

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА УКРАИНЫ
НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ УКРАИНЫ
ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО

В. Н. АПАТСКИЙ _____

ОСНОВЫ ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ДУХОВОГО МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

*Утверждено Министерством культуры
и туризма Украины как учебное пособие
для студентов высших музыкальных
учебных заведений Украины
III–IV уровней аккредитации*

НМАУ имени П.И.Чайковского
Киев – 2006

ББК 85 315.3я7
УДК 788:781.0 (075)

Утверждено Министерством культуры
и туризма Украины как учебное пособие
для студентов высших музыкальных
учебных заведений Украины
III–IV уровней аккредитации
Письмо от 20.07.2006 № 14-505-07

Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства
/В.Н. Апатский. Учебное пособие. — К., НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. — 432 с.
ISBN 966-7944-98-0

В книге исследуется широкий круг вопросов, связанных с теорией и методикой духового исполнительства. В первой части рассматриваются акустическая природа духовых инструментов и анатомо-физиологические основы игры на духовых инструментах. Вторая часть посвящена исполнительскому аппарату музыканта-духовика; третья — основному арсеналу его выразительных средств. В четвертой части исследуется исполнительское творчество музыканта-духовика. Пятая посвящена проблемам обучения и воспитания. Адресованная педагогам, учащимся и исполнителям-духовикам, книга способна вызвать интерес и у более широкого круга читателей.

Рецензенты: *Лашенко А.П.* — доктор искусствоведения, профессор,
член-корреспондент Академии искусств
Украины.

Давыдов Н.А. — доктор искусствоведения, профессор.

ISBN 966-7944-98-0

© Апатский В.Н.
© Национальная музыкальная академия
Украины имени П.И.Чайковского

ОТ АВТОРА

В учебные программы средних и высших музыкальных учебных заведений Украины входит курс “Методика обучения игре на духовых инструментах”. Значение этого предмета трудно переоценить: от того, как обучается подрастающее поколение, зависит будущее всей нашей духовной школы. Вместе с тем, учебника, отражающего достижения современного духового исполнительства и педагогики, у нас до сего времени нет. Нет его и в других странах ближнего и дальнего зарубежья. Отсутствие полноценного учебного пособия, коечно же, негативным образом отражается на уровне изложения материалов упомянутого курса.

Методика, являющаяся частью педагогической науки, излагает правила и методы преподавания. В нашем случае она представляет собой систему педагогически обоснованных методов, посредством которых педагог передает свои знания и умения ученику, т. е. обучает его игре на духовом инструменте. Однако для того чтобы обучать, необходимо хорошо знать и сам предмет обучения, знать не только *как*, но и *чему* обучать. Исходя из этих представлений, следует признать, что содержание и даже наименование этого курса нуждается в изменении. Видное место в нем должна занимать теория исполнительства, поэтому и именовать его следует иначе, а именно: “Теория исполнительства и методика обучения игре на духовых инструментах”.

В соответствии с изложенными выше представлениями построена и предлагаемая читателю книга, содержание которой значительно шире методики обучения, в узком понимании этого слова.

Теория исполнительства имеет не только прикладное (педагогическое), но и большое самостоятельное значение. Искусство игры на духовых инструментах в наше время достигло такого уровня развития, когда дальнейший его прогресс уже не может быть обеспечен одними практическими усилиями. Эмпиризм в этой области в какой-то степени уже исчерпал свои возможности, он нуждается в активной теоретической поддержке. Отставание теории сегодня становится опасным, оно чревато

серьезными негативными последствиями. Таким образом, создание стройной, научно обоснованной теории является одной из самых актуальных проблем современного духового исполнительства. Посильный вклад в ее решение предполагает внести автор настоящей книги.

В предлагаемой книге рассматривается широкий спектр проблем, связанных с теорией и практикой духового исполнительства, а также методикой преподавания: анатомо-физиологические и акустические основы игры на духовых инструментах, теория исполнительского аппарата и методика его формирования, средства выразительности музыканта-духовика, методы формирования исполнительского мастерства, художественная сущность и задачи исполнительского процесса, методы выявления музыкальных способностей, методика проведения урока, проблемы обучения и воспитания, организация учебного процесса, школоведение и многие другие. Вопросы теории и практики исполнительства автор стремился органично увязать с методикой обучения, дидактикой, педагогикой.

В книге обобщен многолетний исполнительский, педагогический и научно-исследовательский опыт автора. Ее основу составил материал, собиравшийся и постоянно обновлявшийся автором в процессе многолетней работы над курсом "Методика обучения игре на духовых инструментах", который ему довелось читать в стенах Киевской консерватории на протяжении четверти века. Вместе с тем, в книге используется опыт многих исполнителей и педагогов, представителей не только духовой, но и смежных с ней музыкально-исполнительских профессий. В своем труде автор стремился отразить достижения современного духового исполнительства и педагогики. В частности, большое внимание он уделил нетрадиционным исполнительским приемам и средствам выразительности, а также перспективам дальнейшего развития искусства игры на духовых инструментах.

Материалы книги адресуются, в первую очередь, педагогам, читающим курс "Теория исполнительства и методика обучения игре на духовых инструментах". Вместе с тем автор выражает надежду на то, что его книга сможет вызвать интерес и у более широкого круга читателей: музыкантов-исполнителей, учащихся и педагогов специальных духовых классов, дирижеров, композиторов, оркестровщиков, руководителей художественной самодеятельности.

ЧАСТЬ I ВВОДНАЯ

ГЛАВА 1

КЛАССИФИКАЦИЯ, АКУСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА И ОСНОВНЫЕ КОНСТРУКТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В соответствии с принятой в нашей стране классификацией все музыкальные инструменты, в зависимости от источника звука, делятся на четыре группы: духовые (аэрофоны), струнные (хордофоны), мембранные (мембранофоны), самозвучащие (идиофоны или автофоны)¹.

Таким образом, духовые составляют одну из 4-х крупнейших групп музыкальных инструментов. Источником звука духовых инструментов, или аэрофонов, является воздух, заполняющий канал ствола. Это и определило их оба названия: и древнерусское "дух", и греческое "аэр" означает воздух. Все духовые инструменты в свою очередь делятся на механические и дыхательные. В настоящей книге нас будут интересовать только последние. Они снова делятся еще на две неравные группы: большую составляют народные, значительно меньшую — профессиональные, или классические, инструменты. По типу звуковозбуждения и профессиональные, и народные духовые инструменты делятся еще на три группы: *лабиальные* (их также называют флейтовыми или свистящими), *язычковые* (их также называют тростевыми или инструментами с тростевым возбудителем звука) и *мундштучные* (их также называют медными, амбушюрными, инструментами с воронкообразным мундштуком).

В настоящей книге речь будет идти только о профессиональных духовых инструментах.

¹ Источником звука мембранных являются натянутые кожи, пузыри, синтетические пленки и т.д. Источником звука идиофонов служит сам материал, из которого они изготовлены (тарелки, колокола, ксилофоны и т.д.).

Из числа *лабиальных* в современном профессиональном исполнении (за исключением ансамблей старинной музыки) — применяются только поперечные флейты: большая флейта, малая флейта, или флейта пикколо, альтовая и басовая флейты. Группу язычковых образуют гобой и его разновидности (английский рожок и гобой д'амур), семейство кларнетов (кларнет *in B*, *in A*, бас-кларнет, малый кларнет и бассет-горн), фагот, контрафагот, семейство саксофонов. Группа мундштучных инструментов включает семейство труб, корнет, флюгельгорн, валторну, тромбон и тубу, а также инструменты семейства бюгельгорнов, применяющихся в духовом оркестре — альт, тенор, баритон и бас-геликон¹.

Согласно оркестровой традиции, лабиальные и язычковые образуют группу деревянных духовых инструментов, мундштучные — группу медных инструментов. Подобная классификация не вполне правомерна, так как некоторые инструменты деревянной группы изготавливаются из металла (современные флейты, саксофоны). Однако она закрепились в современной практике и стала общепринятой. Ею будем пользоваться и мы.

* * *

Адресуя книгу музыкантам, мы считаем целесообразным для облегчения постижения ее материала (в первую очередь это относится к настоящей главе) напомнить читателю некоторые основные положения музыкальной акустики.

С точки зрения физики, звук представляет собой колебания в упругой среде. Когда эти колебания достигают нашего слуха, они в определенной области частот воспринимаются как звук. Источником звука являются колебания какого-нибудь тела.

Звук обладает тремя основными качествами: высотой, громкостью и тембром.

Высота звука определяется частотой колебаний — чем выше частота, тем выше звук. Частота колебаний звука измеряется герцами (Гц). Один герц — одно колебание в секунду. Наш слух воспринимает звуки частотой от 16 до 20000 Гц.

¹ В настоящее время все большую популярность приобретает новый медный басовый музыкальный инструмент *соузафон*. Он был создан американским военным дирижером Соузом, от которого и получил свое название. Соузафон имеет более узкую, чем у геликона, мензуру и резко расширяющийся тарелкообразный раструб. Соузафон с большим успехом используется в современных духовых и эстрадных оркестрах, а также в эстрадных ансамблях.

Громкость звука зависит от его силы, а сила от величины амплитуды колебаний. Увеличение амплитуды приводит к соответствующему увеличению силы и некоторому увеличению громкости. Дело в том, что громкость звука и его сила — это различные понятия. Сила звука — физическая величина, громкость — категория психическая, связанная с восприятием звука слухом. Звуки одинаковой силы, но разной высоты воспринимаются нами как разногромкие. Наиболее громкими представляются звуки в области наибольшей чувствительности слуха — 2000–3000 Гц. Ультразвук и инфразвук мы вообще не слышим, хотя они могут достигать очень большой силы. Громкость сложного звука зависит и от тембра (от количества, высоты и интенсивности обертонов, входящих в его состав). Изменение силы звука не приводит к такому же изменению громкости. Для того чтобы громкость изменялась в арифметической прогрессии, его сила должна изменяться в геометрической прогрессии. То есть, для того чтобы громкость росла в 2, 3, 4... раза, его сила должна возрастать в 100, 1000, 10000... раз. Относительная громкость измеряется в децибелах (дБ). 1 дБ — едва заметное изменение громкости. Изменение громкости вдвое соответствует приблизительно 10 дБ. *Fortissimo* симфонического оркестра соответствует примерно 110 дБ.

Звучащее тело, совершая колебания основной частоты, определяющей высоту звука, обычно делится на части. Колебания этих частей, имеющие большую частоту в сравнении с основной частотой звучащего тела, воспринимаются как призвуки. Тон, производимый колебаниями основной частоты, называется *основным тоном*. Призвуки, производимые колебаниями частей, называются *частичными тонами*, *обертонами* или *модами*. Частичные тоны, присоединяясь к основному тону, создают тембр или окраску звука. Обертоны называются *гармоническими обертонами*, или *гармониками*, если их частоты находятся в целократных отношениях к частоте колебаний основного тона, и *негармоническими обертонами*, если такого отношения нет.

В зависимости от обертонов различают простой тон, музыкальный звук и шум. Простой тон состоит только из основного тона. В природе он почти не встречается. Приближаются к нему звуки камертона, звуки, выдуваемые из пустой бутылки. Музыкальный звук состоит из гармоник (хотя и в нем могут присутствовать шумовые примеси). Шум — сложный звук, обертоны которого находятся в негармонических соотношениях. Обертоны духовых инструментов большей частью представляют собой гар-

моники. В современных акустических лабораториях существуют приборы, позволяющие очень точно определить обертоновый состав звуков (их спектр). В акустике принято графически изображать состав сложного звука, в виде диаграммы, на которой по горизонтальной оси (оси абсцисс) откладываются частоты в Гц (или кол./сек.), а по вертикальной (оси координат) — сила в дБ. Обертоны на графике имеют вид вертикальных прямых. Положение прямых на оси абсцисс определяет высоту обертона, их длина, проецируемая на ось ординат — силу обертона (рис. 1). Таким образом, графический спектр позволяет видеть сколько обертонов присутствуют в данном сложном звуке, какова их сила и высота.

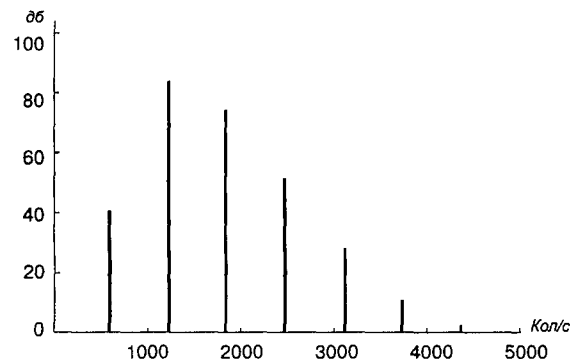


Рис. 1. Линейный спектр звука

Согласно классической теории Г.Гельмгольца, тембр звука зависит от количества, высотного расположения и силы обертонов, его составляющих. Звук с большим числом низких гармоник, но лишенный высоких, будет восприниматься как мягкий, округлый, но несколько рыхлый и глухой. Наоборот, звук с большим числом высоких, но лишенный интенсивных низких гармоник, будет представляться резким, металлическим, но несколько пустым и жестким. Классическая теория была дополнена появившейся в 30-х годах прошлого века формантной теорией, согласно которой тембр музыкальных инструментов и человеческого голоса во многом зависит от наличия в их спектре *формант*, от количества и места формант на звуковысотной шкале, от их формы и относительного частотного расположения. Форманту, являющуюся областью спектра, в которой гармоники достигают наибольшей интенсивности, можно представить чем-то

вроде “акустической лупы”. Как известно, все что попадает в зону действия увеличительного стекла, представляется увеличенным в размерах. Подобным же образом все обертоны, попадающие в частотную область форманты, становятся более интенсивными.

* * *

Теперь перейдем к рассмотрению акустических основ звукообразования на духовых инструментах.

Духовой музыкальный инструмент состоит из четырех основных частей: звучащего тела, возбуждителя звуковых колебаний, резонатора и излучателя.

ЗВУЧАЩЕЕ ТЕЛО

Звучащим телом духового инструмента является воздух, наполняющий его канал. Способностью звучать обладают только упругие тела — натянутые струны и кожи, деревянные и металлические пластинки, металлические стержни и колокола и т. д. Воздух, наполняющий духовой инструмент, тоже обладает достаточной упругостью вследствие вдувания его в инструмент исполнителем. Возникающая в результате действия звуковозбудителя звуковая волна распространяется вдоль канала инструмента. Дойдя до конца канала, она отражается назад. Перемещаясь в обратном направлении, она вновь отражается уже от противоположного конца, затем все повторяется вновь и вновь... Так в канале инструмента возникает стоячая волна с частотой колебаний, определяющей высоту извлекаемого звука.

В известной степени звучащим телом языковых инструментов является трость, колебания которой образуют вместе с колебаниями воздуха в канале инструмента единую колебательную систему. Но звуковой результат колебаний трости весьма незначителен. Ощутить его можно в виде “песочка” переточенной трости или в ее потрескиваниях при форсировании звука.

Является ли звучащим телом корпус духового инструмента? В тонкостенных медных инструментах во время форсированного звучания корпус испытывает достаточно ощутимые колебания. Именно поэтому в громких нюансах в звуках труб, валторн и тромбонов нередко явственно ощущается металлическая звенящая примесь, а иногда и потрескивание. Звуковой канал дере-

ванных инструментов имеет достаточно толстые стенки, поэтому их колебания весьма незначительны.

Длительность звучания тела после прекращения возбуждения звуковых колебаний извне зависит от его массы, определяющей инерцию, и упругости. Чем большей массой и упругостью обладает тело, тем дольше он звучит. Сжатый воздух в канале духовых инструментов обладает значительной упругостью, однако его инерция настолько мала, что затухание звука после прекращения подачи дыхания осуществляется практически мгновенно. Лишь в самых больших трубах органа можно заметить это длящееся доли секунды затухание. Косвенно ощутить присутствие инерции затухания можно и в нижних звуках фагота и тубы: благодаря ей быстрые легатные пассажи в нижнем регистре этих басовых инструментов звучат несколько размыто¹.

Если столб воздуха в духовом инструменте будет приведен в состояние колебания единичным импульсом, то слуховое впечатление выразится слабым воздушным ударом без ясной высотной определенности. Подлинно музыкальное звучание получается лишь тогда, когда в инструмент вдувается воздух в течение достаточно длительного времени с правильным ритмическим чередованием импульсов.

Решающее влияние на высоту, тембр, силу и отзывчивость к звуковозбуждению духового инструмента имеют размеры и форма заключенного в нем воздуха. Крупные тела в сравнении с мелкими издают более низкие звуки. Совершая колебания основной частоты, они имеют способность делиться на большее количество частей, чем менее крупные тела. Поэтому басовые инструменты, как правило, обладают наиболее богатым спектром звука. Многовековой опыт человека привел его к преимущественному использованию удлиненных столбов воздуха. В узких и длинных трубах имеют место большие потери звуковой энергии вследствие трения колеблющегося воздуха о стенки канала². Это обстоятельство в сочетании с небольшой излучающей поверхностью (узкое выходное отверстие) делает их звук относительно слабым. Широкие и короткие трубы благодаря малым потерям на трении и большой излучающей способности (широкое выходное

¹ В отличие от духовых инструментов тарелки и струны фортепиано благодаря большой инерции после удара звучат довольно долго, постепенно затухая.

² Слово "труба" в данном случае используется нами в его собирательном акустическом понимании, но не как название медного духового инструмента.

отверстие) звучат более мощно. Однако узкие и длинные трубы обладают и многими серьезными преимуществами. Удлиненные столбы воздуха склонны к более мелким раздроблениям, вследствие чего они способны одновременно с основными тонами (или в качестве самостоятельных звуков) давать большее количество обертонов. В этом кроется одна из причин более богатого тембра звука длинных и узких труб. Длинные столбы лучше и правильнее резонируют, легче передоуваются, позволяя извлекать большое количество звуков натуральной шкалы, что расширяет их диапазон в верхнем направлении.

В зависимости от того, является ли труба открытой или закрытой, процесс возникновения в ней звуковой волны протекает различным образом. В открытых трубах оба их конца общаются с атмосферой, следовательно давление в них равно атмосферному. Поэтому в этих местах возникают пучности, а узел посередине трубы (см. рис. 2)¹.

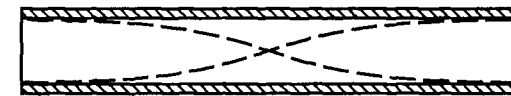


Рис. 2. Звуковая волна в открытой трубе

Длина волны основного тона открытой трубы равна ее удвоенной длине. При передоувании она дает в качестве первой гармоники октаву, а затем — полный ряд гармонических обертонов от ее основного тона. В спектре ее звуков отсутствуют провалы на четных номерах гармоник.

Иная картина наблюдается в закрытых с одного конца трубах (см. рис. 3).



Рис. 3. Звуковая волна в трубе, закрытой с одной стороны

¹ Узлы звуковой волны характеризуются максимальной амплитудой изменения давления при минимальном значении объемной скорости. Пучность же характеризуется максимальной объемной скоростью при минимальном давлении.

В этом случае с атмосферой общается только один, открытый конец. Здесь и возникает пучность. Узел же образуется на противоположном, закрытом конце трубы.

Длина волны основного тона закрытой трубы равна учетверенной ее длине. При передувании она дает в качестве первого обертона дуодециму, а затем только нечетные гармоники. В спектре ее звуков отсутствуют или сильно ослаблены первые четные номера гармоник. Закрытая труба той же длины, что и открытая, дает звук на октаву ниже последней. Следует отметить, что истинная длина волны основного тона оказывается несколько больше расчетной. Происходит это благодаря взаимодействию воздушного столба с окружающей атмосферой. Атмосфера несколько гасит скорость колебаний столба, что и приводит к фактическому удлинению волны. Таким образом, звуки духовых инструментов оказываются несколько заниженными в сравнении с длиной канала их корпуса.

Большинство духовых инструментов по своей акустической природе идентично открытым акустическим трубам. Кларнет идентичен закрытой трубе¹.

На тембр и динамику духового инструмента оказывают значительное влияние закругления его канала. При прочих равных условиях более громко, открыто и ярко звучат инструменты с прямыми каналами. Закругления несколько ослабляют и глушат звук. В местах особенно крутых изгибов могут возникать стоячие волны, имеющие направление поперек трубы (к примеру такие волны возникают в месте изгиба канала фагота). Передача звуковых колебаний через подобные каналы может быть ощутимо ослабленной, особенно в тех частотах, при которых имеются поперечные резонансы. В таких случаях наблюдаются резкие динамические и тембровые провалы на отдельных звуках. Форма закругления ствола оказывает существенное влияние на тембр медных инструментов. В звуках вытянутых, трубообразных инструментов (труба, тромбон, туба) больше блеска, ясности, определенности, твердости. Округлые инструменты (валторна, геликон) звучат глуше и мягче. Инструменты овальной формы (альты, теноры, баритоны) в тембровом отношении занимают промежуточное положение между первой и второй группами.

Оказывает ли влияние на тембр духового инструмента материал, из которого он сделан? В этом вопросе мнения теоретиков

¹ Подробнее этот вопрос рассматривается нами в разделе "Резонаторы" настоящей главы.

и практиков резко разошлись. "Материал, из которого сделаны трубы, не имеет никакого влияния на тембр инструмента" — писал в 1885 году бельгийский теоретик и большой знаток оркестра Ф.Геварт¹. К такому же выводу много позднее пришел американский акустик Дж.Бакус². Подобного же мнения придерживаются и многие другие исследователи. Практики же (как исполнители, так и музыкальные мастера) не разделяют подобную точку зрения. Конечно, решающее значение для тембра духового инструмента имеют форма и размер столба воздуха, заключенного в канале инструмента. Материал, из которого изготовлен духовой инструмент, не оказывает такого значительного воздействия на его тембр, как, скажем, материал дек на тембр струнного инструмента. Однако пренебрегать материалом для духового инструмента нельзя. Практика показывает, что по-разному звучат деревянные, стеклянные и металлические флейты. Гобои XVIII века, изготовленные из самшитового и палисандрового дерева, звучат значительно мягче и тише современных эбеновых или гренатовых гобоев. Не случайно фирма "Геккель", фаготы которой славятся своими замечательными тембровыми качествами, уделяет огромное внимание материалу. Для этих фаготов дерево не только тщательно отбирается, но и подвергается длительной (почти полувековой) предварительной обработке в естественных условиях. Раструбы лучших современных тромбонов для мягкости и бархатистости звучания изготавливаются из золоченой латуни с добавлением меди. Думается, не только из любви к драгоценным материалам современные флейтисты приобретают инструменты из серебра, золота и платины.

По-видимому, во время звучания духового инструмента колебания воздушного столба передаются станкам инструмента. В последних возникают некоторые собственные колебания, характер которых зависит от свойств материала. Собственные колебания стенок канала, в свою очередь, воздействуя на стоячую волну, сообщают звучанию инструмента ту замечательную прелесть, которая пока не улавливается акустическими измерительными приборами, но исключительно высоко ценится изощренным слухом музыканта.

Материал оказывает влияние на качество звучания и по другим причинам. Тот или другой его вид позволяет достичь разной

¹ Геварт Ф. Новый курс инструментовки. — М., 1913. — С. 7.

² Backus J. Effect of wall material of woodwind instruments // JASA, 1964. — 36. — № 10. — P. 1881 — 1887.

степени полировки поверхности звукового канала. Неровные шероховатые стенки звукового канала способны отнимать у стоячих волн значительную часть их энергии. При этом особые потери несут высокие обертоны. Таким образом, шероховатые стенки не только ослабляют звук, но и делают его более глухим и рыхлым.

Кроме гладкости на звук оказывает влияние и степень упругости, жесткости стенок звукового канала. Инструмент, изготовленный из рыхлого, вялого материала будет звучать глухо и негромко, так как стенки его канала будут поглощать значительную часть энергии стоячих волн.

Определенное влияние на качество звука духового инструмента оказывает налет от дыхания исполнителя, оседающий на стенках канала и в звуковых отверстиях. Тонкий налет дыхания, несколько увеличивая затухание звуковых колебаний, придает звучанию дополнительную мягкость и эластичность, а также расширяет диапазон возможных интонационных поправок, вносимых аппаратом исполнителя, что делает инструмент более "легким" в игре. Вместе с тем не следует допускать загрязнения канала: от излишков налета могут пострадать и тембр, и динамика, и интонация, звуки верхнего регистра окажутся пониженными и будут извлекаться с трудом.

Влияет ли температура воздуха, заполняющего духовой инструмент, на извлекаемый звук? Да, безусловно влияет, и главным образом на его высоту. Высота звука духового инструмента зависит в первую очередь от размеров канала и от скорости распространения звука. Последняя же, в свою очередь, зависит от температуры воздуха: чем выше температура, тем быстрее скорость, тем выше становится звук. Именно поэтому (а не благодаря тепловому расширению корпуса инструмента) теплые, согретье дыханием духовые инструменты звучат выше холодных.

ВОЗБУДИТЕЛЬ ЗВУКОВЫХ КОЛЕБАНИЙ

Основной причиной возбуждения звуковых колебаний в наполняющем духовой инструмент объеме воздуха, являются периодические изменения скорости движения струи воздуха, посылаемой в инструмент, вызванное тем или иным приспособлением. Среди профессиональных духовых инструментов встречаются три типа звуковозбуждения.

Флейта является инструментом с газообразным возбудителем звука. Звуковые колебания возникают в ней в результате трения

выдыхаемой струи воздуха об острый край губок амбушюрного отверстия (лабиума), находящегося в головке флейты. При этом благодаря возникающим завихрениям (краевым тонам) периодически изменяется скорость движения воздушной струи, что приводит к возникновению сгущений и разрежений, обуславливающих возникновение звуковых колебаний в канале инструмента. Частота и характер возбуждаемых колебаний зависит от скорости и концентрации потока, от расстояния между губной щелью и лабиумом, от угла подачи дыхания, от обратного воздействия резонатора на краевые тона, от формы и величины амбушюрного отверстия и других причин.

Группа языковых принадлежит к инструментам с твердым возбудителем. У них звуковозбуждение осуществляется за счет колебаний особых пластинок, изготовленных из камыша. Язычки, или трости, бывают простыми, или одинарными, (кларнет, саксофон) и двойными (гобой, фагот).

Существует ошибочное представление о природе возбуждения звуковых колебаний тростью. Многие полагают, что это происходит так же, как у струнных инструментов: колебания трости передаются воздуху, который только усиливает их. В действительности возбуждение звука тростью основано на совершенно ином принципе. Трость представляет собой нечто, подобное клапану, поставленному на пути струи воздуха, вдуваемого исполнителем в инструмент. Под воздействием дыхания пластинки трости начинают колебаться в поперечном направлении, модулируя воздушный поток. В результате неравномерного пропуска тростью воздуха, осуществляемого с ритмической периодичностью, в канале инструмента возникают ритмические сгущения и разрежения воздуха, рождающие стоячую волну. О правильности подобного представления свидетельствует следующий эксперимент: если пластинки трости возбуждать скрипичным смычком, они начинают активно вибрировать, не издавая при этом никакого звука. Стоит же послать в трость сравнительно легкую струю дыхания, как она тут же издает довольно сильный и яркий звук. Колебания язычков вызывают две антагонистические силы. Когда струя попадает в узкую щель трости, ее скорость резко возрастает, увеличивая скоростной напор. При этом — по уравнению Бернулли — в суженном сечении падает статический напор, благодаря чему пластинки трости сближаются, иногда полностью перекрывая отверстие. В таких условиях воздушная струя частично или полностью прерывается, и упругая пластинка возвращается в

исходное положение, после чего цикл повторяется. Так устанавливаются автоколебания пластинки (или пластинок) трости.

Перекрывают ли полностью колеблющиеся пластинки поток дыхания или имеют место лишь частичные перекрытия? На этот вопрос даются разные ответы. Один из авторов советской "Музыкальной акустики" П.Зимин считает, что "В вопросе игры полного прилегания язычка к краям отверстия никогда не происходит, оно вызвало бы прекращение поступления воздуха в канал инструмента, а следовательно и его звучания. Подобные "киксы" случаются у неопытных музыкантов"¹. Однако экспериментальные исследования Дж.Бакуса, проводившиеся с большой объективной достоверностью, опровергают эти представления. Бакус доказал, что в тихих нюансах колеблющаяся трость кларнета перекрывает поток не полностью, в громких же нюансах происходит полное перекрывание потока. К таким же выводам пришел московский исследователь Н.Волков, повторивший эксперименты Бакуса². Удовлетворяющие объективные исследования колебаний двойной трости пока не проводились. Можно предположить, что и здесь картина в принципе остается такою же, как и в колебаниях простых язычков.

Строго говоря, возбудителем звука в язычковых инструментах следует считать не только язычки (пластинки) трости, но и губы исполнителя, облегающие и колеблющиеся вместе с нею³. Губы регулируют частоту и характер колебаний пластинок в соответствии с изменяющейся высотой извлекаемых звуков и другими конкретными задачами.

Трость является важнейшим элементом не только ремесла, но и творчества музыканта, играющего на язычковом инструменте. Известная гобоистка Э.Ротуэлл справедливо утверждает, что "на долю тростей приходится не менее восьмидесяти процентов как тревог и забот, так и успехов гобоиста"⁴. Трость — сердце и душа инструмента. Исполнитель — раб своей трости. Под этими словами подпишется любой музыкант-тростевик. Трость должна

¹ Ред. Гарбузов Н. Музыкальная акустика. — М.-Л., 1940. — С. 116.

² См.: Backus J. Vibration of the reed and air column the clarinet //JASA, 1961. — 33, № 6. — Р. 806 — 829; Волков Н. Основы управления звучанием при игре на кларнете. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. — Л., 1987.

³ В отличие от профессиональных язычковых инструментов, в народном инструменте зурне возбудителем звука является только трость, пластинки которой не соприкасаются с губами исполнителя.

⁴ Ротуэлл Э. Техника гобоиста //Методика обучения игре на духовых инструментах М., 1966. — С. 97.

быть изготовлена таким образом, чтобы диапазон возможных изменений ее частоты охватывал весь звукоряд инструмента. Недоточенные трости будут затруднять извлечение низких звуков, переточенные — высоких. Согласно теории колебания упругих тел, частота колебаний пластинок трости прямо пропорциональна их толщине и корню квадратному модуля упругости камыша, обратно пропорциональна квадрату ее длины и корню квадратному удельного веса камыша. Удельный вес хорошего камыша составляет 0,425 — 0,54 г/см³, модуль упругости в среднем равен 7400 кг/см. Эти свойства камыша, от которых во многом зависит его пригодность для изготовления трости, могут быть определены в любой физической лаборатории.

Клиновидные пластинки (с более толстым основанием и тонким концом) имеют, в сравнении с призматическими, большую упругость, а следовательно и большую частоту колебаний. Поэтому для получения высоких звуков нужно утоньшать преимущественно их концы, при затруднениях в извлечении низких звуков — утоньшать основания пластинок. Если соотношения толщины концов и основания правильны и, тем не менее, трость не дает верхние звуки, единственное средство регулировки — укоротить длину пластинок ножом.

На высотную настройку двойной трости оказывают влияние и многие другие факторы: поперечная упругость пластинок, степень округленности пластинок, связанная с образованием пасти трости (частота колебаний пластинки обратно пропорциональна квадрату диаметра этой округленности) прочность связки пластинок и другие моменты.

Трость оказывает огромное воздействие не только на высоту, но и на тембр звучания инструмента. Тембр язычковых инструментов богат обертонами. Однако для того чтобы быть усиленными резонаторами инструмента, эти обертоны должны содержаться в колебаниях возбудителя, то есть в трости.

Каким образом колебания трости возбуждают гармоники в звуке духового инструмента? Со времен Гельмгольца акустиков удивляло то обстоятельство, что колебания язычков, имеющие довольно простой, близкий к синусоидальному характер, способны порождать звуковые волны сложного спектрального состава. Заслуживающий внимания ответ на этот вопрос дал советский ученый Б.Константинов. Опытнотеоретическим путем он пришел к выводу, что причину этого феномена следует искать в нелинейной зависимости объемной скорости попадающего в инстру-

мент воздушного потока от положения конца колеблющегося язычка. По мнению ученого, именно в силу этой нелинейной зависимости сравнительно медленные синусоидальные колебания язычка приводят к зарождению волн сложного спектрального состава¹.

Экспериментальные исследования колебаний язычков показали, что характер простой синусоиды они имеют лишь в том случае, когда возбуждаются слабой струей дыхания. При более интенсивном вдувании воздуха в изолированную от инструмента трости, возникают колебания частей ее пластинок. Однако эти оберколебания являются негармоничными и находятся в весьма сложных числовых отношениях к основному колебанию трости. Порождать звуки гармонического спектра такие колебания не способны. Совершенно иначе ведут себя пластинки трости в условиях взаимодействия с резонирующей надставкой инструмента, т. е. во время игры. Полученные нами осциллограммы показали, что в этом случае оберколебания пластинок носят гармонический характер. При этом наблюдалась прямая зависимость между числом собственных частичных тонов резонатора и количеством оберколебаний пластинок (рис. 4). Таким образом, во время игры оберколебания пластинок трости, носящие благодаря взаимодействию с резонатором гармонический характер, способны породить звуковые волны сложного гармонического спектра.

На первый взгляд, роль язычков представляется достаточно простой — открыть-прикрыть отверстие, увеличить-уменьшить доступ воздуха в инструмент. На самом же деле эта простая функция оказывает огромное влияние на тембр образуемого звука. Малейшие изменения в характере прерывания струи приводят к заметному изменению качества звука. А возможные варианты модулирования воздушной струи безграничны. Прерывание может быть частичным и полным, плавным и резким, симметричным и несимметричным и так далее. Все многообразные усилия мастеров, изготавливающих трости, имеют своей конечной целью обеспечение оптимального варианта модулирования воздушного потока ее пластинками. Это достигается, в первую очередь, правильными размерами, формой и выточкой пластинок. В не меньшей степени, чем тембр, от свойств трости зависят и динамические характеристики звука язычкового инструмента. Крепкие трости, имеющие более толстые и упругие пластинки, а также большие размеры

¹ Константинов Б. Об автоколебаниях и звукообразовании язычка гармонии // Сборник трудов НИИМП. — Вып. II. — М.-Л., 1939. — С. 27.

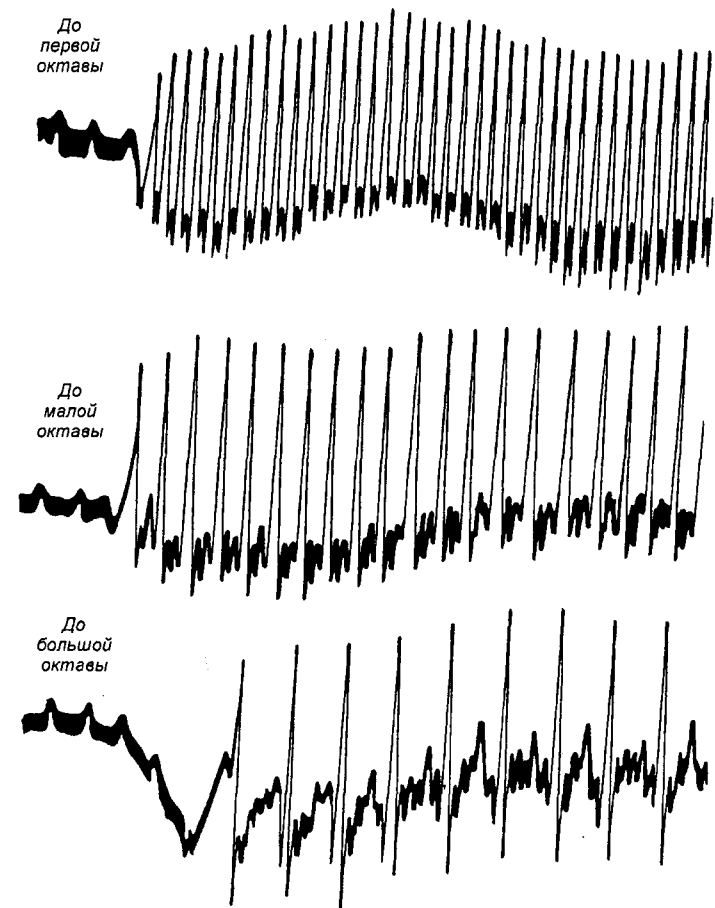


Рис. 4. Осциллограмма колебаний пластинки фаготной трости при извлечении звуков разной высоты

пасти, позволяют получить более сильное звучание. Однако на них труднее играть в нюансах *piano* и *pianissimo*. Легкие трости не дают большого звука, но облегчают извлечение тихих звуков. Крепкая трость дает возможность получить более громкое звучание потому, что она обладает более высоким порогом максимума¹. Благодаря

¹ Порогом максимума трости мы называем ту максимальную интенсивность дыхания, посылаемого исполнителем в инструмент, на которую трость способна отвечать увеличением громкости звука.

высокому порогу максимума она оказывается способной противостоять более интенсивной струе дыхания, а следовательно извлекать более громкий звук¹. Как показали динамограммы, снятые нами на самописце уровня звукового давления, при одинаковом давлении воздуха во рту музыканта крепкая и легкая трости давали примерно одинаковую силу звука. Небольшие изменения длины и ширины пластинок не оказывают существенного влияния на громкость звука. А вот яркость трости такое влияние имеет. Яркие трости способны давать несколько более громкое звучание, чем трости глухие.

Возбуждение звука в мундштучных инструментах осуществляется колебаниями части губ, охватываемых мундштуком. Эти колебания, возникающие при продувании воздуха через щель, образуемую упругими губами, создают в канале инструмента попеременные сгущения и разрежения. Последние и порождают стоячую звуковую волну. Работу губ, взаимодействующих с мундштуком, отождествляют с действием двойных перепончатых язычков. Однако, в отличие от тростей, в этом случае уравнение Бернулли не дает ключа к постижению причин, вызывающих колебательный процесс. Несмотря на то, что работа губ подобна колебаниям двойных язычков, в колебательное состояние они приводятся с помощью тех же вихрей или краевых тонов, которые возбуждают звук у флейты. Характер звуковозбуждения во многом зависит и от других краевых тонов, которые возникают при падении струи на внутренние изгибы мундштука. Отсюда становится понятной исключительная роль мундштука для игры на мундштучном инструменте. Он согласует колебательные процессы, происходящие в губах, в инструменте и в резонирующих полостях исполнителя. Являясь резонатором малого объема, лимитируя количество массы губ, принимающее участие в колебаниях, мундштук определяет ту полосу частот, в пределах которой звуковозбуждение осуществляется наилучшим образом. Кроме того мундштук создает тот опорный каркас, с помощью которого исполнитель регулирует напряжение губ и формирует струю.

Мундштук оказывает огромное влияние на свойства возбуждаемого звука и удобство игры. Мундштуки с большим диамет-

¹ Громкость звучания инструмента зависит не только от крепости, но и от характера выточки ее пластинок. Поэтому иногда легкая трость позволяет извлекать более громкие звуки, чем крепкая.

ром и объемом чашки облегчают извлечение нижних звуков. На узких и мелких мундштуках легче извлекать высокие звуки. Глубокие мундштуки с плавным переходом из чашки в устье содействуют получению мягкого, глубокого звука на валторне. Резкий переход из чашки в устье сообщает звуку яркий и даже резкий оттенок. Широкое устье создает предпосылки для получения большого звука. Однако нагрузка на губы при этом увеличивается, а получение *piano* и высоких звуков усложняется. Узкий конус канала ножки мундштука придает звуку яркость и блеск; широкий конус — мягкость, округлость.

Выбор мундштука — достаточно сложный, подлинно творческий процесс. Исполнитель при этом должен учитывать свои индивидуальные особенности, а также род той деятельности, которую ему предстоит выполнять. Современные исполнители предпочитают пользоваться мундштуками с относительно крупной чашкой. При хорошей технике аппарата такие мундштуки позволяют извлекать самые высокие звуки. Вместе с тем они сообщают звучанию полноту и наилучшие тембровые качества, а также повышают выносливость губ. Некоторые исполнители пользуются мундштуками с отвинчивающимися полями. В зависимости от задач, стоящих перед ними, они пользуются чашками разной глубины, а поля при этом остаются неизменными, привычными.

РЕЗОНАТОР

Резонатором в духовом инструменте является его канал, заполняемый воздухом. Резонатор усиливает, преобразует и определяет частоту колебаний, порождаемых звуковозбудителем.

Пригодность резонатора к усилению звука в том или ином типе музыкальных инструментов определяется остротой его резонанса. Если мы к звучащему камертону поднесем другой камертон, настроенный точно также, как первый, то он благодаря резонансу приобретает довольно сильные звуковые колебания. Если же мы, подпилив ножки второго камертона, хотя бы немного изменим их настройку, он уже не будет возбуждаться в подобных условиях. Здесь мы наблюдаем явление очень острого резонатора. Поднося к горлышку пустой бутылки поочередно ряд разновысоко звучащих камертонов, мы заметим, что бутылка будет резонировать с особой силой на один из них, частота которого совпадает

ет с собственной частотой бутылки. Вместе с тем она будет резонировать — хотя и не так ярко — и на другие камертоны, частота которых может отличаться от ее собственной частоты на тон или больше. Здесь имеет место небольшая острота резонанса. Еще меньшей остротой резонанса обладают деревянные доски. Благодаря этому свойству деки роялей резонируют почти одинаково на все тоны музыкальной гаммы.

Острота резонанса воздушного столба, заключенного в канале, зависит от соотношения его длины и площади сечения. Короткая труба, диаметр которой равен ее длине, способна усиливать ряд звуков в пределах целой квинты. Это обстоятельство объясняет, каким образом короткие и широкие ящики резонаторов струнных инструментов могут усиливать все звуки, производимые струнами.

В духовых инструментах используются длинные и узкие резонирующие объемы, обладающие сравнительно острым резонансом. Такой резонанс необходим для того, чтобы из широкого диапазона возможных частот колебаний возбудителя звука выделить и усилить определенную, устойчивую частоту, точно соответствовавшую собственным колебаниям резонатора¹. Чем шире мензура инструмента, тем менее устойчива его настройка². Узкомензурные инструменты позволяют добиться более точного и устойчивого строя. По этой причине широкомензурный кларнет дает возможность получить *glissando*, а на узкомензурном французском гобое даже незначительные изменения высоты неточно го звука губами сопряжены с известными трудностями.

В органе каждая труба главного регистра может издавать только один звук, высота которого определяется размерами резонирующего столба воздуха, заключенного в ней. Чем больше его длина, тем более низким оказывается получаемый звук. Духовые инструменты снабжаются тем или иным приспособлением, позволяющим изменять длину резонирующего столба воздуха и с

¹ Об огромном воздействии резонатора на частоту колебаний звуковозбудителя свидетельствует такой эксперимент. Любой опытный исполнитель, извлекая звуки на одной трости или мундштуке (базинг) может исполнять целые мелодии и даже *glissando*. Прodelать то же самое на трости или мундштуке, соединенных с инструментом, не позволит обратное воздействие на них резонатора.

² Мензурой духового инструмента называют отношение среднего диаметра канала к его общей длине.

помощью техники передувания получать все звуки в пределах доступного им диапазона. Передувание осуществляется за счет изменения напряжения губ, а также возрастания скорости, концентрации и изменения направления струи дыхания, посылаемой в инструмент. При этом происходит дробление столба воздуха, и исполнитель получает возможность извлекать звуки гармонического ряда. Чем уже и длиннее канал инструмента, тем легче извлекаются передуванием высокие номера его гармоник и тем менее устойчивым становится основной тон. В очень узких и длинных каналах основной тон может даже отсутствовать. В натуральных валторнах и трубах изменение высоты звуков достигалось только передуванием. Для того чтобы извлечь как можно больше звуков, основной тон этих инструментов делался очень низким, а в игре использовались высокие гармоники. В современных медных духовых инструментах для получения хроматического звукоряда используются три или больше дополнительных трубок (крон), которые вводятся в действие с помощью специального вентиляционного механизма. Включение первой кроны понижает звук на 1 тон, второй — на $\frac{1}{2}$ тона, третьей — на $1\frac{1}{2}$ тона. Комбинации этих трубок дают еще большие изменения высоты. В тромбоне для изменения высоты используется кулиса — телескопическая подвижная трубка, плавно скользящая по направляющим трубкам.

У деревянных духовых инструментов эта задача решается системой звуковых отверстий. Когда все отверстия закрыты, резонирующий столб заполняет весь инструмент. Стоячая волна вынуждена пробегать максимальное расстояние. Частота ее колебаний в этом случае будет минимальной, а звук самым низким для этого инструмента. Открывая первое от конца канала отверстие, укорачивают действующую часть звукового канала. Сокращение пути, который должна пробегать стоячая волна, повышает частоту ее колебаний, а следовательно и звук. Открывая следующий клапан, снова укорачивают длину стоячей волны и повышают звук... Для подобного сокращения действующей длины канала служат открытые клапаны, позволяющие получить диатоническую гамму в пределах октавы (или дуодецимы на кларнете). Альтерированные звуки в этом диапазоне получаются с помощью закрытых клапанов. Более высокие звуки извлекаются передуванием. Последнему способствуют октавные клапаны. Они имеют малые размеры. Их задача заключается в том, чтобы, не нарушая основных размеров

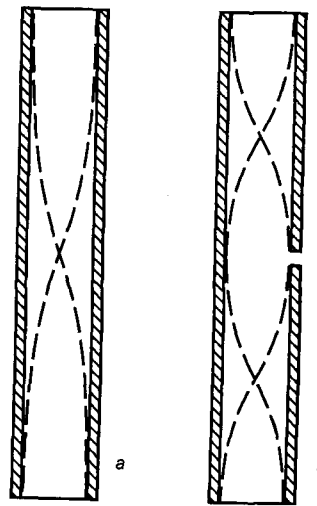


Рис. 5. Звуковые волны в канале открытой трубы:
а — звуковая волна основного звука;
б — при открывании октавного отверстия звуковая волна делится пополам

в качестве октавного клапана.

Передувание же широко используется и на современных деревянных инструментах. При этом передутые звуки часто не строят или отличаются неудовлетворительной громкостью и тембром. Для достижения удовлетворительного звучания этих звуков применяется целый ряд дополнительных клапанов и отверстий, иногда основательно “заглушающих” основную аппликацию. В отличие от медных, передуванием на деревянных инструментах редко достигают звуков выше 5-й гармоники¹.

Резонатор, или резонирующая надставка, оказывает огромное воздействие не только на частоту, но также на громкость и

¹ Например, на валторне можно получить 20-ю и даже более высокие гармоники. Причина этого феномена заключается в том, что валторна имеет более длинный канал и узкую мензуру, а также в большей возможности губ изменять степень своего напряжения, чем трость, управляемая губами.

тембр духового инструмента. В этом легко убедиться, сравнив звучание одной трости или мундштука с таковым же всего инструмента. Резонирующие возможности столбов воздуха в канале инструмента зависят от их размера и формы. Узкие и длинные столбы воздуха склонны к более мелким раздроблениям, вследствие чего они способны одновременно с основными тонами усиливать большое количество обертонов возбудителя. Тембр духового инструмента зависит и от того, насколько приближаются верхние гармонические тоны возбуждаемого звука к собственным тонам канала для того, чтобы быть усиленными, как и основной. Такое приближение возможно лишь в очень узких и длинных каналах. Чем шире и короче канал, тем больше отдаляются его собственные тоны от гармонического расположения, тем беднее становится тембр получаемого звука. Инструмент, у которого канал приближается по форме к бочке, дает только основной тон, лишенный обертонов. В узких же и длинных каналах их собственные тоны благодаря частотному совпадению с гармонической шкалой усиливают широкий ряд гармоник, в том числе и высокие. Поэтому инструменты с узкими и длинными каналами, при прочих равных условиях, звучат более ярко (за счет сильных высоких гармоник) и богаче в тембровом отношении.

Каналы языковых духовых инструментов могут иметь цилиндрическую или расширяющуюся коническую форму. Это обстоятельство оказывает огромное влияние на их тембр, динамику, высоту и другие качества. Например, кларнет и саксофон имеют почти одинаковые возбудители звука (однотипные мундштуки и трости), но благодаря разной форме звукового канала они принадлежат к совершенно разным типам инструментов. Кларнет, значительная часть канала которого является цилиндром, относится к инструментам типа закрытых лабиальных органов труб. Это выражается, во-первых, в том, что его длина приблизительно равна четверти длины волны самого низкого звука; во-вторых, в том, что его звуки передуваются в дуодесим; в третьих, в том, что в спектре его тембра ближайшие к основному тону четные гармоники сильно ослаблены. То обстоятельство, что в районе трости на кларнете, образуется узел, а не пучность, по-видимому, является причиной легкого получения *pianissimo* на этом инструменте (в особенности в нижнем регистре). Звуковые волны в канале кларнета изображены на рис. 6.

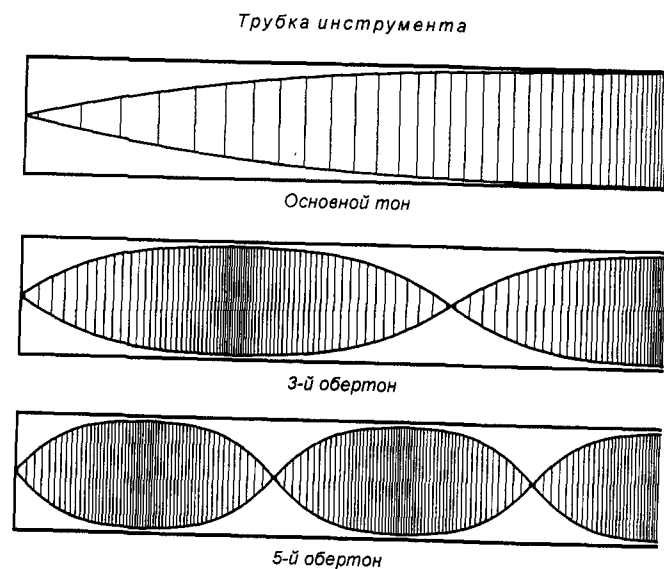


Рис. 6. Звуковые волны основного тона кларнета, а также его 3-го и 5-го обертонов, получаемых передуванием

Саксофон, имеющий канал конической формы, принадлежит к инструментам типа открытых лабиальных органов труб. У этих инструментов общая длина приближается к половине длины волны самого низкого звука. При передувании они дают полный ряд гармоник. В спектре их тембра не замечается ослабления нечетных гармоник. В районе трости у саксофона не узел, а пучность. По-видимому, это обстоятельство затрудняет получение *pianissimo* в нижнем регистре саксофона (см. рис. 7).

Флейта имеет цилиндрический канал. Один ее конец наглухо закрыт пробкой. Однако роль второго открытого конца у нее играет амбушюрное отверстие, которое никогда не бывает полностью закрыто. Поэтому флейта относится к инструментам типа открытых лабиальных труб. Значительная часть канала тромбона и трубы тоже цилиндрическая. Вместе с тем эти инструменты ведут себя как открытые лабиальные трубы. Причину этого феномена следует искать скорее всего в том, что в отличие от трости кларнета, губы, вибрирующие в мундштуке, никогда полностью не перекрывают струю дыхания, посылаемую в инструмент. Поэтому этот конец оркестровой трубы или тромбона нельзя отождествлять с закрытым концом лабиальной органной трубы.

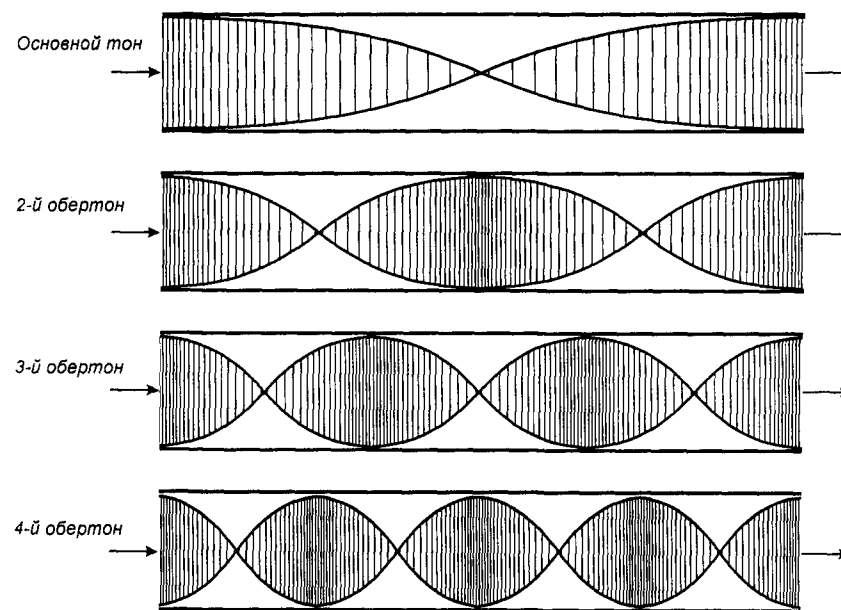


Рис. 7. Звуковые волны основного тона саксофона и его первых трех обертонов, получаемых передуванием

ИЗЛУЧАТЕЛЬ ЗВУКОВЫХ КОЛЕБАНИЙ

Громкость, тембр и интонация духовых инструментов в большой степени определяется размерами и формой звукоизлучателей. У медных инструментов излучателем является выходное отверстие в конце канала. У деревянных — конец канала и звуковые отверстия. Незначительные колебания корпуса не являются активным излучателем, и ими можно пренебречь. Чем больше размеры имеет излучатель, тем более эффективной становится отдача энергии стоячей волны инструмента в окружающее пространство. С целью увеличения площади излучателя канал в конце духового инструмента, как правило, делают более или менее расширенным. Эту расширенную часть называют раструбом.

Конструкторы рупоров громкоговорителей, стремясь увеличить эффективность звукоизвлечения, ведут борьбу с потерями энергии, возникающими вследствие отражения части излучаемой волны от открытого конца раструба внутрь его. С этой целью они

придают раструбам гиперболическую или экспоненциальную форму расширения, снабжают их широким выходным отверстием. Задача конструктора раструба духового музыкального инструмента осложняется тем обстоятельством, что в этом раструбе часть звуковой энергии обязательно должна отражаться в виде стоячей волны внутрь инструмента. Поэтому музыкальные мастера, придавая духовым раструбам гиперболическую или экспоненциальную форму, часто делают их меньшего размера, прибегают к сравнительно резкому переходу от равномерного конуса канала к раструбу и другим конструктивным отступлениям. Все это позволяет достичь как достаточно острого резонанса внутри инструмента, так и высокой эффективности звукоизлучения в наружное пространство. Мы уже говорили о том, что звуковая волна, излучаясь из выходного отверстия канала, благодаря столкновению с окружающим воздухом несколько уменьшает частоту своих колебаний. Это приводит к некоторому понижению звучания инструмента. Чем больше площадь выходного отверстия, тем большим оказывается тормозное воздействие окружающей атмосферы. В деревянных инструментах благодаря звуковым отверстиям раструб понижает главным образом нижние звуки. Создавая раструбы, музыкальные мастера обязательно должны учитывать их понижающее воздействие на строй инструмента.

Довольно эффективным излучателем звука у деревянных инструментов являются звуковые отверстия в стенках их каналов. Увеличение размеров звуковых отверстий приводит к росту излучающей поверхности, а следовательно к возрастанию силы звука. Эта закономерность широко используется в современных конструкциях деревянных инструментов. Так, бемская система, предусматривающая значительно большие, чем у старой флейты, звуковые отверстия, существенно расширила динамические возможности этого инструмента. Крупные размеры звуковых отверстий саксофона во многом определяют сравнительно большую силу его звучания. Более крупными звуковыми отверстиями отличаются современные фаготы. Следует отметить, что размеры звуковых отверстий должны быть строго увязаны друг с другом и с диаметром звукового канала (по Бему, диаметр звуковых отверстий должен составлять $\frac{3}{4}$ диаметра канала).

Звуковые отверстия оказывают воздействие не только на силу (громкость), но и на тембр инструмента. Увеличение толщины стенок у звукового отверстия делает звук более прикрытым и несколько понижает его (такие утолщения имеются у фагота).

Практически замечено, что коническая расширяющаяся внутрь форма звукового отверстия уменьшает понижение звука, облегчает атаку, улучшает качество звука. Современные мастера учитывают эти свойства звуковых отверстий при изготовлении деревянных духовых инструментов.

Еще большее трансформирующее воздействие на тембр оказывает раструб. Из теории рупоров известно, что эффективным излучение звука может быть в том случае, если размеры излучающей поверхности превосходят длину излучаемой ею звуковой волны. Поэтому большой раструб, эффективно излучая низкочастотные обертоны, содействует получению мягкого звучания. Маленький раструб, срезая низкие частоты, сообщает звуку яркость и звонкость. Фагот вообще не имеет раструба. По-видимому, отсутствие раструба придает его несколько рыхлому тембру столь необходимую ему остроту. Скорее всего в силу тех же причин раструб отсутствует и у флейты.

Следует отметить, что обертоны, возбуждаемые возбудителями, усиливаются резонирующим столбом и раструбом в неодинаковой степени. Какая-то область спектра оказывается особенно усиленной. Эта область называется формантой. Она придает тембру инструмента неповторимое своеобразие. Большой раструб валторны порождает низкочастотную форманту, сообщающую ее тембру бархатистость, полноту и мягкость. Небольшой раструб трубы порождает высокую форманту, обуславливающую звонкость ее тембра. Яйцеобразный раструб английского рожка порождает форманту, придающую носовой, чуть гнусавый оттенок тембру этого инструмента.

Характерной чертой звукового спектра язычковых духовых инструментов является сравнительно ярко выраженная формантная область, после которой амплитуды более высоких гармоник быстро убывают. Если основной тон этих инструментов становится выше формантной области, тембр звука заметно упрощается. В этом заключается причина быстрого обеднения тембра язычковых инструментов по мере повышения тесситуры извлекаемых звуков. Верхний регистр язычковых отличается своеобразной окраской и большой напряженностью. Однако он не так красив, как тот же регистр у медных инструментов, спектр которых характеризуется более равномерным распределением энергии по частичным тонам.

ГЛАВА 2

АНАТОМИЧЕСКИЕ И ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИГРЫ НА ДУХОВОМ ИНСТРУМЕНТЕ

В предыдущей главе мы познакомились с акустической природой духовых инструментов. Не меньшее значение для понимания сущности духового исполнительского процесса имеет постижение анатомических и психофизиологических основ игры.

Что собой представляет игра на духовом инструменте с точки зрения психофизиологии?

Для того чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо хотя бы в общих чертах ознакомиться с основными принципами работы наших мышц, нервной системы, губного аппарата и дыхания.

Все двигательные акты, совершаемые человеком (в том числе и игра на духовом инструменте) связаны с деятельностью мышц. Все наши мышцы образуют две большие группы: *поперечно-полосатые* и *гладкие*. К поперечно-полосатым относятся мышцы конечностей, туловища, мимические, мышцы языка, большинство дыхательных мышц и другие. Деятельность поперечно-полосатых мышц подвластна воле человека. Скелетные мышцы, которые осуществляют движения нашего тела, сокращаются быстро и проводят возбуждения с большой скоростью. Гладкие мышцы образуют стенки (мышечный слой) внутренних органов, в частности бронхов. Для них характерны медленные сокращения и способность длительно находиться в состоянии сокращения, затрачивая при этом сравнительно мало энергии. Гладкие мышцы иннервируются вегетативной нервной системой и сокращаются непроизвольно. Латентный период у них более длительный, чем у поперечно-полосатых мышц¹.

Решающее значение в исполнительском аппарате музыканта-духовика имеют поперечно-полосатые мышцы. Эти мышцы состоят из большого количества мышечных волокон, густо пронизанных кровоснабжающими капиллярами и нервными волокнами. Работа мышц заключается в попеременном сокращении и расслаблении. Сокращение мышц сопровождается окислением питательных веществ, доставляемых мышцам артериальной кровью. Энергия, освобождаемая при этих реакциях, используется мышцами для очередных сокращений.

¹ О латентном периоде см. на стр. 34, 35 настоящей книги.

Мышцы обладают тремя основными свойствами: эластичностью, сокращаемостью и напрягаемостью. Эластичность — это способность мышц восстанавливать свое естественное состояние после прекращения воздействия на них внешних сил. Например, при нажатии на любую мышцу на ней образуется углубление. После прекращения нажатия мышца сама восстанавливает свое исходное состояние. Именно благодаря этим свойствам мышц губной аппарат духовика способен приобретать такие качества, как гибкость, подвижность, эластичность. Без них он был бы не способен успешно выполнять свои звукообразующие функции.

Сокращаемость и напрягаемость — разные свойства. Так, при свободном сгибании руки в локтевом суставе двуглавая мышца плеча сокращается, но при этом остается на ощупь мягкой, ненапряженной. Если же сгибать руку в том же суставе с целью показать силу и крепость своего бицепса, то мышцы руки, как бы преодолевая большую тяжесть, сильно напрягутся и станут твердыми.

Работа мышц может быть преимущественно динамической или статической. При динамической работе сокращение мышц чередуется с их расслаблением. Такую работу человек может выполнять сравнительно долго. При статической работе длина мышечных волокон почти не изменяется. Их возбуждение сопровождается значительным напряжением, которое поддерживается непрерывно в течение более или менее длительного времени. Продолжительные статические нагрузки приводят к быстрому утомлению мышц.

Большинство мышц, участвующих в процессе игры на духовом инструменте, образуют комбинации мышц, действия которых имеют противоположные друг другу направления. К примеру, одни мышцы сгибают руку или палец, другие разгибают. Плавность, пластичность, эластичность сгибания руки или пальца достигается тем, что в момент сгибания сокращение сгибающих мышц сопровождается расслаблением разгибающих мышц. И наоборот. Мышцы, производящие движения общего направления, называются синергистами; мышцы, действующие в противоположном направлении — антагонистами. Так, все мышцы сгибатели будут между собой синергистами. Синергистами по отношению друг к другу являются и все разгибатели. Но две эти группы по отношению друг к другу — антагонисты. Подобные же группы антагонистов образуют дыхательные мышцы, а также мышцы формирующие губной аппарат.

В зависимости от формы различают три вида мышц: длинные, короткие и широкие. Длинные мышцы располагаются пре-

имущественно на конечностях. Короткие располагаются между отдельными ребрами и позвонками. Широкие мышцы лежат преимущественно на туловище. Направление мышц может быть *прямым* (продольным), *косым* и *круговым*. Круговые мышцы выполняют роль *сфинктеров* (сжимателей). При сокращении они суживают или сжимают отверстие, вокруг которого расположены. Подобным сфинктером является круговая мышца рта, играющая важнейшую роль в формировании амбушюра. Длинные мышцы крепятся сухожилиями в двух и более точках к костям. В отличие от них, мышцы языка и мимические мышцы имеют лишь одну точку крепления к костям. Мышцы языка не имеют второй точки крепления, а мышцы губ и лица другим концом вплетаются в кожу или в другие мимические мышцы. Благодаря такому строению эти мышцы имеют возможность не только сокращаться, напрягаться и расслабляться, но и изменять свою форму. Это свойство мимических мышц и мышц языка широко используются музыкантами в технике игры на духовых инструментах.

Длительная нагрузка вызывает утомление мышц. Исследования физиологов показали, что в утомлении решающая роль принадлежит не столько истощению мышечной ткани, сколько центральной нервной системе (ЦНС)¹. Как мы уже говорили, особенно быстро утомление вызывают статические нагрузки. Именно с такого рода нагрузками сталкиваются мышцы нашего губного и дыхательного аппаратов. Дыхательные мышцы обладают большой работоспособностью (в этом отношении они превосходят скелетные мышцы), поэтому статические нагрузки они выносят сравнительно легко. А вот мышцы губного аппарата такой выносливостью не обладают, поэтому устают сравнительно быстро. Высокая работоспособность мышц достигается постепенно усложняющейся систематической тренировкой. В процессе тренировки их работа становится более экономной, а сила, выносливость и подвижность существенно возрастают. Мышцы губного аппарата способны успешно справляться с нагрузкой лишь в том случае, если получают активную поддержку со стороны дыхания².

Мышцы, принимающие участие в игре на духовом инструменте, управляются нервной системой. Последняя делится на

¹ В силу этого обстоятельства, причину плохой выносливости губ нередко следует искать не в слабости самих губ, но в психической "закомплексованности" исполнителя.

² Этот вопрос более подробно рассматривается в главах "Амбушюр" и "Дыхание" настоящей книги.

центральную (ЦНС) и *периферическую* (ПНС). ЦНС (головной и спинной мозг) состоит из ряда надстраивающихся друг над другом частей. Чем выше расположена та или иная часть мозга, тем сложнее ее строение и функции. Ниже других расположен *спинной мозг*. Он отличается относительно простым строением, сравнительно проста и его функция — регуляция деятельности изолированных мышечных групп и отдельных внутренних органов. Находящийся выше спинного *продолговатый мозг* вместе с *мозжечком* регулирует более сложные функции организма, требующие участия целых систем мышц, например, дыхание, пищеварение, кровообращение и др. Еще выше расположен *средний мозг* осуществляет регуляцию сложных безусловнорефлекторных двигательных реакций. Высший отдел ЦНС — *кора головного мозга* совместно с *подкоркой* осуществляет самую сложную работу, составляющую основу психической деятельности человека.

Периферическая нервная система представляет собой большое количество нервов и нервных узлов, пронизывающих все тело человека. Нервы соединяют ЦНС с чувствительными окончаниями — *рецепторами*. Последние делятся на *экстерорецепторы* и *интерорецепторы*. Экстерорецепторы воспринимают раздражения, поступающие от окружающей среды. Интерорецепторы находятся внутри тела. Они воспринимают изменения внутреннего состояния организма. Рецепторы мышц, сухожилий и суставов образуют особую группу интерорецепторов — *проприорецепторы*. Проприорецепторы воспринимают изменение положения отдельных частей организма в пространстве. Составляя основу мышечного чувства, они играют видную роль в игре на духовых инструментах.

В зависимости от функций нервы разделяются на *центростремительные* и *центробежные*. Центростремительные информируют ЦНС о внешней среде и состоянии организма. Центробежные нервы передают приказы ЦНС соответствующим рабочим органам.

Как показали исследования И.Сеченова и И.Павлова, работа всей нервной системы носит рефлекторный характер. *Рефлексами* называют ответы организма при посредстве ЦНС на внешние или внутренние раздражители. Рефлекторный процесс происходит следующим образом: внешнее или внутреннее раздражение воспринимается соответствующими рецепторами; это раздражение вызывает в них нервное возбуждение, которое по центростремительным нервным путям доходит до ЦНС; там полученная информация обрабатывается и следует приказ, который достав-

ляется соответствующим рабочим органам по другим (центробежным) нервным путям, вызывая соответствующую реакцию. Например, постороннее тело, попавшее в дыхательное горло, вызывает кашель, неожиданный резкий свет заставляет зажмуриться.

Рефлексы бывают *безусловными* и *условными*. Безусловные рефлексы осуществляются низшими отделами ЦНС и носят постоянный, врожденный характер. Если ребенок поднес руку к горячей свече и обжег палец он мгновенно отдернет руку — сработал безусловный рефлекс. В обстановке постоянно изменяющихся внешних условий безусловные рефлексы не в состоянии обеспечить организму безопасное существование. Поэтому в дополнение к постоянным рефлексам в процессе жизненной практики в результате индивидуального опыта развиваются условные рефлексы. Последние носят временный характер, возникают и исчезают при определенных обстоятельствах. Ребенок, который обжег палец, одновременно с ощущением боли воспринял и вид горячей свечи. Если снова поднести к нему свечу, уже один ее вид вызовет у него оборонительное движение — возник условный рефлекс.

Условный рефлекс лежит в основе образования игрового навыка, поэтому мы остановимся на нем более подробно.

Все условные рефлексы, возникающие в ответ на непосредственные (несловесные) воздействия окружающей среды (цвета, запахи, звуки, прикосновения и т.д.) образуют в своей совокупности *первую сигнальную систему*. У человека, в отличие от животного, условными сигналами могут быть не только непосредственно воспринимаемые раздражители, но и слова, их обозначающие. “Змея!”, “обрыв!” — эти слова могут вызвать у человека реакцию подобную той, которая возникает при непосредственном восприятии опасности. Таким образом, слова становятся сигналами сигналов. Образующаяся в мозгу человека под влиянием словесных воздействий система временных связей представляет собой *вторую сигнальную систему*, составляющую физиологическую основу человеческого мышления.

В основе условных рефлексов лежат процессы двоякого рода — *возбуждение* и *торможение*. Возбуждение приводит в деятельное состояние мозговые центры и рабочие органы, с ними связанные. Торможение, наоборот, угнетает их деятельность.

Физиологической особенностью всякого рефлекса является *скрытое (латентное)* развитие возбуждения. Оно продолжается от момента раздражения рецептора до появления ответной реакции.

Продолжительность латентного периода имеет большее значение в искусстве игры на музыкальном инструменте. Она зависит от индивидуальных свойств музыканта, состояния его нервной системы и тренированности. По мере укрепления условного рефлекса продолжительность латентного периода становится меньшей. Неопытный музыкант читает нотный текст очень медленно, буквально “по слогам”. По мере развития навыка чтения латентный период сокращается, и музыкант начинает читать текст со все большей скоростью и уверенностью.

Существуют различные виды торможения. У каждой нервной клетки есть предел работоспособности (нервные клетки очень хрупки). Если долго и сильно раздражать клетку, возникает торможение, предохраняющее ее от истощения и разрушения. Это *защитное торможение*. Формой длительного защитного торможения является сон.

Различают еще два вида торможения: *внешнее* и *внутреннее*. Внешнее торможение приводит к разрушению рефлекса под воздействием новых внешних раздражителей. Если бы удалось заставить ребенка поднести палец к холодному пламени (такое тоже существует в природе), то он, неоднократно проделав эту операцию и убедившись в ее безболезненности, утратил бы рефлекс страха огня.

Условный рефлекс носит временный характер. Не будучи поддержанным раздражителем, он угасает. Такое торможение называется *внутренним*. Внутреннее торможение является физиологической основой разрушения навыков при длительном отсутствии упражнений. Оно определяет прочность *мышечной памяти*, которая существенно различается у различных индивидуумов. Музыканты, обладающие хорошей мышечной памятью, менее подвержены воздействию внутреннего торможения на приобретенные навыки (в основе которых лежат условные рефлексы). Для сохранения хорошей исполнительской формы им нужно меньше упражняться, чем музыкантам с плохой мышечной памятью. Они же быстрее и безболезненнее восстанавливают исполнительскую форму после перерыва.

Процессы возбуждения и торможения осуществляются быстро и динамично. Их движения в коре головного мозга происходят посредством *иррадиации*, *концентрации* и *индукции*. Когда в коре больших полушарий головного мозга возникает возбуждение, оно не остается на месте, а растекается (иррадирует) по коре, захватывая соседние области. То же самое проис-

ходит и с возникающим торможением. Иррадиация является причиной неточности, расплывчатости представлений, возникающих в начале знакомства с каким-либо новым предметом или явлением. К примеру, извлекая первые звуки на духовом инструменте, ученик услышит в них очень мало тембровых особенностей, это будут звуки “вообще”.

С другой стороны, возбуждение и торможение обладают способностью к сосредоточению — концентрации в каком-либо участке больших полушарий. Концентрация возбуждения является физиологическим механизмом уточнения наших ощущений и представлений. Благодаря концентрации учащийся начнет различать в звуках своего инструмента множество оттенков. С этого и начинается подлинная его работа над звуком. С концентрацией связано еще одно важнейшее свойство высшей нервной деятельности — *взаимная индукция*. Она во многом определяет взаимодействие процессов возбуждения и торможения. Участок больших полушарий, находящийся в состоянии возбуждения, тормозит деятельность других участков. Наоборот, если в одних мозговых участках возникает торможение, то благодаря взаимной индукции возникает некоторое возбуждение в других. Будучи сильно увлеченным каким-либо занятием, человек ничего не замечает вокруг. Когда увлечение проходит, он начинает замечать окружающую жизнь — тиканье часов, уличные шумы, окружающие предметы и так далее.

Нервные процессы в коре головного мозга бесконечно многообразны, динамичны, переменчивы. Однако при многочисленных повторениях одних и тех же внешних раздражителей известное сочетание условных рефлексов закрепляется. При этом одни рефлексы надстраиваются над другими, образуются “цепочки рефлексов”, или *динамические стереотипы*. Динамическим стереотипом называется закрепленная система условных рефлексов, осуществляющихся в определенной последовательности. Благодаря образованию динамического стереотипа действия, совершаемые в обычном порядке, протекают легко, без затруднений. Например, так работают пальцы музыканта при исполнении хорошо выученного пассажа. Малейшая ломка стереотипа приводит к затруднениям, нередко сопровождающимися отрицательными переживаниями. Стоит в хорошо выученном пассаже изменить аппликатуру хотя бы одной ноты, как его исполнение оказывается сильно затрудненным.

И.Павлов доказал, что для деятельности высшей нервной системы характерно не только образование условных рефлексов,

но и *механизма анализаторов*. Под анализаторами Павлов понимал ту систему нервных образований, в которой происходит анализ явлений внешней и внутренней среды. Ядром анализатора являются клетки коры головного мозга. *Внешние анализаторы* связывают организм с внешней средой. *Внутренние анализаторы* сигнализируют коре о состоянии и деятельности внутренних органов. Для музыкально-исполнительского искусства наиболее важным из них является *двигательный анализатор*. От совершенства его деятельности зависит точность, ловкость и быстрота игровых движений.

Дальнейшее развитие учения о физиологической природе движений было осуществлено членом-корреспондентом АМН СССР Н.Бернштейном¹. Последний доказал, что центральная нервная система имеет *многоуровневую природу*. Управленческие центры, вплоть до коры головного мозга, располагаются в порядке возрастающей сложности, несмотря на то, что в работу включаются одни и те же мышцы. Согласно классификации Бернштейна, существует пять уровней центральной нервной системы. Уровни А и В, являясь подкорковыми уровнями, обеспечивают технический фон сложных игровых движений. Они создают тот сенсорный синтез, который называют двигательными ощущениями². Уровень А обеспечивает мышечно-силовые ощущения, уровень В — сузавно-пространственные. Уровень С уже наполовину представлен в коре. Он поставляет очень важные вспомогательные фоны, связанные главным образом с действиями рук исполнителя, управляющими грифом инструмента. Прочтение нотной записи осуществляется на уровне D. Приведение движений в соответствие с художественными задачами интерпретации происходит на уровне E. На этом же уровне осуществляются коррекции, необходимые для воплощения задуманного звучания. В процессе упражнений на инструменте все эти уровни координируются между собой, взаимно обогащая друг друга. В целом, вся работа исполнительского аппарата, связанная с воплощением музыкальных образов, направляется и корректируется самым высшим уровнем E.

Игра на духовом инструменте представляет собой сложную деятельность многочисленных мышц, управляемых мозгом. Важ-

¹ См. Бернштейн Н. О построении движений. — М., 1947; Его же. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. — М., 1966.

² Сенсорный (от лат. sensus — чувство, ощущение) — чувствительный, чувствующий, относящийся к ощущениям; противоположное понятие — моторный.

нейшим принципом его работы является образование условных рефлекторных связей и анализаторов.

Для того чтобы извлечь на духовом инструменте звук, в сознании исполнителя сначала должен возникнуть образ того звука, который он хочет получить. Звуковой образ рождает представление о движениях, с помощью которых подобный звук может быть получен. При этом решающую роль играет предварительный звуковой и двигательный опыт исполнителя. Чем большим будет этот опыт, тем более точными и правильными будут и игровые движения. На основании представления о движениях мышцы исполнительского аппарата получают приказ из центра и приводятся в действие, вследствие чего возникает звук. Его качество оценивается целой системой анализаторов, главным из которых является слуховой. Путем анализа и синтеза мозг сравнивает реальный звук с образом, предварительно возникшим в сознании. Если есть расхождение, мышцам посылается соответствующий корректирующий сигнал, и звук исправляется или хотя бы приближается к задуманному. Вновь анализ и вновь коррективы... Процесс продолжается до тех пор, пока не исчезнет различие между воображаемым и реальным звучанием. В процессе выработки связей внимание контролирует каждый элемент работы мышц. Постепенно движения автоматизируются, и звучание возникает рефлекторно, не требуя мелочной опеки сознания. Так вырабатываются игровые навыки, составляющие основу искусства игры на духовом инструменте.

ЧАСТЬ II ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ

ГЛАВА 1 ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА, ЕГО СПЕЦИФИКА И МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ

В игре на духовом инструменте косвенное участие принимает весь организм музыканта. Некоторые же части его тела и органы непосредственно взаимодействуют с инструментом и управляют им. В своей совокупности они образуют *исполнительский аппарат*.

Музыкально-исполнительское искусство является одним из самых сложных видов деятельности человека. Помимо глубоких психических процессов творческого характера оно требует необычайно точной и тонкой работы мышц. Эти мышцы управляются центральной нервной системой (ЦНС), которая обеспечивает взаимосвязь всех элементов исполнительского аппарата между собой и с инструментом.

Мышцы человека имеют неодинаковое представительство в ЦНС. Некоторые из них управляются сравнительно малым количеством нервных клеток, другие — значительно большим. Чем больше нервных клеток принимают участие в управлении, тем более сложную работу способны выполнять мышцы. Наиболее полное представительство в ЦНС имеют мышцы рук и органов речи. Их преимущество определилось всем своеобразием эволюции человека, в которой труд и речь сыграла решающую роль. Неудивительно, что человеческий мозг, формировавшийся в подобных условиях, отвел такое огромное количество клеток управлению этими важнейшими органами. Именно в силу указанных причин работа мышц рук и речевого аппарата отличается исключительно высокой точностью, быстротой, гибкостью и координацией, превосходя в данном отношении все другие мышцы нашего организма.

Отсюда становится понятным, почему все виды музыкально-исполнительского искусства связаны либо с работой рук (пианисты, струнники и др.), либо с работой органов речи (вокалисты). Наибольшей сложностью отличается исполнительский аппарат духовика. В его работе участвуют и руки, и органы речи.

В современной теории духового исполнительства существуют два взгляда на исполнительский аппарат музыканта-духовика.

Согласно первому (инструментальная концепция), звучит только инструмент. Функции же исполнительского аппарата заключаются в подведении дыхания, обеспечивающего звуковую энергию, и регуляции губами звуковозбуждения. Инструментальной концепции придерживается российский ученый Н. Волков, американские исследователи Дж. Бакус, С. Паркер и другие¹. С позиций этой концепции, звучащий духовой инструмент представляет собой двойную связанную акустическую систему: возбудитель звуковых колебаний + колебательный процесс в воздушном столбе, заключенном в канале инструмента.

Согласно второму взгляду (инструментально-вокальная концепция), во время игры звучит не только духовой инструмент, но, в какой-то мере, и сам исполнитель. С этих позиций звучащий духовой инструмент представляет собой тройную связанную акустическую систему: возбудитель звуковых колебаний + колебательный процесс в воздушном столбе, заключенном в канале инструмента, + колебательный процесс (с обратной фазой колебаний) в дыхательных путях музыканта. Так как все три элемента системы тесно взаимосвязаны, всякое изменение в любом из них (в том числе и в дыхательных путях музыканта) должно отражаться на звуковом результате.

“Важно то, — пишет Е. Назайкинский, — что при извлечении звуков (на духовых инструментах — В.А.) в акустический процесс вовлекается и сам музыкант — его губы, легкие, его тело /.../. И звук кларнета, валторны, тромбона зависит не только от качества и особенностей самого инструмента, но и от свойств музыканта /.../. Ибо звуковые волны, акустический процесс почти симметрично членится относительно мундштука инструмента. По одну его сторону разворачивается лишь половина колебательного движения — она связана с инструментом, его каналами, раструбом,

¹ См.: Волков Н. Основы управления звучанием при игре на кларнете: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1987; Backus J. Vibration of the Reed, the Air Column in the Clarinet //JASA, 1961. — 33, № 6. — P. 806 — 809; Parker S. Analyses of the tones of wooden and metal Clarinets //JASA, 1947. — 19, № 3. — P. 415 — 419.

клапанном механизмом. А другая — погружается в легкие, в горло, в мягкие ткани и органы и как бы по закону сообщающихся сосудов влияет и на характер звучания, а слух угадывает в нем человека.

В этом отношении духовые значительно “человечнее” даже по сравнению со скрипкой и виолончелью¹.

Подобной точки зрения придерживаются многие исследователи, теоретики и экспериментаторы². Фактически ее разделяют все те исполнители, которые признают влияние резонаторов исполнительского аппарата и опоры дыхания на звучание духового инструмента.

Существует и промежуточная позиция. Ее сторонники часть духовых инструментов рассматривают как двойную акустическую систему, иные же — как тройную³.

Окончательное решение этого вопроса еще ожидает своих экспериментальных и теоретических исследований. Мы же полагаем, что практика свидетельствует в пользу тройной акустической системы. Придерживаясь другой точки зрения, невозможно было бы объяснить, почему благотворное воздействие опоры дыхания и резонаторов аппарата ощущают все исполнители на духовых инструментах.

С нашей точки зрения, духовое исполнительство несет в себе два начала — инструментальное и, в какой-то степени, вокальное. В соответствии с этим представлением, весь исполнительский аппарат духовика может быть разделен на два компонента: I компонент (инструментальной природы) — пальцы рук, удерживающие инструмент и с помощью того или иного приспособления изменяющие размеры его резонирующего столба; II компонент (вокальной природы) — амбушюр, дыхание, артикуляционно-резонирующий аппарат.

Второй компонент мы предлагаем назвать *звукообразующим аппаратом*. На наш взгляд, такое понятие сегодня необходимо.

¹ Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. — М., 1988. — С. 81, 82.

² См.: Тэйлор И. Физика музыкальных звуков. — М., 1976. — С. 113, 138; Colman J. Mouth resonance effects in the flute //JASA, 1973. — 54, № 2. — P. 417 — 420; Leip E. La cavité, buccola, parametre sensible des spectres rayonnées par les instruments a vent //4-th Intern. Congr. Acoust. Copenhagen, 1962. — Vol. I, № 51. — P. 416; Hoza V., Sedláček K., Sram F. Sound and syllables of auxiliary pronunciation in playing brass instruments //CSVTS Diem Techniky 18, Akustika Konferenc, 1979. — P. 59 — 66.

³ Под ред. Гарбузова Н. Музыкальная акустика. — М., 1940. — С. 101.

Современная теория духового исполнительства рассматривает амбушюр, дыхание и резонаторы как единый, цельный инструмент. Она нуждается в соответствующем термине, отражающем эту идею и способствующем ее внедрению в сознание духовиков (как исполнителей, так и педагогов).

ПОСТАНОВКА И ЕЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ

Работа исполнительского аппарата духовика отличается большой сложностью. Для того чтобы она протекала в оптимальном режиме (а именно этого требует профессиональное исполнительство), аппарат должен быть правильно сформирован. Его формирование осуществляется в процессе постановки.

Постановкой в широком смысле слова можно назвать наиболее рациональное приспособление организма музыканта к игре на инструменте.

В основе хорошо поставленного аппарата лежат следующие принципы.

ЕСТЕСТВЕННОСТЬ. Принцип естественности заключается в наилучшем приспособлении всех особенностей строения организма человека к игре на инструменте. Как свидетельствует история музыкально-исполнительского искусства, отказ от естественности всегда приводил к плачевным результатам. “Фиксированная кисть” у пианиста, пресловутая “книжка под локтем” у скрипача, игра на “улыбке” на духовом инструменте — эти и многие другие противоестественные методические рекомендации прошлого со временем показали свою полную несостоятельность

“Ничего нельзя выиграть, насилуя природу, и к тому же во все нет необходимости в этом, если умеешь использовать те средства, которые она предоставляет в наше распоряжение”, — справедливо отмечал выдающийся испанский виолончелист Пабло Казальс¹.

РАЦИОНАЛЬНОСТЬ. Принцип рациональности заключается в определении кратчайшего пути к цели, когда исключается все лишнее и случайное. В частности, рациональность достигается за счет работы только тех мышц, которые имеют непосредственное отношение к игре. Чем совершеннее аппарат, тем с меньшей затратой нервной и физической энергии он достигает желаемого результата, тем экономнее его исполнительская техника.

¹ Гинзбург А. Пабло Казальс. — М., 1966. — С.117.

СВОБОДА. Принцип свободы направлен против зажатости и скованности, которые способны привести музыканта к исполнительской беспомощности. “Нужно особенно заботиться о самом полном, самом предельном освобождении мышц от напряжения. Привычка к непрерывной самопроверке и к борьбе с напряжениями должна быть нормальным состоянием артиста на сцене”¹. Эти слова Станиславского в полной мере могут быть адресованы всякому музыканту-духовику.

Зжатость снижает выносливость аппарата. В норме сокращение одних мышц должно сочетаться с расслаблением их антагонистов. В условиях же зажатости последние не расслабляются. Очередные сокращения встречают сопротивление плохо расслабленных антагонистов, вследствие чего мышцы быстро устают.

Мышечные напряжения не только сковывают и утомляют исполнительский аппарат, но и тормозят работу воображения, полет фантазии исполнителя. Наоборот, ощущение мышечной свободы дает простор не только технике, но окрыляет творческие способности музыканта. Термин “свобода” не следует понимать, как отсутствие всякого напряжения мышц, но только как отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой в естественной работе исполнительского аппарата. В этом термине заключены представления о непринужденности и собранности, о способности к гибкой и эластичной работе мышц, об их готовности к любому маневру.

ФИЗИОЛОГИЧНОСТЬ, ВЗАИМОСВЯЗАННОСТЬ И ДИНАМИЧНОСТЬ. Существенным недостатком духовых школ прошлого было примитивное, метафизическое понимание природы исполнительского аппарата духовика. Исследователей того времени интересовало, главным образом, его строение. Именно в анатомии пытались найти ответы на животрепещущие вопросы духового исполнительства. Компоненты аппарата рассматривались в статичном состоянии, изолированно друг от друга, вне связи с инструментом и психической деятельностью музыканта. Сегодня такой подход уже не может удовлетворить. Современную методику интересует и строение, и функции исполнительского аппарата. Такой подход, в частности, позволил разобраться в сложных взаимодействиях мышц-антагонистов губного аппарата и дыхания, составляющих основу техники игры на духовых инструментах.

¹ Станиславский К. Работа актера над собой. //Станиславский К. Собр. соч. в 8-ми томах. — Т. 2. — М., 1951. — С. 135.

Постановка — это *динамический процесс* приспособления организма к игре на духовом инструменте. Статика оказывает отрицательное воздействие на аппарат. От нее прямой путь к фиксации, а от фиксации — к зажимам. Аппарат должен быть свободным и живым. А все живое дышит, движется. Без подвижности нет гибкости, пластичности. Статика приводит к быстрому утомлению мышц. Поэтому подвижный, живой аппарат не только свободен и гибок, но и вынослив. Активность в нем быстро сменяется пассивностью, напряжение — расслаблением.

Современная теория духового исполнительства, как мы уже говорили, рассматривает амбушюр, дыхание и резонаторы в тесном взаимодействии друг с другом, с акустической системой инструмента, с координирующей ролью слуха и другими факторами. К примеру, в соответствии с этими взглядами, свободный, незажатый амбушюр можно поставить только на основе хорошо поставленного, опертого дыхания. В свою очередь и дыхание сейчас рассматривается не обособленно, но в тесной взаимосвязи с другими элементами аппарата и звукообразования. Хорошо поставленное дыхание, наряду с правильной техникой вдоха и выдоха, должно, взаимодействуя со всем исполнительским аппаратом и инструментом, обеспечивает свободное, певучее, богатое в тембровом отношении звучание; то есть оно должно обладать не только «технологическими», но и эстетическими достоинствами.

ИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ПОСТАНОВКИ. Осуществляя постановку, следует обязательно учитывать индивидуальные особенности ученика. Усвоив основные принципы правильной постановки, учащийся в дальнейшем может несколько индивидуализировать ее, сообразуясь с анатомо-физиологическими особенностями своего организма. Лучшими советчиками при этом оказываются звуковой результат, ощущения ученика (в первую очередь, ощущения удобства, естественности, непринужденности) и опыт педагога. Всякая хорошая постановка обязательно в той или иной мере индивидуальна.

АРТИСТИЗМ. Принцип артистичности предъявляет определенные требования к внешнему виду музыканта. Артистизм в решающей степени является следствием хорошо сформированного аппарата и мастерства, когда все действия исполнителя естественны, свободны, рациональны. Как правило, хорошего музыканта не только приятно слушать — не менее приятно видеть его игру.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТАНОВКИ

Постановка представляет собой одну из самых сложных задач духовой педагогики. Именно она в огромной степени представляет профессиональное мастерство педагога, «визитную карточку» его школы. Успех постановки зависит от мастерства, компетентности и добросовестности педагога, а также от одаренности и восприимчивости ученика.

Методика постановки аппарата базируется на трех важнейших принципах музыкально-исполнительской педагогики: знании и максимальном использовании природы нашего организма, слуховом самоконтроле, аккумуляции коллективного опыта прошлого.

В процессе длительной эволюции природа тщательно отшлифовала наш организм. Он выработал способность к сложнейшей работе мышц, сложились тончайшие координации в их управлении. Большая часть наших движений является врожденными (безусловными) рефлексам, многие — результатом выработанных и прочно закрепленных условных рефлексов. Если бы для игры на духовом инструменте невозможно было бы использовать все это богатство, если бы необходимы были только новые движения, только новые рефлекс и координации, для их усвоения потребовались бы тысячелетия. То есть в этом случае научиться играть на духовом инструменте было бы практически невозможно. Формируя аппарат, необходимо не только учить тело, но и многому учиться у него. В таком случае постановка будет физиологичной, а школа не будет противоречить тому, что природа дала человеку. Из врожденных и прочно закрепленных условно-рефлекторных движений необходимо отобрать те из них, которые пригодны для игры на духовом инструменте. Эти движения окажутся наиболее естественными и целесообразными. Однако для того чтобы их приспособить к игре, необходимы новые весьма тонкие условные рефлекс и координации. Сформировать их может только ЦНС.

Исполнительский аппарат музыканта-духовика имеет с ЦНС теснейшую связь. Импульсы, идущие от аппарата в слуховую, зрительную, двигательную и другие зоны коры мозга, создают так называемую обратную связь, благодаря которой возможна организация и коррекция его работы. Постановка и развитие аппарата определяются в первую очередь совершенствованием этой сложной системы управления его мышцами.

Ведущая роль в системе обратной связи принадлежит слуху музыканта. Как известно, постановка имеет смысл лишь тогда, когда она обеспечивает оптимальный звуковой результат. Осуществить такую постановку можно только с помощью слуха. Таким образом, слух является главным инструментом постановки, без него невозможно было бы сформировать аппарат.

В системе обратной связи он имеет активных помощников. Это мышечные и тактильные чувства, вибро- и барочувствительность¹. Между определенным качеством звучания и соответствующими ему ощущениями (слуховыми, мышечными, тактильными и другими) устанавливаются четкие связи, по которым исполнитель контролирует работу всего аппарата. В силу всего вышесказанного именно слуху и его помощникам как главным организаторам и корректорам исполнительского процесса педагог должен уделять огромное внимание во время формирования аппарата.

Однако с помощью одного слуха нельзя в полной мере решить проблему постановки. Метод формирования исполнительского аппарата, целиком основанный на слуховых представлениях и слуховом самоконтроле — это путь самоучек. Он не может обеспечить оптимальный вариант постановки. Современный аппарат профессионального музыканта-духовика складывался на протяжении многих лет. Принципы его формирования передавались и совершенствовались из поколения в поколение. Процесс этот по существу бесконечен, ибо музыканты никогда не прекратят поиски дальнейшего совершенствования постановки. Современный педагог, опираясь на богатейший опыт прошлого, формирует рациональный исполнительский аппарат, позволяющий ученику наиболее эффективно реализовать свои слуховые представления и тем самым достигать наилучших исполнительских результатов.

Весь процесс формирования исполнительского аппарата можно условно разделить на три этапа или периода: *дослуховой, смешанный, слуховой*.

Первый период, как правило, бывает дослуховым (или дозвуковым). Не распыляя своего внимания (в том числе не отвлекая его на контролирование звукового результата), ученик осваивает принципиальный “костяк” постановки. Главную роль в системе обратной связи в дослуховом периоде играет визуальный контроль с

¹ Более подробно роль слуха и его помощников в формировании аппарата рассматривается нами в главе “Звук” настоящей книги.

помощью зеркала. Постановка аппарата в это время осуществляется только “технологическими” (аналитическими) методами. Педагог тщательно объясняет, как надо удерживать инструмент, как правильно располагать руки на его грифе, как формировать губы, как осуществлять вдох и т. д. (и все это пока без извлечения звуков). Идея членения задачи на простейшие элементы и поочередное их решение является в этот период ведущей (подробнее об этом мы скажем ниже).

На следующем, смешанном (или переходном), этапе ученику предлагаются задания, которые он должен выполнять, уже извлекая звуки. Теперь “технологические” пояснения педагога получают поддержку со стороны слуха, который, воспринимая звуковой результат, комплексно (синтетически) воздействует на аппарат и помогает его формированию. Первые звуки, предлагаемые ученику, должны представлять наименьшую сложность для губ и дыхания. Их аппликатура должна быть удобной для пальцев и обеспечивать устойчивость инструменту.

Чем ближе к завершению приближается формирование аппарата, тем меньшее участие в нем принимает “технологический” компонент педагогического воздействия и большее — слуховой. Основным инструментом завершающего (слухового) этапа постановки является слух. В течение этого периода аппарат достигает артистического совершенства, в основе которого лежит тончайшая координация работы всех его мышц (между собой и инструментом). Эта координация имеет сложную рефлекторную природу, обеспечить ее не могут даже самые подробные “технологические” пояснения педагога. Выработать их можно только методом комплексного воздействия, основанным на ярких слуховых представлениях и тщательном слуховом самоконтроле.

Осуществляя постановку, педагог сталкивается с необходимостью решать целый ряд достаточно сложных задач.

Психологическая проблема заключается в следующем. С одной стороны, постановка должна осуществляться очень тщательно и добротнo. Ведь от нее в значительной мере зависит вся профессиональная судьба музыканта. Дефекты в аппарате, усвоенные в раннем возрасте, часто впоследствии не поддаются исправлению, несмотря на огромные усилия вполне профессиональных педагогов. С другой стороны, это очень сухая, тяжелая и скучная работа. Лишенная ярких эмоций и художественного интереса, она приходится на детский возраст. А дети нетерпеливы, быстро устают от однообразия, у них еще нет усидчивости, на-

стоящей любви к своей профессии. Именно в это время у ребенка может возникнуть отвращение к инструменту. Большое педагогическое мастерство необходимо для того, чтобы этот трудный и ответственный период обучения сделать для ученика интересным, по своему увлекательным.

Не меньшую сложность представляют и чисто методические задачи.

В основе работы исполнительского аппарата лежит целый комплекс прочно усвоенных и хорошо скоординированных навыков. Их формирование требует хорошо продуманной методической системы. Практика показывает, что всякий навык легче усваивается в отдельности, чем в комплексе с другими. Нередко при этом возникает необходимость расчленения сложного навыка на простейшие элементы. Каждый элемент осваивается отдельно под тщательным контролем сознания и потом путем многократного повторения автоматизируется. На образовавшийся навык наслаивается новый, простые элементы объединяются в более сложные¹. Таков принцип формирования основ исполнительского аппарата².

В этот период не следует нагромождать перед учеником сразу много задач — каждая фаза постановки должна им тщательно осваиваться. Нередко молодые педагоги не дожидаются прочного усвоения своих рекомендаций. Они надеются, что навыки со временем усвоятся, и продолжают нагружать внимание ученика новыми заданиями. У таких педагогов процесс постановки, как правило, затягивается, а иногда приводит и к плачевным результатам.

Постановка не терпит форсирования, “ударные методы” здесь неуместны. Если ученик не выполняет требований педагога, значит он их не понял. В этом случае необходимо терпение и терпение. Педагог должен все объяснить сначала, добиться правильного выполнения очередного навыка и обязательно его закрепить, сколько бы уроков для такой цели не потребовалось. И только после этого можно переходить к освоению следующего навыка. В дальнейшем, даже при тщательной отработке каждого элемента, в постановке могут возникать те или иные изъязны. Ни

¹ Предлагаемый нами метод находит обоснование в данных современной психологии. “Чтобы успешно выполнить одновременно две работы, — утверждает психолог Б.Теплов, — надо по крайней мере одной из них владеть настолько, чтобы она выполнялась в значительной мере автоматически” (См.: Теплов Б. Психология. — М., 1950. — С.97).

² Как мы уже говорили, завершение постановки осуществляется главным образом слуховым методом.

и коем случае не следует позволить им укрепиться — всякий недостаток в формирующемся аппарате требует немедленного устранения.

Как мы уже говорили, хороший аппарат должен быть свободным. Добиваясь этого качества от своих учеников, педагоги нередко форсируют события. Мышечной свободы нельзя достичь сразу. Она вырабатывается лишь тогда, когда в процессе упражнений возникают автоматизмы, динамические стереотипы. Привычные действия выполняются с меньшей затратой сил, они требуют меньшего напряжения мышц. Часто причину зажимов следует искать в психологической сфере. Педагог не сможет освободить аппарат ученика до тех пор, пока не снимет напряжения и скованности в его психике.

Успех педагога во многом определяется правильной организацией работы ученика в классе и дома.

В первое время с учеником необходимо заниматься не реже 4-х раз в неделю¹. В первые дни лучше заниматься только в классе. Домашние задания в это время должны сводиться к общемузыкальному развитию (например, написанию нот, заучиванию их названий и т. д.). Продолжительность урока небольшая — 20–25 минут. Постепенно она возрастает, достигая своих обычных размеров.

Появляются первые домашние задания, относящиеся уже непосредственно к постановке. Их объем вначале небольшой — по 10–15 минут 2–3 раза в день. Затем продолжительность домашней работы увеличивается, достигая к концу первого полугодия одного часа.

В этот период не следует форсировать событий. Первый год обучения требует от ученика освоения огромного количества навыков. В этих условиях опасен излишне широкий охват музыкального материала. Ученик должен научиться удовлетворительно извлекать не слишком длительные выдержанные звуки, освоить целые ноты, половинные, четверти и восьмые. Только в случае проявления особых успехов можно познакомить его и с более мелкими длительностями.

Некоторые педагоги в первый год обучения не дают ученикам задания на лето. Не без оснований они опасаются, что за время каникул начинающие исказят постановку, усвоят непра-

¹ Выдающийся педагог — скрипач П.Столярский в течение первого месяца работал с начинающими ежедневно. Спустя некоторое время, по мере формирования аппарата, он встречался с учеником через день.

вильные навыки. В любом случае после лета необходима тщательная работа с учеником по восстановлению и совершенствованию постановки.

Начинать постановку исполнительского аппарата целесообразно в следующей последовательности: предварительная (общая) постановка, губной аппарат и язык, дыхание, резонаторы. В дальнейшем совершенствование всех звеньев аппарата осуществляется параллельно. Педагог обращает внимание ученика то на один, то на другой недостаток и добивается его устранения. Ведущей идеей завершающего этапа постановки (слухового) является координация. Под воздействием слухового контроля все элементы исполнительского аппарата объединяются в единый, цельный инструмент исполнительского творчества музыканта-духовика.

ГЛАВА 2 ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ, ИЛИ ОБЩАЯ, ПОСТАНОВКА

Когда человек производит тяжелую физическую работу или работу, требующую большой быстроты, тонкости и точности движений (а именно с работой подобного рода связана игра на духовых инструментах), он нуждается в помощи всего тела. Такая помощь необходима и исполнительскому аппарату музыканта-духовика. В организме человека все взаимосвязано. Только опираясь на рациональные действия всего тела, всего организма, исполнитель может добиться успеха в своей нелегкой профессии.

Исходя из этого принципа, начинать постановку исполнительского аппарата следует с обеспечения естественного, ненпряженного, наилучшим образом приспособленного к игре положения корпуса, ног, рук, плечей, головы, шеи. Все эти задачи входят в так называемую *предварительную, или общую, постановку*.

Начинать предварительную постановку целесообразно в положении стоя¹. Такое положение психологически правильно настраивает ученика на более собранное и сосредоточенное рабочее состояние. Оно содействует концентрированию внимания, мобилизации воли. Достигаемая при этом подвижность тела положительно отражается на физическом развитии молодого организма.

¹ Исключением является туба, на которой чаще играют сидя.

Правильная постановка корпуса должна сообщать инструменту устойчивое положение, а также обеспечивать удобство игры на нем. Она оказывает немалое воздействие и на здоровье музыканта: дефекты постановки могут привести к искривлению позвоночника, нарушению положения и деятельности сердца, легких, желудка и других внутренних органов. У детей и подростков окончательное окостенение хребта, грудной клетки и таза не завершено. В их костной системе еще много хрящевой ткани. Поэтому необходимо обращать постоянное внимание на позу и осанку ученика во время игры. Чтобы избежать отклонений от нормы, занимаясь с юными музыкантами, следует делать частые перерывы. Как только начинается утомление, ослабевает самоконтроль, учащийся непроизвольно стремится избавиться от тяжести инструмента, и это может привести к серьезным нарушениям в постановке корпуса со всеми нежелательными последствиями.

Чтобы грудная клетка не зажималась, а дыхание было свободным, корпус необходимо удерживать прямо, в естественном положении. Не следует горбиться, выставлять вперед живот, косячаться. Большое значение для игры имеет достижение состояния свободы корпуса: зажимы в последнем могут передаться исполнительскому аппарату, вызвать скованность пальцев рук мышц губного аппарата. «Даже небольшая зажатость в каком-либо месте тела, которую сразу и не почувствуешь, может парализовать творчество», — писал К.Станиславский¹. Профессор Ленинградской консерватории флейтист И.Янус с целью раскрепощения рекомендовал ученикам вырабатывать ощущение того, что свободный корпус как бы опирается своим весом на тазобедренный сустав. В отличие от актера, музыкант-духовик не может освободиться от некоторого напряжения в организме возникающего вследствие выдоха на опоре. Однако это напряжение должно носить локальный характер и не распространяться на другие части тела. Свобода корпуса не означает дряблости мышц. В это понятие обязательно следует включать элемент упругой готовности. Только в таком случае тело музыканта будет выполнять функцию упругой опоры, столь важную для игры на духовом инструменте.

Ноги занимают естественное положение, обеспечивающее корпусу прочную и вместе с тем упругую устойчивость. Как правило, они раздвигаются на ширину ступни. Левую можно выдвигать

¹ Станиславский К. Работа актера над собой // Станиславский К. Собр. соч. в 8-ми томах. — Т. 2. — М., 1954. — С. 133, 134.

нуть немного вперед. Носки слегка развернуты. Вес тела сравнительно равномерно распределяется между обеими ногами.

Не следует позволять ученику отбивать ритм ногой. Эта привычка не только малоэстетична, но и вредна, так как препятствует развитию чувства внутреннего ритма. Некоторые педагоги-духовики считают допустимым отсчитывание ритмических единиц ногой в самом начале обучения. По их мнению, начинающий духовик, в отличие от начинающего пианиста или скрипача, не имеет возможности сосчитать вслух: "раз — и — два — и...", поэтому без помощи ноги ему в это время не обойтись. С подобным мнением нельзя согласиться по следующим соображениям. Во-первых, детские привычки необычайно прочны, и, коль скоро музыкант привык с детских лет отбивать метр и ритм ногой, избавиться от этой привычки будет непросто. Отсчитывать же метроритмические доли не обязательно вслух, сделать это можно и мысленно. В том случае, если молодой музыкант столкнется с трудным для себя ритмом, разобраться в нем он сможет сначала без инструмента, отсчитывая метроритмические единицы вслух, а затем на инструменте, пользуясь мысленным счетом.

Голова удерживается естественно и прямо, не склоняясь в стороны и не откидываясь назад. Допустим небольшой наклон вперед, но отнюдь не чрезмерный. Неправильное положение головы может изменить угол отношения инструмента к губам и тем самым исказить амбушюр. Не следует искусственно тянуть голову вверх или вдавливать ее в плечи. Необходимо следить за состоянием мышц гортани. Сдавленность последней способна передаваться губам, а также приводить к зажиму дыхательных путей, что негативно отразится на качестве звучания инструмента. По тем же причинам следует избегать возникновения скованности в нижней челюсти, затылке.

Плечи слегка развернуты. Не следует их перекашивать в стороны, откидывать назад, сутулить, поджимать вверх или специально оттягивать назад. Весь плечевой пояс обязательно должен быть свободным от всяких напряжений.

Постановка рук, кистей и пальцев начинается с удобного расположения последних на грифе инструмента. Она должна обеспечивать устойчивость инструмента, его правильное положение относительно губ.

Локти слегка отведены от корпуса, чтобы не стеснять дыхание. Подъем локтей не должен сопровождаться подъемом ключиц, так как это неизбежно приводит к нежелательной скованности плечевого пояса.

Кисти рук не изгибаются и не напрягаются. Их положение должно обеспечить свободу действий каждому пальцу. Недопустимо прогибание кистей, когда проваливаются косточки, так как подобное положение сковывает пальцы. Кистям следует придавать форму свода с выпуклыми косточками. Плоскости ладоней примерно параллельны оси инструмента. Кисти рук по возможности должны продолжать линию предплечья. Существенные отклонения от этой линии в ту или другую стороны будут лишать пальцы свободы.

Пальцы свободны, слегка округлы. Некоторые педагоги рекомендуют играть прямыми пальцами¹. С этим мнением нельзя согласиться. Округлое положение пальцев естественно. Прямые же пальцы требуют усилий. Возникающее вследствие этого напряжение может отрицательно отразиться на их беглости. Пальцы располагаются над соответствующими отверстиями, клапанами или клавишами вентилей или помп и касаются их наиболее чуткими своими частями — подушечками, в коже которых содержится огромное количество тактильных рецепторов². Тактильная чувствительность пальцев, обеспечивая хорошее ощущение грифа инструмента, имеет большое значение для развития технической виртуозности.

Правильное состояние играющих пальцев очень хорошо определяет известная рекомендация Ф.Листа, согласно которой рука должна быть "свободной и живой"³. Не менее образно об этом говорит Дж.Тартини: "Сила без судорожности, эластичность без расхлябанности"⁴. Как показывает практика, секрет быстроты пальцев нередко заключается в скупости их движений. В быстром темпе даже "грошовое" упрощение дает колоссальный эффект. Поэтому во время игры не следует допускать излишних сгибаний неработающих пальцев, их скрючиваний, упоров свободных пальцев об инструмент и т. д. Нежелателен высокий подъем пальцев: каждый палец должен выполнять свой маневр по кратчайшему расстоянию. Подушечки пальцев должны постоянно касаться клавиш вентильно-помпового механизма медных

¹ См.: Ротуэли Э. Техника гобоя. //Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М. 1966. — С. 92.

² В этом отношении с подушечками пальцев может сравниться только второй "чемпион тактильной чувствительности" — покров губ.

³ Цит. по кн.: Бирмак А. О художественной технике пианиста. — М., 1973. — С.12.

⁴ Цит. по кн.: Шульпаков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. — Л., 1973. — С. 7.

инструментов и не отрываться от них при движении вверх. На деревянных инструментах пальцы должны находиться на минимальном расстоянии от рычагов клапанов и на расстоянии примерно 1 см. от звуковых отверстий. Более высокое положение пальцев над отверстием будет затруднять технику, более низкое — может привести к понижению звука¹.

Подвижность пальцев во многом зависит от состояния инструмента, от его регулировки. Их работу может осложнить заедание клапанов и помп, тугие пружины клапанов, плохо кроющие инструменты (игра на которых требует большого давления пальцев), разновысокие клапаны (затрудняющие скользящий переход пальцев), недостаточная плавность в движении клапана, отсутствие роликов и другие недостатки.

Во время игры не рекомендуется слишком крепко удерживать инструмент². Формированию правильного ощущения инструмента в руках помогает представление о готовности взять пальцами какой-либо хрупкий предмет (например, тонкий хрустальный стакан). На деревянных инструментах следует добиваться свободного падения пальцев, как бы ощущения веса каждого пальца.

Для освобождения рук, кистей и пальцев можно рекомендовать следующий практический прием: свободно опустить руку вдоль бедра, сохраняя возникшее при этом состояние свободы, поднять руку и положить на гриф инструмента. Другое упражнение содействует освобождению рук и всего корпуса: вместе с глубоким вдохом мах руками вперед до уровня плеч; вместе с выдохом бросить руки вниз, одновременно низко сгибая корпус в поясе и свободно болтая повисшими руками, как при полоскании в воде.

После того как учащийся усвоил общую постановку в положении стоя, необходимо научить его тому же в положении сидя. Разумеется, в этом случае сохраняется в силе большинство тех принципов постановки, о которых шла речь выше. Однако постановка в положении сидя имеет и некоторую специфику.

Рабочий стул должен быть твердым, без подлокотников, иметь нормальную высоту и не очень пологую спинку. Сидеть

¹ И на медных и на деревянных инструментах оптимальная высота подъема пальцев приблизительно соответствует той, какая имеет место при исполнении трелей.

² Такой недостаток свойственен всем начинающим обучение игре на духовом инструменте, и педагогу приходится затрачивать немало усилий для преодоления этого врожденного хватательного инстинкта.

следует прямо, естественно раздвинув ноги примерно на ширину ступни. Левую ногу можно немного выдвинуть вперед. Ноги опираются о пол всей ступней. В положении сидя, как и в положении стоя, нужно стремиться к тому же состоянию упругой готовности. Для этого необходимо исключить все, что мешает свободному дыханию, расхолаживает исполнителя или препятствует слушателям серьезно воспринимать музыку. Не следует безответственно разваливаться на стуле, привольно откидываясь на его спинку, скрещивать ноги, класть ногу на ногу, прятать ноги под стул, цепляться ногой за его ножку и т. д. Гобоисты и кларнетисты не должны класть раструб инструмента на колени или зажимать его между коленями. Такое положение инструмента может исказить строй, создать неправильное представление о звуке, возникшая привычка будет мешать играть в положении стоя.

Осуществляя общую постановку, педагогу обязательно следует уделить определенное внимание и ее эстетической стороне. Ведь концертное выступление — это в какой-то мере синтетический жанр: публика не только слушает артистов, но и визуально воспринимает его поведение на эстраде. Как мы уже говорили, в основе эстетики внешнего вида музыканта-инструменталиста лежат целесообразность и рациональность его постановки, составляющие фундамент исполнительского мастерства. “Если человек затрачивает минимум движений для данного действия, то это грация” — утверждал А.Чехов¹. Однако, как свидетельствует практика, для того чтобы полноценно осуществить общую постановку, педагог должен успешно решать не только проблему целесообразности, но и такие чисто эстетические задачи, как игровая осанка, эстетика и художественная оправданность игровых движений, культура эстрадного поведения.

Некоторые педагоги решительно пресекают всякие игровые движения своих учеников. Категоричность подобной точки зрения вызывает возражения. Прежде чем запрещать движения, необходимо разобраться в природе их происхождения.

Многие ученики (и не только ученики) во время игры непрерывно размахивают инструментом или локтями, ритмически раскачивают корпус, отбивают метр ногой, сопровождают каждую четверть кивками головы и т. д. Все эти движения — “беспризорные”, “паразитические” навыки. Они ничего не дают, а

¹ Цит. по кн.: Пианисты рассказывают. — Вып.3. /Ред. М.Соколов. — М., 1988. — С. 151.

только вычитают из творчества. С ними, конечно же, необходимо бороться.

Но есть игровые движения другого происхождения. Как известно, выражение любого чувства у человека связано с определенными формами движений. Через тысячи поколений они стали безусловными (врожденными) рефлексам. Такова же природа и тех игровых движений, которые являются следствием "переживания" исполняемого музыкального произведения. Движения подобного рода помогают освободить тело от зажимов, во время игры оно получает возможность "дышать", откликаясь на работу исполнительского аппарата и чутко отражая мир эмоций музыканта. Борьба с движениями творческого характера может привести к мышечным зажимам. Кроме того, эмоциональное возбуждение, не получая разрешения в игровых движениях, начнет угасать, негативно отражаясь на всем "аппарате переживания". В результате творчество будет в значительной мере парализовано.

Игровые движения "от сущности" (от переживания музыки) не только раскрепощают творчество исполнителя, но и помогают донести до слушателя мельчайшие подробности воплощаемого образа. "Игра" лица и рук артиста становится средством пространственной "лепки" исполнителем музыкального образа, усиливающим восприятие его слушателями". Слушать игру Листа за занавесью, было бы лишь половиной наслаждения", - писал Р.Шуман¹. Не редки случаи, когда игровые движения и мимика, не будучи адекватными сущности образов, полностью губили интерпретацию произведения.

Таким образом, игровые движения "от переживания" — не пустяк. Они составляют важную часть исполнительского процесса. Педагог должен чутко относиться к этой стороне творчества ученика, избегать насильственных воздействий на положение тела и его игровые движения.

Таковы общие принципы предварительной постановки исполнительского аппарата музыканта-духовика. Наряду с ними существуют узкопрофессиональные особенности постановки, отражающие специфику каждого духового инструмента. Подробно ознакомиться с ними можно в методических разработках, посвященных конкретным духовым инструментам. Мы же можем

¹ Ямпольский И. Исполнение музыкальное //Музыкальная энциклопедия. — Т. 2. — М., 1974. — Ст. 587.

предложить читателю лишь схематическую основу такой постановки, изложенную в самых общих чертах.

ФЛЕЙТА. Инструмент, удерживаемый в горизонтальном положении, направляется в правую сторону. Левая рука, обращенная тыльной стороной наружу поддерживает среднюю часть флейты основанием третьего сустава указательного пальца. У некоторых флейт для опоры снизу имеется подставка. С внутренней стороны флейта опирается на большой палец левой руки, обращенной тыльной стороной к играющему. Остальные пальцы обеих рук располагаются над соответствующими клапанами.

ГОБОЙ. Большой палец правой руки первой ногтевой фаланги ставится под подставку нижнего колена, остальные пальцы при этом несколько опускаются и находятся над отверстиями нижнего колена, мизинец находится над клапаном *до* первой октавы. Большой палец левой руки опирается на инструмент под октавным клапаном. Указательный, средний и безымянный ее пальцы находятся над соответствующими отверстиями верхнего колена, а мизинец над клапаном *соль-диез*.

КЛАРНЕТ. Инструмент опирается главным образом своей подставкой на первую фалангу правой руки. Если эту опору передвинуть на вторую фалангу, кисть и пальцы правой руки будут напряжены и скованы. Левая рука находится на верхнем колене. Ее пальцы располагаются над соответствующими отверстиями. Эта рука находится в более согнутом положении. Для того чтобы сохранить правильное положение кисти, ее локоть должен отстоять от тела несколько дальше, чем локоть правой руки.

ФАГОТ. Так как фагот тяжелый инструмент, для его удержания применяется подвеска на специальном шнурке. Своим большим коленом фагот опирается на третью (основную) фалангу указательного пальца левой руки. Пальцы правой руки располагаются над соответствующими отверстиями и клапанами. Большой палец над клапанами большой октавы. Кисть правой руки опирается на подставку¹. Для достижения устойчивого положения фагот должен верхней частью двойного колена опираться на крыло таза музыканта. В положении сидя инструмент опирается на тазобедренный сустав. Не следует разрешать ученику в положении сидя опирать фагот на бедро: такая опора может привести к отклонению инструмента относительно корпуса и тем самым к нарушению амбушюра.

¹ Многие современные фাগотисты, как и флейтисты, отказались от применения подставки; по их мнению, она сковывает пальцы.

САКСОФОН. Существует два способа удержания инструмента во время игры:

1 — Саксофон, подвешенный на подвеске, располагается наискосок относительно туловища по направлению к правому бедру. В этом случае положение эса нужно отрегулировать таким образом чтобы не изменяя положение головы, можно было удобно охватывать мундштук с тростью губами.

2 — Саксофон располагается параллельно корпусу. Голова удерживается прямо, а правая рука немного выдвигается вперед. Положение эса выравнивается на одну линию с корпусом.

В обоих случаях пальцы левой руки располагаются над основными клапанами верхней части инструмента. Пальцы правой руки — на нижней части инструмента. Большой палец, придерживающий саксофон, подводится под подставку, но не дальше границы ногтя.

ВАЛТОРНА. Правая рука находится в раструбе, чуть прикрывая его. Мякоть ее ладони упирается в стенку раструба. Левая рука управляет вентильным механизмом. Указательный, средний и безымянный ее пальцы лежат на клавишах, а мизинец поддерживает инструмент за специальный крючок. Левый локоть согнут и несколько отведен в сторону.

ТРУБА. Инструмент удерживается в горизонтальном положении, или с некоторым наклоном вниз. В основном вес трубы ложится на левую руку. Ее большой, указательный, средний и безымянный пальцы охватывают помпы (клавиши) вентильного механизма, а мизинец вставляется в кольцо кроны третьего вентилья. Полусогнутые пальцы правой руки слегка касаются клавишей вентильного механизма. Не следует закладывать мизинец правой руки в полукольцо инструмента: Такое положение мизинца может зажать кисть. Полукольцо предназначено лишь для тех случаев, когда инструмент удерживается одной правой рукой.

ТРОМБОН. Его тяжесть приходится на левую руку. Правая управляет кулисой. Инструмент удерживается в горизонтальном или слегка наклонном положении. Чрезмерное опускание раструба оказывает отрицательное воздействие на качество звука. Согнутый мизинец и безымянный палец левой руки плотно накладываются на нижнюю штангу, средний — посередине перекаладины. Указательный палец находится на ножке или чашке мундштука, а большой палец отводится назад. При наличии вентилья этот палец управляет его рычагом. Кисть правой руки свободно располагается у стойки, соединяющей подвижные кулисы. По-

душечки большого и среднего пальцев охватывают основание стойки кулисы с двух сторон. Большой палец располагается у стойки слева, указательный — поверх среднего, удерживающего стойку справа, безымянный сбоку, рядом со средним, а мизинец — снизу под штангой.

ТУБА. На тубе играют и занимаются главным образом сидя. Инструмент устанавливают перед собой на слегка раздвинутых коленях раструбом вверх. Правая рука охватывает инструмент с правой стороны. Ее указательный, средний, безымянный пальцы и мизинец ложатся соответственно на первую, третью и четвертую клавиши вентильного механизма. Большой палец поддерживает инструмент через специальное кольцо и обеспечивает рабочее положение кисти. Левая рука, располагаясь на изгибе верхней трубки, поддерживает инструмент с левой стороны.

АЛТ, ТЕНОР И БАРИТОН. Во время игры инструмент поддерживается обеими руками. Указательный, средний и безымянный пальцы правой руки находятся соответственно над первой, второй и третьей клавишами вентильного механизма. Большой палец, продетый в припаянное к инструменту кольцо, сообщает ему устойчивость и рабочее положение правой руки. Левая рука охватывает трубку инструмента в верхней части корпуса, под раструбом. При игре сидя, как и в положении стоя, инструмент удерживается на весу.

ГЛАВА 3 АМБУШЮР

Амбушюром называют губной аппарат музыканта-духовика, используемый для возбуждения и регуляции звука на духовом инструменте. Слово амбушюр французского происхождения (*bouche* — рот, *emboucher* — приставлять ко рту). Вначале амбушюр означал место, к которому приставляют губы, то есть мундштук. Позднее этот термин приобрел современное значение¹.

Амбушюр является важнейшим элементом звукообразующего аппарата. Он регулирует частоту и характер колебаний звуко-возбудителя, а также определяет объем, форму и направление струи дыхания, посылаемой в инструмент. В конечном счете, ам-

¹ В настоящей книге мы наряду с термином “амбушюр” в качестве равноправного синонима пользуемся термином “губной аппарат”.

бушюр, тесно и гибко взаимодействуя с другими элементами звукообразующего аппарата, обеспечивает качественное, интонационно чистое и динамически многообразное звучание инструмента во всех регистрах.

Игра на духовом инструменте предъявляет к амбушюру очень высокие требования. Только благодаря удивительному сочетанию его замечательных анатомо-физиологических достоинств ему удастся справиться со своими сложнейшими функциями.

Важнейшими компонентами амбушюра являются система губных и лицевых, или мимических, мышц, жевательные мышцы, кожный покров губ, зубы, десны, челюсти, слизистые оболочки рта, слюнные железы.

Как мы уже говорили, мышцы губ и лица, в отличие от многих других мышц, имеют лишь одну точку крепления на костях, а другим концом вплетаются в кожу или другие мимические мышцы. Благодаря этой особенности они способны с большой пластичностью придавать губам самую различную форму.

Для управления мышцами губного аппарата (как и других мышц органов речи) в ЦНС отведено огромное количество нервных клеток. Поэтому эти мышцы принадлежат к категории мышц ловких, способных к точным, быстрым, гибким и весьма многообразным действиям. Губной аппарат имеет в коре головного мозга представительство в нервных клетках слуховой зоны, в силу чего под воздействием слухового самоконтроля возможна очень тонкая коррекция работы его мышц.

В функционировании губного аппарата принимают участие более 22 мышц. Из них важнейшими для игры на духовом инструменте являются следующие:



Рис. 8. 1. — Круговая мышца рта. 2. — Щечная мышца (мускул трубачей). 3. — Скуловая мышца. 4. — Мышца смеха. 5. — Квадратная мышца верхней губы. 6. — Квадратная мышца нижней губы. 7. — Треугольная мышца.

1 — *Круговая мышца рта* составляет толщу губ. Эта мышца играет роль сфинктера — закрывает ротовую щель. Круговая мышца рта через кожу губ непосредственно контактирует с мундштуком, тростью или струей дыхания, посылаемой на край лабиального отверстия. Поэтому ее роль в игре на духовом инструменте исключительно велика.

2 — *Щечная мышца* (мышца трубача) образует боковую стенку полости рта. Начинается от верхней и нижней челюстей в области альвеол больших коренных зубов, идет вперед к верхней и нижней губам, где вплетается в круговую мышцу рта. При сокращении прижимает щеки к зубам.

3 — *Скуловые мышцы* (малая и большая) начинаются от скуловой кости, прикрепляются к коже углов рта, частично вплетаются в круговую мышцу рта. Смещают углы рта вверх и в стороны.

4 — *Мышца смеха* — сравнительно мелкая мышца, растягивающая рот.

5 — *Квадратная мышца, поднимающая верхнюю губу*. Начинается от подглазного края верхней челюсти, оканчивается в коже носогубной складки.

6 — *Квадратная мышца нижней губы*. Берет начало от нижнего края нижней челюсти и вплетается в кожу нижней губы. Тянет нижнюю губу вниз.

7 — *Треугольная мышца*. Опускает углы рта. Начинается от нижней челюсти и вплетается в кожу рта и верхней губы.

Кроме мимических, активное участие в работе амбушюра принимают 4 пары *жевательных мышц*. Взаимодействуя друг с другом, они обеспечивают нижней челюсти большую подвижность, совершенно необходимую для гибкой игры на духовом инструменте. Мимические мышцы образуют две группы мышц-антагонистов. Сильная круговая мышца рта стремится сомкнуть ротовую щель. Вплетающиеся в нее или в кожу губ *радиарные мышцы* действуют в обратном направлении. Смыкание ротовой щели достигается за счет превалирующих усилий круговой мышцы рта, которой плавно и эластично уступают радиарные мышцы. Размыкание ротовой щели достигается превалирующими усилиями радиарных мышц, которым плавно уступает круговая мышца. Радиарные мышцы, взаимодействуя с круговой рта, управляют формой и упругостью последней. Взаимодействие мышц-антагонистов, обеспечивает их работе ту большую точность координации, гибкость и эластичность, без которых невозможно было бы овладеть искусством игры на духовом инструменте.

В коже человека находится много осязательных рецепторов. Но, как мы уже говорили, особенно их много в коже пальцев и губ. Высокая тактильная чувствительность губ помогает исполнителю создать оптимальные условия для их взаимодействия с тростью или мундштуком.

Вряд ли возможно достичь в игре на духовом инструменте даже удовлетворительных результатов без помощи слюнных желез. Как известно, работоспособность амбушюра во многом зависит от состояния слизистой оболочки рта и гортани; пересохшие губы и рот способны парализовать творчество духовика. Слюнные железы, смачивая губы, слизистые оболочки рта и гортани, сохраняя влажность трости, создают оптимальные условия для игры на духовом инструменте. Немалое значение имеют челюсти, зубы, десны, создающие каркас губного аппарата, увеличивающие его силу и выносливость. Подробнее о них мы скажем ниже.

Современный амбушюр сложился в процессе достаточно длительной эволюции. Дошедшие до нас изображения свидетельствуют о том, что некогда духовики во время игры сильно надували щеки, исполнители на тростевых инструментах (поммерах, шалмях и других) не прикасались губами к тростям, валторнисты держали инструмент раструбом вверх, кларнетисты — тростью вверх и подворачивали на зубы обе губы и т.д. В дальнейшем исполнители на духовых инструментах отказались от этих приемов игры; передавая из поколения в поколение свой опыт, они непрерывно совершенствовались и совершенствуют амбушюр.

Подлинная революция в постановке амбушюра, затронувшая все духовые специальности, произошла сравнительно недавно. У всех исполнителей на духовых инструментах еще и сегодня бытуют термины “старый амбушюр” и “новый амбушюр”, “тяжелый” и “легкий”, “негибкий” и “гибкий” амбушюр. Все это свидетельствует о том, что “новый”, “легкий”, “гибкий” амбушюр сложился совсем недавно. Действительно, если у советских фаготистов благодаря усилиям профессора А.Васильева современный амбушюр утвердился где-то к тридцатым годам XX века, то советские гобоисты формировали его только в послевоенные годы, а многие трубачи СНГ и в настоящее время все еще находятся в пути от старого амбушюра к новому. Переход к новому амбушюру не всегда проходил гладко. Многим он казался неестественным и малоперспективным. Однако сегодня подавляющее большинство музыкантов-духовиков отдает ему полное предпочтение.

Амбушюры различных духовых специальностей отличаются своими неповторимыми чертами. Однако у них есть и немало общего. Общими оказались и те тенденции развития, которые в ходе эволюции привели к современному амбушюру. Ниже мы рассмотрим некоторые, наиболее значительные из них.

ФОРМА ГУБ

Характерной чертой старого амбушюра были тонкие, растянутые в стороны губы, формировавшиеся таким образом в результате рекомендации “играть на улыбке”. Твердые растянутые губы, плотно обхватывавшие зубы и жестко удерживавшиеся мышцами в углах рта, осложняли извлечение и управление звуком; малая концентрация массы губ в области звуковозбуждения ухудшала качество звука.

Пианисты и струнники уже давно заметили, что при прочих равных условиях инструмент лучше звучит у того исполнителя, пальцы которого обладают более мясистыми подушечками¹. Примерно та же зависимость и в духовом исполнительстве: сочные губы создают предпосылки для достижения звука хорошего качества. Но если струнники и пианисты не могут увеличить мясистость подушечек своих пальцев, то духовики имеют возможность увеличить концентрацию сочной мякоти губ в области звукоизвлечения. И такую возможность им представляет современный амбушюр. Внешняя форма последнего в той или иной степени приближается к форме губ, активно произносящих звук “о”, поэтому его называют О-образным, клювообразным, собранным, концентрированным, сморщенным и т. д.

Тенденция концентрировать мякоть губ в области звуковозбуждения сегодня характерна для всех духовых амбушюров. Так, с целью концентрации многие флейтисты стремятся посылать струю дыхания в инструмент через более глубокое отверстие губ, формируемую без чрезмерного напряжения мышц. Известная английская гобоистка и педагог Э.Ротуэлл рекомендует: “Пускай ваши губы принимают положение, нужное для произношения скорее буквы “о”, чем буквы “е”². Профессор Киевской консерватории Е.Носырев считал, что формировать амбушюр гобоиста следует,

¹ У струнников пальцы левой руки.

² Ротуэлл Э. Техника гобоя //Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М., 1966. — С. 83.

“как бы произносил звук “у”¹. Сравнительно давно У-образным амбушюром пользуются кларнетисты и фаготисты². Отказались от растягивания губ и современные исполнители на медных духовых инструментах. Тромбонисты применяют клювообразную концентрацию губ внутри мундштука. “Сквозь сложенные, как для свиста, губы легко продувайте воздух”, — пишет Д.Уик³. Собранный амбушюр рекомендуют В.Сумеркин, В.Вендловский, В.Гарань и другие ведущие современные педагоги-тромбонисты⁴. Решительно высказываются против “игры на улыбке” Г.Орвид, Ю.Усов, Н.Бердыев, А.Селянин, другие известные педагоги-трубачи⁵. По мнению С.Болотина, губы у трубача “должны быть /.../ собранными вместе к середине рта, немного выдвинутыми вперед /.../ как будто ученик дует на горячее или насвистывает”⁶. Луис Маджио, Чарльз Колин, многие другие американские профессора рекомендуют при формировании амбушюра трубача исходить из того положения губ, какое образуется при губном свисте⁷.

Плоский зажим трости, характерный для старого амбушюра тростевиков, приводил к значительному прижиманию пластинок трости, к большому сужению ее пасти (рис. 9).

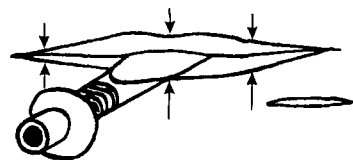


Рис. 9. Плоский зажим трости, характерный для старого амбушюра

¹ Носирев С. Методика наставления гри на гобоі. — Київ, 1971. — С. 11.

² По мнению автора настоящей книги, формировать амбушюр фаготиста лучше по букве “о”. Звук “у” придает губам хорошую форму, но закрывает зев, что может негативно отразиться на качестве звука. “О” не имеет этого недостатка.

³ Wick D. Trombone Technique. — London, 1971. — P.23.

⁴ См.: Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. — М., 1987. — С. 35; Вендловский В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне. // Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М., 1983. — С. 58; Гарань В. Работа тромбониста над звуком. // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. — Киев, 1979. — С.84.

⁵ См.: Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусства игры на трубе. // Мастерство музыканта-исполнителя. — М., 1976. — С. 197; Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. — М., 1984. — С. 48.

⁶ Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. — Л., 1980. — С. 9.

⁷ Macbetu C. The Original Louis Madgio system for Brass. — California, USA, 1986; Collin Ch. Trumpet Advanced Lip Flexibilities. — New York, 1934.

Результатом такого воздействия на трость оказывался узкий (особенно в верхнем регистре) звук, имеющий неприятный сдавленный оттенок. В концентричном амбушюре усилия губного аппарата более равномерно направлены со всех сторон к центру (рис. 10).

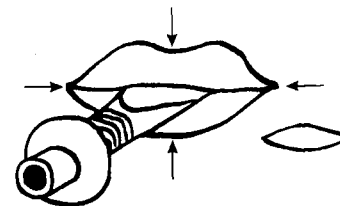


Рис. 10. Концентричный обхват трости современного амбушюра

Вследствие такого направления пластинки трости прожимаются значительно меньше, получают возможность более свободно колебаться и образуют между собой более объемную цель. Все это самым положительным образом отражается на качестве получаемого звука.

Характерной чертой современного амбушюра исполнителей на тростевых инструментах является некоторое выдвижение центральных участков губ вперед. Благодаря такой форме губ увеличивается площадь их контактирования с тростью. Увеличенная площадь контакта «прикрывает» тембр, делает его более мягким и эластичным, а также позволяет исполнителю оказывать большее воздействие на свойства возбудимого звука, расширяет диапазон его регулировочных возможностей.

В современном амбушюре исполнителей на медных инструментах также имеет место концентрация мякоти губ в области звуковозбуждения. Образующаяся при этом упруго пружинящая мускулистая подушка предохраняет губы от травмирующего воздействия мундштука.

УПРУГОСТЬ ГУБНЫХ МЫШЦ

Как мы уже говорили, мышцы губного аппарата образуют две группы мышц-антагонистов. Последние способны не только плавнo уступать усилиям друг друга, но и обострять противоборство, создавать напряженное равновесие, сопровождаемое возникновением в губном аппарате ощущения внутренней упругости мышц. Это напряжение, позволяющее исполнителю произвольно

изменять степень упругости губ, имеет важное значение для игры на духовых инструментах и является ключом к пониманию специфики работы губного аппарата. Изменение упругости губ в области звуковозбуждения является важнейшим элементом тесситурной настройки амбушюра. Более упругие губы склонны к вибрации с более высокой частотой, поэтому они облегчают извлечение высоких звуков. Расслабленные губы создают предпосылки для извлечения нижних звуков.

Практике духового исполнительства известны различные способы изменения упругости губ. Визуально эти изменения легче всего обнаружить в губном аппарате тех музыкантов, кто играет "на улыбке". У них по мере повышения тесситуры губы, как бы в улыбке, все более и более растягиваются в стороны. Большим минусом такой постановки является недостаточная концентрация мякоти губ в области звуковозбуждения. Чем выше регистр тем более тонкими оказываются губы, тем более сухим и обескровленным становится звук. В силу этих причин подобный метод создания упругости губ не является приемлемым.

Повысить упругость губ можно и за счет увеличения давления мундштука на губы. Однако сильное давление мундштука лишает губной аппарат гибкости, подвижности и выносливости. Поэтому этот метод тоже не приемлем.

Наиболее прогрессивной является такая тесситурная настройка, когда нарастание упругости губ сочетается с сохранением их собранной формы. Сочетание упругости с концентрацией губной мякоти в области звуковозбуждения создает наиболее благоприятные условия для извлечения высоких звуков. Верхний регистр в этом случае звучит не только свободно, но и сочно, тембристо.

ПОДБОРОДОК

Как мы уже говорили, гибкое изменение внутренней упругости мышц присутствует и в концентрированном амбушюре. Однако, в отличие от амбушюра "на улыбке", визуально его обнаружить труднее, так как губы в этом случае сохраняют неизменную внешнюю форму. Некоторым внешним признаком присутствия упругости в нижней губе может служить гладкий, не тянущийся вверх подбородок (точнее — мышцы и кожа подбородка). Смятый, покрытый бугорками ("клубничный") подбородок свидетельствует о распушенности нижней губы, об отсутствии в ней упругости.

Для того чтобы подбородок получил правильную форму, нужно его оттянуть вниз, одновременно придав губам округлую форму, при которой углы рта устремляются к осевой линии лица. При этом подбородок должен оставаться гладким и не тянуться вверх, а участок между нижней губой и подбородком не должен ломаться. Профессор Московской консерватории, фэготист И. Костлан говорил по этому поводу своим ученикам: "представьте, что у вас между нижней губой и подбородком стоит спичка, которую подбородок не должен ломать".

Вместе с тем чрезмерно растягивать и напрягать подбородок также не следует: это может привести к "пересушенному" амбушюру, что негативно отразится на получаемом звуке. Такой подбородок уместен только при извлечении крайних звуков верхнего регистра. Присутствие внутренней упругости можно обнаружить и в верхней губе. Оно создается за счет некоторого оттягивания этой губы четырехугольной мышцей вверх. На большинстве духовых амбушюров упругость верхней губы также играет определенную положительную роль.

УГЛЫ РТА

Мы уже отмечали, что внутренняя упругость губ является важным условием правильного функционирования амбушюра. Это положение, как правило, не встречает у педагогов и исполнителей возражений. Споры и разногласия вызывает другой вопрос — в каком месте губ локализуется эта упругость?

В старом амбушюре, характеризовавшемся интенсивным растягиванием губ, основные усилия губ сосредоточивались в углах рта. Здесь же находился и основной "пункт управления", контролировавший всю его работу. По словам Э. Ротуэлл, в старом амбушюре гобоиста, который она называет "сжатым", или "плотным", контроль над амбушюром достигается преимущественно мускулами углов рта, которые прижимают губы более или менее плотно к зубам¹. Современные исполнители отказались от игры на улыбке, но многие из них сохранили приверженность к концентрации усилий в углах рта. Другие от этого принципа отказались, ограничиваясь лишь плотным смыканием углов рта с тем, чтобы через них не прорывался воздух.

¹ Ротуэлл. Техника гобоя. // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М., 1966. — С. 82.

Сторонников второй точки зрения больше всего среди исполнителей на тростевых инструментах. “В отличие от постановки первого (т. е. старого — В.А.) типа, — пишет Е.Носырев, — в данном случае основные усилия губ и их ощущения сосредоточены в участке прилегания трости к губам /.../. Именно здесь и должен осуществляться основной контроль за качеством звука. Перенесение основного “диспетчерского” центра в уголки рта значительно снижает возможности амбушюра и негативно отражается на звуковой стороне...”¹. Представления, в той или иной мере приближающиеся к этой точке зрения, содержатся и в высказываниях многих представителей медно-духового исполнительства. Так Г.Орвид, давая определение амбушюру, пишет: “Амбушюром называется вся совокупность губных и лицевых мышц, *концентрирующих свою силу и гибкость на том месте губ где лежит мундштук* (выделено мною — В.А.)². “Новая постановка, — утверждает Ю.Усов, — ...является более естественной и удобной для трубача по сравнению с растяжением губ в стороны. *Основные мышечные усилия сосредотачиваются под мундштуком и вокруг него* /.../. Именно хороший, плотный и сильный звук достигается тогда, когда *мышцы губ и лица концентрируют свои усилия на том месте, где стоит мундштук*” (выделено мною — В.А.)³.

Вместе с тем немало современных исполнителей на духовых инструментах видят основу правильного функционирования амбушюра в сосредоточении усилий губ и лица в углах рта. Наиболее полно эта идея отражена в следующей рекомендации тромбониста, профессора С-Петербургской консерватории В.Сумеркина: “...важнейшая функция принадлежит уголкам рта играющего, являющимися опорными точками амбушюра /.../. Посредством их исполнитель осуществляет контроль и координацию постоянно меняющегося напряжения амбушюра /.../. По образному выражению профессора Ленинградской консерватории Н.Коршунова, уголки рта — это своего рода болты с гайками, причем в зависимости от диапазона гайка закручивается то туже, то слабее”⁴.

Сопоставление приведенных выше мнений показывает, насколько разошлись взгляды современных духовиков на этот важнейший элемент техники губ. Конечно, отмеченные расхождения

и какой-то степени объясняются спецификой игры на том или ином духовом инструменте (гобое, тромбоне и т. д.), индивидуальными анатомо-физиологическими особенностями строения губного аппарата того или иного музыканта. Но главная причина кроется в принципиально различном понимании сущности техники губ. Как мы уже говорили, важнейшая функция мышц амбушюра заключается в их способности сообщать центральным участкам губ, принимающим непосредственное участие в звуковозбуждении, ту или иную степень упругости. Подобно натянутой струне или коже литавр более упругое состояние этих участков губ способствует извлечению более высоких звуков, более расслабленные — извлечению низких звуков. В углах рта действительно сходится усилия многих радиарных мышц (мышцы смеха, скуловых мышц, мышцы, опускающей углы рта и других). Они способны растягивать губы в стороны, поднимать и опускать уголки рта, а также, взаимодействуя с круговой мышцей, сообщать ей ту или иную степень упругости в горизонтальном направлении. Тесситурная техника старого амбушюра заключается в растяжке губ. Чем выше звук — тем больше растягиваются губы. Благодаря растяжке губы в области звуковозбуждения (центральных частях) становятся более упругими, что и позволяет извлекать высокие звуки. В таком амбушюре естественна концентрация усилий мышц в углах рта. Современный собранный амбушюр позволяет извлекать высокие звуки без растяжки губ. Поэтому сосредоточение всех усилий мышц в уголках рта в этом случае не является столь необходимым. Наблюдения показывают: чем больше собран амбушюр, чем ближе он к О-образной форме, тем меньше усилия мышц концентрируются в углах рта. В собранном амбушюре мышцы углов рта тоже играют заметную роль: не позволяют воздуху прорываться мимо мундштука или трости, вместе с другими радиарными мышцами участвуют в сообщении круговой мышце необходимой упругости, наконец, придают всему губному аппарату ту прочность и устойчивость, которые особенно необходимы при извлечении звуков верхнего регистра. Вместе с тем в этом случае имеет место некоторое рассредоточение усилий по всей массе губ, в том числе создание упругого напряжения в центральных их частях, принимающих непосредственное участие в звукообразовании. Сильное напряжение углов рта в собранном амбушюре ничем не оправдано. Не принося реальной пользы, оно может лишь перетянуть, зажать, сковать амбушюр. “Гайки” и “болты” в углах рта, о которых говорил Коршунов, плохо ассо-

¹ Носырев Е. Методика обучения игре на гобои. — Киев, 1971. — С. 11.

² Цит. по кн.: Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. — М., 1956. — С. 65.

³ Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. — М., 1984. — С. 48.

⁴ Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. — М., 1987. — С.35, 36.

цируются с представлением о свободном, эластичном губном аппарате.

В.Сумеркин справедливо отмечает нежелательность сильного давления мундштука на губы. Однако вряд ли возможно свести давление мундштука к минимуму за счет одной концентрации усилий мышц в углах рта. Добиться этого можно только с помощью правильной тесситурной техники, включающей в себя соответствующую работу дыхания, нижней челюсти, языка, резонирующей полости рта и других элементов звукообразующего аппарата.

ЗНАЧЕНИЕ КАРКАСА АМБУШЮРА

Несмотря на то, что в настоящее время исполнители на духовых инструментах отказались от жесткого обтягивания зубов губами, и в современном амбушюре зубы играют видную роль, воздавая вместе с деснами и челюстями тот остов, на который опирается весь губной аппарат. Благодаря этому каркасу амбушюр приобретает устойчивость, повышается его выносливость. Нижняя часть каркаса благодаря шарнирному устройству нижней челюсти обладает большой подвижностью, способностью быстро перемещаться в любом направлении. Это обстоятельство, оказывающее решающее воздействие на весь процесс звукообразования, еще выше поднимает значение каркаса амбушюра.

Некоторые кларнетисты и фаготисты, желая сформировать О-образный амбушюр, складывают губы в трубочку, выдвинутую далеко вперед, и тем самым лишают их естественной опоры на десны и зубы. Внешним признаком подобного амбушюра являются вывернутая наружу нижняя губа и сморщенный тянущийся вверх подбородок. Губной аппарат, сформированный подобным образом, не имеет силы и выносливости, он осложняет проблему интонации и извлечения звуков верхнего регистра.

Во время игры на тростевом инструменте губы своей внутренней стороной должны опираться на десны и зубы, а незначительной частью накладываться на режущую кромку передних зубов¹. Вместе с тем большой подворот также не желателен. Степень подворота должна быть такой, чтобы обеспечивался контакт трости с красным покровом губ.

¹ Кларнетисты, в отличие от гобоистов и фаготистов, накладывают на зубы только контактирующую с тростью нижнюю губу, верхние зубы располагаются непосредственно на мундштуке. И только некоторые джазовые музыканты играют на кларнете без накладки на зубы обеих губ.

Красный покров представляет собой переходную стадию от сравнительно грубой белой кожи к нежной слизистой оболочке внутренних частей губ. Тонкий красный покров, пронизанный огромным числом тактильных рецепторов и свободный от орогового слоя белой кожи, обладает особой осязательной чувствительностью. Практика показала, что его участие в звуковозбуждении весьма желательно.

Старая постановка губного аппарата тростевиков характеризовалась большим подворотом губ на зубы. С пером трости контактировали грубые, мало чувствительные участки покрова губ. Вследствие этого звук приобретал оттенок грубоватой тусклости, сдавленности, был менее живым и выразительным. В настоящее время кларнетисты и фаготисты не играют на большом подвороте губ, в результате чего возникает контакт трости с красным покровом губ, а это самым положительным образом отражается на качестве получаемого звука.

Для образования подобного подворота фаготист должен внутреннюю часть нижней губы наложить на нижние зубы таким образом, чтобы последние оказались под серединой красной полоски губ и половина этой полоски (или чуть меньше) оставалась свободной. При соблюдении этого условия трость будет отделена от зубов небольшим валиком губы. Примерно таким же образом опирается на зубы и верхняя губа фаготиста, а также нижняя губа кларнетиста.

Современный гобойный амбушюр тоже отличается от старого меньшим подворотом губ на зубы, хотя и сегодня он, как правило, остается большим, чем подворот кларнетиста или фаготиста. В этом сказалось стремление гобоистов несколько "прикрыть" резкий по своей природе тембр инструмента.

Нежелателен большой подворот губ при игре на медных инструментах. Губы музыканта, возбуждающие звук, должны соприкасаться друг с другом не огрубевшими белыми, а более нежными частями красного покрова¹.

Молодые музыканты должны знать, что злоупотреблять опорой на зубы не следует ни в коем случае. Этот недостаток наблюдается у тех исполнителей, кто не владеет правильной тесситурной техникой. Ее отсутствие они пытаются компенсировать

¹ Некоторый подворот губ допустим на трубе и валторне для исполнителей, имеющих толстые губы, с целью их "размещения" в сравнительно небольшом мундштуке.

интенсивным давлением мундштука на губы, опирающиеся на зубы (на медных инструментах), или сильным давлением зубов через губы на трость (на тростевых инструментах). В результате подобной “техники губ” последние получают болезненную нарезку от мундштука и зубов, а звучание инструмента (особенно в верхнем регистре) оставляет желать много лучшего.

Современные исполнители на духовых инструментах стремятся свести прижим трости губами или давление мундштука на губы к допустимому минимуму. Некоторые исполнители на медных инструментах, придерживаясь крайней точки зрения, вообще отказываются от всякого давления мундштука.

К их числу относятся сторонники принципа бесприжимной игры (*“non presso”*). Принципа *non presso* придерживается американский трубач В. Костелло и некоторые другие. Однако большинство духовиков, признавая необходимость легкого положения мундштука на губах, вместе с тем полагают, что в громких нюансах музыкант должен “плотнее прикладывать мундштук к губам, и не только для того, чтобы струя выдоха попадала в инструмент, а не вырывалась из под полей мундштука наружу, ослабляя таким образом его звучание и давая неприятные призвуки, но и для сохранения качества звука /.../, чрезмерное увлечение легким положением мундштука на губах ведет к выхолащиванию звука: звук лишается красоты, содержания, становится пустым и плоским”¹.

Подобно прижиму мундштука, прижим трости губами также является важным элементом тесситурной техники музыканта-тростевика. Более высокая тесситура требует большего прижима². Однако здесь прижим должен быть еще более чутким, чем на медных инструментах. Сравнительно мягкие пластинки камыша легко прожимаются. Поэтому малейший пережим трости может привести к сдавленности звучания, к искажению интонации и тембра.

АМБУШЮР И ДЫХАНИЕ

Большое значение для формирования свободного амбушюра имеет правильно функционирующее исполнительское дыхание. Без всяких преувеличений можно утверждать, что поставить ученику свободный и гибкий амбушюр можно лишь в том случае,

¹ Венгловский В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне // Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М., 1983. — С. 59.

² В этом отношении кларнет составляет исключение.

если при этом удастся поставить и правильное дыхание. В современном представлении работа амбушюра и дыхания неотделимы друг от друга. Благодаря игре на хорошо поставленном опертом дыхании губы освобождаются от “мертвой хватки”, от чрезмерной активности, в них возникает ощущение некоторой упругой пассивности, ощущение элемента здоровой балластности, что и позволяет играть не за счет чрезмерного напряжения губ, а “на дыхании”. Звук из инструмента нужно “выносить” активным опертым дыханием с помощью свободного, сочного, эластичного амбушюра¹.

Важнейшим элементом тесситурной техники музыканта-духовика является способность его амбушюра определенным образом формировать и направлять струю выдоха, посылаемую в инструмент, а также взаимодействовать с ней. В аэродинамике существует понятие “реактивный эффект”. Сущность его заключается в том, что при скоростном истечении газа относительная скорость потока значительно возрастает в том случае, если на его пути встречается препятствие. Реактивный эффект находит отражение в тесситурной технике современных профессиональных духовиков высокой квалификации (хотя к своей цели они пришли опытным, практическим путем). Струя дыхания направляется ими не прямо в устье мундштука или пасть трости, а несколько под углом вверх или вниз. Чем выше извлекаемый звук тем более крутым становится угол подачи дыхания в инструмент (при этом возрастает “реактивный эффект”, и следовательно возрастает относительная скорость подачи дыхания, благодаря чему облегчается процесс передувания)².

Ю. Гриценко, исследовавший экспериментальными средствами формирование струи дыхания, посылаемого валторнистом в инструмент, установил, что при направлении струи точно в центр мундштука для создания необходимого давления в его чашке

¹ Более подробно вопросы дыхания рассматриваются нами в следующей главе.

² Еще совсем недавно некоторые известные педагоги и методисты придерживались диаметрально противоположной точки зрения. Так, валторнист, профессор А. Усов писал: “Очень важно проследить также за тем, чтобы струя воздуха, подаваемая сквозь губную щель, направлялась в глубину мундштука, ближе к устью его, а не ударялась бы о стенку его выше”. По мнению А. Усова, струя воздуха в этом случае “теряет свою силу и направленность”, а “звукоизвлечение на валторне становится весьма затруднительным” (См.: Усов А. И. Вопросы теории и практики игры на валторе. — М., 1965. — С. 84, 85). Примерно также относится к этому вопросу Н. Яворский (См.: Яворский Н. Обучение игре на медных духовых инструментах в первоначальный период. — М., 1959. — С. 10).

требуется больше усилий дыхания, чем при иных направлениях. Участвовавшие в эксперименте музыканты невысокой квалификации, извлекая звуки различной высоты, не изменяли ширину губной щели и направление подачи струи дыхания. У валторнистов высокой квалификации отмечалась более четкая концентрация воздушной струи, которая стабильно и точно направлялась вниз. При повышении регистра извлекаемых звуков струя становилась более концентрированной, а ее направление приближалось к срезу мундштука¹.

Ю. Гриценко описал нижнеструйный принцип подачи дыхания в инструмент. Не менее распространен среди духовиков и обратный, верхнеструйный, принцип. Музыканты верхнеструйного типа посылают дыхание в мундштук или трость под углом вверх (во всяком случае у них складывается такое игровое ощущение). И в этом случае сохраняется та же зависимость, что и в нижнеструйном принципе: чем выше звук — тем круче угол подачи дыхания. Среди духовиков ведутся споры о том, какой из этих принципов лучше. По нашим наблюдениям, верхнеструйный принцип больше распространен среди исполнителей на деревянных, нижнеструйный — среди исполнителей на медных инструментах.

Как свидетельствует практика, чистота интонации и качество тембра духового инструмента во многом зависят от того, насколько соответствует ширина, угол и скорость подачи струи дыхания высоте и нюансу извлекаемого звука. При этом необходимо добиваться строгого соответствия интенсивности струи выдоха напряжению мышц амбушюра. Более интенсивная струя требует большего напряжения мышц. Для надежной игры необходимо абсолютно точное согласование всех этих элементов. Точность “попаданий” должна быть поистине снайперской. Достигается она систематическими целенаправленными упражнениями при неустанном слуховом самоконтроле.

ПРОЧИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПОСТАНОВКИ ГУБНОГО АППАРАТА

В игре на духовом инструменте активное участие принимают обе губы исполнителя. Даже в амбушюре кларнетистов, у которых с тростью контактирует только нижняя губа, верхняя не ос-

¹ Гриценко Ю. Экспериментальные исследования некоторых особенностей звукоизвлечения на валторне // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. — М., 1979; Он же. Некоторые закономерности звукоизвлечения на валторне. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1980.

тается пассивной. Она играет значительную роль при выработке гибких навыков управления тростью в обстановке быстро изменяющихся условий игры.

Вместе с тем подавляющее большинство современных музыкантов-духовиков справедливо полагает, что в правильно функционирующем амбушюре верхняя и нижняя губа не вполне равноправны, что ведущая роль принадлежит нижней губе. В этом вопросе совпадают мнения исполнителей и на тростевых и на медных духовых инструментах. “Поскольку нижняя губа имеет сильного союзника в виде подвижной нижней челюсти, то преимущество ее по сравнению с верхней неоспоримо. Отсюда ведущее ее значение” (трубач Г. Орвид)¹. Трость “кладут на нижнюю губу, которая и является опорой трости” (гобоист И. Данскер)². “Два, казалось бы, противоположных принципа постановки мундштука на губах, выдвигаемых Костелло и Маджио, приводят к единому способу формирования губного аппарата — опоре на нижнюю губу и освобождению верхней губы от излишнего давления мундштука. Такую постановку мы широко используем в нашей педагогической и исполнительской практике” (трубач Ю. Усов)³. “В фаготном амбушюре большее значение имеет нижняя губа. Ощущение некоторой опоры на нижнюю губу, ощущение того, что трость покоится на нижней губе, во время игры на фаготе является правильным и желательным ощущением” (фаготисты Р. Терехин и В. Апатский)⁴. “Нижняя губа /.../ является опорой для мундштука” (валторнист В. Буяновский)⁵. “Нижняя губа, связанная с подвижной нижней челюстью, имеет большое значение в регулировании величины губной щели (помимо мышц амбушюра), поэтому при установке мундштука на губах /.../ необходимо почувствовать максимальное удобство установки прежде всего на нижней губе, а уже затем — на верхней” (тромбонист В. Венгловский)⁶. В пользу больших возможностей ниж-

¹ Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусства игры на трубе. // Мастерство музыканта-исполнителя. — Вып. 2. — М., 1976. — С. 195.

² Данскер И. Обучение гобоистов в детских музыкальных школах и училищах. — Л., 1968. — С. 5.

³ Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. — М., 1984. — С. 51.

⁴ Терехин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе. — М., 1988. — С. 64.

⁵ Буяновский В. О советской школе игры на валторне. // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. — М., 1979. — С. 141.

⁶ Венгловский В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне. // Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М., 1983. — С. 60.

ней губы свидетельствует и эволюция амбушюра кларнетистов, в ходе которой они повернули кларнет тростью вниз, обеспечив тем самым ей контакт с нижней губой. "Многие старые музыканты, — пишет Ю.Усов, — отстаивая постановку "на улыбке", как раз отмечали, что именно она дает губам гибкость и подвижность, которая не может быть достигнута на собранных губах. Но при новом способе формирования губ в силу вступает более прогрессивный исполнительский прием, который широко применяется сейчас всеми ведущими трубачами. Это использование естественной подвижности нижней челюсти.

Для исполнения переходов из одного регистра в другой для достижения предельно высоких звуков, для исполнения скольжения в *legato*, тремоло и трелей значительную роль приобретает активная работа нижней губы¹.

В тесситурной технике тростевика ведущая роль также принадлежит нижней губе. По мере повышения тесситуры целесообразно увеличивать прижим преимущественно со стороны нижней губы. Увеличивая плотность опоры на нижнюю губу, музыкант заставляет нижнюю пластинку трости колебаться с большей частотой. Обе пластинки трости вместе с резонатором инструмента представляет единую, тесно взаимосвязанную акустическую систему. Поэтому увеличение частоты колебаний нижней пластинки автоматически увеличивает частоту колебаний и верхней пластинки. Таким образом, увеличивая воздействие преимущественно на нижнюю пластинку, можно увеличить частоту колебаний всей трости. При этом достигается следующее преимущество: увеличение давления на трость преимущественно со стороны нижней губы дает возможность сохранить сравнительно широкую пасть трости, благодаря чему в инструмент будет посылаться более полная струя дыхания, а звучание верхнего регистра станет более свободным и полным.

Что касается расположения мундштука на губах, то в этом вопросе до сего времени не существует единого мнения. В прошлом распространенной была постановка большей части мундштука на нижнюю губу. Так, Ж.Арбан рекомендовал располагать на нижней губе $\frac{2}{3}$ мундштука, а на верхней $\frac{1}{3}$. В настоящее время мундштук ставят по-разному. Американский трубач и методист В Костелло ставит $\frac{1}{3}$ на верхнюю и $\frac{2}{3}$ на нижнюю. Американские же его коллеги Л.Маджио и Г.Колин придерживаются

другой точки зрения — $\frac{2}{3}$ на верхнюю и $\frac{1}{3}$ на нижнюю. Советские исполнители на медных инструментах, придерживались принципа более равномерного распределения мундштука на губах; в своем подавляющем большинстве они располагали $\frac{3}{5}$ мундштука на верхней губе и $\frac{2}{5}$ на нижней. Этому принципа придерживаются и современные украинские трубачи.

Глубина захвата трости губами индивидуальна. Она зависит от особенностей губного аппарата исполнителя, его привычки, крепости используемых тростей, инструмента, мундштука и бочонка (у кларнетистов), эса (у фаготистов) и других объективных и субъективных факторов. Чрезмерно глубокий захват трости на губе и фаготе приводит к возникновению несколько крикливого, плохо управляемого звука, имеющего тенденцию к повышению, затрудняет получение тихих нюансов (особенно в нижнем регистре). При слишком мелком захвате трости возникает несколько ослабленный суховатый звук, затрудняется получение громких нюансов и извлечение звуков верхнего регистра. Хороший амбушюр дает исполнителю возможность почувствовать необходимую глубину захвата трости, а также гибко регулировать ее в соответствии с регистром, крепостью трости и требованиями музыкальной выразительности.

Глубина захвата трости нижней губой на кларнете носит более фиксированный, устойчивый характер. Для ее определения солист оркестра Большого театра И.Бутырский предлагает следующий метод: "...брать мундштук в рот на таком расстоянии, которое было бы несколько меньше длины "пасти". Это касается губов нижней челюсти и нижней губы, поскольку они ощущают опору, а зубы верхней челюсти и верхняя губа соответственно подстраиваются, но не наоборот"¹.

Мундштуки и трости располагаются по середине губ (т. е. близко к осевой линии лица). Угол, образуемый мундштуком медного инструмента и тростью фагота с линией, идущей от верхней губы к подбородку, составляет примерно 90°. У кларнетистов он приближается к 45°. Практика показывает, что небольшие отклонения от этого угла не препятствуют формированию хорошего, удобного амбушюра. Во всех случаях наклон инструмента должен быть таким, чтобы позволять мундштуку или трости наилучшим образом совпадать с естественными очертаниями губ.

¹ Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. — М., 1984. — С. 48.

¹ Цит. по кн.: Мюльберг К. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті. — Київ, 1975. — С. 46.

Во время игры на инструменте не следует допускать излишних напряжений мимических мышц: гримасничать, морщить лоб, поднимать брови, перетягивать мышцы смеха, поджимать щеки и т. д. Нельзя допускать просачивания воздуха между губами и тростью (или мундштуком), возникновения носовых сапов.

ПРОБЛЕМА СВОБОДНОГО АМБУШЮРА

Искусство игры на духовом инструменте в огромной степени зависит от того, насколько свободен и эластичен губной аппарат музыканта. От этого зависит и качество звучания, и выносливость губ, и их тесситурные возможности. Свобода и напряжение суть две стороны единого процесса, составляющего основу правильного функционирования амбушюра. Как правило, губы, умеющие хорошо расслабляться, оказываются способными в случае необходимости также хорошо напрягаться.

Необходимость освобождения губ неоднократно подчеркивалась многими исполнителями и педагогами. По мнению Л.Маджио, губы «должны находиться в выдвинутом положении, расслабленными и гибкими»¹. «Новый принцип постановки помогает мышцам губ и лица находиться в свободном, гибком состоянии, снимает излишнее напряжение и уменьшает давление на них мундштука» (Ю.Усов)². «Прежде всего нужно освободить нижнюю губу от излишнего напряжения, сократив ее растяжку в сторону углов рта и на подбородок» (А.Федотов)³. С.Болотин считает, что губы должны быть расслабленными и эластичными /.../, собранными вместе к середине рта, немного выдвинутыми вперед⁴. «Одним из важнейших признаков хорошего амбушюра является ощущение свободы губ» (Р.Терехин, В.Апатский)⁵.

Ярко выраженное стремление к свободе и гибкости ясно прослеживается в эволюции старого амбушюра к новому, а также в тех характерных тенденциях современного амбушюра, которые можно наблюдать уже сегодня и которые, возможно, определяют пути его дальнейшего развития.

¹ Macbetu C. The Original Louis Madgio system for Brass. — California, USA, 1968.

² Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. — С. 48.

³ Федотов А. О рациональных методах овладения «новой» системой кларнета. // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. III. — М., 1971. — С. 241.

⁴ Болотин С. Методика преподавания игре на трубе в музыкальной школе. — Л., 1980. — С. 9.

⁵ Терехин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе. — М., 1988. — С. 63.

Путь к свободе губ проходил через отказ от растяжки губ, от жесткого обтягивания зубов губами, от жестких мышечных зажимов в углах рта, от большого подворота губ на зубы и зажима трости зубами, от чрезмерного перетягивания мышц и давления мундштука на губы. Тенденция к свободе проявилась в собирании губ к центру, в некотором выдвигании их вперед. Она нашла свое отражение в знаменитых «педальных звуках» Л.Маджио. Некоторые современные исполнители отказались от напряжения щек, от жесткого прижимания их к зубам. Так, тромбонист Д.Уик рекомендует: «Сквозь сложенные, как для свиста, губы легко продувается воздух, щеки не раздуваются, а остаются в естественном расслабленном положении (выделено мною — В.А.)»¹. В аппарате многих современных высокопрофессиональных музыкантов наблюдается тенденция к «разрыхлению» мышц губ, стремление играть на «дрожжевых губах», играть «с отдувом на губы» и даже допуская попадание воздуха за щеки.

Некоторые из этих приемов еще не «канонизированы» нашей официальной методикой. Однако они заслуживают пристального внимания, потому что применяющие их музыканты, как правило, демонстрируют очень высокий уровень исполнительского мастерства².

Дальнейшее развитие искусства игры на духовых инструментах покажет, во что выльются эти тенденции. Во всяком случае уже сегодня ясно, что перенапряженный, «жилистый», «пересушенный» амбушюр не даст хорошего звука. Без свободных губ, без концентрации эластичной мякоти губ в области звуковозбуждения невозможно получить сочный, «мясистый», а в тихих нюансах — бархатный звук. Именно к амбушюру следует в первую очередь отнести известные слова Маджио: «Если музыкант играет расслабленно, свободно, вы узнаете его по звуку»³.

Но как сочетать свободу губ с извлечением звуков высокой тесситуры?

¹ Wick D. Trombone Technique. — London, 1971. — P. 23.

² Автор настоящей книги в своей педагогической практике не борется с небольшим пузырем за щекой ученика. По его наблюдениям, небольшой пузырь за щекой не мешает игре на фаготе в среднем и нижнем регистрах. Более того он нередко свидетельствует о свободе губного аппарата, обеспечивающей хорошее звучание инструмента. В верхнем регистре, требующем большого давления струи и напряжения мышц амбушюра, пузыри исчезают сами собой.

³ Macbetu C. The Original Louis Madgio System for Brass.

Совершенно очевидно, что в этой тесситуре потребуются и прижим и напряжение мышц, “дрожжевыми” губами здесь не обойтись. Однако и в этом случае следует избегать “силовой игры”, и в этом случае необходимо по возможности сохранять ту установку и эластичность губ, которая сформировалась в более низких регистрах. Сделать это можно только с активной помощью всех компонентов тесситурной техники музыканта духовика¹.

МЕТОДИКА ПОСТАНОВКИ АМБУШЮРА

Постановка амбушюра представляет собой достаточно сложный и длительный процесс. Для того чтобы он протекал безболезненно и плодотворно, необходимо придерживаться принципа последовательной надстройки одних навыков над другими.

Начинать формирование амбушюра следует без инструмента. Пользуясь пояснениями педагога и визуальным контролем с помощью зеркала, учащийся усваивает правильную форму губного аппарата, правильное положение губ относительно зубов, относительное положение челюстей, состояние подбородка и другие элементы амбушюра.

Следующим этапом (тоже дозвуковым) является постановка мундштука (пока без инструмента) на правильно сформированных губах. С целью закладывания основ будущего свободного амбушюра целесообразно уже на этом этапе рекомендовать ученику не мундштук подносить к губам, а губы к мундштуку, удерживаемому рукой. Тростевики на этом этапе учатся правильно формировать губы вокруг трости, кларнетисты — вокруг трости, закрепленной на мундштуке. На этом этапе могут возникнуть некоторые отклонения от нормы. Педагог должен обязательно их устранить и только после устранения переходить к следующему этапу.

Теперь ученик извлекает звуки на одном мундштуке (или трости), кларнетисты — на мундштуке с тростью. И в это время могут возникнуть отклонения от правильных принципов постановки губ, казалось бы уже усвоенных учащимся. Вновь и педагогу, и ученику необходимо терпеливо работать до тех пор, пока все элементы амбушюра не вернутся в норму.

Наступает время извлекать первые звуки уже на инструменте (юные фаготисты перед этим могут поупражняться в игре на трости, надетой на эс, а кларнетисты на мундштуке с бочонком).

¹ Некоторые компоненты тесситурной техники рассматривались нами в уже изложенном материале, в полной совокупности они приводятся в главе “Интонация”

Начинать упражнения на инструменте следует в выдержанных, но не очень продолжительных, отдельных звуках в среднем регистре. Практика показывает, что лучшими для начинающих являются следующие звуки: на флейте — *соль* первой октавы, на гобое — *си* и *соль* первой октавы, на кларнете — *соль* первой октавы, на фаготе — *до* малой октавы, на валторне, трубе, корнете, теноре и баритоне — *соль* или *до* первой октавы, на тубе in B — *си-бемоль* большой октавы. Эти звуки не требуют больших усилий амбушюра, извлекаются сравнительно легко, аппликатура их не только проста и удобна, но и позволяет без больших усилий сообщать инструменту правильное устойчивое положение.

Дальнейшее развитие амбушюра осуществляется за счет последовательного продвижения по звукоряду вверх и вниз. И на этом этапе крайне нежелательна спешка и торопливость. “Легкий амбушюр, — отмечал М. Табаков, — вырабатывается временем и правильной системой занятий”¹. Особой осторожности и терпения требует освоение верхнего регистра. Каждую очередную ступень верхней половины звукоряда необходимо тщательно осваивать и закреплять².

Продвигаясь вверх, не следует пренебрегать и нижним регистром. “Практика показывает, что неравномерное освоение регистров (пренебрежение к нижнему) приводит к тому, что исполнитель, приспособив свои губы к игре в верхнем регистре, теряет нижний... не может играть в нижнем регистре без особых затруднений и приспособлений амбушюра к отдельным звукам”³.

Период освоения каждой новой ступени продолжается до тех пор, пока губной аппарат молодого музыканта не адаптируется к новой тесситуре, пока не укрепятся соответствующие мышцы амбушюра, пока педагогом не будут устранены все те искажения в губном аппарате ученика, которые, как правило, при этом возникают. Лишь после этого целесообразно совершать очередной шаг (вверх или вниз) по звукоряду инструмента.

Так же последовательно решаются и другие задачи, встающие перед молодым музыкантом, формирующим амбушюр. Первые упражнения должны состоять из отдельных звуков и небольших

¹ Табаков М. Первоначальная прогрессивная школа для трубы. — Ч. I. — М., 1946. — С. 10.

² Принцип постепенности в развитии амбушюра требует от педагога-тростевика регулярного контроля за тростью ученика. Последняя не должна быть крепкой, своевременно регулироваться и заменяться.

³ Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. — М, 1965. — С. 88.

фраз в самом удобном регистре. По мере формирования навыков и укрепления мышц амбушюра сложность предлагаемого материала возрастает. Растет продолжительность музыкальных фраз и размеры упражнений, появляются интервальные скачки и простейшие динамические задания, разнообразятся штрихи и т. д.

Последовательно нужно устранять и обнаруживаемые в губном аппарате ученика недостатки. Делать сразу много замечаний не целесообразно. Сначала он должен сосредоточить свое внимание на каком-нибудь одном недостатке; после его устранения в фокус внимания попадает следующий, который также быстро ликвидируется и т. д.

Важнейшим принципом методики постановки губного аппарата является обязательный учет индивидуальных данных каждого ученика. Различными могут быть прикус, расположение зубов относительно вертикальной оси лица, относительная и абсолютная полнота губ, возможные искривления отдельных зубов, косое смыкание губ. Существуют и скрытые, невидимые глазу педагога особенности строения губ: различия в направлении мышечных волокон, особенности иннервации, кровоснабжения. Все это необходимо учитывать и, формируя амбушюр, в каждом отдельном случае искать индивидуальный подход.

В том случае, если прикус музыканта соответствует норме (верхние зубы немного выступают вперед относительно нижних зубов), нижняя челюсть и инструмент сохраняют естественное положение. Если верхняя челюсть сильно выступает вперед относительно нижней челюсти (верхняя прогнатия), необходимо нижнюю челюсть несколько выдвинуть вперед, а раструб инструмента опустить. Если же вперед выступает нижняя челюсть (нижняя прогнатия), нижняя челюсть отодвигается назад, а раструб инструмента приподнимается. На кларнете при правильном прикусе возможна игра на мундштуке как с короткой, так и с длинной пастью. При нижней прогнатии легче играть на мундштуке с длинной пастью.

Не всегда следует добиваться расположения мундштука или трости строго по середине губ. В том случае если в расположении зубов есть отклонение от вертикальной оси лица или искривлены передние зубы, можно несколько сдвинуть мундштук или трость в сторону с тем, чтобы они заняли удобное положение относительно зубов.

Существуют и другие индивидуальные особенности в строении губного аппарата, которые обязательно должны учитываться педагогом при формировании амбушюра ученика, подборе мундштуков, изготовлении и регулировке тростей.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТАНОВКИ АМБУШЮРА НА РАЗЛИЧНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Выше мы изложили общие принципы формирования аппарата музыканта-духовика. Наряду с общими существуют индивидуальные особенности постановки, отражающие специфику игры на том или ином духовом инструменте. В самых общих чертах они сводятся к следующему.

ФЛЕЙТА. Головка флейты располагается таким образом, чтобы лабиальное отверстие находилось против середины губ. Губки головки, располагаясь параллельно разрезу губ музыканта, прикладываются к нижней губе на уровне основания нижних зубов. Слегка растянутые и напряженные губы образуют между собой щель. Степень напряжения губ должна соответствовать силе выдыхаемой струи. Выдвинутый кончик языка закрывает щель в губах. В момент атаки язык, отодвигаясь, открывает щель; воздух выходя из щели, рассекается об острый край отверстия, в результате чего возникает звук. Выдыхаемая струя должна направляться на середину отверстия головки. Несовпадение положения щели между губами с отверстием отрицательно отражается на интонации и тембре получаемого звука. Посылаемая в инструмент струя должна быть достаточно упругой.

ГОБОЙ. Губы, ориентированные на О-образное положение, немного подворачиваются на зубы. На середину нижней губы (примерно до глазури) помещается трость, затем она прикрывается верхней. Сблизившиеся губы концентрично охватывают трость. Язык, располагаясь таким образом, чтобы его кончик касался основания передних зубов нижней челюсти, перекрывает доступ воздуху в трость. В момент атаки он вместе с посылом дыхания отодвигается назад и вниз. Так возникает звук.

КЛАРНЕТ. Губы принимают О-образную форму. Трость опирается на нижнюю несколько подвернутую на зубы губу. Верхние зубы располагаются прямо на мундштуке. Верхняя губа без подворота на зубы прикрывает их снаружи, плотно облегает мундштук и, смыкаясь с нижней губой в углах рта, не позволяет воздуху прорываться мимо мундштука. Положение и работа языка во время атаки такие же, как при игре на гобое. Подбородок остается гладким и не тянется вверх.

САКСОФОН. В общих чертах, принцип постановки такой же, как на кларнете.

ФАГОТ. Принцип постановки такой же, как на кларнете. Только верхняя губа, охватывающая трость сверху, тоже слегка подвернута на зубы.

МЕДНЫЕ ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ. Губы принимают собранное положение. Мундштук помещается под носом и, медленно опускаясь, располагается на губах таким образом, чтобы чуть большая его часть (три пятых) приходилась на верхнюю губу. Кончик языка слегка касается внутренней кромки сложенных губ или края передних зубов. В момент атаки он перемещается вниз и чуть назад.

ГЛАВА 4 ДЫХАНИЕ

АНАТОМО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДЫХАНИЯ

Дыхание служит человеку для газообмена между организмом и окружающей средой. Газообмен осуществляется в легких при помощи крови.

Кровь, поступающая в легкие, называется венозной. В легких она отдает углекислый газ и насыщается кислородом, превращаясь тем самым в артериальную кровь. Артериальная кровь несет мышечным тканям организма питательные вещества и кислород, который необходим для окисления питательных веществ. Благодаря окислению организм усваивает питательные вещества, доставляемые кровью. При этом образуются продукты распада (главным из которых является углекислый газ), подлежащие удалению из организма. Эту функцию тоже выполняет кровь. Отдавая кислород и насыщаясь углекислым газом и другими продуктами распада, артериальная кровь превращается в венозную и в этом виде поступает в правое сердце. Оттуда она направляется в легкие, где очищается и, насытившись кислородом, вновь становится пригодной для выполнения своих артериальных функций.

При физиологическом вдохе атмосферный воздух попадает сначала в носовую полость, затем через носоглотку и гортань в трахею, или дыхательное горло. Дыхательное горло в области легких делится на левый и правый бронхи, которые затем многократно делятся, составляя бронхиальное дерево легких. Разветвления первого порядка делятся в свою очередь на менее крупные разветвления второго порядка, затем разветвления третьего по-

рядка и, наконец, на мельчайшие разветвления, называемые бронхиолами. Из бронхиол воздух попадает в мельчайшие легочные пузырьки альвеолы. Именно здесь и происходит газообмен (рис. 11).

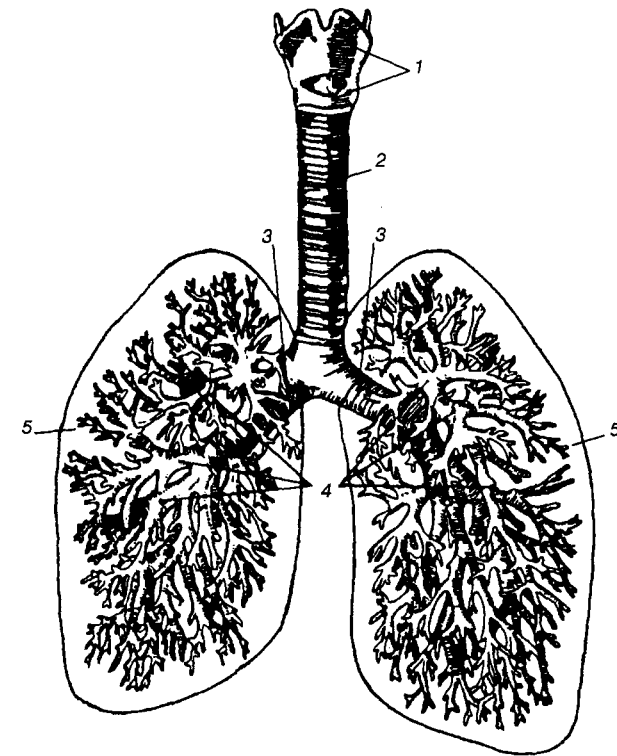


Рис. 11. Схема дыхательных органов

1 — гортань; 2 — дыхательное горло; 3 — бронхи;
4 — бронхиальное дерево; 5 — легкие

Трахея и главные бронхи состоят из хрящевых полуколец, не замкнутых сзади, которые не дают спадать стенкам воздухоносных путей. Незамкнутые участки полуколец состоят только из гладких мышц, расположенных по всей окружности бронхов. По мере утоньшения бронхов хрящевая ткань принимает вид отдельных пластинок, а в мелких бронхах и бронхиолах ее вовсе нет, поэтому просвет воздухоносных путей периферийных отделов бронхиаль-

ного дерева целиком поддерживается тонусом гладких мышц, которые сокращаясь могут полностью выключить отдельные участки легких из дыхательного процесса. На более крупные бронхи, где есть хрящевые ткани, влияние гладких мышц может выразиться только в увеличении или уменьшении просвета.

Ткань легких состоит из эластичных волокон, напоминающих губку, которые вместе с гладкой мускулатурой бронхов сообщают легким упругость и то замечательное свойство, которое именуется в физиологии "эластической тягой легких". Расположены легкие в герметически закрытой грудной полости, ограниченной стенками грудной клетки и диафрагмой. Оба легких снаружи покрыты особой оболочкой — плеврой. Такая же оболочка покрывает и внутренние стенки грудной полости. В пространстве между легкими и грудной клеткой воздух разрежен. Вследствие одностороннего воздушного давления, действующего на легкие лишь изнутри, последние всегда тесно прижимаются к внутренним стенкам грудной клетки и пассивно следуют за ними во время всех их дыхательных движений. Когда грудная клетка расширяется, легкие, обладающие большой эластичностью, тоже расширяются занимая это расширившееся пространство. Благодаря расширению легких давление воздуха в них опускается ниже атмосферного, в результате чего они и заполняются воздухом. Во время выдоха грудная клетка, уменьшаясь в объеме, воздействует на легкие и легкие сжимаются. Благодаря этому давление в них становится выше атмосферного, и воздух выталкивается наружу (происходит выдох).

Спокойный вдох осуществляется за счет работы следующих мышц: наружных межреберных; мышц, поднимающих ребра, и диафрагмы. При форсированном вдохе дополнительно к перечисленным в работу включаются следующие мышцы: широчайшая мышца спины, верхние задние зубчатые, большие и малые грудные, лестничные, трапециевидные, ромбовидные и некоторые другие. При вдохе увеличение объема грудной клетки совершается за счет опускания диафрагмы, поднятия ребер и расширения межреберных промежутков. Подъем ребер увеличивает объем грудной клетки, потому что в спокойном состоянии ребра слегка наклонены вниз.

Спокойный выдох осуществляется в значительной мере пассивно вследствие тяжести грудной клетки и эластической тяги легких. Некоторое участие в нем могут принимать мышцы-выдыхатели: внутренние межреберные мышцы и мышцы брюш-

ного пресса. Форсированный выдох осуществляется за счет активной работы уже упоминавшихся мышц-выдыхателей, к которым подключается еще целый ряд дополнительных: нижние задние зубчатые, нижняя часть подвздошно-реберных, поперечные мышцы груди и др. Уменьшение объема грудной клетки достигается перемещением диафрагмы вверх, опусканием ребер и сужением межреберных промежутков.

Все дыхательные мышцы человека образуют две группы мышц-антагонистов: вдыхательные и выдыхательные. Их работа осуществляется по закону Дюшена. Согласно этому закону, всякое сложное движение предполагает напряжение одних мышц при постепенном расслаблении других. Расслабляющиеся мышцы постепенно уступают сокращающимся, благодаря чему движение становится плавным и хорошо регулируемым.

С точки зрения исполнительства на духовых инструментах, особого внимания заслуживает работа диафрагмы и мышц брюшного пресса. Диафрагмой называют грудно-брюшную перегородку, которая прикреплена к краям нижнего отверстия грудной клетки и отделяет грудную полость от брюшной (рис. 12).

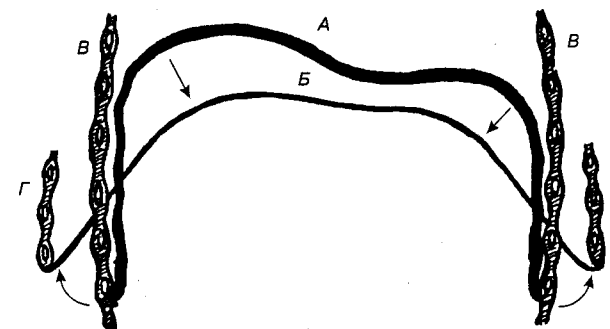


Рис. 12. Схематическое изображение дыхательных функций диафрагмы А — положение диафрагмы при выдохе; Б — положение диафрагмы при вдохе; В — положение ребер при выдохе; Г — положение ребер при вдохе

Диафрагма представляет собой довольно сильную плоскую мышцу, выпуклую кверху в виде свода. В середине она имеет форму двух куполов; причем правый купол несколько больше левого. Во время вдоха диафрагма, сокращаясь, опускается вниз, увеличивая объем грудной клетки в вертикальном направлении. При этом она давит на органы брюшной полости, которые, в свою

очередь, воздействуют на стенки брюшной полости, заставляя их несколько выпячиваться. Во время выдоха мышцы брюшного пресса, сокращаясь, давят на брюшные органы, а они, оттягиваясь, вверх, — на диафрагму. Диафрагма, поднимаясь, воздействует на легкие, заставляя их сжиматься.

Диафрагма и брюшной пресс образуют важнейшую группу дыхательных мышц, оказывающую огромное воздействие на исполнительское дыхание духовика. В результате движений диафрагмы осуществляется основной объем вентиляции нижних долей легких и 40-50 % вентиляции верхних долей, которая в основном обеспечивается реберно-грудным механизмом. Опускание диафрагмы на 1 см. соответствует увеличению емкости легких на 250-300 см³. При вдохе же диафрагма может опускаться на 3, 4 и более см. Некоторые ее участки способны опускаться на 8 и даже 11 см.

В диафрагме различают грудинную, реберную и поясничную части, способные функционировать как одновременно, так и порознь, что обуславливается степенью участия диафрагмы в различных типах дыхания. В одних случаях может преимущественно сокращаться поясничная часть диафрагмы, в других — реберная и грудинная части; при этом диафрагма, в зависимости от активизации той или иной ее части, может несколько сдвигаться вперед или назад. Все эти движения диафрагмы, оказывающие активное воздействие на работу легких, можно произвольно регулировать при помощи других дыхательных мышц.

Диафрагма является внутренней мышцей, основная ее функция заключается в вентиляции легких. Она бедна рецепторами, поэтому мы ее не ощущаем (как и другие чисто внутренние мышцы, например, сердце). Вопреки распространенному среди духовиков мнению, деятельность диафрагмы преимущественно автономна и у большинства людей мало зависит от высших этажей ЦНС. Ее сокращение наступает и при произвольно вызванном вдохе. Однако произвольное управление диафрагмой как отдельной мышцей, как правило, невозможно.

В отличие от диафрагмы, функции остальных поперечно-полосатых дыхательных мышц не ограничены дыханием. Эти мышцы принимают участие в движениях тела, в позно-тонических рефлексах (рефлексах, изменяющих тонус мышц при изменениях положения тела в пространстве). В них много проприоцепторов¹,

¹ Проприоцепторы — группа рецепторов мышц, сухожилий и суставов, информирующая ЦНС о положении различных отделов тела.

благодаря чему мы их хорошо ощущаем. У человека они находятся под прямым произвольным контролем.

Хуже всего поддается исследованию работа гладкой мускулатуры. Это обстоятельство, по-видимому, явилось причиной тех противоречий, которые существуют в выводах ученых, исследовавших функции гладкой мускулатуры бронхов. Так, в 30-х годах XX века советский ученый Л.Работнов, изучавший дыхание вокалистов, выдвинул гипотезу, согласно которой у выдающихся певцов (в том числе и у Ф.Шаляпина) исполнительское дыхание осуществляется не столько за счет работы внешней дыхательной мускулатуры, сколько за счет работы гладкой мускулатуры бронхов. Это дыхание Работнов назвал “парадоксальным” и считал его тем идеалом, к которому должны стремиться все вокалисты¹. Гипотеза Л.Работнова вызвала широкий резонанс, споры о ней не затихают до наших дней. Мнение большинства современных физиологов склоняется не в пользу ее состоятельности. Исследования последних десятилетий показали, что важнейшей функцией гладкой мускулатуры бронхов является регулировка дыхания². В зависимости от потребностей организма в данный момент гладкая мускулатура регулирует просвет бронхов и тем самым регулирует активность газообмена. Когда человек бежит, бронхи максимально раскрыты для достижения наилучшей вентиляции; когда человек спит, они сужены, а некоторые отделы легких вообще почти выключены из дыхания.

СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА

Исполнительское дыхание духовика существенно отличается от физиологического. Вот суть их основных различий.

1. Физиологическое дыхание непроизвольно. Исполнительское же совершается не только произвольно, но и требует от музыканта подлинно виртуозного управления.

2. Объем исполнительского дыхания значительно превосходит объем физиологического. Если при физиологическом вдохе человек вдыхает в среднем 500 см³ воздуха, то во время игры на духовом инструменте очень часто использует всю жизненную емкость своих легких (3500 см³ и больше).

¹ См.: Работнов Л. Основы физиологии и патологии голоса певцов. — М.-Л., 1932.

² См.: М.Сергиевский и А.Борисова. О некоторых особенностях дыхания певцов. // Развитие детского голоса. — М., 1963; Жинкин Н. Механизмы речи. — М., 1958.

3. В отличие от физиологического дыхания, исполнительское неритмично: обе его фазы совершаются вынужденно произвольно в соответствии с характером построения исполняемых музыкальных фраз. В спокойном физиологическом дыхании продолжительности фаз вдоха и выдоха почти равны (время вдоха относится ко времени выдоха примерно как 4:5). В исполнительском же дыхании асимметричность вдоха и выдоха проявляется в гораздо большей степени (как 1:20 и даже 1:40).

4. Физиологический вдох осуществляется, как правило, через нос. Во время игры на духовом инструменте вдох производится главным образом через рот.

5. Физиологический выдох носит пассивный характер и осуществляется бесконтрольно. Исполнительский же, осуществляемый на опоре, расходуется экономно. В условиях определенного сопротивления со стороны трости или губ музыканта он требует достаточно больших усилий дыхательных мышц, особенно увеличивающихся при извлечении высоких звуков в громких нюансах. Как показывают полученные нами монограммы, давление во рту духовика в подобных случаях может подниматься до 800 мм водяного столба.

Таким образом, в отличие от физиологического, исполнительское дыхание связано с большим расходом физических сил. Высокая техника дыхания необходима не только для достижения исполнительского мастерства, но и для сохранения здоровья.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВДОХ

Изучение дыхания человека показало, что люди дышат по-разному. Некоторые при вдохе набирают воздух преимущественно в верхние части легких. Этот тип дыхания получил название *грудное*, или *костальное*. Другие набирают воздух преимущественно в нижние части легких. Такое дыхание называется *брюшным*, *диафрагмальным*, или *абдоминальным*. Иные же при вдохе наполняют воздухом и верхние, и нижние отделы легких. Это дыхание называют *смешанным*, *грудо-брюшным*, *грудо-диафрагмальным*, или *косто-абдоминальным*.

Строго говоря, не совсем правомерно определять тип дыхания только по характеру вдоха. Человек может вдохнуть воздух грудью, затем как бы переместить его вниз и сделать брюшной выдох. Можно допустить и обратный случай, когда брюшной вдох сочетается с грудным выдохом. Возможны и другие вариан-

ты сочетания вдоха и выдоха¹. Однако в жизни подобные случаи встречаются чрезвычайно редко. Как правило, характер вдоха предопределяет и характер выдоха. Поэтому практически можно без больших погрешностей определять тип дыхания по характеру вдоха.

По свидетельству ученых, наиболее распространен смешанный тип физиологического дыхания. Реже встречается грудной тип. Еще реже можно встретить брюшное физиологическое дыхание². Следует отметить, что чистых типов грудного и брюшного дыхания в природе не существует. Как правило, они носят в какой-то степени смешанный характер. Говоря о грудном или брюшном дыхании, мы имеем ввиду дыхание, в котором в первом случае преимущественно участвуют верхние отделы легких, а во втором случае — нижние отделы.

Тип физиологического дыхания может зависеть то пола, возраста, характера голоса и даже профессии. Грудное дыхание чаще встречается у женщин. У мужчин, обладающих низким голосом, как правило, отмечается глубокое дыхание. У лиц тяжелого физического труда преобладает низкое дыхание, у лиц умственного труда — более высокое³.

Прежде чем отметить на вопрос, каким типом дыхания целесообразно пользоваться при игре на духовом инструменте, следует более подробно рассмотреть каждый из них, определяя их достоинства и недостатки.

Грудной вдох осуществляется главным образом за счет поднятия грудной клетки. При этом поднимаются ключицы и плечи, а живот подтягивается.

Грудное дыхание некогда имело большую популярность как у вокалистов, так и у исполнителей на духовых инструментах. Грудным дыханием пользовались воспитанники итальянской школы пения (в частности, такое дыхание рекомендовалось «Великой болонской школой»)⁴. Авторы многих духовых методических трудов также рассматривали грудное как оптимальный вариант исполнительского дыхания. Так, известный немецкий флейтист XVIII века И.Кванц рекомендует перед концом вдоха «сильно расширить

¹ В данном случае речь идет об игровых ощущениях и технике исполнительского вдоха и выдоха.

² См.: Сергиевский В., Борисова А. О некоторых особенностях дыхания певца. // Развитие детского голоса — М., 1963.

³ См.: Фомичев М.И. Основы фонологии. — Л., 1949. — С. 50.

⁴ Дмитриев Л. Основы вокальной методики. — М., 1968. — С. 253.

шею и грудь, высоко поднять плечи”¹. В том же духе выдерживаются рекомендации многих других методистов-духовиков XVIII, XIX и даже начала XX века. К примеру, Ф.Шоллар указывает, что во время игры необходимо “стоять прямо, живот втянуть, грудь и шею расширить, а плечи высоко поднять”².

В дальнейшем, по мере изменения характера требований, предъявляемых вокалу и духовому исполнительству, с одной стороны, и формирования правильных анатомо-физиологических представлений, с другой, отношение к грудному дыханию изменилось. В настоящее время подавляющее большинство музыкантов-духовиков и вокалистов считает нежелательным использование грудного дыхания в качестве исполнительского.

Подобное отношение к грудному дыханию представляется нам вполне правомочным по следующим соображениям. Во-первых, легкие имеют коническую форму, суживающуюся кверху. Во время грудного дыхания активное участие в газообмене принимают более узкие верхние части легких, в то время как более объемные нижние части остаются менее активными. Совершенно очевидно, что это физиологически не выгодно.

Во-вторых, нормальный газообмен в легких требует такой вентиляции каждого участка легкого, которая соответствует кровотоку в данном участке. А кровоток в нижних участках легких значительно превосходит кровоток верхних участков. Следовательно, и с этой точки зрения, преимущественная вентиляция верхних частей легких не целесообразна.

Существуют и другие аргументы, свидетельствующие не в пользу грудного дыхания. Последнее связано с неравномерной нагрузкой дыхательной мускулатуры. Большим его недостатком является пассивность диафрагмы и брюшного пресса. Высокое положение диафрагмы, характерное для этого типа дыхания, ограничивает объем вдоха, а ее неподвижность оказывает отрицательное воздействие на здоровье музыканта. Выдох грудного дыхания не может достигать необходимых интенсивности и тонкой регуляции, так как в нем не принимают участие сильные и обладающие большой подвижностью мышцы брюшного пресса.

Брюшной вдох осуществляется в основном за счет опускания диафрагмы при относительно неподвижной грудной клетке. При этом вдохе несколько выпячивается нижняя стенка живота.

¹ Quantz J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. — Berlin, 1753. — Faksimile — Nachdruck. — Kassel, 1983. — 6.Paragraph; Rüdiger W. Die musikalische Atem. — Aaran, Schweiz, 1995. — S. 59.

² Шоллар Ф. Школа для валторны. — Лейпциг, 1910.

Когда в середине XIX века легкий, блестящий колоратурный стиль уступил место новому стилю героической оперы, вокальная методика резко изменила свои взгляды на дыхание, в результате чего грудной тип дыхания стал вытесняться брюшным. Уже в 60-х годах этого столетия в среде вокалистов наблюдалось бурное увлечение брюшным дыханием, которое нередко принимало крайние и даже курьезные формы. Например, педагоги садились на грудь ученику и заставляли его в таком положении петь.

В дальнейшем симпатии вокалистов стали склоняться в пользу смешанного дыхания. Однако, в отличие от грудного, брюшной тип дыхания сохранил своих сторонников до наших дней. Ярыми апологетами брюшного дыхания являются известный исследователь вокала доктор Л.Работнов (видевший в регуляции выдоха мышцами низа живота и неподвижной грудной клетке обязательное условие осуществления “парадоксального дыхания”), вокальные педагоги и методисты К.Злобин, П.Органов, А.Яковлев, И.Прянишников, великие итальянские певцы прошлого М.Баттистини, Б.Джилли, вокалисты XX в., солисты театра Ла-Скала С.Брускантини, Р.Панераи, И.Винко и многие другие¹.

В среде исполнителей на духовых инструментах брюшное дыхание пользуется гораздо меньшим распространением, так как специфика духового исполнительства требует большого объема вдоха. Однако и среди музыкантов-духовиков все еще встречаются сторонники чисто брюшного дыхания. Так, профессор М.Адамов и его ассистент В.Ковальский в своей работе “Об эмфиземе легких у музыкантов-духовиков и о постановке дыхания при игре на духовых инструментах” усиленно рекомендуют играющим на широко-мундштучных амбушюрных инструментах (тубе, геликоне и др.) и гобое во всех случаях пользоваться только диафрагмальным типом дыхания². Украинский ученый, профессор Харьковского института искусств И.Якустиди в своей диссертации “К вопросу о формировании губного аппарата валторниста” также расценивает брюшное дыхание как оптимальный вариант исполнительского дыхания валторниста³.

¹ См.: Работнов Л. Основы физиологии и патологии голоса певцов. — М.-Л., 1932; Злобин К. Физиология пения в профилактике заболеваний голосового аппарата. — М.-Л., 1958; Органов П. Певческий голос и методика его постановки. — М.-Л., 1961; Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки. — М., 1962; Дмитриев Л. Солисты театра Ла-Скала о дыхании в пении //Труды ГМПИ им. Гнесиных. — Вып. IX. — М., 1970.

² См.: Труды Томского мединститута. — Вып. 1-3. — Томск, 1933.

³ Якустиди И. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — К., 1983.

Брюшное дыхание обладает рядом достоинств. Брюшной вдох благодаря высокой подвижности диафрагмы способен осуществляться легко и быстро. Сильные и подвижные мышцы брюшного пресса могут обеспечить интенсивность и хорошую регуляцию выдоха. Брюшной вдох, как правило, не приводит к зажиму горла, скованности языка и нижней челюсти, что положительным образом отражается на тембре и выразительности звучания духового инструмента. Интенсивное кровоснабжение нижних отделов легких сочетается с адекватной вентиляцией. Высокая подвижность диафрагмы оказывает благотворное воздействие на здоровье музыканта. Во время выдоха диафрагма, уменьшая внутриплевральное давление, содействует заполнению венозной кровью правых отделов сердца; надавливая же на печень, селезенку и брюшные органы, она, действуя по принципу насоса, способствует оттоку из них венозной крови. Не случайно диафрагму называют «вторым венозным сердцем»¹. Экскурсии диафрагмы оказывают благотворное воздействие и на органы пищеварения. Массируя желудок и кишечник, диафрагма улучшает процесс пищеварения. Как свидетельствует современная медицина, снижение тонуса диафрагмы приводит к увеличению количества воздуха в желудке и кишечнике, вздутию живота и другим неприятным последствиям.

К недостаткам брюшного дыхания следует отнести пассивность грудных дыхательных мышц, которая приводит к неравномерному заполнению легких воздухом (воздух попадает, главным образом, в нижние отделы легких). В силу этих обстоятельств брюшной вдох не отличается большим объемом и оказывается неспособным обеспечить хорошую вентиляцию верхним отделам легких.

Недостатки брюшного дыхания не позволяют рекомендовать его в качестве основного дыхания духовика. Применять его целесообразно лишь в тех случаях, когда в условиях ограниченного времени необходим быстрый подхват дыхания.

Смешанный, или грудно-брюшной, вдох осуществляется за счет большого расширения грудной клетки как в поперечном, так и в продольном (вертикальном) направлениях. Подобное расширение грудной клетки достигается опусканием диафрагмы, поднятием ребер и расширением межреберных промежутков.

¹ Залманов А. Тайная мудрость человеческого организма. — М.-Л., 1966. — С. 29.

Смешанное дыхание обладая почти всеми достоинствами брюшного дыхания, способно вместе с тем обеспечить значительно больший объем вдоха, усиленный газообмен во всех участках легких, равномерное распределение нагрузки на все дыхательные мышцы и хорошую регуляцию выдоха. Как уже говорилось выше, полнота кровоснабжения того или иного участка легкого зависит от активности его вентиляции. Кровоснабжение невентилируемых участков перекрывается мышцами легочных артерий. По мере улучшения вентиляции улучшается и кровоток. В силу этих причин грудно-брюшное дыхание обеспечивает не только равномерную и достаточно полную вентиляцию всех частей легких, но и такое же полное и равномерное их кровоснабжение. Не случайно физиологи называют этот тип дыхания *полным*, или *гармоничным*. Являясь наиболее естественным и самым распространенным типом физиологического дыхания, смешанное дыхание расценивается подавляющим большинством современных вокалистов и музыкантов-духовиков как оптимальный вариант исполнительского дыхания.

В среде исполнителей на духовых инструментах встречаются различные модификации смешанного дыхания, которым практика присваивает самые различные названия: «высокое смешанное дыхание», «низкое смешанное дыхание», «полное и неполное», «боковое», «спинно-боковое» и другие. Их своеобразие, как правило, определяется различной степенью участия диафрагмы и ребер грудной клетки. К примеру, низкое смешанное дыхание приближается к брюшному. В этом случае наблюдается только опускание диафрагмы и расширение нижних ребер без поднятия грудной клетки. В высоком смешанном дыхании уже наблюдается не только расширение нижних ребер, (по вокальной терминологии, — «певческого пояса»), но и значительный подъем грудной клетки. В отдельных случаях при этом могут подниматься и плечи. Многие педагоги, наблюдая подобные симптомы у своих учеников, проявляют беспокойство, полагая, что их подопечные усвоили грудное дыхание. Думается, что эти опасения в подобных случаях не всегда имеют под собой достаточные основания. Прежде чем признать какие-то меры, следует убедиться в том, что ученик действительно усвоил грудное дыхание: ведь некоторый подъем плеч может иметь место и в конце глубокого смешанного вдоха. В таком случае в этом подъеме нет ничего предосудительного, хотя лучше плечи не поднимать.

Специфика духового исполнительства, как правило, требует достаточно большого объема вдоха. Поэтому духовикам необхо-

димо овладевать полным грудно-брюшным дыханием, при котором возникает ощущение того, что воздух попадает не только в грудь и живот, но также в спину и бока.

Мы подчеркиваем, что в данном случае речь идет только об игровых ощущениях, которые, как известно, часто бывают весьма далекими от истинной анатомо-физиологической картины дыхательных движений. Тем не менее развивать подобные ощущения целесообразно по следующим соображениям. Различные участки диафрагмы могут действовать изолированно и самостоятельно: в одних случаях преимущественно может сокращаться поясничная часть, в других — реберная или грудная части. Наибольшую амплитуду движений имеют поясничная часть (до 11 см) и грудная часть (до 8 см). Все эти движения можно регулировать при помощи внешних дыхательных мышц. Для того чтобы увеличить глубину вдоха, исполнитель должен научиться при помощи соответствующих дыхательных мышц вовлекать в активную работу реберную и поясничную части диафрагмы. Активные экскурсии грудной и поясничной частей диафрагмы вызывают у духовика ощущение попадания воздуха в бока и в спину. В силу этих обстоятельств подобные ощущения и помогают музыканту-духовику выработать глубокое, полное грудно-брюшное дыхание.

Спорным моментом в грудно-брюшном дыхании является вопрос: следует ли во время грудно-брюшного вдоха подтягивать низ живота. Сторонники традиционной точки зрения полагают, что такое подтягивание необходимо. В последние годы все большую популярность среди духовиков приобретает другая точка зрения, согласно которой подтягивать низ живота во время вдоха нецелесообразно¹. На наш взгляд, последний тип смешанного дыхания (назовем его полным грудно-брюшным) обладает весьма серьезными достоинствами. Не препятствуя внутренностям брюшной полости во время вдоха опускаться вниз и тем самым позволяя диафрагме совершать экскурсии большой амплитуды, этот тип дыхания в сочетании с ощущением попадания воздуха в бока и в спину обеспечивает очень большой объем вдоха. Характерное для этого дыхания ощущение полной опоры, как бы идущей с самого низа дыхательных путей, создает условия для тонкой регуляции выдоха.

¹ Впервые в советской литературе этот тип дыхания был описан Ю. Должиковым. См. его статью "Техника дыхания флейтиста" в кн.: Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М., 1983.

Смешанное дыхание с подтягиванием нижней стенки живота, ограничивая амплитуду экскурсий диафрагмы, не может обеспечить такого объема вдоха, каким отличается полное смешанное дыхание. Несколько иначе в этом случае решается проблема опоры дыхания и регуляции выдоха.

Преимущества полного грудно-брюшного дыхания позволяют рассматривать его как наиболее рациональный для игры на духовых инструментах. Противопоказано оно лишь тем музыкантам, кто предрасположен к профессиональному заболеванию духовиков — паховой грыже. Сторонники традиционного грудно-брюшного дыхания считают, что подтягивание нижней стенки живота необходимо для того, чтобы предотвратить развитие этого заболевания. Некоторые из них называют полное грудно-брюшное дыхание "паховым", прозрачно намекая на возможные последствия применения этого типа дыхания.

Данные современной медицины говорят о том, что эти опасения не совсем лишены оснований. Причиной возникновения грыжи является слабость мышечного и связочного аппаратов брюшных стенок, а также рост внутрибрюшного давления. Этот рост наблюдается во время тяжелой физической работы, а также является следствием различного рода натуживаний. Указанное давление может привести к истончению слоев брюшной стенки в области ее слабых мест и выпячиванию их. По данным современных физиологических исследований, в нижней половине живота давление всегда выше атмосферного, в то время как давление непосредственно под диафрагмой может быть не только равным атмосферному, но даже ниже его¹. Вдох полного грудно-брюшного дыхания может благодаря опоре привести к еще большему увеличению внутрибрюшного давления в нижней части живота, а следовательно увеличить опасность возникновения грыжи. Для того чтобы полное грудно-брюшное дыхание не приводило к болезненным последствиям, необходимо позаботиться об укреплении специальными упражнениями мышц нижней стенки живота. В таком случае опасность возникновения заболевания сводится к минимуму. Если у музыканта обнаруживаются симптомы заболевания, необходимо переходить на более высокое грудно-брюшное дыхание, перенося зону опоры вверх (на верхнюю часть брюшного пресса или даже на область солнечного сплетения).

¹ См.: Сергиевский М., Борисова А. О некоторых особенностях дыхания певца. // Развитие детского голоса. — М., 1963. — С. 45.

Несколько слов о дыхании в положении сидя. В принципе оно не отличается от дыхания в положении стоя. Однако некоторые особенности у него есть. Когда стоящий человек садится, внутренности его брюшной полости, а следовательно и диафрагма занимают более высокое положение. Поэтому, когда музыкант садится, позиция дыхания у него несколько повышается. Частота дыхания и жизненная емкость легких в положении сидя несколько меньше таковых в положении стоя.

Игра в положении сидя требует специфических навыков. Тот, кто привык играть (или петь) только стоя, затрудняется это делать в положении сидя. Знаменитый тенор Дель Монако утверждал, что в положении сидя зажимается опора. С другой стороны, оркестровые музыканты-духовики, привыкшие играть сидя, испытывают неудобства, когда играют стоя: в этом положении им труднее создать хорошую опору выдоху. Таким образом, многое зависит от привычки. Духовик должен упражняться как в игре стоя, так и в игре сидя. В таком случае он будет чувствовать себя удобно в обоих положениях.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВЫДОХ

В исполнительском дыхании решающее значение принадлежит выдоху. В противоположность исполнительскому вдоху, в принципе мало чем отличающемуся от физиологического, исполнительский выдох духовика в высшей степени специфичен. От исполнителя он требует не только физических усилий (порой весьма значительных), но и тончайшей регуляции. В отличие от пассивного физиологического выдоха, исполнительский осуществляется, как мы уже говорили, при активном участии вспомогательных мышц выдоха. Их вспомогательный характер определяет значительно большую произвольность управления по сравнению с чисто дыхательной мышцей вдоха — диафрагмой.

Основу исполнительского выдоха составляет *опора*. Слово «опора» заимствовано духовиками из терминологии итальянского вокала. Оно произошло от не совсем точного перевода итальянского слова *appoggiare* (подпора, поддержка). Чувство опоры возникает вследствие обострения антагонизма вдыхательных и выдыхательных мышц. При этом в организме музыканта появляется ощущение несколько напряженного равновесия мышц-антагонистов, ощущение распирающего объема воздуха; в инструмент при этом посылается упругий, сконцентрированный, хорошо контроли-

руемый поток воздуха. Благодаря опертому выдоху каждый звук, извлеченный на духовом инструменте, как бы получает поддержку снизу в виде упругого, сгущенного столба воздуха, опирающегося главным образом на мышцы брюшного пресса.

Благотворность воздействия опоры дыхания на процесс звукообразования хорошо ощущают и вокалисты, и музыканты-духовики. Однако убедительной теории, объясняющей природу этого феномена, до сего времени не существует. Серьезные исследования опоры дыхания вокалиста были проведены советским теоретиком вокала Л.Б.Дмитриевым. Изучая работу голосового аппарата рентгенологическими методами, Дмитриев заметил, что во время исполнительского выдоха на опоре у певцов наблюдается некоторое сужение воздухоносных путей у входа в гортань. Когда певец снимал дыхание с опоры, это сужение исчезало¹. Сужение у входа в гортань, по мнению Дмитриева, отграничивая надсвязочную полость гортани от глотки, создает в этой полости как бы предрупорную камеру (см. главу «Резонаторы»), в которой возникает дополнительное надсвязочное акустическое сопротивление. Благодаря дополнительному акустическому сопротивлению облегчается фаза смыкания связок, в результате чего голосовые связки получают возможность более полно осуществлять фазу размыкания, т. е. колебаться с большей амплитудой. Таким образом, затрачивая одну и ту же энергию, голосовые связки при наличии акустического сопротивления в надсвязочном пространстве будут давать больший акустический эффект. Певец в этом случае получает возможность «петь на дыхании, но не на связках»².

Применительно к вокалу теория Дмитриева представляется достаточно убедительной. Однако она не способна ответить на вопрос, почему опора дыхания оказывает благотворное воздействие на губной аппарат духовика, почему она разгружает его от излишних напряжений, ведь губы располагаются выше этого сужения. В диссертации «Факторы тембра и динамики фагота» автор настоящей книги предложил свою гипотезу акустической природы опоры³. Ис-

¹ Вход в гортань сужается и при ряде других физиологических актов: при кряхтении, натуживании, задержке дыхания, поднятии тяжестей. Не случайно этими аналогиями пользуются многие педагоги, желающие натолкнуть своих учеников на ощущение опоры.

² См.: Дмитриев Л. Об акустической природе некоторых физиологических приспособлений голосового аппарата при пении. // Проблемы акустики. — Т. III. — М., 1955.

³ См.: Апатский В. Факторы тембра и динамики фагота. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — К., 1971. — С. 19.

следуя звуковой аппарат духовика методом рентгенографии, он также обнаружил некоторое сужение в верхней части дыхательных путей музыканта, имевшее место во время исполнительского выдоха на опоре. Это сужение осуществлялось за счет сближения корня языка с задней стенкой глотки (см. рис. 13).

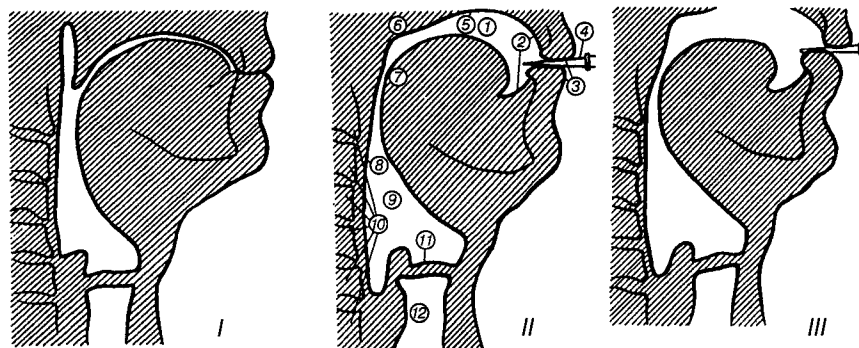


Рис. 13. Рентгенограммы изменений ротоглоточных полостей во время исполнительского выдоха на опоре

I — спокойное физиологическое дыхание; *II* — игра в нюансе *p*; *III* — игра в нюансе *f*
 1 — ротовая полость; 2 — зубы; 3 — губы; 4 — трость; 5 — твердое небо; 6 — мягкое небо; 7 — спинка языка; 8 — задняя стенка глотки; 9 — глоточная полость; 10 — шейные позвонки; 11 — голосовые связки; 12 — полость трахеи

Как мы уже говорили, у исполнителей на духовых инструментах во время игры вся акустическая система состоит из трех элементов, тесно связанных друг с другом: колебаний звуковозбудителя, стоячей звуковой волны в канале инструмента и звуковой волны (с обратной фазой колебаний) в дыхательных путях музыканта. Коль скоро вся система взаимосвязана, всякие изменения в любом из ее элементов должны отражаться на целом. Следовательно и изменения в дыхательных путях музыканта должны отразиться на звуковых волнах в инструменте, т. е. на его звучании. Согласно известному положению акустики, звуковые волны, распространяясь в какой-либо среде, обладают способностью отражаться от границы с средой другой плотности. Такая граница образуется в дыхательном тракте музыканта во время исполнительского вдоха на опоре в месте сближения корня языка с задней стенкой глотки. Воздух в дыхательных путях ниже этой границы обладает большей плотностью, выше границы — меньшей плотностью. Звуковая волна, порожденная звуко-

возбудителем, направляясь в глубь дыхательных путей человека, отражается назад от границы, образуемой средами различной плотности. Сокращение пути пробегаемого волной в дыхательном тракте человека, приводит к некоторому повышению интонации духового инструмента, благодаря чему с губ снимается часть нагрузки¹.

Насколько состоятельна теория опоры, предлагаемая автором, покажет время. Сегодня же можно утверждать, что одну из основных причин благотворного воздействия опоры дыхания на губной аппарат духовика следует искать прежде всего в том повышении позиции звучания духового инструмента, какое имеет место благодаря исполнительскому выдоху на опоре. На первый взгляд, это обстоятельство не представляется существенным: ведь повысить звучание духового инструмента можно и иными путями. Скажем, фаготист с этой целью может поставить более короткий эс или применить более короткие трости, гобоист — укоротить штифт. Однако меры подобного рода не решают проблему верхнего регистра. Как свидетельствует практика, самая большая нагрузка на голосовые связки вокалиста или губной аппарат духовика ложится в том случае, когда приходится извлекать звуки верхнего регистра. Вот здесь то особенно и необходима помощь опоры. По мере повышения тесситуры извлекаемых звуков духовики увеличивают плотность опоры дыхания, что приводит к повышению позиции звучания, а это в свою очередь дает возможность извлекать звук верхней половины звукоряда без чрезмерного напряжения губного аппарата. Таким образом, хорошо поставленное, опертное дыхание позволяет поставить и свободный, незажатый, выносливый и цепкий амбушюр. Музыкант-духовик получает возможность играть на дыхании, но не на губах.

Вторая причина благотворного воздействия опоры дыхания на звучание духового инструмента заключается в ее способности существенно улучшать работу всех резонаторов-усилителей звукового аппарата (подробнее об этом см. в главе “Резонаторы”).

Исследования физиологов показали существование теснейшей рецепторной связи между дыхательными мышцами и остальными органами, принимающими участие в звукообразова-

¹Можно допустить еще одно предположение: сближение корня языка с задней стенкой глотки воздействует на струю дыхания подобно узкому наконечнику приподнятой. Благодаря возникающему сужению возрастает скорость подачи дыхания в полость рта, что и приводит к некоторому повышению позиции звучания.

нии¹. Активизация деятельности всей массы дыхательных мышц, имеющая место во время выдоха на опоре, является мощным физиологическим стимулятором губного аппарата духовика, возбуждающим и повышающим его работоспособность. В этом заключается еще одна причина благотворного воздействия опоры дыхания на аппарат. Справедливость этих выводов подтверждается практикой многих исполнителей на духовых инструментах: "... хороший способ /.../ ослабить напряжение в амбушуре — это создать напряжение в другом месте, например, напрячь брюшную стенку, которая также участвует в процессе игры, — пишет Э.Ротуэлл, — сделайте ее твердой и упругой, и напряжение в губах незаметно ослабеет"².

Опора дыхания также существенно улучшает регуляцию выдоха. Благодаря опоре дыхание посылается в инструмент плавной, концентрированной, хорошо управляемой струей и, что очень важно, расходуется экономно. Экономность обусловлена рядом причин. Выдох на опоре сопровождается напряжением брюшных мышц, вызывающим соответствующее напряжение антагонистов — мышц диафрагмы. Диафрагма — вдыхательная мышца. Ее напряжение, противоборствуя усилиям мышц-выдыхателей, замедляет выдох.

Опора сопровождается натуживанием. Последнее тоже сдерживает выдох. Сдерживание происходит по двум причинам. Во-первых, натуживание повышает внутрибрюшное давление, которое препятствует спадению приподнятой во время вдоха грудной клетки. Во-вторых, натуживание приводит к повышению внутрилегочного давления, которое раздражает соответствующие механорецепторы. Раздражение же легочных механорецепторов рефлекторно задерживает выдох³. Как показывают исследования физиологов, максимальная длительность задержки дыхания (*апноэ* — по терминологии физиологов) зависит от степени расширения легких в конце вдоха и скорости выдоха. В легких и диафрагме находятся рецепторы, реагирующие на степень наполнения или опустошения легких. Чем медленнее спадают легкие, тем позже срабаты-

¹ См.: Сергиевский М. Дыхательный центр млекопитающих животных и регуляция его деятельности. — М., 1950; Морозов В. Тайны вокальной речи. — Л., 1967. — С. 119; Дмитриев Л. Основы вокальной методики. — М., 1968. — С. 372.

² Ротуэлл Э. Техника гобоя. //Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М., 1966. — С. 83.

³ Убедиться в способности натуживания сдерживать вдох можно с помощью следующего несложного эксперимента. Набрать в легкие воздух, натужиться. Воздух, как бы сам собой, задержится в легких, непроизвольного выдоха не произойдет. Для осуществления выдоха в этих условиях понадобятся дополнительные усилия мышц брюшного пресса.

шет рефлекторный механизм, побуждающий дыхательный центр прекращать фазу выдоха, тем больше длится задержка дыхания, а следовательно и выдох.

Опора дыхания является важнейшим элементом тесситурной техники. Кроме того, с ее помощью музыканты-духовики вырабатывают надежную атаку, чистую интонацию, яркие штрихи, гибкость и многообразие динамики. Благодаря опоре звучание духового инструмента становится свободным и вместе с тем собранным, плотным, упругим, гибким и эластичным.

В среде исполнителей на духовых инструментах можно наблюдать различные типы опоры дыхания. Одни для хорошего звучания нуждаются в более плотной опоре, другие — в более легкой. В рамках этих пределов остается достаточно возможностей для применения метода того или иного педагога, для учета специфики инструмента и индивидуальных особенностей каждого ученика¹. Во всяком случае она не должна быть "безразмерной" и постоянно судорожно напряженной. Такая опора, ничего не давая в творческом отношении, требует больших энергетических затрат. В частности, она повышает кислородный запрос организма, из-за чего существенно снижается выносливость исполнителя. Опора должна *работать*. Работать подвижно, пластично и гибко. В ее упругом напряжении должны быть "пики", "средние уровни", "спады", чутко отражающие потребности постоянно изменяющихся условий игры.

По-разному относятся исполнители на духовых инструментах и к зоне опоры дыхания. Некоторые из них не локализируют свое чувство опоры. Они ощущают опору как распирающий поток воздуха, равномерно распределенный на все дыхательные мышцы. Другие явственно ощущают в своем организме зону, на которую они опирают дыхание. Оптимальный вариант опоры сочетает ощущение равномерно распирающего потока с зоной преимущественной опоры. Доминанта опоры должна приходиться на мышцы брюшного пресса. Эти мышцы являются прямыми антагонистами диафрагмы, роль которой в процессе дыхания исключительно велика. Мышцы брюшного пресса обладают не только силой, но и большой упругостью, а также высокой подвижностью. Благодаря локализации на брюшной пресс эти свойства передаются опоре, которая получает возможность отвечать всем

¹ На наш взгляд, более плотная опора дыхания показана, в первую очередь, тем духовым инструментам, специфика которых требует от исполнителя большой силы и выносливости губ.

тем многообразным требованиям, какие ей предъявляет современное духовое исполнительство. В том случае, если музыкант пользуется высоким грудно-брюшным дыханием, целесообразно преимущественно опираться на верхнюю стенку живота (подложечная часть). В том случае, если музыкант предпочитает полное грудно-брюшное дыхание — преимущественно опираться на нижнюю стенку живота (ниже пупка). В обоих случаях во время выдоха зона опоры удерживается как можно дольше в состоянии вдоха и возвращается в положение выдоха в самую последнюю очередь (да и то лишь при самом полном выдохе). Само собой разумеется, что опора должна удерживаться до конца звучания и сниматься только после его прекращения.

Среди определенной части духовиков бытует мнение, что выдох на плотной опоре приводит к тяжелой, силовой исполнительской манере. Это представление не соответствует истине. В действительности игра на плотной опоре является антиподом силовой, форсированной игры. Не случайно искусство выдоха на опоре проверяется, в первую очередь, по звучанию верхнего регистра инструмента в нюансах *p* и *pp*. В том случае, если музыкант играет на плотной опоре, напряжение струи дыхания, посылаемой в инструмент, в этих нюансах оказывается в сравнении с *f* небольшими; позиция же звучания благодаря опоре остается достаточно высокой¹. В результате духовик получает возможность извлекать в этом регистре звуки, хотя и тихие, но свободно льющиеся, незажатые, богатые в тембровом отношении. Музыкант же, не владеющий выдохом на опоре, вынужден извлекать высокие звуки, либо чрезмерно зажимая трость губами (чрезмерно давя мундштуком на губы), либо штурмуя высокую ноту форсированным дыханием. В результате такой “техники” инструмент звучит в первом случае тускло и сдавленно, во втором — грубо и форсированно.

ПОСТАНОВКА ДЫХАНИЯ

Постановка вдоха

Постановку дыхания, как правило, начинают с постановки вдоха. Правильно поставленный вдох отличается легкостью и непринужденностью, обеспечивает хорошую вентиляцию и кровоснабжение всех участков легких. А также равномерную нагрузку

¹ Игра в тихих нюансах на активной опоре приводит к большому сближению корня языка с задней стенкой глотки (см. рис. 13). Это сужение, действуя подобно узкому наконечнику брандспойта, сообщает струе дыхания высокую скорость.

на все дыхательные мышцы. В случае необходимости он должен осуществляться быстро и быть достаточно емким.

В основе идеи постановки вдоха лежит способность человека управлять своим дыханием. Однако, несмотря на то что большая часть дыхательной мускулатуры предоставляет собой поперечно-полосатые и следовательно подвластные воле человека мышцы, осуществлять постановку вдоха далеко не просто: физиологическое дыхание протекает, как правило, подсознательно, поэтому неопытные (начинающие) духовики оказываются неспособными набирать воздух “в заданном направлении”. Это объясняется, в первую очередь, тем, что диафрагма, играющая главную роль в правильно поставленном вдохе, как мы уже говорили, не только не ощущается, но и мало подвержена произвольному управлению. Лишь постепенно, в ходе тренировки, молодой музыкант овладевает способностью управлять своими дыхательными мышцами, в том числе и диафрагмой.

Приступая к постановке вдоха, педагог сначала должен хорошо изучить физиологическое дыхание своего ученика. При этом необходимо выяснить достоинства и недостатки его физиологического дыхания, наметить пути устранения недостатков, определить степень сложности перехода к профессиональному дыханию.

Высокий грудно-брюшной вдох осуществляется следующим образом. Корпус свободный, плечи развернуты, а грудь слегка приподнята. Во время вдоха плечи и ключицы остаются неподвижными, а грудь расширяется (особенно в области нижних ребер) и приподнимается; верхняя стенка живота несколько выпячивается, а нижняя подтягивается. Порядок заполнения легких воздухом — снизу вверх. Для осуществления такого порядка вдоха сначала опускается самая подвижная вдыхательная мышца — диафрагма, потом расширяется и несколько приподнимается грудная клетка. Выдох осуществляется в обратном порядке: сначала опускается и суживается грудная клетка, потом подтягивается верхняя стенка живота.

Не следует забывать о том, что зона дыхания объемная. Для того чтобы воздух равномерно заполнял все участки легких, во время вдоха должно создаваться впечатление, что воздух попадает не только в передние части легких, но также в боковые и задние (“в бока и в спину”).

Исходное положение для производства полного грудно-брюшного вдоха не отличается от описанного выше. В этом слу-

чае во время вдоха низ живота не подтягивается благодаря чему диафрагма получает возможность опускаться ниже, чем при высоком грудно-брюшном вдохе. Воздух заполняет легкие в том же порядке — снизу вверх (подобным же образом заполняется пробирка, в которую вливают жидкость). Во время этого вдоха у исполнителя создается ощущение, что воздух сначала попадает в нижнюю часть живота, затем по мере накопления заполняет бока, спину, верхнюю часть живота и грудь. В отличие от высокого грудно-брюшного вдоха, в этом случае верхняя стенка живота заметно не выпячивается. Выдох осуществляется в обратном порядке — сверху вниз. Сначала опускается и суживается грудь, затем спадает верхняя стенка живота. Нижняя стенка живота, стремясь до конца сохранить состояние вдоха, спадает в самую последнюю очередь (да и то лишь при самом полном выдохе).

Вдыхать воздух следует без толчков, плавно и бесшумно. Шумный или силпый вдох свидетельствует о наличии каких-то препятствий в дыхательных путях, которые могут сохраниться и во время исполнительского выдоха, а это уже обязательно негативно отразится на качестве звука.

Воздух следует набирать одновременно через рот и нос. Целесообразность такого вдоха определяется минимальной затратой времени на его производство: очень часто в исполнительском вдохе фактор времени играет решающую роль. Во время игры на тростевом инструменте очередная порция воздуха должна поступать в легкие главным образом через верхнюю губу, которая отрывается от трости (или мундштука кларнетиста) легким отклонением головы вверх. Нижняя губа, которой принадлежит ведущая роль в губном аппарате тростевика, в этом случае сохраняет свое рабочее состояние, что позволяет и после вдоха сразу же продолжать игру с прежней уверенностью и надежностью. На медных инструментах целесообразно в процессе игры пополнять дыхание через углы рта.

Как уже говорилось, молодые музыканты, как правило, плохо управляют своими дыхательными мышцами. Поэтому во время постановки вдоха от педагога требуется внимание и большое терпение. В том случае, если в постановке вдоха возникают затруднения, прибегают к некоторым дополнительным вспомогательным методам. Как свидетельствует практика, достаточно высокую эффективность показал метод постановки вдоха без инструмента в положении лежа. В этом положении можно лучше ощущать работу своей дыхательной мускулатуры и быстрее постичь сущ-

ность исполнительского вдоха. В дальнейшем ощущения, полученные в положении лежа, помогут овладеть вдохом и в положении стоя.

Достаточно эффективным является и метод замедленного (частично затрудненного) вдоха. Вдох по этому методу осуществляется через нос. Одна ноздря прижата пальцем, другая тоже частично прикрыта. Медленный, затрудненный вдох активизирует диафрагму, позволяет лучше ощутить работу всей дыхательной мускулатуры и предоставляет молодому музыканту время для того, чтобы сообщить дыханию “нужное направление”¹. Разумеется, метод замедленного вдоха целесообразно применять лишь во время постановки вдоха. В дальнейшем воздух следует набирать обычным способом через рот и нос одновременно.

Постановка выдоха

В основе исполнительского выдоха лежит опора дыхания. Начинать постановку выдоха на опоре следует с ознакомления учащегося с сущностью этого исполнительского приема.

Предварительный этап постановки выдоха целесообразно осуществлять без инструмента. Первое простейшее задание: ученик делает правильный вдох и задерживает дыхание. В момент поддержки дыхания дыхательная мускулатура, дыхательные пути и весь дыхательный аппарат должны сохранять состояние вдоха. После того как учащийся усвоит это задание, ему предлагается следующее: сделать вдох, задержать дыхание и надуться т. е. создать в организме ощущение широкого, распирающего объема воздуха, ощущение напряженного равновесия противоборствующих вдыхательных и выдыхательных мышц (т. е. мышца-антагонистов). Задание третье: учащийся делает вдох; в момент поддержки дыхания опирает его на мышцы брюшного пресса и имитирует интенсивный выдох через плотно сомкнутые губы (воздух при этом не должен прорываться). Во время выполнения этого задания у музыканта обостряется противоборство вдыхательных и выдыхательных мышц, в организме возникает ощущение широкого распирающего потока воздуха. Это ощущение он должен запомнить и сохранить во время исполнительского выдоха. Упражнение четвертое: вдох, задержка дыхания на опоре, за-

¹ Метод затрудненного вдоха сравнительно давно применяется вокальными педагогами. На почве духового исполнительства его впервые применил доцент Одесской консерватории Н. Карауловский.

трудненный выдох через узкое отверстие в центре сомкнутых губ. Дыхательные пути при этом должны сохранять то расширенное состояние, в котором они находились во время вдоха. Вариантом упражнения в затрудненном выдохе может служить прерывистый (пунктирный) выдох. Пунктирный выдох следует осуществлять толчками, при которых более интенсивно работают сильные мышцы брюшного пресса и диафрагма. После того как ученик хорошо усвоит предварительные задания, ему предлагаются дыхательные упражнения уже на инструменте. Эти упражнения вначале имеют вид отдельных продолжительных звуков, исполняемых на полном дыхании. Затем предлагаются простейшие музыкальные фразы. Сложность предлагаемых упражнений постепенно возрастает, навыки автоматизируются, становятся привычными и удобными. Так молодой музыкант овладевает техникой исполнительского дыхания.

Процесс постановки дыхания протекает достаточно эффективно лишь в том случае, если каждый этап хорошо усваивается учащимся, а все возникающие отклонения от нормы своевременно устраняются педагогом.

Осуществляя постановку исполнительского дыхания, необходимо внушить ученику мысль о том, что опора... как бы имеет два "конца". Одним "концом" она опирается на мышцы брюшного пресса, а другим на возбуждающие звук губы. При этом в области звуковозбуждения возникает упругая струя, позволяющая освободить губы от излишнего давления мундштука (или от чрезмерного давления губ на трость) и "вести звук дыханием". Эта идея отражается в высказываниях многих педагогов-духовиков¹. "Чем более сжатой и напряженной подойдет струя воздуха к наружному краю отверстия в мундштуке, — пишет флейтист, профессор Б.Тризно, — тем большее влияние она окажет на создание полноценного, красивого звука"². В том же духе высказывается гобоистка Э.Ротуэлл: "Для того, чтобы трость вибрировала, воздух через нее должен проходить быстро и под сильным давлением"³. Наиболее полно и убедительно эта мысль сформулирована профессором Ю.Должиковым: "Опертое дыха-

¹ Представление о "втором конце опоры" содержится и в рекомендациях многих педагогов-вокалистов, предлагающих "опирать звук на небный свод".

² Тризно Б. Флейта. — М., 1964. — С. 33, 34.

³ Ротуэлл Э. Техника гобоя. //Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М., 1966. — С. 72.

ние, с практической точки зрения, — давление воздуха в легких, в полости рта и перед губами, сознательно созданное, постоянно поддерживаемое сжатыми напряженными, сокращающимися сильными выдыхательными мышцами брюшного пресса и сопротивляющимися упругими, тренированными губами на всем протяжении выдоха. Образуется как бы относительно замкнутый воздушный столб с двумя "опорами" — нижней (брюшной пресс) и верхней (губы — плотина)"¹.

Согласно теории исполнительского дыхания, во время выдоха на опоре брюшной пресс, сокращаясь, давит на внутренности брюшной полости. Последние, поднимаясь, воздействуют на диафрагму. Диафрагма, поднимаясь, оказывает давление на легкие, заставляя воздух покидать их. Это известное теоретическое положение некоторыми духовиками понимается неверно. Желая во время выдоха оказать давящее воздействие брюшным прессом на внутренности, они в момент атаки втягивают стенку брюшного пресса внутрь навстречу позвоночнику. Такой исполнительский выдох является неправильным, потому что в нем остается пассивной диафрагма. Методисты-духовики (как и методисты-вокалисты) в своих трудах дают различные рекомендации, относящиеся к технике профессионального выдоха. Однако в этих рекомендациях не вскрывается главный механизм выдоха на опоре. А заключается он в следующем. Правильный выдох на опоре сопровождается некоторым натуживанием. При этом напрягаются не только мышцы брюшного пресса, но и противодействующая им диафрагма. Благодаря противодействию напряженной диафрагмы у музыканта во время игры на опоре создается ощущение, что живот идет не назад (к позвоночнику), а вперед. Кажется, что дыхание уже должно кончиться, но он еще может играть, играет, а по его ощущению живот все идет вперед, не втягиваясь, как при обычном выдохе.

Эффективность воздействия опоры на весь исполнительский процесс музыканта-духовика может существенно возрасти за счет локализации усилий мышц брюшного пресса в какой-нибудь зоне. Мы рекомендуем локализовать усилия мышц пресса по вертикальной осевой линии живота, начинающейся от солнечного сплетения и заканчивающейся несколько ниже пупка. Во время фиксации опоры эта линия должна как бы выталкиваться наружу.

¹ Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. //Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М., 1983. — С. 14.

Некоторые педагоги-духовики рекомендуют во время исполнительского выдоха как можно дольше удерживать грудь в состоянии вдоха. В этом они видят один из основных признаков выдоха на опоре. Эту рекомендацию можно было бы признать целесообразной лишь в том случае, если бы исполнитель опирал дыхание на грудь. Тогда во время выдоха в первую очередь спадали бы стенки брюшной полости, а грудь удерживалась бы в состоянии вдоха почти до самого конца выдоха. Как мы уже говорили, исполнителю на духовом инструменте целесообразнее опираться не на грудь, а на брюшной пресс. В этом случае удержание грудной клетки в положении вдоха не имеет никакого смысла. Более того, некоторые современные педагоги с целью уплотнения опоры рекомендуют опускать грудную клетку в самом начале выдоха. "Задержите воздух и расслабьтесь. "Сядьте" на воздух плечами так, чтобы он переместился на самый низ легких" (Л.Маджио)¹. "При выдохе, несколько опережая его, плечи немного опускаются вместе с верхней частью грудной клетки, воздух как бы перемещается вниз, увеличивая свое внутреннее давление" (В.Венгловский)².

Иные методисты с целью уплотнения опоры, или руководствуясь другими соображениями, рекомендуют осуществлять вдох с предварительно напряженным брюшным прессом³. На наш взгляд, использовать такой прием не целесообразно: он уменьшает объем вдоха, а также ведет к физической перегрузке всего процесса дыхания. В конце всякого полного вдоха наблюдается активизация мышц брюшного пресса. Это зарождающееся напряжение исполнитель должен "подхватить" и, плавно увеличивая, перевести в опору.

Для того чтобы помочь ученику сформировать правильные ощущения выдоха на опоре, педагоги-духовики широко используют самые различные вспомогательные приемы и средства. Ниже мы приведем описание некоторых из них.

Ученику, не умеющему правильно задерживать дыхание после вдоха, рекомендуют испугаться или внезапно удивиться: "ах!". Имитируя испуг или внезапное сильное удивление, молодой музыкант быстро втягивает дыхание в легкие, автоматически

¹ Macbetu C. The Original Louis Madgio system for Brass. — California, USA, 1968.

² Венгловский В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне. // Вопросы музыкальной педагогики. — Вып. 4. — М., 1983. — С. 62.

³ См.: Якустиди І. Методика навчання гри на валторні. — К., 1977. — С. 59, 60.

задерживая его. При этом активизируется чувство опоры, и вся дыхательная система устойчиво сохраняет состояние вдоха.

Нахождению активности диафрагмы и брюшного пресса очень помогает легкое покашливание.

Поза человека (даже совершенно свободная) является вариантом определенного сочетания статических напряжений мышц. Играя в положении стоя, духовик может принимать такую позу, при которой статические усилия затрагивали бы мышцы брюшного пресса.

Возникновению ощущения упругой опоры на мышцы брюшного пресса содействует небольшое полуприседание на пружинистых, слегка согнутых ногах, словно перед прыжком вверх. С той же целью ученику, играющему в положении стоя, можно рекомендовать перенести тяжесть тела на носки.

Некоторого дополнительного уплотнения опоры в положении стоя можно достичь за счет небольшого наклона корпуса вперед ("стань слегка на бычка" — говорит педагог в подобных случаях ученику).

Некоторые музыканты с той же целью не наклоняют, а несколько отбрасывают корпус назад. Такое положение в сочетании с чуть присогнутыми в коленях ногами позволяют им создавать хорошую опору на мышцы брюшного пресса. Практика показывает, что универсальной, пригодной для всех позы не существует. Каждый музыкант решает этот вопрос, сообразуясь со своими индивидуальными природными данными и ощущениями удобства в игре.

Для уяснения ощущения правильной опоры некоторые педагоги рекомендуют следующее упражнение: наклониться, набрать в легкие воздух и в этом положении зафиксировать зону напряжения опоры. Затем встать, взять инструмент, вспоминая ощущение опоры, возникшее в наклонном положении, сохранить его во время игры.

В том случае, если ученик теряет чувство опоры, можно предложить ему следующее упражнение: набрать в легкие воздух, издавать на выдохе напряженные звуки, напоминающие стоны или крик с выговариванием гласного "А". Возникшие при этом ощущения опоры запомнить и сохранить во время игры на инструменте.

Уяснению сущности опоры и развитию правильных игровых ощущений, связанных с исполнительским дыханием, активно содействует богатый метафорами, образными сравнениями и параллелями язык музыкальной педагогики. Приведем некоторые из наиболее популярных рекомендаций подобного рода.

“Вдохните запах чудной розы...”. Эта знаменитая вокальная метафора широко используется и многими педагогами-духовиками во время постановки дыхания. Ее цель — помочь формированию естественного, свободного вдоха.

“Выдыхая воздух в инструмент, сохраните память в вдохе”. “Память о вдохе” настраивает резонирующие полости дыхательных путей, сообщает им расширенное состояние во время исполнительского выдоха.

“Во время исполнительского выдоха у вас должно сохраниться ощущение, что дыхание стоит на месте, не уходит, создавая постоянную эластичную поддержку звуку”.

“Напрягите мышцы брюшного пресса так, как будто пытаетесь приподнять этот стул, или кресло. Представьте себе, что вы в вытянутых руках несете лопату с землей”.

“Играйте на дыхании, но не на губах”.

“Не играйте “висячим звуком”. Каждый звук вашего инструмента должен поддерживаться упругим столбом воздуха, опирающимся на брюшной пресс”.

“Подведите к инструменту упругую, быструю струю”.

“Извлекая звуки верхнего регистра, посылайте в инструмент воздух так, как будто вы выдавливаете брюшным прессом загустевшую пасту из тюбика”.

“Опора дыхания должна работать, как упругая педаль. Перед извлечением высоких звуков крепче нажимайте на эту педаль”.

“Когда человек поднимает малый груз, он сопровождает подъем малым натуживанием и фиксирует его только в самый момент начала подъема. Чем тяжелее груз, тем больше натуживание и тем с большим опережением по отношению к началу подъема оно фиксируется. В самом начале подъема большого груза имеет место акцентирование усилий мышц брюшного пресса на фоне предварительного напряжения. Нечто подобное происходит и во время игры на духовых инструментах. В этом случае высота (тесситура) извлекаемого звука идентична тяжести груза”.

Постановка дыхания должна протекать в условиях самого тщательного контроля со стороны педагога. Этот контроль осуществляется по различным взаимно дополняющим друг друга каналам. На первых порах весьма эффективным оказывается визуальный контроль. Опытный педагог, воспринимая внешние проявления дыхательных движений ученика, составляет хотя и предварительное, но в принципе достаточно правильное пред-

ставление о том, насколько успешно протекает работа над постановкой дыхания.

Более четкое представление о дыхании музыканта можно получить с помощью осязательного контроля. Плотнo накладывая ладони на боковые и передние стенки брюшной полости, педагог получает достаточно полное и ясное представление о работе дыхательной мускулатуры ученика. Этот метод способен оказать педагогу существенную помощь как при постановке вдоха, так и при постановке выдоха. В частности, он позволяет с большой точностью определить характер начала исполнительского выдоха. В том случае, если выдох осуществляется неправильно, ладони ощутят в момент атаки резкое падение стенок брюшной полости. Сохранение положения или небольшое выталкивание брюшных стенок наружу в момент атаки является признаком правильной техники выдоха. Некоторые педагоги с этой целью используют ремень, которым обвязывают ученика по линии “пояса опоры”. Ремень помогает ученику отрабатывать выталкивающий эффект брюшного пресса. Работая над выдохом, ученик должен следить за тем, чтобы в момент фиксации опоры ремень не только не ослабевал, но наоборот несколько натягивался. С той же целью контроля иные педагоги ставят между брюшным прессом ученика и какой-нибудь неподвижной опорой палку. В момент атаки звука палка не должна падать.

Наиболее полное представление о внешних дыхательных движениях ученика педагог может получить с помощью пневмограмм. Застывшие на ленте кимографа кривые (пневмограммы) синхронно фиксируют дыхательные экскурсии грудной клетки, подложечки и стенок брюшной полости. Изучив пневмограммы музыканта, можно составить ясное представление о типе его дыхания, о глубине вдоха и степени опустошения легких во время выдоха, о его опоре, о технике подачи дыхания в инструмент и о многих других компонентах искусства исполнительского дыхания.

Основные критерии оценки искусства дыхания духовика заключаются в звуковом результате. Именно поэтому в процессе формирования исполнительского дыхания ученика решающее значение имеет слуховой контроль педагога. Высокоразвитый, обостренный функциональный слух педагога позволяет с большой точностью обнаружить (а следовательно и устранить) тот или иной дефект в дыхании ученика.

РЕГУЛЯЦИЯ ДЫХАНИЯ

Функции дыхания многочисленны и разнообразны. Наипервейшая из них (и в животном и в растительном мире) обеспечение мотоболизма (обмена веществ). Кроме того, в животном мире дыхание служит локомоции (перемещению в пространстве), требующему более интенсивного обмена веществ, а следовательно и более высокого уровня газообмена. У человека дыхание обеспечивает не только перемещение в пространстве, но и труд. В животном мире дыхание имеет еще одну функцию, уже несколько отделившуюся от основного предназначения — участвует в производстве звуков. У человека эта функция приобретает более сложный характер, обеспечивая вторую сигнальную систему — речь. Еще более специфической работы дыхания требует пение. И, наконец, — игра на духовом инструменте. Связанная с ней функция дыхания является наиболее далекой от его естественно-го предназначения, наиболее искусственной, а потому и наиболее сложной.

Дыхание является источником звуковой энергии духового инструмента, звук которого возникает вследствие преобразования части кинетической энергии воздушного потока в дыхательных путях музыканта в акустическую энергию, излучаемую в окружающее пространство. Сложность регуляции дыхания во время игры на духовом инструменте заключается в необходимости гармонично сочетать две весьма разнородные функции: 1 — обеспечение необходимых акустических эффектов, 2 — обеспечение необходимого легочного газообмена. Так как обе функции органично связаны друг с другом, успешно справиться со своими исполнительскими задачами духовик сможет лишь в том случае, если первая из них не будет противоречить второй. Таким образом, регуляция исполнительского дыхания обязательно должна учитывать и опираться на закономерности регуляции физиологического дыхания.

Эта регуляция имеет достаточно сложную природу. Руководит работой мышц дыхательного аппарата группа нервных клеток ЦНС, получившая название *дыхательный центр*.

Ведущим рычагом воздействия на дыхательный центр является рефлекторный механизм. При вдохе легкие расширяются. Находящиеся в них нервные окончания раздражаются, в них возникает возбуждение. Оно идет по нервам к дыхательному центру и тормозит его. Тогда из дыхательного центра возбуждение

перестает поступать к дыхательным мышцам, и они расслабляются, наступает выдох, легкие спадают. Раздражение нервных окончаний прекращается. К дыхательному центру возбуждение из легких больше не идет, его торможение прекращается, и вновь наступает вдох. Таким образом происходит как бы саморегуляция: вдох вызывает выдох, выдох — вдох.

Кроме рецепторов легких важную роль в регуляции дыхания играют рецепторы, расположенные в грудной клетке, дыхательных мышцах, верхних дыхательных путях. Рефлекторный механизм стабилизирует легочную вентиляцию в условиях меняющихся нагрузок на дыхательный аппарат. Координируя работу всех дыхательных мышц, регулируя глубину и частоту дыхания, он обеспечивает наиболее экономное выполнение дыхательного акта.

Если упомянутые выше механорецепторы обеспечивают оптимальное выполнение актов вдоха и выдоха, то общий уровень легочной вентиляции, соответствующий метаболическим потребностям организма, задается дыхательным центром в соответствии с информацией, поступающей от *хеморецепторов*. Последние расположены в стенках кровеносных сосудов. Они реагируют на изменения химического состава крови. Понижение концентрации кислорода и повышение концентрации углекислого газа вызывает учащение и углубление дыхания. Так продолжается до тех пор, пока в результате усиленного дыхания концентрация кислорода и углекислоты в крови не достигнет нормального уровня.

Так протекает регуляция дыхания в естественных условиях. Как видно из вышеизложенного, она осуществляется автоматически, т. е. носит непроизвольный характер.

Однако дыхание, как и другие органы, связывающие организм с окружающей средой, подвержено не только автономной, но и произвольной регуляции¹. С одной стороны, работа дыхательного аппарата своей ритмичностью и непроизвольностью несколько напоминает работу сердца. С другой стороны, человек по своему желанию может дышать глубоко или поверхностно, замедлять или ускорять ритм дыхания, сдерживать его. Именно благодаря произвольной регуляции дыхания возможна игра на духовом инструменте. В этом виде человеческой деятельности, как и в вокале, произвольное управление дыханием достигает очень высокого уровня развития. Вместе с тем произвольное

¹ Например, глотание пищи осуществляется произвольно, а ее дальнейшее продвижение по пищевому тракту происходит непроизвольно.

управление дыханием не беспредельно. Оно ограничено достаточно жесткими рамками, защищающими физиологические интересы организма. К примеру, произвольная задержка дыхания в среднем длится 40–60 сек. К этому времени в крови и тканях падает концентрация кислорода и накапливается углекислота, что создает у человека ощущение удушья и заставляет его прекратить задержку дыхания, т. е. произвольный императивный стимул неотвратимо выводит дыхание из произвольного контроля.

Одна из самых больших физиологических сложностей в игре на духовом инструменте связана с задержкой дыхания (апноэ). В спокойном состоянии человек совершает 16–18 ритмичных дыхательных циклов в минуту. Длительность выдоха лишь ненамного превышает длительность вдоха. Совсем не так протекает исполнительское дыхание духовика. Во время игры на духовом инструменте нарушается естественный ритм дыхания. Короткие вдохи чередуются с длительными выдохами. Апноэ следует за апноэ, постепенно изменяется газовый состав крови, у музыканта нарастает ощущение дыхательного дискомфорта. Если этот процесс достигает известного уровня, то под воздействием недостатка дыхания удлиняется время сенсомоторных реакций, развивается процесс торможения в корковых клетках, нарушается точность координации в работе мышц исполнительского аппарата. Музыкант теряет надежность мягкой атаки, ухудшается интонация, формирование и ведение звука, а также другие элементы исполнительского мастерства.

Сложность задержки дыхания во время игры на духовом инструменте усугубляется необходимостью сочетать ее с физической нагрузкой. Как известно, мышечная деятельность требует резкого увеличения газообмена. Интенсивная мышечная работа динамического характера способна увеличить вентиляторные потребности организма в 10 и даже в 20 раз. Для удовлетворения этих потребностей человек резко увеличивает глубину и частоту своего дыхания. Во время игры на духовом инструменте газообмен в легких музыканта тоже увеличивается. Обеспечить его духовик может только с помощью увеличения глубины дыхания, так как увеличить его частоту он не имеет возможности. К счастью, мышечная нагрузка, связанная с игрой на духовом инструменте, не достигает больших размеров и, что особенно важно, она носит преимущественно статический (изотонический) характер. В отличие от динамических, во время статических усилий потребность в легочной вентиляции и потребление кислорода

либо повышаются незначительно, либо даже уменьшаются¹. Увеличение этих показателей происходит после окончания статического усилия. Это объясняется не только образованием кислородного долга, но и так называемым *феноменом статического усилия Линдгарда*. Последний представляет собой физиологическое явление, проявляющееся в повышении уровня газообмена сразу после прекращения статической мышечной нагрузки. Воздействие феномена Линдгарда ощущают многие духовики (в особенности начинающие). У них задышка проявляется больше всего во время коротких пауз между игрой. Возобновление же игры несколько стабилизирует дыхание. По мере совершенствования исполнительского мастерства у музыканта растет тренированность к статическим нагрузкам, воздействие феномена Линдгарда постепенно слабеет.

Большие статические нагрузки, как правило, сопровождаются натуживанием. Натуживание имеет место и в игре на духовом инструменте. Оно связано с необходимостью преодолевать сопротивление струе дыхания и созданием опоры. Натуживание повышает внутригрудное давление, приводит к скоплению крови в венах, уменьшает приток крови к сердцу, частота сердечных сокращений понижается². Особенно большого натуживания требует fortissimo в верхнем регистре В отдельных случаях при этом может иметь место и некоторое ухудшение кровоснабжения головного мозга.

Все вышесказанное свидетельствует о том, что регуляция исполнительского дыхания представляет достаточно сложную задачу. Ее решение зависит не только от хорошей физической формы музыканта, но и от тех специфически духовых качеств дыхания, которые развиваются только в процессе систематических упражнений на инструменте. Подобное развитие возможно благодаря «способности системы управления дыханием к самообучению, которое выражается в совершенствовании качества регулирования в процессе индивидуального развития, тренировки и тонкого приспособления к изменяющимся условиям жизнедеятельности»³. Не последнюю роль здесь играет способность

¹ Вместе с тем даже небольшая динамическая физическая нагрузка способна сбить дыхание духовика. В этом может убедиться каждый, кто попробует играть на духовом инструменте после короткой пробежки или быстрой ходьбы.

² В силу этих причин в коротких паузах между игрой частота и сила сердцебиений может не снижаться, а нарастать.

³ Физиология дыхания. /Ред. В.Черниговский. — Л., 1973. — С. 43.

музыканта правильно определить в исполняемом произведении места, удобные для своевременного обновления дыхания. При этом необходимо позаботиться не только о пополнении легких кислородом, но и о своевременном выводе из них углекислого газа. Когда духовик задыхается во время игры, он страдает не от недостатка кислорода в организме, а от избытка углекислоты. Даже острое кислородное голодание может протекать без всяких неприятных ощущений, так как недостаток кислорода (гипоксический стимул) проявляет себя только в сочетании с избытком углекислого газа (гиперкапническим стимулом). К примеру, в условиях высокогорья благодаря низкому атмосферному давлению организм альпинистов испытывает острый недостаток в кислороде. Однако благодаря тому же низкому атмосферному давлению и учащенному дыханию, избытка углекислоты в нем тоже нет... и альпинист не ощущает кислородной недостаточности. Наоборот, на определенной высоте его посещает эйфория, усыпляющая бдительность и потому очень опасная. В отличие от альпиниста, духовик во время игры на инструменте ощущает недостаток кислорода, потому что этот недостаток у него обязательно сочетается с избытком углекислого газа. Однако эффективность воздействия на дыхательный центр углекислоты (гиперкапнического стимула) в 20 раз превышает воздействие недостатка кислорода (гипоксического стимула). "Агония — при удушении, судорожные вздохи и одышка, — писал физиолог Т. Уолтер, — на самом деле объясняются накоплением в крови углекислоты /.../ И это мозг ощущает, задыхаясь и страдая"¹. Таким образом, углекислый газ — это не только продукт обмена веществ, но и главный регулятор дыхания, предохраняющий организм от гипоксии (недостаточного снабжения организма кислородом). Ведь кислородного запаса в организме хватает на 3 — 4 минуты.

Из вышеизложенного хорошо видно, что способность не задохнуться во время игры на духовом инструменте во многом определяется своевременным освобождением легких от углекислоты. Кому из духовиков не знакомо состояние, возникающее при переборе дыхания, когда не израсходовав старого воздуха, музыкант часто подхватывает новый; он начинает задыхаться, несмотря на обилие кислорода в переполненных легких. Для того чтобы не попасть в подобную ситуацию, необходимо хорошо продумать "партию" регуляции дыхания в исполняемом произведении. В

¹ Уолтер Т. Живой мозг. — М., 1966. — С. 232, 233.

этом вопросе недопустима небрежность. Стихийное, бессистемное возобновление дыхания может привести к срыву исполнения, перечеркнув все творческие усилия музыканта. Хорошо продуманная "партия дыхания" должна быть зафиксирована с помощью графических знаков в нотах с тем, чтобы исполнитель приспособился, привык к ней, выработал соответствующий динамический стереотип. Дыхательные цезуры следует размещать по возможности равномерно во времени. Если после окончания фазы выдоха остаются излишки дыхания, их перед набором нового следует удалить (техника "выдох-вдох" крайне необходима в игре на гобое). В некоторых случаях целесообразно на мгновение прервать игру лишь для освобождения легких от излишков дыхания с тем, чтобы в следующей дыхательной цезуре совершить вдох после полного выдоха. Некоторые гобоисты умеют стравливать излишки дыхания во время игры через углы рта; музыканты, владеющие перманентным дыханием, могут, не прекращая игры, отводить излишки дыхания через нос.

Задержка дыхания (а следовательно и способность долго играть без пополнения дыхания) в большой степени зависит от объема вдоха. Этой стороне техники дыхания духовик должен уделять значительное внимание. Однако не следует забывать о том, что глубина вдоха ограничивается не только емкостью легких, но и рамками специфики духового исполнительства. Слишком глубокий вдох трудно "обработать", т. е. трудно создать удобное чувство опоры и сообщить последующему выдоху те специфические свойства, без которых невозможно осуществить мягкую атаку, хорошую регулировку и ведение звука. В силу указанных причин вряд ли целесообразно всегда пользоваться полным дыханием. В зависимости от фактуры исполняемого произведения необходимо применять не только вдохи, но и полувдохи и даже четверть-вдохи. Такой дифференцированный подход сообщает исполнению легкость и непринужденность, а также позволяет избежать ненужной перегрузки дыхания и тем самым сохранить здоровье музыканта.

Подводные ныряльщики перед погружением в воду усиленно и глубоко вентилируют легкие. Гипервентиляция выводит из легких углекислоту, что позволяет находиться под водой более длительное время. За редкими исключениями, гипервентиляция в игре на духовом инструменте (даже в тех случаях, когда для нее есть время) не оправдывает себя. Гипервентиляция сама по себе способна вызывать головокружение, мелькание в глазах. Гипервентиляция же в сочетании с последующим натуживанием, со-

проводящим игру на духовом инструменте, может вызвать более тяжелые последствия — нарушение мозгового кровообращения и даже кратковременный шок.

Как мы уже говорили, одна из причин, вызывающих физическое напряжение во время игры на духовом инструменте, связана с необходимостью преодолевать сопротивление струе дыхания. С напряжениями подобного рода чаще других сталкиваются гобоисты. Мощность выдоха гобоиста (выражается литрами в секунду) небольшая, зато сила давления струи (выражается в мм водяного или ртутного столба) весьма значительная. На других инструментах наблюдается обратная картина: сила давления незначительная, а мощность большая. К таким инструментам относятся бас-тромбон, туба, отчасти флейта. В отличие от гобоя, игра на этих инструментах требует большого расхода дыхания. В легких бас-тромбонистов, тубистов, флейтистов, редко скапливается углекислота, но на их дыхательные мышцы ложится немалая нагрузка. Особенно больших нагрузок требует *fortissimo* в нижнем регистре. В условиях форсированного выдоха снижается жизненная емкость легких¹, дыхание расходуется очень быстро, вдох следует за вдохом. Работа дыхательных мышц в этом случае носит более динамический характер, что вызывает потребность в усилении легочной вентиляции. В предельных условиях, когда работа дыхания достигает очень больших величин, ее кислородная стоимость может составить основную часть общего потребления кислорода организмом, КПД дыхания при этом резко снижается.

Музыканты-духовики, профессия которых связана с большим расходом дыхания, должны пользоваться полным смешанным дыханием, развивать большой объем вдоха, учиться экономно его расходовать. Другой вид в этом случае должна иметь “дыхательная партитура”. Главное внимание в ней следует уделять своевременному пополнению запаса воздуха в легких.

Такова в общих чертах суть физиологического компонента дыхательной регуляции. На основе и в тесном взаимодействии с ним развивается высший, творческий компонент регуляции исполнительского дыхания, от которого в огромной степени зависит все искусство игры на духовом инструменте.

¹ Косвенно об этом свидетельствует следующий факт. При определении жизненной емкости легких (ЖЕЛ) физиологи не рекомендуют испытуемым быстро и сильно дуть в трубку спирометра. По их утверждению, ЖЕЛ от этого существенно уменьшается.

Работа дыхания духовика может достигать такой же высочайшей артистичности, какой достигает рука скрипача или пианиста. Если регуляцию спокойного физиологического дыхания осуществляют нервные клетки, расположенные в спинном и, главным образом, в продолговатом мозгу, то уже во время простой физической работы к регуляции дыхания подключаются высшие отделы ЦНС. Само собой разумеется, что произвольное управление дыханием осуществляется на кортикальном уровне¹. “Дыхание, — пишет физиолог И.С.Бреслав, — в высшей степени кортикализованная функция. Это объясняется тесной его связью не только с моторикой, но и (у человека) с речевой функцией...². Наибольшей степени совершенства произвольное управление дыханием достигает в искусстве вокалиста и музыканта-духовика. В этом случае к регуляции дыхания подключаются слуховые анализаторы, доводящие работу дыхательных центров до уровней, способных решать самые сложные творческие задачи.

Творческие цели должна преследовать и упоминавшаяся выше “партитура дыхания”. Было бы величайшей ошибкой расценивать дыхательные цезуры только как явление вынужденное и нежелательное. Дыхание, взятое своевременно и в соответствии с характером музыкальной фразы и всего исполняемого произведения, является ярким средством художественной выразительности музыканта-духовика. Не случайно пианисты, скрипачи и другие инструменталисты, не сталкивающиеся с проблемой физиологического дыхания, так часто прибегают к помощи дыхательных цезур. Делают они это только в интересах выразительности: живое дыхание играет в музыке первенствующую роль, без дыхания она мертва. “Для плохого пения дыхание является печальной необходимостью, — говорил А.Гольденвейзер, — для хорошего же служит одним из главных средств художественной выразительности. Именно такой должна быть его роль для исполнителя-инструменталиста, будь-то духовик, струнник или пианист”³.

Исполнительское дыхание духовика способно содействовать логическому членению исполняемого произведения, выполняя синтаксическую роль, аналогичную знакам препинания в речи. Дыхание может оттенять общий характер исполняемого произве-

¹ Кортикальный — относящийся к коре головного мозга.

² Бреслав И. Произвольное управление дыханием у человека. — Л., 1975. — С. 28.

³ В классе А.Б.Гольденвейзера. / Состав. Благой Д., Гольденвейзер Е. — М., 1986. — С. 35.

дения и даже его стиль. Наконец, “дыхание служит самым понятным и важным выразителем нашего душевного настроения. Веселый дышит легко и живо, огорченный — тяжело и медленно, страдающий, обозленный — сильно втягивает воздух /.../ Истинный артист всегда будет пользоваться дыханием для драматического выражения”¹.

Вместе с тем дыхание, взятое несвоевременно, вразрез с характером произведения, способно нанести исполнению большой вред.

Для того чтобы дыхание служило средством выразительности, исполнитель должен уметь правильно определить границы законченных в смысловом и конструктивном отношениях частей музыкального целого. Правильное определение дыхательных цезур способствует ясности и цельности изложения музыкальной мысли. Определяя цезуры, необходимо связывать вдох со всеми другими элементами музыкального языка: структурой формы, гармонией, динамикой, штрихами, особенностями фактуры и т. д. Музыкант-духовик, определяя цезуры, должен, конечно, учитывать и физические возможности своего организма, а также удобство произведения очередного вдоха.

Удобнее всего брать дыхание в следующих случаях:

- 1 — после кадансов, завершения музыкальных периодов, предложений, музыкальных фраз и других завершенных музыкальных мыслей;
 - 2 — во время пауз (но отнюдь не в каждой);
 - 3 — после продолжительных звуков за счет некоторого мало-заметного их сокращения;
 - 4 — перед повторением музыкальной фразы;
 - 5 — перед сменой гармонических функций;
 - 6 — перед резкой сменой динамического нюанса;
 - 7 — перед резкой сменой регистра.
- Не рекомендуется брать дыхание:
- 1 — перед или после проходящего звука;
 - 2 — после вспомогательного звука;
 - 3 — в момент задержаний;
 - 4 — в момент предъема;
 - 5 — после диссонанса, за которым следует разрешение;
 - 6 — после вводного тона.

¹ Прянишников И. Советы обучающимся пению. — С.-Пб., 1903. — С. 34.

ДЫХАНИЕ И ТЕМБРОВО-ДИНАМИЧЕСКАЯ РОВНОСТЬ ЗВУКОРЯДА

Языковед Н.Жинкин, исследуя работу органов дыхания во время речевой функции, обратил внимание на любопытные перемещения диафрагмы, не контролируемые волей человека¹. Дальнейшее изучение этого вопроса позволило Жинкину дать очень интересное объяснение “парадоксальным движениям диафрагмы” (как он их назвал), которые не могут не заинтересовать исполнителей на духовых инструментах. Гласные нашей речи благодаря различной форме резонаторов, принимающих участие в их образовании, весьма различаются друг от друга по громкости. Если к ним подвести одинаковое подсвязочное давление, то одни из них окажутся чрезмерно громкими, а другие едва слышными. Парадоксальные движения диафрагмы, то усиливающие, то ослабляющие интенсивность выдоха, призваны выровнять громкость этих разногромких звуков. По мнению Жинкина и некоторых других ученых, в этом процессе кроме диафрагмы активное участие принимают гладкие мышцы бронхов. Последние, изменяя ширину просвета бронхов, регулируют количество дыхания, подводимого к связкам. К тихим звукам подводится большее количество воздуха, к громким — меньшее. При этом сознание контролирует только общую подачу дыхания. Регулировка подачи дыхания, в зависимости от работы артикуляционного аппарата, осуществляется подсознательно благодаря устойчивому навыку, приобретенному с детских лет.

Не вызывает сомнения тот факт, что и в организме духовика в результате многолетних упражнений на инструменте между органами дыхания, инструментом и прочими элементами звукообразующего аппарата музыканта устанавливается столь же тесная и точно скоординированная связь. Проводившиеся нами измерения давления в полости рта духовика во время исполнения гамм, упражнений и пьес показали непрерывные изменения интенсивности дыхания, посылаемого в инструмент, показали большую остроту, точность и гибкость этих изменений. На работу дыхательного аппарата духовика оказывают давление не только амбушюр и резонаторы, но и инструмент, на котором он играет. Присутствие этих тончайших рефлекторных связей духовик ярче всего ощущает в то время, когда он по каким-либо причинам бывает вынужденным сменить инструмент. Новый инструмент на пер-

¹ Жинкин Н. Механизмы речи. — М., 1958.

вых порах, как правило, представляется ему несколько пестрым в динамическом и тембровом отношении: какие-то звуки чрезмерно громки, другие “западают”. По прошествии некоторого времени в результате занятий устанавливаются новые рефлекторные связи, благодаря которым звуко-ряд нового инструмента постепенно выравнивается. Игра на нем становится удобной, простой и естественной, как родная речь, привычная с детства.

Итак, работа дыхательного аппарата музыканта-духовика отличается большой сложностью. Во время игры дыхание совмещает энергетическую, резонирующую, регулировочную и музыкально-выразительную функции. Каждый звук инструмента требует своего количества и своей плотности подводимого к инструменту дыхания. Большой филигранности, четкости и многообразия действий требуют от дыхания динамическая и интервальная техника, звуковые краски, различные типы атаки, штрихи, дыхательное вибрато. Если при этом учесть, что дыхание, сохраняя высокую артистичность, должно непрерывно поддерживать тончайшую координацию со всеми другими элементами звукообразующего аппарата музыканта и инструментом, то без больших колебаний можно согласиться с известным афоризмом: “Искусство игры на духовом инструменте есть искусство дыхания!”

ГЛАВА 5 РЕЗОНАТОРЫ

Резонатором в акустике называют какой-либо объем воздуха, заключенный в упругие стенки, имеющие выходные отверстия. Резонатор способен существенно усиливать и преобразовывать звуковые колебания возбудителя звука. Основным резонатором духового инструмента является его звуковой канал, заполненный воздухом. Именно размеры и форма звукового канала оказывают решающее воздействие на высоту, тембр и громкость звучания духового инструмента.

Вместе с тем музыканты-духовики уже давно заметили, что качество звучания их инструмента во многом зависит от состояния полости рта, глотки, гортани и других полостей дыхательного тракта. Правильная настройка указанных полостей улучшает тембр звучания духового инструмента, сообщает ему округлость и полноту. Эти элементы звукового аппарата музыканта-духовика получили название *резонаторов*, хотя с акустической точки зрения

такое название не совсем оправдано. Дело в том, что акустические резонаторы имеют возможность отдавать усиленные и преобразованные ими колебания звуковозбудителя в окружающее пространство. Например, корпус скрипки или деки фортепиано, усиливая и преобразуя колебания струн, отдают их в окружающую среду, с которой они имеют непосредственное сообщение. Резонаторы же звукообразующего аппарата духовика такую возможностью не обладают так как не имеют непосредственного сообщения с окружающей воздушной средой; колебания же их наружных стенок (щеки, шеи, груди) столь незначительны, что их излучающей способностью с полным правом можно пренебречь.

С акустической точки зрения, благотворность воздействия резонаторов звукообразующего аппарата музыканта-духовика на звучание инструмента можно объяснить следующим образом. Так как вся акустическая система звучащего духового инструмента состоит из трех тесно взаимосвязанных между собой элементов — звуковозбудителя, звуковой волны в канале инструмента и звуковой волны в дыхательных путях музыканта, то всякое изменение в каком-либо из них проявляется на целом. Именно поэтому на звучании духового инструмента отражается состояние полостей дыхательного тракта музыканта. Воздействие резонаторов звукового аппарата музыканта на звучание духового инструмента можно объяснить “эффектом предрупорной коробки”. Если перед рупором установить коробку, то последняя, внося дополнительное акустическое сопротивление, значительно увеличит эффективность его работы (рис. 14).

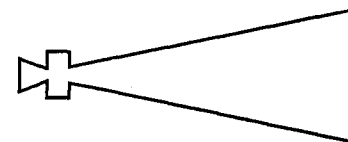


Рис. 14. Схематическое изображение рупора с предрупорной коробкой

Подобным же образом правильно настроенные резонаторы звукообразующего аппарата создают дополнительное акустическое сопротивление, благодаря которому существенно повышается эффективность звукоизлучения духового инструмента.

Как свидетельствует акустика, резонаторы не только трансформируют звуковые колебания звуковозбудителя, но и способны оказывать существенное воздействие на работу последнего. Колебания звуковозбудителя вызывают колебания воздуха в резонирующих полостях музыканта. Раскачка воздуха в резонаторах оказывает обратное воздействие на возбудитель. Амплитуда его колебаний при этом увеличивается, и он начинает работать в режиме, который приводит к еще большему раскачиванию воздуха

в резонаторах. Возникающая таким образом тесно взаимосвязанная система (звуковозбудитель + резонаторы) существенно повышает КПД звуковозбуждения.

Р.Юссоном и другими современными исследователями вокала доказано, что вибрационные явления, развивающиеся в резонирующих полостях певца, сотрясая окружающие ткани и вызывая раздражение обширной зоны нервных окончаний, рефлекторно возбуждают и деятельность голосовых связок¹. Учитывая наличие многих точек совпадения в природах вокала и духового исполнительства, вполне логично допустить, что и резонаторы музыканта-духовика по тем же каналам способны стимулировать деятельность его губного аппарата. Опираясь на подобное допущение, легко объяснить, почему при «попадании звука в резонаторы» духовику легко и удобно играть, а его губы при этом меньше устают.

Резонирующая полость рта играет большую роль в динамической технике духовика. Когда необходимо получить громкое звучание, она расширяется, а стенки ротового резонатора становятся более упругими. Для получения тихих нюансов ротовой резонатор прикрывается, а его стенки становятся более мягкими. Эти эволюции достигаются, главным образом, за счет работы нижней челюсти и языка, изменяющей размеры и форму резонирующей полости рта (см. рис. 13, на котором изображены рентгенограммы полости рта фаготиста в момент физиологического дыхания, игры на фаготе в нюансах *p* и *f*).

Как свидетельствует акустика, если возбудить колебания воздуха в резонаторе, последний издаст звук определенной высоты. Этот звук называется *собственным тоном резонатора*. Резонатор способен усиливать и облегчать извлечение тех звуков, высота которых совпадает или приближается к его собственному тону. Большой объем резонатора содействует извлечению низких звуков. Уменьшение размера резонатора приводит к повышению его собственного тона, а следовательно к усилению и облегчению извлечения более высоких звуков. Эти свойства резонаторов духовики постигли эмпирическим путем. В настоящее время изменение размеров и формы резонирующей полости рта они рассматривают, как важнейший элемент своей тесситурной техники².

¹ См.: Юссон Р. Певческий голос. — М., 1974; Дмитриев Л. Основы вокальной методики. — М., 1968. — С. 513-514; Малютин Е. Экспериментальная фонетика и научные основы постановки голоса. — Орел, 1924. — С. 6.

² См. главы «Амбушюр» и «Интонация» настоящей книги, в которых эти вопросы рассматриваются более подробно.

В отличие от вокала, резонаторы звукового аппарата духовика не являются источником ярких звуковых красок. В духовом исполнительстве, как мы уже говорили, главным резонатором является звуковой канал инструмента. Для изменения тембра духового инструмента, в первую очередь, нужно изменить его размеры и форму. Нами исследовалось влияние резонаторов музыканта-духовика на тембр звука инструмента с помощью автоматического анализатора спектра. Исполняя одни и те же звуки в одном и том же нюансе (осуществлялся контроль за давлением воздуха во рту исполнителя с помощью манометра), музыканты придавали своим резонаторам формы, соответствующие гласным *о, у, ы, э, е, ю, и, е*. Слуховой анализ и сравнение полученных спектрограмм показали, что изменение формы резонаторов не приводит к заметному изменению тембра духового инструмента.

Важнейшим резонатором звукообразующего аппарата духовика является расширенная полость рта. Резонирующую функцию исполняют и другие участки дыхательного тракта: глотка, гортань, трахея и бронхи. Все эти резонирующие полости способны изменять свой объем, благодаря чему может осуществляться их настройка. Трахея и бронхи вследствие сокращения гладкой мускулатуры могут существенно изменять как свою длину, так и размеры поперечного сечения. Физиолог С.А.Оганесян, изучавший работу гладкой мускулатуры бронхов методом рентгеноскопии, установил, что во время физиологического дыхания просветы бронхов все время изменяются. При вдохе они расширяются, при выдохе сужаются. По данным Оганесяна крупные бронхи при этом изменяют размеры своего сечения на 10–15 %, в то время, как мелкие бронхи — на 50–70 % и даже на 100 %¹.

Легкие не являются резонаторами. Они состоят из рыхлой губчатой ткани, которая способна скорее поглощать звуковые колебания, чем их усиливать. Когда мы говорим о грудных резонаторах, то имеем в виду трахею и бронхи.

Рентгенографические исследования резонаторов духовика, проводившиеся автором настоящей книги, показали, что их работа носит довольно сложный характер и не всегда сводится к простому расширению всех дыхательных путей².

* * *

¹ См.: Морозов В. Биофизические основы вокальной речи. — Л., 1977. — С. 117.

² См. главу «Дыхание» настоящей книги.

Начинать постановку резонаторов следует с ознакомления учащегося с сущностью и значением этого элемента звукообразующего аппарата. Для формирования ротового резонатора нижняя челюсть несколько опускается, мягкое небо приподнимается, а зев расширяется. Большое значение в формировании резонирующей полости рта имеет язык. В нижнем регистре он сравнительно плоско располагается на дне рта. В среднем регистре язык приобретает дугобразную форму, крутизна которой нарастает по мере повышения тесситуры. В самом высоком регистре корень круто изогнутого языка максимально приближается к небу и несколько подается вперед. Описанные эволюции языка приводят как к изменению размеров и формы резонирующей полости рта, так и к изменению скорости подачи дыхания в инструмент. При этом язык выступает в еще одной очень важной роли, подобной наконечнику водяного шланга: чем уже отверстие наконечника, тем более быстрой и упругой оказывается струя. Круто изогнутый язык не только уменьшает размеры отверстия между корнем языка и небом, но изменяет и угол посылы дыхания в инструмент. Последний становится более крутым, что также облегчает извлечение высоких звуков.

С особой тщательностью педагог должен следить за тем, чтобы ученик, формируя ротовой резонатор, ни в коем случае не зажимал при этом горло. Такими же свободными должны оставаться нижняя челюсть и корень языка, напряжения которых способны передаваться горлу и губам.

Затем педагог должен сконцентрировать свое внимание на формировании учеником тех правильных внутренних игровых ощущений, которые помогают настроить резонаторы и проконтролировать их работу. Здесь музыкально-исполнительская педагогика, как и во многих других подобных случаях, широко использует метафоры, параллели, сравнения.

Правильному формированию резонирующей полости рта помогает очень популярная среди вокальных и духовых педагогов рекомендация "играть на зевке". Существуют варианты этой методической установки, рекомендующие играть "на начале зевка", "на скрытом зевке", "на полужевке", предлагающие во время игры "думать о зевке". Все они имеют целью использовать то характерное состояние полости рта, мягкого неба, зева и языка, какие возникают во время зевания, для пения или игры на духовом инструменте, так как оно содействует получению звучания наилучшего качества.

Существует немало и других педагогических рекомендаций-метафор, помогающих правильно настроить работу рото-глоточного резонатора. "Представь, что ты ешь горячую картошку, которая обжигает тебе рот, язык, мягкое небо и горло". "Представь, что у тебя в глубине рта находится яблоко или шарик". "Всегда держи в глубине рта букву "а". "Дыши в инструмент не губами, а свободным раскрытым горлом". "Воздух посылай в инструмент не так, как дуют на свечу, которую хотят погасить: ффффу!; но так, как дышат на очки перед тем, как их протереть: хххо! "Посылай в инструмент не холодную струю дыхания (губами), но теплую (горлом)".

Расширению всех дыхательных путей духовика содействует выдох на опоре, характерной чертой которого является сохранение всем дыхательным аппаратом вдыхательной установки. Этой же цели служит рекомендация "думать во время выдоха о вдохе" или рекомендация "сохранить во время исполнительского выдоха память о вдохе".

Научиться ощущать и правильно настраивать свои резонаторы молодой музыкант может только с помощью постоянного слухового самоконтроля (ведь в этом случае — как и в большинстве других — слух является высшим критерием, высшим судьей). Поэтому всеми средствами педагог должен развивать не только звуковысотный слух своего ученика, но и тот слух, который называют функциональным и который способен по тончайшим оттенкам звука определять и устранять недостатки в работе звукообразующего аппарата. Той же цели служит развитие культуры мышечных ощущений, и в частности, вибрационных ощущений, способствующих настройке резонаторного и всего звукообразующего аппарата. По словам выдающегося советского фэготиста, профессора А.Г. Васильева, во время хорошего звучания инструмента у него создавалось ощущение, что вибрирует и резонирует весь его организм.

Осуществляя постановку резонаторов, не следует забывать о том, что эффективность их работы в полной мере проявляется только в тесном взаимодействии с другими элементами звукообразующего аппарата духовика и резонирующей надставкой инструмента.

ЧАСТЬ III

ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

ГЛАВА 1 ЗВУК

Во всех сферах искусства огромное значение для мастера-творца имеет материал творчества. Таким материалом у музыканта-исполнителя в первую очередь является звук.

Проблема звука — одна из наиболее важных и сложных. Во весь рост встает она перед каждым, кто посвятил себя музыкально-исполнительскому искусству.

Мы позволим себе привести несколько высказываний выдающихся исполнителей и педагогов, которые помогут читателю уяснить масштабы этой огромной исполнительской задачи.

“Музыка — искусство звука /.../. Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является *работа над звуком* /.../. Звук есть *сама материя музыки*, облагораживая и совершенствуя его, мы поднимаем самую музыку на большую высоту /.../. В моих занятиях с учениками, /.../ ¾ работы — это работа над звуком”(Г.Нейгауз)¹.

“Проблема, связанная с извлечением действительно красивого звука, иначе говоря — звука настолько певучего, что заставляет слушателя забыть физический процесс своего возникновения, принадлежит к числу тех проблем, разрешение которых всегда должно оставаться наиболее важной задачей для всех, кто посвящает себя скрипке /.../. Чтобы достигнуть тона подобного качества, ученик не только должен пожертвовать необходимым для этого временем, но он должен также быть готов вложить в разрешение этой проблемы всю свою сообразительность, всю психическую и душевную сосредоточенность, на которую способен (выде-

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. — С. 71, 74.

лено мною — В.А.). Путеводной звездой ему могут служить примеры великих мастеров...” (Л.Ауэр)¹.

Исключительно велико значение этой проблемы и для исполнителей на духовых инструментах: ведь звук составляет основу богатства их выразительных средств.

Звучание духовых инструментов бесконечно многообразно и красочно. Акварельная прозрачность и чистота колорита “дерева”; ослепительно яркое, подобное лучам восходящего солнца *fortissimo* медных; пасторальность флейты и гобоя; прозрачная “хрустальность” кларнета; глубокий, мягкий, чуть носовой тембр фагота; рыцарская прямота и открытость трубы и тромбона; густой и тягучий звук валторны, удивительным образом соединяющий в себе задумчивую певучесть и силу; мягкая обволакивающая мощь трубы... Сфера выразительности тембров духовых инструментов практически бесконечна. Она постоянно привлекала к себе внимание композиторов прошлого. Однако раскрыть ее богатство в полной мере еще предстоит композиторам и исполнителям будущего.

Одним из самых замечательных достоинств звучания духового инструмента является его певучесть. В отличие от фортепиано, щипковых, бряцающих и ударных, духовые инструменты поющие. Их звуки способны вливаться друг в друга, образуя непрерывную пластичную линию кантилены.

Как известно, певучесть в музыке имеет дыхательное происхождение. Такие понятия, как напевность, мелос, кантилена, кантабиле, *bel canto* и другие, им подобные, генетически восходят к дыханию. Дыхание породило одну из самых волнующих и впечатляющих музыкальных интонаций — пение. Способность *петь дыханием* дано только человеческому голосу и духовым инструментам. Так же, как у певцов, живое дыхание музыканта-духовика, взаимодействуя с живыми мягкими и упругими тканями губ и резонаторов, способно извлекать из духового инструмента звуки, волнующие душу подобно голосу вокалиста.

Близость звука духовых инструментов к голосу отмечалась неоднократно. “Смычки опущены — у скрипачей, у многих на глазах слезы — слышен только раздумчивый и суровый, — после стольких потерь и бедствий, — человеческий голос фагота” (А.Толстой о Седьмой симфонии Д.Шостаковича)².

¹ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. — М., 1965. — С. 47.

² Толстой А. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича //Сб. Советские писатели. Страницы творчества. Алексей Толстой. — М., 1988. — С. 293.

С вокалом звучание духовых роднят и многие иные совпадающие сферы выразительности. И те и другие способны к пластичному звуковедению и филированию звуков дыханием. Подобно певцу, духовик всеми мышцами своего тела ощущает каждый извлекаемый звук, его тонус звуковысотности и соотношения с другими звуками.

Прекрасен, самобытен, многообразен и выразителен звук духовых инструментов. Однако высокие его качества, образно говоря, “не лежат на поверхности”. “Добыть их из глубин и извлечь на поверхность” можно только ценой большого, регулярного, осмысленно-целенаправленного труда.

Для успешного решения этой задачи необходим тщательно продуманный методический подход. Как и в других случаях, здесь всякий педагог, обладающий “индивидуальным почерком”, применяет свои приемы, методы, средства воздействия. Коллективный педагогический опыт накопил их немало. Однако, несмотря на их бесконечное многообразие, все они опираются на главные, незыблемые методические принципы. На них нам и хотелось бы остановить внимание читателя.

Фундаментом культуры звука духовика является правильно поставленный звукообразующий аппарат. Развитие звукообразующего аппарата до уровня инструмента творчества осуществляется на заключительном этапе формирования молодого музыканта. Этот этап длится сравнительно долго и завершается достижением исполнительской зрелости. Артистизм звукообразующего аппарата проявляется не только в высоком развитии силы, выносливости, гибкости и эластичности всех его мышц, но также и в той тончайшей координации работы губ, дыхания и резонаторов, от которых в конечном счете и зависит качество звука духового инструмента.

Какими же средствами располагает педагог для формирования артистического аппарата?

Если на первом этапе основным инструментом формирования является зрение, то на завершающем таковым становится слух, который методом комплексного воздействия развивает звукообразующий аппарат до стадии артистической завершенности. Эта “доводка” осуществляется в процессе систематической и целеустремленной *работы над звуком*. Творческая работа над звуком не только формирует артистический аппарат, но и позволяет молодому музыканту развить в себе такие качества музыканта-художника, без которых невозможно окончательно решить проблему культуры звука.

В основе успешной работы над звуком лежат два главных принципа: 1 — формирование в сознании четкой слуховой цели, 2 — непрерывный, тщательный слуховой самоконтроль. Не менее важными принципами следует признать правильный подбор музыкального материала для упражнений, а также формирование соответствующих качеств в профессиональной психике ученика.

Кристаллизация в сознании учащегося правильных слуховых представлений является одним из самых действенных инструментов музыкальной педагогики. Тот педагог, который недооценивает ее значение, не может рассчитывать на серьезные успехи своего класса. Для иллюстрации этой мысли мы позволим себе привести несколько бытовых примеров.

Глухонемой лишен дара речи не оттого, что в его артикуляционном аппарате есть отклонения от нормы, но только потому, что он глух, а следовательно лишен слуховых представлений.

Всем известно, с какими сложностями сталкивается наш студент, изучающий фонетику английского языка. Помогая ему, педагог вынужден весьма подробно объяснять всю требуемую английским языком специфику работы артикуляционного аппарата. Ребенок же, живущий в английской семье, постигает всю эту премудрость где-то к трехлетнему возрасту. Разумеется, родители при этом не дают ему никаких указаний по части артикуляции. Освоение английского языка осуществляется им по иным методическим каналам. Ребенок слышит вокруг себя английскую речь, вследствие чего в его сознании формируются четкие слуховые представления о цели, к какой следует стремиться, и этого оказывается достаточно для интуитивного постижения всей той сложной и тонкой работы артикуляционного аппарата, которая необходима для чистого интонирования английской речи.

По отношению к формированию слуховых представлений как средству активного методического воздействия всех педагогов-музыкантов можно разделить на два противоположных лагеря. Те, кто недооценивает значения формирования слуховой цели, как правило, концентрируют все свое внимание и все усилия на технологических проблемах. Их ошибкой является недооценка значения психической деятельности в овладении техникой игры на музыкальном инструменте.

Выдающиеся педагоги обычно избегали излишне активного вмешательства в чрезвычайно тонкую работу исполнительского аппарата, предпочитая на завершающем этапе его формирования метод комплексного воздействия. При этом основным инструмен-

том в их руках оказывалось формирование четких слуховых представлений в сознании учащегося. “Смотри более на натуру и как можно менее занимайся палитрою /.../. Глаз видит, смотрит — рука повинуется”, — поучал русский педагог-художник П.Чистяков¹. По мнению Д.Ойстраха, красота тона — “это прежде всего вопрос развития внутренних представлений о нем. Роль педагога сводится к тому, чтобы помочь вызвать подобное представление, а затем и потребность в красоте тона”². В том же духе высказывается Г.Нейгауз: “Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать”³... “Нельзя забывать, — писал виолончелист и педагог А.Броун, — что первоосновой наилучшего звукоизвлечения все же являются развитые слуховые представления. На одном и том же инструменте звучит полнее, сочнее и разнообразнее у того, у кого лучше развиты звуковые представления”⁴. “Если ухо учащегося, — говорил Л.Шпор, — испытывает потребность в красивом звуке, то оно лучше всякой теории преподает ему те механические способы ведения смычка, какие нужны для получения такого звука”⁵. Все эти высказывания свидетельствуют о том, что качество звука музыканта в решающей степени определяется тем образом идеального звука, который живет в его душе.

Каким образом педагогу удастся сформировать правильные слуховые представления в сознании учащегося?

Основную ставку следует делать на использование подражательных способностей ученика. В этом смысле неопределимое значение приобретают посещения концертов и музыкальных спектаклей, прослушивание звукозаписей, демонстрация живого звучания инструмента в классе, в частности личный показ педагога. “Собственный удачный опыт в качестве ученика Иоахима, — писал Л.Ауэр, — убедил меня, что педагог-скрипач /.../ не в состоянии заставить учащегося постигнуть все тонкости исполнения, если сам не сможет иллюстрировать с помощью скрипки то, что от него требует /.../. Но, конечно, следует избегать и другой крайности”⁶. По-видимому, феноменальные звуковые качества вы-

¹ Гинзбург И. П.П.Чистяков и его педагогическая система. — М.-Л., 1940. — С. 163, 173.

² Ямпольский И. Давид Ойстрах. — М., 1968. — С. 98.

³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. — С. 102.

⁴ Броун А. Очерки по методике игры на виолончели. — М., 1960. — С. 30, 31.

⁵ Цит. по кн. Ямпольского И. Давид Ойстрах. — С. 98.

⁶ Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. — М., 1965. — С. 39.

дающихся советских профессоров А.Васильева, М.Табакова, В.Генслера и других следует расценивать как один из главных факторов, обусловивших такое обилие замечательных мастеров звука, вышедших из их классов.

Очень полезной формой личного показа педагога является игра дуэтом с учеником. В этом случае непосредственность общения, наглядность и конкретность цели, стремление подражать вызовут энтузиазм, заинтересованность ученика, пробудят его инициативу и, в конечном счете, принесут самые благотворные результаты. С той же целью демонстрации живого звучания целесообразно проводить совместные занятия учеников класса, с тем чтобы начинающие имели возможность слушать более продвинутых. Ведь не секрет, что особо быстрых успехов молодые музыканты достигают в том случае, если попадают в большой и сильный класс.

Для формирования слуховых представлений иногда целесообразно привлекать образцы, почерпнутые из сфер, выходящих за рамки звучания данного инструмента. При этом, в первую очередь, следует ориентировать ученика на богатый и исключительно выразительный тембр человеческого голоса. “Высшая похвала артисту: в звуках его инструмента слышится человеческий голос”, — писал Н.Чернышевский¹. Немалую помощь учащемуся окажет слуховая ориентация на родственные в тембровом отношении инструменты. К примеру, фаготиста целесообразно ориентировать на распевную кантилену валторны, изумительную гибкость и певучесть виолончели, строгое, величественное, истовое звучание органа, загадочный мерцающий тембр альта. Во многих случаях подобная ориентация, явившись активным средством обострения слухового воображения, может помочь добиться хороших звуковых результатов на фаготе. Вместе с тем ориентацию на другие инструменты следует проводить достаточно осторожно и только как вспомогательное средство. Работая над звуком, следует стремиться прежде всего к выявлению специфических красок своего инструмента, к достижению острой характерности его тембра.

Эффективным средством развития слуховых представлений является метод словесных пояснений. Убедительное, вдохновляющее, эмоционально-выразительное слово педагога способно не только активно содействовать формированию ярких, образных представлений о желаемом звуке, но и пробуждать энтузиазм в

¹ Чернышевский Н. Полн. собр. соч. в 11 т. — Т.2. — М., 1949. — С. 63.

душе ученика, вырабатывать упорство и готовность затратить любые усилия для достижения желаемой цели.

Формирование слуховых образов не следует откладывать в “долгий ящик”. Во всех случаях оно должно несколько опережать формирование звукообразующего аппарата. Благодаря звуковым впечатлениям в сознании молодого музыканта накапливается слуховой опыт. С точки зрения физиологии, этот опыт представляет собой систему четких и прочных следов в коре головного мозга. Процесс игры будет представлять собой как бы озвучивание этих следов. Любопытный рассказ естествоиспытателя, иллюстрирующий роль звукового образца в формировании детского уха, приводит Д.Морозов в своей книге “Тайны вокальной речи”. “Я воспитывал коноплянок, взяв их птенчиками из гнезда, с тремя жаворонками, обладающими наилучшим голосом.. Каждая коноплянка вместо того, чтобы петь так, как это свойственно ее виду, целиком восприняла манеру пения своего учителя. Когда манера пения коноплянки, обученной жаворонком, вполне установилась, я три месяца держал ее в одной клетке с двумя обыкновенными коноплянками; коноплянка не заимствовала у своих новых сожительниц ни одного приема, но целиком сохранила манеру пения жаворонка”¹.

Успешная работа над звуком может протекать только в условиях самого тщательного и непрерывного слухового самоконтроля. Ухо является основным и весьма надежным “компасом”, направляющим и корректирующим усилия музыканта во время работы над звуком. Слух, как фильтр, отбирает и фиксирует наиболее целесообразные действия всех органов, участвующих в производстве звука; постепенно шлифуя и объединяя, он превращает их в цельный и тончайший аппарат профессионала-духовика.

Всякое рассеяние слуха отрицательно сказывается на качестве звука. При рассеянном слухе мы “пропускаем мимо ушей” даже оглушительный грохот вагона. Не случайно все выдающиеся музыкальные педагоги в один голос акцентируют внимание молодых музыкантов на слуховом самоконтроле. “Все, решительно все /.../ сводится к одному условию: внимательно себя слушать”, — постоянно внушал своему классу К.Игумнов². Н.Метнер при-

¹ Морозов В. Тайны вокальной речи. — М.-Л., 1967. — С. 157.

² Милыштин Я. Исполнительские и педагогические принципы. К.Н.Игумнова. //Мастера советской пианистической школы. — М., 1961. — С. 88.

зывал “слухом вытягивать желаемую звучность”¹. “Первое условие развития (звука — В.А.) — “качество уха”, — писала М.Лонг². “Чем грубее слух, тем тупее звук, — говорил Г.Нейгауз. — Развивая слух /.../ мы непосредственно действуем на звук /.../ и совершенствуем его”³. Он же утверждал, что “происхождение “плохого”, “серого” звука связано с неразвитым или нечутким, равнодушным ухом”⁴. “Что значит хорошо петь, — любила говорить Антонина Васильевна Нежданова. Это значит хорошо себя слушать”⁵.

По мнению известного исследователя вокала А.Томатиса, “голос певца содержит лишь то, что воспринимает его слух. Если я создам у певца слух Карузо, — утверждал Томатис, — то тем самым дам ему голос Карузо”⁶. На первый взгляд это утверждение страдает преувеличением. Однако в нем все верно: ведь в данном случае речь идет о тембре, который в решающей степени зависит от того, как слышит исполнитель.

Художники утверждают, что “смотреть” и “увидеть” — это далеко не одно и то же. С полным основанием можно сказать, что и в музыке не всякий, имеющий уши, слышит. Задача педагога заключается в том, чтобы научить молодого музыканта *услышать* себя. Уметь слушать — это значит не только *ощущать*, но и *воспринимать*. Воспринимая же, мы вспоминаем другие подобные же образы, сравниваем, сопоставляем, делаем заключение, мыслим. Недаром говорят музыканты, что “только думающее ухо способно слушать”.

В быту широко распространено неправильное отождествление понятия “музыкальный слух” только с звуко-высотным слухом. В действительности музыкальный слух не сводится к одной способности различать высоту звуков. Он проявляется также в способности различать все оттенки, изгибы и переливы звуковых красок (тембровый слух), все градации в изменении громкости (динамичный слух), место данного звука в тональности (ладовое чувство), гармонию (гармонический слух), в способности воспринимать все

¹ Матнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. — М., 1963. — С. 19.

² Лонг М. Французская школа фортепиано. //Выдающиеся педагоги-пианисты о фортепианном искусстве. — М.-Л., 1966. — С. 225.

³ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — С. 73, 74.

⁴ Хлудова Т. О педагогических принципах Г.Нейгауза //Вопросы фортепианного исполнительства. — Вып. 1. — М., 1965. — С. 169.

⁵ Грошева Г. Великая русская артистка-патриотка //Советская музыка. — 1950. — № 11. — С. 70.

⁶ Цит. по кн.: Юссон Рауль. Певческий голос. — М., 1974. — С. 209, 210.

произведение в целом (архитектонический слух), в способности по тончайшим оттенкам тембра ориентироваться в работе звукового аппарата (функциональный слух). Человек с развитым тембровым слухом способен различать в звуках значительно больше особенностей, чем тот, кто имеет слабо развитый слух. Развитие тембрового слуха осуществляется по общим законам развития ощущений: от грубого обобщенного представления к более тонкому восприятию, сопровождающемуся выделением из общего все большего и большего количества частных. Не случайно художник К.Брюллов говорил, что “искусство начинается там, где начинается “чуть-чуть”. “Слышит ли обычный ученик это “чуть-чуть”? Улавливает ли он бесконечно малые различия между сотнями оттенков? Знает ли он, в какой именно из этих оттенков он “целит”, живет ли в его внутреннем слухе этот единственный оттенок”¹. Вот чем определяется успех работы над звуком.

Слух не является единственным инструментом, управляющим звуком. В системе обратной связи, контролирующей звуковой результат, он кооперируется с другими органами чувств. Первое место в ряду помощников слуха занимает мышечное чувство. Мышечное чувство возникает благодаря рецепторам, представляющим собой особые чувствительные капсулы, заложенные во всех мышцах и тканях нашего тела. Благодаря рецепторам полная информация о действиях наших мышц передается по нервам в центральную нервную систему, где постепенно накапливается *мышечная память*². Мышечная память имеет огромное значение для музыканта-исполнителя. Без нее невозможно было бы научиться играть. Когда человек впервые берет в руки духовой инструмент, он еще не обладает никаким запасом мышечной памяти. Поэтому первые звуки, какие ему удастся извлечь, как правило, отличаются поистине “диким” тембром. В дальнейшем в процессе занятий на инструменте благодаря слуховому самоконтролю и ориентации на правильную слуховую цель учащийся отбирает наиболее целесообразные действия мышц своего звукового аппарата. При этом рецепторы непрерывно посылают в центральную нервную систему сигналы. Последние оставляют в мозговых клетках следы, возникают рефлекс, накапливается мышечная память. Чем выше квалификация музыканта, чем лучше его исполнительская форма, тем острее мышечная память его аппарата,

¹ Коган Г. У врат мастерства. — М., 1961. — С. 29.

² См.: Черниговский В. Интероцепторы. — М., 1960.

тем лучше звучит у него инструмент. Если по каким-либо причинам музыкант прекращает заниматься, следы, оставленные сигналами рецепторов в центральной нервной системе, начинают стираться, ослабевают рефлекс, притупляется мышечная память — качество звука резко ухудшается. Для его восстановления необходимо возобновить занятия, контролируя себя слухом. Образно говоря, слух является тем “оселком”, на котором “оттачивается” мышечная память. Время притупляет мышечную память и, если ее систематически не “подтачивать” на “оселке” слуха, ее острота, а следовательно и качество звука, будут ухудшаться.

С точки зрения музыкантов, физиологи недооценивают мышечные чувства. Так, И.Сеченов называл их “темными” ввиду того, что даваемые ими ощущения не бывают такими отчетливыми, как, например, слуховые или зрительные¹. Мышечные чувства музыканта достигают такой обостренности и четкости, что их никак нельзя назвать “темными”. Профессиональный музыкант не только предскажет внутренним слухом звук, который собирается извлечь, но он всеми мышцами своего аппарата еще и ощущает его, он четко и безошибочно ощущает “телесную схему звучания” каждого звука своего инструмента”². Люди, профессия которых требует большой гибкости, подвижности и точности работы мышц (музыканты, хирурги и др.), придают мышечному чувству огромное значение. Некоторые из них при этом впадают в преувеличение и даже доходят до фетишизации. Так, выдающаяся французская пианистка Маргарита Лонг считает, что “рука артиста равна его мысли и соперничает с ней: одна была бы ничем без другой...”. Она приводит мнение великого французского хирурга Тьерри де Мартеля: “Есть вещи, которые наши руки понимают раньше мозга /.../ я убежден, что в противоположность тому, что обычно считают, — не наш дух движет пальцами, а наоборот, наши пальцы, их почти бессознательные движения пробуждают наш дух”³. Здесь, конечно, допущено преувеличение. В действительности мышечные чувства находятся в подчинении у центральной нервной системы. Даже тогда, когда условные рефлекс стали прочными и навыки автоматизировались, полноценная игра не может осуществляться без контроля со стороны слу-

¹ См.: Морозов В. Тайны вокальной речи. — М.-Л., 1967. — С. 162.

² Термин “телесная схема звучания” заимствован нами у известного французского исследователя вокала Р.Юссона.

³ Лонг М. Французская школа фортепиано. //Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. — М.-Л., 1966. — С. 210.

ха. Впрочем, в отдельных случаях мышечная память может приобретать самостоятельность. Как известно, человек, потерявший слух в позднем возрасте, не теряет способности к речи, хотя последняя и становится менее выразительной.

Кроме мышечного чувства активным помощником слуха исполнителей на духовых инструментах является вибрационная чувствительность. В тканях человеческого тела расположено громадное количество рецепторов, воспринимающих вибрационные явления. Многочисленные вибрационные рецепторы сигнализируют центральной нервной системе о состоянии резонаторов, помогая создать оптимальный режим работы звукообразующего аппарата музыканта-духовика.

Известную роль в игре на духовых инструментах играет барочувствительность, или, как говорят в быту, чувство работы воздушной струи. У некоторых духовиков это чувство достигает весьма высокой степени развития. В момент хорошего звучания инструмента они явственно ощущают, как упругая струя дыхания, рождаясь в организме, артистично вливается в инструмент, способствуя яркому воплощению музыкальных образов и представлений. Исследования ученых, проводившиеся в последние десятилетия, показали, что легкие и трахеи обладают целой системой рецепторов, реагирующих на дыхание и движение струи воздуха¹. Повидимому, информация, посылаемая этими рецепторами в мозг, составляет активный вклад в систему обратной связи, регулирующую дыхание во время игры на духовом инструменте.

В начальном периоде обучения известную контролирующую и направляющую функцию имеет зрение. Учащийся видит форму амбушюра профессионального музыканта, постановку головы, корпуса, рук, фиксирует зрением движения, какими следует пользоваться во время игры. Контролируя себя зеркалом, он стремится воспроизвести все это на своем организме. Зрительный контроль нередко помогает учащемуся исправить отдельные недостатки в постановке губ и дыхания.

Таким образом, работой звукообразующего аппарата музыканта-духовика управляет сложный комплекс органов чувств. В основе формирования исполнительского контроля лежит образование рефлекторных связей в коре головного мозга между одновременно возбуждаемыми ее участками. Во время игры духовик

¹ См.: Сергиевский М. Дыхательный центр млекопитающих животных и регуляция его деятельности. — М., 1950; Черниговский В. Интероцепторы. — М., 1960.

одновременно слышит свой звук, получает представление о работе мышц аппарата, ощущает вибрационные явления и движение воздушной струи по дыхательным путям. Так как все они действуют одновременно, между ними устанавливаются прочные рефлекторные связи. Учащийся, желающий достичь хороших звуковых результатов, должен всемерно развивать не только слух, но и остроту своего мышечного чувства культуру исполнительских ощущений.

Работа над звуком осуществляется в процессе изучения определенного музыкального материала. Какими характерными чертами должен отличаться этот материал?

Большинство упражнений и пьес, пригодных для развития звука, характеризуется следующими свойствами: медленным темпом, присутствием динамических заданий различного рода и наличием интервалов. Преимущество следует отдавать протяжным, певчим штрихам.

Протяженность звуков во времени укрепляет и развивает амбушюр и дыхание. В медленном темпе исполнитель имеет возможность четко проконтролировать слухом качество тембра каждого извлекаемого звука и в случае необходимости откорректировать работу звукообразующего аппарата. Благодаря точной настройке аппарата на каждую ноту, на каждый нюанс и интервал в двигательных центрах коры головного мозга образуются и закрепляются правильные рефлексы. Возникновение последних и обеспечивает хорошее звучание инструмента.

Звук хорошего качества обязательно должен быть очень гибким и многообразным в динамическом отношении. Поэтому весьма желательно, чтобы музыкальный материал, отбираемый для работы над звуком, был в достаточной мере насыщен динамическими заданиями различной степени трудности. Звуковые упражнения должны охватывать все нюансы, в том числе и крайние. Динамическое же однообразие в упражнениях приводит к тому, что у музыканта инструмент хорошо звучит только в каком-либо одном нюансе. Другие же нюансы либо отсутствуют, либо в тембровом отношении оставляют желать много лучшего. Работа над звуком в различных нюансах позволяет отшлифовать все грани тембра.

Весьма благотворное воздействие на звук оказывают упражнения, развивающие искусство филировки¹. Вследствие систематической работы над разнообразными филировками звука, последний становится гибким, эластичным, выразительным.

¹ Под термином "филировка" мы разумеем длительное выдерживание звуков, громкость которых плавно изменяется.

Интервалы развивают тесситурную технику аппарата, его подвижность и гибкость. Плавные, певучие штрихи в сочетании с медленным темпом помогают овладеть искусством инструментальной кантилены, искусством пения на широком дыхании.

Кроме перечисленных принципов, в основе подбора музыкального материала для развития звукового аппарата должен лежать принцип постепенного нарастания трудностей. На первых порах молодой музыкант еще не умеет экономно расходовать воздух, он ощущает почти хронический недостаток дыхания, амбушюр его очень слаб и неустойчив. Поэтому первые упражнения должны состоять из не слишком продолжительных звуков и коротких фраз. Атака четкая и твердая. Динамическая задача сводится к тому, чтобы все звуки были ровными. Свои первые упражнения учащийся должен исполнять сравнительно большим, полным звуком. В этом случае он скорее почувствует тембр своего инструмента (ведь в нюансе *forte* звук духового инструмента очень богат обертонами). По мере овладения начальными элементами исполнительского дыхания и формирования амбушюра соответственно усложняется и изучаемый материал. Возрастает продолжительность звуков и размеры фраз, появляются простейшие динамические задания.

Подбирая материал для развития звука, необходимо обязательно сочетать певучие художественные произведения со специальными инструктивно-вспомогательными звуковыми упражнениями. Многие исполнители на духовых инструментах недооценивают значение художественного материала. Львиную долю своего рабочего времени они отводят проигрыванию абстрактно-инструктивных, лишенных художественного смысла упражнений. Идя таким путем, очень трудно овладеть языком живого выразительного тембра, искусством художественной кантилены. Прогрессивные музыкальные педагоги решительно высказались против засилья инструктивного материала. "В музыке все для музыки, все через музыку", — говорил В.Пухальский¹. По сути дела, полностью овладеть искусством звука можно только в процессе изучения художественного материала. Ведь красивый звук — это прежде всего целесообразный звук, то есть звук, наиболее подходящий для выражения данного конкретного содержания (Г.Нейгауз). Овладеть таким звуком нельзя, изучая одни инструктивные упражне-

¹ Цит. по кн.: Савшинский С. Леонид Владимирович Николаев. — Л., 1960. — С. 62.

ния. Последние могут служить только вспомогательным средством, содействующим достижению этой цели.

Работа над художественными произведениями обладает и другими преимуществами. Изучая пьесу, учащийся испытывает большую заинтересованность в работе, художественное содержание четко определяет слуховую цель, вызывает потребность в звуке хорошего качества. В силу всех этих обстоятельств уже с первых шагов молодому музыканту необходимо предлагать художественные произведения, которые на первых порах могут иметь вид простеньких пьес, народных песен и танцев.

Метод работы над звуком на художественном материале не только не отрицает значения инструктивных звуковых упражнений, но обязательно предполагает сочетание с последними, хотя им в этом случае отводится подчиненная, вспомогательная роль. Звуковые упражнения помогают заложить основу звука, специальные упражнения, употребляемые в качестве "ежедневной гимнастики", позволяют быстро восстановить амбушюр после сна, подготовить его к предстоящей трудовой деятельности и тем самым помогают сохранить высокую профессиональную форму. Ценность упражнений заключается и в том, что они дают учащемуся возможность сконцентрировать внимание на своих частных недостатках и быстро их ликвидировать.

Таковы характерные особенности музыкального материала, пригодного для работы над звуком. Надо сказать, что термин "пригодный" здесь не совсем уместен, ибо материалом, пригодным для работы над звуком, может и должен служить весь тот музыкальный материал, с которым сталкивается музыкант. Для того чтобы овладеть высокой культурой звука, необходимо весь свой рабочий день, каждую его минуту превратить в непрерывную работу над звуком. Именно так поступали все большие музыканты. По утверждению Я.Мильштейна, замечательный мастер инструментального тембра, пианист К.Игумнов "ни один момент пианистических занятий /.../ не мыслил без соответствующей работы над звуком"¹. Выдающийся русский педагог-пианист В.Сафонов прямо призывал: "Даже в самых сухих упражнениях наблюдай за красотой звука"².

* * *

¹ Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н.Игумнова //Мастера советской пианистической школы. — М., 1961. — С. 86.

² Цит по кн.: Равичер Я.Василий Ильич Сафонов. — М., 1959. — С. 195.

Таковы основные, магистральные пути к решению проблемы звука. Существует немало самых различных упражнений и методических рекомендаций, способных повысить эффективность работы над звуком. Однако все они могут принести пользу лишь в том случае, если педагогу удастся правильно сформировать профессиональную психику своего ученика. Любит ли молодой музыкант звук? Чувствует ли в нем необходимость? Испытывает ли неистребимую потребность в пении на инструменте? Способен ли часами работать над звуком в обстановке бескомпромиссной требовательности к себе? Вот что в этом случае оказывает решающее влияние на успех. "Первое условие, чтобы пианист достиг красивого звука, — это почувствовать необходимость в нем", — писал замечательный болгарский педагог-пианист А.Стоянов¹.

В конечном счете, культура звука музыканта определяется его общим и художественным кругозором, уровнем эстетических взглядов, богатством духовного мира. "Работа над звуком, — писал Г.Нейгауз, — есть самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и — будем откровенны — душевными качествами ученика"².

ГЛАВА 2 ИНТОНАЦИЯ

В основе чистого интонирования на духовом инструменте лежит острый звуковысотный слух, хорошо поставленный и развитой звукообразующий аппарат, правильная тесситурная техника и способность музыканта отрегулировать интонационную настройку своего инструмента.

Рассмотрим эти составляющие более подробно.

Слух.

Как мы уже говорили, понятие "музыкальный слух" включает в себя способность человека воспринимать самые различные свойства звуков: высоту, громкость, окраску и другие. Определяющим фактором чистоты интонирования является звуковысотный слух. Большинство музыкантов обладает относительным слухом. Значительно реже встречается абсолютный слух. Относи-

тельный слух позволяет определять высоту звука путем сравнения его со звуком, высота которого известна, а также узнавать и воспроизводить интервалы. Абсолютный слух позволяет определять высоту отдельных звуков без сравнения с другими звуками. Решающее значение в интонировании имеет относительный слух. Абсолютный слух играет подчиненную роль даже у тех музыкантов, которые им обладают.

Основу относительного звуковысотного слуха составляют два компонента: ладовое чувство и интервальный слух. Ладовое чувство заключается в способности музыканта ощущать ладовую функцию того или иного звука. Интервальный слух заключается в способности ощущать и воспроизводить звуковысотные отношения между двумя звуками, взятыми изолированно или в музыкальном контексте. Современные психология и музыкальная педагогика доказали, что в основе звуковысотного слуха лежит ладовое чувство. Интервальный слух, развивающийся на основе ладового чувства, способствует, в свою очередь, развитию последнего¹. Исполняя мелодии, не выходящие за пределы привычного для него лада, музыкант опирается, главным образом, на свое ладовое чувство. Значение интервального слуха резко возрастает в тех случаях, когда он сталкивается с необходимостью освоить новые лады, хроматизмы, различные модуляции.

Свой интонационные функции слух осуществляет по двум основным каналам: созданием точных слуховых представлений о высоте звука, который предстоит извлечь, и четким слуховым контролем за уже извлеченным звуком. Трудно переоценить значение интонационного предслышания. Четкие слуховые представления во многом определяют правильность работы мышц звукообразующего аппарата духовика, от которой, в конечном счете, и зависит чистота интонации. Когда звук уже извлечен, его интонацию контролирует слух. Благодаря этому контролю, в случае необходимости, центральная нервная система направляет соответствующим мышцам звукообразующего аппарата сигнал, предписывающий внести в их работу определенные коррективы — неточная интонация исправляется.

Слух человека способен развиваться. Специальные упражнения и сосредоточенные занятия на инструменте могут доводить его до высокой степени совершенства. Именно такой слух и не-

¹ Стоянов А. Искусство пианиста. — М., 1958. — С. 103.

² Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. — С. 73.

¹ См.: Вопросы методики воспитания слуха /Ред. Островский А. — Л., 1967. — С. 71-74.

обходим музыканту-духовику. Вопреки бытующему мнению, духовой инструмент не является инструментом с твердо фиксированной высотой звуков. Система его клапанов и отверстий лишь создает предпосылки для чистого извлечения звуков. Используя эти предпосылки, музыкант должен, преодолевая недостатки инструмента, сотворить интонацию своего исполнения.

Развитие слуха осуществляется в классе сольфеджио, классе камерного ансамбля, в оркестровом и специальном классах. Одноголосные диктанты и сольфеджирование развивают мелодический слух, ладовое чувство, интервальный слух. Многоголосные диктанты и упражнения в определении на слух различных аккордов и гармонических последовательностей содействуют развитию гармонического слуха. Развитию внутреннего слуха помогают подборка мелодий по слуху, прослушивание музыкальных произведений с нотами в руках, транспонирование мелодий в различные тональности, чтение нот в уме, импровизирование и другие упражнения. Не менее эффективным средством развития всех видов звуковысотного слуха является систематическая и целенаправленная работа над интонацией во время игры на инструменте.

ЗВУКООБРАЗУЮЩИЙ АППАРАТ И ТЕССИТУРНАЯ ТЕХНИКА

В основе чистого интонирования лежит правильная работа звукообразующего аппарата. Все его элементы должны быть не только правильно поставлены и развиты, но между ними и всей акустической системой инструмента должна установиться та тончайшая координация, без которой чистое интонирование невозможно.

В терминах “постановка амбушюра”, “постановка дыхания”, “постановка резонаторов” заключено представление о некой статичности, что не соответствует сущности работы звукового аппарата профессионального духовика. Этот аппарат должен обладать не только достаточной силой и выносливостью, но и отличаться высокой степенью подвижности, гибкостью, эластичностью и исключительной точностью работы мышц, необходимой для правильного извлечения звуков различной высоты. По-существу, каждая ступень звукоряда требует своей “микростановки” звукообразующего аппарата, точнее говоря, своей безошибочно почувствованной позиции амбушюра, дыхания, резонаторов, определенного положения языка. Особую сложность в этом смысле представляет извлечение звуков верхнего регистра. Нередко приходится наблюдать такую картину: ученик совершенно правильно

формирует амбушюр при извлечении звуков нижнего и среднего регистров, качество звучания вполне удовлетворительное. Но как только он достигает верхней половины звукоряда, вся постановка начинает: “расползаться по швам”, качество звука при этом резко ухудшается. Поставить губы — это значит не только придать им правильную внешнюю форму, но и научить молодого музыканта безошибочно управлять напряжением и взаимодействием мышц губного аппарата в строгом соответствии с изменяющейся высотой извлекаемых звуков. Решить эту задачу помогают правильные представления о тесситурной технике. Вот основные ее элементы.

При повышении тесситур исполнителю на медном инструменте должен: 1) увеличить плотность опоры дыхания и интенсивность его подачи в инструмент; 2) увеличить упругость губ; 3) создать более концентрированную струю дыхания и увеличить крутизну угла подачи ее в инструмент; 4) изменить форму и уменьшить объем резонирующей полости рта; язык при этом круто изгибается, корень его приближается к небу и немного подается вперед; 5) несколько увеличить давление мундштука на губы.

В подобной же ситуации исполнитель на тростевом инструменте должен: 1) увеличить плотность опоры дыхания и интенсивность его подачи в инструмент; 2) увеличить упругость губ; 3) увеличить плотность охвата трости губами; 4) увеличить крутизну подачи дыхания в инструмент (по ощущению); 5) изменить форму и уменьшить объем резонирующей полости рта (из-за трости тростевик не имеет возможности изменять размеры полости рта в том диапазоне, который доступен исполнителям на медных инструментах и флейте); 6) на гобое глубже прикрывать зубы губами, на кларнете перенести место прижима трости губами дальше от ее конца, на фаготе увеличить глубину захвата трости губами, как бы вбирая ее внутрь полости рта.

В подобной же ситуации флейтисты должны: 1) увеличить плотность опоры дыхания и интенсивность его подачи в инструмент; 2) увеличить упругость губ; 3) отклонить струю дыхания вверх по отношению к наружному краю лабиального отверстия; 4) изменить форму резонирующей полости рта и положение языка примерно так же, как и на медных духовых инструментах.

ВОЗМОЖНОСТИ ИНТОНАЦИОННОЙ РЕГУЛИРОВКИ ДУХОВОГО ИНСТРУМЕНТА

Как свидетельствует практика, идеально стройных духовых инструментов не существует. Современные наука и техника пока

не способны обеспечить музыкантов такими инструментами. Даже духовые инструменты прославленных фирм содержат в своем звукоряде немало интонационных изъянов. Советский акустик П.Зимин, пришел к выводу, что “процесс колебания воздушного столба в духовых инструментах осложняется многими одновременно действующими факторами. Поэтому точный теоретический расчет этих инструментов при современном состоянии акустики пока еще невозможен”¹.

Высота звуков деревянного духового инструмента зависит от длины и формы канала, местонахождения, размеров и формы звуковых отверстий, толщины стенок канала и многих других взаимовлияющих факторов, рассчитать которые невозможно. Можно точно вычислить, в каком месте и какого размера должно быть отверстие для того, чтобы получился чистый в интонационном отношении звук. Но стоит высверлить следующее отверстие (для получения следующего звука), как все предыдущие расчеты оказываются перечеркнутыми. Прежде чистый первый звук, испытав воздействие второго отверстия, становится фальшивым. Такое влияние оказывают друг на друга все отверстия.

Далеко не всегда чистые интервалы возникают вследствие передувания. Так, на фаготе звуки *фа-диез* и *соль* малой октавы, получаемые октавным передуванием, почти всегда повышены, а звук *ре* первой октавы, передуваемый от *ре* малой октавы, всегда занижен.

Немало сомнительных в интонационном отношении звуков содержат и звукоряды других деревянных инструментов. На флейте таковыми чаще всего бывают *ре-диез* первой октавы, *до-диез* и *ми* второй октавы, *ре-диез*, *фа-диез* и *си-бемоль* третьей октавы; на гобое французской системы — *соль* первой октавы, *до*, *до-диез*, *ре* третьей октавы; на кларнете французской системы — *ми*, *фа*, *ля-бемоль*, *си-бемоль* малой октавы, *соль*, *соль-диез*, *си-бемоль* первой октавы, *до*, *до-диез*, *ре* и *ми-бемоль* третьей октавы; на фаготе — *ми-бемоль* малой и первой октавы, *фа-диез* и *ля-бемоль* первой октавы, *ре* большой октавы и др.

Не меньше интонационных проблем существует и на медных духовых инструментах. Как правило, эти инструменты имеют три дополнительных трубки, включаемые вентильным или пистонным механизмом². Согласно строгому акустическому рас-

чету, первая из них должна была бы понижать звук инструмента на тон, вторая на полтона, третья на полтора тона. В таком случае одновременное включение двух или трех трубок дало бы меньшее понижение, чем расчетное. При одновременном включении всех трех вентилях получился бы звук, завышенный примерно на четверть тона. Для того чтобы устранить этот недостаток и сделать возможным извлечение хроматического звукоряда, пришлось прибегнуть к незначительному удлинению дополнительных трубок. Правда, при этом звуки, извлекаемые с помощью отдельных вентилях, стали понижать, зато интонация звуков, получаемых с помощью комбинаций первого и второго, первого и третьего, второго и третьего вентилях, значительно улучшилась.

Значительные искажения интонации наблюдаются и в звуках натурального звукоряда, получаемых на медных инструментах передуванием. На трубе, альте, теноре и баритоне завышают третий и шестой натуральные звуки, зато пятый и седьмой понижены. На валторне неточно настроены третий, шестой, седьмой, одиннадцатый, двенадцатый и тринадцатый натуральные звуки. Очень часто на тромбоне не строят седьмые натуральные звуки, понижают *си* малой октавы, *до* первой октавы, повышает *ми-бемоль* первой октавы. На тубе *in B* часто не строят третий, шестой и седьмой натуральные звуки, *ля-бемоль* малой октавы и другие.

Таким образом, даже хорошие духовые инструменты не имеют идеально настроенного звукоряда. Интонационные отклонения некоторых звуков являются следствием сознательного компромисса конструктора (пусть этот звук будет немного выше, зато другой звук, с ним связанный, не будет чрезмерно понижать и т.д.). Музыкант-духовик, отвечающий современным требованиям, должен быть способным, играя на таком далеком еще от совершенства инструменте, обеспечить безукоризненно чистую интонацию. Задача решается приспособлением исполнителя к своему инструменту, в ходе которого он преодолевает интонационные погрешности звукоряда своей исполнительской техникой, а также интонационной регулировкой инструмента и использованием вспомогательных и дополнительных аппликатур.

Приобретая инструмент, музыкант должен позаботиться об интонационной точности и устойчивости его звукоряда. Как правило, последний имеет немало “больных” звуков. Какие-то повышают, другие понижают, есть и неустойчивые (“детонирующие”) звуки. Исполнитель занимается на новом инструменте,

¹ См.: Музыкальная акустика /Под. ред. М.Гарбузова. — М., 1954. — С. 121.

² Медные инструменты низких строев (баритоны, басы, тубы) часто снабжаются еще и четвертым вентилем, удлиняющим диапазон инструмента вниз.

тщательно контролируя интонацию слухом. Спустя некоторое время он замечает, что инструмент "обыгрывается", а его интонация улучшается. Термин "обыгрывается" широко распространен среди духовиков, но он не совсем точно определяет сущность происходящего процесса. В действительности во время "обыгрывания" не столько изменяется инструмент, сколько сам исполнитель приспосабливается ко всем его особенностям и недостаткам¹.

А. Федотов и В. Плахоцкий, исследовавшие возможности чистого интонирования на духовых инструментах, доказали экспериментальным путем, что музыканты-духовики способны, изменяя характер работы звукообразующего аппарата, существенно повышать или понижать высоту звука, не нарушая при этом "устойчивость интонации на протяжении всей его длительности"². Данные, полученные исследователями, свидетельствуют о том, что духовик может воздействовать на интонацию своего инструмента (повышать и понижать) в полосе достаточно широкого диапазона. В среднем эта полоса составляет 50 центов, иногда расширяется до 120 центов³. Проведенные эксперименты убедили исследователей в том, что "интонационные отклонения отдельных звуков от нормы настройки могут быть ликвидированы или значительно исправлены с помощью губного аппарата"⁴. Не оспаривая основных выводов А. Федотова и В. Плахоцкого, мы вместе с тем полагаем, что интонационная регулировка осуществляется не только одним изменением усилий губ, но всем звукообразующим аппаратом исполнителя. Именно гибкая и быстрая работа всего аппарата, протекающая под контролем слуха, позволяет исправить интонационные погрешности инструмента.

Точность звуковысотной настройки звукообразующего аппарата зависит не только от верности и четкости слуховых представлений музыканта но и от остроты его мышечной памяти. Последняя накапливается в процессе систематических упражнений, осуществляемых под непрерывным слуховым самоконтролем, благодаря уточнению работы двигательных анализаторов и образова-

¹ Объективное "обыгрывание" инструмента заключается лишь в том налете от дыхания музыканта, который отлагается на стенках канала и звуковых отверстиях и, несомненно, оказывает некоторое влияние на исполнительский процесс духовика.

² См.: Федотов А., Плахоцкий В. О возможности чистого интонирования при игре на духовых инструментах. // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. 1. — М., 1964. — С. 61.

³ Напомним читателю, что один цент составляет 1/100 темперированного полутона.

⁴ См.: Федотов А., Плахоцкий В. Цит. изд. — С. 61.

нию прочных рефлексов. Роль мышечной памяти в звуковысотном интонировании на духовом инструменте настолько значительна, что ее в некотором смысле можно расценить как важнейший элемент исполнительского слуха музыканта. Благодаря мышечной памяти он не только предскажет высоту звука, который собирается извлечь, но и ощущает ее всеми мышцами своего аппарата. Вот как описывает сущность этого важнейшего элемента техники интонирования известный теоретик смычкового исполнительства И. Войку: "Контролирующим чистоту аппаратом является слух /.../. Как только начинается звук, слух устанавливает, действительно ли чист этот звук. Нельзя отнять у слуха эту роль; но уже в самом движении должно быть заложено приближение к чистоте, и *род движения* должен сделать заведомо невозможным грубую "нечистоту" игры /.../. Ощущение чистоты данного тона находится не только в слухе, но также и в пальце /.../. Само движение пальца может быть "чистым" или "нечистым"¹. Эти слова в полной мере сохраняют свою справедливость и в отношении работы звукообразующего аппарата музыканта-духовика.

Нередко интонационные отклонения в звукоряде духового инструмента оказываются столь значительными, что исправить их одними усилиями звукообразующего аппарата не удастся. В подобных случаях приходится прибегать к интонационной регулировке инструмента.

Осваивая новый инструмент, духовик прежде всего должен позаботиться о приведении его общего строя в соответствие с существующим стандартом. Для интонационной регулировки все духовые инструменты снабжены тем или иным устройством. Флейтисты с целью понижения строя могут выдвинуть головку из средней части флейты. Не следует использовать для изменения общей настройки инструмента передвижную пробку ("пробку Кванца") в головке. Эта пробка предназначена лишь для правильной интонационной настройки регистров флейты.

Общий строй гобоя можно изменять с помощью тростевых штифтов. Короткие штифты повышают строй, длинные понижают. Понизить строй гобоя можно и с помощью выдвижения трости из инструмента.

Для регулировки общего строя кларнет снабжается бочонками разных размеров. Установка на нем более короткого бочонка по-

¹ Войку И. Построение естественной системы скрипичной игры. — М., 1930. — С. 114, 115.

вышает строй, установка длинного бочонка понижает строй. С той же целью можно несколько выдвинуть бочонок из инструмента.

Фаготисты регулируют общий строй инструмента с помощью эсов (металлических трубок, на которые надевается трость). Более короткий эс повышает строй, и наоборот. Понижению строя фagота содействует выдвижение эса из малого колена, выдвижение малого и большого колен из двойного колена ("сапога"), более мелкая насадка трости на эс. Некоторое воздействие на строй фagота оказывает толщина прокладки под вентилем, соединяющим два канала его двойного колена. Толстая прокладка понижает строй, тонкая повышает.

Общий строй саксофона регулируют с помощью изменения глубины вхождения мундштучной трубки в инструмент и глубины насадки мундштука на мундштучную трубку. Желая понизить строй саксофона, нужно выдвинуть мундштучную трубку и мельче насадить на нее мундштук. С целью повышения строя нужно произвести обратные действия.

Для настройки медных духовых инструментов служит крон общего строя. Его выдвижение содействует понижению строя, и наоборот.

Следует отметить, что установка нового бочонка на кларнете, нового эса на фagоте или нового штифта на гобое приводит не только к изменению общего строя, но и к некоторому нарушению прежней относительной настройки ступеней звукоряда. Поэтому музыкант после замены штифта, бочонка или эса должен некоторое время особенно внимательно контролировать интонацию слухом, с тем чтобы внести в свои привычные тесситурные ощущения новые "нюансы", необходимые для сохранения интонационной ровности звукоряда в новых условиях.

К еще большему интонационному "перекосу" звукоряда может привести значительное выдвижение штифта, бочонка, эса, колена, кроны, мундштука. Выдвижение трости на гобое, мундштука и бочонка на кларнете или эса на фagоте понижает звукоряд неравномерно. Наибольшее воздействие оно оказывает на звуки, имеющие короткие действующие части звукового канала (когда открыто много отверстий). В масштабе короткого канала выдвижение является существенным увеличением его общей длины. Значительно меньшее воздействие выдвижение оказывает на звуки с длинным действующими каналами (то есть на более низкие звуки, получаемые при большом числе закрытых отверстий). В масштабе протяженного канала то же выдвижение оказывается

совсем незначительным удлинением рабочего (действующего) канала. При передувании повторяется та же картина — больше понижаются звуки с коротким каналом, меньше — звуки с длинным каналом. Особенно ярко эта закономерность проявляется в инструментах, имеющих длинный звуковой канал. Скажем, на фagоте даже значительное выдвижение эса не приводит к значительному понижению его нижних звуков (на фоне большой длины его канала выдвижение эса оказывается малоэффективным).

Достаточно локальное интонационное воздействие на звукоряд оказывает выдвижение колена или отдельных крон. Значительное их выдвижение также может нарушить интонацию внутри звукоряда.

В том случае, когда необходимо существенно понизить общий строй фagота, с целью сохранения интонационных пропорций следует кроме эса выдвинуть из "сапога" малое и большое колена, а также поставить под вентиль "сапога" более толстую прокладку. В аналогичном случае исполнители на медных духовых инструментах должны выдвигать не только крон общего строя, но и соответственно все основные кроны. По возможности подобным же образом следует поступать и исполнителям на других духовых инструментах.

Выдвижение штифтов, эсов, мундштуков, бочонков образует в канале инструмента пустоты. Эти пустоты искажают интонацию отдельных звуков, ухудшают отзывчивость инструмента, затрудняют получение мягкой атаки. Их необходимо ликвидировать с помощью специальных втулок, которые вставляются во внутреннюю часть раздвинутых штифтов, бочонков или эсов.

В тех случаях, когда инструмент настроен изготовителем очень низко и поднять его общий строй не удастся с помощью описанных выше способов, приходится идти на крайние меры — подрезать бочонки, эсы, колена инструментов. Как свидетельствует практика, этот путь редко заканчивается хорошим результатом. Чаще всего подрезка приводит не только к повышению общего строя, но и к нарушению интонационных пропорций внутри звукоряда. Прибегать к подобной "хирургии" следует только в самых крайних случаях, пользуясь советами и помощью опытного мастера.

Определенное воздействие на общий строй инструмента оказывают трости. Длинные трости гобоя и фagота понижают строй, короткие повышают его. Узкие трости имеют тенденцию к повышению, широкие — к понижению. Крепкие и недоточенные

трости повышают строй; они же способны вызывать детонацию отдельных звуков. Легкие и переточенные трости понижают строй, особенно заметно они воздействуют на верхний регистр и некоторые звуки среднего регистра инструмента.

Конструктивные элементы мундштуков, штифтов, эсов также оказывают существенное воздействие на строй духового инструмента. Диаметр внутреннего канала мундштука кларнета и саксофона, конус штифтов гобоя и эса фагота должен соответствовать каналу инструмента. Узкие штифты гобойных тростей повышают строй, широкие понижают. Если диаметр мундштука кларнета уже его канала, звуки инструмента от *си-бемоль* первой октавы и выше будут повышены, от *си-бемоль* первой октавы до *ми* малой октавы понижены. На строй кларнета оказывают влияние и выступы внутри мундштука. Выступы, расположенные ближе к "окну" мундштука, понижают строй, и наоборот. Глубокая чашка мундштука медного инструмента имеет тенденцию к понижению строя, мелкая — к повышению. По словам профессора Ю.Усова, одна и та же труба, но с различными по глубине чашками мундштука, будет иметь различные уровни настройки, который колеблется до $\frac{1}{4}$ тона¹. Определенное воздействие на интонацию медного инструмента оказывает конус в канале ножки его мундштука. Соответствующими изменениями в конусе ножки мундштука можно исправить отдельные интонационные погрешности звукоряда.

Отдельные интонационные отклонения в звукоряде деревянных инструментов можно исправить с помощью изменения высоты подъема клапанов и размеров звуковых отверстий. Повышению звука содействует увеличение размеров соседнего с аппликатурой комбинацией отверстия или более высокий подъем клапана, закрывающего это отверстие. Понижение высоты подъема клапана и уменьшение размеров отверстия приводят к понижению звука. Подобную регулировку начинают с изменения высоты подъема клапана. Если это оказывается недостаточным, прибегают к изменению диаметра отверстия. Высоту подъема клапанов регулируют с помощью специальных регулировочных винтов или изменением толщины прокладок между клапанами и приводными рычажками. Увеличение отверстия достигается его растачиванием круглым напильником или наждачной бумагой, обернутой вокруг цилиндрического стержня. Расточка отверстия

¹ Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. — М., 1984. — С. 39.

не должна приводить к нарушению характерности его профиля. Для уменьшения отверстия на его поверхность наносят слой лака или ставят специальные втулки. Втулки не должны быть короче длины отверстий¹.

Исправляя интонацию того или иного звука, не следует забывать о том, что большинство аппликатур деревянных инструментов взаимосвязано друг с другом. В силу этого обстоятельства исправив один звук, можно совершенно испортить другой. В подобных случаях оправдан путь компромиссов. К примеру, если звук повышает, то его следует понизить незначительно, с тем чтобы незначительным оказалось бы и нарушение интонации других, связанных с той же аппликатурой звуков. В таком случае небольшие интонационные отклонения всех этих звуков могут быть исправлены сравнительно небольшими усилиями звукообразующего аппарата музыканта.

Интонационная настройка регистров флейты осуществляется с помощью подвижной пробки, расположенной в головке инструмента. Расстояние от пробки до центра амбушюрного (лабиального) отверстия должно составлять примерно 16–17 мм. Его увеличение приводит к понижению звуков третьей октавы относительно двух нижних октав. Уменьшение расстояния вызывает обратные последствия.

Исправлять интонацию отдельных звуков на валторне можно с помощью изменения глубины погружения руки исполнителя в раструб инструмента. Глубокое погружение понижает звук, мелкое повышает. Пользоваться этим приемом следует осмотрительно, так как изменение погружения руки в раструб сопровождается не только изменением высоты, но и тембра инструмента.

Diminuendo и *pianissimo* в среднем регистре фагота сопровождается произвольным завышением интонации звуков (чаще всего страдают звуки *ре*, *фа*, *фа-диез*, *соль* малой октавы). Избежать этого можно с помощью частичного прикрывания пальцем ближайшего отверстия или клапана.

Трубы современной конструкции снабжаются рычагами, с помощью которых можно мгновенно раздвигать первую и третью кроны. Это приспособление позволяет быстро и оперативно устранять интонационные неточности тех или иных звуков.

¹ В некоторых случаях их целесообразно устанавливать таким образом, чтобы они чуть выступали внутрь канала. Такие втулки устанавливаются на фаготах фирмы "Пюхнер" и некоторых других инструментах. Они предохраняют звуковые отверстия от попадания в них влаги.

Многие звуки на духовых инструментах можно извлекать с помощью *энгармонических аппликатур*. Энгармоническими мы называем аппликатурные комбинации, дающие звук примерно одинаковой высоты. По данным Б.Бартолоцци, только для звука *си-бемоль* первой октавы на гобое существует 98 аппликатур¹. Множество энгармонических аппликатур можно применить в игре на кларнете. Еще большие возможности в этом отношении предоставляет фагот.

Энгармонические аппликатуры можно разделить на *основные, дополнительные и вспомогательные*. Основной называется аппликатура, которую исполнители употребляют наиболее часто. Как правило, основная аппликатура дает полный, хорошо звучащий, чистый в интонационном отношении звук. Однако практически на всех духовых инструментах некоторые основные аппликатуры себя не оправдывают. В тех случаях, когда звук, извлекаемый с помощью основной аппликатуры, в интонационном отношении существенно отклоняется от нормы, целесообразно обращаться к помощи дополнительных и вспомогательных аппликатур. Дополнительной называют аппликатуру, в которой, кроме основных клапанов и отверстий, используются дополнительные. Вспомогательной называют самостоятельную аппликатурную комбинацию, дающую звук примерно той же высоты, что и основная аппликатура.

Несколько примеров использования дополнительных и вспомогательных аппликатур с целью исправления интонации отдельных звуков. Звук *ми* второй октавы на флейте можно повысить, добавив трельный клапан; звук *соль* первой октавы, часто пониженный на гобое, можно повысить с помощью добавления клапана *ре-диез* или *фа*; для понижения звуков *до-диез* и *ре* третьей октавы на кларнетах французской системы их извлекают без помощи мизинца правой руки; на фаготе, для того чтобы понизить *соль* малой октавы, добавляют клапан *ми-бемоль* большой октавы; как правило, звуки *ре* и *фа-диез* первой октавы на фаготе извлекаются с помощью вспомогательной аппликатуры.

Достаточно широко вспомогательная аппликатура используется на медных духовых инструментах. В поисках оптимальной аппликатуры исполнители учитывают следующую закономерность — чем большее количество вентиля участвует в аппликатурной комбинации, тем выше интонация получаемого звука, и наоборот. Особенно значительно повышаются звуки, извлекае-

¹ См.: Bartolozzi B. New sounds of Woodwind. — London, 1967.

мые с помощью одновременного включения первого и третьего или всех трех вентилях. Заметно пониженными оказываются звуки, извлекаемые с помощью одного третьего вентиля.

Таковы пути к решению проблемы интонации на духовых инструментах. Дополнительные и вспомогательные аппликатуры, регулировки инструмента, интонационные коррекции с помощью звукообразующего аппарата — все эти меры в своей совокупности, при неустанном слуховом самоконтроле, способны обеспечить на все еще несовершенных духовых инструментах практически вполне удовлетворяющее звуковысотное интонирование.

О НАСТРОЙКЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ПЕРЕД ИГРОЙ

За редким исключением, духовой инструмент звучат вместе с другими инструментами. Перед совместным музицированием необходимо тщательно настроиться. Цель настройки заключается в том, чтобы привести все инструменты к интонационному согласию как друг с другом, так и с эталоном строя. В нашей стране, как и во всем мире, в качестве эталона принято *ля* первой октавы, равное 440 Гц. Однако этот строй не прижился в оркестровом исполнительстве. Большинство современных симфонических оркестров настраиваются где-то в районе 442-х Гц. Более высокий строй обеспечивает симфоническому оркестру наилучшее звучание. На такой строй следует ориентировать учащегося наших духовых классов¹.

Успех работы учащихся над интонацией во многом зависит от того, как настроен рояль в классе. Педагогу нужно следить за тем, чтобы во все времена года он неизменно “был в камертоне” (442 Гц.).

Настройка духового инструмента дает положительные результаты лишь в том случае, если музыкант предварительно разыгрался, а его инструмент теплый. Это объясняется тем, что в неразыгранном состоянии звукообразующий аппарат “не держит” строй, а холодный инструмент понижает. Температура духового инструмента оказывает большое влияние на его строй. Повышение температуры медного инструмента на 1° вызывает повышение высоты его звучания на 1–3 цента. Деревянные ин-

¹ О неприятии строя 440 Гц большинством современных творческих учреждений и коллективов свидетельствуют следующие факты. Строй Большого зала Московской консерватории — 442 Гц; Симфонического оркестра Ленинградской филармонии, руководимого Е.Мравинским — был 444 Гц; строй рояля Международного конкурса в Маркнойкирхене — 444 Гц; Мюнхенского международного конкурса — 443 Гц.

струменты в этом случае повышают строй в меньших размерах — от 0,6 до 2 центов. Измерения показали, что на медных инструментах температурные погрешности высоты могут достигать 30 центов и больше. Крупные инструменты нагреваются медленнее, чем мелкие. Поэтому тубисту или фаготисту приходится затрачивать больше времени для приведения своего инструмента в рабочее состояние, чем, скажем, флейтисту или гобоисту. Зато мелкие инструменты быстрее остывают. Опытные флейтисты, гобоисты, кларнетисты, трубачи для того, чтобы их инструменты сохранили строй, прячут их во время пауз в оркестре под полу пиджака или фрака.

Для настройки под фортепиано пианист дает *ля* в той октаве, которая соответствует среднему регистру духового инструмента. Скажем, для гобоя — *ля* первой октавы, для фагота — *ля* малой октавы и т. д. Настройку целесообразно вести в средних нюансах (*mf*, *mp*), не оказывающих искажающего воздействия на интонацию инструмента. Некоторым исполнителям удобнее настраиваться по тоническим трезвучиям *ля мажора*, *ля минора* или уменьшенному септаккорду — *си, ре, фа, ля*. Звук *ля* первой октавы (по звучанию) на трубе и некоторых других медных инструментах не вполне устойчив в интонационном отношении. Поэтому многие исполнители на медных инструментах предпочитают настраиваться по звуку *си-бемоль*, который более точно отражает их общий строй.

Во время занятий в классе и репетиционной работы в зале для более тщательной настройки целесообразно сверить с фортепиано не только *ля*, но и ряд других звуков. В первую очередь, следует сверить звуки, наиболее ярко характеризующие регистры инструмента, а также “больные ноты” звукоряда. На медных инструментах целесообразно проверить звуки мажорного трезвучия, образующиеся по ступеням натурального звукоряда, и в первую очередь, *си-бемоль* и *фа*. Пристального внимания заслуживают третьи, пятые, шестые и некоторые другие натуральные звуки. На тромбоне особенно тщательно следует проверять звуки первой позиции, в особенности *си-бемоль* и *фа* малой октавы, *ре* первой октавы.

Настройку инструмента целесообразно связать с той тональностью, в которой предстоит исполнять произведение. Для этого следует проверить звуки тонического трезвучия (в тональности пьесы) или исполнить в сопровождении фортепиано разложенное гармоническое последование — T, S, D, T.

Конечно, во время концертного выступления нет возможности так основательно настраивать инструмент. Приходится обходиться минимальными средствами. Как правило, в этом случае настройка идет в два приема. Концертмейстер дает контрольный звук (*ля, си-бемоль* или аккорд). Исполнитель в него внимательно вслушивается и извлекает свой звук. Затем сравнивая два звука, мгновенно определяя, в чем расхождение и как его устранить, регулирует инструмент. Пианист дает второй раз контрольный звук. Духовик проверяет результат проделанной интонационной регулировки и окончательно настраивает инструмент. Так настраиваются мастера. К такой настройке следует готовиться учащимся духовых классов. И в первую очередь тем, кто собирается попробовать свои силы в международном конкурсе. На анонимных первых турах этих конкурсов настройка строго регламентируется двумя *ля* фортепиано и двумя *ля* духового инструмента. Нарушившего этот регламент могут с конкурса снять.

Даже удачная предварительная настройка еще не гарантирует чистого исполнения. Очень часто в процессе игры строй духового инструмента начинает постепенно повышаться. Происходит это вследствие разогрева инструмента и утомления губ исполнителя. Музыкант должен своевременно заметить возникшее искажение интонации и при первой же возможности принять необходимые корректирующие меры (раздвинуть крону, выдвинуть бочонок, эс и т. д.).

В симфоническом оркестре инструменты настраиваются по *ля* первой октавы гобоя. В это время необходимы тишина и внимание. Настраиваясь, исполнитель должен хорошо знать особенности своего инструмента. Если в его звукоряде *ля* повышает, настраиваться следует чуть выше, если понижает — чуть ниже контрольного *ля* гобоя. При этом следует учитывать и температуру помещения. В холодном помещении струнные инструменты повышают, а духовые понижают, поэтому настраиваться следует чуть выше. В жарком помещении струнные понижают, а духовые повышают — настраиваться следует чуть ниже.

В духовом оркестре инструменты настраиваются по звуку *си-бемоль* первой октавы. Конечно, хорошо настроить духовой оркестр по одному звуку невозможно. Для этого необходимо опираться не на один или два звука, а на систему натуральных звуков, объединенных в определенные интервалы. Особое внимание при этом следует уделять “больным”, интонационно неустойчивым звукам.

Профессор Б.Диков предлагает свою систему настройки духового оркестра. Основополагающими интервалами в его системе являются три чистые квинты, составленные из четвертого и шестого натуральных звуков. По звучанию это будут звуки *си-бемоль* первой октавы — *фа* второй октавы, *ля* первой — *ми* второй, *ля-бемоль* первой — *ми-бемоль* второй¹.

Система Дикова, опирающаяся на хорошо контролируемые слухом квинты и затрагивающая многие “больные ноты” медных инструментов, позволяет настроить духовой оркестр не только качественно, но и сравнительно быстро.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНТОНАЦИИ

На первый взгляд, проблема интонации достаточно проста: каждый звук должен быть точным в интонационном отношении. Однако в действительности все обстоит далеко не так просто. Проблему интонации осложняют несовершенство нашего слуха, противоречие между мелодическим и гармоническим восприятием некоторых интервалов, выразительные возможности звуковосотного интонирования.

Для того чтобы более основательно разобраться в сущности этого вопроса, нам придется совершить небольшой экскурс в прошлое европейского интонирования.

Поиски идеального музыкального строя пронизывают всю историю европейской музыкальной культуры. В Европе раннего средневековья таким строем был *пифагоров*. Лучшие его качества проявляются в мелодическом интонировании. В гармоническом же отношении он оказался несостоятельным. Поэтому с развитием многоголосия он был заменен *чистым строем*. Однако и чистый строй оказался далеко не идеальным. Стремление к гармоническому благозвучию разрушило его мелодическую основу. Чистый строй, как и пифагоров, незамкнут. Вследствие этого он оказался чрезвычайно сложным для настройки инструментов с фиксированным звукояром. Дальнейшее развитие ладотональной системы (увеличение числа используемых тональностей, появление сложных аккордов, модуляций) привело сначала к *неравномерным темперациям* (XVI век), а затем и к *двенадцатиступенному равномерно-темперированному строю*, который повсеместно утвердился в Европе в XVIII веке.

¹ См.: Диков Б. Настройка духовых инструментов. //Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. IV. — М., 1976. — С. 81.

Равномерно-темперированный строй, как и другие рассмотренные выше строи, является строем математическим. В его основе лежит деление чистой октавы на двенадцать равных полутонов. Этот строй можно представить как модификационный пифагоров строй, в котором пифагорова комма (24 цента)¹ равномерно распределена между двенадцатью звуками квинтового ряда. В результате получается замкнутый двенадцатизвуковой строй, точно укладывающийся в интервал чистой октавы. Этот строй преследует компромиссные цели. Он смягчает недостатки пифагорова и чистого строев и звучит удовлетворительно как в мелодическом (хотя и хуже пифагорова строя), так и в гармоническом (хотя и хуже чистого строя) отношениях. Удобство изготовления музыкальных инструментов с фиксированным звукояром, легкость их настройки, неограниченные возможности модуляции и транспонирования позволили равномерно-темперированному строю получить всеобщее признание и стать основой современной теории музыки.

Однако и равномерно-темперированный строй не смог устранить всех недостатков. Наряду с определенными достоинствами он имеет малозаметные, но существенные недостатки. “В нем, — пишет Н.Переверзев, — кроме чистой октавы, все остальные интервалы, подобно плохому фотоснимку, как бы сдвинуты с фокуса, потеряли свою контрастность, а многие интервалы уравнены и лишены присущего им индивидуального облика. Уменьшенная квинта и увеличенная кварта (противоположные по своему значению интервалы) имеют одно и то же звучание. Увеличенная секунда равна малой терции, малая секунда — увеличенной prime и т. д. Таким образом, интонация темперированного строя не отражает ладофункциональных зависимостей между звуками”². Этот недостаток особенно остро ощущается в мелодическом интонировании. Одноголосная мелодия, исполненная в темперированном строе, лишается интонационной выразительности и яркости, ее интервалы не соответствуют интонационным представлениям человека.

Обостренное ладовое чувство многих исполнителей не удовлетворял компромисс темперированного строя. И.Иоachim, К.Флеш, Л.Ауэр, П.Казальс и другие выдающиеся музыканты выступали против его ограниченности, призывали использовать живой,

¹ Пифагоров строй — незамкнутая система. В нем двенадцатая чистая квинта не совпадает с исходным звуком. Разницу между двенадцатой квинтой и исходным звуком называют пифагоровой коммой.

² Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. — М., 1966. — С. 77.

творческий строй, способный обеспечить не только чистое, но и выразительное исполнение.

Появившаяся в прошлом веке электро-акустическая аппаратура, позволившая с большой объективной достоверностью изучать исполнительское творчество выдающихся артистов, открыла новую эру в понимании вопросов художественного интонирования. Исследования ученых показали, что исполнение мелодий на инструментах с нефиксированной высотой всегда отличается от двенадцатизвукового равномерно-темперированного строя. Вместе с тем строй, в котором исполнялись произведения скрипачами и другими исполнителями на смычковых инструментах, не был хаотическим или беспорядочным. В нем нетрудно было усмотреть определенные закономерности, сообщавшие исполнению дополнительную выразительность. Строй этот может быть назван "зонным". Неповторимый, живой, художественный строй данного исполнения является результатом взаимодействия зонной природы музыкального слуха с интонационным творчеством артиста¹.

Н.Гарбузов также исследовал интонацию исполнителей на музыкальных духовых инструментах. Он пришел к убеждению, что духовые инструменты не являются инструментами со строго фиксированным звукорядом. "Строй, в котором исполнители на духовых инструментах воспроизводят мелодию, — пишет Гарбузов, — не является ни двенадцатизвуковым равномерно-темперированным, ни чистым, ни пифагоровым, ни каким-либо другим математическим строем. Он является музыкальным, т. е. зонным строем, представляющим собой совокупность высотных отношений между звуковыми зонами"². К сожалению, исследования Н.Гарбузова показали, что интонационные отклонения духовиков носили хаотический, случайный характер и не были связанными с какими-либо выразительными функциями. "У исполнителей на музыкальных духовых инструментах, — пишет Н.Гарбузов, — при воспроизведении мелодии интонации интервалов носят бессознательный характер и совершенно случайны. Никаких закономерностей, установленных у высококвалифицированных скрипачей, у исполнителей на духовых инструментах не наблюдается. Между тем, сознательное и закономерное пользование звуковысотными оттенками интервалов (т. е. их интонациями) могло бы повысить

¹ См.: Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. — В кн.: Н.А.Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог /Сост. Сахалтуева О., Соколова О. — М., 1980.

² Гарбузов Н. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. — В кн.: Н.А.Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. — М., 1980. — С. 230, 234.

выразительность игры на музыкальных духовых инструментах. Исполнителям на духовых музыкальных инструментах необходимо обратить на это серьезное внимание"¹.

Со времен исследований Н.Гарбузова прошло немало времени. За эти годы уровень исполнительского мастерства духовиков существенно вырос. В корне изменилось и их отношение к интонации, долгое время являющейся узким местом духового исполнительства. Однако еще и сегодня большинство музыкантов-духовиков связывает решение проблемы интонации только с достижением "чистого" интонирования, выразительный ее компонент все еще остается вне поля их зрения. Такое отношение к интонации сегодня не может удовлетворить: ведь в интонации, способной стать одним из средств интерпретации, сокрыты немалые резервы дальнейшего обогащения выразительных возможностей духового исполнительства.

Совместными усилиями мастеров смычкового исполнительства и ученых-исследователей было выявлено немало закономерностей выразительного интонирования. Некоторые из них нам хотелось бы напомнить читателю.

Как известно, верность интонации заключается не только в чистоте, но и в выразительности. Такое отношение к интонации П.Казальс называл стремлением к "выразительной точности интонации". Выбор интонационного оттенка обуславливается стремлением музыканта выявить ладово-функциональные связи между звуками, оттенить направление ладовых тяготений, подчеркнуть устойчивость или неустойчивость ступеней лада, мажорность и минорность всего лада в целом, выявить индивидуальность интервалов, избежать их нейтральной бесцветности.

Свобода интонационного творчества находится в прямой зависимости от степени консонантности или диссонантности интервалов, от ладовой устойчивости интонируемых звуков. Чистые октавы, квинты и кварты, являясь наиболее консонантными и стабильными интервалами, образуют мелодическую интонационную опору и должны интонироваться предельно точно. К ним скорее применим термин "чистота", чем "выразительность". Основу интонационного творчества составляют ладово неустойчивые звуки. Чем диссонантнее интервалы, тем шире диапазон допустимых интонационных оттенков.

В соответствии с этой закономерностью выразительное исполнение всех больших интервалов, как правило, требует неко-

¹ Там же. — С. 235.

торого их расширения, выразительное исполнение малых интервалов — некоторого сужения. В перечне малых интервалов особое место занимает малая секунда. Многие выдающиеся музыканты видели в ней ключ ко всей “выразительной точности интонации”. “Чем больше певцы и струнники, которые или совсем не связаны, или связаны частично с постоянной интонацией, стремятся характеризовать тональность в ее особенности, тем больше они заботятся о полутонах”, — писали И.Иоахим и А.Мозер¹. “Если полутоны недостаточно близки друг к другу, — утверждал Л.Ауэр, — интонация всегда будет сомнительной”². Как правило, диатонический полутон меньше темперированного полутона, восходящие малые секунды уже нисходящих. В сравнении с другими малыми интервалами, малая секунда может сужаться в значительно больших размерах. Обостренное тяготение восходящего вводного тона к тонике способно приводить к существенному его повышению. По данным Н.Гарбузова, малая секунда в подобных случаях может сужаться до 48 центов³.

Интонирование увеличенных интервалов допускает несколько большее их расширение, чем интонирование больших интервалов:

Пример 1. И. Брамс. «Колыбельная» (перелож. Р.Терёхина для фагота с ф-но)



В свою очередь, уменьшенные интервалы сужаются больше, чем малые (за исключением малой секунды, которая, как мы уже знаем, допускает значительные сужения):

Пример 2. К. М. Вебер. Концерт для фагота, ч.1

[Allegro non troppo]



Еще более значительные возможности для интонационного творчества раскрываются в области хроматической музыки. В тем-

¹ Цит. по книге К.Мостраса “Интонация на скрипке”. — М.-Л., 1947. — С. 105.

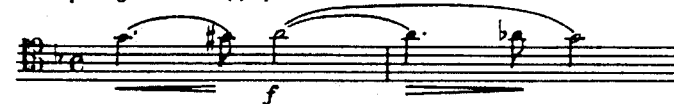
² Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. — М., 1965. — С. 63.

³ Н.Гарбузов. Зонная природа звуковысотного слуха. В кн.: Н.А.Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. — С. 92.

перированном строе хроматический полутон не отличается от диатонического. В художественном же интонировании хроматический полутон расширяется за счет сужения диатонического полутона:

Пример 3. К. М. Вебер. Концерт для фагота, ч.1

[Allegro non troppo]

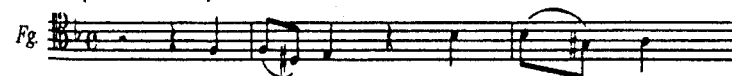


Выразительное интонирование этого эпизода требует, чтобы интервал *соль — соль-диез* был большим, чем интервал *соль-диез — ля*, а интервал *ля — ля-бемоль* был большим, чем интервал *ля-бемоль — соль*.

Выразительное исполнение нисходящих уменьшенных терций и кварт требует заметного подтягивания нижнего звука интервала к основному тону:

Пример 4. М. Глинка. «Сомнение» (перелож. В. Апатского)

[Andante mosso]



Еще большую свободу художественному интонированию предоставляют энгармонизмы. В отличие от равномерно-темперированного строя, в пифагоровом строе энгармонические звуки отличаются друг от друга на 24-центовую пифагорову комму. В живом творческом интонировании нетождественность, противоположность их интонационно-выразительных значений подчеркивается еще больше. “По моей системе, — говорил П.Казальс, — расстояние между *ре-бемолем* и *до-диезом* больше, чем скажем, в полутоне *до — ре-бемоль* или *до-диез — ре*”¹. Диезные звуки, как правило, должны звучать несколько светлее, интонироваться выше, чем энгармонически равные им бемольные звуки.

Как свидетельствует экспериментальное исследование творческой интонации, многие ее закономерности совпадают с наиболее характерными особенностями пифагорова строя. Однако полного совпадения нет. Живое интонирование более контрастно, оно смелее обостряет интонационные отклонения от темперированного строя. В отличие от всех известных математических

¹ Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. — Л., 1960. — С. 273.

строев, творческий строй динамичен. В этом смысле каждое исполнение единственно и неповторимо. Существенное воздействие на свободное художественное интонирование способны оказать темп, ритм, гармония, особенности фактуры, направление мелодических линий, характер, стиль и эпоха, в которую было создано произведение. Интерпретируя произведения музыкальной классики, в которых диатоника играет решающую роль, вряд ли следует прибегать к помощи острых интонационных нюансов. Иное дело насыщенные хроматизмами произведения романтиков. Здесь вполне оправданы достаточно значительные сужения и расширения интервалов. Характер интонирования в меньшей степени зависит и от личных свойств исполнителя. Легко возбудимые, темпераментные музыканты, как правило, интонируют особенно контрастно и остро.

Рассмотренные выше закономерности относятся, в первую очередь, к сольному мелодическому интонированию. Теперь мы рассмотрим те дополнительные проблемы, какие возникают перед музыкантом во время исполнения многоголосной музыки. Многоголосное интонирование выдвигает перед исполнителем интонационные требования, относящиеся не только к мелодической горизонтали, но одновременно и к гармонической вертикали. Нередко эти требования принимают взаимоисключающий, антагонистический характер.

Интонирование чистых интервалов (октав, квинт, кварт) особых неприятностей в этом смысле не доставляет, так как их горизонтальное и вертикальное восприятия нашим слухом в целом совпадает.

Вводный тон, как правило, интонируется острее и в многоголосной музыке. Особенно заметно можно повышать седьмую ступень в том случае, если она входит в доминантную гармонию с последующим ее разрешением в тоническую.

Гармоническое сопровождение не оказывает заметного влияния на интонирование неаккордовых звуков. Достаточно свободно можно в этом случае интонировать хроматические и энгармонические звуки.

Основная сложность интонирования многоголосной музыки заключается в интонировании терций и секст. Мелодический слух человека требует некоторого расширения больших терций и секст и сужения малых терций и секст. Однако вертикальное сочетание этих чистых в горизонтальном восприятии интервалов создает впечатление жесткости и даже диссонантности. Противоречивость,

порожденная этими, казалось бы, несовместимыми тенденциями нашего слуха, преодолеваются в процессе живого, гибкого, подлинно творческого исполнения, в котором мелодическая и гармоническая стороны неотделимы друг от друга. Творческое отношение к интонации требует учета целого ряда самых различных факторов: статику и динамику протекающих процессов, тембр, гармонию, темп, ритм, громкостную динамику, фактурные особенности музыкальной ткани. Все они могут выполнять либо объединяющую функцию (выравнивая значение всех элементов фактуры), либо разъединяющую (выделяя в первую очередь мелодию). Если преобладает объединяющее начало, предпочтение отдается гармонической вертикали, в обратном случае — горизонтали.

Большую свободу интонационному творчеству предоставляет полифоническая фактура. В медленных хоральных построениях превалирует идея единства. В этом случае основные усилия исполнителя должны сосредотачиваться на чистом интонировании вертикали.

Большая терция, входящая в доминантную гармонию, разрешающуюся в тоническую, должна исполняться по законам мелодического интонирования широко. Такая терция способна обострить ладовое тяготение, оттенить мелодическое начало этого мелодико-гармонического комплекса:

Пример 5.



В заключительном тоническом трезвучии широкая, диссонирующая терция была бы неуместной: в этом случае решающее значение имеет консонантная статичность:

Пример 6.



В быстром темпе допустимо более свободное интонирование мелодии. По мере замедления темпа все более приходится считаться с консонантностью вертикали. В том случае, если мелодический голос исполняется с вибрато, даже в медленном темпе можно смело придерживаться принципа свободного мелодического интонирования (вибрато смягчит жесткость вертикальных терций и секст).

Интонирование духового инструмента, играющего совместно с фортепиано, может быть достаточно свободным и выразительным. Исключение составляют унисоны и статические изолированные аккорды. Творческое интонирование духовика не только не приводит к конфликту с интонацией фортепиано, но во многих случаях способно в интересах общего ансамбля обогащать интонационную выразительность темперированного строя последнего.

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД ИНТОНАЦИЕЙ

Работа над интонацией будет протекать успешно лишь в том случае, если педагог сумеет довести до сознания своего класса всю значимость и сложность стоящей перед ними проблемы. Интонацию следует рассматривать как важнейший элемент исполнительского мастерства. Работу над ней нужно подчинять строгому режиму и вести по четкому плану, а не от случая к случаю. Слуховой контроль над интонацией не должен прекращаться ни на минуту. Совершенно недопустима игра на инструменте с “распущенным” или — того хуже — “выключенным” слухом: фальшивая игра быстро становится привычной и уже не замечается исполнителем.

Перед началом упражнений желательно предварительно хорошо “настроить” слух. Эта “настройка” имеет не меньшее значение, чем настройка самого инструмента. Достижению большой внутренней интонационной сосредоточенности помогает проверка строя инструмента по звукам тонического трезвучия, субдоминанты и доминанты.

Некоторые педагоги, борясь за чистоту интонации учеников, идут по линии чрезмерной опеки. Непрерывные указания таких педагогов — “выше!”, “ниже!” постепенно притупляют собственное внимание ученика. Целиком полагаясь на слух педагога, он начинает пассивно относиться к собственной интонации. Такой “иждивенец” никогда не будет чисто интонировать. Решить проблему интонации, осуществляя только внешний контроль, нельзя. Для ее решения педагог должен позаботиться о том, чтобы

молодой музыкант научился самостоятельно контролировать и, в случае необходимости, исправлять свою интонацию.

Работа над верностью интонации должна вестись не на отдельных звуках или интервалах, а на относительно завершенных музыкальных построениях. Точность интонации того или иного звука либо интервала нужно искать не в отрыве от других звуков и интервалов соответствующего построения, но всегда в связи с ними, в общем интонационном контексте. Только при таком отношении исполнитель может, опираясь на ладово-смысловую взаимосвязь звуков мелодического построения, добиться интонационной точности, выразительности и стройности в целом. В особо сложных случаях следует призывать на помощь и интервальный контроль. При этом необходимо обращать внимание не только на соседние звуки, но и на интервалы между несоседними звуками, особенно в том случае, если эти интервалы образуют октавы, квинты, кварты, малые секунды, составляющие интонационную основу.

Звукоряд духового инструмента обычно содержит какие-то сомнительные в интонационном отношении звуки. Проверить точность их настройки помогают чистые интервалы, построенные от устойчивых и надежных в интонационном отношении звуков.

“Для того чтобы быть успешной, работа над интонацией должна проводиться в медленном темпе”. Эти наблюдения педагогов-практиков полностью подтверждаются данными современной психологии, согласно которым разрешающая способность звуковысотного слуха человека резко падает с уменьшением длительности контролируемых звуков. Это правило распространяется и на быстрые пьесы (или части крупной формы). Над ними тоже необходимо работать в медленном темпе. Такая работа является залогом чистого интонирования и во время быстрой игры.

Работа над интонацией протекает особенно плодотворно в том случае, если она осуществляется в тесном контакте с общей работой над звуком. Интонация и звук неразрывно связаны друг с другом. Это две стороны единого творческого процесса. Каждая из них способна оказывать существенное воздействие на другую. Успешность работы над звуком во многом зависит от точности интонационных попаданий на ноту. Высокая “кучность” многочисленных попаданий создает предпосылки для выработки звука красивого тембра. Нечистое интонирование приводит к большому “разбросу” попаданий. В этом случае, в сущности, никакого повторения не получается. Представление звукового ап-

парата о правильном звукоизвлечении вместо того чтобы уточняться закрепляться, настолько расшатывается, что работа над звуком, по существу, идет впустую. В свою очередь и звук хорошего качества способен оказать добрую услугу интонации. Вот что по этому поводу пишет большой знаток музыкального слуха С.Майкапар: "Нужно считаться с основным требованием слуха: дать для исходной точки звук художественный, то есть определенно и красиво нюансированный. Это необходимо для того, чтобы слух получил ясное впечатление, не был раздражен и чтобы это впечатление было возможно глубже и осталось надолго в памяти, пока мы находим правильную интонацию звука. В противном случае для слуха является затруднительным нахождение чистого, точного интервала от звука, плохого по окраске. Если исходный звук плох по своим исходным качествам, бесцветен или некрасив по окраске, то, даже при точности его высоты, нахождение от него другого точного по высоте звука окажется для слуха затруднительным"¹.

Многие педагоги категорически возражают против какой-либо корректировки интонации ученика с помощью фортепиано. По их мнению, темперированный строй фортепиано способен пагубно отразиться на выразительной стороне интонации молодого музыканта. Эта точка зрения не лишена оснований, однако излишняя ее категоричность вызывает возражения. Правильно решить этот вопрос можно только учитывая конкретные обстоятельства. На первых этапах обучения интонация молодого музыканта-духовика, как правило, находится в таком "разобранном" состоянии, что ни о каком творческом интонировании не может быть и речи. Основные усилия педагога в это время направляются на то, чтобы в какой-то мере "прояснить" интонацию его звукоряда и заложить тот интонационный остов, на котором будет в дальнейшем строиться творческое интонирование. В этот период хорошо настроенное фортепиано способно оказать ученику несомненную помощь. Вместе с тем он должен хорошо осознать тот факт, что темперированный строй фортепиано может служить лишь схемой того живого, художественного интонирования, которым ему предстоит овладеть в будущем. По мере интонационного становления звукоряда необходимость корректирующей помощи фортепиано будет уменьшаться, с тем чтобы в конечном счете служить лишь средством общей сверки "интонационных координат".

¹ Цит. по кн.: Мострас К. Интонация на скрипке. — М.-Л., 1947. — С. 86.

ГЛАВА 3 МОТОРИКА

Музыканты всегда мечтали о виртуозной технике¹. В ней они не без основания видели путь к свободе творчества и /.../ всегда ощущали ее недостаточность. Спросите у самого прославленного виртуоза, вполне ли он удовлетворен своей техникой. Всегда окажется, что нерешенные технические проблемы остались и у него. Техники всегда мало.

Техника и художественная выразительность исполнения неразрывны, неотделимы друг от друга. Их взаимоотношения имеют сложную диалектическую природу. Без техники невозможно раскрыть содержания исполняемого произведения; техника же, лишенная художественного содержания, бессмысленна. Художественные образы музыкального произведения ставят перед техникой сложные задачи и таким образом стимулируют ее развитие; техническое же совершенство не только позволяет с большой убедительностью воплотить содержание исполняемого произведения, но и оказывает благотворное воздействие на художественное воображение исполнителя, на яркость и содержательность его исполнительских концепций.

В наше время наблюдается бурное развитие искусства игры на духовых инструментах. Еще более быстрыми темпами растут требования, предъявляемые к исполнителям-духовикам. Эти требования коснулись всех компонентов выразительных средств духовых инструментов. Однако самые высокие требования сегодня предъявляются к их техническим возможностям. В наши дни исполнитель на духовом инструменте может удовлетворить этим требованиям лишь в том случае, если достигает в своей технической подготовке подлинно виртуозного уровня.

В таких условиях многие традиционно духовые методы развития техники сегодня уже не могут удовлетворить. Необходимо создавать новые методы, пролагать новые более эффективные пути к желанной цели.

В настоящей главе мы предлагаем читателю одно из возможных решений этого актуальнейшего вопроса современного исполнительства на духовых инструментах.

¹ В настоящей главе под термином "техника" следует понимать пальцевую технику музыканта-инструменталиста.

ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ

Люди обладают различными виртуозными способностями, различна и высота их “технического потолка”. Великих музыкантов природа позаботилась изготовить из “материала виртуозов”. Но и человек со средними музыкальными способностями тоже может добиться вполне удовлетворительных результатов. Для этого необходимо, во-первых, правильно и достаточно много упражняться, во-вторых, вовремя начать занятия музыкой. Последнее обстоятельство не играет последней роли в этом перечне. Развитие техники должно осуществляться в тот период человеческой жизни, когда еще гибки и пластичны все нервные процессы, управляющие пальцами. Этот период охватывает детство и юность. В возрасте года ребенок начинает ходить, в возрасте двух лет — говорить. Если болезнь или какое-нибудь другое несчастье помешает ему сделать это вовремя, и говорить, и ходить он научится не скоро. Подобная же закономерность наблюдается и в техническом развитии музыканта. Пианисты утверждают, что виртуоз-концертант должен овладеть техникой к четырнадцати годам. По мнению известного методиста Е.Либермана, фундамент техники должен закладываться в начальной школе. В средней школе воздвигается основной корпус техники. Учение же в высшем учебном заведении посвящается совершенствованию, обогащению, шлифовке техники¹. Педагогам духовных классов тоже не следует откладывать развитие техники в “долгий ящик”. Начинать обучение будущего мастера духового исполнительства нужно как можно раньше: из “переростка” трудно воспитать виртуоза.

ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ПАЛЬЦЕВОЙ ТЕХНИКИ

В основе пальцевой техники лежат автоматизмы, т. е. образование условных рефлексов, цепочек рефлексов, динамических стереотипов. Благодаря автоматизмам сознание освобождается от необходимости контролировать каждый звук. При этом укрупняется единица внимания, благодаря чему единичный волевой акт контролирует уже группу нот, тем большую, чем больший достигнут автоматизм. Таким образом, цель технической работы заключается в замещении многих простых волевых актов, направленных на единичные, простые действия, немногими, направленными на сложные действия. При этом сознание освобождается от реше-

¹ См.: Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. — М., 1971. — С. 13.

ния элементарных задач. Становится возможным мысля медленно (не лихорадочно), играть быстро.

Следует отметить, что полное отождествление игровых навыков музыканта, связанных с техническим творчеством, с простыми рефлексам, цепочками рефлексов и динамическими стереотипами не вполне закономерно. Движение пальцев и рук музыканта становятся подлинно игровыми навыками в том случае, когда они оказываются органически связанными с теми музыкальными представлениями и переживаниями, которые призваны воплотить.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ

Для успешного преодоления технических трудностей прежде всего необходимо сформировать в своем сознании четкую слуховую цель. Для этого сначала нужно осмыслить содержание как всего произведения в целом, так и каждого его эпизода. Затем необходима четкая кристаллизация звукового образа пассажа. “Чем яснее цель, — говорил Г. Нейгауз, — тем яснее она диктует средства для ее достижения”¹, “Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчетливой — пальцы должны и будут ей повиноваться” — как бы вторит Нейгаузу И. Гофман².

Когда сложились четкие слуховые представления, необходимо выработать доброкачественный автоматизм. Последний достигается многочисленными *безошибочными* повторениями (недаром говорят в народе: “повторение — мать учения”).

Но как же исполнить сложный пассаж много раз и без ошибок?

Задача слишком сложна, без упрощений ее не решить. Для упрощения задачи замедляют темп и сложное целое дробят на части. Повторение в медленном темпе позволяет избежать ошибок и выработать доброкачественные навыки (ведь ошибки, неудачи при повторении тоже запоминаются и засоряют двигательную память)³. Таким образом, повторение — оружие обоюдоострое, и принцип безошибочности повторений обязателен. Напрасно полагают некоторые учащиеся, что упражняясь можно ошибаться сколько угодно. Удачное повторение приносит пользу, неудачное — вред.

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. — С. 314.

² Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. — М., 1961. — С. 52.

³ В технике имеет значение не только быстрота и точность движений пальцев, но также ясное, четкое, живое осязание грифа инструмента. Налаживание этого осязания происходит тоже в медленном темпе.

Степень замедления определяется уровнем технической подготовки исполнителя и сложностью изучаемого материала.

Как разбивать сложное целое на отрывки? Прежде всего, исходя из формы и структуры исполняемого произведения. Размеры отрывка зависят не только от строения пьесы, но и от сложности ее фактуры, а также от уровня технической подготовки исполнителя. Целое дробится не куски таким образом, чтобы они “внахлест” перекрывали друг друга (это позволит избежать “мертвых зон”). Во время изучения кусков не следует терять перспективы целого, с тем чтобы по мере изучения частей их последующий монтаж протекал безболезненно для архитектоники изучаемого произведения.

КОЛИЧЕСТВО ПОВТОРЕНИЙ

Итак, мы выяснили, что для вырабатывания доброкачественного автоматизма нужны безошибочные и многочисленные повторения.

Но каковым должно быть оптимальное количество повторений?

На этот вопрос крупнейшие исполнители и методисты мира дают самые разноречивые ответы. Так, известный педагог Э.Бах рекомендует повторять без перерыва не более 12 раз. К.Черни в своих этюдах предписывает от 12 до 36 непрерывных повторений трудных мест. Ф.Лист повторял трудные места до 100 раз. Д.Фильд повторял до 3000 раз. По свидетельству Г.Нейгауза, С.Рихтер учил 10 тактов 3-й сонаты С.Прокофьева 2 часа непрерывно¹. Факты говорят о том, что оптимальное количество повторений индивидуально и зависит от особенностей строения и выносливости нервной системы того или иного исполнителя. Во всех случаях повторения полезны до тех пор, пока внимание не утомилось.

В прежние времена бесчисленные повторения, выливавшиеся в бесконечную зубрежку, были панацеей от всех технических болезней. Ставка делалась только на развитие рук, на развитие примитивной двигательной памяти. Так, известный педагог начала XIX века Ф.Калькбреннер рекомендовал читать во время разучивания трудных пассажей (“чтобы голова не мешала пальцам”). Многие виртуозы XVIII века применяли четки для своих бесконечных механических повторений, создавали механические приспособления для развития пальцев.

К середине XIX века прогрессивные музыканты поняли необходимость подобного метода. Постепенно они пришли к

¹ См.: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — С. 15.

убеждению, что работа над техникой тренирует не столько руки, сколько голову, что секрет удивительной техники виртуоза следует искать не в особенностях строения их рук, а в быстроте, гибкости и точности нервных процессов, протекающих в их голове. Известный немецкий теоретик музыкального исполнительства Ф.Штейнгаузен уже иначе относился к этой проблеме: “Упражняться — значит прежде всего умственно работать”, — писал он¹. В том же духе высказывались и многие другие выдающиеся музыканты и педагоги XIX и XX веков. “Механическое упражнение остается тупым и мало продуктивным, если в нем в первую очередь не участвует голова” (Н.Рубинштейн)². “Упражняться — это значит анализировать, обдумывать и изучать; приходить к принципам” (Ф.Лист)³. “Играй всегда так, чтобы пальцы твои шли за головой, а не голова за пальцами” (В.Сафонов)⁴. “Играют на рояле прежде всего головой и ушами, а затем уже руками” (Г.Нейгауз)⁵.

Для того чтобы убедиться в том, что развитие техники является следствием развития не только рук, но и соответствующих отделов центральной нервной системы, исследователь и педагог Оскар Райф проделал следующий поучительный опыт. Группе своих учеников-пианистов он предложил упражняться в игре гамм только правой рукой. За два месяца таких занятий скорость исполнения гамм этой рукой у них возросла на 50%. При этом скорость исполнения гамм левой рукой, вовсе не упражнявшейся, также возросла за это время на 30 %⁶.

Многие педагоги конца XIX — начала XX века, увлеченные идеей сознательной работы над техникой, допускали в этом отношении явный перегиб, приводивший их к полному отрицанию значения подсознательных процессов. Однако опыт многих поколений музыкантов и педагогов показал, что полностью исключить механическую тренировку никак нельзя. Но и этот процесс следует рассматривать как творческий. Его успешность определяется тщательностью слухового самоконтроля, ясностью слуховой цели, собранностью, волевым настроем и сосредоточенностью

¹ Штейнгаузен. Техника игры на фортепиано. — М., 1926. — С. 30.

² Цит. по кн.: Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. — М., 1971. — С. 32.

³ Мильштейн Я. Ф.Лист. — М., 1971. — С. 210.

⁴ Сафонов В. Новая формула. В кн.: Равичер Я. Василий Ильич Сафонов. — М., 1959. — С. 195.

⁵ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — С. 134.

⁶ См.: Савшинский С. Работа пианиста над техникой. — Л., 1968. — С. 54.

упражняющегося. Повторяя, нужно говорить себе: главное — не испортить, играть без ошибок и хотя бы чуть-чуть лучше предыдущего повторения. Количество повторений индивидуально. Каждый мыслящий музыкант должен изучить себя и определить свой оптимальный вариант числа повторений.

Нежелательны непрерывные механические повторения “по горячему”. При таком методе технической работы нервные клетки быстро утомляются, и двигательная память начинает засоряться. Более полезны не сгущенные, а рассредоточенные повторения. Перед каждым подходом следует сделать небольшую паузу. За этот промежуток времени нервные клетки успевают отдохнуть, а мысль и воля сосредоточиться для выполнения очередного удачного повторения. Интервал между повторениями можно использовать для восстановления четкости слуховых представлений о звуковом образе изучаемого пассажа, для осмысливания характера трудностей, заключенных в нем. “Распознавание трудностей, — утверждал немецкий пианист Г.Бюлов, — уже есть наполовину их разрешение”¹. Здесь же уместно задать себе вопрос, почему не выходит то или иное место. Правильный ответ почти равняется победе. В других случаях он подсказывает, как надо работать, чтобы справиться с трудностью. Многие педагоги видели ключ к успеху в технической работе не столько в подходах — повторениях, сколько в аналитических паузах между ними. Так, Т.Лешетицкий считал нормальным, если из часа, посвященного техническим упражнениям, пианист фактически играет лишь 20 минут, отдавая остальные 40 минут безмолвной и сосредоточенной умственной работе². “Иные технические препятствия рушатся от взрыва одной лишь мысли-аммонала, а мы — пианисты подолгу расчищаем их пальцами-лопатами” — говорил профессор Ленинградской консерватории Н.Перельман³.

В тех случаях, когда исполнитель сталкивается с необходимостью выучить очень трудный технический эпизод, целесообразно переносить работу над ним на целый ряд дней. Немецкий педагог и теоретик музыкального исполнительства Э.Бах составил следующую таблицу, отражающую успешность непрерывных повторений в зависимости от их количества:

¹ Цит. по кн.: Савшинский С. Работа пианиста над техникой. — Л., 1968. — С. 31.

² См.: Алексеев А. Русские пианисты. — М.-Л., 1948. — С. 195.

³ Перельман Н. В классе рояля. — Л., 1986. — С. 36.

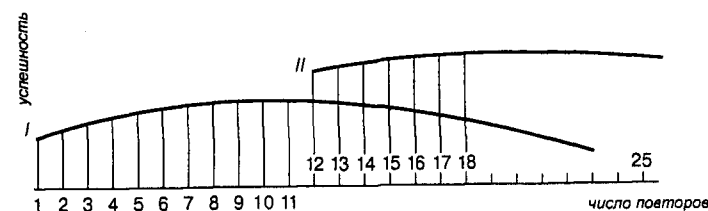


Рис. 15. Таблица успешности повторений во время работы над сложным пассажем. I — Кривая успеха при непрерывных повторениях. II — Кривая успеха после перерыва в работе.

I кривая отражает успех при непрерывных повторениях. II — возвращение к старому после перерыва в работе, во время которого изучался новый материал. В первом случае успехи после 12 повторений не только не возрастали, но даже уменьшались. Перерыв в тренировке сказался тем, что успехи сразу оказались выше ранее достигнутого уровня и продолжали расти¹.

Особенно эффективным оказывается ночной отдых, во время которого происходит “отстой техники”. О благотворности таинственного воздействия ночи свидетельствует известная народная поговорка: “утро вечера мудренее”. По-видимому, подсознательные процессы, происходящие ночью в центральной нервной системе, приводят не только к отдыху и восстановлению работоспособности человека, но и “проявляют” те усилия, какие днем музыкант затрачивал на изучение трудных в техническом отношении эпизодов изучаемого произведения².

Перенос технической работы на последующие дни весьма благотворен, однако впадать при этом в обратную “гомеопатическую” крайность тоже не следует. Необходимо техническую работу доводить до известной интенсивности, с тем чтобы в течение рабочего дня выполнить свой максимум. Г.Нейгауз считал, что музыкант должен работать над достижением наилучшего результата, не откладывая его в “долгий ящик”. Недовольный вялой работой одной из своих учениц, которая никак не могла справиться с трудными эпизодами изучаемой пьесы, он предло-

¹ См.: Савшинский С. Работа пианиста над техникой. — С. 102-103.

² В этом смысле работа над техникой в какой-то степени напоминает процесс правильной покраски. Как известно, для доброкачественной покраски нужно в первый день хорошо и ровно втереть первый слой краски. Затем следует дать ему хорошо просохнуть и лишь после этого наносить второй слой также ровно и тщательно, как и первый. Затем вновь сушка и наносится следующий слой...

жил ей резко увеличить интенсивность технической работы, приводя при этом следующую бытовую метафору: “Можно в течение года ежедневно греть воду до 50° и она не закипит; для того, чтобы воду закипятить, ее следует нагреть до 100°”¹.

Допустимая степень интенсификации технической работы индивидуальна. Она тем выше, чем технически одареннее музыкант.

ПЕРЕХОД К БЫСТРОМУ ТЕМПУ

Когда автоматизм налажен в медленном темпе (“уложились пальцы” — как говорят музыканты в быту), необходимо переходить к быстрому темпу. Но как при этом сохранить точность работы пальцев, как избежать засорений в двигательной памяти?

Иные полагают, что для этого достаточно играть только в медленном темпе, что в процессе медленной игры все образуется само собой.

Нет, не образуется. Ходьба не учит бегать. Играя только медленно, не научишься играть быстро, для этого необходимы волевые усилия, направленные на овладение быстрой игрой, необходимо упражняться не только в медленных, но и в быстрых темпах.

Но как при этом сохранить принцип безошибочности повторений?

Некоторые молодые музыканты поступают следующим образом: поиграл медленно, “уложил пальцы”, горит желанием попробовать быстро. Проигрывает всю пьесу в темпе — много неточностей. “Поиграю еще быстро, авось все образуется”. Однако неточностей становится все больше, вещь основательно заигрывается. Метод целостности проигрывания доступен лишь большим мастерам.

Другие музыканты поступают иначе. Попробовал сыграть всю пьесу в темпе — не получается. Вернулся к медленному темпу. Опять пробует быстро и целиком — и опять неудача... Метод тоже бесперспективный.

В медленном темпе сознание руководит каждым звуком, в быстром — группами. Поэтому в этот переходный период нужно учить небольшие отрывки и в не слишком быстром темпе. По мере выучивания постепенно увеличивается темп и размеры изучаемых отрывков. Таким образом осуществляется “монтаж” отрывков в целое и переход к исполнению всей пьесы в предписываемом автором темпе.

¹ Подробнее об этом см.: Нейгауз Г. Цит. издание. — С. 16.

Работу в быстром темпе не следует путать с преждевременной *игрой* в быстром темпе. Последняя часто приводит к забалтыванию, первая — никогда, ибо ведется над небольшими отрывками под неослабным слуховым и волевым контролем с повторением и исправлением неудавшихся мест. При быстром проигрывании на мелкие неточности не обращают внимания, последние автоматизируются. По словам же Г. Нейгауза: “... несделанная ошибка — золото, сделанная и исправленная — медь, сделанная и исправленная... — догадайтесь сами”¹.

В период перехода от медленного темпа к быстрому в игре появляются неизбежные ошибки. Как правило, эти ошибки все замечают. Однако мало кто задумывается над тем, почему не выходит, как преодолеть трудность. Для успеха необходим анализ трудного места. Нужно понять, “где зарыта собака”, подобрать “ключик”, “отмычку” для “взлома” трудного места. К успеху приводят не многократные слепые атаки технической трудности, а исследование и выяснение причин. Трудности вскрывают, а не замазывают повторами².

В дальнейшем, даже в том случае, если пьеса хорошо выучена и все “получается” в быстром темпе, для того чтобы избежать забалтывания, целесообразно систематически возвращаться к работе над пьесой в медленном и среднем темпах. Если в каком-нибудь темпе возникает ощущение неудобства и появляются неточности в технике, значит пьеса нуждается в доработке. Дорабатывая, полезно сочетать медленную сосредоточенную игру, отрабатывающую чистоту и точность работы пальцев (накапливающую “техническую прочность”) с “горячей примеркой” (проигрыванием отрывков и всего произведения в быстром темпе с выявлением и последующим устранением “неблагополучных мест”).

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ТЕХНИЧЕСКИМИ ТРУДНОСТЯМИ

В предыдущем разделе настоящей главы мы говорили об основных принципах работы над техникой. Сейчас речь пойдет о некоторых дополнительных методах работы, способных решать технические задачи повышенной сложности.

Многочисленную группу вспомогательных методов технической работы составляют варьированные повторения. Последние

¹ Нейгауз Г. Цит. издание. — С. 128.

² Метод единоборства с трудностью, метод атаки трудности “в лоб” могут применять лишь музыканты, щедро одаренные виртуозностью, да и то не всегда.

освежают внимание упражняющегося, предохраняют от механичности в работе. Смещая фокус внимания, они освещают разные стороны технической задачи.

Динамические варианты. Большой популярностью у исполнителей пользуется метод динамических вариантов. Старинное педагогическое правило предписывает учить трудные в техническом отношении места “медленно и сильно”. Эта рекомендация (в том случае, если не допускается злоупотреблений) не утратила своего значения и до сегодняшнего дня¹. Об эффективности работы в медленном темпе мы уже говорили в предыдущих разделах. Но зачем играть громко?

Играя медленно и громко, мы оставляем в соответствующих отделах центральной нервной системы более четкие рефлекторные следы, т. е. создаем более прочную двигательную память. С той же целью некоторые музыканты учат трудные пассажи крепкими пальцами, другие в подобных случаях поднимают пальцы выше обычного и крепко ими ударяют по клавишам и отверстиям инструмента. Следует отметить, что благодаря громкой игре не только укрепляется двигательная память, не только возрастает четкость прослушивания пассажа (что, в конечном счете, отражается и на четкости его исполнения), но в известной степени решается и звуковая задача: звучание пассажа наполняется благородным металлом (“червонным золотом 96-й пробы” — как говорил Г. Нейгауз).

Распространенным приемом динамического варьирования является смена нюанса, обозначенного автором, на диаметрально противоположный. Иногда бывает полезно пассаж, написанный в нюанса *pp*, поучить в нюансе *f* или даже *ff*. Иногда же наоборот: пассаж громкий, а учить его полезно в нюансе *p*. Можно использовать и оба эти приема поочередно. Достаточно эффективным является метод, основанный на использовании гибкой и чуткой динамики. Выученный таким способом пассаж звучит не только ровно и отчетливо, но и достаточно выразительно.

Пение пассажа. Некоторые музыканты громкой игре крепкими пальцами предпочитают метод выразительного пропевания трудного пассажа. Выученный таким образом пассаж звучит певуче, пластично и очень выразительно².

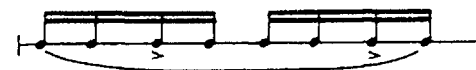
¹ “... играть сосредоточенно, крепко, сильно, глубоко и точно — правильный лозунг” — писал Г. Нейгауз. — Цит. издание. — С. 112.

² Этот метод совершенно незаменим при работе над техническими эпизодами в произведениях В. А. Моцарта, Ф. Шопена и многих других композиторов.

Эмоциональные варианты. Метод основан на чередовании экспрессивного исполнения пассажа с бесстрастным и ровным его проигрыванием. Экспрессивное исполнение может приобретать характер громкой, подчеркнуто выразительной экспрессивной декламации.

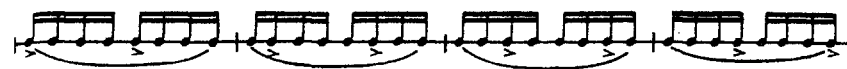
Варьирование динамическими и агогическими акцентами. Умелое применение акцентов помогает достичь большой ритмической отчетливости в исполнении технических эпизодов изучаемого произведения. С другой стороны, акценты позволяют выявить и подчеркнуть те опорные звуки пассажа, которые создают костяк всего его построения. В некоторых случаях акценты помогают выявить “смазываемые” звуки. Например, в заигранных пассажах нередко проскакивает каждая третья из четырех шестнадцатых. Для выравнивания пассажа и для достижения необходимой четкости в подобных случаях рекомендуется акцентами четко “проявлять” каждую третью шестнадцатую:

Пример 7.



С той же целью выравнивания подобных пассажей целесообразно их учить с поочередным акцентированием всех шестнадцатых:

Пример 8.



По мере овладения пассажем в быстром темпе от этих подчеркиваний акцентами остаются только следы, которые, будучи слегка скорректированными слухом, и дают в конечном счете желанный результат.

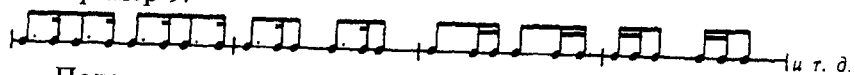
Очень часто в подобных случаях большую пользу могут оказать не динамические, а агогические акценты. Небольшие, едва заметные задержания опорных нот пассажа не только позволяют достичь в его исполнении четкости и ритмической устойчивости, но и сообщают его звучанию ту эластичность, певучесть и гибкость, какие во многих случаях являются обязательным условием стилистически правильного исполнения.

Сдвиг тактовой черты. Этот метод варьированных повторений заключается в сдвиге тактовой черты на одну, две или не-

сколько нот. При этом происходит смещение сильного времени. Оно начинает выпадать на другие ноты (а следовательно и на другие пальцы). В фокус внимания упражняющегося попадает то, что прежде не находилось в поле зрения.

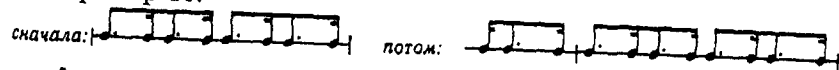
Ритмические варианты. Метод основан на чередовании, главным образом, четырехдольных и трехдольных ритмов. Особенно хорошо активизируют и выравнивают технику различного рода пунктирные ритмы:

Пример 9.



Положительная роль пунктирных ритмов заключается в парадоксальном соединении преимуществ медленного и быстрого темпов. Используя пунктирные ритмы, нужно стремиться к тому, чтобы каждый звук пассажа попадал как на более длительную, так и на более короткую часть пунктирного ритма. Для этого нужно учить пассаж, начиная его как с длинной, так и с короткой ноты:

Пример 10.



Артикуляционно-штриховые варианты. Этот метод варьированных повторений позволяет хорошо освоить гриф пассажа, достичь большой ровности в его исполнении и избежать монотонности, свойственной простым повторениям:

Пример 11.



Смещения доминанты внимания. В некоторых случаях хороших технических результатов можно достичь, поочередно акцентируя свое внимание на различных участках изучаемого пассажа. В начале внимание акцентируется на первых звуках пассажа; затем в его фокус попадает середина пассажа; наконец, внимание сосредоточивается на его завершении. Особое значение следует придавать последнему варианту: концы пассажей не-

редко комкаются, и благополучный выход из сложного пассажа без суеты и паники, как правило, составляет наиболее сложную техническую задачу.

Агогические варианты. Метод заключается во временном замедлении той или иной части пассажа. Наибольший эффект дает небольшое замедление и тщательное произнесение звуков, завершающих пассаж.

Особую группу варьированных повторений составляют варианты, основанные на временном изменении степени трудности изучаемого пассажа. Чаще всего используется метод временного упрощения задачи, с тем чтобы овладеть сложным через относительно простое.

Чередование медленных и быстрых групп пассажа.

Пример 12.



Цель этого метода заключается в том, чтобы перебросить "мостик" от медленного темпа к быстрому, сохранив точность и чистоту работы пальцев.

Сочетание быстрых частей пассажа с остановками-ферматами.

Пример 13.



Цель метода та же: перебросить "мостик" от медленного темпа к быстрому. По мере овладения материалом постепенно сокращается количество фермат и их длительность.

Временное упрощение пассажа. В тех случаях, когда исполнитель сталкивается с очень сложным пассажем, имеет смысл в качестве "мостика" от простого к сложному временно применить упрощенный вариант пассажа. Проанализировав пассаж, исполнитель упрощает его, оставляя лишь основные структурные звуки, составляющие его костяк. К этому остову в процессе упражнений хорошо привыкают руки и слух. Затем бреши постепенно заполняются временно отсутствовавшими звуками. Здесь возможны два варианта: 1) поочередное полное заполнение бре-

шей (сначала полностью заполняется первая брешь, затем вторая и т. д.); 2) одновременное постепенное заполнение всех брешей (сначала во все бреши добавляется по одной ноте, затем по две... и так до полного их заполнения).

Цепной метод работы над пассажем. Метод заключается в следующем. Если пассаж, к примеру, состоит из 24 нот, то сначала очень прочно выучивают четыре первые ноты, затем — пять первых нот, шесть, семь... и, наконец, все двадцать четыре. Пассаж может быть разбит на две части. Сначала подобным методом выучивают первые тринадцать нот, затем — последние тринадцать нот (куски пассажа должны перекрывать друг друга с тем, чтобы не оставалось непроработанных стыков).

Цепной метод допускает и другие варианты постепенного нарастания пассажа: можно прибавлять не по одной, а по две ноты или даже по четыре ноты. Пользуясь этим методом, работают над особо сложными эпизодами изучаемой пьесы. Благодаря последовательной надстройке новых рефлексов над уже закрепленными цепной метод позволяет выработать прочный автоматизм, обеспечивающий большую ясность и четкость в работе пальцев.

Измельчение ритмической единицы. Для того чтобы в быстром движении мелкими нотами сохранить отчетливость исполнения, в некоторых случаях целесообразно временно за единицу метра принять более дробную долю. Например, пассаж при указанном в нотах двухдольном метре поучить “на четыре”. В дальнейшем, когда пассаж “войдет в пальцы”, возвратиться к единице метра, предписываемой автором.

Наряду с временными упрощениями нередко используются и временные усложнения изучаемого материала. Изучив усложненный вариант технического эпизода, исполнитель приобретает известный запас психологической и физической прочности, что позволяет исполнить основной более простой вариант с большей легкостью и непринужденностью.

Транспонирование в другую тональность или регистр.

Как мы уже говорили, пальцевая техника музыканта зависит не только от свойств его рук, но и от быстроты, точности и гибкости протекания тех нервных процессов, которые управляют пальцами. Предлагаемый метод и предназначен для тренировки этих процессов. Упражняясь в различных тональностях и регистрах, исполнитель тренирует двигательные центры своей центральной нервной системы, что самым положительным образом отражается на исполнении основного пассажа. Метод транспонирования широко

использовался многими выдающимися музыкантами и педагогами (Г.Бюловым, А.Рубинштейном, В.Сафоновым, С.Рахманиновым, С.Прокофьевым и др.).

Укрупнение единицы метрической пульсации. Для временного усложнения задачи можно, например, четырехчетвертные такты играть *alla breve*, трехчетвертные такты — “на раз” и т. д. Этот метод помимо усложнения технической задачи иногда позволяет достичь большой цельности в воплощении того художественного содержания, которое заложено в том или ином техническом эпизоде исполняемого произведения.

Техническая фразировка. Автором метода технической фразировки считают итальянского пианиста Ф.Бузони. Секрет своего технического совершенства Ф.Бузони объяснял применявшимся им методом технических вариантов и, в еще большей степени, методом технической фразировки.

Одним из первых Ф.Бузони обратил внимание на то, что удобство и быстрота исполнения пассажа в значительной мере зависят от того, как музыкант мысленно его членит, как группирует составляющие его звуки. Остроумно и образно идею технической фразировки излагает в своей книге “Работа пианиста” Г.Коган: “Вообразите, что перед вами задача — произнести скороговоркой: *укбукбукбукбукбукбукб* и т. д. Всякий тотчас же заметит, что данная последовательность представляет многократное повторение одного и того же сочетания букв и, произнося эту скороговорку, несомненно будет мысленно членить ее соответствующим образом:

укб — укб — укб — укб и т. д.

Попробуйте теперь перегруппировать тот же ряд букв по-другому, представив себе их в таком виде:

/ук/ — бук — бук — бук — бук и т. д.

Трудное, словно чудом, становится легким: удобство и темп произнесения увеличиваются “сами собой” по крайней мере вдвое.

В чем секрет этого? Все в той же автоматизации. Сочетание *бук* требует одного волеизлияния, сочетание *укб* — двух; следовательно при группировке *укб — укб* необходимо вдвое больше “приказов сознания”, чем при группировке *бук — бук*, почему первая и исполняется вдвое медленнее второй.

Совершенно то же самое имеет место в фортепианной игре. В доказательство напомним эпизод, разыгравшийся в двадцатых годах на показательном уроке, который давал в Московской кон-

серватории известный пианист Эгон Петри – виднейший ученик и последователь Бузони. Петри поставил было в затруднение участвовавших в уроке пианистов, предложив им тут же, без подготовки, сыграть – быстро и чисто – ряд ломаных децим, расположенных по ступеням уменьшенного септаккорда.

Пример 14.



Вслед затем, после нескольких малоудачных попыток со стороны "подопытных" пианистов, Петри посоветовал им мысленно перегруппировать заданный ряд звуков таким образом, чтобы первая нота превратилась в затактовую, а все остальные — в последование ломаных октав"¹.

Пример 15.



По словам Г. Когана, этот вариант технической группировки, в основу которого легли октавы, был исполнен с поразившей всех присутствующих легкостью. Таким образом, для исполнителя далеко не безразлично, как группируются звуки пассажа, от какого звука мыслится начало технической фразы, где она завершается. «В техническом отношении наиболее удобна та группировка, в которой главная двигательная трудность, “запинка”, мешающая автоматизации, (“кб” в скороговорке) оказывается не внутри группы, а между группами, т. е. там, где все равно приходится прибегать к приказу сознания”². Техническая фразировка может не совпадать с художественной музыкальной фразой. Однако и в этом случае ее целесообразно применять как временное средство, способствующее преодолению технических сложностей произведения.

Рационализация аппликатуры. Во многих случаях успешность преодоления технических трудностей определяется рациональностью используемой аппликатуры. Этот метод приносит наибольший эффект на тех духовых инструментах, которые отличаются

¹ Коган Г. Работа пианиста. — М., 1963. — С. 115—117.

² Там же. — С. 117-118.

несовершенством своего грифа и обилием энгармонических аппликатур. К примеру, на фаготе, гриф которого достаточно сложен и неудобен, достичь технического совершенства, не используя дополнительные облегченные аппликатуры, просто не возможно.

Таковы некоторые дополнительные методы работы над техникой. Разумеется, существуют и другие, но рассмотреть их всех в настоящей главе не представляется возможным.

Если ученик, усиленно работая, не справляется с техническими трудностями изучаемой пьесы, следует либо дать пьесе “отлежаться”¹, либо искать новые методы технической работы, так как старые уже себя исчерпали.

РИТМ

Обращаясь к известному афоризму Г.Бюлова, Г.Нейгауз часто повторял своим ученикам: "... И не забывайте никогда, что библия музыканта начинается словами : "вначале был ритм"².

Упражняться нужно всегда только ритмично. Недопустим отрыв темпа от ритма, что наблюдается в тех случаях, когда упражняющийся пытается играть в таком быстром темпе, в каком он не в состоянии сохранить точность ритма. Всякое темповое продвижение вперед обязательно должно закрепляться ритмом.

Ритмичная игра – это не только ровная, но и отмеченная определенной равномерной пульсацией игра. Яркость пульсаций может изменяться в большом диапазоне в зависимости от характера исполняемого произведения. Ритмическая пульсация может осуществляться агогическими или динамическими акцентами. Выбор акцентов определяется стилем, характером и содержанием исполняемого произведения. К примеру, многим произведениям немецких композиторов более свойственно динамическое подчеркивание ритма, русской музыке более свойственно агогическое.

Ритмическая пульсация далеко не всегда совпадает со счетной единицей. Не следует ее заменять примитивной акцентировкой сильных долей такта (последняя может применяться лишь как временная учебная мера). Художественная пульсация ритма имеет более сложную творческую природу. Примененная с должным мастерством, она придает исполнению технических эпизодов ту неповторимую пластичность, какою отличается игра подлинных виртуозов.

¹ По свидетельству учеников, П.Столярский с характерной для него образностью речи в подобных случаях говорил: "Оставь эту пьесу, ты ей уже надоел".

² Г.Нейгауз. Цит. издание. — С. 70.

Во время работы над сугубо техническим материалом целесообразно намечать опорные точки ритма. При этом достижению ритмичности будет содействовать не столько назойливое подчеркивание ритмических акцентов, сколько развитие чувства ритмической перспективы. Под этим термином мы разумеем способность музыканта, предельно опорную точку ритма, равномерно заполнять звуками отрезки времени, заключенные между ритмическими пульсациями.

На известном этапе технической работы целесообразно для развития ритма в качестве вспомогательного средства использовать метроном. Последний может оказаться полезным во время работы над гаммами или сугубо техническими упражнениями и этюдами¹. На завершающем же этапе работы над художественным произведением вряд ли целесообразно обращаться к его помощи. Подлинно художественный ритм не идентичен механически точному отстукиванию метронома. Художественный ритм может изменяться, колебаться вместе с изменением ритма биения сердца исполнителя, отражающим эмоциональный мир исполняемого произведения. Еще более ощутимо отклоняется художественный ритм от метрономического в *tempo rubato*. Однако наблюдаемая в этом случае ритмическая свобода не означает ритмического произвола. Господствует принцип: “сколько взял, столько и отдал”. Агогика *tempo rubato* напоминает состояние мощного дерева в ветренную погоду: листья и тонкие ветки колеблются, а ствол сохраняет устойчивость.

* * *

В настоящей главе мы изложили самые общие принципы технической работы. Разумеется, мы не смогли охватить всего арсенала методов работы над техникой. Нет в ней и рецептов технической работы, пригодных для всех музыкантов и на все случаи жизни. Ведь техника всякого музыканта индивидуальна и неповторима. Индивидуальными должны быть и методы работы над ней. Работа над техникой — творческий процесс. Каждый музыкант должен хорошо познать себя, свои способности, свои сильные и слабые стороны и на этой основе воздвигать здание своей техники.

¹ Работа с метрономом становится более эффективной в том случае, если его настраивать на отбивание не четвертей, но восьмушек.

ГЛАВА 4

АТАКА. АРТИКУЛЯЦИЯ. ПРОИЗНОШЕНИЕ. ШТРИХИ

АТАКА ЗВУКА

Термин атака (от итальянского *attacare* — нападать) в духовом исполнительстве имеет два значения: им обозначают момент и характер возникновения звука, а также способ извлечения начала звука. В этих двух значениях мы и будем им пользоваться. Атака в первом значении относится к сфере художественно-выразительной, во втором — к технологической.

Авторы большинства методических трудов, посвященных вопросам духового исполнительства, различают (не считая вспомогательной) лишь два типа атаки: твердую (или простую) и мягкую. Подобная классификация представляется нам чрезмерно упрощенной. С одной стороны, она не отражает всего многообразия выразительных возможностей атаки. С другой стороны, она порождает некое “террасное” представление о простой и мягкой атаках, между которыми как бы не существует никаких промежуточных градаций. Практика же свидетельствует о том, что музыканты-духовики, мастерски владеющие своим инструментом, способны изменять характер атаки извлекаемых ими звуков в весьма широком диапазоне. Профессиональные исполнители на духовых инструментах (не считая вспомогательной) владеют, по крайней мере, четырьмя наиболее характерными типами атаки: 1 — акцентированной, 2 — твердой, 3 — простой, 4 — мягкой. Каждая из этих основных, наиболее характерных атак как бы возглавляет свою зону, охватывающую целое семейство атак, объединенных определенными общими признаками. В пределах своей зоны характер атаки может постепенно изменяться, плавно переходя в соседнюю зону.

В фортепианном исполнительстве атака звука расценивается как одно из самых ярких средств художественной выразительности. (у пианистов этот исполнительский прием обозначается прекрасным словом “туше”, означающим “трогать”, “прикасаться”). Пианисты не властны оказывать заметное воздействие на звук после того, как он извлечен. Решающее влияние на “судьбу” звука они оказывают в момент его возникновения. По-видимому, в силу этих обстоятельств методика начальной фазы звукоизвлечения

разработана пианистами с такой основательностью, какая пока неизвестна представителям других музыкально-исполнительских профессий. Добиваясь необходимого им многообразия атаки (туше), педагоги фортепианных классов требуют, чтобы пальцы ученика “осязали”, “ощупывали”, “обнимали” клавишу, чтобы они “прорастали в клавишу”, “срастались с ней”, “погружались в нее до дна”, чтобы они “ударяли клавишу”, “толкали” ее, “отскакивали” от нее, чтобы они “брали” ее, “хватали”, “садились” на нее т. д.

Духовики способны оказывать активное воздействие не только на начальную фазу звукоизвлечения (атаку), но и на дальнейшую “жизнь” звука. Они могут заставить его вибрировать, изменять громкость, интонацию и тембр. Эти богатые возможности привели к некоторой недооценке ими художественного значения начальной фазы звукоизвлечения. Вместе с тем духовая атака обладает большими выразительными возможностями. Благодаря своей способности оказывать активное воздействие на характер звукопроизнесения, она может с успехом использоваться в качестве действенного средства выразительного интонирования, музыкальной фразировки, лепки формы. Характер атаки звуков способствует рельефному оттенению линии нарастания эмоционального тону исполняемого произведения в ее устремленности к кульминации. Яркое воплощение кульминаций опять же во многом зависит от умелого использования соответствующего характера атаки.

В настоящее время выразительные возможности духовой атаки используются все еще недостаточно эффективно. Однако быстро развивающееся искусство игры на духовых инструментах вселяет уверенность в том, что уже в самом недалеком будущем атака займет достойное место в ряду самых ярких красок палитры выразительных средств музыканта-духовика.

АКУСТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ДУХОВОЙ АТАКИ

С точки зрения акустики, атака представляет собой переходный период от начала звуковозбуждения до установления стационарной части звука¹.

¹ Стационарной частью звука именуют среднюю его часть, расположенную между атакой и окончанием. Термин “стационарная часть” в духовом исполнительстве достаточно условен, ибо и средняя часть звука духового инструмента, за редкими исключениями, не сохраняет подлинной стационарности, существенно изменяясь по самым различным параметрам. Тем не менее, этот термин закрепился в теории и практике духового исполнительства, что и побуждает нас использовать его в настоящей книге.

По характеру звуковозбуждения музыкальные инструменты делятся на две большие группы: инструменты с импульсивным звуковозбуждением и инструменты с непрерывным возбуждением звука. К первой группе относятся ударные инструменты, струнные инструменты с ударным или щипковым возбуждением струн (фортепиано, гитара и другие). Атака на этих инструментах отличается взрывным, импульсивным характером. Ко второй группе относятся инструменты с постоянным питанием энергией колебательной системы, порождающей звук; например, смычковые инструменты. Эти инструменты способны к плавной (экспоненциальной) атаке. Духовые инструменты занимают промежуточное положение. С одной стороны, в них благодаря подаче дыхания имеет место процесс непрерывного возбуждения колебаний. С другой стороны, атака духового инструмента, как правило, частично носит импульсивный характер (за исключением тех случаев, когда звук извлекается без языка).

Нами исследовалась динамика фagотной атаки с помощью самописца уровня звукового давления.

На рис. 16 представлено графическое изображение динамической конфигурации некоторых типов фagотной атаки. Динамограмма I дает наглядное представление о процессе возникновения звука, извлекаемого без помощи языка. Обращает на себя внимание исключительная плавность нарастания силы звука. Очень небольшой первоначальный выступ (приступ атаки), составляющий всего 3 дБ, почти не ощущается на слух; звук возникает плавно, почти из тишины.

В сравнении с предыдущей, мягкая атака, получаемая с помощью языка (динамограмма 2), имеет более крутое возрастание силы звука. В начале атаки в этом случае мы видим уже более резкий приступ (12 дБ), после которого происходит плавное возрастание силы звука до уровня его стационарной части. Простая атака (см. динамограмму 3) имеет еще более крупный приступ атаки — 20 дБ, после которого звук примерно с той же плавностью достигает стационарной силы. Однако здесь отношения между размерами приступа и плавной части иные, чем в мягкой атаке. В первом случае приступ составлял 12 дБ, а плавное нарастание силы — 13 дБ; здесь же приступ равен 20 дБ; а плавное нарастание — 6 дБ.

Твердая атака не имеет плавной части, но состоит из одного приступа (динамограмма 4). Звук, извлеченный акцентированной атакой, имеет приступ более сильный, чем стационарная часть звука (динамограмма 5). В этом случае сила приступа составляет 32 дБ; после него звук, достигая стационарной части, слабеет

на 3 дБ. Еще больше возвышается над стационарной частью приступ резко акцентированной атаки (динамограмма 6). Здесь он достигает 33 дБ, а спад к стационарной части более значителен, чем в предыдущем случае.

Рассмотренные динамограммы показывают, что фаготная атака состоит из двух основных элементов: резкого приступа (импульсивного элемента атаки) и плавного изменения силы до уровня стационарной части. Все многообразие видов фаготной атаки

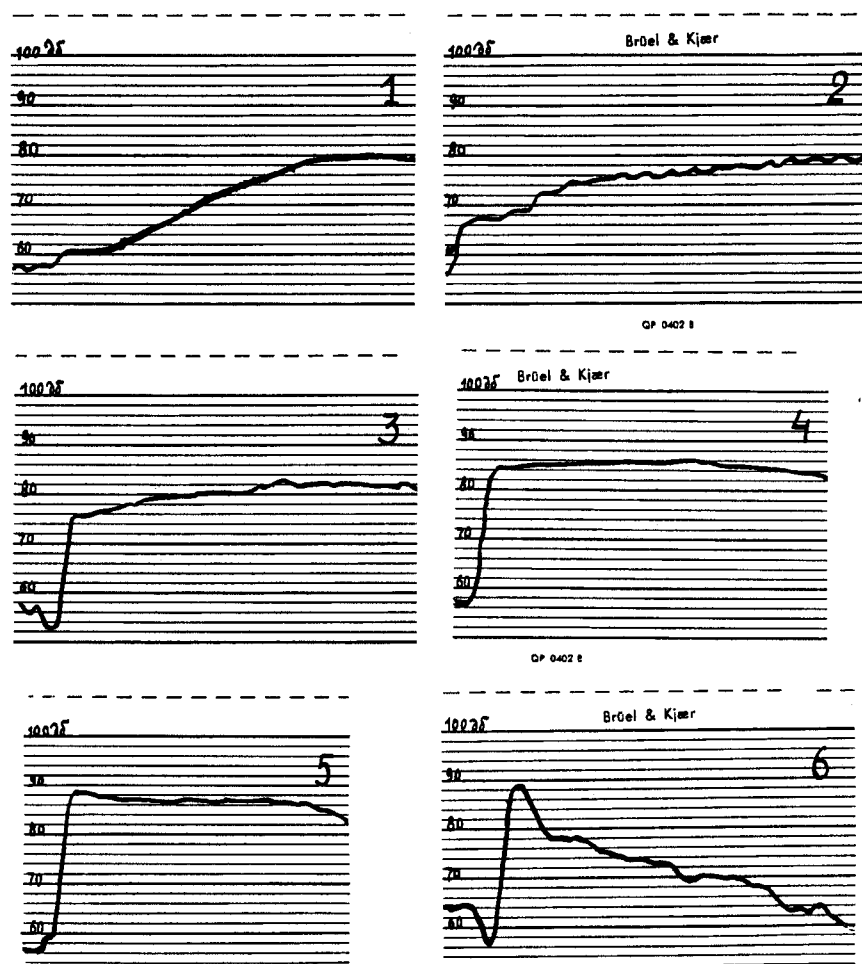


Рис. 16. Динамика различных типов фаготной атаки звука

определяется соотношением этих элементов, а также быстротой и направленностью плавного изменения силы звука.

В принципе та же картина наблюдалась нами и во время экспериментальных исследований атаки других духовых инструментов. Двойственная природа их звуковозбуждения порождала те же сочетания двух элементов атаки — импульсивного приступа и плавного изменения силы до стационарной части звука.

Определенный интерес представляет тембровая природа духовой атаки. Для исследования изменений тембра в момент атаки нами был применен шлейфовый осциллограф. Многочисленные осциллографические исследования человеческой речи, проводившиеся лингвистами, показали, что только гласные обладают гармоническим спектром. Согласные же имеют высокочастотный негармонический спектр (на осциллограмме они получают вид высокочастотной щетки). Это означает, что их звучание родственно высокочастотному шуму¹. Духовая атака звука многими своими чертами напоминает согласные речи. Подобно согласным она является важнейшим элементом выразительного произнесения. Не случайно, осуществляя постановку атаки, педагоги рекомендуют молодым музыкантам в момент извлечения звука имитировать разные слоги: *та, да, ту, ду, ти, ди* и т. д. В этих условиях естественным было бы предположить, что духовая атака, подобно согласным, имеет высокочастотный негармонический спектр. Однако осциллограммы не подтвердили такого предположения. Они показали, что тембровая природа духовой атаки принципиально отличается от таковой согласных (см. рис. 17).

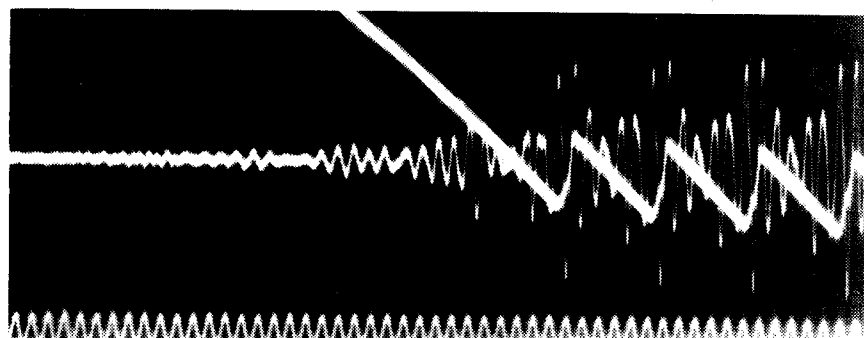


Рис. 17. Осциллограмма тембровой природы атаки звука на духовом инструменте

¹ См.: Бондаренко Л.В. Осциллографический анализ речи. — М., 1965.

На приведенной осциллограмме тембр отражает центральная кривая сложной конфигурации. Присмотревшись к ней, нетрудно заметить, что колебания кривой не носят хаотического характера, но периодически повторяются с определенной закономерностью. Чем богаче обертонами звук, тем большее количество витков кривой входят в состав одного периода. Жирная угловатая линия фиксирует периоды колебаний сложного звука. Нижняя зубчатая кривая представляет собой временную отметку.

Как свидетельствует эта и другие осциллограммы, полученные нами, высокочастотный шум, свойственный согласным речи, в духовой атаке отсутствует. Правда, небольшую долю шумовой примеси и в этом случае можно обнаружить. Об этом свидетельствует небольшая щеточка, предвещающая звуковую осциллограмму. Осциллограмма хорошо показывает, как в момент атаки происходит формирование тембра звука духового инструмента. Вначале появляется чуть заметная высокочастотная шумовая щеточка. Последняя сменяется кривой, имеющей очень простой, близкий к синусоиде вид. Затем колебания кривой усложняются, ее витки дифференцируются, наконец появляется полноценный период колебаний, характерный для тембра данного звука. Осциллограммы, снятые нами с различных звуков духовых инструментов, свидетельствуют о том, что каждый из них отличается своим характером становления тембра: у одних во время атаки тембр формировался быстрее, у других — медленнее. У одних высокочастотная щеточка была более заметной, у других — менее. Осциллограммы показали также, что скорость формирования тембра зависит и от характера атаки. Четкая, твердая атака содействует более быстрому формированию тембра в момент возникновения звука.

В целом, если продолжить параллель с фонемами, атака звуков духовых инструментов приближается к атакуемым гласным. Щеточка же, предшествующая возникновению звуков, свидетельствует о недостаточной чистоте атаки, о присутствии в ней некоторой шумовой примеси.

Многие исполнители на духовых инструментах полагают, что атака звука оказывает непосредственное воздействие на спектр его стационарной части. "Звук, извлеченный чистой звонкой атакой, и после атаки звучит чище и звонче звука, извлеченного неопределенным, нечетким языком", — утверждают они. Для выяснения этого вопроса нами были проведены следующие эксперименты. Ряд звуков извлекался одними и теми же

исполнителями на одних и тех же инструментах, мундштуках и тростях, при одном и том же давлении воздуха в полости рта, но двумя различными способами: первый раз — резкой, звонкой атакой, второй раз — мягкой, неясной атакой. Опыты показали, что характер атаки не оказывает сколько-нибудь заметного влияния на спектр стационарной части звука. Ощущаемые при этом слуховые различия в тембре, по-видимому, объясняются психологическими факторами. Воспринимая стационарную часть звука, мы сохраняем в памяти его начало. Поэтому и весь звук, извлеченный яркой, четкой и звонкой атакой, представляется нам ярким и звонким.

ТЕХНИКА АТАКИ

Как известно, для того чтобы духовой инструмент начал звучать, в него необходимо послать струю дыхания. В этом первое условие атаки. Однако в духовом исполнительстве к началу звука (к его атаке) предъявляются достаточно высокие требования. Атака должна быть ясной и четкой, лишенной каких-либо паразитических шумовых примесей, точной во времени и чистой в интонационном отношении. Обеспечить такую атаку одной подачей дыхания нельзя, для этого необходима помощь языка. К ней и прибегают современные исполнители на профессиональных духовых инструментах. В этом случае язык играет роль своеобразного клапана. В момент атаки он одновременно с началом подачи дыхания соответствующим движением открывает струю доступ в инструмент.

Так выглядит элементарная схема атакировки на духовых инструментах. Так ее воспринимают многие исполнители, в таком же упрощенном виде излагается технология атаки авторами многих духовых методических трудов. Пользуясь подобной "техникой", можно научить удовлетворительно извлекать звуки лишь из какой-нибудь детской свистульки или дудочки. Истинная картина начала звукоизвлечения не так проста. Атака порождает в духовых инструментах сложные процессы, овладеть которыми можно лишь за счет высоко уровня исполнительского мастерства.

Во время установившегося звучания духового инструмента имеет место абсолютная согласованность трех элементов колебательной системы: колебаний звуковозбудителя, стоячей волны в канале инструмента и колебаний в дыхательных путях музыканта. Иная картина наблюдается во время атаки. В результате несогла-

сованности элементов колебательной системы (в первую очередь, несогласованности звуковозбудителя и стоячей волны) между ними возникают противоречия, порождающие сложные переходные процессы. У амбушюрных и тростевых инструментов в первый момент возникает некоторое несоответствие (большее или меньшее) между частотой колебаний губ (или трости) и частотной настройкой действующей части звукового канала, размеры которой определяются открытыми звуковыми отверстиями или включенными кронами. Порожденное первыми колебаниями звуковозбудителя возмущение воздуха движется вдоль канала инструмента, отражается, затем возвращается к звуковозбудителю и начинает с ним взаимодействовать. В результате этого взаимодействия достигается урегулирование несогласованности и постепенно возникают устойчивые колебания стационарной части звука. Согласованность колебаний образуется благодаря компромиссу, обусловленному их влиянием друг на друга. Под сильным обратным воздействием резонатора инструмента частота колебаний звуковозбудителя изменяется в сторону ее сближения с частотной настройкой (с собственной частотой колебаний) резонатора. С другой стороны, и звуковозбудитель оказывает определенное воздействие на колебания стоячей волны. Соответствующие коррективы в работу звукообразующего аппарата мгновенно вносит и сам исполнитель¹. Взаимодействие всех элементов колебательной системы приводит частоту их колебаний к общему знаменателю. Так заканчивается переходный процесс атаки и начинается стационарная часть звука. Характер протекания переходного процесса во время атаки зависит от того, насколько близко по частоте друг к другу настроены звуковозбудитель и воздушный столб (резонатор) в канале инструмента. Чем точнее настройка, тем надежнее и безболезненнее осуществляется атака. В случае значительной расстройки в переходном процессе может возникнуть эксцесс, именуемый в быту “киксом”.

Многие исполнители на духовых инструментах склонны переоценивать роль языка в технике атаки звука, склонны связывать успех или неуспех атаки только с правильной или неправильной его работой. Акустический анализ атаки, приведенный нами выше, свидетельствует о том, что, по крайней мере, не

¹ Музыкант-духовик знает, что труднее всего надежно и верно атаковать первый звук. Получив благодаря первому звуку ориентировку, последующие звуки он извлекает значительно увереннее и точнее.

меньшее значение в этом процессе играет и тесситурная настройка звукообразующего аппарата духовика, обеспечивающая согласование частоты колебаний звуковозбудителя с собственной частотой резонирующего столба инструмента. В момент ответственной атаки музыканту очень трудно преодолеть неосознанное стремление покрепче ухватиться губами за трость или сильно прижать мундштук медного инструмента к губам. Возникающий при этом пережим трости может привести к ее “затыканию”. К срыву атаки способно привести и сильное давление мундштука. Если же звук при этом и извлекается, то оказывается завышенным, сдавленным. Очень часто в этом случае возникающему звуку сопутствует “непрощенный гость” — высокий кикс (неприятный резкий призыв более высокой частоты, чем основной звук). Чрезмерно свободное состояние губ (или положение мундштука на губах) также может привести к неприятным последствиям. В этом случае звук может не извлекаться или извлекаться с грубым акцентом или низким киксом (резким призывом более низкой частоты, чем основной звук). Столь же большое значение для успеха атаки имеет соответствующая упругость губ, тесситурная настройка полости рта, положение языка, и в частности его корня, опора дыхания и другие элементы тесситурной техники. Многие профессиональные музыканты-духовики связывают успех атаки с правильным формированием струи дыхания. В момент ответственной атаки они безошибочно точно ощущают, каким образом струя должна быть сформирована и под каким углом ее следует посылат в инструмент.

Огромное значение для успеха атаки имеет правильная работа дыхания. Ни в коем случае не следует начинать атаку без достаточной дыхательной поддержки. Одним из первых эту идею высказал свыше четверти века тому назад советский валторнист, профессор А.Усов: “... играющий должен в момент атаки не только вовремя оттолкнуть язык от губ и открыть доступ воздуху в инструмент, но и как бы “вдунуть” его туда”¹. Той же точки зрения придерживается американский трубач и педагог Л.Дэвидсон, который считает, что в момент атаки музыкант должен “дуть не в ноту, а как бы сквозь нее”. По мнению Дэвидсона, “духовик может поддерживать звук в инструменте без продолжения выдоха не более, чем струнный без продолжения движения смычка по струне”².

¹ Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. — М., 1965. — С. 114.

² Davidson L. Trumpet Techniques. — New York, 1970.

Активность дыхания в момент атаки не означает сильного “дутья” в инструмент. Она достигается *техникой дыхательного стимула*. Сущность ее заключается в следующем. В момент атаки музыкант, как бы натуживаясь, совершает дыхательный выталкивающий стимул. При этом напрягаются мышцы брюшного пресса и диафрагмы, а сокращающиеся мышцы диафрагмы как бы слегка выталкивают напряженный брюшной пресс наружу (выталкивающий эффект можно зафиксировать, положив ладонь на переднюю стенку брюшной полости). Дыхательному стимулу не следует придавать характер резкого толчка. У исполнителя при этом должно возникнуть ощущение энергичного, но сравнительно плавного выталкивания звука мышцами брюшного пресса (подобного тому, как выдавливается несколько загустевшая паста из тюбика). Правильно выполненная атака с дыхательным стимулом ни в коем случае не приводит к “подъездам” и “подвываниям” в момент возникновения звука, звуковой образ подобной атаки не будет нести в себе каких-либо следов выдавливания. В восприятии слушателя звук будет возникать свободно и непринужденно, как бы естественно истекая из инструмента. Аналогия с выдавливанием необходима лишь для первоначального уяснения сущности этого приема учеником. В дальнейшем благодаря упражнениям процесс автоматизируется. У музыканта вырабатывается ощущение того, что звук в его инструменте появляется вследствие подведения к губам (или к трости) упругой стирки воздуха (“воздуха высокой позиции”), плавно подаваемого мышцами брюшного пресса в инструмент.

Когда исполнитель извлекает звук без активной поддержки дыхания, у слушателя создается впечатление, что атакимая часть звука как бы “шлепается” сверху на его стационарную часть. Иначе воспринимается атака на дыхательном стимуле. В этом случае создается впечатление, что звук атакимается *снизу* опорой дыхания, поднимающейся вверх подобно ртутному столбику градусника.

Таким образом, правильная техника атаки напоминает укус пчелы. Как известно, пчела жалит не ртом, а брюшком. В правильной работе “брюшка”, т. е. в выталкивающем стимуле на опертом дыхании, следует прежде всего искать ключ к успеху в атаке.

О своеобразии работы языка во время атаки звуков на различных духовых инструментах мы уже говорили в главе “Амбушюр”. Здесь же остановимся еще и на некоторых общедуховых методических рекомендациях.

Для получения нужного характера атаки педагоги рекомендуют ученикам имитировать произнесение различных слогов: *та, то, ту, тэ, ти, да, до, ду, дэ, ди, дза, дзо, дзу, дзэ, дзи* и других. В этих слогах согласные определяют степень твердости атаки. Согласный *т* дает самую твердую атаку, *д* — более мягкую, согласные *дз* — самую мягкую атаку. Гласный звук избирается в зависимости от тесситуры извлекаемых звуков. В самом нижнем регистре атакуют на *а*, в самом высоком — на *и*. Остальные гласные занимают промежуточное положение, восходя от *а* к *и*¹.

Начинать постановку атаки следует с постижения сущности твердой или даже несколько акцентированной ее разновидности. Такая атака дает возможность учащемуся выработать основы той координации всех элементов звукообразующего аппарата, которая является фундаментом техники всех других видов духовой атаки. С другой стороны, применяя твердую атаку, легче добиться точного и уверенного “попадания в ноту”, избежать различного рода “подъездов”, “подвываний” и “кваканий” в начале звукоизвлечения. Твердая атака достигается четким, достаточно быстрым и решительным движением языка, находящемся в собранном упругом состоянии, и таким же характером подачи дыхания. Для постижения сущности необходимой в этом случае работы языка учащимся предлагается в момент атакимовки как бы произносить твердо и решительно слог *ту*².

На базе уверенного и четкого извлечения звуков твердой атакой строится техника и всех других типов атаки. Простая атака тоже требует достаточно четкой работы языка и энергичной подачи дыхания. Во время извлечения звуков простой атакой не должны прослушиваться ясно выраженные акценты. Язык четко и определенно произносит тот же слог, однако не так решительно и твердо, как в предыдущем случае. Более плавной при этом оказывается и подача воздуха в инструмент.

Акцентированная атака требует упругого состояния губ, очень резкой, импульсивной подачи дыхания в инструмент и такого же быстрого и резкого движения упругого языка.

Для получения мягкой атаки рекомендуется посылать в инструмент плавную, эластичную струю дыхания с одновременным та-

¹ Более подробно этот вопрос рассматривается в главе “Интонация”.

² Как мы уже говорили, гласный звук избирается в зависимости от тесситуры извлекаемого звука. В данном и в других случаях мы прибегаем к гласному *у* потому, что он чаще всего соответствует среднему регистру инструмента.

ким же плавным и мягким движением языка. В момент атаки следует имитировать мягкое произнесение слогов *да, ду, дза, дзи* и т. д.

Мягкая атака представляет собой одну из серьезнейших исполнительских проблем музыканта-духовика. Особенно сложно на духовом инструменте получать мягкую атаку в самых тихих нюансах, приближающихся к порогу возбуждения¹. В этом случае более интенсивная (чем нужно) подача дыхания приведет к нежелательной акцентированной, грубой атаке. Обратная крайность может привести к тому, что давление струи окажется ниже порога возбуждения. В этом случае звук вообще не извлечется. Рассчитать нужную скорость движения языка и интенсивность подачи дыхания при этом трудно, и исполнителю приходится рисковать.

Наиболее сложно мягко и тихо атаковать звуки верхнего регистра на флейте и медных инструментах, звуки нижнего регистра на гобое и фаготе. Проблема мягкой атаки на кларнете не стоит так остро, как на других духовых инструментах.

Мягкое извлечение звуков в тихих нюансах требует высокой техники атаки. В ее основе лежит правильная тесситурная настройка звукообразующего аппарата, сравнительно свободное состояние губ, обеспеченное соответствующей опорой дыхания, и тот активный дыхательный стимул, о котором речь шла выше.

Технические приемы атакировки весьма многообразны. Их своеобразие зависит от характера требуемой атаки, нюанса и регистра извлекаемого звука. Регистровая специфика атаки не исчерпывается одной необходимостью точной тесситурной настройки звукообразующего аппарата, в некоторых случаях она вносит соответствующие изменения в атакующую работу языка и дыхания. Так, многие исполнители на медных духовых инструментах считают необходимым по мере повышения тесситуры извлекаемых звуков постепенно переносить точку касания кончика языка вверх. Вот что пишет по этому поводу валторнист А.Усов: "... положение языка в полости рта при атаке звука не всегда бывает одинаковым: при извлечении верхних звуков и, отчасти, средних он чаще всего принимает такую форму, что, закрывая доступ воздуху в мундштук, в то же время кончиком своим касается не губ, а верхних зубов. В нижнем регистре он дотрагивается уже непосредственно до губ, ибо отверстие между ними в этом

¹ Порогом возбуждения звуковых колебаний в духовом инструменте мы называем то минимальное давление воздуха во рту исполнителя, при котором возможно получить наиболее тихий звук.

случае должно быть более широким и самими губами не может прикрываться"¹. В принципе, к тем же выводам пришел украинский валторнист И.Якустиди, экспериментально исследовавший работу языка в момент атаки. Полученные им рентгенограммы показали, что по мере повышения тесситуры атакующих звуков повышалась точка касания и увеличивалась площадь касания кончика языка. При извлечении звука *до* малой октавы он касался внутренней стороны верхней губы и верхних резцов. При извлечении звука *до* третьей октавы — основания верхних резцов и выше расположенной десны². Подобного же принципа в технике атакировки придерживаются и многие тромбонисты. "Положение языка, — отмечает Д.Уик, — слегка изменяется от регистра к регистру /.../, точка образования герметической преграды видоизменяется от высокой (за деснами при верхнем регистре) до низкой (за зубами или даже на кончике верхней губы при нижнем регистре)"³.

Тесситура атакующих звуков требует и соответствующего характера подачи дыхания в инструмент. Звуки верхнего регистра извлекаются на сравнительно плотной опоре. Поэтому в этом регистре целесообразна следующая техника атаки. Музыкант набирает в легкие воздух и на мгновение раньше атаки фиксирует опору, соответствующую высоте извлекаемого звука. В момент атаки он на фоне предварительной опоры совершает дополнительный выталкивающий стимул мышцами брюшного пресса и диафрагмы.

В нижней половине звукоряда, не требующей большой опоры, более оправдан иной прием атаки. Набрав в легкие воздух, музыкант фиксирует опору лишь в самый момент атаки. Возникающий при этом легкий дыхательный стимул существенно повышает ее надежность.

В некоторых случаях достаточно эффективным может оказаться следующий прием мягкой атакировки. Музыкант вначале посылает в инструмент беззвучную струю дыхания, на фоне которой мягко "цепляет" звук плавным движением языка. Этим приемом чаще других пользуются кларнетисты. При известной тренировке он в соответствующих случаях может принести пользу и исполнителям на других духовых инструментах.

¹ Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. — С. 112.

² Якустиди И. К вопросу о формировании губного аппарата валторниста. Дис. канд. искусствоведения. — К., 1982.

³ Цит. по кн.: Сумеркин В. Методика обучения игре а тромбоне. — М., 1987. — С. 56.

Техника духовой атаки в значительной степени индивидуальна. Каждый музыкант отличается своими анатомо-физиологическими и психическими особенностями. Упражняясь, исполнитель приспосабливает свои данные к игре на инструменте. Он внимательно слушает себя, отвергает неудачные приемы атаки, запоминает и закрепляет удавшиеся. Так рождается техника атаки, которая наряду с общепризнанными принципами несет в себе какие-то индивидуальные черты.

Успех атаки в значительной степени зависит от состояния физической и психической свободы исполнителя. Для достижения такого состояния не следует прибегать к основательной предварительной подготовке. В частности, губы и язык перед атакой должны быть расслабленными, напрягаясь соответственно высоте и силе струи дыхания в самый момент атаки.

Иное дело предслышание. Его роль в технике атаки весьма значительна. Когда исполнитель внутренним слухом заранее слышит тот звук, который предстоит извлечь, он получает возможность в нужный момент хорошо настроить свой аппарат для атаки этого звука. Точность настройки зависит не только от остроты внутреннего слуха, но и от прочности мышечной памяти. Только в том случае, если духовик всеми мышцами своего звукообразующего аппарата ощущает, как должен быть извлечен тот или иной звук, его атака будет надежной. Если исполнитель теряет "телесную схему" извлечения какого-либо звука, это сразу негативно отражается на качестве и надежности его атаки. Для сохранения остроты мышечной памяти на атаку необходимо регулярно упражняться. Одним из первых признаков потери исполнительской формы является нарушение координации работы мышц во время атаки.

Особое место в различных способах атаки звука занимает вспомогательная атака. Вспомогательная атака вошла в профессиональный лексикон духовиков со времен возникновения проблемы двойного *staccato*, важнейшим элементом которого она является. Для воспроизведения вспомогательной атаки музыкант прикасается спинкой языка к небу, как бы произнося слог ку. Работая над вспомогательной атакой, учащийся должен стремиться к тому, чтобы она по ясности и четкости возникновения звука не отличалась от простой атаки.

Спорное отношение к себе вызывает атака звука без помощи языка. Большинство духовиков склонно ее рассматривать как исполнительский прием не совместимый с природой духового

инструмента¹. В принципе, на духовых инструментах можно извлекать звуки без помощи языка. Однако атака без языка обычно не отличается ясностью и точностью, она не всегда обеспечивает своевременное возникновение звука. Кроме того, тембр звука духового инструмента, извлеченного без помощи языка, теряет какую-то часть своей характерности (ведь переходные процессы, в том числе и атака, вносят существенный вклад в индивидуализацию тембров). Искусство игры на духовых инструментах развивается очень быстрыми темпами. Каждый день приносит что-то новое, расширяющее традиционные представления об арсенале их выразительных средств. Нетрудно предположить, что уже в недалеком будущем пытливые око духовиков обратятся и к этому, пока еще мало изученному, элементу исполнительской техники. А пока атака без языка остается "белым пятном". Трудно сказать, во что она выльется, если музыканты займутся ею серьезно. Не исключено, что мастерское владение атакой без языка существенно приблизит проблему мягкой атаки к разрешению, а также несколько расширит сферу выразительных возможностей духового инструмента (ведь атака — это не только обязательное начало звука, но и яркое средство художественной выразительности музыканта-духовика).

АРТИКУЛЯЦИЯ И ПРОИЗНОШЕНИЕ

Термин "артикуляция" (от латинского *articulare* — членораздельно, ясно произносить) заимствован музыкантами у лингвистов. В отличие от последних, музыканты до сих пор не могут прийти к единому пониманию значения этого слова. Наиболее полное исследование вопросов артикуляции провел известный советский органист и ученый И. Браудо в своей книге "Артикуляция" (Л., 1973). Он предложил все многообразные процессы, происходящие в "жизни" одного звука (атаку, филировку, интонирование, вибрато, угасание и прекращение) называть "музыкальным произношением". Круг же явлений, связанный с переходом от одного звука к следующему, включая прекращение звука до исчерпания его длительности, обозначенной в нотах, — *артикуляцией*. Таким образом, по Браудо, артикуляцией называется способ исполнения последовательности звуков, определяющий степень их слит-

¹ Исключение составляют кларнетисты, которые достаточно часто пользуются атакой без языка.

ности и расчлененности. Так же трактуется этот термин в шеститомной советской "Музыкальной энциклопедии" (1973 – 1982). В таком понимании этим термином будем пользоваться и мы.

В отличие от атаки, определяющей характер возникновения звука, артикуляция воздействует на его окончание. Артикуляция делит ноту на звучащую и незвучащую части. При этом выразительность незвучащей части ноты проявляется с неменьшей силой, чем звучащей. Две основные категории артикуляции – краткость и продленность. Они определяют еще две не менее важные категории: связность и расчлененность.

Диапазон возможных изменений степени слитности и расчлененности велик. Он простирается от *legatissimo* (наибольшей слитности звуков) до *staccatissimo* (наибольшей краткости и расчлененности звуков). Шкала степени слитности звуков может быть разбита на три зоны: 1 – слитные звуки, 2 – расчлененные протяжные звуки, 3 – расчлененные краткие звуки. Каждая из этих артикуляционных зон охватывает множество промежуточных оттенков.

Свои артикуляционные указания композитор обозначает в нотах соответствующими графическими знаками (лигами, точками, клиньями и т. п.) или словесными указаниями (*legato*, *staccato*, *secco*, *tenuto* и др.).

Однако в живом художественном исполнении многообразие приемов артикуляции не может быть исчерпано самой подробной шкалой артикуляционных обозначений, так как артикуляция связана с практически бесконечным творческим процессом.

Духовая артикуляция родственна вокально-речевой. И у той, и у другой связующим фактором является дыхание, а главным артикулятором язык. Однако артикулирование на духовых инструментах отличается своими неповторимо своеобразными чертами. Несколько импульсивная атака, непрерывно льющееся пение дыханием, четко артикулирующий язык и другие исполнительские средства образуют тот удивительно самобытный, яркий и красочный мир духовой артикуляции, который никогда не спутаешь с артикуляцией других видов музыкально-исполнительского искусства.

Несмотря на родственность артикуляционной природы, каждый духовой инструмент отличается своей характерной манерой артикулирования. Ясно, определенно, почти с графической отчетливостью артикулирует гобой, кларнет, труба. Несколько расплывчатая артикуляция фагота, валторны, тубы. Неповторимо своеобразна мягкая, как живопись пастелью, артикуляция флейты.

Каждый духовой инструмент выдвигает перед исполнителем свои артикуляционные задачи. К примеру, акустическая природа фагота не содействует достижению артикуляционной четкости. Поэтому проблема дикции является одной из наиболее сложных в фаготном исполнительстве. Довольно часто к помощи утрированно отчетливого артикулирования приходится прибегать валторнистам, тубистам, флейтистам. С другой стороны, гобой во многих случаях показана воздушность тембра, некоторая размытость излишне отчетливых артикуляционных очертаний.

Все исполнители на духовых инструментах обладают возможностью прекращать звучание инструмента тремя способами: прекращать подачу воздуха в инструмент с помощью дыхательных мышц, перекрывать доступ воздуха прикосновением языка к пасти трости, губам или зубам, перекрывать подачу дыхания сближением спинки языка с твердым небом. Каждый из этих способов позволяет прекращать звук с различной степенью резкости. Таким образом, в распоряжении музыканта-духовика оказывается еще две артикуляционные категории: резкая и плавная остановка звука, также обладающие немалыми выразительными возможностями.

Функции артикуляции столь многочисленны, что рассмотреть их все здесь нет никакой возможности. Мы позволим себе остановиться лишь на некоторых наиболее значительных из них.

Способность артикуляции освещать различные стороны внутренней структуры мелодии позволяет использовать ее в качестве действенного средства музыкальной фразировки.

Артикуляция обладает большими формообразующими возможностями. Они основаны на ее способности расчленять или связывать различные элементы музыкальной ткани. Эффективным средством прояснения структуры музыкального произведения является использование контрастной артикуляции:

Пример 16.



В этом нотном примере мы привели главную и побочную партии первой части концерта для фагота с оркестром К.Вебера. Воссозданию мужественного, героического характера главной партии в немалой степени содействует примененная композитором отчетливо расчлененная, решительная артикуляция. Мягкий, певучий характер побочной партии требует совершенно иных, более связных приемов артикулирования. Таким образом, артикуляция позволила композитору, с одной стороны, ярко охарактеризовать каждую из этих партий, с другой стороны, остро их противопоставить.

Благодаря способности к модуляции артикуляция является действенным средством симфонического развития.

Ярко выраженная артикуляционная идея заключена в сущности штрихов. Это обстоятельство выдвигает ее в качестве важнейшего, первичного признака штриха, определяющего его художественную сторону, смысловое значение и выразительность.

Артикуляция может оказывать определенное воздействие на громкостную динамику исполняемого произведения. Громкостная функция артикуляции определяется ее способностью изменять соотношения звучащей и незвучащей частей ноты. Артикуляционная динамика весьма эффективно используется органистами. Увеличение звучащей части нот и сокращение размеров цезур между ними приводит к увеличению количества звучания в единицу времени. В результате громкость звучания возрастает. Сокращение звучащей части нот и возрастание размеров цезур приводит к обратному динамическому результату. Постепенные изменения артикуляционных сгущений и разрежений позволяет органистам исполнять *crescendo* и *diminuendo*. Духовики располагают другими возможностями воздействовать на громкость звучания своего инструмента. Это обстоятельство нередко заслоняет от их внимания динамические возможности артикуляции. Особенно нежелательно пренебрегать этими возможностями в игре на гобое и фаготе, которые, как известно, не обладают широким динамическим диапазоном. Следует отметить, что многие гобоисты, фаготисты и исполнители на других духовых инструментах (чаще всего бессознательно) используют в своей исполнительской практике динамические возможности того или иного способа артикулирования. Стремясь ярко воплотить нарастание громкости, они изменяют характер штриха в сторону большей

протяженности звуков. Например, острое *staccato* в подобных случаях заменяется более плотным и широким штрихом, приближающимся к *martele* или *marcato*¹.

Способность артикуляции воздействовать на громкостную динамику во многом обусловлена своеобразием слухового восприятия человека. Прерывистый сигнал с большей активностью воздействует на его соответствующие нервные центры, чем непрерывный сигнал той же силы. Благодаря этому обстоятельству наиболее громкими нашему слуху представляются штрихи, характерными чертами которых являются не только энергичная атака и протяженность во времени, но и некоторая расчлененность (*martele*, расчлененное *marcato*, энергичное маркированное *détaché*).

На наш взгляд, исполнители на духовых инструментах не достаточно полно используют эффект артикуляционного акцента. Последний возникает вследствие цезуры, предшествующей акцентированному звуку. Звук после цезуры представляется нашему слуху, благодаря контрасту с предшествующей тишиной, акцентированным. Яркое художественное впечатление способно производить уместно примененное сочетание динамического и артикуляционного акцентов. Небольшая цезура слева позволяет выделить звук легким, изящным акцентом, не прибегая к помощи грубого динамического толчка.

Не меньшими выразительными возможностями обладает и другой тип артикуляционного акцента, в основе которого лежит *tenuto*. Как известно, *tenuto* предписывает полностью выдерживать длительность обозначенного звука. Если в ряду звуков, звучащая часть которых несколько короче обозначенной в нотах длительности, один из них исполнить приемом *tenuto*, то он сразу же выделится из ряда. Артикуляционный акцент незаменим при выявлении мелодического голоса в скрытой полифонии.

¹ Докшицер Т. в своей статье "Штрихи трубача" (Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. IV. — М., 1976) считает недопустимым изменение характера штриха при изменении нюанса. Трубачи могут позволить себе такую "роскошь", так как они играют на инструменте, обладающем широким динамическим диапазоном. Острый "дефицит" динамических средств побуждает гобоистов и фаготистов идти на известный компромисс. Следует отметить, что изменение характера штриха при значительном изменении громкостного нюанса нередко диктуется и требованиями художественного порядка.

Пример 17. А. Вивальди. Концерт для фагота a-moll, ч. I
Allegro molto



Непосредственно из динамической вытекает другая важная функция артикуляции — метро-ритмическая. Она основана на способности музыканта артикуляционными средствами ярко выделять сильную метрическую долю или опорный звук ритма.

Как правило, синкопу подчеркивают динамическим акцентом. Существенную помощь динамическому акценту может оказать артикуляционное подчеркивание ноты с помощью небольшой цезуры слева:

Пример 18. М. Глинка. «Иван Сусанин», краковяк
[Allegro vivo]



Выразительное исполнение интервального скачка вверх, как правило, требует полного выдерживания последней перед скачком ноты. Этот артикуляционный прием как бы создает “площадку”, опираясь на которую, звук совершает прыжок вверх:

Пример 19. Ю. Вайсенборн. Этюд для фагота
[Andante sostenuto]



Артикуляция способна оказывать огромное воздействие на выразительность произнесения затакта или предикта — этих важнейших элементов музыкального интонирования. Точно выдержанный затакт или предикт имеет нейтральную интонационную окраску. Укороченный воспринимается как облегченный, удлиненный же производит впечатление акцентированного или тяжелого. Не случайно И.Маттезон говорил: “Если я слышу, как кто-либо исполняет затакт, я уже много о нем знаю”¹.

¹ Цит. по кн.: Браудо И. Артикуляция. — Л., 1973. — С. 14.

Опираясь на определение артикуляции, данное И.Браудо, мы понятие “произношение звука” свяжем с кругом всех тех процессов, какие протекают в течение “жизни” звука. Характер произношения звука зависит от того, как он “родился”, (атака), как “жил” (стационарная часть звука) и как он “умер” (окончание звука).

Процессы, связанные с возникновением и окончанием звука, нами уже рассматривались в разделах, посвященных атаке и артикуляции. Остается осветить сущность и значение стационарной части.

Благодаря тому, что музыкант-духовик может вести звук дыханием, стационарная часть звука духового инструмента обладает замечательными выразительными возможностями. В отличие от фортепиано или органа, духовой инструмент позволяет оказывать существенное воздействие на нее. По воле исполнителя она может претерпевать эволюции самого различного характера: динамические, тембровые, звуковысотные, вибрационные. Способность духовика активно воздействовать на стационарную часть звука сообщает его звукопроизнесению особую выразительность, недоступную произнесению пианиста или органиста. В силу этого звукопроизношение на духовом инструменте следует рассматривать как важнейший элемент его выразительных средств.

Тембровые, динамические, интонационные и вибрационные процессы, протекающие в стационарной части звука духового инструмента, более подробно рассматриваются нами в главах посвященных звуку, динамике, интонации, штрихам и вибрато.

ШТРИХИ

Термин “штрих” (нем. *Strich* — черта, линия) употреблялся вначале исполнителями на струнных смычковых инструментах. Это слово означало самый процесс игры на струнном инструменте (немцы и сейчас говорят: “Geige streichen” — “играть на скрипке”). В дальнейшем им стали обозначать тот или иной способ извлечения и ведения звуков смычком. Постепенно штрих вышел за рамки смычкового исполнительства. В настоящее время он широко используется представителями самых различных музыкально-исполнительских профессий, в том числе и исполнителями на духовых инструментах.

В духовом исполнительстве термин штрих применяется в двояком значении: 1 — как исполнительский прием, 2 — как зву-

ковой выразительно-смысловой результат этого исполнительского приема.

Штрихом в первом значении можно назвать способ извлечения, ведения, окончания и соединения звуков.

Большинство характерных черт штриха проступают уже в одном определенным образом произнесенном звуке. Однако полную характеристику штрих получает в том случае, если произносится не один, а хотя бы несколько звуков. В частности, только в этом случае способны проявиться такие важнейшие характеристики штриха, как степень слитности или расчлененности звуков. Исходя из этих соображений, мы предлагаем штрих во втором значении определить как последовательность определенным образом произнесенных звуков.

Духовые штрихи можно разделить на три группы. Первую группу образуют штрихи, исполняемые без перерыва подачи дыхания в инструмент. Вторую группу составляют штрихи, исполняемые с перерывом подачи дыхания в инструмент. Она включает в себя все разновидности штрихов *non legato*¹. В третью группу входят комбинированные штрихи.

Искусство штриха — этот важнейший, краеугольный вопрос всякого инструментального исполнительства — долгое время оставался где-то “на задворках” духового исполнительства и методики. Авторы теоретических трудов, как правило, касались этого вопроса вскользь, а высказываемые ими по этому поводу суждения носили самый общий, а нередко и ошибочный характер. Не было ясности даже в понимании самой сущности штриха. Это порождало путаницу, которую допускали даже выдающиеся наши музыканты. Так, В. Блажевич в своих трудах “Школа для раздвижного тромбона” и “Школа коллективной игры на духовых инструментах” отождествлял такие различные понятия, как штрих и атака. Подобную же неточность допускал Г. Еремкин. В своем труде “Методика первоначального обучения игре на фаготе” он писал: “Большое разнообразие в способах подачи дыхания и различные приемы работы языка позволяют и духовикам осуществлять разнообразнейшие виды атакировки звука (*legato*, *non legato*, *portamento*, *marcato*...)”².

¹ Термин *non legato* употребляется нами в двух значениях. В широком значении, под ним следует разуметь большую группу штрихов, противопоставляемых *legato* (т. е. штрихи “не legato”). Этим же термином, но в узком значении, мы называем конкретный штрих, входящий в группу штрихов *non legato*.

² Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе. — М., 1963. — С. 33.

Иные духовики склонны относить к категории штрихов *sf* и *fr*, являющиеся на самом деле динамическими обозначениями. Авторы многих теоретических трудов включают в свою классификацию духовых штрихов и такие понятия, как *tenuto* (выдержанно), *pesante* (грузно, тяжело), *secco* (сухо). Перечисленные выше указания предписывают определенный характер исполнения. В них содержится определенная ориентация и на штрих, наиболее подходящий для данного случая. Тем не менее штрихами эти указания не являются. О том, насколько туманно представляли себе сущность штриха иные музыканты-духовики, свидетельствует тот факт, что совсем еще недавно многие педагоги духовых классов предлагали своим ученикам исполнить гамму “пунктирным штрихом”, имея ввиду пунктирный ритм.

Большая путаница и разночтения наблюдались в терминологии штрихов, в определении их выразительной сущности и техники исполнения. Такое положение постепенно вошло в противоречие с быстро развивающимся духовым исполнительством. Выдающиеся исполнители, поднимая общий уровень искусства игры на духовых инструментах, вносили существенный вклад и в выразительную сферу штрихов. Однако их замечательные практические достижения в этой области, часто являвшиеся следствием интуитивных поисков, не всегда ими до конца осознавались, не обобщались и не систематизировались. Именно поэтому их достижения, как правило, не становились предметом широкого достояния. Назревала острая необходимость теоретического обобщения практических достижений в области духовых штрихов. И такая работа вскоре была проделана. Теоретические труды Б. Дикова, И. Мозговенко, И. Пушечникова, А. Федотова, Т. Докшицера, Е. Носырева, К. Мюльберга и других методистов, опубликованные в последние десятилетия XX века, пролили обильный свет на этот мало изученный вопрос духового исполнительства.

Штрихи, исполняемые без перерыва подачи дыхания

К этой группе штрихов относятся все разновидности *legato*¹. Штрих *legato* (итал. *legato* — связно) в нотной записи обозначает-

¹ Авторы некоторых теоретических трудов определяют *legato* как штрих, позволяющий исполнить звуки без участия языка. Такая формулировка представляется недостаточно убедительной по следующим соображениям. Во-первых, язык как элемент тесситурной техники принимает участие и в *legato* (хотя и не атакует звука). Во-вторых, звук можно останавливать и извлекать и без помощи языка. Такой штрих вполне возможен, хотя он не получил распространения в исполнительской практике. Однако штрихом *legato* его никак не назовешь.

ся лигой, реже – словом *legato*. Характерной чертой этого штриха является отсутствие цезур между звуками. Звуки, объединенные лигой, не имеют окончания. Каждый из них как бы вливается в другой, создавая непрерывный процесс скольжения от звука к звуку. Языком извлекается только первый звук. Остановка последнего звука осуществляется без языка за счет соответствующей работы дыхательной мускулатуры, прекращающей подачу дыхания в инструмент. Этим штрихом можно исполнять только разновысокие звуки¹.

Штрих *legato* в медленных и умеренных темпах, как никакой иной, содействует развитию инструментальной кантилены, инструментального *bel canto*. По-существу, кантилену, эту поющую интонацию, можно рассматривать как одну из важнейших разновидностей *legato*. “Скрипка, – писал Л. Ауэр, – гомофонный, мелодический, поющий инструмент. Ее главным экспрессивным качеством всегда остается кантиленная мелодическая линия.... Вот почему смычковый штрих *legato*, создающий мелодию, останется одним из наиболее употребительных и единственным штрихом, который должен быть развит каждым скрипачом до совершенства, если он хочет, чтобы пение его инструмента не прерывалось, а звук всегда был ровным и плавным”². Под этими словами выдающегося педагога-скрипача подпишется каждый духовик, хорошо знающий свой инструмент.

Наиболее ценными качествами штриха *legato* являются плавность, гибкость и эластичность. Эти качества возникают вследствие развития тончайшей координации в работе всех элементов звукообразующего аппарата и пальцев музыканта. Решающее значение при этом приобретает принцип “игры на свободных губах”, способность исполнителя плавно и эластично вести слиговые звуки опертым дыханием.

В основе пластичного *legato* лежит отточенная тесситурная техника. Желая соединить два звука *legato*, духовик должен не только изменить гриф, но и безошибочно точно гибко и плавно перестроить звукообразующий аппарат на новую тесситуру. Необходимую в подобных случаях гибкую тесситурную перестройку аппарата называют интервальной техникой.

Качество *legato* в немалой степени зависит также и от того, насколько плавно и синхронно работают пальцы. Резкие движе-

¹ Штрихом “маркированное *legato*” можно исполнять и звуки одной высоты.

² Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – М., 1965. – С. 59.

ния пальцев препятствуют получению плавного *legato*. Асинхронность в их работе приводит к возникновению промежуточных “паразитических” звуков.

Обязательным условием получения плавного, эластичного *legato* является динамическая и тембровая однородность звукояда духового инструмента. Невозможно связать хорошим *legato* кричащий и зажатый звуки или чрезмерно яркий и открытый звук со звуком глухим и тусклым. Плавность *legato* зависит также от громкостного сопоставления соединяемых *legato* звуков. Если громкость начала последующего звука превосходит громкость предыдущего звука, возникает динамический толчок, нарушающий плавность *legato*. *Legato* приобретает более плавный характер в том случае, если окончание первого и начало второго звуков совпадают по громкости. Ощущение плавности, слитности *legato* в немалой степени зависит и от характера общего динамического рисунка исполняемой фразы. Звуки, исполненные с идеально ровной динамикой, но не в соответствии с характером музыкальной фразы, никогда не произведут впечатления плавного *legato*. Обязательным условием возникновения подобного ощущения является правильная, точная обрисовка динамических контуров мелодии.

Определенную сложность для духовика представляет исполнение больших слиговых интервалов. Трудность возрастает по мере увеличения размеров интервального скачка. Большой скачок требует значительных и абсолютно точных тесситурных изменений в работе дыхания, губ, языка, резонаторов. Исполняя восходящий слиговой интервал, музыкант должен как бы произнести слоги *та-и*. Исполняя нисходящий интервал – как бы произнести слоги *ти-а*.

Существует целый ряд интервалов, которые в силу специфики акустической природы того или иного духового инструмента не лигуются. В подобных случаях приходится подбирать соответствующие дополнительные и вспомогательные аппликатуры. Нередко духовики для того чтобы обеспечить надежность исполнения интервального скачка, прибегают к помощи мягкой атакировки второго звука (т. е. штрих *legato* заменяют штрихом *portato*). Как свидетельствует практика, такой прием в целом ряде случаев вполне себя оправдывает. Исполнители на духовых инструментах прибегают к его помощи не только тогда, когда без языка интервал не лигуется, но иногда и в тех случаях, когда во время исполнения интервальных скачков *legato* инструмент начинает интонационно “подвывать”:

Пример 20. П. Чайковский. Симфония № 5



Квалифицированный фаготист может исполнить интервальные скачки вышеприведенного фаготного *solo* и без помощи языка. Однако большинство из них в этом случае прибегает к помощи легкого прикосновения языка (в приведенном примере звуки, исполняемые мягкой атакой, отмечены черточками в скобках). Прибегая к подобному компромиссу, практически незаметному со стороны, они получают возможность исполнить *solo* не только надежно но и достаточно определенно в интонационном отношении.

Изложенный выше материал свидетельствует о том, что исполнение больших интервалов представляет для духовика определенную сложность. Для решения подобной же задачи пианисту требуется затратить значительно меньше усилий. Однако эта легкость способна обращаться и во вред выразительности. Интервалы, исполненные малоодаренным пианистом, не имеют внутренней насыщенности, звучат пусто и мало выразительно. Для того чтобы преодолеть этот недостаток, Б.Асафьев рекомендовал пианистам развивать в себе чувство “вокальвесомости” интервала, т. е. ощущение того изменения напряжения связок, какое необходимо певцу для исполнения подобного интервала¹. Пользуясь терминологией Асафьева, можно утверждать, что интервалы, исполненные на духовых инструментах, в какой-то степени “вокальвесомы”. В этой “вокальвесомости” сокрыты немалые возможности яркого интонирования, пренебрегать которыми ни в коем случае не следует. В интересах выразительности духовик должен приближаться к вокальной манере исполнения интервалов: Звук, предшествующий интервальному скачку, необходимо дослушать до конца. Чем больший интервал, тем полнее выдерживается предшествующий ему звук.

¹ “Если не воспитать в себе до совершенства “вокальность”, т. е. “весомого”, ощущения напряженности интервалов и их взаимосвязи, их упругости, их сопротивления, нельзя понять “что такое интонация в музыке” /.../ Все великие певцы ощущали в своем голосе каждый тон и его соотношение к другим тонам их голосового движения”, — писал Б.Асафьев (Музыкальная форма как процесс. — Кн. 2. Интонация. — М., 1963. — С. 226, 227).

Изменяя степень плавности связывания звуков, можно получить ряд модификаций *legato*.

Самым связным духовым штрихом является *legatissimo* (в нотном тексте этот штрих обозначается по-итальянски *legatissimo* или *bel legato*). *Legatissimo* требует равномерной пластичной подачи дыхания в инструмент и очень плавных движений пальцев. Начало каждого последующего звука может быть более тихим, чем окончание предыдущего.

Пример 21. П. Чайковский. Шестая симфония. Часть первая

[Adagio mosso con tenerezza]



Многие произведения жизнерадостного, танцевального или бравурного характера требуют особого типа *legato*, в котором каждый звук извлекается четко очерченно, чеканно. Этот тип *legato*, который можно назвать чеканным, требует для усиления артикуляции пальцевых акцентов (резкого падения пальцев на клапаны и отверстия). На деревянных инструментах впечатление чеканности в этом штрихе создается не только за счет резкого возникновения каждого звука, но и за счет тех шумовых примесей, которые образуются благодаря падению пальцев на инструмент.

Пример 22. Н. Римский-Корсаков. Испанское каприччио. Альбо-рада



Большими выразительными возможностями обладает группа штрихов маркированное *legato*. Эти штрихи незаменимы в речевых интонациях. По своим выразительным возможностям они несколько приближаются к смычковому штриху *portato*. Маркированное *legato* образуется за счет подчеркивания каждого звука толчками дыхания.

Пример 23. В. Вурм. Этюд для трубы
[Andante]



В зависимости от характера дыхательных акцентов возможны различные модификации этого штриха.

Пример 24.



Тростевик может усилить маркировку звуков за счет легких нажимов губами на трость, синхронных с дыхательными толчками. Маркированное *legato*, исполненное подобным приемом, отличается особой выразительностью. Однако использовать этот специфический прием следует только на основе хорошо отточенной техники и с большим чувством меры. В противном случае легко усвоить нездоровую, вычурную исполнительскую манеру. С неподражаемым мастерством маркированное *legato* применял в своей игре выдающийся фаготист А.Г.Васильев. Этот штрих сообщал его исполнению драматическую взволнованность, декламационную приподнятость и страстность.

В последние десятилетия маркированное *legato* привлекает внимание флейтистов как эффективное средство повышения отчетливости звучания быстрых легатных пассажей. Достаточно успешно этот прием используется рядом флейтовых школ в нашей стране и за рубежом. Фаготисты же, валторнисты и тубисты до настоящего времени используют маркированное *legato* главным образом в медленных ("речитативных") темпах. Вместе с тем отчетливость звучания легатных пассажей на этих инструментах оставляет желать много лучшего. Существенно прояснить их "дикцию" могла бы маркировка звуков быстрыми толчками дыхания. В принципе, духовик способен овладеть "высокочастотной" техникой дыхательных толчков (ведь дыхательное вибрато, которым хорошо владеют многие музыканты, требует 6–8 сокращений дыхательных мышц в секунду). Грядущее поколение исполнителей на духовых инструментах должно хорошо изучить этот вопрос. Не исключено, что с его решением сфера выразительных возможностей духовой легатной техники существенно расширится.

Группу штрихов *non legato* можно по артикуляционным признакам разделить на две подгруппы: *протяжные штрихи non legato* и *краткие штрихи non legato*.

Протяжные штрихи *non legato*

Эта подгруппа включает *détaché*, *marcato*, *portato*, *non legato*.

Détaché. Термин *détaché* произошел от французского слова *detacher* — отделять, отрывать. Духовое *détaché* характеризуется четким началом, достаточной протяженностью ровной в динамическом отношении стационарной части и закругленным окончанием звуков.

Больше всего характеру *détaché* соответствует простая или твердая атаки. Дыхание должно посылаться в инструмент ровной, устойчивой струей. Окончание звуков осуществляется без помощи языка. В нотной записи *détaché* чаще всего обозначений не имеет, но иногда может обозначаться черточкой над или под нотой:

Пример 25. А. Онеггер. Интрада
[Maestoso]



В своей исполнительской практике духовики используют многие разновидности *détaché*. Модификации этого штриха возникают вследствие варьирования характером атаки и протяженностью стационарной части. *Détaché*, когда звуки извлекают смягченным (но отнюдь не мягким) языком, а стационарная их часть выдерживается полностью, тяготеет к слитности. Такой штрих весьма уместен для исполнения произведений торжественного, певучего и даже лирического характера:

Пример 26. П. Чайковский. 6-я симфония, ч.1
[Andante mosso]



Некоторое сокращение стационарной части сообщает этому штриху определенную расчлененность. Такая его разновидность широко используется в быстрых частях произведений старинной музыки. Использование маркированной атаки сообщает *détaché*

решительный, эмоционально приподнятый или декламационный характер. Этот штрих часто встречается в произведениях барочного стиля:

Пример 27. Г. Телеман. Соната для фагота и клавесина f-moll, ч.2



Во всех модификациях *détaché* динамика стационарной части звуков остается устойчивой и неизменной.

Détaché является одним из наиболее распространенных духовых штрихов. Диапазон его выразительных возможностей исключительно широк. Он удобен во всех регистрах, динамических нюансах и темпах. *Détaché* называют «отцом штрихов». В нем заложены основы техники всех штрихов *non legato*. Именно поэтому первым штрихом, подлежащим освоению учеником, является штрих *détaché*.

Marcato. Термин *marcato* (от итальянского *marcare* — отмечать) вначале использовался для обозначения характера исполнения, а именно «играть четко», выделяя и подчеркивая означенные им ноты. В дальнейшем благодаря острой характерности своего звучания он в духовом исполнительстве приобрел значение штриха.

Характерной особенностью этого штриха является резкое, акцентообразное начало звуков. В течение достаточно протяженной стационарной части громкость постепенно уменьшается, достигая минимума в конце. Окончание звуков филированное, закругленное, осуществляется без помощи языка. Для яркого воплощения этого штриха необходимо обладать четкой, акцентированной атакой и достаточной динамической гибкостью. В нотной записи штрих *marcato* обозначается маленькой вилкой над или под нотой или итальянским словом *marcato*:

Пример 28. П. Чайковский. «Пиковая дама», 6-я карт.



Как и прочие духовые штрихи, *marcato* имеет множество модификаций. Последние образуются за счет варьирования протяженностью стационарной части, резкостью акцентированной атаки, характером ослабления громкости стационарной части звуков.

Характерной разновидностью этого штриха является *marcatissimo*. Каждый звук *marcatissimo* извлекается сильно акцентированной атакой с последующим быстрым ослаблением звука. Резкость возникновения каждого звука подчеркивается небольшой цезурой слева. В нотном тексте его обозначают итальянским словом *marcatissimo*.

Как правило, штрих *marcato* используется для воплощения волевых, решительных, героических или драматических образов. Содержание и особенности стиля исполняемого произведения подсказывают исполнителю, какой вид *marcato* уместен в том или ином случае. К примеру, баховское *marcato* характеризуется небольшим акцентом, но достаточно заметной цезурой между звуками. Иного *marcato* требуют произведения Л.Бетховена и многих композиторов-романтиков. Здесь необходим достаточно энергичный акцент при минимальной паузе.

Штрих *marcato* имеет немалое методическое значение. Большинство педагогов склонно его рассматривать как один из тех штрихов, которыми в первую очередь должен овладеть молодой музыкант. Такое отношение к штриху *marcato* определяется его способностью формировать активную, четкую атаку.

Portato. Штрих *portato* (от итальянского *portato* — нести) наиболее плавный и связный из всех духовых штрихов группы *non legato*¹. Он занимает промежуточное положение между штрихами *legato* и *non legato*. В этом штрихе каждый звук извлекается мягкой атакой. Стационарная часть полностью выдерживается до соприкосновения со следующим звуком, извлекаемым таким же мягким языком. На всем ее протяжении громкость сохраняется неизменной. *Portato* как бы образует единую пластичную линию, легко маркируемую мягким, скользящим прикосновением языка². Ярко воплотить этот штрих исполнитель сможет лишь в том

¹ Сравнительно недавно многие исполнители штрих *portato* называли *portamento*. Это название устарело и в настоящее время не употребляется. В современной классификации духовых выразительных средств термин *portamento* употребляется для обозначения другого игрового приема.

² Духовое *portato* существенно отличается от смычкового штриха того же наименования. Смычковое *portato* ближе к нашему маркированному *legato*. Характерной чертой духового *portato*, принадлежащего к группе штрихов *non legato*, является устремленность к слитности. В смычковом же *portato*, являющемся, по-существу, разновидностью *legato*, ярко проявляется расчленяющее начало. Эффект четкого произнесения здесь достигается не за счет пауз, а за счет усиления и ослабления звучания каждой ноты. Этот прием придает смычковому *portato* ярко окрашенную речевую выразительность.

случае, если ему удастся овладеть техникой мягкой атаки, гибкой динамикой, искусством артистического дыхания.

В нотной записи *portato* обозначается черточками над или под нотами, перекрытыми лигой.

Пример 29. С. Рахманинов. Симфония № 1, ч. 3



Non legato. Нами уже отмечалось, что этим термином, в узком его значении, называют определенный духовой штрих. Итальянское *non legato* означает “не связано”. Термин заимствован духовиками у пианистов. Однако духовое *non legato* отличается от одноименного штриха пианистов. Фортепианное *non legato* скорее приближается к духовому штриху *détaché*. Духовое же *non legato* характеризуется следующими чертами: атака звука мягкая; стационарная часть на всем своем протяжении сохраняет одинаковую громкость; окончание звука мягкое, закругленное, осуществляется без помощи языка; звучащая часть ноты несколько укорочена и составляет примерно $\frac{3}{4}$ обозначенной в нотах длительности; между звуками, исполняемыми *non legato*, прослушиваются небольшие легкие цезуры. По-существу, *non legato* представляет собой укороченное *portato*. В нотной записи *non legato* обозначается точками и лигами над ними.

Пример 30. П. Чайковский. Балет «Спящая красавица», 1 акт, вариация Авроры



Штрихи *portato* и *non legato* чаще всего употребляются в тихих нюансах. Родная стихия этих штрихов — образы затаенной печали, мягкой, тихой задумчивости. Исполнение штрихов *portato* и *non legato* представляет для учащегося определенную сложность. Приступать к изучению этих штрихов следует лишь после того, как молодой музыкант познакомится с *détaché*, *legato*, *marcato* и *staccato*.

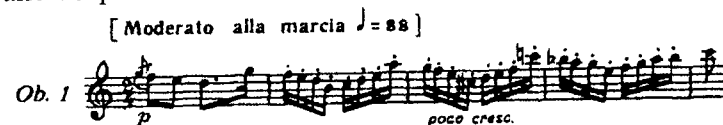
Краткие штрихи *non legato*

В эту группу входят штрихи: *staccato*, *staccatissimo* и *martele*.

Staccato. Название этого штриха произошло от итальянского слова *staccare* — отрывать, отделять.

Некоторые духовики называют *staccato* всякий штрих, исполняемый с помощью атаки звука языком. Такое использование термина “*staccato*” неправомерно. Оно отражает примитивное представление о штриховой палитре духового исполнителя. Как мы уже говорили, все штрихи, исполняемые с помощью атаки звука языком, именуются штрихами группы *non legato*. Каждый из них, в свою очередь, имеет свое название, свои характерные черты и свою сферу выразительных возможностей. Словом *staccato* называют конкретный очень характерный для духовых инструментов штрих, заключающийся в отрывистом исполнении звуков, резко отделенных друг от друга. Каждый звук извлекается четкой, острой атакой. Действительное звучание ноты составляет примерно половину обозначенной длительности. В нотном тексте штрих *staccato*, обозначают точками над или под нотами, либо словом *staccato* (иногда сокращенно *stacc.*).

Пример 31. Н. Римский-Корсаков. Опера «Сказка о царе Салтане». Пролог



Духовое *staccato* превосходно звучит во всех нюансах и темпах. Сфера выразительности этого штриха чрезвычайно обширна: от гротеска до яркого эффекта блестящих виртуозных пассажей.

Staccato предлагается молодому музыканту после того, как он освоит *détaché*, *legato*, *marcato*. Вначале этот штрих изучается в медленном темпе. Каждый звук должен извлекаться острой, даже резкой атакой, которая достигается быстрым движением языка и энергичной подачей дыхания. Звук прекращается резкой остановкой подачи дыхания без помощи языка. Когда учащийся усвоит правильную работу языка в медленном темпе, можно постепенно переходить к более быстрым темпам. Техника *staccato* при этом несколько изменяется. Дыхание посылается в инструмент непрерывной струей, которая делится на равные отрезки быстрыми движениями языка, открывающими и закрывающими дос-

туп воздуха в инструмент. Духовик при этом как бы произносит слоги *ту — ту — ту...* Принцип работы языка тот же, что и в медленном темпе. Качество штриха зависит от ясности и четкости атаки, от качества звучания и округлости стационарной части, от четкости цезур, отделяющих звуки. Все эти элементы штриха *staccato* нужно сначала отработать в медленном темпе, а затем постараться сохранить их и в более быстром движении.

Переходя к изучению *staccato* в быстром темпе, молодой музыкант сталкивается с одной из сложнейших проблем духового исполнительства — подвижностью языка. В основе беглости языка лежат прочные гибкие и очень подвижные рефлексy, возникающие вследствие многолетних систематических упражнений. К сожалению, эти рефлексy не отличаются большой прочностью, и прекращение занятий приводит к сравнительно быстрому их стиранию. Именно поэтому одним из первых признаков потери исполнительской формы, как правило, является ощущение постепенно прогрессирующей скованности языка¹.

Беглость *staccato* во многом зависит от врожденных задатков музыканта. Однако, за редчайшим исключением, всякий духовик может благодаря систематическим упражнениям с успехом преодолеть этот сложнейший исполнительский барьер. В немалой степени успех будет зависеть от правильной техники исполнения штриха. Вот основные ее элементы.

Во время исполнения *staccato* в мышцах губ, языка, нижней челюсти и щек не должны возникать дополнительные напряжения. Амплитуда колебаний языка должна быть минимальной, а зона колебаний — локализована в районе его кончика. Недопустимы колебания языка в области его корня. Четкость, во многом определяющая характерную окраску духового *staccato*, находится в прямой зависимости от цезур, отделяющих звуки друг от друга. Прояснить эти цезуры помогает техника «закрытого *staccato*». Сущность ее заключается в том, что музыкант в качестве исходного, основного рассматривает то положение языка, при котором он закрывает доступ воздуху в инструмент. Та же фраза, в которой язык на мгновение открывает доступ воздуху в инструмент, расценивается как вспомогательная, проходящая. Такое представление о работе языка удлиняет фазу закрытой трости или губной щели, благодаря чему существенно возрастает отчетливость всего штриха.

¹ Исключение из этого правила составляют духовики, обладающие врожденной беглостью языка.

На первом этапе работы над *staccato* молодые музыканты-тростевники очень часто чрезмерно зажимают трость губами. Этот недостаток становится особенно заметным при сопоставлении *staccato* с *legato*. *Staccato* у них звучит более узко и сдавленно, чем *legato*. Зжатость губ рефлекторно передается мышцам языка. Язык тоже становится скованным, напряженным и теряет подвижность. Освободить губы помогает опора дыхания. *Staccato*, исполняемое на дыхании, хорошо поддерживаемом мышцами пресса, звучит свободно, легко и изящно во всех нюансах, в том числе и в самых тихих.

Другим распространенным недостатком техники *staccato* являются синхронные с языком колебания нижней челюсти. При отсутствии подобных колебаний свидетельствует о том, что язык во время исполнения *staccato* совершает чрезмерно размашистые движения всей своей массой. Такая работа языка может стать серьезной преградой на пути к беглому *staccato*¹.

В пределах своей зоны штрих *staccato* может приобретать различные оттенки. Изменяя характер атаки и соотношения звучащей и незвучающей частей ноты, можно получить сухое и отрывистое *staccato*, легкое, изящное, округлое, тяжелое и т. д. Одна из модификаций духового *staccato* — *staccatissimo* — является особенно популярной. *Staccatissimo* — самый расчлененный и короткий духовой штрих. В нотной записи он обозначается черными клинышками:

Пример 32.



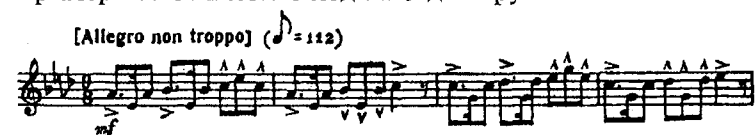
Staccatissimo требует острой, отрывистой атаки. Очень короткая стационарная часть составляет всего $\frac{1}{4}$ обозначенной длительности ноты. Отрывистое окончание звука осуществляется с

¹ Отдельным духовикам описанные выше колебания нижней челюсти не мешают овладеть виртуозным *staccato*. Однако подобные случаи следует расценивать скорее как исключение из правила.

помощью резкого движения языка. Духовик при этом как бы произносит закрытый слог *тут*, гласная в котором предельно сокращена. В быстром темпе две соседние согласные сливаются, образуя такую последовательность слогов: *ту — ту — ту — ...* В этой последовательности гласные должны быть предельно короткими, а согласные — более продолжительными, чем в простом *staccato*. С наибольшей полнотой характерные черты *staccatissimo* проявляются в умеренных темпах. В быстрых темпах различия между *staccato* и *staccatissimo* несколько стираются. Оттенить расчлененность и краткость этого штриха в быстрых темпах помогает уже упоминавшаяся нами техника “закрытого *staccato*”.

Martelé. Штрих *martelé* (от французского *marteler* — молотить, чеканить) в нотной записи обозначают вертикальной вилкой над или под нотой, обращенной острием в противоположную от головки ноты сторону:

Пример 33. О. Бёме. Этюд № 9 для трубы



Каждый звук при этом штрихе извлекается резкой и даже грубой атакой, поддержанной энергичным выдохом. Стационарная часть полнозвучная, укороченная, в динамическом отношении ровная. Характерной чертой штриха является мгновенная остановка звука на всем ходу с помощью языка. Вследствие такого окончания между звуками возникают четко выраженные, резкие паузы¹.

Martelé — энергичный, настойчивый, волевой, несколько ударный и грубый штрих. Сфера его применения ограничена громкими нюансами и сравнительно умеренными темпами. В более быстрых темпах *martelé* переходит в другие штрихи (чаще всего в тяжелое *staccato*).

¹ В струнно-смычковом штрихе *martelé* звуки извлекаются твердым движением смычка в разные стороны с резкой остановкой. Вследствие сильного нажима смычка на струну в самом начале каждого звука возникает “канифольный” призыв, очень характерный для этого штриха.

В фортепианном исполнении этот штрих, называемый *martellato*, представляет собой грубое *staccato* большой силы.

Комбинированные штрихи

Особую группу составляют комбинированные штрихи. Они образуются вследствие сочетания элементов различных штрихов. В сравнении с простыми штрихами, комбинированные, как правило, отличаются более сложным артикуляционным характером. Распространенным принципом построения многих комбинированных штрихов является диалектическое объединение артикуляционных противоположностей. К этой группе комбинированных штрихов принадлежат различные сочетания *legato* и *staccato*.

Пример 34.



Яркость звучания этих штрихов зависит от контрастности сопоставления их легатных и стаккатных элементов. Поэтому, работая над штрихами подобного рода, необходимо добиваться острого чеканного *staccato*. “Мазаное” *staccato*, сглаживая контрастность, лишает комбинированные штрихи свойственной им артикуляционной характерности.

К числу комбинированных штрихов можно отнести различные варианты мелко расчлененного *legato*.

Пример 35.



Работая над штрихами подобного рода, необходимо добиваться предельно четкого артикулирования. В противном случае применение этих штрихов лишается всякого смысла.

В духовой литературе встречаются и более сложные комбинированные штрихи:

Пример 36. Перье. Этюд для кларнета



Сталкиваясь с подобными штрихами, необходимо сначала в медленном темпе хорошо отработать характерные черты каждого из элементов штриха, с тем чтобы избежать их нивелировки в быстром темпе.

Комбинированные штрихи, сочетающие и сопоставляющие различные артикуляционные приемы, позволяют осветить некоторые особенности внутреннего строения мелодии, ярко проявить интонационный строй мотива, подчеркнуть особенности метро-ритмического рисунка. Благодаря своей способности разнообразить фактуру, комбинированные штрихи чаще всего употребляются в эпизодах разработочного характера. Это свойство комбинированных штрихов выдвигает их в качестве одного из действенных средств симфонического развития.

Итак, штрихи являются важнейшим элементом исполнительской техники духовика. Они имеют большое выразительное, изобразительное формообразующее значение. Многообразие штрихов и качество их воплощения определяют уровень мастерства и исполнительскую культуру музыканта.

В настоящее время исполнители на духовых инструментах уже сформировали достаточно богатый арсенал штрихов. Последующий прогресс в этом направлении будет осуществляться за счет расширения этого арсенала и повышения качества воплощения штрихов. Как известно, художник для своей работы нуждается в ярких, чистых красках. Такими красками в духовой штриховой палитре являются четкие, остро характерные штрихи. Яркость воплощения “чистой краски” штриха всегда будет оставаться актуальнейшей проблемой духового исполнительства. Художник, желающий создать правдивое, реалистическое произведение, не только должен иметь чистые качественные краски, но обязательно овладеть искусством колорита, в основе которого лежит тончайшая гамма переходных красочных тонов, он должен научиться смешивать, сочетать и противопоставлять краски. Подобная проблема во весь рост встает перед современным духовым исполнительством. Духовик, работающий над тем или иным штрихом, сегодня уже не может ограничить свою задачу только “чистой краской”, он должен овладеть всеми модификациями этого штриха, всем многообразием его оттенков, а также научиться умело сочетать и сопоставлять эти оттенки.

Процесс освоения и обогащения духовых штрихов продолжается, постоянно расширяется сфера их выразительных возможностей. На наших глазах закладываются основы той высокой культуры духовых штрихов, которая крайне необходима современному духовному исполнительству и без которой невозможен дальнейший его прогресс.

ГЛАВА 5 ДИНАМИКА¹

Громкость — одно из четырех основных свойств музыкального звука. Наряду с тембром она создает “плоть” музыкального произведения и образует тот материал, каким в первую очередь творит музыкант-исполнитель.

Динамика является одним из наиболее доступных для восприятия средств выразительности, воспринимается самым широким слушателем непосредственно, не требуя такой специальной музыкальной подготовки, какая нужна для постижения, скажем, гармонической или ладовой особенности строения музыкального произведения. Вместе с тем, несмотря на свою кажущуюся простоту, динамика способна производить психологические и эмоциональные эффекты огромной силы.

Прибегая к параллели музыка — живопись, обычно высоту и длительность сравнивают с рисунком, а тембр с цветом. Продолжая эту параллель, динамику можно приравнять к могучему средству изобразительного искусства — светотени. Там — интенсивность света и тени, их сопоставление, тончайшая гамма переходящих оттенков от света к тени, и наоборот. В музыке — звучания различной степени громкости, их контрастное сопоставление, тончайшая гамма нюансов и плавное изменение громкости.

Выразительные возможности динамики ярко проявляют себя уже на уровне произношения отдельного звука. В решающей степени от нее зависит характер и выразительность атаки, стационарной части и окончания звука. Не менее значительные возможности раскрываются перед динамикой в области громкостного сопоставления звуков. Взаимодействуя с другими элементами музыкального языка, она в значительной степени определяет интонационное содержание мотива, является важнейшим средством фразировки. Динамика принимает активное участие в процессах музыкального развития. Постепенное изменение интенсивности звучания содействует логичному развертыванию музыкального материала во времени, позволяет показать музыкальный образ в движении, в развитии. Динамические нарастания,

¹ Термин “динамика” в музыке имеет два значения. В более широком смысле он означает интенсивность музыкального развития. В более узком — громкость и ее изменения. В настоящей главе под этим термином следует разуметь только громкостную динамику.

кульминации и спады дают исполнителю могучее средство лепки формы, позволяющее достичь в трактовке убедительного единства и архитектурной цельности. Кроме выразительных и формообразующих, динамика обладает огромными изобразительными возможностями (эхо, эффект приближения-удаления, изображение грозных явлений природы и т. д.). Звуковедение, мелодическая линия широкого дыхания, организация ритмических группировок, проявление метро-ритмической пульсации, логическая убедительность и эмоциональность исполнения... Пожалуй, нет ни одной сферы выразительных возможностей музыкально-исполнительского искусства, в которой не играла бы активной роли громкостная динамика¹.

Динамика является не только ярким и действенным средством выразительности музыканта-духовика, но и одним из самых сложных компонентов его исполнительского мастерства. Эта сложность распространяется и на физическую, и на "технологическую", и на художественную сферы.

Как известно, игра на духовых инструментах связана с большими физическими нагрузками. В звуковую энергию преобразуется пневматическая энергия дыхания, посылаемого в инструмент. Коэффициент полезного действия (КПД) этого преобразования невелик, поэтому интенсивность подачи дыхания порой достигает значительных величин. Так, у фаготиста давление в полости рта во время игры может подниматься до 800 мм водяного столба, у тромбонистов — до 0,1 атмосферы (1000 мм водяного столба) и более, у трубачей — до 0,2 атмосферы (2000 мм водяного столба)².

Сложность воплощения динамических нюансов связана и с своеобразием слухового восприятия человека. При нарастании силы звука в 2, 3, 4 раза ощущение громкости растет в очень незначительных и весьма далеких от увеличения силы звука размерах. Как мы уже говорили, только при нарастании силы звука в 100, 1000, 10000 раз громкость будет расти соответственно в 2, 3, 4 раза. Для того чтобы в этих условиях ярко воплощать динамические нюансы, духовик должен в совершенстве владеть техни-

¹ Некоторые стороны выразительных возможностей динамики рассматриваются нами в главе "Работа над художественным произведением" настоящей книги.

² См.: Терехин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе. — М., 1988. — С. 68; Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. — М., 1982. — С. 52; Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе. // Мастерство музыканта-исполнителя. — М., 1976. — С. 199.

кой громкостной динамики (более подробно этот вопрос мы рассмотрим ниже).

В полной мере раскрыть огромные выразительные возможности динамики может только творчески мыслящий музыкант-художник. Если высота и длительность звуков обозначаются композитором достаточно точно, то динамические указания автора дают лишь приблизительную схему изменения громкости. В таких условиях воплощение замысла композитора зависит от способности исполнителя постичь содержание произведения. При этом открывается широкий простор интерпретаторским возможностям исполнителя. Не случайно именно в реализации динамического плана, в выразительности и тонкости нюансировки ярче всего проявляется его творческое лицо.

Духовые инструменты обладают далеко не равноценными динамическими возможностями. Есть среди них "чемпионы" громкости (тромбон, труба); есть и "тихие" инструменты (альтовая флейта). Медные инструменты образуют самую мощную группу симфонического оркестра. Деревянные духовые не могут сравниться с громкостью "меди". В этом отношении они уступают даже группе струнно-смычковых инструментов.

Громкость музыкального инструмента в значительной степени зависит от его коэффициента полезного действия (КПД). Акустик Вебстер, исследовавший КПД различных источников звука, приводит следующие данные: корнет а пистон — 0,0011, кларнет — 0,0042, гобой — 0,00005, человеческий голос — 0,0095, скрипка — 0,00052¹. По данным Вебстера, наибольшим КПД обладает человеческий голос. За ним следует мундштучный инструмент корнет а пистон, который в этом отношении превосходит скрипку. Сравнительно низким КПД отличаются духовые инструменты с двойной тростью.

Выразительность духовых инструментов зависит не столько от абсолютной громкости, сколько от их динамического диапазона. В этом отношении они также неравноценны. По данным С.Скребкова, динамический диапазон (разница в дБ между *ff* и *pp* одних и тех же звуков) составил: у флейты до 20 дБ, у гобоя до 15 дБ, у кларнета до 30 дБ, у фагота в среднем регистре до 20 дБ, у трубы *in B* до 30 дБ, у валторны до 35 дБ, у тромбона до 30 дБ. Как показывают данные Скребкова, большими динамическими возможностями обладают медные духовые инструменты и клар-

¹ См.: Вуд А. Звуковые волны и их применение. — М.-Л., 1934.

нет. Наиболее узкий динамический диапазон был зафиксирован у инструментов с двухлепестковой тростью¹.

Динамические возможности духовых инструментов в значительной мере зависят и от регистра. Скажем, верхний регистр флейты звучит ярко и достаточно громко, а нижний — глухо и тихо. На фаготе и гобое наблюдается обратная картина — нижний регистр у них звучит резко и грубо, звуки этого регистра трудно извлекать в тихих нюансах. У всех духовых инструментов наиболее широким динамическим диапазоном обладает участок звукояра, примыкающий к среднему регистру. Этот участок является областью наибольшей выразительности игры. Самым узким динамическим диапазоном обладают крайние (верхний и нижний) участки звукояра.

Динамические характеристики регистров в значительной степени определяются формантами, их количеством, формой и высотным расположением.

Звукоярд духовых инструментов, как правило, отличается значительной динамической пестротой. Он включает в себя яркие, открытые, а также глухие, тусклые звуки. Причина динамической пестроты звукояра чаще всего кроется в неодинаковом распределении энергии по обертонам, то есть в тембровой неравноценности. В ярких звуках имеет место большая концентрация энергии в гармониках, в частности в высоких гармониках. В глухих звуках много энергии уходит в нижние гармоники, в негармонические обертоны, в шумы. Объективные лабораторные измерения показывают, что самые тихие, глухие звуки духовых инструментов могут извлекаться с той же силой, что и яркие звуки. Малая громкость этих звуков объясняется своеобразием состава их тембрового спектра.

ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ ДИНАМИЧЕСКИХ НЮАНСОВ

Овладеть динамикой на духовом инструменте можно только на основе правильной постановки губ, дыхания и резонаторов. Зажатый губной аппарат, неправильно поставленное, пассивное дыхание, неправильная настройка резонаторов и другие дефекты звукообразующего аппарата могут стать непреодолимой преградой на пути к овладению динамическими средствами.

¹ Скребков С. Диаграммы громкостей инструментов симфонического оркестра. // Проблемы физиологической акустики. — Т. 2. — М.-Л., 1950. — С. 170—175.

Громкость звука на духовом инструменте зависит от интенсивности струи дыхания. Чем мощнее струя — тем громче звук. Однако правильная динамическая техника духовика не исчерпывается только изменением интенсивности дыхания, она требует активного участия всех компонентов звукообразующего аппарата. Решающее значение при этом имеет четкая координация в работе дыхания, губ и резонаторов.

Для получения большого, широкого звука дыхание должно не только интенсивно посыпаться в инструмент, но и быть хорошо опертым; губы должны оставаться сравнительно свободными, незажатыми. Благодаря такому состоянию они (или охватываемые ими пластинки трости) получают возможность колебаться с большей амплитудой. Щель в губах (или пасть в трости) при этом остается сравнительно широкой, в результате чего в инструмент посыпается свободная, объемная струя воздуха. Резонирующая полость рта должна достигать соответствующего регистра максимального объема. Звук громкого нюанса должен быть не только интенсивным, но и объемным, полным.

Неопытные духовики представляют себе исполнение тихих нюансов как “удушение” звука, осуществляемое зажимом трости губами или губ мундштуком. Подобной динамической “техники” обычно пользуются те музыканты, которые не владеют исполнительским выдохом на опоре. В громких нюансах они подсознательно прибегают к помощи опоры (без натуживания невозможно послать в инструмент интенсивную струю дыхания). В тихих же нюансах они снимают дыхание с опоры, а его отсутствие компенсируют напряженной работой губ. *Piano* “на губах” приводит к повышению интонации (на флейте к понижению), сдавленности звучания, искажению тембра, а потому является совершенно неприемлемым. Правильная техника исполнения динамических нюансов требует, чтобы в ощущениях исполнителя складывалась следующая закономерность: тихий звук требует не меньшей опоры, чем громкий. Опора, повышая позицию звучания, освобождает губы от пережима, а звук в *piano* и *pianissimo* от искажения.

Квалифицированное исполнение динамических нюансов требует, чтобы напряжение губ точно соответствовало интенсивности струи дыхания. Интенсивная струя требует более упругого состояния губ, и наоборот.

Crescendo на большинстве духовых инструментах приводит к произвольному понижению звуков, *diminuendo* — к повышению. Так, измерения показали, что на тромбоне *fortissimo* может

понизить звук на четверть тона. На флейте наблюдается обратная картина — *crescendo* приводит к значительному повышению звука, а *diminuendo* — к понижению. Сохранение чистоты интонации в этом случае достигается за счет правильной техники использования динамических нюансов и тщательного слухового самоконтроля. Слух предписывает звукообразующему аппарату вносить соответствующие коррективы в свою работу, чем и достигается чистота интонации в условиях изменяющейся громкости.

Исследования спектров звуков духовых инструментов выявляют тесную связь между их тембром и динамикой. Звук, при прочих равных условиях, имел меньше гармоник тогда, когда исполнялся в нюансе *piano*. В этом случае в его спектре относительно более интенсивными были нижние гармоники. В нюансе *forte* число гармоник значительно возрастало, ярче были выражены высокие гармоники. Внимательное изучение и сопоставление данных лабораторных измерений позволяет прийти к убеждению, что тембровые различия играют важную роль в образовании субъективного впечатления от динамического контраста в сознании слушателя. Как свидетельствует акустика, даже простое увеличение силы звука духового инструмента приводит к расширению его тембрового спектра. Профессиональные музыканты-духовики, изменяя характер работы своего звукообразующего аппарата, сознательно обостряют этот процесс тембрового изменения. Во время усиления звука они не только увеличивают напор посылаемого в инструмент дыхания, но изменяют и качественную сторону работы своих губ, дыхания, резонаторов, в результате чего в звуках инструмента возбуждается большее количество интенсивных гармоник, в том числе и высоких. Рост количества гармоник, интенсификация высоких номеров гармоник воспринимается слухом человека, как возрастание громкости. Исполняя нюанс *piano*, профессиональные музыканты наряду с ослаблением интенсивности подачи дыхания в инструмент интуитивно гасят высокие гармоники, получая эффект более мягкого, матового, тихого звучания.

Что помогает исполнителю на духовом инструменте осуществлять подобные изменения в тембре?

В первую очередь, изменения в тоне артикуляционного аппарата. Более упругое состояние губ, языка, стенок резонирующих полостей создает предпосылки для выявления в тембре высоких гармоник. Мягкое, расслабленное состояние этих органов будет содействовать "срезанию" высоких обертонов. Определенное воздействие на тембр оказывает форма и размеры резона-

торов музыканта. Округлое, расширенное состояние полости рта и зева, приподнятое мягкое небо будут содействовать возникновению яркого полного звучания. Прикрытые резонаторы создадут условия для получения более мягкого и тихого звука. Подробный, исчерпывающий анализ необходимой в этом случае работы губ, резонаторов и дыхания еще ждет своего исследователя.

С целью расширения динамического диапазона исполнителям на духовых инструментах целесообразно активизировать некоторые "вспомогательные средства". В частности, расширить диапазон своих динамических возможностей им может помочь *изменение характера звукопроизнесения*. Субъективное представление об эмоционально-динамической насыщенности того или иного звука исполняемого произведения определяется не только его громкостью, но и тем, *как он был произнесен*. Мягкая атака, спокойный характер вибрата, плавное ведение и соединение звуков наряду с соответствующей динамикой позволяет создать впечатление покоя, умиротворенности, тишины. Появляющиеся в пьесе признаки беспокойства, общее нарастание эмоционального тонуса исполнитель сможет передать не только постепенным развертыванием динамических средств, но и за счет возрастающей напряженности звукопроизнесения. Сочетание напряженной окраски звука, активной атаки, интенсивного насыщенного вибрата и напряженного характера ведения и соединения звуков позволяет даже на инструментах с ограниченными динамическими возможностями создать в кульминационных точках исполняемого произведения впечатление большого эмоционально-динамического наката. Этот исполнительский прием широко и с большим успехом применяется многими гобоистами и фаготистами. Мастерское его использование могло бы принести немалую пользу и исполнителям на других духовых инструментах.

При решении некоторых динамических задач определенную помощь гобоисту и фаготисту может оказать применение сурдины. Сурдина в виде ватного тампона, обшитого тканью, вводится в раструб инструмента. В отдельных случаях фаготисты для достижения более сильного заглушения сурдину вводят в большое колено инструмента. Многочисленные динамограммы, снимавшиеся нами, показали, что сурдина в нижнем регистре уменьшает силу звука гобоя и фагота всего на 2 дБ. Динамический эффект сурдины в этом случае является следствием не столько ее воздействия на силу, сколько на тембр звука. Срезая высокие гармоники, она делает звук инструмента более мягким, глухим, а,

следовательно, и более тихим. Применение сурдины, как правило, приводит к некоторым искажениям интонации. Поэтому употреблять ее следует осторожно и обязательно внося при этом необходимые интонационные коррективы звукообразующим аппаратом. Обычная сурдина не применима для самых нижних звуков гобоя и фагота. Уже до большой октавы на фаготе с сурдиной извлекается с трудом. *Си* и *си-бемоль* контроктавы извлечь с сурдиной вообще невозможно. Для получения более тихого звучания этих нот применяют специальные сурдины с отверстием. Большой маневренностью отличается фаготная механическая сурдина конструкции Ю. Неклюдова¹.

Более эффективное воздействие на громкость валторны оказывает рука исполнителя, вводимая в раструб инструмента. Глубокое погружение руки делает звук валторны более глухим и тихим, и наоборот. Сурдины оказывают огромное воздействие и на громкость других медных инструментов. Однако они при этом существенно изменяют не только их громкость, но и тембр.

Динамические возможности тростевого инструмента в большой степени зависят от свойств употребляемой трости. Для расширения этих возможностей необходимо использовать темброводинамические изменения, вносимые сменой тростей. Записанные нами динамограммы показали, что крепкая трость позволяет получать более сильное (на 4–8 дБ) звучание. Кроме крепости трости, на громкость звука оказывает влияние и ее яркость. Более яркие трости содействуют получению более громкого звучания, глухие — получению более тихого звука. Небольшие изменения длины и ширины трости не вносят существенных перемен в громкость получаемого звука.

Подбирая трость, пригодную для исполнения того или иного произведения, тростевики обязательно должны учитывать специфику тех динамических задач, какие им предстоит решать. Нередко гобоисты и фаготисты сталкиваются с необходимостью исполнять оркестровые произведения, требующие очень широкого диапазона динамических средств. В таких случаях следует прибегать к помощи двух тростей, обладающих различными динамическими характеристиками.

Определенное влияние на громкость гобоя и фагота оказывает глубина захвата трости губами. В некоторых случаях игра на

¹ Подробно ознакомиться с конструкцией этой сурдины можно в статье Ю. Неклюдова "О конструктивных усовершенствованиях фагота" в кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М., 1966.

мелком захвате трости позволяет получить значительно более тихие звуки, чем игра на нормальном захвате (наиболее эффективно этот прием проявляет себя в нижней половине звукоряда).

Для получения широкого звучания в верхнем регистре глубину захвата трости губами нужно увеличить. Яркому исполнению нюанса *diminuendo* может содействовать постепенное уменьшение глубины захвата трости. Это достигается небольшим выкатыванием трости губами наружу.

Динамические возможности медных инструментов также в значительной мере зависят от параметров применяемых мундштуков. Глубокие чашки делают звук более мягким и тихим, мелкие — более ярким и громким. Мундштук с большим диаметром чашки позволяет получить более объемное звучание. Громкость медного инструмента зависит также и от размеров устья и канала ножки мундштука. Увеличение этих размеров сообщает звучанию полноту и объемность. Однако тембр при этом становится более мягким.

Достаточно эффективным средством расширения динамического диапазона могут служить дополнительные и вспомогательные аппликатуры. Особенно большими возможностями в этом отношении обладают исполнители, играющие на инструментах с большим числом энгармонических аппликатур. Многие из этих аппликатур отличаются различными динамическими характеристиками. Некоторые из них дают яркое и сильное звучание, применение других приводит к обратному результату.

НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПИАЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ РАБОТЫ НАД ДИНАМИКОЙ

Работа над динамикой должна быть неотделимой от работы над звуком. Работая над звуком, следует стремиться к выявлению всех его лучших качеств, в том числе динамического многообразия и гибкости. Работая над динамикой, нужно стремиться к тому, чтобы во всех нюансах качество звука оставалось высоким.

Воплощение динамических градаций требует от духовика не только хорошей динамической техники, но и большой волевой собранности, активности, сосредоточенности. Очень "удобно" на духовом инструменте играть в нюансе однообразного *mf*. Строжайшим образом следует предостеречь молодых музыкантов от этой "линии наименьшего сопротивления". Именно потому, что на духовом инструменте трудно овладеть динамическими средст-

вами, во всех случаях своей исполнительской практики он должен с предельной тщательностью выполнять все динамические указания в нотах, расценивая такое отношение к ним как необходимую ежедневную “динамическую гимнастику” для звукообразующего аппарата.

Успешно протекать работа над динамикой может только в условиях самого тщательного слухового самоконтроля. Для того чтобы громкость нарастала в арифметической прогрессии, необходимо, чтобы усилия музыканта возрастали в геометрической прогрессии. Слушатель воспринимает только изменения громкости. Исполнитель же ощущает не только изменения громкости, но и изменения своих усилий. Если слуховой самоконтроль ослаблен, ощущения физического напряжения могут заслонять от исполнителя истинную картину динамических соотношений, а слушатель воспримет бледную, монотонную в динамическом отношении игру.

Принцип соотношений — закон всех искусств. В живописи нельзя копировать цвет натуры “в лоб”. Можно взять примерный цвет, и если все цветовые и тональные соотношения будут выдержаны правильно, картина будет жить, цвет же ее будет казаться естественным и правильным. В силу тех же причин музыкант, воплощая динамику исполняемого произведения, должен обращать свое главное внимание не столько на абсолютное значение своего *forte* и *piano*, сколько на их соотношения. Всякое одностороннее увлечение крайними нюансами нежелательно. Духовики, полностью игнорирующие *forte*, с годами теряют активность исполнительского дыхания, их звук лишается плотности, насыщенности, широты, полноты и силы.

Столь же нежелательным является и однобокое увлечение *forte*. Особенно часто “гигантомании” бывают подвержены молодые, еще неопытные музыканты, ориентирующиеся в своих устремлениях только на то, чтобы “дать звучка”. Практически “гигантомания” выражается в хроническом форсировании звука и игнорировании *piano*. Ни в коей мере мы не собираемся отрицать несомненную ценность обладания большим звуком, необходимость работы над развитием подобных качеств. Работа над *forte* развивает широту и мощь исполнительского дыхания, ощущение опоры, способность петь на активном дыхании. Звук от этого становится более глубоким приобретает “звучащее ядро”. При всем том всегда

следует помнить о целом ряде сдерживающих и ограничивающих моментов. Прежде всего напомним замечание К.Мостраса: “... в музыке, как и в речи, убеждает не столько громкое, сколько выразительное исполнение”¹. Добиваясь большого звука, не следует переходить известных границ и постоянно помнить о природе и назначении своего инструмента. Хроническое форсирование противопоказано музыкально-исполнительскому искусству. “Инструмент никогда не уступает насилию. Контакт достигается более ласковым и тонким обращением с ним”, — справедливо отмечал Н.Метнер². Обеднение тембра, отсутствие звучащего, певучего *piano*, плохая филировка, грубое, жесткое звучание — вот к каким последствиям может привести однобокое увлечение *forte*. Обильные в этом случае треск, хрипы и другие шумовые примеси не прибавляют звуку полетности. Форсированный звук теряет плотность и звонкость, а потому не летит. Основная сфера применения духовых инструментов — оркестр, поэтому с нуждами оркестра необходимо считаться в первую очередь. Современный симфонический оркестр требует от духовых инструментов не только *forte*, но и большого *piano*. Искусство игры в *piano* и *pianissimo* расценивается в настоящее время как один из самых важных показателей мастерства музыканта-духовика. Эти нюансы развивают в звуке такие качества, как мягкость, эластичность, хорошее *legato* и чистота интонации. Роль *piano* в культуре звука высоко ценили все выдающиеся музыканты. “Все должно выходить, рождаться из тишины”, — говорил Н.Метнер³. “Звук, — писал Г.Нейгауз, — должен быть закутан в тишину, покоиться в тишине, как драгоценный камень в бархатной шкатулке”⁴. Подобно тому, как драгоценный камень охраняется шкатулкой, работа над звуком в *piano* предохраняет его от различного рода “травм”, “царапин”, “повреждений”, сохраняет чистоту и блеск всех его “граней”. В некоторых случаях *piano* может оказаться великолепным “врачевателем” звука. В тех случаях, когда учащийся, несмотря на систематическую работу, не достигает желаемых результатов, и звук его остается невыразительным, огрубевшим и жестким, лучше всего “посадить” его на несколько дней на “пиано-диету”. По истече-

¹ Мострас К. Динамика в скрипичном искусстве. — М., 1956. — С. 35.

² Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. — М., 1979. — С. 15.

³ Цит. издание. — С. 18.

⁴ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. — С. 101.

нии этого срока, как правило, наступает “исцеление”, и ученик вновь может переходить на нормальный динамический режим.

Работа над *piano* не может проводиться формально она должна сопровождаться постоянным стремлением к высокому качеству звучания. Самое тихое *pianissimo* может быть опертым, наполненным, тембристым. Такое *pianissimo* будет хорошо слышно даже в последних рядах большого зала.

Для того чтобы звук духового инструмента хорошо летел и казался достаточно громким, следует заботиться не только о его силе, но и об улучшении его качества, об “уплотнении” его тембра. В процессе сосредоточенной работы над звуком происходит постоянное перераспределение энергии по частичным тонам. В результате этого звук духового инструмента становится более богатым в тембровом отношении. Красивый, свободный и чистый звук всегда “пробьет” себе дорогу к слушателю.

Наконец, развивая большой звук, следует осознать тот факт, что мощь исполнения заключается прежде всего в динамических контрастах, а *forte* приобретает значение и смысл лишь в том случае, если исполнитель обладает и контрастным ему *piano*. “Потеря пиано есть потеря форте, и наоборот”, — говорил Н.Метнер¹. “Никакое страшное *fortissimo* (*fff*), — писал М.Глинка, — не сравнится в эффекте с простым *forte* /.../ если это *forte* выгодно распределено /.../ и если оно, в полном согласии с идеей сочинения, ловко, умно *подготовлено* предыдущим...”².

Духовик, желающий овладеть динамическими средствами своего инструмента, должен позаботиться и о динамической равноценности его звукоряда. Пестрота звукоряда может стать непреодолимой преградой на пути воплощения динамических требований композитора. Вместе с тем, как мы уже говорили выше, звукоряд духового инструмента еще и до настоящего времени остается достаточно пестрым. В этом смысле идеальных инструментов пока не существует. Решается эта задача *систематической общей работой над звуком, приспособлением исполнителя ко всем особенностям и недостаткам своего инструмента* (в быту этот процесс не совсем правильно называют “обыгрыванием инстру-

¹ Метнер Н. Цит. издание. — С. 20.

² Глинка М. Заметки об инструментровке. // Полн. собр. соч. — Т.1 Литературные произведения и переписка. — М., 1973. — С. 183.

мента”) и подбором соответствующих дополнительных и вспомогательных аппликатур. В некоторых случаях оказывается необходимой регулировка инструмента.

Как показывает практика, у духовика, не работающего над звуком, не только ухудшается общее качество звучания, но и наблюдается значительная тембровая неровность звукоряда. С другой стороны, систематическая работа над звуком не только улучшает общее звучание, но и приводит к существенному темброво-динамическому выравниванию звукоряда.

Чем можно объяснить этот феномен с точки зрения акустики?

Работая над звуком, духовик, непрерывно контролируя себя слухом, стремится к достижению своего звукового идеала. В результате такой работы качество звука постепенно улучшается благодаря перераспределению энергии по частичным тонам (обертонам). Меньшее количество энергии уходит в негармонические обертоны, в шумы. Большее количество энергии концентрируется в гармониках и, что особенно важно, в форманте. Последнее обстоятельство и объясняет факт заметного выравнивания звукоряда в результате общей работы над звуком. Форманта оказывает влияние на тембр почти всех звуков духового инструмента. Интенсифицируя во всех звуках обертоны одной и той же частотной области, форманта сближает их тембры. Чем большее количество энергии переходит в формантную область, тем ровнее звучит инструмент.

Решающую роль в преодолении пестроты звукоряда играет способность музыканта приспосабливаться к особенностям и недостаткам своего инструмента. При этом необходим сознательный подход к исполнению инструктивного и художественного материала, когда каждый недостаток тембра того или иного звука подмечается исполнителем и своевременно устраняется. Работая над гаммами, упражнениями, этюдами и пьесами, духовик не только развивает свои дыхание и губы, но и приспосабливает их ко всем особенностям каждого звука своего инструмента. Глухие звуки он привыкает интонировать ярко и открыто, чрезмерно яркие — “прикрывать” и т. д. Благодаря систематическим упражнениям и слуховому самоконтролю подобные действия звукообразующего аппарата со временем автоматизируются, становятся подсознательными, обеспечивая ровное звучание на протяжении всех регистров инструмента.

ГЛАВА 6 ВИБРАТО

Как свидетельствует история музыкально-исполнительского искусства, вибрато завоевывало свое место в ряду других средств художественной выразительности в жестокой борьбе с рутиной и косностью. Первые ростки вибрато возникли на почве итальянского вокала. Сами вокалисты сначала относились к нему недоверчиво, расценивая его как нечто слишком вольное и чуждое хорошему вкусу. Однако с течением времени в среде вокалистов вибрато получает всеобщее признание. Вслед за вокалистами выразительными возможностями вибрато заинтересовались струнники. И здесь нашлись свои ревнители “благородного вкуса” и “освещенных временем традиций”, которые называли вибрирующий звук “блеющим” и всячески поносили музыкантов, применяющих вибрато в своей игре.

Что же касается исполнительства на духовых инструментах, то еще в двадцатых и даже тридцатых годах прошлого века многие профессора духовых классов Советского Союза считали вибрато исполнительским приемом, несовместимым с природой духовых инструментов. Всякую попытку своих учеников вибрировать они расценивали как опасную ересь, подлежащую немедленному искоренению. Однако эта консервативная позиция пришла в острое противоречие с новыми тенденциями, все более проявлявшими себя в духовом исполнительстве. Новые художественные задачи влекли за собой расширение средств выразительности, поиски новых исполнительских приемов. И сейчас, когда от исполнителей на духовых инструментах требуется многообразие и эмоциональная насыщенность звучания, игнорировать такое яркое средство выразительности, как вибрато стало невозможным.

В настоящее время консервативная догма старой школы — “вибрато на духовых инструментах недопустимо” в принципе свергнута. Вместе с тем многие исполнители на духовых инструментах еще и до сего времени весьма туманно представляют себе специфику этого выразительного средства. Так, некоторые из них рассматривают вибрато только как украшение звука. Другие считают допустимым лишь эпизодическое применение духового вибрато. Сохранились и непримиримые его противники. Имеет распространение и обратная точка зрения, согласно которой без вибрато звук духового инструмента не может быть красивым.

Существует немало и других не менее противоречивых взглядов на духовое вибрато, его характер и смысл применения. Как правило, они либо неправильно характеризуют духовое вибрато, либо односторонне определяют его место в арсенале выразительных средств духовика.

Теоретическое обобщение замечательных практических достижений лучших исполнителей-духовиков позволяет сделать определенные выводы о принципах применения вибрато. В целом, можно утверждать, что искусное, творческое вибрато значительно расширяет сферу выразительных средств духового инструмента, существенно обогащает его звуковую палитру. В частности, вибрирующий звук всегда воспринимается как более живой, гибкий и эмоционально насыщенный, чем невибрирующий. Облегчая соединение звуков, вибрато вносит в исполнение некоторую дополнительную плавность. Вибрирующий звук обладает способностью легче преодолевать звучание сопровождения и доносить сольную фразу до слушателя. Наконец, вибрато в какой-то мере скрашивает встречающиеся в исполнении интонационные “шероховатости”. Но самое ценное свойство вибрато заключается в его способности придавать музыкальному звуку большую выразительность и эмоциональность. Сообщая звукам определенную тембровую окраску, музыкант, искусно владеющий вибрато, изменяя по своей воле его характер, может получить целую гамму нюансов и красок. Он обладает также возможностью по своему желанию изменять эмоциональную окраску звуков и придавать им самые различные тембровые оттенки. А это, при умелом использовании, — уже могучее исполнительское средство, помогающее раскрывать содержание исполняемого произведения.

ПРИРОДА И ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ДУХОВОГО ВИБРАТО

Как было установлено исследователями, духовое вибрато возникает вследствие периодических изменений громкости, высоты и тембра звука¹. Размах громкостного вибрато составляет 3–8 дБ. Размах высотного — 20–50 центов. Частота нормального вибрато изменяется в пределах 6–7 кол./сек. Большая частота воспринимается слушателем, как мелкое тремолирование, (“барашек”), меньшая — как качание звука. В некоторых типах духо-

¹ См.: Терехин Р., Рудаков Е. Вибрато на фаготе. // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. 1. — М., 1964.

вого вибрато подавляющее преимущество имеют колебания громкости, в других заметную роль играют колебания высоты. Периодические изменения тембра являются следствием громкостных и высотных колебаний.

Акустические исследования показали, что во время вибрато имеют место не только периодические изменения тембра, но и его обогащение за счет боковых составляющих гармоник. Наиболее эффективным средством тембрового обогащения звука является вибрато высоты¹.

Для того чтобы получить вибрирующий звук, музыканты-духовики прибегают к различным способам возбуждения периодических колебаний в звуке инструмента. Так образовались разные типы вибрато, из числа которых разной степенью популярности пользуются диафрагмальное, ротоглоточное, ротовое, гортанное, грудное, губное, ручные, головное.

Головное вибрато возникает вследствие вертикальных колебаний головы. Постоянные колебания головы небезопасны для здоровья и крайне неэстетичны в визуальном отношении. Уже в силу только этих причин головное вибрато не может быть рекомендовано.

Наиболее распространенный вид *ручного* вибрато образуется посредством колебаний инструмента кистью руки исполнителя. Чаще всего это вибрато, которое называют *пальцевым*, можно встретить среди трубачей. Примененное с большим мастерством, на трубе оно производит вполне приемлемое впечатление, хорошо сочетаясь с характером звучания этого инструмента. Значительно реже этот тип вибрато используется на гобое. Духовики, играющие на крупных инструментах, не применяют его совсем. Очевидно, помимо эстетических соображений, определенную роль в этом случае играет массивность инструмента.

К ручным же типам следует отнести так называемое *валторновое*, или *раструбное*, и *тромбонное*, или *кулисное*, вибрато. Валторновое вибрато возникает благодаря колебаниям ладони исполнителя в раструбе валторны. Само собой разумеется, что на других духовых инструментах применять этот тип вибрато невозможно. Среди же валторнистов это вибрато встречается не так уже и редко.

¹ См.: Лаборатория музыкальной акустики /Ред. Назайкинский Е.. — М., 1966. — С. 49, 50; Абаджян Г. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований. — Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1980. — С. 86.

Тромбонное, или кулисное, вибрато, как подсказывает его название, создается легкими колебательными перемещениями кулисы тромбона. Естественно, этот тип вибрато не может быть использован на других инструментах. Умеренное и искусное его применение на тромбоне дает приемлемые художественные результаты.

Как правило, исполнители на духовых инструментах относятся к ручным вибрато с некоторым пренебрежением. Они называют их "механическими" и прибегают к ним лишь в тех случаях, когда дыхательные типы вибрато оказываются для них недоступными. Такое отношение не всегда оправдано. В конце концов, смычковое вибрато тоже ручное, т. е. "механическое", однако его выразительные возможности исключительно велики. Исполнители на народном духовом инструменте *нае* (инструменте типа флейты Пана) с большим эффектом применяют ручное вибрато. Все другие виды вибрато на *нае* звучат бледно и не выдерживают конкуренцию с ручным. Таким образом, оценивая ручное вибрато, нужно обязательно учитывать специфику инструмента и преследуемую художественную цель.

Наиболее популярными у духовиков являются типы вибрато, образуемые за счет колебаний всего или части столба воздуха в дыхательных путях музыканта. В зависимости от того, какая часть дыхательного воздушного столба приводится в колебание и какие органы принимают участие в его образовании, дыхательное вибрато может быть *губным*, *ротовым*, *ротоглоточным*, *гортанным*, *грудным* и *диафрагмальным*.

Губное вибрато возникает благодаря колебаниям губ, периодически изменяющим объем (сечение) струи дыхания, посылаемого в инструмент. На тростевых инструментах к этому добавляется эффект периодически изменяющегося давления губ на трость, вызывающий высотные колебания звука. Часто губное вибрато сообщает звуку неприятный дрожащий характер и поэтому не может быть рекомендовано.

Ротовое вибрато иногда называют губным, хотя оно и по звучанию, и по природе возникновения отличается от губного. В сравнении с чисто губным, ротовое вибрато более крупное, плавное и глубокое. В его образовании принимают активное участие нижняя челюсть и язык, колеблющийся вместе с нею. Заметное вибрирование губ наблюдается и в этом случае. Однако колебание губ в ротовом вибрато не являются единственным источником вибрато, к ним добавляются периодические толчки дыхания рождающиеся в полости рта.

Ротоглоточное вибрато имеет много общего с ротовым. Отличается от последнего большей глубиной своих колебаний. Более заметную роль в нем играет компонент громкостных колебаний. Образуется за счет колебаний губ и воздушного столба, заключенного в полости рта и глотке.

Еще более глубоким является *диафрагмальное вибрато*. Оно образуется за счет колебаний всего воздушного столба от его основания до губ, производимых периодическими непрерывно следующими друг за другом плавными толчками, исходящими от диафрагмы и брюшного пресса. В диафрагмальном вибрато преобладают колебания громкости. У музыканта, пользующегося диафрагмальным вибрато, губы и нижняя челюсть в момент игры остаются неподвижными. Положив же руку на переднюю стенку живота, можно ощутить легкие биения, связанные с колебаниями вибрато.

Некоторые духовики применяют *гортанное вибрато*. Гортань, представляющая собой хрящевое образование, обладает большой подвижностью в вертикальном направлении. Колебания гортани передаются воздушной струе проходящей через нее. Так возникает гортанное вибрато. Стоя рядом с музыкантом, пользующимся гортанным вибрато, можно услышать характерное клекотание в области адамова яблока.

У отдельных духовиков наблюдается вибрато, которое трудно классифицировать каким-либо образом. Этот тип вибрато создается колебаниями, не поддающимися внешнему контролю. По словам музыкантов, пользующихся этим типом вибрато, периодические воздушные толчки зарождаются в их дыхательных путях где-то между диафрагмой и гортанью. Г.Абаджян, исследовавший этот тип вибрато, выдвинул предположение, согласно которому оно возникает вследствие периодических сокращений гладкой мускулатуры бронхов, изменяющих их поперечное сечение¹. Для выяснения механизма вибрато, образуемого таким способом, Абаджян использовал медицинский аппарат фонопуммограф, разработанный в НИИ медицинского приборостроения в Москве. В ходе эксперимента самописцы регистрировали периодические увеличения и уменьшения просветов в бронхах, которые совпадали с частотой исполняемого вибрато. Тем самым, по его мнению, было доказано участие в колебаниях этого типа вибрато (которое может быть названо *грудным*) гладкой мускулатуры бронхов.

¹ Абаджян Г. Дис. ... канд. искусствovedения. — С. 86.

На вопрос, какому виду духового вибрато следует отдать предпочтение, трудно дать однозначный ответ. При этом необходимо учитывать своеобразие различных духовых инструментов, особенности иннервации мышц исполнительского аппарата того или иного музыканта, уровень его исполнительского мастерства. Не последнюю роль в этом случае играют и эстетические запросы времени. Скажем, профессор Московской консерватории Н.Платонов считал лучшим флейтовым вибрато горловое¹. Сегодня с его мнением согласятся не многие флейтисты.

Ротовое вибрато с большим успехом применяли А.Васильев, Г.Еремкин, Р.Терехин, П.Караулов, М.Халилеев и другие фаготисты. На гобое же использовать ротовое вибрато опасно. Оно способно сообщать звучанию гобоя неприятный "рыдающий" оттенок. Мы уже говорили о том, что на гобоисте лучшим вибрато является ручное. На других духовых инструментах у ручного вибрато нет такого подавляющего преимущества.

Приемлемость того или иного типа вибрато в большой степени зависит от иннервации мышц, порождающих колебания. У большинства исполнителей, применяющих гортанное вибрато, наблюдается повышенная частота колебаний ("барашек", или "блеющее вибрато"). У многих же других музыкантов диафрагмальное вибрато "качает". Здесь наилучших результатов достигает тот, кто сможет повысить частоту колебаний диафрагмы и брюшного пресса до 6-7 кол./сек.

Общее впечатление от того или иного типа вибрато во многом определяется тем мастерством и тем искусством, с какими его применяет исполнитель. Неумелое, нетворческое применение может загубить даже наиболее соответствующее природе инструмента вибрато. С другой стороны, даже не вполне, казалось бы, приемлемое вибрато, примененное с должной умеренностью и мастерством, создает вполне удовлетворительное впечатление. Как мы уже говорили, ручные вибрато большинство духовиков рассматривают, как компромисс, к которому прибегают в безвыходных положениях. Однако опыт свидетельствует о том, что мастерское применение этих типов вибрато дает замечательные результаты. Великолепно владел кулисным вибрато "король тромбонового *bel canto*" американец Томми Дорси. Наиболее приемлемым для тру-

¹ См.: Платонов Н. Методика обучения игре на флейте. //Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М., 1966. — С. 22.

бача считает пальцевое вибрато французский трубач Жан Мэр — редактор “Школы” Ж.Арбана¹.

Однако подавляющее большинство музыкантов-духовиков отдает предпочтение дыхательным вибрато — ротовому, ротоглоточному, диафрагмальному. Эти типы вибрато родственны вокальному, и мастерское владение ими дает возможность приблизить выразительность звучания духового инструмента к человеческому голосу. Так, крупное диафрагмальное вибрато очень хорошо сочетается с эпически-повествовательным, сдержанно-суровым звучанием духового инструмента. Однако примененное в некоторых музыкальных эпизодах субъективно-лирического или романтически-взволнованного плана это вибрато может оказаться недостаточно эмоциональным. В подобных случаях лучший эффект дает применение ротового вибрато. К сожалению, оно тоже не обладает универсальностью. В частности, пользуясь им, следует опасаться чувствительных перегибов. Особенно осторожно следует применять ротовое вибрато в эпизодах спокойных, эпических, повествовательных. В подобных случаях иногда оправдан и полный отказ от применения ротового вибрато.

Как мы уже говорили, промежуточное положение занимает ротоглоточное вибрато. Духовик, хорошо владеющий этим типом вибрато, регулируя по своему желанию глубину колебаний воздушного столба, активизируя или ослабляя участие нижней челюсти, имеет возможность успешно исполнять произведения различных стилей.

Грудное вибрато, умеренное неназойливое, хорошо проявляет себя в большинстве музыкальных эпизодов. Однако оно встречается сравнительно редко. В теоретическом и методическом отношении этот тип вибрато изучен менее других. Скорее всего оно является разновидностью диафрагмального вибрато. В отличие от ярко выраженного диафрагмального, в этом вибрато отсутствуют колебания передней стенки живота.

Большинство современных музыкантов-духовиков небезосновательно считают наиболее приемлемым для классических духовых инструментов диафрагмальное вибрато. Однако таковым это вибрато становится лишь в том случае, если музыканту удастся обеспечить достаточно высокую частоту колебаний (6-7 кол./сек.). К сожалению, это удастся далеко не всем исполнителям на духовых инструментах.

¹ См.: Арбан Ж. Школа игры на трубе и корнет-а-пистоне. Перераб. и доп. Ж.Мэром. /Ред. Г.Орвида. — М., 1970. — С. 118.

Вибрато является сравнительно молодым исполнительским средством музыканта-духовика. Поэтому к настоящему времени накоплен еще небольшой опыт его применения. Как правило, духовику удается овладеть каким-либо одним типом вибрато, каковым он и пользуется в силу своего понимания и возможностей. Вместе с тем свободное владение несколькими типами вибрато позволило бы достичь большого тембрового многообразия и разнообразия звучания, существенно расширить выразительные возможности духового исполнительства.

МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ВИБРАТО

На духовых инструментах не принято ставить вибрато подобно амбушюру или дыханию. Объясняется эта особенность не только недостаточной изученностью физиологии духового вибрато, но, в большей мере, тем, что вибрато как исполнительский навык является одним из наиболее ярких проявлений субъективно-творческого начала в исполнительском искусстве, и грубое вмешательство в эту сферу извне способно привести к нежелательным последствиям¹. А это означает, что настоящее художественное вибрато может возникнуть только в процессе становления молодого музыканта из его внутренних творческих устремлений, из его субъективного восприятия мира музыкальных образов. Поэтому правильно этот вопрос может быть решен лишь в том случае, если педагог вместо стремления навязать ученику собственное вибрато, поможет ему выработать личное отношение к этому выразительному средству. В таких условиях решающее значение должно принадлежать творческой интуиции учащегося, которая, разумеется, испытывает постоянное активное воздействие и поддержку со стороны педагога.

Проблема вибрато возникает перед молодым музыкантом не с первых дней его занятий на инструменте. Ей предшествует известный “довибрационный” период, длительность которого во многом определяется индивидуальными качествами учащегося, достигнутыми им успехами. За это время получают окончательное оформление амбушюр и дыхание. Звук приобретает необходимое качество, ровность и интонационную чистоту. Учащийся овладевает плавным, эластичным *legato*, осваивает искусство мяг-

¹ Физиология струнного вибрато изучена достаточно хорошо, однако и педагоги-струнники не спешат приниматься за “технологическую” постановку вибрато, ожидая и всячески стимулируя появление так называемого “внутреннего вибрато”.

кого извлечения звуков и динамические средства; расширяется общий и музыкальный его кругозор, формируется музыкальный вкус и правильные эстетические представления, развиваются элементы самостоятельного музыкального мышления. Вот тогда-то проблема вибрато как одно из ярких средств художественной выразительности приобретает всю свою актуальность.

В некоторых случаях учащийся к этому времени интуитивно постигает сущность и технику вибрато, и педагогу остается только внимательно следить и осторожно подправлять самостоятельные усилия молодого музыканта. Но очень часто в подобных случаях педагог сталкивается с необходимостью стимулировать интуицию учащегося, целеустремленно активизировать его творческие искания. Какими же методическими средствами, необходимыми для достижения этой цели, располагает музыкальная педагогика?

Прежде всего педагог должен позаботиться о том, чтобы интуитивные поиски ученика обязательно освещались хотя бы некоторым общим знакомством с природой, сущностью и назначением вибрато. В этом случае самостоятельные усилия молодого музыканта, приобретая сознательность и целеустремленность, значительно быстрее приведут его к желаемой цели. Однако главными рычагами в руках педагога оказываются следующие три положения музыкальной педагогики, являющиеся обязательным условием успешного овладения данным исполнительским навыком:

1 — четкое формирование в сознании учащегося правильной слуховой цели;

2 — всемерное развитие внутренней слуховой потребности в вибрато;

3 — всемерное развитие неустанного слухового самоконтроля.

Большая внутренняя потребность в сочетании с четкими и правильными слуховыми представлениями о цели и неустанным слуховым самоконтролем, как правило, оказывается достаточной для того, чтобы учащийся по истечении некоторого срока самостоятельно постиг физиологическую суть вибрато, наиболее близкого его музыкальной индивидуальности и наиболее соответствующего особенностям строения его организма.

Решающее значение для ясного и четкого определения звуковой цели и развития внутренней слуховой потребности в вибрато имеет систематическая работа над высокохудожественными произведениями певучего характера. Стремление раскрыть их содержание, постоянная необходимость в выразительном, насы-

щенном пении на инструменте ставит перед учащимся насущную задачу: выявить и овладеть соответствующими выразительными средствами, в том числе и вибрато. Успехи ученика, стремящегося овладеть выразительным вибрато, во многом будут определяться качеством его звука. Выработав красивый, сочный, свободно льющийся звук, нетрудно ощутить и физиологию правильного вибрато. Последнее в этом случае будет как бы естественно выливаться из большой певучести и качественности звучания.

В большинстве случаев приведенный выше комплекс методических средств оказывается достаточным для того, чтобы молодой музыкант интуитивно постиг физиологию правильного вибрато. Но в некоторых случаях ученику, несмотря на четкую слуховую цель, верные слуховые представления и большое желание овладеть вибрато, никак не удается усвоить ощущение правильно вибрирующего звука. Старая духовая школа, рассматривавшая вибрато как врожденный фактор, полагала, что такому ученику ничем помочь нельзя. Однако развивающаяся методика преподавания вскоре показала несостоятельность этой точки зрения. Профессор Московской консерватории Р.Терехин разработал методику развития вибрато, позволяющую всякому музыканту-духовику овладеть этим важным исполнительским средством¹. В основу своей методической системы Р.Терехин положил периодические толчки выдоха. Упражняться в последовательных толчках выдоха следует вначале на продолжительных звуках среднего регистра. Вдох спокойный и глубокий, звучание свободное. Толчки выдоха производятся на каждую четверть медленно и энергично:

Пример 37.



Повторять упражнение следует на всех звуках среднего регистра. Усвоив воспроизведение медленных, энергичных толчков выдоха, можно перейти к более быстрым, сохраняя тот же диапазон:

¹ См.: Терехин Р., Рудаков Е. Вибрато на фаготе. // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. 1. — С. 189—202.

Пример 38.



Необходимо разнообразить ритм движения для того, чтобы пульсация вибрато не была впоследствии связана с каким-то одним определенным ритмическим рисунком, чтобы у учащегося не выработалась привычка акцентировать одни и те же доли такта. Порядок чередования различных ритмов может быть произвольным:

Пример 39.



В процессе овладения толчками выдоха внимание должно быть привлечено к сохранению их периодичности в быстром движении. Необходимо не только придерживаться указанного в нотах ритма движения, но и соблюдать равномерность в усилении и ослаблении толчков, то есть стараться, чтобы они были одинаковыми. Лишь в результате длительных упражнений удастся достичь равномерной пульсации.

После усвоения толчков выдоха на отдельных звуках следует упражняться в переходах с одного звука на другой:

Пример 40.



В дальнейшем количество таких толчков на каждом звуке и постепенное увеличение скорости будут зависеть от успехов учащегося. При этом важно соблюдать взятый ритм движения и одинаковую силу толчков выдоха.

Следующий этап — исполнение несложных мелодий:

Пример 41.



После того как толчки выдоха будут освоены в среднем регистре, нужно переходить к подобным же упражнениям в верхнем регистре. В этом регистре толчки дыхания затруднены ввиду большего напряжения губ. Чтобы заставить их следовать колебаниям воздуха, нужны большие усилия, чем в среднем регистре. Нижний регистр также требует особого внимания. Ввиду небольшого напряжения губ при извлечении звуков нижнего регистра неумело регулируемые толчки выдоха могут привести к слишком широкому колебаниям.

Переход от толчков к вибрато заключается в том, что при постепенном увеличении частоты толчков незаметно для учащегося появляется автоматизм, который и знаменует возникновение настоящего вибрато. Если раньше каждый толчок сознательно контролировался, то теперь колебания групп мышц становятся произвольными, совершаются как бы сами собой. Совершить такой “скачок” помогают не только упражнения в толчках выдоха, но и правильные слуховые представления учащегося о новом приеме.

Перейдя от упражнений в толчках выдоха к исполнению несложных мелодий с вибрато, а позднее и пьес, учащийся обязательно должен контролировать характер звучания. Здесь особенно необходим слуховой контроль, помогающий определить качество вибрато и соответственно изменять его. Естественно, что первые попытки не могут сразу дать совершенного результата. В это время вибрато может прерываться, иногда чувствуется его недостаточность, часто оно не подчиняется воле исполнителя. Однако в процессе систематических упражнений техника дыхательных толчков постепенно развивается, обеспечивая звуку естественное, хорошо управляемое вибрато.

Недостатки вибрато могут проявиться и у студентов вузов. В таких случаях следует вернуться к упражнениям в толчках выдоха

и работать над отдельными звуками до тех пор, пока полностью не разовьется подвижность мышц. Иногда в подобных случаях целесообразно временно отказаться от игры с вибрато с тем, чтобы избавиться от неправильных привычек. Когда неправильные рефлексy сотрутся, можно вновь приступать к работе над вибрато, налаживая новые правильные автоматизмы.

В 2002 г. в г.Сиетл (США) проходила конференция духовиков, на которой обсуждались вопросы духового вибрато. Методика вибрато, предлагавшаяся участниками конференции, несколько отличается от методики Р.Терехина. Согласно рекомендациям конференции оптимальная частота диафрагмального вибрато должна соответствовать триолям в темпе М: 80-100. М: 100-104 будет соответствовать мольто вибрато. Вибратo не должно быть очень глубоким. В основе вибрато должны лежать не толчки брюшного пресса, а плавные динамические волны: *cresc.* - *dim.* Волны лучше начинать не с подъема, а со спада, т. е. сначала *dim.*, потом *cresc.* Овладеть основами диафрагмального вибрато помогает следующее упражнение: Темп М: 48. На каждую четверть в этом темпе сначала исполняют одно *cresc.* - *dim.*, потом - 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

Интересную методику диафрагмального вибрато содержит готовящаяся к изданию "Школа для флейты" профессора Российской музыкальной академии им. Гнесиных В.Кудри. Рекомендуем ознакомиться с ней всем интересующимся этим видом вибрато.

Методика, изложенная выше, позволяет постичь технику диафрагмального вибрато. Для овладения же элементарным колебанием ротового вибрато можно предложить ученику следующее упражнение. Взяв на инструменте какой-нибудь звук среднего регистра, он должен с помощью колебаний нижней челюсти создавать толчки дыхания, возникающие в полости рта. Последующая работа над ротовым вибрато полностью совпадает с изложенными выше этапами работы над диафрагмальным вибрато.

Для овладения элементом ротоглоточного вибрато необходимо вовлекать в колебания большие массы воздуха, включающие в себя не только полость рта, но и глотку. В глубоком ротоглоточном вибрато колебания нижней челюсти незначительны. Овладеть элементарным колебанием такого вибрато помогают упражнения в чередовании гласных: *и - а - и - а - и - а...* Первые упражнения проводятся без инструмента, последующие переносятся на инструмент.

В некоторых случаях можно предложить ученику следующий вспомогательный прием, облегчающий постижение вибрато. Он основан на том, что некоторые виды духового вибрато имеют точки соприкосновения с губным свистом. Овладев крупновибрирующим губным свистом, учащийся может уловить те ощущения, которые окажутся полезными в его работе над исполнительским вибрато.

Пальцевое вибрато создается колебаниями правой руки (вперед-назад). Их частота и размах должны соответствовать эстетическим нормам и содержанию исполняемого произведения.

Кулисное вибрато возникает вследствие колебаний кисти и запястья правой руки тромбониста. Томи Дорси, виртуозно владеющий этим вибрато, рекомендует учащимся придерживаться следующих правил:

- 1) прежде чем применить кулисное вибрато, звук должен быть выстроен интонационно очень чисто;
- 2) правая рука должна двигаться вверх и вниз в пределах не более 2,5 см;
- 3) правую руку следует держать твердо, но запястье при этом должно быть свободным;
- 4) по возможности следует избегать 1-ой позиции;
- 5) применяйте вибрато только на выдержанных звуках;
- 6) никогда не играйте губное вибрато совместно с использованием кулисного вибрато;
- 7) не играйте вибрато в громкой динамике¹.

В качестве вспомогательного средства для овладения вибрато мы предлагаем использовать специально сконструированное "электроакустическое устройство"². Устройство позволяет преобразовывать музыкальные звуки в изображения, возникающие на экране индикатора в форме кривых. Таким образом, появляется возможность наблюдать и контролировать звучание не только посредством слуха, но одновременно и зрительно, что в еще большей мере заостряет слуховой контроль исполнителя на конкретном обнаруженных недостатках. Зная, какой формы должны

¹ Цит. по кн.: Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. - М., 1987. - С. 86.

² Изобретение принадлежит трем авторам: Г.А.Абаджяну, В.Л.Никитину и К.Л.Антоновой. Метод работы с "Устройством" разработан Абаджяном. См.: Абаджян Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора. //Вопросы музыкальной педагогики. - Вып.4. - М., 1983.

быть изображения при высококачественном проявлении любого из элементов исполнительской техники, учащийся может тренировать навык до тех пор, пока не приблизит его к образцовому (визуальному) эталону.

ВИБРАТО КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Что касается искусства применения вибрата, то здесь не существует готовых и пригодных для всех и на все случаи жизни рецептов. Однако некоторые общие принципы при этом, несомненно, можно установить. Прежде всего следует отметить три из них, являющиеся эстетической основой всего искусства применения вибрата:

1. *Вибрато есть средство, но не цель.*

Это положение направлено против применения вибрата только для достижения некоей “красивости” звучания. В противоположность такой точке зрения, оно рассматривает вибрато как одно из активных средств выражения содержания музыкального произведения. Из этого главного вытекают и два последующих принципиальных положения:

2. *Вибрато как элемент художественной игры обязательно предполагает достаточную градацию своих оттенков.*

Это означает, что даже самое благозвучное, но неизменное вибрато не может обладать какой-либо выразительностью, ибо выразительность вибрато заключается в богатстве его нюансов, в обилии градаций его оттенков.

3. *В основе выбора характера вибрато всегда должно лежать конкретное художественное намерение.*

Другими словами, творческое вибрато неотделимо от музыки. И все бесконечное многообразие нюансов вибрато, его красок и оттенков всегда обязательно должно вытекать из конкретного содержания исполняемого произведения. Вибрато того или иного звука музыкального произведения не может быть произвольным, случайным. Конкретность его определяется той ролью и тем местом, какие занимает этот звук в смысловом контексте исполняемого произведения. Применение же чисто физиологического вибрато (то есть вибрато, оторванного от содержания исполняемого произведения, вибрато “по привычке”) недопустимо, ибо оно ни в коей мере не содействует раскрытию музыкальных образов и только мучает слух назойливой монотонностью и однообразием.

Итак, не существует какое-то абстрактное, неизменно “красивое” вибрато. Красивое вибрато — это прежде всего целесообразное вибрато, то есть вибрато, наиболее подходящее для выражения конкретного содержания. Разумеется, для того чтобы вибрато всегда соответствовало определенному художественному намерению, необходима тончайшая техника управления этим исполнительским средством. По воле исполнителя вибрато должно не только возникать и прекращаться, ускоряться и замедляться, но и пребывать почти в непрерывной смене оттенков и красок, тесно связанных с общим “дыханием” исполняемого произведения.

Коль скоро все изложенное выше хорошо усвоено и осознано учеником, дальнейшее постижение искусства применения вибрато должно основываться на правильном понимании роли и функции вибрато как одного из ярких средств воплощения музыкально-образного содержания. В процессе исполнения музыкального произведения выразительные возможности вибрато могут раскрываться в трех основных направлениях. С одной стороны, правильный выбор общего для всей исполняемой пьесы характера вибрато во многом будет отражать ее основное содержание. К примеру, использование более умеренного вибрато в сочетании с ровным, невибрирующим звуком будет способствовать передаче сдержанно-величественного настроения Largo Генделя. Для воплощения же порывистых, страстных образов какой-либо романтической пьесы понадобится привлечение более взволнованного, интенсивного вибрато.

Но и в пределах одного “генерального нюанса” характер вибрато может много раз изменяться в обоих направлениях. Спокойному изложению темы экспозиции соответствует и спокойный, размеренный характер вибрато. Возникающие в процессе музыкального развития моменты беспокойства, взволнованности требуют применения иного характера вибрато. Эпизоды же больших эмоциональных подъемов, как правило, вызывают необходимость в максимальной напряженности вибрато. Таким образом, вторая сторона выразительных возможностей вибрато заключается в его способности становиться ярким средством развития, активно содействующим рельефному выявлению “единой линии сквозного действия”, содействующим достижению художественной целостности и убедительности исполнения.

Роль вибрато не исчерпывается сказанным. Мастерски примененное, оно может стать и активным средством музыкальной фразировки. Это свойство вибрато основано на его способности

обогащать интонационную выразительность фразы. Подчеркивая с помощью вибрато опорные интонационные точки и исполняя с меньшим вибрато или без него второстепенные элементы фразы, изменяя частоту и размах колебаний вибрато, применяя различные формы ускорений и замедлений вибрато, наконец, изменяя тембровую окраску вибрато в строгом соответствии с художественным замыслом, исполнитель достигает большой насыщенности, выпуклости и яркой эмоционально-речевой выразительности в произнесении музыкальной фразы.

Говоря о различных объективных факторах, определяющих характер избираемого вибрато, нельзя обойти молчанием вопрос субъективного отношения каждого исполнителя к этому средству выразительности. Ведь тот или иной характер, окраска или оттенок вибрато определяются не только содержанием исполняемого произведения, но в большой мере индивидуальным его восприятием.

Педагог не должен опасаться проявления субъективного начала в отношении ученика к вибрато. Наоборот, художественно оправданное творчески-субъективное применение вибрато должно рассматриваться как положительное явление, так как оно сообщает исполнению искренность, подлинную убедительность.

Таким образом, методика вибрато относится к сложнейшему разделу музыкальной педагогики — воспитанию творческой индивидуальности.

ГЛАВА 7

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Быстрое развитие духового исполнительства, наблюдаемое в наше время, проявляет себя не только в совершенствовании традиционных способов игры, но и в возникновении новых исполнительских приемов, в существенном расширении самой сферы выразительных возможностей духовых инструментов. Украинские исполнители и педагоги должны внимательно следить за всеми новациями в этой сфере, своевременно их осваивать, разрабатывать соответствующую методику. Лишь в этом случае выпускники наших духовых классов будут в полной мере отвечать современным требованиям. Некоторые нетрадиционные проблемы духового исполнительства, представляющиеся нам наиболее актуальными, мы рассмотрим в настоящей главе.

МНОГООБРАЗИЕ ЗВУКОВЫХ КРАСОК

Всякое музыкально-исполнительское искусство на определенном уровне своего развития сталкивается с проблемой тембрового многообразия. Ее сущность сводится к следующему. Музыка — искусство звука. Свои выразительные возможности звук в полной мере сможет раскрыть лишь в том случае, если будет многообразно окрашен. Поиски образа — это прежде всего поиски соответствующего звука (вспомним определение Нейгауза: “красивый звук — звук целесообразный, т. е. звук, наиболее подходящий для выражения конкретного содержания”). Чем выше мастерство и зрелость музыканта, тем большее место в его творческой работе занимают поиски соответствующего звука.

Сегодня проблема звуковых красок во весь рост встает перед исполнительством на духовых инструментах. Ее актуальность существенно обостряется тем огромным стилистическим многообразием, с которым современный музыкант-духовик сталкивается в своем сольном, ансамблевом и оркестровом репертуаре. Каждое произведение требует своей окраски звука. В одном случае звук должен быть мягким и бархатным, в другом — светлым и прозрачным; он должен быть способным становиться суровым и мужественным, насыщенным и взволнованным, колющим, жестким, сухим, терпким и так далее. Вивальди, Бах, Моцарт, Бетховен, Вагнер, Брамс, Шуберт, Дебюсси, Равель, Пуленк, Онеггер, Чайковский, Скрябин, Мусоргский, Прокофьев, Шостакович, Лятошинский, Губаренко, Сильвестров, Станкович, Скорик... каждый композитор — это свой звуковой мир, свой колорит, свои краски.

Строго говоря, даже в том случае, когда исполнитель не думает о тембровых оттенках, в процессе исполнения пьесы тембр его инструмента непрерывно изменяется, живет (исключение составляют электромузыкальные инструменты). Как показали спектральные измерения, проводившиеся нами, каждый звук духового инструмента по-существу обладает своим “микро-тембром”. Поэтому даже простая гамма, исполненная на нем, — это уже перемены граней тембра, игра звуковых красок. Слушатель, с одной стороны, воспринимает общий тембр инструмента, с другой — слышит непрерывное изменение тембра по мере изменения высоты извлекаемых звуков.

Однако нас интересует активное, сознательное вмешательство исполнителя в сферу звуковых красок. Практика больших мастеров показывает, что исполнение достигает наибольшей впечатляющей силы в том случае, когда произвольная жизнь тем-

бра дополняется произвольным, подвластным воле артиста управлением красками звука.

Может ли духовик сознательно управлять тембром своего инструмента? Если может, то каким образом?

Эти вопросы уже давно волнуют исполнителей на духовых инструментах. Сейчас они стали особенно актуальными. Пора подумать о конкретных путях к их решению.

Вокалисты придают голосу различную окраску за счет изменения формы и объема своих резонаторов. Может быть и духовикам удастся решить задачу подобным же образом?

Здесь нужно сразу оговориться: изменение формы резонаторов звукообразующего аппарата духовика не может дать того эффекта, какой дает изменение формы резонаторов вокалиста. У духовиков, в отличие от вокалистов, главным резонатором является звуковой канал инструмента. Для изменения тембра нужно изменить, в первую очередь, его форму и объем. Однако определенное влияние на свойства звука оказывают и резонаторы звукообразующего аппарата исполнителя. Исследования И.Пушечникова показали, что форма резонаторов гобоиста, соответствующая гласным *a* и *y*, содействует получению на гобое более мягкого, матового звучания. Форма резонаторов, соответствующая гласным *y*, *я*, *ю*, сообщает тембру гобоя более светлый, иногда блестящий и острый оттенок¹.

Существуют и другие средства воздействия на тембр, основанные на своеобразии его восприятия человеком. Дело в том, что субъективное впечатление от тембра определяется не только структурой его спектра. Огромное влияние на это впечатление оказывают так называемые *переходные процессы*. Американские акустики Е.Салданха и И.Корзо провели целый ряд лабораторных опытов, имевших целью определить величину вклада в общее субъективное представление о тембре инструментов следующих компонентов: структуры спектра (собственно тембра, в физическом понимании этого слова), переходных процессов, а также вибрато². Двадцать профессиональных музыкантов в два сеанса слушали триста звуковых стимулов. Десять инструментов играли с вибрато и без него три звука: *до*, *фа* и *ля* первой октавы. Из этих звуков, записанных на пленку, при помощи ножниц образо-

¹ См.: Пушечников И. Значение артикуляции на гобое. //Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. III. — М., 1971.

² Saldanha E.L. and Corso I.F. Tumbre Cues and the Identification of musical Instruments. //JASA, 1946. — 36, № 11. — P. 2021 — 2026.

вывалось пять комбинаций: 1 — весь звук целиком; 2 — атака и конец с укороченной установившейся частью; 3 — атака с укороченной установившейся частью; 4 — только установившаяся часть; 5 — укороченная установившаяся часть с концом. Опыты показали, что характер атаки является важнейшим тембровым признаком звука. В подавляющем большинстве случаев атака характеризовала тембр звука (в субъективном восприятии) больше, чем состав его спектра. Когда демонстрировались звуки различных инструментов, из которых было удалено начало, опытные музыканты терялись и путались, допуская самые курьезные ошибки (например, путали равновысокие звуки флейты и контрабаса). Процент правильных отождествлений оказался более высоким для звуков с вибрато чем без него. Опыты показали, что и окончание звука вносит определенный вклад в субъективное представление о тембре.

Для того чтобы убедиться в огромном влиянии переходных процессов на субъективное восприятие тембра, нужно прослушать какую-либо фразу духового инструмента, записанную на пленку, и сравнить ее с инверсией (воспроизведением в обратном направлении) той же записи. В обоих случаях спектральный состав остается неизменным. Но в инверсии закономерности строения переходных процессов, характерные для данного духового инструмента оказываются нарушенными, и ... тембр становится неузнаваемым.

Коль скоро переходные процессы так активно влияют на субъективное впечатление от тембра, то научившись управлять этими процессами, духовик получает возможность в какой-то степени управлять и тембром своего инструмента. Таким образом, многообразные приемы атаки, введения, соединения и окончания звуков определяют не только штриховое, но и тембровое многообразие игры духовика.

Эксперименты Е.Салданха и И.Корзо показали, что вибрато вносит довольно существенный вклад в субъективное восприятие тембра. В отличие от атаки, изменения в тембре, вносимые вибрато, определяются не только психологическим фактором. Как показало экспериментальное исследование тембра духовых инструментов, проводившееся нами, в процессе духового вибрато имеют место некоторое общее обогащение тембра, а также "перекачивания" энергии из области одних частот в область других. Эти изменения воспринимаются слушателями тоже, как обогащение тембра. Однако решающий вклад в воспринимаемый

тембр вибрато вносит по психологическим каналам. Как известно, прерывистое раздражение воздействует на наши органы чувств сильнее, чем непрерывное. Именно поэтому вибрато не сколько увеличивает яркость звука. Кроме того, вибрато способно придавать звукам определенную эмоциональную окраску.

В настоящее время исполнители на духовых инструментах, к сожалению, хорошо владеют только одним каким-либо типом вибрато. Мастерское владение различными типами вибрато существенно обогатило бы тембровую палитру духового исполнительства.

Как показал экспериментальный материал, полученный нами в ходе исследования тембровой природы переходных процессов духовых инструментов, в момент объединения звуков *legato* возникает переходный тембр. Последний включает в себя элементы тембров обоих объединяемых *legato* звуков и имеет неустойчивый характер.

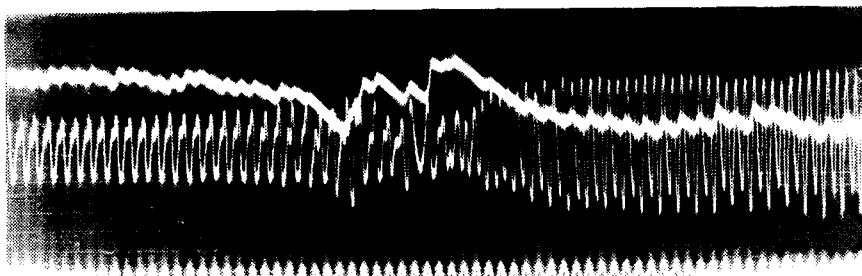


Рис. 18. Осциллограмма тембровых изменений, происходящих во время соединения двух звуков *legato*

Исследования показали, что каждый слигованный интервал обладает своей окраской. Исполнители на духовых инструментах имеют возможность управлять этими красками за счет максимального разнообразия в характере объединения звуков *legato*. *Legato* может соединять звуки толчком или «вливать» один звук в другой, т. е. осуществляться резко или плавно. Яркое впечатление производит плавное скольжение от одного слиганного звука к другому (*portamento*, *glissando*).

Как показали лабораторные измерения, тембр духового инструмента теснейшим образом связан с динамикой. Сильный звук имеет более широкий спектр, в нем ярче выражены высокие обер-

тоны. *Diminuendo* ослабляет в первую очередь высокие гармоники. Эту связь обязательно следует использовать в своей исполнительской практике. Избирая тот или иной динамический нюанс, духовик должен исходить не только из необходимости решить динамическую, но, в известном смысле, и тембровую задачу¹.

При соответствующей тренировке можно добиться достаточно заметных результатов в управлении тембром гобоя и фагота методом изменения глубины захвата трости губами. Звук, полученный при глубоком захвате, имеет большее количество высоких обертонов. В ряде случаев формантная область его спектра при этом несколько сдвигается вверх. Еще более глубокий захват трости сообщает звучанию инструмента своеобразную резкую окраску, напоминающую тембр зурны.

Большое разнообразие в тембровую палитру духовых инструментов может внести аппликатурное варьирование. Например, современная валторна кроме строя F имеет высокий строй B, переключение в который осуществляется специальным квартвентилем. Применение последнего не только облегчает извлечение высоких звуков, но и вносит заметное изменение в тембр инструмента. Еще большие возможности в достижении тембрового многообразия предоставляют исполнителю пятивентильные, двойные и комбинированные валторны. Интересные краски позволяет получить на трубе игра на полуприкрытых вентилях. Особенно часто этот прием используется в джазовом исполнительстве.

Яркие колористические эффекты можно получить, используя дополнительные и вспомогательные аппликатуры на тростниковых инструментах. Особенно «богат» в этом отношении фагот, который, как ни один другой инструмент, располагает большим количеством подобных аппликатур. Каждая энгармоническая аппликатура дает звук той же (или примерно той же) высоты, но несколько иного тембра. Используя энгармонические аппликатуры, можно один и тот же по высоте звук сделать более ярким или глухим, гнусавым, округлым или сдавленным и так далее. Используя энгармонические аппликатуры, можно изменить тембр звука на ходу, т. е. на одном дыхании, без перерыва и пауз.

Интересные колористические эффекты на деревянных инструментах можно получить с помощью флажолетов. Звуки высо-

¹ Особенно заметное воздействие оказывает громкость на тембр духовых инструментов, отличающихся широким динамическим диапазоном. Например, на тромбоне *pp*, *p*, *mf*, *f*, *ff* — это не только разные нюансы, это и совершенно разные тембры.

кой тесситурой на этих инструментах извлекаются комбинированной аппликатурой и дополнительными клапанами. Однако их можно извлекать, используя более простую аппликатуру нижних регистров, за счет одной техники передувания. Получающиеся при этом звуки отличаются своеобразным, несколько обескровленным тембром. Флейтисты достаточно часто используют флажолетную аппликатуру для облегчения исполнения сложных пассажей и получения специфических тембров. С той же целью их можно применять и на других деревянных духовых инструментах. По непонятным причинам большинство наших музыкантов-тростевиков ими пренебрегают. Хочется надеяться, что эта недооценка носит временный характер и уже в ближайшее время флажолеты займут достойное место в арсенале выразительных средств всех исполнителей на деревянных инструментах. Духовые флажолеты могут быть октавными, дуодецимными и двухоктавными. Очень интересные тембры, напоминающие флейтовые флажолеты, можно получить на фаготе, извлекая передуванием звуки от грифов нижней квинты звукоряда. Не меньше интересных флажолетов можно отыскать в аппликатурах гобоя и кларнета. Все эти аппликатуры пока плохо изучены и совершенно не систематизированы. В этой области самые интересные находки еще ждут своих открывателей.

Существенное изменение в тембр медных инструментов вносит сурдина. Трубачи применяют резкие и мягкие сурдины. В нюансе *forte* резкая сурдина сообщает звуку трубы звенящий, пронзительный оттенок, в *piano* — таинственный, сказочный. Мягкая сурдина ("грибок") делает тембр трубы мягким, лирическим. На трубе в джазовом музицировании применяют специфическую сурдину "квакушку", позволяющую получать своеобразные квакающие или мяукающие эффекты. На тромбоне, как и на трубе, применяют различные сурдины, изготовленные из металла, дерева, картона, пластмассы, стекла. В своей совокупности они позволяют получить на тромбоне большое многообразие звуковых красок. Валторнисты реже применяют сурдины, хотя они также способны вносить в тембр валторны существенные изменения. Эффекта засурдиненных звуков валторнисты, как правило, достигают более глубоким введением кисти руки в раструб инструмента ("закрытые звуки"). Одной из разновидностей закрытых звуков является "застопоренный звук", исполняемый сильной подачей дыхания при одновременном предельно глубоком введении руки в раструб инструмента. Застопоренные звуки

характеризуются звенящим, резким, несколько зловещим тембром. Изменяя глубину введения кисти руки в раструб инструмента, валторнист способен существенно воздействовать и на тембр открытых звуков. Своеобразным эффектом является игра на валторне раструбом вверх, дающая сильный, открытый и яркий звук.

На фаготе и гобое сурдина имеет вид платка или обшитого тканью тампона, вводимого в раструб. На этих инструментах звуковая энергия излучается в окружающее пространство не только через раструб, но главным образом через звуковые отверстия. Поэтому сурдина оказывает неравное воздействие на регистры деревянного инструмента. Чем больше открытых отверстий, тем меньшее воздействие оказывает сурдина. Платок или тампон полностью закрывают раструб. Поэтому их нельзя применять при извлечении самых низких звуков. В подобных случаях используют другие сурдины, оставляющие узкий проход в раструбе. Они изготавливаются из узкой трубки камыша, обернутой паралоном, или из тампона, по бокам которого нашиваются узкие продольные полоски фетра. Как правило, гобоисты и фаготисты применяют сурдину только для решения динамических задач. Вместе с тем, как уже говорилось, основное свое воздействие они оказывают на тембр инструмента; срезая высокие обертоны, сурдины делают его более мягким и глухим. О сурдинах для деревянных инструментов писал в своих "Основах оркестровки" Н. Римский-Корсаков. В партитуре "Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии" он требует сурдин у гобоев и фаготов. Подобные же требования содержатся во второй части II симфонии Л. Ревуцкого (в третьей редакции). Думается, современным композиторам также следовало бы заинтересоваться тембровым эффектом этих сурдин. Они способны акварельному звучанию дерева сообщить своеобразную "прикрытость", напоминающую колорит пастели.

Как показывает практика, исполнители на тростниковых духовых инструментах могут весьма эффективно регулировать тембр своего инструмента соответствующим подбором тростей. Особенно большие возможности в этом смысле предоставляются гобоистам и фаготистам, которые могут изготавливать трости, резко отличающиеся друг от друга своими тембровыми характеристиками. Поочередное использование таких тростей позволяет на одном и том же инструменте получить яркий или глухой звук, мясистый, густой или резкий, пустой и зудящий и т.д. В некоторых случаях для расширения диапазона выразительности целесообразно в те-

чение исполнения одного произведения применять две-три трости, обладающие различными тембровыми характеристиками¹.

Значительное влияние на тембр медных инструментов оказывают размеры и формы их мундштуков. Мундштуки с глубокой конической чашкой сообщают тембру мягкость бархатистость; мелкие цилиндрические мундштуки делают его светлым и резким. Широкое устье и широкий канал ножки мундштука делает звук более полным и мягким. Узкое устье и канал придают тембру яркость и резкость. Использование различных мундштуков с общими отвинчивающимися полями позволит исполнителю вносить существенные изменения в тембр звука своего инструмента.

Подобное же влияние на тембр флейты оказывает ее головка, важнейшим конструктивным элементом которой является форма и размеры амбушюрного отверстия и губок. Некоторые флейтисты используют две головки, отличающиеся различными свойствами. Применение двух головок не только содействует овладению крайними регистрами инструмента, но и существенно расширяет тембровую палитру флейты.

Значительное воздействие на тембр кларнета и саксофона оказывает материал и особенности конструкции мундштука. Особенно успешно тембровые возможности мундштуков используют современные саксофонисты, получая звуки различных тембров, в том числе и характерное для некоторых джазовых стилей хриплое звучание.

Интересные колористические эффекты можно получить, используя два или более однородных инструмента, обладающих различными тембровыми свойствами. Тембр духового инструмента во много зависит от формы и размеров звукового канала и раструба, от материала, из которого он изготовлен. Инструменты с узким и длинным звуковым каналом звучат тембристее, но слабее коротких и ширококолензурных инструментов. Небольшой и узкий раструб содействует получению яркого звука, широкий раструб — мягкого, но мощного и насыщенного звука. Яйцеоб-

¹ Следует отметить, что тембровая регулировка тростей во многом зависит от изменений в общепринятых представлениях об оптимальном звучании духового инструмента. Скажем, в послевоенные годы господствовал французский вкус, ориентировавшийся на светлый, яркий, звонкий тембр. В последние десятилетия тембровые представления изменились. Теперь тростевики (в том числе и французы) стремятся так отрегулировать трости, чтобы они давали прикрытый, бархатный звук. Современных гобоистов вряд ли удовлетворит заточка тростей, предлагавшаяся Э.Ротуэлл в 60-х годах. См.: Ротуэлл Э. Техника гобоя. // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М., 1966. — С. 97—111.

разный раструб английского рожка вносит в его тембр специфический носовой оттенок. По-разному звучат стеклянная и металлическая флейты, гобои и английские рожки, изготовленные из черного и красного дерева, кленовые и гrenaдильные фаготы, томпаковые и латунные амбушюрные инструменты и т. д. Тембровый эффект, достигаемый переменной инструмента, уже давно используется кларнетистами. Как известно, музыкальные фразы, требующие певучего тембристого звучания, обычно исполняются на кларнете *in A*. Нетрудно себе представить концертирующего музыканта будущего, исполняющего концертную программу на целом семействе кларнетов (от бас-кларнета и бассетгорна до кларнета *in Es*). Многообразие красок, рассыпаемых виртуозом, несомненно, повысит интерес слушателя к его выступлению.

Концертное выступление духовика на нескольких инструментах — это не только из области фантазии, такая практика входит в жизнь на наших глазах. Выдающийся современный гобоист-концертант Хайнц Холлигер великолепно владеет не только гобоем, но также гобоем д'амур и английским рожком. Московский кларнетист Лев Михайлов в течение одного концерта играл на всех инструментах семейства кларнета и саксофона. Современные концертирующие трубачи могут поочередно играть на трубе *in B*, малой трубе, корнете и флюгельгорне; флейтисты — на обычной, малой, альтовой и продольной флейтах. Гастролировавшая в Украине в 1968 году американская флейтистка Элен Шаффер играла на двух флейтах — золотой и платиновой. По ее словам, тем самым она достигала необходимого ей тембрового разнообразия. Так ли это, или Шаффер преследовала рекламные цели, но идея использования однотипных инструментов с тембровыми различиями весьма перспективна. Позволяя значительно расширить сферу выразительных возможностей духовых инструментов, она с каждым днем привлекает на свою сторону все большее число сторонников¹.

В отличие от поочередной игры, одновременная игра хотя бы на двух духовых инструментах дело будущего. Однако концертирующим духовикам уже сегодня следовало бы подумать о возможностях подобного рода, а конструкторам — позаботиться о создании многоканальных духовых инструментов. Не трудно представить, как обогатились бы возможности духовых инструментов

¹ Эта тенденция особенно четко просматривается в современном исполнительстве на трубе, в котором наблюдается стремление использовать тембровые особенности всех инструментов этого семейства.

при одновременном звучании хотя бы двух каналов¹. Органный пункт, гармонические, полифонические и многие другие возможности открылись бы в этом случае перед духовыми инструментами. Строго говоря, многоканальные духовые инструменты — это тоже не совсем из области будущего. История духового исполнительства знает подобные инструменты. Волынка имеет несколько трубок, которые звучат одновременно. Однако она лишь частично может рассматриваться как духовой инструмент, поэтому о ней говорить не будем. Как свидетельствуют дошедшие до нас изображения, древнегреческий двойной *авлос* (как и древнеримская *тибия*) представлял собой два самостоятельных инструмента со своими тростями, на которых одновременно играл один исполнитель. Два канала (каждый со своими отверстиями) имели далекие предки кларнета — древнеегипетский инструмент *аргуль* и арабский инструмент *зуммара*. В конце XVIII — начале XIX веков в Европе (особенно в Англии) был очень популярен двойной флажолет. Последний представлял собой инструмент типа продольной флейты. Он имел два канала, каждый из которых был снабжен своими отверстиями и клапанами. Выдающийся современный флейтист Д. Гэлзуэй нередко в своих концертных выступлениях демонстрирует одновременную игру на двух небольших блокфлейтах. Знаменитый бельгийский музыкальный мастер Адольф Сакс сконструировал шестивентильный тромбон, имевший семь звуковых каналов со своими раструбами. Приведенные примеры (а их список может быть продолжен) свидетельствует о том, что в принципе одновременная игра на двух духовых инструментах, а также игра на многоканальных инструментах возможна. Внеся определенные конструктивные изменения, можно одновременно играть на двух блокфлейтах, двух гобоях и даже двух кларнетах. Принцип же многоканальности применим как к деревянным, так и к медным инструментам. Многозвучие подобного рода могло бы найти применение, в первую очередь, на концертной эстраде, содействуя сохранению внимания слушателя к инструменту на протяжении всего вечера. Время покажет, сумеют ли исполнители и конструкторы (музыкальные мастера) разработать это направление в расширении выразительных возможностей духовых инструментов.

¹ Современная техника игры позволяет получить многозвучие и на одноканальном духовом инструменте (о нем речь пойдет ниже). Однако это многозвучие особого рода, оно не может заменить одновременное звучание нескольких каналов.

Проблема звуковых красок встает перед учащимся на определенном этапе его профессионального образования, когда основные компоненты исполнительского мастерства уже достаточно прочно им усвоены. Ни в коем случае педагог не должен ограничивать свои усилия лишь объяснением технологической стороны вопроса. Как и во многих других методических проблемах, здесь решающее значение имеет творческий фактор. Лишь в том случае, если педагогу удастся помочь молодому музыканту развить в себе яркое тембровое воображение, если учащийся научится слушать свой инструмент, как живой выразительный язык тембров, он сможет преодолеть “черно-белое” отношение к своему звуку, лишь тогда его инструмент будет звучать “в краске”. Творческая работа над музыкальным произведением в условиях абстрагирования от звуковой реализации невозможна. Играть нужно не абстрактные “ноты”, а звуки, соответствующие художественному контексту. Нота бесцветна, звук имеет конкретную окрашенность. Последняя может быть желательной или нежелательной, соответствовать или не соответствовать... Музыкант-художник постоянно озабочен поисками соответствующего звука.

НОВЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

В первом разделе этой главы мы рассмотрели аспекты проблемы тембрового многообразия музыканта-духовика. Существенную помощь в ее решении способны оказать некоторые новые технические приемы игры на духовых инструментах. О них речь пойдет в последующих разделах настоящей главы.

Двойное staccato. Двойное *staccato* является новым исполнительским приемом лишь для некоторых духовых специальностей. По утверждению немецкого дирижера Г. Шерхена, этим приемом владели уже средневековые трубачи, которые охраняли его, как “цеховую тайну”¹. Двойным *staccato* владел представитель знаменитой духовой династии гобоист Газтано Безоцци. В 1970 году в Париже Ч. Берни слушал его игру и так описывал свои впечатления: “Этот исполнитель обладал многими признаками вкуса и истинно изысканной экспрессией; но я думаю, что он не всегда одинаково безупречен. Он злоупотреблял *двойным языком*” (под-

¹ См.: Гинзбург А. (редактор-составитель). Дирижерское исполнительство. — М., 1975. — С. 252.

черкнуто мною — В.А.)¹. Уже упоминавшийся нами дирижер Г.Шерхен в 1929 г. писал: “Поскольку франкобельгийская гобойная и фаготная школа считает обязательным освоение двойного и тройного языка, что гарантирует духовикам большие преимущества и особенную легкость, следует, несмотря на все возражения, требовать того же и от остальных наших духовиков”².

Таким образом, трубачи (также, как и флейтисты) владеют этим исполнительским приемом с давних времен. То же можно сказать о гобоистах и фаготистах. Однако последние по непонятным причинам в дальнейшем забыли двойное *staccato*, и им пришлось почти в наше время открывать для себя его вновь. Сравнительно совсем еще недавно господствовало убеждение (поддержанное крупными авторитетами), что двойное *staccato* не доступно исполнителям на тростевых инструментах, а если и доступно, то качество получаемого штриха никудашное (“фальшивое *staccato*”), что двойное *staccato* не совместимо с природой тростевых инструментов, что оно портит звук, нарушает ритм, разрушает простое *staccato* и т. д.³. И только в последние десятилетия XX века с подобным предубеждением было окончательно покончено. Уже сегодня отсутствие двойного *staccato* в арсенале технических средств фаготиста или гобоиста расценивается, как профессиональная неполноценность.

По-настоящему впервые с двойным *staccato* столкнулись лишь кларнетисты. Сравнительно крупный мундштук кларнета осложняет ту артикуляционную работу языка, какая необходима для получения двойного *staccato*. Поэтому овладеть этим техническим приемом на кларнете сложнее, чем на других духовых инструментах. Долгое время существовала почти всеобщая убежденность в том, что на этом инструменте вообще невозможно овладеть двойным *staccato*. Однако практика многих современных кларнетистов опровергает это ошибочное мнение. Она свидетельствует о том, что двойное *staccato* на кларнете способно звучать не хуже, чем на других духовых инструментах. Украинским педагогам-кларнетистам

¹ Берни Чарльз. Музыкальные путешествия. Дневник путешествия 1770 г. по Франции и Италии. — Л., 1961. — С. 28.

² Цит. по кн.: Дирижерское исполнительство. — М., 1975. — С. 243.

³ Еще в 1952 году известная английская гобоистка, профессор Э.Ротуэлл в своей книге “Техника гобоя” высказывает недоверие к возможностям двойного *staccato*. По ее мнению, проблему беглости языка нужно решать за счет развития одинарного *staccato* (См.: Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. II. — М., 1966. — С. 91).

нужно срочно позаботиться о соответствующей методике. Наши выпускники классов кларнета должны в совершенстве владеть этим ярким средством художественной выразительности.

Беглость простого *staccato* существенно ограничена. Даже у виртуозов “потолок” простого *staccato* редко поднимается выше шестнадцатых в темпе *Allegro*. Особая сложность возникает в том случае, когда этим штрихом нужно исполнять большие отрывки произведения (например, финал “Венгерской фантазии” для фагота Вебера). Сталкиваясь с недостижимыми для простого *staccato* темпами, духовики в прошлом заменяли его другими, более “скоростными” штрихами (чаще всего штрихом два *legato* — два *staccato*). Но это был компромисс, который не мог полностью удовлетворить. Нужно было искать какие-то другие пути.

С некоторых пор духовики стали замечать, что те перерывы потока воздуха, какие необходимы для возникновения *staccato*, можно осуществлять не только передней частью языка, но и его спинкой. Сочетание этих двух способов дало поразительные результаты. Скорость *staccato* возросла, по крайней мере, вдвое и стала практически неограниченной (лишь бы пальцы успели). Двойное *staccato* можно без всяких преувеличений назвать великим открытием духового исполнительства. Оно совершило подлинный переворот в представлениях о технических возможностях этих инструментов.

В основе двойного *staccato* лежит комбинированная атака звука, сочетающая основную и вспомогательную атаки. Основная атака прерывает воздушную струю, посылаемую в инструмент, движением передней части языка, вспомогательная — прикосновением задней спинки языка к небу. Движения языка при этом очень похожи на те, какие он совершает, поочередно произнося слоги *тукутукутуку...* В простом *staccato* язык одним движением (*ту*) извлекает один звук. В двойном *staccato* язык одним сложным движением (*туку*) извлекает два звука. В этом кроется секрет его беглости¹.

¹ По характеру своего звучания двойное *staccato* несколько приближается к смычковому штриху *sautille*. *Sautille* принадлежит к группе “прыгающих” штрихов. Он исполняется быстрыми и мелкими движениями смычка, попеременно меняющим направление. Смычок в быстром темпе начинает отскакивать от струн, создавая характерное звучание этого штриха. Совпадает и сфера применения этих штрихов. Подобно *sautille* двойное *staccato* очень часто используется в виртуозной литературе, требующей предельно быстрых темпов.

Приступать к изучению двойного *staccato* учащийся должен лишь после того, как сформируется его аппарат, и он овладеет основными элементами исполнительского мастерства. В частности, к этому времени он должен достаточно свободно владеть простым *staccato*.

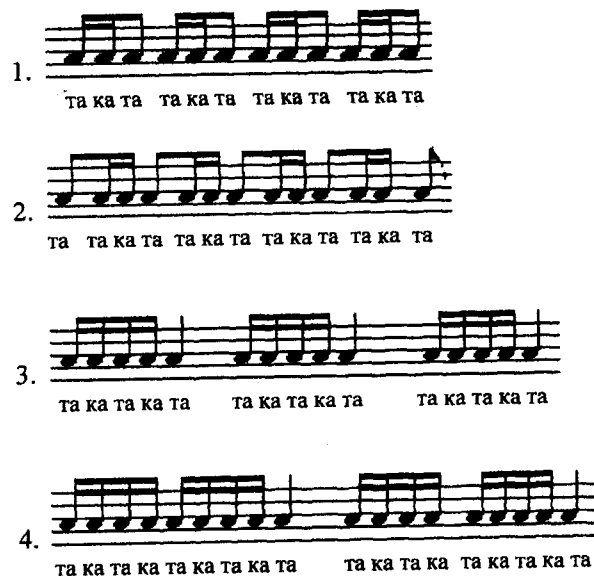
Стихия двойного *staccato* — быстрое движение. Однако начинать изучение этого технического приема следует в медленных темпах. Первые упражнения строятся на отдельных нотах среднего регистра:

Пример 42.



Затем предлагаются более подвижные упражнения:

Пример 43.



Последующие упражнения охватывают звуки различной высоты:

Пример 44.



Сложность упражнений последовательно нарастает. Звуко-высотный диапазон постепенно расширяется в обе стороны от среднего регистра, охватывая в конечном счете весь звукоряд инструмента. На первых порах следует стремиться к тому, чтобы в артикуляционном отношении двойное *staccato* приближалось к штриху *portato*. Цезуры между звуками должны отсутствовать, дыхание посылаться в инструмент непрерывной струей без запинок и затычек, возникающих вследствие неточной работы языка.

На первый взгляд, комбинированная атака двойного *staccato* представляется совсем не сложной: *m — k — m — k...* (что может быть проще?). Однако в этой популярной методической формуле содержится лишь общая схема движений языка. Расстояние от схемы до истинной техники комбинированной атаки немалое. Преодолевается оно систематическим, целенаправленным трудом. В отличие от флейты и медных инструментов, основная атака на тростниковых инструментах, осуществляемая прикосновением языка к самому звуковозбудителю (трости), характеризуется большой четкостью и даже резкостью. Это обстоятельство существенно осложняет проблему выравнивания основной и вспомогательной атак. В целях выравнивания тростевика стараются ту произносить мягче, а ку как можно более четко и даже выделяют его акцентом; изменяют порядок слогов (сначала *тукутукутуку*,

потом кутукутукуту); отдельно упражняются в слабом слоге ку, пока он не станет таким же четким, как и слог ту. Не меньшего труда стоит выравнивание стационарных частей двойного *staccato*. Различия в длительности ту и ку сообщает ему очень неприятный прихрамывающий оттенок.

Как правило, изучение двойного *staccato* начинают на материале гамм. В дальнейшем сферу его использования обязательно следует расширить. В конечном счете оно должно охватывать весь изучаемый технический материал: хроматические гаммы, трезвучия и септаккорды (со всеми вариантами), ломанные секунды, терции и октавы, специально подобранные упражнения, этюды и художественные произведения. Двойному *staccato* должны быть подвластны как четные, так и нечетные ритмы. В четных ритмах придерживаются следующей последовательности чередования основной и вспомогательной атак: *ткткткт*. Некоторые пассажи, начало которых приходится на затакт, целесообразно начинать вспомогательной атакой. Такое начало позволяет подчеркнуть более четкой основной атакой сильные доли такта:

Пример 45. Л. Бетховен. «Леонора № 3»



Триольные ритмы можно исполнять следующими тремя способами: *ткткткт*; *тктткт*; *ткткткт*. Первые два способа, сочетающие простое и двойное *staccato*, называют тройным *staccato*. Преимущество тройного *staccato* заключается в естественном подчеркивании сильных долей ритма основной атаккой. Этот вариант отлично звучит и в не очень быстрых темпах. К его недостатку следует отнести некоторую склонность к аритмии (сочетание двойной и простой атак может нарушить ровность внутри триолей). В очень быстрых темпах возможности использования тройного *staccato* ограничены. В подобных случаях лучше использовать двойное *staccato*. Легкие акценты на слоге ку позволяют достичь абсолютной равномерности пульсации триолей.

Квинтоли обычно исполняют двояким способом: *тктктт*, *тктткт* и *тктктт*, *тктткт*. Преимущества и недостатки этих вариантов аналогичны вышеизложенным. Четные пунктирные ритмы обычно исполняются следующим образом:

Пример 46.



В нечетных пунктирных ритмах возможны те же варианты, что и в триолях.

Молодой музыкант должен научиться четко исполнять двойным *staccato* пассажи и технические эпизоды в различных нюансах, регистрах, темпах, уметь постепенно замедлять и ускорять темп.

Немалую сложность представляет сочетание двойного *staccato* с *legato* и простым *staccato*. С подобными сочетаниями современный духовик сталкивается на каждом шагу.

В смешанном штрихе «два *legato* - два двойных *staccato*» очень трудно сохранить ритмическую точность: ускоряются либо *легатная*, либо *стаккатная* части штриха. Выровнять этот штрих позволяют только время и систематические упражнения.

С сочетанием простого и двойного *staccato* музыкант сталкивается не только при исполнении нечетных ритмов. Нередко ему приходится исполнять виртуозные стаккатные пассажи свободно-го темпа, которые начинаются медленно, а заканчиваются очень быстро.

Пример 47. Н. Черепнин. Эскиз для фагота с фортепиано



Яркость и блеск исполнения подобных пассажей в большой степени зависит от того, насколько незаметным окажется переход от простого к двойному *staccato*. Существует немало упражнений для отработки незаметной их «стыковки». Работая над ними, учащийся должен стремиться к тому, чтобы различия между простым и двойным *staccato* постепенно исчезали, а в зоне «стыковки» не возникали заметные «рубцы».

Овладевая техникой двойного языка, учащийся должен позаботиться о том, чтобы его арсенал исполнительских средств располагал всеми разновидностями двойного *staccato*. Его модификации, как и в простом *staccato*, простираются от *staccatissimo* до *portato*. Правда, быстрые темпы, в которых используется двойное *staccato*, не позволяют проявиться всем характерным чертам этих модификаций с такой полнотой, с какой они проявляются в простом *staccato*.

Даже в том случае, если духовик полностью овладеет техникой двойного *staccato*, он периодически должен возвращаться к медленным темпам. Не случайно именно в медленном темпе проверяется качество двойного *staccato*. В этом темпе отбатывается четкость штриха, в частности синхронность движений пальцев и языка, имеющая огромное значение в технике двойного *staccato*.

Некоторые учащиеся, овладев двойным, совершенно прекращают упражняться в простом *staccato*. “Заброшенный” штрих хиреет и теряет всякую способность к подвижности. В стаккатной технике музыканта образуется “мертвая зона”. Стаккатные пассажи в определенных темпах он не может исполнить ни простым *staccato* (для него этот темп слишком быстр), ни двойным (для него этот темп слишком медленен). Вот почему параллельно с двойным обязательно нужно развивать и простое *staccato*, с тем чтобы скоростной потолок последнего был как можно более высоким. В таком случае “темповые зоны” двойного и простого *staccato* будут с запасом перекрывать друг друга, стаккатной технике исполнителя не будут страшны “переходные” темпы. В пользу необходимости работы над простым *staccato* свидетельствует и тот факт, что этот штрих обладает своим неповторимым своеобразием. Полностью его заменить (особенно в умеренно быстрых темпах) двойное *staccato* не может.

Некоторые исполнители на тростевых инструментах применяют технический прием, в чем-то близкий двойному *staccato*. Они совершают быстрые тремолирующие движения языка по кончику трости (сверху вниз или слева направо). Возникающий при этом звуковой эффект напоминает очень быстрое двойное *staccato* (типа дробы) или тремоло. Этот прием возможен и на медных инструментах. Вертикальное тремолование языка помогает овладеть техникой двойного *staccato* в тех случаях, когда обычная работа языка (*тк-тк...*) не дает положительных результатов.

Особую группу образуют так называемые характерные, или колоритные исполнительские приемы. Весьма различные по характеру звучания и способу исполнения, они по своим выразительным возможностям приближаются к штрихам (многие исполнители так их и называют — “колоритные штрихи”). Основа их выразительности действительно заключается в колоритном эффекте, который становится главным элементом музыкальной интонации.

Glissando (от итал. *glissando* — скользить) — способ последовательного заполнения интервала путем непрерывного скольжения по промежуточным звукам. В нотной записи обозначается прямой или волнистой линией, идущей через нотный стан, на которой иногда помещают надпись *gliss.*

Пример 48. Э. Тамберг. Концерт для трубы с оркестром, ч.3



Иногда применяется другое обозначение — пассаж выписывается нотами, над ним ставится лига и надпись *gliss.*

Пример 49. Дж. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз



Скольжение может осуществляться как в верхнем (при восходящем интервале), так и в нижнем (при нисходящем интервале) направлениях. Могут обозначаться обе ноты, соединяемые *glissando* или только конечная. В последнем случае исполнитель произвольно избирает высоту начала скольжения. В джазовом музицировании (элементы которого нередко включаются в современные классические произведения) встречаются различные варианты *glissando*. Из них наиболее распространены *fell of*, *flip* и *doit*.

Fell of — это *glissando* от ноты вниз без указания, к какой ноте следует прийти. Короткий *fell of* обозначается так:

Пример 50.



Длинный — словами *long fell of* или длинной волнистой линией.

Flip исполняется следующим образом: после первой обозначенной ноты исполняется *legato* вспомогательный звук на секунду выше, вновь основной и *glissando* вниз до второй ноты:

Пример 51.



Doit — это *glissando* вверх после обозначенной ноты без указания конечной:

Пример 52.



Проще, чем на других инструментах, *glissando* получается на кулисном тромбоне. Для этого необходимо плавное скольжение кулисы и соответствующее плавное изменение тесситурной настройки звукообразующего аппарата (в первую очередь губного). На трубе *glissando* достигается губами при неполном нажатии педаль вентильного механизма. На кларнете *glissando* лучше всего получается в верхнем регистре, хуже — в среднем и совсем плохо — в нижнем. Для исполнения восходящего *glissando* кларнетист постепенно сдвигает пальцы со звуковых отверстий вверх. Последовательно открывающиеся отверстия в сочетании с плавным нарастанием усилий губ и дают на нем *glissando*. На других деревянных инструментах получить *glissando* значительно сложнее. Однако и у этих инструментов существуют небольшие отрезки звукоряда, где, как и на кларнете, *glissando* достижимо.

Portamento (от итал. *portale* — переносить) представляет собой способ соединения звуков с помощью легкого замедленного интонационного скольжения. По характеру звучания *portamento* приближается к укороченному *glissando*. *Portamento* доступно всем духовым инструментам, практически во всех регистрах. В отличие от *glissando*, которое всегда обозначается композитором,

portamento часто представляется на усмотрение исполнителя. В тех случаях, когда *portamento* предписывается автором, его обозначают прямой или волнистой линией, над которой пишут слово *glissando* или сокращенно *gliss*.

Пример 53. Д. Смирнов. Соната для фагота с ф-но

Cadenza



Яркое впечатление производит плавное повышение или понижение звука с последующим возвращением его в исходное положение. В нотном тексте оно иногда обозначается знаком \cup или \cap . Второй вариант широко распространен в джазовом исполнительстве и называется *bend*. Джазовый прием *smear* представляют собой короткое восходящее *glissando* к ноте. Звук начинается ниже обозначенного в нотах (за счет расслабления губ), а затем, плавно скользя, достигает нужной высоты.

Frullato (от итал. *frullare* — вращаться) возникает вследствие частого периодического прерывания дыхания, посылаемого в инструмент. По звучанию оно приближается к тремоло струнных.

Существует два типа *frullato*: языковое и горловое. Для того чтобы воспроизвести языковое *frullato*, духовик должен, сообщив языку упругое состояние и приблизив его кончик к небу, как бы произнести звуки *trrrrrrrrr*... Воздух, стремясь пробиться, будет отклонять кончик языка от неба, и благодаря упругости он будет стремиться вернуться в исходное положение. Вследствие взаимодействия этих двух сил воздух будет периодически прерываться, создавая тремолирующий эффект. В основе горлового *frullato* лежат колебания мягкого небного язычка, напоминающие те, какие возникают во время полоскания горла.

Каждое из двух типов *frullato* отличается своей неповторимой самобытностью. Языковое — несколько хриплое и грубоватое, горловое — более мягкое. Исполнитель на духовом инструменте должен овладеть обоими типами *frullato*, с тем чтобы использовать то или иное из них в зависимости от содержания и характера исполняемого произведения.

Несмотря на кажущуюся простоту технологической схемы, реализовать *frullato* в живом звучании далеко не просто. Как правило, приходится немало искать и экспериментировать, прежде чем удастся "поймать" правильные игровые ощущения. Начинать

постижение техники *frullato* следует с выдержанных звуков среднего регистра. По мере совершенствования навыка звуковысотный диапазон использования *frullato* расширяется в обоих направлениях. Труднее всего исполнять *frullato* в верхнем регистре. В этом случае для облегчения задачи сначала точно извлекают звук и только после этого начинают тремолирование.

Frullato может извлекаться с помощью атаки звука языком и без него. Существенным изменениям может подвергаться характер атаки и окончания звуков, динамика и продолжительность стационарной части. Эти и многие другие варианты, изменяя характер *frullato*, существенно расширяют сферу его выразительных возможностей.

В нотном тексте этот прием обозначается словами *frullato*, *Flatterzunge*, иногда сокращенно *Flat.*, или нотой с трижды перечеркнутым штилем.

Пример 54. В. Артёмов. Речитация 5 для фагота соло



Б. Мартину. Сонатина для трубы и ф-но

[Allegro moderato]



Субтон применяется, главным образом в эстрадном музицировании на саксофоне и кларнете. Обозначается в нотной записи словами *sub-tone*. Используется на расслабленных губах с помощью объема воздуха, находящегося в полости рта, за губами и щеками. Возникающий мягкий приглушенный звук с легкой примесью шума выдыхаемого воздуха, создает образ расслабленной интимности.

Языковая сурдина. Прием используется на тростниковых инструментах и заключается в следующем. Во время игры музыкант прикрывает трость снизу языком. Для того чтобы звук не прерывался, подача дыхания в инструмент усиливается. Прикосновение языка к трости делает звук более глухим и несколько понижает его интонацию.

Эффект зурны возможен на гобое и фаготе. Достигается за счет глубокой подачи трости в полость рта, когда губы уже не имеют непосредственного контакта с колеблющимися частями пластинок трости. Получающийся при этом звук отличается остро характерным, открытым и несколько резким тембром. Уместное умеренное его применение способно произвести достаточно яркий и художественно оправданный эффект.

Большой колоритной самобытностью отличается звучание тростевого инструмента, получаемое с помощью легкого прикосновения зубов к верхней или нижней пластинке трости.

В музыке современного авангарда используется звучание трости (в нотах обозначается знаком ▲), а также *glissando* звучащей трости (обозначается знаком уменьшить ▲~), базинг на мундштуках медных инструментов¹ и другие необычные эффекты.

Многозвучие. Одним из крупнейших открытий в области выразительных возможностей духовых инструментов является духовое многозвучие. Последнее обычно связывают с именем Бруно Бартолоцци, опубликовавшим в 1967 году книгу "Новые звучания на деревянных духовых инструментах"². Однако этот исполнительский прием использовался некоторыми духовиками уже с давних пор. Французский валторнист Эжен Вивье, о котором упоминает в своем письме от 1842 года Г. Берлиоз, умел извлекать на инструменте сразу несколько звуков различной высоты³. Подобной техникой владели и другие исполнители на духовых инструментах. Тот же Берлиоз пишет о тромбонисте штутгартского оркестра: "Господин Шраде в одной фантазии, исполнявшейся им публично в Штутгарте, к общему изумлению, взял на фермато сразу четыре ноты си-бемольного доминантсептаккорда, расположенные следующим образом: ми-бемоль, ля, до, фа. Дело акустиков дать объяснение этому новому феномену резонанса внутри звучащей трубы, а музыкантам — хорошо его изучить и воспользоваться им, когда предоставится случай"⁴. Еще раньше, в 1815 году, К.-М. Вебер написал концертину для валторны с оркестром, требующее от исполнителя игры аккордами:

¹ Звуки, извлекаемые без инструмента на одном мундштуке.

² Bartolozzi B. New sound for woodwind. — London, 1967.

³ См.: Берлиоз Г. Мемуары. — М., 1967. — С. 348.

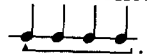
⁴ Берлиоз Г. Мемуары. — С. 348, 349..

Пример 55.



Эти факты свидетельствуют о том, что техника многозвучия была известна духовикам того времени. В дальнейшем она не получила развития и была забыта, а сегодня открывается вновь. Как гласит поговорка, нередко новое — это хорошо забытое старое. Сегодня возрождение былых концертных традиций побуждают духовиков искать новые выразительные средства. Это и привело к повторному “окрытию” многозвучия, которое в настоящее время рассматривается как одно из наиболее перспективных новых направлений развития выразительных возможностей духовых инструментов. Многозвучие становится все более популярным и у композиторов, и у музыкантов. Оно входит в арсенал обязательных исполнительских средств современного музыканта-духовика.

Существуют различные виды и способы получения многозвучия на духовых инструментах. В наиболее простом своем виде оно представлено в так называемом “эффекте волынки”, который можно получить на гобое и фаготе. Рядом с тростью инструмента исполнитель помещает на губах еще одну трость. Посылая воздух, он заставляет одновременно звучать и инструмент и трость, которая играет роль волыночного бурдона. Наилучшие результаты получаются при тесном расположении обоих голосов. В нотном тексте волыночный эффект обозначается таким образом:



Интересные многозвучные эффекты можно получить за счет одновременного звучания инструмента и голоса музыканта. Голосовые складки (связки) могут колебаться в двух условиях: 1) когда весь воздух из полости рта попадает через мундштук или трость в инструмент; 2) когда часть воздуха выходит через узкое отверстие в углу рта наружу (музыкант при этом несколько отодвигает голову в сторону). Во втором случае звучание голоса ощущается больше. Звуки, исполняемые первым способом, обозначаются знаком \odot ; звуки, исполняемые вторым способом — знаком \circ . Сочетая игру с пением, можно исполнять различные интервалы: унисоны, квинты, октавы и другие. Начинать исполнение интервалов лучше с унисонов, а затем уже тренировать другие интервалы. Вначале нужно отдельно извлечь звук на ин-

струменте, потом голосом. Затем на фоне выдержанного звука инструмента на 1–2 секунды подключается голос. В результате тренировки становятся возможными одновременное начало обоих звуков, различные комбинации звука инструмента и голоса. Когда голос и инструмент образуют секунды, возникает интересный звук, похожий на *frullato*.

Сочетание звука инструмента и голоса может в определенных условиях создавать аккорд. Последний возникает за счет появления третьего, так называемого *разностного* тона. Когда одновременно звучат два достаточно громких звука, они могут порождать еще два звука. Частота одного из них равна сумме частот двух исходных звуков, поэтому он называется *суммарным*: частота другого звука (разностного) равна разности частот исходных звуков. Например, при частоте двух исходных тонов 500 и 600 Гц и достаточной их громкости ухо услышит третий разностный звук частотой 100 Гц ($600 - 500 = 100$). Суммарный звук плохо воспринимается слухом, а разностный может прослушиваться хорошо. В смычковом исполнительстве разностные звуки открыл Д.Тартини (“третьи звуки Тартини”). Некоторые скрипачи употребляют их для точной настройки интервалов: “Если вы не слышите баса, — говорил своим ученикам Тартини, — значит ваши терции или сексты несовершенны по интонации”¹.

На технику многозвучия с разностными тонами рассчитаны аккорды в упоминавшемся уже концертино Вебера для валторны с оркестром. Вот как ее описывает В.Буяновский: “Извлекая один звук на валторне, исполнитель поет голосом другой, и если ему удастся получить точный интервал между этими двумя тонами равный терции, квинте или какому-либо другому интервалу, но обязательно входящему в натуральный звукоряд, то слышится звучание целого аккорда”².

На деревянных духовых инструментах можно получить многозвучие без помощи голосовых складок. Обычный звук духового инструмента состоит из основного тона и обертонов, которые в нашем восприятии сливаются в один звук сложного тембра. Определенная настройка звукообразующего аппарата (в первую очередь соответствующая работа губ и дыхания) или применение специальной аппликации позволяет извлекать на одном духовом инструменте сразу несколько звуков. В образованном аккорде можно сосчитать количество голосов и даже записать их высоту.

¹ См.: Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. — М., 1969. — С. 162.

² Буяновский В. Валторна. — М., 1971. — С. 34.

Акустический феномен многозвучия на одностовольном духовом инструменте трудно объяснить с позиции традиционной акустики. Можно предположить, что этот эффект возникает вследствие неточного деления звуковой волны в канале инструмента. Во время октавного передувания звуковая волна делится на половину и возникает звук на октаву выше исходного. Если во время передувания губы окажутся в промежуточном состоянии (оторвутся от исходного положения и не достигнут завершающего), может возникнуть звук, похожий на хриплый кикс. Прислушавшись к этому звуку, можно убедиться в том, что он состоит из нескольких звуков, воспринимаемых нашим слухом раздельно. Такой же результат достигается применением специально подобранных аппликатур. Открывая октавное отверстие, расположение которого на канале ствола точно рассчитано, можно получить звук октавой выше исходного. Если же октавное отверстие сдвинуто со своего акустически оправданного места, его открывание способно привести к другим результатам. Несовпадение отверстия с узлами стоячей волны может, как и неточное передувание, привести к ослаблению некоторых обертонов к резкому усилению других. Последние становятся раздельно слышными и образуют аккорд.

Аккорды, получаемые описанным способом, могут иметь различные окраску и характер звучания. Бартолоцци различает три группы аккордов: однородные, резкие и аккорды с примесью разностных (по терминологии Бартолоцци, дифференциальных) тонов. Однородные аккорды могут включать в себя от 4 до 6 звуков. Все они имеют приблизительно одинаковую громкость и окраску.

В основе резких аккордов лежат два звука, образующие интервал, приближающийся к полутону. Эти звуки вместе со своими обертонами, вступают в жесткое взаимодействие друг с другом, создающее остро диссонирующий резкий аккорд. Диссонансы могут порождать биения, еще больше раздражающие слух. Этот феномен Бартолоцци обозначил термином "изломанный звук" (в нотах он обозначается знаком ■).

В некоторых случаях могут возникать сложные аккорды, включающие в себя и изломанные, и разностные звуки, и гармоника.

Однородные аккорды в тихих нюансах звучат мягко, округло, очень колоритно и своеобразно. Изломанные аккорды в громких нюансах звучат необыкновенно резко и напряженно. В терпких произведениях экспрессионистского направления они

незаменимы. Смешанные аккорды хороши во всех нюансах. Будучи уместно употребленными, они способны создавать очень тонкие колористические эффекты.

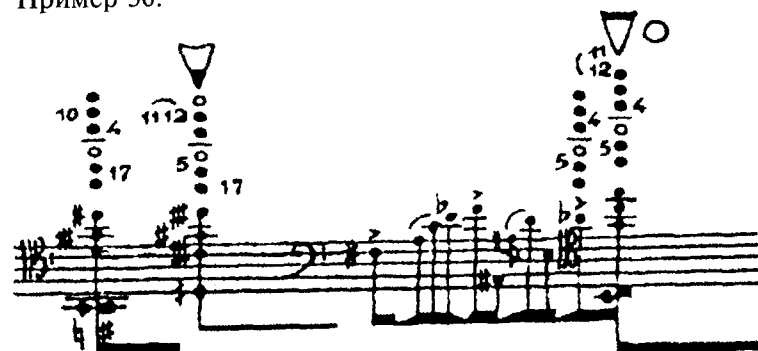
Уже один удачно примененный аккорд благодаря острой самобытности своего звучания способен производить яркое впечатление. Еще большей выразительностью обладают последования аккордов, огромные фонические ресурсы которых предоставляют сонорной технике композиции неограниченные возможности.

Деревянные инструменты обладают бесчисленным количеством аппликатурных комбинаций. Некоторые из них дают только один звук (Бартолоцци называет их одновалентными). Другие — только аккорд (тоже одновалентные). Многие аппликатуры способны давать как один звук, так и аккорды (по терминологии Бартолоцци — многовалентные аппликатуры). Некоторые аппликатуры позволяют с помощью изменений в работе губ и дыхания получать три различных аккорда.

Исполнитель имеет возможность осуществлять самые различные сочетания аккордов с простыми звуками. Например, может взять основной звук, затем, не меняя аппликатуры, последовательно извлечь три различных аккорда и завершить комбинацию одиночным передуванием в среднюю или верхнюю гармонику последнего аккорда.

Композитор, желая получить аккорд, обозначает в нотном тексте количество и высоту звуков его составляющих. Над аккордом помещается аппликатура и условные знаки, определяющие работу губ и дыхания.

Пример 56.



При этом используются следующие условные обозначения¹.

Давление губ.

- — ослабление напряжения губ.
- ◐ — слегка ослабленное напряжение губ.
- ◑ — очень ослабленное напряжение губ.
- — усиленное напряжение губ.
- ◐ — слегка усиленное напряжение губ.
- — очень усиленное напряжение губ.

Давление воздушного столба (струи дыхания).

- N.Pr. — нормальное давление воздуха.
- M.Pr. — большое давление воздуха.
- P.Pr. — малое давление воздуха.
- A.Pr. — увеличивая давление воздуха.
- D.Pr. — уменьшая давление воздуха.

Положение губ на трости.

- ▮ — нормальное положение.
- ▮ — ближе или дальше от конца трости.
- ▮ — ближе или дальше от основания трости.

▮ — знак указывает на то, что инструмент должен быть наклонен вниз с таким расчетом, чтобы нижняя губа могла сильно нажимать на трость. Этот способ особенно употребителен на кларнете.

При игре на флейте, на различную степень открытия губной щели указывают следующие знаки.

- — губы с большим отверстием (как для нижнего регистра).
- ◻ — губы с очень широким отверстием и полностью расслаблены.
- ◐ — губы с умеренным отверстием (как при игре в среднем регистре).
- — губы с маленьким отверстием (как при игре в высоком регистре).
- — губы с очень маленьким отверстием (как при игре в самом высоком регистре).

Знак N предписывает возвращение к обычной игре.

Микроинтервалы (микрохроматика). Многие европейские музыканты мечтали об использовании выразительных возможностей интервалов менее полутона. "Треть тона постучалась к нам в дверь, — писал Ф.Бузони, — а мы отказываемся ее слушать"².

¹ Эти обозначения, разработанные Бартолоцци, используются многими современными композиторами.

² Busoni F. Entwurf einer neuen Aesthetik den Tonkunst. — Triest, 1907.

Возможности микрохроматики использовали в своих сочинениях Р.Штайн, Г.Маер, А.Хаба, Ч.Айвс и другие композиторы. В своей книге "Учение о гармонии" А.Шенберг в 1911 г. писал: "Усилия писать музыку с использованием одной трети или четверти тона, предпринимаемые во многих странах, будут наталкиваться на препятствия до тех пор, пока инструменты не станут способны исполнять подобную музыку"¹.



Современная техника игры на духовых инструментах предоставляет такую возможность. На них можно получать $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ тона и меньшие интервалы. Хроматическая последовательность четвертонов может быть достигнута на всем диапазоне духовых инструментов с помощью применения соответствующих аппликатур и некоторой интонационной корректировки губами. Многие произведения современных композиторов рассчитаны на микрохроматические возможности духовых инструментов. Как правило, в них применяются следующие графические обозначения:

- ♯ или ↑ — повышение на $\frac{1}{4}$ тона;
- ♯♯ или ↑↑ — повышение на $\frac{3}{4}$ тона;
- ♭ или ↓ — понижение на $\frac{1}{4}$ тона;
- ♭♭ или ↓↓ или ♭ — понижение на $\frac{3}{4}$ тона;
- ↑↑ или ♯♯ — звучит на микротон выше;
- ↓↓ или ♭♭ — звучит на микротон ниже.

Вибрато и трели. В произведениях современных композиторов наряду с традиционными применяются новые виды вибрато и трелей, а также новые способы их графического обозначения. Так, различные виды управляемого вибрато обозначаются следующим образом:

- — — — — без вибрато
- ~~~~~ медленное вибрато
- ~~~~~ нормальное вибрато
- ~~~~~ вибратиссимо
- ~~~~~ прогрессивное вибрато
- ~~~~~ замедляющееся вибрато
- ~~~~~ вибрато начинается не сразу.

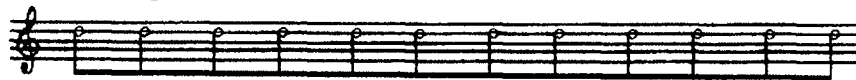
¹ Schönberg A. Harmonienlehre. — Wien, 1911.

Некоторые авторы предписывают исполнителю применять два типа вибрато — динамическое и высотное. Первый тип обозначается плавной волнистой линией , второй угловатой волнистой . Отдельные современные композиторы не только определяют, какой тип вибрато им необходим, но и указывают, в каком диапазоне должны совершаться колебания. Так, В.Шалонек в своих монологах для гобоя *solo* предписывает вибрировать в диапазоне $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$ тона.

В игре на медных инструментах очень яркое впечатление производит губная трель, исполняемая без помощи вентильного механизма. В том случае, если композитору необходима именно губная трель, он обозначает это соответствующим указанием (чаще всего английскими словами *lip trill* над волнистой линией).

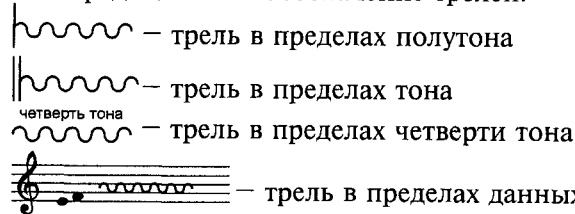
Фактической разновидностью вибрато является прием *сморцато* (от итальянского *smorzato* — заглушайте). Этот прием, впервые описанный в литературе Бартолоцци, достигается колебаниями нижней челюсти. Усилия челюсти через губы передаются трости, которая периодически сжимаясь и ослабляясь, порождает крупные колебания громкости звука. В нотной графике *сморцато* обозначается следующим образом:


Пример 57.



Сморцато может сочетаться с тембровой трансформацией звука при каждом толчке (за счет применения энгармонических аппликатур), а также в аккордах. Близким к *сморцато* является прием *осцилляция* (от латин. *oscillo* — колеблюсь). *Осцилляция* достигается медленными колебаниями губ, приводящими к периодическим изменениям высоты звука (выше и ниже номинальной) в пределах от $\frac{1}{4}$ тона до $\frac{1}{2}$ тона.

В современной нотной графике наряду с обычным применяется и нетрадиционное обозначение трелей:



 — исполнять данные звуки *legato* очень быстро (разновидность расширенной трели).

На деревянных инструментах существуют также трели, на фоне которых можно другими пальцами исполнять несложную фразу. Педальная трель возможна тогда, когда пальцовка всех звуков фразы позволяет поддерживать трель. Клапаны и отверстия трели должны быть такими, чтобы трель прослушивалась во всех звуках фразы. Если на фоне педальной трели вместо фразы исполнить вторую трель, возникает очень интересный эффект — двойная трель.

Кроме педальных и двойных на деревянных духовых инструментах можно извлекать и аккордовые трели. Трель достигается быстрыми открываниями или закрываниями одного или нескольких отверстий (клапанов). Во время трели один или несколько звуков аккорда остаются неизменными, а остальные трелируют.

В современном эстрадном музицировании часто употребляется *шейк* (от англ. *shake* — трясти, встряхивать). Шейк представляет собой вибрато, подобное трели (а иногда трель). Саксофонисты и кларнетисты исполняют его двумя способами: за счет крупных колебаний челюсти или в виде медленной трели (тремоло). Большинство исполнителей использует тремоло в интервале малой терции вверх.

Многие эстрадные трубачи исполняют шейк в виде губной трели, которая за счет сужения ротовой полости постепенно переходит в более тесный интервал с неопределенным верхним звуком.




Некоторые музыканты исполняют шейк за счет сильных колебаний инструмента руками.

Шумовые средства выразительности. В современных произведениях для духовых инструментов очень часто используются шумовые эффекты самого различного характера.

Слапы, или *слэпы* (от англ. *slap* — шлепок) в нотном тексте обозначается знаком + или сокращенными словами *pizz.*, *slp.* Исполняются шелканием языка об альвеолы с одновременным нажатием пальцами на клапаны и отверстия, как при обычной игре.

Удары пальцами по клапанам без вдувания воздуха в инструмент обозначаются разными знаками: x, +, ♦ и другими.


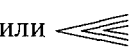

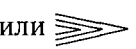


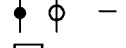


В некоторых сочинениях применяются хлопки открытой ладонью руки по мундштуку медного инструмента (такой прием использовал Р.Щедрин в «Озорных частушках»), такие же хлоп-

ки по раструбу, слышимое дыхание. Слышимый вдох обозначается знаком , шумный выдох в инструмент без смены аппликатур — знаком , шумный выдох с аппликатурами имитирующими гамму — знаком . (Этот прием особенно эффективен на флейте). Используются пение и крики в мундштук медного инструмента, шелчки языком по узкому отверстию эса фагота, свист в тромбон и другие шумовые эффекты. Они, как правило, носят изобразительный характер и в чем-то приближаются к шумам конкретной музыки¹.

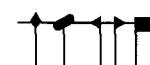




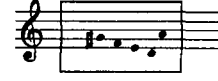




В современной нотной графике часто применяются нетрадиционные обозначения. В тех случаях, когда отсутствуют соответствующие комментарии, они способны поставить исполнителя в затруднительное положение. Исходя из этих соображений, считаем нужным некоторые наиболее часто встречающиеся из них привести в настоящей книге.

Нетрадиционная нотная графика. В нотной записи многих современных произведений (в частности сочинений Б.Бартолоцци) отсутствуют шестнадцатые, восьмые, четверти и так далее (см. нотный пример 56).

Длительность звука обозначается длиной горизонтальной линии, соединенной со штилем ноты, ритмические отношения — расстоянием между нотами. Разрывы в горизонтальной линии означают паузу, пропорциональную длине разрыва. Громкость звука и все ее изменения обозначаются толщиной горизонтальной линии.

	или 	— ускоряя (<i>accelerando</i>)
	или 	— замедляя (<i>ritardando</i>)
		— указание на свободную ритмику
		— двойное, тройное стаккато
		— возможно коротко
		— долгая пауза (<i>fermata lunga</i>)
		— играть на мундштуке в верхнем, среднем, низком регистре

¹ Конкретная музыка — одно из направлений современного музыкального искусства. Композиции этого направления создаются путем магнитофонной записи всевозможных звуков, преимущественно шумов, их деформаций и сочетаний.

	— изменение окраски звука путем смены аппликатур;
	— удар открытой ладонью в раструб (деревянные духовые инструменты) или удар открытой ладонью в мундштук (медные духовые инструменты);
	— самый высокий и низкий звук;
	— произвольный звук в указанном регистре;
	— повторение того же ритмического рисунка до указанного места;
	— произвольная импровизация на указанных нотах;
	— произвольная импровизация;
	— повторение того же звука;
	— повторение звуковых групп;
	— резкое прекращение звучания с помощью языка после окончания длительности.

Расширение звуковысотного диапазона. Характерной чертой современного духового исполнительства является использование самых крайних регистров, постоянное расширение звуковысотного диапазона инструмента. У дерева он расширяется вверх, у меди — и вверх, и вниз. Сверхвысокие звуки, которые вчера считались выходящими за пределы возможности, сегодня исполняются многими. Появляются “чемпионы космических высот”, которые, например на фаготе добиваются до *до* третьей октавы, на гобое и трубе до *до* четвертой октавы. К ним постепенно подтягиваются остальные.

Овладеть сверхвысоким регистром помогает более совершенная конструкция современных инструментов, и, главным образом, более совершенная тесситурная техника. Главными ее элементами являются соответствующая работа языка, правильно формирующая и направляющая струю дыхания, и опора дыхания.

Как ни странно, ресурсы дальнейшего повышения тесситурные многие современные трубачи и исполнители на других медных инструментах находят в технике извлечения сверхнизких, так называемых *педальных звуков*. По их мнению, свойства губ, приобретаемые на педальных звуках, помогают овладеть сверхвысоким регистром. В методических трудах современных педагогов-трубачей, посвященных высокой и сверхвысокой тесситуре, как правило, упор делается на развитие педального регистра трубы.

Нижняя часть этого регистра представляет собой феномен, которому трудно дать акустическое объяснение. Высота звука колеблющейся струны определяется ее длиной. Для того чтобы извлечь более низкий звук нужно удлинить струну. Та же зависимость существует и в духовых инструментах — высота самого низкого звука определяется длиной его звукового канала. Однако исполнители педальных звуков ухитряются опуститься ниже этих пределов.

Некоторые акустики считают, что педальные звуки имеют унтертоновое происхождение¹. Можно допустить и другое предположение — педальные звуки порождаются разностными тонами². В спектре *до* большой октавы фагота может полностью отсутствовать первая гармоника, то есть основной звук, определяющий высоту всего сложного звука. Несмотря на отсутствие основной гармоники, слух воспринимает сложный звук *до* большой октавы, частота которого равна частоте отсутствующей гармоники. Происходит это благодаря разностному тону, возникающему в нашем восприятии вследствие взаимодействия гармонических обертонов звука *до* большой октавы. Как уже говорилось, частота разностного тона равна разности частот звуков, его порождающих. Если эта разность небольшая, разностный тон оказывается значительно ниже исходных звуков. В силу этих причин разностный тон, порождаемый гармониками звуков духового инструмента, в определенных условиях может опуститься ниже той высоты, которая определяется его акустическими параметрами.

¹ См.: Blakley D. Pedal Notes // Groves Dictionary of Music and Musicians. — London, 1910. — Vol. III. — P. 665.

² О разностных тонах см. в разделе “Многозвучие” настоящей главы.

Педальные звуки являются не только превосходным тренировочным материалом для развития губного аппарата музыканта, но и обладают несомненной художественной ценностью. Солист-корнетист Б. Круль великолепно использовал педальные звуки в своих концертных программах, поражая слушателей “тромбоновым регистром” в звучании своего инструмента. Другой выдающийся корнетист Г. Кларк, благодаря педальным звукам, расширил диапазон своего инструмента до 5 октав (от *до* большой октавы до *до* четвертой октавы)¹.

Несмотря на то что в тембровом отношении педальные звуки уступают звучанию других регистров, они, несомненно, займут видное место в арсенале выразительных средств исполнителя на медных музыкальных инструментах. Не существует “плохих”, “бледных”, “неприятных” звуков. Уместное применение делает их прекрасными.

ПЕРМАНЕНТНОЕ ДЫХАНИЕ

Перманентное дыхание (от лат. *permanes* или *permanentis* — постоянный, непрерывный) представляет собой особый тип техники исполнительского дыхания, позволяющий осуществлять длительный непрерывный выдох, а следовательно обеспечивать длительное непрерывное звучание инструмента². Если длительность простого выдоха исчисляется секундами, то длительность перманентного выдоха — минутами.

Перманентное дыхание было известно многим народам с древнейших времен. Его с большим искусством применяли музыканты Древней Индии, Арабского Востока, Юго-Восточной Азии, широко используется этот исполнительский прием в народном музицировании Закавказья и Средней Азии³. В 50-х, 60-х

¹ См.: Селянин А. Педальные звуки в системе самостоятельных занятий трубача // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. — М., 1985. — С. 41.

² Термин “Перманентное дыхание” не вполне удачен: ведь всякое дыхание, состоящее из непрерывного чередования вдохов и выдохов, по существу, является перманентным. Исходя из этих соображений, украинский исследователь перманентного дыхания В. Качмарчик предлагает называть его “перманентным выдохом” (Качмарчик В. Л. Основы овладения системой перманентного выдоха при игре на флейте. — Новый Раздол, Львовская обл., 1984. — Рукопись). Предложение Качмарчика нам представляется вполне обоснованным. Однако во избежание возможных недоразумений, мы в настоящей книге будем пользоваться традиционным термином — “перманентное дыхание”.

³ См.: Кириллова Т., Гусейнли Б. Али Керимов. — М., 1984.

годах прошлого века им серьезно заинтересовались исполнители на профессиональных духовых инструментах. Популярность перманентного дыхания быстро нарастает, и недалек тот час, когда оно прочно войдет в арсенал обязательных исполнительских средств музыканта-духовика.

Сущность перманентного дыхания заключается в следующем: когда запас воздуха в легких приближается к концу, исполнитель остающимся воздухом наполняет полость рта (щеки при этом могут несколько раздуваться); затем для поддержания звучания инструмента он выжимает воздух из ротовой полости в инструмент, одновременно набирая через нос очередную порцию воздуха в легкие.

Простое исполнительское дыхание состоит из двух элементов — вдох и выдох. Перманентное дыхание имеет более сложную структуру, включающую пять элементов — носовой вдох, естественный выдох, искусственный (ротовой) выдох, переход от естественного выдоха к искусственному, переход от искусственного выдоха к естественному. Искусственный выдох сочетается с одновременным носовым вдохом. Остальные элементы протекают последовательно.

Как свидетельствует практика, правильная система занятий позволяет каждому музыканту-духовику овладеть этим исполнительским средством. По словам швейцарского флейтиста А.Николе, виртуозно владеющего перманентным дыханием, главное в этом вопросе — терпение ученика и систематичность его занятий¹.

Начинать обучение перманентному дыханию лучше без инструмента. Вначале нужно научиться выдавливать воздух из полости рта через узкое отверстие в губах. Осуществляется это за счет сокращения мышц щек, губ и некоторого подъема языка. Далее необходимо научиться сочетать искусственный выдох с одновременным пополнением легких воздухом через нос. После этого можно переходить к освоению всего перманентного дыхательного цикла.

Существенную помощь учащемуся, овладевающему перманентным дыханием, на этом этапе способен оказать простейший прибор, состоящий из соломинки (или тоненькой трубочки), опущенной в стакан с водой. По сопротивлению, оказываемому

¹ См.: Аркадьев П. Аурел Николе в Московской консерватории // Клуб и художественная самодеятельность. — 1976. — № 16. — С. 28, 29.

водой дыханию, и поднимающимся пузырькам можно судить о точности взаимодействия всех элементов перманентного дыхания. По мере отработки навыка задача может быть усложнена применением более широких трубок.

Не менее эффективным является вспомогательный метод, заключающийся в подаче струи перманентного дыхания на ладонь руки. Этот метод позволяет хорошо контролировать не только непрерывность подачи, но также интенсивность и направление струи, которые по возможности должны оставаться неизменными.

Следующий этап — уже упражнения на инструменте. Для начала следует избирать такие звуки, которые не требовали бы большого расхода дыхания, обеспечивали бы достаточную упругость струи и не предлагали губам большую нагрузку. На всех духовых инструментах такими являются звуки среднего и примыкающей к нему части верхнего регистра. Звуки нижнего требуют слишком большого расхода дыхания, крайние звуки верхнего регистра — чрезмерных усилий губ. По мере совершенствования техники перманентного дыхания диапазон освоенных звуков постепенно расширяется в обоих направлениях.

Первые упражнения должны строиться на отдельных выдержанных звуках. Во время искусственного выдоха амбушюр по возможности сохраняет рабочее состояние. Заполняя воздухом полость рта, необходимо следить за тем, чтобы в легких еще оставался достаточный запас воздуха. В противном случае выдох получится судорожным, что приведет к искажению звука. С этой целью возобновление запаса воздуха нужно проводить несколько раньше, чем при обычном дыхании. Определенный резерв воздуха должен оставаться и в полости рта (во время искусственного выдоха). Чрезмерное его расходование может негативно отразиться на тембре и интонации звука, а также осложнит плавность перехода к естественному выдоху.

Особое внимание в это время следует уделять стыкам, возникающим при переходе от естественного выдоха к искусственному, и наоборот. Вначале в этих местах должны быть устранены перерывы в звучании, а в дальнейшем — интонационные, динамические и тембровые «рубцы». По мере овладения техникой перманентного дыхания сокращается время, затрачиваемое на вдох, меньше раздуваются щеки, исчезают тембровые искажения, сопутствующие призвуки и шумы.

После выдержанных звуков изучаются гаммы (в штрихе *legato*), затем трезвучия и интервалы (также *legato*). В гаммах легче добиться незаметной смены фаз перманентного дыхания. Исполнение трезвучий и интервалов представляет большую сложность. Это связано с необходимостью существенно изменять напряжение губ, концентрацию и направление струи дыхания, что сделать во время искусственного (ротового) выдоха совсем не просто. Для облегчения задачи нужно распределить вдохи (а следовательно искусственные выдохи) таким образом, чтобы они по возможности приходились преимущественно на нисходящие интервалы.

Труднее всего применить перманентное дыхание в штрихе *staccato*. В ординарном (простом) и обычном двойном *staccato* применение перманентного дыхания практически неосуществимо. Во всяком случае в нашей стране пока не существует методики овладения этим техническим приемом.

В. Качмарчик видит решение проблемы в том, чтобы в двойном *staccato* заменить один из слогов *ку* слогом *ну* (своего рода щечное стаккато), на который и должен приходиться кратчайший носовой вдох; *ту — ку — ту — ку — ту — ку — ту — ну — ту — ку...*¹.

Современные исполнители на духовых инструментах относятся к перманентному дыханию по-разному. Одни встречают его с восторгом и полагают, что пользоваться им следует постоянно, так как простое дыхание уже устарело. Другие полностью его отрицают, предпочитая играть так, “как учили отцы и деды”. Оптимальное решение вопросов, на наш взгляд, заключается в своевременном применении обоих типов дыхания. Конечно, перманентное дыхание не может полностью заменить простое. Да это и не нужно: простое дыхание, разумно примененное, как мы уже говорили, обладает большими выразительными возможностями. Вместе с тем перманентное дыхание может органично дополнять простое. Оно незаменимо в произведениях, фактура которых затрудняет производство обычного вдоха — “Перпетуум — мобиле” Н. Паганини, “Прялка” Р. Шумана, “Полет шмеля” Н. Римского-Корсакова, флейтовые сюиты И. С. Баха и другие.

Конечно, перманентное дыхание нуждается в дальнейших серьезных теоретических и методических исследованиях. Однако и те сведения, которыми мы располагаем, вполне достаточны для

¹ Качмарчик В. П. Основы овладения системой перманентного выдоха при игре на флейте. — С. 27, 28.

того, чтобы более эффективно осваивать этот новый исполнительский прием¹. Перманентное дыхание необходимо незамедлительно внедрять в практику наших духовых классов. Изучение перманентного дыхания нужно уже сейчас включать в учебные программы вузов. Грядущее поколение украинских духовиков должно в совершенстве владеть этим исполнительским приемом и ярким выразительным средством современного духового исполнительства.

ИМПРОВИЗАЦИЯ

В репертуаре современного музыканта-духовика видное место занимают сочинения композиторов XVII — XVIII веков. Для полноценной интерпретации этих произведений нужно не только постичь мир их музыкальных образов, не только почувствовать особенности их стиля, но быть знакомым и с исполнительскими традициями того времени.

В XVII и первой половине XVIII века музыкант, как правило, объединял в одном лице и композитора, и исполнителя. Любой исполнитель-инструменталист того времени должен был быть способным расшифровать генерал бас, то есть уметь написать (или исполнить с ходу) аккомпанемент к мелодии по цифрованному басовому голосу. Мерилом его профессиональной квалификации служило его мастерство свободной импровизации на заданную тему.

В атмосфере импровизационного музицирования преобладали неполные формы записи музыкальных произведений. Это проявлялось не только в отсутствии артикуляционных, динамических и агогических указаний автора, но и в некоторой недосказанности самого нотного текста. Многие произведения того времени рассматривались исполнителями лишь как полуфабрикат, возвысить который до концертного исполнения могли лишь импровизированные украшения исполнителя.

Оставляя в стороне этический аспект этой проблемы, мы должны признать и учесть тот факт, что большинство композиторов XVII — XVIII веков, создавая свои сочинения, рассчитывали на то, что полное их воплощение будет достигнуто лишь благодаря импровизационным дополнениям исполнителя.

¹ Серьезный вклад в исследование перманентного дыхания внес украинский ученый В. Качмарчик, посвятивший этой теме свою кандидатскую диссертацию.

Таким образом, интерпретация произведений этой эпохи нуждается в искусстве исполнительской импровизации. На многих современных международных конкурсах духовиков участникам предлагается уртекст старого мастера, который они должны в процессе исполнения дополнить в традициях исполнительства XVII–XVIII веков. В подобных конкурсах искусство импровизации оказывается важнейшим фактором победы.

Из всего сказанного видно, что импровизация является одной из актуальных задач современного духового исполнительства. Украинские музыканты-духовики должны отнестись к ней внимательно и серьезно. Эта тема, несомненно, заслуживает большого самостоятельного исследования. Мы же в рамках настоящей главы коснемся лишь некоторых наиболее важных ее сторон.

Конечно, практика исполнительской импровизации отражала индивидуальный подход исполнителя к произведению, более того, отражала его настроение, эмоциональное состояние в данный момент. При всем том она опиралась на выработанные формы музыкального мышления, на устоявшийся круг приемов. Во всех случаях импровизация имела целью детализацию мелодической линии, насыщение ее экспрессией, увеличение плавности звуковых переходов, внесение разнообразия в эпизоды со сходной фактурой.

В ту эпоху практиковались два вида исполнительской импровизации – “связанная” и “свободная”. Связанная ограничивалась насыщением мелодии разнообразной орнаментикой: форшлагами, мордентами, группето, трелями и другими украшениями (она предписывала, как тогда говорили, “играть с манерами”). “Манеры” помогали плавно связать звуки, оживлять мелодию, придать ей выразительность и напевность. Ф.Э.Бах сравнивал их с приправой для блюд, но предостерегал от злоупотребления ими. Свободная импровизация допускала более активное вмешательство в авторский текст: фактурные изменения мелодии (диминуции), вставные пассажи, в некоторых случаях изменения в аккомпанементе и гармонии. Наиболее ярко и впечатляюще свободная импровизация проявлялась в каденции.

Более тщательной разработки подвергались медленные части произведений. Быстрые части дополнялись, главным образом, мелкими украшениями (форшлагами, мордентами и им подобными). Областью наибольшего воздействия исполнителя были эпизоды, основу фактуры которых составляли выдержанные звуки. Менее детализированные мелодии предоставляли больше возмож-

ностей для импровизации. Если в произведении тема проходит в первый раз, ее вообще не украшали, украшали ее только при повторении. Фразы или короткие разделы, которые при повторениях украшались, в последнем проведении исполнялись, как в первый раз, т. е. без украшений. Как правило, украшениями заполнялись “пустоты”, возникавшие в местах больших мелодических скачков. “Манеры” являлись и гармоническим украшением, так как они чаще всего строились на диссонансах разрешавшихся в консонансы. Многие украшения имели ритмическую функцию. Их задача заключалась в том, чтобы не быть однозначными, однообразно ритмичными. Украшения такого рода играли роль акцента. Осторожно применять украшения следовало в синкопах и других острых ритмических рисунках, а также в слигованных звуках. В нижней тесситуре применялось меньше украшений, чем в верхней. Обычно “манеры” исполнялись связно, с большой ясностью и четкостью. Печальные эпизоды сопровождался большим количеством украшений, чем радостные. Ниже мы приводим образец исполнительской импровизации, заимствованный нами из книги И.Кванца “Опыт руководства в игре на поперечной флейте”¹.

Пример 58.



¹ Quantz I. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. – Berlin, 1753. – Faksimile – Nachdruck. – Kassel, 1983. – 6. Paragraph.

Многие крупнейшие музыкальные авторитеты той эпохи выступали против излишеств исполнительской импровизации. По их мнению, украшения в подобных случаях теряют смысл, так как уже больше не воспринимаются как таковые. Поэтому важнейшим принципом правильного употребления "манер" была смена украшенных и неукрашенных эпизодов, фраз, отдельных нот. Исполнительская импровизация не должна была нарушать тематическую основу оригинала, его форму и стилистико-художественные особенности.

Степень допустимой исполнительской разработки зависела от содержания, стиля, жанра произведения, национальной принадлежности автора. Сдержанно применялись украшения в церковной музыке. Глубокая, возвышенная музыка И.С.Баха, Г.Ф.Генделя плохо мирилась с импровизированными украшениями (И.С.Бах, тщательно проставлявший собственную орнаментику, решительно протестовал против исполнительского произвола). Наибольшие возможности импровизационные украшения получали в сольной музыке концертного плана, в танцевальной, песенной и другой развлекательной музыке. В полифонических произведениях они употреблялись меньше, чем в гомофонных, и главным образом в верхнем голосе. Количество украшений зависело от числа участников музыкального ансамбля и размеров концертного зала. Игра в многочисленных ансамблях и больших залах требовала умеренной орнаментики, и наоборот.

Степень исполнительской разработки во многом зависела и от того, к какой национальной школе принадлежал автор произведения. Французские композиторы чаще всего сами тщательно выписывали украшения. Исполнителю в этих условиях оставалось добросовестно воплотить творческие желания композитора. Итальянские композиторы почти не указывали украшений, предоставляя такую возможность исполнителям. Немецкие композиторы занимали промежуточное положение: французское влияние господствовало в орнаментике северогерманской школы, итальянское доминировало в южногерманской.

Сфера применения импровизации не исчерпывается музыкой XVII–XVIII веков. Многие произведения современных композиторов также рассчитаны на способность исполнителя импровизировать. В некоторых из них содержатся эпизоды импровизации на обозначенных автором нотах, в других — совершенно свободная

импровизация. Импровизация находит обширное применение в алеаторических произведениях, в которых запись композитора дает исполнителю лишь немногие ориентиры для свободного воплощения авторского замысла¹. По мнению Б.Бартолоцци, деревянные инструменты обладают теми врожденными качествами, которые необыкновенно хорошо согласуются с концепцией алеаторической музыки. Используя алеаторическую (случайную) пальцовку, на них можно получить бесконечное многообразие самых неожиданных и удивительных звуковых результатов.

Исключительно большой и ценный опыт коллективной импровизации накопили музыканты-духовики в джазовой музыке. Наконец, импровизация является эффективным средством музыкального воспитания. Она занимает видное место в музыкально-педагогических системах Э.Жак-Далькроза, Ф.Йеде, К.Орфа и других крупнейших деятелей музыкального просвещения.

Возрождение традиций импровизации, методическое осмысление ее и органичное включение в учебный процесс духовных классов способны принести большую пользу быстро развивающемуся искусству игры на духовых инструментах.

¹ Алеаторика — это музыка, в которой преобладает элемент случайности. По существу, она представляет собой преднамеренную обработку непредсказуемого. Композитор предпочитает случайные звуковые результаты больше, чем свои собственные звуковые конструкции.

ЧАСТЬ IV ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА

ГЛАВА 1 РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

В музыкально-исполнительской педагогике художественному репертуару принадлежит ведущая роль. Каким бы богатым не был арсенал методических средств педагога, основным инструментом формирования исполнителя-художника остается художественное произведение.

Некоторые педагоги полагают, что на первом этапе развитие ученика должно осуществляться только на учебно-тренировочном материале. Лишь после того как будет накоплен определенный “технологический багаж”, ему следует предлагать первые художественные произведения. Такой подход представляется нам в корне своем неверным. Техническое и художественное развитие должны шагать рука об руку. Поэтому уже с первых шагов начинающего музыканта следует подводить к решению посильных художественных задач.

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ УЧЕБНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕПЕРТУАРА

Первые пьески, предлагаемые юному музыканту, строятся на простейших интонациях и предъявляют минимальные требования к уровню технического мастерства. При этом обязательно следует позаботиться о высоких художественных достоинствах материала, предлагаемого ученику. Этим требованиям лучше всего отвечают народные мелодии и простейшие классические пье-

ГЛАВА 1. РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

ски, сочетающие в себе техническую доступность с высоким уровнем художественного содержания. Желательно, чтобы репертуар детей включал программные пьесы (“Прогулка”, “Марш”, “Песенка” и тому подобные). Программа облегчит постижение содержания произведения, поможет почувствовать конкретность, “осязаемость” его образов. Раннее знакомство с музыкальными произведениями положит начало формированию художественного мышления, резко повысит заинтересованность юного музыканта в работе, явится активным стимулом в развитии его исполнительского мастерства.

С помощью правильно подобранного репертуара можно не только развивать ученика в целом, но и подтягивать отдельные его профессиональные недостатки. Художественные произведения, направленные “в сторону наибольшего сопротивления”, будут содействовать выравниванию всех компонентов его исполнительского мастерства.

Желательно, чтобы при составлении репертуара педагог учитывал склонности, симпатии, пожелания юного музыканта и даже поощрял его самостоятельное стремление сыграть то или иное сочинение. Опыт показывает: работа над произведением “по любви” всегда отличается повышенной эффективностью. Работа же над нелюбимой пьесой протекает болезненно и редко приводит к хорошим результатам. По тем же причинам следует избегать однообразия в предлагаемом репертуаре, которое также способно резко снизить заинтересованность учащегося в работе. Такой подход, однако, не должен приводить к бесконечному потворству желаниям и претензиям ученика в ущерб педагогической целесообразности; в своей совокупности репертуар должен обеспечивать всестороннее, гармоничное развитие молодого музыканта.

Важнейший принцип репертуарной политики заключается в широком охвате произведений различных жанров, национальных школ, стилей, эпох, течений, направлений, видное место в нем должны занимать произведения отечественных композиторов. Принцип широкого стилистического охвата следует распространить на все этапы обучения музыканта, в том числе и на ранние. Закладывая фундамент мастерства классическими произведениями, педагог одновременно должен знакомить юного музыканта и с современным репертуаром, настраивающим его ухо на интонации нашего века. По мере дальнейшего роста мастерства учащегося в его репертуаре все большую роль должны играть произведения, в которых ощущается биение пульса нашего времени.

В репертуар духовика обязательно нужно включать не только крупную форму, но и миниатюру. Как свидетельствует практика, пьесы изучаются только в духовых классах ДМШ и частично в училищах. Когда возросшее исполнительское мастерство и физические возможности позволяют учащемуся исполнять крупную форму, миниатюра почти исчезает из его репертуара. Между тем, в художественно-воспитательном отношении миниатюра ничем не уступает крупной форме. "Сочинения малых форм — особая область музыки, требующая и особых интерпретаторских способностей. Малая форма — это как лирическое стихотворение или жанровая картина. Стихотворение прочитывается иначе, чем играется многоактная драма: драма — это действие, стихотворение — душевное состояние, в которое нужно войти сразу и высветлить самые тонкие его нюансы. Сказать о многом лаконично — большое искусство /.../ Жанровые пьесы требуют наглядности, характеристичности, умения ярко "нарисовать" картину или очертить образ"¹. Во многих концертах для духовых инструментов технические проблемы заслоняют другие, в том числе и художественные. В миниатюрах же настроение, образное начало всегда на первом плане. Без постоянной работы над миниатюрой невозможно стать тонким музыкантом-художником.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

После того как произведение отобрано и предложено ученику, последнему предстоит его разучить, а затем ярко и убедительно исполнить на концертной эстраде.

В отличие от пространственных видов искусства (живописи, ваяния и зодчества), музыкальное произведение, будучи временным видом искусства, не может непосредственно восприниматься слушателем в том виде, какой ему сообщил композитор, оно нуждается в акте воссоздания. Для творческого общения композитора со слушателем необходим посредник. Таковым является музыкант-исполнитель. Его задача заключается в том, чтобы по нотным записям автора репродуцировать художественный замысел автора в живом звучании. Несмотря на свой репродуктивный характер, художественное исполнение не является простой копией, это сложное искусство, носящее ярко выраженный творческий характер².

¹ Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман — исполнитель и педагог. — Л., 1984. — С. 38.

² О копии в исполнительском искусстве можно говорить лишь в том случае, когда исполнитель в своей игре подражает чужой интерпретации.

Святая обязанность исполнителя заключается в точном воспроизведении нотного текста и всех указаний автора. Однако только точное воспроизведение авторского текста не обеспечивает успеха, "потому что душа мелодии никогда не может быть записана на бумагу" (П.Казальс)¹. В нотах нельзя записать дух произведения, его интонационную атмосферу, его "подтекст". Запись — это остов, костяк, который исполнитель силой своего воображения должен облечь плотью волнующего душу исполнения. "Я убежден, — писал А.Рубинштейн, — что всякий сочинитель пишет не только в каком-нибудь тоне, в каком-нибудь размере и в каком-нибудь ритме ноты, но вкладывает известное душевное настроение, т. е. программу, в свое сочинение, с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать"². Исполнитель должен расшифровать "иероглифы" нотных знаков, прочесть то, что "между строчками", разгадать замысел композитора, проникнуть в самую сущность его произведения с тем, чтобы возродить его к жизни. При этом он обязательно пропускает произведение через "призму" своего творческого восприятия. Исполнение всегда будет сухим и бездушным, если оно не пережито исполнителем, а всякий переживает по-своему. Ведь таинство исполнительского искусства — это таинство индивидуальности. Исполнитель-художник, не допуская интерпретаторского произвола, должен "спеть свою песню", заставить слушателей взглянуть на сочинение его глазами. При этом творческий подход к исполнительскому искусству ни в коем случае не должен приводить ко вседозволенности и произволу. Богатое воображение музыканта, его жизненный и исполнительский опыт, специальные профессиональные познания и общая культура подскажут разумное и художественно оправданное сочетание в интерпретации объективного и субъективного начал.

Исполнитель не живет в некоем изолированном пространстве. На характер его интерпретации оказывают значительное влияние многие внешние факторы: исполнительская практика других музыкантов, сложившиеся традиции исполнения, художественные принципы той исполнительской школы, к которой он принадлежит, ощущение своего времени, своей эпохи и другие. Только сочетание всех этих факторов с личностным отношением к исполняемому создает предпосылки для возникновения такой интерпретации, которая способна убеждать и захватывать современного слушателя.

¹ Корредор Х. Беседы с Пабло Казальсом. — Л., 1960. — С. 254.

² Цит. по кн.: Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л., 1974. — С. 176, 177.

РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Совместная работа учителя и ученика над художественным произведением представляет собой один из наиболее сложных и ответственных объектов музыкально-исполнительской педагогики. От учителя эта работа требует не только высоких достоинств музыканта-художника и обширных познаний, но и большого педагогического такта, творческой гибкости.

Учебная работа над художественным произведением должна протекать на таком же высоком художественном уровне, как и у музыканта-исполнителя. Ее специфика проявляется в том, что она преследует не только музыкально-исполнительские, но и педагогические цели. Исполнитель стремится постичь замысел композитора, пропустить его через себя, дополнить своим воображением, ярко воплотить в живом звучании. Педагог в дополнение к этому еще должен угадать индивидуальность ученика, проникнуться его душевным миром, оказаться способным сопереживать его мыслям и чувствам.

Некоторые педагоги, выработав определенную трактовку, превращают ее в некий стандарт для своего класса, который они навязывают подряд всем ученикам. Такой “метод” оказывает губительное воздействие на творческое мышление подопечных, превращает их в пассивных иждивенцев.

Работа над художественным произведением в классе протекает в форме творческого содружества педагога, ученика и концертмейстера. Она не должна уподобляться диктанту. Скорее, это “сочинение на заданную тему”. Не следует преподносить ученику познания в раскрытом виде. Все, что может сделать самостоятельно, он должен делать сам. Необходимо стимулировать встречную творческую инициативу ученика, его собственные поиски, воспитывать в нем творческую пытливость. Он должен сформировать собственное отношение к изучаемому произведению, вложить в него свои переживания, отразить черты своей индивидуальности. В том случае, если намечается несовпадение концепций ученика и педагога, последнему лучше придерживаться политики “дружеского нейтралитета” (разумеется, если точка зрения ученика при этом не выходит за рамки художественной убедительности и допустимых эстетических норм).

Нередко педагог сталкивается с полной творческой беспомощностью ученика. Тогда приходится прибегать к методу прямых указаний. Однако и в этом случае недопустим директивный тон. Ученику нужно не приказывать, а убеждать его. Только то-

гда указания учителя достигнут цели, когда подопечный “пропустит их через себя”, и они станут его *собственными* убеждениями.

Во всех случаях работа над художественным репертуаром должна преследовать долговременные воспитательные цели. Тот, кто не понимает значения этого важнейшего педагогического принципа, как правило, прибегает к методу ремесленного натаскивания ученика на ближайший концерт. Юный музыкант при этом уподобляется той пушке, которую тщательно начинили лишь для того, чтобы один раз выстрелить. После выстрела она снова становится пустой.

Музыкально-исполнительской педагогике известно немало различных методов и форм работы над художественным произведением. В каждом конкретном случае они зависят от сложности содержания и технической трудности сочинения, возраста, психологических особенностей и одаренности учащегося, методических взглядов педагога и многих других факторов. Однако, несмотря на все многообразие, в них можно выявить некие общие признаки, в своей совокупности дающие представление о тех принципах работы, которые являются наиболее рациональными и художественно оправданными.

Весь процесс изучения музыкального произведения пронизывают два основных метода работы: дедуктивный и индуктивный. Дедуктивный метод исходит из первоначального уяснения общей идеи, отталкиваясь от которой затем решаются все частные задачи. Индуктивный придерживается обратного направления — от частных к общему. В его основе лежит тщательная работа над деталями, в ходе которой постепенно вызревает общая исполнительская концепция. Оба метода постоянно взаимодействуют друг с другом. На разных этапах изучения сочинения ведущим становится то один из них, то другой.

Несмотря на то что работа над произведением представляет собой цельный процесс, в нем можно различить определенные “вехи”. Большинство исполнителей и педагогов условно делят его на три основных этапа: ознакомление с сочинением и его разбор, детализированная работа над отдельными элементами музыкальной ткани, воплощение общего исполнительского замысла.

Некоторые педагоги, вручая ноты ученику, предлагают сразу же разбить пьесу на части и начинать учить ее “по кускам”. Такой путь работы не может завершиться творческим воплощением изучаемого произведения. “Самый плохой архитектор отличается от наилучшей пчелы тем, что прежде, чем строить ячейку из вос-

ка, он уже построил ее в своей голове”¹. По законам творчества, начинать работу над художественным произведением следует с предварительного общего ознакомления с ним, с постижения его главной идеи. Таким образом, на первом этапе ведущим является дедуктивный метод. Для получения предварительных представлений необходимо проиграть произведение несколько раз с начала до конца. Желательно в темпе, близком к авторскому и с фортепиано (разумеется, за исключением тех случаев, когда сочинение предназначено для духового инструмента solo).

После ознакомления сочинение должно быть тщательно разобрано в медленном темпе, с точным воспроизведением авторского текста, и подвергнуто всестороннему анализу.

Педагоги по-разному относятся к целесообразности и формам проведения исполнительского анализа. Некоторые из них вообще игнорируют исполнительский анализ как форму работы над музыкальным произведением. Другие ограничиваются краткими репликами-комментариями по ходу ведения урока. Третьи предпочитают основательно проанализировать предлагаемый юным музыкантам художественный материал. Опыт наших лучших педагогов убеждает в том, что наилучшие результаты дает предварительный анализ с дальнейшим его углублением на последующих уроках.

Во время разбора желательно познакомить учащегося с жизнью и творчеством композитора, с особенностями его творческого почерка и той исторической эпохой, в которую он жил и творил. Полезно прослушать звукозаписи других произведений композитора, с тем чтобы ощутить особенности его стиля, понять, какое место в его творчестве занимает данное произведение. Необходимо определить жанровую особенность сочинения, структуру его формы, тонально-гармонический план, почувствовать содержание основных музыкальных образов, интонационно-эмоциональный строй произведения, особенности мелодического материала и тематического развития. При этом возникают предварительные представления о требуемых темпах, динамике, агогических оттенках, характере звучания и атаки, об особенностях ритмики, фактуры и т. д. На основании этих сведений молодой музыкант получает возможность осознать встающие перед ним задачи, проанализировать характер трудностей, выявить наиболее сложные эпизоды. Осуществляя разбор, педагогу не следует злоупот-

¹ Маркс К. Капитал. — Т. 1. — М., 1950. — С. 185.

реблять теоретической стороной анализа. Последний обязательно должен быть *исполнительским*. Чрезмерная “препарация” живой ткани произведения сможет в глазах ученика обескровить, иссушить его, не оставив места непосредственному эмоциональному восприятию музыки (вспомним печальный опыт пушкинского Сальери: “Музыку я разъял, как труп...”). Исполнительский анализ педагога обязательно должен быть “обвит серебряной нитью поэтической фантазии” (Шуман), эмоционально согрет горячим творческим воображением. Неэмоциональным путем нельзя постигнуть содержание музыки.

В исполнительском анализе педагога значительную роль играют ассоциативные ряды: зрительные, эмоциональные, рисующие картины природы и душевные состояния, обращенные к живописи, поэзии и другим видам искусства. Яркое, образное слово педагога помогает приблизить учащегося к пониманию сочинения. Однако подлинное постижение его сущности осуществляется лишь в процессе практической работы над ним, сопровождаемой бесконечным вслушиванием в выразительную речь его интонаций, в мир его музыкальных образов. Ведь музыка начинается там, где кончаются возможности слова. “В хорошей музыке, — говорил К.Игумнов, — всегда есть что-то такое, чего лучше не беспокоить словами”¹.

Крайне желательно, чтобы в ходе анализа перед учащимся раскрывалась красота и высокие художественные достоинства предлагаемого ему сочинения. Педагог должен постараться влюбить в него ученика. Любовь порождает увлечение, стремление любой ценой разучить произведение, от чего результативность труда возрастает во много раз. “Что за чудесная музыка!, — говорил в подобных случаях П.Казальс. — Но ее еще надо сделать!”².

В ходе разбора и исполнительского анализа у учащегося формируется предварительный исполнительский замысел, контуры которого будут постепенно проясняться в ходе последующей детализированной работы. Эта работа осуществляется на втором этапе изучения художественного произведения. Он посвящается тщательному воплощению авторского текста, “вгрызанию в фактуру”, овладению необходимыми исполнительскими средствами, отделке всех деталей, созреванию исполнительского замысла.

¹ Пианисты рассказывают. /Под ред. М.Соколова. — Вып. 3. — М., 1988. — С. 113.

² Гинзбург А. Пабло Казальс. — М., 1966. — С. 91.

У некоторых учащихся вся работа над произведением представляет собой бесконечное его проигрывание от начала до конца, “пока не выйдет”. Таким путем, как правило, следуют дилетанты, любящие “музичировать” на сырой технической основе. Профессионализм же основан на органичном сочетании художественного творчества с высоким мастерством. Профессиональный музыкант должен уметь не только музичировать, но и *работать*. Работать осмысленно и увлеченно, владея соответствующей методологией. Именно к такому отношению к делу призывал А.Рубинштейн: “Когда учите, не *играйте* с душой, а *работайте* с душой”¹.

Во время тщательной работы над произведением невозможно добиваться всего сразу. Целесообразнее фокусировать внимание поочередно на различных задачах. Такую возможность представляет индуктивный метод работы, который становится ведущим на втором этапе. “Надо выгладить каждый уголок и каждый винтик разобрать, чтобы уже после сразу все легче собрать в единое целое”, — говорил Рахманинов². Метод работы “по кускам” оправдан и с точки зрения возможности дифференцировать музыкальный материал по степени трудности. Трудным эпизодам следует уделять наибольшее внимание. Такой подход позволит справиться с техническими трудностями произведения, сохранив свежесть его восприятия (метод же проигрываний приводит к тому, что художественное произведение надоедает раньше, чем оно начинает “получаться”).

Некоторые учащиеся работают над отдельными строчками, а то и тактами. Такой метод противоречит здравому смыслу и в корне своем антихудожественен. Разбивая целое на части, нужно вычленять не случайные отрезки произведения, а органические его части, содержащие в себе законченные музыкальные мысли.

На этом этапе целесообразно работать в медленном темпе. Игра в медленном темпе дает во времени примерно то же, что увеличение в пространстве. Поэтому медленный темп можно назвать “слуховой лупой”. Он позволяет внимательно “рассмотреть” все мельчайшие элементы сочинения, как бы под увеличительным стеклом. Разумеется, работать в темпе, более медленном чем авторский, целесообразно только над быстрыми пьесами

¹ Цит. по кн.: Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л., 1974. — С. 180.

² Рабинович И. О работе с учеником над музыкальным произведением // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. / Под ред. А.Николаева. — Вып. 1. — М., 1955. — С. 67.

(или быстрыми частями циклических произведений). Степень замедления должна быть такой, чтобы учащийся отчетливо слышал все детали своей игры и преодолевал имеющиеся в ней недостатки. Чем сложнее изучаемый материал, чем больше недостатков обнаруживается в игре, тем более медленным должен быть избираемый темп.

По мере усвоения материала темп последовательно возрастает, постепенно приближаясь к авторскому. Проявлять поспешность при этом не следует. Преждевременные быстрые темпы приводят к “забалтыванию” технических эпизодов и являются причиной тех “случайностей”, которые, к сожалению, так часто происходят на сцене.

ТЕМП

Успешность интерпретации во многом зависит от того, сумел ли исполнитель найти верный темп. “У каждого произведения есть своя внутренняя поступь”, — утверждал дирижер Ш.Мюнш¹. Эту “поступь” обязательно нужно почувствовать. Неверный темп может все погубить. Легче всего определить верный темп в том случае, когда автор указывает метроном. Если метроном не указан, разобраться в темпе можно с помощью приблизительных указаний автора — *Allegro*, *Allegretto*, *Moderato* и т. д. Каждое из них имеет свою зону, в пределах которой более точно почувствовать необходимый темп можно, лишь проникнув в суть исполняемого сочинения. Не последнюю роль в этом случае играет время создания произведения, особенности его стиля, формы и содержания. К примеру, в произведениях старых мастеров быстрые части следует исполнять сдержаннее, а медленные — подвижнее, чем соответствующие части в произведениях классиков, романтиков и современных композиторов. Обилие украшений может служить косвенным указанием на более сдержанный темп и т. д.

Правильный темп зависит не только от сочинения, но и от индивидуальности исполнителя. Каждый человек живет в своем темпе, и это свойство следует учитывать в исполнительском искусстве. Лишь в том случае, когда музыкант найдет *свой темп*, его исполнение будет увлекать и убеждать. Более того, один и тот же исполнитель не всегда играет пьесу в одинаковом темпе. Последний зависит от состояния музыканта, от того, как в данный

¹ Мюнш Ш. Я — дирижер. — М., 1965. — С. 57.

момент “бьется его сердце”. Этот фактор, несмотря на свою кажущуюся противоречивость, также является важным условием убедительности исполнения, которое обязательно должно отражать конкретное эмоциональное состояние артиста.

Некоторые музыканты, желая произвести эффект, исполняют быстрые части в чрезмерно ускоренных темпах. При этом очень часто страдает художественная сторона исполнения. Темп должен быть настолько быстрым, насколько это не исключает возможность передать интонационную выразительность сочинения. “Надо, чтобы музыка так была насыщена содержанием, что ее было бы жалко играть быстро”, — говорил пианист Л.Оборин¹. Следует отметить, что суетливая игра далеко не всегда связана с быстрыми темпами. Можно играть в темпе *presto* и не торопиться, а можно суетиться в сдержанных темпах.

Достаточно сложной для учащихся-духовиков является проблема единства темпа. Многие из них начинают произведение в одном темпе, в его середине оказываются в другом темпе и заканчивают в третьем. Серьезные искажения темпа имеют место во время изменения фактуры, динамического нюанса, регистра, штрихов. Такое исполнение производит тягостное впечатление. Отсутствие способности контролировать темп является одним из самых серьезных недостатков музыканта-исполнителя. Всеми средствами педагог должен преодолевать этот серьезный недуг. Однако способность управлять темпом не исчерпывается одним достижением его единства. Творческое отношение к темпу предполагает “его почти постоянное дыхание”. “Темп должен все время безостановочно жить, вибрировать, до известной степени меняться, а не застыть в одной скорости, — писал К.Станиславский. — Такое отношение к темпу и отсутствие в нем чувства мало отличается от бездушной игры шарманки или от механического отбивания ударов метронома”². В отличие от произвольных колебаний темпа, сознательное управление его “дыханием” является ярким средством исполнительской выразительности, способным увлечь и убедить слушателя. Овладеть искусством “живого” темпа не просто. Его нюансы вызревают в сознании исполнителя исподволь по мере вживания в музыкальные образы. В начале работы лучше ориентироваться на точные темпы: “... Прежде чем играть свободно, надо поставить текст на точные “ритмические рель-

сы”; прежде чем отступать от схемы, надо ею овладеть”, — справедливо отмечал Гольденвейзер¹. Некоторые практические замечания, относящиеся к темпу, уже высказывались нами в предыдущих разделах настоящей книги. В дополнение к сказанному присовокупим следующие рекомендации.

Не следует смешивать указаний, означающих мгновенные изменения темпа (например, *meno mosso*, *piu animato*) с указаниями, означающими постепенное изменение темпа (*accelerando*, *rallentando*).

Не позволяйте укорениться вредной привычке замедлять все кадансы.

Не утомляйте свою нервную систему постоянно быстрой игрой. Это прямой путь к забалтыванию. Даже после того как вы овладеете материалом и будете способны исполнить его в быстром темпе, все время быстро играть не следует. Медленный темп необходим на всех этапах изучения произведения. “Нет ничего полезнее в работе, как съехать с “накатанной колеи” привычного наболтанного темпа”, — говорил Гольденвейзер². Заканчивая работу над каким-либо сложным в техническом отношении произведением или его отрывком, обязательно “смойте технические грехи” игрой в медленном темпе.

ДИНАМИКА

Воспроизведение динамических нюансов музыкального произведения требует от исполнителя подлинно творческого отношения. Как правило, композиторы проставляют только самые необходимые динамические обозначения, и исполнителю приходится в процессе работы над сочинением, в процессе постижения его содержания дополнять эти указания своими нюансами. Многие произведения И.С.Баха и его современников вообще лишены динамических указаний. Эти авторы целиком полагались на музыкальный вкус и чувство стиля исполнителя. Но даже в том случае, если динамические обозначения точно проставлены композитором, задача исполнителя не исчерпывается их простым механическим воспроизведением. Формальное выполнение указаний автора приводит к пресловутой “игре с нюансами”. Такая игра не может удовлетворить музыканта-художника. Предназначение нюансов не сводится к “раскрашиванию” произведения.

¹ Цит. по кн.: Землянский Б.Я. О музыкальной педагогике. — М., 1987. — С. 45.

² Станиславский К. Работа актера над собой. — Ч. II. — М.-Л., 1948. — С. 261.

¹ В классе А.Б.Гольденвейзера /Сост Д.Благой, Е.Гольденвейзер. — М., 1986. — С. 35.

² Там же. — С. 37.

За каждым из них стоит смысл. Задача исполнителя заключается в том, чтобы разгадать этот смысл. Для этого он должен почувствовать те мысли и чувства, какие автор хотел выразить тем или иным нюансом. При этом обязательно следует учитывать время и эпоху создания сочинения, стиль и особенности творчества композитора. Так, для многих произведений И.С.Баха, Г.Генделя и других старых мастеров характерна сравнительная умеренность динамических средств, нередко представленных в виде динамических сопоставлений *p*, *mf*, *f*. Введение дополнительных нюансов, плавно изменяющих громкость (*crescendo*, *diminuendo*), сглаживание “террасной” динамики во многих случаях будет восприниматься как “динамическое раскрашивание” и приведет к грубому искажению стиля и содержания произведения. В произведениях многих композиторов XVII и XVIII веков быстрые части исполняются более громко, чем медленные. Леопольд Моцарт рекомендовал в медленных частях начинать звуки с “небольшой, едва заметной слабостью”, а затем их крещендировать. В быстрых частях наблюдается другая тенденция — длинные звуки нужно брать сильно, затем продолжать их звучание слабее, как бы “накалывать их”¹. “Эпоха барокко, с точки зрения динамики, — писал знаток музыки XVIII века Г.П.Шмитц, — должна рассматриваться как эпоха *forte*. В противоположность этой основной краске *piano* играло лишь незначительную роль /.../ *Piano* применяется как более или менее измененное эхо /.../ Повторение разделов, особенно в танцах, играли *piano* — тоже исходя из этого принципа эхо. Краска *piano* определяла целые разделы — например, средние, в особенности минорные...”².

Принцип контрастных динамических сопоставлений характерен и для музыки Бетховена, однако здесь он иной, обусловленный оркестральностью мышления Бетховена (сопоставление мощных оркестровых *tutti* с *piano* отдельных инструментов и групп). Учащиеся, не знакомые с особенностями бетховенской динамики, часто подменяют обозначения в его произведениях *sf* и внезапное *ff* постепенным *crescendo*, что совершенно недопустимо.

Многие произведения романтиков требуют значительной насыщенности динамических средств, утонченной градации нюансов, большой широты динамического диапазона (если у Бетхове-

на он располагается между *pp* и *ff*, то у Чайковского нередко встречаются и такие указания, как *pppppp* и *ffff*).

Исключительно велика роль динамики в произведениях композиторов XX века. Характерные для них большая эмоциональность, драматизм, мгновенные “наплывы” настроений, резкие смены динамических подъемов и спадов, богатство динамических красок и острое их сопоставление требуют от исполнителя весьма обширного динамического арсенала, искусного и смелого применения динамических средств.

“Масштаб”, в котором воспроизводятся динамические указания автора, также во многом определяется стилем и характером произведения. *Forte* и *piano* неравноценны у Моцарта, у Шопена и у Рахманинова. Они звучат различно в нежной, мечтательной пьесе, драматической или патетической.

Чаще всего восходящие мелодии сопровождаются *crescendo*, нисходящие — *diminuendo*. Однако это правило имеет многочисленные исключения.

Существует определенная связь между динамикой и различного рода украшениями (мелизмами). Очень часто гурбетто является своего рода “разбегом” к основному звуку. В таких случаях оно всегда сопровождается *crescendo*. В сустрагированном форшлаге¹, морденте, короткой трели динамически выделяют и подчеркивают первый звук. Продолжительная трель, разрешающаяся в основной звук, всегда сопровождается *crescendo* или *diminuendo*.

Более ярким нюансом, как правило, выделяют всякую особенность музыкальной ткани: синкопы, задержания, гармонические обострения, диссонансы и т. д.

Распространенным недостатком игры многих учащихся является динамическая монотонность. В их исполнении отсутствуют крупные “динамические пятна”, динамическое развитие, кульминации и спады. Вместо “интересного пейзажа с горными вершинами, долинами и ущельями” слушателю предлагается “унылое, однообразное плоскогорье”. Причиной этого недостатка могут быть низкая динамическая техника, нерациональное расходование динамических средств, неспособность исполнителя охватить структуру всей пьесы.

Распространенным недостатком исполнения нюансов *crescendo* и *diminuendo* является преждевременное нарастание силы звука в первом случае и преждевременное его ослабление во втором слу-

¹ Шмитц Г.П. Искусство украшений в XVIII веке. Инструментальная и вокальная практика музицирования в примерах. // В кн. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. — М., 1987. — С. 306.

² Там же. — С. 307.

¹ Сустрагированный форшлаг исполняется за счет времени основного звука.

чае. Основная задача исполнителя в подобных случаях заключается в передаче постепенного изменения громкости звука. Поэтому, встречаясь с указанием *crescendo*, не только не следует сразу же резко увеличивать громкость, но наоборот, лучше сначала несколько отступить от основного нюанса, с тем чтобы постепенно усиливая звучание, *наиболее четко выявить рельеф изменения громкости*. По тем же причинам начинать *diminuendo* лучше несколько громче основного нюанса. Эта идея прекрасно выражена в следующем афоризме, приписываемом Г.Бюлову: “Видишь *crescendo* — играй тише, видишь *diminuendo* — играй громче”. Выполняя *crescendo* или *diminuendo*, нужно следить за тем, чтобы сила звука изменялась плавно и не преждевременно. В хорошо выполненных *crescendo* и *diminuendo* ярче всего изменение громкости ощущается в конце нюанса. *Crescendo* не должно быть громче того звука, к которому устремлено динамическое нарастание.

В некоторых случаях динамическое подчеркивание того или иного звука носит характер акцента. Акценты могут применяться или для более четкого подчеркивания опорных звуков музыкальной фразы, или для передачи своеобразного характера динамики всего произведения либо какой-нибудь его части. Акцентированное извлечение звуков обозначается знаками: >, ^, *sf*, *sfz*, *sfz.* Акцент, обозначенный знаком >, требует динамического подчеркивания начала звука с последующим его ослаблением. Знак ^ требует сильного подчеркивания начала звука без заметного его ослабления к концу. В сравнении с акцентами *sforzando* предписывает более сильное динамическое ударение. *Sf* не должно предшествовать *crescendo*, а *sp.* — *diminuendo*. Акцент над нотой требует ударения, но не сокращения ее длительности. При одинаковом графическом обозначении акценты могут быть жесткими, острыми, мягкими, глубокими, имеющими характер вздоха и т. д. Исполнение акцента в каждом случае определяется основным (“генеральным”) нюансом и художественным содержанием исполняемого эпизода или отрывка.

Выразительные возможности динамики наиболее полно проявляются в тесном сотрудничестве с другими исполнительскими средствами: агогикой, вибрато, звуковысотной интонацией и т. д. Об их богатейших выразительных возможностях мы уже говорили в предыдущих разделах книги. Мелизмы же нами еще не рассматривались, поэтому на них хотелось бы сейчас остановить внимание читателя.

ОРНАМЕНТИКА

Расшифровка мелизмов в сочинениях современных композиторов, как правило, не составляет большой сложности. Иное дело — произведения прошлого. Для стилистически правильной их интерпретации необходимо быть знакомым с существовавшими в то время исполнительскими традициями, в частности с традициями исполнения украшений.

Короткий форшлаг появился в первой половине XVII столетия. Он исполнялся антиципированно. К середине XVII века утверждается сустракция¹. Форшлаг исполняется коротко и “совсем нежно”, чтобы сохранилось преобладание основного звука. Позже его стали акцентировать (такая манера его исполнения предписывается трактатом К.Ф.Э. Баха “Опыт об истинном способе игры на clavire”²). Принцип сустракции, как правило, распространяется на исполнение начальных украшений Г.Генделя, И.С.Баха, композиторов барокко³. Исполнение форшлагов за счет основной (последующей) ноты порождало ту некоторую терпкость и угловатость фразировки, которая соответствовала готической эстетике контрапунктического стиля.

После перехода от полифонического к гомофонному складу сустракция постепенно начинает уступать место принципу антиципации. К концу XVIII — началу XIX века антиципация одерживает повсеместную победу. У И.Гайдна принцип антиципации проявляется еще не с такой полнотой, как у других венских классиков. Переходный характер имеют форшлаг и у В.А.Моцарта. Большую часть из них следует антиципировать, но довольно часто у него встречаются и сустрактные форшлаг. У Л.Бетховена господствующим является принцип антиципации, хотя и случаются исключения. Также антиципированно следует, как правило, расшифровывать форшлаг романтиков и композиторов XX века.

Долгий форшлаг появился примерно в конце XVII века. Фактически он представляет собой задержание. Обозначается мелкой нотой с неперечеркнутым штилем и исполняется за счет времени основного звука. В баховскую эпоху не существовало

¹ В учении об орнаментике термин “антиципация” означает исполнение украшения за счет предшествующей длительности, “сустракция” — исполнение за счет времени основного звука.

² Bach C. Ph. Em. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. — Berlin, 1753. — XXV Capitel. — Faksimile. — Nachdruck. — Leipzig, 1969.

³ Начальными называются украшения, которые появляются перед главной нотой или в начале ее.

определенных предписаний относительно длительности подобных форшлагов. Она определялась в зависимости от мелодических, ритмических отношений и голосоведения. В дальнейшем длительность долгого форшлага была регламентирована. Согласно правилам, сформулированным И.Кванцем, от двухдольной ноты он отнимает половину, от трехдольной две трети ее длительности:

Пример 59.



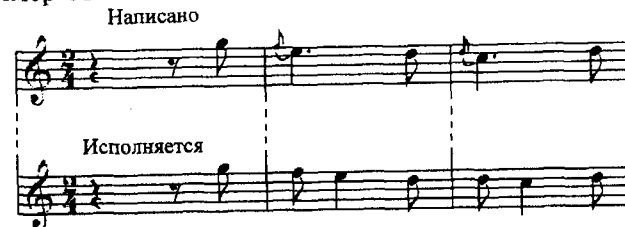
Если же за украшаемым звуком следовала пауза или слигванная с ним нота меньшей длительности, форшлаг занимал всю ее длительность:

Пример 60.



Начиная с Глюка, долгий форшлаг перед нотой с точкой, как правило, занимает одну треть ее длительности (вместо двух третей, которые он занимал раньше):

Пример 61.



Ритмы подобного рода часто встречаются у Моцарта и Бетховена.

Особого внимания заслуживает ритмическая фигура $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. У Генделя, И.С.Баха, Глюка, Д.Скарлатти, И.Кванца, Ф.Э.Баха форшлаг в подобных рисунках следует исполнять как короткий. У И.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.Бетховена, Керубини, К.Клементи, Вебера этот рисунок исполняется как четыре шестнадцатые ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$), т.е. у этих композиторов означенный форшлаг трактуется как длинный, отнимающий у восьмушки половину ее времени.




Последними композиторами, использовавшими долгие форшлаг, были Бетховен, Вебер, Шуберт и некоторые другие. К середине XIX века они исчезают из нотации, а задержания выписываются обычными нотами.

Перечеркнутый мордент в музыке И.С.Баха и его современников исполнялся также, как и в наше время $\text{~} = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. У этих композиторов морденты (также, как группетто, нахшлаг и трели) следует трактовать диатонически. Предпочтение нижнему полутону оказывали лишь композиторы последующих эпох. Гендель часто обозначает такой мордент, как двойной перечеркнутый ($\text{~} \text{~}$). Однако его следует исполнять, как одинарный даже в том случае, если есть время для более богатого украшения.

Знаком ~ в музыке XVIII века чаще всего обозначали короткую трель (пральтриллер = $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$), звучавшую, как современный простой мордент. Когда в конце XVIII века повсеместно стал утверждаться принцип антиципации, он затронул и этот знак. Его стали использовать не только, как пральтриллер (короткую трель), но и как шнеллер $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Это разночтение затронуло нотирование многих композиторов. У Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Шопена и других знак ~ расшифровывался то как пральтриллер, то как шнеллер. Существует правило

расшифровки (правда, имеющее много исключений), согласно которому при более длительных нотах исполняется антиципированный шнеллер, а сустратированный пральтриллер — при нотах, которые настолько коротки, что вся их длительность заполняется украшением. Пральтриллером пользуются чаще всего в построениях пассажеобразного характера, шнеллером — в певучих эпизодах.

В своей ранней форме трель начиналась с основной ноты. В XVI веке ей предшествовал короткий антиципированный форшлаг на верхней вспомогательной ноте. В первой половине XVII века трель начиналась с верхней вспомогательной ноты, которая включалась в длительность главной ноты (не антиципировалась). Позднее трели, начинаясь с вспомогательной ноты, сокращались на половину своей длительности и оканчивались на главной ноте с определенным акцентом. В начале XVIII века появилась новая трель. По описанию Ф.Куперена, она исполняется следующим образом: начинается с верхней вспомогательной ноты, которая задерживаясь как бы создает опору, затем следует трель, затем четкая остановка.

В произведениях И.С.Баха трель обозначается знаками , tr. Знак tr предлагает нахшлаг, знаки  и  предписывают только трель. Обычная трель у И.С.Баха начинается с верхней вспомогательной ноты. Как правило, трель заполняет приблизительно половину длительности ноты. Точка остановки трели должна быть подчеркнута. При выписанном нахшлаге трель занимает всю длительность ноты. Бетховенская трель на органном звуке или на выдержанной ноте никогда не укорачивается. Нахшлаг в этом случае используется лишь тогда, когда он обозначен автором. Нахшлаг у Баха исполняется чуть медленнее трели. Скорость исполнения трели у Баха зависит от темпа и характера пьесы; на протяжении исполнения трели она, как правило, неизменна. Протяжные трели современных ему итальянских и французских композиторов следует исполнять с небольшим ускорением.

В произведениях барокко часто встречается трель, начинающаяся с опоры на основную ноту. Ее следует применять в тех случаях, когда вспомогательная верхняя нота будет смазывать характерный интервал мелодической линии (например, при секундовых последованиях), а также при тематических повторениях звуков.

У И.С.Баха опертые трели почти всегда нотируются при помощи форшлагов, помещенных перед нотой.

При диатоническом или хроматическом восходящем ряду трелей лучше каждую из них снабжать нахшлагом. При нисходящем — только последнюю.

Современная Баху французская традиция предписывала начинать трель с верхнего вспомогательного звука. Также исполнять трель рекомендовали Леопольд Моцарт, К.Ф.Э.Бах и некоторые другие композиторы. В.А.Моцарт и Бетховен строго не соблюдали это правило. У Моцарта с верхнего звука начинаются кадансные трели. И.Н.Гуммель был первым крупным композитором, который восстал против господствующей догмы начинать трель с верхнего звука. Примеру Гуммеля последовали многие композиторы-романтики. Трели Шопена чаще начинаются с верхнего звука. Трели в произведениях композиторов XX века (если нет специальных обозначений) начинаются с основного звука.

Все сказанное выше не является строгим правилом. Это скорее общие рекомендации, помогающие ориентироваться в сложностях орнаментики прошлого. Последняя включала в себя гораздо больше мелизмов, чем современная орнаментика. У разных композиторов одни и те же знаки обозначали различные украшения. Свободно относились к украшениям и исполнители того времени. Несколько перефразировав Б.Асафьева, Н.Копчевский удачно называет мелизматiku XVIII века “неостывшей еще лавой европейской импровизационности”¹. Для того чтобы ее правильно интерпретировать, нужно не только знать исполнительские традиции прошлого, но и проявить чутье, подлинный художественный вкус. В тех случаях, когда возникают сомнения, необходимо разобраться в функциях украшения, в особенностях гармонии и фактуры, опереться на содержание художественных образов произведения, учесть своеобразие его жанра и стиля. В данном случае часто оправдывает себя известная рекомендация: “Хорошо не то, что правильно, а правильно то, что хорошо”.

Артикуляция

Верность и убедительность интерпретации художественного произведения в огромной степени зависит от тех артикуляционных средств, которые призовет себе на помощь исполнитель. Ведь своеобразие каждой музыкальной эпохи, стиля или направления, творчество каждого крупного композитора отличается своей неповторимой артикуляцией. Очень ярко проявляются возможности артикуляции в творчестве мастеров XVII и XVIII веков, в частности, в творчестве И.С.Баха. Внимательное изучение сочинений

¹ Копчевский М. Послесловие // Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. — М., 1978. — С. 299.

музыкального барокко позволяет выявить определенные артикуляционные закономерности, составляющие одну из основ их творческого метода. Знание этих закономерностей, содействуя постижению стилистических особенностей произведений этой эпохи, позволяет раскрывать их художественную идею с наибольшей полнотой и убедительностью.

Некоторые из этих закономерностей нам хотелось бы напомнить читателю.

Повторяющиеся (репетируемые) звуки, как правило, исполняются расчлененно, теряя при этом некоторую часть своей длительности.

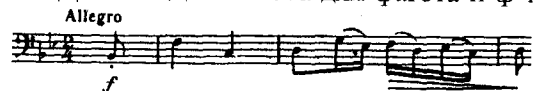
Пример 62. А. Вивальди. Концерт для фагота d-moll, ч.1



Известный исследователь творчества И.С.Баха А.Швейцер более категорично определяет эту закономерность: “При повторении той же самой ноты вдвое укорачивают ее длительность; остаток идет на паузу”¹. Подобное артикулирование приближается к старинному приему исполнения *аспирации* (в нотах обозначался знаком ▼). Аспирация (от латинского *aspiratio* — вдыхание) предписывало выдерживать звуки несколько менее их длительности.

Активно произнесенные затактные четверти и восьмые очень часто отчленяются от последующего звука:

Пример 63. Д. Безоцци. Соната для фагота и ф-но, ч.1

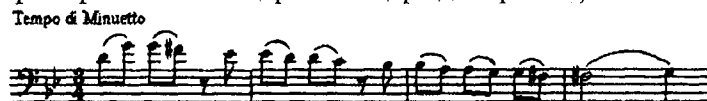


Короткая артикуляционная лига означает не только слитное исполнение объединенных ею звуков, но и некоторое подчеркивание первого и сокращение последнего звука. Другими словами, артикуляционная лига требует после себя небольшой цезуры. Особенно заметно проявляет себя эта тенденция в лигах, объединяющих два звука. А.Швейцер по этому поводу пишет: “... восьмые и шестнадцатые (у И.С.Баха — В.А.), слиганные по две, всегда

¹ Швейцер А. И.С.Бах. — М., 1965. — С. 229.

играют так, что вторая часть является лишь отзвуком первой и выдерживается лишь часть ее длительности. Следовательно, лига — только знак акцента”¹. Такая манера исполнения характерна не только для произведений музыкального барокко, но и для композиторов последующих поколений. Очень ярко она проявила себя в знаменитых “мангеймских вздохах”: в двух слиганных звуках второй исполнялся несколько сокращенно и ослабленно. Мангеймцы оказали большое влияние на В.А.Моцарта, в произведениях которого “мангеймские вздохи” встречаются достаточно часто.

Пример 64. В.А.Моцарт. Концерт для фагота, ч.3



Характерной чертой структуры мелодии многих композиторов барокко является принцип расчленения больших длительностей на фоне более связного исполнения меньших длительностей:

Пример 65. Г.Ф.Телеман. Соната для фагота и ф-но Es-dur, ч.4



Как правило, большие интервалы исполняются более расчлененно, чем малые интервалы:

Пример 66. Д. Мерчи. Соната для фагота и ф-но g-moll Minuetto



Эта закономерность сохранила свое значение не только в произведениях барокко, но и в творчестве композиторов более поздних музыкальных эпох. “В местах, где нет пассажей, — пишут В. и П.Бадюра-Скода, — Моцарт часто придерживается старого правила строгого стиля: в поступательном движении играть связно, в скачкообразном — расчлененно”².

Для многих произведений XVII и XVIII вв. характерно более связное исполнение медленных частей цикла и более расчлененное использование быстрых частей. Вот что по этому поводу пи-

¹ Швейцер А. И.С.Бах. — М., 1965. — С. 257.

² Бадюра-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. — М., 1972. — С. 62.

шет К.Ф.Э.Бах: “Для того чтобы Allegro получило живость, ноты, как правило, исполняются отдельными, короткими ударами, нежность Adagio достигается связными нотами, которые плавно текут. При исполнении следует старательно следить за выполнением этих свойств Allegro и Adagio даже в тех случаях, если в пьесах отсутствуют соответствующие указания”¹. Такой же точки зрения придерживаются современные интерпретаторы музыки прошлого. “В пьесах Allegro, — пишет Я.Мильштейн, — игра *non legato* или *staccato* у Баха более вероятно, чем игра *legato*, а в пьесах Adagio предпочтительнее атмосфера *legato* и даже *molto legato*”².

В основе музыкальной интонации композиторов барокко, как правило, лежит мотив³. В их произведениях на уровне мотива также можно усмотреть определенные артикуляционные закономерности. Характерной чертой исполнения простейшего двучленного мотива-ямба, очень популярного у композиторов барокко и любимого ими, является некоторое сокращение его затактного звука и удлинение опорного: $\dot{\bar{r}} \mid \bar{r}$. Благодаря такой артикуляции затакт отделяется от опорной ноты, что позволяет подчеркнуть энергичный, мужественный, торжественный характер ямба.

Хорей требует другого интонирования. Более протяжно исполняется первый звук, находящийся на сильном времени; второй звук исполняется как бы на выдохе и артикуляционно укорачивается. Оба звука произносятся связно: $\bar{r} \mid \dot{\bar{r}}$. Такое произнесение хорей позволяет подчеркнуть мягкий, “женский” характер этого мотива.

ШТРИХИ

Достаточно ясно артикуляционное своеобразие произведений композиторов барокко проявляется в их штриховом арсенале. Последнему не свойственна чрезмерная детализация, пестрота и изысканность штрихов. В те времена различались, главным образом, плавные и маркированные штрихи. Группу плавных штри-

¹ Цит. по кн.: Музыкальная эстетика Западной Европы XVII — XVIII веков. — М., 1971. — С. 293.

² Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С.Баха. — М., 1967. — С. 90.

³ Мотивом называют мельчайшую часть мелодии или гармонического последования, которая обладает смысловой цельностью и может быть узнана среди множества других аналогичных построений. Мотив, состоящий из метрически слабого и сильного времени, называют ямбом. Мотив, состоящий из сильного и слабого времени, называют хореем.

хов образовывали *legato* и связанное *détaché*. *Legato* в произведениях стиля барокко в большинстве случаев требует более очерченного исполнения отдельных звуков, чем *legato* Бетховена или романтиков. Группу маркированных штрихов образуют различные типы расчлененного *détaché* (пианисты называют этот штрих “глубоким баховским *non legato*”) и *staccato*. Излюбленный штрих композиторов XVII — XVIII веков *détaché* имеет множество оттенков. Его модификации простираются от плавного, слитного исполнения звуков (приближающегося к штриху *portato*) до расчлененного, маркированного *détaché*, нередко принимающего характер выразительной декламации. Острое, “прыгающее” *staccato* — штрих, редко встречающийся в произведениях этой эпохи. “Баховское *staccato*, — пишет А.Швейцер, — только в редких случаях совпадает с нашим современным легким ударом. Это... скорее отрывистое, тяжелое *détaché*. Оно не звучит легко, а акцентирует соответствующую ноту”¹.

В наименьшей степени своеобразие артикуляционных принципов характеризует творчество композиторов других эпох и направлений.

Так, технические эпизоды в произведениях В.А.Моцарта скорее тяготеют к расчлененной, чем связной артикуляции. “*Legato*, — пишет Е. и П.Бадура-Скода, — не является у Моцарта господствующим видом звукоизвлечения: в гораздо большей степени — *non legato* и отчасти *staccato*. Об этом прежде всего говорят артикуляционные указания в произведениях Моцарта; сверх того, это подтверждают его современники. Так, Бетховен сказал о фортепианной игре Моцарта: “Тонкая, но раздробленная игра... никакого *legato*”².

Эта закономерность не распространяется на произведения Моцарта певучего характера:

Пример 67. В.А.Моцарт. Концерт для фагота B-dur, ч.2



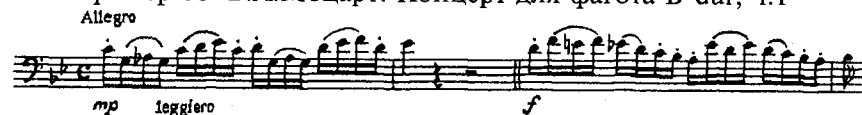
Точка над нотами в подобных случаях не означает того, что эти звуки нужно исполнять коротким *staccato*. Здесь более уместен штрих, приближающийся к несколько укороченному *détaché*.

¹ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. — М., 1965. — С. 272.

² Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. — М., 1972. — С. 74.

Характерной чертой артикуляции Моцарта является частое использование комбинированных штрихов в движениях равной метрической длительности:

Пример 68. В.А.Моцарт. Концерт для фагота B-dur, ч.1



Подобная артикуляция придает виртуозной последовательности шестнадцатых особую речевую выразительность, напоминающую стремительные театральные диалоги в комических операх старых итальянских композиторов.

Артикуляция технических пассажей в произведениях Бетховена характеризуется большой слитностью. Еще большей слитности *legato* требуют многие произведения композиторов-романтиков, в частности Ф.Шопена. Для исполнения некоторых пассажей его произведений необходима техника "инструментального *portamento*", при которой *legato* достигает такой степени слитности, когда отдельные ноты уже почти не различаются слухом.

Творчество каждого крупного композитора отличается неповторимым артикуляционным колоритом. Тонкое ощущение этого колорита совершенно необходимо для яркого и убедительного исполнения их произведений.

ПАЛЬЦЕВАЯ ТЕХНИКА

О работе над пальцевой техникой мы уже говорили в другом разделе книги. Здесь же нам хотелось бы обратить внимание на те технические ошибки, которые часто допускают учащиеся в работе над технической стороной изучаемого произведения.

Распространенной ошибкой является механический перенос приемов медленной игры на быструю. В медленном темпе обычно учат крепкими пальцами, нередко при этом поднимая их выше обычного. Если сохранить такую работу пальцев и в быстром темпе, игра музыканта окажется тяжеловесной и скованной. В быстром темпе следует играть легкими, свободно падающими, высоко не поднимающимися пальцами.

Метод вычленения технических трудностей сравнительно редко используется учениками (как правило, они предпочитают просто "прогонять" трудное место с начала до конца). Если же они и применяют вычленение, то оно чаще всего не доходит до

мельчайших звеньев, вследствие чего "зерно" технической трудности не всегда оказывается вскрытым.

Очень часто в сложных пассажах комкаются последние ноты. Причина этого недостатка кроется, главным образом, в том, что слух и внимание исполнителя раньше времени устремляются к следующим тактам. Рекомендуется: учить пассаж, специально несколько замедляя последние ноты; медленно учить пассаж без последней ноты, отдельно учить завершающую часть пассажа с последующим "монтажом" ее с остальной частью пассажа.

Работая над техникой, не следует ограничивать свою задачу только достижением технической подвижности. Выработанная в таких условиях техника доставит очень мало радости слушателю. Хорошо выученный пассаж должен не только исполняться виртуозно, но и чисто в интонационном отношении (следовательно, работа над интонацией является важнейшим элементом технической работы). Пассаж произведет должное впечатление на слушателя лишь в том случае, если он решен не только в техническом, но и в звуковом отношении (следовательно, работа над звуком также является важнейшей составляющей общей технической работы). Работа над техникой включает в себя работу над гибкой и выразительной динамикой, а также решение многих чисто художественных задач (ведь любой технический эпизод является *художественным* элементом музыкального произведения). Один и тот же гаммообразный пассаж в произведениях Баха, Моцарта, Шопена или Дебюсси должен звучать по-разному. Каждый из них требует своих специфических технических средств. Исполнитель-художник должен хорошо ощущать эту специфику. По мнению П.Казальса, "каждый стиль и даже каждое произведение имеет свою технику". П.Казальс "неустанно ищет такие технические средства выразительности, которые наиболее соответствуют данному произведению, наилучшим образом выражают его содержание и собственное понимание артиста"¹.

Многие молодые музыканты допускают нарушение темпа при изменении динамического нюанса. *Crescendo* вызывает непроизвольное ускорение темпа, *diminuendo* — непроизвольное замедление темпа. Рекомендуется: играть в медленном темпе; тщательно контролируя свою игру слухом, исправлять темповые неточности.

Непроизвольные изменения темпа могут явиться следствием изменения штриха. После стаккатной части пассажа легатная его

¹ Гинзбург А. Пабло Казальс. — М., 1966. — С. 103.

часть, как правило, загоняется. После *legato staccato* приводит к некоторому замедлению темпа. Рекомендация та же.

Если в плавное движение пассажа вторгаются интервальные скачки, в местах скачков почти всегда возникает произвольное замедление темпа. Рекомендуется: отдельно учить эпизоды со скачками; по мере их выучивания монтировать в целое, тщательно контролируя слухом ровность исполнения всего пассажа.

Иногда произвольные ускорения возникают в том случае, когда восходящий пассаж достигает предельно высокого регистра. Этот регистр предоставляет дополнительные трудности как для губ, так и для пальцев музыканта. Отсюда — некоторая нервозность и ускорение. Рекомендуется: дополнительно упражняться в высоком и самом высоком регистрах, учить весь пассаж сначала медленно, потом все более быстро, добиваясь общей ровности.

Во время работы над художественным произведением большое внимание должно уделяться ритмической организации музыкального материала. Ритмическое чувство музыканта проявляется не только в ровном исполнении последовательности звуков одинаковой длительности, не только в равномерности пульсации, но и в способности точно сопоставить различные ритмические рисунки. Наиболее трудно ровно исполнить чередующиеся четные и нечетные ритмы. Четные ритмы затрудняют точное восприятие нечетных. После нечетных ритмов “сбивается” ритмический ориентир исполнения четных ритмов. Сопоставление четных и нечетных ритмов очень часто встречается в произведениях Гайдна, Моцарта и других примыкающих к ним по стилю композиторов. Этим сопоставлениям необходимо уделять особое внимание, привлекать вспомогательный материал, развивающий полиритмическое чувство.

ИНТОНИРОВАНИЕ, ФРАЗИРОВКА И ЧУВСТВО ФОРМЫ

До сего времени речь шла о средствах выразительности музыканта-исполнителя. Сейчас же мы непосредственно коснемся вопросов самой выразительности в музыкально-исполнительском искусстве.

В музыке нет изолированных звуков. Они сливаются в интонации, являющиеся наименьшей смысловой единицей. Интонация — это нечто, подобное слову в речи. Однако звуки сами собой не складываются в выразительные интонации. Для этого

их необходимо интонировать. “Мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется”, — писал Б.Асафьев¹. Способность почувствовать интонационный строй музыкального языка произведения и ярко его воплотить составляет значительную часть всего музыкально-исполнительского искусства.

Другой важнейшей смысловой ячейкой целого является фраза. Фразировка расчленяет мелодическую линию согласно ее смыслу. В широком понимании слова, фразировка — это искусство осмысленного выразительного исполнения.

Искусство фразировки, в первую очередь, предполагает способность исполнителя правильно почувствовать границы и очертания фразы. Некоторые учащиеся членят мелодическую линию по тактам. Такое членение в принципе не верно. Такт редко вмещает в себя завершенную мысль, а потому, как правило, не определяет границ фразы. Ориентироваться нужно не на такты, а на законченные музыкальные мысли. Прежде всего необходимо уяснить структуру и развитие мелодии, выявить опорные точки, к которым она стремится. Только такой логический подход дает возможность художественно оправдано определить очертания и строение фразы.

Звуки, образующие фразу, не должны создавать монотонный, однообразный ряд, не должны — как говорят художники — “считаться”. Сочетаясь и взаимодействуя друг с другом, они призваны создавать единую выразительную группу звуков, несущую в себе относительно законченную музыкальную мысль.

Важнейший момент фразировки заключается в определении той интонационной точки, к которой тяготеют, вокруг которой объединяются все звуки фразы. Как правило, интонационная точка совпадает с динамической вершиной. Она может быть отмечена и другими средствами выразительности — агогическими, артикуляционными, вибрато. Большинство фраз состоит из трех элементов: предикта (стадия нарастания энергии), икта (интонационная точка) и постикта (спад волны энергии). Очень часто икт располагается по так называемому “золотому сечению” фразы (примерно две трети — предикт, одна треть — постикт²).

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Кн. 2. — Л., 1965. — С. 211.

² “Золотое сечение” делит целое на две неравные части, примерно относящиеся друг к другу, как $2/3 : 1/3$. Это эстетическое понятие коснулось многих видов

Пример 69. П. Чайковский. Опера «Пиковая дама», романс Полины. Переложение для фагота с ф-но И. Костлана



Встречаются и другие разновидности динамического строения фразы. Некоторые из них не имеют постикта, они начинаются *piano* и требуют *crescendo* до последнего звука:

Пример 70. Ж. Рамо. Ригодон. Переложение для фагота и ф-но Р. Терёхина

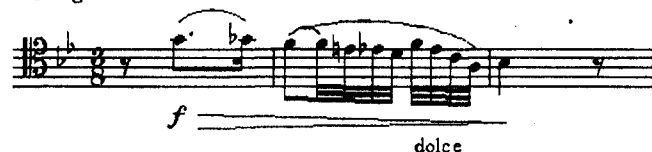
Allegro assai



Иные, наоборот, не имеют предикта, начинаются с самого громкого звука, а завершаются самым тихим:

Пример 71. К.М. Вебер. Концерт для фагота с оркестром, ч.2

Adagio



Некоторые фразы имеют две интонационные точки. Тогда динамические средства распределяются между ними сообразно их значению:

Пример 72. П. Чайковский. Ариозо воина из кантаты «Москва» Переложение для фагота и ф-но Д. Ерёмкина

Poco piu animato



В этой фразе, носящей характер народного причитания, выделяются два звука: четверть *до* первой октавы и восьмая *си* малой октавы. Более важным является звук *си*, он требует основного динамического подчеркивания.

Искусство фразировки подчиняется основополагающим законам всякого художественного творчества. Один из них гласит: детали не выдумываются, а определяются целым, вытекают из целого. В соответствии с этим законом, работа над фразой может быть благотворной лишь в том случае, если исполнитель ясно осознает ее место и функцию в целом.

Из первого закона вытекает второй: все детали художественного произведения должны быть тесно взаимосвязаны. Этот закон имеет самое непосредственное отношение к музыкально-исполнительскому искусству, и в частности, к искусству фразировки. «В музыке нет ничего изолированного, — говорил С.Козолупов, — всегда есть предыдущее и последующее»¹. Учащийся обязательно должен усвоить мысль, согласно которой художественной выразительностью обладает не фраза вообще, а только фраза в контексте.

Третий закон можно сформулировать примерно так: секрет выразительности заключается в том, чтобы не все было одинаково выразительно. В музыкальном произведении есть передний и задний планы. Какие-то детали выдвигаются на передний план, другие — на задний, какие-то элементы прорабатываются тщательно, какие-то лишь намечаются. Стремление исполнить все детали предельно ярко и выпукло обязательно приводит к потере общей выразительности. Эта закономерность распространяется как на звуки внутри фразы, так и на взаимоотношения фраз между собой. Так, некоторые исполнители, стремясь ярко исполнить фразу, стараются каждый звук произнести предельно выразительно. Для этого они снабжают их динамическими «пузырями»:

Пример 73. П. Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»

[Allegro giusto]

Solo

Fig. 1



Несмотря на «выразительное» исполнение каждого звука, все они «считаются» и не образуют художественного целого. Музыкальная фраза возникает лишь в том случае, если все звуки объединяются вокруг ее интонационной точки (*ре* и *до* первой октавы), если они, правильно взаимодействуя, будут ей подчинены:

¹ Козолупова Г. Козолупов С.М. Жизнь и творчество. — М., 1986. — С. 77.

Пример 74.

[Allegro giusto]



К таким же результатам приводит стремление музыканта исполнить каждую фразу предельно выразительно:

Пример 75. П. Чайковский. Романс Полины

Andante non tanto



Несмотря на кажущуюся выразительность каждой фразы (в них задействован почти весь динамический диапазон инструмента) такое исполнение в целом оказывается монотонным, плоским, лишенным развития и художественного смысла. В последовании музыкальных фраз нужно уметь оттенить и показать самое главное. “Подготовьте эту фразу, — учил А.Рубинштейн, — задержитесь на ней, и все, что было до этого, играйте неприметно. Проходите мимоходом, идите к главному, а у вас все главное”¹.

Четвертый закон художественного творчества можно сформулировать следующим образом: детали и целое находятся в творческом взаимодействии; не только целое определяет частности, но и детали оказывают обратное воздействие на целое; однако, в конечном счете, детали подчиняются целому.

В художественном творчестве мелочей не бывает. Тот факт, что частности вытекают из целого и подчиняются ему, не означает возможности небрежного к ним отношения. Над деталями необходимо тщательно работать. Именно в процессе такой работы уточняются представления о художественном целом, созревает исполнительский замысел (исполнительская концепция). Есть и такие детали, за которыми сущность явления. Искажение такой детали может негативно отразиться на общей интерпретации произведения. Однако при всем том не следует терять связи с общим исполнительским планом, упускать из виду ту сверхзадачу, о которой говорил К.Станиславский. За “деревьями” должен быть виден “лес”.

В силу изложенных причин слишком долго работать только “над кусками” не следует. На протяжении всего второго этапа уча-

щийся должен периодически проверять себя, исполняя произведение целиком, в том числе и с фортепиано. Чем ближе к завершению второй этап, тем больше внимания учащегося перемещается с тактических задач фразировки на стратегические задачи целого.

Для того чтобы убедительно исполнить музыкальное произведение, недостаточно только хорошо сыграть отдельные его составляющие. Музыкальное произведение не является простой арифметической суммой кусков, это цельный, живой творческий организм, отличающийся своей неповторимой формой. Поэтому передать замысел композитора может только тот музыкант, который обладает архитектурным чувством, или чувством формы.

Чувство формы имеет двойственную природу. С одной стороны, оно проявляется в умении правильно расчленить целое на его основные конструктивные элементы, с другой — в способности синтезировать их в органическое целое. В интересах целого нужно выявить важнейшие тематические и логические связи, расставить смысловые акценты, что-то осветить ярче, что-то притушить, ослабить. Необходимо так выстроить материал, чтобы малое вбиралось большим, большое еще более значительным, второстепенные задачи подчинялись главным.

Музыкальное произведение не есть нечто застывшее. Это процесс. Поэтому важнейшей предпосылкой целостного исполнения является способность музыканта ошутить общую линию развития разворачивающегося во времени музыкального материала. “Линия сквозного действия..., — писал К.Станиславский, — соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей “сверхзадаче”¹.

Как правило, в музыкальном сочинении заключены некие центростремительные силы, которые в виде волны эмоционального нарастания устремляются к кульминации, после которой наступает спад. Нарастания, кульминации и спады достигаются исполнителем за счет соответствующих динамических, артикуляционных, агогических средств, изменений фактуры, вибрато и других эволюций. Они являются важнейшими процессуальными средствами объединения материала, важнейшими средствами лепки формы. Кульминации должны дифференцироваться и подчиняться. Необходимо различать частные, более значительные и главные кульминации. Чем выше значение кульминации, тем выше ее эмоциональный накал. Подобно интонационным

¹ Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л., 1974. — С. 179.

¹ Станиславский К.С. Работа актера над собой. — Ч. 1. — М., 1948. — С. 457.

точкам фразы, кульминации могут располагаться в разных местах того или иного эпизода или всей пьесы, которые объединяют. Очень часто они приходится на “золотое сечение”.

Многие ученики страдают “близорукостью” слышания. Их восприятие произведения ограничено тем тактом, который звучит в данный момент. Мгновенно забывая сыгранное, они не видят перспективы, не помнят и не думают о том, что будет дальше. “Близорукое слышание” парализует исполнительский процесс. Музыкант-исполнитель обязательно должен обладать “длинным горизонтальным слышанием”, способностью, как бы с высоты, единым взором охватывать все произведение в целом.

На заключительном этапе работы над художественным произведением решающее значение приобретает проблема ансамбля — духовой инструмент + фортепиано. Некоторые педагоги, недооценивая ее, ограничивают свои усилия одной работой с солистом. Такой метод художественно не оправдан. Партия фортепиано не может низводиться до уровня некоего безликого фона, лишь оттеняющего игру солиста. Фортепиано — полноправный участник ансамбля, создающий с духовым инструментом яркий концертный дуэт. Как бы ни старался солист, один, без помощи концертмейстера, он не сможет убедительно интерпретировать сочинение. Лишь совместными целеустремленными усилиями солиста и пианиста можно достичь яркого и убедительного исполнения, способного увлечь, захватить слушателя.

Завершается работа над произведением его публичным исполнением. Даже в том случае, если произведение хорошо подготовлено, это связано с большими специфическими сложностями. О них речь пойдет в следующей главе.

ГЛАВА 2

ПУБЛИЧНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ

Как мы уже говорили, музыкант-исполнитель является посредником между композитором и слушателем. Силой своего исполнительского дарования и мастерства он воплощает в звуки замысел композитора, делая его доступным широкой аудитории слушателей. Таким образом, музыкально-исполнительское искусство публично по своей природе, а концертное выступление представляет собой ту цель, ради которой исполнителем затрачиваются все предварительные усилия.

Успех выступления зависит не только от мастерства исполнителя и готовности произведения. В огромной степени он определяется способностью музыканта творить в условиях публичности. К сожалению, далеко не все исполнители обладают “страстью пророков и трибунов, даром “хождения перед людьми” (пользуясь выражением В.Соловьева)”¹. Как правило, перед концертом и на эстраде музыканта охватывает чувство волнения, неуверенности, страха. Сковывающее воздействие публичности испытывают не только рядовые, но также выдающиеся и даже гениальные музыканты. Шопен говорил Листу: “Я не способен давать концерты: толпы меня пугают, меня душит ее учащенное дыхание, парализуют любопытные взгляды, я немею перед чужими лицами”². А вот как рисует свое предконцертное состояние выдающийся виолончелист XX века Григорий Пятигорский: “Нервозность, испытываемую при встрече с публикой, повсюду называют по-разному /.../ Я слышал, как люди говорили о дрожи в желудке, о мурашках, ползающих по спине и о том, что сердце “застревает в горле”. На любом языке любой человек по-разному определяет это состояние. Что касается меня — только слово *пытка* может передать то, что я чувствую перед концертом. Я знаю, что на эстраде стоит и ждет меня обыкновенный стул, который превратится в электрический, и что, несмотря на смертельный страх, я все же усядусь и буду выглядеть собранным и готовым к публичной казни”³.

Однако сценическое волнение способно порождать не только отрицательные эмоции. В нем же источник величайших взлетов творческого вдохновения, на высоту которых никогда не подняться в спокойной, уютной обстановке класса. Сильный страх парализует творчество, отсутствие всякого волнения может привести к другой крайности — холодному, безразличному исполнению. Наиболее благотворно контролируемое волнение (даже в том случае, если оно сильное). Именно оно чаще всего рождает то сценическое вдохновение, которое способно покорить сердца слушателей. Практика свидетельствует о том, что чувство сцены поддается развитию, что оно во многом зависит от содержательной, целенаправленной воспитательной работы учителя. Опытные педагоги знают, как помочь ученику преодолеть страх

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. — С. 238.

² Лист Ф. Шопен. — М., 1936. — С. 86.

³ Григорий Пятигорский — виолончелист // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. V. — М., 1970. — С. 149.

перед эстрадой, умеют привить любовь к публичным выступлениям, пробудить и поддержать желание выступать.

Юный музыкант должен понять, что его профессия рассчитана на публичность, что стать артистом, минуя сцену, невозможно. Концертное выступление дает мощный толчок его профессиональному развитию, позволяет приобрести уверенность и опыт, овладеть артистической свободой, искусством творческого общения со слушателями. Вместе с тем концертное выступление — это ответственнейший, решающий момент в творческой жизни музыканта. Оно требует предельной мобилизации духовных и физических сил, ясной головы, находчивости, быстрой и точной реакции на всякую случайность, способности отрешиться от всего, сосредоточиться только на задачах исполнения, уйти, как говорил К.Станиславский, “в круг публичного одиночества”. Музыканту-исполнителю необходимы сильная воля, стойкий характер, способность выдерживать большие нервные нагрузки. Не случайно слово *виртуоз* происходит от латинского *virtus*, что означает доблесть. Ученик должен до конца понять, что стать артистом в теплой атмосфере класса или “музицируя” в коридоре, невозможно. Для этого необходимы суровые, жестко экзаменующие условия концертного зала. Каждое концертное выступление — это как сражение, исход которого не известен, но которое нужно обязательно выиграть. Солдат рождается в бою, артист рождается на сцене!

Подготовка к грядущему концерту начинается уже во время разбора и обсуждения итогов последнего публичного выступления. После концерта у педагога словно раскрываются глаза. Теперь он видит, что нужно делать, над чем работать в первую очередь.

Задачам публичного выступления должна быть подчинена и вся последующая работа педагога с учениками в классе. При этом обязательно нужно учитывать все те обстоятельства, которые незаметны в классе, но могут стать помехой на концертной эстраде. Прежде всего необходимо своевременно и прочно выучить музыкальный материал. “Волнение обратно пропорционально степени подготовки”, — справедливо отмечал Н.А.Римский-Корсаков¹. Игру в классе можно сравнить с хождением по доске, лежащей на полу. Пройти по ней не сложно. Но, если эту доску поднять на большую высоту, то пройти по ней станет значительно труднее. Примерно те же чувства повышенной ответственности возникают

¹ Цит. по кн.: Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М., 1975. — С. 140.

у исполнителя на сцене. Поэтому учить произведение следует очень прочно, с запасом (как говорят, не на 100 %, а на 120 %).

По тем же соображениям не следует преждевременно автоматизировать работу пальцев, преждевременно переходить к быстрому темпу; нежелательно внесение аппликатурных изменений в завершающей стадии работы над сочинением. В спокойной обстановке класса означенные недостатки в работе могут и не проявляться. На сцене же они обязательно приведут к тем “случайным погрешностям”, которые так часто наблюдаются во время публичных выступлений.

Подобно тому как верхолаз привыкает к высоте, юного музыканта необходимо постепенно приучать к условиям публичного выступления. В начале урока он должен исполнять пьесу целиком в сопровождении фортепиано. Это прослушивание нужно проводить в абсолютной тишине, как бы имитирующей торжественную обстановку концертного зала. По своему значению и содержанию оно представляет собой не только отчет учащегося о проделанной дома работе, но и является репетицией предстоящего концертного выступления. При этом эффект публичности резко возрастает в том случае, если в классе, кроме педагога, присутствуют другие ученики и посторонние лица. Некоторые педагоги с целью “концертной обкатки” учеников сооружают в классе небольшую эстраду. Поднимаясь на эстраду и играя на ней в присутствии других учеников и посторонних слушателей, юный музыкант вплотную приближается к “боевым условиям” публичного выступления¹. Прославленный украинский гимнаст Борис Шахлин на последних тренировках, предвещающих ответственные соревнования, часто “шел на оценку”. “Иду на оценку” — означает выполнение программы с предельным сосредоточением воли и сил, так, как будто ее смотрят строгие судьи, выставляющие спортсмену баллы. Метод “иду на оценку”, т. е. “играю, как на эстраде”, способен принести немалую пользу и учащимся духовых классов. Разумеется, применять его целесообразно на завершающем этапе подготовки концертной программы. Эффективность описанного метода возрастает в том случае, если учащийся входит в класс из коридора (как бы из-за кулис), кланяется, настраивает инструмент и начинает играть, полностью погружаясь в атмосферу концертной эстрады.

¹ Тренировочная эстрада подобного рода была сооружена по инициативе проф. Н.Юрченко в классе № 54 Киевской консерватории.

Годовыми программами предусмотрены 3 — 4 кратковременных появления учащихся на концертной эстраде (академические концерты и экзамены). Можно ли в таких условиях воспитать артиста? Конечно же, нет. Понимая это, все серьезные педагоги регулярно проводят концерты класса¹, организуют сольные концерты-отчеты наиболее успевающих учеников, привлекают своих воспитанников к активному участию в концертах духовой кафедры (духового отдела), в смешанных концертах учебного заведения, в шефских и других концертах. “Ели играть реже, чем два раза в месяц, никакие нервы не выдержат”, — утверждал Д.Ойстрах². Концертные выступления должны так распределяться во времени, чтобы между ними возникали определенные интервалы. Последние необходимы для того, чтобы нервная система юного музыканта успела остыть и в ней накопился очередной эмоциональный заряд. Во время перерывов ученик должен, упражняясь, обрести те исполнительские качества, которые позволят ему на очередном выступлении сказать что-то новое слушателям. Вряд ли оправдано появление музыканта на эстраде с “пустыми руками”. Только сочетание достаточно частых концертных выступлений с интенсивным “черновым” трудом между ними дает благотворные результаты.

Одна из самых сложных проблем публичного выступления порождена необходимостью исполнять программу наизусть.

До XIX века музыканты играли по нотам. Появление артиста на эстраде без нот рассматривалось тогда, как чудодействие, ненужный риск и даже шарлатанство. Традиция игры наизусть возникла свыше ста лет назад. Во времена Листа она входит в моду. В дальнейшем исполнение без нот становится неписанным законом концертного выступления, концертант же с нотами воспринимается, как аномалия. Такое отношение к игре на память сохранилось в нашей стране до настоящего времени. Следует отметить, что музыканты и в прошлом, и в настоящее время по-разному относились и относятся к необходимости исполнять программу наизусть. “Аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит так свободно, как сыгранный на память” (Р.Шуман)³. “Я, как знаток подобного рода вещей, убедился, что игра на

¹ Замечательный советский педагог-альтист В.Борисовский считает, что в идеале следовало бы устраивать пять-шесть классных вечеров каждый год” (См.: Юзефович В. В.Борисовский — основатель советской альтовой школы. — М., 1977. — С. 136).

² Ойстрах Д.Ф. Воспоминания. Статьи. Интервью /Сост. В.Григорьев. — М., 1975. — С. 80.

³ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. — М., 1956. — С. 254.

память придает несравненно большую свободу исполнению” (Ф.Бузони)¹. “Играть на память необходимо для свободы исполнения” (И.Гофман)². Приведенные и многие другие высказывания крупнейших музыкантов свидетельствуют в пользу необходимости исполнения художественного произведения наизусть. По их мнению, играя без нот, исполнитель получает возможность глубже погрузиться в сущность исполняемой музыки, благодаря игре наизусть преодолевается “близорукость слышания”, удлиняется горизонтальный охват материала, исполнитель получает возможность мыслить более крупными категориями.

Противники игры на память выдвигают не менее серьезные аргументы. Они убеждены в том, что игра наизусть несет в себе больше проблем, чем достоинств. По их мнению, она ограничивает объем выученного репертуара и держит исполнителя в постоянном страхе забыть текст. Страх же порождает скованность, неуверенность, мешает исполнителю раскрепоститься и полностью отдаться творчеству. Против игры наизусть выступали немецкие музыковеды и педагоги К.Шмидт, В.Альтман и другие. Альтман в своих работах выдвигает лозунг: “Долой принуждение к игре наизусть”³. Советский педагог-пианист А.Шапов высказал предположение, что со временем “пианисты частично вернуться к игре с раскрытыми нотами”⁴. Частично отказались от игры наизусть советские пианисты М.Юдина и С.Рихтер, канадский пианист Г.Гульд и другие музыканты.

Что касается исполнителей на духовых инструментах, то в дальних зарубежных странах они, как правило, играют по нотам, наши же духовики придерживаются советской традиции исполнения наизусть. На наш взгляд, игра на память, предъявляя повышенные требования к учащимся, содействует повышению их общего исполнительского мастерства⁵.

¹ Маккиннон Л. Игра наизусть. — Л., 1967. — С. 14.

² Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. — М., 1961. — С. 174.

³ Zeitschrift “Die Musik”. — Maiheft, 1907. — S. 150.

⁴ Соколов Ф. Вступительная статья //В кн.: Маккиннон Л. Игра наизусть. — Л., 1967. — С. 6.

⁵ В пользу подобного представления свидетельствует эксперимент, проводившийся кафедрой духовых инструментов Киевской консерватории в 1988 году. Тогда студентам-духовикам разрешили исполнить программу академического концерта по нотам. Рассчитывая на помощь нот, студенты резко снизили интенсивность работы над программой. Несмотря на ноты, стоящие перед глазами, их исполнение было неуверенным, грешило многими случайностями, снизилась художественная сторона исполнения. Результаты эксперимента побудили вернуться к традиционному исполнению программы наизусть.

Вопрос о целесообразности игры на память пока не решен. Время покажет, какая из спорящих сторон окажется правой. Сегодня же украинские духовики должны играть наизусть, следовательно проблема музыкально-исполнительской памяти стоит перед ними очень остро, и ей следует уделять постоянное неослабное внимание.

Музыкальная память является одним из важных признаков исполнительской одаренности. Хорошая память позволяет иметь обширный репертуар, сообщает музыканту уверенность на сцене. Однако и в том случае, если учащийся не обладает такой врожденной памятью, не следует отчаиваться. Педагогический опыт свидетельствует о том, что этот компонент музыкальных способностей хорошо поддается развитию.

Музыкальная память комплексна по своей природе. Она включает в себя слуховую, мускульно-двигательную, тактильную, зрительную и логическую памяти. Слуховая память позволяет запомнить музыку. Мускульно-двигательная (другие ее названия — моторная, мышечная, пальцевая) запоминает движения пальцев, позволяет их автоматизировать. Тактильная, или осязательная, память запоминает ощущения прикосновений пальцев к грифу инструмента. Зрительная память позволяет зрительно запомнить нотный текст. Логическая память (ее также называют аналитической, или структурной) основана на логическом подходе к запоминанию текста.

Методику изучения произведения наизусть следует строить на тесном взаимодействии всех видов памяти. Подобно стропам парашюта они должны подстраховывать друг друга. В таком случае провал в какой-либо из них не приведет к общей аварии памяти.

Основным приемом всякого запоминания является повторение. Повторения могут быть механическими и осознанными. Механические повторения, как правило, приводят к непреднамеренному запоминанию, связанному, в первую очередь, с накоплением двигательной памяти. Ученик, играющий только с помощью этой памяти, постоянно находится в опасном положении. По существу, он не знает произведения и играет наизусть, пока “выносят пальцы”. В этих условиях малейшие осложнения (случайности) могут привести к аварии.

Надежность игры наизусть существенно возрастает в том случае, когда моторной памяти активно помогает слуховая. Последняя заключается не только в хорошем запоминании музыки, но и в способности исполнителя переводить свои слуховые пред-

ставления в правильные действия пальцев (“в пальцы”). Для развития второго компонента слуховой памяти необходимо упражняться в импровизации, подбории мелодий на слух, транспонировании их в другие тональности.

Важное место в музыкальной памяти занимает ее зрительный компонент. Некоторые музыканты обладают очень хорошей зрительной памятью (например, А.Тосканини). Такая память позволяет мысленно видеть каждую страницу, каждую строчку нотного текста со всеми подробностями. Зрительная память является активным помощником слуховой и моторной памяти. Поэтому мы рекомендуем учить сочинение не только с инструментом, но и без него, запоминая глазами нотный текст. Зрительный метод преднамеренного запоминания должен обязательно сочетаться со слуховым. Нужно не только запомнить вид и название ноты, но и обязательно услышать ее. Таким образом, зрительный метод предполагает изучение текста, не только видящим, но и “слышащим” глазом.

Видное место в системе преднамеренного запоминания занимает логический метод. Изучая нотный текст глазами, необходимо не просто его вызубрить, но хорошо в нем разобраться. То, что плохо осознано, как правило, быстро забывается. Неосознанные навыки непрочны, в любой момент они могут подвести. Логическая память основывается на способности исполнителя разобраться в форме произведения, произвести гармонический, синтаксический, фактурный анализ.

Аналитический метод предполагает изучение произведения по частям. С одной стороны, такой поэтапный путь облегчает задачу, с другой, — расчлененное представление о пьесе способствует лучшему запоминанию материала. Само собой разумеется, что и в этом случае членить целое следует не по тактам и строчкам, а по фразам и другим более крупным логически законченным частям произведения. Изучая сочинение аналитическим методом, особое внимание нужно уделять так называемым *опорным точкам памяти*. Таковыми могут служить начала фраз, предложений, периодов, появление новой тональности, резкие изменения фактуры и т. д. Опорные точки нужно учить особенно тщательно, так как они закладывают основы надежности памяти. Секрет плавучести современного корабля заключается в изолированности его отсеков. Если один отсек затопляется, остальные держат судно на плаву. Роль опорных точек аналогична отсекам. Если исполнитель забыл где-то текст, его память устремляется к

ближайшей опорной точке, и исполнение в целом сохраняет “непотопляемость”.

Таким образом, *учить* наизусть музыкальный текст следует *сознательно*, максимально используя возможности анализа и логического мышления. Иное дело — *исполнение на память*. В этом случае необходимо как можно больше доверять *подсознанию*. В психологии существует “закон обратного усилия”. Согласно этому закону, чем больше музыкант старается не забыть, чем больше он употребляет мелочную опеку о каждом звуке и “сверхконтроль” за нотным текстом, тем чаще его преследуют провалы в памяти. При чтении с листа рекомендуется думать (“заглядывать”) вперед. Но этого ни в коем случае не следует делать во время игры наизусть. “Какая нота следующая?!” В этом вопросе прямой путь к аварии в памяти. Во время игры под контролем сознания должна находиться, в первую очередь, конечная цель, а не средства ее достижения. Когда сознание исполнителя сосредоточено на художественном образе, на внутренней логике музыкального развития, оно не имеет возможности контролировать каждую ноту, и автоматически налаженные процессы протекают без срывов. Внимание же многих учеников, не обремененное художественными задачами, устремляется к сверхконтролю за текстом. В таких условиях аварии неизбежны. Таким образом, педагог, желающий укрепить музыкальную память ученика, должен чаще ставить перед ним художественные задачи, побуждать его думать не о пальцах, а о музыке, учить логическому музыкальному мышлению. Ученик чаще всего думает о нотах в том случае, когда не понимает, что он играет.

Обобщая выше сказанное, можно представить правильно протекающий процесс игры наизусть в виде следующей схемы. Сознание сосредотачивается на художественных задачах, доверяя текст подсознанию. Если сознание начинает мелочно опекать текст, необходимо сразу же переключать его на другие объекты — свободу тела, ритм, фразировку, динамику, настроение, образ и т. д. Правда, в некоторых случаях вмешательство сознания в детали необходимо. Это относится, в первую очередь, к тем эпизодам, которые начинаются одинаково, а завершаются по-разному. Без помощи сознания пальцы могут их спутать. Тогда в исполнении произведения либо возникает большой купюр, либо часть его будет исполнена дважды. Иногда исполнитель ощущает, что во время игры на сцене в некоторых частях исполняемого произведения автоматизмы слабеют. В таких случаях также необ-

ходимо вмешательство сознания. Однако подобная концентрация внимания на деталях должна быть эпизодической. В основном оно должно заниматься конечной целью, а не средствами ее достижения. Вмешательство сознания необходимо и в тех случаях, когда возникают “аварийные” ситуации, тогда исполнитель должен быть готовым импровизировать часть текста с тем, чтобы, не останавливаясь, устремиться к ближайшей опорной точке памяти и тем самым исправить возникший в исполнении “крен”.

Прочность памяти во многом зависит от своевременности изучения сочинения наизусть. Произведение, выученное заблаговременно, имеет возможность “отстояться”, “отлежаться” в памяти. Отсюда и надежность в его исполнении. Чем раньше выучено произведение, тем прочнее оно “оседает” в памяти. С этой точки зрения, нам представляется порочной практикой многих учащихся выучивать произведение наизусть в самые последние предконцертные (предэкзаменационные) дни. Срывы в этом случае неизбежны. Большинство учащихся и студентов выучивает произведение наизусть на третьем этапе работы над ним. Это тоже несколько поздно. Более подходящим для этой цели является второй этап. Работа над деталями, характерная для этого этапа, создает наиболее благоприятные условия для прочного, логического запоминания музыкального материала.

Многие педагоги считают, что учить наизусть на втором этапе поздно, что делать это нужно уже на первом этапе работы над художественным произведением. Иные педагоги еще более категоричны в вопросах памяти. Они требуют, чтобы уже при первом показе произведения в классе оно исполнялось наизусть. “Я всегда настаиваю на том, — говорил А. Гольденвейзер, — что сначала надо выучить пьесу на память, а потом уже учить ее технически, а не наоборот”¹. Подобной же точки зрения придерживались виолончелист С. Козолупов, скрипач М. Вайман и многие другие выдающиеся педагоги и музыканты. При всей кажущейся жесткости этих требований их следует признать вполне оправданными. Ведь прочность памяти — это залог успеха на концертной эстраде. Особенно показано раннее изучение сочинения наизусть тем музыкантам, которые обладают слабой врожденной памятью. У них обычно образуется комплекс, преодолеть который можно лишь длительно играя пьесу на память.

¹ В классе А. Б. Гольденвейзера /Сост. О. Благой, Е. Гольденвейзер. — М., 1986. — С. 35.

Во время работы над художественным произведением целесообразно периодически проверять прочность изучения наизусть. Для этой цели можно использовать различные темпы. Если в каком-нибудь из них (быстром, медленном или среднем) появляются сбои, это свидетельствует о том, что определенные эпизоды произведения нуждаются в доработке.

О прочности памяти свидетельствует уверенное исполнение с любого места пьесы. Способность играть "от печки" еще не дает подобной гарантии.

Отличным средством проверки памяти является игра с остановками. Педагог останавливает игру в любом месте. Способность учащегося после непродолжительной паузы уверенно продолжить игру от точки остановки будет свидетельствовать о прочности знания произведения наизусть. Существуют многие другие способы проверки надежности памяти. О некоторых из них мы скажем ниже.

Даже в том случае, если сочинение прочно выучено наизусть, целесообразно периодически проигрывать его по нотам. Это необходимо для освежения зрительной памяти, но главным образом — в интересах точного воспроизведения авторского текста. "Пьеса, исполняемая долгое время только наизусть, имеет, подобно народной песне, тенденцию слегка изменяться", — справедливо отмечала Л.Маккиннот, серьезно изучавшая вопросы музыкальной памяти¹. Вообще же, в интересах прочности памяти и надежности исполнения рекомендуется учить произведение всеми четырьмя возможными способами: с инструментом по нотам, с инструментом без нот, без инструмента по нотам, без инструмента и без нот.

Для эффективного развития памяти недостаточно использовать те художественные произведения, которые выносятся на экзамен и концерты. Необходимо привлекать вспомогательный материал. "Лучший путь к запоминанию — это запоминание", — справедливо отмечал пианист И.Гофман². Отличные результаты дает изучение наизусть этюдов. Метод развития памяти с помощью этюдов широко применяется И.Пушечниковым, И.Мозговенко и многими другими педагогами-духовиками. Наибольшую результативность он дает в раннем возрасте. Выучивая этюды наизусть (сначала

¹ Маккиннот Л. Игра наизусть. — Л., 1967. — С. 54.

² Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. — М., 1961. — С. 175.

небольшие, затем и более крупные), ребенок, даже со слабыми природными задатками, быстро развивает память, доводя ее до необходимого для профессиональной деятельности уровня.

Учащимся, испытывающим постоянные неприятности на почве памяти, следует попробовать выучивать произведение наизусть по методу немецкого педагога-пианиста К.Леймера¹. Сущность методики К.Леймера заключается в том, чтобы музыкант с помощью логического продумывания (без инструмента) овладел нотным материалом в самом начале работы над художественным произведением. Когда произведение будет тщательно изучено и усвоено сознанием, голова музыканта, подобно дирижеру, работающему с оркестром, обучит исполнительский аппарат, приводя его действия в соответствие с задуманным планом. Музыкант, работающий по этому методу, вначале мысленно воспроизводит нотный текст в медленном темпе. При этом он называет ноты, мысленно интонирует мелодию, фразирует, воспроизводит все элементы музыкальной ткани. В местах обрывов памяти обращается к тексту. Завершив одно мысленное проигрывание, начинает следующее. При этом постепенно возрастает уверенность и темп воспроизведения нотного текста. Вся работа осуществляется без инструмента с помощью обыкновенного логического продумывания и специального разбора. Когда скорость мысленного исполнения приближается к предписываемой автором, процесс предварительного изучения наизусть можно считать законченным и переходить к работе с инструментом.

Как свидетельствует исполнительская практика, метод К.Леймера позволяет овладеть огромным репертуаром, который, как правило, превосходит репертуар музыкантов, изучающих произведения традиционными средствами. Этот метод повышает надежность исполнения. Если на сцене возникает угроза провала в памяти, сознание, подобно суфлеру, благодаря знанию деталей и их соотношений с целым поможет выйти из сложного положения.

Таким представляется нам круг проблем, связанных с изучением сочинения на память. Разобравшись в нем, перейдем к вопросам непосредственной подготовки к концертному выступлению.

Особо ответственными являются последние уроки, завершающие подготовку программы к концертному выступлению. Некоторые учащиеся в этот период доводят себя работой до пол-

¹ См.: Леймер К. Современная фортепианная игра //Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. — М.-Л., 1966.

ного изнеможения. Такую практику подготовки к концерту нельзя считать целесообразной. Во-первых, программа к этому времени уже должна быть готова. Теперь ей нужно дать возможность немного "отстояться" с тем, чтобы наилучшим образом проявились уже затраченные музыкантом усилия. Во-вторых, следует помнить, что к моменту выхода на эстраду в хорошем состоянии должна находиться не только программа, но и сам исполнитель. Духовик с переутомленными губами не может рассчитывать на успешное выступление. Исходя из таких соображений, в предконцертный период объем нагрузок следует снижать. В последние дни перед выступлением не следует учить трудные в техническом отношении эпизоды произведения. Здесь уместно вспомнить известный афоризм медицины: "Первая заповедь — не повреди". Действительно, в последние перед концертом дни много не сделаешь, а вот разрушить за это время можно немало. Ведь каждое неудачное повторение в нервной предконцертной обстановке порождает неуверенность в своих силах, нарушает чистоту и точность движений пальцев. Создающаяся в подобных случаях ситуация напоминает заключительную стадию работы ювелира-костореза. Завершая свою тончайшую резьбу по кости, мастер прежде всего боится испортить то тончайшее кружево, которое он уже вырезал. Малейший промах может погубить всю огромную предыдущую работу. Играть в этот период нужно сравнительно немного, абсолютно точно, безошибочно и, главным образом, медленно.

Накануне концертного выступления исключительное значение приобретают психологические факторы: способность не робеть, уверенность в достижении цели. Успех на эстраде приходит к тому, кто в помощь пальцам сможет привлечь "дух". "Одухотворенные пальцы способны творить чудеса"¹. Квалифицированная критика педагога и придирчивая самокритика учащегося, являющиеся обязательным условием прогресса в повседневном музыкальном обучении, перед концертным выступлением должны быть сведены до минимума. "На эстраде самокритика — пила, подпиливающая стул, на котором сидит пианист", — говорил по этому поводу Н.Перельман². Особенно нежелательны в этот период крики и "разносы" педагога. По мнению Л.Маккиннон, "нервный учитель — тягостное бремя для ученика любого возраста"³.

¹ Перельман Н. В классе рояля. — Л., 1986. — С. 11.

² Там же. — С. 8.

³ Маккиннон Л. Игра наизусть. — Л., 1967. — С. 113.

Справедливость этих слов особенно остро ощущается в напряженной обстановке накануне концерта. Опытные педагоги стараются в последние перед выступлением дни не делать серьезных замечаний своим воспитанникам ("Не наелся — не налижешься"), стараются всеми средствами внушить им уверенность в своих силах. Ф.Шопен говорил в подобных случаях своим ученикам: "Верьте, что вы играете хорошо, и вы действительно сумеете играть хорошо"¹.

Чувство уверенности зависит не только от технической прочности исполнения. В огромной степени оно определяется осознанием того, что музыкант хочет сказать своим слушателям. Когда в сознании учащегося окончательно созреет исполнительская концепция, когда четко определится исполнительский план, определится логика развития музыкального материала, его игра приобретет не только убедительность, но и несомненную уверенность. В отличие от техники, над этим компонентом исполнительского мастерства можно работать до последних дней подготовки к выступлению. Лучше всего это делать без инструмента, с нотами в руках, мысленно проигрывая произведение целиком и по частям.

Свободе и уверенности на сцене противопоставлено стремление некоторых учеников оградить себя от всяких случайностей с помощью одного намертво зазубренного варианта исполнения. Основой сценической свободы и уверенности является многовариантность, импровизационность. Эти качества проявляются в импровизационном исполнении частных (при сохранении главной концепции), в находчивости и самообладании, в готовности к любым неожиданностям, в умении гибко изменять на сцене свою игру в зависимости от реально складывающихся обстоятельств. "Сюрпризы на эстраде — вещь неизбежная, оберегаться от них — такая же утопия, как уберечься на улице от ветра, — справедливо отмечал Г.Коган, — /.../ всякого рода непредвиденные случайности — все это так или иначе влияет на исполнение /.../. Кто "всегда готов" к подобным изменениям, у кого хорошо развита быстрота реакции, находчивость, фантазия, тому не страшны никакие случайности, /.../ подготовку к публичному выступлению нужно вести не в надежде избежать "сюрприза", а в расчете на встречу с ним"².

¹ Цит. по кн.: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. — М., 1988. — С. 132.

² Коган Г. Работа пианиста. — М., 1963. — С. 172, 173.

Некоторые учащиеся исполняют программу так, словно они переходят минное поле. Темпы замедлены, исключены эмоции и элементы риска. Такая игра никому не нужна. Педагог должен с нею бороться. Что бы сказали зрители о лыжнике-прыгуне, озабоченном только тем, чтобы не упасть? Очевидно, примерно, то же, что скажут об исполнителе, переходящем на сцене "минное поле". Настоящий спортсмен думает не о возможном падении, а о том, чтобы прыгнуть как можно дальше. Также и исполнитель на сцене должен думать не о возможных случайностях, а о том, чтобы его игра стала подлинным творческим актом, способным захватить внимание слушателей.

Педагогу обязательно нужно позаботиться о том, чтобы его ученики прорепетировали программу в том зале, где предстоит выступать. Это необходимо для того, чтобы проверить акустику зала и приноровиться к ней, почувствовать и адаптироваться к волнующей атмосфере эстрады. Эффективность публичной "обкатки" возрастает, если в зале во время репетиции присутствуют посторонние. Некоторые педагоги объединяют свои усилия. Прогривание программы в зале в присутствии нескольких педагогов превращается в подлинную генеральную репетицию, существенно повышающую уровень предстоящего публичного выступления.

Даже в том случае, если на репетиции ученик играл не вполне удачно, не следует его упрекать за это. Не нужно при этом обрушивать на него и слишком много замечаний. Главная задача момента заключается в том, чтобы юный музыкант донес до слушателя то, что он уже сделал. А для этого необходимо его воодушевить, вселить уверенность в своих силах. Практика показывает, что очень часто после бледной репетиции музыкант ярко играет на концерте. Иногда наблюдается и обратная зависимость (на репетиции хорошо, а на концерте хуже). Поэтому даже после очень удачной репетиции не следует расслабляться: основной творческий заряд нужно приберечь "на вечер".

Накануне и в день концерта много заниматься не следует¹. Если все сделано, техника и память за один день не разладятся. Музыкант должен хорошо выспаться, а днем не переутомляться. В последние предконцертные дни и в день выступления не следует есть консервы, острую, жирную, горячую пищу, высуши-

¹ Выдающийся русский педагог-пианист В.Сафонов не разрешал своим ученикам накануне выступления прикасаться к инструменту. На целый день он увозил их в лес, где они отдыхали, прыгали и резвились, как дети.

вающую и травмирующую слизистую оболочку рта. По тем же причинам не желательно употребление алкогольных напитков.

Вместе с тем в эти дни не нужно резко изменять образ жизни, быт, привычки. Тем более не следует изображать собой тяжело больного. Чрезмерный отдых расслабляет тело. Безделье побуждает тревожно думать о предстоящем концерте, заранее берedit растреванные нервы. Конькобежцы перед ответственными соревнованиями точат коньки, готовят форму. Подобным же несложным отвлекающим делом можно заняться и исполнителю — почистить и смазать инструмент, привести в порядок футляр и т. д.

Режим дня в день концерта зависит от индивидуальных свойств и привычек исполнителя. Каждый музыкант должен изучить себя и выработать свои, наиболее подходящие для него, методы разыгрывания. Так, С.Рихтер в день концерта играл много (до 6 часов). Играл "по-настоящему", но "по кускам", оставляя целое исполнение "на вечер". Г.Нейгауз играл мало и "без души". Трубач Г.Орвид перед концертом основательно разыгрывался, Т.Докшицер — немного, как бы пробуя инструмент.

Во всяком случае "перегорать" во время разыгрывания не следует ни в коем случае. Игра с холодной головой позволяет сохранить эмоциональный заряд для концертного выступления. "Однажды, когда я должен был вечером играть (впервые) 24 preludes Дебюсси, — рассказывает Г.Нейгауз, — я утром стал их репетировать на концертном рояле. Рояль был хороший, я стал увлекаться и, вместо того, чтобы заняться "холодной работой", исполнил с подъемом и с полным участием всех душевных сил всю программу, причем испытал огромное удовольствие. Вечером я играл вдвое хуже, чем должен был и мог играть"¹.

Если концерт вечерний, днем хорошо поспать. Перед концертом поесть немного, но питательно. Не следует пить возбуждающие напитки (кофе, крепкий чай), не пить "для храбрости" алкогольных напитков. Не оправдывает себя и прием транквилизаторов (успокаивающих препаратов). Последние делают музыканта вялым, сонливым, а волнение остается.

На концерт лучше приезжать заранее с тем, чтобы спокойно привести себя в порядок, разыграться, психологически настроиться. Однако и слишком рано приезжать тоже не следует. Длительное ожидание выступления может привести к тому, что музыкант чрезмерно разволнуется или "перегорит".

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — С. 248.

Выходить на сцену нужно не торопясь, пропуская вперед женщину-концертмейстера. После выхода — поклон. Для снятия “предстартовой лихорадки” можно сделать спокойный вдох, задержать его на мгновение и выдохнуть. Спокойный вдох успокаивает нервную систему. Те, у кого от волнения пересыхает рот, могут выпить глоток воды из заранее приготовленного стакана. Вода не только увлажнит слизистую рта, но и поможет снять чрезмерное волнение. Располагаться на сцене нужно в оптимальных акустических точках и таким образом, чтобы не заслонять концертмейстера. Музыкант должен предстать перед публикой в приподнятом настроении, заряженным положительными эмоциями, всем своим видом свидетельствуя о предстоящем празднике. Тогда публика будет видеть, что музыкант пришел творить, играть. Играть в полном смысле этого слова, без видимого напряжения, не показывая, как это трудно, быть исполненным желания убедительно, ярко раскрыть содержание музыкального произведения, убедить, заинтересовать, увлечь слушателя. Закончив игру, поклониться и, пропуская концертмейстера вперед, спокойно покинуть сцену¹.

Педагогам не следует забывать о том, что уровень игры подопечных на академконцертах и экзаменах во многом зависит не только от их подготовки и одаренности, но и от того, где и в какой атмосфере им придется играть. Нежелательно проводить концерт в классе, в заурядной, будничной обстановке. Необходим зал, желательно с хорошей акустикой. Атмосфера — приподнятая, праздничная. Каждый учащийся должен ощущать внимание, заинтересованность, доброжелательность педагогов. Во время игры, как минимум, нужны внимание и тишина. А. Рубинштейн был нетерпим к трем категориям экзаменаторов: к “скучающим”, к “болтающим” и к “придирающимся”². Эти категории весьма распространены и в среде педагогов-духовиков и ... также нежелательны.

После выступления — внутриклассное обсуждение. Собираются возбужденные, взволнованные ученики и педагог. Учитель разбирает игру, ученики обмениваются мнениями. Разбор обязательно преследует педагогические цели, обобщает, отмечает достижения и недостатки, намечает пути дальнейшего роста. Если в памяти уче-

¹ Некоторые вопросы культуры сценического поведения уже рассматривались нами (см. главу “Предварительная (общая) постановка”).

² Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л., 1974. — С. 185.

ника были провалы, он останавливался, и ему за это снизили оценку, говорить об этом ни в коем случае не следует¹. Информация подобного рода может закомплексовать учащегося, создать глубокий кризис памяти, выйти из которого будет не просто.

Во время разбора можно предложить очередную программу. В таком случае уже на следующем уроке начнется новый творческий цикл. Новые поиски, надежды, радости и огорчения на бесконечном пути к совершенству. Вдали призывный свет сияющих вершин исполнительского мастерства... Счастливой дороги тебе, юный музыкант!

ГЛАВА 3 КАМЕРНЫЙ АНСАМБЛЬ И ВОСПИТАНИЕ ОРКЕСТРОВОГО МУЗЫКАНТА

Подавляющее большинство учащихся духовых классов готовится к работе в оркестре. Конечно, духовик-оркестрант должен хорошо владеть своим инструментом, быть отличным солистом. Однако *solo* далеко не исчерпывает функций духового инструмента в оркестре. Споры нет, *solo* — яркий, запоминающийся эпизод оркестровой игры, но основной вклад в оркестр осуществляется духовиком-оркестрантом в качестве ансамблиста. Ансамбль — стихия оркестра.

Все вышесказанное свидетельствует о большом значении ансамблевой подготовки музыканта-духовика. Хороший оркестрант прежде всего должен быть отличным ансамблистом. Поэтому культуре совместного музицирования следует отводить важнейшее место в общем профессиональном воспитании учащегося-духовика.

Эффективным инструментом подготовки оркестранта является камерный ансамбль. Музицирование в ансамбле, как ничто другое, приближает учащегося к оркестровой деятельности. Оно отлично развивает не только ансамблевые, но и сольные качества исполнителя.

Игра в камерном ансамбле — прекрасная, удивительная область исполнительского искусства. По мнению многих выдающихся музыкантов, она являет собой высшую форму музицирования.

¹ Разумеется, за исключением тех случаев, когда педагог имеет дело с нерадивым, ленивым учеником.

“Одним из самых могущественных средств для развития музыкального вкуса и понимания” называет камерный ансамбль большой его знаток А.П.Бородин¹. “Играть камерную музыку — какое счастье”, — восклицает Дж. Энеску².

Исполнитель, никогда не игравший в камерном ансамбле, многого не дополучил в своей творческой жизни. Такой музыкант в чем-то ущербен. “Только тот, кто может выразить свое художественное “Я” со всей полнотой не только в сольном исполнении, но и найти его, объединяя свои мысли и чувства с товарищами по ансамблю, только тот — истинный музыкант”, — справедливо утверждал П.Столярский³.

Камерный ансамбль находится где-то между сольным и оркестровым исполнительством. Он сочетает в себе достоинства как сольной, так и коллективной игры, позволяет проявить тонкость индивидуального музицирования, познать радость коллективного творчества. В хорошем ансамбле координация общих усилий, направляющая партнеров к единой цели, не стесняет действий каждого, напротив, служит источником силы. В таком коллективе каждый исполнитель чувствует, как вливаются в него силы от партнеров, как умножаются его возможности, вырастают крылья, позволяющие творчески раскрыться с наибольшей полнотой.

В камерном ансамбле может быть лидер. Но в принципе все его участники равны. В нем нет второстепенных партий, нет статистов, здесь все важно и значительно. Демократическая обстановка порождает чувство сотрудничества, контакта, взаимодополнения, помощи, способность повести за собой, уступить, пойти навстречу. Все это, органично сочетаясь с духом соревнования, здорового товарищеского соперничества, рождает атмосферу заинтересованности, приподнятости, увлеченности.

Стиль музицирования в ансамбле сочетает в себе концертность и камерность. Как правило, в нем преобладают настроения самоуглубленности, интимно-доверительные интонации. Звучание камерного ансамбля отличается изысканностью и тонкостью артикуляции, разнообразием звуковой палитры, мягкостью динамических нюансов.

Работа с камерным ансамблем представляет собой интересный и сложный вид музыкально-педагогической деятельности.

¹ Бородин А.П. Письма. — Вып. II. — М., 1936. — С. 106.

² Цит. по кн.: Готлиб А. Основы ансамблевой техники. — М., 1971. — С. 3.

³ Гринберг М., Пронин В. В классе П.С.Столярского //Музыкальное исполнительство. — Вып. 6. — М., 1970. — С. 184.

Она требует обширных музыкальных познаний, эрудиции, высокой культуры. Педагог класса камерного ансамбля должен хорошо знать камерную музыкальную литературу, духовое, смычковое и фортепианное исполнительство, специфику музицирования в ансамбле. В нашем случае на эту роль лучше всего подходит музыкант-духовик, обладающий большим личным опытом игры в камерном ансамбле.

Работа в классе камерного ансамбля необычайно трудоемка. Ведь хорошо подготовить ансамбль к концертному выступлению гораздо труднее, чем подготовить солиста. На это уходят годы. Только в процессе многолетнего регулярного коллективного труда рождается полноценный ансамбль. За эти годы не только шлифуется исполнительское мастерство каждого участника ансамбля, но возникает коллектив, объединяющий творческие усилия партнеров в гармоничное целое, имеющий свое лицо и индивидуальный исполнительский почерк¹.

Не менее чем трудолюбие, педагогу для воспитания хорошего ансамбля необходимы соответствующие методические познания, понимание психологии учащихся, хорошие организаторские способности.

Начинается создание камерного ансамбля с правильного подбора участников. Учащиеся, отбираемые для будущего ансамбля, не должны резко отличаться друг от друга уровнем своего исполнительского мастерства. Незначительные различия допустимы. В некоторых случаях они даже желательны: у отстающих возникает стимул подтянуться до уровня более подвинутых. Желательно, чтобы в создающемся коллективе был крепкий лидер — хороший музыкант, энергичный, инициативный человек, имеющий авторитет, пользующийся уважением товарищей.

Для того чтобы в ансамбле возникло творческое содружество, необходимо, подбирая партнеров, учитывать их интересы, коммуникабельность, психологическую совместимость. Последняя не идентична уступчивости, безинициативности, пассивности, отсутствию собственного мнения. Ансамблю не нужны нивелированные, безликие люди. “Ансамбль без ярких индивидуальностей так же неинтересен, как и солист, лишенный этого качества”².

¹ Когда для единичного исполнения в ансамбль временно собирались звезды сольного исполнительства, результаты, как правило, оказывались ниже ожидаемых. В этом нет ничего удивительного: хороший ансамбль создается временем, длительной согласованной работой.

² Ризоль Н. Очерки о работе ансамбля баянистов. — М., 1986. — С. 22.

Участники могут иметь различные характеры, темпераменты, склад музыкальных способностей, различные привычки, круг интересов, взгляды. Но, если они любят музыку, преданы идеалам камерного музицирования, общие задачи и цели обязательно сблизят их. В ходе совместной работы они, обогащая друг друга, обязательно “притрутся”, сольются в едином эмоциональном потоке коллективного творчества.

С трудной задачей сталкивается педагог в том случае, когда ему приходится работать с людьми угрюмыми, замкнутыми, с людьми невоспитанными, нетерпеливыми и грубыми, авторитарными, страдающими “звездной болезнью” или излишним субъективизмом суждений. Лишь в том случае, если педагогу удастся их перевоспитать, он сможет рассчитывать на успех своего предприятия. “Тем, кто друг друга ненавидит, нельзя разрешать вместе участвовать в музыкальном исполнении”, — говорил дирижер Ш. Мюнш¹.

В основе успешной работы класса камерного ансамбля лежат хорошая организация и дисциплина. Недопустимы пропуски занятий, опоздания. Каждый участник обязан тщательно выучить свою партию дома, на урок приходить в хорошей форме, имея время для предварительного разыгрывания. На уроке — иметь карандаш и резинку, тщательно отмечать в нотах указания педагога и совместно выработанные решения.

Репетиции в классе обязательно должны дополняться самостоятельными занятиями учащихся. Последние протекают в двух формах: работа над партией и совместные репетиции, самостоятельно проводимые учащимися в дополнение к классной работе.

Приходить на урок педагог должен подготовленным, хорошо изучив материал и ясно представляя план предстоящей работы. Репетиция проводится и в том случае, если кто-либо из участников отсутствует. Здесь нужно придерживаться принципа: “Урок состоится в любом случае, даже если придется заниматься с одним участником”. Такой принцип нужно обязательно сочетать с непримиримой требовательностью, выяснением причин пропуска и принятием соответствующих мер.

Большое значение имеет выбор репертуара. При этом обязательно нужно учитывать возможности учащихся, их интересы и вкусы. Лучше начинать с сочинений композиторов-классиков. В их произведениях с наибольшей отчетливостью проявляются ос-

новные принципы искусства совместного музицирования. В дальнейшем, по мере накопления ансамблевого опыта, репертуар обогащается за счет включения более сложных произведений композиторов XX века. Изучение этих сочинений подготовит учащихся к интонационным, ритмическим и фактурным сложностям современного оркестра.

В симфоническом оркестре встречаются самые разнообразные сочетания духовых инструментов друг с другом и с инструментами иных групп. Поэтому желательно, чтобы учащиеся приобрели опыт игры в ансамблях самых различных составов.

Легче всего достичь гармонического слияния голосов в ансамблях однородных составов (скажем, дуэт, трио или квартет флейт, подобное же сочетание валторн, фаготов, кларнетов, труб и т. д.). Достаточно хорошо сочетаются тембры в смешанных ансамблях медных духовых инструментов. Деревянные духовые более дифференцированы в тембровом отношении. Их труднее соединить в хорошо скомпонованный “звуковой букет”. Однако эта сложность с лихвой окупается той удивительной россыпью звуковых красок, которой отличается звучание хорошо сыгранного ансамбля деревянных духовых инструментов.

Классическим духовым ансамблем является квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны. Этому составу по плечу решать самые сложные художественные задачи. Для него написано огромное количество первоклассных произведений, среди которых немало подлинных шедевров, созданных великими композиторами разных времен и народов. Музицирование в таком ансамбле является прекрасной школой оркестрового мастерства.

Неисчерпаемыми выразительными возможностями обладает брасс-квинтет (квинтет для двух труб, валторны, тромбона и трубы). Этот ансамбль, репертуар которого охватывает произведения самых разных жанров и стилей (от барокко до авангарда и джаза), способен удовлетворить вкусам любой аудитории.

Многие духовики ограничивают свою деятельность в классе камерного ансамбля изучением сонат с фортепиано. Соната для духового инструмента и фортепиано не является лучшим методом ансамблевой подготовки будущего оркестранта. Достаточный опыт совместной игры с фортепиано духовик получает в своем специальном классе. В оркестре же играть с фортепиано ему не придется. Исходя из этих соображений, духовику следует предлагать такие ансамбли, которые максимально приближали бы его к условиям игры в оркестре. Таким требованиям отвечают духовые

¹ Мюнш Ш. Я — дирижер. — М., 1966. — С. 69.

квартеты и квинтеты, в еще большей степени смешанные ансамбли, включающие в себя как духовые, так и струнные инструменты.

Основной метод работы над произведением для камерного ансамбля идентичен методу работы над сольным произведением. Он включает в себя те же три этапа: от предварительного целого к частностям, от частных к завершающему целому. Однако здесь имеют место и существенные различия.

Знакомство с новым сочинением начинается с предварительного его проигрывания от начала до конца. При этом участниками осмысливается его форма и художественное содержание, особенности фактуры, функции голосов, их взаимодействие, динамический план, общие очертания фразировки. Все это создает предпосылки для возникновения исполнительского плана, общих принципов интерпретации произведения.

В отличие от оркестра и сольного музицирования, в камерном ансамбле исполнительская концепция вырабатывается коллективно. При этом, как правило, возникают определенные трудности. Ведь каждый музыкант чувствует музыку и переживает ее по-своему. Поэтому неизбежны споры, дискуссии, столкновения мнений. Однако в условиях нормальных взаимоотношений партнеров сложности преодолеваются. В процессе обмена мнениями и обобщениями предложений всех участников художественные позиции постепенно сближаются. Так рождается общий план интерпретации сочинения, отмеченный печатью единства коллективной мудрости.

Следующий этап — «вгрызание» в фактуру, проблемы «технологии», решение многих других частных вопросов музыкального ансамбля.

Как мы уже говорили, первая задача ансамблиста — хорошо продумать и выучить свою партию. Однако, в отличие от солиста, знание партии еще не делает музыканта полноценным участником ансамбля. Таковым он становится в процессе длительной целенаправленной репетиционной работы, благодаря которой осуществляется совместная отработка всех технических приемов, налаживается координация, синхронность, слияние голосов и т. д.

Молодой музыкант, впервые попавший в ансамбль, производит в нем впечатление «слона в посудной лавке». Подобно токующему глухарю, он ничего не слышит вокруг себя. Озабоченный только тем, чтобы его было хорошо слышно, он стремится всех перекричать. Совместное музицирование подобных «ан-

самблистов» может образовать нечто, похожее на прославленный квартет Крылова.

Юный музыкант должен понять, что в отличие от сольной, игра в ансамбле — это диалог, беседа с партнерами по совместному музицированию. А как известно, хороший собеседник должен уметь не только содержательно и интересно говорить, но и *слушать*. Способность слушать своих партнеров — важнейшее качество ансамблиста. Тот, кто не умеет слушать, плохой собеседник; только «говорящий» музыкант — плохой ансамблист. Ученик должен научиться, в первую очередь, слушать партнеров, ансамбль в целом, а потом уже себя (и не просто — себя, а себя в ансамбле). При этом необходимо уметь воспринимать произведение не только по горизонтали (о горизонтальном слышании мы уже писали), но и по вертикали. В общей фактуре нужно почувствовать иерархию голосов, суметь отличить главное от второстепенного, элементы тождества от противопоставления. Необходимо ясно осознавать роль своей партии в каждом конкретном случае и в соответствии с этим избирать необходимые исполнительские средства для ее воплощения в звучании.

Одна из главных задач ансамбля заключается в достижении синхронности исполнения («чувство локтя партнера»). Принцип синхронности требует одновременного начала звука (а не так, «как на арфе»), одновременного его окончания («без хвостов») и перехода к другому звуку, единого восприятия темпа, метра и ритма, одинакового исполнения *accelerando* и *ritardando* и т. д. Для достижения синхронности участники ансамбля должны хорошо видеть друг друга и, в первую очередь, своего лидера. Последний игровыми движениями и жестами в какой-то мере выполняет функции дирижера в оркестре. Он помогает вместе начать или снять звук, одинаково выдержать общую паузу, одновременно перейти к новому темпу и т. д. Само собой разумеется, что его движения и знаки должны быть достаточно корректными, употребляться лишь в самых сложных местах ансамбля и не бросаться в глаза слушателям. Подлинная синхронность в ансамбле достигается лишь в том случае, если все участники одинаково чувствуют темп еще до начала игры. Единое чувство темпа необходимо и во время совместного музицирования. Достаточно сложно «без рубца» принять техническую эстафету от партнера. Для этого «перехватывающему» нужно вслушаться в пульс движения партнера, слиться с общей линией пассажа и органично продолжить ее.

Проблему синхронности способны серьезно обострить сложные ритмы, синкопы, горизонтальная и вертикальная полиритмия. Эпизоды подобного рода требуют от ансамблистов особого внимания, дополнительных усилий, соответствующих методов работы.

Не менее важным требованием совместной игры является чистое интонирование. Грязно играть в ансамбле нельзя. Фальшивая интонация способна перечеркнуть любые достоинства участников ансамбля. Поэтому для решения этой проблемы нельзя жалеть ни времени, ни сил. Интонация требует постоянной, систематической работы, ей нужно уделять значительную часть репетиционного времени. Подлинное интонационное единство формируется в процессе достаточно длительной совместной работы и музицирования. Эта работа требует понимания важности и сложности задачи, выдержки и терпения. Не дают положительных результатов взаимные упреки и уверения в собственной непогрешимости. Более перспективен путь взаимных уступок. Во время совместной игры свои интонационные ощущения необходимо корректировать со слуховыми ощущениями партнеров, по возможности идти им навстречу. Следуя таким путем, участники со временем вырабатывают "коллективную интонацию" своего ансамбля. В ансамблях без фортепиано эта интонация опирается на зонную природу слуха. В пределах зоны участники находят оптимальные варианты интонационного сочетания голосов. В фортепианных ансамблях приходится ориентироваться на строй фортепиано, хотя и в этом случае строго темпированное интонирование для других инструментов ансамбля не обязательно.

Работать над интонацией целесообразно в медленном темпе и тихих нюансах, без вибрато.

Огромное значение в ансамблевом исполнительстве имеет проблема синтеза голосов участников. В хорошем ансамбле разбросанные в пространстве звуки инструментов собираются в общее, как бы объединенное "единым куполом" звучание. Решающую роль в синтезе тембров играет динамика, точнее говоря, динамический баланс голосов. Добиваясь этого баланса, участники ансамбля должны учитывать функции своей партии в каждый момент игры, специфику тембра и динамические возможности своего и других инструментов, тембровые и динамические особенности различных регистров и другие обстоятельства. Избирая нюанс, ансамблист должен хорошо знать, какую роль в общей фактуре играет его инструмент в тот или иной момент. Сольная фраза, несущая главную мелодическую нагрузку, как правило, требует

более полного и насыщенного звучания. Сольная фраза подголосочного характера тоже исполняется ярко и выразительно, но она не должна заслонять основную мелодию. Еще тише в сравнении с мелодией должны звучать фигурации аккомпанемента. Самых тихих нюансов, как правило, требует исполнение длительных педальных звуков. В этом случае необходимо "пропускать вперед" и мелодию, и подголосок, и аккомпанемент.

В полифонической ткани все голоса относительно равноправны. Поэтому здесь не нужна та динамическая иерархия, которая требуется в музыке гомофонного склада.

Распространенными типами ансамблевой фактуры являются унисоны и октавные удвоения. В унисонах необходима такая динамическая регуляция голосов, при которой не превалировал бы ни один инструмент, но возникал бы новый единый синтетический тембр. В октавах часто более заметным должен быть нижний голос.

Истинное значение нюанса в большей мере зависит от того, в каком регистре звучит инструмент, кто, что, как и в каком регистре играет вместе с ним.

Большой точности в определении необходимой степени громкости требует от ансамблистов исполнение аккордов (отдельных или объединенных в построения хорального типа). Аккорд должен звучать в требуемом нюансе, ровно и монолитно. Сложность задачи усугубляется тем обстоятельством, что в аккорде участвуют инструменты с очень разными тембрами и неодинаковыми динамическими возможностями. Часто они звучат в разных, крайних и даже противоположных регистрах. Крайние же регистры духовых инструментов отличаются своими яркими темброво-динамическими особенностями, своими "больными местами". Не все исполнители способны быстро и правильно ориентироваться в этой сложной динамической обстановке. Поэтому так часто в духовых ансамблях приходится слышать "рябые", "пестрые", "перекошенные" аккорды, аккорды "без головы", "без ног" или "без начинки". Для того чтобы обеспечить темброво-динамическое равновесие аккорда, исполнитель должен мгновенно определить необходимый нюанс своего звука, учитывая динамическое обозначение автора, регистры, динамические и тембровые особенности других совместно звучащих инструментов, свой регистр. Решающее значение при этом имеет тщательный слуховой контроль всех участников, позволяющий, если это потребуется, немедленно проводить необходимые коррективы.

Нужно учитывать и то место, которое занимает в аккорде звук инструмента. Верхний голос (мелодия) и бас (фундамент) в аккордах, объединенных в мелодическое построение, как правило, интонируются немного ярче средних голосов. В мелодически не объединенных аккордах не следует специально выделять верхний голос: последний в силу своего высотного расположения и так будет хорошо слышен. В гармонических последованиях рекомендуется выделять вводный тон, предьемы, задержания, секунды и другие гармонические особенности.

Дифференцированного подхода требует в ансамбле исполнение *crescendo* и *diminuendo*. Наиболее ярко эти нюансы должны воплощаться солистом. *Crescendo* партнеров может либо усилить *crescendo solo*, либо его заглушить. Для того чтобы мелодия не глушилась, *crescendo* аккомпанемента должно поддерживать *crescendo* солиста, но “не опережать” его.

В тех случаях, когда мелодия передается различными инструментами друг другу или же одна и та же фраза повторяется разными инструментами, на выбор нюанса оказывает влияние громкость звучания предшествующего инструмента. Труднее определить необходимый нюанс в том случае, когда переключка инструментов сопровождается общим *crescendo* или *diminuendo*. В таких случаях нужно несколько изменить нюанс своей фразы (в сравнении с предыдущей фразой другого инструмента), но степень этого изменения должна быть такой, чтобы последующие инструменты могли без большого труда продолжить ту же линию нарастания (или спада) динамики.

Пианисты, играющие в ансамбле с деревянными инструментами, должны пересмотреть масштабы своей динамики (в сравнении с сольным исполнительством) в сторону ее смягчения. В этом случае более экономно следует пользоваться правой педалью, которая способна заглушать, “затапливать” звучание партнеров по ансамблю, чаще прибегать к помощи левой педали.

Что касается общего нюанса, то молодой, еще неопытный ансамбль лучше ориентировать на широкое, свободное звучание. В таких нюансах начинающие ансамблисты скорее почувствуют “локоть друг друга”, быстрее добьются синтеза голосов. В дальнейшем, по мере накопления участниками ансамблевого мастерства, следует переносить их внимание на более тонкие нюансы, постепенно приближаться к камерной манере музицирования струнного квартета. В этот период совместной работы партнеры постигают искусство тихих нюансов и тонкой филировки. Прин-

цип “пробиться через партнеров” уступает место более прогрессивному принципу — “пропустить партнера”.

Видное место в искусстве камерного музицирования должно отводиться артикуляции. Выбор атаки и штриха определяется в ансамбле не только содержанием исполняемого произведения, но и характером той артикуляции, которую избирают партнеры. Несогласованность атаки и штрихов вносит в коллективное исполнение разобщенность, пестроту, артикуляционный разнобой. В силу специфики своей акустической природы различные музыкальные инструменты существенно отличаются характером своей атаки и штрихов. В ансамбле они должны сближаться друг с другом, становиться эквивалентными. Скажем, *détaché* духовых должно быть эквивалентным *non legato* фортепиано, быстрое *spiccato* или *sautillé* струнных — двойному *staccato* духовых и т.д. Наряду с эквивалентной, в ансамбле нередко используется и контрастная артикуляция. Иногда в интересах красочности композитор использует и даже специально подчеркивает характерность штриха, свойственную тому или иному инструменту. Как правило, контрастными штрихами исполняется мелодия и аккомпанемент (*non legato* аккомпанемента часто оттеняет певучесть *legato* мелодии). Характер избираемого штриха зависит от окружающего сопровождения. К примеру, *staccato* на фоне выдержанного аккорда представляется достаточно отрывистым. Тот же штрих в сопровождении *détaché* может показаться недостаточно острым.

Вибрато в ансамбле может являться и средством объединения, и средством противопоставления. Так, мелодию, как правило, исполняют с вибрато, которое позволяет ей ярче проявиться на фоне невибрирующего (или вибрирующего меньше) сопровождения. Передача мелодии от одного инструмента к другому требует эквивалентного вибрато. Так, в интересах единства, гобоист, исполняющий мелодию после кларнета, должен почти отказаться от вибрато. Играя же после активно вибрирующей флейты, применить такое же вибрато.

Задача совместных репетиций не исчерпывается достижением более или менее согласованного исполнения отдельных партий. На завершающем этапе работы необходимо добиться органической цельности общего впечатления. Такая цельность возникает с появлением естественного и слитного единства замысла, средств и способа их воплощения, когда на основе слияния “Я” и “Мы” возникает живое совместное творчество.

Каждый участник ансамбля должен знать специфику инструментов, возможности, характерные приемы и манеру игры партнеров, считаться с ними, учитывать и отражать в исполнении своей партии. В случае необходимости нужно уметь сыграть в манере партнера, с тем чтобы у слушателя создалось впечатление, что в ансамбле играет один человек.

Ансамблист должен уметь не только чувствовать, но и предчувствовать намерения партнеров. Творческий импульс, зародившийся у одного музыканта, тут же подхватывается и развивается другими, находит свое логическое продолжение. Исполнитель воспринимает эмоциональные посылы партнеров и, в свою очередь, заряжает своими эмоциональными переживаниями других. Каждый участник в зависимости от конкретной ситуации готов стать и “ведущим”, и “ведомым”. Образуется единый процесс излучения и восприятия эмоциональной энергии, сливающей усилия участников ансамбля в могучий поток коллективного творчества.

Таковы общие принципы музицирования в камерном ансамбле, который, как мы уже говорили, крайне необходим будущему оркестровому музыканту. Кроме камерного ансамбля, для подготовки оркестранта нужно активно использовать и другие педагогические возможности. Педагогам духовых классов следует уделять больше внимания чтке с листа и оркестровой литературе. Последняя включает в себя немало труднейших *solo* для различных духовых инструментов. Эти *solo* нужно тщательно изучить (и даже выучить наизусть) заранее, еще в годы учебы. Например, фэготист должен знать *solo* из “Болеро” и “Альборады” Равеля, “Весны священной” Стравинского, увертюры к опере Моцарта “Свадьба Фигаро”, Седьмой, Восьмой и Девятой симфоний Шостаковича и других оркестровых произведений. Тромбонист — *solo* из “Реквиема” Моцарта, “Болеро” Равеля, Второй симфонии и “Озорных частушек” Щедрина, из балета “Сотворение мира” А.Петрова, “Траурно-триумфальной симфонии” Берлиоза, Третьей симфонии Малера, симфоний Шостаковича и других произведений. Не меньше трудностей содержат в себе оркестровые партии, написанные для других духовых инструментов. Во многих зарубежных учебных заведениях одним из самых сложных и ответственных является экзамен по оркестровым трудностям. Нашими учебными программами такой экзамен не предусмотрен. Надо надеяться, что этот пробел со временем будет ликвидирован. Пока же следует активнее включать оркестровые трудности (также как и чтку с листа) в программу технических зачетов и экзаменов.

Оркестровая подготовка духовика в специальном классе исчерпывается изучением оркестровых трудностей. Знание же оркестровых *solo* еще не делает музыканта оркестрантом. Для этого необходима большая оркестровая практика. Только в оркестре учащийся может постичь специфику оркестровой игры, научиться понимать руку дирижера, слушать партнеров и взаимодействовать с ними. К сожалению, оркестровая подготовка наших учащихся и студентов не вполне отвечает современным требованиям.

Искусство совместного музицирования до сего времени остается узким местом в системе отечественной подготовки музыканта-духовика. В этом отношении мы все еще серьезно уступаем лучшим зарубежным школам. Отставание нужно преодолеть. Для этого необходимо поднять авторитет и квалификацию педагогов классов камерного ансамбля и оркестра, разработать современную методику обучения коллективной игре и, может быть, самое важное — сломать предубеждение к ансамблю как делу второстепенному и даже необязательному.

Решение этих задач не терпит отлагательства. Каждый воспитанник украинской духовой школы должен быть виртуозом ансамбля.

ЧАСТЬ V ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ

ГЛАВА 1 УКРАИНСКАЯ СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА

Украинское музыкальное образование отличается общедоступностью и подлинной демократичностью. Все граждане нашей страны имеют одинаковые права в получении музыкального образования, независимо от расовой принадлежности, пола, отношения к религии, имущественного и социального положения. Общим для всех граждан критерием отбора является музыкальная одаренность.

Учащиеся и студенты наших средних и высших музыкальных учебных заведений, как правило, не платят за обучение. Они имеют возможность на льготных условиях жить в общежитиях, брать в аренду музыкальные инструменты на весь период обучения, безвозмездно пользоваться репетиториями. Успевающие учащиеся училищ и студенты вузов получают стипендию.

Единая система украинского музыкального образования включает в себя три основных звена: низшее (ДМШ), среднее и высшее.

Учащиеся ДМШ учатся игре на каком-нибудь музыкальном инструменте, развивают свой слух, приобретают некоторые теоретические и исторические знания о музыкальном искусстве, знакомятся с современной музыкальной жизнью и по мере своих возможностей участвуют в ней. В ДМШ создаются условия для развития творческих способностей детей, формирования гармоничной личности с богатыми духовными запросами. С другой стороны, ДМШ становятся очагами массовой музыкальной куль-

туры, источником музыкального просвещения молодежи и широких слоев населения. Таким образом, музыкальные школы принимают активное участие в формировании культурного потенциала страны. Если школу называют колыбелью народа, то музыкальную школу можно назвать колыбелью культуры народа. Вместе с тем начальное музыкальное образование является не только средством музыкального воспитания и общекультурного развития школьников, но и первой ступенью к музыкальной профессии. Здесь выявляются одаренные дети, способные к профессиональной музыкальной деятельности, здесь осуществляется их подготовка к поступлению в специальные музыкальные учебные заведения.

Среднее звено профессионального музыкального образования составляют музыкальные училища и училища искусств (имеющие музыкальное отделение). Срок обучения в училищах — четыре года. Выпускники получают квалификацию исполнителя на том или ином инструменте, дирижера самодеятельного музыкального коллектива и преподавателя ДМШ. При ведущих музыкальных вузах страны существуют специальные средние музыкальные школы (ССМШ). В ССМШ принимают одаренных детей. Срок обучения — 11 лет. Здесь осуществляется высокопрофессиональная подготовка будущих абитуриентов.

Высшее звено профессионального музыкального образования составляют музыкальные академии, консерватории и институты искусств (с музыкальными факультетами, подобными консерваторским). В них готовят исполнителей высокой квалификации (солистов, ансамблистов, оркестрантов), а также педагогов музыкальных училищ.

Важнейшей чертой украинской системы музыкального образования является принцип преемственности обучения. Так, обучение в средних учебных заведениях опирается на те знания и умения, какие дает низшее звено. Вместе с тем среднее звено создает базу для усвоения содержания образования в высших учебных заведениях. Принцип преемственности позволяет каждому способному выпускнику школы или училища продолжать свое образование в следующем звене. При этом происходит естественный профессиональный отбор, благодаря которому творчески одаренные люди получают возможность достигать вершин исполнительского мастерства. Для воспитания специалистов самой высокой квалификации при ведущих вузах страны созданы аспирантуры и ассистентуры-стажировки.

Гибкость нашей системы музыкального воспитания и образования проявляется в филиалах учебных заведений, приближающих обучение к месту проживания детей, в подготовительных группах, классах и отделениях, в системе дошкольного и внешкольного музыкального воспитания.

Внутреннее руководство учебными заведениями осуществляется на основе принципа сочетания единоначалия и коллегиальности. Скажем, в ДМШ ответственным лицом и руководителем является директор. Однако в своей работе он опирается на педагогический совет, представляющий собой орган коллективной мысли и коллегиального управления.

Наряду с педагогизацией среднего и высшего звеньев предусмотрена стройная система повышения квалификации для всех педагогов всех учебных заведений (институты, факультеты, курсы повышения квалификации).

Кроме системы повышения квалификации росту профессионального мастерства украинских педагогов содействуют организуемые с определенной периодичностью всеукраинские, областные и городские методические конференции, симпозиумы и семинары. Той же цели служит научно-методическая работа, проводимая кафедрами вузов, предметно-цикловыми комиссиями музыкальных училищ, отделами музыкальных школ. Как правило, педагоги вузов оказывают методическую помощь музыкальным училищам, те в свою очередь помогают ДМШ.

В нашей стране регулярно публикуются теоретические труды, рассматривающие вопросы теории исполнительства и методики обучения игре на музыкальных инструментах, в том числе и на духовых. Крепнувшие связи между теорией и практикой оказывают неоценимую помощь всей системе украинского музыкального образования.

В системе подготовки музыкантов разработаны определенные принципы организации учебно-воспитательной работы. Организуя учебно-воспитательную работу своего класса, педагог должен хорошо представлять себе весь "механизм" жизни учебного заведения. Хотя его педагогические функции, в первую очередь, связаны с обучением игре на духовом инструменте, они не замыкаются границами класса. Живя и работая в коллективе, педагог разделяет общие его заботы, принимает активное участие в решении проблем, затрагивающих общие интересы. Заинтересованность в результатах совместного труда расширяет профессиональный и социальный кругозор педагога, учит его видеть и понимать производственный процесс учебного заведения в целом.

Учебно-воспитательная, методическая и организационно-хозяйственная деятельность музыкальных учебных заведений осуществляется на основе соответствующих уставов, положений и других аналогичных нормативных государственных документов. Всякий педагог, начинающий работу в учебном заведении, обязан хорошо их изучить. В них определены цели и задачи учебного заведения, права и обязанности руководства, преподавателей и учащихся, содержатся указания по организации учебно-воспитательного процесса. Эти административно-правовые документы определяют условия приема учащихся, продолжительность урока, систему оценок, положение об отчислении и переводе учащихся в другие учебные заведения и другие вопросы, регламентирующие все стороны деятельности коллектива.

В организации учебно-воспитательной работы своего класса педагог опирается на два основных документа, отражающих содержание образования учебного заведения — *учебный план и учебную программу*. Учебный план — это государственный документ, определяющий состав учебных предметов, порядок и последовательность их изучения по годам обучения, количество уроков, отводимых на каждый предмет (на год и учебную неделю), а также устанавливающий структуру учебного года. В разных странах сложились различные принципы построения учебных планов. В украинских музыкальных учебных заведениях они имеют предметную структуру¹. Учебный предмет — это система знаний, умений и навыков, отобранных из определенной области науки или искусства, специально скомпонованная и обработанная для облегчения усвоения учащимися. Совокупность учебных предметов определяет все то, что усваивает учащийся за годы обучения в учебном заведении, обеспечивает гармоничность его развития и практическую подготовку к активной самостоятельной музыкальной деятельности.

Важнейшим учебным предметом учащихся-духовиков является игра на инструменте, или специальность. На уроках по специальности они овладевают игрой на избранном инструменте, получают разнообразные музыкальные знания, обогащают свой слуховой опыт. Каждый ученик встречается с преподавателем два раза в неделю. Форма занятий — индивидуальная. Все это создает

¹ В ряде зарубежных стран, например в США, наряду с предметными используются комплексные планы.

благоприятную обстановку для развития юного музыканта, предоставляет педагогу возможность учитывать особенности каждого ученика, избирать для него оптимальные темпы продвижения и конкретные методы обучения.

Учебный план содержит и другие сведения, необходимые для организации учебного процесса: определяет количество учебных недель в году, наполняемость групп и классов, устанавливает, когда и по каким предметам проводятся зачеты, академические концерты и экзамены. Руководители и педагоги учебного заведения обязаны организовать и провести все предусмотренные в учебных планах занятия, а учащиеся, чтобы получить свидетельство об окончании учебного заведения, — выполнить содержащиеся в них требования.

Знакомясь с учебным планом, педагог по специальности получает возможность составить полное представление о содержании и организации обучения в своем учебном заведении. Эти знания помогут ему наладить учебный процесс, позволят предвидеть перспективу развития ученика, определить оптимальные пути роста его исполнительского мастерства.

В соответствии с учебным планом разрабатываются учебные программы. Учебная программа — это государственный документ, в котором определены содержание учебного предмета, система и объем знаний, умений и навыков для каждого года обучения, порядок и последовательность изучения данного учебного предмета. Учебная программа является главным руководящим документом для преподавателя. Исходя из нее, он планирует свою работу с каждым учеником. Каждый учебный предмет в системе музыкального образования имеет свою учебную программу.

Учебным программам предпосылается *исполнительная записка*. В ней определяются учебно-воспитательные задачи предмета, содержатся краткие методические указания и различные рекомендации по организации учебного процесса. В программах специальных классов они касаются постановки исполнительского аппарата, развития технических навыков и других вопросов, связанных с искусством игры на инструменте. Основной объем программ духовых классов определяется *примерным репертуарным списком*. Последние включают в себя как инструктивный, так и художественный музыкальный материал (гаммы, упражнения, этюды, пьесы, произведения крупной формы, ансамбли). Обширные репертуарные

списки позволяют педагогам при составлении индивидуальных планов учитывать особенности каждого ученика, его музыкально-исполнительские возможности на каждом этапе обучения. Новые программы по каждому предмету, как правило, завершаются разделом “Основные требования к знаниям и умениям учащихся”.

Известны два принципа построения программ — *концентрический* и *линейный*. Концентрическое расположение материала состоит в том, что некоторые его разделы и темы в последующих классах повторяются. Такое расположение программного материала, когда с каждым классом (или курсом) вводятся новые темы и разделы, называется линейным. Линейный принцип составления программ продуктивен с точки зрения экономии времени, так как учащийся не возвращается дважды к изучению одной и той же темы или навыка. Однако, если он при этом не усваивает материал с первого раза, возникают большие трудности при овладении последующими разделами программы. Хорошо составленные программы органично сочетают в себе элементы обоих принципов, что создает оптимальные условия для быстрого развития ученика.

Структура хорошо составленных программ отражает идею межпредметных связей. В педагогике под этим термином разумеют взаимную согласованность учебных программ. Объясняя, показывая что-либо новое, педагог опирается на знания и умения, усвоенные учеником при изучении других дисциплин. Чем лучше преподаватель по специальности будет знать содержание и систему изложения смежных дисциплин, тем больших успехов он добьется в работе со своим классом. Каждое музыкальное учебное заведение должно обладать полным комплектом учебных программ с тем, чтобы педагог имел возможность воспользоваться ими в случае необходимости. Наряду с учебным планом действующие программы являются документами постоянного хранения.

Педагог, желающий хорошо организовать учебный процесс, изучает не только учебные планы и программы, но и ежегодный перспективный план своего учебного заведения. В последнем намечаются направления развития учебно-воспитательной, методической работы, творческой и общественной деятельности коллектива. Перспективные планы определяют порядок повышения квалификации преподавателей, направляют работу общественных организаций, организуют концертную и научную деятельность и другие мероприятия. Хорошо составленный перспективный план

помогает объединить труд всего коллектива для решения актуальных вопросов обучения и воспитания, позволяет рационально и равномерно распределить нагрузку и направить общие усилия преподавателей и сотрудников на выполнение служебных и общественных обязанностей.

Опираясь на учебные программы, учебные общие перспективные планы, педагог организует свою учебно-воспитательную и общественную работу. Большую помощь в этом деле ему может оказать планирование работы класса. Последнее придает всему педагогическому процессу целенаправленность, делает его более последовательным и качественным. Планирование открывает перспективу обучения, позволяет прогнозировать его результаты, создает предпосылки для целенаправленного поэтапного решения педагогических задач. Умение работать по плану характеризует культуру труда педагога, является залогом его эффективности.

Планирование работы класса состоит из перспективного и текущего планирования. Перспективное планирование осуществляется в виде индивидуально-репертуарных планов. Последние составляются на каждое полугодие и охватывают весь тот объем работы, какой предстоит выполнить ученику за это время. Индивидуальные планы должны отвечать следующим требованиям:

- 1) соответствовать требованиям учебной программы;
- 2) учитывать индивидуальные особенности ученика;
- 3) обеспечивать последовательность в нарастании трудностей;
- 4) обеспечивать правильную сбалансированность и взаимодействие инструктивного и художественного материалов;
- 5) учитывать художественную ценность и стилистическое многообразие планируемых для разучивания музыкальных произведений;
- 6) охватывать все элементы исполнительского мастерства, обеспечивая гармоничность развития молодого музыканта;
- 7) учитывать желания и склонности ученика.

Составление индивидуальных рабочих планов — творческий процесс. Здесь неуместно формальное отношение: ведь план прогнозирует развитие ученика, предопределяет результаты обучения.

Составляя план, педагог должен скоординировать требования учебной программы с реальными условиями учебного процесса. Предлагаемый ученику материал должен соответствовать его возможностям и вместе с тем обеспечивать интенсивное развитие его исполнительского мастерства.

Индивидуальные планы составляются заблаговременно, в ка-никулярное время. В спокойной обстановке педагог изучает учебную программу и учебный план, художественный и инструктивный материал, педагогическую литературу. В это время он имеет возможность без спешки обдумать детали предстоящей работы, взвесить достигнутое и допущенные просчеты, проанализировать проблемы, стоящие перед каждым учеником. Перспективное планирование является не только производственной обязанностью педагога, но и одной из форм его методической деятельности — ведь оно связано с обобщением и совершенствованием всего учебного процесса.

Индивидуально-репертуарный рабочий план, определяющий полугодовое содержание обучения каждого ученика класса, является официальным учебным документом. В музыкальных школах он обсуждается преподавателями духовых отделений (в музучилищах — на предметно-цикловых комиссиях, в вузах — на кафедрах) и утверждается руководителем отделения (предметно-цикловой комиссии или кафедры). В конце полугодия педагоги отчитываются о выполнении своих рабочих планов, связывая их с успеваемостью и общим музыкальным развитием учеников.

Текущее планирование помогает педагогу подготовиться к уроку, организовать домашнюю работу учеников. Оно не имеет столь строгой регламентации — поурочные планы не являются обязательным документом. Тем не менее их значение весьма велико. Текущее планирование лучше всего совмещать с профессиональным дневником, который наряду с другими дидактическими материалами сохраняется в личном архиве педагога.

Планирование должно затрагивать не только уроки и самостоятельную работу ученика, но и другие сферы деятельности педагога: внеурочные формы обучения (экскурсии, посещения концертов и лекций, встречи с известными исполнителями и композиторами и др.), организацию концертов класса, открытых и показательных уроков, творческие самоотчеты, посещение классов других преподавателей, организацию и проведение собраний класса, родительских собраний, научно-методическую работу, участие в работе отделений (предметно-цикловых комиссий, кафедр) и общественной жизни учебного заведения и т. д. Умение спланировать и хорошо организовать свою работу свидетельствует об опыте педагога, его мастерстве и педагогической одаренности.

ГЛАВА 2

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ПРОФЕССИЯ

В системе украинского музыкального образования центральной фигурой всего учебно-воспитательного процесса является педагог. Он выполняет почетную и очень важную государственную задачу, он ответственен за обучение и воспитание молодого поколения перед своей страной и обществом.

Педагогика — одна из самых гуманных, интересных и сложных областей человеческой деятельности. Неправильно связывать эволюцию человека только с генными накоплениями. В действительности его развитие в неменьшей степени связано с совершенствованием его воспитания, с той информацией, какую ему сообщают окружающие и, в первую очередь, педагог. Ребенок, воспитанный зверями, и сегодня мало чем поднимется над ними. Только воспитание делает человека человеком. Без воспитания гены бессильны.

Значение педагогики невозможно переоценить. “Если за всю педагогическую деятельность удастся воспитать хотя бы одного настоящего музыканта и человека, — говорил выдающийся советский педагог-кларнетист В.И.Генслер, — можно считать, что ты не зря занимался своим делом”¹.

Взаимоотношения педагога с учеником представляют собой одну из самых прекрасных форм человеческого общения. Это общение необычайно благотворно для обеих сторон. “... Если я дал кое-что моим ученикам, — писал Г.Нейгауз, — то и они дали мне не меньше, если не больше... Я им бесконечно благодарен за это, так как наши совместные устремления к познанию искусства и овладению им были залогом нашей дружбы, близости и взаимного уважения, а эти чувства принадлежат к лучшему, что можно испытать на нашей планете”².

Успешно заниматься музыкальной педагогикой может лишь тот, кто испытывает призвание к этому нелегкому труду. Не случайно все выдающиеся педагоги отличались почти фанатической преданностью своему делу. Преподавание же без увлечения вы-

ливается в бесконечно тоскливый и скучный процесс, мучительный как для педагога, так и для ученика. Ученик может простить педагогу вспышку гнева, раздражительность, но никогда равнодушия”, — справедливо отмечал А.Гольденвейзер¹.

Способностью воспитывать музыкантов-исполнителей обладает лишь тот педагог, кто бесконечно влюблен в музыку, в свой инструмент, кто готов беззаветно ему служить и поклоняться, быть его рыцарем.

Специальность педагога требует не только призвания, но и высоких этических качеств. В этическом отношении ее можно сравнить только с профессией врача; здесь тоже небрежное отношение к делу равносильно преступлению. Как известно, студенты, заканчивая медицинский институт, дают клятву Гиппократу. Клятву подобного рода должны давать и будущие педагоги: им вручают судьбы людей.

В своих отношениях с классом педагог всегда должен быть честным и правдивым. Глаза учеников, устремленные на учителя, обладают проникающей способностью рентгена. Неискренность и ложь немедленно и безошибочно распознаются ими, как бы искусно они не маскировались. Мысль о несовместимости педагогики и лжи хорошо сформулировал Е.Вахтангов: “... Педагог — это человек, который убивает ложь”².

Сознательная творческая работа педагога не лишена здорового честолюбия. Однако удовлетворение последнего не должно становиться самоцелью. Самопоказ, самовыпячивание несовместимы с подлинной педагогикой. “Учителя — люди отдачи”, — справедливо отмечала М.Шагинян³. Главными стимулами их деятельности должны быть заинтересованность делом, любовь к своей работе, ответственность за судьбу ученика.

В классе не должно быть любимчиков и пасынков. Некоторые педагоги по-настоящему занимаются только с талантливыми учениками, забрасывая остальных. Это “работа на себя”. Педагоги “перспективных одиночек” не вызывают уважения. Настоящий учитель стремится раскрыть возможности всех учеников, верить в каждого из них до конца. Избегая “трудных учеников”, педагог постепенно утрачивает квалификацию: ведь его профес-

¹ Баранцев А. Проблемы преемственности и развития педагогических принципов в классах духовых инструментов Петербургско-Ленинградской консерватории (рукопись). — С. 287.

² Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1988. — С. 172.

¹ В классе А.Б.Гольденвейзера /Сост. Д.Благой и С.Гольденвейзер. — М., 1986. — С. 28.

² Вахтангов Е. Записки, письма, статьи. — М., 1939. — С. 320.

³ Шагинян М. Об учителе //Известия. — 1963. — № 244.

сиональное мастерство оттачивается прежде всего в борьбе с трудностями.

Профессия педагога — одна из самых трудных. Вот как характеризует ее В.Сухомлинский: «Работа педагога — это напряженный труд сердца и разума, и нет в мире ни одной более тяжелой, более изнурительной для сердца работы, чем работа педагога»¹.

Педагогика — профессия творческая. Человеку, серьезно занимающемуся ею, она предоставляет безграничные возможности для самовыражения, для реализации своих идеалов, для проявления всех своих лучших творческих, человеческих и гражданских качеств. Педагогический процесс постоянно выдвигает перед ним все новые и новые задачи, ставит его в положение исследователя. Такую работу нельзя пустить на конвейер педагогического шаблона. Она требует тонкого творческого отношения, сохраняющего тепло человеческих рук и человеческого сердца.

Сложность педагогики заключается и в том, что труд педагога как бы весь устремлен в будущее, его результаты проявляются не сразу, они отдалены во времени. «Пахарь, сеятель, хлебороб через несколько месяцев любит колосьями и горстью зерна, выращенного в поле. Учителю же надо трудиться годы и годы, чтобы увидеть предмет своего творения», — писал В.Сухомлинский².

Музыкальная педагогика принадлежит к одной из тех профессий, которые требуют большой глубины и обширности познаний. Не случайно во все времена и у всех народов обучением подрастающего поколения занимались самые знающие и опытные люди. С этой точки зрения, существующая у нас методика выявления музыкально-педагогических способностей, к сожалению, не выдерживает никакой критики. Нередко в педагогику направляются малоодаренные или недобросовестно относящиеся к делу люди, педагогическая ориентация которых определяется по известной поговорке: «Нет дороги — иди в педагоги». Такое отношение способно принести большой вред нашему музыкально-исполнительскому искусству. С ним нельзя мириться.

Настоящий педагог должен многое знать и многое уметь. Прежде всего необходимо хорошо владеть своим инструментом, однако прямая зависимость между исполнительским и педагогическим мастерством существует далеко не всегда. Не каждый хороший исполнитель может стать таким же хорошим педагогом.

Педагогика требует особых способностей. История педагогики знает немало случаев, когда исполнители средних возможностей становились тем не менее прекрасными педагогами. С другой стороны, исполнительские звезды далеко не всегда становились крупными педагогами. К примеру, великий певец Э.Карузо предпринял единственную в своей жизни попытку обучить пению молодого человека, обладающего выдающимися вокальными данными. Через несколько месяцев он, к своему отчаянию, обнаружил, что окончательно испортил этот замечательный голос. С другой стороны, выдающийся советский педагог-скрипач П.Столярский, воспитавший блестящую плеяду виртуозов, сам был посредственным исполнителем.

Все вышесказанное опровергает распространенный тезис — *педагог может научить лишь тому, что умеет сам*. Подобное представление обедняет возможности педагогики, низводит их к механической передаче педагогом своих умений и навыков ученику. Более прогрессивным является иной тезис — *педагог может научить лишь тому, что знает сам*. Хороший педагог не обязательно должен быть выдающимся исполнителем, но теорию и практику игры на своем инструменте он должен знать в совершенстве. Классическим примером подобных способностей может служить деятельность выдающегося советского педагога-хореографа А.Вагановой. Не будучи великой танцовщицей, именно она, тем не менее, первой среди русских балерин разгадала секрет техники исполнения тридцати двух фуэте. Не был великим скрипачем и Л.Ауэр. Однако именно этот выдающийся педагог стал автором знаменитого «русского держания смычка», оказавшего большое влияние на все скрипичное исполнительство XX века. Выдающийся исполнитель пришел к вершинам исполнительского мастерства своим неповторимым, индивидуальным путем. Однако его метод ограничен его собственной индивидуальностью, он может оказаться непригодным для другого человека. «Если у меня и в самом деле есть особый способ (петь — В.А.), — говорил Э.Карузо, — то он пригоден, вероятно, только мне одному»¹. Педагог располагает более мощным инструментом познания исполнительского процесса — *классом*. Класс в руках талантливого педагога — это творческая лаборатория, творческая мастерская, способная оказывать существенное воздействие на судьбы ис-

¹ Цит. по книге: Савина М. Педагогика. — М., 1978. — С. 317.

² Сухомлинский В. Как воспитать настоящего человека. — К., 1975. — С. 171.

¹ Цит. по книге: Морозов В. Тайны вокальной речи. — Л., 1967. — С. 7.

полнительского искусства. В отличие от исполнителя, педагог знает не только свой творческий путь и метод. Через его класс проходит много учеников, на его глазах складываются профессиональные судьбы целого ряда музыкантов. Обучая, педагог учится сам. Он наблюдает, сравнивает, сопоставляет, размышляет, анализирует, обобщает, делает принципиальные выводы. В результате такой постоянной творческой работы он становится специалистом более широкого профиля, чем музыкант, занимающийся только исполнительской деятельностью. Он становится обладателем более гибкого и универсального метода, он способен отличать главное и принципиальное от частного и второстепенного, распознавать самобытность ученика, намечать индивидуальный путь его развития и совершенствования.

Творческая педагогика всегда в движении, она не удовлетворяется канонизацией "вечных истин". Топтание же на месте делает эту профессию одной из самых скучных в мире. Педагог не только обязан идти в ногу со временем, но и опережать его. Он должен ориентироваться на "завтрашний день", иметь определенный "запас опережения". Если же педагог остановился в своем развитии, если у него нет новых идей, тогда... нужно уходить.

Все сказанное выше не перечеркивает значения исполнительской деятельности педагога. Желательно, чтобы педагог не прерывал связи с исполнительским искусством. Играющий педагог постоянно растет, ищет новые пути к художественному и техническому совершенствованию исполнения. Все это положительным образом отражается на его педагогической деятельности. Но наряду с этим педагогу необходимы обширные педагогические познания, владение современной методикой преподавания. Он обязан быть не только хорошим музыкантом, но и широко образованным человеком, знать литературу, живопись и другие виды искусства. Педагог-духовик должен хорошо разбираться в анатомии и физиологии, акустике и психологии, социологии и других областях науки. Наконец, педагог должен быть яркой, интересной личностью. Неоценимое значение для этой профессии имеют такие человеческие качества, как отзывчивость, справедливость и принципиальность, сильная воля и целеустремленность, выдержка, настойчивость, организаторские способности. Из всех свойств человеческого характера наиболее важными для педагогики является доброта и самоотверженность. Все великие педагоги были подвижниками.

ГЛАВА 3

МЕТОДЫ И СРЕДСТВА ДУХОВОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПЕДАГОГИКИ

Современная музыкально-исполнительская педагогика располагает большим разнообразием методов обучения. Эти средства, создаваясь усилиями многих педагогов, передавались из поколения в поколение, постоянно развивались, совершенствовались, обогащались новыми. В своей совокупности они могут быть разделены на три большие группы: 1 — словесные методы (объяснения, беседа, рассказ и т. д.); 2 — наглядные методы (показ педагога, демонстрация живого звучания и др.); 3 — практические методы (различные виды игры ученика на инструменте). В музыкально-исполнительской педагогике ведущими являются методы последней группы. Однако свои возможности они реализуют наилучшим образом только в своевременном и соразмерном сочетании с методами первых двух групп.

Наиболее древним является метод проб и ошибок, лежащий в основе самообучения. Этот архаичный метод, возникший еще до появления специальности музыкального педагога, конечно же, с позиций современной педагогики, представляется примитивным и малоэффективным. Однако заложенная в нем идея самообучения не утратила своего значения до настоящего времени. Во все времена процесс музыкального обучения протекал успешно лишь в том случае, если позиция учащегося оказывалась достаточно активной. "Учиться можно, учить нельзя", — справедливо отмечал К. Ушинский. Опирающийся на те же принципы известный лозунг: "Лучший учитель — это твоя собственная голова" — никогда не утратит своей актуальности.

Второй древнейший метод музыкального обучения основан на использовании подражательных способностей обучающегося. Музыкальные представления о цели, возникающие во время прослушивания игры хорошего музыканта, как бы освещают путь самостоятельных поисков обучающегося, тем самым существенно сокращая его протяженность. Этот метод лежал в основе обучения бродячих народных музыкантов, достаточно популярным он оставался в русских и украинских усадебных оркестрах. Не утратил он своего значения и в наши дни. Подражательные способ-

ности учеников помогают современным педагогам формировать те правильные слуховые представления, которые всегда будут оставаться одним из самых действенных методических средств музыкальной педагогики.

На определенном этапе развития музыкального исполнительства возникает профессия педагога, с появлением которой собственно и начинается эпоха музыкальной педагогики. На первых порах методика преподавания носила примитивный характер. Педагог требовал от ученика абсолютного подражания ему, педагогу. Основным методом музыкальной педагогики на этом этапе ее развития являлся принцип: "Делай, как я!".

В дальнейшем развивающаяся методическая мысль уже не могла удовлетворяться таким примитивным решением вопроса. В своей практике педагоги стали опираться не только на личный исполнительский опыт, но и на опыт других музыкантов, на возникающие исполнительские традиции. Усовершенствованию подвергся и принцип "делай, как я". Педагоги начали проводить тщательное самонаблюдение, анализировать свои игровые ощущения, передавать их ученикам. Сложившаяся в это время методика преподавания "в игровых ощущениях" используется и в современной духовой педагогике. Звуковой аппарат духовика плохо поддается визуальному контролю. Поэтому игровые ощущения занимают в нашей методике более заметное место, чем, скажем, в методике пианистов или струнников. Указания педагогов, формирующие игровые ощущения (некоторые педагоги называют их "рыбьими словами"), как правило, дают картину, мягко говоря, не совпадающую с научными данными современной анатомии и физиологии¹. Тем не менее уместное и соразмерное их применение способно и в наши дни оказывать учащемуся несомненную помощь при постановке губ, дыхания, резонаторов и во многих других случаях². Однако абсолютизировать этот метод, конечно же, нельзя. Не всякий музыкант, владеющий секретом исполнительского мастерства, может передать его другому путем описания своих игровых ощущений: у каждого музыканта свой путь к мастерству. Может иметь место и несовпадение игровых ощущений одного музыканта с ощущениями другого.

¹ Классическим примером "рыбьих слов" является рекомендация: "Наберите воздух в низ живота" или часто цитируемая вокально-педагогическая рекомендация: "Сделайте в голове пустое место и направьте туда звук".

² В разделах, посвященных постановке звукового аппарата, мы уже говорили о силе методического воздействия таких педагогических метафор, как "Сохраните память о вдохе" или "Играйте на зевке" и других.

Достаточно древнее происхождение имеет метод преподавания, основанный на использовании функционального слуха педагога. Высокоразвитый функциональный слух позволяет педагогу не только замечать те или иные недостатки в игре ученика, но и определять (а, следовательно, и устранять) причины, породившие эти недостатки.

Музыкально-исполнительская методика долгое время оставалась чисто эмпирической. Она целиком опиралась на исполнительские традиции, опыт выдающихся мастеров, интуицию педагога. В основе обучения лежал изолированный рецепт. Такое положение удовлетворяло далеко не всех. Прогрессивные педагоги видели ограниченные возможности голого практицизма и невежественность изолированного рецепта, они понимали, что педагогическая практика без теории — это то же, что знахарство в медицине. Первые теоретические положения возникали в процессе наблюдений, сравнений, сопоставления фактов. Педагоги научились анализировать, обобщать и систематизировать свои наблюдения, выявлять за частными случаями определенные закономерности, вырабатывать методические принципы. Возникающие опытным путем педагогические приемы стали обобщаться, систематизироваться, научно обосновываться. В методику изолированных рецептов стала активно вторгаться методика педагогических принципов. Педагогический принцип, в отличие от невежественного рецепта, научен. Он основан на понимании объективных закономерностей, он не только сообщает учащемуся, что нужно сделать, но и объясняет суть и целесообразность своей рекомендации.

По мере развития различных областей человеческих знаний педагоги предпринимали попытки обратиться к помощи естественных и точных наук. Раньше других их внимание привлекла механика. Опираясь на ее законы, некоторые педагоги пытались определить оптимальные движения пальцев. С позиций механики рассматривалась и работа легких, которая отождествлялась с работой кузнечных мехов. Рекомендации, основанные на законах механики, во многом носили наивный характер и, конечно, не оказали существенного воздействия на развитие музыкально-исполнительского искусства. Гораздо более благотворным оказалось обращение музыкальной педагогики к анатомии и физиологии. Анатомо-физиологическое направление обогатило музыкальную педагогику многими ценными наблюдениями. В частности, оно показало несостоятельность старой школы, культивировавшей бездумную механическую зубрежку. В духовой педагогике анато-

мо-физиологические познания позволили изучить строение исполнительского аппарата духовика, постичь некоторые физиологические закономерности его работы.

Несмотря на свои заслуги, анатоμο-физиологическое направление тоже оказалось не свободным от ряда серьезных недостатков. Сторонники этого направления, как правило, отрывали процесс совершенствования исполнительского аппарата от художественных задач. Сосредоточив все свое внимание на работе костно-мышечного аппарата, они недооценивали значения деятельности центральной нервной системы. Учения И.Сеченова, И.Павлова, А.Ухтомского, Н.Бернштейна и других выдающихся физиологов убедили многих теоретиков и практиков музыкального исполнительства в том, что психология и рефлексология, на которые прежде методисты не обращали внимания, “могут дать больше плодотворных отправных точек для построения практически ценной теории исполнительства, нежели анатомия и физиология костно-мышечного аппарата, значение и данные которых несколько переоценивались анатоμο-физиологической школой”¹. Сторонники этого направления (получившего наименование “психотехническое”) полагают, что секрет техники великих исполнителей следует искать не в строении их рук и пальцев, но в быстроте, гибкости и точности протекающих в их голове нервных процессов. Приверженцы психотехнического направления считают вредным чрезмерно подробное “ковыряние в технологии” исполнительского аппарата. Основное свое внимание они сосредоточивают на формировании слуховой цели. “Слуховая потребность в звуке и слуховая цель учат лучше всякого педагога”, — утверждают они. Многие положения психотехнической школы обладают несомненной методической ценностью. Они с большой эффективностью использовались выдающимися педагогами прошлого. Основной же метод этой школы, основанный на формировании ярких слуховых представлений, занимает ведущее положение и в современной музыкально-исполнительской педагогике².

Вместе с тем взгляды психотехников, доведенные до крайности, также способны вызвать серьезные возражения. Ортодоксальные сторонники слухового обучения доводят этот метод до крайности, приводящей к полному отрицанию необходимости постановки исполнительского аппарата. “Наш организм, — ут-

верждают они, — в течение многовековой эволюции выработал такие тончайшие координационные связи, такие совершенные механизмы автоматики и авторегуляции, что всякое вмешательство в него извне может только нарушить координацию его действий. “Мы ничему не можем научить наш организм”, — вот лозунг ортодоксов слуховой или психотехнической школы. В защиту своих положений психотехники любят приводить притчу о сороконожке, которая вдруг задумалась, в каком порядке ей переставлять ноги, и ... разучилась ходить. Крайности слуховой школы достаточно ясно прослушиваются в уже приводившемся нами афоризме Л.Шпора: “Если ухо учащегося испытывает потребность в красивом звуке, то оно лучше всякой теории преподаст ему те механические способы ведения смычка, какие нужны для получения такого звука”. Некоторые педагоги шли в этом направлении еще дальше. Так, художник Д.Уистлер говорил своим ученикам: рисуйте чем угодно, кистью, языком, чем хотите”¹. По словам И.Гофмана, Антон Рубинштейн на уроках прямо ему говорил: “Играйте хоть носом, лишь бы хорошо звучало”. Когда же Гофман спросил, где он может найти метафорический платок, если он при этом разобьет свой нос, Рубинштейн посоветовал ему обратиться к помощи собственного воображения².

Современная музыкально-исполнительская педагогика отвергает крайности психотехнической школы. В ходе длительной эволюции человеческий организм действительно накопил множество тончайших координационных связей. Человек действительно сам учится ходить, бегать, прыгать, говорить, петь. Но все эти навыки не выходят за сферу бытовых, “любительских” навыков. Иное дело — спортивные ходьба, бег, прыжки или профессиональное пение. Здесь уже речь идет о достижении наивысших результатов, а значит все движения должны быть наиболее экономными, свободными, оптимальными. Игра на духовых инструментах — это тоже область профессиональной деятельности, здесь тоже необходимы наивысшие достижения, здесь также обязательны оптимальные параметры. Учеником Рубинштейна был И.Гофман — гениально одаренный музыкант, находившийся на такой стадии развития, когда заниматься “технологией” уже не нужно. В обычных же условиях метод, основанный на формировании ярких слуховых представлений, дает наилучшие результаты

¹ Коган Г. Вопросы пианизма. — М., 1968. — С. 42.

² См. главу “Звук” настоящей книги.

¹ Цит. по книге: Савшинский С. Пианист и его работа. — Л., 1961. — С. 8.

² Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. — М., 1988. — С. 27.

только тогда, когда он сочетается с правильным и своевременным освещением “технологических” вопросов. В этом случае цель (звуковой образ) достигается наиболее целесообразными действиями исполнительского аппарата.

Характерной чертой современной музыкально-исполнительской методики является стремление уделять все большее внимание индивидуальности ученика. В медицине, на определенном этапе ее развития, был выдвинут лозунг: “Нет болезней, есть больные”. Нечто подобное происходит и в современной музыкально-исполнительской педагогике. Внимание педагогов все чаще переключается с общих проблем класса на задачи каждого ученика. Опыт педагогической работы показал, что даже двух одинаковых учеников встретить невозможно. Для того чтобы обеспечить оптимальные условия развития каждому из них, общие педагогические принципы обязательно должны преломляться через призму индивидуального подхода: то что одному полезно, другому может принести вред.

Индивидуальные особенности учеников бесконечно разнообразны. Существенные различия наблюдаются в их анатомо-физиологических данных, музыкальных способностях, психологических свойствах. Исследуя эти особенности, прогрессивные педагоги усомнились в возможности найти единственную, абсолютно правильную и пригодную для всех постановку исполнительского аппарата, единственно правильную систему совершенствования технических приемов, единственно правильные методы развития музыкальных способностей. Например, как мы уже говорили, несимметричное расположение зубов допускает отклонение трости, удерживаемой губами, от осевой линии лица. Совершенно разной методики работы над звуком требует учащийся, обладающий крепкими губами, и учащийся с небольшой выносливостью губ. Специфических методов работы над художественным репертуаром требует учащийся, обладающий слабой музыкальной памятью. Для того чтобы ученик, природой предрасположенный к вибрато, овладел этим исполнительским средством, достаточно поставить перед ним ясно очерченные художественные задачи. Совершенно другие методические средства потребуются в том случае, если с проблемой вибрато сталкивается ученик, природой не предрасположенный к нему. Известный немецкий методист К. Мартинсен в своей книге “Индивидуальная фортепианная техника” дал классификацию различных типов музыкально-исполнительских дарований. В основе его классификации лежит три типа (по терминологии

Мартинсена, “три типа звукотворческой воли”). К. Мартинсен убедительно доказывает, что каждый из этих типов звукотворческой воли обладает своей индивидуальной техникой игры. По его мнению, педагог, желающий достичь максимального успеха, должен по разному работать с каждым своим учеником в зависимости от того, к какому типу звукотворческой воли он принадлежит¹.

Предметом не менее тщательного внимания педагога должна стать и психическая сфера ученика. Как свидетельствуют исследования физиологов, сила, равновесие и быстрота нервных процессов у людей бывают разными. В зависимости от сочетания этих свойств тип нервной деятельности человека может быть сильным или слабым, уравновешенным или неуравновешенным, подвижным или медлительным. По основным признакам темперамента физиолог И. Павлов условно разделял людей на четыре категории: холериков, сангвиников, флегматиков и меланхоликов. Каждый из этих типов требует своеобразного подхода со стороны педагога. Холерик — боевой, задорный, рвется сыграть в темпе еще раз, он с трудом дослушивает до конца замечания педагога. Работа с этим учеником требует от воспитателя выдержки, хладнокровия. При правильном выборе педагогических средств напористость и активность холерика могут привести к замечательным успехам. Определенные усилия педагога в этом случае должны направляться в сторону повышения уравновешенности нервных процессов холерика, укреплению его выдержки и внутренней дисциплины. В репертуаре, предлагаемом холерику, видное место должны занимать пьесы певучего характера, содействующие развитию в его психике недостающих свойств.

Сангвиник плохо выдерживает длительную однообразную работу. Он быстро схватывает замечания педагога, но не расположен к глубокому, основательному изучению материала. Наилучших результатов в работе с сангвиником дает методика, основанная на сравнительно частой смене объектов изучения. Перед сангвиником нужно ставить конкретные, детально разработанные задания и добиваться сознательного и добросовестного их выполнения.

Флегматик вынослив, он не боится длительной, кропотливой работы над одним и тем же материалом, однако новую информацию он воспринимает замедленно. Быстрая и частая смена объектов труда флегматику не показана.

¹ См.: Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. — М., 1966.

Меланхолики принадлежат к слабому типу нервной деятельности. Однако из их среды вышло немало талантливых, тонких, глубоко чувствующих музыкантов. "Поэты нервны и чувствительны", — утверждал Н.Гумилев. Эта характеристика приложима и к музыкантам. Нервной системе меланхолика свойственна быстрая истощаемость. Она не выдерживает большого количества сильных раздражителей. Перегрузки подобного рода у меланхоликов ведут к срывам. Работа с меланхоликом требует со стороны педагога большой чуткости, осторожности и такта.

Опытные педагоги в своей повседневной практической работе тщательно изучают все особенности характера своих подопечных. На этом основании они ищут "ключ" к каждому из них, определяют те оптимальные методические средства, с помощью которых можно каждого ученика заставить трудиться с полной отдачей сил. Один для этой цели нуждается в частых поощрениях, другого следует периодически "прорабатывать", третьему необходимо предоставить большую самостоятельность и т. д.

Высшей формой проявления принципа индивидуального подхода к ученику является воспитание творческой индивидуальности. Ученики, выходящие из класса педагога, не должны походить друг на друга, как безликие близнецы. Усвоив общие принципы своей школы, каждый из них должен нести в своем творчестве что-то личное, неповторимое. Ведь таинство искусства — это таинство индивидуальности. Надо прямо сказать, что в этом смысле у нас не все обстоит благополучно. Многие последние конкурсы духовиков показали, что на общем фоне возросшего исполнительского мастерства все еще очень редко можно встретить яркую художественную индивидуальность. Для решения этой важной проблемы необходимо научиться своевременно распознавать ростки индивидуальности молодых музыкантов. Изучив психические особенности учеников, их вкусы, склонности, особенности характера и темперамента, педагог должен "угадать" их творческую самобытность и на этой основе совместно с ними строить интерпретацию того или иного изучаемого художественного произведения. Решающее значение в этом случае приобретает способность педагога стимулировать творческую инициативу своих учеников.

Современное исполнительство на духовых инструментах развивается быстрыми темпами. Но еще быстрее растут требования, предъявляемые к нему. Необычно возросла роль духовых инструментов в современном симфоническом оркестре, возрождаются утраченные было ими позиции на концертной эстраде, непре-

рывно растет сложность репертуара. В этой обстановке постоянно растущих требований современные педагоги-духовики серьезно задумываются о путях повышения эффективности своей методики преподавания. Мнения большинства из них сходятся на том, что значительные еще неиспользованные методические резервы таит в себе более ранняя специализация. В соответствии с этими взглядами в течение двух последних десятилетий существенно снизился "возрастной ценз" начинающих обучение игре на духовых инструментах. Изыскиваются пути к более раннему приобщению будущих духовиков к музыкальному искусству. Наиболее популярным в нашей стране и за рубежом является метод ранней специализации духовика, в основе которого лежит игра на промежуточном духовом инструменте — блокфлейте. Идея возрождения этого старинного инструмента принадлежит известной английской семье музыкантов Долмечей, влюбленной в забытые музыкальные инструменты прошлого и посвятившей свою деятельность их популяризации. Вначале этот инструмент привлек внимание Долмечей своим своеобразным звучанием. Затем они взглянули на него с педагогической точки зрения. Простота и доступность блокфлейты позволили ей в настоящее время занять видное место в школьном музыкальном воспитании Англии и других стран Европы. Впоследствии этим инструментом заинтересовались и педагоги-духовики: игра на блокфлейте не требует больших физических усилий, поэтому занятия на ней можно начинать с самого раннего возраста. К примеру, будущий фаготист, занимающийся по этой системе, начинает свое обучение с шести — семилетнего возраста на блокфлейте. Занимаясь на этом инструменте, он постигает основы музыкальной грамоты, развивает музыкальную память, слух, читку с листа, осваивает принципы формирования амбушюра и технику исполнительского дыхания. В возрасте десяти лет он переходит к занятиям на своем основном инструменте — фаготе.

Некоторые педагоги-духовики считают блокфлейту недостаточно эффективным инструментом детского музыкального воспитания. Основу предлагаемой ими системы ранней специализации составляют занятия на фортепиано, интенсивное сольфеджирование, пение в хоре и вокальных ансамблях на поставленном дыхании. Каждая из этих систем обладает своими достоинствами и недостатками. Время покажет, какой из них следует отдать предпочтение.

Современная общая педагогика достигла больших успехов за счет использования технических средств обучения (ТСО). ТСО

способны принести несомненную пользу и духовой педагогике. При постановке дыхания неоценимую помощь ученику и педагогу может оказать пневмография, при постановке амбушюра — миография и тензография¹. Не менее ценную помощь от ТСО могут получить учащиеся духовых классов при изучении тех или иных элементов исполнительского мастерства. Тюнер и частотомер могут существенно повысить эффективность работы над интонацией и тесситурной техникой. Шлейфовый осциллограф поможет овладеть многообразными приемами атаки звука и штрихами, самописец уровня звукового давления — динамической техникой, автоматический анализатор спектра повышает эффективность работы над тембром звука. Огромными возможностями обладают акустические компьютерные программы. В конце прошлого века были сконструированы первые электроакустические приборы специального музыкально-педагогического назначения. «Тренажер» Ю.Гриценко и «Электроакустическое устройство» Г.Абаджяна способны существенно обогатить методику преподавания игры на духовых инструментах. В музыкальных вузах нашей страны необходимо создавать акустико-физиологические лаборатории, в которых велась бы активная научно-исследовательская работа. Время настоятельно требует внедрения технических средств непосредственно в учебный процесс духовых классов.

Немалую помощь методике могут оказать такие уже давно известные, но почему-то игнорируемые нами, методические средства, как наглядные пособия, учебные фотоальбомы, методические звукозаписи и кинофильмы.

Эффективность обучения музыканта-духовика может постоянно повышаться за счет научной организации учебного процесса, а также за счет использования новых методов обучения. Большое внимание современные педагогические наука и практика уделяют *программированному обучению*. Программированное обучение представляет собой самостоятельную работу учащихся с помощью специальных пособий, составленных из особым образом отобранного и выстроенного в определенном порядке учебного материала. Эти пособия могут иметь линейный или разветвленный характер. В первом случае весь материал, подлежащий усвоению, расчленен на небольшие порции. Изучение каждой

порции материала сочетается с выполнением проверочных заданий. Проверив по пособию правильность выполнения задания, учащийся переходит к изучению нового материала. В отличие от линейной системы программирования, разветвленная дает несколько вариантов решения задачи каждого ее элемента. Если ученик выбрал неверный ответ, он вновь изучает исходный материал до тех пор, пока не найдет верного решения. В современном обучении применяются как безмашинное, так и машинное программированное обучение. В последнем случае используются автоматические репетиторы, экзаменаторы и другие машины. В духовой педагогике программированное обучение может показать отличные результаты при изучении теории исполнительства и методики преподавания. Особенно эффективно оно способно проявить себя в условиях заочного обучения, так как основная ее идея заключается в управляемой системе самостоятельной работы.

Система алгоритмизации расчленяет весь процесс усвоения знаний на простейшие элементы, выстраивающиеся в определенной строго продуманной последовательности. Для овладения каждым из этих элементов учащемуся однозначно предписываются строго определенные действия. Алгоритмизация, как и программированное обучение, привлекает современных педагогов возможностью управлять познавательной деятельностью учащихся. В этой возможности заключается и недостаток системы алгоритмизации: строгая регламентация действий ограничивает возможность творческого подхода учащихся при решении той или иной задачи. В силу этого обстоятельства алгоритмизация не может стать доминирующей системой музыкального обучения. Использование же элементов алгоритмизации и основной ее идеи в традиционном учебном процессе способно существенно повысить эффективность обучения. В отличие от программированного обучения, алгоритмизация может успешно использоваться и в учебном процессе специального духового класса.

Таковы общие тенденции в развитии методики обучения игре на духовых инструментах. Разумеется, мы не смогли рассмотреть все методы, средства и принципы обучения¹. Да вряд ли это и нужно. Занятия педагога с учеником — творческий процесс, в котором даже удачно найденные методы преподавания не подлежат тиражированию. Как и всякое творчество, они нуждаются в об-

¹ См.: Апатский В. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика // Методика обучения игре на духовых инструментах. — Вып. IV. — М., 1976.

¹ Некоторые методы и средства обучения рассматриваются нами в других разделах настоящей книги.

новлении, обогащении, постоянном развитии. С этой точки зрения, педагогика — профессия наиболее уязвимая со стороны догматизма и консерватизма. Неправильно складывающиеся отношения между учителем и учеником способны в силу отсутствия критики снизу привести к потере педагогом “обратной связи”, к бесконтрольности. В таких условиях педагог может переродиться в “человека в педагогическом мундире”. Думается, не случайно Чехов избрал для своего “человека в футляре” профессию педагога.

Педагогические схоластика, косность, шаблон и догматизм, как правило, сочетаются с авторитарностью. Принцип авторитарности в педагогике основан на слепом подчинении ученика власти педагога. Основная идея авторитарности — подавить инициативу ученика, основной лозунг: “Не рассуждать!”.

Авторитарный принцип безраздельно господствовал в педагогике средневековья. В дальнейшем усилиями Ж.-Ж.Руссо, И.Песталоцци, А.Дистервега, К.Ушинского и других крупнейших педагогов его устои были серьезно расшатаны. Пожалуй, глубже, чем где-либо, авторитарность пустила корни в музыкально-исполнительскую педагогику. Здесь она была повсеместно распространена и в XVIII, и даже в XIX веке. Серьезный удар по ней нанес музыкальный романтизм, заставивший педагогов радикально пересмотреть устаревшие догмы. Но еще и сегодня авторитарный принцип — достаточно распространенное явление в музыкально-исполнительской педагогике. Очень часто авторитарность является следствием неуверенности педагога в своих силах. Такие педагоги стремятся подавить учеников, сознательно их унижить, подчинить своей власти и тем самым искусственно поднять свой авторитет. Иногда авторитарные методы возникают вследствие низкой профессиональной культуры педагога, порождающей искаженное представление о сущности педагогического процесса. Последний, по их мысли, основан на монологе педагога, директивной категоричности его указаний, пассивном восприятии информации безинициативным учеником. Педагогика подобного рода сегодня не может удовлетворить. Плодотворное обучение представляет собой единый, но двусторонний процесс, тесно взаимосвязывающий в себе деятельность педагога и деятельность учащегося. В таком процессе учитель обязательно должен учитывать и развивать встречную активность ученика по отношению к знаниям и умениям, сотрудничать с ним, вести диалог. Педагогика диалога, педагогика сотрудничества не возникла на пустом месте. Ее идеи вынашивались в умах многих великих мыслителей

прошлого. Сократ заставлял сначала говорить своих учеников, а затем уже говорил сам¹. “Я не хочу, — писал в XVI веке французский философ М. Монтень, — чтобы наставник один все решал и только один говорил; я хочу, чтобы он тоже слушал своего питомца /.../. Знать наизусть... это только держать в памяти то, что ей дали на хранение /.../. Пчелы перелетают с цветка на цветок для того, чтобы собрать мед, который, однако, есть целиком их изделие... Подобным же образом и то, что человек заимствует у других, будет преобразовано и переплавлено им самим, чтобы стать его собственным творением, то есть собственным его суждением”². Еще более исчерпывающе и ярко идея развивающего обучения была сформулирована Плутархом: “Ученик — это не сосуд, который следует наполнить знаниями, а светильник, который надо возжечь!”³. Та же мысль, выраженная в яркой форме парадокса, содержится в известном афоризме XX века, приписываемом А.Эйнштейну: “Образование — это то, что остается у человека после того, как он забудет все, чему его учили”.

Все сказанное выше в полной мере приложимо к исполнительской педагогике. Обучение на инструменте должно, с одной стороны, накапливать умения и навыки; с другой стороны — развивать профессиональное мышление, способность самостоятельно решать возникающие задачи, самостоятельно двигаться вперед. “Я постараюсь научить вас думать, а до всего остального вы дойдете сами”, — говорил своим ученикам кинорежиссер и педагог Г.Козинцев⁴. Педагоги, придерживающиеся принципа сотрудничества, избегают указаний-директив, предоставляют ученику возможность на собственном опыте убедиться в преимуществах предлагаемого решения. “Все, чему мы хотим научить, следует не диктовать, а совместно, как бы заново открывать, включая ученика в активную работу”⁵. Такой метод резко повышает заинтересованность ученика, позволяет даже чисто техническую работу сделать интересной, увлекательной. В условиях самостоятельно работающей мысли каждое замечание учителя будет активно впи-

¹ См.: Хрестоматия по истории зарубежной педагогики /Сост. Н.Пискунов. — М., 1981. — С. 71.

² Хрестоматия по истории зарубежной педагогики /Сост. Н.Пискунов. — С. 71–72.

³ Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. — М., 1974. — С. 221.

⁴ Хорошилова Г. Берегись Рязанова! //Комсомольская правда. — 1987. — 18 ноября.

⁵ Тимакин Е. Воспитание пианиста. — М., 1984. — С. 8.

тиваться сознанием ученика. “Лишь тогда, когда человек сам вплотную подходит к подсказываемому ему решению, — утверждают ученые, — он оказывается в состоянии воспользоваться помощью со стороны”¹. В противном случае он или не примет подсказку, или формально воспримет внешнюю ее сторону.

Мыслящие педагоги избегают категорических директив и методов “силовой педагогики” еще и потому, что они... сомневаются. Здоровое сомнение в педагогике благотворно. “Только глупцы могут быть непоколебимы в своей уверенности”, — говорил по этому поводу М.Монтень².

Конечно, педагог должен выработать собственное понимание фундаментальных законов игры на инструменте, прийти к определенным педагогическим принципам. Однако при всем том необходимо ясно сознавать, что исполнительская педагогика — бесконечная область познания. Здесь мало законов, а исключений миллион. “До сих пор не могу взять в толк, — писал Н.Перельман, — чего больше в нашем деле правил или исключений; чуть только выведу правило, как тотчас натыкаюсь на исключение”³. По мнению Н.А.Римского-Корсакова: “Настоящий педагог не должен претендовать на непогрешимость, на то, что он все знает и никогда не ошибается; наоборот, он всю свою жизнь неутомимо ищет, и только иногда ему удается найти что-то”⁴.

В отличие от “окончательных” указаний догматиков, рекомендации творчески мыслящего педагога всегда несут в себе элементы того, что Бруно Вальтер называл “благодатью опровержения”⁵. В ней зерно свободно развивающейся, живой школы. Такая школа открыта для всего нового и ценного, что рождается вокруг. Ее воспитанники понимают, что нерешенных проблем значительно больше, чем решенных. И в этом залог их активной позиции, залог долголетия представляемой ими школы⁶.

¹ Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман — исполнитель и педагог. — Л., 1984. — С. 53.

² Хрестоматия по истории зарубежной педагогики /Сост. А.Пискунов. — М., 1981. — С. 72.

³ Перельман Н. В классе рояля. — Л., 1986. — С. 43.

⁴ Хесин А. Из моих воспоминаний. — М., 1959. — С. 50—51.

⁵ Бруно Вальтер. Тема с вариациями. Воспоминания и размышления //Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 4. — М., 1969. — С. 148.

⁶ Многие вопросы, связанные с методическими средствами музыкально-исполнительской педагогики, освещаются нами в главе “Методика проведения урока”.

ГЛАВА 4

ОРГАНИЗАЦИЯ И МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ПРИЕМНЫХ ИСПЫТАНИЙ

Отбор учеников является ответственным моментом в профессиональной деятельности педагога-духовика. Он определяет будущее ребенка, т. е. судьбу человека. От него же в огромной степени зависят результаты труда педагога. Объективность проверки во многом определяется тем, как организованы испытания, насколько тщательно и добросовестно отнеслись к своим обязанностям члены приемной комиссии. Каждый педагог, принимающий участие в отборе учеников, не только должен хорошо знать детскую психологию, разбираться в профессиональных требованиях к музыкальным и физическим данным ребенка, но и владеть соответствующей методикой их выявления.

К приемным испытаниям допускаются дети 10 — 12 лет. Если обучение на основном инструменте предваряется блокфлейтой, принимаются дети 6 — 7 лет. Пол не имеет значения: как показывает практика, женщины добиваются в искусстве игры на духовых инструментах не меньших успехов, чем мужчины¹.

В процессе испытаний необходимо выявить основное ядро музыкальных данных испытуемого. К ним относятся музыкальные слух, ритм, память, технические предпосылки, общая музыкальность.

Проверку музыкальных способностей целесообразно осуществлять дифференцированно, постепенно усложняя задания. Для того чтобы не допустить ошибок, следует применять различные тесты, которые как бы подстраховывают друг друга. Испытания могут иметь форму индивидуальной или групповой проверки. Чаще используется индивидуальная форма, которая признается более эффективной, однако и групповая проверка обладает своими преимуществами.

Определение музыкального слуха целесообразно осуществлять по следующей методике. Так как дети в этом возрасте, как правило, не умеют играть на каком-либо инструменте, для проверки слуха используют природный музыкально-исполнительский аппарат — голос. Вначале ребенку предлагают спеть знакомую песню.

¹ О выносливости женского дыхания свидетельствует опыт корейских и японских ныряльщиц за жемчугом — ама. Ама проводят под водой до трех минут, а спустя всего минуту после выныривания могут погружаться снова.

При этом комиссия имеет возможность оценить слух испытуемого по чистоте интонирования мелодии. Следует учесть, что неточно спетая мелодия не всегда является признаком слабого слуха: ребенок мог неправильно ее заучить, слыша в искаженном исполнении. С целью усложнения задачи можно предложить спеть ту же песню от другого звука (в другой тональности). Транспонирование покажет, насколько совершенен мелодический слух проверяемого, его гибкость и возможность быстро приспособиться к другой тональности. Следующее задание — повторить голосом отдельные звуки. Регистр должен соответствовать средней части диапазона детского голоса. С целью уточнения задачи и достижения четкой артикуляции можно предложить ребенку петь слоги “та” или “ту” (эти слоги в какой-то степени имитируют атаку духового инструмента). Как свидетельствует опыт, слух лучше ориентируется в высоте звуков, отстоящих друг от друга на широком расстоянии. Поэтому первые предлагаемые звуки должны составлять друг с другом широкие интервалы (терции, кварты, квинты). Постепенно эти интервалы сужаются до тона и полутона. Чистое интонирование звуков на расстоянии полутона свидетельствует о достаточно тонком слухе.

Далее можно предложить спеть небольшие звуковые последования, мотивы, отрывки фраз. Мелодии, предлагаемые для повторения, должны быть музыкально осмысленными и выразительными. Желательно, чтобы в их основе лежали интонации народных мелодий или детских песен. Вначале можно предложить короткие мажорные и минорные диатонические мелодии, начинающиеся с тоники. Длительность — 1 ли 2 такта; диапазон — в пределах квинты. Затем длительность предлагаемых мелодий возрастает до трех, четырех тактов, диапазон — до октавы, включаются интервальные скачки, мелодии начинаются не только с тоники, но и с других ступеней звукоряда. Еще более усложненный вариант мелодических отрывков включает в себя увеличенные и уменьшенные интервалы, хроматизмы.

Маленькие, шести — семилетние, дети получают более легкое задание. Желательно, чтобы предлагаемые им отрывки имели вид простеньких детских песен с текстом. Текст вызовет заинтересованность, облегчит выполнение задачи.

Неточно спетый отрывок не всегда свидетельствует о плохом слухе экзаменуемого. Неточность может быть результатом неразвитого тембрового слуха ребенка, вследствие чего он не может повторить мелодию после фортепиано. В подобных случаях с це-

лью избежания ошибочных выводов следует предложить испытуемому повторить мелодию, спетую голосом (лучше женским, так как в тембровом отношении он ближе к детскому). Можно столкнуться и с таким случаем, когда у ребенка нарушена координация между слухом и голосом — хорошо слыша мелодию, он не может чисто воспроизвести ее голосом. В таком случае испытуемому предлагают отвернуться, извлекают на фортепиано какой-либо звук, затем предлагают самостоятельно найти его на клавиатуре. С той же целью можно предложить ему не спеть, а подобрать на фортепиано услышанную мелодию.

Кроме мелодического, целесообразно проверить и гармонический слух ребенка. С этой целью ему предлагают определить, сколько звуков в интервале, а затем и в аккорде. Если испытуемый справился с этим заданием, ему предлагают спеть каждый звук интервала, а затем и аккорда. При желании задание может быть усложнено за счет использования обращений, уменьшенных и увеличенных трезвучий. Если ребенок плохо справляется с гармоническими тестами, это не означает, что он не пригоден для игры на духовом инструменте. Решающее значение для музыканта-духовика имеет мелодический слух.

Другим важнейшим элементом музыкальных задатков является чувство ритма. Под этим понятием разумеют способность эмоционально переживать музыкальный ритм и точно его воспроизводить. Первым тестом из этого ряда является выстукивание простейшего ритма карандашом или ладонями рук. Испытуемый должен внимательно его выслушать, запомнить и воспроизвести тем же способом. Таким образом можно проверить общее ритмическое чувство. Для проверки музыкального ритма следует предложить другое задание. Испытуемый поет знакомую мелодию, затем воспроизводит ее ритм стуком карандаша или хлопаньем ладоней. После этого ему предлагают прослушать, запомнить и воспроизвести тем же способом ритмическую схему незнакомой мелодии, исполняемой экзаменатором на фортепиано. Предлагаемые отрывки не должны быть продолжительными, а их интонационная структура сложной, с тем чтобы внимание ребенка концентрировалось главным образом на ритме. Вначале предлагаются простейшие ритмы — четверти и восьмые. Затем более сложные, включающие триоли, шестнадцатые, синкопы¹. Как

¹ Эти и другие предлагаемые нами задания, постепенно усложняясь, достигают значительной сложности. Последние из них рассчитаны на особо одаренных де-

правило, дети младшего возраста (6 — 7 лет) оказываются не в состоянии справиться с теми тестами, которые предлагаются детям старшей группы (10 — 12 лет). Определение их ритмических способностей требует особой методики. Как известно, чувство ритма имеет моторную природу и проявляется лучше всего во время движений. Эта способность ритма должна учитываться при составлении тестов для самых маленьких. Им предлагается под музыку совершать различного рода ритмические движения: маршировать, хлопать в ладоши, дирижировать, производить махи руками, исполнять простейшие танцевальные движения и тому подобное. Ловкие и точные движения свидетельствуют о том, что ребенок наделен хорошим чувством ритма.

Что касается музыкальной памяти, то предварительное представление о ней члены экзаменационной комиссии имеют возможность составить в ходе проверки слуха и ритма испытуемого. Правильное воспроизведение голосом сыгранной мелодии свидетельствует не только о хорошем слухе и ритме, но и о прочной музыкальной памяти. Более полное представление об этой стороне музыкальных способностей можно получить с помощью дополнительных методических средств. О прочности музыкальной памяти можно судить по количеству известных малышу песенок и других мелодий. Так как музыкальная память тесно связана с общей памятью и общим умственным развитием ребенка, следует поинтересоваться известными ему стишками. Большое количество стихов будет свидетельствовать в пользу его музыкальной памяти. Окончательно прояснить вопрос о музыкальной памяти испытуемого можно с помощью уже описывавшейся методики, заключающейся в повторении голосом небольших мелодий. В ходе проверки музыкальных способностей необходимо выяснить, хотя бы в самых общих чертах, степень моторной одаренности испытуемого. Так как дети еще не умеют играть на каком-либо инструменте, определять их технические задатки приходится по косвенным признакам. Опытные педагоги замечали, что движения ребенка имеют непосредственную связь с его будущими техническими успехами. Так, замечательный педагог-скрипач П.Столярский наблюдал игры детей и по ним определял технические задатки. Быстрота реакции ребенка, резвость и точ-

тей. Для выявления же просто хороших музыкальных способностей достаточно текстов средней трудности.

ность движений является предварительным свидетельством его моторной одаренности. Техническая подвижность в огромной степени зависит от пластичности нервной системы человека, от ее способности быстро приспосабливаться к сложным условиям. Пластичность нервной системы можно проверить с помощью следующих тестов. Лево́й рукой испытуемый должен совершать движения в горизонтальном направлении, а правой в вертикальном. Левая рука совершает те же движения, а правая вращательные.

Ребенок кладет ладонь на стол. По команде педагога поочередно поднимает то один, то другой палец. Точное и уверенное исполнение описанных упражнений свидетельствует о хороших технических задатках.

В ходе проверки музыкальных способностей обязательно следует выявить художественно-исполнительские задатки ребенка. Хороший слух, ритм и музыкальная память сами по себе не гарантируют музыкальности. Нередко даже абсолютный слух сочетается в человеке с полным эмоциональным безразличием к музыке, что лишает его возможности ярко и убедительно исполнять музыкальное произведение.

Представление о музыкальности испытуемого во многом проясняется в ходе проверки его слуха, ритма и памяти. Ведь пение мелодии — это исполнительский процесс. Судя по тому, насколько оно осмысленно и выразительно, можно составить мнение о музыкальности испытуемого. Ребенок декламирует стихи, танцует. Внимательное восприятие поможет и здесь обнаружить задатки исполнительских способностей. Ценную информацию педагог может получить, наблюдая, как ребенок реагирует на исполняемую музыку. Заинтересованность, эмоциональная отзывчивость будут свидетельствовать о его творческих задатках. Той же цели будет служить беседа с испытуемым и его родителями, в ходе которой можно выяснить его интересы и симпатии. Как правило, любовь к музыке свидетельствует о музыкальности человека. В ходе беседы не будет излишним познакомиться и с родителями, выяснить их интересы, отношение к музыкальному искусству, узнать, какое место музыка занимает в их быту.

Объективная достоверность проверки способностей детей зависит не только от достоинств применяемой методики, но и от организации испытаний. Необходимо учитывать непривычность обстановки для ребенка, его застенчивость, скованность, волнение и страх, неожиданность задаваемых вопросов. В этом случае

не желательна официальная атмосфера — стол под красным сукном, торжественно восседающая комиссия. По возможности, обстановка должна быть непринужденной. Желательно, чтобы члены комиссии разместились в разных местах помещения. Недопустим “перекрестный допрос” — вопросы должен задавать один педагог. Не следует выражать жестами или мимикой своей неудовлетворенности ответами. Проводить отбор следует без спешки и нервозности, создавая атмосферу доброжелательности, раскрепощенности.

Лучше всего начинать испытания с непринужденной беседы. Вначале познакомиться с ребенком, поговорить на отвлеченные темы. Постепенно перейти к интересующим вопросам. В ходе беседы незаметно приступить к проверке музыкально-профессиональных способностей. В интересах объективности члены комиссии обязательно должны учитывать тот факт, что дети, пришедшие на экзамены, получили разную предварительную подготовку. С кем-то из них совсем не занимались, других готовили, третьих специально “натаскивали” на экзамен. Педагог должен хорошо разобраться во всех этих “нюансах” с тем, чтобы надежно определить, где находится истинная одаренность, а где — только кажущаяся.

Таковы в общих чертах методика и организация приемных испытаний. Следует прямо сказать, что сегодня мы не располагаем такими методами проверки, которые гарантировали бы 100 % объективности. Полностью избежать ошибок здесь пока невозможно. Иногда случаются и серьезные промахи. В качестве иллюстрации достаточно напомнить следующий курьезный случай. Великого русского композитора А. Глазунова в детстве на экзаменах забраковали как лишенного музыкальных способностей. К счастью для музыкального искусства, эта ошибка не привела к роковым последствиям. Вышеописанный и многие другие известные случаи свидетельствуют о том, что приемные экзамены не раскрывают всех музыкальных способностей детей. Как показывает опыт, только после годового обучения можно составить более полное представление о музыкальной одаренности ученика.

Духовое исполнительство — один из самых сложных видов психофизической деятельности человека. Оно требует от него не только музыкальной одаренности, но и соответствующих физических данных. На ребенка, обучающегося игре на духовом инструменте, ложится большая дополнительная нагрузка, существенно увеличивая ту, какую он имеет в общеобразовательной школе.

Успешно справиться с нею может только выносливый, здоровый ребенок. В силу этих причин все участники приемных испытаний обязаны предоставить комиссии медицинские справки, удостоверяющие состояние их здоровья. Не следует допускать к испытаниям детей, страдающих хроническими заболеваниями сердца, легких, носоглотки, гортани, имеющих грыжу, больные уши, глаза, серьезные нарушения нервной системы.

Кроме состояния здоровья, комиссия должна определить, насколько профессионально целесообразны физические данные испытуемых.

Признаком профессиональной непригодности является неправильно сросшаяся губа (“заячья губа”). Необходимо проверить иннервацию и кровоснабжение мимических (губных и лицевых) мышц. Ребенку предлагают улыбнуться, вытянуть губы трубочкой вперед и другие тесты, способные обнаружить парализованные мышцы. Кривая улыбка свидетельствует о неодинаковой сократительной силе мимических мышц, что может впоследствии негативно отразиться на формировании амбушюра, видимый покров губ должен иметь нормальную окраску. Бледные или синие губы свидетельствуют о недостаточном их кровоснабжении. Следует отдавать предпочтение губам средней полноты. Наилучшими являются сочные и эластичные губы. Нежелательно, чтобы они имели рубцы и другие следы значительных травм.

Желательно, чтобы зубы у испытуемых были здоровыми. Неприемлемо отсутствие резцов, значительная асимметрия в их расположении и большие искривления. Нижние и верхние передние зубы должны быть ровными, не иметь острых выступов и острых режущих кромок. Успешному обучению игре на духовом инструменте может препятствовать щель, образуемая между сомкнутыми верхними и нижними зубами. Игру на духовом инструменте усложняют зубы, концы которых значительно выступают вперед.

Наилучшим для музыканта-духовика следует признать нормальный прикус, когда верхние зубы немного выступают вперед относительно нижних. Как мы уже говорили (см. главу “Амбушюр” настоящей книги) прикус, имеющий отклонения от нормы, не является признаком профессиональной непригодности. Правда, в этом случае педагог должен внести в постановку губного аппарата ученика соответствующие коррективы, учитывающие своеобразие строения и расположения его челюстей.

Игра на духовом инструменте требует легкого и быстрого движения языка. Памятуя об этом, следует отбирать детей, имеющих не слишком широкий и толстый язык: большой мясистый язык не способен к быстрому движению. Как показывает исполнительская практика, наибольшей подвижностью обладает язык средней толщины и продолговатой формы. Моторные задатки языка испытуемого в некоторой степени можно определить по четкости произношения. Шепелявость свидетельствует о малой его подвижности. С той же целью можно применить специальный тест. Предложить ребенку в максимальном темпе произнести серию слогов: "Та — та — та...". Быстрый темп — признак хороших моторных задатков языка.

Необходимо следить за тем, чтобы руки и пальцы у отбираемых детей были хорошо развиты и имели нормальные размеры. Пальцы не должны иметь искривлений, деформаций, неподвижных или поврежденных фаланг. Мышцы рук, в особенности мышцы кистей, должны быть эластичными и хорошо развитыми. Желательна так называемая "сочная консистенция руки". Жесткие, мало подвижные, вялые руки менее предрасположены к игре на духовом инструменте.

Ответственным моментом отборочных испытаний является выбор инструмента. Очень важно, чтобы ребенок попал на "свой" инструмент. От того, насколько правильно "угадан" инструмент, во многом зависит вся его профессиональная судьба. Известны случаи, когда бесплодные усилия ученика на одном инструменте сменялись бурным развитием мастерства после перехода на другой. Помогая выбрать инструмент, педагог должен учитывать как особенности физических данных начинающего музыканта, так и его желания, склонности, симпатии. Ребенку, имеющему полные губы, лучше предложить широкомундштучный инструмент — тубу, баритон, бастромбон. Первому тромбонисту лучше иметь средние губы с более полной верхней. Для фагота и кларнета желательна "сочная" нижняя губа. Для гобоя не показана короткая верхняя губа в сочетании с длинными верхними зубами. В таком случае затруднен подворот верхней губы на зубы, что может серьезно осложнить задачу формирования хорошего амбушюра. Иногда верхняя губа клювообразно нависает над нижней. При смыкании с нижней она вместо одного отверстия в центре губ образует два по обе стороны "клюва". Такие губы непригодны для игры на медных духовых инструментах.

Важное значение для игры на трубе имеют верхние резцы. Желательно, чтобы они были гладкими, ровными, не очень большими и близко расположенными друг к другу. Если у ребенка искривлены верхние зубы, лучше предложить ему деревянный инструмент, так как игра на медном связана с давлением мундштука на верхнюю губу, опирающуюся на верхние зубы. Игра на гобое, кларнете, фаготе связана с преимущественной нагрузкой на нижнюю губу. Поэтому этим духовым профессиям не показаны кривой ряд нижних зубов, зубы, имеющие сломы, отдельные выступы, острую режущую кромку.

Ребенку с короткими руками не следует предлагать тромбон: ловкое управление кулисой требует сравнительно длинных рук. Желательно, чтобы руки гобоиста и фаготиста имели крепкие кисти, достаточно длинные и хорошо развитые мизинцы. Человеку с короткими мизинцами трудно овладеть подвижной техникой на этих инструментах. Гобоисты и фаготисты должны иметь хорошую растяжку пальцев, поэтому нежелательно, чтобы у них были узкие кисти, высокие перепонки между пальцами.

Физические данные, конечно же, оказывают большое влияние на успехи обучающегося игре на духовом инструменте. Однако переоценивать их значение не следует, так как сами по себе они не играют решающей роли. Не менее важным фактором является деятельность центральной нервной системы, которая позволяет организму приспособиться к условиям игры на духовом инструменте. Очень часто хорошая пластичность ЦНС в сочетании с желанием и умением трудиться успешно преодолевает физические недостатки музыканта, позволяет добиться замечательных исполнительских успехов.

Как мы уже говорили, при выборе инструмента обязательно следует учитывать склонности, симпатии начинающего обучения музыканта. Иногда необходимо помочь ему определиться в этом вопросе. С такой целью можно рассказать о духовых инструментах, их возможностях и сферах применения, продемонстрировать звукозаписи и живое звучание. Для этого дела не следует жалеть времени. В дальнейшем педагогу нужно приложить все силы к тому, чтобы влюбить молодого музыканта в свой инструмент. Этот инструмент ученик должен считать лучшим в мире, а игру на нем — самым достойным занятием под луной. В общении с любимым инструментом залог плодотворности обучения.

ГЛАВА 5

МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ УРОКА

Урочная система организации обучения была теоретически разработана и практически освоена великим славянским педагогом Яном Коменским (1592 – 1670)¹. С тех пор прошло немало времени. Многочисленные противники урока предпринимали неоднократные попытки перечеркнуть его значение. Однако урок полностью сохранил свои позиции и сегодня рассматривается как основная форма организации учебного процесса.

В отличие от общеобразовательных групповых уроков, музыкально-исполнительские уроки проводятся по принципу индивидуального обучения. Находясь в постоянном контакте с каждым своим учеником, педагог имеет возможность в ходе такого урока вести систематические наблюдения за его развитием, фиксировать результаты обучения, управлять этим процессом.

Существует множество форм проведения музыкально-исполнительского урока, но наибольшее распространение получил комбинированный урок. Последний состоит из трех основных частей: проверки самостоятельной работы ученика, исправления недостатков самостоятельной работы и сообщения ученику новых знаний и умений, определения очередного задания.

Некоторые педагоги склонны недооценивать первую часть урока. Такое отношение к ней трудно чем-нибудь оправдать. Ведь контрольная часть урока является тем основным связующим звеном, которое объединяет в единый процесс классную и домашнюю работу ученика. Проверка является важнейшим средством управления самостоятельной деятельностью учащегося, средством интенсификации роста его исполнительского мастерства. Постоянный контроль, положительная или отрицательная оценка педагога побуждают ученика к систематической работе, способствует формированию в его характере необходимых профессиональных качеств. В основе проверки лежит идея дисциплинирующего контроля. “Без контроля нет исполнения”, — гласит старинное педагогическое правило. Вместе с тем функции проверки не исчерпываются одним контролем. Умело проведенная проверка является весьма действенным средством более прочного

¹ Он же установил такие понятия, как школьный год и его деление на учебные четверти, учебные программы, каникулы, определил организацию учебного дня, разделил учащихся согласно возрасту на классы.

усвоения учащимся знаний, исполнительских навыков и умений. Проверка позволяет выявить, а следовательно и устранить, недостатки в исполнении ученика (“Если ошибки не замечаются, ученик не прогрессирует”, — гласит другое педагогическое правило). В соответствии с данными, полученными в ходе проверки, педагог намечает новые пути последующей работы с учеником.

Недопустимо проявлять какую-нибудь небрежность или невнимательность к этой части урока. Проверка должна проводиться в обстановке сосредоточенного внимания и даже определенной торжественности. Некоторые педагоги перебивают ученика через несколько тактов игры и начинают с ними усиленно “работать”. Такой метод малоэффективен. Во время проверки не следует останавливать игру ученика. Подобная обстановка не только предоставит учащемуся возможность самостоятельно “высказаться до конца”, но и повысит его чувство ответственности. Проверка, организованная подобным образом, будет им восприниматься, как малый экзамен, как ответственный отчет перед педагогом о самостоятельно проделанной работе. Контроль должен охватывать все составляющие домашней работы ученика. Практика показала, что ослабление контроля за каким-нибудь из них (например, гаммами или этюдами) обязательно приводит к тому, что и учащийся начинает уделять им меньше внимания.

Вторая часть урока является центральной, и по своему значению и по продолжительности. Ученик вновь исполняет свою программу, педагог его останавливает, делает замечания, просит повторить, подвергает игру учащегося подробному анализу, в ходе которого вскрываются недостатки, выясняются причины их возникновения, намечаются пути к их устранению. Не следует сразу обрушивать на ученика слишком много замечаний. Сначала его внимание должно фокусироваться на самом главном и важном. В ходе последующих уроков он сможет уделить внимание рассмотрению второстепенных вопросов, а также уточнению главных.

Ни в коем случае не следует прибегать к огульному отрицанию каких-либо достижений ученика. Постоянное подчеркивание одних недостатков может внушить ему мысль о собственной бесперспективности. Неверие же в свои силы способно подкосить любого. “В данном случае, — пишет Е.Тимакин, — *внушение* — опасный метод, которым лучше пользоваться для воспитания *положительных сторон*. Педагог обязан найти в ученика *эти стороны* (пусть самые незначительные) и в своей работе опираться на них, поощрять их и развивать. Это не значит, что на недос-

татки можно закрывать глаза. Наоборот, с ними нужно активно бороться. Однако они, как все плохое, виднее, понятнее и острее ощутимы на фоне хорошего /.../ Конечно, констатировать отрицательные моменты зачастую легче, чем найти положительное. Но исправлять плохое, не найдя в ученике ничего хорошего, значительно труднее¹. Особенно губительно действует жесткая критика на учащихся слабого типа высшей нервной деятельности, характерной чертой которых является неуверенность в своих силах. В данном случае ни один росток успеха, ни один шаг продвижения вперед не должны ускользать от внимания педагога и обязательно доводиться до сведения ученика. Во всех случаях замечания педагога должны нести в себе зерно созидательности, а не разрушения.

Наряду с анализом самостоятельной работы педагог в этой же фазе урока сообщает ученику новые знания, формирует новые игровые навыки и умения совершенствует и закрепляет старые. При этом очень важно почувствовать оптимальную степень педагогической активности с тем, чтобы она не привела к иждивенческой пассивности ученика. Урок должен не только сообщать учащемуся определенную информацию, но и давать ему определенные задачи. Воспринимаемый учащимся материал должен быть им осмыслен, соотнесен с имеющимися знаниями и исполнительским опытом, определенным образом систематизирован. С этой целью педагог может сталкивать его с необходимостью сравнивать, анализировать, обобщать воспринятое. Вследствие обобщения и осмысления знаний формируются *понятия*. Образование понятий — сложный мыслительный процесс; успешно протекать он может лишь в том случае, если педагог будет постоянно заботиться о развитии профессионального мышления ученика.

Хорошо проведенный урок должен иметь достойное завершение. Третья, завершающая, часть урока посвящается подведению итогов и определению нового задания. Педагог отмечает, достигнуты ли цели урока, решены ли поставленные задачи, доволен ли он работой и успехами ученика, на что следует обратить основное внимание в дальнейшей работе. В основе характера предлагаемого учащемуся задания должен лежать принцип постепенности, а также принцип последовательного нарастания трудностей. В зависимости от сложности, можно сделать разбор нового задания, дать ему характеристику, определить его цель и

¹ Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. — М., 1984. — С. 8.

смысл, произвести анализ сложных мест, наметить пути к их преодолению. В некоторых случаях целесообразно прорепетировать работу учащегося над той ли иной частью домашнего задания с целью определения проработки его правильной самостоятельной работы.

Такова схема построения комбинированного урока специального духового класса. Разумеется, эта схема весьма приблизительно отражает живое содержание урока. Сказать, что педагог в классе только прослушивает, делает замечания и дает новое задание — значит ничего не сказать о его работе. Объем задач, стоящих перед педагогом специального класса, практически безграничен. Таким же безграничным многообразием отличаются структура, содержание и методы проведения урока. Музыкальная педагогика не допускает стереотипных решений и непрерывной эксплуатации даже удачно найденного шаблона. Уроки педагога, творчески относящегося к своему делу, как правило, бывают неповторимо разнообразными (в чем и заключается одна из привлекательных сторон нашей профессии). Однотипные же уроки ведут к штампу и рутине.

Некоторые педагоги разделяют свои уроки на технические и художественные. Первые посвящаются изучению инструктивного материала, вторые — работе над художественными произведениями с помощью концертмейстера. Такое разделение позволяет педагогу, не распыляясь, сосредоточить свое внимание на решении более узкой задачи.

В зависимости от стоящих перед учеником задач доминанты урока могут смешаться в том или ином направлении. “Уши на звук”, “Уши на интонацию”... — говорят в подобных случаях педагоги. Благодаря этим смещениям в фокус внимания ученика поочередно будут попадать различные исполнительские проблемы: интонация, ритм, культура звука, штрихи и т. д.

Многие педагоги наряду с комбинированными с большим успехом пользуются моноуроками. Отличительная черта последних заключается в том, что они целиком посвящаются решению какой-нибудь одной задачи (интонации, фразировке, динамике и др.). Типичным примером моноурока может служить контрольный (“прогонный”) урок накануне экзаменов или концертного выступления.

Содержание и форма урока могут существенно изменяться в зависимости от индивидуальных особенностей ученика, от своеобразия стоящих перед ним в данный момент задач, от его возраста, от расположения урока по отношению к экзаменам. Совершенно

очевидно, что метод проведения урока в ДМШ должен существенно отличаться от такового в музыкальном училище или, тем более, в консерватории. Проводя урок накануне экзаменов, педагог постарается сосредоточить внимание учащегося на охвате произведения в целом. В этой фазе он воздержится от многочисленных мелких замечаний, от жесткой и суровой критики, от серьезных изменений в постановке аппарата и аппликатуры. Иное дело средняя фаза. Уроки этого времени посвящаются тщательному анализу фактуры и “вгрызанию” в нее. “Ковыряние в мелочах” и обилие критических замечаний в это время не только безопасны, но и крайне необходимы. Исправлять дефекты в постановке аппарата ученика, осваивать новые аппликатуры или новый исполнительский навык лучше всего в первой (послеэкзаменационной) фазе.

Организация и методы проведения урока у каждого педагога индивидуальны. Творчески мыслящий педагог постоянно их видоизменяет, развивает, совершенствует. В этом процессе находит отражение бесконечная устремленность музыкальной педагогики к совершенству. С большим остроумием эту мысль выразил педагог-виолончелист С. Козолупов: “Я в жизни линял не один раз”¹. О том же парадокс пианиста Н. Перельмана: “Когда мне удастся систематически изложить свою педагогику, я ее брошу”².

Время урока ограничено. Для того чтобы использовать это время экономно и достаточно эффективно, педагог должен готовиться к проведению урока. Не случайно опытные педагоги утверждают, что без подготовки нельзя дать хорошего урока. Составляя план урока, следует четко уяснить его место в общей цепи учебного процесса, определить его целенаправленность и взаимосвязь с другими уроками. Необходимо также определить цель и содержание урока, форму его организации и методику проведения. Педагог должен хорошо изучить предлагаемые ученику музыкальные произведения, познакомиться с их редакциями, определить характер встречающихся сложностей и рациональные методы работы. В это же время предварительно планируется и домашнее задание ученику (в ходе урока оно может подвергаться корректировке). Решающее влияние на план предстоящего урока оказывает анализ итогов предыдущего. Педагог, сразу же забывающий об ученике после того, как тот покинул класс, едва ли достигает чего-либо в

¹ Козолупова Г.С. С.М. Козолупов. Жизнь и творчество. — М., 1986. — С. 113.

² Перельман Н. В классе рояля. — Л., 1986. — С. 35.

своей педагогической деятельности. Музыкальная педагогика не терпит суеты. Она нуждается в досуге, когда педагог в тишине остается наедине с самим собой, со своими мыслями. Эти минуты (и часы) едва ли не самые значительные и эффективные во всем педагогическом процессе. Серьезно относящийся к своему делу педагог не только преподает, но и сам учится на каждом уроке. Любой ученик предоставляет ему богатый материал для наблюдений, размышлений и обобщений. Многие из них ставят перед педагогом очень сложные задачи. Их решение, связанное с немалыми трудностями, доставляет истинному педагогу большое удовлетворение. Именно в процессе такой работы формируется индивидуальный стиль педагога, его творческий почерк и мастерство. По мнению замечательного педагога Б. Землянского, к каждому уроку следует относиться, как к событию. “В классе происходит таинственное, святое, неведомое. Настоящий педагог всегда боится своих уроков... и идет на них с трепетом”¹.

Во время проведения урока педагог пользуется различными методами обучения: словесными пояснениями, показом-демонстрацией “живого звучания”, подпеванием, подыгрыванием на фортепиано, отбиванием такта ногой и другие. Умелое и своевременное их применение — как в отдельности, так и в различного рода сочетаниях — способно решать самые сложные задачи, возникающие во время работы с учеником. Некоторое сомнение вызывает только последнее из перечисленных средств. Отбивание такта ногой не только не эстетично, но и малоэффективно в методическом отношении. Поэтому прибегать к нему следует только в самых крайних случаях.

Очень популярным методическим средством музыкальной педагогики является дирижирование. “Плохо ли, хорошо ли, — не знаю, — признается Нейгауз, — но я не могу не дирижировать..., когда хочу ученику внушить должный ритм, темп, уклонения от него и т. д. Простым жестом-взмахом руки — можно иногда гораздо больше объяснить и показать, чем словами”². Дирижирование привлекает внимание педагогов своей эмоциональностью, способностью зажечь, вдохновить ученика. Ценность этого метода заключается и в том, что он позволяет воздействовать на игру учащегося в самом процессе исполнения, не требуя

¹ Землянский Б.Я. О музыкальной педагогике. — М., 1987. — С. 24.

² Мильштейн Я. Генрих Нейгауз // В кн.: Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. — С. 315.

остановок и перерывов. Некоторым педагогам удастся органично сочетать дирижирование с выразительным подпеванием. Ради справедливости следует отметить, что та жестикуляция, которую педагоги применяют в классе, только с большой натяжкой может быть названа дирижированием. Педагогам исполнительских классов необходимо хотя бы в общих чертах изучить дирижерскую технику. Овладев выразительным жестом, они существенно повысят эффективность воздействия этого методического средства. Злоупотреблять дирижированием не следует. Постоянное дирижирование педагога сковывает инициативу учащегося, лишает его исполнение творческой активности.

Одним из основополагающих принципов педагогики является принцип наглядности. Творцом наглядного обучения заслуженно считают Я.А.Каменского. Наглядным он называл такое обучение, которое строится не на отвлеченных представлениях и словах, а на конкретных образах, непосредственно воспринятых учеником. Эта идея была сформулирована в его знаменитом “золотом правиле дидактики”. Все, что только возможно, предоставлять для восприятия чувствами: видимое — для восприятия зрением; слышимое — слухом и т. д. В музыкально-исполнительской педагогике наглядность проявляется прежде всего в демонстрации “живого звучания”. Проясняя цель, показ сокращает путь ученика к ее достижению.

Метод обучения “наглядным путем” может быть очень эффективным. Однако злоупотреблять им, конечно же, не следует. Методика некоторых педагогов целиком зиждется на показе: “Вот как надо!”. Это плохая педагогика. Она может привить ученику привычку играть “с чужого голоса”. “Много играющий в классе учитель плодит больше пародистов, чем художников”, — справедливо отмечал Н.Перельман¹. Воспринимая игру педагога, ученик не должен стремиться к бездумному, слепому копированию. Показ — это как помощь со стороны. Он призван помочь собственным усилиям юного музыканта найти соответствующее звучание. В художественном показе всегда элемент компромисса. Не желательно, чтобы показ педагога выливался в самопоказ, в демонстрацию его собственного мастерства, он обязательно должен преследовать педагогические цели. Вспоминая свои уроки у А.Г.Рубинштейна, известный русский пианист А.И.Зилоти писал, что его великий учитель в классе играл так, как, может быть, редко в своей жизни. “Однако, — с горечью замечал А.Зилоти, —

¹ Перельман Н. В классе рояля. — С. 20.

... учиться тут нечему было, и я как пианист перед ним совсем не существовал или существовал как-нибудь в третьей комнате, в углу... Я помню, что впечатление у меня было такое: “Оставьте меня все в покое, — я брошу заниматься музыкой”¹. В отличие от вышеприведенного, педагогический показ всегда, благотворен. Он призван помочь ученику уяснить сущность замечания или указания педагога. Всегда нужно конкретно решать, что можно и нужно показывать, как и до каких пределов.

Как правило, педагоги демонстрируют положительные образцы. В некоторых случаях целесообразно использовать обратный прием — демонстрировать образец того, как не нужно играть. Во время подобных демонстраций допустимо несколько утрировать недостатки учеников с тем, чтобы наглядно продемонстрировать преимущества рекомендуемого игрового приема.

Самым распространенным, доступным и действенным инструментом обучения является слово. Овладев этим инструментом, педагог делает доступными для ученика самые сложные и отвлеченные понятия и идеи. Слово активизирует чувства и воображение ученика, развивает его мышление. С помощью слова педагог может раскрыть содержание художественного произведения и закономерности музыкально-исполнительского искусства, разъяснить принцип постановки исполнительского аппарата и сущность технического приема, вскрыть недостатки в его исполнении и указать пути к их исправлению. Язык музыкальной педагогики бесконечно разнообразен. Он отличается живостью, яркостью, эмоциональной заразительностью. Он способен волновать, затрагивать воображение, обострять восприятие ученика. Видное место в нем занимают образные сравнения, параллели, ассоциации, метафоры, меткие характеристики. Творческое общение педагога с учениками рождает своеобразную профессиональную лексику, лаконичную, образную, хорошо понятную обеим сторонам. “Актеры и режиссеры, — писал замечательный мастер сцены М.Чехов, — должен выработать особый рабочий язык. Они не имеют права рассуждать друг с другом. Они должны научиться воплощать свои мысли и чувства в образах и перебрасываться этими образами, заменяя ими длинные, скучные и бесплодные разговоры о роли, о пьесе и пр.”². Все подвластно слову педагога. Однако

¹ Мильштейн Я. Генрих Нейгауз // В кн.: Нейгауз Г. О искусстве фортепианной игры. — С. 315.

² Чехов М. Путь актера. — Л., 1928. — С. 91.

злоупотреблять этим могучим инструментом педагогики не следует. Чрезмерная болтливость педагога способна причинить вред. Для того чтобы этого не случилось, словесные пояснения педагога должны обязательно сочетаться со всем другими методами обучения и в первую очередь с достаточно интенсивной *практической деятельностью учащегося*. Активная игра ученика является основным методом обучения, главным стержнем всего урока. Пояснения же педагога должны носить вспомогательный характер и никогда не выливаться в пространные абстрактные рассуждения. “Я не перестану повторять, — писал Ж.-Ж.Руссо, — что мы слишком много значения придаем словам; своим болтливым воспитанием мы создаем лишь болтунов”¹.

В музыкально-педагогическом плане эмоции обычно исследуются лишь в области концертного выступления ученика. Вместе с тем в мире эмоций сокрыты огромные педагогические возможности. Анализ учебного труда, проводившийся методистами общеобразовательной школы, показал, что в сложном мыслительном процессе обучения участвует не только сознание, но и чувства, эмоции. Опираясь на данные своих исследований, методисты рекомендовали учителям с целью стимулирования мыслительной деятельности учащихся чаще апеллировать к их чувствам². Не трудно предположить, что в области музыкальной педагогики эмоциональной сфере принадлежит еще более значительная роль. Проблема воспитания чувств не должна ограничиваться одним развитием эмоциональной отзывчивости на исполняемую или воспринимаемую музыку. Эмоциональная сфера способна оказывать существенное воздействие и на “технологическую” область музыкальной педагогики. Ведь вся работа исполнительского аппарата музыканта находится в тесной зависимости от состояния его нервной системы. Определенные эмоции содействуют преодолению тех или иных трудностей, иные — осложняют. С другой стороны, тот или иной технический прием может превратиться в полноценное средство художественной выразительности только при том условии, если ученик пропустит его через свою эмоциональную сферу. В силу этого обстоятельства обучение бу-

¹ Хрестоматия по истории зарубежной педагогики /Сост. А.И.Пискунов. — М., 1981. — С. 222.

² Методы обучения, основанные на эмоциональных началах, с древнейших времен употребляются в восточной школе. Так, в Индии таблица умножения заучивается нараспев. В медресе (духовной школе мусульман) текст корана разучивается как песня.

дущего музыканта может быть достаточно эффективным лишь в том случае, если оно будет вестись не только с позиций голой исполнительской техники, но и с позиций экспрессии.

Трудно переоценить педагогическое значение той эмоциональной атмосферы, какую удастся создать педагогу в своем классе. Продуктивность его работы будет во многом зависеть от того, насколько он сумел заинтересовать, увлечь ученика, удалось ли влюбить его в свою профессию, в искусство, научил ли он его восхищаться, восторгаться музыкой. Какими бы познаниями не обладал педагог, результаты его деятельности не будут значительными, если в его классе царят эмоциональный холод, тоска и скука. Эмоциональный мир ученика всегда должен находиться в центре внимания педагога. Всеми средствами необходимо создавать в своем классе подлинно творческую обстановку. Уроки, проводимые педагогом, должны быть понятными, разнообразными, по возможности интересными. Информация, предлагаемая ученику не должна быть сухой, лишенной живого, интересного содержания. Как мы уже говорили, на уроке ученик должен много и увлеченно играть.

Музыкальная педагогика — профессия артистичная. Человек “в педагогическом мундире” в ней мало преуспеет. Хорошие педагоги, как правило, темпераментны, уроки ведут горячо, эмоционально, доходя порой до большой степени возбуждения. Они создают вокруг себя некое “поле повышенного напряжения”, которое властно увлекает учеников. Уроки таких педагогов часто выливаются в яркие, исполненные захватывающего артистизма педагогические действия.

Как мы уже говорили, уже на самом раннем этапе обучения нужно предлагать ученику художественные произведения. С появлением художественного материала начинается работа с концертмейстером. В некоторых классах концертмейстер появляется только за несколько дней до экзаменов и лишь для того, чтобы кое-как свести концы с концами. Такая практика в корне своем порочна. Встречи с концертмейстером должны быть систематическими, а не от случая к случаю. Работая с концертмейстером, ученик познает законы музыкального ансамбля и, что немало важно, при этом существенно возрастает его заинтересованность в учебе. Ведь каждая встреча с концертмейстером — это праздник для ученика.

С той же целью эмоциональной активности следует как можно раньше привлекать учащихся к игре в камерном ансамбле.

На первых порах это могут быть сравнительно простые дуэты, трио, квартеты, исполняемые совместно с педагогом и другими учениками класса.

Огромной вдохновляющей силой обладает концертная эстрада. Педагог, желающий добиться успеха в своей работе, обязательно должен систематически готовить концерты класса, его ученики должны регулярно выступать в различного рода смешанных концертах, принимать участие в конкурсах. Класс, готовящийся к своему концерту, напоминает растревоженный муравейник. Все ученики в это время работают изо всех сил. В таком классе нет места сонной скуке, в нем кипит творческая жизнь.

Увлечь учащегося своей профессией, пробудить любовь к своему инструменту помогают рассказы педагога о выдающихся музыкантах, их искусстве и жизни, способность педагога своевременно раскрыть перед учеником перспективы его дальнейшего роста, умение разжечь в его душе здоровое честолюбие, дух творческого состязания.

Созданию определенной эмоциональной атмосферы в классе содействуют совместные занятия учащихся, когда каждый из них получает урок в присутствии всего класса. Фактор публичности повышает ответственность, содействует более тщательной подготовке к уроку. Как показывает практика, молодого музыканта больше всего волнует игра перед соучениками: учащиеся — самые строгие критики. Каждое замечание педагога, высказанное в присутствии других учеников, приобретает особую силу воздействия. Немалую пользу получают ученики и во время пассивного участия в работе класса. Они слушают игру товарищей, воспринимают замечания педагога. Опытные педагоги при этом всячески стимулируют активность их восприятия. Они интересуются мнением присутствующих учеников, советуются с ними, заставляют думать, рассуждать, вырабатывать свое мнение, учат профессионально мыслить. Публичные уроки имеют не только воспитательное, но и большое профессионально-художественное значение. Как говорил А.Стендаль: “В одиночестве долго творить невозможно”.

Хорошо проведенный урок не только должен дать учащемуся новые знания, но и новый эмоциональный заряд, импульс, вдохновить его на самостоятельный напряженный творческий труд. “Педагогика без “витаминов радости” не достигает цели”, — справедливо отмечал Б.Землянский¹.

¹ Землянский Б.Я. О музыкальной педагогике. — С. 16.

В заключение несколько слов об этике проведения урока. Стремясь утвердить в классе хорошую дисциплину, педагог должен в первую очередь предъявить требования к самому себе и своему концертмейстеру. Уроки должны проводиться регулярно и ритмично. Недопустимы опоздания педагога или концертмейстера. Только прочно опираясь на эти позиции, можно предъявлять серьезные требования к ученикам. Добиваясь дисциплины в классе, предъявляя к своим ученикам жесткие требования, педагогу не следует нарушать определенных этических норм в своих отношениях с ними. Крик, оскорбления и унижения учеников — малодейственное средство. Раздраженный воспитатель творчески бессилён. В педагогике большое значение имеет воспитующая сила морального неодобрения: “Я не ожидал”, “Ты меня огорчил” и т. д. Отношение ко всем ученикам должно быть равным, тон общения — простым, серьезным и искренним.

Этическую основу отношения педагога к ученику прекрасно определил А.Макаренко: “Как можно больше требования к человеку и как можно больше уважения к нему”¹. К этим словам трудно что-нибудь добавить.

ГЛАВА 6

ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНЕЙ РАБОТЫ УЧЕНИКА

Профессиональное обучение музыканта осуществляется, главным образом, в процессе двух форм учебно-тренировочной работы: классных занятий под руководством педагога и самостоятельных домашних занятий. Успех в обучении будет в решающей степени зависеть от того, как тесно взаимодействуют обе формы работы, насколько активно они поддерживают и стимулируют друг друга. Урок способен стать эффективным средством обучения только в сочетании с активной домашней работой ученика. С другой стороны, успех домашней работы определяется содержанием урока, способностью педагога правильно подготовить учащегося к самостоятельной деятельности.

Работа с педагогом в классе составляет сравнительно небольшую долю общего времени занятий на инструменте (два — три часа в неделю). Основная его часть приходится на самостоятельные занятия. Классная работа носит временный характер

¹ Макаренко А. Педагогические сочинения. — Т. 4. — М., 1984. — С. 150.

(закончив учебное заведение, молодой музыкант прощается с классом), домашняя же работа остается с музыкантом на всю исполнительскую жизнь. Цель занятий в классе заключается в том, чтобы подготовить ученика к самостоятельному творческому труду. Следовательно, организация, направление и контролирование домашних занятий ученика является важнейшей задачей педагога-музыканта.

Решая эту задачу, необходимо прежде всего позаботиться о том, чтобы воспитать своего ученика в духе трудолюбия, приучить его к ежедневному напряженному труду. Путь к трудолюбию лежит через веру ученика во всемогущество труда. Ученик обязательно должен понять, что систематический труд есть обязательное и главное условие овладения исполнительским мастерством. Как ни странно, но эта очевидная истина осознается далеко не всеми молодыми музыкантами. Некоторые из них видят секрет успехов только в музыкальной одаренности. Их девиз: "Таланту трудиться не нужно". Другие занимаются только по настроению. Большую часть времени они проводят в бездействии, ожидая пришествия "вдохновения". Третьи погружаются в бесконечные поиски исполнительских "секретов". По их мнению, человеку, овладевшему этими секретами, систематически трудиться не нужно.

Практика музыкального исполнительства свидетельствует о несостоятельности всех этих представлений. Секрет успехов в музыке может познать лишь тот, кто познает секрет трудолюбия. Возможности же творческого труда практически безграничны. Эту мысль очень точно и метко выразил К.Метнер в своем знаменитом афоризме: "Все упражняемо"¹. Об этом же свидетельствуют и данные современной физиологии. Многочисленные исследования ученых показали удивительную пластичность нервной системы человека, раскрывающую поразительные возможности в развитии всех его музыкальных способностей. Ложным является представление о том, что таланту не нужно трудиться. Данные современной психологии свидетельствуют об обратном: с ее точки зрения, повышенная склонность к труду является важнейшим признаком музыкальной одаренности. Одаренность в музыке проявляется прежде всего в одержимости, страсти, в любви к инструменту, в ненасытной потребности усовершенствоваться, играть, трудиться. "Талант, — говорил замечательный тренер-педагог

¹ Зетель И. Н. К. Метнер — пианист. — М., 1981. — С. 162.

В.Растороцкий, — это потребность души без усталости трудиться во имя избранной однажды цели"¹.

Эффективность труда музыканта резко возрастает в обстановке увлеченности своим делом. "Будьте страстны в вашей работе", — учил великий И.Павлов. Исходя из этого принципа, педагог должен строить работу ученика таким образом, чтобы его труд был как можно чаще окрылен вдохновением, приносил радость. Вместе с тем ученик не может ожидать вдохновения. Он должен трудиться систематически, не поддаваясь временным настроениям, но подчиняясь строгой самодисциплине. "Штурм вершин мастерства должен отличаться равномерностью и непрерывностью напора", — говорил П.Казальс². Вдохновение и труд взаимно дополняют и обуславливают друг друга. С одной стороны, вдохновение рождает мощный позыв к труду, с другой стороны, именно в процессе напряженного труда чаще всего и рождается вдохновение. Хорошо известно высказывание об этом П.Чайковского (из письма Н. фон Мекк от 24 июня 1878 года); "Вдохновение — это такая гостья, которая не любит посещать ленивых. Она является к тем, которые призывают ее /.../ Даже человек, одаренный печатью гения, ничего не создаст не только великого, но и среднего, если не будет адски трудиться".

Недостаточно только убедить ученика в необходимости и могущественности труда, нужно еще и научить его трудиться: успех зависит не только от количества, но в решающей степени от качества труда. "Кто умеет работать, тот научится и играть!", — утверждал пианист Л.Николаев³. Многие учащиеся занимаются небрежно, без плана и цели. Они разбрасываются, отвлекаются, бесконечно повторяют одни и те же ошибки. Такие занятия малорезультативны. "Прежде, чем взять в руки скрипку, спроси себя: для чего?" — говорил ученикам М.Вайман⁴. Заниматься следует так, чтобы при наименьшей затрате времени и сил достичь наилучших результатов. Приступая к изучению того ли иного музыкального материала, нужно прежде всего осознать его смысл, определить целесообразные методы работы, ясно представлять себе конечную цель. Недопустимо расхлябанное, безвольное состояние во время самостоятельных занятий. "Сосредоточенность —

¹ Растороцкий В. Гимнастика достойна гимнов. — М., 1987. — С. 93.

² Цит. по кн.: Борисьяк А. Очерки школы Пабло Казальса. — М., 1929.

³ Савшинский С. Леонид Владимирович Николаев. — Л., 1960. — С. 50.

⁴ Раабен Л., Шульпяков О. Михаил Вайман — исполнитель и педагог. — Л., 1984. — С. 88.

это первая буква в алфавите успеха", — говорил И.Гофман¹. К.Станиславский называл внимание "центром человеческого творчества"². Работая над гаммой, этюдом, упражнением или пьесой, ученик должен сосредоточить все свое внимание, всю волю с тем, чтобы по возможности уже на данном этапе реализовать поставленную перед собой задачу.

Труд музыканта должен быть не только сосредоточенным, но и умным. Ни в коем случае не следует ограничиваться простым проигрыванием материала. Над ним нужно работать, работая — размышлять. По мнению М.Ваймана, "При ежедневной четырехчасовой игре на инструменте нужно суметь выкроить час-полтора для умственных занятий"³. "Думайте, — говорил своим ученикам Л.Маджио, — и вы будете играть так, как вы думаете /.../ Ваше исполнение является отражением вашего мышления"⁴. Размышляя, нужно вскрывать допущенные ошибки, выявлять причину их возникновения. В осознании трудности 50 % победы. Занимаясь, ученик должен дифференцировать трудности, выяснять их природу, "подбирать ключи" к сложным эпизодам, своевременно ставить очередные задачи. Правильно поставить задачу так же важно, как и ее решить, и так же трудно.

Для того чтобы быть плодотворной, вся самостоятельная работа должна протекать в обстановке непрерывного слухового самоконтроля. Последний способен оправдать свое назначение лишь в том случае, если будет сочетаться с достаточно высокой требовательностью к своей игре. Весь процесс при этом протекает по следующей формуле: "Я играю, я слушаю, я сужу себя" (П.Казальс). Взыскательность, неутомимое стремление к совершенству являются неотъемлемыми качествами людей творческой профессии. "...Искусство — это вечная война, в нем нет конца, а есть одно непрерывное начало", — писал Стефан Цвейг⁵.

Каким образом может педагог научить ученика правильно работать? Многому он может научиться самостоятельно, тщательно присматриваясь к методам работы педагога в классе. Неоценимое значение имеют беседы педагога, посвященные этому вопросу. Периодически следует проводить контрольные уроки,

имитирующие домашнюю работу ученика. Во время этих уроков ученик занимается, педагог, не вмешиваясь, наблюдает, изредка делает замечания. В конце урока педагог подводит итоги своим наблюдениям, делает выводы, отмечает недостатки, дает рекомендации. Не менее полезны инструктивные уроки, во время которых педагог организует домашние занятия ученика, подробно освещая правильные методы самостоятельной работы.

Успех самостоятельных занятий ученика зависит не только от правильных методов работы, но и от правильной организации домашнего труда. Здесь также необходима помощь педагога. Организуя домашние занятия ученика, необходимо ознакомиться с его бытом, с условиями его жизни, установить контакты с родителями, помочь наладить твердый распорядок дня. Помещение, в котором занимается ученик, должно быть хорошо освещенным, периодически его следует проветривать. Ноты устанавливаются на пульте, а не где придется. Высота пульта должна быть приведена в соответствие с ростом ребенка. В противном случае могут возникнуть нарушения в постановке корпуса и головы. Заниматься нужно стоя. Во время занятий желательна тишина, ничто не должно отвлекать внимания занимающегося.

Организация самостоятельной работы учащегося помогают домашние задания и проверка их выполнения. Учащимся младших классов задания вписываются в дневник. Объем этих заданий должен быть сравнительно небольшим, а инструктаж и проверка — очень тщательными. Учащимся училищ и студентам вузов предоставляется большая самостоятельность. Задания они получают в устной форме.

Важнейшим условием успешного выполнения школьниками домашнего задания является консультация для родителей о сильной и целесообразной помощи детям. Иногда родители совсем не обращают внимания на занятия ребенка. Это положение нельзя признать нормальным. Даже в том случае, если родители музыкально неграмотны, они способны оказать немалую помощь юному музыканту. Последняя будет заключаться в организации правильного режима, в осуществлении общего контроля за выполнением задания педагога. Конечно, значительно большую помощь своему ребенку могут оказать родители-музыканты. Однако в этом случае следует опасаться другой крайности. Нежелательно, чтобы обучение, как говорят пианисты, осуществлялось "в четыре руки", когда педагог рекомендует одно, а родители — другое.

¹ Гофман И. Фортепианная игра. Вопросы и ответы. — М., 1961. — С. 130.

² Антарова К.Е. Беседы К.С.Станиславского. — М., 1939. — С. 61.

³ Раабен Л., Шутьпяков О. Михаил Вайман — исполнитель и педагог. — Л., 1984. — С. 88.

⁴ Macbetu C. The original Louis Madgio system of Brass. — California, USA, 1968.

⁵ Цвейг Ст. Избранные произведения. — Т. 2. — М., 1956. — С. 579.

Решающее значение имеет четко организованный режим труда и жизни ученика. Его значение отмечали все великие педагоги. “Порядок — душа вещей”, — говорил Я.А.Коменский¹. “Порядок удлиняет дни; беспорядок укорачивает их”, — утверждал К.А.Гельвеций².

Домашние занятия должны проводиться систематически, планомерно и регулярно. Заниматься нужно ежедневно. Каждый пропущенный день невосполним. Попытки компенсировать пропущенный день более интенсивными последующими занятиями не приводят к желаемому результату, так как образующиеся при этом перегрузки резко снижают производительность труда. В том случае, если учащийся интенсивно трудится каждый день, один день в неделю может быть предоставлен ему для отдыха. Такой режим, предохраняя организм от накопления усталости, позволяет повысить результативность всей предстоящей рабочей недели.

Четкой организации домашней работы содействует планирование. К сожалению, этот метод не пользуется у духовиков популярностью. Вместе с тем он способен принести немалую пользу как учащемуся, так и педагогу. Для планирования заводится специальная тетрадь. В ней составляются недельные графики и ежедневные планы. В соответствующей графе отмечается реализация планов и графиков. В этой же тетради можно вести профессиональный дневник, записывать свое исполнительское самочувствие, результаты работы над тем или иным материалом, возникающие вопросы, наблюдения, выводы. Знакомясь с планами, педагог получает информацию об объеме проделанной учеником работы, о характере изучаемого им материала, о причинах тех или иных недостатков в его исполнительском мастерстве. На этом основании он может внести те или иные коррективы в систему домашних упражнений ученика.

Желательно, чтобы занятия по возможности проводились в одно и то же время. Еще древние утверждали: “*Aurora musis amica*” (“Аврора музам подруга”). Это означает, что лучшее время для работы — утренние часы. Если учащийся утром занимается в общеобразовательной школе, заниматься на инструменте нужно после школы, перед выполнением общеобразовательных домашних заданий. Занятия в одно и то же время вырабатывают

¹ Хрестоматия по истории зарубежной педагогики /Сост. А.И.Пискунов. — М., 1981. — С. 108.

² Хрестоматия по истории зарубежной педагогики /Сост. А.И.Пискунов. — М., 1981. — С. 240.

привычку организма, вносят определенный ритм в распорядок дня учащегося. Все это положительным образом отражается на его успехах.

Организуя самостоятельные занятия ученика, нужно правильно определить объем ежедневно охватываемого материала. Сколько часов нужно заниматься в день? Этот вопрос очень часто тревожит сознание ученика. Дать на него однозначный ответ очень трудно. Определение оптимального объема работы зависит от многих факторов: возраста ученика, выносливости его губ, задач, стоящих перед ним, и других. Губной аппарат учеников младшего возраста еще слаб и неустойчив. Справиться с большими нагрузками он не способен. Естественно, что объем предлагаемого ему домашнего задания не может быть большим. Работать над ним он должен небольшими порциями на протяжении всего дня. По мере формирования и укрепления аппарата объем заданий и их сложность постепенно возрастают. Увеличивать количество часов, отводимых домашней работе, целесообразно до тех пор, пока эти часы сохраняют свое качество. Предел определяется усталостью внимания и возможностями губного аппарата. В течение рабочего дня губной аппарат должен получить полную нагрузку, но отнюдь не чрезмерную. В борьбе с напряжениями растет тренированность мышц. Однако перенапряжений следует избегать, так как они могут привести к травмированию губного аппарата. Ученик должен научиться определять предел разумного роста нагрузок. Губы, получившие полную (но не чрезмерную) нагрузку, должны в течение ночного отдыха полностью восстанавливать свою работоспособность. В противном случае изо дня в день будет накапливаться усталость, губы станут пустыми и обескровленными, звук потеряет тембрность, занятия лишатся результативности. Воспринимая симптомы подобного рода, необходимо сократить объем выполняемой работы. Только путем разумного сочетания напряжения и отдыха можно выработать крепкий, выносливый аппарат.

Таковы общие принципы определения оптимальной нагрузки. Что же касается конкретного количества часов, то здесь мнения музыкантов расходятся. Г.Риман рекомендовал заниматься два часа в день. Болгарский пианист А.Стоянов — от четырех до пяти часов. “Я никак не могу отказаться от моего твердого убеждения, что ученик должен иметь ежедневно минимум шесть часов для работы один на один со своим инструментом”, — писал Г.Нейгауз¹. По-

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — С. 225.

разному относятся к этому вопросу и методисты-духовики. Б.Диков рекомендует заниматься три часа в день, И.Кобец — не менее трех часов, А.Усов — три-четыре часа, В.Сумеркин — от трех до шести часов. Как свидетельствует практика, серьезные занятия на духовом инструменте требуют трех-пяти часов ежедневной работы. В случае крайней необходимости и наличия крепкого амбушюра рабочий день может достигать шести часов. Работа более шести часов в день нецелесообразна. Она быстро приводит к переутомлению и может закончиться срывом губного аппарата.

Успех упражняющегося музыканта зависит не только от количества занятий, но и от его способности правильно определить, когда, где и как долго оставлять промежутки для отдыха. «Вовремя прервать работу от ощущения усталости — значит часто надолго сохранить свою работоспособность для будущего», — писал физиолог А.Ухтомский¹.

Непрерывная работа с инструментом не должна длиться более 40 — 45 минут. По истечении этого срока внимание притупляется, а продуктивность занятий резко падает. После пятнадцатиминутного отдыха музыкант, восстановив работоспособность организма, получает возможность трудиться с прежней эффективностью. Слишком увлекаться отдыхом тоже не следует: длительные перерывы расхолаживают музыканта, его работа лишается сосредоточенности и целеустремленности. Рекомендуемый нами режим оправдан и с точки зрения физиологии мышц. Как свидетельствуют исследования ученых, повторение мышечных нагрузок через 1—5 минут после первой обычно совпадает с фазой недовосстановления, при которой работоспособность еще понижена. Поэтому количество работы при повторной нагрузке будет меньшим, чем при первой. Повторение нагрузок через 10, 13, 15 минут может совпадать с фазой повышенной работоспособности, в связи с чем количество выполненной работы будет несколько большим, чем при первой нагрузке. Повторение работы через 25 минут после окончания предыдущей не дает положительного эффекта, так как работоспособность организма к этому сроку уже снижается до исходного уровня². Таким образом, отдых нужно делать таким, чтобы мышцы аппарата отдохнули, но не вышли из рабочего состояния и не требовали бы вторичного разыгрывания. Небольшой перерыв нужно делать и после каждого упражнения. Зани-

¹ Ухтомский А. Собр. соч. — Т. 2. — Л., 1952. — С. 134, 136.

² Практические занятия по физиологии /Под ред. А.Б.Гандельсмана. — М., 1968. — С. 118, 119.

маясь, не следует забывать и о паузах, в которых необходимо на мгновение отрывать мундштук (или трость) от губ. Ученик должен научиться отличать первичную (кратковременную) усталость от усталости длительной, которая проходит не так скоро. В случае возникновения последней губам необходимо давать более длительный отдых (1—2 дня). Одним из средств предотвращения утомления является разнообразие в работе. С этой целью следует избегать продолжительную игру этюдов однородной техники или пьес одного характера.

Как свидетельствует опыт многих музыкантов, в том случае, если позволяют возможности, комплекс ежедневной работы целесообразно членить на две порции, приходящиеся на разное время дня. Система занятий в два приема позволяет повысить эффективность труда, увеличить объем выполняемой работы.

Решающее значение в системе домашних упражнений имеет качество охватываемого ею музыкальность материала. В своей совокупности этот материал образует комплекс ежедневной самостоятельной работы. Комплекс приводит аппарат музыканта в рабочее состояние, поддерживает его исполнительскую форму на должном уровне, обеспечивает дальнейший рост мастерства, позволяет подготовиться к ответственным выступлениям. Комплекс должен быть прогрессивным, плодотворным по результатам. Выдающийся французский натуралист Ж.Б.Ламарк почти 200 лет назад сформулировал один из важнейших законов биологии: все, что упражняется — развивается; все, что не упражняется — разрушается¹. Этот закон имеет самое непосредственное отношение к принципам формирования прогрессивного комплекса. Последний в совокупности своих вариантов должен охватывать *все* исполнительские средства, шлифовать *все* грани исполнительского мастерства, обеспечивать развитие *всех* сторон музыкальных способностей ученика.

Важнейшим принципом хорошо сформированного комплекса является гармоничное сочетание звукового и технического материала. Звуковой и технический материал, в свою очередь, может быть разделен на общий и прикладной. Общий материал призван обеспечить общее развитие звуковых и технических качеств ученика; прикладной звуковой и технический материал включает в себя те художественные произведения, которые готовятся учащимся к экзаменам и концертам.

Ученикам младшего возраста комплекс домашних занятий формирует педагог. Уже в это время он должен позаботиться о

¹ Ламарк Ж. Философия зоологии. — М.-Л., 1935. — С. 37.

том, чтобы не воспитать "пассивного иждивенца". Для того чтобы этого не случилось, ученика следует научить сознательно исполнять задания педагога. Он должен знать не только "что", но и "как", "во имя чего" он выполняет его. По мере становления сознания молодого музыканта необходимо осуществлять постепенный переход от полного контроля к руководимой самостоятельности ученика. Всеми средствами следует стимулировать его активность, инициативу. Иногда гораздо полезнее указать лишь направление его самостоятельным поискам, указать лишь путь к достижению цели, по которому он должен идти сам.

Сознательное отношение к обучению и самостоятельность мышления вырабатываются прежде всего в процессе формирования учеником своей системы домашних занятий. Как можно раньше он должен понять, что не существует универсальных комплексов, пригодных для всех исполнителей и на все случаи жизни. Формирование системы домашних занятий — процесс живой, гибкий, он требует к себе подлинно творческого отношения, в частности, учета своих индивидуальных особенностей. Созданию комплекса содействует собственная вдумчивая практика ученика, в ходе которой он познает себя, т.е. он замечает, какие упражнения приносят ему необходимую пользу, какие оказываются малоэффективными, какие области техники у него отстают, в каком направлении ему следует прилагать наибольшие усилия и т. д. Нельзя всю жизнь пользоваться одним и тем же комплексом. В системе домашних занятий должна быть заложена идея совершенствования, прогресса. Она должна гибко приспосабливаться к изменяющимся задачам, учитывать предстоящую нагрузку и состояние губного аппарата, сложность изучаемого музыкального материала.

В систему домашней работы духовика необходимо включать следующие элементы:

- 1 — упражнения для разыгрывания;
- 2 — общую работу над звуком;
- 3 — общую техническую работу;
- 4 — работу над художественным материалом;
- 5 — работу над дополнительным материалом.

Начинать ежедневные занятия следует с разыгрывания. Разыгрывание необходимо для того, чтобы привести мышцы исполнительского аппарата (в первую очередь, мышцы губного аппарата) в рабочее состояние. Если мышцы не работают, то для циркуляции крови, снабжающей их питательными веществами, раскрыта только небольшая часть капилляров. Когда же мышцы начинают работать, прежде закрытые капилляры один за другим

раскрываются. При этом резко увеличивается скорость потока крови, мышцы начинают лучше снабжаться питательными веществами, возрастает их сила и выносливость. Этой цели и служит разыгрывание. Разыгрывание необходимо не только для улучшения кровоснабжения мышц, но и для их разогревания. Мышцы обладают вязкостью. Последняя возникает вследствие трения частиц мышечной ткани одна о другую. Это трение, естественно, сопротивляется как сокращениям мышц, так и их расслаблениям. Чем больше вязкости, тем хуже эластические свойства мышцы. Зависит же вязкость от температуры. В состоянии покоя температура тела человека ниже. Вязкость мышц при этом наибольшая. Если в этих условиях достаточно сильно и резко напрячь мышцу, может произойти травма. Важнейшим профилактическим средством против подобного рода травм является разыгрывание — разминка. Последняя повышает температуру тела, уменьшает вязкость мышц, повышает их эластичность и работоспособность. По мнению тромбониста, профессора В.Сумеркина, выдержка мышц амбушюра при правильном разыгрывании увеличивается почти вдвое¹.

В разыгрывании нуждаются не только мышцы, но и ЦНС. Одним из свойств нервных клеток является инертность. В процессе разыгрывания эта инертность преодолевается, и психика человека оказывается подготовленной к предстоящей деятельности.

После того как утренняя отечность губ исчезает, а учащийся почувствует прилив к губам свежей крови и ощущение психической готовности к труду, можно после непродолжительного перерыва приступить к работе над основными элементами ежедневного комплекса.

Пианисты и скрипачи, как правило, начинают утро с гамм и технических упражнений². Вокалисты — с вокализов. Как мы уже говорили, музыканты-духовики наполовину вокалисты. Поэтому и они после разминки должны начинать свои занятия с работы над звуком. Большой популярностью у исполнителей на духовых инструментах пользуются упражнения в выдержанных звуках. Достаточно эффективным методом развития звука является работа над этюдами и пьесами певучего характера, впевание мелодических отрывков и другие упражнения.

¹ Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. — М., 1987. — С. 124.

² Конечно, так поступают далеко не все инструменталисты. Об этом свидетельствует следующая рекомендация пианиста Н.Перельмана: "Каждое утро, садясь за фортепиано, помолись на нем протяжному звуку" (Перельман Н. В классе рояля. — Л., 1986. — С. 3).

В комплекс общей работы над звуком обязательно следует включать упражнения, этюды и пьесы, предназначенные для развития гибкости и эластичности звукообразующего аппарата.

Общая работа над техникой осуществляется в процессе изучения гамм, упражнений и этюдов.

Центральное место в системе самостоятельных занятий должно отводиться работе над художественными музыкальными произведениями. Некоторые педагоги недооценивают значение художественного материала. К примеру, популярный среди тромбонистов комплекс ежедневных упражнений В.Щербинина рассчитан на три-четыре часа работы. Совершенно очевидно, что работая по такой системе, очень трудно уделить достаточное внимание художественным произведениям. Недооценка же художественного материала в системе домашних занятий приводит к торможению не только художественного, но и "технологического" развития ученика. "Я призываю к тому, — пишет Г.Нейгауз, — чтобы по возможности прямолинейно, не сбиваясь с пути и не слишком задерживаясь на его этапах, стремиться к цели, а цель эта — художественное исполнение художественной музыкальной литературы"¹.

Рассмотренный выше материал составляет основу системы самостоятельных занятий. К нему следует подключать дополнительные элементы: работу над оркестровыми партиями и партиями камерных ансамблей, специальные упражнения для развития динамики, работу над интонацией, транспонирование, читку с листа, сохранение и совершенствование уже выученного репертуара и другие. Вряд ли целесообразно строго предписывать, сколько минут ученик должен играть гамму, сколько этюд и т. д. В этом случае лучше не сковывать его инициативу. Он должен так научиться планировать свое рабочее время, чтобы без авралов и штурмовщины мог вовремя подводить изучаемый материал к необходимой степени готовности.

Один неизменный комплекс ежедневной домашней работы не может охватить все проблемы, стоящие перед учащимся. Поэтому он должен варьироваться, попеременно включая в себя различные элементы музыкального материала. За исключением разыгрывания и общей работы над звуком, все остальные составляющие комплекса следует периодически подвергать "рокировке" с тем, чтобы на конец занятий, когда внимание ученика устает, не приходились бы одни и те же объекты работы.

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — С. 24.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предлагаемой читателю книге исследуются основные проблемы теории, практики и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Работая над книгой, автор стремился к наиболее полному охвату исследуемого материала с тем, чтобы, открыв тот или иной раздел книги, читатель получил информацию практически о любом вопросе духового исполнительства и педагогики.

Музыкально-исполнительская педагогика — это сфера человеческой деятельности, в которой особенно ярко проявляется творческое начало. Каждый крупный педагог индивидуален и неповторим, каждый из них пролагает свои методические пути, следуя которыми их ученики достигают исполнительских вершин. Осознавая этот факт, автор далек от мысли, что все положения, выводы и рекомендации его книги будут безоговорочно приняты всеми исполнителями и педагогами. И тем не менее он убежден в том, что современное духовое исполнительство нуждается в книгах подобного рода. Работа педагога музыкально-исполнительского класса, как правило, протекает в обстановке изолированной келейности. Уходит педагог — вместе с ним уходят его думы и размышления, поиски и находки, огромный накопленный им опыт. Конечно, педагог передал свой опыт ученикам, может быть, воспитал преемника. Но для создания настоящей школы этого недостаточно, необходимо теоретическое обобщение его многолетней практической деятельности (исполнительской, педагогической, научно-исследовательской).

Автор выражает надежду на то, что настоящая книга послужит стимулом к созданию трудов подобного рода другими музыкантами и педагогами. Тогда индивидуальный опыт каждого из них, обработанный общественным мнением, и сочетаясь с опытом других авторов, сольется в тот широкий поток коллективного творчества, без которого вряд ли будет возможным дальнейший прогресс духового музыкально-исполнительского искусства.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	3
ЧАСТЬ I ВВОДНАЯ	5
ГЛАВА 1. КЛАССИФИКАЦИЯ, АКУСТИЧЕСКАЯ ПРИРОДА И ОСНОВНЫЕ КОНСТРУКТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	5
ЗВУЧАЩЕЕ ТЕЛО	9
ВОЗБУДИТЕЛЬ ЗВУКОВЫХ КОЛЕБАНИЙ	14
РЕЗОНАТОР	21
ИЗЛУЧАТЕЛЬ ЗВУКОВЫХ КОЛЕБАНИЙ	27
ГЛАВА 2. АНАТОМИЧЕСКИЕ И ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	30
ЧАСТЬ II ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ	39
ГЛАВА 1. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА, ЕГО СПЕЦИФИКА И МЕТОДЫ ФОРМИРОВАНИЯ	39
ПОСТАНОВКА И ЕЕ ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ	42
МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТАНОВКИ	45
ГЛАВА 2. ПРЕДВАРИТЕЛЬНАЯ, ИЛИ ОБЩАЯ, ПОСТАНОВКА	52
ГЛАВА 3. АМБУШЮР	59
ФОРМА ГУБ	63
УПРУГОСТЬ ГУБНЫХ МЫШЦ	65
ПОДБОРОДОК	66
УГЛЫ РТА	67
ЗНАЧЕНИЕ КАРКАСА АМБУШЮРА	70
АМБУШЮР И ДЫХАНИЕ	72
ПРОЧИЕ ЭЛЕМЕНТЫ ПОСТАНОВКИ ГУБНОГО АППАРАТА	74
ПРОБЛЕМА СВОБОДНОГО АМБУШЮРА	78
МЕТОДИКА ПОСТАНОВКИ АМБУШЮРА	80
ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОСТАНОВКИ АМБУШЮРА НА РАЗЛИЧНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	83

ГЛАВА 4. ДЫХАНИЕ	84
АНАТОМО-ФИЗИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДЫХАНИЯ	84
СПЕЦИФИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА	89
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВДОХ	90
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВЫДОХ	98
ПОСТАНОВКА ДЫХАНИЯ	104
РЕГУЛЯЦИЯ ДЫХАНИЯ	114
ДЫХАНИЕ И ТЕМБРОВО-ДИНАМИЧЕСКАЯ РОВНОСТЬ ЗВУКОРЯДА	123
ГЛАВА 5. РЕЗОНАТОРЫ	124
ЧАСТЬ III ОСНОВНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	130
ГЛАВА 1. ЗВУК	130
ГЛАВА 2. ИНТОНАЦИЯ	144
ЗВУКООБРАЗУЮЩИЙ АППАРАТ И ТЕССИТУРНАЯ ТЕХНИКА ВОЗМОЖНОСТИ ИНТОНАЦИОННОЙ РЕГУЛИРОВКИ ДУХОВОГО ИНСТРУМЕНТА	147
О НАСТРОЙКЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ПЕРЕД ИГРОЙ	157
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНТОНАЦИИ	160
НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД ИНТОНАЦИЕЙ	168
ГЛАВА 3. МОТОРИКА	171
ОБЩИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ	172
ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ ПАЛЬЦЕВОЙ ТЕХНИКИ	172
ПРЕОДОЛЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ	173
КОЛИЧЕСТВО ПОВТОРЕНИЙ	174
ПЕРЕХОД К БЫСТРОМУ ТЕМПУ	178
ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ТЕХНИЧЕСКИМИ ТРУДНОСТЯМИ	179
РИТМ	187
ГЛАВА 4. АТАКА. АРТИКУЛЯЦИЯ. ПРОИЗНОШЕНИЕ. ШТРИХИ	189
АТАКА ЗВУКА	189
АКУСТИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ДУХОВОЙ АТАКИ	190
ТЕХНИКА АТАКИ	195
АРТИКУЛЯЦИЯ И ПРОИЗНОШЕНИЕ	203
ШТРИХИ	209
ГЛАВА 5. ДИНАМИКА	227
ТЕХНИКА ИСПОЛНЕНИЯ ДИНАМИЧЕСКИХ НЮАНСОВ	230
НЕКОТОРЫЕ ПРИНЦИПИАЛЬНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ РАБОТЫ НАД ДИНАМИКОЙ	235
ГЛАВА 6. ВИБРАТО	240
ПРИРОДА И ОСНОВНЫЕ ТИПЫ ДУХОВОГО ВИБРАТО	241
МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ВИБРАТО	247
ВИБРАТО КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ	254

АПАТСЬКИЙ Володимир Миколайович

ОСНОВИ ТЕОРІЇ ТА МЕТОДИКИ ДУХОВОГО МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

(Російською мовою)

ГЛАВА 7. НЕТРАДИЦИОННЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРИЕМЫ И СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	256
МНОГООБРАЗИЕ ЗВУКОВЫХ КРАСОК	257
НОВЫЕ ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ	267
ПЕРМАНЕНТНОЕ ДЫХАНИЕ	291
ИМПРОВИЗАЦИЯ	295
ЧАСТЬ IV ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА	300
ГЛАВА 1. РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ	300
ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ УЧЕБНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕПЕРТУАРА	300
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	302
РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ	304
ТЕМП	309
ДИНАМИКА	311
ОРНАМЕНТИКА	315
АРТИКУЛЯЦИЯ	319
ШТРИХИ	322
ПАЛЬЦЕВАЯ ТЕХНИКА	324
ИНТОНИРОВАНИЕ, ФРАЗИРОВКА И ЧУВСТВО ФОРМЫ	326
ГЛАВА 2. ПУБЛИЧНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ	332
ГЛАВА 3. КАМЕРНЫЙ АНСАМБЛЬ И ВОСПИТАНИЕ ОРКЕСТРОВОГО МУЗЫКАНТА	349
ЧАСТЬ V ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА И МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ	362
ГЛАВА 1. УКРАИНСКАЯ СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА	362
ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПЕДАГОГИКА КАК ПРОФЕССИЯ	370
ГЛАВА 3. МЕТОДЫ И СРЕДСТВА ДУХОВОЙ МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПЕДАГОГИКИ	375
ГЛАВА 4. ОРГАНИЗАЦИЯ И МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ПРИЕМНЫХ ИСПЫТАНИЙ	389
ГЛАВА 5. МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ УРОКА	398
ГЛАВА 6. ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНЕЙ РАБОТЫ УЧЕНИКА	409
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	421
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	422

Художній редактор С.В. Вероцький
Комп'ютерна верстка О.О. Єрмоленко

Підписано до друку 23.08.2006 р.
Формат 60х90/16. Папір офс. Друк офс.
Ум.друк арк. 27,02. Обл.-вид. арк. 27,5
Наклад 1500 прим. Зам. № 3019

ТОВ «Задруга»
04080, Київ, вул. Фрунзе, 86

Свідцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції Серія ДК № 2000 від 03.11.2004 р.