

РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) им. С. В. РАХМАНИНОВА

В. А. ЛЕОНОВ
И. Д. ПАЛКИНА

**МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ
ИГРЕ НА ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ**

КУРС ЛЕКЦИЙ

*В помощь учащимся и преподавателям
средних специальных учебных заведений*

Ростов-на-Дону
Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
2012

ББК Щ 315.7

Л 476

Печатается по решению Ученого совета
Ростовской государственной консерватории (академии)
им. С. В. Рахманинова

В. А. Леонов, доктор искусствоведения, профессор

И. Д. Палкина, кандидат искусствоведения

Методика обучения игре на духовых инструментах : курс лекций : в помощь учащимся и преподавателям средних специальных учебных заведений. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. – 240 с., ил., нот.
ISBN 978-5-93365-050-8

Научный редактор

К. А. Жабинский, старший библиограф
Ростовской государственной консерватории
(академии) им. С. В. Рахманинова

Рецензент

В. М. Гузий, заслуженный деятель искусств России,
профессор Ростовской государственной консерватории
(академии) им. С. В. Рахманинова

Книга содержит основные теоретические и практические сведения по курсу методики обучения игре на духовых инструментах, необходимые для работы с учащимися на первой ступени музыкального образования. Книга адресована педагогам и студентам музыкальных колледжей и училищ, преподавателям детских музыкальных школ, студий и школ искусств.

ББК Щ 315.7

© Издательство Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова, 2012

© В. А. Леонов, 2012

© И. Д. Палкина, 2012

ОГЛАВЛЕНИЕ

От авторов.....	5
Тема 1. Введение.....	7
Тема 2. Звукообразование и звукоизвлечение при игре на деревянных духовых инструментах	12
Тема 3. Звукообразование и звукоизвлечение при игре на медных духовых инструментах.....	23
Тема 4. Физиологические основы исполнительского дыхания.....	29
Тема 5. Первоначальная постановка дыхания.....	36
Тема 6. Перманентное дыхание.....	44
Тема 7. Функции губного аппарата при игре на деревянных духовых инструментах.....	51
Тема 8. Постановка губного аппарата для игры на деревянных духовых инструментах.....	57
Тема 9. Функции и постановка губного аппарата для игры на медных духовых инструментах.....	65
Тема 10. Вибрато.....	71
Тема 11. Атака звука и функция языка.....	78
Тема 12. Исполнительская техника языка.....	84
Тема 13. Штрихи и приемы исполнения.....	92
Тема 14. Техника игры как проявление физиологии высшей нервной деятельности.....	100
Тема 15. Контроль над действиями компонентов исполнительского аппарата.....	108
Тема 16. Слуховое восприятие.....	114
Тема 17. Музыкальный слух.....	121
Тема 18. Музыкальная память.....	129
Тема 19. Чувство ритма.....	135
Тема 20. Отбор кандидатов для обучения.....	147
Тема 21. Уход за инструментом.....	154
Тема 22. Личная гигиена.....	161
Тема 23. Постановка исполнительского аппарата для игры на деревянных духовых инструментах.....	167
Тема 24. Постановка исполнительского аппарата для игры на медных духовых инструментах.....	175

Тема 25. Проведение урока.....	182
Тема 26. Самостоятельная работа учащегося.....	189
Тема 27. Начальное обучение (первые уроки, репертуар 1–3 классов ДМШ).....	195
Тема 28. Работа с учащимися старших классов ДМШ (репертуар 4–5 классов).....	200
Тема 29. Упражнения в продолжительных звуках.....	204
Тема 30. Работа над инструктивным материалом.....	211
Тема 31. Планирование работы над музыкальным произведением.....	216
Тема 32. Ансамблевое, сольное и оркестровое исполнительство.....	228

ОТ АВТОРОВ

Методика обучения игре на духовых инструментах принадлежит к числу приоритетных дисциплин, способствующих формированию профессионального педагога. Поэтому наличие или отсутствие пособий, изданных в помощь преподавателям и учащимся средних специальных учебных заведений, неизбежно сказывается на качестве подготовки выпускников.

За более чем 70-летний период изучения курса методики в отечественных музыкальных учебных заведениях были изданы три пособия, созданные профессорами С. В. Розановым, Б. А. Диковым, А. А. Федотовым. Однако ни одно из них не предназначалось для учащихся музыкальных училищ. Кроме того, самое новое из упомянутых пособий увидело свет в начале 1970-х годов. С тех пор и теория, и практика исполнительства на духовых инструментах ушли далеко вперед.

Данная книга представляет собой первый опыт разработки лекционного курса для студентов средних специальных учебных заведений. Книга адресована учащимся и преподавателям, ведущим курс методики обучения игре на духовых инструментах. Мотивом для публикации предлагаемого лекционного курса стали реальные запросы практики.

Материалом, положенным в основу настоящей работы, послужили результаты исследований в области теории исполнительства на духовых инструментах, проведенных за последние полвека, а также обобщения, вытекающие из многолетнего практического опыта педагогов. Книга отражает устоявшиеся теоретические и практические положения, имеющие достаточно убедительное научное обоснование. В нее включены лишь наиболее общие сведения, относящиеся к игре на духовых инструментах.

Лекционный текст преднамеренно разбит на небольшие фрагменты, что позволяет преподавателю изменять порядок изучения тем по своему усмотрению. В силу различных причин не все лекции одинаковы по объему. В частности, освещение репертуара, изучаемого в музыкальной школе, зависит от наличия соответствующей литературы в среднем специальном учебном заведении,

от изменений, периодически вносимых в учебные программы. Более того, для каждого из духовых инструментов составляется «персональный» список произведений. Следовательно, освещая тему репертуара, педагог должен уделить главное внимание программным требованиям и нотной литературе, имеющейся в библиотеке.

Большое значение в процессе прохождения многих тем (двойное стакато, штрихи, постановка дыхания, губного аппарата, уход за инструментом и т. д.) по курсу методики обучения игре на духовых инструментах приобретает взаимодействие с практикой. К примеру, если рассматривается перманентный выдох, то учащиеся должны не только усвоить теоретические знания, но и приобрести элементарные практические умения.

Мы не можем назвать предлагаемый курс лекций учебником, потому что создание такого труда представляется весьма проблематичным даже в отдаленной перспективе. Настоящую работу нельзя отнести и к числу учебных пособий, поскольку она освещает основной материал курса, а не какую-либо его часть.

Темы 1, 18, 21, 22, 27, 28 лекционного курса разработаны И. Д. Палкиной, остальные – В. А. Леоновым. Тема 31 подготовлена авторами совместно.

Тема 1. ВВЕДЕНИЕ

Исполнительство на духовых инструментах, т. е. профессиональная деятельность музыкантов, имеет уже тысячелетнюю историю. Поначалу оно служило в качестве средства, воодушевлявшего воинов перед битвой и ведущего их к победе. Еще в древних Египте и Сирии были профессиональные военные музыканты. Они, как и все воины, носили на поясе мечи, свидетельствующие о высоком общественном статусе владельцев этого оружия. Однако оно было намеренно затупленным, что показывало: данный воин использует другие средства для достижения победы над врагами.

Теория исполнительства и методика обучения игре на духовых инструментах не имеют столь же продолжительной истории. К примеру, первые известные сведения, относящиеся к теории музыкального исполнительства, обнаруживаются в трактате средневекового арабского философа Аль-Фараби, назвавшего свой труд «Большой книгой о музыке». В частности, философ писал, что вибрато имеет божественное происхождение.

Примерно 300 лет назад стали появляться первые школы игры на духовых инструментах. Объем и содержание этих школ были весьма различными. Упомянутые учебные пособия содержали, как правило, таблицу аппликатур и сведения, пригодные для исполнителя на любом духовом инструменте. Наиболее ценным трудом, созданным в XVIII веке, принято считать «Опыт наставления в игре на поперечной флейте», в котором известный немецкий флейтист и композитор И. И. Кванц изложил фундаментальные знания своего времени об игре на флейте и теории музыки.

Отечественная теория исполнительства и методика обучения игре на духовых инструментах стали основательно развиваться лишь в XX веке, чему способствовало создание соответствующих «Школ игры». Так, в 1930-е годы появились капитальные труды С. В. Розанова (кларнет), М. И. Табакова (труба) и др.

В начале 30-х годов XX века в Московской консерватории был введен курс методики обучения игре на духовых инструментах. Преподавал этот предмет профессор С. В. Розанов, который под-

готовил и первое учебное пособие «Методика обучения и игры на духовых инструментах», выдержавшее два издания (1935, 1938 гг.).

Начиная с 1950-х годов, теоретические проблемы исполнительства на духовых инструментах становятся объектом пристального внимания как молодых, так и зрелых педагогов. В среде музыкантов-духовиков появляются специалисты, удостоенные ученых степеней: доктора искусствоведения Н. И. Платонов, М. И. Табаков, кандидаты искусствоведения Б. А. Диков, Г. З. Еремкин, Н. И. Карауловский, Р. П. Терехин и др.

В 1960-е годы в СССР началось издание серии сборников «Методика обучения игре на духовых инструментах», в которых содержались труды ученых, педагогов-методистов. Всего вышло из печати 4 выпуска (последний – в 1976 году). Была опубликована и «Методика обучения игре на духовых инструментах», созданная Б. А. Диковым. В этот же период наметилась тенденция к исследованию исполнительского процесса духовика при помощи объективных методов изучения, опирающихся на широкое применение технических средств. Соответствующие труды создавались профессорами Р. П. Терехиным (фагот), Ю. И. Гриценко (валторна), В. Н. Апатским (фагот), И. Ф. Пушечниковым (гобой), К. Э. Мюльбергом (кларнет), позднее – доцентом Н. В. Волковым (кларнет), профессором В. А. Леоновым (фагот) и др. За научные достижения в областях истории и теории исполнительства на духовых инструментах видным отечественным исследователям: С. Я. Левину, Ю. А. Усову, Б. А. Дикову – была присуждена ученая степень доктора искусствоведения.

В постсоветский период научная активность исследователей несколько снизилась. Тем не менее, были подготовлены и успешно защищены докторские диссертации профессорами музыкальных вузов СНГ – заслуженным артистом России В. А. Леоновым, В. Д. Ивановым, Р. А. Масловым (Москва), народным артистом Украины В. Н. Апатским (Киев), заслуженным артистом Белоруссии Б. В. Ничковым (Минск); кандидат искусствоведения, доцент, лауреат международных конкурсов А. Н. Рало (Одесса) завершил первое крупное исследование в области теории исполнительства на ударных инструментах, и т. д.

Исполнительство на духовых инструментах, пройдя длительный путь развития, в последние десятилетия XX века достигло нового профессионального уровня. Существенно расширилась сфера технических приемов и средств выразительности, возросли запросы музыкальной практики к технической оснащенности исполнителей, к их способности отразить в своей игре и оптимизм Моцарта, и философские раздумья Чайковского, и сложнейшие поиски современного авангарда. Отсюда проистекают возросшие требования к научной достоверности теории исполнительства, а также необходимость дальнейшего развития методики обучения игре на духовых инструментах.

Рост мастерства музыкантов-духовиков – явление не случайное. В наше время – период массовой подготовки музыкальных кадров, активной миграции выпускников учебных заведений – система музыкального образования не смогла бы обеспечить преемственности обучения в своих звеньях (школа, училище, вуз) без единой теории исполнительства.

Профессиональная деятельность музыкантов, играющих на духовых инструментах, разделяется на три типа – оркестровый, ансамблевый, сольный. У каждого из них есть специфические особенности и проблемы, но все они имеют, подобно ветвям дерева, единые корни, один ствол, т. е. общие основы – владение инструментом и средствами выразительности. Теория исполнительства и методика обучения игре на духовых инструментах отражают различные стороны познания профессии музыканта.

Методика представляет собой совокупность способов или путей, позволяющих ученику и педагогу достигать намеченной цели занятия, упражнения и т. д. Слово «метод» в переводе с греческого языка означает «путь», а потому методика отвечает на вопросы: как достичь необходимого результата? что нужно делать для этого?

Теория исполнительства, в свою очередь, объясняет: почему рекомендуется делать так, а не иначе? что происходит на том или ином пути движения к цели?

Следовательно, методика обучения игре на духовых инструментах играет первостепенную роль в процессе обучения музы-

канта его ремеслу, а теория исполнительства позволяет находить новые методы преподавания.

Теория бывает научной, ненаучной и эмпирической. Различие между научной и ненаучной теорией более всего заметно при объяснении природных явлений. К примеру, существует мнение о том, что гром на небе происходит от движения колесницы архангела по небесному своду, наука же связывает данное явление с разрядами атмосферного электричества. Таким образом, ненаучная теория способна вводить людей в заблуждение и препятствовать нахождению правильных путей к решению поставленных задач. Порой наносит ущерб совершенствованию методики и эмпирическая (т. е. выведенная из практики) теория. Иногда педагог, найдя метод, обеспечивающий достижение цели в короткое время, заодно формулирует для себя понятное, хотя и не вполне научное объяснение причин эффективности избранного пути. В итоге продуктивный метод, не имеющий теоретической базы, утрачивается после кончины его хранителя.

Методика обучения игре на духовых инструментах является частью музыкальной педагогики, изучающей закономерности и методы индивидуального обучения, а потому не избежавшей влияния общенаучной мысли. В частности, достижения в области механики породили механическое направление в методике, которое рассматривало процесс игры на том или ином инструменте с соответствующих позиций. Идеями упомянутого направления всерьез интересовались выдающиеся музыканты XIX века. Не обходилось и без крайностей: молодой Р. Шуман настолько увлекся опытами механического увеличения растяжки пальцев, что повредил руку и вынужден был досрочно завершить пианистическую карьеру.

Развитие исследований, непосредственно посвященных человеку, и достижения в области физиологии высшей нервной деятельности привели к возникновению так называемой психотехнической школы. По мнению авторитетных приверженцев данной школы, исполнитель должен ясно представлять звуковой результат, и тогда процесс игры не потребует особых усилий. Указанной точки зрения придерживались многие выдающиеся

музыканты, в том числе – всемирно известный виолончелист и дирижер М. Л. Ростропович.

К настоящему времени подавляющее большинство специалистов пришло к выводу о необходимости гибкого сочетания слуховых представлений музыканта с оптимальными внешними движениями. Данное направление научно-методической мысли принято называть психофизиологическим.

Несомненно, научно-технический прогресс оказывает значительное влияние на развитие теории исполнительства. Если в XIX веке теоретические представления педагогов основывались на умозаключениях, выведенных из практики, то в XX столетии на помощь любознательным исследователям пришла техника. Мнения постепенно стали уступать место знаниям, опирающимся на достоверные научные сведения, на результаты экспериментальных исследований.

Основная же задача теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах состоит в том, чтобы, просвещая музыкантов-исполнителей, активизировать творческую мысль, которая позволяет отличать истинное знание от ложного, научное – от эмпирического, а также искать и находить ответы на непростые вопросы, возникающие у преподавателей и учащихся в процессе их взаимодействия.

Контрольные вопросы:

- 1. Что такое методика обучения и теория исполнительства?*
- 2. Какие основные этапы прошли методика обучения и теория исполнительства в своем развитии?*
- 3. Какими путями шло развитие отечественной методики обучения и теории исполнительства на духовых инструментах?*

Тема 2.
ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ И ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ
ПРИ ИГРЕ НА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ

К числу деревянных духовых инструментов симфонического оркестра принято относить флейту, гобой, кларнет, фагот, т. к. данные инструменты в недалеком прошлом изготавливались только из дерева. В эту же группу включили изобретенный в XIX веке саксофон. Хотя материалом для его изготовления всегда служил металл, звукоизвлечение и звукообразование при игре на саксофоне имеет много общего с кларнетом.

Каждый из деревянных духовых инструментов обладает различными особенностями образования звука. Но есть и много общего.

Согласно теории Н. А. Гарбузова, «каждый музыкальный инструмент, независимо от его устройства, может состоять в основном из следующих главных частей:

а) *звучащего тела* – основной части инструмента, издающей звук. Иногда его называют латинским словом *вибратор*, подразумевая при этом тело, которое возбуждает звуковые волны в окружающей нас воздушной среде. Возбуждение этих волн может происходить либо путем непосредственной передачи, либо с участием промежуточных излучателей звуковой энергии;

б) *возбудителя колебаний* звучащего тела. Для передачи энергии звучащему телу и для возбуждения его колебаний во многих случаях применяются более или менее сложные механизмы. Их устройство и форма варьируются в зависимости от способа возбуждения колебаний и природы звучащего тела;

в) *усилителя громкости звука*, необходимого во всех тех случаях, когда отдача энергии звучащего тела окружающим его массам воздуха слишком мала. <...> В таких случаях колебания звучащего тела должны быть переданы другому телу... которое тогда явится преимущественным излучателем его колебаний в окружающее воздушное пространство»¹.

¹ Музыкальная акустика / Под ред. Н. Гарбузова. – М., 1954. – С. 34.

Несомненно, процесс звукообразования при игре на духовых инструментах базируется на взаимодействии этих трех элементов. Однако имеется и своя специфика.

По характеру звукообразования деревянные духовые делятся на две основные группы. В одну из них входят лабиальные, в другую – язычковые инструменты.

К числу лабиальных принадлежат все виды флейт. Звучащим телом в них служит завихрение воздуха, посылаемого исполнителем в специальное отверстие, которое находится в головке инструмента.

Возбудителем колебаний в флейте является воздушный поток, направляемый музыкантом в лабиум. Усилителем громкости звука служит столб воздуха, находящийся в канале инструмента.

Образование звука лабиального инструмента можно представить в виде схемы (рис. 1).

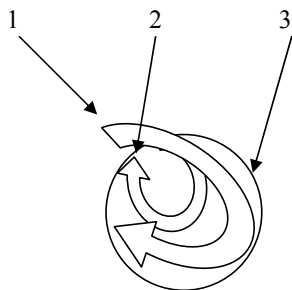


Рис. 1

Схема образования звука в лабиальном инструменте

Воздушная струя (1), направленная под углом к краю лабиума (2), встречает сопротивление на своем пути и преобразуется в вихревое движение. Завихрению способствует срыв воздуха с края лабиума (такое же завихрение снега можно наблюдать в воздухе у края сугроба при сильном ветре), с одной стороны, и удар струи о противоположную стенку лабиума (3) – с другой. Вследствие движения воздушного потока возникает область повышенного давления воздуха, который закручивается в спираль и образует звук. Воздушный столб, заключенный в канале инструмента,

усиливает звучание и передает его в открытое пространство. Поэтому, по оценке Я. М. Гуревича, «музыкальные трубы могут быть представлены в виде мембраны, излучающей одной стороной в открытое пространство»².

Таково классическое представление о звукообразовании в лабиальных духовых инструментах. Вместе с тем, современная наука стремится к системному представлению о процессе зарождения и распространения звука. В акустике уже сравнительно давно существует понятие автоколебательной системы, которое более точно отражает процесс звукообразования при игре на духовых инструментах. Эта система преобразует энергию постоянного источника в энергию звуковых колебаний и излучает ее в открытое пространство.

Автоколебательная система (рис. 2) включает в себя: 1) источник постоянной энергии, 2) элемент, управляющий поступлением энергии в колебательную систему (преобразователь энергии), 3) собственно колебательную систему, 4) обратную связь. Три компонента данной системы нашли отражение в описании инструмента, принадлежащем Н. А. Гарбузову (возбудитель колебаний, колеблющееся тело и излучатель колебаний). Но обратная связь – новый элемент. Именно он дает полное представление о звукообразовании духовых инструментов.

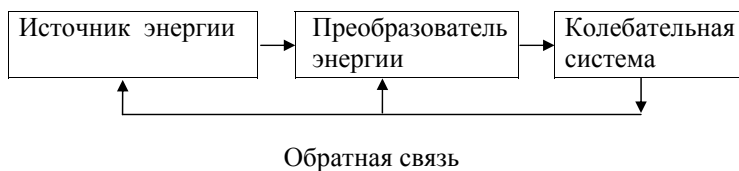


Рис. 2

Схема автоколебательной системы

Само понятие «обратная связь» впервые было использовано в электронных системах. Для понимания его роли и значения в теории исполнительства следует рассмотреть работу самой колеба-

² Гуревич Я. О строе медных духовых инструментов // Сб. трудов НИИМП. Вып. 3. – М.–Л., 1941. – С. 57.

тельной системы во взаимодействии с преобразователем энергии, т. е. со звучащим телом и с источником энергии.

Инструменты лабиального типа в акустике отнесены к цилиндрическим трубам, открытым с обоих концов. Поэтому флейта является неконсервативной колебательной системой, т. е. резонатором.

Явление резонанса давно используется в различных сферах человеческой деятельности. В частности, широко известны древние храмы, в стены которых закладывались сосуды, улучшающие слышимость речи или пения. В лабиальных инструментах резонанс возникает, когда длина звуковой волны³ в два раза превышает длину воздушного столба, заключенного в канале флейты. Канал флейты как бы собирает в комок, усиливает и высвечивает определенные частоты звука, т. е. действует избирательно.

Звук в лабиальных инструментах образуется в результате сгущений и разрежений воздуха в канале флейты, свирели и др. Если представить себе движение одной волны, последняя будет иметь вид, показанный на рис. 3. Достигнув выхода из инструмента, возбужденная звуковая волна сталкивается с огромной массой окружающего воздуха. Часть волновой энергии уходит в открытое пространство и воспринимается слухом как звук, другая же часть отражается (подобно тому, как вода откатывается от берега) и возвращается к лабиуму. Здесь волна теряет еще долю своей силы и вместе с новой возбужденной волной движется к выходу из флейты, усиливая звук и способствуя его стабилизации на основной частоте резонанса. Именно отраженная звуковая энергия выполняет функцию обратной связи внутри инструмента.

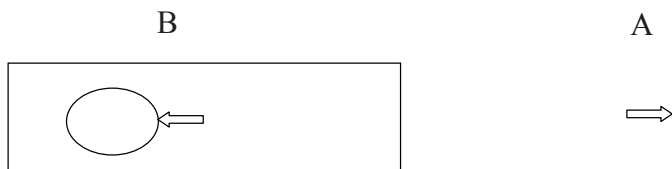


Рис. 3

Схема распространения звуковой волны:

А – пик возбужденной волны, В – пик отраженной волны

³ Длина звуковой волны: $L = V:T$, где V – скорость звука (м/с), T – частота звука.

Реальный процесс звукообразования представляет собой более сложное явление, чем самая подробная схема. Ведь звук возбуждается, имея целый ряд негармонических составляющих.

Каждый музыкальный тембр имеет сложную структуру и включает в себя ряд простых тонов. Нижний из этих тонов определяет общую высоту звука. Остальные (более высокие) создают окраску (тембр) звучания. Однако не все обертоны (вышележащие звуки) составляют тембр, а лишь те из них, которые соотносятся с основной частотой как ряд простых чисел – 1, 2, 3, 4, 5 и т. д. Отмеченные частоты принято называть гармониками: основной тон является первой гармоникой, первый обертон – второй гармоникой, второй обертон – третьей гармоникой, и т. д. К примеру, если звук *ля* первой октавы соответствует частоте 440 Герц (Гц), то первый обертон оказывается в 2 раза выше (880 Гц), второй – в 3 раза (1320 Гц), и т. д.

Флейта, будучи цилиндрической трубой, открытой с обоих концов, служит резонатором для частот, соотносящихся как ряд простых чисел – 1, 2, 3, 4, 5 и т. д. Она усиливает только упомянутые частоты, образуя музыкальный звук.

Играя на флейте, исполнитель открывает или закрывает отверстия-клапаны, укорачивает и удлиняет воздушный столб, заключенный в канале инструмента, и, благодаря этому, изменяет высоту звука. Так можно получить звукоряд в пределах октавы. Для извлечения звуков октавой выше используется специальный клапан (октавный). Он как бы разрывает звуковую волну и делит ее на части. Данные части не всегда равны между собой в длине. Однако звук образуется октавой выше, потому что первым резонируемым обертоном у флейты является октавный тон. Так можно получить звукоряд в пределах двух октав. Более высокие частоты образуются при использовании сложных аппликатурных комбинаций. Для извлечения звуков третьей октавы используются второй и третий обертоны (третья и четвертая гармоники), которые здесь превращаются в основные тоны.

Звукообразование в языковых духовых инструментах имеет несколько иной характер, чем в лабиальных. Различие касается прежде всего звучащего тела (преобразователя энергии). Если у

лабиальных инструментов указанное «тело» невидимо, то вибратор у язычковых имеет и форму, и размеры.

Преобразователем постоянной энергии дыхания в энергию звуковых колебаний при игре на язычковых инструментах является трость, которая может быть однолепестковой (кларнет, саксофон) и двухлепестковой (гобой, фагот).

Рассмотрим процесс звукообразования в язычковых духовых инструментах на примере кларнета.

Звуковые колебания трости возникают при прохождении воздушного потока сквозь щель, образуемую мундштуком и язычком (тростью). При обтекании пластинки воздушным потоком (рис. 4) давление газа на ее внутреннюю сторону уменьшается (согласно законам гидро- и аэродинамики) по мере увеличения скорости движения. На внешней же стороне язычка давление остается более высоким. Потому кончик трости отклоняется во внутреннюю сторону – туда, где на него меньше давит воздух. При этом щель между мундштуком и пластинкой уменьшается. В итоге объемная скорость истечения воздуха снижается: начинают действовать упругие силы, стремящиеся вернуть язычок в исходное положение, вследствие чего увеличивается щель, повышается объемная скорость движения воздуха; кончик трости опять отклоняется во внутреннюю сторону (цикл звукового колебания повторяется).

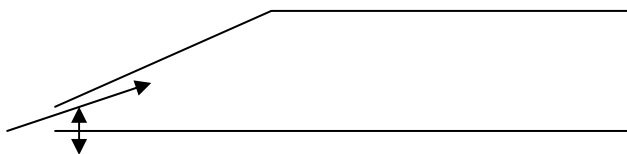


Рис. 4

Схема возбуждения звуковых колебаний трости
(стрелками обозначены смещения пластинки
и движение воздушного потока)

Так возбуждаются звуковые колебания при игре на всех язычковых духовых инструментах. Существует единственное разли-

чие: в тростях, например, гобоя или фагота колеблются оба лепестка.

Кларнет причисляется в акустике к цилиндрическим трубам, открытым с одного конца. Поэтому резонансные частоты его канала соотносятся как 1, 3, 5, 7. Спектр кларнетового звука не содержит ярко выраженных четных гармоник. Резонансный процесс специфичен и не имеет аналогов среди духовых инструментов.

Поскольку кларнет не резонирует вторую гармонику (первый обертон), при использовании октавного клапана исполнитель получает третью гармонику (второй обертон), т. е. квинту через октаву (дуодециму).

Гобой, фагот и саксофон принадлежат к числу конических труб, открытых с одного конца. По этой причине их резонансные частоты соотносятся как ряд простых чисел – 1, 2, 3, 4 и т. д.

При сравнении резонансных частот, составляющих спектр звука деревянных духовых инструментов, обнаруживаются значительные различия между кларнетом, с одной стороны, и остальными инструментами – с другой (рис. 5).



Рис. 5

Часть обертонового звукоряда деревянных духовых инструментов (цифрами обозначены номера гармоник)

Различия в звукообразовании, в резонансных характеристиках деревянных духовых инструментов определяют специфику ряда методов обучения. Для того, чтобы звук образовался, нужно его извлечь. Поэтому звукоизвлечение и звукообразование – двуединый компонент исполнительского процесса, характеризуемый полученным звуковым результатом. На первый взгляд, невозможно провести между ними четкую грань. Однако она есть и обу-

словлена тем, что вследствие звукоизвлечения звук может и не образоваться.

Звукоизвлечение – действия исполнителя, направленные к образованию звука и управлению им.

Звукообразование – акустический процесс возбуждения, усиления и распространения звука в окружающей среде.

Для осуществления звукоизвлечения и звукообразования у музыканта имеются исполнительские средства, состоящие из биофизических и механических компонентов (рис. 6). В теории исполнительства и методике обучения игре на духовых инструментах данные компоненты принято называть исполнительским аппаратом.



Рис. 6

Исполнительский аппарат – это совокупность органов и мышц, принимающих непосредственное участие в звукоизвлечении и (или) управлении звучанием духового инструмента.

В извлечении отдельно взятого звука непосредственно участвуют дыхание и губной аппарат. Каждый из этих компонентов

исполнительского аппарата является самостоятельной системой человеческого организма, но в процесс звукоизвлечения и управления звучанием они вовлекаются как подчиненные системы (подсистемы). Длительность звучания в ряде случаев регулируется посредством языка, а управление высотой тонов – с помощью рук. Такова последовательность вовлечения биофизических компонентов, составляющих исполнительский аппарат, в звукоизвлечение и управление звучанием.

Ключевым звеном связи между биофизическими и механическими компонентами является трость (губы – при игре на лабиальных инструментах), которая непосредственно взаимодействует с губным аппаратом и дыханием, а также оказывает регулирующее влияние на работу языка.

Ведущую роль в управлении звукоизвлечением и звукообразованием играет центральная нервная система, постоянно управляющая работой биофизических компонентов. Информацию о результатах своей деятельности данная система получает по двум каналам обратной связи – при помощи: 1) слуха, 2) ощущений, не основанных на слуховом или зрительном восприятии. Так осуществляется контроль не только над конечным (звуковым) результатом, но и над промежуточными действиями компонентов системы.

При игре на язычковых духовых инструментах биофизические и механические компоненты очень тесно связаны между собой благодаря функционированию трости (рис. 7). На нее воздействуют дыхание, губной аппарат и язык. А работа трости, в свою очередь, сообщает данным элементам исполнительского аппарата информацию о достаточности (или недостаточности) их усилий при игре.

Все компоненты системы звукоизвлечения и звукообразования в конечном итоге регулируются по звуковому (т. е. конечному) результату. Однако важнейшее значение имеет и контроль над промежуточными действиями. Так, например, ощущения, полученные от работы компонентов исполнительского аппарата, от их контактов с инструментом и тростью, поступают через органы чувств в центральную нервную систему вместе со слуховым восприятием звукового результата. В нервных центрах полученная

информация анализируется. На основе этого анализа вносятся изменения и дополнения в работу компонентов исполнительского аппарата.

При игре на лабиальном инструменте у исполнителя нет такого материального носителя звуковой энергии, как, например, трость, и работа компонентов исполнительского аппарата регулируется в большей мере на основе анализа полученного звукового результата (рис. 8). Главным звеном связи между биофизическими и механическими элементами системы является губной аппарат. Но его работа не может служить таким же ярким ориентиром для функционирования дыхания и языка, как вибрация трости.

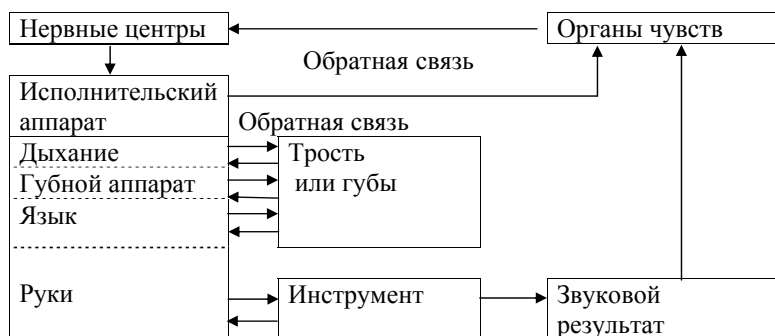


Рис. 7

Общая схема системы звукоизвлечения и звукообразования при игре на язычковых духовых инструментах

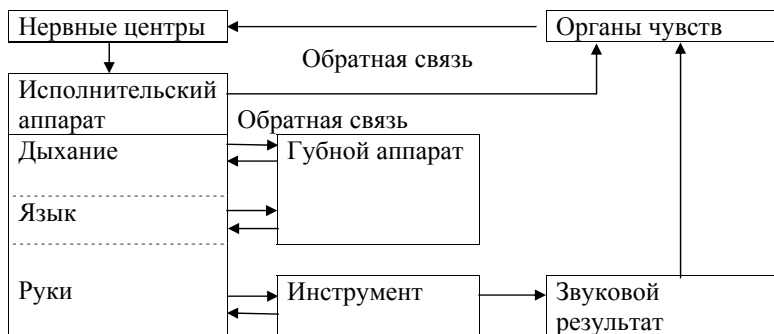


Рис. 8

Общая схема системы звукоизвлечения и звукообразования при игре на лабиальных духовых инструментах

Как свидетельствуют схемы описываемых систем звукоизвлечения и звукообразования, главное различие между лабиальными и язычковыми инструментами обусловлено типом звена, связывающего биофизические и механические компоненты. С позиций же музыкальной акустики, данные группы инструментов сформировались благодаря специфическим преобразователям постоянной энергии в звуковые волны.

Контрольные вопросы:

1. Из каких главных частей состоит музыкальный инструмент?
2. Каковы звукообразование и функции частей лабиальных духовых инструментов?
3. Что такое автоколебательная система, из чего она состоит?
4. Что такое обертоны, гармоники и тембр звука?
5. Как образуется звук в язычковых инструментах?
6. Что такое звукоизвлечение и звукообразование?
7. Что такое биофизические и механические исполнительские средства, исполнительский аппарат?
8. Что является главным связующим звеном между биофизическими и механическими компонентами при игре на язычковых и лабиальных духовых инструментах?

Тема 3.

ЗВУКООБРАЗОВАНИЕ И ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕ ПРИ ИГРЕ НА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

К числу медных духовых принято относить инструменты, оснащенные воронкообразным мундштуком. К ним принадлежат валторна, труба, тромбон, туба. Сейчас данные инструменты изготавливают из различных сплавов меди, но были времена, когда, например, трубы делали из серебра (Георгиевские серебряные трубы, служившие наградой частям регулярной русской армии и казачьим войскам) или даже дерева.

Наиболее древним инструментом из медных духовых является труба. Затем получили распространение валторна, тромбон, а в середине XIX века была сконструирована контрабасовая туба, известная в настоящее время как туба строя *си-бемоль*.

Разумеется, группа медных духовых не ограничивается названными конструкциями. К примеру, в оркестре духовых инструментов нашли широкое применение саксгорны (альт, тенор, баритон), сконструированные в XIX столетии. Тогда же появились ближайший «родственник» трубы – корнет, помповый и вентильный тромбоны. XX век обогатил группу медных духовых мелофоном (валторна, оснащенная мундштуком трубы), эуфоনিумом (инструмент, близкий к тенору и баритону), сузафоном (инструмент, родственник тубе) и т. д.

В названиях ряда инструментов запечатлены интересные исторические сведения. К примеру, валторна (лесной рог – в переводе с немецкого) берет свое начало от охотничьего сигнального рога; саксгорн и сузафон сообщают о том, что их изобретателями были соответственно А. Сакс и Дж. Ф. Суза, и т. п.

Процесс звукообразования при игре на медных духовых инструментах в полной мере соответствует современным представлениям о функционировании автоколебательной системы. В то же время данный процесс совпадает и с описанием музыкального инструмента, принадлежащим Н. А. Гарбузову.

Медные и деревянные духовые различаются прежде всего функцией губ (рис. 9). При игре на трубе, валторне, тромбоне

именно губы выполняют функцию преобразователя постоянной энергии в звуковые колебания. Вместе с тем, важнейшую и вполне самостоятельную роль играет воронкообразный мундштук.

Согласно классификации, принятой в акустике, медные духовые инструменты являются коническими трубами, открытыми с одного конца. Поэтому они резонируют частоты, соотносящиеся как ряд простых чисел – 1, 2, 3, 4, 5 и т. д.

Резонансные частоты медных духовых инструментов составляют натуральный звукоряд. К примеру, у трубы он имеет последовательность, показанную на рис. 10.

На протяжении длительного времени труба и валторна обладали лишь натуральным звукорядом. Но в XVIII веке уже существовали и хроматические инструменты, которые были оснащены клапанным механизмом: например, в корпусе трубы, просверлив отверстия, прикрывали их такими же подушками, как у деревянных духовых. Безусловно, звуковые качества подобных конструкций оставляли желать лучшего, однако клапанный механизм существенно расширял спектр возможностей трубы в исполнении.

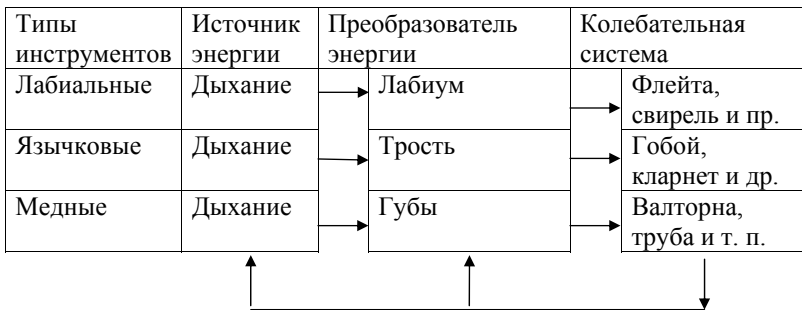


Рис. 9
Автоколебательные системы при игре на духовых инструментах



Рис. 10
Часть натурального звукоряда трубы

Лишь в первой трети XIX века труба и валторна были оснащены устройством, не претерпевшим изменений до настоящего времени. На инструментах установили три вентиля, которые позволили дополнить натуральный звукоряд до хроматического.

Каждый вентиль присоединял к основной трубке инструмента дополнительную, изменявшую натуральный звукоряд. Общее удлинение воздушного столба привело к понижению основного строя трубы или валторны на три тона (включение первого вентиля вело к понижению на один тон, второго – на полтона, третьего – на полтора тона). В итоге образовалось значительное число основных и дополнительных аппликатур (рис. 11).

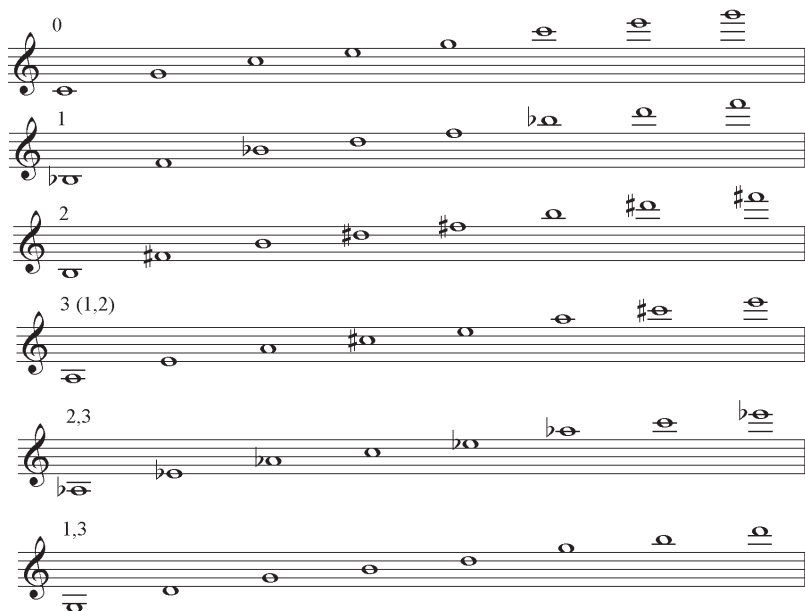




Рис. 11

Изменения натурального звукоряда трубы при включении вентилей: не показаны первая гармоника и менее устойчивые обертоны, цифрами обозначены действующие вентили

Звукообразование при игре на инструментах, оснащенных воронкообразным мундштуком, весьма специфично. Данная специфика обусловлена не только тем, что преобразователем постоянной энергии в звуковые колебания служат губы, но и устройством, например, трубы. Она представляет собой двойную акустическую систему – мундштук и собственно инструмент.

Звуковые колебания внутри мундштука образуются примерно так же, как и при игре на язычковых духовых инструментах. Воздух, проходя между губами, приводит их в колебательное движение. Образовавшийся звук попадает сначала в мундштук, а затем – в трубу. Если выпрямить медный духовой инструмент, его профиль вместе с мундштуком будет напоминать рупор (рис. 12).

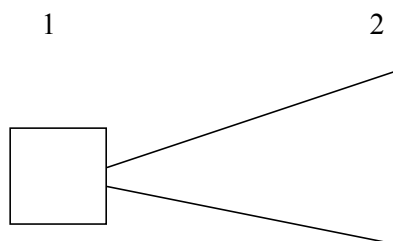


Рис. 12

Схема рупора: 1 – предрупорная коробка,
2 – собственно рупор

Во времена, когда не существовало электронных устройств усиления звука, увеличение громкости речи достигалось за счет

использования рупора. Предрупорная коробка подносилась ко рту говорящего, и слышимость речи улучшалась.

В медных духовых инструментах в качестве предрупорной коробки служит мундштук. Именно в нем создается высокое звуковое давление, которое затем направляется в большой резонатор, а из него – в окружающий воздух. Благодаря двойной системе усиления, звучание медных духовых инструментов обладает значительной громкостью. На последнюю оказывает существенное влияние и форма основной трубки. Чем меньше она имеет изгибов, тем больше энергии достигает выхода из инструмента. Поэтому тромбон и труба звучат сильнее, чем валторна и корнет.

Медные духовые инструменты, оснащенные вентилями, образуют звуки, различающиеся в тембре и по другой причине: каждая дополнительная трубка добавляет изгибов к основному каналу. Видимо, потому П. И. Чайковский отдавал предпочтение звучанию натуральной трубы, а известнейшее соло в «Неаполитанском танце» поручил корнету – популярнейшему инструменту в России второй половины XIX века.

Наиболее ровное в тембровом отношении звучание присуще тромбону, который всегда был инструментом хроматическим; его звукоряд заполняется без прибавления изгибов к основному каналу – последний только удлиняется и укорачивается по мере необходимости. Этот резонансный процесс подчинен закономерностям распространения колебаний в конической трубе.

Система звукоизвлечения и звукообразования при игре на медных инструментах состоит из механических и биофизических компонентов. Звукоизвлечение и управление звучанием обеспечиваются исполнительским аппаратом, а звукообразование – мундштуком и инструментом.

Центральным звеном упомянутой системы является губной аппарат. При его работе в мозг поступает сигнал как синтез разнообразных ощущений, которые помогают музыканту регулировать и корректировать звукоизвлечение и управление звучанием. Таким способом контролируются промежуточные действия исполнительского аппарата. Целостная же работа системы звукоизвлечения и звукообразования оценивается музыкантом по конечному результату, по качествам полученного звучания.

Общая схема описываемой системы звукоизвлечения и звукообразования при игре на медных духовых совпадает с лабиальными инструментами. Однако функциональное различие губного аппарата в этих группах столь велико, что можно говорить скорее о формальном сходстве.

Несомненно, все духовые инструменты являются довольно близкими родственниками. Источником энергии для образования звука в них служит повышенное давление воздуха, создаваемое человеком, резонатором является флейта или гобой, валторна или туба, и пр. Однако существенные различия в преобразователях постоянной энергии (вибраторах) и резонансном процессе позволяют утверждать, что, например, флейта, кларнет и труба имеют меньше совпадений между собой, чем клавесин, арфа и гитара, в которых источник энергии – щипок струны, преобразователь энергии – струна, резонатор – деревянная коробка. В свою очередь, у флейты, кларнета и трубы совпадает лишь источник энергии: даже резонансные процессы в этих инструментах различаются. Особенности системы звукоизвлечения и звукообразования накладывают свой отпечаток на функционирование исполнительского аппарата в целом и работу его компонентов в частности.

Контрольные вопросы:

- 1. Какие инструменты принадлежат к числу медных духовых?*
- 2. Каковы акустические характеристики медных духовых инструментов?*
- 3. За счет чего осуществлялась хроматизация медных духовых инструментов?*
- 4. Как образуется звук в медных духовых инструментах (принцип рупора)?*
- 5. Какие функции выполняют биофизические и механические компоненты (центральное звено системы, специфика духовых инструментов)?*

Тема 4.
ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ

Первую попытку научного обоснования функции дыхания при игре на духовых инструментах предпринял профессор Московской консерватории по классу кларнета С. В. Розанов в 1930-х годах. Опираясь на сложившиеся к тому времени представления физиологов о дыхательном процессе, на опыт вокальной методики, он дал краткую характеристику исполнительского дыхания.

Значительной вехой в истории и теории исполнительства на духовых инструментах стала книга профессора Б. А. Дикова «О дыхании при игре на духовых инструментах» (М., 1953). В ней отразились передовые взгляды того времени на функцию исполнительского дыхания, были подведены итоги достижениям отечественной методики в данной области обучения игре на духовых инструментах.

В 70–80-х годах XX века профессора Г. А. Абаджян, В. Н. Апатский, В. А. Леонов провели ряд экспериментальных исследований функции дыхания. Все труды, посвященные изучению упомянутой функции, были направлены на поиск путей к уменьшению затрат дыхательной системы человека при игре на духовом инструменте, которая представляет собой большой физический труд.

Несомненно, для понимания функций дыхания необходимы знания анатомии и физиологии дыхательной системы.

Дыхательная система человека состоит из двух легких, соединенных трахеей, нескольких групп мышц, нервных центра и периферии.

Трахея – полая трубка длиной около 15 см – верхней своей частью соединяется с гортанью и опускается в грудную клетку. В нижней части трахея разделяется на правый и левый главные бронхи, которые, в свою очередь, также многократно делятся и образуют бронхиальное дерево легких. Трахея и бронхи выполняют функцию воздухоносных путей. Газообмен же организма с внешней средой происходит в альвеолах – мельчайших пузырьках, составляющих большую часть легочной ткани.

Легкие имеют свою внутреннюю мускулатуру, которая поддерживает мелкие бронхи в открытом состоянии.

В осуществлении дыхательного акта участвуют грудные и межреберные мышцы, мышцы стенок брюшной полости, диафрагма и мускулатура легких.

При спокойном дыхании человек вбирает в себя около 500 куб. см воздуха. Эта величина получила название – дыхательный объем.

Количество воздуха, дополнительно вдыхаемого человеком после спокойного вдоха (при работе, беге и т. д.), названо резервным объемом вдоха – он достигает 1800 куб. см.

Воздух, который можно выжать из легких после спокойного выдоха, является резервным объемом выдоха – примерно 1000 куб. см.

Сумма всех этих объемов составляет жизненную емкость легких.

Дыхание исполнителя на духовом инструменте выполняет три функции – физиологическую, речевую и исполнительскую.

Главной функцией *физиологического дыхания* является обеспечение газообмена организма с внешней средой. Скорость воздушного потока при физиологическом выдохе уменьшается по мере снижения запаса воздуха в легких.

Речевое дыхание формируется у человека в том возрасте, когда все люди талантливы, – в раннем детстве. Если учесть, что произнесение каждой фонемы (гласной или согласной) требует особого давления воздуха под голосовыми складками, можно представить себе, какие чудеса техники дыхания демонстрирует ребенок. Но можно ли говорить об осознанном овладении техникой речевого дыхания в детстве? Очевидно, нет. Дыхание является компонентом речевой системы, а его техника формируется произвольно путем многократных повторений фонем и их разнообразных сочетаний.

Исполнительское дыхание, будучи следствием произвольной (сознательной) деятельности человека и включая в себя главную физиологическую функцию, имеет ряд особенностей, определяемых спецификой игры на духовых инструментах:

– главной задачей исполнительского дыхания является создание и поддержание давления воздуха в полости рта на том уров-

не, который обеспечивает возбуждение звуковых колебаний в требуемом режиме;

– выдох производится через дополнительное внешнее сопротивление (губы, трость);

– скорость воздушного потока остается стабильной на протяжении всего выдоха или варьируется в зависимости от нюансировки и регистра, жизненная емкость легких используется почти полностью (до 80%);

– вдох и выдох несимметричны во времени.

Данными особенностями исполнительского дыхания предопределяются большие затраты нервно-мышечной энергии при его вовлечении в систему звукоизвлечения и звукообразования.

В настоящее время исполнители на духовых инструментах различают три типа дыхания: грудной, брюшной и грудобрюшной. Эти типы традиционно определяются по степени активности стенок грудной клетки и брюшной полости в дыхательном процессе, т. е. по внешним движениям. Если при вдохе расширяется преимущественно грудная клетка, подобный вдох называется грудным. Брюшной тип вдоха возникает, когда брюшная полость увеличивается в объеме больше, чем грудная клетка. Если же брюшные и грудные стенки расширяются равномерно, данный вдох принято называть грудобрюшным или смешанным. Внешние дыхательные движения не являются свидетельством преимущественной работы какой-либо части легких. Педагог должен знать, что *нельзя произвести вдох частью легкого так же, как нельзя перекачать воздух внутри легких*. Легкие не являются инертной массой различных тканей. Мускулатура легких распределяет внутреннюю дыхательную нагрузку независимо от желаний человека, т. е. произвольно.

О типах исполнительского дыхания следует судить не по движениям вдоха, а по работе дыхательных мышц при выдохе. Ведь, к примеру, вдох может быть грудным, а выдох брюшным, и т. д.

Разделение дыхания на три типа имеет теоретический характер, поскольку в исполнительской практике не бывает изолированных действий грудной клетки или брюшной полости.

Современная физиология различает три уровня управления дыхательным процессом со стороны центральной нервной системы:

1. Спинной мозг. Здесь находятся центры нервов, вызывающих напряжения дыхательной мускулатуры.

2. Продолговатый мозг. В нем расположен дыхательный центр, осуществляющий физиологическое дыхание.

3. Верхние уровни головного мозга. Они объединяют дыхание с другими компонентами исполнительского аппарата, приспособливают данный аппарат к игре на духовых инструментах.

Центральная нервная система управляет исполнительским дыханием, включая и выключая определенные дыхательные мышцы.

Наиболее сильная из дыхательных мышц – диафрагма (или грудобрюшная преграда) – расположена между грудной клеткой и брюшной полостью. Диафрагма имеет сложную форму, напоминающую купол. Левая сторона этого купола ниже правой, что связано с местоположением сердца. Диафрагма крепится к поясничным позвонкам и нижним ребрам грудной клетки.

Грудобрюшная преграда состоит из нескольких мышечных пучков и сухожильной середины. По месту расположения и крепления данных пучков в ней различают поясничную, реберную и грудинную части (рис. 13).

Средняя величина амплитуды движений диафрагмы достигает 8 см. При вдохе мышечные участки сокращаются и сухожильная середина опускается. Выдох влечет за собой возвращение диафрагмы в исходное положение. Ее смещение на 1 см вниз (или вверх) ведет к вдоху (или выдоху) воздуха объемом до 350 куб. см.

К внутренним дыхательным мышцам, помимо диафрагмы, принадлежат гладкомышечные структуры легких, способные развивать большие усилия. Гладкие мышцы распространены по всей легочной ткани, вплоть до альвеол.

Внешняя дыхательная мускулатура находится в стенках брюшной полости и грудной клетки. Мышцы грудной клетки работают по принципу антагонистов, т. е. одни поднимают и расширяют ее при вдохе, другие опускают и сужают при выдохе. Брюшная мускулатура сжимает брюшную полость во время выдоха; ее антагонистом является диафрагма.

Движения грудной клетки и диафрагмы точно согласованы в дыхательном процессе. Расширение тех или иных участков

брюшной полости свидетельствует об активности определенных мышечных пучков грудобрюшной преграды.

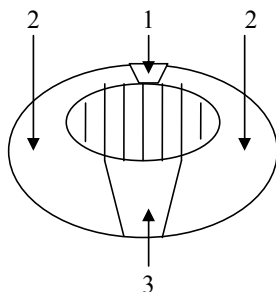


Рис. 13

- Схема диафрагмы (вид сверху):
- 1 – грудинная часть – самая слабая, имеет короткие мышечные пучки;
 - 2 – реберная часть образуется более длинными и сильными волокнами;
 - 3 – поясничная часть состоит из самых длинных и сильных волокон; сухожильная середина заштрихована вертикально

При сокращении грудинной части диафрагмы выпячивается верхняя часть живота. Расширение боковых стенок брюшной полости свидетельствует о работе реберной части. Выпячивание задних стенок брюшной полости и нижней части живота – результат активности поясничной части.

Глубокий вдох предполагает движения, при которых стенки грудной клетки и брюшной полости расширяются во все стороны по окружности. Так достигается наиболее полное использование дыхательного сокращения грудобрюшной преграды. Специальные подбирания или подтягивания нижней части живота при вдохе, иногда практикуемые педагогами, уменьшают амплитуду движений диафрагмы.

В процессе исполнительского выдоха крайне нежелательны резкие движения стенок грудной клетки и живота, направленные

к сжиманию этих полостей. Такие действия, с одной стороны, необычайно вредны для легких, с другой – ведут к скованности исполнительского аппарата.

При игре на духовых инструментах музыканты используют три типа дыхания: грудной, брюшной и грудобрюшной.

Вместе с тем, существуют еще *три типа регуляции исполнительского выдоха*.

Выдох первого типа регуляции характеризуется отчетливым толчком стенок грудной клетки и брюшной полости, направленным к сжатию легких перед началом звукообразования. Данное управление выдохом присуще тем, кому еще предстоит большая работа над повышением своего исполнительского уровня. Регуляция первого типа является примером неоправданно большой нагрузки на дыхательную систему и потому крайне нежелательна для использования в практической работе.

Выдох второго типа регуляции характеризуется отсутствием резких толчков стенок грудной клетки к брюшной полости перед началом звукообразования.

Третий тип регуляции отличается от второго лишь тем, что стенки груди и живота после завершения выдоха спадают, хотя воздух при этом не выпускается.

Выдох второго типа регуляции является переходным к третьему. Но без специальных дыхательных упражнений переходный период растягивается на годы.

В процессе профессиональной регуляции дыхания значительную роль приобретают вертикальные движения грудной клетки при выдохе. Сочетание горизонтальных и вертикальных смещений носит сложный характер и не поддается словесному описанию. Исполнительский выдох регулируется как выдыхательными, так и вдыхательными мышцами.

Контрольные вопросы:

- 1. Кто основательно исследовал функцию дыхания при игре на духовых инструментах?*
- 2. Каковы анатомия и физиология дыхательной системы?*
- 3. Что такое дыхательные объемы легких?*

4. *Какие 3 функции выполняет дыхание исполнителя на духовом инструменте (дать характеристику)?*
5. *Какие 3 типа дыхания различают исполнители на духовых инструментах?*
6. *Какие 3 уровня управления дыханием существуют при игре на духовых инструментах?*
7. *Какие мышцы осуществляют дыхательный процесс?*
8. *Какие существуют типы регуляции исполнительского выдоха?*

Тема 5.

ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ ПОСТАНОВКА ДЫХАНИЯ

Игра на любом музыкальном инструменте – сочетание весьма разнообразных движений. Обучение же любому делу, любому ремеслу начинается с постановки.

С позиции педагога, *постановка – это обучение игровым движениям и действиям*; с позиции ученика, *постановка – это процесс овладения игровыми движениями и действиями*.

Постановка включает в себя три компонента: двигательную структуру (теоретическое знание), процесс обучения (овладения), связь с техникой игры на инструменте.

В широком смысле слова, понятие исполнительской техники включает в себя умение играть вообще (умеет музыкант играть – значит, есть техника). В узком смысле, *техника – это владение игровыми движениями и действиями*. Чем богаче арсенал исполнительских приемов, чем выше степень их совершенства, тем лучше техника – и наоборот.

Постановку дыхания для игры на духовом инструменте следует начинать с определения типа физиологического вдоха и выдоха.

Большинство мужчин обладают брюшным и грудобрюшным дыханием, а среди женщин примерно две трети пользуются грудным дыханием.

Для определения естественного типа дыхания необходимо предложить учащемуся медленно произвести глубокий вдох, как бы вздохнуть: активность стенок грудной клетки и брюшной полости послужит искомым ответом. Следует ставить исполнительское дыхание, опираясь на природный фундамент. Если, к примеру, человеку, обладающему грудным типом, прививать брюшной вдох, то указанная работа потребует основательного разрушения сложившихся взаимодействий в дыхательной системе и создания новых связей.

Рассмотрим постановку исполнительского дыхания на примере грудобрюшного типа как наиболее часто встречающегося в исполнительской практике.

Формирование движений исполнительского дыхания следует осуществлять в положении стоя, т. к. у сидящего человека амплитуда смещений диафрагмы несколько ограничивается. В исходном положении ноги должны быть слегка расставлены, руки и плечи опущены, не напряжены.

Когда тело учащегося приведено в ненапряженное состояние, нужно слегка вдавить руки в боковые стенки его брюшной полости. Таким способом обостряется осязание, при помощи которого контроль учащегося над своими дыхательными движениями будет более действенным.

После этого учащийся, не совершая вдоха, должен вытолкнуть руки, вдавленные в стенки его брюшной полости, мышечным движением. Это упражнение способствует активному включению диафрагмы в работу и позволяет в дальнейшем произвести вдох по брюшному принципу. Если движение выталкивания получается уверенно, то при его завершении следует задержать мышцы в напряженном состоянии на 3–4 секунды для формирования правильных ощущений, а затем расслабить стенки брюшной полости.

Завершив тренировку мышечных движений, можно приступить к работе над осуществлением вдоха. Вдох необходимо делать так, чтобы при этом выталкивались руки, вдавленные в мышцы. Вдыхать нужно с внешним сопротивлением (как бы произнося «с-с-с»), которое благотворно влияет на работу гладкой мускулатуры легких. Вдохнув, следует задержать выдох на 2–3 секунды для формирования ощущений и спокойно выдохнуть.

Работу над постановкой исполнительского выдоха можно начинать только после усвоения учащимся движений грудобрюшного вдоха (увеличение объема вдоха превращает брюшной вдох в грудобрюшной).

При выдохе используется тот же самый принцип выталкивания. После завершения вдоха необходимо сделать движение, направленное к более активному выталкиванию рук, и произвести выдох узкой струей сквозь губы, создавая ему некоторое сопротивление. По окончании выдоха нужно удержать мышцы в положении «выталкивания» на протяжении 2 секунд для формирования правильных ощущений, а затем расслабить стенки грудной клетки и брюшной полости.

При игре на инструменте роль усилителя ощущений, поступающих от работы дыхательных мышц, может успешно выполнять опоясывание исполнителя над боковыми выступами тазобедренной кости. Этой цели хорошо служит обычный брючный ремень шириной 2,5–4 сантиметра, устойчивый к растяжению. Растягивающиеся ремни не годятся, т. к. опоясывание является опорной точкой, ориентиром для формирования ощущений, и если эта точка оказывается неустойчивой, то формирование исполнительского дыхания несколько затрудняется.

Ориентируясь на дыхательные ощущения, возникающие у исполнителя при игре, можно изложить принцип выдоха следующим образом: нужно выдыхать так, чтобы все время чувствовать пояс.

С течением времени многие музыканты прекращают использовать опоясывание. Это происходит по мере осознания и формирования новых дыхательных ощущений.

Постановка дыхания грудного типа имеет свои особенности. Прежде всего, нельзя допускать втягивания передней стенки брюшной полости при вдохе – главного признака ключичного дыхания (вариант грудного вдоха), непригодного для игры на духовых инструментах.

Во время грудного выдоха, производимого учащимся, на его нижних ребрах должны находиться руки педагога, усиливающие осязательные ощущения: следует всемерно активизировать работу указанных ребер ученика. Опоясывание ремнем для контроля дыхательных движений при игре нужно делать чуть ниже ребер.

Исполнительское дыхание, поставленное по вышеизложенному методу, уже после первого года обучения соответствует высокопрофессиональному во внешних движениях и обладает достоинствами, необходимыми для овладения исполнительским мастерством. Способность к тонкой регуляции давления воздуха, например, позволяет музыканту в короткий срок овладеть громкостной динамикой звука.

Основы исполнительского дыхания можно считать сформировавшимися после первого года обучения. Между тем, оно еще не сложилось окончательно – существуют объективные сроки становления профессионального дыхания, которые не зависят от ме-

тогда постановки. Эти сроки обусловлены длительностью пути к полному осознанию музыкантом всех ощущений, получаемых от работы дыхательного аппарата при игре.

С течением лет ощущения обогащаются, их соотношение в комплексе изменяется, и музыкант, исполнительский аппарат которого сформировался непроизвольно (изредка бывает и так), не сможет правильно раскрыть сущность целесообразно организованного исполнительского дыхания, опираясь только на свои ощущения.

На протяжении 5–7 лет занятий на инструменте неизбежны всевозможные «разлады дыхания»: случаются частые спады исполнительской формы, поскольку в системе звукоизвлечения и звукообразования идет формирование устойчивых обратных связей.

Формированию, развитию и закреплению навыков исполнительского дыхания могут способствовать упражнения без игры на инструменте:

1. Упражнение для быстрого переключения дыхательных движений. После окончания выдоха не расслаблять мышцы, сразу же производя вдох, т. к. их расслабление является лишним движением, препятствующим быстрой смене фаз дыхания. Делать вдох поначалу медленно с внешним сопротивлением (как бы произносятся С-С-С-С), ускоряя при повторении упражнения и уменьшая сопротивление вдоху. Выдыхать нужно форсированно, узкой струей сквозь губы.

Умение музыканта быстро совершать вдох и не терять после этого контроля над воздушным давлением в полости рта является важнейшим элементом техники дыхания. Если исполнитель плохо владеет переключением дыхательных движений, то после быстрого вдоха пассажи звучат поверхностно, а при исполнении кантилены изменяется тембр звука.

2. Упражнение, способствующее развитию правильных дыхательных ощущений. После глубокого вдоха выдыхать одновременно с толчками мышц, направленными к расширению стенок грудной клетки и брюшной полости. Упражнение можно выполнять только после освоения основных дыхательных движений. Данное упражнение служит и для тренировки перевода дыха-

тельного аппарата из состояния относительного покоя в фазу активной работы, когда вдох не производится (рис. 14).

3. Упражнение, направленное к активизации сокращения поясничной части диафрагмы. При этом нужно делать вдох одновременно с медленным движением туловища вперед и вниз (угол наклона не более 45°), а выдох – одновременно с выпрямлением туловища. Упражнение можно выполнять только после твердого усвоения основных дыхательных движений, иначе при наклоне будет производиться ключичный вдох.



Рис. 14

V – вдох и переключение дыхательных движений на выдох;
 + – перевод дыхательного аппарата из фазы относительного покоя в режим выдыхательной работы

Постановка дыхания – процесс, предполагающий постепенную автоматизацию дыхательных движений посредством многократных повторений соответствующего инструктивного материала при игре на инструменте. В период формирования и закрепления постановки педагог должен учитывать следующее:

- нельзя допускать того, чтобы «расширяющее» движение стенок грудной клетки и брюшной полости сменялось их резким сжатием во время выдоха;

- не следует использовать резервный объем выдоха (включение резерва в работу ведет к чрезмерным нагрузкам на легкие);

- на протяжении нескольких недель после первоначальной постановки основных дыхательных движений не рекомендуется ограничивать во времени длительность вдоха и переключение мышц с вдоха на выдох;

- нужно делать вдох медленно и с внешним сопротивлением на протяжении, по меньшей мере, первой и второй недель обучения;

- регуляция выдоха существенно улучшается, если при вдохе заметно расширяются спинальные стенки брюшной полости;

– важное значение имеет положение корпуса музыканта. Откинутое назад туловище при игре стоя способствует зажиму спинальных участков стенок брюшной полости и препятствует активной работе поясничной части диафрагмы.

В первые дни работы над постановкой дыхания учащиеся могут ощущать некоторую боль или тяжесть в пояснице. Эти ощущения исходят от диафрагмы, не привыкшей к столь большим физическим нагрузкам. По мере ее приспособления к повышенным затратам энергии неприятные ощущения исчезают.

Педагогов и исполнителей нередко беспокоит чрезмерное вздувание шеи учащегося при игре. Потому бытует целый ряд объяснений причин данного явления, опирающихся на догадки и предположения: неправильная постановка дыхания, плохая работа губного аппарата, чрезмерное давление воздуха под голосовыми складками и т. д.

Причины различного вздувания шеи при игре на духовых инструментах объясняются положениями анатомии и физиологии.

При звукоизвлечении и звукообразовании расширяются боковые стенки глотки, состоящие из мышц. Поэтому величина вздувания шеи зависит от площади и толщины стенок глотки, от степени их тонического (статического) напряжения, а также от уровня воздушного давления в ротовой полости исполнителя. Регуляция мышечного напряжения каждой боковой стенки осуществляется нервной системой отдельно и произвольно. Иногда можно наблюдать расширение даже одной стороны шеи. Попытки педагогов избавить учащихся от большого вздувания стенок глотки являются бесполезной тратой времени. Вздувание может уменьшиться (или остаться таким же) в дальнейшем. Вздувание шеи не является свидетельством погрешностей в работе какого-либо компонента исполнительского аппарата.

При игре на духовых инструментах педагоги и исполнители, как правило, уделяют особое внимание опоре дыхания.

Происхождение самого термина «опора» связано со стремлением музыкантов разграничить высокопрофессиональное дыхание, которое на что-то *опирается*, способствуя хорошему управлению звучанием инструмента, – и дыхание непрофессиональное.

В объяснении принципов опоры дыхания, предлагаемом методистами, выделяются два направления – психологическое и физиологическое. Одни утверждают, что при «опертом» дыхании должны возникать определенные ощущения, и описывают их. Другие говорят о грудной клетке или диафрагме (равно о чем-либо еще) как о фундаменте опоры дыхания.

Несомненно, чувство опоры дыхания у каждого исполнителя на духовом инструменте индивидуально в той же мере, в какой индивидуальны его игровые ощущения. Описание работы мышц при опертом дыхании также не может служить в качестве определения опоры, поскольку ставит своей целью теоретическое обоснование практических положений.

На начальном этапе обучения необходимо связать опору дыхания с дыхательными движениями. Учащийся должен понимать опору не абстрактно, а конкретно, как опору на определенные дыхательные действия. Если, например, в работе по овладению исполнительским дыханием применяется опоясывание, то двигательное восприятие опоры не представляет сложности для начинающего музыканта. В данном случае педагог рекомендует – «опирай дыхание», – и учащийся опирает стенки брюшной полости на опоясывающий его ремень.

Опора дыхания – это физиологически рациональные движения дыхательного аппарата, способствующие хорошему управлению дыханием при игре на духовых инструментах.

Опертое дыхание – это рационально организованное исполнительское дыхание, способствующее художественно оправданному звучанию инструмента.

Опертое дыхание включает в себя важнейший субъективный элемент – комплекс ощущений (чувство опоры), посредством которого музыкант контролирует функционирование своего исполнительского дыхания: ощущения опоры стенок брюшной полости на пояс, «удержания» стенок грудной клетки и брюшной полости в положении вдоха при исполнительском выдохе, и т. п. Острота ощущений в данном комплексе зависит от индивидуальных особенностей нервной системы каждого исполнителя, что ведет к неповторимости *чувства опоры дыхания*.

Руководствуясь опорой на природное дыхание, ориентируясь на второй и третий типы регуляции исполнительского выдоха, педагог может успешно приспособить дыхание учащегося к игре на духовых инструментах.

Контрольные вопросы:

- 1. Что такое постановка?*
- 2. С чего начинать постановку дыхания?*
- 3. Как ставить грудобрюшное дыхание?*
- 4. Каковы особенности постановки грудного дыхания?*
- 5. Какие 3 упражнения без игры на инструменте могут способствовать развитию исполнительского дыхания?*
- 6. Что должен учитывать педагог в период формирования и закрепления постановки дыхания?*
- 7. Каковы причины вздувания шеи при игре на духовых инструментах?*
- 8. Что такое опора дыхания и опертое дыхание?*

Тема 6. ПЕРМАНЕНТНОЕ ДЫХАНИЕ

Теория и практика игры на духовых инструментах по сей день обогащаются, иногда черпая новые знания у музыкантов, играющих на народных инструментах. Это утверждение относится прежде всего к технике дыхания, которое именуют перманентным. Само название данной техники заимствовано из английского языка: оно переводится на русский язык как постоянное или непрерывное. В России также бытуют понятия – «цепное дыхание» и «непрерывное дыхание». В мире существуют и другие термины.

С давних времен (есть предположение, что с периода расцвета Древней Греции) исполнители на народных духовых инструментах, оснащенных двойной тростью (типа зурны), умеют беспрерывно тянуть звук на протяжении нескольких минут. Но лишь в последней четверти XX века это умение привлекло внимание музыкантов, играющих на духовых инструментах симфонического оркестра.

Упомянутыми музыкантами-духовиками на протяжении столетий решается проблема пополнения запаса воздуха в легких таким способом, который не приводил бы к появлению ненужных пауз. Сейчас исполнители на духовых инструментах имеют в своем арсенале технику перманентного дыхания, позволяющую не столь уж ревностно заботиться о поисках момента для пополнения запаса воздуха в легких. Рассмотрим важнейшие особенности данной дыхательной техники.

Работа дыхательной системы в естественных условиях построена на постоянном чередовании фаз вдоха и выдоха. Потому осуществление непрерывного выдоха (тем более синхронных вдоха и выдоха) на основе физиологического дыхания не представляется возможным.

Непрерывность в истечении воздушной струи из ротовой полости достигается лишь при условии создания какой-либо дополнительной емкости, заполненной воздухом и обеспечивающей звукообразование на протяжении времени, необходимого для осуществления вдоха. Вместе с тем, поскольку полость рта не может в указанном случае использоваться в качестве воздухоносного пути в процессе вдоха, следует направить воздух по другому каналу.

В структуре перманентного выдоха функцию дополнительной емкости для накопления запаса воздуха выполняет ротовая полость. При раздувании щек объем названной емкости значительно увеличивается, благодаря чему создается резерв постоянной энергии, необходимой для непрерывного звукообразования. При перманентном дыхании ротовая и носовая полости выполняют противоположные функции: вдох производится только через нос, выдох – через рот. Непрерывный выдох делится на две фазы – естественную и вспомогательную.

Вспомогательная фаза является искусственным циклом, включающим в себя дополнительное накопление воздуха в полости рта и искусственный выдох, т. е. выдавливание воздуха из ротовой полости посредством щек и языка. Непрерывность истечения воздуха достигается следующим образом. В момент естественного выдоха раздуваются щеки, после чего начинается выдавливание воздуха из них. Одновременно с этим производится вдох через нос. Последовательность фаз при перманентном дыхании можно изобразить в виде схемы (рис. 15).

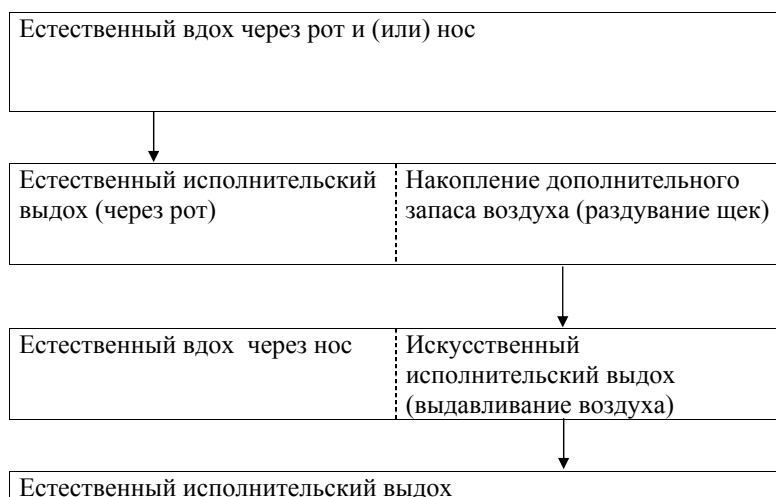
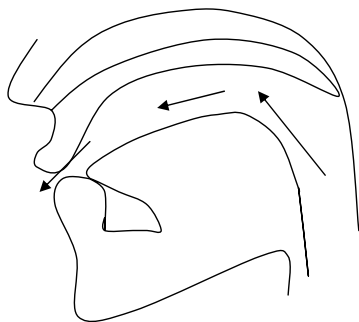


Рис. 15
Последовательность фаз при перманентном выдохе

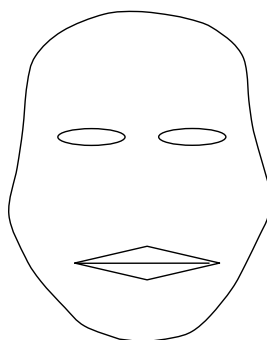
Перманентный выдох осуществляется благодаря определенной очередности движений (рис. 16): производится вдох и начинается естественный выдох (А), непосредственно перед искусственным выдохом накапливается дополнительный воздух (Б), корень языка смыкается с мягким нёбом и создает замкнутый резервуар, щеки с языком выдавливают воздух, а дыхательная система производит вдох через нос (В), корень языка отходит от нёба, в полость рта поступает воздух из легких (Г).

Перманентный выдох занимает довольно скромное место в системе исполнительских средств. Применение его весьма ограничено. Однако данный тип дыхательной техники становится крайне необходимым в оркестровой практике – в частности, там, где встречаются pedalные звуки, которые невозможно сыграть без пополнения легких воздухом.

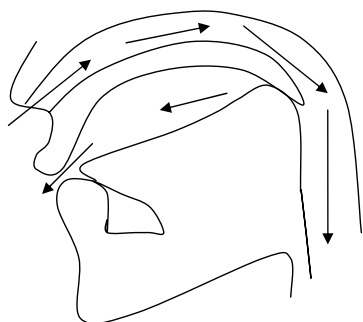
Помимо функции непрерывной подачи сжатого воздуха к губам или трости, перманентное дыхание позволяет удалить из легких застоявшийся воздух (что особенно важно при игре, к примеру, на гобое), а затем пополнить их кислородный запас.



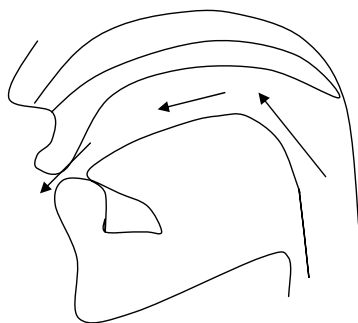
А



Б



В



Г

Рис. 16
Последовательность движений
при перманентном выдохе

Освоение технического приема следует начинать с беззвучных упражнений. Они позволяют исполнителю сконцентрировать свое внимание на решении двигательной задачи, не отвлекая каналы обратной связи на осуществление контроля над звуковым результатом деятельности системы, которую составляют человек и инструмент.

Методика овладения перманентным выдохом представляет собой последовательность определенных действий:

1. Надуть щеки и совершать вдох-выдох через нос. Этим упражнением достигается герметизация полости рта (смыкание корня языка с мягким нёбом).

2. Взять тонкую трубочку, перекрыть одно из отверстий пластилином и проделать в нем дырочку тонкой иглой. Опустить трубочку в стакан с водой и начать выдох через нее. Затем надуть щеки (создать запасной резервуар с воздухом) и продолжить выпускание воздуха посредством щек, одновременно с этим делая вдох. Потом необходимо опять включить естественный выдох (из легких). Свидетельством непрерывности выдоха будут служить пузырьки воздуха, постоянно истекающие в воду из трубочки.

Если проделанное иглой отверстие имеет небольшой диаметр, то учащийся во время щечного «выдоха» может и вдыхать, и выдыхать через нос, т. к. количество воздуха в ротовой полости является вполне достаточным для длительного образования пузырьков. Подобным способом преодолевается психологический барьер, возникающий перед музыкантом при необходимости вмещать во времени вдох и выдох с выпусканьем воздуха.

3. Упражнение 2 нужно повторять многократно, постепенно расширяя выходное отверстие трубочки и увеличивая скорость выдоха.

4. Овладение перманентным выдохом в процессе игры на инструменте рекомендуется начинать с извлечения продолжительных звуков в регистре, сочетающем в себе, прежде всего, малый расход воздуха и сравнительно низкое его давление (в любом случае главным препятствием на пути к освоению данного типа дыхательной техники является большой расход воздуха на звукообразование).

5. Вслед за исполнением продолжительных звуков с применением перманентного выдоха, исполнитель может приступить к овладению этим техническим приемом при игре штрихом легато, начиная с простейшего упражнения – трели. Затем наступает черед гаммообразного и скачкообразного движения мелодии.

Необходимо отметить, что раздувание щек препятствует стабильной работе губного аппарата и обязательно приводит к изменениям звука в высоте, громкости и тембре. Уменьшить отрицательное воздействие на ровность звучания (особенно на началь-

ной стадии овладения перманентным выдохом) можно довольно простым способом: следует надувать не обе щеки, а одну. В таком случае мышцы другой половины лица будут обеспечивать относительную стабильность работы трости или губ.

Исполнение штрихов, требующих активного участия языка при извлечении каждого звука, с применением перманентного выдоха представляет собой более сложную задачу, нежели игра легато. Однако и эта задача решается сравнительно успешно с помощью трубочки, закрытой с одной стороны пластилином:

1. Взять трубочку в губы, раздуть щеки и слегка касаться языком отверстия трубочки в умеренном темпе (ориентир – движение восьмыми длительностями), одновременно с этим производя вдох или выдох через нос.

2. Прodelать небольшое отверстие в пластилине, опустить трубочку в стакан с водой и продолжить выполнение упражнения 1, обращая особое внимание на тренировку фазы одновременного вдоха и «выдоха» без прекращения работы языка.

3. Постепенно увеличивать отверстие трубочки, повышать давление воздуха в ротовой полости, приближая его расход к условиям реального звукоизвлечения.

4. Приступить к игре на инструменте. Можно начинать упражнения в игре штрихами деташе или стаккато (что сложнее) на звуках, извлечение которых не требует высокого давления и расхода воздуха.

5. Овладевать исполнением штрихов с участием языка в гаммах, этюдах и т. д.

Следует особо отметить, что быстрые движения языка во время щечного «выдоха» невозможны, т. к. ряд языковых мышц выключен из работы. В данный период перманентного дыхания неосуществимо и двойное стаккато, ибо спинка языка не может двигаться (она замыкает объем воздуха в ротовой полости).

Овладевая перманентным дыханием, исполнитель должен тщательно продумывать и рассчитывать момент и время для осуществления дополнительного вдоха и щечного «выдоха». К примеру, нельзя оставлять очень малое количество воздуха в легких, т. к. возникнут трудности в работе дыхательной системы. Наиболее целесообразным моментом для дополнительного вдоха и

щечного «выдоха» является период времени, когда исполнитель использовал не более 50% от объема полного выдоха при игре. Потому следует точно фиксировать место пополнения воздушно-го запаса в легких специальным знаком (рис. 17).



Рис. 17

Обозначение вдоха в нотном тексте:

V – основной вдох;

(v) – дополнительный вдох без прекращения звука

Сроки овладения перманентным выдохом бывают различными. Однако на протяжении месяца даже учащиеся, обладающие посредственными двигательными данными, способны получить положительные результаты при ежедневных занятиях. Бывают случаи, когда музыканты сразу начинают упражняться в перманентном выдохе с игрой на инструменте и через час-другой способны очень долго тянуть звук. Тем не менее, надлежит помнить, что последовательное прохождение всех этапов при изучении упомянутого метода никому не повредит. Отказ же от предлагаемой последовательности в работе может привести к возникновению зажатостей в исполнительском аппарате.

Контрольные вопросы:

1. Когда исполнители древности и современные музыканты стали использовать перманентный выдох?
2. Каковы фазы естественного и перманентного выдоха?
3. Где используется перманентный выдох?
4. Каков метод овладения перманентным выдохом?
5. Каков путь овладения исполнением штрихов при перманентном выдохе?

Тема 7.

ФУНКЦИИ ГУБНОГО АППАРАТА ПРИ ИГРЕ НА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

По мере расширения музыкального кругозора учащегося, обогащения его исполнительского опыта углубляется представление об эталоне звука, которому следует музыкант при игре на инструменте. Этот эталон многогранен и многолик. Он требует от музыканта различного воздействия губного аппарата на трость, варьирования работы губ при игре на флейте, гобое, кларнете и т. д.

Губной аппарат образуют собственно губы и управляющие ими мышцы, а также челюсти. Согласование действий данного комплекса является одной из сложных задач формирования исполнительского мастерства при игре на духовых инструментах.

Главная мышца губ – круговая – сжимает их к центру при своем сокращении. Это единственная функция данного мускула. Растягиваются же губы в разные стороны при помощи других мышц, которые называются радиарными.

Приспособление к игре на деревянных духовых инструментах ведет к некоторому изменению внешней формы губ во время звукоизвлечения и управления звучанием. В результате варьируется упругость мышечных тканей.

Губы исполнителя на язычковом инструменте оказывают значительное воздействие на звучание трости. Они являются пассивным элементом, не имеющим собственных колебаний, и вибрируют только частью своей массы, контактирующей с однолепестковым или двухлепестковым преобразователем энергии.

В реальных колебательных системах процесс звукообразования всегда сопровождается рассеянием (диссипацией), т. е. потерями энергии. Диссипативные силы имеют различную физическую природу. В частности, в инструменте и трости рассеяние вызывается силами внутреннего трения, ведущими к поглощению энергии деревом, металлом и тростником.

Губы, как и любые иные мышечные ткани, обладают диссипативными свойствами, т. е. выполняют функцию демпфера. Демпфирование возрастает по мере увеличения напряжения губ. Рассеяние энергии повышается и с усилением прижима трости.

Губы следует оценивать как демпфирующий, вязкий и упругий (точнее, жесткий) элемент. Во взаимодействии с тростью они приобретают еще и характер присоединенной массы.

Взаимодействие преобразователя энергии и биомеханических свойств губ обусловлено особенностями звукообразования в язычковых духовых инструментах. При этом ведущая роль принадлежит механическим компонентам системы – трости и инструменту.

Однолепестковый или двухлепестковый язычок совершает вынужденные колебания под воздействием повышенного давления воздуха, заключенного в полости рта музыканта. Указанные колебания имеют вполне определенную высоту. Однако, например, трость с мундштуком кларнета издает звук со значительно большей частотой, чем требуется для звукообразования в нижнем регистре инструмента. Именно губы вынуждают однолепестковый язычок колебаться в необходимом режиме. Они воздействуют на трость так же, как груз на маятник метронома. Вместе с тем, губы рассеивают (поглощают) энергию колебаний трости и еще больше замедляют скорость вибрации. В итоге, колебания язычка захватываются столбом воздуха, заключенным в канале инструмента, и вовлекаются в генерацию звука на резонансной частоте.

Степень демпфирования колебательной энергии трости зависит от упругости губ, от площади контакта с лепестком (лепестками) и силы прижима (присоединенной массы).

Прижим трости существенно влияет на тембр звука, на управление звучанием инструмента, на энергетические затраты исполнителя.

Прижим оказывает двоякое воздействие на трость. С одной стороны, он увеличивает упругость пластинки (пластинок) за счет прогиба материала (повышает частоту колебаний), с другой – создает дополнительное демпфирование (уменьшает амплитуду и частоту колебаний). Огромное влияние на звучание оказывают качество и площадь прижима.

Качество прижима определяется положением губ относительно зубов и трости. Оно также связано с местом прижима (глубиной захвата трости) и демпфированием.

Опытные исполнители варьируют место прижима. Например, при игре в нижнем регистре линия контакта нижней губы с тро-

стью расположена значительно ближе к концу лепестка, чем во время образования высоких звуков. Изменение положения губ происходит постепенно: по мере повышения или понижения tessитуры звучания, губы как бы перекатываются по язычку, перемещая при соединенную массу то дальше от конца трости, то ближе к нему.

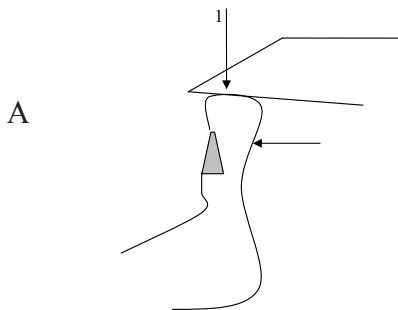
Глубокий захват трости по-разному сказывается на тембре звука. При этом в нижнем или среднем регистрах инструмент звучит резко или даже грубо. От исполнителя требуется излишнее усилие для прижима трости, управление звучанием затруднено. В частности, произвольное изменение высоты звука существенно ограничивается, что затрудняет регуляцию интонирования. Вместе с тем, звукоизвлечение и управление звучанием в верхнем регистре становится весьма удобным.

Средней глубины захват трости устраняет недостатки глубокого захвата, но затрудняет извлечение звуков верхнего регистра.

Мелкий захват трости способствует хорошему управлению звучанием в нижнем регистре, однако ухудшает регуляцию в среднем и не позволяет извлекать высокие звуки.

Таким образом, педагог должен учитывать необходимость в перемещении места прижима трости при постановке губного аппарата учащегося и трактовать последнюю как обучение игровым движениям, но не как застывшее положение (позу) губ.

Немаловажное значение для управления звучанием имеет положение губ относительно зубов. Если губы подворачиваются на зубы, то происходит смещение условного центра прижима (рис. 18): он удаляется от конца лепестка, и музыканту приходится затрачивать больше энергии на управление звучанием.



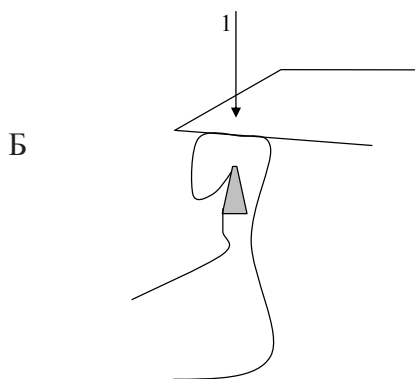


Рис. 18

Прижим трости кларнета при различных положениях нижней губы относительно зубов:

А – целесообразное положение;

Б – нецелесообразное положение;

1 – центр прижима

Большое влияние на звукообразование оказывает *площадь прижима* трости. Ее увеличение при извлечении звуков нижнего регистра ведет к хорошему демпфированию лепестков (лепестка), к мягкому звучанию инструмента и к уверенному управлению звуком.

Уменьшение площади прижима способствует надежному извлечению звуков верхнего регистра (разумеется, одновременно с увеличением глубины захвата трости). Именно в этом регистре важнейшее значение приобретает умение исполнителя на язычковом инструменте оттягивать подбородок. Вследствие данного движения, нижняя губа становится более тонкой, площадь ее контакта с тростью уменьшается.

Итак, варьируя прижимное усилие, место и площадь контакта губ с тростью, исполнитель управляет звучанием инструмента.

Губной аппарат музыканта, играющего на язычковом духовом инструменте, обладает следующими свойствами и функциями:

– губы замыкают снаружи объем воздуха, находящийся внутри исполнителя, и обеспечивают тем самым воздействие силы сжатого воздуха на трость;

– губы являются изменяющейся колебательной средой трости;

– нижняя челюсть регулирует силу упругости трости и степень демпфирования ее колебаний посредством изменений в прижимном усилии, передаваемом через губы.

Губной аппарат исполнителей на лабиальных инструментах имеет специфические особенности, определяемые характером звукообразования.

Губы флейтиста не обладают ни собственными, ни вынужденными колебаниями. Задачей губного аппарата при игре на флейте является создание округленной струи воздуха и направление ее в лабиум под определенным углом. При этом, уменьшая или увеличивая размер губной щели, флейтист может управлять объемной скоростью воздушного потока даже при неизменности дыхательных усилий.

Губной аппарат флейтиста выполняет следующие функции:

– губы частично замыкают снаружи объем воздуха, находящийся внутри исполнителя, обеспечивая тем самым возникновение воздушной струи при выдохе;

– губы регулируют направление воздушного потока относительно лабиума;

– нижняя челюсть увеличивает или уменьшает размер губной щели, управляя объемной скоростью воздуха.

В мировой методической литературе (и зарубежной, и отечественной) широко бытует термин «амбушюр». Его происхождение связано с французским языком, а буквальное значение может истолковываться как «ко рту». Термин «амбушюр» появился сравнительно давно и распространился по всему миру. Однако соответствующее понятие чрезвычайно расплывчато, что не позволяет использовать данный термин в научно-методических трудах без дополнительных разъяснений. Наряду с этим, где бы ни было (подразумеваются страна или регион) произнесено слово «амбушюр» в среде музыкантов, все понимают: речь идет о губах.

Таким образом, сейчас возникла ситуация, в которой нельзя безболезненно исключить слово «амбушюр» из практики, т. к. оно имеет международное распространение. Расплывчатость термина привела к тому, что группу инструментов с воронкообразным мундштуком иногда называютambuшюрными (следуя подобной логике, можно утверждать, будто у исполнителей на деревянных духовых инструментах нетambuшюра).

Понятие «губной аппарат», закрепившееся в отечественной научной и методической литературе, позволяет рассматривать с конкретных позиций работу данного компонента исполнительского аппарата, вплоть до функции отдельной мышцы.

Контрольные вопросы:

- 1. Что входит в состав губного аппарата?*
- 2. Какое влияние оказывает губной аппарат на трость?*
- 3. Каково влияние прижима и захвата трости на тембр звука?*
- 4. Какое значение имеет положение губ относительно зубов?*
- 5. Какими функциями обладает губной аппарат при игре на язычковых духовых инструментах?*
- 6. Каковы особенности функционирования губного аппарата при игре на лабиальных духовых инструментах?*
- 7. Как понимать термин «ambuшюр»?*

Тема 8.
ПОСТАНОВКА ГУБНОГО АППАРАТА ДЛЯ ИГРЫ
НА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Приспособление губного аппарата к игре на деревянных духовых инструментах следует рассматривать как формирование движений, позволяющих осуществлять звукоизвлечение и управление звучанием.

Опираясь на знание функций и свойств губ, в работе губного аппарата исполнителя на язычковом инструменте можно выявить три главных игровых движения:

1. Включение статичных напряжений в мышцах-антагонистах для сохранения позы губ (рис. 19).

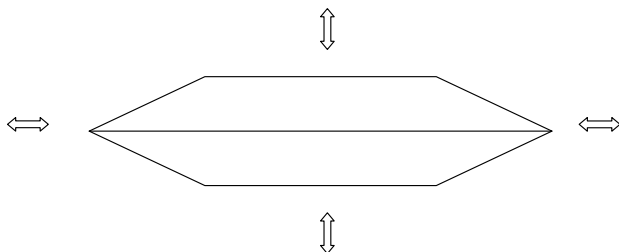


Рис. 19

Схема удержания позы губ

2. Движение нижней челюсти вверх-вниз, создающее и регулирующее силу прижима трости (рис. 20).

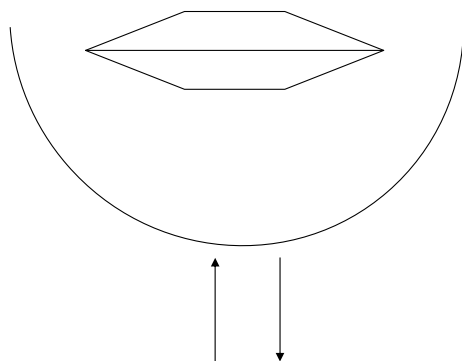


Рис. 20

Схема регуляции прижима трости

Оба указанных движения совершает также аппарат флейтиста, причем нижняя челюсть регулирует размер губной щели.

3. Движение губ вперед-назад, изменяющее место и площадь прижима трости (рис. 21).

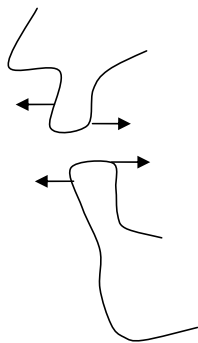


Рис. 21
Схема игрового движения, изменяющего место и площадь прижима

В настоящее время в практике игры на деревянных духовых инструментах встречаются два типа исходного положения губного аппарата относительно трости. Одно из них предполагает опору губ на зубы, другое – подворачивание губ (или нижней губы) на зубы. Данные положения отражают различные взгляды на сущность регуляционной работы губного аппарата.

Опора губ на зубы позволяет музыканту свободно регулировать степень демпфирования и прижима трости. При этом главное значение приобретает горизонтальная поддержка, вследствие которой мышечные ткани прижимаются к зубам и становятся более упругими. Безусловно, неуплотненная часть губ слегка нависает над зубами, но регуляция частоты колебаний трости совершается без специального подворачивания губ на зубы (рис. 22).

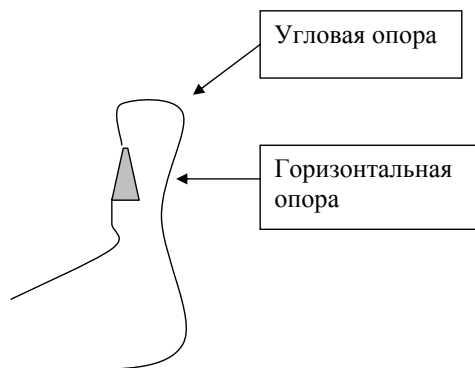


Рис. 22

Схема опоры нижней губы на зубы
(такое же положение относительно
зубов должна занимать верхняя губа)

При постановке губного аппарата, основанной на специальном подворачивании нижней губы (или обеих губ) на зубы, ограничивается его подвижность. Ведущую роль приобретает вертикальная опора (рис. 23). В данном случае нижняя губа кларнетиста или саксофониста (ровно как обе губы фаготиста) получает болезненную нарезку от зубов. Звук становится зажатым, нижний регистр у кларнета и саксофона – завышенным, верхний – заниженным.

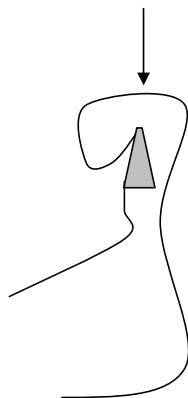


Рис. 23

Схема вертикальной опоры губ

Не меньше проблем возникает и у фаготистов, подворачивающих губы на зубы. Между тем, при игре на гобое успешно сосуществуют обе поправки. Трость гобоя не требует столь значительного прижимного усилия, как, например, при игре на кларнете. Потому губы реже получают болезненную нарезку от зубов. Наряду с этим, регуляционные движения губного аппарата гобоиста менее выражены, чем у фаготиста, что обусловлено размерами трости и ее звуковой щели. Однако учащимся, обладающим сравнительно тонкими губами, следует пользоваться поправкой без подворачивания губ на зубы. В противном случае достижение хороших звуковых результатов будет затруднено.

Необходимо заметить, что поправка, связанная с подворачиванием губ на зубы, дает положительные результаты в начале обучения. Губной аппарат, обретя жесткую опору, не «расползается»; нижняя челюсть стабильно удерживает звук. Звучание инструмента в короткий срок становится вполне приемлемым. И все же данная поправка является тупиком, в который нередко попадают педагоги, воодушевленные сравнительно хорошими результатами, показанными учеником в начале обучения. Через пару лет молодой музыкант перестает двигаться вперед. Приходится перечеркивать значительную часть предшествующего труда, осуществляя изменения в поправке губного аппарата. Разумеется, сам процесс корректировки наносит психологическую травму ученику, но иного пути вперед не существует.

Поправка губного аппарата, связанная с подворачиванием губ на зубы, неприемлема для игры на язычковых духовых инструментах. Названная поправка пользуется популярностью лишь у гобоистов, хотя и они в последние десятилетия постепенно переходят к технике управления звучанием без подворачивания губ.

При игре на флейте исполнители также пользуются разными поправками губного аппарата. В частности, устаревшая техника управления звучанием опирается на растягивание губ (рис. 24). При этом воздушная струя нередко оказывается шире лабиума и объемная скорость истечения воздуха варьируется незначительно. Результаты подобной поправки – слабое звучание нижнего регистра, узость громкостного диапазона флейты.

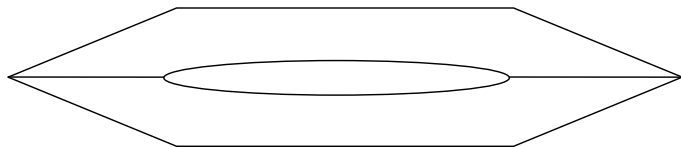


Рис. 24

Устаревшее положение губ при игре на флейте

На протяжении последних десятилетий флейтисты, в своем большинстве, предпочитают новую постановку губного аппарата, при которой в исходном положении губная щель должна быть несколько округлена (рис. 25). Благодаря этому воздушная струя, выходящая из губ, становится более концентрированной, возрастает объемная скорость потока, попадающего в лабиум; нижний регистр приобретает должную силу звука, увеличивается громкостный диапазон инструмента.

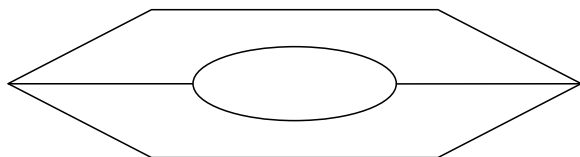


Рис. 25

Правильное положение губ
при игре на флейте

При таком исходном положении губ уменьшение или увеличение щели осуществляется нижней челюстью, подобно сжатию резинового кольца.

Постановку губного аппарата для игры на язычковых инструментах следует начинать с создания внутримышечного напряжения в губах. Его можно достичь определенным движением: губы прижимаются к зубам без растягивания рта в улыбке. Затем нижняя челюсть подается вниз без раскрытия рта. В результате создается исходное положение губного аппарата для игры. Позиция губ относительно зубов корректируется так: если по завершении второго движения начать медленное смыкание челюстей, то в его

процессе мышечные ткани должны плотно облегать зубы, но не прикусываться.

При работе над постановкой губного аппарата для игры на язычковом инструменте следует уделять особое внимание развитию вертикальных движений нижней челюсти. Ее действия формируются при помощи простого упражнения: губной аппарат в момент начала звукообразования должен совершать движение, аналогичное произнесению речевых слогов ТО, ДО, ПО и т. д.

Надежная регуляционная работа губного аппарата возможна при условии точного управления соответствующими мышцами, которому способствуют несколько простых упражнений, пригодных для исполнителей на всех духовых инструментах.

Исходное положение каждого из упражнений – губы максимально вытянуты вперед:

- круговые вращения мышечным пучком по часовой стрелке и против нее попеременно;
- предельно возможные смещения пучка по горизонтали и вертикали («крест»);
- энергичное растягивание губ в улыбке с возвращением в исходное положение;
- подворачивание губ внутрь рта с возвращением в исходное положение.

При выполнении упражнений нижняя челюсть должна способствовать увеличению амплитуды движений.

По завершении формирования первоначальной постановки губного аппарата и извлечения первых звуков необходимо ознакомить учащегося с совместной регуляционной работой губного аппарата и дыхания – иначе говоря, следует освоить механизм управления громкостной динамикой и высотой звука.

В регуляции высоты звука должны одновременно участвовать дыхание и губной аппарат. Повышение звучания требует более сильного прижима трости и одновременного увеличения воздушного давления в ротовой полости. Понижение звука возникает в результате обратных действий губного аппарата и дыхания.

Очень часто учащиеся регулируют частоту колебаний трости без изменений в работе дыхания – посредством варьирования

силы прижима. В таком случае одновременно с повышением звука будет уменьшаться его громкость, а понижение вызовет нарастание звучания. Иначе говоря, тот или иной звук будет либо «выпадать» из мелодической линии, либо «выпирать».

При игре на флейте регуляция высоты звука без изменения громкости достигается за счет изменения угла атаки воздушной струи. Для повышения тона музыканты в процессе звукообразования несколько поворачивают головку инструмента в направлении «от себя» (увеличивают угол атаки); понижение звучания требует обратных действий.

Изменение громкости звука достигается за счет одновременного изменения усилий губного аппарата и дыхания при игре на язычковых инструментах. Повышение силы звучания вызывает необходимость увеличения давления воздуха в ротовой полости и некоторого уменьшения силы прижима трости; понижение громкости возникает при обратных действиях.

Указанная регуляция требует внимательной и кропотливой работы. Общеизвестно, что у начинающих музыкантов высота звука понижается одновременно с нарастанием громкости, а повышение звучания ведет к его затуханию. Причина происходящего весьма проста: в обоих случаях нарушено равновесие усилий губного аппарата и дыхания. Если попытаться зрительно представить данное равновесие, то при регуляции громкости звука оно будет походить на весы-коромысло, а при управлении высотой звучания – на ножницы.

Регуляция громкости звука без изменения его высоты при игре на флейте достигается одновременным изменением угла атаки и объемной скорости истечения воздуха. Нарастание силы звучания требует увеличения объемной скорости воздуха и поворота инструмента по направлению «к себе». Понижение громкости звука возникает в результате обратных действий.

Немаловажное значение имеет постановка губного аппарата для формирования тесситурной техники звукоизвлечения при игре на язычковых инструментах. Знание закономерностей в управлении звучанием трости помогает решить данную проблему без каких-либо затруднений за счет варьирования силы, места и площади прижима трости.

Постановка губного аппарата – процесс длительный, т. к. по мере усложнения технических и художественных задач исполнителю, вплоть до конца его карьеры, приходится формировать все новые и новые последовательности игровых действий. Однако фундамент успешной деятельности закладывается именно в период овладения основными движениями губного аппарата.

Контрольные вопросы:

- 1. Какие главные игровые движения осуществляет губной аппарат исполнителя на деревянном духовом инструменте?*
- 2. Каковы два типа исходного положения губ относительно трости?*
- 3. Каковы достоинства и недостатки постановки губного аппарата, при которой губы подворачиваются на зубы?*
- 4. Какие исходные положения губ существуют при игре на флейте?*
- 5. Как работать над постановкой губного аппарата для игры на язычковых духовых инструментах?*
- 6. Какие упражнения без игры на инструменте укрепляют губной аппарат?*
- 7. Как регулировать высоту звука?*
- 8. Как регулировать громкость звука?*

Тема 9.
**ФУНКЦИИ И ПОСТАНОВКА ГУБНОГО АППАРАТА
ДЛЯ ИГРЫ НА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ**

Губной аппарат при игре на указанных инструментах составляют губы, нижняя челюсть и управляющие ими мышцы.

Губы исполнителя на медном духовом инструменте являются активным элементом автоколебательной системы (звучащим телом, согласно теории Н. А. Гарбузова), преобразователем постоянной энергии в звуковые колебания. На работу губного аппарата главное воздействие оказывает специфика звукообразования. Ведь мундштук и инструмент являются неизменяющимися компонентами системы. К ним, собственно, и приспособливается губной аппарат.

Преобразование постоянной энергии, т. е. повышенного давления воздуха в ротовой полости, в звуковые колебания при игре на медных духовых осуществляется иначе, чем на язычковых инструментах. Губы не обладают такой упругостью (точнее, жесткостью), твердостью, как язычок трости, или тонким, отзывчивым на движение воздуха кончиком, подобным тростниковому лепестку. Потому звукообразование начинается не на приоткрытых, а на сомкнутых губах. Бытующее в среде педагогов и исполнителей представление о широкой или узкой губной щели при игре на медных духовых инструментах неверно отражает сущность звукообразования, вводит в заблуждение начинающих музыкантов.

Возбуждение звуковых колебаний происходит в следующем порядке: производится вдох (через нос или рот), смыкаются губы, сжатый воздух подается к губам и размыкает их. Далее начинает действовать тот же закон гидроаэродинамики, что и при игре на язычковых инструментах: развивается процесс автоколебаний.

Звучание медных духовых инструментов в значительной степени зависит от биомеханических свойств губ – жесткости, вязкости, эластичности и т. п. Ведь резонатор сам по себе не создает звуковых колебаний; он только отбирает их и усиливает. К сожалению, губы исполнителя нельзя изменить, подобно трости

язычковых инструментов. А поскольку биомеханические свойства мышечных тканей у разных людей неодинаковы, постольку и медные духовые инструменты звучат неповторимо у каждого из исполнителей. Естественно, различия в качествах звука, вызванные данным обстоятельством, крайне незначительны. Но они существуют.

При игре на всех духовых инструментах наблюдается общая закономерность: чем ближе та или иная составная часть инструмента расположена к губам, тем большее влияние она оказывает на звукообразование. Поэтому столь значительно воздействие мундштука на тембровые характеристики звучания, на легкость звукоизвлечения и т. д. Ведь именно он ограничивает массу колеблющихся губ, что позволяет облегчить звукообразование.

Работа преобразователя энергии при игре на медных духовых инструментах в большой мере зависит от двух факторов. Первым из них является степень прижима губ друг к другу: чем сильнее прижим, тем выше звук, и наоборот. Второй фактор воздействия на функционирование вибратора представлен массой колеблющегося тела. Чем она меньше, тем выше и тише звук (существует и обратная зависимость). Разумеется, упомянутые закономерности действуют при условии неизменного воздушного давления в ротовой полости. Его повышение или понижение, согласованное с действиями губного аппарата, значительно усложняет и, одновременно, стабилизирует процесс управления звучанием инструмента.

Конечно, губы можно прижимать друг к другу по-разному. Вместе с тем, существует простой способ проверки правильности их исходного смыкания: при продувании воздуха сквозь сжатые губы его струя должна быть направлена вниз под углом примерно в 45°. Движение потока перпендикулярно или вверх является недопустимым. Большой угол падения струи вниз также крайне нежелателен. В первом случае нижняя губа выпячивается, во втором – подворачивается.

Сила прижима губ друг к другу регулируется посредством движений нижней челюсти, направленных вверх или вниз.

Существует еще одно игровое движение, связанное с тесситурной техникой губного аппарата. При скачках вниз на боль-

шие интервалы некоторые исполнители подают углы рта вперед (рис. 26), другие поднимают раструб инструмента вверх или несколько наклоняют голову вниз и тем самым изменяют угол соприкосновения мундштука и губ (рис. 27).

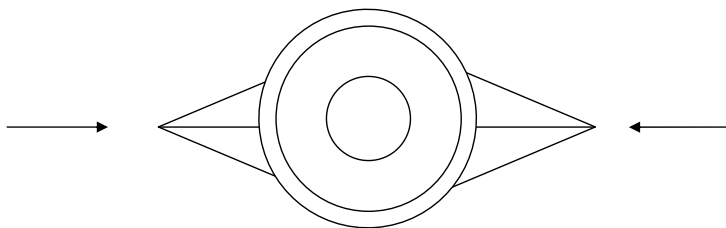


Рис. 26

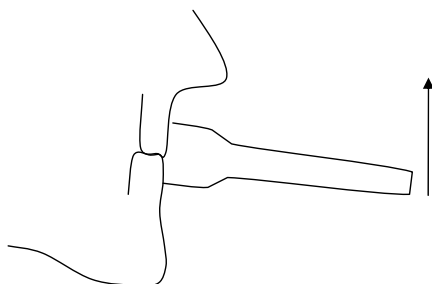


Рис. 27

Оба варианта указанного движения ведут к увеличению колеблющейся массы губ и потому способствуют уверенному звукоизвлечению и звукообразованию во время скачков.

Огромное значение при игре на медных духовых инструментах приобретает умение исполнителя регулировать упругость губ. На протяжении длительного времени музыканты использовали для достижения этой цели лишь прижимное усилие, передаваемое к губам мундштуком. Повышение упругости происходило за счет нарушения кровообращения. В противовес подобной технике возникла «бесприжимная» постановка. Конечно, невозможно играть на медных духовых инструментах, не прижимая мундштук к губам. Данное название отражает скорее попытку педагогов и

исполнителей отмежеваться от регуляции упругости мышечных тканей нерациональным способом.

Значительное место в практике обучения игре на духовых инструментах занимает проблема – где следует располагаться мундштуку? Должен ли он быть в центре губ, опираться преимущественно на верхнюю или нижнюю губу? Почему у некоторых исполнителей мундштук неизменно сползает на нижнюю губу или в сторону от центра, несмотря на все усилия педагогов перенести опору в «надлежащее» место? Ответить на эти вопросы позволяют знания в области физиологии и биофизики.

Напряжение мышц каждой половины лица регулируется центральной нервной системой отдельно. Нередки случаи, когда сигналы, получаемые мышцами из центра, различаются в интенсивности. Таким образом, в одной стороне губ создается большее усилие, чем в другой. Мундштук (или трость) постоянно будет несколько смещаться к углу рта, который способен регулировать напряжение в широком диапазоне.

Нередко педагоги определяют местоположение мундштука (или трости) относительно углов рта, предложив ученику посвистеть. Образующееся при этом отверстие служит главным ориентиром для преподавателя. Однако данный метод является несомненно результативным только у флейтистов. Для духовиков остальных специальностей он не столь эффективен. Губное отверстие при свисте может располагаться в центре губ, а мундштук или трость будут неизменно сползать в ту или иную сторону.

Большое внимание педагоги и исполнители уделяют положению мундштука относительно губ. Считается общепризнанным, что его большая часть должна располагаться на верхней губе. Неподвижная верхняя челюсть служит опорой мундштуку, в то время как нижняя осуществляет регуляционные движения.

Порой мундштук сползает на нижнюю губу или чрезмерно смещается вверх. Причиной подобных явлений становится диаметр его чашки. При этом полнота губ не имеет значения. Если мундштук великоват для того или иного музыканта, чашка регулярно будет сползать вниз. В данном случае следует использовать мундштук меньшего размера. Если чашка чрезмерно смещается вверх, нужен мундштук большего диаметра.

Губной аппарат исполнителя на медном духовом инструменте обладает следующими свойствами и функциями:

– губы замыкают снаружи объем воздуха, находящийся внутри исполнителя, и обеспечивают тем самым воздействие силы сжатого воздуха на их часть, ограниченную мундштуком;

– губы являются колеблющимся телом с изменяющейся упругостью;

– губы преобразуют постоянную энергию, создаваемую дыхательным аппаратом, в звуковые колебания;

– нижняя челюсть регулирует степень прижима губ друг к другу.

Постановку губного аппарата для игры на медных духовых инструментах следует начинать с создания внутримышечного напряжения в губах: мышечные ткани прижимаются к зубам без растягивания рта в улыбке, причем подбородок не должен морщиться. Губы нужно плотно сомкнуть, а зубы слегка разжать. В указанном положении губного аппарата рекомендуется продуть губы сжатым воздухом из полости рта. Если звук не образовался после нескольких попыток, нужно прибегнуть к помощи визуалайзера (в переводе с английского – «делающий видимым»). Это незамысловатое устройство представляет собой срезанную верхнюю часть чашки мундштука, к которой прикрепляется ручка (рис. 28). Визуалайзер ограничивает часть губ и облегчает звукообразование. Кроме того, он позволяет педагогу определить – правильное ли положение занимают губы?

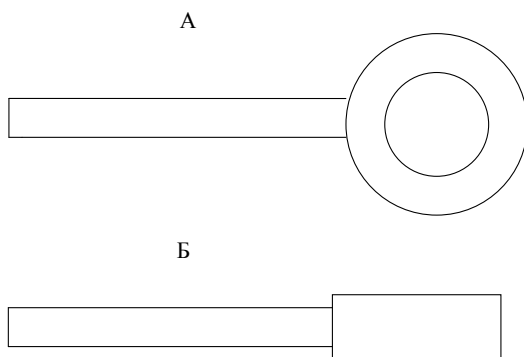


Рис. 28
Визуалайзер:
А – вид сверху;
Б – вид сбоку

Таким образом, начальные опыты в извлечении звука следует осуществлять без участия языка и без инструмента. Данная рекомендация в равной мере касается исполнителей на деревянных духовых инструментах. Трость, головка флейты, мундштук – вот «инструменты» учащихся для упражнений в извлечении звука. Данный метод обладает неоспоримыми преимуществами. Во-первых, начинающий исполнитель не затрачивает излишних усилий для удержания кларнета, тубы, тромбона и т. п. Во-вторых, внимание ученика не отвлекается на анализ звукового результата. В-третьих, количество объектов внимания оптимально (удержание мундштука, работа дыхания и губного аппарата), т. е. соответствует научно обоснованному максимуму, который может сохранять под контролем ребенок.

Упражняясь в звукоизвлечении и звукообразовании на мундштуке, трости, головке флейты, ученик должен приобрести первые навыки управления звучанием, т. е. научиться усиливать и ослаблять громкость звука, повышать и понижать его высоту в доступных начинающему музыканту пределах.

Крайне неприемлемым методом, иногда практикуемым педагогами, является принцип «сплевывания семечек», рекомендуемый учащимся в качестве приема звукоизвлечения. Особый вред он наносит исполнителям на медных духовых инструментах: спустя некоторое время начинающему исполнителю приходится вносить коррективы в работу исполнительского аппарата. Да и звук, образованный таким путем, нуждается в длительном облагораживании. Поэтому лучше изначально потратить несколько лишних часов на формирование правильного звукоизвлечения, чем в дальнейшем потерять многие недели на устранение недостатков в работе исполнительского аппарата.

Контрольные вопросы:

- 1. Как образуется звук в медных духовых инструментах?*
- 2. Какова роль губ и мундштука в образовании неповторимого тембра звука?*
- 3. Какова роль прижима и массы колеблющихся губ в звукообразовании?*
- 4. От чего зависит положение мундштука на губах?*
- 5. Каковы свойства и функции губного аппарата исполнителя на медном духовом инструменте?*
- 6. С чего начинать постановку губного аппарата?*

Тема 10. ВИБРАТО

Использование равномерных колебаний звука, придающих ему живость и свежесть, давно практикуется в музыкальном искусстве. Еще средневековый арабский философ Аль-Фараби в своем фундаментальном труде под названием «Большая книга о музыке» предпринял первую попытку объяснения сущности певческого вибрато, указав, что последнее «имеет божественное происхождение». С тех пор прошли многие века, и сегодня данный исполнительский прием достаточно хорошо изучен.

Трудно сказать, когда исполнители на духовых инструментах стали применять вибрато. Но «Патетическое трио» М. И. Глинки, написанное для кларнета, фагота и фортепиано, уже требует владения данным приемом. Именно в этом произведении, впервые в практике игры на духовых инструментах, дано авторское указание – играть вибрато.

Вибрато – периодические изменения громкости, высоты и тембра звука с частотой 4–7 Гц.

Существует значительное количество способов изменения звуковых характеристик. Эти способы неравноценны, не все из них рациональны и целесообразны (иногда даже вредны для здоровья). Из многочисленных типов вибрато для широкого применения пригодны лишь три – дыхательный, губной и смешанный.

Дыхательное вибрато возникает вследствие периодических мышечных толчков, благодаря которым изменяется воздушное давление в ротовой полости музыканта. При стабильной работе губного аппарата такие модуляции силы выдоха приводят к увеличению и уменьшению громкости, к повышению и понижению высоты звука, к обогащению и обеднению тембра. Достоинством данного типа вибрато является привнесение элемента цикличности в статичную работу дыхательной системы при игре сравнительно продолжительных звуков. Статичность мышечных напряжений является основной причиной быстрого наступления усталости нервной системы. Вибрато, внося в работу компонентов исполнительского аппарата черты цикличности, увеличивает выносливость дыхания и губ.

Главным недостатком дыхательного типа вибрато следует считать значительные физические затраты организма. Исполнителю приходится периодически раскачивать большие массы различных тканей.

Губное вибрато возникает вследствие изменений мышечного напряжения в губном аппарате. Тем самым периодически уменьшается и увеличивается прижим трости или плотность смыкания губ.

При губном типе вибрато также изменяются громкость, высота и тембр звука. Достоинством данного типа звуковых модуляций являются сравнительно низкие энергетические затраты организма. Наряду с этим, колебательные движения нижней челюсти вносят элемент цикличности в работу не только губного аппарата, но и дыхательной системы. Ведь в результате подобного вибрато периодически изменяется объемная скорость воздуха в ротовой полости, повышается и понижается давление газа в воздухоносных путях, и т. д. В конечном итоге, при губном вибрато возникают периодические движения стенок грудной клетки и брюшной полости.

Главным недостатком губного вибрато является то, что его частота нередко выходит за допустимые пределы и достигает 9 Гц. Возникает тремолация, которую педагоги и исполнители остроумно называют «барашком в звуке». Избавиться от нее бывает очень трудно.

Если исполнительский аппарат музыканта не имеет серьезных зажатостей, у играющего на духовом инструменте спустя годы произвольно формируется смешанное вибрато, в осуществлении которого одновременно участвуют и дыхание, и губной аппарат. При этом происходит подобное независимо от ранее поставленного типа вибрато. Если по прошествии какого-то времени у учащегося, который уже сформировал дыхательное вибрато, появляются одновременные движения стенок грудной клетки, брюшной полости и губного аппарата, не следует беспокоиться по данному поводу: организм самостоятельно (непроизвольно) свел физические затраты к минимуму.

На протяжении многих десятилетий в практической работе по обучению игре на духовых инструментах не было принято ста-

вить вибрато. И сегодня можно встретить педагогов, уповающих на то, что оно «само появится». Такая уверенность происходит от смешения представлений об искусстве и ремесле.

Обучение игре на музыкальных инструментах (в том числе духовых) или пению – это процесс постижения ремесла. Общеизвестно, что нельзя научить человека чему-либо, но можно помочь научиться. Потому педагог способен лишь помочь в овладении ремеслом – неотъемлемой частью исполнительского искусства, доступной для изучения и описания. Музыкантом-художником человек становится сам под воздействием культурной среды, своих устремлений и природного дара. Вот почему у одного и того же педагога ученики играют по-разному: кто-то лишь «дует» в инструмент, а его товарищ вырастает в интерпретатора-творца.

Молодого музыканта нужно обучать технике игры, формировать ее. Ведь вибрато, как и любое иное изменение звуковых качеств, изначально относится к числу технических приемов. Если пойти по пути «само появится», можно не ставить ни губной аппарат, ни дыхание.

Проблема вибрато не возникает перед учащимся на протяжении одного-двух первых лет обучения, т. к. в данный период времени начинающий музыкант должен овладеть основами звукоизвлечения и управления звучанием. Разумеется, трудно ожидать от ребенка широкого музыкального кругозора, тонкого музыкального вкуса, высокоразвитых эстетических представлений, позволяющих превратить какой-либо технический прием в яркое средство художественной выразительности. Оттягивать же время до того момента, когда у начинающего исполнителя возникнет насущная потребность в применении вибрато, когда его художественное мышление и восприятие будут «страдать» от мертвенно ровного звука, не стоит. Следует всегда помнить о взаимосвязи технических приемов и средств выразительности, которые являют собой разные стороны одного и того же процесса игры на инструменте.

Методика постановки дыхательного вибрато при игре на фаготе была разработана профессором Р. П. Терехиным в начале 1960-х годов. Ее можно свести к ряду упражнений, выполнение которых позволяет достичь необходимого результата с учетом специфики того или иного духового инструмента.

Упражнения в вибрато следует прежде всего выполнять на звуках, не требующих большого расхода и давления воздуха при звукообразовании, а также значительных усилий губного аппарата.

При постановке дыхательного вибрато первое упражнение (рис. 29) рекомендуется предварительно освоить без инструмента, выдыхая воздух толчками сквозь сомкнутые губы. Затем можно перейти к тренировке на мундштуке, трости, головке флейты (с отмеченного этапа начинаются упражнения в губном вибрато).

Если губное вибрато не получается, к примеру, на трости, необходимо отработать движение нижней челюсти вверх-вниз.

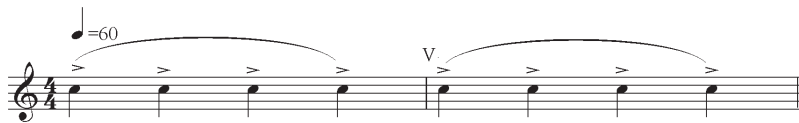


Рис. 29
Начальное упражнение для развития вибрато
(высота звука указана безотносительно
к какому-либо типу инструмента)

Следует постепенно увеличивать частоту вибрато посредством изменения длительностей акцентируемых звуков при игре легато (рис. 30). Крайне важно, чтобы учащийся умел воспроизводить все перечисленные ритмические последовательности, т. к. они дают возможность произвольного контроля над ровностью пульсаций во времени и являются предпосылкой к превращению описываемого технического приема в средство выразительности.

При игре указанных упражнений следует обращать особое внимание на амплитуду (глубину) вибрато. Бывает так, что глубина пульсаций очень велика. Поэтому каждая из них воспринимается как отдельно извлеченный звук, особенно на некотором расстоянии от играющего (в частности, при выступлении в зале). Нельзя надеяться на автоматическое уменьшение амплитуды вибрато по прошествии определенного времени – недостаток только усугубится. Ведь по мере автоматизации движений, происходящих в компонентах исполнительского аппарата при игре вибрато, контроль из произвольной сферы внимания переходит к непроизвольной. Для внесения изменений в работу дыхания и

губного аппарата придется разрушать сложившийся автоматизм и формировать новый принцип действия.

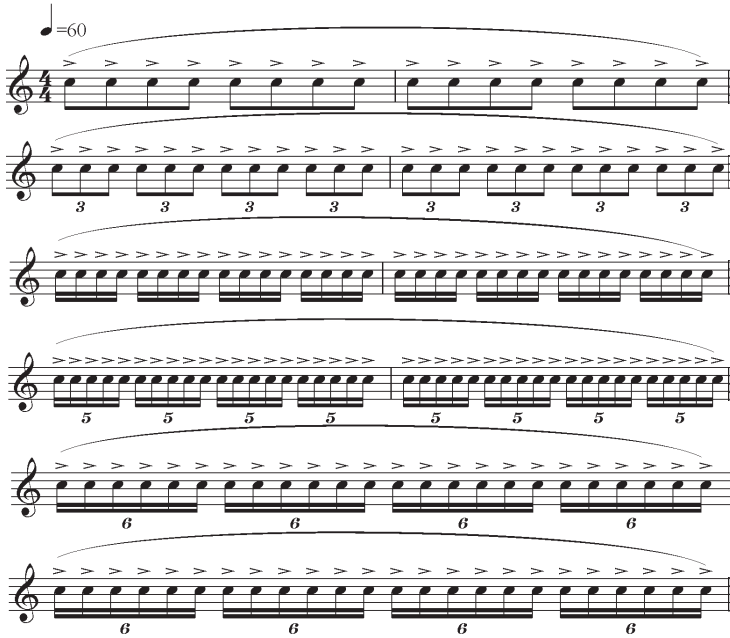


Рис. 30

Последовательность упражнений для развития вибрато с различной частотой

После овладения вибрато на отдельных звуках необходимо упражняться в соединении различных тонов (рис. 31).

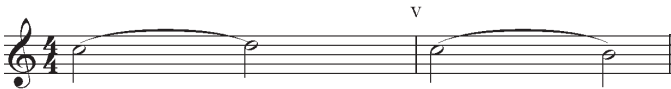


Рис. 31

Упражнение в соединении звуков при игре вибрато

Затем начинается наиболее сложный период работы – вовлечение технического приема в музыкальное произведение. На дан-

ном этапе нужно отметить в нотном тексте определенные звуки, которые учащийся должен играть вибрато (рис. 32). Следует учитывать, что в процессе игры начинающий музыкант вынужден переводить тот или иной компонент исполнительского аппарата в режим работы, направленной к созданию пульсаций звучания. Поэтому звуки, отмеченные педагогом, должны иметь длительность, достаточную для перехода движений дыхания или губного аппарата в состояние вибрато.

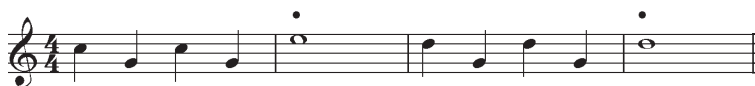


Рис. 32

Применение вибрато в музыкальном произведении
(отмеченные ноты нужно играть с пульсациями звука)

Разумеется, от вовлечения технического приема в число исполнительских средств до превращения его в средство художественной выразительности проходит длительное время. Кто-то способен в течение года научиться убедительно использовать вибрато, а кому-то на протяжении многих лет не удастся выйти за пределы формального использования технического приема.

Невозможно регламентировать все случаи применения вибрато в музыкальных произведениях. Однако есть моменты, когда пульсации звука крайне нежелательны:

1. Нельзя играть вибрато в оркестровых аккордах.
2. Нужно быть крайне осторожным с применением звуковых пульсаций в оркестровых соло и унисонах.
3. Не допускается исполнение вибрато всех звуков подряд – оно звучит назойливо и свидетельствует о дурном музыкальном вкусе.

Прием вибрато уместно сравнить с пряностями, употребляемыми человеком в пищу. В самом деле, вряд ли можно представить себе, что кто-то за обедом ест лишь перец или горчицу.

Нужно помочь начинающему музыканту научиться использовать вибрато на звуках, играющих важную роль в строении мо-

тива, фразы, предложения, периода. Тогда украшение звучания будет выполнять еще и формообразующую функцию. Оно придаст исполнению убедительность и дополнительную выразительность.

Контрольные вопросы:

- 1. Когда музыканты стали использовать вибрато?*
- 2. Какие типы вибрато пригодны при игре на духовых инструментах?*
- 3. Чему можно помочь научиться, а чему – нет?*
- 4. Как ставить вибрато?*
- 5. Как вовлекать вибрато в музыкальное произведение?*
- 6. Где нельзя использовать вибрато?*

Тема 11. АТАКА ЗВУКА И ФУНКЦИЯ ЯЗЫКА

Одной из сложных задач, решаемых при формировании технического мастерства исполнителей на духовых инструментах, является овладение атакой звука. Ее неудовлетворительными качествами нередко мотивируются переводы учащихся с одного инструмента на другой. Тем самым не только наносится психологическая травма молодому музыканту, но и в значительной мере обесценивается весь труд участников педагогического процесса – учителя и ученика.

В настоящее время существуют два понятия атаки звука – акустическое и исполнительское.

В акустике под атакой принято понимать период звукообразования от начала (зарождения) звуковых колебаний и до установления стационарной части звучания (рис. 33). Ведь нарастание звука происходит постепенно. При этом возникают характерные для каждого инструмента призвуки (негармонические обертоны), громкость и длительность которых зависят от объективных и субъективных факторов звукообразования. К объективным факторам принадлежат преобразователь энергии и, в особенности, длина канала инструмента (чем он длиннее, тем продолжительнее призвук), к субъективным – способность исполнителя настраивать дыхание и губной аппарат на высоту, громкость и тембр извлекаемого звука. В любом случае, акустическая атака реализуется на уровне 0,7 амплитуды колебаний. Принято считать, что после достижения 70% от полного размаха вибрации губ (или трости) устанавливается стационарная часть звучания.

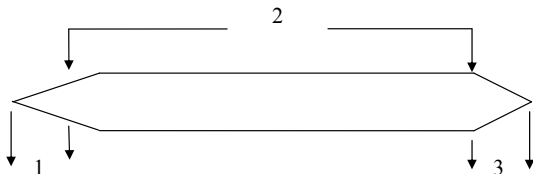


Рис. 33

Структурная схема звука: 1 – атака, 2 – стационарная часть,
3 – завершение звука (затухание колебаний)

Атаку звука называют еще и переходным процессом, т. к. в этот период звукообразования совершается переход колебательной системы из состояния покоя в режим автоколебаний. Переходным процессом является и завершение звука, во время которого система возвращается в исходное положение покоя.

В исполнительстве на духовых инструментах ценится звукообразование, при котором менее всего слышен переходный процесс (хрип, скрип). Если музыкант не владеет звукоизвлечением, обеспечивающим минимальную длительность атаки, это свидетельствует о наличии серьезного пробела в технике игры.

Исполнительское представление об атаке звука не связано с таковым в акустике и носит психологический характер.

Музыканты разделяют атаку на твердую и мягкую по слуховому ощущению. Ощущение твердости вызывается изменением громкости звука в *начале* стационарной части.

При мягкой атаке сила звучания обычно остается неизменной. Иногда она может слегка возрастать в начале стационарной части звука (рис. 34).

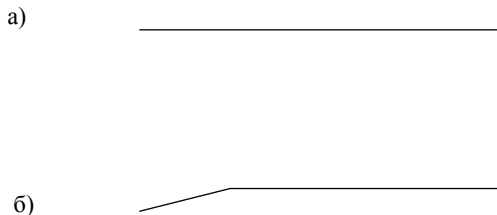


Рис. 34

Схема громкостной динамики звука при мягкой атаке:

- а) стабильная сила звучания;
- б) нарастание звучности.

Подъем линий отражает увеличение громкости,
их падение – уменьшение громкости

Ощущение твердой атаки возникает от уменьшения громкости в начале стационарной части звука (рис. 35).

Рис. 35

Схема громкостной динамики при твердой атаке звука

Восприятие начала звука зависит от его окружения. Если после тихого звучания громкость внезапно увеличивается, это ощущается как твердая атака, и наоборот.

Существует ряд исполнительских приемов, в основе которых лежит различие в степени твердости начала звука.

Маркато (акцент) – подчеркивание звука – зависит от силы текущего звучания и может быть представлено в виде громкостных изменений (рис. 36).

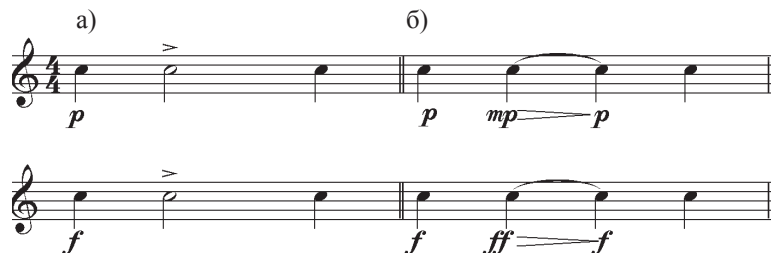


Рис. 36

Громкостная динамика акцентируемого звука:
а) запись в нотном тексте; б) изменения громкости

Сфорцандо – это более сильное подчеркивание звука, чем акцент (рис. 37). Его восприятие также обусловлено общей силой звучания.



Рис. 37

Громкостная динамика при игре сфорцандо:
а) запись в нотном тексте; б) изменения громкости

Акцент и sforцандо в нотном тексте иногда обозначают логическую опору, кульминацию фразы или предложения. Тогда подчеркивание приобретает характер нажима, а не удара (рис. 38). Выполнение данного варианта технического приема требует хорошей подвижности губного аппарата и наличия музыкального вкуса. Иначе акцент-нажим может приобрести карикатурный характер нарочитой манерности игры.

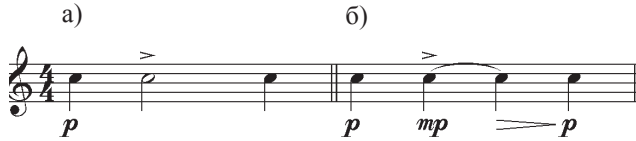


Рис. 38

Нажим-подчеркивание звука:

- а) запись в нотном тексте;
- б) изменения громкости

Существует еще один вариант подчеркивания звука. Он опирается на резкую смену громкости и обозначается в нотном тексте как *fp*. При этом, в зависимости от темпа и длительности звука, продолжительность громкого и тихого звучания варьируется (рис. 39).



Рис. 39

Громкостная динамика при игре *fp*:

- а) запись в нотном тексте;
- б) изменения громкости

Исполнители на духовых инструментах ощущают явное влияние движений языка на степень твердости атаки звука: чем быстрее отдергивается язык, например, от трости, тем жестче атака. Почему так получается?

Для ответа на этот вопрос необходимо ознакомиться с внутренним механизмом речедвигательных навыков, используемых исполнителями на духовых инструментах в качестве приемов звукоизвлечения, – ТА, ДА, ТУ, ДУ и т. д.

Произнесение фонем требует различного давления воздуха под голосовыми складками. При условии одинаковой громкости, указанное давление должно быть выше для образования Т, чем Д. Произнесение Т предполагает большую массу движения и силу прижима языка к деснам. Это создает у человека иллюзию более высокой скорости действий. В результате исполнитель ощущает, что сила прижима и быстрота перемещений языка оказывают влияние на степень твердости атаки звука.

Особенности образования фонем в значительной мере воздействуют на громкостную динамику звука при исполнении твердой или мягкой атаки. Необходимость смягчения начала звука вызывает у учащегося рефлекторное снижение воздушного давления в ротовой полости и ведет к уменьшению громкости звучания. Бытующее в практике использование речедвигательных приемов при игре на духовых инструментах вряд ли можно признать рациональным в тех случаях, когда речь идет о формировании атаки звука вообще. Однако здесь, несомненно, есть и позитивный момент – опора на предшествующий опыт.

Использование речедвигательных навыков в качестве приемов исполнения твердой и мягкой атаки на протяжении начального периода обучения дает положительный результат в работе с большинством учащихся. Ориентируясь на речевые соотношения, можно построить ряд фонем по степени смягчения атаки: Т, Д, З, Л. Если к этим согласным прибавить гласные, которые придают полости рта и глотке определенную форму, наиболее характерную для игры на том или ином духовом инструменте, получится большое число приемов звукоизвлечения. Однако следует отказать от привычного стремления к регламентации движений языка: так, при исполнении мягкой атаки «язык медленно и плав-

но отходит», например, от трости, – поскольку степень твердости начала звука не зависит напрямую от данного органа. Большое воздействие на атаку оказывает воздушное давление в ротовой полости. Его изменения в начале стационарной части приводят к увеличению или уменьшению громкости, что и воспринимается слухом как различные типы атаки звука.

Роль языка при игре на духовых инструментах сравнима с функцией клапана, открывающего и закрывающего доступ сжатого воздуха из ротовой полости музыканта к трости или губам. Иных задач у языка нет. На успешное осуществление этой единственной функции и направлена вся работа педагога и учащегося по формированию техники языка.

Контрольные вопросы:

- 1. Что подразумевают под атакой звука в акустике?*
- 2. Как оценивают атаку исполнители на духовых инструментах?*
- 3. В основе каких исполнительских приемов лежит различие в степени твердости атаки звука?*
- 4. Почему исполнители на духовых инструментах ощущают, что скорость движений языка влияет на атаку звука?*
- 5. Какова функция языка?*

Тема 12.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТЕХНИКА ЯЗЫКА

Технику языка определяет степень владения игровыми движениями – основным и вспомогательным. Основное движение состоит из двух фаз. В первой фазе оно направлено вперед, во второй – назад в исходное положение.

При игре на язычковых духовых инструментах язык движется вперед до соприкосновения с тростью. Место контакта находится в районе кончика языка или чуть выше.

Существует ярко выраженная закономерность: чем выше от кончика языка происходит касание трости, тем больше замедляются его игровые движения.

При игре на флейте и медных духовых инструментах смещение языка вперед заканчивается контактом с верхними зубами, деснами, губой.

Вспомогательное движение полностью совпадает с действиями языка, направленными к произнесению фонемы «К».

Сочетание основного и вспомогательного движений породило новый технический прием – комбинированное звукоизвлечение, которое в теории и практике исполнительства на духовых инструментах зафиксировано понятиями «двойное стаккато» и «комбинированная атака».

Исполнительская техника языка, опирающаяся на речедвигательные навыки (на опыт предшествующей жизнедеятельности), существенно отличается от речевой основы. Речевое «Т», например, предполагает касание языка к верхним зубам и деснам, а при игре на язычковых инструментах это движение должно быть направлено к трости. Возбуждение звуковых колебаний происходит в условиях повышенного давления воздуха в ротовой полости исполнителя. Следовательно, в силу необходимости возрастает и тоническое (статическое) напряжение мышц, составляющих стенки глотки, щек и пр.: оно распространяется на мышцы языка и замедляет движения данного органа. Так, например, некоторые начинающие музыканты способны демонстрировать частоту произнесения фонемы «Т» на речевом дыхании около 600 циклов в

минуту (М.М.=150). При игре же указанные исполнители достигают уровня лишь 300 циклов (М.М.=75).

В процессе упражнений на инструменте частота игровых движений языка возрастает и приближается к таковой в речи. Однако бывают случаи, когда скорость действий языка в процессе занятий не увеличивается. Данное явление обусловлено, как правило, ошибками, допущенными в период первоначальной постановки губного аппарата. Его излишнее напряжение распространяется на мышечную систему языка. Этот орган остается неповоротливым и в тех ситуациях, когда место соприкосновения с тростью располагается значительно выше кончика.

Важнейшее значение при игре на духовых инструментах имеет скорость действий языка. Ее развитие начинается с постепенного повышения частоты повторений основного движения на одном звуке (рис. 40).



Рис. 40

Начальные упражнения для развития скорости
основного движения языка

Выполняя предлагаемые упражнения, следует помнить о том, что нельзя «перескакивать» с медленного темпа на быстрый. В таком случае может образоваться «провал» в действиях языка между указанными темпами: ученик будет играть, например, стаккато либо медленно, либо быстро. Данный недостаток техники языка устраняется трудно, посредством очень осторожного продвижения от медленного темпа к быстрому; подобная работа затягивается на многие месяцы.

Потенциальный уровень скорости движений языка при игре на духовых инструментах определяется двумя способами:

1. По скорости произнесения речевых слогов ТО, ТУ, ТА, ТИ и т. п. (с голосом или без него).

2. По анатомическому признаку. Если приподнять язык, под ним становится отчетливо заметной вертикальная жилка, которая как бы привязывает данный орган к нижележащим мягким тканям. Чем тоньше эта уздечка, тем быстрее будет двигаться язык.

На протяжении многих лет скорость действий языка являлась объектом повышенного внимания исполнителей. Ведь в оркестровой, ансамблевой и сольной литературе существует много произведений, требующих очень высокой подвижности данного органа. Однако к концу XX века проблема быстродействия языка утратила былую остроту в связи с тем, что все исполнители на духовых инструментах стали пользоваться двойным стаккато. Овладение указанной техникой протекало постепенно. В первой половине XX века двойное стаккато применяли исполнители на медных духовых инструментах и флейтисты. Затем данный прием включили в число своих технических средств фаготисты, гобоисты и даже кларнетисты с саксофонистами.

Двойное стаккато – особый способ звукоизвлечения, при котором подача воздуха периодически прерывается двумя частями языка (кончиком и спинкой попеременно). Движения в полной мере совпадают с произнесением последовательности фонем Т–К. Благодаря периодичности действий упомянутых частей языка, скорость прерывания звука увеличивается почти в два раза по сравнению с таковой при основном движении.

Как правило, учащийся приступает к работе над двойным стаккато после хорошего овладения простой атакой. К этому времени – за предшествующий период обучения музыке – у исполнителя вырабатывается некоторое чувство соотношения сильных и слабых долей внутри четного метра или четных метроритмических построений, утверждается навык опоры на сильные доли. Движения комбинированной атаки (двойного стаккато) также разделяются на сильное – ТУ (ТА, ТИ, ТО) и слабое – КУ (КА, КИ, КО), причем сильное движение совпадает с сильной долей метроритмического построения, а слабое – со слабой. Иными словами, к началу работы над двойным стаккато перед учащимся возникает ряд барьеров на пути к достижению поставленной цели. В итоге

труднейшей задачей для молодого музыканта оказывается выравнивание звучания, полученного вследствие языковых движений Т и К.

Быстрого выравнивания звуковых результатов основной и вспомогательной атак можно достичь, используя навык учащегося – опору на сильную долю в четных метроритмических построениях. В первоначальный период работы над двойным стаккато рекомендуется сместить движение «К» на первую долю.

Формирование основ комбинированной атаки можно свести к определенной последовательности упражнений с инструментом и без него:

1. Тренировка четкости вспомогательного движения (рис. 41). При произнесении фонемы К (обязательно без голоса), взятой в скобки, воспроизводится только первая фаза движения – прижим спинки языка к нёбу, вследствие чего резко прекращается доступ сжатого воздуха к губам или трости, а язык занимает исходное положение для произнесения очередного слога КУ(К).

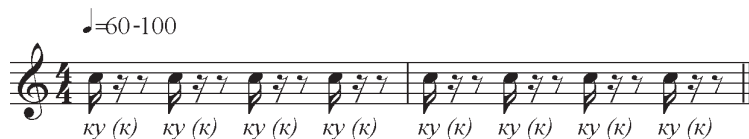


Рис. 41

2. Тренировка скорости вспомогательного движения (рис. 42).



Рис. 42

3. Формальное соединение вспомогательного движения с основным (рис. 43). При этом внимание учащегося должно быть направлено на произнесение КУ: при игре на инструменте звуковой результат движения Т пока еще не имеет значения.

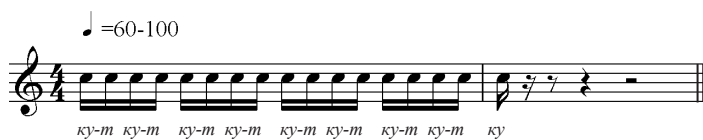


Рис. 43

4. Действительное соединение вспомогательного движения с основным (рис. 44).

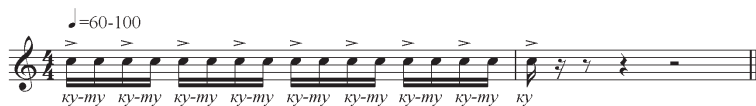


Рис. 44

5. Обычное (традиционное) чередование основной и вспомогательной атаки (рис. 45).



Рис. 45

6. Смещение метрической опоры с основной атаки на вспомогательную и наоборот (рис. 46).

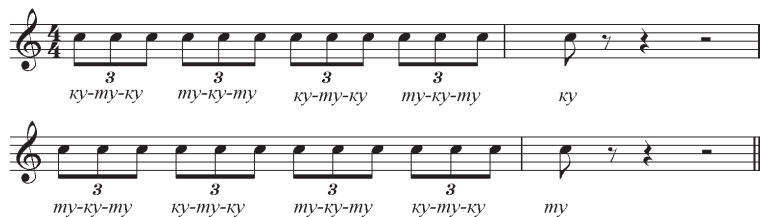


Рис. 46

В начальный период работы над двойным стаккато главными задачами учащегося являются: 1) приобретение навыка действий языка в условиях повышенного давления воздуха в полости рта; 2) согласование указанных движений с дыханием и губным аппаратом. Как правило, эти задачи наиболее успешно решаются на одном звуке, относящемся к среднему регистру того или иного инструмента (исключение составляет кларнет, при игре на котором двойное стаккато легче выполняется в нижнем регистре).

Овладев комбинированной атакой на отдельных звуках в пределах октавы, следует переходить к применению технического приема в гаммообразных построениях. Здесь можно использовать только часть из предлагаемых упражнений (пункты 4, 5, 6).

Главной сложностью на данном этапе работы является согласование движений языка и пальцев. Материалом для упражнений должны служить гаммообразные построения, не требующие сложных пальцевых комбинаций: максимально простая аппликатура – вот основное правило. Если начинающий музыкант научится играть 4–5 звуков подряд двойным стаккато (рис. 47), синхронизируя действия пальцев с языком, вся дальнейшая работа над совершенствованием технического приема пойдет без затруднений.



Рис. 47

Первоначальные упражнения в двойном стаккато
для соединения звуков различной высоты

Нередко педагог обнаруживает, что у того или иного учащегося не получается комбинированная атака. Причину неудачи чаще всего следует искать в постановке губного аппарата. В частности, если нижняя губа кларнетиста или фаготиста подворачивается при игре на зубы, выполнение качественного двойного стаккато оказывается невозможным. Разумеется, на скорость овладения данным приемом ощутимо воздействует двигательная одарен-

ность учащегося. Потому и сроки первоначального освоения двойного стаккато бывают различными. Но в любом случае они не должны превышать 2 месяцев.

В практике игры на духовых инструментах распространен и другой вид комбинированной атаки, получивший название тройного стаккато. Данная техника языка применяется для исполнения триольных последовательностей в быстром темпе.

В основу тройного стаккато, используемого отечественными музыкантами, полагается движение, которое соответствует речевому произнесению слогов ТУ-ТУ-КУ, ТУ-ТУ-КУ и т. д. Известен еще один вариант упомянутой комбинированной атаки, применяемый в ряде зарубежных стран: ТУ-КУ-ТУ, ТУ-КУ-ТУ и т. п. Однако в настоящее время исполнители на духовых инструментах зачастую отдают предпочтение двойному стаккато при игре триолей, поочередно акцентируя звуки, приходящиеся на основное и вспомогательное движения: ТУ-КУ-ТУ, КУ-ТУ-КУ (рис. 48).

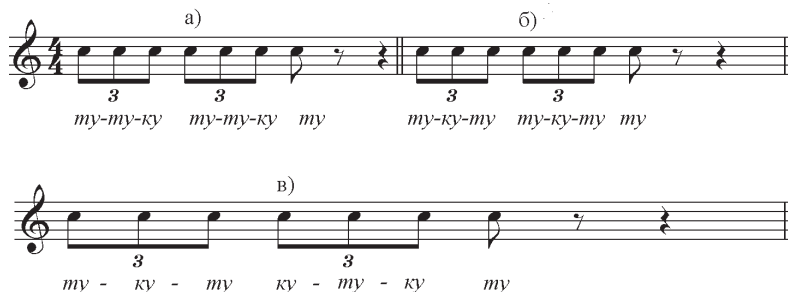


Рис. 48
 Исполнение триольных последовательностей
 при помощи комбинированной атаки:
 а), б) варианты тройного стаккато;
 в) двойное стаккато

Формируя технику языка, следует помнить следующее:

1) язык выполняет лишь функцию клапана-прерывателя колебаний трости или губ, а также прекращает доступ сжатого воздуха к лабиуму;

2) нельзя колотить языком по трости или губам с целью достижения четкого начала звука.

Контрольные вопросы:

- 1. Какие игровые движения осуществляет язык?*
- 2. Каковы различия между речевыми и игровыми движениями языка?*
- 3. Как определять потенциальный уровень быстродействия языка и улучшать скорость его движений?*
- 4. Каков метод работы над двойным стаккато?*
- 5. Как исполнять триоли двойным или тройным стаккато?*

Тема 13.

ШТРИХИ И ПРИЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ

В ряду средств художественной выразительности штрихи занимают особое место, играя важную и неповторимую роль в создании музыкального образа. Как и другие элементы исполнительского искусства, штрихи формировались в ходе развития музыкальной культуры. Большое воздействие на процесс формирования системы штрихов оказали потребности оркестрового исполнительства: достижение слитного звучания в оркестре было возможным лишь при условии единых представлений музыкантов об искусстве управления звуком.

Сам термин «штрих» (в переводе с немецкого – «черта», «ведение» и т. п.) обязан своим рождением скрипичному исполнительству. Его смысловое значение обусловлено функцией правой руки скрипача, которая *ведет* смычок и преобразует в звуковой результат условные пометки в нотном тексте, называемые штрихами.

Штрих – это синтез приемов начала, ведения, окончания и соединения звуков. Данный термин фиксирует понятие системы, включающей в себя три ярко выраженных компонента: графический, операциональный и звуковой.

Графический компонент состоит из условных обозначений (лиги, точки, черточки, клинышки). Упомянутые обозначения вызывают у музыканта соответствующие двигательные реакции, являющиеся трудовыми операциями, которые принято называть способами звукоизвлечения. Благодаря этому возникает звуковой результат, замыкающий структуру системы, воздействуя на каналы обратной связи.

Распознавание штриха слушателем включает в себя восприятие начала, ведения, окончания и соединения звуков. Под началом понимается твердая или мягкая атака, ведение характеризуется громкостной динамикой середины стационарной части звука, окончание последнего приобретает различные черты в зависимости от действий языка, дыхания и губного аппарата.

Начало, ведение и окончание характеризуют исполнение отдельно взятого тона. Штрихи же возникают только при соединении ряда звуков.

Различия между штрихами носят главным образом временной характер: их определяющим фактором служит отсутствие или длительность пауз между соединяемыми звуками. Имеются также некоторые особенности громкостной динамики в стационарной части звучания.

Существуют шесть основных штрихов: легато (**legato**), портато (**portato**), деташе (**detache**), нон легато (**non legato**), стаккато (**staccato**), стаккатиссимо (**staccatissimo**).

Легато (в переводе с итальянского – «связно») является единственным из семейства штрихов, не допускающим пауз при соединении звуков. Язык может участвовать только в извлечении первого тона. Штрих легато обозначается непрерывной линией, располагающейся над соединяемыми нотами (рис. 49).



Рис. 49

Названный штрих многолик. В зависимости от решения конкретных художественных задач он может быть дополнен обозначением акцента (акцентированное легато – см. рис. 50). При этом начало каждого из соединяемых тонов подчеркивается дыхательным толчком: язык не принимает участия в звукоизвлечении (кроме первого звука), паузы между звуками отсутствуют.



Рис. 50

Иногда в нотном тексте встречается словесное обозначение – легатиссимо (**legatissimo**). Оно призывает исполнителя играть соединяемые тоны как можно более связно, без толчков. Если под лигой – линией, обозначающей легато, – повторяются звуки

одной высоты, то второй из них, третий и т. д. обязательно исполняются с участием языка (рис. 51). Паузы между данными тонами должны быть минимальными, как при игре штриха портато.



Рис. 51

Портато («перенося», «неся») имеет только временное различие с легато. Исполнение данного штриха основано на употреблении мягкой атаки. Паузы между звуками минимальны: язык только на мгновение прекращает движение сжатого воздуха. Громкость звуков к концу стационарной части либо сохраняется, либо еле заметно увеличивается. Данный штрих обозначается черточками, расположенными над заливованными нотами (рис. 52).



Рис. 52

Деташе («раздельно») принадлежит к числу штрихов, опирающихся на твердую атаку. По сравнению с портато, паузы между звуками увеличиваются и составляют 15–25% от звучания. Как правило, деташе не имеет специального обозначения в нотном тексте. Но иногда композиторы обращают особое внимание исполнителей на необходимость точного выдерживания указанных длительностей и ставят специальные черточки над нотами (рис. 53).



Рис. 53

Штрих деташе может иногда сопровождаться знаками акцента (рис. 54), которые не изменяют временных соотношений звучания и пауз. Увеличивается лишь крутизна падения громкости к концу каждого из ряда звуков.



Рис. 54

Штрих нон легато («не связно») основывается на мягкой атаке. По сравнению с деташе, паузы между звуками увеличиваются. Для обозначения нон легато используются точки под лигой (рис. 55). Данный штрих занимает промежуточное положение между деташе и стаккато по длительности пауз и звучания.



Рис. 55

Стаккато («отрывисто») основывается на твердой атаке. Время звучания и пауз становится равным. Для обозначения стаккато используются точки над нотами (рис. 56).



Рис. 56

Стаккатиссимо («как можно более отрывисто») основывается на твердой атаке. Паузы между звуками становятся длиннее, чем само звучание. Для обозначения стаккатиссимо используются клинышки над нотами (рис. 57).



Рис. 57

При исполнении штрихов *портато*, *деташе*, *нон легато*, *стаккато* и *стаккатиссимо* все звуки завершаются с участием языка. Дыхание и губной аппарат должны работать так же, как при игре *легато*. Иначе говоря, длительность пауз между соединяемыми звуками – это функция языка, а не дыхания или губ.

Штрихи, исполняемые с участием языка, по мере ускорения темпа или дробления длительностей постепенно усредняются, приобретая временные признаки *деташе* или *нон легато*. Правда, двойное *стаккато* позволяет отодвинуть порог их нивелирования.

Каждый штрих имеет собственную сферу употребления. Несомненно, наиболее певучий из них – *легато*. Однако и *портато*, несмотря на расчлененность звуков, является штрихом *кантилены*. Вместе с тем, даже в умеренном темпе движение шестнадцатыми длительностями, исполняемое данным штрихом, создает впечатление примитивной и невыразительной игры с неясной артикуляцией.

Деташе – прием расчленения звуков, используемый наиболее часто и потому имеющий склонность к значительным модуляциям. Например, в крайних частях инструментальных концертов позднего барокко он приближается к современному *нон легато*, а в медленных произведениях – к *портато*. В целом же *деташе* характеризуется повествовательностью изложения.

Нон легато – штрих галантности и изысканности. Без него не обойтись в произведениях Ж. Б. Лойе, И. Стамица, М. Г. Монна, К. Каннабиха, Г. К. Вагензейля и других композиторов, чье творчество относится к стилям рококо и раннего классицизма. По мере ускорения темпа, *нон легато* утрачивает свою самобытность и воспринимается слухом как *стаккато* или *деташе*.

Штрих *стаккато*, исполняемый в медленном темпе, вызывает ощущение напряженного ожидания, тревоги и т. п. Быстрое или даже умеренное движение отрывистыми шестнадцатыми длительностями создает шутовское настроение.

Стаккатиссимо призвано оттенять отрывистость звучания, противопоставляя слитность и расчлененность звуков.

В исполнительстве на духовых инструментах существует ряд игровых приемов: *маркато* (*marcato*), *мартле* (*martele*), *тенуто* (*tenuto*), *глиссандо* (*glissando*).

Маркато («выделяя», «подчеркивая») служит дополнением к штрихам. Потому акцентированные звуки могут быть исполнены деташе, стаккато, стаккатиссимо или легато (рис. 58). Подобное нередко случается в музыкальных произведениях.



Рис. 58

Знак маркато (акцент) свидетельствует о том, что звук должен начинаться громче, чем заканчиваться. Если же исполнитель не выполняет данное требование, акцент у него не получается. Впечатление маркато возникает только в случае филировки звука. Однако данное правило действует не всегда. Если акцентом обозначен короткий звук, его следует просто сыграть на один нюанс громче (рис. 59). Данная рекомендация относится ко всем видам акцентов.

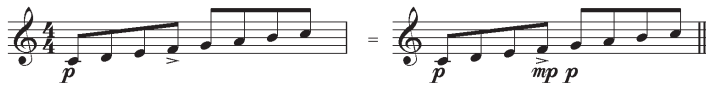


Рис. 59

Мартле («отчеканивая», «молотя») – знак, оказывающий психологическое воздействие на исполнителя. Как правило, композиторы используют данный прием в случае, когда требуется ровно выдержать очень громкий звук (звуки) без затихания. На самом же деле подобные фрагменты произведения исполняются штрихом деташе (рис. 60).



Рис. 60

Тенуто («выдержанно») – точное соблюдение длительности звука, указанной в нотном тексте. Черточка, предупреждающая

исполнителя о необходимости строгого следования авторскому замыслу, может располагаться над отдельной или несколькими нотами. Во втором случае tenuto исполняется штрихом деташе (рис. 61).



Рис. 61

Глиссандо («скользя») – прием соединения тонов путем плавного перехода с одной высоты звука на другую. Существует два обозначения данного приема – словесное и графическое. Последнее может иметь вид либо прямой, либо ломаной линии (рис. 62).

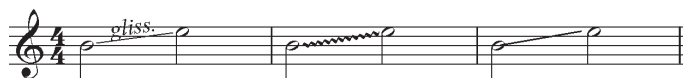


Рис. 62

При игре на медных духовых инструментах глиссандо – это всегда скольжение без фиксации высоты промежуточных звуков. Исполнители же на деревянных духовых (за исключением кларнета и саксофона), как правило, имитируют глиссандо, заполняя соединяемый интервал по хроматической гамме (рис. 63).



Рис. 63

Выразительные возможности штрихов чрезвычайно разнообразны. К тому же штриховой арсенал обогащается рядом игровых приемов. Однако вряд ли следует пытаться раз и навсегда связать некий штрих с конкретным музыкальным настроением. Ведь огромную роль в подобных ситуациях играет «окружение» – темп, фактура и др.

Игровые приемы и штрихи становятся средством выразительности только в музыкальном произведении. Наряду с этим, существуют и чисто технические задачи. Их заблаговременное решение еще до использования штрихов и приемов в том или ином музыкальном произведении позволит превратить исполнительские умения в средства выразительности.

Контрольные вопросы:

- 1. Что такое штрих, из чего он состоит?*
- 2. Как распознаются штрихи?*
- 3. Как называются 6 основных штрихов (обозначение и характеристика)?*
- 4. Какова сфера употребления каждого из штрихов?*
- 5. Какие игровые приемы существуют при игре на духовых инструментах?*

Тема 14.

ТЕХНИКА ИГРЫ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ФИЗИОЛОГИИ ВЫСШЕЙ НЕРВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Общеизвестно, что музыканты обладают различными техническими возможностями и способностями. Но, по сути дела, техника – это умение играть. В более узком смысле ее допустимо представить как мастерское владение звуком. Потому существует техника каждого из компонентов исполнительского аппарата – дыхания, языка, губ, рук. Весь процесс игры на том или ином музыкальном инструменте является совокупностью огромного числа разнообразнейших движений, совершаемых исполнителем и осмысленно, и в автоматическом режиме.

Данные современной физиологии свидетельствуют о том, что произвольные действия человека имеют многоуровневое построение. В их реализации участвует вся структура нервной системы.

Движения музыканта строятся на пяти основных психофизиологических уровнях – А, В, С, D, Е.

Уровень А расположен в спинном мозге. Он не производит внешне заметных движений, но выполняет важнейшую функцию - санкционирует и регулирует напряжение всех мышц. Данный уровень обеспечивает сохранение необходимых положений (поз) исполнительского аппарата или компонентов последнего в процессе игры. Однако восприятие соответствующей работы исполнителем имеет определенную сложность. Если усилия, прилагаемые музыкантом при игре, не превышают физических затрат, имевших место в предшествующей жизнедеятельности, человек не сможет критически оценить напряжения, возникающие в исполнительском аппарате. Указанное явление наглядно подтверждается тем, что учащиеся в процессе обучения приобретают всевозможные зажатости губ, рук и т. д. Впрочем, излишние усилия можно почувствовать и устранить, упражняясь в движениях, вызванных деятельностью уровня В.

Уровень В расположен в шейном отделе мозга. Поэтому его функции более сложны. Данный уровень осуществляет нецеленаправленные движения, т. е. организует согласованную и слажен-

ную работу обширных мышечных групп. Двигательные ощущения, вызванные его деятельностью, достигают сознания.

Функционирование уровней А и В не контролируется ни слухом, ни зрением. Вот почему исполнитель может судить о правильности своих нецеленаправленных движений, опираясь главным образом на внутримышечное восприятие.

Уровень С завершает структуру подкорки. Он обеспечивает точность движений, выступая своеобразным «штурманом» центральной нервной системы. Контроль над деятельностью психофизиологического уровня С осуществляется по двум независимым каналам, главным из которых является зрение. Вторым каналом обратной связи служат прежде всего внутримышечные ощущения. Благодаря им человек может ориентироваться в пространстве с закрытыми глазами или в полной темноте.

Уровень D расположен в нижнем слое коры головного мозга. Он руководит предметно-смысловыми действиями человека и направляет их к достижению поставленной цели.

Уровень E замыкает структуру центральной нервной системы. К его ведению относятся действия, объединяемые отвлеченным заданием или замыслом. Иначе говоря, с уровнем E связаны процессы абстрактного мышления человека.

Опираясь на представления о психофизиологической структуре движений, можно определить функции различных уровней в формировании исполнительских навыков музыканта.

Уровень E является ведущим. Он порождает исполнительский замысел и через нижележащие (подчиненные) ступени приводит звуковой результат игры на инструменте в соответствие с намеренным планом.

Уровень D непосредственно руководит действиями компонентов исполнительского аппарата и согласовывает указанные действия для получения полезного результата деятельности. Следует особо отметить, что данный уровень выполняет только трудовые операции. Он обеспечивает осуществление процессов звукоизвлечения и управления звучанием, а также соответствующие коррекции в действиях дыхания, губного аппарата, языка, рук.

Уровень С, выполняя поступающие свыше команды, отвечает за точность положения инструмента (мундштука, трости, лабиу-

ма), выверенность движений компонентов исполнительского аппарата.

Уровень В обеспечивает все движения дыхания, губ, рук, языка.

Уровень А включает соответствующие напряжения в мышцах компонентов исполнительского аппарата, удерживает требуемые положения корпуса, ног, пальцев и т. д.

Каждому человеку присущи индивидуальные двигательные задатки, поскольку психофизиологические уровни проявляют себя неодинаково активно у разных людей. Кроме того, для игры на ряде инструментов нужен специфический, только им присущий комплекс природной одаренности.

Безусловно, общемузыкальные данные необходимы всем исполнителям. Наличие чувства ритма, эмоциональной отзывчивости на музыку и т. п. – обязательная предпосылка успешного обучения будущего исполнителя. При этом комплекс музыкальной одаренности не гарантирует положительного конечного результата. Нужен еще ряд соответствующих двигательных задатков. Всем исполнителям при наличии музыкальной одаренности требуется хорошая подвижность пальцев рук. Если такая подвижность недостаточно развита, человек может быть хорошим музыковедом (в лучшем случае – дирижером), но не инструменталистом.

Беглость пальцев – врожденное качество, однако соответствующие показатели не статичны, они варьируются в течение жизни. По мере развития мозга улучшаются и двигательные координации человека. Нередко беглость появляется в возрасте 16–18 лет. Кроме того, она возрастает почти вдвое благодаря занятиям на инструменте. Мало подвержена изменениям лишь беглость у детей, которых принято называть вундеркиндами (чудо-детьми). Уровень их двигательных координаций уже в раннем возрасте практически адекватен взрослому человеку.

Разумеется, хорошая беглость пальцев – важный задаток. Но и она не служит гарантией успеха при обучении на целом ряде инструментов. В частности, если у человека отсутствует эффективный контроль над точностью движений, не основанный на зрительных ощущениях, подобный учащийся никогда не станет хорошим скрипачом, тромбонистом, пианистом, аккордеонистом

и т. д. Пальцы, руки не будут уверенно попадать на позиции или клавиши без взгляда на гриф, кулису или клавиатуру.

Несомненно, развитие техники игры на тех или иных музыкальных инструментах требует специфического комплекса природной одаренности. Вот почему даже высокоталантливый музыкант порой не сразу обретает свою исполнительскую специальность. В истории известны многие случаи, когда неудавшиеся инструменталисты становились замечательными музыковедами, средние исполнители – известными дирижерами, никчемный скрипач – блестящим пианистом, и т. д.

Моторная и музыкальная одаренность образуют синтез, который обуславливает индивидуальный подход к обучению начинающих исполнителей:

1. Музыкально и моторно (двигательно) одаренные учащиеся. Легко усваивают игровые движения, соответствующий контроль со стороны педагога им зачастую не нужен. Звуковой результат улучшается быстро, техника и художественно-образное мышление развиваются на благодатной почве.

2. Моторно одаренные учащиеся с посредственной музыкальностью. Они хорошо усваивают основные игровые движения, однако звуковой результат улучшается медленно. Здесь требуется целенаправленное развитие эмоционально-слуховой сферы. Впрочем, моторика всегда будет преобладать в игре такого рода музыкантов.

3. Музыкально одаренные учащиеся с посредственной моторикой. Музыкально-слуховые представления развиваются у них на благодатной почве (знают, как должно звучать, расскажут, как нужно играть). Наряду с этим, развитие техники сдерживается посредственной беглостью, игровые движения усваиваются сравнительно долго. Необходим постоянный двигательный контроль педагога, вплоть до автоматизации игровых действий учащегося.

4. Учащиеся с посредственными музыкальными и моторными данными. Их развитие по всем направлениям игры на инструменте затруднено. Таким ученикам присуще стремление к опоре на мышечно-силовые ощущения от движений компонентов исполнительского аппарата, что ведет к чрезмерному напряжению мышц,

а вследствие этого – к многочисленным зажатостям губного аппарата, рук и т. д. Данной категории начинающих исполнителей нужна постоянная помощь педагога на протяжении ряда лет.

Очевидно, такая классификация не может зафиксировать все оттенки сочетания моторности и музыкальности. Она дает лишь общее представление об этих сочетаниях – как, например, семь цветных карандашей основных тонов условно отображают спектр радуги.

Игровые движения, синтезируемые психофизиологическими уровнями в процессе занятий на инструменте, постепенно автоматизируются. В психологии автоматический способ выполнения какого-либо трудового (игрового) действия принято называть навыком.

Навыки подразделяют на два типа:

1) возникшие в результате непреднамеренных действий и обстоятельств (в их основе лежит условный рефлекс);

2) образовавшиеся вследствие произвольных действий. Здесь, помимо условных рефлексов, важную роль играют смысловые связи, т. е. механизмы интеллектуального порядка.

Отсюда вытекают характерные особенности каждого типа навыков. Первому присуще устойчивое закрепление движений, их шаблонное выполнение, а второму – разнообразие вариантов при реализации действия.

Порядок работы по формированию навыка второго типа предполагает следующие этапы:

– накопление знаний и определение правильных движений (действий), ведущих к образованию требуемого навыка;

– сохранение и уточнение действия;

– автоматизация и нахождение многочисленных вариантов.

Для приобретения нужного навыка следует ясно представлять себе то, что надо сыграть, выстраивая в сознании звуковой образ, который будет эталоном при сравнении результата исполнительских действий с первоначальным замыслом. Ведь музыкант должен изначально предвосхищать формирование звука с позиций высоты, громкости, тембра, длительности, а затем – с точки зрения соответствующих игровых движений и сопутствующих им ощущений.

Необходимым условием формирования и закрепления навыков является упражнение, которое призвано отвечать следующим требованиям:

- упражнение подразумевает четко обозначенную цель и конкретные результаты, которых надлежит добиваться;
- рекомендуется строго контролировать выполнение намеченного плана работы, чтобы не закреплять возможных ошибок;
- последовательность выполнения упражнений должна определяться с учетом постепенного их усложнения;
- упражнение нельзя прерывать на длительный период, иначе навык не образуется (или распадется);
- количество повторений упражнения должно быть достаточным для возникновения и закрепления навыка.

Следует заметить, что нельзя репетировать одно и то же движение (действие) десятки раз подряд. Ведь кора головного мозга, при участии которой формируется навык второго типа, постепенно устает от однообразной работы и начинает совершать ошибки. Подкорка же, запечатлевающая и хранящая информацию, более вынослива и потому запоминает все, включая ошибочные действия. От подобной работы исполнитель получает очень много вреда.

Количество повторений, приносящих пользу музыкантам (вне зависимости от типа нервной системы), равно десяти. Затем следует заняться выполнением другой работы, а через несколько минут вновь сделать требующееся упражнение. Если при десятикратном его повторении девять попыток оказываются успешными, то ближайшая цель (первичное формирование навыка) достигнута.

Двигательные навыки, образующие множество функциональных сочетаний (цепей), как правило, при игре неподконтрольны сознанию. Ведь взрослый человек на протяжении короткого времени способен удерживать под синхронным наблюдением до семи объектов внимания, ребенок же – не более трех. Отсюда проистекает важная особенность работы с детьми: нельзя требовать от ребенка синхронного контроля над многими параметрами игры на инструменте.

Автоматизация игровых движений и степень их осознаваемости находятся в обратно пропорциональной зависимости. Иначе говоря, чем выше автоматизация, тем ниже осознаваемость.

Есть все основания полагать, что игровые движения автоматизируются на определенных психофизиологических уровнях: положение и упругость губ – на уровне А; движения компонентов исполнительского аппарата – на уровне В; положение трости, мундштука, губок флейты – автоматизм уровня С; управление непосредственными действиями исполнительского аппарата – на уровне D; художественная сторона исполнения (качественные характеристики игры) обеспечивается уровнем Е.

Высший уровень коры головного мозга не только генерирует идеи, гипотезы, решения, но и действует в автоматическом режиме. К примеру, музыкант не затрачивает много времени на постижение произведения, написанного в известном ему стиле.

Активное участие уровня Е в формировании исполнительского навыка принято называть осознанным усвоением учебного материала. Игровые движения, выработанные таким путем, быстро обогащаются новыми вариантами, а при необходимости могут быть легко преобразованы.

Коррекция автоматизмов, сформированных в работе исполнительского аппарата, достигается тренировкой основных игровых движений без звукообразования. Благодаря этому перед музыкантом открывается путь к быстрому исправлению недостатков в деятельности компонентов, обеспечивающих звукоизвлечение при игре на духовых инструментах.

Следует помнить, что в основе исполнительской техники лежит быстроедействие мышц, составляющих исполнительский аппарат. Оно является врожденным свойством. Педагог лишь помогает учащемуся приспособить природные задатки к условиям игры на инструменте (и не более) посредством гамм, упражнений, этюдов, произведений концертного репертуара. Но учитель не в силах изменить нервную систему ученика с тем, чтобы она работала быстрее. Это незыблемое правило нужно учитывать в практической деятельности педагога музыкальной школы. Хорошая техника формируется только на основе хороших задатков.

Контрольные вопросы:

1. Что такое техника?
2. Что представляют собой психофизиологические уровни А, В, С?
3. Что представляют собой психофизиологические уровни D, E?
4. Какие функции выполняют психофизиологические уровни в формировании исполнительских навыков музыканта?
5. Какова роль индивидуальных двигательных задатков в выборе музыкальной специальности?
6. Что такое синтез музыкальной и моторной одаренности (типы учащихся)?
7. Что такое навык (типы навыков, их характеристика)?
8. Каков порядок работы по формированию навыка?
9. Где и как автоматизируются игровые движения?

Тема 15.

КОНТРОЛЬ НАД ДЕЙСТВИЯМИ КОМПОНЕНТОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА

При игре на духовых инструментах от музыканта неизменно требуется большая сосредоточенность внимания, т. е. умение представлять (предслышать), слушать свою игру, принимать мгновенные решения по управлению звучанием.

Особо важна концентрация внимания в процессе занятий-упражнений, в ходе которых вырабатываются какие-либо автоматизмы игровых приемов. Главным недостатком подобных занятий является сложность или даже невозможность зрительного контроля над положением компонентов исполнительского аппарата перед звукоизвлечением и над их движениями при управлении звучанием инструмента. В данной ситуации педагог, работающий с учеником, должен обратить внимание своего подопечного равным образом на звуковой результат и на ощущения, не основанные на слуховом или зрительном восприятии. Начинаящему музыканту необходимо научиться осуществлять контроль над действиями компонентов своего исполнительского аппарата прежде всего посредством чувственного комплекса, исходящего от работы мышц и кожной восприимчивости.

На остроту ощущений воздействуют внутренние и внешние факторы среды.

Внутренние факторы характеризуются состоянием центральной нервной системы, органов и мышц, участвующих в звукоизвлечении.

Внешние факторы включают в себя акустику помещения, температуру и влажность воздуха, определенные качества инструмента и т. п.

Внешние и внутренние факторы среды не отличаются постоянством, а скорее, наоборот, склонны к частым переменам. Благодаря этому сохранение стереотипного звукового результата при столь изменчивом влиянии указанных факторов отнюдь не связано с закреплением отдельного ряда ощущений, но является следствием воздействия на управление звучанием разнообразных чувственных коррекций, выработавшихся у музыканта в процес-

се приспособления исполнительского аппарата к игре на инструменте.

Ощущения, не основанные на слуховом или зрительном восприятии, разделяются на три типа:

1) двигательные – следствие работы мышц дыхания, губного аппарата и т. п.;

2) вибрационные – результат вибрации инструмента, губ, трости, воздуха, находящегося внутри исполнителя;

3) осязательные – следствие воздушного давления в воздухоносных путях музыканта, контакта губ с мундштуком, тростью, губками флейты и т. д.

Определенные ощущения возникают в результате раздражения нервных окончаний-рецепторов (т. е. «воспринимателей»).

По месту расположения рецепторов ощущения делятся на три группы:

1) внешние (экстероцептивные) – прикосновение, трение, давление, вибрация и т. д.;

2) внутренние (интероцептивные), исходящие от внутренних органов;

3) внутримышечные (проприоцептивные) – чувство напряжения, усилия, движения.

Внешние ощущения воспринимаются и осознаются сразу же. Потому в течение первого года занятий ученик преимущественно опирается на них при управлении звучанием инструмента. Сигналы, поступающие от работы внутренних органов, могут реально оцениваться по прошествии указанного года. Комплекс внутримышечных и костных ощущений осознается постепенно в течение 5–7 лет.

Двигательное чувство формируется очень медленно. Оно значительно уступает слуховым или зрительным ощущениям в яркости и отчетливости. Однако в процессе занятий исполнители достигают большой точности проприоцептивного контроля.

Осознаваемость ощущений предопределяется психофизиологическими уровнями построения движений. В частности, действия компонентов исполнительского аппарата, непосредственно управляющих звучанием инструмента, регулируются в основном уровнями А и В, которые воспринимают лишь внутримышечные

процессы. При этом мышечные напряжения (т. е. работа уровня А), как правило, не достигают сознания. Однако музыкант может определить степень усилий при помощи движений, строящихся на уровне В. К примеру, если учащийся впервые взял в руки инструмент, специалисту будет заметно, что пальцы чрезмерно напряжены. Ученик же не ощущает излишнего усилия, т. к. оно не превышает физических затрат, имевших место в предшествующей жизнедеятельности. Но только учащийся пошевелит хотя бы одним пальцем – и степень мышечного напряжения становится в определенной мере осознаваемой. Поэтому все коррекции движений, управляемых уровнем А, следует производить через уровень В: «пошевели пальцами», «опусти плечи» и т. п.

Во время игры на инструменте у музыканта возникают вибрационные ощущения, вызываемые звукообразованием. Колебательная энергия, распространяясь в мышечных тканях губ, в воздухоносных путях исполнителя, достигает не только слуховых органов, но даже диафрагмы.

Вибрационные ощущения, ясно осознаваемые исполнителем, исходят от рук, губ, полости рта, глотки и гортани. Весьма сильным является восприятие мягкого нёба, в котором находится большое количество рецепторов вибрации.

Ощущения данного типа позволяют исполнителю оценить – как работают губы, трость, какова отзывчивость инструмента?

Временная потеря вибрационного чувства, привычного музыканту, нередко ведет исполнителя к поиску выхода из создавшегося положения в подборе тростей или мундштуков. Ничего хорошего из этого не получается. К примеру, частая смена мундштуков наносит столь ощутимый ущерб губному аппарату, что даже извлечение звука становится проблемой. Опытные педагоги знают, как избежать последствий «мундштучной болезни»: главное – не допускать ее возникновения. Если же преподаватель упустил момент и учащийся попал в круговорот смены, например, тростей, необходимо настоять на возврате к исходному варианту. В итоге через две-три недели все придет в норму. Важно отметить и другое: самостоятельный поиск начинающим музыкантом оптимальных (на его взгляд) тростей или мундштуков, которые будто бы гарантируют великолепный звуковой ре-

зультат, – это признак неполного доверия педагогу со стороны ученика.

Мышечные и вибрационные ощущения тесно связаны с кожной чувствительностью и глубинным осязанием, т. е. с восприятием тканей, находящихся под кожей.

Осязательное чувство осознается исполнителем сразу же и формируется раньше других. В манипуляциях с тростью учащийся довольно скоро устанавливает границы ее контакта с губами: расположение относительно углов рта, глубину захвата и др. Посредством осязательных ощущений определяется сила упругости и прижима трости. При игре на медных духовых инструментах данные ощущения позволяют музыканту оценить площадь контакта губ с мундштуком и степень его давления на губной аппарат.

При формировании осязательных ощущений, исходящих от работы губного аппарата, нужно быть очень осторожным. К примеру, яркость восприятия зависит от давления, приложенного к тому или иному участку тела. Желая «почувствовать» трость или мундштук, учащийся увеличивает прижим. Если эта «инициатива» ускользнет от внимания педагога, начинающий музыкант может приобрести зажатость губного аппарата.

Осязательные ощущения играют важную роль в управлении исполнительским дыханием. Для их обострения музыканты издавна пользуются опоясыванием, которое позволяет осознать движения, совершаемые дыхательным аппаратом при игре на инструменте. Ведь исполнитель не может увидеть и оценить правильность смещений своих стенок грудной клетки и брюшной полости. Польза от опоясывания не вызывает сомнений. Но при этом следует учитывать ряд важных моментов.

Как правило, значительная площадь опоясывания вызывает затруднения дыхательных движений. Это особо сказывается при ширине пояса в 10 см и более. Слишком тонкий пояс врежется в мышцы и вызывает болезненные ощущения. Ширина 2,5–4 см является максимально приемлемой. Пояс нужно располагать над боковыми выступами тазобедренной кости (для грудного и грудобрюшного дыхания) или чуть ниже ребер (при грудном типе). Опоясывание должно быть таким, чтобы в конце выдоха пояс облегал талию, но не врезался в мышцы.

Данный прием обострения осязательных ощущений, исходящих от дыхательного аппарата, приносит большую пользу в течение трех начальных лет обучения. Но по мере осознания других чувственных сигналов многие исполнители прекращают использовать опоясывание. Впрочем, есть и те, кто не расстается с указанным способом контроля над дыхательными движениями на протяжении всей творческой жизни.

Сила опоясывания может иногда оказывать положительное влияние на состояние исполнительской формы музыканта. Ухудшение последней связано, как правило, с временной утратой привычных (эталонных) ощущений, что нередко обуславливается воздействием самых различных процессов, протекающих в организме. Быстрому восстановлению двигательных ощущений дыхания способствует усиление осязания посредством более тугого опоясывания.

Комплекс ощущений исполнительского аппарата музыканта, играющего на духовом инструменте, складывается из внешней, внутренней, внутримышечной и костной чувствительности, которой наделены губной аппарат, дыхание, руки и т. п. Особенности восприятия (тип нервной системы, насыщенность кожи, слизистой оболочки и костных тканей определенными рецепторами) и степень тренированности – вот что определяет остроту ощущений. Данное обстоятельство является главной причиной различий в педагогических оценках работы компонентов или исполнительского аппарата в целом с позиции синтеза чувств, возникающих при игре того или иного музыканта.

Полное совпадение ощущений, образующихся при игре на духовых инструментах, у исполнителей бывает крайне редко. Потому всякие попытки педагога объяснить ученику принцип работы исполнительского аппарата с позиции собственного чувства или чьих-нибудь описаний в лучшем случае бесполезны. В худшем же молодой музыкант, который пытается освоить технический прием, опираясь на чужие ощущения, может приобрести трудноисправимый недостаток. Прибегая к подобным объяснениям, следует соблюдать крайнюю осторожность.

Ощущения, не основанные на слуховом или зрительном восприятии, как средство контроля за действиями исполнительского

аппарата или его компонентов развиваются на благодатной почве, когда учащийся избавлен от всевозможных зажатостей. Педагогу нужно помнить, что чувственный синтез по сути своей является следствием, а не причиной определенного звучания.

Если в процессе занятий достигнут положительный результат, необходимо выяснить у учащегося – как изменились его ощущения, что в них появилось нового? Именно это новое (пусть даже и необычное) музыкант должен закрепить и постоянно сохранять при игре.

Формирование ощущений следует подчинить принципу: от замысла – к правильному действию (движению) – к качественному звучанию – к осознанию и запоминанию возникающего чувства. Попытка нарушить логическую последовательность, присущую данному принципу, неизбежно ведет к потере времени.

Контрольные вопросы:

- 1. Когда особенно важна концентрация внимания?*
- 2. Какие факторы воздействуют на остроту ощущений?*
- 3. На какие типы и группы делятся ощущения?*
- 4. Чем определяется осознаваемость ощущений?*
- 5. Какова роль вибрационных ощущений?*
- 6. Какую роль играют осязательные ощущения?*
- 7. Какое значение имеет опоясывание? Как им пользоваться?*
- 8. Возможно ли буквальное совпадение ощущений?*
- 9. Какой принцип должен быть положен в основу формирования ощущений?*

Тема 16. СЛУХОВОЕ ВОСПРИЯТИЕ

Главным каналом контроля над звукоизвлечением и звукообразованием является музыкальный слух. Он дает исполнителю информацию о звуковом результате деятельности и тем самым оказывает регулирующее влияние на формирование целесообразно организованных игровых движений. Музыкальный слух согласовывает работу компонентов исполнительского аппарата не напрямую, а косвенно, сообщая в центральную нервную систему сведения о соответствии (или несоответствии) конечного результата деятельности намеченному плану (замыслу). Благодаря последующим коррекциям постепенно вырабатываются ощущения, не основанные на слуховом или зрительном восприятии. Этими ощущениями и руководствуется музыкант, управляя своим исполнительским аппаратом.

Слух человека представляет собой сложнейшее изобретение природы, предназначенное для восприятия весьма широкой полосы звуковых частот. Ни один из каналов обратной связи не имеет столь большого набора вибрационных рецепторов. Все иные органы, включая зрение, могут воспринимать изменения во внешней и внутренней среде человека с частотой в десятки раз за секунду. Различительные же возможности слухового анализатора почти в тысячу раз выше. Так, например, дети ощущают звуковые колебания в диапазоне от 16 до 22000 Гц. Правда, с возрастом чувствительность слуха снижается, и взрослые улавливают частоты до 18000 Гц, а люди пожилого возраста – до 12000 Гц.

Слышимость звука в воспринимаемой слухом полосе частот неодинакова. Потому реальная сила звучания и оцениваемая человеком громкость, как правило, не совпадают. Указанное обстоятельство стало причиной того, что существуют различные единицы измерения характеризуемых параметров. Сила звука оценивается в децибелах, а громкость – в фонах. Наглядное представление о зависимости слухового восприятия человека от частоты колебаний дает таблица 1. К примеру, низкий звук с частотой 50 Гц, имеющий силу 40 дБ, не улавливается человеком,

т. е. не обладает громкостью. Лишь при частоте колебаний около 2000 Гц сила звучания и ее восприятие совпадают.

Таблица 1

Частота звука (Герц)	Сила звука (децибел)	Громкость звука (фон)
50	40	0
200	12	0
500	6	0
1000	3	0
2000	0	0
2500–10000	6	0

Способность слуха к различению звука по высоте также неодинакова. Эта способность достигает максимума к частоте 2500 Гц. Однако по мере понижения высоты звука различительное свойство слуха ухудшается. Вот почему духовые инструменты, чьи регистры расположены преимущественно в частотной области до 500 Гц (туба, фагот, тромбон), обладают невысокой мелодической подвижностью. Кроме того, на нижних звуках с трудом выстраиваются и унисоны, и аккорды. Так, если при игре двумя фаготами *си-бемоль* контроктавы слышно одно биеение в секунду, разница в высоте достигает $1/6$ тона. Слух улавливает нестройность, но исполнитель далеко не всегда может оценить ее реально и внести соответствующие коррективы в управление звучанием инструмента (особенно на коротких звуках). В средних регистрах флейты, гобоя, кларнета разница в $1/6$ тона при игре унисона приводит к возникновению биений с частотой 10–15 колебаний в секунду. Тем самым не только улучшается различительная способность слуха к высоте звуков – одновременно возникает ощущение большей мелодической подвижности конкретного инструмента.

Важнейшим свойством слуха является способность к суммарному восприятию простых (синусоидальных) тонов. Если они находятся в гармонических отношениях, человек ощущает, наряду с высотой и громкостью нижнего из этих тонов, еще нечто, от-

личающее данное созвучие от чистого тона. Упомянутое «нечто» и есть тембр – окраска звука. Ее определяют пять основных факторов:

- порядок чередования гармоник и их сила;
- количество и расположение формант;
- частотная зона, которую охватывает спектр;
- атака;
- сопутствующие шумы.

Различная сила гармоник в спектре звука может оцениваться человеком с позиций речевого опыта (гнусавое, гортанное звучание) или с опорой на зрительные и осязательные ощущения (звук яркий – тусклый, жесткий и т. п.).

Под формантой в акустике принято понимать зону повышенного звукового давления в спектре. К примеру, в речи гласные различаются только в тембре: на одной высоте и громкости можно без труда произнести – а-о-у-э-и. В спектре каждого из данных звуков есть особая зона, в которой гармоники (обертоны) звучат громче других. Она и называется формантой. По такому же принципу, аналогично речи, различается окраска звуков духовых инструментов.

Протяженность частотной зоны, которую охватывает спектр звучания, является фактором тембра, определяющим объемность и полетность (помехоустойчивость, проникаемость, носкость) звука. Его специфические характеристики: широкий, узкий, пустой, рыхлый и др. – возникают по причине различий в интенсивности гармоник. Полетность звука духовых инструментов определяется в большинстве случаев конструктивными особенностями. К примеру, гобой способен пробиться сквозь довольно громкое звучание оркестра, а фagот – нет, поскольку слух лучше воспринимает высокие частоты. Наряду с этим, форманта у фagота расположена ниже, чем у гобоя, что также накладывает отпечаток на ощущение громкости звука.

Полетное звучание позволяет сделать звук слышимым при сравнительно небольшой громкости. Данное качество достигается только путем поиска. Заметным признаком полетности звука является легкий звон или даже небольшое зудение, слышное в тембре при расположении слушателя рядом с исполнителем. Этот признак становится незаметным на удалении 5–7 метров от игра-

ющего. Когда же зудение слышно и на указанной дистанции, от него следует избавиться.

Важнейшее значение для узнаваемости того или иного инструмента имеет атака звука. Так, например, записи тембров звучания фагота и валторны, гобоя и трубы, лишенные переходного процесса (посредством стирания с магнитофонной ленты), слушатель различить не способен.

Атака оказывает большое влияние на восприятие тембра. В частности, ясно различимый скрип или хрип в начале звука (чрезмерный по длительности переходный процесс) вызывает у слушателя ощущение скрипучего звучания.

Тембр звука в значительной мере зависит от сопутствующих шумов, которые возникают благодаря движению и завихрениям воздуха, а также от биений тростевых лепестков. У одних исполнителей эти призвуки слышны больше, у других – меньше. Полное избавление от сопутствующих шумов невозможно, но снижение их уровня – задача вполне достижимая.

Восприятие исполнителем звукового результата своей игры на инструменте отличается от такового у слушателей. Если восприятие публики обуславливается удаленностью звукового источника, крутизной звуковой волны, уровнем реверберации в зале, то на слуховое ощущение играющего на духовом инструменте оказывают влияние лишь акустические особенности помещения. К примеру, длительные занятия в гулком классе (обладающем высоким уровнем реверберации) ведут к дезориентации и растренированности слуха, к некоторому нарушению согласованности в действиях компонентов исполнительского аппарата. Напомним, что при игре на духовых инструментах недостижима идеальная ровность звучания. Исполнитель, упражняясь в длительных звуках, сводит их нестабильность лишь до минимально допустимого уровня. В гулком помещении высотная, громкостная и тембровая динамика сглаживается реверберацией. Слух утрачивает самую возможность реально оценивать звуковой результат. В итоге исполнительский аппарат теряет способность к эффективному управлению процессом звукообразования.

Играя на инструменте, учащийся опирается на свои музыкально-слуховые представления, в основе которых лежат

прежде всего амплитудно-частотные соотношения звуков. Большую роль в формировании этих представлений играют не только занятия в классе специальности, но и слушание музыки, расширение музыкального и общего кругозора, социальный опыт человека и среда обитания.

Значительное влияние на музыкальное восприятие учащегося оказывает психологическая установка – целостное состояние психики, определяемое задачами конкретной деятельности, с учетом полезного результата и условий действия. Ведь возникающая перед человеком цель настраивает механизмы центральной нервной системы на выполнение поставленных задач. Соответствующим образом готовятся органы чувств и ориентирования, а также мускулатура; намечаются мысленные планы и прогнозы результата деятельности. Следовательно, произвольным восприятием управляет *предвосхищающая установка*. Она извлекает из памяти именно те действия, которые позволяют сформировать общее предположение об объекте наблюдения, прогнозировать развитие воспринимаемого процесса.

Итак, музыкант должен хорошо представлять себе результат деятельности и пути достижения намеченной цели. Однако не секрет, что исполнитель на духовом инструменте, даже имея ясную установку, допускает неточности в интонировании, что тембр звуков, извлекаемых разными учащимися, совпадает крайне редко, хотя их действия внешне выглядят одинаковыми.

Конечно, причину недостатков в управлении звучанием можно объяснить плохо развитым слухом, но это далеко не всегда бывает правильным. К примеру, в некоторых случаях тот или иной исполнитель дает очень точную характеристику тембра при игре других музыкантов, а когда играет сам, возникает впечатление, что он неадекватно оценивает фактический звуковой результат. Причина данного явления заключена в специфике слухового восприятия музыкантов-духовиков.

При игре на духовых инструментах звуковая энергия, вызванная колебаниями губ или трости, частично распространяется в воздухоносных путях исполнителя, рассеивается в мышечных и костных тканях. Во время звукообразования вибрируют щеки, весь череп, шея, грудная клетка вплоть до диафрагмы.

Среднее и внутреннее ухо (особенно, улитка) находятся в твердой височной кости. Звуковые колебания, вызывая ее вибрацию, достигают органов слуха не только снаружи, через ушную раковину, но и изнутри – сквозь кости и мягкие ткани. Вот почему музыкант дополнительно слышит еще не облагороженное инструментом звучание. Наряду с этим, обратная связь исполнителя принимает извне такую же информацию, какую получает слушатель. В итоге звуковые волны, поступающие к органам слуха из полости рта и внешней среды, образуют синтетический сигнал, который создает у исполнителя неверное представление о реальном звучании – конечном результате деятельности. Влияние внутренней вибрации на восприятие звучания различается. На одного музыканта она воздействует сравнительно сильно, на другого – слабо, что предопределяется анатомическими особенностями организма конкретного учащегося.

Существенное искажение информации о реальном звучании инструмента может привести к значительному ухудшению контроля со стороны исполнителя не только над тембром, но и над атакой звука. Постепенно у музыканта вырабатывается неверная самооценка своей игры: учащийся не слышит ни плохих звуковых качеств, ни приблизительного интонирования, ни манерности исполнения. Однако у людей, склонных к самостоятельности в мышлении и деятельности, подобное искажение информации, слуховой обман вызывают реакцию активного поиска, в ходе которого используется помощь других лиц. Фраза, широко известная в среде певцов и исполнителей на духовых инструментах: «Послушай, так звучит лучше или так?» – является, с одной стороны, свидетельством слухового обмана, с другой, – активного поиска.

Важнейшую роль в формировании правильного слухового восприятия учащегося играет педагог. Учитель может оказать содействие ученику в оценке качеств звучания как посторонний слушатель. Благодаря этому начинающий музыкант, шаг за шагом, создаст в собственном сознании образ «своего» звука и приспособится к нему.

Контрольные вопросы:

1. Какова роль слухового восприятия?
2. Чем отличается слух от других чувств (разрешающие возможности слуха)?
3. Какие факторы определяют тембр звука (дать их характеристику)?
4. Почему исполнитель на духовом инструменте воспринимает звуковой результат своей игры иначе, чем слушатель?
5. Что такое психологическая установка?
6. Как слуховое восприятие обманывает исполнителя на духовом инструменте?

Тема 17.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ

Все несметное богатство музыкальных образов, создаваемое композитором и исполнителем, рождается при непосредственном участии музыкального слуха. Последний бывает внешним и внутренним.

При поступлении звукового сигнала из окружающего пространства слуховые органы передают импульс в соответствующий центр нервной системы, где осуществляется анализ информации. Таков принцип действия внешнего слуха.

Внутренний слух формируется у человека в результате накопления памятью звуковых сведений о внешней среде. Эта информация хранится для сличения поступившего сигнала с уже имеющимися образцами в кладовой центральной нервной системы. Кроме того, внутренний слух позволяет извлекать из памяти закрепившиеся звуковые сведения, создавать из них музыкальные образы, силой воображения представлять звучание отдельного инструмента или целого оркестра.

Внешний и внутренний слух бывает абсолютным и относительным.

Абсолютный слух – это способность человека устанавливать соответствие между высотой звука и нотой. Вместе с тем, данный тип слуха позволяет музыканту, как правило, воспроизводить голосом высоту звука, фиксируемую определенной нотой, без предварительной настройки.

В основе абсолютного слуха лежит обостренная память на высоту звука. Если, к примеру, начинающий музыкант играет на инструменте, настроенном на полтона ниже общепринятого звуковысотного уровня, то указанный исполнитель воспринимает и оценивает *ля-бемоль* как *ля*.

Абсолютный слух не является качеством, присущим только человеку: у собак зачастую также имеется обостренная память на высоту звуков. Данный тип слуха не служит гарантией успеха при обучении игре на духовых инструментах. Его главный недостаток заключен в зонном характере восприятия высоты звуков. К примеру, музыкант, руководствующийся только абсолютным

слухом, может играть *ля* первой октавы в пределах 432–450 Гц и не ощущать фальши. Подобный исполнитель оказывается неспособным и выстроить устойчивые интервалы *относительно* заданного тона.

Существует и другая крайность «абсолютной» памяти: малейшее изменение настройки инструмента вызывает у исполнителя панику, т. к. высота звуков не совпадает с имеющимся у него эталоном.

Очень часто музыканты, обладая абсолютным слухом, проявившимся уже в первые месяцы обучения, играют фальшиво. В этом нет ничего удивительного: ведь художественно оправданное интонирование опирается на разрешающие возможности относительного слуха.

Относительный слух – способность воспроизводить звуки относительно заданной высоты. Без данного типа слуха не обойтись музыканту, играющему на инструменте с неточной фиксацией частоты тонов. Ведь использование самых правильных аппликатур никогда не сможет гарантировать исполнителю-духовнику убедительность интонирования. Потому педагог должен всемерно способствовать формированию относительного слуха.

Музыкальный слух исполнителя на духовом инструменте представляет собой сложное явление. Учащемуся надлежит не только предвосхищать звук с позиции высоты, громкости, тембра и длительности, но и предусматривать физические усилия, необходимые для осуществления требуемого звукообразования. Не случайно у отдельных музыкантов абсолютный слух обнаруживается лишь спустя годы после начала обучения игре на том или ином духовом инструменте. Впрочем, природа указанного слуха отличается от описанного ранее. Зачастую способность «угадывать ноты» возникает при наличии в руках инструмента (нередко с прикладыванием мундштука или трости к губам), т. к. в процессе предшествующего обучения слуховое восприятие получило серьезное подкрепление в виде ощущений, возникающих при звукоизвлечении и звукообразовании. Следовательно, память на высоту звука приобрела необходимую опору.

Немаловажное значение для формирования музыкального слуха имеет зрительный контроль. Ведь при игре по нотам дея-

тельность исполнительского аппарата начинается с восприятия условных знаков, фиксирующих высоту звуков. По сути дела, зрение вместе со слухом корректирует звуковой результат.

Таким образом, музыкальный слух исполнителя на духовых инструментах является синтезом слуховых, осязательных, вибрационных, внутримышечных, зрительных ощущений.

Конечно, слуховое восприятие не ограничивается лишь оценкой звуковысотных соотношений. Оно включает в себя все разновидности анализа – ритмического, гармонического и т. п.

Музыкальный слух исполнителя на духовом инструменте формируется преимущественно в специальном, ансамблевом и оркестровом классах. Определенные предпосылки этому создает и сольфеджио. Его роль важна в период получения начального образования. Несомненна польза от слухового анализа звуковых интервалов, лада, аккордов для общей музыкальной грамотности исполнителя. Положительный эффект не столь значителен при сольфеджировании мелодий (особенно с названием нот) и вовсе мал от написания диктантов. Ведь в старших классах музыкальной школы учащийся, играя на инструменте, чаще всего интонирует мелодию с такой скоростью, которая совершенно недоступна голосовому аппарату данного музыканта. Помимо этого, далеко не каждый человек способен хорошо управлять своим голосом, даже имея превосходный слух. В общем, нельзя рассматривать сольфеджио в качестве главного подспорья при формировании звуковысотного чувства. Для исполнителей на духовых инструментах указанная дисциплина и в музыкальной школе выполняет лишь вспомогательную функцию.

Формирование музыкального слуха – задача сложная и весьма ответственная. При этом педагог должен учитывать некоторые важные обстоятельства. Хороший слух можно сформировать только на основе ярких врожденных задатков – ведь не способно растение взойти без семян! При благоприятных условиях оно поднимается и расцветает даже без помощи человека. Так и музыкальный слух может сформироваться без целенаправленных действий. Но данный процесс обычно принимает затяжной характер, поскольку учащийся идет путем поиска, накапливая и

положительный, и отрицательный опыт, который приобретается под влиянием музыкальной среды.

Роль педагога в формировании музыкального слуха начинающего исполнителя чем-то напоминает функцию садовника, придающего саду ухоженный вид.

Работа по воспитанию слуха начинается одновременно с первыми извлечениями звука. Например, достижение ровности звучания приучает восприятие и последующие действия исполнительского аппарата к дисциплине, к сравнительно стабильной работе.

Очередным шагом педагога является разъяснение учащемуся принципа работы губ и дыхания при понижении и повышении, усилении и ослаблении звука. Чаще всего к овладению данными умениями рекомендуется приступать через несколько недель после начала звукоизвлечений с инструментом. Конечно, будущий музыкант и за этот период времени может научиться играть фальшиво (даже при наличии хорошего звуковысотного чувства). Потому педагога ожидает настойчивая и кропотливая работа по исправлению интонирования.

Фальшивая игра на инструменте в значительной мере является плохой привычкой. Если педагог пассивно ожидает, что все устроится само собой, по мере развития техники исполнительского аппарата, имеющиеся неточности интонирования превращаются в навык, в автоматическое выполнение ошибочных действий. Слух постепенно привыкает к ряду чрезмерно завышенных или заниженных звуков и оказывается неспособным к критической оценке высотных соотношений.

Существует ряд способов формирования правильных слуховых представлений:

- 1) исправление фальшивой игры;
- 2) точное интонирование устойчивых интервалов, обучение грамотной игре неустойчивых интервалов.

Исправление фальшивой игры осуществляется двумя путями. Первый из них предполагает работу с тюнером. Как правило, неточными бывают несколько звуков. Потому следует предварительно настроить их по тюнеру, а затем довести правильные действия исполнительского аппарата до безошибочного многократного повторения. Порядок работы может быть таким:

– ученик корректирует высоту звука, глядя на экран тюнера;
 – учащийся извлекает звук и затем, не прерывая его, смотрит на показания тюнера, чтобы проверить правильность своих действий;

– исполнитель играет «неблагополучные» звуки, а педагог сверяет точность интонирования с тюнером.

Далее рекомендуется перейти к упражнениям в последовательностях, состоящих из гамм и трезвучий (в том же порядке).

Конечно, упражняясь с тюнером, следует учитывать, что он лишь помогает избавиться от чрезмерной фальши, но не развивает высокохудожественного интонирования.

Существует и другой путь уточнения высоты звуков, хорошо зарекомендовавший себя в начальный период обучения. Педагоги нередко делают пометки карандашом прямо в нотном тексте: В – выше, Н – ниже. Эти пометки (рис. 64) напоминают ученику, что указанные звуки нужно играть выше или ниже. С одной стороны, такой путь менее точен, чем исправления при помощи тюнера, с другой, – требует большей активности самого исполнителя. Хороший результат достигается и благодаря сочетанию обоих методов.



Рис. 64

Убедительному интонированию способствует овладение исполнением устойчивых интервалов. К ним принадлежат: чистая прима (повторение звука на одной высоте), чистая кварта, чистая квинта, чистая октава и, в некоторой степени, тритон. Все прочие интервалы неустойчивы. Их размеры зависят от лада, аккорда, движения мелодии, в общем, от местоположения.

Умение играть устойчивые соотношения звуков приобретается в процессе занятий, включающих два этапа:

- 1) работа с постоянным источником звука и тюнером;
- 2) игра с партнером и тюнером.

На первом этапе учащийся должен сформировать слухомоторный навык исполнения интервалов относительно стабильного ис-

точника звука, роль которого с успехом выполняют электромузыкальные инструменты или второй тюнер со встроенным генератором звука. Последовательность указанных упражнений может быть такой:

- тюнер настраивается на частоту источника звука;
- учащийся играет унисоны с постоянным источником, контролируя себя при помощи тюнера, а затем – только слухом;
- исполнитель учится выстраивать интервалы от заданного звука (рис. 65), проверяя интонирование тюнером и слухом.

Игра с партнером – это значительное усложнение задачи интонирования. Ведь звук, даже извлекаемый высококвалифицированным исполнителем, уступает электромузыкальным устройствам в стабильности. Потому учащемуся будет труднее выстраивать устойчивые интервалы от заданного тона. В подобных случаях для контроля точности интонирования необходимо пользоваться двумя тюнерами (особенно когда упражняются двое учащихся). Но следует помнить, что нельзя руководствоваться показаниями технических средств на протяжении длительного времени. Работа с тюнером – это включение зрительного контроля в дополнение к слуховому анализу. А в процессе жизнедеятельности человек получает большую часть информации о состоянии окружающей среды от зрения. Видимые образы несоизмеримо ярче тех, которые воспринимаются другими органами чувств. При длительном пользовании тюнером происходит замещение слухового контроля зрительным. Потому только продуманное применение данного технического средства приносит большую пользу.

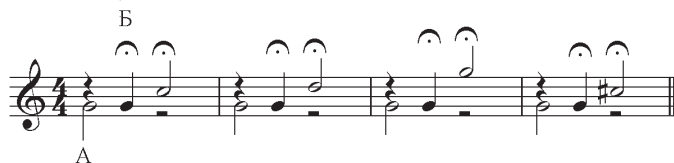


Рис. 65

Упражнения для игры с партнером
или постоянным источником звука:

А – тюнер или партнер, Б – обучающийся

На протяжении 5–7 извлечений звука у исполнителя возникает предвосхищение необходимых усилий губного аппарата и дыхания. В процессе этих извлечений музыканту надлежит контролировать свою работу при помощи тюнера. Затем принцип действий нужно изменять. Исполнитель, руководствуясь своими ощущениями, извлекает звук и только после 2–3 секунд звукообразования сверяет собственное восприятие высоты тона с показаниями тюнера. При этом число повторений не должно превышать 10. Благодаря такой последовательности работы не происходит замещения слухового контроля зрительным анализом и успешно формируется слухомоторное чувство высоты звука.

Точное интонирование устойчивых интервалов является залогом стройной игры аккордов, в которых обязательно найдутся кварта, квинта или тритон, служащие опорой любому созвучию. К числу неустойчивых интервалов принадлежат секунды, терции, сексты, септимы. Они могут быть шире или уже, в зависимости от места в гармонической вертикали и лада, в котором изложена мелодия. Если она одноголосная, то все большие интервалы несколько увеличиваются, а малые – уменьшаются. В аккордовой же фактуре наблюдаются иные явления. К примеру, малая терция, определяющая минорность лада, расширяется, особенно при сопоставлении с мажором.

Интонирование неустойчивых интервалов без существенных погрешностей оказывается возможным, когда исполнитель учитывает наличие в мелодии или гармонии как явных, так и скрытых квинт, кварт, тритонов, октав (рис. 66).



Рис. 66

Разумеется, описать все тонкости отображения звуковысотных соотношений – непосильная задача. Более того, нельзя научиться убедительному интонированию, руководствуясь лишь методическими пособиями и теоретическими трудами. Ведь существует

только одно безусловное предписание – правило игры устойчивых интервалов. Остальные рекомендации, содержащиеся в научно-методической литературе, не являются аксиомами. Для формирования звуковысотного чувства необычайно важен слуховой опыт исполнителя. Поэтому музыкальный слух совершенствуется на протяжении всей творческой жизни человека. Однако основы отображения звуковысотных соотношений закладываются на начальной стадии музыкального образования.

Контрольные вопросы:

- 1. Что такое внешний и внутренний музыкальный слух?*
- 2. Что такое абсолютный и относительный музыкальный слух (дать характеристику)?*
- 3. Что такое музыкальный слух исполнителя на духовом инструменте?*
- 4. Где и как формируется слух исполнителя на духовом инструменте?*
- 5. Каковы пути к формированию правильных слуховых представлений?*

Тема 18. МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ

Еще в сравнительно недалеком прошлом российские музыканты-инструменталисты не играли на сцене наизусть. Лишь исполнители, служившие в военных оркестрах, должны были в строю обходиться без нот.

Игра наизусть вошла в мировую музыкальную практику примерно в середине XIX века. До этого времени только композиторы исполняли свои произведения по памяти. Игра наизусть быстро приобрела множество сторонников. Ведь исполнение музыки на сцене – не только звуковое, но и зрелищное представление. Артист, освободившийся от нотного текста, уже выглядел иначе. У публики создавалось впечатление, будто он играет собственную музыку, творит на сцене.

Впрочем, игра наизусть укоренилась преимущественно в сольном исполнительстве: оркестры и ансамбли в концертных выступлениях пользуются нотами. Кроме того, сегодня во многих европейских странах военные оркестры, несущие службу в строю, играют по нотам, которые находятся на специальных пюпитрах, прикрепленных непосредственно к инструментам.

Традиции игры наизусть в настоящее время не придерживаются многие солисты. Даже на международных конкурсах исполнение произведений без нотного текста чаще всего не входит в перечень условий, обязательных для всех участников.

В целом у педагогов и исполнителей сохраняется неоднозначное отношение к игре наизусть: одни считают ее важным средством достижения творческой свободы на сцене, другие – пустой тратой времени. На самом же деле правы обе стороны. Здесь все зависит от свойств музыкальной памяти конкретного человека. Именно и только она дает исполнителю ответ на вопрос о том, стоит играть наизусть или нет. Ведь в процессе концертного выступления музыкант, не пользующийся нотами и не обладающий крепкой памятью, испытывает тяжелейший отрицательный стресс (дистресс), который разрушает нервную систему и пожирает жизненную энергию человека. Вот почему исполнители, достигшие среднего возраста, все чаще играют по

нотам, сохраняя и оберегая свое здоровье от излишних, ненужных потрясений.

Независимо от того, пользуется ли музыкант нотным текстом во время концертного выступления, надлежит развивать способность к запоминанию произведения. Ведь на сцену обычно выносятся работы, которую с позиции действий исполнителя можно охарактеризовать как цепь двигательных навыков. Для формирования последней и необходима хорошая музыкальная память, ибо подавляющее большинство исполнительской работы на протяжении концерта производится в автоматическом режиме.

Музыкальная память представляет собой синтез компонентов, взаимодействующих к получению полезного конечного результата. У музыканта каждой специальности указанное взаимодействие имеет специфический характер. Например, для певца чрезвычайно важны ощущения, исходящие от работы голосового аппарата, пианисту же подобные сведения совсем не нужны.

Музыкальная память исполнителя на духовом инструменте – синтез слуховых, зрительных, вибрационных, осязательных и внутримышечных ощущений.

Слуховая память – способность к сохранению впечатлений, полученных извне, в сознании, к их воспроизведению. Данный тип памяти нельзя назвать присущим только музыкантам. Им обладают и слушатели.

Зрительная память – способность мысленно представлять нотный текст. Она свойственна музыкантам, но не слушателям. Острота зрительной памяти бывает различной. Есть музыканты, которым достаточно посмотреть нотный текст в течение нескольких минут для того, чтобы сразу же начать играть наизусть. (Конечно, такое исполнение будет лишено выразительности, появляющейся в результате длительной и кропотливой работы.) Наряду с этим, имеется значительное число музыкантов, вообще не способных мысленно представить нотный текст.

Вибрационная память – способность исполнителя оценивать свою игру, опираясь на ощущения, получаемые в период звукообразования. Потому следует очень бережно относиться к участкам кожи и слизистой оболочки, вступающим в контакт с тростью или мундштуком, т. к. нарушение их чувствительности приводит

к большим погрешностям в высоте, громкости и тембре звука (музыкант получает искаженную информацию о работе преобразователя постоянной энергии и утрачивает способность к точному управлению деятельностью исполнительского аппарата).

Осязательная память – способность человека посредством прикосновения к мундштуку, трости, головке флейты, к механике инструмента вызывать в биофизических компонентах действия, необходимые для воспроизведения в звуках выученного нотного текста. Данный тип памяти не связан со звукообразованием. Потому его можно совершенствовать даже без игры на инструменте.

Внутримышечная (моторная) память – это способность запечатлевать и воспроизводить игровые движения и их последовательности для осуществления звукообразования и воссоздания музыкального текста.

Все названные типы запечатления информации занимают определенные места в большой структуре музыкальной памяти. Каждый из них отвечает за конкретный участок работы. Потому предпочтения, отдаваемые исполнителями какому-либо виду запечатления, фактически являются не истинными, а ложными.

Компоненты памяти обладают различной степенью прочности. Более всего подвержен разрушительному воздействию времени и стресса музыкальный слух. Его память формируется в сфере абстрактных представлений, т. е. на психофизиологическом уровне Е, который не обладает способностью к длительному хранению информации. Поэтому нотный текст, выученный логическим путем, зачастую не выдерживает испытания на прочность при игре на сцене.

Зрительная память – хорошее подспорье исполнителю для чтения нот с листа. Она в большой мере подвержена разрушительному воздействию времени, т. к. опирается на деятельность психофизиологического уровня Д. Стоит исполнителю не поиграть по нотам в течение нескольких недель, как появляется определенная неуверенность в чтении с листа: навык начинает распадаться.

Память на осязание и вибрацию не обладает большой устойчивостью и яркостью, поскольку данный компонент занимает третьестепенное место в жизни человека. Если исполнитель хотя бы месяц не позанимается на инструменте, сразу же появятся некоторые изменения в указанных ощущениях.

Наибольшей прочностью отличается двигательная память. Человек, научившийся, к примеру, кататься на велосипеде, никогда не сможет утратить эту приобретенную способность. Конечно, игра на музыкальном инструменте – явление более сложное. Но все-таки и здесь встречаются примеры прочности двигательной памяти. Даже после перерыва в занятиях, длившегося многие месяцы, инструмент звучит хорошо на протяжении нескольких минут. Данный факт известен многим музыкантам.

Двигательная память – надежная опора для исполнителя как в период обучения игре на инструменте, так и в дальнейшей профессиональной деятельности, ибо моторика значительно меньше подвержена разрушительному влиянию сценического волнения, чем сфера образного мышления, что особенно важно для концертирующего музыканта или артиста оркестра, ансамбля.

Двигательная память лежит в основе игры наизусть, которая является результатом развертывания во времени навыков, приобретенных и закрепленных в процессе изучения конкретного произведения. От предварительного знакомства с сочинением до его исполнения без нот проходит несколько этапов работы.

Для начала музыкант должен точно сыграть текст произведения, старательно запоминая мелодию. Если учащийся хорошо владеет голосом, то весьма полезным является пропевание на уроке отдельных фрагментов сочинения, находящегося в работе. Таким способом проверяется и оценивается музыкальное восприятие начинающего исполнителя. Именно оно играет важнейшую роль в формировании общего представления о содержании произведения. Очень часто быстрому и точному запоминанию сочинения препятствует неразвитость восприятия музыки – отражения в центральной нервной системе музыкальных явлений, действующих в данный момент на слуховой аппарат человека.

Если учащийся играет или напевает мелодию, делая одинаковые ошибки, это значит, что у него хорошая память, но плохой контроль над результатом деятельности.

Музыкальным восприятием обладает любой человек со здоровым слухом. Однако эмоциональная отзывчивость на исполняемое произведение у каждого специфична. Одних музыка зажигает, а другие относятся к ней безучастно. Слабая эмоциональная

отзывчивость препятствует обобщению учащимся получаемых впечатлений. Следовательно, запоминание мелодической канвы музыкального произведения будет затруднено.

Зная мелодию наизусть, учащийся может уделить самое пристальное внимание формированию двигательной памяти. Развитию последней способствуют упражнения как с инструментом, так и без.

Фундамент двигательной памяти следует закладывать уже на первых занятиях с учеником. Этому служат беззвучные упражнения, направленные к формированию основных игровых движений, которые необходимы для работы компонентов исполнительского аппарата начинающего музыканта. Ученик должен научиться играть гаммы, упражнения, этюды, художественные произведения без звукообразования и даже без инструмента в руках. Польза от такого рода занятий огромна. Представляя движение мелодии своим внутренним слухом, музыкант тренирует пальцевые действия, достигает их большей точности и согласованности. При этом в мышцах губного аппарата и дыхания также появляются некоторые напряжения, отражающие динамику работы данных органов при реальной игре. Конечно, их внешние движения не совершаются, поскольку возникающие усилия недостаточны для каких-либо смещений компонентов звукоизвлечения. По сути дела, музыкант может упражняться везде в любое время, свободное от игры на инструменте.

Беззвучные занятия позволяют решить сложную задачу осуществления контроля над действиями компонентов исполнительского аппарата учащегося и их оценкой не по звуковому результату, а на основе формально правильных движений. Работа пальцев (как механическая составляющая) объединяется со слуховыми представлениями (и с художественным мышлением). Они создают слухомоторный синтез, лежащий в основе прочной музыкальной памяти.

Движения компонентов исполнительского аппарата, доведенные до совершенства с опорой на слуховые представления о мелодии произведения, забываются очень долго.

Естественно, беззвучные упражнения не заменяют собой занятий на инструменте. Ведь именно конечный результат служит

критерием всей работы. При изучении музыкального произведения беззвучные упражнения должны, как правило, следовать за игрой на инструменте. В таком случае образуется синтез памяти, весьма устойчивый к разрушительному действию времени и сценического волнения.

Музыкальная память бывает долговременной и кратковременной. Последняя проявляется в том, что исполнитель, выучив и сыграв произведение на сцене, не может воспроизвести текст наизусть всего через несколько дней после выступления. Данному музыканту проще ввести в свой репертуар новое сочинение, чем на протяжении длительного времени сохранять в памяти уже освоенное.

Ярко выраженная долговременная память – явление врожденное. Она формируется на основе хороших природных задатков. Нельзя развить отличную долговременную память, опираясь на хорошие показатели кратковременной памяти, потому что их физиологический механизм различен.

Процесс изучения музыкального произведения протекает у исполнителей по-разному. Одни делают так: поиграют-поиграют, и сочинение само запечатлевается в памяти. Другие сперва выучивают наизусть фрагменты, затем соединяют их.

Самым заметным недостатком в ходе освоения нового произведения является механический характер работы учащегося. Преодолевается эта погрешность лишь постановкой художественных задач. Тогда механическая работа начинает служить целям выразительности исполнения.

Контрольные вопросы:

- 1. Все ли музыканты и всегда ли играли наизусть?*
- 2. Каково отношение педагогов и исполнителей к игре наизусть?*
- 3. Что такое музыкальная память исполнителя на духовом инструменте (дать характеристику)?*
- 4. Какова степень прочности различных видов памяти?*
- 5. Какие виды памяти нужно использовать для изучения нотного текста наизусть?*
- 6. Что такое долговременная и кратковременная память?*

Тема 19. ЧУВСТВО РИТМА

Формирование чувства ритма у учащегося – одна из наиболее сложных задач, решаемых в процессе обучения исполнителя. Ритм в музыке – это не только определенное соотношение длительностей во времени. Он представляет собой образно-смысловую категорию, существующую также в архитектуре, живописи и целом ряде областей человеческой культуры. Ритм неразрывно связан с другими категориями – темпом и метром. Нарушения исполнителем временных соотношений длительностей или порядка чередования сильных и слабых долей такта, неравномерность или несимметричность движения мелодии непременно ведут к тому, что принято называть неритмичностью исполнения. Умение музыканта точно отображать продолжительность звучания и пауз, зафиксированных нотным текстом, является важнейшим компонентом профессионального мастерства.

В основе ритмичности музыкального исполнения лежит *чувство* (ощущение) ритма, *воспитанное* педагогом у учащегося посредством целенаправленных занятий. Путь к этому чувству, как правило, долог и труден: от теоретического усвоения знаний о ритме, метре и темпе – к элементарному применению их в практике, а затем к высшей степени чувства и культуры ритма – агогике. Сложность пути обусловлена тем, что длительность звука является абстрактным понятием для исполнителя (не говоря уже о соотношениях ряда тонов во времени). Например, если у учащегося недостаточно развито звуковысотное чувство, он может сверить с тьюнером или фортепиано точность своего интонирования при игре на духовом инструменте. С ритмом все обстоит гораздо сложнее: у музыканта нет шанса сразу же проконтролировать заданное соотношение длительностей при помощи объективных технических средств. В частности, внешнее воздействие на слуховое восприятие учащегося посредством метронома способствует лишь поддержанию определенной скорости движения счетных единиц.

Существует еще один путь формирования чувства ритма. Есть специальные устройства, предназначенные для отображения вре-

менных соотношений длительностей. В эти ритмические компьютеры вводится соответствующий нотный текст, и музыкант может многократно прослушать тот ритм, который ему предстоит сыграть. Подобное внешнее воздействие на слуховое восприятие учащегося дает хорошие результаты. Однако копирование не решает проблемы формирования чувства ритма в целом. Музыкант должен сам научиться воспроизводить соотношения длительностей звука во времени, зафиксированные в нотном тексте.

Именно абстрактность представлений о продолжительности звучания инструмента и неэффективный контроль исполнителя над ритмичностью игры посредством ощущений являются причиной того, что воспитание чувства ритма у учащихся создает большие сложности для педагогов, вынуждая последних нередко признавать свое поражение в данной области музыкальной педагогики.

Контроль ритмичности исполнения осуществляется музыкантом через обратную связь: слух, игровые ощущения, зрение (при игре по нотам).

Исполнительство на духовых инструментах – психофизиологический процесс, в котором непосредственно участвуют многие функциональные системы человека. Исполнительский аппарат духовика, в сравнении с музыкантами других специальностей, представляется наиболее сложным. При игре на духовом инструменте в центральную нервную систему поступают очень насыщенные импульсы обратной связи, в результате чего анализируются следующие параметры:

- 1) звуковой результат игры;
- 2) двигательные и осознательные ощущения, исходящие от работы дыхания, губного аппарата, языка, рук;
- 3) вибрационные ощущения, возникающие от функционирования источника звуковых колебаний и воспринимаемые губами, полостью рта, глоткой, грудной клеткой, руками.

Звуковой результат, контролируемый слухом, включает в себя высоту, громкость, тембр и длительность звучания. Таким образом, ритмичность исполнения является лишь одной из многих функций музыкального восприятия и контроля.

Первая ступень и главная задача в работе над новым для учащегося музыкальным опусом есть точное воспроизведение

нотного текста, в том числе – предписываемых соотношений длительностей во времени. Без этого сложно представить себе полноценный ритм данного сочинения. Если ученик не способен точно отобразить в звуках нотный текст, исполнительская агогика оказывается неубедительной, будучи свидетельством скорее низкой музыкальной культуры, чем свободы художественного прочтения.

Чувство ритма развивается в процессе изучения гамм, этюдов, произведений концертного репертуара, на занятиях сольфеджио, при прослушивании музыки. Этому способствуют и упражнения из области физической культуры. Ритм заложен во всей деятельности человека, во всех его движениях, в работе функциональных систем жизнеобеспечения организма. Следовательно, перед педагогом стоит задача умелого использования накопленного учащимся биологического потенциала. Важнейшим компонентом данного потенциала является счет, который позволяет реализовать, посредством речевых и иных сигналов, уже имеющееся у человека чувство ритма.

По характеру действий и восприятия музыканта ритмический счет разделяется на внешний и внутренний. Первый из них предполагает либо звуковые сигналы (в том числе речевые), либо видимые движения (например, дирижирование), осуществляемые самим играющим. При внутреннем счете исполнитель мысленно произносит словесный счет или представляет пульсацию метрических единиц абстрактно. Подобный контроль может обеспечить точность временных соотношений длительностей звука в том случае, когда минимальная продолжительность звучания равна счетной единице. В иных случаях управляемость ухудшается. Как правило, неритмичность исполнения растет по мере увеличения числа звуков, выпадающих на одну счетную единицу. При этом одни учащиеся склонны к ускорению темпа, другие – к его замедлению, что обусловлено типом нервной системы конкретного человека. Например, в технически сложных местах холерики играют быстрее нормы, а флегматики задерживают движение.

Причину ускорения темпа исполнителем холерического типа в упрощенном виде можно представить следующим образом: индивидуальная реакция учащегося на происходящее несколько

опережает события, вследствие чего у него создается впечатление об отставании от темпа. Выход из подобной ситуации подсказывает простая рекомендация, адресуемая начинающему музыканту. Во всех технически сложных местах, где ощущается отставание от темпа (а на самом деле происходит ускорение), нужно еще больше «отстать».

Замедление движения учащимся флегматического типа связано с тем, что его реакция не поспевает за событиями: нервная система утрачивает способность удерживать под контролем исполнительский процесс.

Обращаясь к ощущениям молодых музыкантов, возникающим при игре на инструменте, педагог может многократно убедиться в несоответствии восприятия реально производимым действиям. К счастью, подобная неадекватность встречается довольно редко.

В процессе занятий музыканты (за исключением исполнительей на духовых инструментах) пользуются счетом вслух, разделяя, например, четверть на две восьмые (раз-и, два-и, и т. п.) и улучшая таким способом действенность контроля над их исполнением. Помимо этого, речевой сигнал ведет к усилению обратной связи за счет двойного использования слухового восприятия (рис. 67).

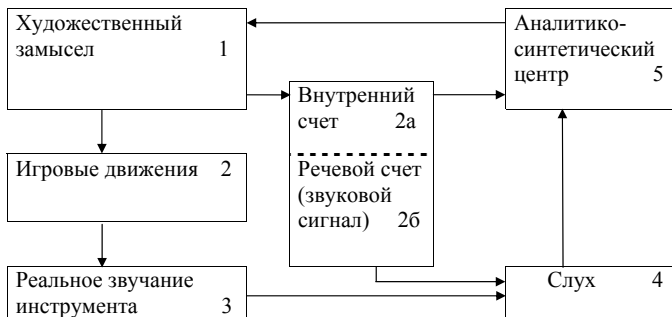


Рис. 67

Схема контроля над соотношением длительностей во времени при счете вслух

Процесс контроля ритмичности исполнения, даже изображенный в виде схемы, выглядит довольно сложным. Уровень художественного замысла предопределяет темп игры, в котором осуществляются соответствующие движения (2) и внутренний счет (2а), включаемый в систему в качестве своеобразного эталона для сравнения задуманного и полученного результатов. Звуковой сигнал речевого счета (2б) и реальное звучание инструмента (3) передаются через слух (4) в аналитико-синтетический центр головного мозга (5). Обработанная мозгом информация в обобщенном виде поступает на уровень художественного замысла (1), где и происходит сличение конечного результата с прогнозируемым. Если же ведется только внутренний счет, то сигнал от него, направленный в аналитико-синтетический центр, может быть подавлен более мощным информационным потоком, исходящим от реального звучания. В итоге создается положение, при котором уровню художественного замысла не с чем сличать ритмичность игры. Последствия такой ситуации очевидны: возникает неритмичность исполнения.

Наиболее рациональный принцип счета основывается на дополнительном внешнем сигнале, издаваемом самим музыкантом. Однако исполнители на духовых инструментах не могут пользоваться подобным методом из-за специфики игры. Следовательно, резерв усиления внутреннего счета нужно искать в области дирижирования. И практика нашла упомянутый резерв в отстукивании темпа стопой ноги. В начальном периоде обучения такой способ счета дает вполне удовлетворительные результаты, однако позднее учащиеся с большим трудом отвыкают от дополнительного внешнего сигнала. Более того, при отстукивании малые длительности звука оказываются вне контроля исполнителя. Разумеется, некоторым подспорьем учащемуся может стать демонстрация педагогом правильной игры какого-либо ритмического построения. Но этот и иные методы постороннего воздействия иногда приводят исполнителя к своеобразному потребительству. Иначе говоря, учащийся играет ритмично с метрономом или после показа педагога, а без внешнего воздействия не может контролировать предписываемое соотношение длительностей звука во времени на достаточно хорошем уровне.

Причина относительной неритмичности исполнения при отстукивании счетных единиц кроется в характере движений ноги (рис. 68), целью которых является получение дополнительного звукового сигнала, т. е. двойное использование слухового анализа. Обычно стопа после удара сразу же возвращается в исходное положение – ведь для слухового восприятия важен звуковой сигнал, а не ритмичность смены фаз движения. Вот почему контроль над исполнением ухудшается по мере увеличения количества звуков, выпадающих на единицу счета (рис. 69).

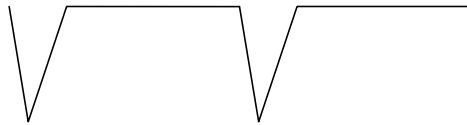


Рис. 68

Схема движений стопы ноги
при отстукивании счетных единиц

Итак, громкий стук, мешающий слушателю в восприятии исполняемой музыки, и внутренняя неритмичность движений ноги являются серьезными препятствиями для использования в практике данного средства обострения слухового восприятия. Вместе с тем, нельзя отказываться от ритмически упорядоченных действий стопы, когда их целью становится своеобразное дирижирование, а не звуковой сигнал.

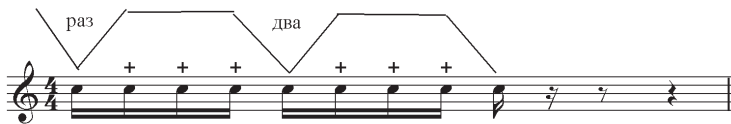


Рис. 69

Совмещение схемы движений стопы
с нотным текстом: + обозначает звуки,
недостаточно контролируемые исполнителем

Счетное движение ноги должно быть произвольно (осознанно) направлено не только вниз, но и вверх. В таком случае эф-

фektivность контроля над ритмичностью исполнения увеличивается в два раза (рис. 70), причем стучать ногой здесь уже не обязательно.

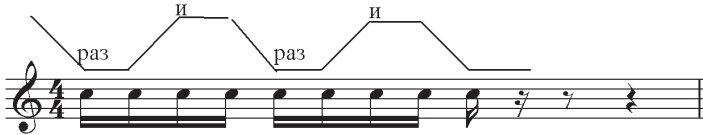


Рис. 70

Есть немаловажный аргумент, свидетельствующий о проблематичности использования в практике счетных движений стопы, – выступление перед публикой. Ведь своеобразное дирижирование ногой нельзя назвать зрелищным явлением в положительном смысле слова. Поэтому рассмотрим возможный способ устранения видимых публике движений.

Ритмически упорядоченные действия стопы усиливают моторное чувство ритма (рис. 71). В данной ситуации прослеживается очевидная закономерность: чем большая масса тела участвует в движении, тем ярче возникающие ощущения. По мере формирования чувства ритма указанную массу нужно уменьшать. Впоследствии счетные движения могут совершаться не всей стопой, а только пальцами. Отметим и другое: с течением времени у многих исполнителей отпадает необходимость во внешнем счете. Однако при игре особенно сложных ритмических построений даже профессиональные музыканты прибегают к помощи стопы, усиливая свое внутреннее чувство ритма. В отдельных случаях опытные исполнители прибавляют еще и стук ногой, используя дополнительно слуховой контроль. Конечно, подобные действия являются редкостью, но все-таки имеют место.

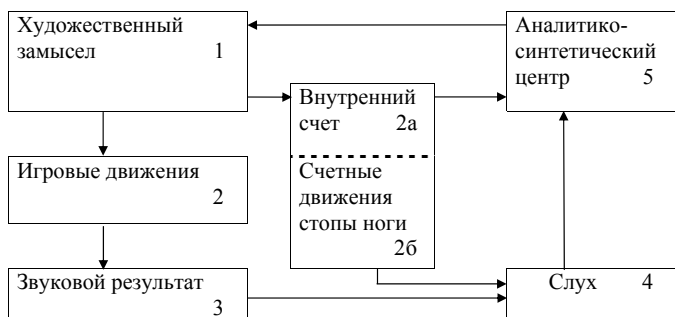


Рис. 71

Схема контроля над соотношением длительностей
во времени при счетных движениях ноги

Означенные движения стопы пригодны для усиления чувства ритма во время исполнения длительностей, образующихся от основного (четного) деления, – половинных, восьмых и т. д. Поскольку в начальном периоде обучения главной счетной единицей для большинства осваиваемых произведений является четверть, постольку даже малоопытный музыкант может удерживать под жестким контролем пульсацию восьмых длительностей. При игре четырех шестнадцатых вне такого контроля оказываются второй и четвертый звуки, но четкая опора на первый и третий позволяет исполнителю избегать неритмичности.

Большую пользу для выравнивания установленного соотношения длительностей во времени приносит дробление счетной единицы (рис. 72).

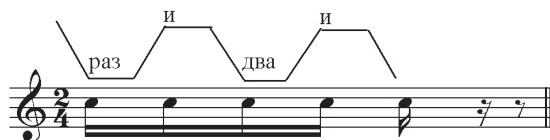


Рис. 72

Дробление счетной единицы

В процессе воспитания чувства ритма у исполнителя ответственным этапом является освоение ритмических построений,

образующихся от условного (произвольного) деления основных длительностей на любое равное количество частей. Задачи, решаемые на протяжении указанного этапа, неравнозначны по своей сложности. Например, обучение музыканта грамотному исполнению квинтолей и септолей (как и освоение произведений в пяти- или семидольном метре) протекает заметно труднее, чем овладение игрой триолей. В последнем случае учащемуся можно дать рекомендацию, которая включит его ассоциативное мышление, основанное на предыдущем опыте, – «играйте в духе вальса». Такой совет избавит начинающего музыканта от необходимости «втискивания» трех звуков в единицу счета.

Нередко учащийся допускает ошибки в организации игры секстолей. Структура этих ритмических построений зависит от окружения. Если секстоли предшествует триоль, именно трехдольный принцип служит основой ритмической пульсации. Когда же перед шестью шестнадцатыми расположены две восьмые, основой упомянутой структуры является дуоль (рис. 73).



Рис. 73

Для овладения правильным исполнением квинтолей учащемуся можно рекомендовать упражнение (рис. 74), в котором акцентируется первый из пяти равных в длительности звуков. С течением времени начинающий музыкант должен научиться играть это построение в заданном темпе. Затем следует переходить к традиционной структурной организации квинтолей (рис. 75). Такой же порядок можно рекомендовать для овладения исполнением септолей.



Рис. 74

Начальное упражнение для овладения исполнением квинтолей



Рис. 75

Традиционная структура квинтолей

Большую сложность для учащихся представляет организация последовательностей четных и нечетных построений, требующих мгновенной перестройки мышления. Это далеко не всегда удается начинающему музыканту, и в результате неизбежно возникают нарушения ритма. Неоценимую помощь в данном случае могут оказать речевые навыки учащегося, которые способны послужить корректирующими сигналами для различных структур, в том числе и для последовательности дуолей–триолей (рис. 76).



исправление



Рис. 76

Коррекция неритмичности исполнения посредством речевого сигнала

Разумеется, художественный ритм имеет значительно более сложную природу, чем простое соотношение длительностей

во времени. Он вовсе не совпадает с механической точностью метронома.

Художественный ритм составляет единое целое с эмоциональным содержанием исполняемого произведения, подчиняясь лишь законам симметрии и пропорции в музыке. Продвижение учащегося в данном направлении начинается уже с реализации авторских указаний о постепенном замедлении или ускорении темпа. Первая реакция начинающего музыканта на эти указания – резкое или толчкообразное изменение скорости движения. Подобное происходит из-за неумения правильно распределить темповую динамику, но еще в большей мере – по причине отсутствия опоры на опыт предшествующей жизнедеятельности. Вот почему исключительно велика роль преподавателя в ясном и доступном изложении принципа симметричных изменений начинающему музыканту.

Прежде всего, учитель и ученик должны вместе выявить предел замедления или ускорения темпа. Активизировав таким способом внимание исполнителя, педагог может в дальнейшей работе опираться на ассоциативное мышление своего подопечного. В качестве примера фигурирует знакомая ситуация: «Представьте себя едущим в автобусе, которым управляет опытный и внимательный водитель. Все превратности пути и связанные с ними изменения скорости движения не будут беспокоить вас. А теперь вообразите себя пассажиром, доверившимся неумелому шоферу: машина то вдруг «прыгнет» вперед, то будто ударится о стену и остановится. О приятной поездке здесь не может быть и речи. В аналогичной ситуации оказывается и слушатель, когда музыкой «управляет» неумелый исполнитель. Потому ускорение или замедление темпа должно быть столь же плавным, как изменение скорости движения автобуса, за рулем которого находится хороший водитель».

Довольно часто авторские указания в нотном тексте предполагают чередование возрастных и спадов скорости игры. В этом случае педагог и ученик должны руководствоваться твердым правилом: сколько «взял» у темпа, столько ему и «отдай».

Разумеется, нельзя дать рекомендации на все случаи жизни. Чувство ритма, несомненно, воспитуемо при наличии соответ-

ствующим природным задаткам. Но для достижения успеха необходим союз профессиональной компетенции педагога с любознательностью и работоспособностью учащегося.

Контрольные вопросы:

- 1. Что такое неритмичность исполнения?*
- 2. Почему так трудно формируется чувство ритма?*
- 3. Какие параметры звукоизвлечения и звукообразования анализируются центральной нервной системой при игре на духовых инструментах?*
- 4. В процессе чего развивается чувство ритма?*
- 5. Что такое внутренний и внешний счет?*
- 6. Какова роль счета вслух и отстукивания темпа при помощи ноги?*
- 7. Что дает правильно организованный внешний счет?*
- 8. Как организовать исполнение триолей и сектолей?*
- 9. Как организовать исполнение квинтолей и септолей?*
- 10. Как организовать исполнение последовательности из четных и нечетных построений?*
- 11. Что такое художественный ритм? С чего следует начинать его воспитание?*

Тема 20.

ОТБОР КАНДИДАТОВ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ

Игра на духовом инструменте – не только умственный труд, но и в значительной степени тяжелая физическая работа, требующая от музыканта вполне определенных природных данных. Кроме того, значительные нагрузки на организм, испытываемые учащимся вследствие совмещения занятий в музыкальной и общеобразовательной школах, предъявляют строгие требования к состоянию здоровья кандидата в исполнители. Вот почему ребенок, желающий обучаться игре на духовом инструменте, должен сперва пройти медицинское обследование.

Если у кандидата выявлены болезни сердца и легких, он не может быть принят в учебное заведение. Впрочем, лица с легочной недостаточностью, играя на духовом инструменте, нередко избавляются, например, от астмы. Здесь необходима консультация врача. Крайне нежелательно и наличие хронических заболеваний ушей, воздухоносных путей (носа, полости рта, гортани и т. д.). Следует быть весьма осторожными с некоторыми ярко выраженными признаками физической непригодности к игре на духовых инструментах: подразумеваются шрамы на губах, искривление передних зубов, ненормальный прикус, короткие руки или пальцы. Эти недостатки являются препятствием для приема ребенка в тот или иной класс. Ведь игра на каждом из духовых инструментов требует специфических физических данных.

Будущий флейтист не должен иметь выпирающих или вдавленных шрамов в центральной части губ, т. к. подобные следы травм могут изменять характер движения воздушной струи (отклонять часть воздуха в ту или иную сторону), что способно оказать отрицательное воздействие на качества звука. Кандидату весьма желательно обладать тонкими пальцами, позволяющими, в частности, управлять механикой флейты-пикколо. Длина пальцев не имеет значения.

Педагогу, отбирающему кандидатов для обучения, необходимо обратить внимание на физические данные родителей. Если отец или мать ребенка обладает большой кистью с широкими паль-

цами, нет гарантии, что спустя несколько лет учащийся сможет управлять механикой даже большой флейты.

Наследование физических данных имеет определенные закономерности. Девочки, как правило, приобретают сходство с отцом, мальчики – с матерью (конечно, с учетом особенностей мужского и женского развития). Исключения также встречаются и носят различный характер. Однако для подавляющего большинства детей «генетический» подход к оценке будущих физических данных является правильным.

Губы будущего гобоиста не должны быть толстыми, поскольку они станут глушить колебания трости. Для управления механикой инструмента пригодны тонкие и средней толщины пальцы, достающие до всех отверстий и рычагов.

Кларнетисту желательно иметь средней полноты или толстые губы. Ведь управление звучанием инструмента требует приложения к трости значительной силы и массы мышц. Тонкие губы создают кларнетисту дополнительные сложности. Их мышечная масса мала, выносливость невелика, возможности изменения места, силы и площади прижима трости ограничены. Требования, предъявляемые к пальцевому аппарату исполнителей на кларнете и гобое, идентичны.

Для игры на саксофоне нежелательны тонкие губы (причина та же, что у кларнетистов). Пальцы должны доставать до всех рычагов механики.

Фаготист может обладать губами различной полноты. Однако если они тонкие, исполнителю непросто дается управление звучанием инструмента даже при наличии отличного слухового контроля. Пальцы должны доставать до всех отверстий и рычагов механики инструмента, имея при этом любую толщину. Но если большой палец очень широк, у исполнителя возникнут серьезные проблемы с управлением октавными клапанами.

Незначительные шрамы на губах не играют роли при игре на язычковых духовых инструментах. Конечно, всевозможные наросты нежелательны, т. к. в соответствующих местах будут возникать потертости от контакта с тростью либо станет проходить сжатый воздух из ротовой полости. Однако в подавляющем большинстве случаев некогда перенесенные травмы губ не препятствуют обучению в классах указанных инструментов.

Игра на медных духовых предъявляет довольно жесткие требования к губам исполнителей. Ведь характер вибрации мышц определяет качественные показатели звука. Вот почему на губах не должно быть шрамов, наростов, бородавок, выпуклых родинок и т. п. (особенно в местах контакта с мундштуком). Большое значение имеют также толщина мышечного слоя и ширина рта. Тубистам и тромбонистам предпочтительнее обладать мясистыми губами. Для игры на упомянутых инструментах важна и ширина рта: его углы должны выходить за пределы мундштука. Трубачам и валторнистам желательно иметь губы умеренной толщины. Дополнительные трудности создает и широкий рот. Конечно, из этих правил бывают исключения, когда учащийся приспосабливается к игре на инструменте вопреки «нетипичному» аппарату. Однако анатомические показатели губ все же нужно учитывать при отборе учащихся.

Будущий тромбонист должен иметь достаточно длинную правую руку – с учетом расстояния до самых дальних позиций кулисы.

При отборе учащихся следует тщательно осматривать зубы, выявляя правильность прикуса. Если зубы неровные, но в повседневной жизни не травмируют губных тканей, ребенок может быть принят в музыкальную школу для обучения на каком-либо деревянном духовом инструменте. Кривые зубы зачастую не служат препятствием трубачам, валторнистам и т. д.

Правильность прикуса устанавливается довольно простым путем: при сомкнутых челюстях верхние зубы должны находиться несколько впереди нижних. Впрочем, некоторые отклонения от нормы не могут служить в качестве серьезного препятствия для обучения игре на духовых инструментах.

Педагог обязан осмотреть и язык поступающего. Данный орган не должен иметь повреждений и всевозможных наростов. Желательно, чтобы он был подвижным. Однако современная техника двойного стаккато позволяет компенсировать невысокую скорость игровых действий языка. Потому изначальная степень его подвижности не столь важна.

После проверки физических данных педагог должен убедиться в наличии необходимых музыкальных задатков. Последние разделяются на три сферы – слуховую, двигательную, образную.

Слуховую сферу составляют звуковысотное и ритмическое чувства, а также музыкальная память. Самый простой путь, обеспечивающий проверку степени яркости этих задатков – пение. Любая песня, исполненная ребенком, позволяет сразу же оценить все показатели музыкального слуха. Ведь если кандидат в учащиеся правильно поет мелодию, то у него есть и чувство ритма, и ощущение звуковысотных соотношений звука, и музыкальная память. Но зачастую обнаруживается, что ребенок не может управлять своим голосом. Тогда приходится проверять музыкальный слух по его составляющим. Нужно, простучав нетрудный ритмический рисунок, предложить ребенку повторить указанное сочетание. Правильное выполнение задания будет свидетельствовать о наличии у кандидата востребуемых чувства ритма и памяти. Затем следует сыграть на музыкальном инструменте (или спеть) поочередно два звука и спросить ребенка – какой из звуков выше или ниже («тоньше» или «толще»)? Существует и другой путь. Сыграв определенный звук на фортепиано, педагог предлагает кандидату воспроизвести услышанное, выбирая правильный вариант из двух отмеченных клавиш. Конечно, здесь возможно случайное попадание. Потому описываемый тест повторяется несколько раз.

Огромное значение для обучения игре на духовых инструментах имеет степень двигательной одаренности. Названный показатель не менее важен для роста исполнительского мастерства музыканта, чем музыкальная память, звуковысотное и ритмическое чувства. Как бы ни были ярки эти задатки, без игровых движений самые замечательные художественные замыслы и образные представления не могут быть реализованы. Музыкант, не обладающий хорошей техникой, уподобляется работающему в полную силу двигателю, к которому подключено несоответствующее орудие труда.

Двигательная одаренность представляет собой синтез скорости и координации движений. Упомянутые характеристики оцениваются, как правило, по действиям пальцев. Проверка осуществляется довольно простым способом: ребенок должен побарабанить указательным и средним пальцами по столу. Чем выше частота их движений, тем больше одарен кандидат в моторном плане.

Конечно, подобное упражнение в основном дает ответ на вопрос о степени быстродействия пальцев и лишь отчасти – о координированности движений. Однако высокая скорость чередования подъемов и опусканий свидетельствует о хороших перспективах техники. Ведь беглость и координированность действий возникают только в случае достаточной подвижности основных нервных процессов (возбуждения и торможения), протекающих в центральной нервной системе. Чаще всего быстродействие пальцев служит гарантией будущей их успешной координации: исключения здесь редки.

Нелегкой задачей для педагога является проверка образного мышления кандидата. Хорошо, если ребенок управляет своим голосом: благодаря этому поставленная задача значительно упрощается. Когда ребенок весело поет веселую песню, а грустную – грустно, ситуация ясна: у него есть перспективные задатки образного мышления. Разумеется, подспорьем делу послужит и чтение стихов, однако действенность указанного способа ниже в сравнении с пением. Так или иначе, обоими путями проверяется активное образное мышление, т. е. воплощение в песне или стихотворении индивидуального художественного замысла. Нередко бывает, что застенчивый ребенок, обладая яркими музыкальными задатками, не может проявить их в присутствии посторонних людей. В таком случае рекомендуется проверить музыкальное восприятие кандидата, исполнив веселую и грустную мелодии. Если ребенок определяет их характер – значит, налицо эмоциональная отзывчивость на музыку. Следовательно, кандидат может достичь успехов в воплощении художественных образов, заложенных композитором в произведении.

Проявление музыкальных данных зависит и от возраста ребенка: чем он старше, тем рельефнее выглядит природный дар. Ведь в процессе жизнедеятельности (особенно под влиянием социальной среды) человек приобретает опыт. Наряду с этим, по мере взросления изменяется характер высшей нервной деятельности, что оказывает положительное влияние на мышление и координацию движений. Но из упомянутых правил бывает редкое исключение – вундеркинды. В музыке так называют учащихся, которые наделены яркими врожденными задатками. Отличие вундеркин-

да от сверстников заключается преимущественно в том, что его моторная сфера чрезмерно возвышается над обширным полем природной одаренности. Скорость и координация движений у подобного учащегося соответствуют взрослому человеку. Благодаря отмеченным задаткам вундеркинд доставляет радость педагогу в музыкальной школе и даже в училище. А вот в консерватории чудо-ребенок чаще всего утрачивает свои творческие позиции.

Существует еще один, пожалуй, главный показатель природной одаренности – степень тяготения к музыке. Он может стать основой высокой работоспособности, большого трудолюбия и упорства в достижении намеченной цели. Опытные педагоги знают, сколько природно-одаренных детей оставляют обучение музыке только из-за недостатка воли и целеустремленности.

Необходимо помнить: начальное музыкальное образование призвано способствовать воспитанию культурного человека. Вот почему при малейшей возможности рекомендуется поощрять стремление любого ребенка, тянувшегося к музыке, обучаться игре на том или ином инструменте (даже когда природные данные оставляют желать лучшего). Конечно, родителей ученика следует предупредить: по крайней мере, на протяжении первого года занятий особых успехов ожидать не стоит. Однако случается и так, что в процессе обучения происходит скачок в развитии начинающего музыканта и «гадкий утенок» превращается в прекрасного лебедя. Разумеется, педагогу нельзя надеяться только на подобное чудо, но и забывать о такой возможности при отборе учеников к себе в класс нежелательно. В любом случае, если ребенок не станет музыкантом, он получит творческий импульс для самореализации в той или иной профессии. Ведь привычка к труду – важнейшее жизненное качество, приобретаемое в процессе обучения игре на инструменте.

Контрольные вопросы:

- 1. Какими физическими данными должен обладать исполнитель на духовом инструменте (дать характеристику по инструментам)?*
- 2. Каков самый простой путь проверки слуховой сферы?*
- 3. Как проверить слуховую сферу по элементам?*

4. *Какова роль двигательной одаренности? Как определить наличие соответствующих задатков?*
5. *Как проверить образное мышление кандидата?*
6. *От чего зависит проявление музыкальных данных ребенка?*
7. *Каков главный показатель природной одаренности?*

Тема 21.

УХОД ЗА ИНСТРУМЕНТОМ

Современные духовые инструменты представляют собой довольно сложные конструкции, созданные благодаря многолетним наблюдениям и экспериментам крупнейших мастеров, а также теоретическим изысканиям ученых. Потому грамотный музыкант должен иметь хотя бы минимум знаний, необходимых для сохранения своего орудия труда в рабочем состоянии и исправности.

Духовые инструменты, сделанные из черного дерева, следует предварительно подготовить к длительной эксплуатации. Общеизвестно, сколько неприятностей доставляют музыкантам трещины, появляющиеся в корпусах как новых, так и уже бывших в употреблении гобоев или кларнетов. Для предотвращения подобных повреждений корпуса рекомендуется вначале пропитать канал приобретенного инструмента репейным или льняным маслом. Смазывание внутренней поверхности осуществляется гусиным пером либо протирочной тряпкой (ершиком), *слегка* смоченными маслом, иначе слой жира окажется чрезмерным: масло затечет в клапаны и может испортить подушки. После этой нетрудной процедуры нужно уложить инструмент в футляр, а спустя пару дней – заглянуть в его канал. Если характерный блеск масла потускнел, необходимо еще раз повторить пропитку. Так следует продолжать до тех пор, пока не станет ясно: масляный блеск сохраняется без изменений на протяжении нескольких дней. Данный показатель свидетельствует, что дерево впитало надлежащее количество жира. С целью предохранения материала от влаги обязательно смазываются и все отверстия верхнего колена инструмента.

Не рекомендуется опускать кларнет или гобой в масло целиком, т. к. от подобной процедуры бывает больше вреда, чем пользы. С одной стороны, дополнительный эффект в профилактике трещин отсутствует, с другой – может ухудшиться тембр звучания инструмента. Как известно, масло является вязким веществом, поэтому его добавление в структуру дерева не улучшает вибрационные свойства материала.

Приобретенный инструмент должен регулярно проходить обработку: на протяжении первых нескольких лет – раз в полгода, позднее – раз в год.

Вместе с тем, исполнителю, играющему на гобое или кларнете, следует помнить, что никакая защита от влаги не служит полной гарантией от появления трещин. Нужно всячески избегать ударов, наличия воды в корпусе инструмента, резких перепадов температур.

Когда музыкант небрежен в обращении со своим орудием труда, оно довольно скоро перестает функционировать надлежащим образом. К примеру, удар или иное механическое воздействие на инструмент обязательно приводит к возникновению микротрещины, которая может проявиться через месяц-другой.

Проникновение влаги в стенки канала способствует его разбуханию. Внутренний слой дерева расширяется и разрывает верхнюю часть материала. В дальнейшем, по мере высыхания инструмента, края трещины смыкаются. Музыканту, который после игры не протирает канал при помощи хлопковой или льняной ткани, следует напомнить: в этом случае от разрушительного воздействия влаги не спасут никакие пропитки маслом.

Протирачная тряпка должна быть длиннее канала. Если она случайно застрянет, такую протирку удастся без труда вытащить обратно. Всевозможные ершики рекомендуется устранить из обихода. Они не столько впитывают, сколько размазывают и втирают влагу в дерево.

Уход за фоготом – это прежде всего профилактика загнивания дерева в двойном колене (сапоге) инструмента. Современными фирмами выпускаются инструменты с каналом, изолированным от влаги. Однако спустя несколько лет даже при бережном отношении к фоготу возникает опасность гниения. Потому, приобретя инструмент, нужно сразу промазать тонким слоем эпоксидного клея нижнюю часть деревянного канала в двойном колене (примерно 10 сантиметров), а заодно – стенки клапанов, отверстия которых выходят в указанный промежуток.

На протяжении перерыва в индивидуальных занятиях или в оркестровой репетиции нельзя класть инструмент, не протерев канал. В противном случае через полгода фогот изрядно про-

гниет как в нижней части двойного колена, так и в других местах. Поэтому опытные музыканты не кладут, а ставят инструменты, вследствие чего скопившаяся влага не имеет доступа к дереву.

Если деревянный духовой инструмент, долго находившийся на холоде, принесен в теплое помещение, рекомендуется выдерживать «паузу» для прогревания корпуса. Нельзя сразу же вдвухать теплый воздух внутрь инструмента: дерево, повинаясь законам физики, может лопнуть.

Уход за подушками деревянных духовых инструментов сводится к удалению грязи (коль скоро таковая накопилась) при помощи тампона, смоченного в спирте. Для этой цели пригодна и вода, однако очищаемая подушка может разбухнуть от влаги и потребовать некоторого времени для просушивания.

Нередко музыканту самому приходится заменять изношенную подушку. Так уж сложилось, что на протяжении многих десятков лет ее прикрепляли сургучом. Нужно было обладать большим опытом, позволяющим с первого раза безошибочно установить подушку. При этом она могла отвалиться прямо во время концерта, поскольку сургуч весьма чувствителен к температурным перепадам и механическим воздействиям.

В настоящее время большинство музыкантов предпочитают пользоваться эластичными клеями, предназначенными для разнообразных целей. «Схватыванию» подобного клея предшествует несколько минут, в течение которых можно варьировать место фиксации, отыскивая наилучшее положение подушки. Кроме того, впоследствии она отлично держится, т. к. клей мало подвержен негативному влиянию указанных температурных или механических факторов.

Немаловажное значение для играющего на язычковом духовом инструменте приобретает уход за тростями. Ведь именно преобразователь постоянной энергии оказывает решающее воздействие на процесс звукообразования.

Трости следует хранить в специальных коробочках, снабженных небольшими отверстиями для циркуляции воздуха. При отсутствии последней тростник нередко начинает плесневеть, чернеть, т. е. гнить. Если в коробке для тростей обнаружен древесный

грибок, рекомендуется просверлить в ней дополнительные отверстия и протереть изнутри спиртовым раствором. Грибок исчезнет бесследно, потому что свежий воздух является неблагоприятной средой для различного рода плесеней.

Нельзя приступать к занятиям на инструменте, не размочив заблаговременно трость. Если она не впитывала влагу в течение нескольких минут, при звукообразовании материал может дать трещину. Такое механическое повреждение редко бывает заметным сразу же. Как правило, трещина становится явной через пару дней после ее образования.

Для увлажнения трости необходимо использовать воду с добавлением марганцовки. Раствор должен быть еле заметного розового цвета. Вода размочит, а марганец дезинфицирует трость.

При бережном отношении к материалу трость служит в среднем около месяца. Ее нужно содержать в чистоте. Трости гобоя и фагота следует промывать снаружи и изнутри под струей воды, прочищать птичьим пером. Любой налет на пластинке ухудшает механические свойства материала, вследствие чего трость постепенно теряет отзывчивость и тембр.

Особое место в комплексе ухода за инструментом занимает обеспечение надежной работы его металлических механизмов.

Первое, что должен запомнить музыкант, купив инструмент, – высоту подъема подушек над отверстиями при открытом положении клапанов. Ведь зачастую во время текущего ремонта малоопытные исполнители непроизвольно изменяют данный параметр. Это, как правило, ведет к появлению серьезных погрешностей в амплитудно-частотных характеристиках звука.

Уход за механизмами инструмента подразумевает прежде всего регулярную смазку трущихся частей, своевременную замену пробковых прокладок между соприкасающимися металлическими рычагами, проверку креплений, уборку накапливающейся пыли.

Смазку можно производить специальным или обычным машинным маслом. Его следует наносить на стыки трущихся частей. Масло само найдет путь к винтам и штырям, потому, смазывая механику, нет необходимости ее разбирать. Подобного рода профилактику нужно делать не реже двух раз в год.

В процессе эксплуатации инструмента пробковые прокладки, имеющиеся в механизмах, стираются и уплотняются («проседают»). Из-за этого нарушается оптимальное расстояние между открытой подушкой и отверстием, появляются неприятные шумы. Исполнитель должен быть внимательным к изменениям, происходящим в прокладках, незамедлительно удаляя изношенные пробки. При наклеивании же новых следует учитывать, что высота подъема подушек нуждается в уточнении – ведь она возрастает по мере износа пробок.

Музыканту надлежит регулярно осматривать крепления механики. Подчас винты самопроизвольно выворачиваются, и какой-нибудь рычаг может отвалиться в процессе игры на сцене (что происходило не раз).

Время от времени исполнитель должен удалять пыль, накапливающуюся между металлическими частями механики. Такого рода уборку рекомендуется делать мягкой щеткой.

Постепенный износ механизмов способствует появлению металлического стука, исходящего от мест, в которых закреплены рычаги. Причина стука проста: вследствие эксплуатации инструмента возникают люфты между винтами и гнездами рычагов. Как правило, металлический стук устраняют мастера по ремонту. Однако сами исполнители также могут успешно справиться с этой задачей, установив в гнездах втулки, сделанные из латунной или медной фольги.

Важнейшее значение для сохранения инструмента в рабочем состоянии имеет смазка цапф. Их покрывают козьим жиром, вазелином, специальными составами, производимыми промышленным способом. Но лучший результат дает смазка, которую можно приготовить в домашних условиях.

Взяв несоленый свиной жир (смалец) и стеариновую свечу, надлежит растопить их в равных долях и перемешать: смазка готова. Густота смеси регулируется увеличением или уменьшением удельного веса стеарина. К примеру, если смазка получилась чрезмерно густой, следует вновь подогреть ее и добавить свиного жира. Для устранения характерного запаха допустимо использовать какой-либо ароматизатор.

Исполнителю нужно помнить, что без жирового покрытия пробки на цапфах быстро изнашиваются и начинают пропускать

воздух. Более того, при несмазанных соединениях возникает опасность появления трещин в указанных местах.

Выполняя перечисленные рекомендации, можно избежать многих неприятностей, которые преследуют небрежных музыкантов.

Уход за медными духовыми инструментами не всегда требует каждодневного внимания. Вместе с тем, он должен осуществляться регулярно. Данный уход составляют смазка, промывка и сохранение внешнего вида.

Смазка инструмента подразумевает жировое покрытие подвижной части каждого из кронов, а по мере необходимости – и помп (барабанов). Для этого существуют промышленные образцы требующихся смесей.

Следует помнить, что несмазанные кроны могут пропускать воздух. Более того, металл прикипает к металлу так, будто его приварили: снять крон не всегда удается даже специалисту, выполняющему ремонт.

По мере эксплуатации инструмента в его канале постепенно образуется налет, состоящий главным образом из ферментов, которые содержит слюна. Клейкое вещество, растекаясь по стенкам, уменьшает диаметр трубки, а также поглощает звуковую энергию. Упомянутый налет рекомендуется удалять, промывая инструмент. Для этой цели одни используют некое подобие шомпола с мягкой тканью на конце, другие продувают через ту или иную часть инструмента пропитанный водой кусочек поролон. Далее начинается промывка водой. Указанную «водно-поролоновую» процедуру повторяют несколько раз. Периодичность промывки – не реже двух раз в год. Она особенно важна перед длительным перерывом в занятиях или после такового, потому что налет высыхает, отслаивается, коробится и перекрывает часть канала.

Особое внимание следует уделять внешнему виду инструмента. Современные медные духовые в основном производятся с покрытиями двух видов. На инструмент наносят специальный лак или серебро (либо серебряные сплавы). Повреждение покрытия неизбежно оборачивается появлением ржавчины. Потому, например, пятна, возникающие от прикосновения пальцев, надлежит

удалять при помощи мягкой хлопчатобумажной или льняной ткани, смоченной в воде.

Инструмент, лишенный лакового или серебряного покрытия, не рекомендуется чистить полирующими пастами или порошками. Они постепенно истончают стенки, что не может не сказаться на звучании. В настоящее время существует немало средств иного рода. К их числу относятся гели, которые не снимают слой металла, а лишь убирают продукты окисления. Конечно, такие средства дольше сохраняют инструмент, чем какая-либо чистящая паста. Но и синтетическими препаратами не следует злоупотреблять. Нужно быть аккуратным в обращении с инструментом. Тогда и чистить его придется менее интенсивно.

Уход за инструментом является важнейшей составной частью исполнительской работы. Ведь несмазанная пружина может лопнуть в самый ответственный момент, а плохая пробка сливного клапана – отвалиться прямо на концерте. «Как ты относишься к инструменту, так и он к тебе», – это жизненное правило нужно помнить всегда.

Контрольные вопросы:

- 1. Как готовить гобой или кларнет к длительной эксплуатации и ухаживать за деревом?*
- 2. Каков уход за фаготом?*
- 3. Как нужно ухаживать за подушками и заменять их?*
- 4. Как хранить и беречь трости?*
- 5. Как ухаживать за механикой деревянных духовых инструментов?*
- 6. Чем смазывать цапфы?*
- 7. Что предполагает уход за медными духовыми инструментами?*

Тема 22.

ЛИЧНАЯ ГИГИЕНА

Труд исполнителя на духовом инструменте сопряжен с высокими нервно-мышечными затратами энергии – и во время индивидуальных занятий, и на репетициях или концертах. Такую нелегкую работу может выполнять только здоровый человек.

Исполнительский аппарат духовика не имеет себе равных по числу компонентов. Отсюда и проистекает специфика личной гигиены музыкантов, играющих на флейте, гобое, кларнете или трубе. К данной области гигиены относятся уход за компонентами исполнительского аппарата и соблюдение необходимых условий труда.

Большого внимания и заботы требуют губы, крайне уязвимые и восприимчивые к внешним воздействиям. Следует всемерно избегать различных травм губ, причем не только получаемых вследствие ударов, уколов или царапин. Нужно исключить и прием чрезмерно горячей пищи: ведь высокие температуры снижают чувствительность нервных окончаний. В подобных случаях губной аппарат временно утрачивает способность к тонкой регуляции своих действий при звукоизвлечении и управлении звучанием инструмента. То же самое происходит после приема обильно поперченной пищи.

Духовику надлежит тщательно соблюдать правило – перед игрой на инструменте не есть чего-либо, содержащего много соли и жира. Для их переработки организму требуется большое количество воды. Поэтому исполнителя будет одолевать чувство жажды, сухости губ и ротовой полости. В результате окажутся утраченными привычные ощущения, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Нельзя допускать обветривания губ. Оно ведет к отмиранию верхнего слоя красного покрова, к потере чувствительности. Под воздействием обветривания в губах появляются трещины – болезненные и подчас кровоточащие. Из-за этого игра на инструменте порой становится невозможной.

Заживлению губных трещин способствует смазывание красного покрова гигиенической (бесцветной) губной помадой. Наилуч-

ший эффект оно дает перед сном. В морозную или ветреную погоду рекомендуется обязательно покрывать губы гигиенической помадой перед выходом на свежий воздух. Правда, есть люди, у которых губы не обветриваются и не трескаются при любых погодных условиях. Однако подобная невосприимчивость является исключением из правила.

Уход за зубами и ротовой полостью в целом совпадает с правилами общей гигиены. Но есть одна особенность, которую должен учитывать каждый исполнитель. После еды нельзя играть на инструменте, не прополоскав рот: мундштук или трость легко засоряются остатками пищи.

Исполнителю на духовом инструменте надлежит строго соблюдать режим питания. Не следует играть на голодный желудок – иначе гастрит либо язва неизбежны. Кроме того, дыхательные ощущения в указанной ситуации не способствуют стабильной подаче постоянной энергии к губам или трости. Желудок должен быть слегка наполнен – хотя бы стаканом воды. Нельзя играть сразу же по завершении обильного приема пищи. Она требует значительных энергетических затрат организма, направленных к усвоению полезных веществ. После еды нужно подождать примерно полчаса. Если же не сделать такого перерыва, исполнителю будут в тягость занятия на инструменте, потому что в этом случае организм несет двойные потери энергии – на усвоение пищи и на игру.

Играющему на духовом инструменте следует избегать курения табака. Содержащиеся в нем смолы засоряют легкие и осложняют процесс газообмена организма с внешней средой. Это, в свою очередь, предполагает более активную работу сердца. В итоге у человека, курящего табак, в сравнении с некурящим, физические нагрузки на организм при игре значительно повышаются. Так исполнитель постепенно подрывает собственное здоровье. Известно и другое: никотин, содержащийся в табаке, разрушительно воздействует на зубы, раздражает воздухоносные пути человека.

Особый вред исполнителю на духовом инструменте приносит несвоевременное или неумеренное употребление алкоголя. Нужно следовать жизненному принципу, исповедуемому подавляющим большинством профессионалов, – никакого спиртного до

занятий (работы), во время занятий или вместо занятий. Данный принцип позволяет избегать несвоевременного приема алкоголя.

Опасность чрезмерного употребления спиртного связана с тем, что организм очищается от алкоголя постепенно – в течение трех суток. На протяжении указанного периода сердце вынуждено работать в режиме повышенных энергетических затрат. Увеличивается нагрузка и на другие внутренние органы. Если человек при этом играет на инструменте, энергетические затраты организма становятся чрезмерно высокими. Подобное происходит и в результате приема даже малой дозы спиртного перед занятиями или работой. В обоих случаях организм преждевременно изнашивается.

Еще одна опасность, вызванная употреблением спиртного перед игрой на инструменте, заключается в том, что алкоголь изменяет остроту ощущений, которые исходят от исполнительского аппарата при звукоизвлечении и звукообразовании. Постепенно музыкант привыкает к иному восприятию своей внутренней и внешней среды. Он проникается уверенностью: без приема спиртного инструмент уже не звучит! В алкогольную ловушку попадались и попадают многие музыканты – а результат всегда один и тот же. Он безошибочно предсказуем для любого: инфаркт, инсульт, цирроз печени, алкогольная зависимость и профессиональная деградация.

Разумеется, впечатление музыканта, случайно попавшего в алкогольную ловушку: инструмент без употребления спиртного якобы не звучит, – является ложным. Даже легкое опьянение снижает критичность оценки собственной игры. Без употребления спиртного обостряются все ощущения, в том числе и слуховые, связанные с анализом звуковых качеств. Следовательно, упомянутый анализ и оценка звучания становятся более точными.

Важное значение для работоспособности духовика имеет сон. От него зависит, восстановится ли организм к следующему дню для эффективных занятий на инструменте или время будет потеряно зря. Продолжительность сна у разных людей не совпадает. Один человек на протяжении многих лет жизни довольствуется шестью часами в сутки и не чувствует усталости, другой ощущает себя отдохнувшим лишь после десяти часов крепкого сна. Иначе

говоря, все зависит от генетически заложенной индивидуальной работоспособности. Однако следует заметить, что у любого человека сон должен быть регулярным. Нельзя сегодня спать 4 часа, а завтра – 12. Организм хорошо переносит упорядоченные нагрузки, даже если они велики. Потому и заниматься на инструменте, и отдыхать нужно регулярно.

Уход за руками – это, прежде всего, предохранение их от травм. Нежелателен и тяжелый физический труд, вследствие которого пальцы грубеют и частично теряют свою подвижность. Нельзя также допускать пересушивания кожи рук. Ведь ее влажность и чувствительность тесно связаны между собой. Если кожа пересушена, изменяются ощущения рук, возникающие от удержания инструмента и манипуляций с механикой. А ведь это мышечное чувство играет важнейшую роль в обеспечении точных попаданий на звуки нужной высоты при игре на любом духовом инструменте. Пересохшую кожу рук следует смазывать увлажняющим кремом, таким способом восстанавливая ее исходную чувствительность.

Особое место в личной гигиене духовика занимает обращение с мундштуком или тростью. Нельзя передавать (или брать) их для пробы кому-либо, не опустив заранее в дезинфицирующий раствор. Во-первых, существует множество болезней ротовой полости, которые можно получить, к примеру, от чужого мундштука. Во-вторых, есть ряд инфекций, которые ничем себя не проявляют в организме одного человека, а у другого вызывают необходимость длительного лечения.

Нельзя пробовать трость или мундштук у того, кто обнаруживает явные признаки болезни – насморк или кашель. Соблюдение данного правила помогает уберечься от случайного заражения.

Большое значение для поддержания работоспособности в течение длительного времени имеют условия труда.

Помещение, в котором занимается музыкант, надлежит хорошо проветривать. Температуру воздуха в помещении следует поддерживать на уровне +18–22°С.

Класс или домашняя комната, где упражняется учащийся, не должны быть гулкими: высокий уровень реверберации затрудняет контроль над качественными показателями звукообразования.

Музыканты знают, что на лестничных площадках инструмент звучит хорошо; в действительности же это обман слуха. Вот почему следует заниматься в помещениях с низким уровнем отражения звука, и результат окажется весьма ощутимым. Далее, в гулком классе или комнате наблюдается возрастание громкости звука, а значит, и уровня шумов, которые ухудшают работоспособность и ведут к быстрому наступлению усталости. Нервная система скоро приходит к утомлению, когда в одном помещении одновременно занимаются несколько человек, причем каждый из них играет свое. Упражняться нужно в тишине, в уединении, где есть возможность сосредоточиться, выполняя поставленные задачи и не отвлекаясь на посторонние раздражения.

Большое значение для музыканта-духовика имеет физическая культура. Помимо утренней зарядки, рекомендуются большой или настольный теннис, плавание, лыжи, т. е. спортивные дисциплины, которые не предполагают значительной нагрузки на руки, но способствуют поддержанию организма в хорошей форме. При этом необходимо все же предостеречь исполнителей от поиска, например, в плавании действенного средства для развития исполнительского дыхания. Последнее формируется только при игре на духовом инструменте. Не вдаваясь в объяснение известных физиологических механизмов, лежащих в основе различий дыхательного процесса у пловца и духовика, нужно сказать, что любые физические упражнения благоприятствуют прогрессу в игре на духовых инструментах лишь косвенно, через улучшение общего состояния организма.

Личная гигиена исполнителя выполняет, несомненно, важную функцию в продлении творческой жизни музыканта. Хорошо играть на инструменте может только здоровый человек. Разумеется, масштабы творческого долголетия определяет, главным образом, фактор наследственности, однако весьма существенно и то, как исполнитель обращается со своим организмом.

Контрольные вопросы:

1. В чем заключена специфика личной гигиены исполнителя на духовом инструменте?
2. Как беречь губы и ротовую полость?
3. Каковы особенности режима питания?
4. Какую опасность таят в себе табак и несвоевременное употребление алкоголя?
5. Сколько нужно спать?
6. Как беречь руки?
7. Какова гигиена мундштука или трости?
8. Какие требования предъявляются к помещениям для занятий?
9. Какова роль физической культуры?

Тема 23.

ПОСТАНОВКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА ДЛЯ ИГРЫ НА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Исполнительское искусство традиционно разделяется на две области – ремесленную и художественную. Нельзя сделать человека художником, как невозможно превратить стекло в бриллиант. Педагог лишь содействует ученику в постижении основ ремесла. Музыкантом, в художественном значении этого слова, человек становится прежде всего сам, благодаря врожденной способности к обобщению полученных знаний о предмете обучения и личных впечатлений от слушания чужой игры.

Трудно сказать, где пролегает грань между ремеслом и искусством. Ее невозможно определить даже теоретически. Однако путь к искусству игры на том или ином духовом инструменте, несомненно, лежит через овладение ремеслом.

Поиски рациональной постановки велись и ведутся исполнителями на протяжении столетий. К примеру, в XVIII веке кларнетисты прижимали трость верхней губой. В XIX столетии мундштук повернули так, чтобы трость оказалась внизу. Ее положение относительно губного аппарата, которое принято сейчас, утвердилось лишь к началу XX века.

Не меньшие изменения претерпело исходное положение губ других исполнителей на духовых инструментах. Губы рекомендовалось подворачивать на зубы, растягивать в улыбке, делать и то, и другое одновременно.

Целесообразно организованное дыхание при игре на духовых инструментах по сей день является объектом пристального внимания педагогов и исполнителей. В течение столетий утверждались и опровергались различные техники управления источником постоянной энергии.

Помимо этого, педагоги и исполнители экспериментировали с положением рук относительно инструмента. Например, в XVIII веке мастера строили кларнеты и гобои так, что музыкант мог варьировать управление механикой. Потому одни исполнители располагали в верхней части инструмента левую руку (как

принято сейчас), другие – правую. Нечто подобное наблюдалось у флейтистов и фаготистов. Иногда музыканты располагали упомянутые инструменты не с правой стороны (как принято сейчас), а с левой. Музыкальные мастера того времени изготавливали, в частности, специальные фаготы для «леворуких» исполнителей.

Конечно, поиски педагогов в области постановки исполнительского аппарата при игре на духовых инструментах – явление не случайное. Ведь без ремесла не бывает искусства.

Постановку исполнительского аппарата необходимо начинать с положения корпуса и головы.

В первый год обучения на духовом инструменте желательно заниматься только стоя. При этом ноги должны быть расположены соответственно ширине плеч. Не следует делать какую-либо ногу опорной. Указанный перенос центра тяжести тела непременно вызывает изменение мышечных напряжений, их неравномерное распределение, включая дыхательную систему.

Допускается и другой вариант опоры тела. Некоторые музыканты при игре в положении стоя выдвигают вперед одну из ног, не перенося на нее центр тяжести. Данная опора также не вредит игре.

Корпус в процессе исполнения не должен быть откинут назад или чрезмерно наклонен вперед. В первом случае могут возникнуть излишние напряжения в мышцах спины и, как следствие, определенные затруднения в работе дыхательной системы; во втором – не исключается постепенное приобретение сутулости.

Отдельные учащиеся имеют склонность к раскачиванию корпуса при игре. Таким путем внешне проявляется их эмоциональность. Подобные движения не следует пресекать, хотя нельзя допускать и чрезмерности. Раскачивание корпуса – свидетельство того, что он не зажат. Однако большая амплитуда движений требует от организма излишних энергетических затрат и, в конечном итоге, приводит к снижению работоспособности и выносливости учащегося.

Исполнители на духовых инструментах являются прежде всего оркестрантами, которые на репетициях и концертах играют сидя. В этом положении считается нежелательным вытягивать ноги вперед или убирать под стул. Они должны служить в

качестве одной из опорных точек. Нельзя играть, закинув ногу на ногу. Во-первых, по наблюдениям оркестровых музыкантов, при игре в таком положении нередко образуются паховые грыжи, во-вторых, создаются ощутимые затруднения для работы дыхания, в-третьих, такая поза приличествует скорее отдыху, нежели работе.

Конечно, если руководствоваться принципом экономного расходования энергии, наиболее целесообразной является поза с опорой корпуса на спинку стула. Не следует опасаться того, что подобное положение сидя расслабляюще подействует на оркестранта. Спина исполнителя сама оторвется от стула при необходимости максимальной концентрации внимания. Ведь прямое положение корпуса при игре сидя, традиционно любимое дирижерами и педагогами, – это позиция большого напряжения, предельной степени готовности к действию. Столь ощутимые затраты организма вряд ли нужны, к примеру, на всем протяжении репетиции. Потому в заданном положении музыкант, как правило, опирается на спинку стула, используя хотя бы паузы в игре для отдыха.

Работа исполнительского аппарата в значительной мере зависит от высоты пюпитра. Если пюпитр низко опущен, то, помимо прочих негативных последствий, осанка музыканта приобретает сходство с басовым ключом. Центр нотного текста должен располагаться по высоте на уровне глаз учащегося.

При постановке рук нужно избегать крайних положений плеч, предплечий, кистей. Иначе говоря, не следует прижимать локти к грудной клетке или чересчур отводить их в стороны; запрещается чрезмерно прогибать кисти рук, и т. д.

Положение пальцев на механизме инструмента может быть различным. Нельзя допускать, чтобы они полностью выпрямлялись (или, еще хуже, прогибались), нажимая на рычаг либо закрывая отверстие. Далее, с механикой должны контактировать подушки пальцев; это не предполагает большого округления последних.

Конечно, всегда существовали и существуют исключения из правил. Есть исполнители, демонстрирующие превосходную технику при игре прямыми пальцами. Такие исключения следует

обязательно иметь в виду. Если учащийся неизменно возвращается к управлению механикой посредством прямых пальцев и при этом беглость улучшается, если мизинец, прогибаемый во время нажима на рычаг, не теряет своей подвижности, вряд ли имеет смысл тратить впустую учебное время, исправляя видимые недостатки. Упомянутые случаи принадлежат к числу исключений из правил.

При игре на кларнете или гобое большой палец правой руки, удерживая вес инструмента, несет физическую нагрузку и потому немеет, устает, провоцируя зажатость руки в целом. Чтобы избежать неприятных последствий, рекомендуется подвесить инструмент так, как это делают фаготисты и саксофонисты. Кольцо для крючка нужно прикрепить к верхней части подставки (некоторые фирмы уже выпускают инструменты с подобным кольцом).

У педагогов и исполнителей не существует единого мнения о величине амплитуды движений пальцев при игре. Одни советуют не поднимать подушки фаланг высоко над отверстиями или рычагами, другие не придают значения данному показателю.

Не углубляясь в анатомо-физиологическое объяснение причины существующих различий в амплитуде движения пальцев у исполнителей-духовиков, можно констатировать, что последняя зависит от степени округления кисти. Чем прямее пальцы при игре, тем выше подъем, и наоборот.

Постановка важнейших компонентов исполнительского аппарата духовика, непосредственно участвующих в звукоизвлечении и звукообразовании, начинается с губного аппарата. Делать это необходимо без инструмента, но с легкой тростью или головкой флейты. Главное требование к первоначальной постановке определенного компонента исполнительского аппарата – минимум объектов внимания. Так, при игре на трости их будет всего два – работа губ и дыхания.

Первые извлечения звука осуществляются без участия языка, причем в это время не следует заранее формировать положение губного аппарата. Пусть учащийся добивается хрипа трости без предварительных условий. Все объяснения можно свести к тезису: «Дуй в трость». Не исключено, что губы сразу же займут правильное положение после нескольких извлечений звука. Кроме

того, педагог сможет определить, каким типом дыхания пользуется учащийся. В любом случае не стоит торопиться, осваивая хрестоматийную позу губного аппарата. Ее рекомендуется формировать постепенно, не допуская закрепления погрешностей. К овладению игровыми движениями лучше приступать после нескольких первых уроков – естественно, также без инструмента.

Начинающему флейтисту сложнее извлечь первый звук, чем гобоисту или кларнетисту. Воздушная струя невидима, неощутима вне губ и потому еще неуправляема. Под руководством педагога будущий музыкант прежде всего учится дуть в нужную сторону. Когда исходная задача решена, головку флейты размещают под струей воздуха. Определением наилучшей позиции лабиума относительно губ традиционно занимается педагог – ведь самостоятельные поиски учащихся на данном этапе достигают цели крайне редко. (Конечно, из упомянутого правила также бывают исключения.) Ученик берет головку флейты в руки лишь после ряда успешных звукоизвлечений, что позволяет более-менее легко найти требуемое положение лабиума относительно губной щели.

Все упражнения в первых извлечениях звука надлежит выполнять перед зеркалом. Благодаря этому зрительный контроль значительно ускорит формирование необходимых ощущений.

Как только учащийся приобретет некоторый опыт звукоизвлечения посредством игры на трости или головке флейты, нужно включить в работу язык, воспроизводящий речевые слоги ТА, ТУ и т. п. без участия голоса. Если в данной ситуации наблюдаются отдельные движения челюсти, желательно им не препятствовать, иначе может возникнуть зажатость губного аппарата.

Все действия, направленные к образованию звука, следует хорошо отработать без инструмента. Начало их реализации в процессе игры – ответственнейший момент в обучении исполнителя, поскольку главным объектом внимания здесь является звуковой результат, а не функциональные процессы дыхания, губ или языка. В начале занятий на инструменте неизбежна определенная скованность всех компонентов исполнительского аппарата. Как правило, со временем она постепенно преодолевается. Однако вряд ли стоит рассчитывать только на самопроизвольное исчезновение возникших зажатостей: ученик порой может и не заметить

чрезмерных усилий, затрачиваемых им на извлечение звука. Педагогу рекомендуется должным образом направлять внимание своего подопечного, фиксируя излишние напряжения и последовательно устраняя скованность в исполнительских действиях.

Объектом неусыпного контроля должна стать работа губного аппарата, согласуемая с усилиями дыхания и движениями языка, ведь указанный аппарат – единственный компонент системы, вполне доступный зрительному наблюдению. Кроме того, он является звеном, соединяющим биофизические и механические элементы звукоизвлечения и звукообразования.

Исполнителям на язычковых инструментах рекомендуется уделить особое внимание поиску оптимальной глубины захвата трости губами. При этом необходимо учитывать одно важное обстоятельство, связанное с управляемостью звука. Он будет зудящим и неустойчивым, если глубина захвата мала. Когда же губы контактируют с тростью слишком далеко от ее конца, звук обретает и свободу, и полноту, но оказывается неуправляемым. «Золотая середина» располагается между этими крайностями.

Следует помнить и другое: глубина захвата непосредственно зависит от толщины губных мышц. Музыканты с толстыми губами больше погружают трость в рот, обладатели тонких губ – меньше. Критериями правильной глубины захвата являются тембр и управляемость звучания.

После того, как начинающий исполнитель научился извлекать из инструмента отдельно взятые звуки, можно приступить к их соединению штрихом легато. Очередным этапом становится освоение штриха детаще, когда в работу включается язык – дополнительный объект внимания.

Нередко бывает, что у исполнителя не получаются переходы со звука на звук с участием нескольких одновременно движущихся пальцев. В подобных ситуациях рекомендуется сперва отработать действие без звукообразования, согласно принципу: от медленного движения – к быстрому. Нужно добиваться координированной работы рук, не жалея ни сил, ни времени для решения данной задачи. Ведь учащийся очень быстро привыкнет к неряшливости в игре и перестанет замечать недостатки своего исполнения. Един-

ственный путь к достижению хорошей координации пальцев – метод многократных повторений.

Согласование действий пальцев с движениями языка учащегося является важным этапом в постановке исполнительского аппарата. Как правило, начинающий музыкант уверенно выполняет переходы с одного звука на другой после нескольких повторений. Затруднения возникают позднее, когда возникает необходимость соединения протяженного ряда звуков в сравнительно быстром темпе: движения языка и пальцев зачастую не совпадают. Для решения данной проблемы используются два метода. К примеру, весьма распространены многократные повторения совместных действий в медленном темпе с постепенным его ускорением. Несомненно, такой метод позволяет достичь положительного результата. Однако более рациональным представляется другой способ – раздельного контроля над исполнительскими действиями.

Чаще всего движения языка и пальцев не совпадают по причине неритмичной работы одного из упомянутых компонентов исполнительского аппарата. Следовательно, педагог должен выяснить, чьи действия ошибочны. Обычно движения языка сохраняют ритмичность благодаря их сравнительно простой структуре. Таким образом, стремясь отыскать источник ошибки, нужно сразу же проверить работу пальцев, исполняя требующийся звукоряд штрихом легато. При обнаружении неритмичности в их действиях надлежит устранить недостаток. Затем следует приступать к согласованию движений языка и пальцев.

Конечно, допустим и другой порядок работы, поскольку неритмичность (как редкое исключение) обнаруживается и в действиях языка. В таком случае рекомендуется несколько раз повторить ритмическую структуру того или иного пассажа на одном звуке. Далее можно приступать к работе по координации движений языка и пальцев.

Постановка исполнительского аппарата – это процесс, который длится много лет. Незыблемым же правилом при овладении новыми действиями должно быть следующее: минимум объектов внимания и медленный темп работы.

Контрольные вопросы:

1. Какие существенные изменения происходили в постановке компонентов исполнительского аппарата?
2. Какое положение должны занимать корпус и голова при игре на духовых инструментах?
3. Какая поза нежелательна при игре в оркестре, а какое положение тела является наиболее целесообразным?
4. Какое положение должны занимать руки и пальцы?
5. С чего следует начинать постановку губного аппарата при игре на язычковых духовых инструментах?
6. С чего рекомендуется начинать постановку губного аппарата при игре на флейте?
7. На что должен обратить внимание педагог после того, как учащийся стал извлекать звуки на инструменте?
8. Как влияет хват трости на звук?
9. Как работать над соединением звуков?
10. Как согласовывать действия языка и пальцев?
11. Какому главному правилу должен следовать педагог при обучении начинающего музыканта новым действиям?

Тема 24.

ПОСТАНОВКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА ДЛЯ ИГРЫ НА МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Поиски рациональной постановки тех или иных компонентов системы звукоизвлечения и звукообразования предпринимались и музыкантами, играющими на медных духовых инструментах. К примеру, в различные эпохи предписывалось то растягивать, то сжимать губы; центр мундштука перемещался и на верхнюю, и на нижнюю губу.

Принципы постановки рук, расположения ног и корпуса не имеют у исполнителей на медных духовых инструментах (за исключением тромбона) таких особенностей, которые не упоминались бы в предыдущей лекции. Что же касается тромбона, то высота звуков при игре на нем регулируется посредством правой руки (хотя так было не всегда). Конечно, скорость движений у кисти и предплечья ниже, чем у пальцев. Потому тромбонисты уступают в беглости игры, например, трубачам.

Подвижность руки при игре на тромбоне значительно возрастает в том случае, когда музыкант подразделяет соответствующие игровые движения на предплечное и кистевое. Обычно в перемещении кулисы на 2–3 позиции вверх или вниз участвуют предплечье и кисть, однако последняя здесь не самостоятельна в своих действиях. Напротив, при игре в соседних позициях главную двигательную функцию должна выполнять кисть. Ее действиям рекомендуется уделять особое внимание. Свободная, т. е. не зажатая кисть с подвижными пальцами сглаживает жесткость движений предплечья, способствует точной фиксации кулисы в нужном положении.

Постановку исполнительского аппарата при игре на медных духовых инструментах необходимо начинать с приспособления губ.

Первые извлечения звука производятся без инструмента и мундштука. Если воздух продувается сквозь плотно сжатые губы, то возбуждаемые звуковые колебания не имеют чего-либо общего

с тембром духовых инструментов. И все же подобное звукообразование способствует формированию представлений учащегося о работе губных тканей при игре. Затем на помощь педагогу приходит визуалайзер, позволяющий увидеть положение губ и выполняемое ими действие при звукообразовании – ведь обычно указанный процесс скрыт за стенками мундштука. При правильном начальном положении губ вибрирующая струя воздуха направляется из полости рта под углом вниз – к подбородку. Кроме того, во время звукообразования должен быть виден красный покров нижней губы.

После упражнений на визуалайзере желательно приступить к работе с мундштуком, причем не следует тратить время, пытаясь добиться хрестоматийного положения губ на первом же уроке. Учащийся должен сперва привыкнуть к ощущениям, получаемым от игры на мундштуке.

Поупражнявшись в звукоизвлечении на мундштуке, педагог возвращается к визуалайзеру и показывает ученику принцип повышения и понижения частоты губных колебаний. Если начинающему исполнителю удастся изменять высоту звука, надлежащая готовность к игре на инструменте достигнута.

Первые извлечения звука без игры на инструменте осуществляются без участия языка; затем он постепенно включается в работу.

Сложно сказать, сколько времени следует потратить на предварительную подготовку. Однако давать инструмент в руки ученику можно лишь при условии, что у педагога есть уверенность: его подопечный сумеет извлечь свой первый музыкальный звук.

Важнейшей предпосылкой успешной игры на медных духовых инструментах является правильный подбор мундштука, в особенности – размера чашки. Ведь ребенок растет, а с ним растут и его губы.

О правильности подбора мундштука свидетельствует его положение относительно губ. В наши дни подавляющее большинство педагогов и исполнителей считают, что большая часть чашки должна находиться на верхней губе (примерно до 60% диаметра), которая, в силу неподвижности верхней челюсти, служит опорой для мундштука. Изменение этого общепринятого положения дает

наставнику очень важную информацию. Если мундштук в процессе занятий постепенно смещается («съезжает») на нижнюю губу, то диаметр чашки великоват для данного учащегося: нужно уменьшить ее размер. И наоборот, когда свыше 60% мундштука располагается на верхней губе, следует увеличить диаметр чашки. Причины, по которым необходимо делать так, а не иначе, довольно просты.

Если диаметр чашки маловат, учащийся испытывает трудности с извлечением звуков нижнего регистра. Для увеличения массы колеблющейся верхней губы исполнитель перемещает мундштук повыше. Обратное действие совершается в случаях, когда упомянутый диаметр слишком велик. У начинающего музыканта возникают проблемы с извлечением звуков верхнего регистра, т. к. колеблющаяся масса верхней губы оказывается чрезмерной. Пытаясь уменьшить обнаруженный «дисбаланс», учащийся перемещает мундштук на нижнюю губу.

Существенное значение приобретает и выбор ширины полей мундштука. Благодаря им у начинающего музыканта формируются ощущения, используемые в качестве средства контроля. Это осязательное чувство должно быть весьма ярким. Вот почему педагог обязан подобрать ученику мундштук с широкими полями. Кроме того, у малоопытных исполнителей зачастую наблюдается преувеличенное давление чашки на губы. В таком случае широкие поля уменьшают негативные последствия излишнего прижима.

Педагог не должен оставлять без внимания и глубину чашки, от которой в значительной мере зависит тембр извлеченного звука: чем больше глубина, тем мягче звучание. Иначе говоря, мелкая чашка способствует яркому проявлению верхних гармоник, а глубокая – нижних. Таким образом, подбирая ее соответствующий размер, можно регулировать тембр звука.

Ощутимые трудности в исполнительстве на медных духовых инструментах связаны с постановкой атаки звука. Нередко приходится наблюдать, что началу стационарной части предшествует длительный хрип или скрип. В попытках избавиться от него учащимся меняют мундштуки, инструменты и т. д. Причиной чрезмерно продолжительной атаки звука является несогласованность усилий губного аппарата и дыхания.

Метод избавления от скрипа и хрипов довольно прост; вместе с тем, он требует тщательного выполнения определенных рекомендаций.

Как правило, согласованию усилий губного аппарата и дыхания препятствует работа языка. Данный орган столь богат различными рецепторами, что от его работы исходит мощный импульс обратной связи, способный к подавлению сигналов, поступающих от иных компонентов исполнительского аппарата. Иначе говоря, все прочие ощущения, не основанные на слуховом или зрительном восприятии, оказываются в тени действий языка. Вот почему учащийся слышит скрипучую атаку, но установить ее причину не может. Порой указанная ситуация провоцирует крайние решения – начинающего музыканта переводят на другой духовой инструмент. В результате обесценивается предшествующий труд ученика и педагога.

Для постепенного избавления от скрипучей атаки следует на определенное время отказаться от работы языка. Кроме того, необходимо использовать мундштук с широкими полями. Доминирующим при игре должен стать штрих легато.

Мундштук с широкими полями не позволит исполнителю опираться на прежние ощущения, а начало звука без участия языка (фрикативная атака) предоставит музыканту возможность удерживать под контролем действия компонентов, непосредственно осуществляющих звукоизвлечение.

Чаще всего выполнить фриктивную атаку без целенаправленного тренинга не удастся. Когда же звукоизвлечение без участия языка освоено, следует постепенно переходить к игре в тихом нюансе. Для упражнений в указанной атаке рекомендуется выбирать тоны, которые расположены близко к регистру, являющемуся верхним для конкретного исполнителя.

Нередко формированию доброкачественной фриктивной атаки предшествуют 1–2 часа занятий с педагогом. Однако случается и по-другому. У учащегося порой обнаруживаются скрытые зажатости губного аппарата, недоступные зрительному контролю педагога. Их может выявить, пользуясь фриктивной атакой, лишь сам играющий. Таким образом, атака без участия языка позволяет не только согласовать усилия губного аппарата и дыхания при

звукоизвлечении, но и устранить недостатки в постановке губ, которые нельзя обнаружить и исправить, опираясь на визуальное наблюдение.

Осваивая фриктивную атаку, следует стремиться к игре в тихих нюансах (*p*, *mp*). Благодаря указанной громкости звука снижается физическая нагрузка на дыхание и губной аппарат. Кроме того, игра в тихом нюансе дисциплинирует их работу. Рассмотрим данную сферу деятельности компонентов исполнительского аппарата подробнее.

При игре на духовых инструментах существуют два порога возбуждения звука – минимальный и максимальный. Уровень обоих зависит от целого ряда факторов: типа инструмента, трости, мундштука. Максимальный порог – это, по сути, наибольшая сила звука, достигаемая тростью или губами (равно и завихрениями воздуха в головке флейты). При игре в громком нюансе работающие губной аппарат и дыхание порой далеки от стабильности, что не приводит к прекращению звукообразования. Вот почему тонкое согласование их усилий становится фактически невозможным.

Минимальный порог возбуждения звука предполагает самое тихое звучание, которое способны дать трость или губы. В данном случае физические затраты организма значительно снижаются. Кроме того, усилия дыхания и губного аппарата при игре в тихом нюансе не допускают существенных колебаний – иначе звукообразование прекратится. Таким образом, играя тихо, музыкант экономно расходует физические ресурсы своего организма и вынуждает компоненты исполнительского аппарата работать стабильно, благодаря чему достигается тонкое согласование усилий губ и дыхания.

После того, как учащийся овладел извлечением тихих звуков без участия языка, желательно перейти к упражнениям с варьируемой громкостью (рис. 77), избегая игры у максимального порога.



Рис. 77

Упражнения в продолжительных звуках
с фрикативной атакой

Согласованию усилий губного аппарата и дыхания способствует также игра штрихом легато. Потому в период устранения скрипучей атаки звука необходимо пользоваться только данным штрихом.

После хорошего овладения фрикативной атакой можно включать в процесс звукоизвлечения и язык. Однако делать это рекомендуется очень осторожно. Следует исключить предписания типа «толкните языком», «отдерните язык» из педагогического обихода, т. к. подобные движения рефлекторно вызовут резкую подачу дыхания и атака опять окажется скрипучей. Более уместными выглядят ремарки: «прикоснуться языком», «спокойно отвести язык назад».

На протяжении двух-трех месяцев крайне желательно избегать игры штрихом стаккато или стаккатиссимо, иначе скрип в атаке может проявиться вновь.

Спустя полгода, убедившись, что прежний навык уже подавлен, педагог в случае необходимости подбирает учащемуся новый мундштук.

Конечно, все указанные сроки работы по устранению недоброкачественной атаки ориентируются на учащихся со средними моторными данными. Более одаренные музыканты несколько быстрее справляются с упомянутыми трудностями.

Постановка исполнительского аппарата при игре на медных духовых инструментах – это процесс приспособления компонентов системы к выполнению определенных исполнительских задач. По мере накопления и обогащения игровых навыков сокращается число вновь приобретаемых автоматизмов. Однако музыкант продолжает учиться до конца своей исполнительской карьеры – в противном случае трудно рассчитывать на профессиональный рост.

Контрольные вопросы:

- 1. Как подразделяются движения руки тромбониста?*
- 2. Как без инструмента приспособлять губной аппарат к звукоизвлечению?*
- 3. Как подбирать мундштук?*
- 4. Как избавиться от скрипучей атаки звука?*
- 5. Почему нельзя играть все время громко?*

Тема 25. ПРОВЕДЕНИЕ УРОКА

Практика обучения музыкантов-исполнителей существует на протяжении многих веков. Ее фундаментом, прежде всего, является передача знаний от одного поколения к другому изустным путем, т. е. через творческие контакты в форме урока. Поурочная структура обучения сложилась в XVII веке и не утратила своего значения до настоящего времени. Музыкально-исполнительские уроки основаны, как правило, на принципе индивидуального обучения, потому что педагог в ходе занятия может наблюдать лишь одного ученика – слушать, оценивать игру, темпы роста и т. д. У каждого начинающего музыканта имеются персональные, сугубо личные достоинства и недостатки. Отсюда и проистекает необходимость в индивидуальных рекомендациях и знаниях, сообщаемых педагогом учащемуся.

Музыкально-исполнительскому уроку присуща творческая направленность, ведь учитель далеко не всегда может точно обозначить круг задач, которые будут решаться на предстоящем занятии. Разумеется, преподаватель намечает предварительный план, но реальное общение с учеником вносит неизбежные коррективы, и поэтому урок в классе специальности до некоторой степени уподобляется импровизации «на заданную тему».

В наши дни применяются различные формы проведения музыкально-исполнительского урока. Он может быть контрольным, тематическим, эвристическим и др. В ходе контрольного занятия педагог проверяет и анализирует уровень выполнения программных заданий или подготовки ученика в целом. Тематический урок посвящается какой-либо определенной теме (например, работе над гаммами). Эвристическое занятие несет учащемуся новое, неизвестное ему до тех пор знание.

Конечно, в чистом виде упомянутые формы урока используются редко. Наиболее же распространенным является комбинированное занятие, подразделяемое на три части. В начале урока педагог проверяет домашнее задание (самостоятельную работу ученика), затем помогает своему подопечному исправить допущенные погрешности и, в случае необходимости, сообщает

новое знание юному музыканту. Завершается урок общей оценкой достигнутых результатов и формулировкой домашнего задания.

Первая часть урока, фактически определяющая весь ход занятия, играет важнейшую роль. Проверка домашнего задания служит звеном, соединяющим классную и самостоятельную работу учащегося. Контроль является эффективным средством управления внеурочной деятельностью начинающего исполнителя, одним из путей формирования профессионального мастерства. Ведь без проверки самостоятельной работы нельзя дать оценку сделанному. Кроме того, поощрение или порицание оказывает на учащегося сильное психологическое воздействие, стимулируя внеурочные занятия. Разумеется, внушение педагога незначительно влияет на ленивых и безответственных учеников, но для трудолюбивых и дисциплинированных мнение учителя и полученная оценка выступают критериями успешности или безуспешности самостоятельной работы.

Проверка домашнего задания позволяет обнаружить погрешности, не замечаемые самим исполнителем. Ведь, как известно из медицины, диагностика является важнейшим этапом в лечении больного.

Проверяя на уроке самостоятельную работу учащегося, не следует его прерывать без особой надобности. Педагог должен прослушать определенную часть домашнего задания и оценить произошедшие в ней качественные изменения. Затем можно переходить к очередному фрагменту внеклассного труда.

По завершении проверки домашнего задания вряд ли стоит обрушивать «лаvinу» замечаний и претензий на малоопытного исполнителя. Сперва желательно выявить самые крупные недочеты, которые будут устранены в течение ближайших дней, затем – на следующем уроке – более мелкие ошибки, и т. д. Иначе говоря, нужно удалять шероховатости исполнения шаг за шагом, подобно тому, как полируют металл.

Наилучший же результат в работе достигается благодаря использованию самооценки учащегося. К примеру, после демонстрации какой-либо части домашнего задания педагог, не высказывая своего мнения, предлагает ученику порассуждать:

- что улучшилось в его игре по сравнению с предшествующим уроком;
- что сделано за истекший период времени;
- что планируется в работе на последующие дни;
- что предстоит еще сделать в обозначенном фрагменте домашнего задания, и т. п.

Такой подход начинающего исполнителя к оценке собственных занятий активизирует его творческое мышление, позволяет педагогу отслеживать процесс формирования представлений юного музыканта о структуре и порядке работы над музыкальным материалом. Помимо этого, учащийся, вынося на суд учителя названные суждения, развивается как самостоятельная творческая личность. Молодой исполнитель, поощряемый наставником, через год-другой уже весьма уверенно определяет «маршрут» и последовательность выполнения домашнего задания; педагог лишь направляет деятельность своего подопечного.

Формирование творческого мышления ученика – обязательное условие проведения каждого урока. Потому, выслушав самооценку учащегося, педагог заключает, правилен ли путь, намеченный юным музыкантом. Если в планы закралась ошибка, рекомендуется тактично поправить ученика, помочь ему в корректировке представлений о дальнейшей работе.

Вторая часть урока предусматривает анализ исполнения учащегося и сообщение новых знаний. После прослушивания домашнего задания начинается работа над устранением наиболее заметных и существенных недостатков. При этом педагог вновь должен опираться на активность ученика. Указав на ту или иную погрешность в игре, не замеченную учащимся, нужно спросить – знает ли он, как исправлять упомянутый дефект? Педагогу надлежит обязательно выслушать суждение юного исполнителя о методе последующей работы. Если же ученик не знает путей к исправлению обнаруженной погрешности, желательно дать соответствующую рекомендацию, объясняя, с одной стороны, что и как делать, с другой, – почему делать именно предлагаемым способом.

Наряду с выявлением недостатков исполнения, педагог обязан отметить малейшие улучшения в игре учащегося. Вторая часть

урока не должна носить только критический характер. Следует всемерно поощрять похвалой старательных и трудолюбивых учеников, даже если результаты их работы не слишком высоки. Вместе с тем, нельзя превозносить посредственный уровень исполнения.

Урок завершается кратким подведением итогов занятия и сжатым изложением домашнего задания. Педагог должен отметить то, что удалось сделать и что предстоит усовершенствовать в первую очередь.

Домашнее задание преподносится учащимся по-разному. К примеру, ученикам младших классов можно доверять преимущественно закрепление материала, пройденного в классе; от старшеклассников же следует добиваться большей самостоятельности в занятиях, учитывая их предшествующий опыт работы. Переход от одного принципа формирования домашнего задания к другому, как правило, совершается постепенно, по мере обогащения творческого багажа юных музыкантов. В любом случае, педагог должен соблюдать основополагающее правило – «не делать с учеником того, что начинающий исполнитель может освоить самостоятельно».

Объем домашнего задания всегда зависит от работоспособности и одаренности ученика. Поэтому задачи, поставленные перед ребенком, должны быть посильными.

Время урока не бесконечно. Его рациональное использование возможно лишь в случае планирования работы и готовности ученика к занятиям. Последнее обстоятельство накладывает своеобразный отпечаток на весь процесс обучения. Особый вред уроку приносит неподготовленность хотя бы одного учащегося, например, к ансамблевому или оркестровому занятию. Трудолюбивые музыканты оказываются в определенной зависимости от недобросовестного коллеги, являющегося причиной многочисленных остановок в работе. Подобный урок становится бесконечно длинным и скучным.

Педагог же обязан готовиться к занятиям всегда. Эта подготовка начинается с планирования работы на перспективу, т. е. составления программы для учащегося на полугодие. Затем преподаватель мысленно формулирует цели и задачи на месяцы, не-

дели, вплоть до отдельно взятого урока. Готовясь к занятию с учеником, педагог должен хорошо изучить выбранные произведения, ознакомиться, по возможности, с различными их редакциями, накопить знания о стилистических особенностях музыки, выявить сущность обнаруженных технических сложностей, определить целесообразные пути их преодоления начинающим исполнителем.

Работа педагога в классе специальности носит не только творческий, но и познавательный характер. Помогая ребенку стать музыкантом, его наставник учится сам. Конечно, бывает и по-другому. Есть преподаватели, для которых процесс образования закончился во время получения диплома об окончании музыкального училища или вуза. Они не растут в творческом плане, не ищут путей к вершинам профессионального мастерства, а свою слабую компетентность обосновывают тем, что «нас так учили». Следует помнить: музыкальное учебное заведение обеспечивает молодого специалиста лишь минимумом знаний, необходимых для дальнейшей работы. Эти знания постепенно утрачиваются, не получая подкрепления, либо устаревают. Их нужно углублять и пополнять. Необходимо учиться на протяжении всего периода профессиональной деятельности – лишь тогда она может стать по-настоящему творческой. Только пытливые педагоги способны достигать вершин мастерства, планировать работу на длительную перспективу, успешно учить детей музыке.

В ходе урока преподаватель воздействует на учащегося различными путями: словом, показом, дирижированием, подпеванием игре.

Наиболее распространенный метод влияния, используемый на занятиях, – это слово. Объяснения педагога играют важнейшую роль в процессе обучения. Язык учителя должен быть красочным, образным и, в то же время, конкретным. Педагогу следует излагать свои мысли в форме, доступной пониманию учащегося. Если речь учителя содержит слова, непонятные ребенку, юный исполнитель выслушает, но не услышит наставника. Умение говорить просто о сложных вещах – одно из главных достоинств педагога. Когда же речь учителя сводится к ремесленному набору рекомендаций (громче–тише, быстрее–медленнее, короче–длиннее

и т. п.), трудно ожидать от ученика творческого отношения к исполняемой музыке.

Важное место в ходе урока занимает показ «живого» исполнения. Весьма продуктивным является, в частности, копирование педагогом несовершенной игры ученика. Подражая погрешностям исполнения и несколько утрируя их, учитель решает две задачи одновременно: учащийся воспринимает свой недостаток со стороны и осознает, что если преподаватель так похоже скопировал ошибку, то, вероятно, может наметить и правильный путь, ведущий к желаемой цели. Дальнейшее объяснение педагога попадает на психологически подготовленную почву, приводя к нужному результату.

Эмоциональное воздействие на ученика оказывает и дирижирование учителя. Ценность указанного метода влияния заключается в том, что он не требует остановки исполнения. Если дирижерский жест нагляден и точен, экономится время на словесное объяснение, ученик не выходит из состояния творчества.

Некоторые педагоги склонны подпевать игре учащегося на протяжении урока. Этот метод воздействия следует применять с осторожностью. Если, к примеру, педагог плохо владеет голосом и поет фальшиво, то вреда будет больше, чем пользы. Подпевание зачастую позволяет добиться хорошего результата в начальный период работы над произведением: учащийся благодаря поддержке педагога играет более уверенно. Однако в процессе дальнейшей работы подпевание может приносить вред, поскольку ученик хуже контролирует свое исполнение, недостаточно хорошо слышит аккомпанемент и т. д.

Важнейшее место в организации обучения занимает дисциплина урока. Во время занятий с учащимся никто не должен заходить в класс. Другие ученики, присутствующие на уроке, обязаны воздерживаться от разговоров. Образец дисциплины должен показывать сам педагог. Следует всегда начинать урок вовремя. Опоздания педагога или учащегося на занятия без весомых оснований являются недопустимыми. Если по какой-либо причине ученик вынужден отсутствовать на уроке, необходимо сообщить об этом преподавателю заранее.

Нельзя переносить перипетии урока за стены класса. Если, к примеру, педагог в эмоциональном порыве возвысил голос на нерадивого ученика, то отношение к ребенку после занятия должно быть ровным и доброжелательным.

Несомненно, искренние и открытые отношения между учеником и учителем способствуют успешной работе, вследствие чего музыкально-исполнительский урок становится главным источником получения знаний.

Контрольные вопросы:

- 1. Каковы особенности музыкально-исполнительского урока?*
- 2. Какие формы музыкально-исполнительского урока существуют в практике?*
- 3. Какая форма урока является наиболее распространенной?*
- 4. Как формировать правильную самооценку учащегося?*
- 5. Как анализировать игру учащегося на уроке?*
- 6. Как формулировать домашнее задание?*
- 7. Какую роль играют подготовка к занятиям и самосовершенствование педагога?*
- 8. Каковы методы педагогического воздействия на ученика во время урока?*
- 9. Что подразумевает дисциплина урока?*

Тема 26.

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА УЧАЩЕГОСЯ

Обучение музыканта-исполнителя предусматривает две формы занятий – уроки с педагогом и самостоятельную внеклассную работу. Эти формы образуют функциональную систему, деятельность которой направлена на получение полезного конечного результата. Классная и домашняя работа постоянно взаимодействуют, т. к. их эффективность взаимозависима.

Самостоятельные занятия охватывают большую часть времени, затрачиваемого учащимся на овладение исполнительским мастерством. От их организации зависит успешность конечного результата деятельности.

Умение работать самостоятельно имеет важнейшее значение для музыканта. Ведь длительное обучение рано или поздно заканчивается. Следовательно, прекращаются встречи с педагогом, который направлял работу учащегося, и музыкант уносит с собой в долгий творческий путь полученные знания и навыки самостоятельной работы.

Уже в начале обучения необходимо объяснить ребенку важнейшую роль труда в деле постижения исполнительского мастерства, потому что представление значительной части педагогов и исполнителей о музыкальной одаренности является несколько однобоким. Чрезвычайно важной сфере природных задатков – трудолюбию – как правило, уделяется мало внимания. Если проанализировать данный аспект, окажется, что многие музыкально одаренные дети не достигли вершин исполнительского мастерства только из-за недостаточного количества самостоятельной работы. Однако известно и другое: не столь одаренные дети благодаря своему трудолюбию становились, спустя годы, известными музыкантами.

Важнейшее значение для профессионального роста имеет регулярность самостоятельной работы. Занятия должны быть ежедневными. Пропущенный день работы уже восполнить нельзя.

Особую ценность при самостоятельных занятиях имеет точное выполнение задания, полученного от педагога. Общеизвестно, что «скупой платит дважды», а невнимательный или безответ-

ственный человек порой трижды делает одно и то же. Неточное выполнение задания ведет к возрастанию количества погрешностей (следовательно, время, затраченное на домашнюю работу, в значительной мере прошло впустую). Затем учащийся должен разрушить навык, сформировавшийся при неправильных занятиях, и только после этого (с третьей попытки) работа будет сделана должным образом.

Регулярность и точное выполнение самостоятельной работы являются важнейшими условиями успешного обучения. Как правило, хороший результат достигается там, где родители ребенка стабильно контролируют его работу. Ведь далеко не каждый ученик способен рационально организовать свой распорядок дня. Кроме того, ребенку трудно устоять перед искушением поиграть с приятелями на улице лишний час-другой. Поэтому в начальный период обучения контроль над домашней работой зачастую носит характер большего или меньшего принуждения – у ребенка постепенно формируется привычка к труду. Если же родители не контролируют домашнюю работу ученика, всецело передавая эту функцию педагогу, то взамен постоянных проверок осуществляются лишь периодические. Сфера самостоятельного труда начинающего исполнителя вообще оказывается вне контроля. В таком случае родительские надежды на успешное обучение их ребенка выглядят тщетными.

Конечно, в педагогической практике бывают и другие примеры. Изредка случается, что ученики сами приводят своих родителей в музыкальную школу, сами выбирают инструмент, сами упорно трудятся без родительского контроля или принуждения. Такие дети составляют исключение из общего правила, которое гласит: почти все выдающиеся люди, достигшие вершин в различных сферах человеческой деятельности, в детстве испытывали принуждение к работе.

Разумеется, каждый человек в той или иной мере подвержен влиянию лени. Однако большинство из нас умеет преодолевать это влияние и трудится в меру работоспособности. Менее волевые люди становятся лодырями – потенциальными неудачниками.

Для успешной домашней работы недостаточно лишь педагогических разъяснений о роли труда в деятельности музыканта-

исполнителя и родительских мер принуждения. Следует предложить начинающему инструменталисту четкий план внеклассных занятий. Естественно, этот план домашней работы будет в дальнейшем изменяться, но приучать ребенка к упорядоченному труду необходимо с первых же уроков. Учащийся должен получить и записать информацию о ежедневной продолжительности и порядке выполнения домашнего задания: на что обращать особое внимание; к чему стремиться; как, что и сколько делать по времени и числу повторений. Ведь продолжительность самостоятельных занятий и последовательность учебно-тренировочной работы, к примеру, учащихся первого и третьего года обучения имеют существенные различия.

Конечно, столь подробно планировать порядок выполнения домашнего задания педагог должен не всегда. По мере приобретения учащимся опыта работы, учитель сокращает количество объяснений типа «как делать» и опирается на активность мышления начинающего исполнителя при формулировке вопросов «что делать?»

Домашнее задание нужно составлять при участии ученика, помогая ему самому наметить план работы до следующей встречи с педагогом. Такой подход к определению задач внеклассного труда имеет значительное преимущество перед словесной инструкцией, высказанной преподавателем учащемуся. В данном случае начинающий исполнитель, формулируя для себя домашнее задание, заодно принимает и моральные обязательства по выполнению запланированной работы.

Для плодотворного самостоятельного труда музыканта необходимы соответствующие бытовые условия. Помещение, в котором занимается ученик, должно быть хорошо освещенным и проветриваться по мере надобности.

При игре по нотам плохое освещение приводит к быстрому наступлению усталости и снижению работоспособности учащегося. Звукообразование духовых инструментов требует значительных затрат всех видов энергии человеческого организма, что предполагает существенный рост потребления кислорода. Если помещение для занятий лишено достаточного притока свежего воздуха, музыкант испытывает недостаток кислорода

и быстро устает. Из-за этого работоспособность ученика снижается.

В помещении для самостоятельных занятий нельзя заходить и отвлекать исполнителя шумом или разговорами. Следовательно, ученику нужна отдельная комната при выполнении домашнего задания.

Для игры по нотам родители должны приобрести или сделать пиюпитр. Иначе, устраиваясь для игры как придется, ребенок может получить искривление позвоночника со всеми вытекающими отсюда осложнениями в состоянии здоровья.

Звук духовых инструментов (в особенности медных) обладает большой громкостью, и домашние занятия ученика могут раздражать соседей, мешая их отдыху. Указанная проблема решается двумя путями. Современные музыкальные фирмы производят так называемые «глухие сурдины», которые настолько поглощают звук, что даже сами играющие не слышат звучания. Эти специальные устройства для медных духовых инструментов оснащаются наушниками, позволяющими слуховому восприятию исполнителя оценивать и контролировать процесс звукообразования. Второй путь уменьшения шума – драпировка стен соответствующими материалами. Иначе говоря, следует как можно больше заглушить помещение для занятий.

Все названные требования к организации бытовых условий домашней работы педагог должен сообщить родителям ученика, с которыми следует регулярно взаимодействовать, поддерживая тесный контакт.

Огромное значение для организации самостоятельной работы учащегося имеет планирование времени, последовательности и продолжительности занятий.

Лучший период суток, обеспечивающий высокий результат труда, – утренние часы, когда организм не отягощен усталостью. Если ученик располагает возможностью позаниматься утром хотя бы час, подобным шансом нельзя пренебрегать. При наличии необходимых бытовых условий исполнитель должен вставать пораньше. Впрочем, и другое время суток также весьма полезно для занятий на инструменте.

Последовательность самостоятельной работы музыканта формировалась на протяжении веков. Она не только определялась

путем проб и ошибок, но и обрела некоторую опору в естественнонаучных знаниях. Занятие на инструменте можно разделить на три этапа: приведение исполнительского аппарата в состояние готовности к выполнению новой работы, выполнение новой работы, закрепление полученных знаний.

Первый этап самостоятельной работы принято называть разыгрыванием. На протяжении данного этапа музыкант приводит свою нервно-мышечную систему в рабочее состояние, используя ряд упражнений с постепенно возрастающим количеством объектов внимания: продолжительные звуки, последние из пройденных гамм, этюдов. Темп игры при этом должен быть умеренным.

Второй этап занятия посвящается изучению нового материала. Исполнитель, к примеру, выполняет разбор этюда, устраняет недостатки в игре заданных пьес, упражняется с целью овладения новыми техническими приемами.

Заключительная часть самостоятельной работы предусматривает повторение освоенного ранее материала. На данном этапе учащийся может играть то, что получило одобрение педагога, но еще нуждается в дополнительной «шлифовке».

Продолжительность самостоятельных занятий варьируется и зависит от срока обучения. Для первоклассников она, как правило, не превышает 15–30 минут ежедневно в начальный период обучения и увеличивается к лету до 2 часов. В дальнейшем продолжительность занятий по-прежнему возрастает. Максимальная длительность самостоятельной ежедневной работы учеников старших классов равняется 3 часам. Попытки наращивания данного показателя могут нанести непоправимый ущерб учебе в общеобразовательной школе. Минимальная продолжительность ежедневных занятий составляет 1,5 часа. При этом, разумеется, уровень владения инструментом также прогрессирует минимально. И все-таки увлекаться многочасовыми самостоятельными занятиями вряд ли желательно. Ребенок должен располагать временем на чтение книг, на игры со сверстниками. В противном случае исполнитель вырастет неучем, лишенным детства.

Исходя из минимальной продолжительности ежедневных занятий на инструменте, можно следующим образом распределить время для каждого вида работ (в минутах):

- продолжительные звуки – 5 мин;
- освоенная гамма – 5 мин;
- освоенный этюд – 5 мин;
- изучаемая гамма – 15 мин;
- изучаемый этюд – 15 мин.

После 45 мин работы рекомендуется отдохнуть в течение 15 мин, а затем продолжить занятия:

- работа над художественным произведением – 30 мин;
- повторение изучаемой гаммы, этюда, произведения – 15 мин.

Естественно, такое распределение времени является до некоторой степени условным, ибо в зависимости от задач, решаемых в процессе обучения, могут преобладать затраты на технический или художественный материал.

Если время занятий превышает 2 часа, его можно разделить на две «порции», прибавив соответствующее число минут для каждого вида работы (не следует, однако, увеличивать продолжительность разыгрывания). Позанимавшись 1 час утром, вторую «порцию» самостоятельной работы допустимо выполнить вечером. Для повторного разыгрывания нужно использовать изучаемую гамму.

Проверяя выполнение домашнего задания, педагог должен обратить внимание на фрагменты, которые не удались подопечному, и затем поинтересоваться: как ученик работал, какого пути придерживался. Внимательное отношение к внеклассному труду учащегося позволит преподавателю сформировать у начинающего исполнителя правильные представления об упомянутых занятиях.

Контрольные вопросы:

1. Какова роль труда в самостоятельных занятиях?
2. Какова роль регулярности и точности в выполнении домашнего задания?
3. Как планируются домашние занятия ученика?
4. Какие требования предъявляются к бытовым условиям при самостоятельных занятиях ученика?
5. Как планировать последовательность и время домашней работы ученика?

Тема 27.

НАЧАЛЬНОЕ ОБУЧЕНИЕ

(первые уроки, репертуар 1–3 классов ДМШ)

Первые шаги к овладению искусством игры на том или ином музыкальном инструменте можно уподобить закладке фундамента при строительстве здания – ведь любая ошибка или оплошность, допущенная в начале работы, обязательно скажется в будущем. Плохо заложенная основа будет в дальнейшем препятствовать планомерному ходу обучения, вынуждая педагога время от времени устранять недостатки предшествующего труда.

В течение многих лет педагоги и исполнители не могли прийти к единому мнению, обсуждая вопрос: когда, с какого возраста следует начинать овладение духовыми инструментами? Упомянутые разногласия до конца не преодолены и сегодня. Впрочем, есть общее мнение – рекомендуется приступать к занятиям как можно раньше. Игра на духовом инструменте, безусловно, требует определенного уровня физического развития. Однако педагоги все же нашли выход из трудного положения, обучая детей владению блокфлейтой. Названный инструмент не требует больших физических затрат на звукообразование. Потому, например, дыхательные усилия при игре на блокфлейте не превышают аналогичных показателей в процессе физиологического выдоха. Инициатором использования этого старинного инструмента для первоначального обучения в СССР стал профессор Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных И. Ф. Пушечников. В его классе дети играли на блокфлейте вплоть до момента достижения физических кондиций, необходимых для овладения гобоем. Обучение игре на такой флейте к настоящему времени стало обычным явлением в ДМШ, что позволяет успешно решать ряд задач, трудных для начинающего исполнителя.

Игра на блокфлейте не требует специальной постановки губного аппарата: губы сохраняют естественное положение. Вместе с тем, ребенок учится технике дыхания – плавному и толчкообразному, медленному и быстрому выдоху, своевременному и рациональному вдоху. Начинающий музыкант овладевает также согласованными действиями языка и пальцев при минимально

возможных физических усилиях. Через год-другой, обратившись к своему основному инструменту, ребенок быстро прогрессирует в искусстве игры. При этом у юного исполнителя уже сформировались элементарные музыкально-слуховые представления, появилась эмоциональная отзывчивость на музыку, что порождает соответствующую деятельность дыхания, языка и т. д. Теперь наиболее важной задачей становится приспособление губного аппарата учащегося к игре на том или ином инструменте.

Разумеется, продолжительность занятий на блокфлейте должна быть ограниченной. Ведь, к примеру, будущие тромбонисты могут иметь еще и «промежуточный» инструмент – альт, тенор или баритон. Блокфлейте же отводятся 2–3 года первоначального обучения в тех случаях, когда дети начинают играть с 6–7 лет.

Нередко будущие исполнители поступают в специальный класс достаточно развитыми физически. В таких случаях рекомендуется сразу же переходить к обучению на основном инструменте.

Протяженный и трудный путь к вершинам исполнительского мастерства начинается с первого урока – наиболее важной степени. При встрече с учеником нужно учитывать его стремление приступить к игре как можно скорее. Вот почему определенную часть урока следует посвятить извлечению звуков. Кроме того, необходимо показать, как правильно собирается и разбирается инструмент, причем учащийся должен повторить установленные операции несколько раз под наблюдением педагога.

Формированию желания и стремления начинающего музыканта овладеть исполнительским мастерством в значительной мере способствует демонстрация выразительных возможностей инструмента. К примеру, несомненным стимулом для ребенка является посещение занятий других детей, близких ему по возрасту.

На протяжении первых уроков педагог должен сообщить подопечному элементарные сведения из области нотной грамоты, необходимые для решения текущих учебных задач. Эти знания следует углублять и пополнять в дальнейшем, учитывая практическую надобность, – вряд ли стоит делать обширный запас впрок. В противном случае переданные знания могут оказаться невостребованными и постепенно будут утрачены памятью.

Рекомендуется обратить особое внимание ученика на уход за инструментом, сразу побуждая ребенка бережно относиться к своему «орудию труда». Подобное отношение складывается и благодаря знакомству юного исполнителя с важнейшими вехами истории данного инструмента.

Таким образом, первый месяц занятий с начинающим исполнителем характеризуется оперативным решением самых различных задач. Однако приоритетной сферой неизменно являются игровые движения исполнительского аппарата учащегося – основа для формируемой постановки дыхания, языка, губ и т. п.

В течение рассматриваемого периода занятий на инструменте юный исполнитель должен удерживать под контролем много объектов внимания, вследствие чего нервная система ребенка быстро устает. Опытные педагоги знают: после 20 минут совместной работы начинающий музыкант становится рассеянным, допускает много неточностей, плохо воспринимает информацию и т. д. Кроме того, вне специального класса ребенок занимается в режиме поиска, проб и ошибок – последних же зачастую оказывается больше, чем правильных решений. Вот почему в первые недели занятий нужно встречаться с учеником почаще (4–5 раз в неделю при длительности урока не более 25 минут). Тщательный контроль преподавателя убережет юного музыканта от случайных погрешностей, сопутствующих процессу самостоятельной работы.

На данном этапе занятий важную роль приобретает умение педагога копировать промахи в игре ученика, обусловленные неправильной работой компонентов исполнительского аппарата. Благодаря такому подражанию представляется возможным решить несколько задач: показать начинающему музыканту звуковой результат его технической ошибки и объяснить причину недоброкачественного звучания; продемонстрировать правильные действия и улучшение звука как итог целесообразно организованных игровых движений.

Положительные изменения в игре учащегося, наблюдаемые при выполнении рекомендаций педагога, являются наиболее действенным средством убеждения ребенка. Учитель не должен руководствоваться принципом «а вдруг получится». Если реали-

зация педагогических установок не способствует улучшению в игре – значит, они были неправильными.

Главной задачей начального обучения является постижение основ исполнительского ремесла. Любое искусство, в том числе музыкальное, включает в себя не только сферу художественного творчества, но и конкретные умения. Самые богатые фантазии или образные замыслы невозможно реализовать без освоения профессионального ремесла, заключающегося, прежде всего, в способности управлять звучанием инструмента. Под руководством педагога начинающий исполнитель учится правильно извлекать звуки, удерживать их в ровной силе или изменять громкость стационарной части, прекращать звуковые колебания различными способами (при помощи языка или посредством губного аппарата и дыхания), соединять звуки между собой. На данном этапе ребенок обязан овладеть штрихами легато, деташе, стаккато и грамотно применять их в музыкальных произведениях. Следует уделить пристальное внимание ритмической точности и развитию музыкального слуха ученика. Выполнение перечисленных требований позволяет заложить фундамент звуковой культуры инструменталиста, пренебрежение ими наносит огромный вред воспитанию будущего музыканта. Вот почему в игре того или иного учащегося на уроке специальности сплошь и рядом обнаруживаются скрипучая атака, приблизительное отражение высотных и ритмических соотношений звуков. А педагог, не пытаясь устранить явные погрешности ремесла, «лепит» художественный образ. Благодаря этому косвенно поощряется небрежное отношение ученика к техническому воплощению музыкального произведения, следствием чего становится не критичная оценка своей игры. Начинающий исполнитель оказывается неспособным к анализу звукового результата собственной деятельности. Столь серьезный недостаток слухового восприятия устраняется с большим трудом и не всегда успешно.

Развитию ощущений звуковысотных соотношений следует обязательно уделять хотя бы несколько минут на каждом уроке. Нельзя надеяться на занятия сольфеджио, т. к. данная дисциплина лишь косвенно способствует формированию инструментально-музыкального слуха. Необходимо учить ребенка построению

кварт, квинт, октав, унисонов с фортепиано или в дуэте с другим учащимся класса.

Огромное значение для будущего музыканта приобретает умение играть по нотам. Зачастую малоопытные инструменталисты не выполняют требований композитора, содержащихся в нотном тексте. Поэтому рекомендуется постоянно обращать внимание учащегося на точное соблюдение авторских рекомендаций.

В сущности, для педагога начальный период обучения – наиболее ответственный этап формирования музыканта-исполнителя. Именно в это время юный инструменталист делает первые самостоятельные шаги, не всегда успешные и результативные. Однако преподавателю следует запастись терпением, направляя поиски и инициативу ученика в соответствующее русло. Нельзя высмеивать или подавлять активность ребенка, увлеченного самостоятельным поиском знаний, – ведь с пробами и ошибками обычно связан путь к творчеству.

Планирование работы с начинающим музыкантом необходимо осуществлять, исходя из ранее упоминавшегося принципа – «минимум объектов внимания». Кроме того, материал, отбираемый для изучения, должен быть доступным в техническом плане и, одновременно, обеспечивать надлежащую последовательность в развитии исполнителя.

Планируя учебный процесс в классе специальности, нужно руководствоваться типовой программой. Основной педагогический репертуар, предназначенный для освоения в ДМШ, содержат учебные пособия и хрестоматии.

Контрольные вопросы:

- 1. Почему так важны первые уроки?*
- 2. С какого возраста можно обучаться игре на духовом инструменте?*
- 3. Что дают занятия на блокфлейте?*
- 4. Чему посвящается первый урок?*
- 5. Чему посвящается первый месяц занятий?*
- 6. В чем состоит главная задача начального обучения? Каковы пути ее решения?*

Тема 28.
РАБОТА С УЧАЩИМИСЯ
СТАРШИХ КЛАССОВ ДМШ
(репертуар 4–5 классов)

Проучившись три года в музыкальной школе, ребенок официально становится старшекласником. К нему предъявляются уже довольно высокие требования, что находит свое отражение в программах специального класса. Таким образом, начинающий музыкант неожиданно превращается в почти взрослого человека.

Естественно, принятое деление учащихся ДМШ на старших и младших носит весьма условный характер. Оно в принципе не совпадает с нормативным подходом общеобразовательной школы, где ученики овладевают идентичным материалом (и возраст детей, как правило, одинаков). В ДМШ подобная картина является исключением из правил. Традиционно дети в одном классе изучают разный материал, сложность которого зависит от индивидуальных способностей начинающего музыканта. Нередко бывает, что в 10 лет одаренный инструменталист играет произведения, более трудные во всех отношениях, чем его 15-летний соученик. Подчас уже после года занятий ребенок способен выполнять программные требования, адресуемые старшекласникам. Данный показатель является главным для фактического разделения учащихся на младших или старших.

К четвертому году обучения юный исполнитель должен грамотно управлять звучанием инструмента во всех регистрах, необходимых для выполнения программных требований.

Успешность работы в старших классах зависит от уже пройденного пути – от вдумчиво планируемого педагогом поступательного развития будущего музыканта и от количества труда, вложенного учеником в процесс овладения инструментом. Поэтому правильно составленный рабочий план имеет неоценимое значение для дальнейшего прогресса ученика. Ведь программные требования намечают лишь путь, общий для всех, без учета индивидуальности того или иного ребенка. Бывают учащиеся, которые настолько увлечены своим инструментом, настолько одарены природой, что готовы регулярно выполнять двойную или даже

тройную норму работы. Попытка удержать такого исполнителя в рамках программы будет губительной для его развития. Ребенок может потерять интерес к занятиям и оставить музыку вовсе. Иначе говоря, после выполнения программных требований желательнее давать ученику столько материала, сколько он способен усвоить.

В планировании работы юного инструменталиста следует предусмотреть постепенное формирование самостоятельного мышления и умения решать посильные творческие задачи без помощи педагога. Потому функция учителя в процессе воспитания начинающего музыканта должна изменяться: инструктор – наставник – консультант. Разумеется, каждая из упомянутых функций не существует в «чистом» виде, а лишь отражает преобладание тех или иных педагогических качеств на различных этапах обучения в ДМШ. **Не делать вместе с подопечным то, что он уже способен освоить самостоятельно**, – важнейший принцип, обуславливающий постепенные изменения в роли учителя. Отсюда проистекают и различные подходы к объяснению домашнего задания. Если, к примеру, для первого года обучения внеклассная работа, как правило, ограничивается закреплением сделанного на уроке, то старшеклассник может получить определенное задание без прохождения материала с педагогом – для самостоятельной работы.

Учитель, как правило, помнит узловые моменты в развитии учащегося. Однако с течением времени второстепенные детали учебного процесса неизбежно утрачиваются. Поэтому каждый ребенок должен иметь с собой тетрадь для записей педагогических рекомендаций и замечаний. Такой дневник является своеобразной памяткой и для ученика, и для учителя.

Стремясь к развитию самостоятельности учащегося, необходимо планировать для домашних занятий работу, подобную той, что уже когда-либо выполнялась в классе специальности.

В старших классах ДМШ завершается формирование основ исполнительской техники – штрихов, вибрато, двойного стаккато и других приемов. Наряду с этим, необходимо уделить особое внимание художественной выразительности звучания. Если, к примеру, в начальный период обучения основная роль принадле-

жит звукоизвлечению и звукообразованию, а также управлению их различными параметрами, то в старших классах на первом плане пребывает выразительность звука.

Звук инструмента у высокопрофессионального исполнителя обладает большим разнообразием качеств. Хороший музыкант владеет широким спектром тембровых и громкостных нюансов, тончайшей звуковысотной динамикой и т. п. К звучанию инструмента при игре учащегося ДМШ не предъявляются столь высокие требования: звук должен иметь доброкачественный тембр, быть управляемым в высоте, громкости, тембре, не содержать дополнительных шумовых составляющих.

В среде музыкантов бытует расхожее мнение, что о мастерстве исполнителя можно судить по одному извлеченному им звуку. Указанное мнение лишь отчасти является правильным. Отдельно взятый звук свидетельствует главным образом о качестве проделанной ремесленной работы. Он не дает ни малейшего представления об умении музыканта убедительно соединять ряд тонов в мотивы, фразы и т. д. Вот почему освоение художественных аспектов звучания инструмента сводится для старшеклассника к овладению грамотной игрой – очередной ступенью постижения музыкального ремесла. В упомянутом процессе исключительно велика роль педагога. К примеру, дети, музыкальные от природы, нередко пытаются обрести выразительность в исполнении, создавая «звуковые опухоли» на каждом более или менее продолжительном звуке. Подобные «аномалии» – сигнал для учителя о необходимости активного вмешательства. Конечно, если педагог скажет ученику: «Так делать нельзя!» – польза от соответствующего замечания будет невелика. Учитель должен объяснить, как из нескольких звуков правильно построить мотив, фразу, предложение и т. п. Именно в этом случае последующая деятельность юного музыканта приобретет необходимые смысловые ориентиры.

При всем разнообразии индивидуальных планов, составляемых педагогом, ему надлежит помнить, что основные направления работы с учащимися старших классов ДМШ отражены в типовой программе. Предлагаемый к освоению репертуар содержится в ряде учебных пособий и хрестоматий.

Контрольные вопросы:

- 1. Почему деление учащихся ДМШ на старшие и младшие классы носит в значительной мере условный характер?*
- 2. От чего зависит планирование работы со старшеклассником?*
- 3. Какие задачи решаются в старших классах ДМШ?*

Тема 29.

УПРАЖНЕНИЯ В ПРОДОЛЖИТЕЛЬНЫХ ЗВУКАХ

Первый опыт игры на духовом инструменте приобретается благодаря исполнению продолжительных звуков. Они же в течение всей творческой жизни музыканта остаются непревзойденным средством контроля над многими параметрами звучания.

Продолжительные звуки способствуют формированию качественной атаки, с их помощью стационарная часть обретает стабильный характер в тембре, высоте и громкости, осваивается управляемое завершение звучания. Обращаясь к этому простому упражнению, инструменталисты успешно решают и другие задачи. Так, исполнение продолжительных звуков позволяет овладеть громкостной динамикой звучания, вибрато, является хорошим подспорьем для тренировки физической выносливости губного аппарата и дыхания.

Последовательность упражнений в продолжительных звуках зависит от цели, которая в данный момент поставлена исполнителем и его педагогом.

На первом уроке в классе специальности ученик решает единственную задачу, извлекая и удерживая звук. Потому соответствующее упражнение должно быть простым: вдох, не имеющий жестких ограничений во времени, и протяженный звук (рис. 78).

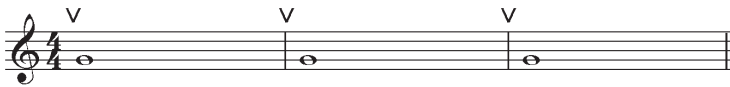


Рис. 78

Далее начинающий инструменталист переходит к соединению звуков. Таким образом, упражнение приобретает иной характер: вдох, после которого исполняются два продолжительных звука (рис. 79). Специфика их соединения зависит от учебной цели, формулируемой педагогом.



Рис. 79

Соединение продолжительных звуков

Исполнение двух тонов равной высоты на одном дыхании можно полагать начальной ступенью в развитии техники языка. Упражняясь, необходимо следить за тем, чтобы дыхание и губной аппарат избегали резких движений в момент соединения упомянутых звуков.

При соединении двух близлежащих звуков различной высоты посредством штриха легато функционирует практически весь исполнительский аппарат, включая пальцы. Работа губ и дыхания в момент воспроизведения указанной последовательности аналогична их действиям во время образования продолжительного звука.

Исполнение тонов различной высоты при помощи штриха дятше является наиболее трудной задачей для юного инструменталиста, поскольку при этом в деятельности участвуют все компоненты системы звукоизвлечения и звукообразования, которые совершают сложнокоординированное движение. Следовательно, приступать к работе над упомянутым соединением звуков рекомендуется лишь после того, как уверенно освоены предшествующие варианты упражнения.

Исполняя продолжительный звук, необходимо прежде всего добиваться громкостной ровности – она, как правило, ведет к стабилизации других характеристик звучания (высоты, тембра).

Важным этапом формирования технического мастерства является обучение ребенка управляемому завершению звука. На первых порах ученик должен прекращать звучание при помощи языка. По прошествии нескольких недель после начала занятий на инструменте следует переходить к овладению другим способом окончания звука – речь идет о согласованных действиях дыхания и губного аппарата. Упомянутая работа непосредственно связана с процессом освоения громкостной динамики звучания.

Ведь завершение звука губным аппаратом и дыханием представляет собой не что иное, как мгновенное падение громкости без изменения его частоты. Потому упражнение, направленное к достижению указанной цели, предполагает тренировку именно затихания звука (рис. 80).



Рис. 80

Упражнение, направленное к завершению звука посредством губного аппарата и дыхания

Продолжительные звуки являются эффективным средством, используемым для овладения громкостной динамикой звучания. Упражнения, способствующие решению этой задачи, разделяются на два типа. Одни предполагают исполнение продолжительных звуков в различных нюансах без изменения громкости в пределах стационарной части (рис. 81), другие способствуют модуляциям силы звучания (рис. 82).



Рис. 81

Упражнение для стабилизации звучания при различной громкости звука



Рис. 82

Упражнение для овладения громкостными модуляциями внутри каждого звука

Спустя некоторое время после начала занятий на инструменте будущий инструменталист вплотную соприкасается с проблема-

ми интонирования. Преодолению соответствующих трудностей благоприятствует игра продолжительных звуков. Основой данных упражнений являются гаммы и арпеджио, имеющие прочную ладовую основу (рис. 83).

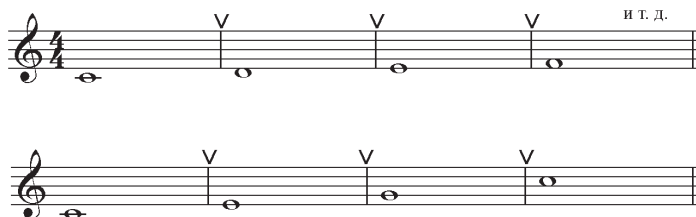


Рис. 83

Следующим шагом в совершенствовании интонирования становится игра продолжительных звуков по устойчивым интервалам (рис. 84).

К числу наиболее сложных задач, решаемых в период обучения начинающего музыканта, принадлежит формирование тембровой ровности на протяжении всего звуковысотного диапазона. Эта проблема выглядит особенно актуальной для юных исполнителей на деревянных духовых инструментах. Впрочем, само нахождение доброкачественного тембра звука являет собой весьма непростую задачу. Решение упомянутых задач может быть достигнуто одним и тем же путем.



Рис. 84

У начинающих исполнителей звуковой диапазон инструмента, как правило, отличается большой пестротой в тембровом плане. Но в этой пестроте всегда можно отыскать доброкачественное звучание. Педагогу рекомендуется выбрать своего рода эталон – звук, особенно богатый в тембровом отношении, – и постепенно расширять область тембрового единообразия, продвигаясь вверх и вниз при игре продолжительных звуков. Выполняя упражнение,

необходимо добиваться максимальной ровности окраски звучания. Присоединяемые к эталону звуки не должны отличаться от него в тембре.

Упражнение в продолжительных звуках служит общепризнанным средством, благодаря которому достигается точность предощущения мышечных напряжений, сопутствующих уверенному звукоизвлечению. Следовательно, выбор интервалов, исполняемых на протяжении тренинга, закономерно обуславливается конкретной технической задачей. Любое соединение тонов первоначально осваивается на продолжительных звуках; их длительности постепенно сокращаются в процессе упражнения.

Продолжительные звуки, независимо от их последовательности, всегда содействуют тренировке физической выносливости губного аппарата и дыхания. Соответствующие упражнения, как правило, помогают согласованию усилий названных компонентов при звукоизвлечении и управлении звучанием инструмента. Однако, исполняя продолжительные звуки, нужно избегать больших громкостей. В такого рода упражнениях должно преобладать тихое звучание. Следует искать богатый тембр в негромком звуке, овладение которым придаст игре необходимую гибкость. Более того, «стенобитное» звучание обычно остается невостребованным. Оно является исключением в музыкальной практике.

Продолжительные звуки выступают надежным средством формирования исполнительского мастерства музыкантов-духовиков, о чем свидетельствует опыт многих поколений. Польза от указанного тренинга неоспорима. Впрочем, не довольствуясь бездумной игрой длинных звуков, педагог и ученик должны стремиться к решению конкретных задач и выбирать для этого соответствующие упражнения. Юному инструменталисту надлежит точно следовать полученным рекомендациям, намечающим порядок и цель исполнения продолжительных звуков.

Немаловажным фактором, благоприятствующим успешности педагогического процесса, становится коррекция временного отрезка, в течение которого протекает ежедневная работа над упражнением. Сказанное в полной мере относится и к продолжительным звукам. Их роль по-разному трактуется музыкантами, достигшими той или иной ступени исполнительского мастерства.

Отсюда проистекает разделение функций продолжительных звуков на учебную и контрольную.

В процессе начального обучения игре на духовом инструменте продолжительные звуки способствуют формированию основ культуры звучания. Они служат главным образом в качестве инструмента для освоения и закрепления нового материала. С течением времени, однако, функция упражнений в продолжительных звуках постепенно изменяется. Эти упражнения рассматриваются как эффективное средство контроля над состоянием системы звукоизвлечения и звукообразования.

Играя продолжительные звуки, опытный музыкант, например, лишь проверяет стабильность работы дыхания и губного аппарата, убеждается в согласованности их действий с движениями языка в момент начала звука и т. д. Для соответствующего контроля достаточно упражняться на протяжении 3–5 минут. Когда в действиях компонентов исполнительского аппарата обнаруживаются погрешности, временной отрезок, посвящаемый названным упражнениям, возрастает до 10–20 минут.

Учащемуся ДМШ не следует злоупотреблять игрой продолжительных звуков. Ребенку вполне хватит 10–15 минут ежедневного тренинга для решения проблем, связанных со звукоизвлечением и звукообразованием. Если упражнения в продолжительных звуках выполняют у того или иного учащегося контрольную функцию, длительность подобных занятий не должна превышать 10 минут.

В структуре учебного материала продолжительные звуки занимают довольно специфическое место. Пренебрежение ими, как правило, задерживает исполнительский прогресс юного инструменталиста. Наряду с этим, переоценка роли продолжительных звуков в конечном итоге наносит вред учащемуся. Они не являются средством совершенствования всех сторон исполнительского мастерства, но способствуют профессиональному росту музыканта, взаимодействуя с иными компонентами учебного процесса.

Контрольные вопросы:

- 1. Зачем нужно играть продолжительные звуки?*
- 2. Как соединять звуки?*
- 3. Как завершать звуки?*
- 4. Как овладевать громкостной динамикой звука?*
- 5. С чего начинать работу над интонированием?*
- 6. Как выравнивать тембр?*
- 7. Какова роль продолжительных звуков на разных этапах овладения исполнительским мастерством?*

Тема 30.

РАБОТА НАД ИНСТРУКТИВНЫМ МАТЕРИАЛОМ

В деятельности музыканта-исполнителя есть две стороны. Одна из них хорошо известна каждому любителю музыки, посещающему концерты, на которых инструменталисты в элегантных одеяниях легко и непринужденно играют на сцене, получая удовольствие, слушательские овации, цветы и денежное вознаграждение. О другой стороне артистической деятельности ведомо в полной мере лишь профессионалам. Они прекрасно знают, что сцена – это вершина айсберга, поскольку огромная масса работы, предшествующей выступлению, сокрыта от посторонних глаз. И важнейшее место в упомянутой работе занимает инструктивный материал, изучение которого создает техническую базу исполнительского мастерства.

Инструктивный материал традиционно охватывает упражнения, гаммы и этюды. Каждый из этих жанров имеет свое назначение, выполняя особую функцию в процессе формирования технического мастерства исполнителя.

Обучение игре на духовых инструментах начинается с простого упражнения – извлечения звука. Затем юный музыкант осваивает соединение двух тонов, и т. д. Любое упражнение всегда должно быть направлено к достижению определенной цели, выступающей единственным объектом внимания исполнителя. Вместе с тем, путь к намеченной цели для решения частных задач можно разделить на самостоятельные отрезки. Примером тому служит овладение двойным стаккато или перманентным дыханием.

Существуют специальные издания – сборники упражнений, однако они способствуют решению лишь малой части возникающих проблем. Неизмеримо большее количество упражнений «подстерегает» исполнителей в самых неожиданных местах. Не получается переход от звука к звуку, несогласованно работают пальцы, и т. д., и т. п., – все это поводы для упражнений.

Непременным условием любого упражнения является минимальное количество объектов внимания. Например, исполнитель не справляется с пассажем стаккато или деташе. Значит, соответствующий фрагмент необходимо сыграть штрихом легато без

участия языка. Чаще всего причиной возникших затруднений оказывается плохая работа губного аппарата и дыхания или пальцев. После устранения недостатков в действиях названных компонентов исполнительского аппарата можно включать в работу и язык.

Любое упражнение следует выполнять, постепенно двигаясь от медленного темпа к быстрому, причем нельзя повторять одни и те же игровые движения бесчисленное количество раз. В противном случае нервная система, утомляясь, начнет совершать ошибки, которые неизбежно отложатся в памяти.

Допустимое количество повторений определенного упражнения для каждого человека индивидуально. Для того, чтобы зафиксировать упомянутый максимум, применяется специальное тестирование. Однако при любом типе нервной системы десятикратное повторение является безвредным. Далее желательно заняться иной работой. Спустя несколько минут рекомендуется вновь 10 раз повторить упражнение. Описываемый тренинг продолжается, пока не достигнута поставленная цель. О результативности упражнения свидетельствует довольно простой показатель: из 10 повторений 6–7 должны быть успешными. Такое соотношение позволяет исполнителю отложить работу над упражнением до завтра. Тем временем центральная нервная система распределит накопленную информацию по соответствующим местам. У некоторых инструменталистов на следующий день любая из 10 попыток оказывается успешной, хотя бывает и по-другому.

Подготовить упражнения, равно пригодные для всех исполнителей, – задача фактически нереальная: что получается у одного, сопряжено с явными проблемами для остальных. Вот почему, играя опубликованные упражнения, необходимо уделять внимание наименее удобным из них.

Важнейшее значение в процессе формирования исполнительского мастерства музыканта имеют гаммы. Благодаря последним учащийся прогрессирует в нескольких направлениях:

- совершенствует координацию действий различных компонентов исполнительского аппарата;
- овладевает основами метроритма;
- вырабатывает ровность звучания в тембре, высоте и громкости звука, независимо от регистров инструмента;

– приобретает соответствующие двигательные навыки, и т. д.

Существуют многочисленные варианты исполнения гамм, представляемые в авторских «Школах» игры на духовых инструментах, а также в специальных изданиях. Можно вести длительные дискуссии о праве на существование того или иного варианта. Не вызывает сомнения одно: игра гамм в любом виде крайне желательна для инструменталиста.

Чаще всего гаммы принято исполнять наизусть. Однако для будущей деятельности учащегося значительно полезнее играть их по нотам. Исполнитель на духовом инструменте является по преимуществу оркестровым музыкантом. Перед ним всегда находится пюпитр с нотами. Начинаящий оркестрант порой не может прочесть с листа пассаж, идентичный гамме, которая давно и прочно освоена указанным инструменталистом, вследствие привычки играть ее без нот. Иначе говоря, в центральной нервной системе не сформировался навык, обеспечивающий стабильную связь нотного знака (зрительного сигнала) и ответного действия исполнительского аппарата. В итоге музыкант вынужден затрачивать дополнительное время, овладевая упомянутым навыком.

Игра гамм наизусть способствует нерациональной трате времени и усилий будущего оркестранта, что усугубляется многообразием вариантов: к ним принадлежат собственно гамма с различными штрихами и артикуляцией, арпеджио, доминантовый и уменьшенный септаккорды, терции и др. Даже запоминание самого порядка исполнения указанной формальной структуры представляет некоторую сложность. Более того, работая над выучиванием гаммы наизусть, музыкант отвлекает свое внимание от решения чисто технических задач, которым она и призвана служить. Будущему оркестранту рекомендуется как можно больше играть по нотам, в том числе гаммы. Тогда между нотным знаком и ответным действием исполнительского аппарата возникает и постепенно закрепляется рефлекторная связь – хорошо известный профессионалам навык чтения нот с листа. Помимо этого, любое гаммообразное движение мелодии в оркестровой партии будет соответственно восприниматься и оцениваться центральной нервной системой (на уровне подсознания), что освободит кору головного мозга для творческой работы. Впрочем, решение

об игре гамм наизусть или по нотам традиционно принимается педагогическим коллективом учебного заведения.

Наиболее сложной формой технического или инструктивно-го материала является этюд. Данный жанр зачастую несет в себе художественное начало. Как правило, этюды разделяются на два типа. Один из них, предназначенный для решения технических задач, фактически уподобляется цепи упражнений. К отмеченному типу принадлежат, например, этюды Л. Мильде для фагота. В основе каждого такого этюда лежат упражнения в гаммах либо в арпеджио. Однако у того же автора есть и две тетради концертных этюдов, для которых характерны высокая степень технической сложности и воплощение музыкальных образов, навеянных эпохой романтизма.

Работа над изучением определенного этюда строится в зависимости от специфики соответствующего инструктивного материала. Этюд-упражнение можно разучивать по фрагментам с последующим их объединением в целое. При освоении инструктивного материала второго типа указанный подход неприемлем. Здесь важную роль играют логические связи, присущие художественному репертуару.

Помимо известных различий между упомянутыми жанрами технического материала, следует учитывать общие закономерности исполнительской работы над упражнениями, гаммами, этюдами. Аналогичные закономерности сопутствуют и разучиванию художественных произведений. Педагогу нужно добиваться неукоснительного соблюдения ритма и звуковысотных соотношений. Затем наступает очередь громкостной динамики: при отсутствии надлежащих авторских указаний отдельные звуки не должны выпирать или выпадать из намеченной линии развития.

Педагог обязан уделять самое пристальное внимание точному соблюдению штрихов. Каждому учащемуся необходимо уметь исполнять гаммы различными штрихами и разнообразной артикуляцией.

Пренебрежение инструктивным материалом ведет к технической ограниченности музыканта. Он, попросту говоря, не овладевает в должной мере исполнительским ремеслом, с которого и начинается искусство.

Контрольные вопросы:

1. Какое место занимают упражнения в формировании исполнительского мастерства?
2. Какие задачи решаются при игре гамм?
3. Как играть гаммы – наизусть или по нотам?
4. Как исполнять этюды?
5. Что есть общего в исполнении различных видов технического материала?

Тема 31.
ПЛАНИРОВАНИЕ РАБОТЫ
НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Специфической особенностью музыкального искусства является наличие исполнителя – посредника между творцом и слушателем (иначе говоря, создание композитора нуждается в звуковом воплощении). Артист выступает на сцене в качестве соавтора представленной музыки. Ведь интерпретатор может преподнести произведение слушателям как яркое, запоминающееся, высокохудожественное – или же как скучный набор звуков. При этом композиторы далеко не всегда считаются лучшими исполнителями своих сочинений. Общеизвестный факт: после премьерного исполнения Симфонии № 5 П. И. Чайковского под управлением автора, пресса назвала ныне признанный шедевр музыкальной культуры «вальсиком».

Профессия исполнителя требует от высококвалифицированного музыканта не только владения инструментом, но и конкретных знаний, относящихся к области теории и истории музыки (стилистические особенности произведения, форма и т. д.).

Работа над музыкальными произведениями, несущими в себе художественное начало, проводится (как рекомендует учебный план) уже в первые недели занятий. Внимание учащегося, хотя бы он еле-еле мог извлечь несколько звуков, должно охватывать и техническую, и выразительную стороны исполнения.

Если юный музыкант сыграет веселую мелодию – весело, а грустную – грустно, соответствующий художественный образ, несомненно, будет создан. Весьма распространенная невыразительность исполнения, характерная для выпускников музыкальных школ, обуславливается, не в последнюю очередь, отсутствием привычки думать. Указанную привычку надлежит вырабатывать с первых шагов обучения игре на том или ином духовом инструменте.

Особую значимость в процессе работы над художественным репертуаром приобретает воссоздание музыкальной фор-

мы. Диалектику формы и содержания можно разъяснить, используя довольно простой и наглядный пример. Возьмем два торта; один из них разломаем, перемешаем, превратив в некую массу, и попытаемся оба продать по заявленной равной цене. Содержание останется идентичным, но форма видоизмененного нами кондитерского изделия вряд ли привлечет покупателя. Аналогичная реакция последует, когда мы придадим форму торта совершенно несъедобным вещам. Содержание и форма в упомянутом случае также не будут соответствовать друг другу.

Важнейшим формообразующим элементом структуры любого музыкального произведения является кульминация. В зависимости от масштабов музыкального построения (фраза, раздел, часть, циклическое сочинение), она может быть представлена как точка, вершина, область наивысшего драматургического напряжения.

Расположение кульминации во фразе или в целом сочинении зависит от времени создания конкретного опуса. У композиторов, творчество которых принадлежит стилю барокко (А. Вивальди, Б. Марчелло и др.), наивысшее драматургическое напряжение достигается к концу музыкальной структуры; у венских классиков (В. А. Моцарта, А. Сальери, Й. Гайдна, Л. Кожелуха и др.) – в так называемой точке золотого сечения. Если механически разделить произведение на 5 частей, подобную кульминацию нужно искать в начале четвертой части, а при делении на 3 фрагмента – в конце второго из них.

Кульминации присутствуют во всех более или менее законченных музыкальных структурах. К примеру, драматургический профиль одночастной пьесы будет иметь следующий вид (рис. 85):

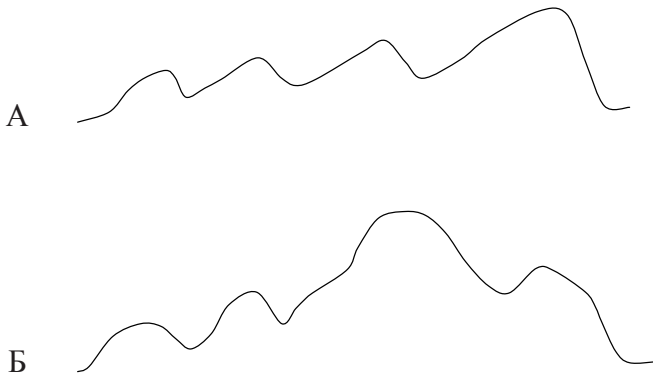


Рис. 85
Драматургический профиль одночастного музыкального произведения: А – эпохи барокко, Б – классического и романтического стилей

В большинстве случаев кульминация реализуется благодаря постепенному нарастанию громкости, и драматургические волны в полной мере соответствуют изменениям звука в силе. Следовательно, не обозначенные композитором резкие перемены в громкости звучания на пути к вершине будут препятствовать исполнительскому воссозданию музыкальной формы.

Разумеется, на практике драматургический профиль сочинения оказывается более сложным в сравнении со схемой на рис. 85. Уже в границах периода обнаруживаются противоречия между частными и общей кульминациями. Если в первой фразе момент высшего напряжения совпадает с надлежащей точкой, то во второй – сдвигается к началу, где размещена кульминация первой половины периода.

Поэтому в одночастной пьесе (традиционная структура – период, состоящий из двух предложений, которые содержат по две фразы) местоположение кульминаций соответствует вышеуказанному лишь применительно к первой и последней фразам. Во второй и третьей фразах кульминационные точки смещаются к началу, выступая драматургическими центрами начального предложения и всей формы. Таким образом, исполнителю, работающему над музыкальным произведением, необходимо сразу же

определить основную область драматургического напряжения, затем – менее существенные, и т. д. Иными словами, размещение кульминаций должно протекать согласно философскому принципу «от общего – к частному».

Поэтапная схема работы над художественным репертуаром, адресуемая старшим классам музыкальной школы и более высоким ступеням обучения, неизбежно включает в себя стадию формирования индивидуального плана. Уже в начале учебного года юному исполнителю следует знать свой репертуарный список на полугодие, а то и на год, – разумеется, если педагог не засекретил программу подготовки будущего инструменталиста. Подобное оглашение индивидуального плана способствует психологической адаптации ученика к условиям предстоящей работы. Зная сложность произведений, выбранных к исполнению, учащийся, под руководством преподавателя, обеспечит необходимую для этого техническую базу. Конечно, оптимальным вариантом взаимодействия педагога и учащегося является совместное формирование учебного плана. У юного музыканта должно возникнуть впечатление, что в программу включены именно те произведения, которые он сам хочет сыграть. В такой ситуации ученик ощущает некую моральную ответственность за достигнутый результат и трудится с большей отдачей.

Поскольку музыкальные произведения, относящиеся к художественному репертуару, являются основным средством воспитания образного мышления, постольку педагог должен включать в учебный план прежде всего сочинения, которым присуща ярко выраженная конкретность образного содержания. Специфика упомянутых пьес позволяет педагогу намечать словесные программы, запечатлевающие смену эмоциональных состояний либо развитие музыкального «сюжета». Благодаря этому преподаватель может ясно и точно ответить на возникающие вопросы:

- какими средствами выразительности достигается развитие музыкального сюжета;
- что необходимо освоить юному инструменталисту для надлежащего исполнения запланированных сочинений.

Существует два основных типа планирования роста профессионального мастерства учащихся – экстенсивный и интенсив-

ный. Первый из них весьма распространен: педагог предлагает ученику произведение, лишь немногим превосходящее по сложности ранее исполненное. Названная установка способствует неспешному продвижению вперед без особых затрат нервной энергии со стороны преподавателя.

Интенсивный рост профессионального уровня музыканта планируется иначе: педагог выбирает своему подопечному такие произведения, исполнить которые ученик сможет, при основательных занятиях, лишь через месяц или два. Указанный метод работы, несомненно, сопряжен с риском допустить ошибку при прогнозировании развития ученика. Молодые педагоги, выбравшие путь интенсивной подготовки учащихся, неизбежно оказываются объектом критики. Однако преподаватель, умеющий анализировать собственные промахи и находить правильные решения в кризисных ситуациях, выстояв под шквалом порицаний, за несколько лет работы добивается более высоких результатов, чем его коллеги, придерживающиеся пассивных методов планирования профессионального роста.

Художественно-образное мышление и техническое мастерство, как правило, развиваются скачкообразно. Каждый скачок – это момент, соответствующий переходу количества занятий в качество игры. У одних учащихся подобные скачки очень ярко выражены, у других – почти незаметны. Развитие между скачками связано с накоплением опыта, расширением музыкального кругозора. Важнейшая задача педагога состоит в том, чтобы не упустить названный момент, который выводит учащегося на более высокий исполнительский уровень в течение всего нескольких недель. Во время скачка или после него музыкант способен решать задачи значительно более сложные, чем до начала процесса, связанного с переходом количества в качество.

Собственно работа инструменталиста над произведением носит подчеркнуто индивидуальный характер. Трансформация нотного текста в звуковой результат исполнения всегда являлась тайной и останется таковой в будущем, потому что указанный процесс связан с мышлением человека, сокрытым от непосредственного наблюдения. Однако музыканты условно разделяют обозначенную работу на три этапа. Первый период – ознакомле-

ние с произведением, его образной сферой. На данном этапе важнейшая роль принадлежит педагогу, который формирует общее представление ученика об исторической эпохе, образном содержании музыки и т. д., руководствуясь принципом – «не делать с учащимся то, что он может сделать сам». После этого преподаватель вместе с учеником анализирует нотный текст с позиций исполнителя и ставит задачи молодому музыканту по овладению новыми техническими приемами, необходимыми для интерпретации рассматриваемого сочинения. Для учащихся начального и среднего звеньев желательно подкреплять объяснение показом (игрой на инструменте), если возраст и состояние здоровья педагога позволяют играть. Таким образом, первый период работы характеризуется ведущей ролью преподавателя.

Второй этап связан с решением технических проблем, с уточнением исполнительского плана и его реализацией при помощи педагога. Ведущую роль здесь уже играет учащийся; его инициатива в самостоятельной деятельности лишь направляется преподавателем.

Весьма ответственной задачей, решаемой на втором этапе, является исполнительский разбор нотного текста на инструменте. Зачастую выпускники музыкальных школ и училищ небрежно относятся к прочтению авторского (равно и редакторского) текста. Ведь разбор – не только отображение высоты звуков, зафиксированных нотами, и их временных соотношений с приближительной точностью, но и соблюдение штрихов, громкостной динамики в удобном для учащегося темпе и без погрешностей.

Если юный музыкант не смог подготовить к уроку все задание, следует показать хотя бы добротный разобранный фрагмент. Ведь бывает, что привычка к неряшливости при начальном прочтении текста сохраняется и у молодых исполнителей, поступающих в консерваторию. Потому новоиспеченные студенты подчас не замечают изменений темпа, нюансов, используют штрихи «домашнего приготовления», не знают и не стремятся знать авторских ремарок, встречающихся в произведении. Избавление взрослого музыканта от данного недостатка является трудным и болезненным процессом: учащийся просто не понимает, почему он вдруг «разучился» разбирать нотный текст? Следовательно, педагог

должен быть весьма требовательным к первоначальному прочтению музыкального произведения юным инструменталистом, поскольку названная стадия работы оказывается важнейшим шагом в сторону профессионализма и самостоятельности ученика.

Только благодаря точному выполнению авторских указаний, содержащихся в нотном тексте, исполнитель может постигнуть драматургию произведения и приступить к созданию интерпретаторской концепции, сплавляя воедино разнородные элементы музыкального языка.

На втором этапе работы над музыкальным произведением важнейшее значение имеет поиск фрагментов, близких между собой в мелодическом плане, т. к. они служат опорными точками слухового восприятия формы исполняемого сочинения. Отсюда вытекает необходимость единообразно играть аналогичные места, удаленные друг от друга.

Второй этап работы можно считать законченным после того, как произведение уверенно исполняется в темпе, рекомендованном композитором, наизусть или по нотам. К сожалению, многие учащиеся воспринимают игру без нот в качестве последнего шага на пути освоения изучаемого сочинения. Они не понимают, что якобы последний шаг на самом деле предстает лишь началом третьего этапа работы.

Указанный третий период разучивания произведения является относительно завершающим. Его относительность обусловлена непрерывными изменениями в психофизиологическом состоянии каждого музыканта. Потому, возвращаясь к исполнению сочинений, уже ранее выносившихся на суд слушателей, интерпретаторы вносят коррективы в трактовку музыки исходя из своего нынешнего мироощущения, опыта и т. д.

Именно на третьем этапе работы ярче всего обнаруживается творческий характер профессии музыканта, сказывается многогранность проявления индивидуальности исполнителя. При этом, однако, возрастает и роль педагога. В данный период учащемуся необходим профессиональный слушатель – критик и консультант, который может выполнить филигранную работу по составлению рекомендаций, направленных к устранению незаметных исполнителю погрешностей.

Важное место в работе над музыкальным произведением в классе специальности занимает согласование партий, воспроизводимых учеником и концертмейстером-пианистом. Указанный процесс характеризуется простыми, на поверхностный взгляд, требованиями: играть синхронно, соразмерять громкость звучания, соблюдать указанные штрихи. Если первый и второй пункты традиционно пребывают в центре внимания педагогов, то третий не часто становится предметом работы. Потому нередко можно слышать, как концертмейстер исполняет штрихи деташе и стаккато с правой педалью, а вся штриховая палитра фортепиано сводится к незамысловатому правилу «играть с педалью или без педали».

Работа над музыкальным произведением, которому присущ художественный смысл, является главным средством формирования образного мышления и воспитания творческой активности учащихся. Не гаммы или упражнения влекут к себе молодых музыкантов, не рутинная работа, направленная к воспитанию культуры звука, ритма и т. п., а художественные сочинения, в которых может раскрыться индивидуальность человеческих чувств и эмоций, знаний и интеллекта.

Рассмотрим некоторые особенности и пути работы над музыкальными произведениями малой и крупной формы.

Одной из специфических черт, свойственных исполнительству на духовых инструментах, является значительное влияние дыхания на процесс музыкальной фразировки. Ведь как бы ни был весом запас воздуха в легких, он не может обеспечить непрерывность звучания на протяжении длительного времени. Техника перманентного дыхания также не всегда выручает исполнителя. Следовательно, музыкант должен научиться подчинять свое дыхание требованиям, вытекающим из структуры произведения (фраз, предложений и т. д.). Иначе говоря, любой исполнитель-духовик обязан владеть искусством определения цезур – мест в музыкальном тексте, где логически допустимо произвести вдох. Как правило, для отграничения структурных элементов музыкальной формы используются:

1. Паузы. Они являются наиболее ярким свидетельством наличия цезуры. Однако музыкант не должен брать дыхание в каждой

из встречающихся пауз. Запас воздуха в легких нужно пополнять по мере надобности. Исполнители разделяют паузы на две группы с учетом функциональных признаков:

- цезуры, связывающие ряд элементов музыкальной формы;
- цезуры, способствующие членению протяженных построений.

Паузы на стыках мотивов и фраз нельзя делать большими, иначе будет нарушена целостность формы. Поэтому цезуры между мотивами и фразами рекомендуется чуть сокращать по сравнению с указаниями в нотном тексте, что способствует соединению элементов формы. Если же цезуры выдерживаются чуть дольше положенного, они разъединяют музыкальную ткань; подобное приемлемо на стыках относительно крупных структурных элементов (по сравнению с мотивом или фразой). Эти функциональные особенности пауз должен учитывать каждый исполнитель и педагог при определении возможной длительности вдоха.

2. Сравнительно протяженные звуки. После них, как правило, можно брать дыхание. Однако продолжительный звук изредка бывает началом фразы. Потому исполнитель или педагог должен сперва хорошо проанализировать нотный текст, а затем окончательно определить момент вдоха.

3. Мелодические и ритмические секвенции. На границах звеньев таких построений можно произвести вдох.

Фразировочная цезура не всегда носит ярко выраженный характер. В подобных случаях для вдоха используются резкие смены регистров, громкостной динамики, гармонической функции. Обычно структурные элементы музыкальной формы завершаются аккордовыми звуками. Поэтому нежелательно делать цезуру в момент предъема, после вводного тона, перед гармоническим задержанием, проходящим или вспомогательным звуками, заключительным аккордом.

В процессе работы над музыкальным произведением значительную сложность для учащегося представляет охват формы исполняемого сочинения. Причина затруднения в большинстве случаев одна и та же: ученик многократно и механически повторяет пьесу с начала до конца якобы с целью прочного освоения. Наиболее рациональным является такое планирование работы уча-

щегося, когда он может сосредоточить внимание на сравнительно законченной музыкальной мысли, доступной для его понимания. Как правило, у юных исполнителей не возникает затруднений с восприятием одночастной пьесы. Упомянутые проблемы нередко связаны с изучением произведений, написанных в трехчастной форме. Работу над соответствующим сочинением можно описать при помощи своеобразной блок-схемы:

– урок 1 – формирование общего представления о пьесе; домашнее задание – разбор нотного текста первой части (точное воспроизведение длительностей и высоты звуков, штрихов и громкостной динамики в удобном для ученика темпе);

– урок 2 – проверка выполнения домашнего задания и переход к новому этапу овладения первой частью (устранение допущенных ошибок, концентрация внимания учащегося на смысловом и стилистическом значении штрихов, нюансов и пр.); воспроизведение художественного замысла первой части, разбор нотного текста второй части;

– урок 3 – проверка выполнения домашнего задания, определение требований к дальнейшему освоению первой и второй частей; самостоятельная работа – закрепление изученного материала первой части, воспроизведение художественного замысла второй части, поиск общих черт в музыке крайних частей, разбор третьей части;

– урок 4 – исполнение пьесы целиком, формирование целостного представления о сочинении на основе уже приобретенного исполнительского опыта учащегося.

Переход от простой трехчастной формы к более сложным структурам осуществляется постепенно: трехчастная форма – две части старинной сонаты – тема с вариациями – рондо – классическая соната. В упомянутых структурах рекомендуется прежде всего выявлять то, что объединяет материал (исходя из принципа – «однотипные места следует играть одинаково»), а затем фиксировать соответствующие различия.

Большую озабоченность у педагогов и учащихся вызывает плохое звучание – особенно кантиленных произведений. Как известно, восприятие красоты звука зависит от разнообразных факторов, среди которых важнейшая роль принадлежит «закону

малых длительностей». Суть последнего вкратце формулируется так: «Чем короче звук, тем выше должна быть его громкость». За этой исполнительской мудростью кроется интуитивное постижение специфики слухового восприятия. Если, например, сыграть два равновысоких звука различной протяженности с одинаковой силой, более громким покажется тот из них, который исполнялся дольше. Следовательно, добываясь выпуклого звучания коротких длительностей, инструменталист приближает уровень их громкости к соответствующему восприятию протяженных тонов.

Естественно, вполне совершенного метода работы над музыкальным произведением не существует, поскольку творческий процесс – это не набор готовых формул. Занимаясь у одного и того же педагога, ученики играют по-разному.

Немного божьего дара, немного воображения, немного рационализма, очень и очень много кропотливого труда, – и любое сочинение окажется для исполнителя не таким уж сложным.

Контрольные вопросы:

- 1. Какова роль исполнителя в интерпретации музыкального произведения?*
- 2. Почему, начиная с первых уроков, нужно прививать ученику привычку думать?*
- 3. Почему так важно соблюдение баланса между формой и содержанием?*
- 4. Какова формообразующая роль кульминации?*
- 5. За счет чего обычно достигается кульминация в музыкальном произведении? В чем заключено противоречие между частными и общей кульминациями?*
- 6. С чего начинать работу над музыкальным произведением в старших классах музыкальной школы?*
- 7. Как планировать исполнительский рост ученика (2 типа планирования)?*
- 8. Что такое скачкообразность в развитии ученика?*
- 9. Каковы этапы перевода нотного текста в звуковой результат?*
- 10. Какие типичные погрешности бывают при разборе нотного текста?*

11. На что должен обращать внимание педагог при игре ученика с концертмейстером?

12. Какова фразировочная роль дыхания, где можно делать вдох, а где – нет?

13. Как работать над трехчастной формой?

14. В чем заключена причина плохого звучания кантилены у многих учащихся?

Тема 32.
АНСАМБЛЕВОЕ, СОЛЬНОЕ
И ОРКЕСТРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Профессиональные достижения музыканта-духовика рано или поздно должны быть продемонстрированы слушателям. Конечно, сольное исполнительство занимает весьма незначительное место в практике игры на духовых инструментах. Лишь очень немногие музыканты, поступив на работу в оркестр, продолжают концерттировать как солисты.

Сольная практика игры на духовых инструментах распространена преимущественно в учебных заведениях. Она является проверкой, главным образом, уровня мастерства и исполнительских возможностей будущего оркестранта.

Подготовка к публичному выступлению начинается с разбора музыкального произведения, продолжается в процессе выучивания и завершается в день концерта.

Игра на сцене – ответственный момент, подытоживающий работу исполнителя в течение длительного периода. Публичное выступление требует значительных затрат энергии. Следовательно, ночь, предшествующая концерту, должна быть всецело отдана сну. Дневной распорядок планируется исполнителями по-разному. Одни из них предпочитают с утра позаниматься как обычно, а вечером, перед концертом, лишь разыграться; другие устраивают себе полный отдых, оставляя в расписании только разыгрывание; третьи уменьшают время занятий. Различается и последовательность разыгрывания: кто-то предпочитает сыграть произведение целиком незадолго до концерта, кто-то – просмотреть фрагменты или поупражняться на материале, аналогичном произведению, которое предстоит исполнять. Однако есть и музыканты, готовые в день выступления играть любую музыку, кроме той, что предназначена для сцены.

Особое значение для сохранения игровых ощущений во время концерта имеет режим питания. Исполнитель должен избегать приема в пищу чрезмерно горячих блюд, а также всего, что вызывает жажду и повышает нервное возбуждение. К примеру, употребление селедки приводит к иссушению слизистой

оболочки губ, полости рта и, как следствие, к утрате яркости в осязательных и вибрационных ощущениях. Уже за 2 часа до начала концерта нельзя пить газированную воду, поскольку при игре может возникнуть отрыжка, причем в самый неподходящий момент. Важное значение имеют и время приема пищи, и ее объем. Исполнителю рекомендуется поесть не позже чем за 1,5 часа до концерта. Меню следует составлять из калорийных, но легко усваиваемых продуктов. К началу выступления в области желудка не должно быть ни ощущения тяжести, ни ощущения пустоты.

Значительное место в подготовке к концерту занимают последние минуты перед выходом на сцену. В этот период различные исполнители ведут себя несходным образом. Одни удаляются от всех, чтобы уединиться в тишине, другие балагурят вплоть до выхода на сцену. Указанные крайности поведения отражают диаметрально противоположные подходы музыкантов к установке на предстоящее исполнение. Первые настраиваются на игру в последние минуты перед выходом, вторые уже заранее приготовили свою нервную систему к выступлению, т. е. привели ее в тонус, и до выхода на сцену преднамеренно отвлекаются от мыслей об исполнении с целью сохранить нервную энергию, избежав бесполезных затрат. Столь различное поведение связано прежде всего с особенностями психики музыкантов. Стремятся к уединению те, у кого нервные процессы, ведающие установкой на деятельность, малоподвижны, а люди, обладающие мобильной нервной системой, ведут себя иначе.

Перед выходом на сцену следует тщательно осмотреть инструмент и одежду. Исполнителю надлежит помнить, что костюм играет немаловажную роль в целостном восприятии выступления.

Появление на сцене музыканта, одетого в потертые джинсы и носящего спортивную обувь, вызывает такое же недоумение, как вид человека, поехавшего на рыбалку во фраке или смокинге. Перефразируя известную поговорку, можно сказать, что «встречают по одежке, а провожают по игре».

Артиста, выходящего на сцену, охватывает волнение, которое далеко не всегда бывает творческим. Если исполнитель ощущает чрезмерный «подъем», следует на какое-то время задержать нача-

ло своей игры, уже находясь перед слушателями. Можно подойти к концертмейстеру, обменяться парой ничего не значащих фраз, затем тщательно настроиться и т. п. За это время музыкант чаще всего успеваает овладеть собой.

В процессе игры исполнитель обязан следить за внешними движениями, которые не связаны с выполнением операций, направленных к звукоизвлечению и звукообразованию, т. к. упомянутые движения оказывают огромное влияние на формирование внутренней среды музыканта. Если, к примеру, духовик, играющий кантилену, в паузах совершает резкие движения, он непроизвольно разрушает соответствующую установку и препятствует адекватному восприятию слушателей. Ведь создание музыкального образа включает в себя две, пусть и неравноценные, сферы – слуховую (ритм, высота, тембр, фразировка и т. п.) и зрительную (одежда, мимика, жесты и др.). При сопоставимом звуковом результате исполнения выигрывает тот артист, чье выступление продумано и в зрелищном плане. К примеру, духовые инструменты являются единственными, у которых звукоизвлечение может не привести к звукообразованию. Если при каждом неудачном извлечении звука музыкант будет досадливо морщиться, слушатели последуют его примеру.

Несомненно, нынешнее сольное исполнительство на духовых инструментах не идет в сравнение по обширности с практикой последней трети XIX и начала XX столетий, когда выступления духовиков в сопровождении симфонического оркестра считались обычным явлением. В ту пору среди концертантов значились и знаменитый солист двора Его Императорского Величества⁴ В. В. Вурм (корнет), и молодые музыканты – В. Н. Цыбин (флейта), А. А. Александров (кларнет), М. И. Табаков (труба), огромное множество других инструменталистов⁵. Наряду с этим, за прошедшее столетие качественные показатели игры и средний уровень мастерства значительно возросли. Однако, как и прежде,

⁴ Данное звание являлось высшим артистическим титулом в царской России.

⁵ Традиционные для XX века выступления пианистов с симфоническими оркестрами были довольно редким явлением в России конца XIX столетия.

исполнители на духовых инструментах в основном являются оркестрантами.

Путь в оркестр начинается с игры в ансамбле. Главное различие между названными творческими коллективами определяется руководящей ролью дирижера или отсутствием таковой, а не количественными показателями. Последние, впрочем, являются ключевым фактором при установлении реальной необходимости дирижерской функции как централизованного управления многими музыкантами.

Играя в ансамбле, исполнитель согласовывает звучание инструмента с другими, что практикуется и в оркестре. К примеру, если музыкант слышит свой звук более громким, чем у коллег, это значит: он солирует даже там, где подобная необходимость отсутствует.

В целом ансамбль является маленьким оркестром без дирижера. Так, квинтет духовых инструментов по количеству голосов равен струнному оркестру. Игра в ансамбле позволяет сформировать у исполнителя все навыки (кроме работы с дирижером), необходимые для дальнейшей деятельности в большом художественном коллективе.

Профессиональная деятельность духовика, связанная с совместным музицированием, является главным местом приложения творческих сил исполнителей данной специальности. Несмотря на различия в составах оркестров, в их функциональном назначении, труд коллектива обязательно предполагает совместную работу ансамбля, солистов, дирижера. Таким образом, оркестровое исполнительство охватывает все возможные виды деятельности музыканта.

Согласно распространенному в настоящее время мнению, оркестр достигает единства в своей игре потому, что им управляет дирижер (см. труды А. Пазовского, Г. Рождественского, П. Робинсона). Однако не следует забывать, что в СССР существовал огромный коллектив без дирижера – Персимфанс (Первый симфонический ансамбль), чей исполнительский уровень вызывал восхищение слушателей. Наряду с этим, не существует даже самого малозначительного произведения, которое дирижер мог бы исполнить без музыкантов.

Несомненно, оркестр является инструментом дирижера, но взаимосвязь данных участников исполнительского процесса более сложна, чем у музыканта и какой-либо механической конструкции. Впрочем, есть нечто общее, характеризующее работу дирижера и инструменталиста. Играя на плохом инструменте, хороший музыкант обязательно продемонстрирует свой класс в каком-нибудь фрагменте произведения, тогда как исполнитель низкой квалификации не сможет проявить себя, играя на самой лучшей модели. Указанное суждение в полной мере относится и к дирижерам, ибо они выступают посредниками между композитором и слушателями. Именно руководитель оркестра является интерпретатором исполняемого произведения. Он приводит игру творческого коллектива к некоему единому знаменателю соответственно со своими музыкальными воззрениями, вкусом, опытом. Следовательно, дирижер должен быть наиболее образованным и авторитетным членом творческого коллектива. Он обязан иметь профессиональные знания, значительно превышающие объем таковых у обычного оркестрового музыканта, постоянно расширять свой теоретический кругозор. К примеру, выдающийся дирижер Ф. Ш. Мансуров учился играть на ряде духовых инструментов для того, чтобы глубже понять психологическое состояние оркестрантов-духовиков.

Как правило, хорошим дирижером становится исполнитель высокой квалификации, которого не устраивают довольно ограниченные рамки возможностей конкретного инструмента, – при условии неутомимой и упорной работы на протяжении всей творческой жизни. Однако бывает и по-другому. Посредственный музыкант, обуреваемый честолюбием и не удовлетворенный отсутствием для него заметных исполнительских перспектив, проявляет завидную целеустремленность и находчивость с целью получения дирижерского образования. Достигнув этой цели, он какое-то время усердно трудится и, в конечном итоге, становится во главе оркестра. Новоиспеченный дирижер, обладающий огромным волевым потенциалом, начинает смотреть на исполнителей свысока, подавлять их творческую инициативу, напрочь забывая о том, что дирижерская подставка возвышает его лишь пространственно, но не в музыкальном отношении. Работа с таким руко-

водителем является тяжелым испытанием для всего оркестра. Конечно, существует и иное отношение дирижера к музыкантам-исполнителям. К примеру, А. Тосканини говорил, что с его великолепным оркестром тяжело работать, т. к. в коллективе играют по меньшей мере пять человек, не уступающих руководителю по дирижерским качествам. Еще более определенно о ведущих артистах-оркестрантах отзывался Л. Стоковский: «Артисты таких масштабов под стать великим... Только по той причине, что они играют в оркестре... они остаются почти в полной неизвестности. Иногда это люди выдающегося ума. Они должны страдать, слушая игру сидящих с ними рядом небрежных и бездумных артистов... Еще сильнее они должны страдать, когда встречаются с лишенными творческого воображения дирижерами...»⁶.

Безусловно, труд дирижера является весьма специфическим занятием. Подчас сложно предугадать, – кто станет мастером звукописи, а кто превратится в ходячий метроном, отбивающий такт. Блестящие исполнительские данные отнюдь не являются гарантией столь же великолепной дирижерской карьеры, т. к. человек, который управляет оркестром, должен быть хорошим педагогом, умеющим облечь свое музыкальное чувство в форму внятного словесного объяснения. При этом никаких шансов стать высокопрофессиональным дирижером нет у посредственного музыканта.

Довольно часто за дирижерский пульт попадают лица, не имеющие ни малейшей практики оркестрового исполнительства (даже не игравшие в студенческом коллективе). Они плохо ориентируются в обиходных терминах и привносят в оркестры собственный музыкальный опыт, относящийся к игре на фортепиано или хоровому дирижированию.

Как правило, дирижеры ясно осознают свою роль педагогов, расширяющих музыкальный кругозор оркестрантов. Но плоды воспитания бывают, увы, не только положительными. Несомненно, огромной удачей для исполнителей является сотрудничество с высокообразованным дирижером-художником, который, пройдя основательную исполнительскую школу, становится внимательным слушателем, доброжелательным критиком, педагогом-

⁶ *Стоковский Л.* Музыка для всех нас. – М., 1959. – С. 148.

консультантом для всего коллектива. Однако молодой музыкант, поступающий в оркестр, должен учитывать вероятность встречи с руководителем не столь высокого класса и помнить, что дирижеры, как и оркестранты, имеют весьма различный исполнительский уровень. Нельзя, работая в подобном коллективе, пренебрегать замечаниями главного интерпретатора исполняемого произведения; верно и другое: не следует провозглашать эти замечания истиной в последней инстанции.

Оркестровое исполнительство склонно к некоторому подавлению ярких индивидуальных качеств музыканта в силу коллективной специфики творческого процесса. Указанная специфика накладывает особый отпечаток на труд музыканта. Казалось бы, духовик, убедительно интерпретирующий сложнейшие сольные произведения, может без труда справиться с менее трудными оркестровыми партиями. Но так представляется лишь на первый взгляд. Выступая в амплу солиста, исполнитель несет ответственность за результат своего личного труда. Играя в оркестре, инструменталист вносит определенный вклад в создание многосложного художественного целого. Исполнитель ощущает себя ответственным за судьбу коллектива, т. к. плохо сыгранный сольный фрагмент может свести на нет творческие усилия многих десятков музыкантов.

Предпосылкой успешной работы духовика в оркестре является уверенное владение своим инструментом, а также умение накапливать положительный опыт и делать правильные выводы из допущенных ошибок.

Немаловажным условием совместной игры следует признать грамотное чтение нот с листа, – или, точнее, разбор нотного текста. Как правило, оркестранты заранее осведомляются о программах предстоящих концертов, имея возможность заблаговременно выучить партии. Разбор текста должен включать в себя точное выполнение всех авторских обозначений. Данная работа является первым этапом разучивания оркестрового произведения.

Второй этап можно назвать корректурным. Он занимает время одной (реже – двух) оркестровой репетиции, до начала которой музыканты обязаны выучить свои партии. На данном этапе исполнитель должен, удостоверившись в правильности собственной

предварительной работы, сделать в нотном тексте необходимые пометки черным простым карандашом. Эти условные знаки, относящиеся к самым различным сторонам игры, бывают конкретными и обобщенными. Порой случается, что инструменталист неоднократно упускает из виду какое-либо требование автора или дирижера. Учитывая данное обстоятельство, оркестранты нередко рисуют в соответствующем месте нотного текста очки – знак, который является сигналом к повышенному вниманию. Крайне нежелательно выписывать в партии (дополнительно возле нот) знаки альтерации, имеющиеся при ключе. Коллеги, которые потом будут пользоваться «подправленной» партией, неоднократно помянут «писателя» недобрым словом.

К числу корректурных знаков принадлежат также условные пометки дирижерских схем и вступлений других инструментов.

Дирижерские схемы принято обозначать цифрами, фиксирующими количество счетных единиц в схеме тактирования. При этом каждой цифре, выставляемой над нотным станом в месте обозначения или перемены темпа (равно и схемы), предшествует тире, заменяющее предлог «на» (–1, –2, –3 и т. д.).

После большого количества пауз исполнитель чувствует себя очень неудобно, в особенности когда предстоит играть соло. Как правило, дирижеры показывают соответствующие вступления, однако оркестрант, не будучи уверенным в точности собственного счета, вынужденно пребывает (подчас на протяжении длительного времени) в состоянии готовности и бесполезно затрачивает нервную энергию. В итоге долгожданное соло порой звучит не лучшим образом. Опытные же исполнители на корректурных репетициях намечают для себя дополнительные ориентиры, позволяющие избежать ошибок при вступлении. К примеру, если на протяжении длительного перерыва в данной партии звучат яркие, запоминающиеся соло отдельных инструментов или групп, над обозначением количества пазируемых тактов может появиться необходимая надпись.

Во время корректурных репетиций или после них исполнитель должен отметить в своей партии наиболее важные соло. Таким образом, на втором этапе работы над разучиваемым произведением музыканту нужно выполнить объемную и разнообразную

работу, связанную не только с игрой оркестровой партии, но и с определением ее места в структуре сочинения.

Следующий период оркестровых репетиций является завершающим и, как правило, максимально длительным. Специфика оркестрового исполнительства такова, что концерт в двух отделениях готовится чаще всего за 4–5 репетиций. Следовательно, в оставшееся время должны быть согласованы: громкостная динамика между группами и внутри групп, штрихи, агогика и т. д. Конечно, перечисленные задачи решает прежде всего дирижер. Однако без помощи музыкантов он не сможет устранить обнаруженные погрешности исполнения. К примеру, общеизвестное правило игры в оркестре гласит, что повторяющиеся переклички инструментов должны иметь одинаковый характер. Иными словами, если на концерте первый из «перекликающихся» исполнил не тот штрих, всем остальным приходится подражать ему. На репетиции же, вопреки данному правилу, следует заблаговременно выявлять идентичные места или различия в нотном тексте.

Огромное значение в коллективной игре приобретает ритмическая точность. В сольном исполнительстве музыканты довольно часто допускают приблизительное отражение временных соотношений звуков. Однако в оркестре такие вольности приводят к неодновременной игре целых групп. Вот почему каждый исполнитель уже при разучивании партии должен точно высчитывать ритм с тем, чтобы на корректурной репетиции играть вместе со своими коллегами.

Более сложной задачей является достижение стройности исполнения. Речь идет, в первую очередь, о согласовании звуковысотных соотношений между инструментами каждой микрогруппы оркестра. В частности, симфонический коллектив подразделяется не только на две основные группы – струнную и духовую. Последняя, в свою очередь, объединяет ряд микроколлективов. При этом достижение стройности исполнения, например, в группе флейт представляет собой более трудную задачу, чем у первых или вторых скрипок, где одну партию играют свыше 10 музыкантов. Специфика слухового восприятия такова, что в момент унисонного звучания множества однородных инструментов ощу-

щение фальши не возникает даже при расхождениях порядка четверти тона.

В группе флейт (равно гобоев, кларнетов и пр.) каждый исполнитель играет отдельную партию. Потому отклонение высоты извлеченного им звука всего на 1/10 тона создает заметные биения в аккордах. Еще большее ощущение фальши возникает при соединении двух микрогрупп, к примеру, кларнетов и фаготов, т. к. звучание разнородных инструментов в аккордах обостряет впечатление нестройности исполнения.

Когда духовые инструменты выполняют гармоническую функцию в оркестре, важнейшее значение приобретает умение музыканта, играющего нижний голос, согласовывать высоту звука со струнной группой. Данный голос является основой аккордовой вертикали и служит ориентиром для коллег. Рассмотрим игру аккордов на примере группы деревянных духовых инструментов.

Ключевая роль в процессе качественного интонирования принадлежит исполнителю партии второго фагота. Если упомянутый музыкант играет какой-либо звук выше, чем необходимо, он оказывает «давление» на первого фаготиста, согласовывающего интонирование с первым кларнетистом. Бывает, что все деревянные духовые начинают завывать вследствие подобного «давления» второго фагота. В результате возникают значительные звуковысотные биения между основными оркестровыми группами.

Представляется ошибочным мнение, бытующее в среде оркестрантов: второй голос якобы должен подстраиваться к первому. Действительно, порой малоопытный инструменталист не способен мгновенно определять высотную позицию извлеченного им звука в быстро изменяющейся гармонической вертикали, – так происходит указанная подстройка к ведущей партии. Конечно, при этом солист испытывает большие трудности. Во-первых, он вынужден ориентироваться на гармоническую основу в других голосах; во-вторых, поиску «фундамента» препятствует игра коллеги.

Путь к мастерству оркестрового музыканта длителен и многотруден. По обозначенному пути нельзя пробежать вприпрыжку, перемахивая через возникающие преграды. Исполнителю приходится самому овладевать тайнами мастерства, опираясь на реко-

мендации старших коллег. При длительной работе в одном и том же коллективе с постоянными партнерами формируется чувство ансамбля, которое не возникает по дирижерскому жесту. Вот почему вряд ли кто-нибудь сможет точно описать все частности оркестрового исполнительства. Однако, говоря об оркестре, нельзя упускать важнейшее условие его продуктивной работы – творческую дисциплину. Она начинается с подготовки к репетиции.

Музыкант должен приступать к работе, не только выучив свою партию, но и хорошо разыгравшись. Всегда вызывают раздражение недобросовестные исполнители, прибегающие на репетицию прямо к моменту настройки. Они, как правило, изливают ушаты грязной игры на головы коллег в начале работы, разрушая творческий настрой оркестра. Бывает еще хуже, когда нерадивые исполнители лишь мгновением раньше дирижера занимают свое рабочее место за пультом. В итоге первые полчаса игры (а то и час) являют собой продолжение разыгрывания и настройки.

Старательный и добросовестный молодой исполнитель, хорошо владеющий инструментом, всегда вызывает симпатии опытных оркестрантов, которые составляют творческий костяк коллектива. В таком музыканте коллеги со стажем видят будущее оркестра. Молодому исполнителю и помогут, и простят погрешности в игре, ибо «Москва не сразу строилась».

Вторая сторона дисциплины – это поведение музыканта в ходе репетиции. Крайне нежелательными являются разговоры на посторонние темы, особенно во время объяснений дирижера. Если сразу же не пресечь подобных «вольностей», возникает ряд осложнений: музыканты не могут расслышать рекомендаций руководителя, не знают, с какого места оркестр начнет играть.

Таковы основные правила творческой дисциплины, позволяющие инструменталисту приобрести авторитет в оркестре.

Особое место в поддержании дисциплины занимают отношения дирижера и исполнителя. Конечно, идеальным является взаимодействие равных во всех отношениях «сторон». Но, к сожалению, очень часто бывает иначе. Возникающие конфликты между дирижером и отдельными исполнителями, даже оркестром в целом, – наглядное тому доказательство.

Исполнители на духовых инструментах становятся, как правило, оркестрантами либо преподавателями. Потому в годы учебы важнейшее значение имеют занятия в оркестровом классе. Ведь все, что достигнуто в процессе овладения искусством игры на том или ином инструменте, в сущности, должно способствовать созданию высокохудожественных образов в оркестровом исполнительстве.

Контрольные вопросы:

- 1. Какое место занимает сольное исполнительство в деятельности духовика?*
- 2. Кто и как готовится к сольному выступлению?*
- 3. Каков должен быть режим питания перед выступлением?*
- 4. Как ведут себя перед выходом на сцену различные исполнители?*
- 5. Как вести себя на сцене?*
- 6. Зачем нужна игра в ансамбле?*
- 7. Как соотносятся дирижер и оркестр в интерпретации произведения?*
- 8. Как относятся к оркестрантам посредственные и выдающиеся дирижеры?*
- 9. В чем заключена специфика оркестрового исполнительства?*
- 10. На какие этапы делится работа над музыкальным произведением в оркестре (дать характеристику)?*
- 11. Какие обозначения можно и нужно вносить в оркестровую партию во время репетиций?*
- 12. Почему так сложно уточнять интонирование в оркестре?*
- 13. Как соблюдать дисциплину и завоевать авторитет в качестве оркестрового музыканта?*

Учебное издание

**Василий Анатольевич Леонов
Ирина Дмитриевна Палкина**

**МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ
ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

КУРС ЛЕКЦИЙ

***В помощь учащимся и преподавателям
средних специальных учебных заведений***

Технический редактор *Д. З. Гегиева*
Компьютерная верстка *Н. В. Самоходкина*

Сдано в набор 15.03.12. Подписано в печать 03.05.12.

Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 15.

Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано ИП Поляков Д. Ю. Св-во № 003679887
Адрес: 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. Металлургическая, 110
E-mail: dimadsm@mail.ru, тел.: 8 (918) 543-75-63

Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23