

## Методика - как наука.

Учение о способах преподавания того или иного предмета называется методикой преподавания. Методика - слово греческого происхождения означающее "путь к чему-либо". На основе опыта отечественных и зарубежных педагогов и исполнителей Методика изучает приемы индивидуального обучения игре на каком-либо музыкальном инструменте, и, следовательно, имеет возможность непосредственно влиять на качественную сторону подготовки музыкантов.

До 30-х годов XX-го века теория обучения музыкантов - духовиков в России фактически отсутствовала, обучение носило скорее ремесленный характер, передавая знания и накопленный опыт от преподавателя к ученику и т.д.

С открытием во II половине XIX века, сначала в Петербурге в 1862, а затем в Москве в 1866 году, первых консерваторий, началось становление духового инструментального искусства в России.

До революции 1917 года в Российских музыкальных учебных заведениях преподавали в основном иностранцы. Класс флейты в Петербургской консерватории возглавил итальянский флейтист Чезаре Чиарди, класс кларнета вел известный итальянский кларнетист-виртуоз Эрнесте Каваллини, а затем Карл Нидман получивший образование в Германии. Класс трубы и валторны вел Густав Метцдорф, а с 1868 года этот класс в консерватории возглавил корнетист, уроженец Германии, Вильгельм Вурм. С конца 60-х годов XIX века классы духовых инструментов пополнились новыми профессорами: гобой преподавал Василий Шуберт, класс фагота вел Карл Кутшбах, класс тромбона и тубы вел Франц Тюрнер получивший образование в Австрии. Необходимо вспомнить так же флейтистов Ф. Ватерстраата, Федора Степанова, кларнетиста Василия Бреккера воспитавшего крупных Российских кларнетистов В. Генслера и Б. Яблочкина. Преподавателя класса валторны Яна Тамма, класса тромбона Петра Волкова, класса гобоя Василия Геде, класса трубы, ученика В. Вурма, Александра Гордона.

В Московской консерватории первыми профессорами были Фердинанд Бюхнер, Вильгельм Кречман (флейта), Эдуард Медер, Виктор Денте (гобой), Вольдемар Гут, Франц Циммерман, Иосиф Фридрих (кларнет), Максимилиан Бартольд, Иосиф Сханилец, Фердинанд Эккерт (валторна), Федор Рихтер, Карл Вильгельм Брандт, Михаил Адамов (труба), Генрих Эзер, Вильгельм Кристель, Франц Шмидт (фагот), Христофор Борк (тромбон, туба).

Именно эти педагоги и воспитали известных русских музыкантов, в последующем основоположников современной Российской исполнительской школы игры на духовых инструментах: С.В.Розанова, В.Н.Цыбина, М.И.Табакова, В.М.Блажевича, М.Н.Буяновского, А.Г.Васильева и других.

Сергей Васильевич Розанов - солист оркестра Государственного академического Большого театра, профессор Московской консерватории, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, кларнетист. Начиная с 1916 года ведет педагогическую работу в Московской консерватории, является организатором и руководителем оркестрового факультета, а затем первым заведующим кафедрой духовых инструментов. Под его руководством в 20-30 годы активизируется научно-методическая работа кафедры, создаются первые российские методические пособия, но это главным образом Школы игры, такие как Школа игры на флейте Н.И.Платонова (М.1931), на трубе Г.А.Орвида (М.1932), на тромбоне В.М.Блажевича (М.1939), на гобое Н.В.Назарова (М.1939), на кларнете С.В.Розанова (М.1940), и только в 1935 году на основе читаемого с 1930 года курса методики обучения игре на духовых инструментах, С.В.Розанов создает первое специальное методическое пособие "Основы методики преподавания игры на духовых инструментах". В этом пособии впервые вопросы обучения духовиков были поставлены на научную основу и сформированы основные принципы обучения на духовых инструментах, в частности:

1. В основу правильной постановки должно быть положено знание анатомии и физиологии органов, участвующих в процессе игры на духовом инструменте.
2. Развитие технических навыков должно проходить в тесной связи с художественным развитием.
3. В процессе работы над музыкальным материалом необходимо добиваться сознательного его усвоения.

В дальнейшем вопросы, поднятые в этом методическом труде, получили развитие в работах профессоров Московской консерватории Н.И.Платонова, Б.А.Дикова, А.И.Усова, А.А.Федотова и других преподавателей - духовиков.

В 1958 году появилось пособие "Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах", в котором Н.И.Платонов не только развивает основные положения методики сформированные С.В.Розановым, но и рассматривает ряд новых:

1. О губном аппарате музыканта - духовика.
2. Интонации.
3. Вибрато.
4. Значение музыкального слуха.
5. Организация работы с начинающими музыкантами.

В 1962 году был напечатан методический труд профессора Б.А.Дикова "Методика обучения игре на духовых инструментах" В нем значительно расширен круг рассматриваемых вопросов методики. В работе Б.А.Дикова впервые серьезное внимание уделяется психофизиологической основе исполнительского процесса на духовых инструментах, а также проблемам исполнительского дыхания, работе губного аппарата, применению штрихов.

В 1975 году вышло в свет методическое пособие А.А.Федотова "Методика обучения игре на духовых инструментах", по которому ведётся преподавание курса методики в музыкальных ССУЗах и ВУЗах по сей день. В нем рассмотрены вопросы поднимаемые его предшественниками и некоторые другие, то есть:

1. Методы совершенствования исполнительского мастерства.
2. Проблемы исполнительства.

После этих методических работ в разное время появились Методики обучения игре на каком-либо инструменте:

1. В 1983 году Б.А.Диков написал "Методика обучения игре на кларнете".
2. В 1984 году появился труд Ю.А.Усова "Методика обучения игре на трубе"
3. В 1987 году "Методика обучения игре на тромбоне" В.В.Сумеркина, и другие.

В настоящее время появляются новые методические работы и статьи, в которых рассматриваются проблемы обучения и исполнительства на духовых инструментах написанные педагогами различных учебных заведений России.

## глава 2

### **Психофизиологическая характеристика исполнительского процесса.**

Б.А.Диков в своей Методике обучения игре на духовых инструментах пишет: "Играющий на любом инструменте должен координировать действия целого ряда компонентов: зрения, слуха, памяти, двигательного чувства, музыкально - этических представлений, волевых усилий и т.п. Именно это разнообразие психофизиологических действий, выполняемых музыкантом в процессе игры, и определяет сложность музыкально-исполнительской техники".

Исполнительский процесс является сложным психофизиологическим действием в осуществлении которого участвуют сознание и физические усилия исполнителя, при чем решающая роль в этом процессе принадлежит разуму исполнителя, его сознательному отношению к исполнению и всевозможным действиям для достижения намеченной художественной цели.

Учение академика И.П.Павлова о высшей нервной деятельности утверждает: корни всех физиологических процессов необходимо искать в психической деятельности человека, в его сознательном отношении к действительности.

Высшая нервная деятельность имеет свои объективные закономерности, которые регулируют всю жизнедеятельность организма. Основная функция высшей нервной деятельности - рефлекторная, т.е. жизнь организма, психические процессы и сознание человека, его знания, профессиональные навыки, жизненный опыт - все это связано с рефлексами.

Рефлекс - это реакция организма на внешние и внутренние раздражения. Любой рефлекторный акт начинается с действия раздражителя на рецептор. В зависимости от своего расположения рецепторы делятся на внутренние и внешние. Внешние рецепторы включают в себя: зрение, слух, осязание, обоняние, вкус. Внутренние рецепторы находятся во внутренних органах: сосудах, сухожилиях, связках, мышцах. Все рецепторы обладают высокой возбудимостью на определенные раздражители. Возникающие возбуждения в рецепторах по чувствительным нервам поступают в центральную нервную систему, где происходит переход возбуждения на двигательные пути, по которым обратный импульс, отражаясь, передается, иницируя деятельность рабочих органов - мышц и желез. Врожденная реакция организма, имеющая характер рефлекса на внешнее или внутреннее раздражение и возникающая сама по себе, была названа И.П.Павловым безусловным рефлексом. Безусловные рефлексы в основном связаны с приспособлением организма к жизни, т.е. с реакцией организма не зависящими от обучения. В дополнение к безусловным рефлексам в процессе развития нервной системы и жизненного опыта индивида образуются новые соотношения организма со средой, которые дают возможность существовать организму. Эти типы нервной связи были названы условными рефлексами.

Исходя из этого, безусловным рефлексом называется врожденная реакция организма, а условным называется реакция, приобретенная в результате жизненного опыта или в процессе обучения. Особое значение для преподавателя приобретает знание характера возникновения и развития условных рефлексов. Физиологической особенностью всякого рефлекса является скрытое – латентное развитие возбуждения. Продолжительность латентного периода зависит от общего состояния центральной нервной системы, от возбудимости больших полушарий головного мозга в данный момент, т.е. от темперамента, сообразительности. По мере укрепления условного рефлекса продолжительность латентного периода становится меньше. Например, приобретение учащимся автоматизированного навыка игры по нотам представляет собой рефлекторный процесс в работе головного мозга, т.е. ноты - графическое обозначение звуков, играют роль внешних раздражителей; сигнал, полученный от зрительного рецептора, поступает в кору головного мозга, образуя очаг возбуждения, в качестве безусловного раздражителя вызывающего очаг возбуждения в коре головного мозга, выступает выработанный навык звукоизвлечения тех или иных нот независимо от нотного текста. В процессе приобретения навыков игры по нотам в коре головного мозга возникают два очага возбуждения, условия, появления которых соответствуют закономерностям образования условного рефлекса, представляющего в данном случае двигательную реакцию исполнительского аппарата на фактор внешнего раздра-

жения которым является нотный знак. По мере развития и укрепления навыка чтения нот с листа двигательная реакция исполнительского аппарата на нотный знак, т.е. латентный период сокращается, достигая сотых долей секунды. Благодаря этому учащийся или музыкант уже не задумывается над названиями нот, способами их извлечения, а это позволяет ему все свое внимание сосредоточить на художественной стороне исполняемого произведения. В сокращении сроков усвоения навыков, т.е. латентного периода, значительная роль принадлежит преподавателю, который управляет вниманием учащегося, сосредотачивает его на главном.

Закономерности образования и течения рефлексов у человека, условные и безусловные рефлексы относятся к первой сигнальной системе. Наличие у человека речи, где слово становится заменителем реальных представлений, явлений, которые вызывают ту же реакцию организма, что и сами предметы, явления, здесь слово становится сигналом сигналов. Это является второй сигнальной системой, и она отличает человека от животного. Вторая сигнальная система возникла и развивалась на основе первой сигнальной системы и находится в постоянном взаимодействии с ней. Неразрывность двух сигнальных систем отчетливо проявляется при образовании навыков игры и их автоматизации, превращая непроизвольные реакции, движения в произвольные, осмысленные.

Слово - является в педагогическом процессе условным раздражителем, который вызывает ту или иную реакцию в двигательной сфере при постановке и формировании исполнительского аппарата в период овладения навыками игры. Объясняя причины, от которых зависит определенный навык игры, т.е. звук, дыхание, беглость пальцев, техника пальцев, вибрато и т.д., педагогу следует стремиться к доходчивому, образному языку. Благодаря наличию у человека второй сигнальной системы можно улучшать данный приобретенный навык, рефлекс, т.е. производить наслаивание одного рефлекса над другим в огромном количестве. Но почему тогда происходит процесс утраты приобретенных навыков, их забывание? Большей частью это происходит в результате бессистемности занятий, невнимательности к указаниям преподавателя, что говорит о существовании в коре головного мозга человека тормозной системы. Доказано, что у человека наряду с процессами возбуждения существует процесс торможения, оба эти процесса в тесном взаимодействии, в состоянии постоянного движения и преобразования друг в друга посредством иррадации, концентрации и индукции.

**Иррадация**, т.е. возбуждение, обеспечивает распространение нервных импульсов от очага возбуждения к коре головного мозга (первая сигнальная система).

**Концентрация**, т.е. торможение, сосредотачивает возбуждение на определенном участке коры головного мозга, регламентирующей деятельность тех или иных органов человеческого организма (вторая сигнальная система), т.е. осознанием.

**Индукция** вызывает появление противоположных нервных процессов, ответное действие.

Этот процесс схематично можно представить на примере чтения нотного текста: нотный знак → взгляд исполнителя (возбуждение внешнего рецептора) → представление о звуке (иррадация и концентрация) → мышечно-двигательная установка → вдох, приведение губного аппарата в соответственное положение, выполнение определенных аппликатурных действий (индукция). Исполнительское движение, атака (иррадация) → реальное звучание (концентрация) → слуховой контроль и настройка (индукция).

В итоге важно знать, что первая сигнальная система относится к области врожденных способностей, а вторая сигнальная система - это уже рациональная сторона деятельности разума, умение развить те или иные стороны врожденных способностей или приобретенных навыков, что свойственно только человеку, так как только он способен сознательно относиться к данным процессам.

### глава 3

## Психологические основы исполнительства

Художественное воспроизведение музыки, составляющее содержание деятельности любого музыканта - исполнителя, не ограничивается передачей замысла композитора и выполнения тех указаний, которые отображены в нотной записи, оно должно отразить и личность самого исполнителя с ее индивидуальными свойствами - музыкальными способностями, эмоциональностью и темпераментом, волевыми качествами и складом мышления, особенностями характера и другими признаками. При игре на духовых инструментах связанной с активной деятельностью центральной нервной системы, возникают различного вида психические процессы и состояния, с помощью которых и осуществляется творческий акт индивидуального, неповторимого воспроизведения исполнителем содержания музыки.

### ОЩУЩЕНИЯ

Наши ощущения представляют собой простейший психический процесс, состоящий в отражении сознанием отдельных свойств предметов материального мира или состояний нашего организма. С помощью органов чувств мы постоянно получаем необходимую информацию о различных звуках, красках, запахах, температуре, величине и других свойствах окружающего мира.

В практике игры на духовых инструментах ощущения играют роль проводника от раздражений извне и внутри организма исполнителя к сложнейшим формам его психической деятельности. При помощи своих ощущений играющий на инструменте получает необходимую информацию о различных сторонах исполнительского процесса, а с помощью осознания этих ощущений контролирует его практическое осуществление.

Из многих ощущений, свойственных человеку, наиболее важными для исполнителя - духовика являются: слуховые, зрительные, тактильные (ощущения прикосновения), мышечно-двигательные, болевые.

а) **Слуховые ощущения** дают возможность исполнителю ориентироваться в сложном потоке музыкальной информации, т.е. определять высоту, громкость, тембр, продолжительность, интонацию и другие свойства музыкальных звуков.

б) С помощью **зрительных ощущений** музыкант воспринимает нотный текст со всеми имеющимися в нем обозначениями, контролирует игровое положение инструмента, воспринимает дирижерские жесты, определяет форму и цвет окружающих предметов, ориентируется в пространстве и т.д.

в) **Тактильные ощущения** позволяют устанавливать необходимый осязательный контакт с инструментом, в частности чувствовать особенности взаимоположения губного аппарата на мундштуке, расположения пальцев на клапанах инструмента.

г) **Мышечно-двигательные ощущения** помогают исполнителю контролировать своевременность и точность разнообразных исполнительских движений в процессе игры, т.е. игровых движений пальцев, работы губного аппарата, сокращения дыхательной мускулатуры, эти ощущения позволяют играющему определять степень мышечных напряжений в организме и тем самым предохранять его от переутомления.

д) **Болевые ощущения** - это специфический вид мышечной чувствительности, которые очень важны для духовика т.к. они выполняют в организме особую защитную функцию, сигнализируя своим появлением о перенапряжении отдельных групп мышц.

## ВОСПРИЯТИЕ

Восприятие - это отражение органами чувств человека предмета или явления в целом, в совокупности его свойств. Восприятие осуществляется не изолированным органом чувств, а человеком со всеми его особенностями, желаниями, интересами, знаниями, жизненным опытом. При восприятии человек производит множество соответствующих двигательных действий, которые помогают сформировать адекватный образ предмета, воздействующего на органы чувств. В процессе этих действий человек осмысливает предмет или явление, мысленно называет его, пытается уловить в нем сходство с уже знакомыми подобными предметами, для чего использует свои знания и предшествующий опыт. Поэтому чем богаче знания и опыт человека, тем больше особенностей предмета он увидит, тем разнообразней будет его восприятие. Характерной особенностью восприятия, влияющей на его содержание, является установочный характер действий воспринимающего. Сущность установки заключается в том, что возникающая перед человеком цель и необходимость определенных действий настраивает его органы чувств, анализаторы, мускулатуру и т.д., на успешное решение задачи, т.е. на внутреннее построение образа предмета или явления. Существенным условием этой настройки является использование предшествующего опыта для создания опережающей, предугадывающей деятельности.

Музыкальное восприятие строится таким образом: слушая свое исполнение, музыкант, имеющий достаточный музыкальный опыт, многократно совершает ряд действий - расчленяет звуковой поток на отдельные музыкальные построения, соотносит части с целым и целое с частями, выделяет мелодические и аккомпанирующие голоса, определяет характерные особенности мелодии, гармонии, ритма, оценивает эмоционально-образное содержание произведения в целом и его частей и т.д.

В процессе музыкального восприятия своеобразным фундаментом для художественного осмысления и понимания музыки исполнителем и слушателем является их жизненный опыт, который включает в себя эмоциональную, чувственную, моторно-двигательную, временную, пространственную, социальную и другие сферы человеческой деятельности.

## МЫШЛЕНИЕ.

Процесс отражения объективной действительности в понятиях, суждениях, умозаключениях называется мышлением. Мышлению свойственны целенаправленность и проблемность. Мышление, как и всякая другая деятельность человека, носит индивидуальный, личностный характер, т.к. побудительными причинами мышления являются мотивы и потребности определенной личности. Индивидуальные особенности мышления проявляются в его самостоятельности, гибкости и быстроте.

Работа исполнителя над музыкальным произведением протекает в три стадии, причем каждая из стадий требует от него специфической мыслительной деятельности. На первой стадии работы исполнитель при помощи зрительных, слуховых и эмоционально-волевых ощущений и восприятий создает для себя предварительный, целостный образ произведения, отражающий его главные черты, т.е. стиль и характер музыки, основной тематический материал, тональный план, особенности ритма, характерные технические трудности и т.д. На этом этапе работы у исполнителя возникает соборный общий замысел произведения без уточнения частей и деталей. На второй стадии исполнитель начинает активно вживаться в свой замысел, осуществляется конкретизация исполнительского замысла в отношении звучания, метроритма, темпа, агогики, динамики, фразировки и других компонентов. Третья

стадия начинается с того момента, когда вживание в детали, черновая работа уступают место проигрыванию от начала до конца и целостному восприятию произведения.

Огромную помощь исполнителю в работе над музыкальным произведением оказывает его музыкальное воображение. Оно предполагает создание новых музыкальных образов без опоры на какой-либо конкретный внешний объект. Построение музыкальных образов при воссоздающем воображении происходит на основе конкретной нотной записи. Воображение - это активный художественный поиск новых сторон содержания произведения, неизвестных черт музыкального образа.

## ПАМЯТЬ.

Основу этого процесса составляют запоминание, сохранение и последующее воспроизведение воспринятых явлений, процессов, сведений и т.д.

Память подразделяется на несколько видов: двигательная, образная, эмоциональная, словесно-логическая.

1. **Двигательная** (моторная) память - это запоминание, сохранение и воспроизведение различных движений.
2. **Образная** память проявляется в сохранении человеком образов ранее воспринятых им предметов или представлений о них. Образная память может быть зрительной, слуховой, осязательной. Наличие того или иного вида образной памяти обусловлено большей частью профессиональной деятельностью человека.
3. **Эмоциональная** память выражается в запоминании чувств и эмоций. Она свидетельствует о степени удовлетворения потребностей и интересов человека.
4. **Словесно-логическая** память - это запоминание мыслей, изложенных в различной языковой форме.

Исполнителю, в виду его профессиональной деятельности, необходимо наличие хорошо развитой музыкальной памяти.

Музыкальная память синтезирует в себе все виды памяти. Слуховая память музыканта позволяет ему запомнить высоту, громкость, тембр, мелодический рисунок, ритм, лад, гармонию и т.д. Двигательная память обеспечивает запоминание разнообразных технических навыков, исполнительских движений, прикосновений. Зрительная память позволяет исполнителю мысленно со всеми мельчайшими подробностями представить себе нотный текст музыкального произведения.

Запоминание для музыканта - исполнителя должно отвечать определенным требованиям:

а) Необходимо, чтобы запоминание строилось на правильном восприятии, т.е. музыкант должен уметь воспринимать и усваивать движущийся звуковой материал. Запоминая музыку, исполнитель обязан особое внимание обращать на все схожие, равнозначные или наоборот, несхожие, отличные друг от друга моменты звучания т.к. обычно память "подводит" играющего чаще всего в подобных случаях.

б) Запоминание должно быть неразрывно связано с анализом и синтезом воспринимаемого звучания, музыкального языка, представляющего собой целый комплекс элементов, т.е. мелодия, ритм, гармония, полифония, форма и т.д. Важную роль в осуществлении такой мыслительной деятельности играет внутренний слух музыканта, способность хранить в памяти то, что реально уже отзвучало.

Прочность запоминания во многом зависит от индивидуальных свойств личности самого исполнителя, т.е. от степени подвижности нервных процессов, от особенностей его эмоциональной жизни. Долговременность памяти так же зависит от содержания музыкального материала, его осознанности и от заинтересованности исполнителя.

## ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ.

Еще одной сферой человеческой психики являются чувства и эмоции, постоянно переживаемые человеком в процессе его жизненной деятельности.

Находясь в различных отношениях с окружающим миром, т.е. людьми, вещами, природой - человек может испытывать радость, горе, волнение, удивление, восхищение, гордость, страх, гнев, обиду и множество других чувств и эмоциональных состояний, которые делятся на два основных качества эмоционально - чувственного отношения человека к действительности: положительное и отрицательное.

Богатая и разнообразная душевная жизнь человека проявляет себя в различных формах: эмоциях, чувствах, стрессах, настроениях, которые не существуют обособленно, а возникают и переживаются в составе сложных психических состояний, которые называются высшими чувствами:

1. **Практические чувства** связаны с отношением человека к своей трудовой деятельности и ее результатам, в ходе которой он ставит перед собой конкретные цели, определяет пути их достижения и переживает чувства успеха или неудачи.
2. **Интеллектуальные чувства** выражают определенное отношение человека к различным мыслям - истинным, ложным и т.д.
3. **Моральные чувства** - это переживание человеком его отношения к другим людям и к выполнению своих обязанностей в обществе, т.е. происходит нравственная оценка поступков других людей и своих собственных.
4. **Эстетические чувства** проявляются в способности человека воспринимать, оценивать и создавать прекрасное в жизни и в искусстве.

Деятельность музыканта исполнителя тесно связана с эмоционально-чувственной сферой психики человека, исполнительское искусство требует от играющего глубокого постижения композиторского замысла произведения и

передачи его эмоционально - образного содержания. Музыкальное исполнение передает и самые тонкие эмоции, чувства и настроения играющего, который привносит тем самым собственную эмоциональную окраску в исполняемую музыку. Если же исполнение лишено эмоций и чувств, бесстрастно и безкрасочно, то оно оставляет слушателей равнодушными или вызывает у них чувство неудовлетворенности.

Активность и развитость высших чувств позволяют исполнителю одухотворить музыкальное исполнение и тем самым усилить его эмоционально - эстетическое воздействие на публику.

## ВОЛЯ.

Разнообразная практическая деятельность человека, в том числе и музыкально-исполнительская, немислима без свершения каких-либо действий, направленных на достижение сознательно поставленных целей и с преодолением внешних и внутренних препятствий на пути к этим целям. Эти действия называются волевыми. Проявление воли человеком предполагает осуществления целого ряда волевых актов, связанных с активной работой сознания. Воля регулирует поведение человека в тех или иных ситуациях, причем в одних случаях она стимулирует действия в достижении разумных целей, в других она сдерживает нежелательные побуждения и действия. Каждая личность обладает волевыми качествами, в различной степени развитыми и устойчивыми. Важнейшими из них являются: решительность, настойчивость, способность к самостоятельным действиям и поступкам, выдержка, самообладание.

Процесс игры на духовых инструментах, являясь сложным видом трудовой деятельности, требует от исполнителя активных волевых усилий, без которых не возможно решение разнообразных профессиональных задач, начиная с простейшей из них - элементарного звукоизвлечения. Для превращения своего исполнительского замысла в реальное звучание духовому необходимо привести в действие исполнительский аппарат - особым образом скоординировать работу дыхания, губ, языка, пальцев и слуха, что требует активного участия не только сознания, но и воли. Большого проявления воли требуют от исполнителя ежедневные занятия на инструменте, продолжающиеся обычно по несколько часов. Во время таких занятий исполнителю на духовых инструментах приходится постоянно преодолевать разного рода трудности, проявляя настойчивость и терпение для достижения конкретных исполнительских целей.

Необычайно активной и целенаправленной волевой деятельности требуют от исполнителя сольные концертные выступления. Иногда даже самые опытные и квалифицированные музыканты-исполнители, выступая на эстраде в качестве солистов, испытывают чрезмерно сильное волнение, теряются и вследствие этого не могут продемонстрировать всех своих исполнительских возможностей. У исполнителя появляется чувство неуверенности, его волнует буквально все и состояние инструмента, и память, чтобы преодолеть внутреннее волнение, граничащее с чувством страха, он должен активно использовать свои волевые качества и, прежде всего, **решительность**.

Исполнитель, обладающий **настойчивостью**, способен к длительному напряжению энергии в течение всех систематических занятий на инструменте и к неуклонному продвижению к намеченной цели, невзирая на возникающие трудности.

Ценным волевым качеством исполнителя на духовых инструментах является **самообладание**, или выдержка, т.е. умение полностью владеть собой в различных ситуациях, возникающих при игре на инструменте.

## СПОСОБНОСТИ.

Способности - это психические особенности человека, являющиеся условиями для успешного выполнения какой-либо деятельности. Способности людей влияют на приобретение ими знаний, умений и навыков, но проявляются не в самих этих компонентах, а в динамике их приобретения. В зависимости от того, насколько быстро, глубоко и прочно осуществляется овладение знаниями, умениями и навыками, принято определять тот или иной уровень способностей. Способности обнаруживаются только в процессе практической деятельности людей.

Высшую ступень развития конкретных способностей называют **талантом**: он дает человеку возможность успешно, самостоятельно и оригинально выполнять определенную сложную трудовую деятельность.

Развитие способностей предполагает наличие устойчивых специальных интересов в какой-либо области человеческой деятельности, перерастающих в потребность заниматься этой деятельностью профессионально.

Для успешных занятий музыкальной деятельностью человек должен обладать специфическими способностями, т.е. музыкальным слухом, чувством ритма, музыкальной памятью, способностью переживать содержание музыки и т.д.

**Музыкальный слух** включает две способности: ладовое чувство и способность к слуховому представлению.

а) **Ладовое чувство** - это способность эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии, оно связано с ощущением музыкальной высоты и проявляется в восприятии мелодии, в ее узнавании, в чувствительности к точности интонации.

б) **Способность к слуховому представлению** - это способность произвольно пользоваться слуховыми представлениями, отражающими звуковысотное движение. Оно проявляется в воспроизведении по слуху мелодии и в первую очередь в пении. Иначе эта способность называется еще внутренним слухом.

**Чувство ритма** - это способность активно, т.е. двигателью, переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его. Оно связано с восприятием и воспроизведением временной стороны музыки.

Это общие музыкальные способности, но исполнитель на духовых инструментах должен обладать и специфическими способностями. Прежде всего, у духовика должны быть хорошие анатомо-физиологические данные для игры на инструменте, которые являются прямыми задатками музыкально-исполнительских способностей, т.е.:

1. Форма и строение губ: для успешной игры на инструменте пригодны нормально сформированные и развитые губы, не имеющие каких-либо внешних повреждений, т.е. трещин, шрамов и т.д.
2. Строение зубов и челюстей: исполнителю - духовику необходимо иметь ровные передние зубы в полном количестве, строение челюстей для игры наилучшим считается таким при котором либо обе челюсти смыкаются посередине, либо верхняя слегка выдается вперед.
3. Форма и строение языка: язык должен быть тонким, гибким, легко и свободно двигаться в полости рта. Длинный, широкий и мясистый язык, постоянно трущийся о края зубных дуг, создает для исполнителя определенные трудности при игре быстрых стаккатных пассажей, препятствует осуществлению четкой атаки звука.
4. Форма пальцев: т.е. степень их силы и подвижности определяют двигательные-технические способности исполнителя.
5. Строение грудной клетки и степень развития дыхательной мускулатуры: исполнителю необходимо иметь хорошо развитую грудную клетку, гибкие и эластичные дыхательные мышцы, т.к. все это способствует овладению техникой исполнительского дыхания.

Важной музыкальной способностью исполнителя на духовых инструментах является уровень его мыслительной деятельности, и в первую очередь активность и развитость музыкального мышления.

Основой техники игры на любом музыкальном инструменте является непрерывность мыслительного процесса играющего, которая обеспечивает, с одной стороны, восприятие реального звучания, а с другой стороны, воображение, предвосхищение звучания в данный момент и в его дальнейшем развитии. Такое активное, целенаправленное и последовательное музыкальное мышление необходимо музыканту для того, чтобы уверенно строить и контролировать исполнительский процесс.

#### глава 4

### Развитие музыкальных способностей.

Не бывает каких-либо способностей, которые не развивались бы в процессе воспитания и обучения. Говоря о музыкальных способностях, подразумевается, прежде всего, музыкальность. Музыкальным называют человека, чувствующего красоту и выразительность музыки, способного воспринимать в звуках произведения определенное художественное содержание, а если он исполнитель, то воспроизводить это содержание.

Музыкальность развивается в процессе работы, в течение которой педагог ярко и всесторонне раскрывает содержание изучаемых произведений, иллюстрирует свои объяснения показом на инструменте или прослушивая аудиозаписи мастеров.

В понятие музыкальности входит ряд компонентов: музыкальный слух, музыкальная память, музыкально-ритмическое чувство.

**Музыкальный слух** включает в себя такие понятия как: звуковысотный (интонационный), мелодический (ладовый), гармонический и внутренний слух. Существует также абсолютный и относительный слух. Наличие абсолютного слуха нередко, но вовсе не обязательно указывает на общую музыкальную одаренность. Некоторые, обладая способностью распознать высоту звука, не в состоянии сами извлечь звук требуемой высоты. Такое явление называется пассивным абсолютным слухом. Другие же могут не только различать, но по желанию и воспроизводить звуки заданной высоты. Такое свойство называется активным абсолютным слухом. Иметь абсолютный слух музыканту желательно, но не обязательно. Исполнителю необходимо наличие хорошо развитого относительного слуха, дающего возможность различать соотношение звуков по высоте, взятых одновременно или последовательно. Способность слышать воображаемые звуки, записывать их на бумаге и оперировать ими внутренним слухом. Музыкальный слух развивается в процессе деятельности, которая требует его участия. Необходимо, прежде всего, добиваться, чтобы вся работа с инструментом протекала при неустанном контроле слуха. Педагогу по специальности необходимо постоянно проявлять заботу о развитии всех компонентов музыкального слуха и, прежде всего внутреннего и мелодического слуха. Внутренний слух успешно развивается в процессе работы над музыкальным материалом на инструменте, полезно исполнение по памяти знакомых ранее или вновь услышанных музыкальных отрывков, т.е. подбор по слуху, транспонирование знакомых мелодий в другие тональности, импровизация, сочинение музыки. Полезно приучать учащихся анализировать свое или чужое исполнение, критически их оценивая. Для развития мелодического слуха необходимо систематически работать над кантиленой, начиная с коротких мелодических попевок до исполнения отрывков, частей и целых сочинений. Развивая гармонический слух, полезно анализировать фактуру изучаемого музыкального произведения, играть в ансамбле, в оркестре.

Хорошо развитый музыкальный слух - это важнейшее условие для развития музыкальной памяти. Обладая музыкальной памятью, музыкант скорее разучивает произведения и накапливает музыкальные впечатления, благодаря

этому он увереннее чувствует себя на эстраде, может больше отдаваться музыке во время исполнения и лучше раскрывать содержание исполняемой музыки.







**Музыкальная память** включает в себя такие виды памяти: слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие. Важно чтобы у музыканта были развиты, по крайней мере, три вида памяти: слуховая; логическая, связанная с пониманием содержания произведения, закономерностями развития музыкальной мысли; двигательная; у многих исполнителей важную роль в процессе запоминания играет также зрительная память.

В результате частого исполнения запоминание может быть непреднамеренным. Запоминание может быть и преднамеренным, если оно заключается в специальном заучивании отдельных отрывков, а затем и всего произведения в целом. Здесь необходимо знание формы произведения, его гармонической структуры. При разучивании важно осознавать сходность, повторность отдельных частей музыкальной формы, причем внимание следует фиксировать не только на том, что объединяет, но и различает сходные части. В преднамеренном запоминании участвует зрительная, двигательная и внутренняя слуховая память.

Для проверки правильности выученного музыкального произведения следует: записывать выученную музыку без использования инструмента, транспонирование мелодий в другие тональности, умение начать исполнение текста с любого места. Наравне со слухом и музыкальной памятью важно развитие чувства ритма.

**Ритм** - это один из важнейших выразительных элементов музыки. Ритм в музыке тесно связан с метром, и в произведениях, требующих особой метрической определенности (танец, марш), роль ритма становится особенно значительной. Важное значение приобретает точное установление темпа, соответствующего характеру исполняемой музыки.

#### Характерные метроритмические ошибки:

1. Отсутствие соответствующей опоры на сильную и относительно сильную доли такта; при этом происходит выделение слабой доли такта.
2. Невыдерживание длительностей звуков и пауз.
3. Ускорение мелких длительностей при чередовании их с более крупными.
4. Ускорение или затягивание музыкального движения в связи с изменением динамики. Обычно при *diminuendo* ощущается замедление, а при *crescendo* - ускорение.
5. Искажение ритма сложных размеров, например, пишется , а исполняется .
6. Искажение пунктирного ритма, например, пишется , а исполняется .
7. Нивелирование ритма триолей и синкоп, например, пишется , а исполняется  и наоборот.

Исполнение музыкального произведения может изобиловать частыми отклонениями от заданного темпа и ритма, но, тем не менее, оно остается гармоничным, музыкальным и художественно убедительным т.к. при этом соблюдается внутренняя закономерность, которая присуща самой музыке и не нарушает законы **агогик**, т.е. ускорение в одном месте вызывает замедление в другом. Научить этому трудно, так как в большей мере это происходит интуитивно, но учить все же необходимо. Воспитание внутреннего чувства ритма должно быть постоянным и осознанным. Если учащийся работает осознанно и с постоянной сосредоточенностью, то и результаты его работы намного ощутимее. Одной из характерных особенностей сознательности является **внимание**, т.е. определенная направленность и сосредоточенность психической деятельности на каком-либо объекте, предмете или явлении жизни.

**Направленность внимания** - это предмет внимания, т.е. внимание на одном из занятий к атаке звука.

**Сосредоточенность внимания** - это углубленность внимания, т.е. как производится атака звука, и каков при этом получается результат.

Различается два вида внимания: произвольное (активное) и непроизвольное (пассивное).

а). **Непроизвольное внимание** не обусловлено волевым актом человека, оно наступает вне зависимости от его намерений, т.е. прочитав объявление о конкурсе на замещение вакантной должности в симфонический оркестр, вы заинтересовались им независимо от ваших устремлений на данном этапе.

б). **Произвольным внимание** может стать, если вы захотите участвовать в конкурсе, и первоначально пассивное внимание перерастает во внимание активное, вызывающее определенные действия, направленные на достижение возникшей цели. Это зависит от заинтересованности, увлеченности тем или иным предметом.

Важную роль в педагогическом процессе имеет заинтересованность учащегося. Умение преподавателя на каждом уроке давать что-то новое на базе уже известного и закрепленного, вызывает активную заинтересованность ученика в работе. Внимание имеет ряд особенностей и качеств: устойчивость, объем и распределение.

а). **Устойчивость** внимания связана с заинтересованностью, со стремлением к достижению желаемой цели.

б). **Объем** внимания зависит от уровня подготовки учащегося и связан с конкретным объектом внимания, т.е. внимание к правильности постановки или дыхания и т.д.

в). **Распределение** внимания - это способность одновременно уделять внимание двум или нескольким действиям.

По мере развития учащегося комплекс заданий учащегося должен расширяться, нарушение этого принципа приводит к натаскиванию, к механизации процесса обучения.



## Выразительные средства исполнения на духовых инструментах.

К выразительным средствам исполнителя на духовых инструментах относятся понятия: звук, тембр, интонация, ритм, метр, темп, агогика, артикуляция, фразировка, динамика, нюансировка, исполнительское дыхание, штрихи, вибрато, аппликатура, техника пальцев, губ, языка, двойное и тройное стаккато, фруллато, глоссандо и т.д.

Исполнительские средства характеризуют технологическую сторону творческого процесса.

Выразительные средства характеризуют результативную сторону этого исполнительского приема, т.е. художественно-результативную сторону того или иного исполнительского приема. Из этого следует, что и исполнительские, и выразительные средства - это две стороны единого творческого процесса.

К исполнительским средствам относим все, что связано с технологической стороной исполнительства, т.е. состояние инструмента, мундштука, трости; постановка корпуса, головы, рук, амбушюра, технику исполнительского дыхания - выполнение исполнительского вдоха, выдоха, игра на опоре; техника языка - способы выполнения твердой, мягкой, комбинированной атак; артикуляция - "произношение" гласных и согласных во время игры; техника губ - выносливость, подвижность губного аппарата; техника пальцев - беглость, четкость, согласованность действий; знание аппликатуры - основной, вспомогательной, дополнительной.

К выразительным средствам относится все, что является художественным результатом применения всех выше перечисленных исполнительских средств.

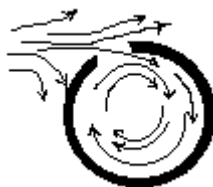
### ЗВУК.

Распространяющиеся в упругих средах механические колебания воспринимаемые слухом, называется звуком (под упругими средами подразумеваются газы, жидкости, твердые тела). Человеческий слух способен воспринимать от 16 до 25000 колебаний в секунду при этом, чем больше количество колебаний, тем выше звук.

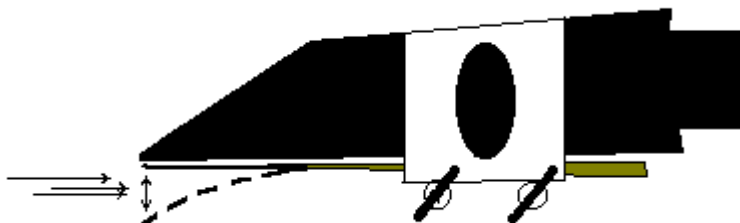
Звук, входящий в состав закономерно организованной музыкальной системы и обладающий смысловой выразительностью называется музыкальным звуком. Музыкальный звук характеризуется высотой звучания, длительностью, тембровой окраской и силой.

На каждом музыкальном инструменте зарождение и формирование звука имеет свою специфику и, прежде всего, это связано с акустическими особенностями звукообразования на инструменте. Все духовые инструменты относятся к инструментам с газообразным звучащим телом. Звук возникает от колебаний воздушного столба заключенного в канале инструмента, которые вызываются особыми действиями возбудителей. Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструмента и от его принадлежности к той или иной группе. Духовые инструменты делятся на три группы:

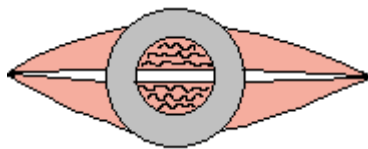
1. Лабиальные, к ним относятся все свистящие духовые инструменты - флейты, свирели и т.д. Все лабиальные инструменты с газообразным возбудителем звука. Звук образуется от трения выдыхаемой струи о край лабиума, в результате чего возникают завихрения внутри головки флейты, которые и приводят в колебание воздушный столб, заключенный в канале инструмента.



2. Язычковые, к этой группе принадлежат все тростевые инструменты, т.е. гобои, кларнеты, фаготы, саксофоны и родственные им инструменты. У этих инструментов в роли возбудителя выступает твердое тело, т.е. трость. Звук образуется посредством двух противодействующих сил: с одной стороны - выдыхаемой струи воздуха, с другой стороны - трости. Струя воздуха стремится отогнуть трость наружу, а трость в силу своей упругости, старается вернуться в первоначальное положение. В результате чего возникает колебательное движение трости, которое в свою очередь приводит в колебание столб воздуха заключенный в канале инструмента.



3. **Воронкообразные мундштуки**, в этой группе все медные инструменты, т.е. валторны, трубы, тромбоны, тубы, баритоны, альты, и т.д. На медных духовых инструментах в роли возбудителя звука выступают сами губы, а точнее, та часть губ, которая обрамлена чашечкой мундштука. Воздушная струя, выдыхаемая в инструмент, приводит в колебание края губ в мундштуке, которые в свою очередь создают колебание воздушного столба, заключенного в канале инструмента.



### ТЕМБР.

Тембр - это окраска, характер звука, качество по которому различаются звуки одной и той же высоты и благодаря которому звучание одного голоса или одного инструмента отличается от другого. Тембр зависит от формы колебаний звука и определяется числом и интенсивностью частичных тонов или обертонов - гармоник, его составляющих. В образовании тембра звуков нижнего регистра участвует 20 и более гармоник, у звуков среднего регистра 8 - 10 гармоник, у высокого всего лишь 2 - 3, поэтому звуки верхнего регистра, как правило, беднее по тембру.

Качество тембра зависит так же от наличия одной или нескольких формант (зоны сосредоточения звуковой энергии) на протяжении всего диапазона звучания инструмента, их местонахождения, ширины и формы. Звуки, входящие в зону действия форманты, попадают в тембровый фокус и звучат более характерно, рельефно и ярко. Обертоны извлекаемых звуков в зоне форманты приобретают больший размах и интенсивность. Количество и устойчивость формант определяется резонансовыми качествами голоса, инструмента или звучащего тела.

Музыкант, владеющий тембром, несмотря на самостоятельность тембровой характеристики каждого регистра своего инструмента, должен достигнуть единства звучания всего диапазона. Для достижения качества тембра необходимо наличие тембрового, а точнее художественного вкуса исполнителя, т.е. умение придавать звучанию инструмента необходимый тембр в зависимости от требований художественного момента.

### ИНТОНАЦИЯ.

Интонирование на духовых инструментах носит зонный характер и определяется рядом объективных и субъективных факторов.

К **объективным факторам** следует отнести конструктивные особенности духовых инструментов. Для изменения высоты звука на "медном" духовом инструменте существуют вентили или помпы, которые служат для включения дополнительных трубок, с помощью этих трубок подключаемых вентилями исполнитель понижает тот или иной натуральный звук на определенный интервал. Длина трубок рассчитана таким образом, что первая, вторая и третья дополнительные трубки сделаны несколько больше идеального теоретического расчета. Связано это с тем, что если бы длина этих трубок точно соответствовала расчетным данным, то одновременное включение двух - трех вентиляей обязательно дало бы некоторое повышение исполняемого звука. При составлении теоретических расчетов построения деревянных инструментов учитывается мензура инструмента, форма и величина звуковых отверстий, расположение этих отверстий на корпусе инструмента. К объективным факторам относится так же температура окружающей среды - в холодном помещении духовые инструменты звучат, как правило, ниже за исключением флейты, в теплом помещении - наоборот. На чистоту интонации влияет форма, и качество трости: легкая трость имеет тенденцию к понижению, тяжелая - к повышению. Чистота строя зависит также: от диаметра канала мундштука у медных и некоторых деревянных духовых (кларнет, саксофон), от диаметра штифта у трости фагота и гобоя, от диаметра эса у фаготов.

На интонацию влияет и ряд **субъективных факторов**, среди которых: психическое состояние исполнителя. Если человек устал, не выспался, в его интонировании ощущается тенденция к понижению; если возбужден, взволнован - проявляется тенденция к повышению.

Изменить высоту звука можно с помощью дополнительной аппликатуры, т.е. дополнительное использование вентиляей, клапанов, звуковых отверстий к уже взятой основной аппликатурной комбинации. Существует и чисто специфические способы регулирования интонации. Для повышения звука флейтисты отворачивают от себя головку флейты, для понижения - поворачивают головку флейты к себе. Фаготисты и гобоисты для повышения или понижения звуков несколько уменьшают или увеличивают охват трости. Валторнисты для понижения звука вводят руку в раструб глубоко и плотно, для повышения - вводят руку не глубоко и не столь плотно.

Интонационные отклонения отдельных звуков от нормы настройки могут быть ликвидированы или значительно исправлены с помощью губного аппарата исполнителя, некоторые звуки можно изменить от 2 до 105 центов. (Цент - это единица изменения звуковысотных интервалов, равная одной сотой полутона. У людей с хорошим музыкальным слухом проявляется способность улавливать интонационные отклонения с 5 - 6 центов.)

## ДИНАМИКА.

"Надо всегда помнить, что оттенки существуют в музыке для выразительности исполнения, но не музыка для оттенков. При выполнении всех указанных в тексте оттенков должна быть соблюдена мера, при которой звучание инструмента не становится искаженным или обедненным. Крайности в динамике допустимы как средство выразительности на ограниченных участках произведения, но не как манера постоянного исполнения, утомляющая слушателей однообразием. В этом случае приглушенное, серое исполнение ничем не лучше крикливого"  
профессор Н.И.Платонов.

Духовые инструменты относятся к инструментам с большими динамическими возможностями. В зависимости от стиля и характера музыки исполнители на духовых инструментах в своей исполнительской практике применяют следующие основные виды динамики:

1. Устойчивую: p, f, pp, ff.
2. Постепенно изменяющуюся: < >; crescendo, diminuendo.
3. Ступенчатую или террасную: pp, p, mp, mf, f, ff, f, mf, mp, p, pp.
4. Контрастную: p - f; pp - ff; ff - pp; f - p;  
сюда же относятся, акценты: >>>; ^ ^ ^; v v v;  
сфорцато: sfz, sf, fz, sub.f, sub.p и т.д.

Динамика звука на духовых инструментах тесно связана с интонационной стороной исполнения. Громкость звука на духовых инструментах зависит от скорости и интенсивности струи выдыхаемого воздуха, воздействующей на звукообразователь. Сильная струя воздуха стремится увеличить колеблющуюся площадь звукообразователя, это приводит к увеличению амплитуды и уменьшению частоты колебаний. Уменьшение громкости звука, достигаемое уменьшением силы и скорости воздушной струи, приводит к обратным результатам, т.е. к уменьшению амплитуды и увеличению частоты колебаний. Поэтому часто при игре crescendo, forte и fortissimo понижают звук, а при diminuendo, piano и pianissimo - повышают. Но на флейте происходит обратный процесс, т.к. при извлечении звука forte у флейтистов наблюдается тенденция к сужению щели в губах, через которую посылается струя воздуха. В этом случае происходит утончение струи воздуха, это и вызывает некоторое повышение звука. При извлечении звука piano происходит обратное явление.

## ВИБРАТО.

В процессе исполнения музыканты - инструменталисты установили, что незначительное периодическое изменение высоты, силы и окраски звука в пределах, не нарушающих его основной характеристики, придает звуку новые качества - эмоциональную выразительность, насыщенность, гибкость, т.е. приближает его к звучанию живого человеческого голоса. Этот прием получил название в и б р а т о.

Нельзя путать понятия "вibrato" и "вибрация". Вибрацией называется колебание звучащего тела, т.е. струны, воздушного столба заключенного в канале духового инструмента, кожи у барабана и т.д. Вибрато же исполнительский прием.

В соответствии с акустическими характеристиками прием vibrato делится на vibrato высоты, vibrato громкости и vibrato тембра. Для каждого инструмента есть характерный прием vibrato. Для скрипки - vibrato высоты, для духовых инструментов - vibrato громкости. Для вокалистов - vibrato тембра. Вибрато любого типа характеризуется частотой, размахом и формой.

1. Ч а с т о т а vibrato определяется числом периодических изменений в секунду одного из компонентов звука. У скрипки она соответствует числу колебательных движений пальца, у духовых инструментов числу пульсаций выдыхаемой струи воздуха и т.д.

2. Р а з м а х vibrato - амплитуда колебаний, т.е. зона высотных, динамических или тембровых изменений звука, зависящая от специфики инструмента. У скрипачей зона высотных колебаний достигает 50 центов, что соответствует 1/4 тона, у певцов - 100 и более центов, на духовых инструментах зона динамических колебаний достигает 3 - 8 децибел.

3. Ф о р м а vibrato определяется изменением звуковых характеристик во времени. От формы высотных колебаний звука зависит восприятие его высоты. Слухом воспринимается та высота звука, на которой больше задерживается звук.

Применение на духовых инструментах умеренного vibrato средней частоты делает звук теплее, проникновеннее, но злоупотребление частотой vibrato придает звуку неустойчивый характер, дрожание. Не рекомендуется применять vibrato в ансамбле и в аккордовом звучании. При использовании vibrato в дуэте должна быть достигнута высокая синхронность, чтобы характеристики vibrato двух исполнителей максимально совпадали. Не следует использовать прием vibrato в начальный период обучения. Прием vibrato требует определенной профессиональной подготовки и исполнительской зрелости.

## Дыхание.

Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки и степени напряжения губных мышц, но и от интенсивности, концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключенным в канале инструмента. В зарождении звука определяющая роль принадлежит языку, но в ведении звука она принадлежит воздушной струе, выдыхаемой исполнителем в инструменте. Характер воздушной струи должен корректироваться мышцами дыхания, губными мышцами, мышцами языка и все они контролируются слухом. Исполнительское дыхание является активным выразительным средством музыканта - духовика. Для извлечения звуков определенной высоты, динамики, характера, тембра, длительности исполнителю на духовом инструменте необходим интенсивный выдох. Степень интенсивности выдоха определяет характер музыки и спецификой звукообразования на том или ином духовом инструменте.

Искусство исполнительского дыхания состоит не только в умении изменять силу и направление выдыхаемой струи воздуха, но и в умении производить быстрый полноценный вдох, значительно превышающий по объему вдох при нормальном дыхательном процессе. При игре на духовом инструменте объем воздуха в легких у исполнителя превышает почти в десять раз, чем при нормальном дыхании. Только при определенном резерве воздуха в легких исполнитель может обеспечить гибкость и непрерывность воздушной струи.

В исполнительской практике существует три типа дыхания:

1. Г р у д н о й - акцент вдоха падает на средний участок грудной клетки. Нижние отделы грудной клетки и диафрагма в процессе вдоха участвуют слабо.
2. Д и а ф р а г м а л ь н ы й или б р ю ш н о й - здесь акцент вдоха падает на работу сильной и активной мышцы - диафрагму. Но при этом типе дыхания средний и верхний участки грудной клетки в процессе вдоха участвуют слабо.
3. Г р у д о б р ю ш н о й или с м е ш а н н ы й, при комбинированном действии диафрагмы и всех мышц грудной клетки достигается наибольший объем вдоха, нагрузка на дыхательную мускулатуру распределяется более равномерно и поэтому, мышцы менее утомляются. Координированная работа различных участков дыхательной мускулатуры позволяет более свободно управлять обеими фазами дыхания, т.е. свободно изменять ритм и глубину вдоха и выдоха.

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВДОХ.

В отличие от обычного, нормального вдоха, скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки; при этом правильно осуществленный вдох является как бы ауфтактом.

От правильного вдоха во многом будут зависеть правильный выдох и качество звукоизвлечения. Необходимо помнить, что если вы начинаете играть музыку в медленном темпе, то первый вдох должен быть сделан исходя из этого темпа, хотя в середине фразы он может быть более быстр. И наоборот, быстрая музыка предполагает быстрый вдох, как в начале движения, так и на протяжении всего исполнения. Таким образом, исполнительский вдох не должен нарушать общего движения музыки. Вдох при игре производится уголками рта, и во время его выполнения мундштук не должен смещаться в сторону.

Процесс насыщения легких воздухом сравним с заполнением сосуда жидкостью - сначала заполняется дно, затем весь объем. В момент исполнительского вдоха практически происходит то же самое: одним непрерывным движением воздушного потока последовательно насыщается воздухом нижняя, а затем средняя и верхняя часть легких. При вдохе следует контролировать действия органов дыхания. Не следует поднимать плечи и лопатки. Необходимо следить за тем, чтобы грудная клетка расширялась немного вперед и в боковом направлениях, диафрагма действовала свободно.

При исполнительском вдохе необходимо набирать такое количество воздуха, которое требуется для исполнения той или иной фразы или звука. Не следует сначала делать вдох, а затем, задерживая дыхание, формировать нужное положение амбушюра. Окончание вдоха должно быть и началом выдоха - без всякой паузы. Задержка с выдохом приводит к перенапряжению дыхательной мускулатуры, что может привести к зажатию мышц гортани.

### ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ВЫДОХ.

В исполнительском дыхании при игре на духовых инструментах решающее значение принадлежит выдоху. Искусство владения исполнительским выдохом связано с умением "играть на опоре", или на "опертом" дыхании. Впервые сформулировал данный прием С.В.Розанов: "Очень важно, чтобы играющий уяснил, что чем тверже удерживается грудь и верхние ребра во время выдоха, чем медленнее диафрагма и вышперечисленные мышцы приходят в свое первоначальное положение, тем равномернее выходит воздух из легких, что очень важно при игре на духовых инструментах". ("Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах" Москва, 1935 год)

Более точное обоснование игре на опоре дал М. Табаков: "При полном выдохе, происходящем во время игры всегда замедленно, грудная клетка постепенно опускается, и корпус принимает свое исходное положение. В этом

случае, чем медленнее диафрагма и прочие мышцы, участвующие при вдохе, приходят в свое первоначальное состояние, чем равномернее и продолжительнее процесс освобождения воздуха из легких, тем правильнее и приспособленнее дыхание для игры на духовом инструменте". (Табаков М. "Первоначальная прогрессивная школа для трубы" часть I.) Таким образом становится ясно, что при правильном выдохе наряду с активными действиями внутренних межреберных мышц грудной клетки важную роль играет брюшной пресс, действия которого позволяют сознательно управлять регулированием объема воздуха в легких и интенсивностью выдыхаемой струи. Следовательно, опора звука заключается в следующем: умение исполнителя, в процессе игры, максимальное время удерживать мышцы брюшного пресса в фазе вдоха, чтобы диафрагма приходила в свое естественное, нормальное состояние как можно медленнее, но давление должно быть точно таким, какое нужно для воспроизведения определенного звука, с учетом характера музыки.

При исполнительском выдохе опертая, интенсивная струя воздуха, прежде чем коснуться возбудителя звука, проходит через гортань, голосовые связки, полость рта, касается языка и щек. При этом очень важно, чтобы воздушная струя встретила только одно препятствие - это сопротивление возбудителя звука того или иного духового инструмента. Все факторы создающие дополнительное сопротивление, раздувание щек, шеи, гортанные призвуки, необходимо полностью устранить, но в тоже время гортань, язык, полость рта, мышцы щек влияют на уплотнение, округлость и целенаправленность воздушной струи. Не следует при игре на духовом инструменте выдыхать воздух до конца. Незначительная часть воздуха должна остаться в легких, т.к. отсутствие воздуха приводит к зажатию легких, что затрудняет быструю последующую смену дыхания.

### **ЦЕЗУРА.**

В практике исполнительства на духовых инструментах бывают случаи, когда музыкант, не имея возможности сыграть на одном дыхании продолжительную музыкальную фразу, вынужден где-то сменить дыхание. Обычно это место определяется внутренним чутьем исполнителя, его природной чуткостью к музыкальной фразировке, но этого бывает недостаточно. Для того чтобы дыхание исполнителя явилось не только источником звука, но и одним из важнейших средств музыкальной выразительности, он обязан научиться анализировать строение музыкального произведения, правильно определять смысловые границы построений и разделяющие их цезуры.

**Цезура** - латинское слово, означающее - рубить, сечь. Установление цезуры обычно сравнивают с расстановкой знаков препинания в словесной речи. Поэтому произвольно разрывать единое музыкальное целое так же недопустимо, как недопустимо прерывать начатую речь на полуслове. Цезуру надо понимать как грань между частями музыкального произведения или отдельными его построениями, а также как наиболее удобный момент для смены дыхания без нарушения музыкального построения.

#### ***ЯРКО ВЫРАЖЕННЫЕ ПРИЗНАКИ ЦЕЗУРЫ:***

1. Для сохранения единства музыкального построения дыхание следует менять во время пауз, поскольку в момент паузы удобнее всего сменить дыхание. Однако при исполнении музыки, насыщенной большим количеством пауз, дыхание на каждой из них брать не следует, т.к. это приводит к быстрому утомлению играющего.

2. Удобным местом для смены дыхания являются остановки движения на относительно продолжительных звуках. Если в музыкальной фразе есть и короткие, и более продолжительные звуки, то смену дыхания удобнее производить после продолжительного звука.

3. При непрерывно - равномерном мелодическом движении основанием для определения цезуры и смены дыхания является мелодико-ритмическая повторность музыкального материала.

#### ***СЛАБО ВЫРАЖЕННЫЕ ПРИЗНАКИ ЦЕЗУРЫ:***

1. При смене гармонических функций.
2. При смене динамики.
3. При смене регистров (в скачках).

#### ***НЕ РЕКОМЕНДУЕТСЯ ПРОИЗВОДИТЬ СМЕНУ ДЫХАНИЯ:***

1. В момент задержания звука.
2. Перед проходящим звуком и после него.
3. Перед вспомогательным звуком.
4. В момент предъема.
5. После вводного тона.

#### ***ИСКЛЮЧЕНИЯ ИЗ ПРАВИЛ.***

Бывают трудные места, когда дыхание взять просто негде; тогда можно позволить, по возможности незаметно, пропустить один звук, если он не имеет определяющего значения, и вместо него взять дыхание.

Лига говорит о связанности звуков фразы, но она ни в коем случае не может являться препятствием для смены дыхания. Поэтому музыкант должен найти момент, когда можно прервать лигу, не нарушая логики музыкального построения. Но после того как дыхание взято, ни в коем случае нельзя выделять следующий за вдохом звук, его нужно взять как можно мягче, выполняя основное требование связанности исполнения.

Умение брать игровое дыхание без нарушения структурного единства музыки является показателем высокой исполнительской культуры исполнителя на духовых инструментах, и этот навык необходимо прививать с первых шагов обучения на инструменте.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ФРАЗИРОВКА.

Искусство музыкальной фразировки составляет одну из сложных и привлекательных сторон исполнительского творчества. В ней наиболее полно и ярко проявляются индивидуальные черты самого исполнителя: стиль и манера его игры, музыкальная культура, эмоциональность.

Музыкальная фразировка - это художественно-смысловое разграничение музыки на ее составные части, т.е. мотивы, фразы, предложения и т.д., с целью наиболее верного и четкого воплощения художественного содержания. Фразировка осуществляется с помощью интонации, метроритма, динамики, агогики, штрихов; немалое влияние на фразировку оказывает также исполнительские традиции.

Музыкальная фразировка, будучи одним из наиболее ярких средств художественной выразительности, требует соблюдения целого ряда правил, лежащих в основе всякого грамотного музыкального исполнения.

1. Правильное определение цезур, или границ между музыкальными построениями. Каждый исполнитель должен обладать, по меньшей мере, двумя ценными качествами:

- а) внутренним чувством фразировки, помогающим правильно определять начало, особенности развития и окончание каждой музыкальной фразы,
- б) умение свободно определять внешние признаки цезур, т.е. правильно понимать их глубину и выразительное значение.

2. Важнейшее значение в искусстве фразировки имеет правильное выделение кульминаций, т.е. моментов наивысшего напряжения, обычно совпадающих с вершинными точками мелодии. В музыкальном произведении кульминационных моментов может быть несколько, но главной может быть только одна, а все другие выполняют роль местных кульминаций. Все виды кульминаций подготавливаются предшествующим развитием музыкальной мысли, взаимосвязанным с динамикой и различными видами мелодического движения. Характерными особенностями подготовки кульминаций являются:

- а) восходящее движение, сопровождаемое ростом динамики,
- б) нисходящее движение, часто связанное со спадом динамики,
- в) волнообразное движение, строящееся на чередовании скачков с восходящими и нисходящими переходами,
- г) секвенции, в основе которых лежит повторение мотива на разных ступенях одной тональности или в разных тональностях.

Каждый исполнитель должен ясно осознавать логику развития мелодической линии, т.е. четко определять начало и окончание каждого музыкального построения, основные мелодические волны, местоположение высшей кульминации и ее соотношение с другими кульминациями, характер динамических нарастаний и спадов, ладогармоническую функцию каждого звука мелодии.

3. Важное значение для правильной музыкальной фразировки имеет также наиболее логическое и выразительное выполнение всех динамических и агогических изменений. Правила фразировки требуют, чтобы исполнитель не сразу увеличивал или ослаблял силу звука, а сделал это лишь в самом конце исполняемого нюанса. Аналогично должны подходить исполнители и к выполнению ускорений и замедлений движения. Выполнение *accelerando* или *ritenuto* должно приходиться не на самое начало фразы, а на ее последующую часть, иначе необходимая в этих случаях постепенность будет заменена внезапностью, что не одно и то же. Существенное значение для фразировки имеет правильное использование *tubato*. Естественное выполнение *tubato* основывается на "чувстве меры" и "чувстве равновесия". Первое помогает играющему избежать чрезмерного увлечения "свободным ритмом", второе - гармонично увязывать сознательные сдвиги темпа с последующей компенсацией "потерянного" времени, т.е. ускорение темпа в начале фразы должно быть прямо пропорционально замедлению в конце этой фразы.

4. Немалую роль в музыкальной фразировке играют штрихи. Штрихи, как и другие выразительные средства, определяются конкретным содержанием исполняемой музыки. Однако штриховые обозначения, выставляемые в нотном тексте, во многом условны и отнюдь не обязательны, вследствие чего они требуют известных уточнений и дополнений. Эти изменения производятся играющим в соответствии с его исполнительским замыслом, с учетом стилистических особенностей интерпретируемого произведения. Исполнитель должен уверенно владеть различными штриховыми приемами. При повторении, в произведениях, одних и тех же музыкальных фраз для придания им большей выразительности штрихи следует подбирать по принципу контраста. Необходимо правильно различать и воспроизводить штрихи в тех случаях, когда в нотном тексте выставляются две лиги: фразировочная и штриховая. Следует помнить, что фразировочные лиги имеют большую протяженность, выставляются над или под штриховыми и имеют целью отделить друг от друга смежные музыкальные построения, исполняемые обычно на одном дыхании. Штриховые лиги располагаются прямо у нотных знаков и указывают на связанное исполнение нотного текста. Для тонкой музыкальной фразировки имеет огромное значение правильное использование выразительной гибкости

штрихов, т.е. придавать одному и тому же штриху различные оттенки в зависимости от стиливых особенностей музыкальных произведений.

## глава 7

### Штрихи. (техника их исполнения)

Качество музыкального звука определяется мастерством исполнителя, умением придать звуку, в зависимости от характера музыки, необходимого свойства: яркости, блеска, теплоты и т.д. Музыкант, создавая музыкальный образ, использует разнообразие звуковых приемов. Приемы придания музыкальному звуку определенного характера и окраски, а также соединение звуков между собой, получили в музыке название штрихов.

**Штрих** - слово немецкого происхождения, в переводе означает "черта", употреблялось в начале исполнителями на струнных смычковых инструментах. От этого слова произошел немецкий глагол "вести". Термин штрих связан с ведением смычка у скрипачей. Разнообразные способы ведения смычка и получили название штрихов.

В духовом исполнительстве термин "штрих" употребляется в двойном значении:

1. - как исполнительский прием, т.е. способ извлечения, ведения, окончания и соединения звуков. Большинство характерных черт штриха проступают уже в одном определенном образом произнесенном звуке. Однако полную характеристику штрих получает в том случае, если произносится не один, а несколько звуков. Только при этом условии способны проявиться такие важнейшие характеристики штрихов, как степень слитности или расчлененности звуков.

2. - как звуковой выразительно - смысловой результат этого исполнительского приема, т.е. последовательность определенным образом произнесенных звуков.

Профессор Т.А. Докшицер пишет: "Штрих - это не только начало, но и характер протяженности звука, способ окончания и способ взаимосвязи звуков".

### А Т А К А.

"Первое, к чему следует стремиться, это хорошая атака звука. В этом состоит точка отправления всякого хорошего исполнения, и музыкант, у которого извлечение звука (атакировка) плохо, никогда не делается хорошим артистом..."

Ж. Арбан.

Атака звука характеризует начальный момент звукообразования, качество которой зависит от координации дыхания, работы языка и амбушюра при активном слуховом контроле. От правильной работы языка во многом зависит не только начало, но и ведение, и окончание звука, а также соединение звуков.

Современные методические пособия указывают на многогранную и существенную роль языка в исполнительском процессе. Наряду с функцией его как клапана - распределителя, закрывающим и открывающим доступ воздуха в губную щель, язык играет не менее существенную роль и как орган, регулирующий движение выдыхаемой струи, передавая энергию выдоха к губам музыканта. С увеличением или уменьшением губной щели, в зависимости от высоты извлекаемого звука, происходит и изменение положения языка в полости рта, вызывающее расширение или уменьшение ротоглоточного пространства. Вследствие координированных действий языка с диафрагмой осуществляется регулирование объема воздушной струи, необходимого для извлечения конкретного звука. Язык состоит из трех мышц: п р о д о л ь н о й, обеспечивающей его движение вперед и назад; п о п е р е ч н о й, помогающей его уплотнять и способствовать более свободному движению в полости рта; в е р т и к а л ь н о й, делающий его плоским, рыхлым и мягким. Благодаря этим мышцам язык обладает большой подвижностью и изменчивостью формы. Корень и кончик языка в направлении своих движений совершенно независимы друг от друга.

В исполнительской практике духовиков применяются два основных вида атаки: т в е р д а я и м я г к а я, а также еще существует в с п о м о г а т е л ь н а я или к о м б и н и р о в а н н а я и ф р и к а т и в н а я.

Сущность атаки заключается в том, что звук зарождается в момент отгаливания языка от звукообразователя, которым является трость или губы музыканта, при этом дается возможность скопившемуся в предгортаннике воздуху проследовать в инструмент. Этот момент и называется атакой. Разновидность атаки зависит от характера движения языка - энергичного или плавного. Для достижения твердой атаки язык должен более энергично отгаливаться от звукообразователя, как бы произносятся слоги "ту", "та", "ти" - в зависимости от высоты извлекаемого звука. Для извлечения мягкой атаки язык отгаливается от звукообразователя более спокойно и плавно, как бы произносятся слоги "ду", "да", "ди". При вспомогательной атаке роль клапана выполняет не кончик языка, а его спинка. Это делается с помощью "произношения" слогов "ку", "ка", "ки" или "гу", "га", "ги". Для извлечения фрикативной атаки (fricative-латинское слово - "тереть") необходимо "произносить" слоги начинающиеся с согласных "ф", "к", "х", "т" в сочетании с гласными "а", "у", "и" и согласной "р", т.е. "фр", "кр", "фа", "ха" и т.д.

Артикуляция, т.е. произношение различных слогов - условно, т.к. произносить тот или иной слог при исполнении практически невозможно, но условность эта нужна - она ориентирует исполнителя и помогает ему в правильном оформлении звука.

## РАЗВИТИЕ ЗВУКА (стационарная часть)

Музыкальный звук находится в постоянном движении. Меняются его динамика, тембр, вибрато. Время, которое звук живет, т.е. находится в развитии, называется "стационарной частью" звука.

Название это условно, так как стационарная часть наиболее гибка и подвижна в ритмическом, интонационном и динамическом отношении. Развитие звука предопределяется названием того или иного штриха, и качество выполнения этого штриха находится в прямой зависимости от результатов осуществления развития звука. От характера ведения звука зависят его интонация, тембровая окраска, певучесть, полнота, вибрато. В стационарной части решающее значение приобретает артикуляционный прием, связанный с гласными "а", "у", "и". Согласные "т", "д", "к" относятся к характеру атаки звука, гласные к его ведению, к соединению, т.е. к стационарной части. Правильное ведение звука в его стационарной части предполагает опертое дыхание, выдох которого регулируется необходимыми мускульными движениями мышц языка и губного аппарата. Необходимо стремиться к тому, чтобы научиться играть продолжительные звуки одной громкости в нюансе *mezzo forte*; те же протяжные звуки - в нюансах *forte* и *piano*; уметь играть динамические переходы от *piano* к *forte* и наоборот. От этого во многом зависит мастерство ведения звука.

## ОКОНЧАНИЕ ЗВУКА.

Окончание звука, как и атака, бывает мягким или более резким. Это зависит от характера исполняемой музыки и движений, выполняемых языком и дыханием. У исполнителей на духовых инструментах существует два способа окончания звука:

1. С помощью языка, т.е. прикосновением кончика языка к возбудителю звука (трости, губам, воздушной струе), что прерывает колебательные движения и прекращением посылки легкими воздушного потока, снижением его интенсивности. Этот способ предполагает движение языка, сходное с мысленным произношением слогов "тут", "тат", "тит" или "дуд", "дад", "дид" и применяется при исполнении чрезвычайно коротких звуков - *staccatissimo*, *secco*, а также звуков требующих по своему характеру внезапного окончания, обрыва.
2. С помощью прекращения подачи струи воздуха в инструмент, при этом звук как бы затухает. Процесс затухания звука при этом несколько растягивается, так как мышцы управления дыханием менее подвижны и проворны, чем мышцы языка и губ.

Штрихи, наиболее часто употребляемые в исполнительской практике духовиков, можно разделить на пять групп в соответствии со способами их звукоизвлечения, т.е. атаки.

### 1. Штрихи, выполняемые твердой атакой.

**Detache** (фр. - "отделять") - штрих требует энергичной, ясной и четкой атаки, и полноценного выдерживания длительности звука не ослабевая на всем протяжении звучания, окончание естественное. При исполнении нескольких звуков на одном выдохе каждая последующая нота должна быть взята точно такой же плотной и четкой атакой, как и первая, независимо от темпа, с минимальными паузами между звуками. С изменениями нюансов сущность штриха не должна изменяться, если это не указано какими-либо дополнительными знаками. Графического обозначения штрих не имеет; иногда обозначается знаком " - " над или под нотой

**Marcato** (ит. - "выделять", "подчеркивать") - штрих выполняется посредством активного, акцентированного концентрированного начала звука, с дальнейшим его ослаблением; окончание звука, независимо от длительности, должно быть филированным. В нотной записи обозначается маленькой вилкой ">". Разновидностью марката является штрих **Marcatissimo**. Это утрированный штрих с еще более четкой и отрывистой, чем при маркато, атакой звука на *f*, обозначается словом "*marcatissimo*".

**Martele** (фр. - "молотить", "чеканить") - штрих требует предельно четкого, жесткого, чеканного исполнения акцентированных звуков и выдерживания динамики до конца. В отличие от *marcato*, при *martele* звук не затухает. Обозначается знаком "V", "A".

**Tenuto** - прием извлечения отдельных, четких, но не акцентированных, предельно выдержанных по длительности звуков. В нотах обозначается, словом *tenuto* или продольными черточками над или под нотами.

**Staccato** (ит. - "отрывисто") - прием короткого исполнения звуков, обычно звучит половина записанной длительности. Обозначается точками над или под нотами.



**Staccatissimo** - звуки исполняются еще более коротко, чем при стаккато, предельно остро и сухо, максимально отрывисто (обычно звучит четвертая часть записанного звука), при очень твердой атаке звука. Эффект звучания этого штриха на духовых инструментах можно сравнить со штрихом струнных инструментов пиццикато (ит. "щипать"). При игре стaccатиссимо окончание звука осуществляется действием языка, путем произношения слога "тит". Обозначается словом "staccatissimo"

## 2. Штрихи, выполняемые мягкой атакой.

**Non legato** - (ит. - не связно). Звучание музыки при игре данным штрихом характеризуется мягкостью и выразительностью. При исполнении нон легато не следует выдерживать звуки до конца, звучит как бы три четверти записанного звука, а окончание должно быть обязательно естественным, мягким, без участия языка. В нотном тексте нон легато обозначается двумя способами: 1) черточкой и точкой над или под нотой, 2) точкой под лигой.

**Portato** - (ит. - "нести"). Длительность звука предельная. Способ связного и непрерывного исполнения звуков. Произношение мягкое, без всяких акцентов. Обозначается черточками, поставленными над или под нотами, и объединены общей лигой.

**Portamento** - (ит. - перенесение голоса). Певучее исполнение мелодии при помощи легкого, замедленного скольжения от одного звука к другому. Портamento делает игру музыканта - духовика выразительной и тонкой. Обозначения не имеет.

## 3. Штрих, выполняемый фрикативной атакой.

**Frullato** - (ит. вращаться, свистящий). Специфический штрих духовиков. Исполняется с помощью кончика языка как бы произнося "фррр..." или "кррр...". Штрих очень труден для исполнения в верхнем регистре. При выполнении этого штриха рекомендуется немного продержат звук и затем применить штрих. В нотах обозначается словом "frullato", а также нотами с дважды или трижды перечеркнутым штилем.

## 4. Штрих, выполняемый комбинированной атакой.

**Двойное staccato** - двойная атака осуществляется парным повторением твердой и вспомогательной атаки на слогах типа "та-ка", "ту-ку", "ти-ки" и других. При овладении этим приемом необходимо обратить самое пристальное внимание на одинаковость произнесения обоих слогов, ибо слог "ку" или "ка", произнесенный корнем языка, как правило, бывает менее ясным, чем звук на слоге "ту", "та", производимый кончиком языка. При работе над двойной атакой следует особенно тщательно отрабатывать вспомогательную атаку, т.е. развивать силу и подвижность мышц, поднимающих заднюю утолщенную часть языка вертикально к небу, благодаря которым мы произносим "к". Наиболее полезным упражнением является исполнение последовательностей только вспомогательной атакой на основе слогов "ка", "ку". Длительные упражнения на слогах "ка", "ку" должны в дальнейшем сочетаться с соединением и медленной отработкой в последовательности "та-ка". Не рекомендуется переходить к более быстрому движению до тех пор, пока произнесение слогов не отработано досконально. Для исполнения триолей и группировок триольного характера применяется тройное чередование твердой и вспомогательной атаки - **тройное staccato**. При исполнении этого штриха у флейтистов и трубачей есть отличие; трубачи при исполнении тройного стаккато производят две твердые атаки и одну вспомогательную - "та - та - ка", а флейтисты в любом случае, будь то триоль, квинтоль или секстоль, чередуют слоги "та - ка - та" или "та - ка - та - ка - та" и т.д. В основе двойного, тройного стаккато на кларнете лежит общепринятая комбинированная атака, только "к" должен произноситься как небный, а не как горловой.

## 5. Штрихи не связанные с атакой. (кроме первого звука)
















**Legato** - (ит. - связно) исполняется путем изменения силы напряженности губных мышц и интенсивности струи воздуха. Первый звук в легато может извлекаться и мягкой, и твердой атакой, что определяется характером исполняемой музыки. На последующих звуках язык участвует в формировании струи воздуха и регулирует ее направление. Обозначается лигой.

**Legatissimo** - требует еще большей связности звуков, фразы. Иногда обозначается словом legatissimo.

**Маркированное или акцентированное legato**, акцент осуществляется с помощью резкой активизации выдоха. Обозначается знаками акцента соединенными лигой.

**Glissando** - (ит. - скользья). Способ последовательного заполнения интервала путем легкого скольжения по промежуточным звукам. Выполняется с помощью неполного нажатия вентиля или неполного прикрывания звуковых отверстий инструмента. Обозначается прямой или волнистой линией, идущей от одной ноты к другой.

### УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ШТРИХОВ в эстрадной и джазовой музыке.

-  - Сильный акцент с сокращением длительности звучания. Произносится слог "ДОТ". Применяется для подчеркивания отдельных звуков, аккордов и коротких музыкальных фраз.
-  - Очень сильный акцент с сокращением длительности звучания насколько возможно, как бы произносился слог "ДТ".
-  - Играть с вибрацией, похожей на трель. Применяется для создания эффекта неточной высоты звучания.
-  - Губная трель. Применяется в кульминациях отдельными медными духовыми инструментами или группой целиком.
-  - Скольжение снизу вверх после начала звучания в пределах указанной длительности. Скольжение заканчивается в момент перехода к следующему звуку, достигнув необходимой высоты. Дает эффект "смазывания" звука.
-  - Подъем к ноте по хроматическому или диатоническому звукоряду, напоминающий форшлаг. Применяется в начале звучания музыкальных фраз и в кульминациях.
-  - Понижение звука по хроматическому или диатоническому звукоряду. Применяется в конце музыкальных фраз и на заключительных аккордах.
-  - Закрывать раструб у инструмента (труба, тромбон)
-  - Открыть раструб у инструмента (труба, тромбон)
-  - Очень легкое звукоизвлечение с замиранием и не очень точной высотой звучания.
-  - Резко прекращать звучание после исполнения длительности.
-  - Ускорение ритмической фигуры.
-  - Замедление ритмической фигуры.
-  - Повышение или понижение определенного звука на 1/4, 3/4 тона.
-  - Извлечение самого высокого или самого низкого звука, который может взять исполнитель.

### МЕЛИЗМЫ.

Мелизмами принято называть устойчивые мелодические украшения отдельных звуков в вокальной и инструментальной музыке, являющиеся знаками дополнения нотного письма. Мелизмы изображаются мелкими нотами и условными знаками.

**Форшлаг** (нем.- предудар). Один из часто употребляемых видов мелизмов, состоящий из короткой ноты (звука), предваряющий какой-либо основной звук мелодии. Форшлаг может стоять выше или ниже ноты: выше - на расстоянии тона или полутона, ниже - на расстоянии полутона. Форшлаг бывает двух видов: простой и сложный. Простой состоит из вспомогательного и основного звуков, он может быть коротким (перечеркнутым), исполняется как можно быстрее и обычно за счет длительности предыдущего звука; и долгим (не перечеркнутым), этот форшлаг исполняется с небольшим акцентом, за счет сокращения наполовину длительности основного звука. Сложный (двойной) форшлаг состоит из двух и более вспомогательных звуков и основного звука. Вспомогательные звуки можно брать на расстоянии терции от ноты, которую они сопровождают в восходящем или нисходящем направлении; сложный форшлаг может состоять также из верхнего и нижнего вспомогательных звуков; при исполнении заимствует длительность от предыдущего звука, который сопровождает.

**Мордент** (ит.- острый, кусающий). Мелодическое украшение, состоящее из трех и более звуков, исполняется за счет длительности основного (украшаемого) звука. Знак мордента выставляется над или под нотой. Морденты бывают четырех видов: простой, простой перечеркнутый, двойной и двойной перечеркнутый.

а) простой мордент состоит из трех звуков: основного мелодического звука (к которому выставлен знак), стоящего от него на полутон или тон верхнего вспомогательного и повторяющегося основного звука.





б) простой перечеркнутый мордент также состоит из трех звуков: основного, нижнего вспомогательного и опять основного.



в) двойной мордент состоит из пяти звуков: при исполнении дважды повторяется основной и верхний (в перечеркнутом морденте - нижний) вспомогательный звуки с остановкой на основном.



Если необходимо повысить или понизить вспомогательный звук, то над или под знаком мордента ставится соответствующий хроматический знак. Знаки альтерации, стоящие над мордентом, относятся к верхнему вспомогательному звуку, а поставленный под мордентом - к нижнему вспомогательному.

**Группетто** (ит.- маленькая группа). Мелодическое украшение, состоящее из четырех или пяти звуков. Исполнение группетто заключается в чередовании основного звука с соседними (верхним и нижним) вспомогательными звуками; исполняется сначала медленно, чтобы приучить губы и пальцы к одновременным действиям. Длительность всех звуков, входящих в группетто, должна быть одинаковой. Изображается в нотном тексте условным знаком  или , поставленным над нотой или между двумя соседними нотами. Когда знак группетто стоит над нотой, то его расшифровка начинается с вспомогательного звука и исполняется за счет длительности основного звука. Если знак стоит между нотами, то исполнение начинается с основного звука, причем если знак стоит между нотами одинаковой высоты, то группетто исполняется за счет длительности первого звука; группетто, стоящее между звуками различной высоты, но одинаковой длительности, исполняется за счет обоих звуков. Вспомогательные звуки могут быть хроматически повышены или понижены; знаки альтерации, стоящие над или под знаком группетто, относятся соответственно к верхнему или нижнему вспомогательным звукам. Также встречается в нотном тексте знак перечеркнутого группетто, обозначающий, что исполнение фигуры следует начинать с нижнего вспомогательного звука.

**Трель** (ит.- дребезжать, колебать). Украшение, представляющее собой быстрое, многократное и ритмичное чередование двух смежных звуков диатонического или хроматического звукоряда. Трель обозначается сокращенно двумя буквами tr с волнистой линией, которая может продолжаться до конца украшения; длительность трели равна ноте, над которой стоит знак трели. В зависимости от характера и стиля произведения трель может быть быстрой и медленной, продолжительной и короткой, разнообразной по динамике. В кантиленных фразах первые звуки можно играть несколько медленнее, постепенно ускоряя до нужной скорости.

## Артикуляция.

Артикуляция (лат.- членораздельно, ясно произносить). Этот термин заимствован музыкантами у лингвистов. Различные виды движений языка, сопровождающие ту или иную атаку звука, в исполнительской практике духовиков принято связывать с произношением определенных букв или слогов, т.е. сочетать с приемами речевой артикуляции. При воспроизведении звука с помощью твердой атаки исполнитель должен настроить свой артикуляционный аппарат (язык, губы, полость рта и гортань) на произношение в момент атаки слога "ТУ". По способу произношения звук "Т" относится к глухим переднеязычным согласным и артикуляционные действия языка здесь во многом совпадают с его функциональными обязанностями при атаке звука. Подключение гласной "У" оправдано двумя обстоятельствами: во-первых, при произношении этого звука гортань стоит ниже, чем при всех остальных гласных, а это наиболее удобное ее положение при игре на духовых инструментах; во-вторых, звук "У" сопровождается почти "игровым" положением губ, при котором образуется круглая губная щель и губы вытягиваются вперед. Для извлечения звука при помощи мягкой атаки артикуляционный аппарат должен обеспечить произношение слога "ДУ". "Д" по своим фонетическим признакам относится к числу звонких согласных, воспроизводимых с по-

мощью языка и голосовых связок. При произношении этого звука язык двигается более спокойно, так же, как и при осуществлении мягкой атаки.

К числу артикуляционных тонкостей, применяемых в исполнении на духовых инструментах, следует отнести и произношение звуковых сочетаний "ТУИ" и "ТИУ". При артикуляции сочетания "ТУИ" губы исполнителя несколько меняют свое положение в следующей последовательности: собранные к центру на звуке "У", они слегка растягиваются в стороны при произношении звука "И", т.е. проделывают ту же работу, что и при переходах от низкого звука к более высокому. При произношении "ТИУ" действия губ будут проходить в обратной последовательности, характерной для переходов от высокого звука к низкому. Поэтому первое сочетание целесообразно применять при соединении зализанных звуков большого интервала в восходящем движении, а второе - при зализанных звуках в нисходящем движении.

## *глава 8*

### **Транспонирование.**

В музыкальной практике часто возникает необходимость повысить или понизить все звуки музыкального произведения на определенный интервал, т.е. перенести его в другую тональность. Такое перенесение музыкального произведения или оркестровой партии на другую высоту (из одной тональности в другую) называется транспонированием или транспозицией.

Транспонирование применяется при необходимости:

1. Переменить регистр, чтобы дать возможность высокому голосу исполнять пьесу, написанную для низкого или наоборот;
2. Переменить тональность на более удобную для исполнения пьесы на инструменте определенного строя. При транспонировании на какой-либо интервал (кроме октавы) тональность произведения меняется, но всегда сохраняются интервальные соотношения в мелодии. При любом способе транспонирования каждый звук должен переноситься на один и тот же интервал, что и все остальные звуки.

Большинство духовых инструментов относятся к транспонирующим музыкальным инструментам, т.е. таким, звучание которых как бы смещено вниз или вверх по сравнению с нотной записью; партия инструмента в зависимости от его строя нотруется на определенный интервал выше или ниже подлинного звучания. Транспонирующие инструменты имеют возможность исполнять музыкальные произведения в любой тональности, не меняя при этом техники звукоизвлечения и сохраняя общепринятую аппликацию; при транспонировании имеется возможность значительного упрощения нотной записи, т.е. сокращение ключевых знаков, количества добавочных линий и т.д.

К изучению способов транспонирования необходимо приступать в первые годы обучения игре на инструменте, организуя практические занятия в классе по специальности и рекомендуя упражняться в транспонировании дома. Начать упражнения следует на легком, знакомом, пройденном материале, хорошо усвоенном и закрепленном в слуховой памяти. Практиковаться в транспонировании можно несколькими вспомогательными способами, пока не будет приобретен навык быстрого транспонирования в любые тональности:

1. Читать ноты в слух (как книгу), транспонируя на заданный интервал, называя или напевая звуки новой тональности; материалом для этой цели может служить любой нотный текст - этюды, пьесы, вокальные или инструментальные произведения.
2. Сольфеджировать нотный текст, транспонируя на заданный интервал (вверх или вниз), произнося при этом звуки новой тональности и одновременно применяя соответствующую аппликацию, т.е. читать нотный текст вслух с инструментом в руках.
3. Упражняться в транспонировании нотного текста на инструменте, взяв за основу выученные ранее этюды, пьесы.

## *глава 9*

### **Техника пальцев Моторика**

В основе понятия "техника пальцев" лежит хорошо развитая способность пальцев музыканта-исполнителя к быстрым, точным, координированным и ритмичным движениям в процессе игры. Основой пальцевой техники являются разнообразные сложно координированные движения пальцев обеих рук, обеспечивающие открывание и закрывание в надлежащей последовательности звуковых отверстий и клапанов инструмента. Исполнительская практика показывает, что осуществлять подобные движения далеко не просто: они требуют сложной нервно-

мышечной деятельности всего организма играющего, и, прежде всего - активной и целенаправленной работы мышечного аппарата обеих рук.

Пальцы должны иметь слегка закругленную форму. Подушечки пальцев мягко ложатся на клавиши. Ни в коем случае не допускается игра прямыми пальцами с опорой не клавиши первой или второй фалангами. Форма постановки пальцев в каждом отдельном случае должна обуславливаться строением руки в целом и другими особенностями конкретного исполнителя. Однако наиболее предпочтительны слегка закругленные пальцы. Такое положение обеспечит пальцам большую эластичность и подвижность в исполнении как технических, так и кантильных эпизодов. Пальцы исполнителя должны быстро и четко опускаться и подниматься, двигаться в последовательном или комбинационном порядке, отводиться в стороны, производить скользящие движения и т.д. Одним из важнейших условий развития пальцевой техники является ее **временная** точность, т.е. способность пальцев обеспечивать нужные игровые движения в нужное время. Этот двигательный навык достигается своевременной подготовкой музыкального воображения играющего, его умением предвосхищать внутренним слухом последующее звучание, т.е. быстро "мыслить звуками".

Вторым условием развития техники пальцев следует считать ее **пространственную** точность. Для играющего необходимо ощущение пространства, или ощущение расстояний при движении пальцев участвующих в аппликатурных комбинациях.

Еще одним условием пальцевой техники является ее **аппликатурная** точность, которая заключается в умении исполнителя находить наиболее рациональную аппликатуру и строго придерживаться ее в процессе игры. В отличие от аппликатурного "разнобоя" аппликатурная точность помогает играющему в более короткие сроки добиваться необходимой автоматизации пальцевых движений.

Важнейшим качественным показателем и условием развития пальцевой техники является ее **сознательность и управляемость**. Игровые движения пальцев должны полностью подчиняться регулирующим функциям сознания и исполнитель по собственному желанию может вносить коррективы в тот или иной игровой навык (замедлять или ускорять скорость движения пальцев, устранять излишнее напряжение мышечного аппарата рук, приспосабливаться к особенностям любого инструмента).

Развитие рациональной техники пальцевых движений требует систематических и целенаправленных упражнений. Исполнитель должен уделять серьезное внимание борьбе с различного рода сопутствующими движениями, а также с мышечным напряжением всего организма. Лучшим средством для достижения этой цели является выполнение различных упражнений в медленном темпе с последующим его ускорением; тогда играющий сможет получить ясное ощущение каждого исполнительского движения и осуществить правильный слуховой контроль в процессе игры. Активное участие слуха в совершенствовании игровых движений должно быть неизменным условием любого музыкального исполнения, т.к. очень часто недостатки движений являются прямыми недостатками слуховых ощущений и представлений музыканта.

Пальцевая техника базируется на автоматизмах, т.е. образовании условных рефлексов, цепочек рефлексов. Благодаря автоматизмам сознание освобождается от необходимости контролировать каждый звук. Укрепляется единица внимания, поэтому единичный волевой акт контролирует уже группу нот, тем большую, чем больший достигнут автоматизм. Движения пальцев и рук музыканта становятся подлинно игровыми навыками лишь в том случае, если они оказываются органически связанными с теми музыкальными представлениями и переживаниями, которые призваны воплотить. Для успешного преодоления технических трудностей необходимо сформировать в своем сознании четкую слуховую цель. Для этого нужно сначала осмыслить содержание как всего произведения в целом, так и каждого его эпизода в отдельности, затем добиться кристаллизации в сознании звукового образа пассажа. После того как сложились четкие слуховые представления, необходимо выработать доброкачественный автоматизм. Автоматизм достигается многочисленными безошибочными повторениями.

Как исполнить сложный пассаж много раз и без ошибок? С этой целью замедляют темп, и сложное целое дробят на части. Повторение в медленном темпе позволяет избежать ошибок и выработать хорошие навыки т.к. ошибки при повторении тоже запоминаются и засоряют двигательную память, - следовательно, принцип безошибочности повторений обязателен. Степень замедления определяется уровнем технической подготовки исполнителя и сложности исполняемого материала.

Как разбить сложное целое на отрывки? Прежде всего, исходя из структуры исполняемого произведения, а также из степени сложности фактуры, наконец, из уровня технической подготовленности исполнителя. Целое дробится на фрагменты таким образом, чтобы они, наслаиваясь, перекрывали друг друга - это позволит избежать "мертвых зон". Во время изучения кусков не следует терять из виду перспективы целого, с тем, чтобы по мере изучения частей их последующее соединение проходило безболезненно для архитектоники изучаемого произведения.

Оптимальное количество повторений индивидуально и зависит во многом от особенностей строения и выносливости нервной системы того или иного исполнителя. Повторения полезны до тех пор, пока внимание не утомилось. Нежелательны непрерывные механические повторения, нервные клетки быстро утомляются, и двигательная память начинает засоряться. Более полезны рассредоточенные повторения: перед каждым новым повторением следует сделать небольшую паузу; за этот промежуток времени нервные клетки успевают отдохнуть, а мысль и воля - сосредоточиться для очередного повторения. Интервалы между повторениями можно использовать для восстановления четкости слуховых представлений о звуковом образе изучаемого пассажа, для осмысливания характера трудностей, заключенных в нем.


Необходимо постоянно задавать себе вопрос, почему не выходит то или иное место. Правильный ответ равняется победе. Он подсказывает, как надо работать, чтобы справиться с трудностью. Многие педагоги видели ключ к успеху в технической работе не столько в самих повторениях, сколько в аналитических паузах между ними.

Когда автоматизм выработан в медленном темпе, необходимо переходить к более быстрому темпу. В медленном темпе сознание руководит каждым звуком, в быстром - группами звуков. Поэтому в переходный период от медленного темпа к быстрому следует учить небольшие отрывки и в не слишком быстром темпе. По мере выучивания постепенно увеличиваются и темп, и размеры изучаемых отрывков. Таким образом, осуществляется соединение отрывков в целое и переход к исполнению всей пьесы в предписываемом автором темпе. Работу над техникой в быстром темпе не следует путать с преждевременной игрой пьесы в быстром темпе. Последняя часто приводит к "забалтыванию", работа же - никогда, так как над небольшими отрывками под неослабным слуховым и волевым контролем с повторением и исправлением неудавшихся мест. При быстром преждевременном проигрывании на мелкие неточности не обращают внимания и они автоматизируются.

В период перехода от медленного темпа к быстрому в исполнении появляются неизбежные ошибки. Для их успешного преодоления необходимы не многократные слепые повторения технических трудностей, а их исследование, анализ и выяснение причин неудачи. В дальнейшем, даже если пьеса хорошо выучена и получается в быстром темпе, во избежание "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 движений пальцев, с проигрыванием отрывков, всего произведения в быстром темпе и выявляя "тяжелые места".

#### Дополнительные методы работы над техническими трудностями:

1. Динамическое варьирование, учить трудные в техническом отношении места медленно и громко. Играя медленно и громко не только укрепляется двигательная память, не только возрастает четкость прослушивания пассажа, но решается и звуковая задача: звуковедение пассажа становится более ровным и плавным. Распространенным приемом динамического варьирования является смена нюанса, обозначенного автором, на диаметрально противоположный. Полезно пассаж, написанный в нюансе "pp", поучить в нюансе "ff", или наоборот.
2. Пение пассажа, метод выразительного выпевания трудного пассажа. В результате пассаж звучит певуче, пластично и очень выразительно.
3. Эмоциональное варьирование, метод основан на чередовании экспрессивного исполнения пассажа с бесстрастным и ровным его проигрыванием.
4. Варьирование с помощью динамических и агогических акцентов. Применение акцентов помогает достичь большой ритмической отчетливости в исполнении технических эпизодов изучаемого произведения. Акценты позволяют подчеркнуть те опорные звуки пассажа, которые создают костяк всего его построения. Часто большую пользу могут принести не динамические, а агогические акценты. Небольшие, едва заметные задержания опорных звуков пассажа не только позволяют достичь в исполнении четкости и ритмической устойчивости, но и придают его звучанию ту эластичность, певучесть и гибкость, какие во многих случаях являются обязательным условием стилистически правильного исполнения.
5. Сдвиг тактовой черты, метод варьированных повторений заключается в сдвиге тактовой черты на одну, две или несколько нот. При этом происходит смещение сильного времени. Оно начинает падать на другие ноты, а, следовательно, и на другие пальцы. В фокус внимания попадает то, что прежде не находилось в поле зрения.
6. Ритмическое варьирование, метод основан на чередовании четырехдольных и трехдольных ритмических групп.

Особенно хорошо активизируют пальцы и выравнивают технику различного рода пунктирные ритмы: 

;  ;  ;  ;  и т.д. Используя пунктирные ритмы, нужно стремиться к тому, чтобы каждая нота пассажа падала как на более длительную, так и на более короткую долю пунктирного ритма. Для этого следует учить пассаж, начиная его как с длинной, так и с короткой ноты.

7. Артикуляционно-штриховое варьирование, метод позволяет хорошо освоить пассаж, достичь большей ровности в его исполнении и избежать монотонности, свойственной простым повторениям.

8. Смещение внимания исполнителя. Хороших технических результатов можно достичь, поочередно акцентируя свое внимание на различных участках изучаемого пассажа. Вначале внимание концентрируется на первых звуках пассажа, затем на середине и, наконец, внимание сосредотачивается на его завершении. Особое значение следует придавать последней стадии т.к. концы пассажей нередко комкаются и благополучный выход из сложного пассажа без суеты и паники составляет наиболее сложную техническую задачу.

9. Агогическое варьирование, метод заключается во временном замедлении той или иной части пассажа. Наибольший эффект дает небольшое замедление и тщательное произнесение нот, завершающих пассаж.

10. Цепной метод работы над пассажем, заключается в заучивании первых четырех нот, затем пяти, шести и т.д. пока не выучивается весь пассаж.

11. Измельчение ритмической единицы. Для того чтобы в быстром движении мелкими нотами сохранить отчетливость исполнения, целесообразно временно за единицу метра принять более дробную долю.

## Организация приёмных испытаний.

Педагогу следует четко представлять себе, какие задачи стоят перед ним. Кроме системы, по которой ему придется определять музыкальные данные испытуемого, он должен разбираться в вопросах физиологии и психологии детей школьного возраста.

Игра на духовом инструменте требует определенных физических кондиций и хорошего здоровья, поэтому занятия на любом из духовых инструментов противопоказана детям, страдающим какими-либо формами заболеваний сердца и других органов. Испытуемый обязан предоставить о результатах медицинского обследования. К приемным испытаниям не должны допускаться дети, у которых имеются ярко выраженные признаки профессиональной непригодности: неправильно сросшиеся губы («заячья губа»), искривление или отсутствие передних зубов, аномалия прикуса, отсутствие пальцев на одной из рук и т.д. Кандидатам для занятий на духовых инструментах нужно иметь нормально развитые губы – не слишком толстые или тонкие. Необходимо обращать внимание на природную особенность смыкания губ и на то, чтобы выдыхаемая струя воздуха проходила через центр губ, а не через их края. Такое положение губ будет в дальнейшем способствовать правильному процессу звукоизвлечения. Педагогу следует проверить эластичность внешнего покрова губ ребенка, степень развитости их мышц, насыщенность тканей губ кровеносными сосудами. Передние зубы у испытуемого должны быть ровными.

При выборе инструмента необходимо учитывать также собственный интерес ребенка, желание заниматься именно на данном инструменте, а не на том, который ему предлагают. Будущему музыканту нужно найти «свой» инструмент, который соответствовал бы его природным данным. Возраст для начала обучения на духовых инструментах может колебаться от 9 до 12 лет в зависимости от физических данных ребенка. В детских музыкальных школах, где обучение проходит в двух категориях 5-ти и 7-ми летнего обучения, в первом случае ученики начинают заниматься с 11 – 12 лет, во втором – с 9 – 10 лет. Последнее время музыкальные школы России практикуют обучение детей на блок флейте с 5 – 7 лет с последующим переводом их на духовые инструменты. Это начинание способствует тому, что ребенок, перед тем как начать заниматься на духовом инструменте, уже имеет необходимые знания в области сольфеджио, элементарной теории музыка и владеет основами игры на духовом инструменте (дыхание, атака звука и т.д.). Еще лучше, когда на духовом инструменте начинают обучаться дети, которые до этого занимались в детской музыкальной школе на фортепиано, аккордеоне или баяне.

Педагогу необходимо проверить у испытуемого наличие музыкального слуха, памяти и чувства ритма. Ребенку предлагают спеть песню, которую он знает. Если он спел песню правильно, интонационно чисто, это говорит о наличии у него музыкального слуха. Однако неточно спетая песня не всегда означает отсутствие музыкального слуха. Ребенок мог заучить песню неправильно, нужно предложить ему повторить отдельные звуки или звуковые последовательности. При этом кандидат иногда лучше воспринимает звук пропетый голосом, чем сыгранный на фортепиано. Вначале лучше давать звуки, расположенные на расстоянии широких интервалов (терции, кварты, квинты), постепенно уменьшая их до размера тона и полутона. Ненатренированному слуху легче различать звуки, расположенные друг от друга на более широком расстоянии. Поэтому, если ребенок свободно интонирует голосом звуки на расстоянии полутона, он обладает хорошим звуковысотным слухом. Бывает, что дети не владеют голосом из-за хрипоты, не смыкания связок, мутации у мальчиков. В этом случае можно предложить испытуемому послушать и запомнить сыгранный на фортепиано звук, а за тем найти его на клавиатуре. Для проверки гармонического слуха ребенку предлагают определить, сколько звуков он слышит в одновременно исполненном на фортепиано созвучии – интервале или аккорде, а затем повторить их голосом поочередно.

Для определения музыкальной памяти ребенку играется на фортепиано небольшая мелодическая фраза. Мелодия должна быть проста, гармонически устойчива и объемом не более двух тактов. От испытуемого требуется запомнить и воспроизвести ее голосом.

Для определения чувства ритма ребенку дают послушать несложную, но ритмически острую фразу и просят его воспроизвести ее музыкальный ритм, хлопая в ладоши. Чувства ритма можно проверить и без исполнения мелодии на фортепиано, а похлопыванием в ладоши.

Недопустимо проводить экзамены в спешке и нервозности. Необходимо, чтобы кандидаты чувствовали себя спокойно и могли по возможности полно раскрыть свои способности.

## Урок – основная форма занятий с учеником

"Учитель не хамелеон, и менять свою окраску в зависимости от индивидуальности ученика он не может, учитель - художник не идет на уступки. Его художественные принципы гибки, изменчивы, но на каждом этапе определены. Менять приходится лишь способы их изложения".

Н. Перельман.

Многовековая практика подготовки и воспитания музыканта основана на передаче накопленных знаний от одного поколения исполнителей другому путем индивидуальных занятий. Учебный процесс, в классе по специальности педагог организует на основе собственного опыта и определенной системы подготовки исполнителей.

В системе обучения музыканта ни чего другого не придумано, кроме как способа многократного повторения материала с последующим усложнением его степени трудности на основе уже имеющихся и постоянно приобретаемых знаний.

Нет другого способа подготовки играющего, кроме индивидуальных занятий в классе по специальности, когда педагог дает ученику необходимые знания и навыки, направляет развитие и осуществляет его воспитание. Поэтому урок по специальности следует считать основополагающей формой организации процесса обучения, причем каждый урок должен рассматриваться как звено в цепи учебного процесса, который может протекать по-разному, в зависимости от многих особенностей. Существенное значение имеет возраст, музыкальные способности учащегося, его восприимчивость, уровень знаний и многое другое. На различных ступенях музыкального образования схема построения урока имеет свою специфику. При работе с начинающими уроку надлежит быть более кратковременным и разнообразным, с частыми перерывами. Невзирая на форму и структуру урока, каждый должен проводиться систематически и качественно, быть интересным и увлекательным для ученика.

Успешная работа в классе по специальности во многом определяется характером взаимоотношений между педагогом и студентом. Конечный результат будет эффективным лишь в том случае, если совместная деятельность преподавателя и ученика проходит в едином творческом ключе. Ученик должен верить в педагога, а педагог должен верить в ученика. Педагог должен обладать неиссякаемым терпением и способностью спокойно и неумолимо делать все время одни и те же замечания. Педагог должен быть психологом, обладать интуицией и волей, побуждающими учащегося работать в нужном направлении, быть организованным, дисциплинированным и целеустремленным, а самое главное, он должен быть еще и воспитателем, который не только учит игре на музыкальном инструменте, но и старается постичь внутренний мир молодого человека, глубже понять его намерения и стремления, и делать все, чтобы помочь их реализации. Преподаватель должен изучить характер каждого своего ученика и исходя из этого, быть более строгим и требовательным к одним, и наоборот, уметь поддержать и ободрить других. Шаблонно работать в классе по специальности нельзя.

Успех в работе зависит не только от таланта педагога, но и от самого учащегося, от его активной позиции и работоспособности, желания "свернуть горы" в достижении намеченной цели. Регулярно и целенаправленно занимающийся музыкант, даже с определенными недостатками, доставляет удовлетворение своему педагогу. В то же время одаренные ученики, которые все "хватают на лету", но занимаются не систематично, теряют свою одаренность, не реализовав этот свой дар. Занятия в классе по специальности с такими учениками способны принести лишь горечь и разочарование.

Уроки должны осуществляться на основе разработанного индивидуального плана, составляемого на полугодие. Чтобы занятия проходили плодотворно, преподаватель при подготовке к уроку должен составить примерный план и определить главную задачу урока, исходя из индивидуальных особенностей ученика, степени его подготовленности и развития.

Сложилась следующая основная форма уроков в классе по специальности: учащийся встречается со своим педагогом по одному часу два - три раза в различные дни недели, между которыми существует разрыв в 2 - 4 дня для самостоятельной домашней работы. Один раз в неделю рекомендуется работать над всеми видами исполнительской техники, а другие посвящать освоению художественного материала. Такой подход к занятиям наиболее характерен для старших классов музыкальных школ, в начальный период обучения предпочтительнее на каждом уроке понемногу заниматься всеми видами техники. Играть выдержанные звуки, гаммы, арпеджио трезвучий, этюды, пьесы. Это делается для того чтобы внимание и исполнительский аппарат начинающего не уставали от однообразия выполняемых действий, а, следовательно, повышалась продуктивность занятий. Существует следующая методическая схема построения урока в классе по специальности:

1. Проверка выполнения учеником домашней работы;
2. Оценка достоинств и недостатков исполнения;
3. Работа в классе над наиболее трудными местами с указанием конкретных методов отработки тех или иных деталей;
4. Конкретное объяснение задания к следующему уроку, т.е. как надо учить, к чему надо стремиться.



Уроки по специальности должны быть направлены на совершенствование исполнительских возможностей ученика, в особенности это относится к периоду подготовки к ответственным выступлениям на концерте, конкурсе. При проведении подобных уроков ученик демонстрирует свое исполнительское мастерство, играя сочинение или целую программу от начала до самого конца без остановок и привычных оценочных замечаний преподавателя.

Многие преподаватели прибегают к эмоциональному воздействию на ученика с помощью дирижирования, а точнее, с помощью жестикуляции, раскрывающей характер произведения. Этот прием дает педагогу возможность непосредственно во время исполнения влиять на ученика. При хорошем контакте способный ученик чутко улавливает тончайшие намерения педагога, передаваемые языком жестов. При проведении урока преподаватель обычно много поясняет, берет инструмент и показывает отдельные исполнительские приемы или играет фрагменты из различных сольных и оркестровых произведений. Не всегда словесные пояснения, даже самые образные, поэтичные и увлекательные, становятся понятными ученику. Важно поэтому, делая их, учитывать возраст учащегося, его знания, интересы.

Педагогическое творчество подразумевает повышенное, острое понимание достоинств и недостатков исполнения ученика, активное осознание путей устранения этих недостатков. Творческое состояние педагога не есть нечто стихийное, не поддающееся воле человека. Педагог может и, следовательно, обязан вызывать в себе интерес к занятиям, т.е. сознательно войти в то состояние, которое мы называем творческим.

## глава 12

# Проведение первых уроков и направление последующих занятий.

## 1.

Знание теории игры на духовом инструменте является важнейшим условием успешной работы преподавателя на начальном этапе обучения ученика. Первые уроки проходят под зорким контролем педагога. Они являются тем фундаментом, на котором закладываются основы рациональной постановки мундштука на губах, исполнительского дыхания, атаки звука, работы пальцев, положения головы, корпуса, рук и ног, открываются кратчайшие пути к усвоению и закреплению важнейших игровых навыков, к пониманию музыки как творческого процесса.

Первый урок для ребенка - это большое и важное событие. Он ждет чего-то необычного, интересного. Его внимание обострено новыми впечатлениями, которых на первом уроке бывает много, и они являются наиболее сильными и прочно закладываются в памяти. У ученика складывается определенное отношение к педагогу, к занятиям. Поэтому на первом же уроке необходимо вызвать в ребенке чувство свободы и непринужденности поведения в классе, стремление как можно больше получить знаний и умений, активный интерес к предложенной ему музыкальной работе.

На первом уроке педагог может еще раз проверить и уяснить для себя музыкальные и физические данные своего ученика. После этого показать инструмент, в краткой и доступной форме объяснить его устройство и название частей. Если преподаватель играющий, то желательно, чтобы он сыграл яркую, выразительную пьесу или мелодический отрывок. Это сразу привлечет внимание ученика к изучению инструмента. Затем показывается мундштук, объясняется его назначение, подробно излагается прием извлечения звука на одном мундштуке, без инструмента, т.е. производится постановка губ и языка. Ученик держит мундштук большим и указательным пальцами левой руки. Это гарантирует свободу и незажатость исполнительского аппарата. Сначала ученик дует в мундштук, как бы имитируя губами слог "пу" при этом звука не производит. Затем пробует артикулировать атаку "ту". Как только внешняя форма амбушюра воспринята учеником, преподаватель обращает внимание на правильный способ вдоха и выдоха. Сначала ученик проделывает несколько дыхательных упражнений без мундштука. Он берет глубокое дыхание, при этом следит, чтобы плечи не поднимались. Кладет руку на живот и, выдыхая воздух, обращает внимание на то, чтобы брюшной пресс реагировал на выдох, но как можно дольше оставался в приподнятом состоянии. После этого предпринимается попытка соединить вместе работу губ, языка, дыхания, направляя все усилия на извлечение первого звука на мундштуке. Он может быть произвольным по высоте.

Не следует с первых же уроков начинать постановочные занятия с учеником на инструменте. Это отвлекает внимание учащегося от контроля за выполнением указаний преподавателя, что усложняет и затрудняет его первоначальные шаги обучения. Главным в начальном обучении является тщательное закрепление приемов звукоизвлечения на одном мундштуке и только потом переход к занятиям на инструменте.

Проводя первые уроки, педагог должен внимательно следить за тем, чтобы ученик не переутомлял губной аппарат. Систематически следует делать небольшие перерывы для отдыха, во время которых можно объяснять уче-

нику музыкальную грамоту. Первые уроки можно проводить в присутствии двух - трех учеников. Слушая замечания педагога, чередуясь в выполнении одного и того же исполнительского приема, они будут попеременно играть и активно отдыхать.

Первые домашние занятия должны состоять из упражнений на мундштуке, которые надо играть по 5 - 10 минут три - четыре раза в день и дыхательных упражнений. Рекомендуется заниматься перед зеркалом, чтобы визуально следить за правильным положением мундштука на губах.

Каждый следующий урок начинается с проверки выполнения домашнего задания. Если ученик более или менее усвоил постановку губ, языка и дыхания, то преподаватель может позволить ему сыграть на инструменте самый легкий по извлечению звук. Но с этим не следует спешить. Занятия на мундштуке могут продолжаться несколько уроков подряд.

Преподаватель должен подготовить ученика к тому, что первый этап в обучении на инструменте является самым трудным и не интересным, но в дальнейшем от качества усвоения первоначальных навыков зависит все музыкально-техническое развитие ученика. Необходимо найти такую форму занятий, чтобы трудное и неинтересное стало для ученика увлекательным, несложным и хорошо усваивалось. Но прежде чем извлечь звук на инструменте, преподаватель должен показать ученику как следует правильно его. Объясняются правила постановки головы, корпуса, рук, ног. Объяснение должно быть убедительным, чтобы ученик знал, почему необходимо держать инструмент именно так, а не иначе.

Приступив к извлечению первого звука на инструменте, ученик сосредотачивает свое внимание на достижении четкой и ясной атаки звука. Первый звук обычно извлекается с трудом, с шипом, "петухами", с неустойчивой интонацией, но, тем не менее, его нужно повторять до тех пор, пока он не начнет получаться достаточно чисто. Продолжительность первых звуков должна постепенно достигнуть четырех четвертей и соответствовать полному выдоху ученика. Начинающий музыкант испытывает ряд затруднений, связанных с непривычным положением инструмента в руках, с необходимостью согласованных действий дыхания, языка, губ. Педагогу необходимо объяснить ученику, что при систематических занятиях постепенно устраняется излишнее напряжение в процессе игры на инструменте, необходимо стремиться к тому, чтобы при звукообразовании участвовали только те мышцы исполнительского аппарата, деятельность которых необходима в тот или иной игровой момент.

Заниматься на инструменте нужно стоя. Положение головы и корпуса прямое и не напряженное, без ненужных наклонов вперед или назад. Локти рук несколько отодвинуты от грудной клетки и слегка приподняты. Такое положение дает свободу дыхательным мышцам в их работе. Стоять нужно на обеих, слегка расставленных ногах, распределив на них в равной мере тяжесть тела. Необходимо добиваться в организме и мышцах отсутствия какого-либо напряжения, стремиться к ощущению свободы и собранности.

Воспроизведение первого звука на инструменте ведется без нот, т.к. ноты будут только отвлекать внимание ученика и создавать дополнительные трудности. Но к изучению нотной записи тех звуков, которые ученик играет, можно уже приступить. У ученика должна быть нотная тетрадь, в которую сначала педагог, а затем и сам обучающийся будут записывать необходимые упражнения, этюды и пьесы. С первых уроков детей надо приучать писать ноты, т.к. это является важнейшим средством повышения музыкальной грамотности начинающего ученика.

Для объяснения единицы измерения длительности звука на инструменте берется целая нота. Первый извлекаемый звук должен длиться, по меньшей мере, четыре четверти, объяснение метроритма и нотной записи начинается с целой ноты, которая содержит в себе две половинные, четыре четверти, восемь восьмых и т.д. Необходимо также объяснить ученику целесообразность группировки нот в такты. Ознакомление с метроритмом лучше всего начать с объяснения счета на  $4/4$ ;  $2/4$ ;  $3/4$ . Но накопление учеником новых музыкальных понятий должно быть постепенным. Динамический оттенок первого звука должен соответствовать *mezzo forte*.

Отработка качественного звука является основной задачей ученика на первом этапе обучения. Извлечь на духовом инструменте один звук, красивый и полный по тембру, - это уже своего рода мастерство. Если ученик обнаружил хорошие способности и успешно справляется с заданием, педагог может показать ему прием извлечения следующего звука.

Как только ученик освоил извлечение простейших звуков, педагогу следует предложить ему сыграть первые несложные пьесы, они должны быть построены на этих звуках, но насыщенная фактура фортепианного сопровождения позволяют ученику не только следить за усвоением первичных приемов звукоизвлечения, но и решать простейшие музыкально-образные задачи. Педагогу необходимо следить, чтобы каждый звук в пьесе исполнялся на полном дыхании с соблюдением правильного вдоха, сила звука находилась в пределах *mezzo forte*, начало звука было ясным и четким, моменты подачи воздуха и атака звука точно соблюдались. Изучение художественных произведений начинающим духовиков предполагает присутствие в классе по специальности концертмейстера, работа которого начинается с первых же уроков. Игра в сопровождении фортепиано должна быть регулярной и обязательной на всем протяжении обучения в детской музыкальной школе. Играя с аккомпанементом, ученик глубже проникает в содержание музыки, получает начальные навыки ансамблевого исполнительства, привыкает к четкой атаке звука, к музыкальной фразировке, точнее осуществляет сравнительный контроль за звуковысотным интонированием.

Последующая работа с начинающим направлена на закрепление диапазона и освоение новых звуков. При этом важны последовательность и постепенность в укреплении амбушюра и дыхания. Помимо постоянного наблюдения за правильностью развития дыхания, атаки звука, проверки и закрепления пройденного материала играют новые упражнения и разучиваются новые пьесы. Исполняются они очень медленно, спокойно. Места, где необходимо брать дыхание, устанавливает педагог с учетом продолжительности выдоха учащегося на данном этапе его разви-

тия. Прорабатывая небольшие подготовительные упражнения, разучивая несложные пьесы, которые обязательно должны выучиваться наизусть, начинающий осваивает достаточное количество звуков, чтобы приступить к исполнению своей первой гаммы. К этому моменту он уже может пробовать соединять отдельные звуки лигой. Четкая атака звука, при полной его выдержанности, предполагает штрих деташе (detache). Более короткие звуки относятся к стаккато (staccato). Постепенно, идя от музыки, ученик приходит к правильному пониманию и произношению главных штрихов.

Инструктивно-тренировочный материал, который предназначен для усвоения рациональной постановки, укрепления амбушюра и дыхания, не должен превалировать, быть слишком обширным. Художественные произведения должны как можно раньше занять свое место в обучении духовика. Музыкальная литература подбирается педагогом таким образом, чтобы помимо интересного содержания она несла в себе материал, последовательно развивающий технические навыки. Целесообразно пользоваться также упражнениями и этюдами, которые помогают преодолевать отдельные трудности, встречающиеся в пьесах.

## 2.

Как только элементарные приемы игры на духовом инструменте освоены учеником, педагог начинает постепенно повышать к нему требования и усложнять задачи. Направление последующих занятий в классе условно определяется четырьмя аспектами: закреплением рациональной постановки, работой над развитием красивого звука, совершенствованием технических приемов игры, воспитанием навыков художественного воспроизведения музыки.

1. Первый аспект означает завершение начального и очень важного этапа - формирования рациональной постановки при игре на духовом инструменте, которая является фундаментом для построения всех последующих занятий. Правильной постановкой при игре на духовом инструменте называется наиболее рациональное положение мундштука на губах, рационально сформированный амбушюр, поставленное на опору исполнительское дыхание, свободные и эластичные движения языка и пальцев, удобное положение всего корпуса, головы, рук и ног, приспособленных к игре на том или ином инструменте. В процессе игры постановка у каждого духовика несколько видоизменяется в зависимости от индивидуальных особенностей строения губ, мышц лица, языка, зубов. Педагог никогда не должен навязывать ученику стандартную форму постановки мундштука на губах и игровых движений языка, губных мышц, дыхания, пальцев без учета индивидуальных особенностей данного учащегося, т.к. это затормозит не только техническое, но и музыкальное развитие ученика, ограничит его исполнительские возможности и даже приведет к потере уже приобретенных игровых навыков. Естественной должна быть и постановка исполнительского дыхания. Педагог неуклонно должен следить, чтобы ученик при вдохе не поднимал плечи. Наиболее рациональным является грудобрюшное дыхание, его вдох легко осуществляется учеником в лежачем состоянии. Поэтому педагогу следует объяснить ученику, что вечером, когда он ложится спать, или утром, когда просыпается, ему необходимо, положив руку на живот, проделать несколько дыхательных движений. Сразу же после вдоха должен наступить выдох. Ни в коем случае не должно быть никакой паузы (задержки) между этими двумя циклами. После короткого, но достаточно глубокого вдоха наступает продолжительный выдох. Исполнительский выдох должен быть естественным и проводиться на легко извлекаемых звуках. Следует обратить внимание на то, чтобы процесс выдоха не был напряженным. Собранность мышц губного аппарата и брюшного пресса ни в коей мере не должна переходить в скованность, зажатость. Вдох, при всей его глубине, нельзя делать слишком обильным. Нужно брать столько воздуха, чтобы легкие не чувствовали перегрузки и чтобы ученик успевал при звукообразовании израсходовать весь запас воздуха. В то же время в момент окончания выдоха, перед вдохом, в легких должно оставаться некоторое количество воздуха. Если этого не случается, возникает одышка, которая будет нарушать исполнительский процесс. Оставление большего количества воздуха в легких также нежелательно.

К постановке также относятся правильное положение всего корпуса и устойчивое расположение ног: пятки слегка повернуты внутрь, носки - немного врозь. Для большей устойчивости обе ноги следует слегка расставить. Это обеспечит такое положение, при котором тяжесть свободного от излишних напряжений корпуса равномерно распределится на обе ноги.

Педагогу не следует добиваться устранения эмоциональных реакций, если они находятся в допустимых пределах, т.к. в противном случае это может отразиться на выразительности исполнения, на его технической свободе.

Корпус и голова ученика должны находиться в прямом положении без наклона вперед или назад. Локти рук приподняты. Они ни в коей мере не касаются грудной клетки, что затруднило бы дыхательный процесс.

2. Второй аспект, определяющий направление последующих занятий, связан с развитием красивого звука. Повседневная работа над качеством звука начинается с первых же шагов обучения. Настоящая красота звучания всегда связана с содержанием произведения, выражением сущности художественного образа. Поэтому бережное отношение к звуку является важным моментом всякого художественного исполнения. Как только пьеса разобрана, педагогу необходимо направить все внимание на качество и выразительность звучания. Ученик должен ясно представлять себе, какое звучание требуется от него в том или ином случае. Для этого педагог должен ставить перед ним определенные звуковые задачи. Красивый звук сам по себе - это еще не залог успешного исполнения. Он должен быть выразительным и осмысленным, тогда он достигнет своей цели. Основные характеристики качества звука -

тембр, произношение и ведение, соединение и окончание, динамическая окраска - во многом зависят от правильной методической направленности первого этапа обучения.

Основным недостатком в развитии красивого звука является отсутствие свободы в амбушюре. Уже на первых уроках педагог должен бороться с зажатостью, скованностью губного аппарата. Не следует требовать от ученика, на первых порах, выполнения динамических оттенков, что иногда делают преподаватели, стремясь к внешнему эффекту.

В период формирования амбушюра, дыхания, атаки и других постановочных моментов основной задачей является достижение полного и чистого звука на инструменте. Шлифовка тона, его филировка, развитие навыков нюансировки и исполнительской динамики - это дело последующего этапа обучения исполнителя на духовых инструментах. Огромное влияние на образование звука и его качество имеет атака звука. Она должна быть четкой и определенной. Следует с первых же уроков требовать, чтобы ученик не "выдувал" звуки, применяя атаку, сходную со слогом "ВАУ".

С задачей образования качественного звука связана и выработка у учащегося навыка продолжительного выдоха. Направление дальнейших занятий предполагает бережное и осторожное развитие длительного, интенсивного выдоха органами дыхания (грудной клеткой, легкими), подвижности диафрагмы, брюшного пресса. Лучшими упражнениями для выработки этого навыка являются выдержанные звуки, исполняемые сначала в одном нюансе, а затем с различными динамическими оттенками. Регулярная игра выдержанных звуков укрепляет мышцы рта и лица, тренирует ровный и продолжительный выдох. Внимание к качеству звука должно проявляться учеником не только при исполнении музыкально-художественных произведений, но и при работе над гаммами и этюдами.

3. Третьим аспектом в направлении последующих занятий является совершенствование элементарных технических приемов игры, т.е. приемов, связанных с деятельностью исполнительского дыхания, амбушюра, языка и пальцев. У начинающих музыкантов овладение техническими навыками должно проходить постепенно, без резких скачков и ненужных трудностей. С первых уроков ученику следует помнить, что всякий технический прием приобретает и становится устойчивым в результате многократных, терпеливых и сознательных повторений соответствующих исполнительских движений. Педагог обязан предупредить увлечение ученика одним видом техники в ущерб другому. На протяжении всего процесса обучения педагог должен воспитывать у ученика "чувство фразы", умение сознательно определять ее начало, направленность движения и конец. Как только исполнительский аппарат ученика достиг определенной устойчивости, педагог вправе требовать от него выразительной игры. Музыкальная фразировка тесно связана с качеством звука. Если исполнитель не имеет чистого, без посторонних призвуков звука, его игра не доставит художественного удовлетворения, какими бы другими качествами она не обладала. Музыкальная фразировка предполагает наличие не только богатых тембровых, но и ярких динамических красок звучания. От ученика требуется точное и грамотное исполнение, которое предполагает неукоснительное воспроизведение нотного текста, т.е. выполнение всех авторских или редакторских обозначений, касающихся ритма, темпа, штрихов, агогики, динамики.

С первых шагов обучения необходимо воспитывать в ученике строгость ритмического чувства. Диапазон задач, которые стоят перед учеником, очень широк. Его границы определяются простыми ритмическими требованиями для школьников первых классов и свободным "художественным" ритмом для студентов консерватории. Способность играть *rubato* - это умение естественно, непринужденно производить незначительные ускорения и замедления, которые не указаны в нотном тексте, но закономерно вытекают из содержания музыки и без которых нет живого ее воспроизведения. *Rubato* связано с преодолением механического метроритма, которым не может ограничиваться исполнитель. Музыкальная фразировка заставляет исполнителя органично сочетать ритмическую строгость с мало уловимыми агогическими сдвигами.

Исполнение художественного произведения не может не предполагать чистого звуковысотного интонирования. Игра любого исполнителя не достигнет художественной цели, если интонация будет неточной, фальшивой. Поэтому от учащегося требуется неослабное внимание и самокритичное отношение к интонации.

Важным условием исполнительской деятельности духовика является чистое и естественное произнесение звука. Любая мелкая погрешность в атаке сразу заметна и слышна на духовом инструменте.

Как можно раньше ученика следует приучать правильно ухаживать за инструментом.

### *глава 13*

## **Исполнительская техника и работа над тренировочным материалом.**

Для раскрытия содержания музыки исполнитель на духовых инструментах располагает большими выразительными возможностями. Но, чтобы эти возможности стали действительно реальными, музыканту необходимо много, упорно и настойчиво трудиться, постоянно развивать свой исполнительский аппарат, технику. Техника является активным средством раскрытия идеи, содержания художественного произведения. Игра любого музыканта, не подкрепленная технически, обречена на неудачу. Техника не может существовать сама по себе, в отрыве от музыки.

Необходимость в ней возникает лишь тогда, когда появляется потребность что-то выразить, и как можно более точно, полно, совершенно и убедительно. Техническое развитие должно идти параллельно с музыкальным, начиная с первых шагов обучения музыке.

В понятие исполнительской техники музыканта - духовика входят следующие компоненты:

1. Техника губ, т.е. сила и гибкость мышц губ, их выносливость и подвижность.
2. Техника дыхания, она предполагает развитость дыхательного аппарата музыканта духовика, умение играть на опоре, быстро, своевременно и в достаточном объеме производить вдох и совершать разнообразный, соответствующий характеру музыки выдох.
3. Техника языка характеризуется его подвижностью и четкостью при выполнении любого вида атаки, гибкость при формировании выдыхаемой струи воздуха.
4. Техника пальцев, т.е. хорошо развитая их способность к быстрым, четким, как отдельным, так и согласованным действиям, а также умение музыканта применять разнообразные варианты аппликатуры, в зависимости от сложности фактуры музыкального произведения и требований интонации.

Корни исполнительской деятельности, как всякой другой психофизиологической деятельности человека, кроются в сознании музыканта, точнее - в скорости движения нервных импульсов в коре головного мозга. Благодаря этому исполнительский аппарат музыканта обладает свойством действовать автоматически. Это результат проявления рефлекторного принципа, т.е. ряд волевых функций, поначалу осознанных, в результате повторения превращается в подсознательные. Во время игры порой бывает невозможно проконтролировать исполнение быстрого пассажа, большого скачка, точность ритма, динамики, интонации. Здесь и необходим автоматизм. Подлинного автоматизма можно добиться на основе большой осознанной работы, это возможно при умении работать сначала медленно. Только в замедленном темпе исполнитель может проследить весь ход исполнительского процесса в мельчайших деталях, установить причины неудач в исполнении трудных мест, наметить пути преодоления этих трудностей. Путем неоднократных повторений трудных мест и пассажей с применением различных ритмических, штриховых, динамических вариантов, постепенно наращивая темп, музыкант доводит их до требуемого уровня исполнения. Иногда причинами технических неудач являются неправильно выработанные в свое время исполнительские навыки, лишние движения, а иногда зажатость и скованность исполнительского аппарата. Осознание этих причин, постепенность и последовательность их преодоления, по принципу от простого к сложному, помогут от них избавиться. Подлинного технического мастерства можно добиться лишь тогда, когда музыкант умеет координировать все элементы техники в единый исполнительский процесс. Добиться комплексного развития техники возможно лишь при умении вычленять каждый ее компонент и работать над его развитием.

Для совершенствования технического мастерства очень важен метод подбора необходимого материала, который наиболее рациональным способом решает поставленную задачу. Педагогическая и исполнительская практика игры на духовых инструментах выработала и сформировала целую систему ежедневных занятий музыканта - духовика, построенную на материале рассчитанном на комплексное развитие его исполнительского аппарата и техники. В практике этот материал получил название тренировочного. Сюда входит игра звуков продолжительной длительности, гамм и арпеджий, упражнений и этюдов.

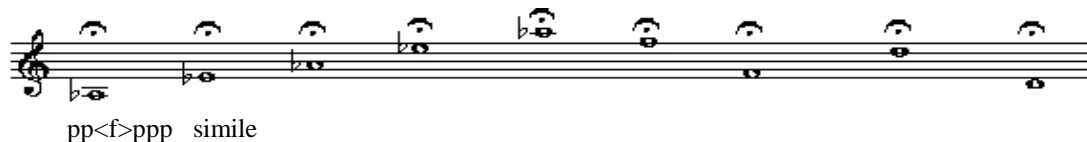
### 1. Звуки продолжительной длительности.

Это один из рациональных видов упражнений, создающих благоприятные условия для комплексного развития исполнительского аппарата и техники музыканта - духовика, а конкретней - техники дыхания, губ, языка, элементов музыкальной выразительности - звука, интонации. Важным условием, от которого зависит успех в работе над звуками продолжительной длительности, является выбор правильной системы упражнений. Существует два мнения: одни считают, что звуки продолжительной длительности следует играть в диатонической или хроматической последовательности, другие рекомендуют исполнять эти звуки в виде ряда арпеджий, составляющих определенную ладогармоническую последовательность.

Преимущество упражнений в арпеджио заключается в их ясно выраженной ладовой организации, обеспечивающей необходимые условия для слухового контроля над каждым извлекаемым звуком; кроме того, - в чередовании звуков различных регистров, создающем наиболее благоприятные предпосылки для укрепления и равномерно развития губного аппарата на протяжении всего звуковысотного диапазона.

Упражнения М.И. Табакова состоят из трех разделов охватывающих весь диапазон трубы. Эти разделы имеют различную степень трудности и должны распределяться так, чтобы чередуя их в определенной последовательности, проигрывать по одному упражнению ежедневно:

The image shows two musical staves. The first staff is in G major (one sharp) and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff is in C major (no sharps or flats) and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Both staves are marked with 'pp<f>ppp simile' at the beginning.



Профессор М.А. Иванов рекомендует играть на гобое упражнение, состоящее из звуков мажорного трезвучия, сначала  $p < f > p$ ; затем  $f > p < f$ :



Транспонируя это упражнение в другие тональности, исполнитель сможет охватить весь диапазон инструмента.

Профессор С.В.Розанов советует играть на кларнете упражнения, построенные на уменьшенных септаккордах. Чтобы охватить весь диапазон инструмента и затратить минимум времени, проиграв каждый из звуков продолжительной длительности в различных динамических оттенках. Предлагается следующая схема:



Первый день каждый звук исполнять в нюансах  $pp < ff > pp$   
 Второй день каждый звук исполнять в нюансе  $pp$ -----  
 Третий день каждый звук исполнять в нюансе  $ff$ -----



Первый день каждый звук исполнять в нюансе  $ff$ -----  
 Второй день каждый звук исполнять в нюансах  $pp < ff > pp$   
 Третий день каждый звук исполнять в нюансе  $pp$ -----



Первый день каждый звук исполнять в нюансе  $pp$ -----  
 Второй день каждый звук исполнять в нюансе  $ff$ -----  
 Третий день каждый звук исполнять в нюансах  $pp < ff > pp$

Играя эти упражнения, исполнитель должен добиваться четкого начала звука, устойчивости интонации, соблюдения нюанса, тембровой окраски звука на всем его протяжении, а также следить за тем, чтобы звук заканчивался точно в момент, избранный исполнителем. По мере овладения звуками в указанных нюансах можно перейти к более сложным нюансовым последовательностям, т.е.:  $pp < ff$ ;  $ff > pp$ ;  $sf > pp$ ;  $sf < ff$  и т.д. Здесь исполнитель, помимо определенного начала и конца звука, должен добиваться плавности в *crescendo* и *diminuendo*. Протяженность звука в данных упражнениях произвольна и определяется развитостью дыхания у играющего.

## 2. Гаммы

При работе над гаммами вырабатывается атака, ее четкость и определенность, развивается техника языка, быстрота вдоха, равномерность и гибкость выдоха, формируются штрихи, совершенствуется подвижность мышц губ, развивается беглость пальцев, координируется их движение с другими компонентами исполнительской техники, т.е. губ, языка, дыхания, слуха и т.д., совершенствуется интонация.

Гаммы - это комплекс упражнений, в который входит: гаммы, арпеджио тонических трезвучий, доминантсептаккордов, уменьшенных вводных септаккордов и их обращения. В этот комплекс включают также исполнение оборотных гамм, интервальных гамм - терций, кварт и т.д., ломаных арпеджий, секвенций и другие.

При исполнении гамм сложились традиции, и выработался принцип и порядок их исполнения:

**А.** Разнообразие исполняемых видов гамм - диатонических (мажорных и минорных - натуральных, гармонических, мелодических), хроматических и целотонных.

**Б.** Утверждение тонического начала. Все гаммы, тонические арпеджио и их обращения начинаются и заканчиваются тоникой. Обращения D7, умVII7 разрешаются в тонический звук.

**В.** Максимальное использование диапазона.

**Г.** Определенное ритмическое оформление. Гаммы в две октавы исполняются в квартольном оформлении, в две с половиной октавы (до квинты)- в квартольном или триольном оформлении, в три октавы - в триольном оформлении. Тонические арпеджио в две и три октавы исполняются триолями, в две с половиной октавы - квартолями. D7 и умVII7 в две и три октавы играют квартолями (в две с половиной октавы они не играют). Обращение тонического арпеджио играют в триольном и квартольном оформлении, D7 и умVII7 - в квартольном. Такое ритмическое оформление гамм, арпеджий аккордов и их обращений также способствует утверждению тонического начала, т.к. начальный и заключительный тонический звук приходятся на сильную долю такта.

**Д.** Разнообразие штриховых приемов. Гаммы исполняются штрихами: *detache*, *legato*, *staccato*, *marcato*.

**Е.** Разнообразие динамических приемов. Гаммы исполняются на: *f*, *p*, *sf*, *fp* и т.д.

**Ж.** Разнообразие аппликатуры.

Исполнительская практика насыщена и примерами неправильного исполнения гамм. Встречаются следующие недостатки:

**А.** Неритмичность исполнения (ускорение или замедление темпа, обычно к вершине и к концу упражнения) Часто неритмичность проявляется в момент трудных переходов.

**Б.** Отсутствие тембровой ровности звучания на протяжении всего диапазона гаммы.

**В.** Неумение правильно интонировать. Не учитываются законы ладового тяготения, т.е. нижний вводный тон, стремясь к тонике, берется несколько выше, а верхний вводный тон наоборот - несколько ниже, большая терция несколько расширяется, малая терция - сужается.

**Г.** Ограниченность в использовании аппликатурных возможностей инструмента.

**Д.** Отсутствие выразительности исполнения.

Задача исполнения гамм состоит, прежде всего, в отработке звука, ритмической и звуковой ровности. Только с решением этих задач можно думать о подвижности исполнения, т.е. к быстрой игре гамм надо прийти постепенно, путем выразительного, ритмически четкого, устойчивого их исполнения.

### 3. Упражнения.

Различные технические упражнения необходимо включать в систему ежедневных тренировочных занятий с целью овладения отдельными элементами исполнительской техники, которые не всегда бывает возможно выработать в процессе работы над звуками продолжительной длительности или гаммами. Сюда относится исполнение широких интервалов (скачков), сложных аппликатурных комбинаций, трудных ритмических оборотов, отдельных мелизмов и т.д. Иногда такие упражнения создаются и играют с целью освоения отдельных трудных в техническом отношении мест в этюдах, пьесах, оркестровых и ансамблевых партиях.

### 4. Этюды.

Работа над этюдами завершает систему тренировочных занятий. Этюды создают возможность на материале, близком к художественному, проверить степень развития исполнительских навыков, приобретенных в результате работы над звуком, исполнительской техникой, динамикой, выразительностью исполнения и т.д.

Этюды преследуют более широкие цели, чем упражнения, каждый этюд нацелен на изучение определенного раздела исполнительской техники, т.е. ритма, того или иного штриха, определенной динамики, качества звука, выразительности исполнения и т.д. Этюды отличаются от упражнений также определенным тематическим материалом, изложенным в той или иной музыкальной форме. В отличие от упражнений, этюды нельзя считать только музыкально-инструктивным материалом для развития техники. Они ближе всего подводят музыканта к исполнению художественного произведения, более того, они иногда сами являются концертными пьесами.

Работа над этюдами преследует не только техническую цель, но и цель накопления музыкального исполнительского опыта, а весь тренировочный материал вместе является средством накопления готовых технических моментов, из которых складывается фактура музыкальных произведений. Следовательно, работа над тренировочным материалом в значительной мере сокращает сроки овладения технической стороной музыкального произведения.

#### Порядок работы над этюдами и упражнениями:

Этюд или упражнение имеют определенную техническую цель, и эта цель должна быть доведена до сознания учащегося. Это ориентирует его и поможет ему при работе над ними. После общего ознакомления с этюдом необходимо установить трудные места и работать над ними в медленном темпе, применяя различные штрихи и ритмические усложнения. Например, играть пунктирным ритмом, темп наращивать постепенно, по мере усвоения технически трудных мест; разнообразную динамику применять в зависимости от возможности учащегося, причем динамику в процессе работы можно и несколько утрировать. Важно чтобы учащийся при работе над трудными пассажами осмысливал, осознавал их ладогармоническую и ритмическую структуру и лишь потом приступал к поиску средств для их успешного воспроизведения. Очень полезно задавать на дом этюды по аналогии с пройденными в классе, а также выучивать наизусть отдельные, наиболее из них трудные. Подбирать этюды необходимо не по шаблону, а с учетом индивидуальных особенностей учащегося, подвижности и возможностей каждого из них, а также с учетом перспектив развития их слабых сторон.

## Общие принципы работы над музыкальными произведениями.

Не смотря на огромную важность технической оснащённости музыканта, конечная цель развития любого вида техники - подготовка к исполнению музыкальных произведений. Процесс художественного воспитания, а точнее развитие всех его компонентов - музыкальности, техники, художественного мышления - должно проходить параллельно, в тесной взаимосвязи. Поэтому художественное воспитание начинается с первых шагов музыкального обучения и продолжается всю творческую жизнь.

Едва только учащийся научился издавать один звук, педагог предоставляет ему возможность сыграть этот звук выразительно, например, исполнив русскую народную песню "Ладушки - ладушки". Здесь есть образ, а это уже музыка. Начинающему музыканту, только взявшему в руки инструмент, освоившему звук, приятно ощущать, что и он уже чему-то научился.

С первых же шагов обучения педагог должен стараться развивать художественное сознание своего ученика. Естественно, сначала работа должна проходить над несложным музыкальным материалом, а затем по мере общего и музыкального развития учащегося, репертуар усложняется и, в конце концов, в него включаются целые музыкальные произведения.

Процесс работы над музыкальным произведением можно разделить на три основные этапа:

### 1. Формирование исполнительского замысла.

Нельзя разучивать по частям, не ознакомив учащегося предварительно с произведением в целом, не установив тональности, в которой оно написано, не выяснив стилистические особенности, форму, метроритмическую структуру, динамику, характер и т.д. Не следует полагаться только на интуицию учащегося, она обязательно должна быть подкреплена сознанием. Для учащегося произведение - "белый лист бумаги". Педагог должен это учитывать и суметь, как бы снова пройти весь путь познания вместе с учеником, не навязывая ему при этом своего понимания произведения, не подавляя его инициативы, а лишь направляя творческую мысль, корректируя его действия. Делая замечания, педагог должен разъяснять ученику смысл своих требований.

На основе осознанного отношения к исполняемой музыке учащийся под руководством педагога формирует свой исполнительский замысел (план) музыкального произведения. Должны быть учтены -

#### Моменты объективного порядка:

- А. Жанр музыкального произведения (пьеса, рапсодия, фантазия, поэма, романс, марш, вальс, песня, танец и т.д.)
- Б. Форма музыкального произведения (одночастная, многочастная, соната, сюита, рондо, вариации, канон, fuga, инвенция и т.д.)
- В. Характер произведения или его частей (радостный, грустный, лирический, героический, юмористический, сентиментальный и т.д.)
- Г. Стилистические особенности произведения (эпоха в которую создавалось произведение, стиль и направление творчества автора произведения, в связи с этим - особенности мелодического и гармонического языка произведения и т.д.)
- Д. Сложившиеся традиции исполнения.

#### Моменты субъективного порядка:

- А. Исполнительский темперамент учащегося (склонность к лиризму, романтике, драматизму, патетике, экзальтации, меланхолизму и т.д.)
- Б. Степень образности мышления и творческая фантазия учащегося.
- В. Отношение учащегося к автору произведения (увлеченное, любознательное, безучастное и т.д.)

На начальном этапе обучения педагог принимает самое активное участие в формировании исполнительского плана, т.к. учащийся, в силу недостаточной общей и музыкальной подготовки, лишен возможности всесторонне проанализировать новое для себя произведение. На более высоких этапах развития учащийся должен сам ознакомиться с новым музыкальным произведением и составить исполнительский план. Роль же педагога все более должна сводиться к направлению творческой мысли и фантазии учащегося. Постепенно создание исполнительского плана музыкального произведения становится делом самого учащегося, который должен самостоятельно изучить имеющиеся материалы об авторе, его стиле, эпохе, в которую он творил, кроме того, проанализировать форму, гармонический и мелодический язык, разобраться в особенностях фактуры аккомпанемента и т.д.

### 2. Реализация исполнительского замысла.

Это самый ответственный этап работы над музыкальным произведением. Прежде всего, необходимо уточнить правильность исполнения нотного текста. Под нотным текстом понимается не только высота и длительность звуков, но и указания автора и редактора связанные с темпом, динамикой, штрихами и т.д.



В зависимости от характера музыки исполнитель определяет основные выразительные средства, с помощью которых он наилучшим образом сможет раскрыть содержание произведения, воссоздать его образ. Это могут быть средства тембровые, штриховые, динамические, агогические и другие. В этот период устанавливаются и выделяются наиболее трудные в техническом и кантиленном отношении места. Для сосредоточения внимания на трудных местах и удобства работы над ними, произведение условно расчленяется на отдельные части, эпизоды и более мелкие звуковые и ритмические сочетания, вплоть до отдельных звуков, с целью выявления первопричин трудности. Происходит работа над трудными в ритмическом и техническом отношении пассажами, изменениями динамики, характера звучания и т.д. Здесь очень важно научить учащегося самостоятельно анализировать недостатки своего исполнения, устанавливать причины недостатков, искать более рациональные пути их преодоления. Умение слушать и критически оценивать свое выступление в это случае может очень помочь.

Работать над трудными местами рекомендуется в медленном темпе, благодаря чему музыкант более осознанно подходит к исполнению мельчайших деталей. При этом самые сложные технические места и пассажи будут прослежены им как бы в мелодической последовательности. Большую помощь в овладении технических трудностей оказывает исполнение пассажей различными штрихами и артикулирующей.

Работая над частностями, ни в коем случае нельзя ослаблять внимания к произведению в целом.

Музыка разворачивается во времени. Каждая часть музыкального произведения, каждый эпизод, период, предложение рассматривается и как относительно законченную музыкальную мысль, и как этап развития музыкального произведения в целом. Очень важно установление опорных пунктов, к которым стремится и от которых отталкивается музыкальная мысль, живое музыкальное повествование.

Вершину музыкального развития принято называть **кульминацией**. Кульминаций в произведении может быть несколько, но центральная бывает только одна. Важно установить, прежде всего, центральную кульминацию, затем определить другие кульминации, т.к. они подводят к центральной. Таким образом, кульминации помогают сохранять чувство целого.

### **3. Заключительный этап работы над музыкальным произведением.**

Этот этап характеризуется окончательным уточнением художественных задач, соединением частей произведения в единое целое, овладением этим целым, совершенствованием выразительности исполнения. Глубже изучается фактура сопровождения, совершенствуется ансамбль, произведение выучивается на память.

Внимание педагога и учащегося должно быть направлено на достижение наибольшей выразительности исполнения. Для достижения этой цели должен быть использован весь арсенал выразительных средств музыканта-духовика - не только специфических, но и общемузыкальных.

## *глава 15*

### **Особенности работы над произведениями малой формы.**

Умение охватывать большой музыкальный материал, мыслить широко, чувствовать единство целого и его частей воспитывается постепенно и последовательно. Начинается это воспитание с овладения малой музыкальной формой. В учебных программах детских музыкальных школ и музыкальных училищ значительное внимание уделяется изучению малых форм, как с педагогом, так и самостоятельно. За время пребывания в музыкальном училище учащийся должен изучить до сорока пьес малой формы (при этом третью часть этих пьес он должен разучить самостоятельно). Работа над миниатюрой воспитывает у учащегося понимание различных композиторских стилей и направлений, а также умение законченно, ясно и выразительно излагать музыкальную мысль.

Исполнение учащимся того или иного произведения обычно оценивается как "музыкальное" или "немузыкальное", т.е. определение своеобразного сочетания технических навыков и умений с характером звучания, что обуславливает наиболее яркое и правдивое воплощение художественных образов. Музыкальное исполнение обуславливается развитыми музыкально-слуховыми представлениями, формирующимися в процессе работы над произведением. Сюда относятся, в первую очередь, звуковысотные и ритмические представления как главные носители музыкального смысла в их взаимосвязи между собой. Во-вторых, не менее важны тембровые представления, к ним относят обычно такие качества звука, как его "светлота" или "затемненность", "глубина", "полнота", "мягкость" или "жесткость", "протяженность" и т.д. В той или иной мере подобные особенности окраски звуков составляют существенную область музыкальной выразительности, а градации этой окраски обуславливаются развитым тембровым слухом.

"Музыка - искусство звука" - утверждал Г.Г. Нейгауз. Раз музыка - звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является работа над звуком. В пассажах, трудных и больших скачках, особенно в кантилене звук не должен терять мягкости, сочности, певучести. Исполнение музыкального произведения -

в большей мере сотворчество с композитором. Музыкальная ткань пьесы "живет" только тогда, когда она озвучена, причем озвучена в полном соответствии с ее замыслом. Задача исполнителя не только правильно "прочитать" текст, но и проникнуть в сущность того, что заключено в нотной записи. Осознание художественной цели и понимание подчиненной роли технических приемов - главное в работе над пьесой.

Но звучание, кроме тембровой окраски, нуждается в динамических и агогических оттенках, вносящих в исполнение свет, тени и живое движение. Динамика и агогика имеют в исполнении огромное выразительное значение. Они придают музыкальным интонациям жизненность, подчеркивают и характеризуют музыкальную речь, помогают слушателю ярче воспринять и лучше осмыслить содержание произведения. В практике исполнительства основные элементы динамики и агогики в зависимости от характера пьесы имеют многочисленные и тончайшие по своим оттенкам характеристики. Динамические знаки в нотном тексте, а также указания об ускорении и замедлении имеют лишь условный характер. Тот же знак *sf* по-разному выполняется в зависимости от ряда условий: общего характера пьесы, ее объема, места звука в пьесе и соотношения с предыдущей и последующей фразами. Например, если пьеса лирическая, небольшая по объему, с плавным движением, то и *sf* не может быть резким, не должно вырываться из общей мелодической линии. Это же можно сказать об акцентах, об усилении и ослаблении звуков и т.д. Так же условны и зависят от характера пьесы указания об ускорении и замедлении. Например, если пьеса написана в быстром темпе, имеет моторный, волевой характер, то замедление в конце пьесы может быть, но очень небольшим, легко и энергично завершающим пьесу: большое замедление лишь ослабит, "размагнитит" ее общий, моторный характер и не придаст ей необходимого завершения. Учащиеся должны знать и помнить эти обозначения, всегда рассматривать их только в единстве с общим содержанием пьесы и ее характером. Фрагментация произведения не исчерпывается применением динамических и агогических оттенков. Большое значение имеют лиги, штрихи, способы звуковедения. Особенности их определяются характером материала. Огромную роль в правильной фразировке имеют приемы расчленения фраз, мотивов (цезура), осмысленное отношение к частям произведения, его предложениям и отдельным кускам.

К приемам работы над пьесой необходимо отнести следующие:

1. Работа над фразой: достижение законченности мысли, определение ее вершины, "закругленности", подчеркивание контрастности с другой фразой, связь с пьесой в целом.
2. Уточнение отдельных элементов исполнения: диапазона динамики, характера движения и его ритмических особенностей; соотношения мелодии и аккомпанемента; выделение голосов; координация движения рук, пальцев и т.д.
3. Определение темпа, его характера и силы звучания.

Длительность работы над пьесой зависит и от ее трудности, и от тех учебных задач, которые поставлены при разучивании. Пьесы, предназначенные для публичного выступления, требуют завершенности. Однако это не должно приводить к механическому "зазубриванию". Лучше отложить пьесу на некоторый срок. Во время такого перерыва многое из того, что не получалось раньше, приобретает какие-то новые оттенки. Прделанная уже работа помогает "отстояться" правильным приемам, а сами приемы, благодаря продолжающейся работе ученика над другим материалом, становятся тоньше и совершеннее.

Большим подспорьем в овладении пьесой являются словесные характеристики учащегося того, что ими воспринято и пережито, оценка своего отношения к исполняемому и анализ достижений и ошибок. Эти характеристики должны быть конкретны и содержательны.

## глава 16

### Произведения крупной формы.

Работая над произведениями крупной формы, преподаватель и исполнитель постоянно решают большое количество разнообразных и сложных музыкально-технических задач, решение которых помогает воспитать масштабность музыкального мышления, развивать исполнительскую культуру, музыкальный вкус и техническое мастерство.

#### Соната.

Репертуар сонат до классического и классического периода для духовых инструментов небогат. Гендель написал семь сонат для флейты, две для гобоя; И.С. Бах - шесть сонат для флейты. Существуют сонаты Телемана, Корелли для трубы; Керубини, Бетховена для валторны; две сонаты Брамса для кларнета и другие. Все эти произведения занимают важное место в воспитании исполнителей на духовых инструментах. Н.И.Платонов в своей "Методике обучения на флейте" пишет: "Сонаты Баха для флейты и фортепиано представляют собой ценнейший материал и для концертной эстрады и для педагогических целей. Перед исполнителем здесь возникает необходимость решения ряда разнообразных и сложных музыкальных и технических задач. В процессе работы исполнитель приоб-

ретает навыки игры в ансамбле, совершенствует свою технику, развивает качество звука и - самое главное - формирует свой музыкальный вкус".

За последние годы репертуар духовых инструментов значительно пополнился произведениями современных русских и зарубежных композиторов. Появились сонаты Пуленка, Хиндемита, Прокофьева, Ракова, Гречанинова, Тактакишвили, Платонова и другие.

## Концерт.

Этот жанр инструментальной музыки создает наиболее благоприятные условия для яркого и всестороннего показа выразительных возможностей инструмента и мастерства исполнителя.

В репертуаре духовых инструментов свыше ста концертов, относящихся к классическому и доклассическому периоду.

Основоположником жанра инструментального концерта следует считать итальянского композитора Антонио Вивальди. Для духовых инструментов им написано: шестнадцать концертов для флейты, одиннадцать концертов для гобоя, тридцать восемь - для фагота, а также концерты для валторны и трубы. Форма его концертов обычно трехчастная: первая часть - быстрая, вторая - медленная и третья - снова быстрая. При работе над концертами Вивальди необходимо добиваться ровности ритмического движения, ясного понимания значения солирующей партии на том или ином этапе изложения музыкального материала, четкой и филигранной штриховой окраски.

Создателем классического типа инструментального концерта был Вольфганг Амадей Моцарт. Им написано около сорока концертов для различных инструментов в сопровождении оркестра, среди которых два концерта для флейты, концерт для кларнета, для фагота, четыре - для валторны и другие. Концерты Моцарта для духовых инструментов представляют собой трехчастный сонатный симфонический цикл. Первая часть, обычно в форме сонатного *allegro*, имеет двойную экспозицию, т.е. сначала в изложении оркестра, а затем - солирующего инструмента. В конце первой части концертов Моцарта имеется, как правило, каденция. До начала XIX века каденция в инструментальных концертах носила характер импровизации, т.е. предполагалось, что солист покажет в своей собственной каденции мастерство, виртуозность и понимание характера исполняемого произведения и стиля автора. Моцарт в своих концертах как раз и предоставляет исполнителю такую возможность. В дальнейшем каденции сочиняли сами композиторы; они стали появляться не только в первой части концерта, но и во второй, и в третьей. Вторые части концертов Моцарта - медленные, певучие *Andante*, написанные, как правило, в трехчастной форме. Финалы - быстрые, легкие, изящные, в рондообразной форме. Концерты Моцарта создают возможности для проявления лучших исполнительских качеств музыканта - артистичности, виртуозности, художественной выразительности.

Концерты Моцарта отличаются от классических концертов его предшественников не только эволюцией его формы, но и тем, что тематический материал мелодизировался - даже быстрые первая и третья части мелодичны, не говоря уже о кантатных вторых частях. Выдающаяся роль в развитии концерта принадлежит Л.В. Бетховену, именно он начинает симфонизировать концертный жанр. В послебетховенский период наступает некоторый спад в развитии жанра концерта. Появляется ряд произведений типично салонного стиля рассчитанных на внешний, технический эффект солирующей партии. Оркестру в таких концертах отведена роль сопровождения. Но это веяние коснулось не всех композиторов. Концертное творчество немецкого композитора К.М. Вебера отличается виртуозностью, как и у других романтиков, однако он нигде не подавляет основной музыкальной мысли. К.М. Вебер уделил серьезное внимание жанру концерта для духовых инструментов. Им сочинены концерты для кларнета (*Es dur* и *f moll*), концерт для фагота (*f moll*) и некоторые другие произведения.

Композиторы - романтики стремились развивать традиции венских классиков - Моцарта, Бетховена - в сторону дальнейшей динамизации и мелодизации сольной партии. В этой связи важное место принадлежит фортепианным концертам Ф.Листа. Как и в своих сонатах, Лист "сжимает" форму концерта до одной части, таким образом, создается развернутая форма сонатного *allegro*. Лист восстанавливает равновесие оркестра, превращая концерт в грандиозный диалог между солистом и оркестром.

Специфика исполнительства на духовых инструментах, особенно медных, требует ограниченности масштабов сольных произведений. Примером этого может служить концерт для тромбона Н.Римского-Корсакова (*B dur*) в сопровождении духового оркестра. Несмотря на сжатость частей, он отвечает всем лучшим традициям классического концерта. Римский-Корсаков - один из немногих русских композиторов - классиков, уделивших в своем творчестве внимание жанру концерта для духовых инструментов. Помимо названного концерта, им написан концерт для кларнета (*Es dur*) и вариации для гобоя (*g moll*). Инструментальные произведения Римского-Корсакова оказали существенное влияние на творчество целой плеяды русских и зарубежных композиторов, многие из которых создавали концерты для духовых инструментов.

XX столетие оказалось весьма плодотворным периодом в эволюции сольного инструментального искусства. Большую роль в развитии жанра концерта для духовых инструментов сыграло творчество Дебюсси, Равеля, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Арама Хачатуряна. Под влиянием этих композиторов возник ряд талантливых произведений для духовых инструментов зарубежных и русских авторов. Концерт чешского композитора Мартину для гобоя; концерты для фагота, для валторны чешского композитора Пауэра; концерт для гобоя с оркестром венгерского композитора Гидаша, а также концерты С.Василенко, Р.Глиэра, Н.Бакалейникова, Л.Книппера, Ю.Левитина, М.Вайнберга, В.Крюкова, Б.Савельева, Г.Киркора А.Нестерова, А.Пахмутовой, Б.Чайковского,

Р.Леденева, В.Успенского, концерты для трубы и валторны армянского композитора А.Арутюняна, концерты для флейты, кларнета, валторны латвийского композитора Я.Медыня, концерт для валторны литовского композитора Б.Дварионаса, концерты для деревянных духовых инструментов татарского композитора А.Лупова. Нельзя не вспомнить одиннадцать концертов для тромбона В.Блажевича, три развернутые концертные пьесы для флейты с оркестром В.Цыбина, семь концертов для трубы В.Щелокова.

Последние годы репертуар исполнителей на духовых инструментах пополнился множеством новых интересных концертов современных русских и зарубежных композиторов.

В последнее время в творчестве композиторов происходит активный процесс переосмысливания основ музыкального развития, принципа симфонизма. В частности это касается сонатности. Одни композиторы вообще отвергают сонатность, другие пытаются прийти к новой сонатности. На смену битематизму приходит монотемность, благодаря которой сонатность либо вовсе исчезает, либо ее можно ощутить в приобретающем определенный драматический смысл контрасте частей цикла. Цикл строится на последовательности монотемных звеньев, рисующих одно состояние, одно действие. Исчерпав себя, внутри части, это состояние или действие в новом качестве развертывается в последующем звене. Указанные тенденции проявились, в частности, в форме построения и развития музыкального материала инструментальных концертов Вайнберга. Подобно Шостаковичу, он умело сочетает жанровую, картинную драматургию с симфонически - конфликтной. В концерте для трубы с оркестром (В dur), отсутствует ярко выраженный сонатный цикл, что подтверждается и необычностью названия частей - Этюды, Эпизоды, Фанфары, Вайнберг добивается больших высот драматизма, целостности и законченности музыкального образа.

Усложнение формы, содержания и фактуры современных инструментальных концертов, в том числе и концертов для духовых инструментов, требует и новых, более современных методов работы над ними, поиска новых выразительных средств.

## *Глава 17*

### **Развитие навыков чтения нот с листа.**

Одной из важных предпосылок успешного ансамблевого и оркестрового исполнительства является умение читать с листа. Воспитывать навыки чтения с листа необходимо начинать с первых шагов обучения на инструменте. Если учащийся в музыкальной школе недостаточно приобщался к чтке нот, то в музыкальном училище, в вузе, а тем более на практике он всегда будет болезненно ощущать этот пробел. К сожалению, развитию навыков чтения с листа педагоги по специальности не всегда уделяют должное внимание. Происходит это не только из-за непонимания некоторыми педагогами важности этого вопроса, но часто из-за недостатка времени. Поэтому каждый педагог должен использовать любые возможности для развития у своих учеников качеств свободной ориентации в нотном тексте. Таких возможностей у педагога немало. И ознакомление с новым музыкальным материалом, которое происходит почти на каждом уроке, и выделение небольшого количества времени из общего лимита урока для чтения незнакомого нотного текста одним учащимся или в составе дуэта, трио и т.д. и задание по чтке с листа на дом. Перечисленные возможности далеко не всегда эффективно используются педагогом. Во время ознакомления в классе с новым нотным материалом: пьесами, этюдами, упражнениями, часто, вместо того чтобы использовать этот момент для развития навыков чтения с листа, педагог буквально с первых тактов прерывает ученика и начинает объяснять ему его ошибки. В течение всего процесса ознакомления с новым нотным текстом педагог более десятка раз останавливает учащегося, который привыкает к тому, что без остановок играть невозможно. Было бы правильной, если бы педагог дал возможность ученику сыграть незнакомый нотный текст, не смотря на допущенные ошибки, с начала до конца, а затем попросил бы ученика установить и объяснить свои ошибки. Это способствует воспитанию осознанного отношения к своему исполнению, профессиональной уверенности и свободе.

#### **При чтении нотного текста рекомендуется:**

1. Предварительно ознакомиться с нотным текстом зрительно, осмыслить его тональность, метроритмическую структуру, динамику, штрихи, а также его целевую установку, если это этюд или упражнение.
2. Выбрать временный темп, в котором на данном этапе можно сыграть самые трудные в техническом отношении места, не нарушая общего характера движения музыки.
3. Приучать учащегося к комплексному восприятию нотного материала, умению как можно шире зрительно и в смысловом отношении схватывать нотный текст, не сосредотачивать свое внимание только на той ноте, которую в данный момент исполняешь, а уметь смотреть на несколько нот или даже тактов вперед.

Развитие навыков чтения с листа должно строиться строго по принципу: "от простого к сложному". Материал для чтения с листа должен подбираться с точным учетом возможностей учащегося, но и не слишком легкий, а такой, какой мог бы его двигать и развивать в этом плане. Нельзя при ознакомлении с новым нотным текстом ставить перед учащимся большой объем исполнительских задач, объем заданий должен увеличиваться по мере накопления учеником необходимых профессиональных навыков и исполнительского мастерства. Требовать от учащегося, чтобы он при чтении с листа помимо точного воспроизведения текста добивался и исключительной выразительности

исполнения, не целесообразно. Никакое умение в чтении с листа не может подменить углубленной работы над музыкальным текстом, который при каждом прочтении открывает перед исполнителем все новые и новые художественные грани музыкального произведения. Хорошим методическим материалом для развития навыков чтения с листа могут стать сборники оркестровых трудностей для различных духовых инструментов.

## *глава 18*

### **Работа над ансамблевой и оркестровой литературой в классе по специальности.**

С первых же шагов обучения на инструменте педагог должен прививать ученику необходимые качества ансамблиста, оркестранта и воспитывать в нем интерес к этому роду творческой деятельности. Объективные предпосылки для такой работы в индивидуальных классах существуют. Более половины учебного времени, а в старших классах и того более, проходят в условиях ансамблевой игры, т.е. исполнение в сопровождении фортепиано, фактура которого, в особенности в современной музыке, все больше приобретает самостоятельный ансамблевый характер. Специальное изучение ансамблевой литературы, рассчитанной на минимальное количество исполнителей (сонатины, сонаты). Исполнение однородных ансамблей, т.е. дуэты, трио, квартеты и т.д. Изучение оркестровых отрывков, переложенных для данного духового инструмента и фортепиано. Педагог по специальности располагает значительными возможностями для воспитания у своего ученика осмысленного отношения к исполнению своей партии как части целого, и понимания его роли на каждом этапе раскрытия музыкального содержания, т.е. тех качеств и навыков, которые и определяют сущность ансамблевого исполнительства. Прохождение ансамблевой и оркестровой литературы в индивидуальных классах значительно расширяет возможности педагога по изучению различных композиторских стилей и направлений в музыкальном искусстве. Способствует осознанию учащимся конечных целей своего обучения - подготовки к коллективной исполнительской деятельности, и желанию приобрести необходимые качества ансамблиста - будущего участника исполнительского коллектива. Методы работы педагога по специальности над ансамблевой и оркестровой литературой во многом сходны с методами работы над музыкально-художественным и тренировочным материалом, но здесь имеется и некоторая специфика. Педагогу по специальности на определенном этапе работы над сольным музыкальным произведением помогает участие концертмейстера, с его помощью наглядно поясняется роль и значение сольной партии на общем фоне звучания. Работа над ансамблевой или оркестровой партией, педагог не имеет таких возможностей и вынужден часто вызывать различные звуковые ассоциации с помощью образного слова, путем сравнений, а иногда и иллюстраций голосом или на инструменте.

Понятие исполнительский ансамбль подразумевает коллективное исполнительское действие группы музыкантов, направленное на достижение единства в раскрытии художественного замысла музыкального произведения посредством интонационной и динамической согласованности звучания, тембровой слитности, ритмического и штрихового единства исполнения, правильного, художественно оправданного временного соотношения голосов, развивающихся по законам гомофонии и полифонии.

Под ансамблевыми навыками мы понимаем умение исполнителя:

1. Слышать в целом и свою партию как часть ансамбля.
2. Достигать характерной, тембровой, динамической, интонационной согласованности своей партии с другими голосами ансамбля.
3. Добиваться гибкости исполнения, которая связана с фразировкой и мгновенным переключением от мелодии к сопровождению и наоборот.

Ансамбль духовых инструментов являет собой содружество равноправных голосов, где мелодия исполняется всеми поочередно. Важно, чтобы музыкант, ведущий мелодию, т.е. солист, умело опирался на другие голоса, т.к. это не просто мелодия с сопровождением, а мелодия в ансамбле. Важно добиваться единства исполнения, т.е. прежде всего общность интерпретации, а не буквальное копирование голосов, т.к. мелодия находится в состоянии развития. Важно также умение передавать мелодию от одного голоса другому. Необходимо, чтобы последний звук проводимого инструментом отрезка мелодии (темы) выдерживался полностью и не затухал прежде, чем продолжение мелодии не будет подхвачено другим голосом.

При исполнении в ансамбле важное значение придается вопросу интонирования. Все основные правила интонирования мелодии сохраняются, но в ансамбле важнейшее значение приобретает умение интонировать не только "по горизонтали", но и "по вертикали".

Правила интонирования в ансамбле:

1. В произведениях гомофонного склада определяющим качеством интонации является умение участников ансамбля выстраивать звучание своих инструментов, прежде всего по вертикали. Ориентиром в этом случае должен быть солирующий голос или бас, под которые и подстраиваются остальные участники ансамбля.

2. В полифонической музыке определяющим качеством интонации является умение исполнителей интонировать, прежде всего, по горизонтали; точная имитация в интонационном плане будет очень уместной.

3. При исполнении аккордовых звуков неустойчивые ступени лада стремятся к устойчивым ступеням, т.е. проявляют тенденцию к повышению или к понижению в зависимости от направления, восходящего или нисходящего, движения мелодии.

Причиной интонационных неудач в ансамбле является стремление участников ансамбля перекричать друг друга. Происходит это от недопонимания роли своей партии, ведущей или второстепенной, на этом или ином отрезке музыкального произведения, а также из-за недопонимания относительного характера динамических обозначений. В гомофонном изложении, несмотря на общность нюанса, ведущий голос должен звучать более рельефно и выпукло, чем остальные сопровождающие голоса.

Задача педагога по специальности в момент работы над ансамблевой и оркестровой партией состоит в том, чтобы помочь учащемуся предусмотреть возможные трудности, связанные с достижением единства исполнения штрихов, вибрато, тембрового звучания и помочь преодолеть их.

## *Глава 19.*

### **Особенности концертного исполнительства на духовых инструментах.**

Итогом всей работы исполнителя, серьезной проверкой усвоения материала и художественной подготовки является концертное выступление.

Исполнитель на духовых инструментах, думая о художественной стороне исполняемого произведения, одновременно должен постоянно заботиться о процессе воссоздания звука. Процесс звукообразования на духовых инструментах во многом сложнее, чем на других музыкальных инструментах, а в концертных условиях, где степень ответственности и волнение значительно возрастает, исполнителя на духовых инструментах подстерегают многие препятствия и неожиданности. Еще одна трудность - это отсутствие у исполнителей на духовых инструментах необходимого опыта сольных выступлений, что нарушает привычные нервно-мышечные связи, сковывает исполнительский аппарат. Несколько неудачных выступлений в концертах - и в результате вырабатывается «эстрадобоязнь». В ее основе лежат не только и не столько названные причины, сколько неуверенность в своей подготовленности, в знании исполняемого произведения во всех его деталях. Отсюда дополнительное волнение.

При подготовке к концертному выступлению необходимо соблюдать следующие правила:

1. Музыкальное произведение, выбранное для исполнения в концерте, не должно превышать технические и художественные возможности исполнителя. Часто педагоги, в особенности молодые, поддаются просьбе учеников, которые порой переоценивают свои возможности, сыграть ту или иную пьесу, и в результате учащийся выходит на эстраду с исполнением произведения, которое по подготовке и общему музыкальному развитию ему играть еще рано. Поэтому педагог обязан регулировать и точно определять уровень возможностей своих учащихся.

2. Необходимо твердое знание исполняемого произведения и не только нотного текста, но и всех агогических, динамических оттенков, а также партии сопровождения. Для этого нужно уметь быстро учить и процесс этот должен быть постоянным. Известный пианист И. Гофман и вместе с ним Г. Нейгауз рекомендуют: нужно учить пьесу на инструменте с нотами, учить на инструменте без нот, по нотам без инструмента, без нот и инструмента. Многие исполнители полагаются на свою механическую память: губы помнят, пальцы помнят - значит, все в порядке. Но механическая память ненадежна, так как не всегда срабатывает. Важнее память логическая, т.е. осмысленный подход к запоминанию текста. В этом случае срывы почти исключены. Произведение должно быть выучено заблаговременно, а не перед самым концертом, оно должно всегда немного «отлежаться». Перед концертом не рекомендуется делать своим учащимся много частных замечаний, это очень распыляет их внимание. Чем ближе к концерту, тем более обобщенный характер должны носить замечания, они должны быть связаны с какими-то стилистическими, выразительными моментами общего порядка. Педагогу очень важно морально поддержать ученика перед концертом, создать у него хорошее творческое настроение.

Для успешного выступления в концерте нужно хорошее физическое состояние исполнителя, его исполнительского аппарата. Для создания хорошего состояния исполнительского аппарата многие педагоги рекомендуют перед концертом отдых. Но этот совет имеет индивидуальный характер и определяется психическим складом и опытом музыканта. Нужно учесть, что перед концертным исполнением резкая смена режима для исполнителя нежелательна. В то же время известно, что если перед концертом много и часто репетировать, то это может привести к тому, что музыкант растратит свой эмоциональный заряд и физические силы на репетиции, а во время концерта ему этого как раз не будет хватать. Лучше перед концертом не доиграть, чем переиграть. Для духовиков это особенно важно.

Очень важен момент перед выходом на сцену. Не надо приходить на выступление слишком рано, долго ждать своего выхода на эстраду, слушать исполнение других. Выходя на сцену необходимо преодолеть неуверенность, робость, выйти на сцену как на праздник, собраться, сосредоточиться, ничем не отвлекаться.

«Надо уметь вызвать у себя желание играть, которое в свою очередь вызывает и желание себя послушать» Т. А. Докшицер.

Во время концертного исполнения особенно важно самообладание. Артист должен быть всегда на высоте и уметь хорошо выступать в любой обстановке. Срывы могут быть всегда и у всякого. После той или иной неудачи во время выступления психологически важно думать не о том, что случилось, а о том, что впереди. Опасна не столько трудность в достижении цели, сколько капитуляция перед ней.

Для успешного выступления очень важна настройка инструмента. Рекомендуется настраиваться заранее, не отвлекать внимание своё и публики этим чисто техническим моментом. Инструмент должен быть в полном порядке. Неэстетично, когда исполнитель - духовик продувает клапаны, постоянно сливает воду и т.д.

Лучшим средством воспитания концертного исполнителя, борьбы с эстрадобоязнью являются публичные выступления. Рекомендуется использовать для этого всякую возможность - чаще играть на академических вечерах, участвовать в различных концертах и т.д.