх мистецтво й життя, вміння педагога розпалити в учневі дух творчого змагання.

**Програма з курсу
„Музичний інструмент (флейта)”**

Пояснювальна записка

Специфіка навчання дітей в музичних школах, школах мистецтв та школах естетичного виховання спрямована на гармонійний і всебічний розвиток творчих здібностей учнів. Система музичної освіти в Україні передбачає, з одного боку, масовість навчання у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання), а з іншого – виявлення найбільш музично-обдарованих учнів з метою їхньої підготовки до вступу у вищі мистецькі навчальні заклади I – IV рівнів акредитації.

Навчання з курсу „Музичний інструмент (флейта)” у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (школах естетичного виховання) проводиться в обсязі, передбаченому Типовими навчальними планами, затвердженими наказом Міністерства культури і туризму України від 18.07.2006 року № 570/16 – 06. На його вивчення відводиться 2 академічні години на тиждень.

Програма розрахована на студентів з педагогічного практикуму ВНЗ, викладачів музичних шкіл, шкіл мистецтв, шкіл естетичного виховання.

Мета курсу – підготовка учнів, котрі вільно володіють грою на флейті, можуть грамотно й усвідомлено виконувати музичні твори різних стилів, надання загальної музичної освіти.

Основним завданням курсу є навчання учня гри на флейті, оволодіння навичками колективного музикування, виховання художнього смаку, всебічний розвиток виконавської майстерності флейтиста.

Початкову підготовку учні дошкільного і молодшого шкільного віку можуть отримати, навчаючись на блокфлейті. У цьому віці організм дітей ще недостатньо зміцнів, щоб витримати навантаження при навчанні гри на флейті. Блокфлейта дуже зручна для ігрової постановки і тут не потрібні великі затрати фізичних сил, що б могло негативно впливати на

стан здоров'я учня. З 3 – 4 класу починається навчання гри на флейті.

Програмою запропоновані різні за рівнем труднощів приблизні списки музичних творів для виконання на академічних концертах протягом року, а також на екзаменах. Загальна кількість музичних творів, рекомендованих для вивчення в кожному класі, надається в річних вимогах.

Рекомендований в програмі перелік репертуарних творів є орієнтовним. Педагог може вносити свої корективи під час складання індивідуального плану роботи учня з урахуванням можливостей і підготовленості дитини на даному етапі.

Строк навчання – 6 років.

Рекомендації щодо проведення контрольних заходів

Для успішної організації навчального процесу регулярно проводяться такі контрольні заходи як академічний концерт, відкритий академічний концерт, підсумковий академічний концерт, технічний залік, контрольні уроки; для учнів 1-го класу – прослуховування у першому семестрі, для учнів випускних класів – два прослуховування (у першому та другому семестрах) і випускний іспит.

У 1 класі обов'язковими контрольними заходами є:

Прослуховування (без оцінювання) – грудень.

Відкритий академічний концерт (без оцінювання) – березень.

Підсумковий академічний концерт – травень.

У 2 – 5 класах обов'язковими контрольними заходами є:

Академічний концерт – листопад.

Технічний залік – грудень.

Відкритий академічний концерт (без оцінювання) – березень.

Підсумковий академічний концерт – травень.

У 6 класі обов'язковими контрольними заходами є:

Прослуховування (без оцінювання) – грудень.
Прослуховування (без оцінювання) – березень.
Випускний іспит – травень.

Всі вищезазначені контрольні заходи є орієнтовними. Конкретні терміни визначаються відділами (відділеннями) навчального закладу.

Організація обліку успішності, критерії оцінювання досягнень учнів.

Оцінювання навчальних досягнень учнів відбувається за 12-бальною шкалою згідно з наказом Міністерства культури і мистецтв України від 28.08.2001 р. № 554. Визначаються 4 рівні навчальних досягнень: початковий (1 – 3 бали), середній (4 – 6 балів), достатній (7 – 9 балів) та високий (10 – 12 балів).

Критерії оцінювання. Дванадцятибальна шкала оцінювання побудована за принципом урахування особистих досягнень учнів.

✓ початковий – учень має слабо сформований рівень сприйняття музичних творів, виявляє певні вміння та навички, володіє незначною частиною спеціальної музичної термінології, має посередньо розвинутий виконавський апарат. При виконанні програми допускає значні професійні помилки, мало проявляє творчу ініціативу. Учень не здатен опанувати музичні твори згідно з програмними вимогами в повному обсязі;

✓ середній – учень здатен опанувати музичні твори згідно з програмними вимогами в повному обсязі. Володіє вміннями і навичками, які дають змогу виконувати музичні твори, виявляючи в них основні образні характеристики. Учень може проаналізувати структуру музичного твору, але не завжди вміє інтерпретувати музичні твори, які потребують абстрактного художнього мислення. Виявляє недостатнє знання спеціальної музичної термінології;

✓ достатній – учень має досить розвинуте музичне мислення. В процесі виконання програми демонструє володіння усіма елементами фактури музичного твору. Виявляє особисту

творчу ініціативу, але не завжди самостійно систематизує та узагальнює музичний матеріал. В його мисленні не вистачає послідовності, він допускає несуттєві неточності у використанні спеціальної музичної термінології. При виконанні програми йому бракує артистизму;

✓ високий – учень має ґрунтовні знання в галузі музично-виконавського мистецтва, вільно та свідомо використовує спеціальну музичну термінологію у роздумах, висновках та узагальненнях щодо прослуханого чи виконаного твору. Здатний виконувати складні твори світової музичної літератури на високому художньо-виконавському рівні. Має яскраві артистичні здібності. Його художнє мислення відрізняється самобутністю. Він здатний самостійно використовувати набуті знання, уміння та здібності в музичній діяльності.

Результати роботи учня оцінюються диференційовано в процесі навчання в класі, а також під час виступів, на іспитах і творчих заліках. Четвертні оцінки виставляються на підставі поточних. Річні – на підставі четвертних з урахуванням тих, що виставлені на академічних концертах, заліках тощо.

Оцінки мають виховне значення і можуть використовуватися як стимул для покращення роботи учня.

Загальні вимоги

1 клас

Орієнтовний річний план

6 – 8 вправ та етюдів.

8 – 10 різнохарактерних п'єс.

Технічні вимоги

Гами: Соль, Фа, Ре мажор; мі, ре, сі мінор у повільному темпі різними тривалостями: половинними, четвертними, восьмими та простими ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (Вправи №№ 1 – 18). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1970. – Ч. 1. – 1970. – 200 с. (Етюди №№ 1 – 13). Етюди за вибором педагога.

Контрольні заходи:

Прослуховування (грудень) – 2 різнохарактерних п'єси.

Відкритий академічний концерт (березень) – 2 різні за характером п'єси.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 п'єси та етюд.

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту:

Должиков Ю. М. Етюд № 1.

Люллі Ж. Б. Гавот.

Шостакович Д. Д. Гарний день.

Орієнтовний репертуар

Барток Б. П'єса [1; 22].

Бах Й. С. Волинка (перекл. Л. Михайлова) [22].

Бах Й. С. Пісня [16; 22].

Бах Й. С. Хорал [22; 23].

Бетховен Л. В. Алегрето [1; 22; 24].

Гедіке О. Ф. Танок [14].

Гендель Г. Ф. Менует [13; 16].

Глінка М. І. Соловейко [23].

Дунаєвський І. О. Колискова [1; 3].

Кабалевський Д. Б. У роді вальсу [1; 22].

Кабалевський Д. Б. Маленька полька [13; 26].

Комаровський О. Веселий танець [22; 24; 25].

Красев М. И. Топ – топ [1; 3; 16].

Лисенко М. В. Колискова [22].

Люллі Ж. Б. Гавот [1; 22].

Моцарт В. А. Пісня пастушка [13; 22; 26].

Моцарт В. А. Алегрето [1; 22].

Моцарт В. А. Арія з опери „Дон-Жуан” [1; 22].
Моцарт В. А. Травнева пісня [13; 16].
Мусоргський М. П. Пісня Марфи з опери „Хованщина”
(перекл. В. М. Цибіна) [22].
Мухамедов А. Ялинка [1].
Обр. Н. Бакланової Как под горкой, под горой [16].
Обр. С. В. Стенпневського „Во поле березка стояла” [14;
22].
Обр. П. І. Чайковського „Уж как во поле калинушка
стоит” [16; 22].
Потолковський І. М. Мисливець [22; 23; 26].
Потолковський І. М. Пісня лисички [23].
Римський-Корсаков М. А. Славлення з опери
„Псковитянка” (перекл. С. В. Стенпневського) [22].
Фліс Б. Колискова [24; 25].
Цибін В. М. Мелодія [1; 22].
Цибін В. М. Посмішка весни [21].
Чайковський П. І. Російська пісня [22; 28].
Чайковський П. І. Шарманщик співає [13; 16; 22].
Шостакович Д. Д. Гарний день [22].
Шуберт Ф. П. Вальс [1; 13].
Шуберт Ф. П. Колискова [1; 22].
Шуман Р. Маленький романс [13; 24].
Шуман Р. П’єска [22].
Шуман Р. Пісенька [22].

2 клас

Орієнтовний річний план

6 – 8 вправ та етюдів.

8 – 10 різнохарактерних п’єс (у т.ч. твори з ансамблю).

1 п’єса, вивчена самостійно.

Читання нот з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 2-х знаків при ключі, арпеджіо тризвуків (коротке) у помірному темпі різними тривалостями: половинними, четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, простими ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, комбіновані штрихи.

Хроматична гама (*ре* першої октави – *ре* третьої октави) у повільному темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (№№ 34, 35, 40, 48). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1970. – Ч. 1. – 1970. – 200 с. (№№ 14 – 22). Келлер Е. 10 уроків (№№ 1 – 6).

Контрольні заходи:

Академічний концерт (листопад) – 2 різнохарактерних п'єси.

Технічний залік (грудень) – гами, 1 – 2 етюди.

Відкритий академічний концерт (березень) – 2 різні за характером п'єси.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 п'єси та етюд.

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту

Должиков Ю. М. Етюд № 15.

Чайковський П. І. Солодка мрія.

Шуман Р. Веселий селянин.

Орієнтовний репертуар

Александров О. В. Пісенька [3; 16].

Балакірев М. О. Уривок з увертюри на три російські теми [13].

Бах Й. С. Буре [22].

Бах Й. С. Менует [1; 16].

Бах Й. С. Сарабанда [4; 13].

Бетховен Л. В. Німецький танець [3; 22].

- Брамс Й. Колискова [3; 17].
Брамс Й. Петрушка [1; 22].
Векерлен Ж. Б. Т. Пісня барабанщика [22].
Вівальді А. Уривок з Маленької симфонії (перекл.
Ю. М. Должикова) [1; 22].
Гайдн Й. Анданте [4; 17].
Глінка М. І. Жайворонок [10; 11; 22].
Глюк К. В. Танець [10; 22].
Гречанінов О. Т. Вальс [11].
Кореллі А. Сарабанда [11; 22].
Моцарт В. А. Вальс [4; 24].
Моцарт В. А. Менует [5; 14].
Паліашвілі З. П. Танець Марзая [4].
Ревуцький Л. М. Пісенька [22].
Російська народна пісня „Я на камушке сижу” (обр.
М. А. Римського-Корсакова) [1; 3].
Хачатурян А. І. Андантино [22].
Чайковський П. І. Колискова в бурю [22].
Чайковський П. І. Солодка мрія [3; 16].
Чайковський П. І. Старовинна французька пісенька
[17; 22].
Шапорін Ю. О. Колискова [16; 22].
Шостакович Д. Д. Вальс-жарт [4; 18; 22].
Шуман Р. Веселий селянин [11].
Шуман Р. День свята [11; 17].
Шуман Р. Ніч весни [17].
Шуман Р. Сміливий наїзник [11].

3 клас

Орієнтовний річний план

6 – 8 вправ та етюдів.

8 – 10 різнохарактерних п'єс (у т. ч. твори з ансамблю).

1 п'єса, вивчена самотійно.

Читання нот з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 3-х знаків при ключі, арпеджіо тризвуків у помірному темпі, різними тривалостями: четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, секстолями, різними ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, маркато, комбіновані штрихи. Виконання гам терціями в повільному темпі.

Хроматична гама в помірному темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (№№ 60, 64, 67). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1971. – Ч. 2. – 1971. – 200 с. (№№ 23 – 36). Цыбин В. Н. Основы техники игры на флейте / Цыбин В. Н. – М. – Л. : Гос. Муз. Издат., 1940. – Ч. 1. – 1940. – 112 с. (За вибором викладача). Келлер Е. 15 легких етюдов. (№№ 1 – 7).

Контрольні заходи:

Академічний концерт (листопад) – 2 різнохарактерних п'єси.

Технічний залік (грудень) – гами, 1 – 2 етюди.

Відкритий академічний концерт (березень) – 2 різні за характером п'єси.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 п'єси та етюд.

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту.

Платонов М. І. Етюд № 60.

Глінка М. І. Почуття.

Жербін М. Російський танець.

або

Гендель Г. Ф. Гавот.

Глінка М. І. Полька.

Орієнтовний репертуар

- Агафонніков В. Г. Колискова [11].
Бакланова Н. Хоровод [11; 22].
Барток Б. Вечір у селі [22].
Бах В. Ф. Алегро [13; 17].
Бах Й. С. Гавот [13; 17].
Бетховен Л. В. Алегрето [17; 22].
Бетховен Л. В. Вальс [13].
Вебер К. М. Віваче [17].
Верстовський О. М. Вальс [10].
Гайдн Й. Адажіо [11; 17].
Гайдн Й. Алегро [22].
Гайдн Й. Менует [17; 22].
Гайдн Й. Німецький танець [4; 17].
Гедіке О. Ф. Танець [4].
Гендель Г. Ф. Адажіо [4].
Гендель Г. Ф. Гавот [4].
Гендель Г. Ф. Жига [4; 22].
Глієр Р. М. Арія [4; 11].
Глінка М. І. Полька [17; 22].
Глінка М. І. Почуття [11; 18].
Глюк К. В. Гавот [4; 15].
Гречанінов О. Т. Сумна пісенька (перекл. Ю. Должикова)
[17].
Жербін М. Російський танець (перекл. Ю. Должикова)
[17].
Кабалевський Д. Б. Клоуни [4; 22].
Мендельсон Ф. Пісня без слів [10; 22].
Моцарт В. А. Арія з опери „Дон-Жуан” [11; 22].
Моцарт В. А. Арія Фігаро з опери „Весілля Фігаро” [10].
Моцарт В. А. Менует [4; 17].
Моцарт В. А. Менует з „Маленької нічної серенади”
[10; 22].
Моцарт В. А. Пасп’є [10].
Мусоргський М. П. Сльоза [17].
Ніколаєв А. М. Дві п’єси [10].

Пейко М. І Баркарола (на башкирську тему) [4].
Платонов М. І. Абхазський танець[3].
Прокоф'єв С. С. Гавот з „Класичної симфонії”[5; 10].
Цибін В. М. Тема з варіаціями [5].
Чайковський П. І. Вальс [5].
Шебалін В. Я. Прелюдія [4; 17].
Шостакович Д. Д. Шарманка [17; 22].
Шуберт Ф. П. Експромт [5].
Шуберт Ф. П. Колискова пісня [5; 22].

4 клас

Орієнтовний річний план

6 – 8 вправ та етюдів.
8 – 10 різнохарактерних п'єс (у т. ч. твори з ансамблю).
1 п'єса, вивчена самостійно.
Читання нот з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 4-х знаків при ключі, арпеджіо тризвуків (коротке і довге) у рухливому темпі різними тривалостями: половинними, четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, секстолями, різними ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, маркато, комбіновані штрихи.

Д₇ з оберненнями у повільному темпі.
Хроматична гама у повільному темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (№№ 71, 72, 75, 79, 81, 82, 89, 91, 106, 108). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1971. – Ч. 2. – 1971. – 200 с. (№№ 1 – 30 за вибором педагога). Келлер Е. 12 вправ середньої важкості, 2 зошит (за вибором педагога). Платонов Н. 30 етюдів (№№ 1 – 15).

Контрольні заходи:

Академічний концерт (листопад) – 2 різнохарактерних п'єси.

Технічний залік (грудень) – гами, 1 – 2 етюди.

Відкритий академічний концерт (березень) – 2 різні за характером п'єси.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 п'єси та етюд.

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту

Платонов М. І. Етюд № 81.

Лядов О. К. Прелюдія.

Госсек Ф. Ж. Тамбурин.

або

Гендель Г. Ф. Соната № 2.

Орієнтовний репертуар

Барток Б. Три угорські народні пісні [15].

Бах Й. С. Маленька жига [22].

Бах Й. С. Сициліана [11; 18].

Бах Ф. В. Рондо [10].

Бетховен Л. В. Варіації № 83 [17].

Бетховен Л. В. Варіації № 84 [17].

Бетховен Л. В. Престо [17; 22].

Бетховен Л. В. Скерцо [17; 22].

Бетховен Л. В. Турецький марш [5].

Брамс Й. Угорський танець [5].

Гайдн Й. Менует [10].

Гендель Г. Ф. Алегро № 73 [18].

Гендель Г. Ф. Алегро № 87 [18].

Гендель Г. Ф. Соната № 2 [6].

Гендель Г. Ф. Соната № 3 [6].

Глінка М. І. Прощальний вальс [17].

Госсек Ф. Ж. Тамбурин [22].

Гріг Е. Норвезький танець [17; 22].

Дебюсі К. Маленький пастух [8].

Кванц Й. Й. Прелюдія і гавот [20].
Лядов О. К. Прелюдія [5; 20].
Мендельсон Ф. Пісня без слів [22].
Моцарт В. А. Андантино з варіаціями [20].
Моцарт В. А. Турецьке рондо [5; 20].
Мурзін В. Зимова пісня [11].
Обер Л. Престо [22].
Платонов М. І. Фугета № 100 [22].
Платонов М. І. Фугета № 77 [22].
Платті Дж. Соната мі мінор.
Прокоф'єв С. С. Гавот [5].
Прокоф'єв С. С. Танець дівчат [5].
Раков М. П. Скерцино [22].
Синисало Г. Р. Три мініатюри [24].
Фрид Г. С. Захід року [24].
Цибін В. М. Колискова [27].
Цибін В. М. Мелодія [22; 27].
Цибін В. М. Розповідь [27].
Цибін В. М. Старовинний танець [27].
Чайковський П. І. Полька [28].
Шуман Р. Вечірня пісня [22].
Шуман Р. Колискова пісня [22].
Шуман Р. Ларгето [17].

5 клас

Орієнтовний річний план

6 – 8 вправ та етюдів.

8 – 10 різнохарактерних п'єс (у т. ч. твір великої форми та твори з ансамблю).

1 п'єса, вивчена самостійно.

Читання нот з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 5-ти знаків при ключі, арпеджіо тризвуків (коротке і довге) у рухливому темпі різними

тривалостями: четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, секстолями, різними ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, маркато, комбіновані штрихи.

D₇ та Зм. VII з оберненнями у повільному темпі.

Хроматична гама у рухливому темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (за вибором педагога). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 3. – 1972. – 200 с. (за вибором педагога). Келлер Е. 15 легких етюдов, 1 зошит (№№ 11 – 15). Платонов Н. 30 этюдов (№№ 16 – 30).

Контрольні заходи:

Академічний концерт (листопад) – 2 різнохарактерних п'єси.

Технічний залік (грудень) – гами, 1 – 2 етюди.

Відкритий академічний концерт (березень) – 2 різні за характером п'єси.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 п'єси та етюд.

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту

Платонов М. І. Етюд № 108.

Чайковський П. І. Мелодія.

Дворжак А. Л. Гумореска.

або

Гендель Г. Ф. Соната № 3.

Орієнтовний репертуар

Бетховен Л. В. Алєгро [12; 15].

Бетховен Л. В. Ларго [17].

Бізе Ж. Антракт до третьої дії опери „Кармен” [5; 20].

Бізе Ж. Менует [20; 22].

Бізе Ж. Менует з сюїти „Арлезіанка” [20; 22].

Ваньгал Я. К. Соната [5].

Вінчі Л. Адажіо і Алєгро [20].
Гендель Г. Ф. Соната № 3 [6].
Глазунов О. К. Гавот [12; 20].
Годар Б. Канцонета [5; 20].
Дворжак А. Л. Гумореска [12; 22].
Іванов М. В. Український танець [21].
Кванц Й. Й. Аріозо і Престо [20].
Кванц Й. Й. Концерт соль мажор.
Косенко В. С. Скерцино [21].
Мендельсон Ф. Весняна пісня [22].
Моцарт В. А. Менует [12; 22].
Мурзін В. Варіації [12].
Раков М. П. Сонатина [12].
Россіні Дж. А. Анданте [12; 22].
Фрид Г. С. Весна надвигається [18].
Чайковський П. І. Мелодія [5; 18].
Шостакович Д. Д. Прелюдія (перекл. К. В. Серостанова)
[22].
Шуберт Ф. П. Баркарола [12; 22].
Ямпольський Т. Жарт [12].

6 клас

Орієнтовний річний план

1 – 2 твори великої форми (1 чи 2 і 3 частини).
Соната (1 чи 2 і 3 частини), фантазія або варіація.
1 твір вивчений самостійно.
Вправи, гами, арпеджіо.
Етюди.
Читання з листа.

Контрольні заходи:

Прослуховування (грудень) – половина програми, яка виноситься на випускний іспит – 1 п'єса кантиленного характеру і 1 п'єса віртуозного характеру, або твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Прослуховування (березень) – 1 п'єса кантиленного характеру, 1 п'єса віртуозного характеру і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Випускний іспит (травень) – 1 п'єса кантиленного характеру, 1 п'єса віртуозного характеру і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Орієнтовна програма випускного іспиту

Кванц Й. Й. Концерт соль мажор.

Глюк К. В. Мелодія з опери „Орфей”.

Бізе Ж. Антракт до третьої дії опери „Кармен”.

Або

Гендель Г. Ф. Соната № 3 (1 і 2 ч.).

Гуно Ш. Ф. Аве Марія [5; 24].

Бетховен Л. В. Варіації [23].

Орієнтовний репертуар

Бах Й. С. Скерцо з Сюїти сі мінор [17; 5].

Бах Й. С. Рондо [23].

Бетховен Л. В. Менует [17].

Бетховен Л. В. Варіації [23].

Бізе Ж. Антракт до третьої дії опери „Кармен” [5; 20].

Бізе Ж. Менует [20; 23].

Бізе Ж. Менует з сюїти „Арлезіанка” [20; 23].

Бокеріні Л. Менует [17; 5].

Буєвський Б. Мелодія [5].

Ваньгал Я. К. Соната [5].

Вінчі Л. Адажіо і Алєгро [20].

Гендель Г. Ф. Соната № 3 [6].

Гендель Г. Ф. Соната № 6 [7].

Гендель Г. Ф. Жига з Сонати Фа мажор [23].

Гендель Г. Ф. Концерт Ре мажор.

Глазунов О. К. Гавот [12; 20].

Глазунов О. К. Марш [12; 20].

Глінка М. І. Танці з опери „Руслан і Людмила” [5].

Глієр Р. М. Романс [7].

- Годар Б. Канцонета [5; 20].
Гуно Ш. Ф. Аве Марія [5; 24].
Даргомижський О. С. Хмари небесні [24].
Дворжак А. Л. Гумореска [12; 22].
Іванов М. В. Український танець [21].
Кванц Й. Й. Аріозо і Престо [20].
Кванц Й. Й. Концерт соль мажор.
Колодуб Л. М. Ноктюрн [23].
Косенко В. С. Скерцино [21].
Лисенко М. В. Дві українські народні пісні [23].
Лятошинський Б. М. Мелодія [25].
Мак-Доуел Е. Місячне сяйво [5; 12].
Мендельсон Ф. Весняна пісня [23].
Моцарт В. А. Менует [12; 23].
Мурзін В. Варіації [12].
Пахульський Г. Ф. Канонічна п'еса [23].
Раков М. П. Сонатина [12].
Раков М. П. АLEGRO скерцандо, II ч. з Сонати для гобоя і фортепіано [12].
Римський-Корсаков М. А. Пісня Шамаханської цариці з опери „Золотий півник” [5].
Раттер Дж. Рондо з „Античної сюїти”.
Россіні Дж. А. Анданте [12; 23].
Телеман Г. Ф. Соната № 1.
Фрид Г. С. Весна надвигається [18].
Чайковський П. І. Ноктюрн [23; 29].
Чайковський П. І. Осіння пісня [5; 18; 29].
Чічков Ю. М. Скерцо [4].
Чічков Ю. М. Тарантела [4].
Чічков Ю. М. Варіації [4].
Шостакович Д. Д. Прелюдія (перекл. К. В. Серостанова) [22].
Шостакович Д. Д. Романс з кінофільму „Овод” [12].
Шостакович Д. Д. Панорама Парижу [12].
Шуберт Ф. П. Баркарола [12; 22].
Щуровський Ю. О. Танцювальна [12].

Список нотной литературы

1. Альбом ученика – флейтиста : для 1 – 3 классов ДМШ / [сост. Д. К. Гречишников]. – М. : Музыка, 1969. – 46 с.
2. Альбом флейтиста : переложения лучших образцов классической музыки и оригинальные пьесы / [сост. А. В. Корнеев]. – М. : Кифара, 2006. – 130 с.
3. Альбом юного флейтиста / [сост. А. С. Коган]. – 2-ге вид. – К. : Муз. Укр., 1990. – 48 с.
4. Альбом юного флейтиста / [сост. Я. О. Мориц]. – 2-е изд. – М. : Сов. Композ., 1987. – 48 с.
5. Волшебная флейта : Альбом популярных пьес / [сост. И. Ф. Пушечников]. – М. : Музыка, 2007. – 56 с.
6. Гендель Г. Ф. № 1 – 3 сонаты для флейты / Гендель Г. Ф. – М. : Музыка, 2004. – 28 с.
7. Гендель Г. Ф. № 4 – 7 сонаты для флейты / Гендель Г. Ф. – М. : Музыка, 2007. – 48 с.
8. Дебюсси К. Три пьесы / Дебюсси К. – М. : Музыка, 2008. – 12 с.
9. Должиков Ю. Н. Пьесы русских композиторов для флейты / [сост. Ю. Н. Должиков]. – М. : Музыка, 2004. – 46 с.
10. Должиков Ю. Н. Нотная папка флейтиста / Должиков Ю. Н. – М. : Дека – ВС, 2004. – 256 с.
11. Должиков Ю. Н. Хрестоматия для флейты 3 – 4 класс / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 2005. – 136 с.
12. Должиков Ю. Н. Хрестоматия для флейты 5 класс / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 2005. – 64 с.
13. Должиков Ю. Н. Хрестоматия для флейты. Пьесы / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 2005. – Ч. 1. – 2005. – 48 с.
14. Должиков Ю. Н. Хрестоматия для флейты. Пьесы / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 2005. – Ч. 2. – 2005. – 52 с.
15. Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Сов. Композ., 1972. – Ч. 3. – 1972. – 200 с.
16. Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Сов. Композ., 1970. – Ч. 1. – 1970. – 200 с.

17. Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Сов. Композ., 1971. – Ч. 2. – 1971. – 200 с.
18. Избранные произведения для флейты / [сост. В. И. Дегтярева]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 2003. – 56 с.
19. Келлер Э. Пятнадцать этюдов для флейты / Келлер Э. – М. : Сов. Композ., 1947. – 19 с.
20. Концертная программа: пьесы для флейты и фортепиано / [сост. С. Горбунова]. – СПб. : Гармония, 2004. – 36 с.
21. Музична веселка : зб. п'ес композиторів Донеччини. / упоряд. В. В. Максимова. – Дон., 2009. – 64 с.
22. Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с.
23. Пушечников И. Ф. Азбука начинающего блокфлейтиста / Пушечников И. Ф. – М. : Музыка, 2007. – 56 с.
24. Пушечников И. Ф. Хрестоматия для гобоя (1 – 5 кл.) / Пушечников И. Ф. – М. : Музыка, 2004. – Ч. 1. – 2004. – 59 с.
25. Семенова Н. И. Пьесы для начинающих (для флейты в сопровождении фортепиано) / Н. И. Семенова, А. Г. Новикова. – СПб. : Композитор, 2008. – 32 с.
26. Симонова В. И. Кроха (сборник для блокфлейты 1 – 2 класс) / Симонова В. И. – М. : Окарина, 2009. – 148 с.
27. Цыбин В. Н. Основы техники игры на флейте. / Цыбин В. Н. – М. – Л. : Гос. Муз. Издат., 1940. – Ч. 1. – 1940. – 112 с.
28. Чайковский П. И. Альбом пьес : Переложение для флейты и фортепиано / Чайковский П. И. – М. : Музыка, 2009. – 56 с.
29. Этюды для флейты 1 – 5 класс / [сост. Ю. Н. Должиков]. – М. : Музыка, 2005. – 64 с.

Програма з курсу „Педагогічний практикум”

Пояснювальна записка

Поряд з виконавськими кваліфікаціями: концертний виконавець, артист камерного ансамблю, артист оркестру, диригент – випускнику спеціальності „Музичне мистецтво” спеціалізації „Оркестрові духові та ударні інструменти” вищого навчального закладу присвоюється кваліфікація викладача.

Підготовка висококваліфікованих педагогів-професіоналів здійснюється за допомогою низки спеціальних дисциплін. До їх числа педагогіка, психологія методика викладання гри на спеціальному інструменті та ін.. Найважливіша роль у цьому процесі належить профілюючому курсу „Педагогічний практикум”, де на основі синтезу отриманих на інших курсах теоретичних знань відбувається прилучення студента до самостійної педагогічної діяльності.

Програма з курсу „Педагогічний практикум” за фахом „Духові та ударні інструменти” розрахована на студентів, які мають середню спеціальну музичну освіту.

Мета курсу – підготовка студентів до самостійної педагогічної діяльності, виховання висококваліфікованих професіоналів, які вміють використовувати свій досвід і виконавську майстерність у педагогічних цілях.

Завдання курсу:

- оволодіння студентами навичками проведення з учнями занять за фахом „Духові та ударні інструменти”;
- розвиток їхньої професійної самостійності;
- виховання творчого ставлення до своєї майбутньої професії, зацікавленості в роботі і почуття відповідальності за власні дії;
- формування сучасного погляду на становище вітчизняної і зарубіжної музичної педагогіки.

Інтеграція України в світовому просторі відкрила можливість для більш глибокого ознайомлення з досягненнями інших національних культур. Завдання консультанта – допомогти початкуючому педагогу в застосуванні нових

прогресивних технологій і методів викладання спеціального інструменту, як вітчизняних, так і зарубіжних.

Після закінчення курсу студент-практикант повинен уміти:

- кваліфіковано проводити урок, використовувати сучасні методи і принципи викладання;
- аналізувати проведений урок і планувати наступне заняття;
- визначити задачі уроку в зв'язку з програмними вимогами і можливостями учня;
- визначити ступінь розвитку музичних здібностей учня і планувати перспективи їхнього подальшого удосконалювання на основі його психофізіологічних даних;
- аналізувати недоліки у виконанні учня, виявляти причини їхньої появи і знаходити шляхи виправлення;
- складати індивідуальний план учня на основі диференціації програмних вимог у залежності від виявлених музичних перспектив учня;
- володіти педагогічним репертуаром музичної школи і музичного училища;
- знати основну літературу з методики викладання гри на духових та ударних інструментах.

Зміст програми

Відповідно до навчального плану на цей курс відведено 432 години, з них 157 – індивідуальних занять, 275 годин виділено на самостійну роботу. Основною базою для педагогічного практикуму можуть слугувати спеціальні музичні школи при вищих навчальних закладах.

Педагогічний практикум проводиться за програмами, що відповідають класам, у яких навчаються учні.

Форми проведення уроку:

- спільне викладання консультанта і практиканта;
- викладання консультантом у присутності практиканта;
- самостійна робота практиканта під контролем педагога-консультанта;

- заняття-бесіди методичного характеру.

Формами контролю практиканта слугують технічні заліки, академічні концерти й екзамени. Важливою формою контролю є проведення відкритих уроків студентів-практикантів. У VII семестрі у формі відкритого уроку студенти здають залік. Кожне півріччя практикант за допомогою консультанта складає індивідуальний план і характеристику учня. Складання індивідуального плану – відповідальний етап педагогічної роботи. Вдалий підбір репертуару, що відповідає індивідуальним можливостям учня, сприяє його успіхам і навпаки, невдалий підбір програми може загальмувати його музичний розвиток. Допомогти практиканту знайти вдале співвідношення репертуару, що сприяє як технічному, так і художньому зростанню учня – завдання консультанта. У характеристиці відзначаються музичні дані вихованця, його успішність і якість виконання індивідуального плану.

**Програмні вимоги з педагогічного практикуму за фахом
„Оркестрові духові та ударні інструменти”
Строк навчання – 8 років**

Протягом року практикант працює з учнем за наступними вимогами.

1 клас

Орієнтовний річний план

Близько 10 найпростіших музичних п'єс різних за технічним і художньо-виконавським завданням.

Допоміжний інструктивний матеріал – етюди, гами в одну октаву, тризвуки, вправи.

Читання з листа.

Технічні вимоги

Гами: Соль, Фа, Ре мажор; мі, ре, сі мінор у повільному темпі різними тривалостями: половинними, четвертними,

восьмими та простими ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (Вправи №№ 1 – 18). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1970. – Ч. 1. – 1970. – 200 с. (Етюди №№ 1 – 13). Етюди за вибором педагога.

Контрольні заходи:

Академічний концерт (лютий) – 2 різнохарактерні п'єси.
Підсумковий академічний концерт (травень) – 3 п'єси.

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту:

Люллі Ж. Б. Гавот.
Шостакович Д. Д. Гарний день.
Чайковський П. І. Колискова в бурю.

Орієнтовний репертуар

Барток Б. П'єса [1; 23].
Бах Й. С. Волинка (перекл. Л. Михайлова) [23].
Бах Й. С. Пісня [16; 23].
Бах Й. С. Хорал [23; 24].
Бетховен Л. В. Алегрето [1; 23; 25].
Гедіке О. Ф. Танок [14].
Гендель Г. Ф. Менует [13; 16].
Глінка М. І. Соловейко [24].
Глюк К. В. Танок [23].
Дунаєвський І. О. Колискова [1; 3].
Кабалевський Д. Б. У роді вальсу [1; 23].
Кабалевський Д. Б. Маленька полька [13; 27].
Комаровський О. Веселий танець [23; 25; 26].
Красєв М. І. Топ – топ [1; 3; 16].
Лисенко М. В. Колискова [23].
Люллі Ж. Б. Гавот [1; 23].
Моцарт В. А. Пісня пастушка [13; 23; 27].

- Моцарт В. А. Алегрето [1; 23].
Моцарт В. А. Арія з опери „Дон-Жуан” [1; 23].
Моцарт В. А. Травнева пісня [13; 16].
Моцарт В. А. Абетка [5].
Мусоргський М. П. Пісня Марфи з опери „Хованщина”
(перекл. В. М. Цибіна) [23].
Мухамедов А. Ялинка [1].
Обр. Н. Бакланової „Как под горкой под горой” [16].
Обр. П. І. Чайковського „Уж как во поле калинушка
стоит” [16; 23].
Обр. С. В. Стемпневського „Во поле березка стояла” [14;
23].
Персел Г. Арія [5].
Потолковський І. М. Мисливець [23; 24; 27].
Потолковський І. М. Пісня лисички [24].
Римський-Корсаков М. А. Славіння з опери
„Псковитянка” (перекл. С. В. Стемпневського) [23].
Тилик В. А. Перші кроки [25].
Тилик В. А. НоктюРН [25].
Фліс Б. Колискова [25; 26].
Цибін В. М. Мелодія [1; 23].
Цибін В. М. Посмішка весни [21].
Чайковський П. І. Російська пісня [23; 29].
Чайковський П. І. Шарманщик співає [13; 16; 23].
Чайковський П. І. Колискова в бурю [16; 23].
Шостакович Д. Д. Гарний день [23].
Шуберт Ф. П. Вальс [1; 13].
Шуберт Ф. П. Колискова [1; 23].
Шуман Р. Маленький романс [13; 25].
Шуман Р. П’єска [23].
Шуман Р. Пісенька [23].
Щуровський Ю. О. Елегія [29].

2 клас

Орієнтовний річний план

6 – 8 різнохарактерних п'єс.

3 – 4 п'єси для ознайомлення.

Вправи, гами, арпеджіо.

Етюди.

Читання з листа.

Підбір на слух.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 2-х знаків при ключі, арпеджіо тризвуків (коротке) у помірному темпі різними тривалостями: половинними, четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, простими ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, комбіновані штрихи.

Хроматична гама (*ре* першої октави – *ре* третьої октави) у повільному темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (№№ 34, 35, 40, 48). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1970. – Ч. 1. – 1970. – 200 с. (№№ 14 – 22). Келлер Е. 10 уроков (№№ 1 – 6).

Контрольні заходи:

Технічний залік (жовтень) – 2 гами, – 2 етюди, читання нот з листа.

Академічний концерт (грудень) – 3 різнохарактерні п'єси.

Технічний залік (березень) – 2 гами, – 2 етюди, читання нот з листа.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 етюди, 2 різнохарактерні п'єси.

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту

Должиков Ю. М. Етюд № 15.

Платонов М. І. Етюд № 35.

Чайковський П. І. Солодка мрія.

Шуман Р. Веселий селянин.

Орієнтовний репертуар

- Александров О. В. Пісенька [3; 16].
Аляб'єв О. О. Соловей [5; 29].
Балакіреєв М. О. Уривок з увертюри на три російські теми [13].
Бах Й. С. Буре [23].
Бах Й. С. Гавот з Англійської сюїти № 6 [23].
Бах Й. С. Менует [1; 16].
Бах Й. С. Сарабанда [4; 13].
Бетховен Л. В. Німецький танець [3; 23].
Бізе Ж. Інтермецо з опери „Кармен” [3].
Бізе Ж. Пісня з опери „Кармен” [3].
Брамс Й. Колискова [3; 17].
Брамс Й. Петрушка [1; 23].
Векерлен Ж. Б. Т. Пісня барабанщика [23].
Вівальді А. Уривок з Маленької симфонії (перекл. Ю. М. Должикова) [1; 23].
Гайдн Й. Анданте [4; 17].
Гедіке О. Ф. Танок [23].
Глінка М. І. Жайворонок [10; 11; 23].
Глінка М. І. Краков'як з опери „Іван Сусанін” [5; 25].
Глінка М. І. Вальс з опери „Іван Сусанін” [11; 25].
Глюк К. В. Танець [10; 23].
Гречанінов О. Т. Вальс [11].
Гріг Е. Арієта [25].
Кореллі А. Сарабанда [11; 23].
Майкапар С. О. Ранком [24].
Майкапар С. О. Вальс [17].
Майкапар С. О. Арієта [17; 24].
Майкапар С. О. Легенда [17; 25].
Майкапар С. О. Гумореска [17].
Мендельсон Ф. Пісня [25].
Моцарт В. А. Вальс [4; 25].
Моцарт В. А. Менует [5; 14].

Паліашвілі З. П. Танець Марзая [4].
Ревуцький Л. М. Пісенька [23].
Російська народна пісня „Я на камушке сижу” (обр.
Н. А. Римського-Корсакова) [1; 3].
Фліс Б. Колискова пісня [25].
Хачатурян А. І. Андантино [23].
Чайковський П. І. Колискова в бурю [23].
Чайковський П. І. Солодка мрія [3; 16].
Чайковський П. І. Старовинна французька пісенька
[17; 23].
Чайковський П. І. Італійська пісенька [5; 23].
Шапорін Ю. О. Колискова [16; 23].
Шопен Ф. Мазурка [3].
Шостакович Д. Д. Вальс-жарт [4; 18; 23].
Шуман Р. Веселий селянин [11].
Шуман Р. День свята [11; 17].
Шуман Р. Ніч весни [17].
Шуман Р. Мрії [3].
Шуман Р. Сміливий наїзник [11].
Шуман Р. Маленький романс [11; 17].
Шуман Р. Вечірня зірка [25].
Щуровський Ю. О. Елегія [29].

3 клас

Орієнтовний річний план

1 твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).
6 – 8 творів малої форми.
Вправи, гами, арпеджіо.
Етюди.
Читання з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 3-х знаків при ключі, арпеджіо тризвуків у помірному темпі, різними тривалостями: четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, секстолями,

різними ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, маркато, комбіновані штрихи. Виконання гам терціями в повільному темпі.

Хроматична гама в помірному темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (№№ 60, 64, 67). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1971. – Ч. 2. – 1971. – 200 с. (№№ 23 – 36). Цыбин В. Н. Основы техники игры на флейте / Цыбин В. Н. – М. – Л. : Гос. Муз. Издат., 1940. – Ч. 1. – 1940. – 112 с. (За вибором викладача). Келлер Е. 15 легких етюдів. (№№ 1 – 7).

Контрольні заходи:

Технічний залік (жовтень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Академічний концерт (грудень) – 3 різнохарактерні п'єси.

Технічний залік (березень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Підсумковий академічний концерт (травень) – етюд, 2 різнохарактерні п'єси і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту.

Платонов М. І. Етюд № 60.

Глінка М. І. Почуття.

Жербін М. Російський танець.

Вівальді А. Концерт Соль мажор (1 ч.) ор. 10, № 4.

Або

Келлер Е. Етюд № 7.

Гендель Г. Ф. Гавот.

Глінка М. І. Полька.

Вівальді А. Концерт Соль мажор (2 і 3 ч.) ор. 10, № 4.

Орієнтовний репертуар

Агафонніков В. Г. Колискова [11].

Бакланова Н. Хоровод [11; 23].

- Барток Б. Вечір у селі [23].
 Бах В. Ф. Алегро [13; 17].
 Бах В. Ф. Полонез з нотного зошита А. М. Бах [3].
 Бах Й. С. Гавот [13; 17].
 Бетховен Л. В. Алегрето [17; 23].
 Бетховен Л. В. Вальс [13].
 Бордюгова О. Б. Ластівки [21].
 Бордюгова О. Б. Марш друзів [21].
 Вебер К. М. Віваче [17].
 Вебер К. М. Привітання ранку [17].
 Верстовський О. М. Вальс [10].
 Вівальді А. Концерт Соль мажор ор. 10, № 4.
 Гайдн Й. Адажіо [11; 17].
 Гайдн Й. Алегро [23].
 Гайдн Й. Менует [17; 23].
 Гайдн Й. Німецький танець [4; 17].
 Гедіке О. Ф. Танець [4].
 Гендель Г. Ф. Адажіо [4].
 Гендель Г. Ф. Гавот [4].
 Гендель Г. Ф. Жига [4; 23].
 Глієр Р. М. Арія [4; 11].
 Глінка М. І. Полька [17; 23].
 Глінка М. І. Почуття [11; 18].
 Глінка М. І. Попутна пісня [4].
 Глюк К. В. Гавот [4; 15].
 Гречанінов О. Т. Сумна пісенька (перекл. Ю. Должикова)
 [17].
 Доплер Ф. Фрагмент з „Угорської фантазії” [3].
 Жербін М. Російський танець (перекл. Ю. Должикова)
 [17].
 Кабалевський Д. Б. Клоуни [4; 23].
 Лисенко М. В. Фрагмент з „Фантазії на дві українські
 теми” [3].
 Мендельсон Ф. Пісня без слів [10; 23].
 Мендельсон Ф. Неаполітанська тарантела [3].
 Моцарт В. А. Арія з опери „Дон-Жуан” [11; 23].

Моцарт В. А. Арія Фігаро з опери „Весілля Фігаро” [10].
Моцарт В. А. Менует [4; 17].
Моцарт В. А. Менует з „Маленької нічної серенади” [10; 23].
Моцарт В. А. Рондо з Сонати для фортепіано До мажор [10].
Моцарт В. А. Пасп’є [10].
Мусоргський М. П. Сльоза [17].
Ніколаєв А. М. Дві п’єси [10].
Пейко М. І Баркарола (на башкирську тему) [4].
Платонов М. І. Абхазький танець [3].
Прокоф’єв С. С. Гавот з „Класичної симфонії” [5; 10].
Цибін В. М. Тема з варіаціями [5].
Чайковський П. І. Вальс [5].
Чайковський П. І. Пролісок з циклу „Пори року” [5].
Чайковський П. І. Баркарола [5].
Шебалін В. Я. Прелюдія [4; 17].
Шопен Ф. Ноктюрн (ор. 37 № 1) [3].
Шостакович Д. Д. Шарманка [17; 23].
Шостакович Д. Д. Танок з „Балетної сюїти” [17].
Шостакович Д. Д. Арія з опери „Чарівна флейта” [5; 23].
Шуберт Ф. П. Експромт [5].
Шуберт Ф. П. Серенада [3].
Шуберт Ф. П. Баркарола [3].
Шуберт Ф. П. Колискова пісня [5; 23].
Шуман Р. Мелодія [5].

4 клас

Орієнтовний річний план

2 твори великої форми (1 чи 2 і 3 частини).
6 – 8 творів малої форми.
Вправи, гами, арпеджіо.
Етюд.

Читання з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 4-х знаків при ключі, арпеджіо тризвуків (коротке і довге) у рухливому темпі різними тривалостями: половинними, четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, секстолями, різними ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, маркато, комбіновані штрихи.

D₇ з оберненнями у повільному темпі.

Хроматична гама у повільному темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (№№ 71, 72, 75, 79, 81, 82, 89, 91, 106, 108). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1971. – Ч. 2. – 1971. – 200 с. (№№ 1 – 30 за вибором педагога). Келлер Е. 12 вправ середньої важкості, 2 зошит (за вибором педагога). Платонов Н. 30 етюдів (№№ 1 – 15).

Контрольні заходи:

Технічний залік (жовтень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Академічний концерт (грудень) – 3 різнохарактерні п'єси.

Технічний залік (березень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Підсумковий академічний концерт (травень) – етюд, 2 різнохарактерні п'єси і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту

Платонов М. І. Етюд № 81.

Лядов О. К. Прелюдія.

Госсек Ф. Ж. Тамбурин.

Гендель Г. Ф. Соната № 2 (3 і 4 ч.).

Або

Платонов М. І. Етюд № 14.

Бах Й. С. Сициліана.

Моцарт В. А. Турецьке рондо.

Гендель Г. Ф. Соната № 2 (1 і 2 ч.).

Орієнтовний репертуар

- Барток Б. Три угорські народні пісні [15].
Бах Й. С. Маленька жига [23].
Бах Й. С. Сициліана [11; 18].
Бах Ф. В. Рондо [10].
Бетховен Л. В. Варіації № 83 [17].
Бетховен Л. В. Варіації № 84 [17].
Бетховен Л. В. Престо [17; 23].
Бетховен Л. В. Скерцо [17; 23].
Бетховен Л. В. Турецький марш [5].
Бордюгова О. Б Романс [21].
Бордюгова О. Б Весняний вальс [21].
Брамс Й. Угорський танець [5].
Вебер К. М. Пісня русалки [10; 17].
Вебер К. М. Арія [23].
Гайдн Й. Менует [10].
Гайдн Й. Концерт Ре мажор (1 ч.).
Гендель Г. Ф. Алегро № 73 [18].
Гендель Г. Ф. Алегро № 87 [18].
Гендель Г. Ф. Соната № 2 [6].
Гендель Г. Ф. Соната № 3 [6].
Глінка М. І. Прощальний вальс [17].
Глінка М. І. Каватина Людмили з опери „Руслан і Людмила” [23].
Госсек Ф. Ж. Тамбурин [23].
Гріг Е. Пісня селянина [17].
Гріг Е. Танок ельфів [5].
Гріг Е. Норвезький танець [17; 22].
Дебюсі К. Маленький пастух [8].
Дебюсі К. Дівчина з волоссям ніби льон [8].
Делиб Л. Піцикато з балету „Сильвія” [3].
Доплер Ф. Ідилія [4].
Кванц Й. Й. Прелюдія і гавот [20].
Кравчук О. В. Концерт (1 ч.).
Ласерна Б. Болеро [3].
Лядов О. К. Прелюдія [5; 20].

Мендельсон Ф. Пісня без слів [23].
Моцарт В. А. Андантино з варіаціями [20].
Моцарт В. А. Турецьке рондо [5; 20].
Мурзін В. Зимова пісня [11].
Обер Л. Престо [23].
Платонов М. І. Фугета № 100 [23].
Платонов М. І. Фугета № 77 [23].
Платті Дж. Соната мі мінор.
Прокоф'єв С. С. Гавот [5].
Прокоф'єв С. С. Танець дівчат [5].
Раков М. П. Скерцино [23].
Ребіков В. І. Східний танок [11].
Синисало Г. Р. Три мініатюри [25].
Тозеллі Е. Серенада [3].
Фрид Г. С. Захід року [25].
Цибін В. М. Колискова [26].
Цибін В. М. Мелодія [23; 28].
Цибін В. М. Розповідь [28].
Цибін В. М. Старовинний танець [28].
Чічков Ю. М. Весела полька [4].
Чічков Ю. М. Поема [4].
Чайковський П. І. Полька [29].
Шуман Р. Вечірня пісня [23].
Шуман Р. Колискова пісня [23].
Шуман Р. Ларгето [17].

5 клас

Орієнтовний річний план

2 твори великої форми (1 чи 2 і 3 частини).
6 – 8 творів малої форми.
Вправи, гами, арпеджіо.
Етюди.
Читання з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 5-ти знаків при ключі, арпеджіо тризвуків (коротке і довге) у рухливому темпі різними тривалостями: четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, секстолями, різними ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, маркато, комбіновані штрихи.

D₇ та Зм. VII₇ з оберненнями у повільному темпі.

Хроматична гама у рухливому темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (за вибором педагога). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 3. – 1972. – 200 с. (за вибором педагога). Келлер Е. 15 легких этюдов, 1 зошит (№№ 11 – 15). Платонов Н. 30 этюдов (№№ 16 – 30).

Контрольні заходи:

Технічний залік (жовтень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Академічний концерт (грудень) – 3 різнохарактерні п'єси.

Технічний залік (березень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 етюди, 2 різнохарактерні п'єси і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту

Платонов М. І. Етюд № 108.

Келлер Е. Етюд № 8.

Чайковський П. І. Мелодія.

Дворжак А. Л. Гумореска.

Гендель Г. Ф. Концерт Ре мажор (1 ч.).

Або

Платонов М. І. Етюд № 105.

Келлер Е. Етюд № 11.

Бізе Ж. Антракт до третьої дії опери „Кармен”.

Шуберт Ф. П. Баркарола.

Гендель Г. Ф. Соната № 3 (1 і 2 ч.).

Орієнтовний репертуар

- Бах Й. С. Скерцо з Сюїти сі мінор [17; 5].
Бетховен Л. В. Алєгро [12; 15].
Бетховен Л. В. Ларго [17].
Бетховен Л. В. Менует [17].
Бетховен Л. В. Варіації [22].
Бізе Ж. Антракт до третьої дії опери „Кармен” [5; 20].
Бізе Ж. Менует [20; 23].
Бізе Ж. Менует з сюїти „Арлезіанка” [20; 23].
Бокеріні Л. Менует [17; 5].
Ваньгал Я. К. Соната [5].
Вінчі Л. Адажіо і Алєгро [20].
Гендель Г. Ф. Соната № 3 [6].
Гендель Г. Ф. Жига з Сонати Фа мажор [23].
Гендель Г. Ф. Концерт Ре мажор.
Глазунов О. К. Гавот [12; 20].
Годар Б. Канцонета [5; 20].
Гурильов О. Л. Ноктюрн з „Фонтану Бахчисарайського палацу” [25].
Даргомижський О. С. Хмари небесні [25].
Дворжак А. Л. Гумореска [12; 23].
Іванов М. В. Український танець [21].
Качіні Дж. Аве Марія [5].
Кванц Й. Й. Аріозо і Престо [20].
Кванц Й. Й. Концерт соль мажор.
Колодуб Л. М. Ноктюрн [23].
Косенко В. С. Скерцино [21].
Келлер Е. Метелик [3].
Лисенко М. В. Дві українські народні пісні [23].
Лятошинський Б. М. Мелодія [25].
Мак-Доуел Е. Місячне сяйво [5; 12].
Мендельсон Ф. Весняна пісня [23].
Моцарт В. А. Менует [12; 23].
Мурзін В. Варіації [12].
Пахульський Г. Ф. Канонічна п’єса [23].
Раков М. П. Сонатина [12].

- Россіні Дж. А. Анданте [12; 23].
Сен-Санс К. Лебідь з фантазії „Карнавал тварин” [5].
Стеценко В. І. Сопілка [21].
Фрид Г. С. Весна надвигається [18].
Чайковський П. І. Мелодія [5; 18].
Чайковський П. І. Ноктюрн [22; 29].
Чайковський П. І. Осіння пісня [5; 18; 29].
Чічков Ю. М. Скерцино [4].
Чічков Ю. М. Маленька сюїта [4].
Чічков Ю. М. Роздум [4].
Чічков Ю. М. Сонатина [4].
Шостакович Д. Д. Прелюдія (перекл. К. В. Серостанова)
[22].
Шостакович Д. Д. Романс з кінофільму „Овод” [12].
Шуберт Ф. П. Баркарола [12; 23].
Щуровський Ю. О. Танцювальна [12].
Ямпольський Т. Жарт [12].

6 клас

Орієнтовний річний план

- 2 твори великої форми (1 чи 2 і 3 частини).
6 – 8 творів малої форми.
Вправи, гами, арпеджіо.
Етюди.
Читання з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 6-ти знаків при ключі, арпеджіо тризвуків (коротке і довге) у рухливому темпі різними тривалостями: четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, секстолями, різними ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, маркато, комбіновані штрихи.

D₇ та Зм. VII₇ з оберненнями у повільному темпі.

Хроматична гама у рухливому темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (за вибором педагога). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 3. – 1972. – 200 с. (за вибором педагога). Келлер Е. 15 легких етюдов, 1 зошит (№№ 11 – 15). Платонов Н. 30 этюдов (№№ 16 – 30).

Контрольні заходи:

Технічний залік (жовтень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Академічний концерт (грудень) – 3 різнохарактерні п'єси.

Технічний залік (березень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 етюди, 2 різнохарактерні п'єси і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту

Платонов М. І. Етюд № 97.

Келлер Е. Етюд № 14.

Буєвський Б. Мелодія.

Раттер Дж. Рондо з „Античної сюїти”.

Кванц Й. Й. Концерт соль мажор (1 ч.).

Або

Платонов М. І. Етюд № 100.

Келлер Е. Етюд № 13.

Лятошинський Б. М. Мелодія.

Бах Й. С. Скерцо з Сюїти сі мінор.

Гендель Г. Ф. Соната № 6 (1 і 2 ч.).

Орієнтовний репертуар

Бах Й. С. Скерцо з Сюїти сі мінор [17; 5].

Бах Й. С. Рондо [23].

Бетховен Л. В. Менует [17].

Бетховен Л. В. Варіації [23].

Бізе Ж. Антракт до третьої дії опери „Кармен” [5; 20].

Бізе Ж. Менует [20; 23].

Бізе Ж. Менует з сюїти „Арлезіанка” [20; 23].
Бокеріні Л. Менует [17; 5].
Буєвський Б. Мелодія [5].
Ваньгал Я. К. Соната [5].
Вінчі Л. Адажіо і Алєгро [20].
Гендель Г. Ф. Соната № 3 [6].
Гендель Г. Ф. Соната № 6 [7].
Гендель Г. Ф. Жига з Сонати Фа мажор [23].
Гендель Г. Ф. Концерт Ре мажор.
Глазунов О. К. Гавот [12; 20].
Глазунов О. К. Марш [12; 20].
Глінка М. І. Танці з опери „Руслан і Людмила” [5].
Глієр Р. М. Романс [7].
Годар Б. Канцонета [5; 20].
Гуно Ш. Ф. Аве Марія [5; 24].
Даргомижський О. С. Хмари небесні [24].
Дворжак А. Л. Гумореска [12; 22].
Іванов М. В. Український танець [21].
Кванц Й. Й. Аріозо і Престо [20].
Кванц Й. Й. Концерт соль мажор.
Колодуб Л. М. Ноктюрн [23].
Косенко В. С. Скерцино [21].
Лисенко М. В. Дві українські народні пісні [23].
Лятошинський Б. М. Мелодія [25].
Мак-Доуел Е. Місячне сяйво [5; 12].
Мендельсон Ф. Весняна пісня [23].
Моцарт В. А. Менует [12; 23].
Мурзін В. Варіації [12].
Пахульський Г. Ф. Канонічна п'єса [23].
Раков М. П. Сонатина [12].
Раков М. П. Алєгро скерцандо, II ч. з Сонати для гобоя і фортепіано [12].
Римський-Корсаков М. А. Пісня Шамаханської цариці з опери „Золотий півник” [5].
Раттер Дж. Рондо з „Античної сюїти”.
Россіні Дж. А. Анданте [12; 23].

- Телеман Г. Ф. Соната № 1.
Фрид Г. С. Весна надвигается [18].
Чайковський П. І. Ноктюрн [23; 29].
Чайковський П. І. Осіння пісня [5; 18; 29].
Чічков Ю. М. Скерцо [4].
Чічков Ю. М. Тарантела [4].
Чічков Ю. М. Варіації [4].
Шостакович Д. Д. Прелюдія (перекл. К. В. Серостанова)
[22].
Шостакович Д. Д. Романс з кінофільму „Овод” [12].
Шостакович Д. Д. Панорама Парижу [12].
Шуберт Ф. П. Баркарола [12; 22].
Щуровський Ю. О. Танцювальна [12].

7 клас

Орієнтовний річний план

- 1 – 2 твори великої форми (1 чи 2 і 3 частини).
Соната (1 чи 2 і 3 частини), фантазія або варіація.
4 твори малої форми (2 з них – віртуозного характеру).
1 твір вивчений самостійно.
Вправи, гами, арпеджіо.
Етюди.
Читання з листа.

Технічні вимоги

Гами: мажорні та мінорні гами до 7 – ми знаків при ключі, арпеджіо тризвуків (довге) у рухливому темпі різними тривалостями: четвертними, восьмими, шістнадцятими; тріолями, секстолями, різними ритмічними групами. Вивчення штрихів деташе, легато, стакато, маркато, комбіновані штрихи.

Д₇ та Зм. VII₇ з оберненнями у рухливому темпі.

Хроматична гама у рухливому темпі.

Етюди: Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с. (за вибором педагога). Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического

репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 1972. – Ч. 3. – 1972. – 200 с. (за вибором педагога). Келлер Е. 15 легких етюдів, 1 зошит (№№ 1 – 15). Платонов Н. 30 этюдов (№№ 1 – 30).

Контрольні заходи:

Технічний залік (жовтень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Академічний концерт (грудень) – 3 різнохарактерні п'єси.

Технічний залік (березень) – 2 гами, 2 етюди, читання нот з листа.

Підсумковий академічний концерт (травень) – 2 етюди, 2 різнохарактерні п'єси і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Орієнтовна програма підсумкового академічного концерту

Платонов М. І. Етюд № 27.

Келлер Е. Етюд № 8.

Брамс Й. Угорський танець.

Гріг Е. Поетична картинка.

Віленський І. А. Сюїта До мажор.

Або

Платонов М. І. Етюд № 22.

Келлер Е. Етюд № 11.

Бах Й. С. Полонез сі мінор.

Гуно Ш. Ф. Аве Марія.

Гендель Г. Ф. Соната № 6 (3 і 4 ч.).

Орієнтовний репертуар

Бах Й. С. Полонез сі мінор [17; 5].

Бах Й. С. Скерцо з Сюїти сі мінор [17; 5].

Бах Й. С. Соната соль мінор для скрипки і фортепіано.

Бізе Ж. Менует [20; 22].

Бізе Ж. Менует з сюїти „Арлезіанка” [20; 23].

Бокеріні Л. Менует [17; 5].

Брамс Й. Угорський танець [17; 5].

Буєвський Б. Мелодія [5].

Вебер К. М. Скерцо (ор. 63) [5].

Верачіні Ф. Ларго [3].
Ваньгал Я. К. Соната [5].
Вінчі Л. Адажіо і Алегро [20].
Віленський І. А. Сюїта До мажор.
Гендель Г. Ф. Соната № 6 [7].
Гендель Г. Ф. Жига з Сонати Фа мажор [23].
Гендель Г. Ф. Концерт Ре мажор.
Гершвін Дж. Хлопай у такт.
Глазунов О. К. Гавот [12; 20].
Глазунов О. К. Марш [12; 20].
Глінка М. І. Танці з опери „Руслан і Людмила” [5].
Гуно Ш. Ф. Аве Марія [5; 25].
Даргомижський О. С. Хмари небесні [25].
Даргомижський О. С. Слов’янська тарантела [25].
Дворжак А. Л. Гумореска [12; 23].
Іванов М. В. Український танець [21].
Кванц Й. Й. Аріозо і Престо [20].
Кванц Й. Й. Концерт соль мажор.
Колодуб Л. М. Ноктюрн [22].
Косенко В. С. Скерцино [21].
Лисенко М. В. Дві українські народні пісні [23].
Лятошинський Б. М. Мелодія [25].
Мак-Доуел Е. Місячне сяйво [5; 12].
Мендельсон Ф. Весняна пісня [23].
Моцарт В. А. Менует [12; 23].
Мурзін В. Варіації [12].
Мясковський М. Я. Іспанський танець [25].
Ніколаєв А. М. Дві п’єси [29].
Огінський М. К. Полонез [5].
Пахульський Г. Ф. Канонічна п’єса [23].
Раков М. П. Сонатина [12].
Раков М. П. Алегро скерцандо, II ч. з Сонати для гобоя і фортепіано [12].
Раттер Дж. Рондо з „Античної сюїти”.
Рахманінов С. В. Італійська полька [28].
Россіні Дж. А. Анданте [12; 22].

- Телеман Г. Ф. Соната № 1 (3 і 4 ч.).
Хачатурян А. І. Танець з балету „Спартак” [22; 29].
Чайковський П. І. Ноктюрн [22; 29].
Чайковський П. І. Осіння пісня [5; 18; 29].
Чічков Ю. М. Скерцо (вічний рух) [4].
Шостакович Д. Д. Прелюдія (перекл. К. В. Серостанова)
[22].
Шостакович Д. Д. Романс з кінофільму „Овод” [12].
Шостакович Д. Д. Панорама Парижу [12].
Шуберт Ф. П. Баркарола [12; 22].
Ялова Т. Імпровізація на тему ВАСН [21].

8 клас

Орієнтовний річний план

- 1 – 2 твори великої форми.
Соната, фантазія або варіація.
4 твори малої форми (2 з них – віртуозного характеру).
1 твір вивчений самостійно.
Вправи, гами, арпеджіо.
Етюди.
Читання з листа.

Контрольні заходи:

Прослуховування (грудень) – половина програми, яка виноситься на випускний іспит – 1 п’єса кантиленного характеру і 1 п’єса віртуозного характеру, або твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Прослуховування (березень) – 1 п’єса кантиленного характеру, 1 п’єса віртуозного характеру і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Випускний іспит (травень) – 1 п’єса кантиленного характеру, 1 п’єса віртуозного характеру і твір великої форми (1 чи 2 і 3 частини).

Орієнтовна програма випускного іспиту

Перголезі Дж. Концерт для флейти з оркестром.

Глюк К. В. Мелодія з опери „Орфей”.
Цибін В. М. Тарантела.
Або
Гендель Г. Ф. Соната № 7.
Огінський М. К. Полонез.
Бах Й. С. Скерцо з Сюїти сі мінор.

Орієнтовний репертуар

Альбеніс І. Танго [28].
Бах Й. С. Полонез сі мінор [17; 5].
Бах Й. С. Соната № 1 для органа.
Бах Й. С. Скерцо з Сюїти сі мінор [17; 5].
Бах Й. С. Соната соль мінор для скрипки і фортепіано.
Бізе Ж. Менует [20; 23].
Бізе Ж. Менует з сюїти „Арлезіанка” [20; 23].
Бокеріні Л. Менует [17; 5].
Брамс Й. Угорський танець [17; 5].
Буєвський Б. Мелодія [5].
Ваньгал Я. К. Соната [5].
Вінчі Л. Адажіо і АLEGRO [20].
Віленський І. А. Сюїта До мажор.
Гайдн Й. Концерт До мажор для гобоя з оркестром.
Гендель Г. Ф. Соната № 7 [7].
Гендель Г. Ф. Жига з Сонати Фа мажор [23].
Гендель Г. Ф. Концерт Ре мажор.
Гендель Г. Ф. Арія з варіаціями [5].
Гендель Г. Ф. АLEGRO, ларго та фінал [23].
Гершвін Дж. Хлопай у такт.
Глазунов О. К. Гавот [12; 20].
Глазунов О. К. Марш [12; 20].
Глінка М. І. Танці з опери „Руслан і Людмила” [5].
Глюк К. В. Мелодія з опери „Орфей” [5].
Гуно Ш. Ф. Аве Марія [5, 24].
Даргомижський О. С. Хмари небесні [25].
Даргомижський О. С. Слов’янська тарантела [25].
Демілак Ф. Сициліана і тарантела [4].

Дворжак А. Л. Гумореска [12; 23].
Іванов М. В. Український танець [21].
Кванц Й. Й. Аріозо і Престо [20].
Кванц Й. Й. Концерт соль мажор.
Колодуб Л. М. Ноктюрн [23].
Косенко В. С. Скерцино [21].
Лисенко М. В. Дві українські народні пісні [22].
Лятошинський Б. М. Мелодія [24].
Мак-Доуел Е. Місячне сяйво [5; 12].
Мендельсон Ф. Весняна пісня [23].
Моцарт В. А. Менует [12; 23].
Моцарт В. А. Рондо [12; 23].
Мурзін В. Варіації [12].
Мясковський М. Я. Іспанський танець [25].
Ніколаєв А. М. Дві п'єси [29].
Огінський М. К. Полонез [5].
Пахульський Г. Ф. Канонічна п'єса [23].
Перголезі Дж. Концерт для флейти з оркестром.
Равель М. Болеро [5].
Равель М. Сонатина [5].
Раков М. П. Сонатина [12].
Раков М. П. Алегро скерцандо, II ч. з Сонати для гобоя і фортепіано [12].
Раттер Дж. Рондо з „Античної сюїти”.
Россіні Дж. А. Анданте [12; 23].
Телеман Г. Ф. Соната № 1 (3 і 4 ч.).
Томіс А. Мініатюра [25].
Хачатурян А. І. Танець з балету „Спартак” [23; 29].
Цибін В. М. Тарантела [28].
Чайковський П. І. Ноктюрн [22; 29].
Чайковський П. І. Осіння пісня [5; 18; 29].
Шостакович Д. Д. Прелюдія (перекл. К. В. Серостанова) [22].
Шостакович Д. Д. Романс з кінофільму „Овод” [12].
Шостакович Д. Д. Панорама Парижу [12].
Шуберт Ф. П. Баркарола [12; 23].

Список нотної літератури

1. Альбом ученика – флейтиста : для 1 – 3 классов ДМШ / [сост. Д. К. Гречишников]. – М. : Музыка, 1969. – 46 с.
2. Альбом флейтиста : переложения лучших образцов классической музыки и оригинальные пьесы / [сост. А. В. Корнеев]. – М. : Кифара, 2006. – 130 с.
3. Альбом юного флейтиста / [сост. А. С. Коган]. – 2-ге вид. – К. : Муз. Укр., 1990. – 48 с.
4. Альбом юного флейтиста / [сост. Я. О. Мориц]. – 2-е изд. – М. : Сов. Композ., 1987. – 48 с.
5. Волшебная флейта : Альбом популярных пьес / [сост. И. Ф. Пушечников]. – М. : Музыка, 2007. – 56 с.
6. Гендель Г. Ф. № 1 – 3 сонаты для флейты / Гендель Г. Ф. – М. : Музыка, 2004. – 28 с.
7. Гендель Г. Ф. № 4 – 7 сонаты для флейты / Гендель Г. Ф. – М. : Музыка, 2007. – 48 с.
8. Дебюсси К. Три пьесы / Дебюсси К. – М. : Музыка, 2008. – 12 с.
9. Должиков Ю. Н. Пьесы русских композиторов для флейты / [сост. Ю. Н. Должиков]. – М. : Музыка, 2004. – 46 с.
10. Должиков Ю. Н. Нотная папка флейтиста / Должиков Ю. Н. – М. : Дека – ВС, 2004. – 256 с.
11. Должиков Ю. Н. Хрестоматия для флейты 3 – 4 класс / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 2005. – 136 с.
12. Должиков Ю. Н. Хрестоматия для флейты 5 класс / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 2005. – 64 с.
13. Должиков Ю. Н. Хрестоматия для флейты. Пьесы / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 2005. – Ч. 1. – 2005. – 48 с.
14. Должиков Ю. Н. Хрестоматия для флейты. Пьесы / Должиков Ю. Н. – М. : Музыка, 2005. – Ч. 2. – 2005. – 52 с.
15. Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Сов. Композ., 1972. – Ч. 3. – 1972. – 200 с.
16. Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Сов. Композ., 1970. – Ч. 1. – 1970. – 200 с.

17. Должиков Ю. Н. Хрестоматия педагогического репертуара для флейты / Должиков Ю. Н. – М. : Сов. Композ., 1971. – Ч. 2. – 1971. – 200 с.
18. Избранные произведения для флейты / [сост. В. И. Дегтярева]. – 2-е изд. – М. : Музыка, 2003. – 56 с.
19. Келлер Э. Пятнадцать этюдов для флейты / Келлер Э. – М. : Сов. Композ., 1947. – 19 с.
20. Концертная программа: пьесы для флейты и фортепиано / [сост. С. Горбунова]. – СПб. : Гармония, 2004. – 36 с.
21. Музична веселка : зб. п'ес композиторів Донеччини. / упоряд. В. В. Максимова. – Дон., 2009. – 64 с.
22. Перголезі Дж. Концерт для флейти з оркестром / Перголезі Дж. – М. : Музыка, 1990. – 23 с.
23. Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с.
24. Пушечников И. Ф. Азбука начинающего блокфлейтиста / Пушечников И. Ф. – М. : Музыка, 2007. – 56 с.
25. Пушечников И. Ф. Хрестоматия для гобоя (1 – 5 кл.) / Пушечников И. Ф. – М. : Музыка, 2004. – Ч. 1. – 2004. – 59 с.
26. Семенова Н. И. Пьесы для начинающих (для флейты в сопровождении фортепиано) / Н. И. Семенова, А. Г. Новикова. – СПб. : Композитор, 2008. – 32 с.
27. Симонова В. И. Кроха (сборник для блокфлейты 1 – 2 класс) / Симонова В. И. – М. : Окарина, 2009. – 148 с.
28. Флейта 5 клас / [сост. Д. И. Гречишников]. – К. : Муз. Украина, 1977. – 54 с.
29. Цыбин В. Н. Основы техники игры на флейте. / Цыбин В. Н. – М. – Л. : Гос. Муз. Издат., 1940. – Ч. 1. – 1940. – 112 с.
30. Чайковский П. И. Альбом пьес : Переложение для флейты и фортепиано / Чайковский П. И. – М. : Музыка, 2009. – 56 с.
31. Этюды для флейты 1 – 5 класс / [сост. Ю. Н. Должиков]. – М. : Музыка, 2005. – 64 с.

Питання для самоконтролю

1. Які різновиди флейт існують в наш час?
 2. Назвіть різновиди флейт епохи античності.
 3. Де і коли виникла поперечна флейта?
 4. Природа утворення звуку на флейті.
 5. Анатомо-фізіологічні основи гри на флейті.
 6. Характеристика психолого-педагогічних особливостей дітей молодшого шкільного віку та підлітків.
 7. Психолого-педагогічні основи навчання гри на флейті.
 8. Характеристика поняття „виконавське дихання”.
- Особливості його постановки при грі на флейті.
9. Специфіка роботи губ, язика.
 10. Атака при грі на флейті.
 11. Звук як основа художньої виразності.
 12. Сучасні виконавські прийоми й особливості роботи над ними.
 13. Вібрато при грі на флейті.
 14. З якого віку слід починати навчання гри на флейті?
 15. Раціональна постановка флейтиста. Її мета.
 16. Наскільки важливою є організація самостійної роботи учня?
 17. Назвіть структуру роботи над музичним матеріалом.
 18. Від чого залежить успішність концертного виступу?
 19. Як часто учневі слід бувати на сцені?
 20. Урок як основна форма занять з учнем.
 21. Критерії оцінювання досягнень учнів-флейтистів.
 22. Що слід враховувати при виборі репертуару?
 23. Мета позакласних заходів.
 24. Які методи використовуєте під час проведення уроку?
 25. Вкажіть мету і завдання курсу „Педагогічний практикум” за фахом „Оркестрові духові та ударні інструменти”.

Термінологічний словник

Агогіка – незначні відхилення від темпу (уповільнення або прискорення), які мають місце під час виконання і підпорядковуються завданням створення художнього образу.

Аколада – дужка, що з'єднує два або більше нотоносців у фортепіанних, органних творах, хорових та інструментальних партитурах.

Акомпанемент – 1. Музичний супровід основної партії (мелодії) вокального чи інструментального твору. Виконується на фортепіано, баяні, гітарі тощо, а також інструментальним або вокальним ансамблем, хором, оркестром. 2. Всі голоси музичного твору, що супроводжують ведучу мелодію. Зустрічається в будь-якому гомофонічному творі.

Акорд – сукупність кількох (не менше трьох) різних за висотою звуків, що виконуються одночасно.

Акустика – 1. Розділ фізики, що вивчає властивості та закономірності звукових явищ. Музична акустика вивчає природу звуків музичних інструментів та голосів. 2. Умови для найкращого поширення звуку в приміщенні.

Акцент – виділення окремого звуку або акорду за допомогою динамічного чи агогічного підсилення. Позначається у нотопису знаками: > ^ *sf*.

Альтерація – підвищення або пониження будь-якого ступеня ладу на півтон або цілий тон без зміни назви ступеня.

Амбушур – спосіб складання губ і язика для видобування звуку під час гри на духових музичних інструментах.

Ансамбль – 1. Група виконавців, що виступають разом. 2. Спільне, злагоджене виконання музичного твору кількома музикантами. 3. Музичний твір, який призначений для виконання групою музикантів. 4. Завершений номер опери, ораторії, кантати, що написаний для групи співаків із супроводом чи без супроводу. 5. Великий виконавський колектив.

Аплікатура – 1. Спосіб розташування та порядок чергування пальців під час гри на музичних інструментах. 2. Система позначення цього способу в нотах.

Арпеджіо – виконання звуків акорду не одночасно, а по черзі у висхідному або низхідному русі. У нотописі позначається словом *arpeggio* або вертикальною хвилеподібною лінією перед кожним акордом.

Артикуляція – 1. Спосіб виконання звуків під час гри на музичному інструменті або співі. Основні види А. – легато, стакато, нон легато, портаменто. В нотному запису передаються через відповідні штрихові позначення. Один із важливих засобів виразності в музиці. 2. У співі – чітка, виразна вимова звуків.

Атака – м'язова підготовка, необхідна для сильного акцентованого вступу.

Аерофони – музичні інструменти, у яких джерелом звуку є повітряний стовп, що знаходиться в каналі стволу інструмента. Поділяються на лабіальні, язичкові та мундштучні.

Вібрато (коливання) – періодичні зміни висоти звуку (частотне вібрато) або гучності (амплітудне вібрато). Використовується у співі, грі на струнних смичкових і духових інструментах, в електроорганах. Звук з вібрато стає теплим, емоційно насиченим.

Денцівка – український народний інструмент, подібний до сопілки, відрізняється від неї призматичною формою і косим зрізом губника; має кілька дірочок. Розповсюджена на Західній Україні.

Деташе – один з виразальних елементів інструментальної техніки (штрих).

Каденція (закінчення) – 1. Мелодичний або гармонічний зворот, який закінчує музичний твір, його частину або окрему побудову й встановлює певну тональність. 2. Вільна імпровізація віртуозного характеру. Раніше композитори надавали право створювати каденції виконавцям, лише зазначаючи її місце, але Бетховен у своїх творах почав записувати каденції, завдяки чому вони стали органічно входити до загальної форми твору.

Мелізми – назва прикрас мелодії та їх умовних позначень. До М. належать: форшлаг, групето, мордент, перекреслений мордент, подвійний мордент, подвійний перекреслений мордент, трель. У більш широкому розумінні до М. належать різні види музичних прикрас – колоратура, рулади, пасажі та ін..

Мензура – 1. Вид ритмічного поділу тривалостей у мензуральній нотації. 2. Співвідношення частин музичних інструментів за їх розміром. У струнних музичних інструментах до М. належать діаметр, довжина та натягання струн; у духових – січення; діаметр та довжина повітряного каналу, а також відношення середнього діаметру каналу до його довжини; в язичкових – профіль, ширина та довжина язичка.

Музична форма – 1. Цілісна, організована система виражальних засобів музики (мелодії, ритму, гармонії тощо), за допомогою яких у музичному творі втілюється його ідейно-емоційний зміст. 2. Побудова, структура музичного твору, співвідношення його частин. Складовими елементами М.ф. є: мотив, фраза, речення, період. Різні способи розвитку і зіставлення елементів М.ф. призвели до утворення різноманітних М.ф. Основні з них: двочастинна, тричастинна, сонатна форма, варіації, куплетна, циклічні форми, вільні та ін.. Єдність змісту і форми музичного твору – головна умова його художньої цінності.

Нюанс – відтінки у динаміці, темпі, засобах звуковидобування, які посилюють художньо-емоційну виразність виконання твору. Н. визначаються як автором твору, так і виконавцем.

Нюансування – сукупність відтінків, що вживаються при виконанні музичного твору.

Обертони – часткові тони, гармонічні співзвуччя, що входять до складу кожного музичного звуку. Склад обертонів визначає тембр звуку.

Передування – спосіб видобування різних за висотою звуків без допомоги вентелів, клапанів, отворів на духових інструментах за рахунок зміни швидкості та сили повітряного струменю. Використовуючи П., можна видобувати звуки, що відповідають обертонам натурального звукоряду.

Пікколо – назва найменших за розміром та найбільш високих за звучанням музичних інструментів (флейта-пікколо, домра-пікколо та ін.).

Розтруб – широкий кінець, вихідний отвір духових музичних інструментів.

Реприза – 1. У сонатній формі – останній з основних розділів, що йде за розробкою. 2. Повторення будь-якого розділу музичного твору. 3. Частина форми, що обмежена знаком повтору.

Рефрен – 1. Другий розділ куплетної форми – приспів. 2. Основний розділ рондо, що повторюється кілька разів.

Рубато – ритмічно вільне виконання без точного дотримання тривалостей нот.

Сурма – старовинний український народний духовий інструмент, виготовлений із дерева.

Тутек, тутук, тулук, шві – вірменська свисткова флейта з циліндричним стволом, 6-7-а ігровими отворами на лицьовому й одним отвором на тильному боці. Звукоряд діатонічний. Використовується пастухами в гірських районах та вірменських ансамблях народних інструментів.

Фермата – знак звучання, що дає право виконавцю збільшити тривалість ноти на свій розсуд (здебільшого у півтора-два рази). Виставляється над нотою або паузою. У партитурах багатоголосних творів виставляється у всіх голосах одночасно.

Флюяра, фрила, фрела, флоера, фреля, довбушівка і т.д. – духовий музичний інструмент Західної України, родина відкритої флейти, аналогічний тилинці, що має 6 ігрових отворів (по три для кожної руки). Ф. близька до флуера, кавала та ін..

Флуєр – молдовський і румунський духовий музичний інструмент, родина відкритої флейти. Свистковий молдовський Ф. „кудоп”, близький до сопілки, Ф. „жеменат” – парна свисткова флейта, близька до української денцівки. На Ф. грають соло, використовується у національному ансамблі тараф.

Література

1. Абдуллин Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе : [пособ. для учителя] / Абдуллин Э. Б. – М. : Просвещение, 1983. – 111 с.
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / Алексеев А. Д. – [3-е изд., доп.]. – М. : Музыка, 1978. – 287 с.
3. Апатский В. Н. Камерный ансамбль и воспитание оркестрового музыканта / В. Н. Апатский // Дослідження. Досвід. Спогади. – 2005. – № 6. – С. 143–152.
4. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства : [учеб. пособие] / Апатский В. Н. – К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. – 432 с.
5. Апраксина О. А. Методика музыкального воспитания в школе : [учеб. пособие] / Апраксина О. А. – М. : Просвещение, 1983. – 224 с.
6. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Баренбойм Л. А. – Л. : Музыка, 1974. – 336 с.
7. Беликова В. В. Музыкальное исполнительство как вид художественно-творческой деятельности : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. „Театральное искусство” / В. В. Беликова. – К., 1991. – 16 с.
8. Богданов В. О. Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку ХХ ст. / Богданов В. О. – Х. : Основа, 2000. – 344 с.
9. Бодина Е. А. Творческая природа музыкального исполнительства : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. „Театральное искусство” / Е. А. Бодина. – К., 1975. – 29 с.
10. Болотин С. В. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе / Болотин С. В. – Л. : Музыка, 1980. – 111 с.
11. Вискова И. В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке

второй половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Вискова Ирина Владимировна. – М., 2009. – 568 с.

12. Волков В. В. От детских игр к вершинам мастерства / Волков В. В. – Донецк : ДонНТУ, 2007. – 108 с.

13. Волкова Н. П. Педагогіка : [навч. посіб.] / Волкова Н. П. – [Вид. 2-ге, переробл.]. – К. : Академвидав, 2007. – 616 с.

14. Вопросы преподавания в детской музыкальной школе / [ред. и сост. А. Тудоровский]. – М. : Музыка, 1965. – 123 с.

15. Газарян С. С. В мире музыкальных инструментов / Газарян С. С. – М. : Просвещение, 1985. – 223 с.

16. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне (Комплексный анализ исполнительского процесса) / Горовой С. Г. – Донецк, 1998. – 220 с.

17. Гуренко Е. Г. К проблеме целостности художественного произведения : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филос. наук : спец. 9.00.04. „Эстетика” / Е. Г. Гуренко. – М., 1968. – 16 с.

18. Давидов М. А. Основи формування виконавської майстерності баяніста / Давидов М. А. – К. : Музична Україна, 1983. – 72 с.

19. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02. „Театральное искусство” / Н. А. Давыдов. – К., 1990. – 35 с.

20. Демиденко В. В. Искусство в мировоззренческом воспитании (Формирование мировоззренческих представлений подростков на уроках литературы, музыки, изобразительного искусства) : [науч.-метод. пособ.] / Демиденко В. В. – Луганск : Світлиця, 2007. – 212 с.

21. Диков Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах : [учеб. пособие] / Диков Б. А. – М. : Музыка, 1962. – 115 с.

22. Докшицер Т. А. Путь к творчеству / Докшицер Т. А. – М. : Изд-во РАМ, 1997. – 212 с.

23. Дряпіка В. І. Російсько-український музичний лексикон / В. І. Дряпіка, Ю. А. Соколовський. – Кіровоград : Алтей, 1997. – 239 с.

24. Душний А. І. Методика активізації творчої діяльності майбутніх учителів музики у процесі музично-інструментальної підготовки : навч.-метод. посіб. для студ. вузів / Душний А. І. – Дрогобич : Посвіт, 2008. – 120 с.

25. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Захарова Варвара Александровна. – СПб., 2008. – 246 с.

26. Збірка нормативних документів та методичних рекомендацій з питань організації адміністративно-господарчої діяльності та навчально-виховного процесу ПСМНЗ (шкіл естетичного виховання) системи міністерства культури і туризму України – Сімферополь : Палітра – 2006. – Ч. 1. – Вип. 4. – 182 с.

27. Інструментальний акомпанемент: до питання виховання виконавської майстерності концертмейстера: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. [„Мистецька освіта”], (Київ, 12-13 жовтня 2005 р.). – 2005. – Ч. 2. – С. 100 – 104.

28. Казанкова Н. П. Педагогічна майстерня (методичні розробки викладачів ПСМНЗ Донецької області) / Н. П. Казанкова, С. Ю. Яровенко. – Донецьк : ДОУМЦК, 2007. – 44 с.

29. Карпьяк А. Я. Флейтовое мистецтво в музичній культурі Львова (19 – 20 ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / А. Я. Карпьяк. – К., 2002. – 21 с.

30. Качмарчик В. П. Немецкое флейтовое искусство XVIII – XIX вв. : монография // Министерство культуры и искусств Украины, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского / Качмарчик В. П. – Донецк : Юго-Восток, 2008. – 310 с.

31. Кобець І. М. Основи навчання гри на трубі / Кобець І. М. – К. : Муз. Україна, 1985. – 77 с.

32. Кон И. С. Психология ранней юности : кн. для учителя / Кон И. С. – М. : Просвещение, 1989. – 252 с.

33. Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и исполнитель (проблема и ее разработка в XX веке) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствovedения : спец. 17.00.02. „Музыкальное искусство” / Н. П. Корыхалова. – Л., 1991. – 20 с.
34. Круль П. Ф. Східнослов'янська інструментальна культура: історичні витоки і функціонування / Круль П. Ф. – Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарп. нац. ун-т імені Василя Стефаника, 2006. – 164 с.
35. Кулаковский Л. В. Как научиться читать ноты / Кулаковский Л. В. – М. : Сов. композитор. 1960. – 48 с.
36. Кушнір Я. В. Технологія виконавства на флейті / Я. В. Кушнір, А. Я. Кушнір. – Луганськ : Книжковий світ, 2008. – 100 с.
37. Лагутин А. И. Основы педагогики музыкальной школы : [учеб. пособие] / Лагутин А. И. – М. : Музыка, 1985. – 143 с.
38. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 т. / Левин С. Я. – Л. : Музыка, 1983. – Т. 2. – 1983. – 192 с.
39. Мастерство музыканта-исполнителя : [сб. ст. / сост. Я. Мильштейн]. – М. : Сов. Композитор, 1972. – Вып. 1. – 348 с.
40. Методические записки по вопросам музыкального воспитания : [сб. ст. / сост. А. И. Лагутин]. – М. : Музыка, 1991. – Вып. 3. – 239 с.
41. Милич Б. Е. Воспитание ученика-пианиста в 3 – 4 классах ДМШ / Милич Б. Е. – К. : Муз. Україна, 1979. – 64 с.
42. Музичний інструмент саксофон: програма для музичної школи (музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу) / [уклад. Ю. О. Василевич, О. Ю. Мельник]. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 40 с.
43. Мутузкин И. А. Экспериментальная флейта в музыке XX века : дис. ... канд. искусствovedения : 17.00.02 / Мутузкин Иван Александрович. – Нижний Новгород, 2009. – 176 с.
44. Мюльберг К. Е. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті / Мюльберг К. Е. – К. : Муз. Україна, 1975. – 54 с.

45. Педагогическая практика : [программа для оркестровых факультетов (духовые инструменты) музыкальных вузов] / сост. Е. Р. Носырев. – М., 1973. – 22 с.

46. Платонов Н. И. Школа игры на флейте / Платонов Н. И. – М. : Музыка, 1999. – 157 с.

47. Плохотнюк О. С. Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів : навч. посіб. для студ. спец. „Музичне мистецтво” / Плохотнюк О. С. – Луганськ : Альма-матер, 2007. – 34 с.

48. Плохотнюк О. С. Організація самостійної роботи в класі основного інструмента (труба) : метод. реком. для студ. і магістр. спец. „Музична педагогіка та виховання”. / Плохотнюк О. С. – Луганськ : Альма-матер, 2006. – 46 с.

49. Подольчук В. В. Роль виконавського дихання та артикуляції при грі на трубі / В. В. Подольчук // Вісн. Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка : Педагогічні науки. – 2010. – Ч. 2, № 7 (194). – С. 100 – 107.

50. Посвалюк В. Т. Щоденні самостійні вправи трубача : [навч. посіб.] / Посвалюк В. Т. – К. : Всеукр. брас-бюлетень, 2002. – 56 с.

51. Проблемы психологии современного подростка : сб. науч. тр. / Ред. Д. И. Фельдштейн – М. : АПН СССР, 1982 – 160 с.

52. Савчин М. В. Вікова психологія : [навч. посіб.] / М. В. Савчин, Л. П. Василенко. – К. : Академвидав, 2005. – 360 с.

53. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / [под ред. Л. А. Баренбойма]. – Л. : Музыка, 1970. – 160 с.

54. Специальные классы духовых и ударных инструментов : [программы для детских и вечерних музыкальных школ] / сост. В. Н. Литвинов. – М., 1975. – 113 с.

55. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей : [в 2 т.] / Теплов Б. М. – М. : Педагогика, 1985 – Т. 1. – 1985. – 222 с.

56. Терлецький М. М. Методика роботи з духовим оркестром : [навч. посіб.] / Терлецький М. М. – Рівне : Перспектива, 2000. – 156 с.

57. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах : [учеб. пособие] / Усов Ю. А. – М. : Музыка, 1978. – 184 с.

58. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах : [учеб. пособие] / Усов Ю. А. – М. : Музыка, 1975. – 198 с.

59. Федоришин В. И. Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук : спец. 13.00.02 „Теорія та методика навчання музики і музичного виховання” / В. И. Федоришин. – К., 2006. – 21 с.

60. Фридман Л. М. Психологический справочник учителя / Л. М. Фридман, И. Ю. Кулагина – М. : Просвещение, 1991. – 288 с.

61. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора психолог. наук : спец. 19.00.03. „Психология труда, инженерная психология, эргономика” / Ю. А. Цагарелли. – Л., 1989. – 31 с.

62. Цюлюпа С. Д. Некоторые вопросы самостоятельной работы студентов по классу ансамбля / Цюлюпа С. Д. – Ровно : РГИК, 1988. – 25 с.

63. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ: Психофизиологическое единство исполнительской деятельности. Проблемы методологии : автореф. дис. на соискание учен. степени доктора искусствоведения : спец. 17.00.02. „Музыкальное искусство” / О. Ф. Шульпяков. – М., 1986. – 39 с.

64. Lindholm Herbert. Basic Flute Technique op. 26 / Lindholm Herbert. – Helsinki : Helin & Sons, 1994. – 38 с.

65. Petrov R. M. Chog‘ushunoslik va cholg‘ulashtirish. O‘quv qo‘llanma. (O‘zbek va rus tillarida) / R. M. Petrov, B. J. Matyoqubov. – T. : „TURON-IQBOL” nashriyoti, 2006. – 192 bet.

Навчальне видання

НАЙМУШИНА Юлія Олександрівна
ПЛОХОТНЮК Олександр Сергійович

ОСНОВИ ТЕОРІЇ І МЕТОДИКИ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФЛЕЙТІ

*Навчальний посібник для студентів
спеціальності 07.020207 «Музичне мистецтво»
та викладачів музичного відділення початкових
спеціалізованих мистецьких навчальних закладів*

За редакцією авторів
Комп'ютерний макет – Плохотнюк О. С.

Здано до склад. 05.01.2011 р. Підп. до друку 02.02.2011 р.
Формат 60x84 1/16.
Папір офсет. Гарнітура Times New Roman. Друк ризографічний.
Ум. друк. арк. 8,6. Наклад 500 прим. Зам. № 15.

Видавець і виготовлювач
Видавництво Державного закладу
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. т/ф: (0642) 58-03-20.
e-mail: alma-mater@list.ru
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3459 від 09.04.2009 р.