

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

В. А. ЛЕОНОВ

**ШКОЛА ИГРЫ
В АНСАМБЛЕ ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ**

Учебное пособие

Выпуск I: Дуэты

Часть 1

Ростов-на-Дону
2015

ББК Щ 952.7.91

Л 478

Леонов В. А., заслуженный артист России,
доктор искусствоведения, профессор

Л 478 **Школа игры в ансамбле духовых инструментов:**
учебное пособие. Выпуск I: Дуэты. Часть I. – Ростов н/Д:
Изд-во Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова, 2014. – 64 с., компакт-диск.

ISMN 979-0-706356-30-3

В пособии освещены фундаментальные положения ансамблевого исполнительства на духовых инструментах, охарактеризованы важнейшие особенности начального (дуэтного) этапа обучения в классе ансамбля современного музыкального колледжа. Основные тематические разделы пособия («Синхронность звучания», «Интонирование», «Громкостная динамика звука») снабжены комплексами специально подобранных упражнений и этюдов. Пособие адресовано педагогам и студентам музыкальных колледжей и училищ, преподавателям детских музыкальных школ, студий и школ искусств.

ISMN 979-0-706356-30-3

ББК Щ 952.7.91

© Леонов В. А., 2014
© Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова, 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ВВЕДЕНИЕ	
ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ	6
ИЗ ИСТОРИИ АНСАМБЛЯ	7
РАЗДЕЛ 1. СИНХРОННОСТЬ ЗВУЧАНИЯ	12
ЭТЮДЫ	28
РАЗДЕЛ 2. ИНТОНИРОВАНИЕ	33
ЭТЮДЫ	43
РАЗДЕЛ 3. ГРОМКОСТНАЯ ДИНАМИКА ЗВУКА	47
ЭТЮДЫ	57
РАЗДЕЛ 4. УПРАВЛЕНИЕ ТЕМБРОМ	59
ВИБРАТО	61
ЛИТЕРАТУРА	62

ПРЕДИСЛОВИЕ

Исполнительство на духовых инструментах, в силу их специфики, отличается преимущественно коллективным характером. И попытки изменить существующую ситуацию не приводят к кардинальным сдвигам. К примеру, сочинения композиторов для духовых инструментов соло, получившие довольно широкое распространение в XX веке, не пользуются у слушателей таким же успехом, как произведения, предполагающие тот или иной вариант совместного музицирования. Следовательно, ему надлежит уделять подобающее внимание и в учебном процессе.

Коллективная игра начинающего музыканта возникает в тот момент, когда он впервые в жизни исполняет пьесу с фортепиано. Как правило, квалифицированный концертмейстер улавливает все «колебания» в исполнительском процессе своего партнера и не позволяет ансамблю развалиться (подобно тому, как заботливые родители не дают упасть ребенку, который только-только учится ходить). Спустя некоторое время начинающий музыкант уже не испытывает серьезных проблем при игре с фортепиано. Его «визави» характеризуется стабильными параметрами музыкального звучания — высотой, тембром, длительностью, громкостью. Поэтому фортепиано служит опорой юному исполнителю, играющему на духовом инструменте. Однако стоит молодому музыканту приступить к музицированию в дуэте со своим коллегой-духовиком, как обнаруживается ряд серьезных проблем, казалось бы, давно и успешно решенных. Еще больше подобных проблем возникает в трио, квартете или квинтете.

Как известно, любое произведение искусства не может быть создано в отрыве от ремесленной стороны. Нельзя изваять мраморную скульптуру, не овладев конкретными умениями, связанными с обработкой данного материала. Без знания ремесла самые великие художественные идеи оказываются бесплодными. Именно с ремесленной стадии начинается путь в искусство.

По мере овладения ремеслом, исполнитель обретает способность к звуковой реализации формирующихся внутренних представлений и музыкальных переживаний. Без конкретных умений и знаний будущий артист будет походить на генератор электрического тока с отключенным двигателем.

Разумеется, провести четкую грань между ремеслом и искусством трудно. Она подобна песку в пустыне, меняющему очертания пейзажа под воздействием ветра. Наше познание устремляется все дальше, а вслед за ним смещается водораздел между ремеслом и искусством, во все времена пребывающим за гранью постижимого.

Именно изучению ремесленной основы («школы») ансамблевого исполнительства посвящено данное пособие. Первая ее часть включает в себя материал, необходимый для работы с дуэтом — начальной ступени длительного пути, который сопутствует обретению мастерства совместной игры. Упражнения и этюды служат, главным образом, овладению основами указанного ремесла.

Приложение к настоящему пособию включает в себя инструктивный материал, рекомендуемый к освоению в процессе занятий. Применяв соответствующую компьютерную программу (нотный редактор), педагог или учащийся сможет без труда транспонировать определенные этюды и упражнения в необходимую тональность или нужный регистр (с учетом специфики данных инструментов), а затем отпечатать требуемое количество копий. Благодаря этому допускается формирование конкретного учебного ансамбля на однородной или разнородной основе.

ВВЕДЕНИЕ

ОБЩИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

Исполнительство на духовых инструментах включает в себя 3 основных вида — сольное, ансамблевое и оркестровое. Соответственно этому, процесс обучения также охватывает 3 самостоятельных группы дисциплин.

Слово «ансамбль» происходит от французского *ensemble* — целое, совокупность. Кроме того, данное слово можно перевести и как «вместе». Таким образом, ансамбль — прежде всего группа музыкантов, играющих вместе.

В наши дни курс «Ансамбль духовых инструментов» принадлежит к числу профилирующих дисциплин средних специальных учебных заведений (колледжей). Цель данного курса — подготовка музыкантов-исполнителей к профессиональной деятельности в составе ансамбля и соответствующей группы оркестра.

Учебной программой дисциплины «Ансамбль духовых инструментов» предполагается исполнение сочинений разных стилей и жанров для различных составов, включающих духовые, ударные, струнные и другие инструменты с любым количеством исполнителей. В результате освоения упомянутой дисциплины учащийся должен получить общие представления об истории камерного жанра, о методике работы с ансамблем, освоить и исполнить ряд произведений, принадлежащих к важнейшим музыкально-историческим эпохам, включая сочинения современных отечественных и зарубежных композиторов.

Благодаря занятиям в классе камерного ансамбля молодой музыкант должен научиться слышать все исполняемые партии при совместной игре, согласовывать творческие намерения, находить закономерные образные решения в диалоге с другими исполнителями.

Данная дисциплина призвана решать как общие, так и специальные задачи. К числу общих задач принадлежат следующие: воспитание художественного вкуса студентов, развитие навыков ансамблевого исполнительства, ознакомление с нотной литературой, накопление репертуара.

Специальные задачи дисциплины «Ансамбль духовых и ударных инструментов» определяются двумя главными факторами. Первый из них связан с тем особым положением, которое занимают указанные инструменты в симфоническом оркестре: каждый музыкант исполняет свою самостоятельную (отдельную) партию, дублируемую лишь фрагментарно кем-либо еще. Поэтому любой духовик или ударник, играющий в симфоническом оркестре, в определенной степени является солистом.

Вторым, не менее важным фактором выступает то, что оркестровые группы духовых составлены из инструментов, различающихся не только конструктивно, но и в способах звукоизвлечения, а также звукообразования. Упомянутые различия определяют специфику задач, решаемых педагогом класса ансамбля.

Исполнитель на духовом инструменте в процессе совместного музицирования должен приобрести умения играть стройно, убедительно интонировать в пифагоровом, чистом и темперированном строях, соблюдать громкостный баланс, сохранять единство штрихов, дыхания и т. п.

Исходя из этого, занятия с ансамблем включают в себя работу над синхронностью исполнения (ритмичность игры и единообразие штрихов), совершенствованием навыков совместного интонирования, формированием оптимального баланса, что способствует достижению надлежащего разнообразия в тембре звучания.

Искусство игры в ансамбле подразумевает умение каждого участника подобного микроколлектива соизмерять и соразмерять свои художественные намерения с подобными же замыслами партнеров, подчиняя собственную технику, исполнительскую манеру совместно определяемой общей цели.

ИЗ ИСТОРИИ АНСАМБЛЯ

Совместная игра музыкантов является одной из старейших форм человеческой деятельности. При этом, несомненно, первые инструментальные ансамбли состояли из ударных и духовых.

Время не сохранило инструментария, существовавшего в далекие времена, однако известное представление о специфике ансамблевого исполнительства в древности дают росписи на старинных амфорах, стенах храмов и т. д.

Можно с уверенностью полагать, что античная музыка была одноголосной. Между тем, именно в указанный период времени возникли первые ансамбли духовых инструментов, представленные дуэтами.

Один из участников ансамбля играл мелодию, другой — продолжительный звук, впоследствии названный бурдоном и служивший основанием для развертывания данной мелодии.

На протяжении многих веков совместная игра духовых инструментов не претерпевала существенных изменений. Вместе с тем, помимо одноголосного протяженного звука, в практике музицирования получил распространение и двухголосный бурдон, представляющий собой гармонический интервал квинты или кварты. Подобным образом исполнялась, по сути, вся светская музыка Средневековья.

В дальнейшем на Балканах возник и тройной бурдон как дополнение одноголосного и двухголосного. Впрочем, названный вид многоголосия оказался тупиковой ветвью развития инструментального исполнительства. К тому же со временем конструкторская инициатива позволила сократить количество участников ансамбля, создав волынку, на которой играл лишь один человек, заменяя прежнее «трио».

В эпоху Возрождения, по мере усложнения многоголосия, формировались ансамбли, состоявшие из однородных инструментов — блокфлейт, цинков и т. д. Наряду с этим, бывшие странствующие музыканты-профессионалы, именуемые менестрелями, перешли к оседлому образу жизни и постепенно разделились на камерных (придворных) и военных.

Важная роль в развитии западноевропейского ансамблевого исполнительства на духовых инструментах принадлежала традиционному укладу крупных городов. Еще со Средних веков там существовали специальные квоты для найма музыкантов. Согласно им, тот или иной населенный пункт имел право содержать установленное количество исполнителей. Эти исполнители, как правило, отражали в звуках насущную для города информацию — музыкальные сигналы точного времени, прибытия (убытия) важных особ и т. д. Поскольку указанные сигналы, как правило, подавались или с крепостной стены, или с городской ратуши, постольку их называли «башенной музыкой».

Немаловажное значение для развития ансамблевого исполнительства на духовых инструментах в эпоху Возрождения имели традиции католической церкви и ее протестантских ответвлений. К примеру, ансамбль тромбонов дублировал хоровые голоса в мессе, придавая богослужению особую торжественность. В храмах проходили также духовные концерты с участием разнообразных инструментальных составов исполнителей.

В XVI веке, благодаря осуществившемуся «размежеванию» вокальной и инструментальной музыки, наблюдался численный рост придворных

ансамблей, включавших струнные и духовые инструменты. Совместное музицирование подобного рода в дальнейшем приобрело огромную популярность. Так, в XVII–XVIII веках весьма трудно было найти композитора, не сочинявшего музыку для указанных составов. Даже признанный симфонист Л. Бетховен (1770–1827) создал более 40 произведений для ансамблей духовых или с участием духовых инструментов. Поскольку же тембровые характеристики отдельных партий в то время еще не «персонифицировались», фагот или виолончель, скрипка или флейта могли при необходимости заменять друг друга. Наряду с дуэтами, трио, квартетами, в творчестве А. Рейхи (1770–1836)¹ и Ф. Данци (1763–1826)² сформировался новый инструментальный жанр — квинтет деревянных духовых с валторной.

В Западной Европе ансамблевая игра на духовых инструментах или с их участием приобрела большой размах, проникла в быт, являясь неотъемлемым атрибутом домашнего музицирования. Поэтому и составы исполнителей подчас выглядели весьма своеобразно и оригинально. К примеру, Т. Пфейфер сочинил 6 квартетов для скрипки, альты, фагота и контрабаса.

Жанр ансамбля в России развивался примерно так же, как и в Западной Европе. На протяжении Средних веков духовые инструменты использовались преимущественно для управления войсками в княжеских дружинах. Последующее развитие военной ветви ансамблевого исполнительства способствовало организации так называемых «сыгршей», т. е. предшественников современного духового оркестра, в которые включались сурны, жалейки, накры, бубны и пр.

Вне войсковых формирований ансамбли с участием духовых инструментов получили распространение у скоморохов. Наибольшую известность приобрел состав из трех исполнителей; при этом сочетание музыкантов в таком «трио» могло варьироваться. Помимо струнных, в ансамбле зачастую присутствовал и духовой инструмент, как правило — флейтового типа.

Нестабильность и многообразие ансамблевых составов в России были вызваны, как и в Западной Европе, асинхронными процессами становления инструментального исполнительства. Помимо этого, распространению инструментальной музыки не благоприятствовали отечественные

¹ Антонин Рейха — автор 24 квинтетов для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны. Помимо этого, им были сочинены еще 58 произведений для ансамбля духовых инструментов или с участием духовых, в том числе 24 трио для валторн, 22 флейтовых дуэта и т. д.

² Франц Данци — автор 9 квинтетов для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны.

традиции. В России на протяжении многих веков существовала высоко-развитая культура хорового пения, тесно связанная с богослужебной практикой. Однако православная церковь вплоть до середины XVI века культивировала одноголосное пение а cappella³.

Инструментальное исполнительство в России периодически навлекало на себя гонения со стороны власть имущих. Так, в 1648 году был издан указ царя Алексея Михайловича о запрещении скоморошества и уничтожении народных инструментов. Тем самым инструментальная музыка фактически изгонялась из дворцов вельмож. С упомянутым обстоятельством перекликался курьезный случай, произошедший при царском дворе несколько десятилетий спустя.

В начале 1670-годов до российской столицы дошли известия о новой «потехе» под названием «балет», появившейся в Западной Европе. Царь пожелал посмотреть эту новинку. По прибытии труппы в столицу Алексею Михайловичу доложили: представление будет дано с инструментальным сопровождением. Но царь воспротивился, заметив, что неприлично-де танцевать под бубны да дудки. С большим трудом просвещенные бояре убедили государя отменить запрет. Их главным аргументом было то, что «балет без музыки — словно плясун без ног». В итоге запланированное представление демонстрировалось в первоначальном варианте.

Несмотря на вышеперечисленные трудности, в Россию постепенно проникал европейский инструментарий, прежде всего струнный, а вместе с ним — и соответствующий репертуар. Таким образом происходило сближение музыкальных культур России и Запада. При этом духовые ансамбли получили распространение преимущественно в армейской сфере. К началу XVIII века в военных «оркестрах»⁴ сохранились лишь флейты, трубы, походные барабаны и литавры.

Значительной вехой в развитии ансамблевого исполнительства на западноевропейских духовых инструментах стал 1709 год. После победы в Полтавской битве русские войска захватили богатые трофеи. В их числе были 54 фуры с музыкальными инструментами. Двумя годами позднее Петр I издал указ о введении духовых оркестров (9 исполнителей), фактически не отличавшихся от больших ансамблей, в штат полков.

³ Позднее русскими композиторами были созданы великолепные образцы многоголосной литургической музыки для хора. При этом исполнители-инструменталисты по-прежнему не допускались в храм. На протяжении XIX столетия сложилась отечественная традиция духовных концертов филармонического типа с участием оркестров и ансамблей.

⁴ В действительности они являлись ансамблями духовых и ударных инструментов.

Наряду с очевидными успехами в освоении исполнительства на западноевропейских духовых инструментах, ансамблевое музицирование вне армии еще не было актуальным для России XVIII века. Активное развитие указанной сферы наблюдалось уже в следующем столетии.

Ко второй половине XIX века западноевропейские духовые инструменты глубоко проникли в русский быт. Особой популярностью пользовалась игра на корнете. Ей отдавали предпочтение музыканты-любители различных сословий, как в российских столицах, так и на периферии. Даже Великий князь Александр Александрович, будущий император Александр III, играл на корнете⁵.

На рубеже XIX–XX столетий в концертах симфонических оркестров уже участвовали ансамбли духовых инструментов, организуемые самими оркестрантами. Ансамблевая игра стала важной частью домашнего музицирования. В больших и малых городах на периферии Российской империи концертные программы с участием духовых ансамблей превратились в существенный фактор музыкальной жизни.

В процессе домашнего музицирования российскими музыкантами-любителями был создан новый жанр — квинтет медных духовых инструментов (2 трубы, валторна, тромбон, туба), который в настоящее время, как правило, называют брасс-квинтетом. Его основателем стал В. В. Эвальд (1860–1935)⁶.

Ансамблевое исполнительство на духовых инструментах развивалось и в XX веке. Помимо учебных заведений и профессиональных коллективов, оно было широко распространено среди любителей музыки в Западной Европе, Америке, Австралии. В России же традиция домашнего музицирования в подобных ансамблях после событий 1917 года оказалась утраченной. Впрочем, данный вид исполнительства на духовых инструментах по-прежнему сохранялся как неотъемлемая часть концертно-филармонической сферы. Напомним, что большую известность в стране и за рубежом получили Ленинградский квинтет деревянных духовых инструментов, Ульяновский брасс-квинтет и др.

⁵ Игру на корнете Великому князю преподавал В. В. Вурм (1826–1904) — «солист Двора Его Императорского Величества» (официальный титул дооктябрьской эпохи), профессор Санкт-Петербургской консерватории.

⁶ В. В. Эвальд — профессор Санкт-Петербургского гражданского инженерного института, автор 4 брасс-квинтетов, созданных на протяжении 1890–1910-х годов. В ансамбле с Эвальдом играли также музыканты-любители. На рубеже XX–XXI веков в Великобритании и Франции были обнаружены 12 неизвестных ранее брасс-квинтетов, созданных в 1848–1850 годах французским композитором Ж. Беллоном (1795–1869). Эти сочинения в 2000 году опубликовало швейцарское издательство. Однако именно произведения В. В. Эвальда оказали существенное воздействие на развитие жанра брасс-квинтета в XX веке.

Игра в ансамбле — нелегкое и, вместе с тем, увлекательное занятие. Она позволяет каждому музыканту проявить свои лучшие качества в коллективном исполнении, не скованном волей дирижера. Вот почему игра в ансамбле была и остается любимым делом как дилетантов, так и профессионалов.

РАЗДЕЛ 1. СИНХРОННОСТЬ ЗВУЧАНИЯ

На исходе XIX века главный дирижер Мангеймского симфонического оркестра (тогда — лучшего в Европе) Г. фон Бюлов произнес фразу, ставшую впоследствии крылатой: «Библия музыканта начинается словами — в начале был ритм». Эти несколько пафосные слова очень точно отражают последовательность этапов зарождения и развития музыки. Нет ни малейшего сомнения в том, что ритм исторически предшествует мелодии и служит естественным ее фундаментом. Следовательно, работе над ансамблевым исполнением неизбежно будет предшествовать формирование соответствующей прочной основы.

Поскольку ансамбль начинается со слова «вместе», необходимо добиваться, прежде всего, синхронности звучания. Она подразумевает выработку единого чувства ритма, которое способствует единообразному исполнительскому отображению и временному совпадению звуков различной протяженности. Вместе с тем, синхронность звучания в значительной мере связана с однотипным исполнением штрихов и приемов игры.

Синхронность закономерно предопределяется одновременным началом и завершением ансамблевого звучания. Исходя из этого, каждый участник микроколлектива должен при необходимости выполнять функцию дирижера, грамотно показывая вступление и завершение звука. В процессе работы над упражнениями показ начала и окончания звучания рекомендуется поочередно выполнять обоим исполнителям. Соблюдать данное условие нужно для того, чтобы каждый из музыкантов приобрел навык управления дуэтом.

Исполняя *Упражнение 1*⁷, ансамблисты должны добиваться одновременного начала и завершения каждого звука. Заметим, что в нотный

⁷ В Упражнении 1, как и во всех последующих, преднамеренно не указан темп исполнения, т. к. ансамбль должен вырабатывать умения и навыки, повторяя учебный материал с раз-

текст специально введены 2 такта, исполняемые без пауз и способствующие преодолению мыслительной инерции.

Как правило, синхронному началу игры предшествует ауфтакт⁸, показываемый одним из участников с помощью инструмента. Значительно реже ансамбль вступает, руководствуясь вдыхательным движением кого-либо из музыкантов и возникающим благодаря этому шумом воздуха. Подобный вариант начала исполнения требует хорошей сыгранности — «чувства локтя», которое не возникает мгновенно и без репетиционной работы. Впрочем, опытные ансамблисты чаще всего вступают, руководствуясь и ауфтактом, и дыханием партнера. Именно упомянутая координация зрительных и слуховых ощущений позволяет добиться хорошего конечного результата.

Упражнение 1

The musical score for Exercise 1 is written in 4/4 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system contains 8 measures. The second system begins with a double bar line and a measure number '11' above the first staff, followed by 8 measures. The notes are primarily whole notes, many with accents, and some rests.

Упражнение 2 призвано способствовать формированию ощущения единого темпа, крайне важного для синхронности исполнения.

Упражнение 2

The musical score for Exercise 2 is written in 4/4 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system contains 10 measures. The second system begins with a double bar line and a measure number '10' above the first staff, followed by 10 measures. The notes are primarily quarter notes, with some eighth notes and rests.

личной скоростью и руководствуясь известным музыкально-педагогическим принципом «от медленного – к быстрому».

⁸ Педагог класса камерного ансамбля должен иметь представление об основах тактирования: следует разъяснить учащимся суть ауфтакта, различие между затактами к полной и неполной доле, специфику грамотного снятия ферматы, в зависимости от ее расположения, и т. д.

Важное значение для синхронности ансамблевого звучания приобретает не только единое чувство темпа, но и умение воспроизвести скорость движения, предлагаемую партнером. Без такого умения достичь надлежащей синхронности оказывается невозможно, как и воссоздать ансамблевые или оркестровые переключки инструментов. *Упражнение 5* должно содействовать формированию указанного навыка.

Упражнение 5

The musical score for Exercise 5 is written in 4/4 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system contains 8 measures. The second system begins at measure 10 and also contains 8 measures. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with rests in the other hand of the pair.

Умение воспроизвести заданную скорость движения не является рефлексом, пригодным на все случаи жизни. Для закрепления соответствующего навыка (более подвижной структуры, чем рефлекс) необходимо тренироваться, используя хотя бы два варианта нотного текста. Исходя из этого, *Упражнение 6* представляет собой модификацию Упражнения 5.

Упражнение 6

The musical score for Exercise 6 is written in 4/4 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system contains 8 measures. The second system begins at measure 9 and also contains 8 measures. The notation includes eighth and sixteenth notes, often with rests in the other hand of the pair.

Важным элементом ансамблевого исполнительства является способность к точному заполнению пауз, возникающих в игре партнера. Здесь требуется умение, позволяющее музыканту по заданной счетной единице такта определить скорость движения и неукоснительно соблюдать указанный темп. Достижению этой цели способствует *Упражнение 7*.

Упражнение 7

10

Наиболее трудной задачей в процессе формирования навыков синхронной ансамблевой игры является точное отображение временных соотношений между звуками различной протяженности. *Упражнение 8* призвано содействовать выработке данного умения в ситуации наиболее простого сочетания длительностей.

Упражнение 8

7

13

Нижеследующее ритмическое сочетание, представленное в *Упражнении 9*, связано с решением более сложной исполнительской задачи, хотя основу структуры временных соотношений здесь образуют те же длительности, что и в *Упражнении 8*.

Упражнение 9

Разумеется, для формирования подвижности соответствующего навыка необходимо развивать чувство ритма, используя метрические варианты (для начала – двухдольные и трехдольные). Вот почему начинающим ансамблистам принесет пользу и *Упражнение 10*.

Упражнение 10

Упражнение 11 является модификацией Упражнения 10 и служит той же цели.

Упражнение 11

Немалую сложность для ансамблевого исполнения представляет пунктирный ритм. Практика свидетельствует, что малоопытный исполнитель не всегда способен точно разделить, к примеру, четвертную дли-

тельность на две неравные части (восьмую с точкой и шестнадцатую). Та или другая нота периодически оказывается длиннее или короче. Данная погрешность, не столь заметная при сольном выступлении, приводит в ансамбле к ощутимым расхождениям, к отсутствию синхронности исполнения. *Упражнение 12* призвано помочь ансамблистам, стремящимся решить эту проблему. Его рекомендуется разучивать очень медленно, при каждом последующем повторении ускоряя темп. Первоначальная скорость игры позволяет музыканту, исполняющему пунктированные фигуры, своевременно координировать свои действия с «фундаментом» ансамбля — выдержанной пульсацией (шестнадцатыми длительностями) у партнера.

Упражнение 12

The musical score for Exercise 12 is written in 4/4 time. It consists of three systems, each with two staves. The first system contains 5 measures, the second system contains 6 measures, and the third system contains 6 measures. The music features dotted rhythms and sixteenth-note patterns. The first staff of each system typically plays a dotted quarter note followed by an eighth note, while the second staff plays a continuous sixteenth-note pattern. The piece concludes with a double bar line.

Вариант пунктирного ритма, приведенный в *Упражнении 13*, весьма непросто для ансамблевого исполнения. Однако он достаточно широко встречается в композиторском творчестве барочной эпохи («ломбардский ритм»), музыке крупнейших мастеров XIX столетия и т. д.

Упражнение 13

The musical score for Exercise 13 is written in 4/4 time. It consists of three systems, each with two staves. The first system contains 5 measures, the second system contains 6 measures, and the third system contains 6 measures. The music features dotted rhythms and sixteenth-note patterns. The first staff of each system typically plays a dotted quarter note followed by an eighth note, while the second staff plays a continuous sixteenth-note pattern. The piece concludes with a double bar line.



В ритмической организации музыкальных произведений значительное место занимает синкопа. Трудность ее исполнения связана с тем, что заданная пульсация в определенный момент как бы лишается опоры, чаще всего — начала счетной единицы. Исходя из этого, *Упражнение 14* предполагает постепенное продвижение от простого к сложному.

Упражнение 14



Достижению той же цели способствует *Упражнение 15*.

Упражнение 15



Особое место во временной организации музыки принадлежит пунктирному ритму как составной части трех- и шестидольных размеров. Указанный тип пульсации, получивший значительное распространение в произведениях европейских композиторов (достаточно упомянуть, например, Симфонию № 7 Л. Бетховена, Симфонию № 4 А. Дворжака

и др.), требует кропотливой исполнительской работы в связи с необходимостью точно выдерживать ритмические соотношения внутри того или иного построения.

Для достижения положительного результата *Упражнение 16* следует разучивать медленно, используя восьмую длительность в качестве счетной единицы. Затем рекомендуется постепенно ускорять темп. В конечном итоге счетная единица должна объединять три восьмых.

Упражнение 16

The musical score for Exercise 16 is written in 8/8 time. It consists of three systems, each with two staves. The first system begins with two measures of rests, followed by rhythmic patterns. The second system starts at measure 10. The third system starts at measure 19.

Упражнения 17 и 18 развивают подвижность формируемого навыка.

Упражнение 17

The musical score for Exercise 17 is written in 8/8 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system starts with rhythmic patterns and rests. The second system starts at measure 10.

Упражнение 18

The musical score for Exercise 18 is written in 3/4 time. It consists of two systems, each with two staves. The first system starts with rhythmic patterns. The second system starts at measure 11.

Другой вариант «трехдольного» пунктирного ритма не столь широко распространен, как упомянутый выше, хотя и ему отводится весьма значительная роль в структуре временной организации музыки. *Упражнения 19 и 20* призваны способствовать овладению этим непростым пунктирным ритмом.

Упражнение 19

Упражнение 20

Особенно значимым для достижения синхронности ансамблевого исполнения представляется точное соблюдение штрихов, указанных в нотном тексте. Ведь само по себе одновременное начало каждого из исполняемых звуков вовсе не гарантирует участникам ансамбля такого же слаженного завершения этих звуков во времени.

В ряду технических средств штрихи занимают особое место, играя важную и неповторимую роль в исполнительском процессе. Как и другие элементы исполнительского искусства, они формировались в ходе развития музыкальной культуры. В сущности, штрихи имеют два плана. Один из них составляют игровые движения, другой — звуковой результат, который может быть проанализирован в качестве определенного средства художественной выразительности.

Большое воздействие на процесс становления системы штрихов оказали потребности ансамблевого и оркестрового исполнительства: достижение единообразия в звучании стало возможным благодаря единым представлениям музыкантов о требуемом в данный момент звуковом результате.

Сам термин «штрих» обязан своим рождением скрипичному исполнительству. Его смысловое значение обусловлено функцией правой руки скрипача, которая ведет смычок и преобразует условные ремарки, содержащиеся в нотном тексте, в звуковой результат. Помимо этого, слово «штрих», в переводе с немецкого, — маленькая черта, линия, знак.

С позиции исполнительских действий, штрих — это синтез приемов начала, ведения, окончания и соединения звуков. С позиции восприятия конечного результата в деятельности музыканта, штрих — это синтез звучания при начале, ведении, окончании и соединении звуков.

Начало, ведение и окончание присущи исполнению отдельно взятого звука. Штрихи же возникают только при соединении как минимум двух звуков.

При игре на духовых инструментах существуют 6 базовых штрихов, которые могут снабжаться дополнительными обозначениями.

Legato — единственный из семейства штрихов, не предполагающий наличия пауз между звуками при соединении. Он обозначается лигой (дугообразной линией). Все звуки, находящиеся между концами лиги, исполняются без пауз (*Упражнение 21*).

Упражнение 21

The image shows a musical score for Exercise 21, consisting of four systems of two staves each. The music is written in 4/4 time and features legato phrasing indicated by slurs. The first system contains measures 1-6, the second system measures 7-12, and the third system measures 13-18. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final whole note in the last measure.

Данный штрих может быть дополнен рядом обозначений.

1. Маркированное (акцентированное) legato (*Упражнение 22*).

Упражнение 22

The image shows a musical score for Exercise 22, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 4/4 time. The music is characterized by dense, rhythmic patterns with many slurs and accents. The first staff contains measures 1 through 6, and the second staff contains measures 7 through 12. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

2. Glissando представляет собой одну из разновидностей legato, в основе которой — скольжение от звука к звуку. Переход на большие интервалы осуществляется без фиксации высоты промежуточных тонов. Прием скольжения является естественным лишь у тромбона. У остальных инструментов с воронкообразным мундштуком glissando достигается открыванием наполовину воздушного канала из основной трубки в дополнительные. В современных произведениях нередко соединения звуков прямой линией (*Упражнение 23*), а в случае glissando на неопределенное звуковысотное расстояние композиторами указывается лишь направление скольжения.

Упражнение 23

The image shows a musical score for Exercise 23, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 4/4 time. The music features glissando markings (gliss.) and slurs. The first staff contains measures 1 through 9, and the second staff contains measures 10 through 14. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Из всех тростевых инструментов скольжение на большие интервалы получается у кларнетов и саксофонов — за счет постепенного открывания отверстий.

3. Прием *frullato* может быть использован при игре как одного, так и нескольких звуков, извлекаемых без участия языка или с его помощью (*Упражнение 24*).

Упражнение 24

The musical score for Exercise 24 is written for a four-part ensemble (two staves per part) in 4/4 time. The first system (measures 1-8) shows the upper parts with notes marked 'frull.' and slurs, while the lower parts play a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 9-16) continues with similar patterns, including sixteenth-note runs in the lower parts.

Означенный прием исполняется двумя способами. Одни музыканты заставляют колебаться язычок мягкого нёба, словно произнося шепотом «ХР-Р» при игре, другие вынуждают вибрировать кончик языка так же, как в речевой фонеме «Р». В обоих случаях возникают очень быстрые прерывания подачи сжатого воздуха к трости или губам. Благодаря этому, большую роль в звучании приобретают переходные процессы (атака и затухание колебаний), которые приносят в звук много негармонических обертонов: звукообразование сопровождается высоким уровнем фоновых шумов.

Portato имеет лишь временное различие с *legato*. Исполнение данного штриха основано на употреблении мягкой атаки. Паузы между звуками минимальны: язык только на мгновение перекрывает доступ сжатому воздуху к трости или губам при соединении тонов. Громкость каждого из звуков к концу стационарной части либо сохраняется, либо увеличивается. Данный штрих обозначается черточками, расположенными под лигой над каждой нотой (*Упражнение 25*).

Упражнение 25

The musical score for Exercise 25 is written for a four-part ensemble in 4/4 time. It features a mix of quarter and eighth notes with slurs and accents (portato) across all parts. The lower parts include some sixteenth-note passages.

Detache в своем начале опирается на твердую атаку. Паузы между соединяемыми звуками, в сравнении с portato, увеличиваются. Штрих либо обозначается черточками, расположенными над каждой из нот, либо не имеет каких-либо знаков. Данный штрих может снабжаться дополнительными указаниями – marcato, tenuto, martele, frullato (Упражнение 26).

Упражнение 26

The image shows a musical score for Exercise 26, consisting of two systems of staves. The first system has two staves (treble and bass clef) with a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Accents (^) are placed above several notes. The second system also has two staves, with a '9' marking at the beginning of the first staff. It includes a 'full.' marking above a chord. The score concludes with a double bar line.

Marcato изменяет громкостную динамику каждого из соединяемых звуков, но не влияет на временные соотношения звучания и пауз. Tenuto является лишь словесным предупреждением музыканту о необходимости точного выдерживания указанных в нотах длительностей.

Прием martele не влияет на временные соотношения звучания и пауз. Он предполагает твердую атаку, выдерживание длительности ноты в границах одного нюанса, прекращение колебаний трости или губ посредством языка. Если знаки martele проставлены над рядом звуков, то здесь же будет, как правило, обозначение *f* или *ff*. Использование приема вне штрихов, т. е. на отдельной ноте, может предполагать наличие и «тихих» нюансов. Однако знак martele предупреждает исполнителя о том, что означенный звук должен прекращаться только посредством языка.

Non legato в медленном темпе присуща мягкая атака. Паузы между звуками, в сравнении с detache, увеличиваются; в медленном темпе звучание прекращается без участия языка. Однако это правило не действует по мере ускорения движения. Данный штрих можно назвать мягким staccato. В нотном тексте он обозначается точками, расположенными под лигами (Упражнение 27).

Упражнение 27

Staccato основывается на твердой атаке звука. Время звучания и пауз становится равным. Уменьшение громкости к концу стационарной части каждого из тонов при игре staccato происходит в том случае, когда дыхание подается ровно и непрерывно (язык закрывает доступ сжатому воздуху к преобразователю энергии — воздушное давление в ротовой полости увеличивается, язык открывает путь воздуху в звуковую щель трости или к губам — давление несколько падает). Staccato обозначается точками (*Упражнение 28*).

Упражнение 28

Данный штрих может снабжаться дополнительными знаками — *marcato*, *martele*, *detache*. Последнее обозначение предостерегает музыканта от чрезмерного сокращения продолжительности звучания.

Staccatissimo — единственный штрих, исполнение которого предполагает превалирование пауз над звучанием. Каждый звук начинается твердой атакой. В нотном тексте данный штрих обозначается клинышками (*Упражнение 29*).

Упражнение 29

Соотношение звучания и пауз в том или ином штрихе сложно регламентировать. Однако при игре в средних темпах⁹ «удельный вес» пауз от обозначенного в нотах звучания примерно таков: legato — 0, portato — 1/10, *detache* — 1/6, non legato — 1/3, staccato — 1/2, staccatissimo — 3/4.

Несомненно, в использовании исполнительских приемов ведущая роль принадлежит музыкантам-инструменталистам. Поначалу они находят нечто особенное в звучании своего «орудия труда»; затем композитор применяет специфическое средство выразительности в том или ином произведении.

⁹ По мере ускорения темпа или дробления длительностей, штрихи, исполняемые с участием языка, постепенно «усредняются», приобретая временные признаки *detache*, non legato или даже staccato.

ЭТЮДЫ

№ 1

Moderato

10

18

№ 2

Allegretto

7

Moderato

14

Allegretto

22

25

№ 3

Moderato

Allegretto

Tempo I

№ 4

Andante

No 5

Allegretto

Musical score for No 5, Allegretto, measures 1-31. The score is written for two staves in 8/8 time. The first system (measures 1-10) features a melody in the upper staff with eighth-note patterns and a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 11-20) includes a more complex melodic line with sixteenth-note passages in the upper staff and a steady bass line. The third system (measures 21-30) continues the melodic development with various rhythmic patterns. The fourth system (measures 31) concludes the piece with a final melodic phrase and a sustained bass note.

No 6

Allegro

Musical score for No 6, Allegro, measures 1-52. The score is written for two staves in 2/4 time. The first system (measures 1-13) shows a rhythmic melody in the upper staff and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system (measures 14-28) features a key signature change to two flats and a more active melodic line. The third system (measures 29-42) continues with a steady eighth-note bass line and a melodic line with various intervals. The fourth system (measures 43-51) shows a return to a more active melodic line. The fifth system (measures 52) concludes the piece with a final melodic phrase.

Allegretto

№ 7

10

17

24

31

№ 8

Allegretto

8

13

№ 9

Moderato

Musical score for No. 9, Moderato, in 4/4 time. The score consists of two staves of music, with measures 1-7, 8-13, 14-20, 21-24, and 25-30. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet patterns and slurs. The key signature has one flat (Bb).

№ 10

Allegretto

Musical score for No. 10, Allegretto, in 3/4 time. The score consists of two staves of music, with measures 1-15, 16-26, 27-36, and 37-42. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some triplet patterns and slurs. The key signature has one flat (Bb).

РАЗДЕЛ 2. ИНТОНИРОВАНИЕ

Проблема интонирования – одна из важнейших и сложнейших в музыковедении. Ведь от успеха (неуспеха) в ее решении во многом зависит убедительность интерпретации того или иного произведения.

В теории исполнительства на духовых инструментах термины «интонирование» и «интонация» зачастую понимаются как синонимы. Музыковедение же разделяет соответствующие понятия, опираясь на речевой опыт.

В узком смысле слова, интонирование – это отображение исполнителем звуковысотных соотношений, зафиксированных композитором в нотном тексте. Интонация же является носителем музыкального смысла, т. к. ее воплощению служат все исполнительские приемы и средства выразительности.

Совершенствование техники интонирования идет по двум взаимосвязанным направлениям, отражающим различные ракурсы изучаемого процесса. С одной стороны, исследователи определяют некоторые объективные закономерности звуковысотных соотношений, их обусловленность ладом, громкостной динамикой, темпом, гармонией и т. д., с другой, – музыканты-исполнители успешно решают данную проблему в своей практической деятельности.

В истории европейской культуры наибольшую известность приобрели несколько принципиально различающихся звуковысотных систем, получивших название пифагорова, чистого и темперированного строев. На протяжении многих столетий в поисках благозвучия музыканты прежде всего обращались к третьей, шестой и седьмой ступеням лада, что было связано с различными этапами в развитии европейской музыки. Наиболее высокими эти ступени являлись в одноголосных произведениях, когда господствовал математически точный строй, авторство которого приписывалось известному ученому древности Пифагору.

Третья, шестая и седьмая ступени лада были значительно понижены в эпоху Средневековья, что диктовалось потребностями исполнения многоголосных хоралов. Такая настройка, к примеру, органа позволяла получать убедительное («чистое») интонирование аккордов, по этой причине звуковысотную систему нового типа назвали «чистым строем».

Появление гомофонно-гармонической музыки вызвало необходимость темперации – фактического усреднения высоты упомянутых

ступеней, в результате чего эта высота несколько возросла, не достигнув, однако, уровня пифагорова строя. Новая звуковысотная координация была названа темперированным строем.

Три системы звуковысотных координаций в европейской музыке не утратили своей актуальности и поныне. Они представлены в сольном, оркестровом и камерном (с фортепиано) исполнении на духовых инструментах. Ведь и сейчас при интонировании мелодии сохраняется тенденция к употреблению пифагорова строя; звучание оркестрового аккорда подчинено звуковысотным соотношениям чистого строя, а унисон с фортепиано должен соответствовать темперированному строю.

Музыкальное произведение, воплощаемое исполнителем на духовом инструменте, содержит заранее установленный диапазон звуковысотных изменений. В этом выражается объективный характер интонирования. Однако художественная убедительность данного процесса целиком зависит от исполнителя, т. е. от субъекта, от его функциональной системы звукоизвлечения и звукообразования.

Механизм воспроизведения нотного текста исполнителями на духовых инструментах имеет некоторые специфические особенности. Для получения желаемого звука духовик должен точно согласовать усилия дыхания и губного аппарата. Их взаимодействие в процессе звукообразования становится возможным в случае готовности нервно-мышечной периферии к звукоизвлечению. В основе этой готовности лежат предвосхищение усилий исполнительского аппарата, необходимых для образования звука, и представление о высоте, громкости и тембре будущего звучания (иначе говоря, опора на свой психомоторный опыт). Предвосхищение упомянутых усилий вырабатывается в процессе неоднократных упражнений. В итоге центральная нервная система (вся психофизиологическая иерархия) запоминает действия, осуществляемые при извлечении того или иного звука. Предшествующий опыт позволяет исполнителю автоматически создавать требуемые усилия губного аппарата и дыхания еще до начала звукообразования.

Огромное значение для устойчивого интонирования имеет двигательная память, аккумулирующая накопленный ранее опыт игры на инструменте. Ничуть не умаляя роли предслышания, следует отметить, что оно выполняет все же ограниченную функцию. Ведь далеко не все исполнители на духовых инструментах, достаточно хорошо владеющие своим голосом, могут интонировать с листа то, что способны сыграть без труда. Во втором случае активизируется матрица долговременной памяти,

автоматически «переводящая» нотные знаки в звучание. При этом музыкальному слуху не отводится времени для представления, осознания, запечатления и реализации замысла в виде звука определенной высоты: слуховая обратная связь успевает, с большей или меньшей долей погрешности, лишь контролировать результат деятельности системы в автоматическом режиме.

Существенным недостатком предслышания и слухового контроля является то, что они изобилуют неточностями. Поэтому в качестве регуляционных образов у музыканта нередко закрепляются ошибочные представления. Данное обстоятельство вызывает необходимость привлечения зрительного анализатора для воспитания музыкального слуха и корректировки игровых движений при интонировании: даже высококвалифицированные исполнители используют в своей практике интонометр (тюнер).

Предслышание имеет огромное значение в период формирования игровых движений, направленных к управлению звучанием инструмента. Вот почему любые средства, способствующие совершенствованию представлений о высоте звука и возникновению соответствующих игровых движений, приносят пользу делу.

Несмотря на множество вариантов интонирования, оно опирается на сравнительно устойчивые звуки, расположенные на главных ступенях лада. Тоника, субдоминанта и доминанта являются опорами для построения секунд, терций, секст и септим. Вместе с тем, расстояния между опорными звуками также наиболее устойчивы, ибо прима, кварта, квинта и октава не подвержены ни гармоническим, ни мелодическим расширениям или сужениям.

Значительное воздействие на интонирование оказывает лад. В частности, большие секунды, построенные на первой ступени, бывают уже, чем базирующиеся на других; в мажоре – они шире, чем в миноре. Малые же секунды, наоборот, шире в миноре. Значительными возможностями варьирования величины интервалов обладают звуки, расположенные на неустойчивых ступенях лада.

Решающее значение для стабилизации интонирования имеют тоника, субдоминанта и доминанта. К примеру, по мере ускорения темпа исполняемой музыки все интервальные расширения и сужения нивелируются. Исполнительский аппарат успевает воспроизводить лишь контурную («огибающую») линию мелодии. В таком случае максимальная точность интонирования опорных ступеней и, следовательно, интервалов создает у слушателя иллюзию убедительного исполнения.

Как правило, повышение высоты звука требует одновременного увеличения воздушного давления в ротовой полости и мышечных усилий губ. Понижение частоты колебаний вызывает необходимость в обратных действиях. Кроме того, при игре на тростевых инструментах повышение звука происходит при увеличении глубины захвата лепестков и уменьшении площади контакта губ с тростью. Противоположные действия ведут к падению частоты.

Регуляция интонирования у лабиальных инструментов имеет свои особенности. Увеличение скорости воздушной струи здесь вызывает повышение звука, уменьшение – ведет к понижению частоты колебаний. Кроме того, огромное влияние на интонирование оказывает угол направления воздушного потока относительно лабиума: чем острее угол, тем выше звук. Поэтому при игре на флейте исполнители должны умело пользоваться обоими способами корректировки частоты колебаний.

В процессе эволюции музыкального искусства нормы выразительно точного (чистого) интонирования постоянно изменялись. Постепенно сложились представления о звуковысотных системах, где строгие предписания дополняются гибкими рекомендациями, и т. д. Приобрели объективный характер и знания о двигательной технике интонирования.

Неубедительное интонирование, фальшивая игра – как только ни называют погрешности в отображении высоты звуков, зафиксированной нотным текстом! К сожалению, при игре на духовых инструментах данная проблема до сих пор не решена. Их конструкция, несмотря на новейшие методы исследования, применяемые лучшими мировыми фирмами, пока еще не поддается точному расчету. Однако музыканты, приспособившись к несовершенству духовых инструментов, играют без существенных погрешностей в интонировании.

Разумеется, идеально выстроенных духовых инструментов никогда не было и не будет – прежде всего, потому, что исполнителям приходится играть, в зависимости от обстоятельств, в пифагоровом, чистом и темперированном строях.

В звукоряде каждого деревянного духового инструмента есть много «больных» звуков. Их существование обусловлено, главным образом, особенностями конструкции. Большие или меньшие недостатки инструмента следует воспринимать как данность. Это вовсе не значит, что нужно смириться с нестройным звучанием. Отдельные дефекты корректируются работой губного аппарата и дыхания. Есть погрешности, устраняемые посредством применения дополнительных аппликатур.

Исполнитель на духовом инструменте играет один, чаще всего, во время самостоятельных занятий или на уроке в специальном классе. В основном же он работает вместе с партнерами. Для согласованного интонирования музыканты должны провести настройку, причем она может быть эффективной, лишь когда исполнитель (исполнители) на духовом инструменте основательно разыгрался (разыгрались). В холодное время года нужно учитывать еще и влияние температуры воздуха на звучание инструмента. Если музыкант пришел с улицы в теплое помещение, нужно дать инструменту время для согревания. В противном случае воздушный столб в канале будет прохладнее обычного, и звучание окажется заниженным. После выравнивания температур следует дополнительно прогреть инструмент дыханием, а затем – приступать к настройке.

Как правило, профессиональные музыканты достаточно хорошо ощущают различие в высоте, достигающее $1/10$ тона. Однако данный показатель является усредненным. Он применим к настройке на звук *ля* первой октавы, где расхождение в $1/10$ тона равняется примерно 4 Гц. По мере понижения частоты различительная способность слуха ухудшается. К примеру, тубисту трудно настроиться на звуке *си-бемоль* контроктавы, т. к. расхождение всего лишь в одно колебание равно здесь $1/6$ тона.

Зачастую учащийся долго корректирует высоту звука не потому, что плохо слышит. Преподаватель класса ансамбля нередко ориентирует своего подопечного на тщательную настройку, при которой нежелательно сразу же много «выдвигать» или «задвигать». Поэтому нередко можно видеть, как тубист изменяет положение настроенного крона на 1–2 миллиметра. Такое перемещение не ведет к заметному слухом понижению или повышению общей настройки. В итоге, процесс затягивается и не приводит к высококачественному конечному результату.

Если учащийся слышит, что звучание его инструмента чуть завышено, минимальное расстояние для выдвигаемого крона, мундштука и пр. обычно составляет: у флейты, гобоя, кларнета – 2 мм, фагота – 5 мм, тубы – 2 см и т. д. Иногда в результате данной манипуляции строй оказывается несколько заниженным. Тогда, к примеру, эс фагота задвигается на 2,5 мм (т. е. наполовину), и тонкую настройку можно считать законченной.

Особенно важным для формирования умения настраиваться является единство камертона в учебном заведении. Если в ансамблевом классе *ля* первой октавы будет равно 440 Гц, а в концертном зале – 444 Гц (или наоборот), то исполнители на духовых инструментах окажутся в большом затруднении. Даже профессиональные музыканты, работающие в

симфоническом оркестре, чувствуют дискомфорт, когда частота привычного звука настройки изменяется в пределах 2–4 Гц. Педагог ансамблевого класса должен учитывать данную особенность восприятия учащегося.

Следует заметить, что удачная общая настройка не гарантирует «чистого» исполнения. В процессе игры температура воздуха внутри инструмента повышается, вместе с ней возрастает частота резонанса. Кроме того, общий строй может понижаться по причине постепенно накапливающейся усталости исполнителя. В любом случае, педагог должен непрерывно контролировать интонирование и своевременно вносить необходимые коррективы.

В основе убедительного интонирования при игре на духовых инструментах лежит развитый музыкальный слух – во всем разнообразии его составляющих. А логически выстроенные звуковысотные соотношения реализует целесообразно организованный исполнительский аппарат.

Принято считать, что основную роль в развитии музыкального слуха играет сольфеджио. Однако данное утверждение не применимо ни к теории, ни к практике исполнительства на духовых (равно как и струнных) инструментах симфонического оркестра. Сольфеджио опирается на вокальную моторику и успешно развивает именно ее. Данная учебная дисциплина весьма важна для общемузыкального развития учащегося ДМШ. Но в процессе формирования исполнительских навыков оркестрового музыканта ее актуальность существенно снижается.

Широко бытует мнение и о том, что важнейшее значение для исполнителя на духовом инструменте приобретают определение на слух и пение гармонических последовательностей, сольфеджирование многоголосных упражнений и т. д. Трудно сказать, какова их практическая применимость в ансамблевом исполнительстве. Но вряд ли музыканту приходится на репетиции или концерте определять на слух гармонические последовательности и, тем более, петь их.

Профессиональный слух исполнителя на духовом инструменте формируется только в классах оркестра, ансамбля и специальности. Он неотделим от конкретной практической работы. Можно прекрасно интонировать многоголосное упражнение в вокальном составе, после чего фальшиво исполнять аналогичную партию в инструментальном ансамбле.

Для того, чтобы убедительно интонировать, нужно научиться управлять звучанием своего инструмента так же, как певец управляет собственным голосом, – это незыблемое условие и правило исполнительства. Достичь подобного уровня необычайно трудно и не всем по силам. Ведь

голос – порождение живого человеческого организма, а звук духового инструмента – результат внешнего воздействия на чужеродное тело.

Интонирование фактически разделяется на две взаимосвязанные составляющие. С одной стороны, оно является компонентом техники, доступным для изучения и понимания, с другой, – искусством. Последнее же, как известно, произрастает из ремесла.

Постижение искусства интонирования начинается с формирования устойчивого звучания. Затем исполнитель переходит к соединению звуков. При этом учащийся должен овладеть, прежде всего, опорой на устойчивые интервалы, не склонные к мелодическим сужениям и расширениям. Их число весьма ограничено – кварта, квинта, октава и, с оговорками, тритон. Следовательно, учащийся обязан овладеть чистой игрой устойчивых (опорных) интервалов, которые впоследствии будут выполнять роль своеобразного «каркаса» в процессе убедительного интонирования. Неоценимую помощь в ансамблевых занятиях может оказать тюнер (интонометр). Упражнения в опорных интервалах нужно выполнять до тех пор, пока в памяти исполнительского аппарата не закрепится устойчивый навык их безукоризненной реализации. При интонировании мелодии также следует постоянно контролировать чистоту кварт, квинт, октав.

Желательно предостеречь учащихся и педагогов от безоговорочного доверия показаниям тюнера при игре в ансамбле. Тюнер «непогрешим» лишь при проверке высоты звуков, составляющих опорные интервалы – кварты, квинты, октавы. Прочие расстояния он «слышит» в темперированном строе, который нечасто находит применение в оркестре.

Путь к убедительному интонированию в ансамбле начинается с умения играть унисоны. Первым шагом к этому является буквальное повторение высоты звука, заданной партнером (*Упражнение 30*).

Упражнение 30

Moderato

The musical score for Exercise 30 is written in 4/4 time with a tempo marking of Moderato. It consists of three systems of staves. The first system has two staves, the second has two staves, and the third has two staves. The music is in 4/4 time and features a sequence of notes and rests designed for intonation practice. The notes are primarily quarter notes and half notes, with some rests. The exercise is marked with a double bar line at the end of the third system.

Следующий шаг предполагает некоторое усложнение ранее поставленной задачи. Исполнитель должен не только повторять вслед за партнером звуки разной высоты, но и играть вместе с ним (*Упражнение 31*).

Упражнение 31

Moderato

10

Далее рекомендуется переходить к игре унисонов на продолжительных и коротких звуках (*Упражнение 32*).

Упражнение 32

Moderato

12

Важнейшее значение для ансамблиста приобретает умение выстраивать устойчивые интервалы относительно заданной высоты звука. Формирование такого рода умения следует начинать с квинты – интервала, наиболее отчетливо воспринимаемого слухом (*Упражнение 33*).

Упражнение 33

Moderato

10

Затем следует усложнить задачу, поставленную перед исполнителями, за счет включения в упражнение более мелких длительностей, хроматизмов и т. д. (*Упражнение 34*).

Упражнение 34

Moderato

15

25

Интонирование кварт является более трудной задачей для ансамбля, нежели игра квинт, и по этой причине представляет собой очередной шаг в освоении искусства совместной игры (*Упражнение 35*).

Упражнение 35

15

Задача усложняется благодаря включению в упражнение более мелких длительностей, хроматики и т. д. (*Упражнение 36*).

Упражнение 36

Moderato

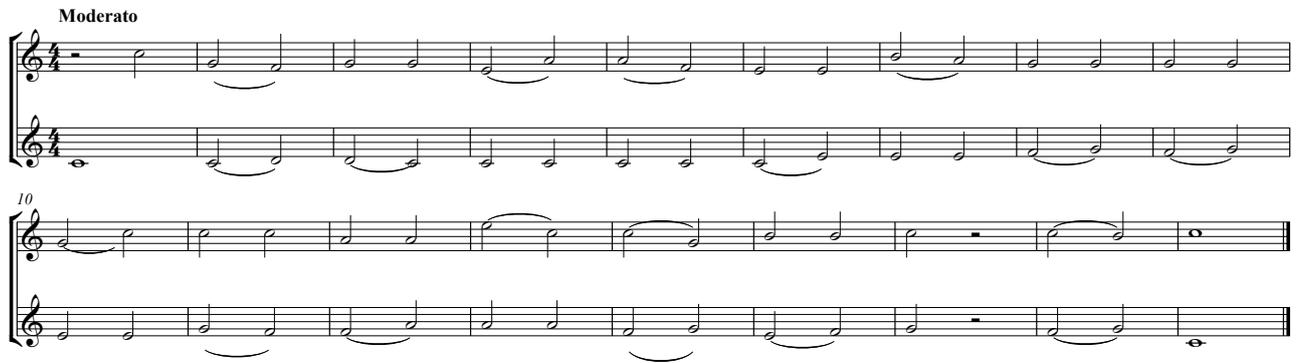
14

26

Следующим шагом в процессе овладения искусством ансамблевого интонирования являются упражнения, включающие, наряду с унисонами, квинтами, квартами, октавами, и неустойчивые интервалы (*Упражнение 40*).

Упражнение 40

Moderato



ЭТЮДЫ

№ 1

Moderato



№ 2

Moderato



№ 3

Lento

9

14

№ 4

Grave

10

№ 5

Andante

7

13

№ 6

Andante

8

13

№ 7

Lento

9

№ 8

Lento

13

№ 9

Allegro

Musical score for No. 9, Allegro, in 6/8 time. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-10) features a rhythmic melody in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The second system (measures 11-15) continues the melody with some rests in the upper staff. The third system (measures 16-20) shows the upper staff with long notes and rests, while the lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

№ 10

Moderato

Musical score for No. 10, Moderato, in 3/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-18) features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system (measures 19-27) continues the melody with some rests in the upper staff. The third system (measures 28-32) shows the upper staff with long notes and rests, while the lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

РАЗДЕЛ 3.

ГРОМКОСТНАЯ ДИНАМИКА ЗВУКА

Сила звука – одно из наиболее ярких средств художественной выразительности. Наряду с этим, громкостная динамика является весьма сложным компонентом исполнительского мастерства музыкантов, играющих на духовых инструментах.

Громкость звука – понятие не абсолютное, а относительное, к примеру, *pp* духового оркестра, тромбона или флейты различаются между собой. Поэтому слушатель оценивает сильное звучание только в сравнении со слабым.

Громкость звука в большой мере зависит от тембра. Возрастание интенсивности высоких обертонов в спектре вызывает иллюзию нагнетаемой силы звучания, хотя последняя остается неизменной. Таков характер слухового восприятия. Ведь сила и громкость звука являются различными понятиями. Первое из них отражает объективную реальность, т. е. действительную мощность потока колебательной энергии. Громкость же звука представляет собой объективную реальность, данную нам в ощущениях. А поскольку объективные и субъективные оценки не совпадают, постольку и эти понятия отражают различные стороны воспринимаемого процесса звукообразования.

Как правило, увеличение силы звука при игре на духовых инструментах сопровождается расширением его спектрального состава за счет активизации высоких гармоник.

Воспринимаемая громкость звучания зависит от полётности звука. Существует три основных фактора полётности: акустический, физический и психологический. Акустический фактор обусловлен расположением регистра и спектральным составом звука. К примеру, звучание гобоя имеет значительно большую проникаемость по сравнению с фаготом как раз в силу названных причин.

Физический фактор реализуется посредством внятности артикуляции, метра, агогики и т. д. Если звуки объединены ясным и убедительно воплощаемым художественным замыслом, то фантазия слушателя идентифицирует их с речевыми сигналами (призывами, декламацией, мольбой и т. п.), воссоздавая недостающие элементы.

Психологический фактор восприятия громкости музыкальных звуков опирается на суггестивность (внушаемость) слушателей. Психологи давно установили, что способность слуха к различению речи существенно прогрессирует, когда говорящий обладает яркой мимикой. От поведения музыканта на сцене в значительной мере зависит восприятие произведения слушателем. В частности, резкие движения при исполнении музыки напевного характера создают иллюзию примитивной нюансировки, грубой атаки, механического завершения фраз и т. п.

Громкостная динамика в исполняемом произведении всегда относительна и зависит от целого ряда факторов – как физиологических, так и психологических:

1. Громкое начало звука, подобно яркой вспышке света, оставляет глубокий след в слуховом восприятии и позволяет затем на короткое время перейти к тихому звучанию, сберегая энергию для последующей драматизации фразы или предложения.

2. Нарастание или убывание громкости ясно ощущается слушателем тогда, когда происходит сравнительно быстро. Сохранение нюанса на протяжении длительного времени создает иллюзию затихания звука: мозг не получает новой информации и минимизирует восприятие.

3. Более богатый тембр звука вызывает и более яркое впечатление от громкостной динамики в силу своей высокохудожественной информативности.

К психологическим факторам, влияющим на восприятие громкостной динамики, следует также отнести понятность музыкального сочинения. Если музыка понятна учащемуся, его представления (хотя бы интуитивные) о жанрах, стилях, традициях исполнения (когда таковые существуют) и т. п. находят свое отражение в прослушиваемом произведении.

Исторически сложились три способа воплощения громкостной динамики в музыкальных сочинениях, характеризующиеся как террасообразный (*Упражнение 41*), контрастный (*Упражнение 42*) и плавный (*Упражнение 43*).

Упражнение 41

Con moto

The musical score for Exercise 41 is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic, and then returns to forte (*f*). The bass staff starts with forte (*f*), moves to piano (*p*), and then returns to forte (*f*). The second system also has two staves. The treble staff starts with piano (*p*), moves to forte (*f*), and then returns to piano (*p*). The bass staff starts with forte (*f*) and ends with piano (*p*). A rehearsal mark '11' is placed above the first staff of the second system. The page number '48' is located at the bottom left.

Упражнение 42

Andante

Упражнение 43

Allegretto

Террасообразные изменения громкости подразумевают длительное удержание силы звучания на одном уровне с резкими переходами от одного стабильного нюанса к другому. Этот способ модуляций был широко распространен в музыке вплоть до середины XVIII века – с указанного времени в оркестровой практике Мангейма стали употреблять прием постепенного усиления и ослабления громкости, плавно варьируя напряжение в развитии музыкальной мысли. Объединение двух названных способов породило контрастную нюансировку, при которой после длительного нарастания или убывания звучности внезапно вводится сила звука, противоположная общему направлению громкостного развития.

Постепенное усиление и ослабление звука можно характеризовать как переход музыкального образа от одного состояния к другому. Такие переходы нередко бывают длительными и, с учетом физиологических факторов слухового восприятия, неосуществимыми при игре на многих духовых инструментах, ибо нагнетания и спады громкости становятся, в лучшем случае, слишком пологими.

Значительно чаще громкостная динамика страдает преждевременными увеличениями или уменьшениями звучности. Исходя из этого, музыканты используют два основных приема для создания иллюзии непрерывного усиления или ослабления звука:

1) длительное сохранение одного уровня звукового давления с последующим крутым спуском или подъемом;

2) периодические «отступления» от общего движения громкости в противоположную сторону.

Введение контрастного нюанса в каком-либо фрагменте музыкального произведения свидетельствует об изменении настроения и требует еле заметной цезуры, гасящей инерцию восприятия. Кроме того, последний звук перед внезапной сменой нюанса выдерживается в текущей громкости до конца или модулируется противоположно вводимому нюансу.

Каждая градация громкости имеет свое выразительное значение. В частности, если тихое звучание служит для передачи состояний воздушности, таинственности, ожидания и т. п., то сильный звук выражает энергию, мужество и пр.

Громкостная динамика вместе с ритмом и интонированием составляет основу музыкальной интонации. В зависимости от интервального содержания и ритмической структуры мотивов, они могут приобретать вопросительный или утвердительный характер: постепенное уменьшение громкости в хореическом мотиве ассоциируется со вздохом (нисходящая секунда) поклоном (восходящая секунда), вопросом (восходящая квинта) и т. д.

Интонирование мелодии непременно сопровождается модуляциями громкости, которые бывают параллельными (повышение звука сопровождается увеличением его интенсивности) и противоположными (движение мелодии вверх или вниз влечет за собой соответствующее ослабление или усиление звука).

Громкостная динамика выполняет также важную ритмическую функцию, связанную с акцентированием опорных долей. Вместе с тем, преувеличенное внимание к данной функции таит в себе определенную опасность. Зачастую нарочитое подчеркивание сильных долей и ритмических опор лишает исполнение напевности, вызывает у слушателя впечатление путешествия по старой разбитой дороге, где сильные периодические толчки и громкий стук колес на стыках рельсов не позволяют без помех любоваться красотами пейзажа.

Ритмическая и темповая функции громкостной динамики близки между собой. Так, по мере ускорения движения или ритмического дробления уровень рельефности звучания должен повышаться, а ритмические опоры – становиться более ясными. Ведь громкость коротких звуков объективно меньше, по сравнению с длинными, из-за существенной роли переходных процессов в структуре каждого тона. В дополнение к

этому, ускорение темпа приводит к обобщенному восприятию интенсивности всего звучания, а не отдельных его фрагментов. Иначе говоря, структурные единицы музыкального произведения синтезируются в громкостный профиль сочинения, который переходит из относительно дискретного состояния в сравнительно перманентное: аналитико-синтетический уровень центральной нервной системы получает генерализованную информацию о целостном динамическом процессе.

Фразировочная функция громкостной динамики и ее роль в оформлении кульминаций являются также весьма значительными. Модуляции громкости служат основой и для формирования различных типов атаки звука, штрихов, могут оказывать значительное влияние на интонирование при игре музыкантов невысокой квалификации. Как правило, у исполнителей, не владеющих техникой согласованных действий губного аппарата и дыхания, увеличение силы звука непременно приводит к изменению его высоты. Для уменьшения интенсивности звучания названные исполнители сдавливают трость или сильнее прижимают мундштук к губам без уменьшения воздушного давления в полости рта, благодаря чему звук повышается. Изредка бывает и так: затихание звучания достигается посредством снижения воздушного давления в ротовой полости без изменения усилий губ – при этом звук понижается.

Стабильная частота колебаний трости или губ при изменениях громкости звучания достигается за счет строго согласованных действий губного аппарата и дыхания. Уменьшение громкости требует постепенного снижения воздушного давления в ротовой полости и одновременного повышения мышечного напряжения губ. Значительно сложнее удерживается стабильная высота звука при существенном нарастании громкости: масса колеблющегося тела увеличивается, частота вибрации начинает падать. Исходя из этого, по мере усиления звучности исполнитель должен повышать упругость губ, которая позволит сохранить высоту при нарастании колеблющейся массы.

Несколько иначе регулируется изменение громкости при игре на лабиальных инструментах. Неопытные музыканты, как правило, повышают общую позицию звучания во время нарастания его силы и понижают звук в период уменьшения звучности. Подобные колебания происходят из-за незнания причин данного явления. Нарастание линейной скорости воздушной струи, вытекающей из губного отверстия флейтиста, приводит либо к повышению звука, либо к переходу колебаний на более высокую частоту вследствие возросшей скорости завихрений газового потока. Если же оставить неизменными линейные показатели и увеличить объем

выдоха, то частота колебаний останется прежней при модуляции громкости. Указанная исполнительская операция выглядит как постепенное увеличение губного отверстия. При этом воздушное давление в полости рта не должно снижаться. Уменьшение громкости требует постепенного сужения губного отверстия при сохранении стабильного ротового давления.

Существует и иной способ выдерживания оптимальной высоты звука во время модуляций его громкости: флейтисты изменяют положение лабиума относительно губ, при игре поворачивая головку инструмента «к себе» или «от себя». В сущности, использование обоих способов может быть уместным в исполнительской практике – ведь каждый из них позволяет сохранить устойчивую высоту звука при различных модуляциях громкости.

Громкостная динамика в разные времена имела свои характерные особенности. Потому ее трактовка требует учета традиций, бытовавших в ту или иную эпоху.

В XVIII веке громкостная динамика была ориентирована на возможности органа и клавесина, при игре на которых доминируют две градации – *forte* и *piano*. Именно такие, причем довольно немногочисленные, ремарки обнаруживаются в инструментальных произведениях И. С. Баха и его современников. Все иные градации громкости, а также постепенные увеличения и уменьшения силы звука привнесены в нотные тексты упомянутых мастеров позднее – редакторами соответствующих изданий. Следовательно, эти добавления можно признавать или не признавать обязательными для интерпретатора.

Исполнение контрастных нюансов подчиняется одной закономерности. Перед сменой громкости нельзя обозначать движение в аналогичном направлении. Если, к примеру, перед «тихим» нюансом звук слегка ослабевает, то контраст не будет достигнут, т. к. изменение уже будет предвосхищено центральной нервной системой слушателя.

Разумеется, исполнители – современники Баха, Генделя, Вивальди – не играли мертвенно ровным звуком, резко изменяя его громкость лишь в указанных местах. Об этом свидетельствует рекомендация известного скрипача и педагога Леопольда Моцарта. Говоря современным языком, он советовал в медленных частях начинать звуки тише, чем заканчивать. (Сейчас такие «раздувания» считаются дурным тоном.) В быстрых частях циклического произведения Л. Моцарт рекомендовал играть сравнительно продолжительные звуки подобно тому, как ныне исполняются акценты. Существование указанной микродинамики позволяет

предположить, что изменения громкости использовались не только в пределах отдельно взятых тонов. Более того, методические рекомендации во все времена обобщали практический опыт, когда та или иная манера игры получала широкое распространение или даже становилась традиционной.

Первые сведения о применении постепенных усиления и ослаблений звучания в оркестровом исполнительстве относятся к середине 1750-х годов. Их использование Мангеймским оркестром произвело на публику ошеломляющее впечатление. Как правило, применение тех или иных средств художественной выразительности в коллективном музицировании опирается на широко распространенные достижения сольного исполнительства. Следовательно, постепенные изменения в громкости звука уже использовались музыкантами ранее.

Таким образом, усиления и ослабления силы звучания допустимы в барочных произведениях. Однако не следует злоупотреблять этим. Надо учитывать, что музыка барокко еще генетически связана с западноевропейским богослужебным искусством (католической церкви и ее протестантских ответвлений). Каноны христианского богослужения не предполагают эмоционального исполнения музыки в храме. Постепенные же модуляции громкости способствуют нагнетанию чувств, делают исполнение эмоционально насыщенным. Потому в произведениях старых мастеров громкостная динамика занимает довольно скромное место.

В музыке венских классиков упомянутые модуляции силы звучания не претерпели существенных изменений; громкость звука выросла незначительно. Вместе с тем, постепенные усиления и ослабления звучания уже прочно вошли в практику исполнительства, хотя время мощного звука еще не наступило. В частности, оркестр Й. Гайдна в Эстерхазе насчитывал лишь 14–16 музыкантов (у И. С. Баха в Лейпциге – 14). Потому и слуховое восприятие было весьма чутким.

Можно полагать, что в произведениях венских классиков нежелательны громкостные изменения в значительных диапазонах. Подобная музыка предназначалась, чаще всего, для утонченных ценителей и знатоков, чье восприятие не требовало сильных средств воздействия.

Громкостная динамика явилась важнейшим средством художественной выразительности лишь в творчестве композиторов-романтиков. Подражание сильным и возвышенным чувствам требовало соответствующего звукового материала. Возрастания и спады громкости звука достигли чудовищных размеров. И в дальнейшем указанные модуляции силы звучания сохранили приоритетную роль в практике.

Трактовка громкостной динамики учащимися, как правило, имеет недостаток, который выражается в отсутствии гибкости звучания. Обычно исполнительский аппарат большинства учеников старших классов ДМШ и младших курсов музыкальных училищ находится еще в стадии формирования. Техника молодого музыканта не позволяет свободно владеть звуком. Потому многие учащиеся играют не так, как хотят, а как получается. Отсюда и берет свое начало небезызвестная «игра с нюансами», когда преподаватель пытается хоть чем-то скрасить унылое исполнение. Такой вариант педагогической работы часто подвергается критике – и, по-видимому, совершенно напрасно. Стремление преподавателя к максимальному использованию имеющихся в данный момент возможностей ученика достойно всяческой похвалы.

Весьма распространенным недостатком учащихся (и не только) является преждевременное усиление или ослабление громкости при длительном нарастании или спаде звучания. В результате динамический ресурс оказывается исчерпанным задолго до указанного композитором места. Следует помнить, что ощущение нарастания (спада) возникает лишь при достаточно большой крутизне в увеличении (уменьшении) громкости звука. Если динамические ресурсы исполнителя невелики, целесообразно начинать усиление (ослабление) звучания несколько позднее, чем предписывает автор.

Каждое музыкальное произведение имеет свой профиль громкостной динамики, т. е. координируемое соотношение силы звука: с одной стороны, в мотивах, фразах и пр., с другой стороны, – между фразами, предложениями и т. д. Этот профиль обусловлен стилем, жанром, эпохой и т. п.

В начальный период ансамблевой работы над овладением громкостной динамикой необходимо научиться точно воспроизводить звуки с громкостью, которую предлагает партнер (*Упражнение 44*).

Упражнение 44

Allegretto

The musical score for Exercise 44 is written in 4/4 time and marked Allegretto. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a dynamic of *mp* (mezzo-piano), followed by a phrase marked *f* (forte), and then a phrase marked *p* (piano). The second system starts with a phrase marked *f*, followed by a phrase marked *p*. The third system begins with a phrase marked *mf* (mezzo-forte), followed by a phrase marked *mp*. The notation includes various rhythmic values such as eighth and quarter notes, along with rests.

20

f *p* *mf*

f *p* *mf*

Следующий шаг предусматривает освоение силы звучания вне статичного состояния (*Упражнение 45*).

Упражнение 45

Vivace

mp *mf* *mp* *mf*

mf *mp* *mf* *f* *mp* *f*

9

mf *mp* *f*

mp *mf*

14

mp *mf*

mp *mf*

Большое значение в ансамблевой игре приобретает синхронное усиление и ослабление звучности (*Упражнение 46*).

Упражнение 46

Andante

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

11

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

mp *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

Играя в ансамбле, тот или иной музыкант редко солирует на протяжении всего произведения. Гораздо чаще функция ведущего голоса передается от одного инструмента к другому. Поэтому исполнитель должен

оперативно оценивать место своей партии в структуре произведения. Иначе говоря, в процессе игры музыкант обязан мгновенно учитывать громкостный баланс голосов, корректируя силу звучания собственного инструмента.

Существует старое и проверенное поколениями исполнителей правило: «Если ты слышишь, что твой инструмент звучит сильнее других, – значит, ты солируешь». Порой ведущий голос с трудом прослушивается в ансамбле: солист наращивает уровень громкости, а вслед за ним то же самое делают и партнеры. В конечном итоге совместная игра превращается в пародию на диалог, где каждый из участников, любующихся своим красноречием, слышит только себя. Следовательно, умение ансамблиста в надлежащий момент отойти «на второй план» представляется крайне важным (*Упражнение 47*).

Упражнение 47

Allegretto

10

ЭТЮДЫ

№ 1

Allegro

mp *f* *p*

mp *f* *p*

10

mp *f*

mp *f*

14

p *f*

p *f*

№ 2

Allegro

mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

9

mp *f*

mp *f*

No 3

Allegretto

Musical score for No 3, Allegretto. The score is in 3/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system (measures 1-10) features a melody in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *f*, *mp*, and *mf*. The second system (measures 11-15) continues the melody and accompaniment, with dynamics *mf* and *mp*. The third system (measures 16-20) concludes the piece with a final *f* dynamic.

No 4

Allegro

Musical score for No 4, Allegro. The score is in 4/4 time and consists of two systems of two staves each. The first system (measures 1-8) features a melody in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. Dynamics include *p* and *fp*. The second system (measures 9-13) continues the melody and accompaniment, with dynamics *f* and *p*. The third system (measures 14-18) concludes the piece with a final *f* dynamic.

РАЗДЕЛ 4.

УПРАВЛЕНИЕ ТЕМБРОМ

Важнейшим свойством человеческого слуха является суммарное восприятие простых (синусоидальных) тонов. Если они находятся в гармонических соотношениях, то человек ощущает, наряду с высотой и громкостью нижнего из этих тонов, еще нечто, отличающее данное созвучие от чистого тона. Такой признак и называется тембром.

Тембр представляет собой единство двух сторон звучания – объективной и субъективной. Первой из них являются амплитудно-частотные характеристики звука или, иначе говоря, его физические свойства (спектр). Субъективность тембра обусловлена восприятием человека, которое основывается на физиологических, семантических и эстетических составляющих.

Исторический процесс осознания тембра можно условно разделить на два тесно связанных друг с другом направления – эмпирическое и научное. Музыканты характеризуют тембр с позиций его выразительных возможностей, а ученые-акустики анализируют частотный состав музыкальных звуков, пытаясь понять, почему звучание приобретает ту или иную характеристику.

Различия между понятиями тембра и спектра звука обусловлены особенностями объективного и субъективного восприятия. И здесь обнаруживается прямая связь этих понятий с оценкой силы и громкости звука.

Сведения о спектре звучания (о составе входящих в него гармоник) ученые получают посредством приборов, показывающих реальную силу частичных тонов. Представления о тембре базируются на суммарном восприятии громкости частичных тонов.

Характеристики тембра определяются пятью основными факторами:

- порядком чередования гармоник и их громкостью;
- количеством и расположением формант;
- частотной зоной, которую охватывает спектр;
- атакой;
- сопутствующими (фоновыми) шумами.

Различная активность гармоник в спектре звука может оцениваться человеком с позиций речевого опыта (гнусавое, гортанное, закрытое

звучание и т. д.) или с опорой на зрительные и осязательные ощущения (звук яркий – тусклый, мягкий – жесткий и т. п.).

Расположение и количество формант оказывают огромное влияние на восприятие тембра того или иного инструмента. Первая из них придает звуку индивидуальные свойства, вторая (или третья) – сообщает звучанию полётность.

Протяженность частотной зоны, которую охватывает спектр звучания, является фактором тембра, определяющим «объемность» и помехоустойчивость звука. Такие его характеристики, как «широкий – узкий», связаны с различной длиной этой зоны, а «широкий – полный» (пустой, рыхлый и т. п.) – с различной интенсивностью гармоник во всей слышимой части спектра.

Важнейшее значение для идентификации тембра с тем или другим духовым инструментом имеет атака звука. Так, звучание фагота и валторны, трубы и гобоя, лишенное переходных процессов (т. е. атаки и затухания), слухом не различается.

Атака оказывает большое влияние и на качественную оценку тембра духовых инструментов. В частности, ясно различимый хрип в начале звука (чрезмерный по длительности переходный процесс) вызывает у слушателя иллюзию скрипучего тембра, хотя стационарная часть звучания не дает оснований для этого.

Тембр звука в значительной мере зависит от сопутствующих шумов, в число которых входят движение и завихрения воздушного потока, биение тростевых лепестков и т. д. Упомянутые шумы придают звучанию определенную живость, формируя своеобразный фон восприятия.

Опираясь на приоритетные закономерности восприятия музыкальных тембров человеческим слухом, можно регулировать суммарную окраску звучания духового ансамбля. Разумеется, потенциал дуэта в этом плане весьма скромнен, однако исполнители, играющие в подобном составе, также способны управлять тембровой палитрой.

Например, существует определенная закономерность суммарного восприятия звучания ансамблевой музыки. Чем ярче воспринимаются верхние голоса, тем более светлым (пронзительным, кричащим) окажется для слушателя звучание ансамбля. Для формирования мягкого (тусклого, теплого) тембра необходимо активизировать низкие частоты. К сожалению, в настоящее время нет такого прибора, который позволял бы «моделировать» желаемую окраску в звучании ансамбля. Поэтому главным регулятором, способствующим достижению тембрового разнообразия, является слух педагога.

ВИБРАТО

Вибрато как исполнительский прием занимает важное место в арсенале средств художественной выразительности исполнителей на духовых инструментах. Вибрато возникает благодаря периодическим колебаниям давления воздуха в полости рта музыканта. Довольно часто вибрато реализуется посредством изменений прижимного усилия губ или мышечного напряжения. И тот, и другой способы влекут за собой не только изменения высоты; они приводят к модуляциям громкости и тембра звука (звучание становится более полётным, а спектр обогащается).

Качества, свойственные вибрато, в той или иной мере хороши для сольного исполнительства, менее ценны в ансамбле с другими духовыми инструментами, а при игре в симфоническом оркестре нередко приносят вред. Как известно, устойчивые интервалы формируются только на прочном основании. К примеру, одна из оркестровых функций тубы или фагота состоит в том, что они служат басовым голосом определенной группы. Построить же аккорд на «качающемся» фундаменте невозможно.

Если ансамбль будет использовать «сплошное» вибрато, соответствующее мерцание тембра может вызвать двойной эффект. С одной стороны, улучшится интонирование, с другой, – возникнут сложности в достижении уровня высокохудожественного исполнения, т. к. у музыкантов будет отсутствовать стабильный звуковысотный ориентир.

Частота художественно оправданного вибрато ограничена пределами 4–7 Гц. Она диктуется прежде всего предшествующим культурно-историческим опытом человека: такова скорость речевых сигналов. Столь широкие частотные границы вибрато зависят от тесситуры звукоряда различных инструментов. Так, например, звуковые модуляции с частотой 4 Гц в верхнем регистре флейты вызывают ощущение неестественного качания или даже звуковой неустойчивости. Вместе с тем, вибрато с пульсациями в 7 Гц на нижних звуках тубы, тромбона или фагота порождает чувство «звуковой дрожи». Средняя частота звуковых модуляций, пригодная для всех духовых инструментов, составляет 5 Гц.

В процессе исполнения музыканты варьируют и амплитуду, и частоту вибрато. В частности, по мере драматизации музыкального образа возрастает глубина громкостных и тембровых модуляций. Однако их частота может в некоторые моменты как увеличиваться, так и уменьшаться. По мере снижения громкости глубина модуляций падает; при этом частота вибрато может повышаться или понижаться. В любом случае, параметры звуковых модуляций изменяются с учетом громкости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л. Камерная музыка в современной практике // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство: сб. ст. – М., 1979.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М., 1971.
3. Готсдинер А. Музыкальная психология: учеб. пособие. – М., 1993.
4. Кучакевич К. Формирование музыканта в классе камерного ансамбля // Методические записки по вопросам музыкального образования: сб. ст. – М., 1991. – Вып. 3.
5. Леонов В. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах: учеб. пособие. – Изд. 2-е, испр. – Ростов н/Д, 2014.
6. Леонов В., Палкина И. Методика обучения игре на духовых инструментах: В помощь учащимся и преподавателям средних специальных учебных заведений: курс лекций. – Ростов н/Д, 2014.

Леонов Василий Анатольевич

**ШКОЛА ИГРЫ
В АНСАМБЛЕ ДУХОВЫХ
ИНСТРУМЕНТОВ**

Учебное пособие (+CD)

Выпуск I: Дуэты

Часть 1

Редактор-корректор *К. А. Жабинский*
Оригинал-макет, дизайн обложки *В. А. Козяков*

Сдано в набор 10.09.2014. Подписано в печать 25.09.2014.
Формат 60x90/8. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 8. Тираж 500 экз. Заказ № 108.

Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, 23

Отпечатано ИП Поляков Д. Ю.
Св-во № 003679887
Адрес: 344037, г. Ростов-на-Дону, ул. 20-я линия, 54
E-mail: dimadsm@mail.ru
Тел.: 8 (918) 543-75-63