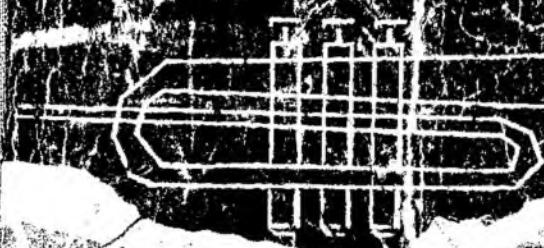


Методика
 обучения игре
 на духовых
 инструментах



программах того време-
ни музыки, большее
салонно-в
чись раз.
Бор

О Т А В Т О Р А

В настоящее время в цикле специальных дисциплин оркестровых факультетов консерваторий все большее значение приобретает курс методики обучения игре на духовых инструментах, а в связи с этим курсом и педагогическая практика студентов.

Молодой советский музыкант обязан быть не только отличным исполнителем на своем инструменте, но и иметь прочные знания и навыки в области методики обучения, а это значит, что он должен хорошо знать принципы и приемы преподавания, уметь анализировать и обобщать педагогическую практику.

Междуд тем специальной литературы по вопросам методики обучения на духовых инструментах у нас еще явно недостает. Публикуемая работа, являющаяся учебным пособием по курсу методики обучения игре на духовых инструментах, имеет целью восполнить недостаток литературы в данной области. Пособие предназначено для студентов высших музыкальных учебных заведений, его содержание соответствует структуре и требованиям принятой в настоящее время учебной программы по курсу методики. Кроме того, работа может быть использована и при изучении отдельных тем по курсу методики в музыкальных училищах.

В процессе работы над «Методчкой» автор старался опереться не только на известные труды в области исполнительства на духовых инструментах (работы С. В. Розанова, В. М. Блажевича, Н. И. Платонова, А. И. Усова, Г. А. Орвида), но и на современные достижения в области фортепианной и смычковой педагогики.

Автор выражает признательность профессорско-преподавательскому составу кафедр духовых инструментов Московской и Ленинградской консерваторий, принявшему деятельное участие в обсуждении данного труда и от души благодарит М. С. Блока за ценные советы по подготовке этой книги к изданию.

Б. Дикое

В В Е Д Е Н И Е

Методика обучения игре на духовых инструментах является составной частью музыкально-педагогической науки, рассматривающей общие закономерности процесса обучения на различных духовых инструментах. Как и в других областях педагогики (фортепианной, скрипичной и т. д.), настоящая методика складывалась и развивалась постепенно. Каждое поколение исполнителей и педагогов вносило свой посильный вклад в эту науку, обогащая ее новыми практическими данными.

В нашей стране развитие отечественной методики игры и обучения на духовых инструментах представляет собой длительный и сложный исторический процесс.

* * *

Профессиональное обучение игре на духовых инструментах в России существовало давно, однако наиболее интенсивное развитие оно получило во второй половине XIX века в связи с появлением специальных музыкальных учебных заведений. Именно открытие училищ в крупных городах страны, и особенно Петербургской (1862) и Московской (1866) консерваторий, положило начало систематической подготовке квалифицированных кадров исполнителей и педагогов по всем специальностям, в том числе и в области духовых инструментов.

Малочисленность музыкальных учебных заведений, отсутствие материальной помощи со стороны государства, высокая плата за обучение — все это не могло не тормозить развития музыкального образования в дореволюционной России. Вот почему, наряду с несомненными достижениями в области практического исполнительства на духовых инструментах и несмотря на наличие в крупных музыкальных центрах ряда замечательных музыкантов и педагогов, в организации и постановке обучения игре на духовых инструментах оставалось еще много существенных недостатков, а само обучение проводилось нередко без четкого плана и программы. Педагоги в своей работе были разобщены, поэтому вопросы научно-методического характера серьезно не разрабатывались.

Существенные недочеты в постановке обучения игре на духовых инструментах были связаны также с невысоким качеством художественного материала, на котором воспитывались

молодые музыканты. В учебных программах того времени, наряду с произведениями классической музыки, большое место занимали малохудожественные пьесы салонно-виртуозного стиля. Особой популярностью пользовались различные фантазии и концертштихи, бессодержательная и бравурная музыка которых была рассчитана лишь на дешевый внешний эффект. К произведениям такого типа относились пьесы В. Гоха, В. Бюхнера, М. Бергсона, Ф. Грюцманахера, Г. Мецдорфа, М. Варнеке и многих других авторов. Ощущался недостаток и в педагогической литературе, качество которой также было невысоким. Большинство школ и этюдов для духовых инструментов было рассчитано лишь на развитие технических навыков, учебный материал в них был сухим и однообразным.

Наконец, отсутствие в учебных заведениях широко развитой концертно-исполнительской и педагогической практики также снижало уровень профессиональной подготовки молодых музыкантов.

В сложившихся условиях только единицы талантливых русских музыкантов-духовиков смогли стать высококвалифицированными специалистами своего дела.

К числу таких одаренных музыкантов следует отнести: В. Цыбина, Ф. Левина, Н. Назарова, М. Иванова, Н. Солодуева, С. Розанова, И. Бессмертного, И. Цуккермана, А. Васильева, Н. Костлана, В. Солодуева, М. Буяновского, Ф. Эккерта, М. Адамова, М. Табакова, П. Волкова, В. Блаажевича и других. Получив музыкальное образование в дореволюционный период, когда обучение на духовых инструментах велось в основном педагогами иностранцами, они значительно продвинули вперед отечественное исполнительство и педагогику на духовых инструментах, органически связав их с лучшими традициями русского музыкально-исполнительского искусства.

Эти замечательные музыканты явились основоположниками русской школы игры на духовых инструментах, в основу которой были положены следующие принципы:

- а) подчинение технического мастерства задачам художественного воплощения содержания музыки;
- б) глубокая выразительность и эмоциональность исполнения, основанная на умении «неть» на инструменте;
- в) безупречный художественный вкус;
- г) внешняя простота и отсутствие манерности исполнения.

Творческая деятельность этого поколения русских музыкантов-духовиков, начавшаяся еще в дореволюционный период, широко развернулась в годы Советской власти. Поэтому плеяда этих выдающихся музыкантов старшего поколения явила своеобразным связующим звеном между дореволюционным и советским периодами в развитии отечественной школы обучения игре на духовых инструментах.

Великая Октябрьская социалистическая революция, положившая начало новому этапу в развитии музыкальной культуры нашей страны, стала поворотным пунктом и в истории отечественной педагогики. Старые методы, рассчитанные на узкопрофессиональную, ремесленническую подготовку учащихся, уже не могли удовлетворить ни учащихся, ни педагогов. Потребовалась серьезная перестройка всего процесса обучения. Особое внимание при этом уделялось совершенствованию методов обучения, улучшению учебных программ и созданию новой, полноценной учебно-методической литературы для духовых инструментов.

В результате перестройки музыкального образования уже к 30-м годам выросла целая плеяда выдающихся исполнителей и педагогов, получивших высшее музыкальное образование в советское время. К их числу относятся: Н. Платонов, Ю. Ягудин, Б. Тризно, А. Володин, В. Генслер, А. Штарк, Д. Еремин, П. Карапулов, А. Усов, А. Янкелевич, С. Леонов, Н. Полонский, С. Еремин, Г. Орвид, М. Ветров, В. Щербинин и другие. Все эти музыканты явились достойными преемниками лучших традиций отечественной педагогики и исполнительства на духовых инструментах.

Основываясь на критическом обобщении богатейшего опыта русской дореволюционной методики обучения, они бережно сохранили все наиболее ценное и прогрессивное и внесли заметный вклад в дальнейшее развитие методики обучения на духовых инструментах.

В эти же годы появилась новая педагогическая литература для духовых инструментов и, в первую очередь, школы и этюды. За сравнительно короткий срок советские музыканты создали новые учебные пособия для всех основных духовых инструментов. Это были «Школа игры на флейте» Н. Платонова, «Основы техники игры на флейте» В. Цыбина, «Школа игры на гобое» Н. Назарова, «Школа игры на кларнете» С. Розанова, «Школа игры на фаготе» Р. Терехина, «Школа игры на трубе» Г. Орvida, «Первоначальная, прогрессивная школа игры на трубе» М. Табакова, «Школа игры на валторне» В. Солодуева, «Школа игры на раздвижном тромbone» В. Блажевича и некоторые другие.

Во всех этих пособиях нашел правильное отражение важнейший принцип советской музыкальной педагогики — неразрывное единство художественной и технической подготовки учащихся, что выгодно отличает вышеуказанные пособия от многих аналогичных трудов зарубежных авторов.

Наряду с созданием учебных пособий для духовых инстру-

ментов были подвергнуты критической оценке и наиболее популярные школы иностранных авторов. В частности, проф. Г. Орвид осуществил новую редакцию известной «Школы для корнета» Ж. Арбана, а проф. А. Усов — «Школы для валторны» Ф. Шоллара. Новые редакции упомянутых «Школ» были вызваны необходимостью внести некоторые уточнения в методические установки авторов и привести их в соответствие с уровнем современного развития методики обучения игре на духовых инструментах.

Уже в эти годы в педагогической литературе для духовых инструментов были попытки систематизации наиболее общих вопросов методики обучения игре на различных духовых инструментах. Этому способствовало введение в учебные планы ведущих консерваторий курса методики и появление первого специального пособия.

Большую роль в истории создания советской методики обучения игре на духовых инструментах сыграла деятельность замечательного русского музыканта и педагога С. Розанова. В начале 30-х годов он впервые начал читать лекции по курсу методики для студентов Московской консерватории, а затем на основе конспектов этих лекций создал специальное пособие по курсу «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах».

Скромный по размерам, но чрезвычайно ценный по своей идее труд С. Розанова явился первой попыткой систематизировать современные данные в области теории и практики обучения на различных духовых инструментах. В нем нашел отражение богатейший практический опыт выдающегося исполнителя и педагога, а также опыт других советских музыкантов. С. Розанов сформулировал в своей книге ряд методических принципов, которые приобрели в дальнейшем основополагающее значение. Важнейшие из них таковы: а) развитие технических навыков у учащихся должно проходить в тесной связи с художественным развитием; б) в процессе работы учащихся над музыкальным материалом необходимо добиваться сознательного его усвоения; в) в основу правильной постановки игры на том или ином духовом инструменте должно быть положено знание анатомии и физиологии органов, участвующих в процессе игры.

Указанные принципы сыграли немаловажную роль в формировании многих молодых советских исполнителей на духовых инструментах, и это — лучшее доказательство практической ценности методической брошюры С. Розанова. Кроме того, данный труд явился первым толчком для развития научного мышления в области педагогики на духовых инструментах. Именно после его выхода в свет развернулась активная работа по созданию новых методических пособий (главным образом школ), в которых наиболее существенные вопросы

обучения и игры на духовых инструментах (например, особенности постановки, работа губ, исполнительское дыхание и другие) стали объясняться с учетом современных научных данных.

В настоящее время, когда со времени появления труда С. Розанова прошло более четверти века, научно-методическая литература по вопросам исполнительства на духовых инструментах пополнилась новыми интересными работами.

К их числу следует отнести прежде всего труды профессоров Московской консерватории А. Усова и Н. Платонова. В 1957 году А. Усов опубликовал книгу «Вопросы теории и практики игры на валторне», в которой обстоятельно, с передовых позиций советской музыкальной педагогики рассмотрены основные проблемы исполнительства на валторне, а именно: особенности сознательного использования при игре органов дыхания, губ, языка и музыкального слуха, организация самостоятельной работы валторнистов, наиболее типичные ошибки, встречающиеся в процессе обучения, и ряд других.*

Большая заслуга автора заключается в том, что при рассмотрении существа вышеуказанных вопросов он не ограничился рамками валторны: значительная часть материала пособия носит обобщающий характер. С этой точки зрения внимания заслуживают такие разделы, как: «Отбор учащихся и проведение первых уроков», «О работе языка при звукоизвлечении», и особенно раздел «О самостоятельных занятиях учащихся». Во всех этих разделах сосредоточено много ценных методических замечаний и советов, которые приемлемы для педагогов и исполнителей других духовых специальностей.

Вслед за упомянутым трудом А. Усова, в 1958 году появилась работа Н. Платонова «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах». Она вышла в свет через 25 лет после появления известной брошюры С. Розанова и явилась вторым специальным пособием в этой области.

Профессор Московской консерватории Н. Платонов, в течение многих лет читавший курс методики, сумел в своей работе обобщить многие достижения советского исполнительства и педагогики. Особый интерес представляет ряд новых мыслей автора об амбушюре, интонации, вибрации, о значении музыкального слуха, об организации работы с начинающими музыкантами. Одним из первых Н. Платонов обращает внимание на несостоительность термина «амбушюр», дает много полезных советов учащимся по поводу развития музыкального слуха и навыков чистого интонирования, объясняет происхождение вибраций, указывает, как надо организовать работу с учащимися на разных ступенях обучения, и т. д.

Все это делает книгу Н. Платонова ценной и полезной как для молодых педагогов, так и для учащихся. К сожалению, в этой интересной работе имеются и некоторые недостатки.

Наиболее существенным из них, с нашей точки зрения, является то, что при объяснении многих вопросов автор в большинстве случаев решает их применительно к особенностям флейты. Вследствие этого специфика игры и обучения на других инструментах (в особенности медных) осталась вне его поля зрения.

Появление трудов А. Усова и Н. Платонова является характерным, но не единственным показателем активизации научно-методической мысли в последние годы. Об этом же свидетельствует и значительное расширение исследовательской работы в ведущих консерваториях, появление диссертаций по различным вопросам игры на духовых инструментах.

Таким образом, стремление педагогов и исполнителей на духовых инструментах проникнуть в «тайны» своей профессии в последние годы заметно усилилось и стало давать все более ощутимые результаты. Однако было бы неверным считать, что в работах последнего времени все вопросы методики уже решены: есть еще много трудных и сложных проблем, для решения которых нужны специальные исследования.

Желание внести скромный и посильный вклад в методическую литературу явилось причиной написания данного учебного пособия. Создавая его, автор поставил перед собой две основные задачи: во-первых, изложить в систематизированном виде основные вопросы теории игры на духовых инструментах и, во-вторых, дать практические обобщения наиболее общих вопросов методики обучения.

В соответствии с указанными задачами пособие состоит из двух основных частей: первая — «Основы теории игры на духовых инструментах», вторая — «Основные вопросы методики обучения». Первая часть содержит сведения об особенностях исполнительского процесса на духовых инструментах, в ней анализируются основные компоненты исполнительского аппарата играющего (губы, дыхание, язык, пальцы, органы слуха), рассматриваются звук, техника, фразировка и т. п. Вторая — посвящена практическим вопросам методики обучения, таким, как: отбор кандидатов для обучения на духовых инструментах, особенности постановки, работа над музыкальным материалом, работа с учащимися на разных стадиях обучения, обзор педагогической литературы и некоторые другие.

Данное пособие отнюдь не претендует на исчерпывающее изложение. Его основное значение состоит лишь в том, чтобы пробудить интерес у педагогов и исполнителей к вопросам методики и тем самым способствовать появлению новых работ в этой области.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Глава I

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОЦЕССА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

§ 1. Психофизиологические основы звукоизвлечения

Музыкальное исполнение — это активный, творческий процесс, в основе которого лежит сложная психофизиологическая деятельность музыканта.

Играющий на любом инструменте должен координировать действия целого ряда компонентов: зрения, слуха, памяти, двигательного чувства, музыкально-эстетических представлений, волевых усилий и т. п. Именно это разнообразие психофизиологических действий, выполняемых музыкантом в процессе игры, и определяет сложность музыкально-исполнительской техники.

Музыкальная педагогика уже давно пытается изучить этот процесс и дать научное обоснование различным приемам инstrumentальной техники.

Еще во второй половине XIX века была предпринята попытка обосновать специфику исполнительских движений музыкантов (например, у пианистов и скрипачей) при помощи анатомо-физиологических данных.

Первоначальный этап анатомо-физиологического обоснования процесса музыкального исполнения был связан с тщательным изучением механизма движений рук и пальцев играющего, иначе говоря, низших отделов его двигательного аппарата. Исполнители и педагоги того времени усиленно занимались анатомией и физиологией рук и пальцев, анализировали механику их движений и на этой основе определяли теоретическую и практическую целесообразность тех или иных исполнительских приемов. Наиболее известными представителями этого анатомо-физиологического направления

в музыкальной педагогике были: Р. Брейтгаупт, Ф. Штенгаузен и некоторые другие теоретики.

Дальнейший путь научного обоснования музыкально-исполнительского процесса был связан с изучением физиологии высших отделов центральной нервной системы, поскольку музыканты все больше стали сознавать, что основы исполнительской техники коренятся не только в физиологической, но и в психической деятельности ~~играющего~~.

Учение великого русского физиолога академика И. П. Павлова о высшей нервной деятельности, о неразрывной связи всех жизненных процессов, учение о коре головного мозга как материальной основе психической деятельности помогло передовым музыкантам изменить подход к обоснованию исполнительской техники. Вместо поисков «изолированных», «универсальных» и им подобных двигательных цепей исполнители и педагоги стали глубже интересоваться работой мозга в процессе игры, стали обращать больше внимания на сознательное усвоение целей и задач, возникающих перед ними.

В настоящее время, когда физиологи подробно изучают работу центральной нервной системы и особенно условнорефлекторную деятельность коры головного мозга, перед музыкантами открываются широкие возможности для физиологического обоснования самых различных сторон музыкально-исполнительского процесса.

Что же представляет собой процесс музыкального исполнения с точки зрения психофизиологии?

Прежде чем ответить на этот вопрос, необходимо, хотя бы в общих чертах, ознакомиться с основными принципами работы коры головного мозга.

Координированная деятельность человека осуществляется посредством сложных и тонких нервных процессов, непрерывно протекающих в корковых центрах мозга. В основе этих процессов лежит образование условного рефлекса, структура и механизм которого детально разработаны И. П. Павловым и его учениками.

Высшая нервная деятельность складывается из двух важнейших и физиологически равнозначных процессов: а) возбуждения, которое лежит в основе образования условных рефлексов, и б) внутреннего торможения, обеспечивающего анализ явлений. Оба этих процесса находятся в постоянном и сложном взаимодействии, взаимно влияют друг на друга и в конечном итоге регулируют всю жизнедеятельность человека. Возбуждение и торможение являются быстротечными, динамическими процессами, постоянное движение которых в коре головного мозга происходит посредством иррадиации, концентрации и индукции. При этом иррадиация обуславливает распространение возникшего возбуждения на целый ряд нервных клеток, концентрация обеспечивает сужение, сосре-

доточение возбуждения на определенном участке коры, а индукция — вызывает появление противоположного нервного процесса (торможение в одних участках мозга вызывает возбуждение в других и наоборот).

Сложная рефлекторная деятельность мозга была бы невозможна без его способности различать и дифференцировать постоянно возникающие и учащающиеся в ней нервные связи, т. е. без аналитико-синтетической деятельности. Наиболее сложные формы анализа и синтеза мы находим в процессе умственной деятельности человека, т. е. в его мышлении, речи и т. п. Все это относится к функциям так называемой второй сигнальной системы, являющейся физиологической основой всей сознательной деятельности человека. В отличие от первой сигнальной системы, основанной на непосредственном чувственном восприятии условных рефлексов, отражающих окружающий нас мир, вторая сигнальная система дает возможность человеку воспринимать явления опосредственно, с помощью мышления. Обе сигнальные системы тесно взаимосвязаны между собой, причем их действие лежит в основе всех трудовых процессов.

Процесс игры на музыкальном инструменте как один из видов трудовой деятельности человека — это целый ряд сложнокоординированных функций (зрительных, слуховых, двигательных, волевых и т. п.), осуществляемых на основе условных рефлексов второй сигнальной системы мозга.

В отличие от птиц и животных, у которых процесс формирования звука основан на непосредственном отражении звуков природы и потому не выходит за пределы первой сигнальной системы, человек, занимающийся профессиональной музыкальной деятельностью, обычно имеет дело с нотными знаками («опосредственные» звуки), познать которые можно лишь при помощи сознательной деятельности, т. е. при образовании первых связей второй сигнальной системы мозга.

Попробуем представить себе, как это происходит практически, в процессе игры на инструменте. При взгляде на нотные знаки у исполнителя прежде всего возникают раздражения в зрительной области коры, вследствие чего происходит мгновенное преобразование первичных сигналов в зрительные представления о нотном тексте. Посредством мышления музыкант определяет положение нот на нотоносце, продолжительность звуков, их громкость и т. д.

Зрительное восприятие звука у играющего обычно связывается со слуховыми представлениями, что может быть объяснено способностью первых процессов к иррадиации. Возбуждение зрительных центров, растекаясь, захватывает слуховую область коры, что и помогает музыканту не только увидеть звук, но и «услышать» его, т. е. ощутить его высоту, громкость, тембр и т. п.

Возникшие внутреннеслуховые представления тотчас же вызывают у музыканта соответствующие исполнительские движения, необходимые для воспроизведения данных звуков на инструменте. Происходит это в тот момент, когда центробежные двигательные импульсы коры больших полушарий передаются соответствующим нервно-мышечным участкам исполнительского аппарата (губы, язык, дыхание, пальцы, слух) и вследствие внутреннего торможения вызывают необходимые движения губ, языка, пальцев и т. д. Так осуществляется двигательная установка, в результате которой рождается звук.

Звуковые колебания, в свою очередь, вызывают раздражение слухового нерва, которое благодаря возможности установления обратных физиологических связей передается в слуховую область коры и обеспечивает соответствующее восприятие исполняемых звуков (слуховой анализ).

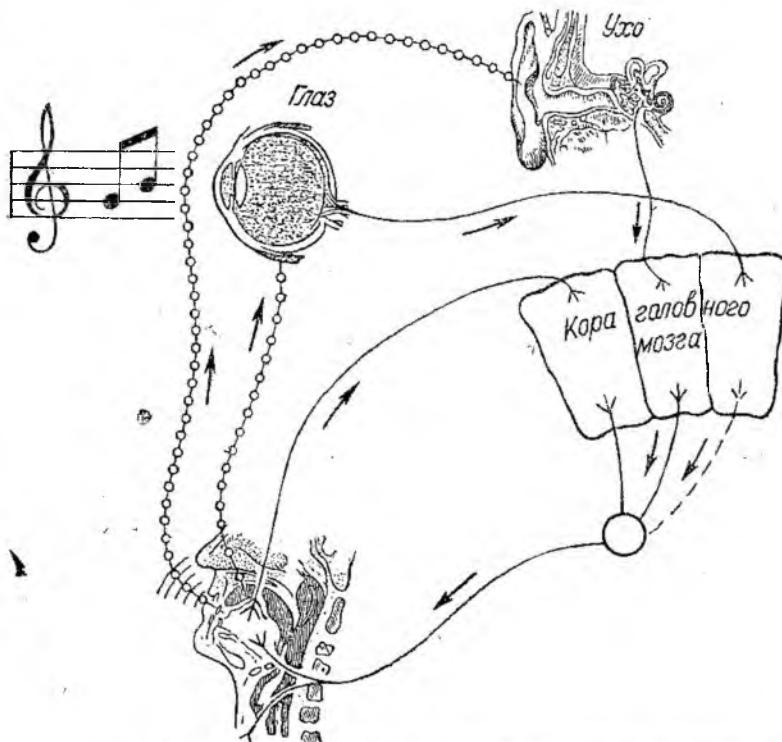


Рис. 1. Человеческие рефлексы первой и второй сигнальных систем, которые вырабатываются в процессе обучения игре по нотам.¹

¹ Рисунок заимствован из книги Ю. Н. Фролова «Мозг и труд», Мурман, 1900, стр. 101.

Таким образом, процесс звукоизвлечения на духовом инструменте можно представить себе в виде нескольких взаимосвязанных звеньев единой цепи: нотный знак — представление о звуке — мышечно-двигательная установка — исполнительское движение — реальное звучание — слуховой анализ.

В ходе осуществления этой сложной условно-рефлекторной взаимосвязи центральное место принадлежит слуховым ощущениям и представлениям играющего. Это вытекает из того, что всякий музыкально-исполнительский процесс основан на стремлении играющего воплотить предварительно слышимые им звуки в реально звучащие. Поэтому, прежде чем извлечь тот или иной звук на инструменте, музыкант должен обязательно «услышать» его в своем сознании, а затем сравнить этот «предслышанный» звук с действительным звучанием.

Таковы психофизиологические основы звукоизвлечения, применимые к игре на любом музыкальном инструменте, в том числе и на духовом. Однако исполнение на духовых инструментах обладает еще целым рядом специфических особенностей, не встречающихся при игре на других инструментах, в силу чего оно требует более подробного освещения.

§ 2. Акустические основы звукообразования на духовых инструментах

В отличие от клавишных, смычковых и ударных инструментов, где в роли вибратора выступают твердые тела (например, струны, особые пластинки, кожа и т. п.), все духовые инструменты принадлежат к инструментам с газообразным звучащим телом. Причиной возникновения звука здесь служат колебания воздушного столба, вызываемые особыми действиями возбудителей.

Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструментов, от их принадлежности к той или иной группе.

Современная музыкальная акустика все духовые инструменты разделяет на три группы: а) лабиальные, б) язычковые, в) с воронкообразным мундштуком.

К группе лабиальных инструментов (называемых также свистящими) относятся все виды флейт, свирели и некоторые органовые трубы. В группу язычковых (или тростевых) инструментов входят гобои, klarнеты, фаготы, саксофоны, бас-секторы и некоторые другие родственные им инструменты.

К группе инструментов с воронкообразным мундштуком (называемых обычно медными) относятся: корнеты, трубы, валторны, тромбоны, тубы и ряд других.

Рассмотрим, как же образуется звук при игре на всех этих инструментах? На флейте, являющейся инструментом с

газообразным возбудителем, звук образуется в результате трения выдыхаемой струи воздуха об острый край отверстия («лабиума»), находящегося в головке флейты. При этом периодически изменяется скорость движения воздушной струи, что и обусловливает возникновение звуковых колебаний в канале флейты.

Все языковые, принадлежащие к инструментам с твердым возбудителем, образуют звуки при помощи колебаний особых тростниковых пластинок (тростей). Колебательный процесс на этих инструментах регулируется действиями двух взаимодействующих сил: поступательным движением выдыхаемой струи воздуха и силой упругости трости. Выдыхаемая струя воздуха отгибает утонченную часть трости книзу, а сила ее упругости заставляет тростниковую пластинку возвратиться в первоначальное положение. Этими движениями язычка (трости) обеспечивается прерывистое, толчкообразное вхождение воздуха в канал инструмента, где возникают ответные колебания воздушного столба, порождающие звук.

Еще большим своеобразием отличается возникновение звука на духовых инструментах с воронкообразным мундштуком.

Здесь в роли твердового колеблющегося возбудителя звука выступают центральные участки губ, охваченные мундштуком. Как только выдыхаемая струя воздуха попадает в узкую губную щель, она тотчас приводит в колебание губы. Эти колебания, изменяя величину отверстия губной щели, создают периодическое, толчкообразное движение воздуха в мундштук инструмента. Результатом этого являются поочередные сгущения и разрежения воздуха в канале инструмента, обеспечивающие появление звука.

Таким образом, рассмотрев акустические основы звукообразования на различных духовых инструментах, мы находим одно общее явление: во всех случаях причиной образования звука является периодическое колебание воздушного столба, заключенного в инструменте, вызываемое специфическими движениями различных по устройству возбудителей звука. При этом колебательные движения воздушной струи, тростниковых пластинок или губ возможны лишь при условии согласованных действий различных компонентов исполнительского аппарата.

■ 3. Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения

Анализируя технологию звукоизвлечения на духовых инструментах, мы установили, что она слагается из:

- а) чирчено-слуховых представлений;
- б) исполнительского дыхания;

- в) особой работы мускулатуры губ и лица;
- г) специфических движений языка;
- д) координированных движений пальцев;
- е) непрерывного слухового анализа.

Указанные компоненты, неразрывно связанные между собой сложной нервно-мышечной деятельностью, и составляют исполнительский аппарат музыканта.

Рассмотрим, как он функционирует.

Перед началом игры музыкант, приложив мундштучную часть инструмента к губам, производит вдох. Дыхание — это своеобразное «горючее» музыканта-духовика, без которого он не может привести в действие своей исполнительской аппаратуры. Одновременно с окончанием вдоха играющий плотно смыкает углы губ (для того чтобы выдыхаемая струя воздуха могла двигаться только через центр губ), а к центральным участкам губ или к трости подводит кончик языка. На этом, собственно, и заканчиваются приготовления музыканта к игре. Для извлечения звука ему необходимо лишь оттолкнуть язык от губ (или трости) назад и дать возможность выдыхаемой струе воздуха привести в колебание возбудитель звука. Все эти действия (толчок языка, начало выхода и колебания возбудителя звука) практически осуществляются одновременно в строго определенный момент времени, что обеспечивает музыканту четкое начало или «атаку» звука.

Весь процесс звукоизвлечения, с момента подготовки атаки звука до окончания реального звучания, происходит при активном участии слуха. Последний непрерывно контролирует качество воспроизведимых звуков (их громкость, продолжительность, чистоту интонации, тембр и т. п.) и при обнаружении отдельных дефектов исполнения активно включается в их устранение. Так, например, получив слуховой сигнал о недостаточной силе звука, играющий немедленно усиливает интенсивность своего выдоха, для исправления дефектов интонации он изменит напряжение губ и дыхания и т. д. Следовательно, слух музыканта, являясь своеобразным «диспетчером», направляет и контролирует действия всех других компонентов исполнительского аппарата.

Рассматривая исполнительский процесс как комплекс сложноорганизованных и взаимосвязанных действий, мы должны ясно представлять себе, что без одновременного развития музыкального слуха, губ, дыхания, языка и т. д. играющий на духовом инструменте не сможет сформировать полноценный исполнительский аппарат.

§ 4. Исполнительские средства при игре на духовых инструментах

Анализируя особенности исполнительского процесса на духовых инструментах, мы должны правильно ответить и на такой вопрос: какими средствами выражения располагает играющий на духовом инструменте и каково их значение?

Разнообразные исполнительские средства можно разделить на три основные группы. В первую входят средства, относящиеся к качеству звука (темпер, интонация, вибрация и т. п.). Во вторую — средства технического порядка (пальцевая беглость, техника дыхания, техника языка и т. д.). К третьей группе относятся общемузикальные средства выражения (музыкальная фразировка, динамика, агогика, штрихи, аппликатура и др.).

Следует отметить, что подобное разделение носит до некоторой степени условный характер, ибо между исполнительскими средствами в музыке существует очень тесная, органическая взаимосвязь.

Так, например, выразительный звук служит показателем определенного технического мастерства, музыкальная фразировка включает в себя одновременное владение и звуком, и техническими навыками и т. д. Кроме того, существуют и другие связи: например, звук тесно связан с интонацией и динамикой, музыкальная фразировка — с динамикой, агогикой и применением штрихов, техническое мастерство — с исполнительским дыханием, подвижностью языка и пальцев и т. п. Характерной особенностью всех исполнительских средств музыканта является не только их тесная взаимосвязь, но и полное подчинение их художественным целям.

В процессе игры и звук, и техника, и музыкальная фразировка никогда не должны быть самоцелью, так как это только средства для раскрытия художественного содержания музыки.

Одним из наиболее важных исполнительских средств играющего на духовом инструменте является звук. Именно выразительность звучания, как средство исполнительского воплощения мелодии, более всего определяет силу эмоционального воздействия музыки. Вот почему «пение» на духовом инструменте является одной из важнейших задач музыкального исполнения. Играющий должен стремиться овладеть красивым звуком, т. е. сделать звучание инструмента чистым, сочным и динамически разнообразным. При этом характер звука должен быть неразрывно связан с содержанием исполняемой музыки.

Для выразительности звучания особо важное значение приобретает чистота интонирования. Значение интонации при игре трудно переоценить. Какими бы достоинствами не обладали звук и техника исполнения, но если интонирование

будет фальшивым, то этим усилия играющего будут сведены на нет, а художественные цели при исполнении останутся не реализованными. В силу того, что духовые инструменты по своей природе не имеют точно фиксированной настройки звуков на всем протяжении диапазона, интонация здесь во многом будет определяться уровнем музыкально-слуховых представлений играющего. Следовательно, чем тоньше и лучше будет развит слух музыканта, тем меньше погрешностей он будет допускать при интонировании в процессе игры.

Важным исполнительским средством является техническое мастерство во всех его многосторонних проявлениях. У играющего на духовом инструменте технические навыки складываются из различных элементов: хорошо развитого исполнительского дыхания, эластичности и подвижности губ, подвижности языка, быстроты и согласованности движений пальцев. При этом техническое мастерство определяется не только степенью развития каждого из указанных элементов в отдельности, но и правильной координацией их между собой.

Для каждого из духовых инструментов существуют свои особые понятия о наиболее сложных элементах исполнительской техники. Так, если для группы деревянных духовых инструментов весьма сложной является техника движений пальцев, то для группы медных — овладение техникой работы губ. Указанные особенности вытекают из природы самих инструментов.

Исключительно важное значение имеет музыкальная фразировка, характеризующая умение играющего: правильно определять строение музыкального произведения (мотивы, фразы, предложения, периоды и т. п.); уметь устанавливать и выполнять цезуры; выявлять и воплощать кульминации; правильно передавать жанрово-стилистические особенности музыки и т. п. Музыкальная фразировка, отражая живое дыхание музыкальной мысли, является средством выражения художественного содержания произведения.

Важной составной частью музыкальной фразировки является динамика. Умелое использование при игре динамических оттенков значительно оживляет музыкальное исполнение, лишает его монотонности и однообразия.

При игре на духовых инструментах используются обычно два вида динамики:

а) ступенчатая или террасная динамика, включающая постепенное усиление или ослабление звука (*ppp*, *pp*, *pr*, *mf*, *f*, *ff*);

б) контрастная динамика, заключающаяся в резком противопоставлении различной силы звука (*p-f*; *pp--ff*; *f-r* и т. п.).

Важно отметить также, что динамические оттенки имеют не абсолютный, а относительный характер. Поэтому музыканту предоставляется право дополнять и расширять эти от-

тенки, сообразуясь с характером и стилем исполняемого произведения.

Весьма существенным элементом музыкальной фразировки является агогика. Этим термином принято обозначать наличие в исполнении малозаметного изменения скорости движения. Агогические оттенки, умело применяемые, выявляют творческую природу музыкального исполнительства. Наиболее сложным и трудным агогическим нюансом является искусство игры *rubato*. Сюда же можно отнести и агогические акценты, которые требуют временного выделения (задержки) отдельных звуков и незначительного ускорения последующих.

Музыкальная фразировка тесно связана также с применением различных штрихов. Верно подобранные и исполненные штрихи (например, *legato*, *staccato*, *détaché* и др.) помогают усилить выразительность исполнения. Значение штрихов во многом обусловлено особенностями атаки звука, а также необычайной гибкостью самих штрихов. Последние находятся в тесной связи с динамикой, темпом, характером музыки и во многом от них зависят. Поэтому-то штрихи, как и динамические оттенки, до некоторой степени условны, вследствие чего они нередко требуют уточнений и дополнений со стороны играющего. Естественно, что эти уточнения не должны нарушать ни замысла композитора, ни стилистических особенностей исполняемой музыки.

Таковы основные средства, с помощью которых играющий на духовом инструменте добивается осмыслившего и выразительного исполнения музыки.

Г л а в а II

РАБОТА ГУБНОГО АППАРАТА

§ 1. Функции губ при игре на духовых инструментах

Среди различных компонентов исполнительского аппарата игрока, находящихся в постоянной взаимосвязи, наиболее сложные и тонкие действия выполняют губы. Сложность работы губ заключается в их приспособлении и регулирующей роли по отношению к колебательным движениям возбуждаемой вибрации. У исполнителей на различных духовых инструментах функции губ не являются одинаковыми: они определяются конструктивными особенностями духового инструмента.

При игре на флейте играющий губами регулирует движение выдыхаемой струи воздуха, придавая ей необходимое направление и нужную форму. По-иному используются

губы у исполнителей на язычковых инструментах. При игре на инструментах с одинарным язычком (кларнете, саксофоне) колебательный процесс трости регулируется в основном нижней губой. Верхняя же губа с язычком непосредственно не связана, и ее задачей является плотное смыкание с верхним срезом мундштука для предотвращения просачивания выдыхаемой струи воздуха наружу. Исполнители на инструментах с двойным язычком (гобое, английском рожке, фаготе) регулируют двойную трость прямым воздействием обеих губ. Еще более специфичны функции губ у играющих на медных духовых инструментах. Здесь центральные участки губ, охваченные мундштуком, являются своеобразными язычками, колебания которых способствуют образованию звука.

Регулирующие функции губ являются результатом сложного взаимодействия их с целой системой лицевых мышц. Именно работа лицевой мускулатуры придает губам при игре нужную форму и заставляет колебаться их с большей или меньшей интенсивностью.

§ 2. Система губных и лицевых мышц

Мышечная система, обуславливающая действия губного аппарата при игре, расположена в толще губ и щек.

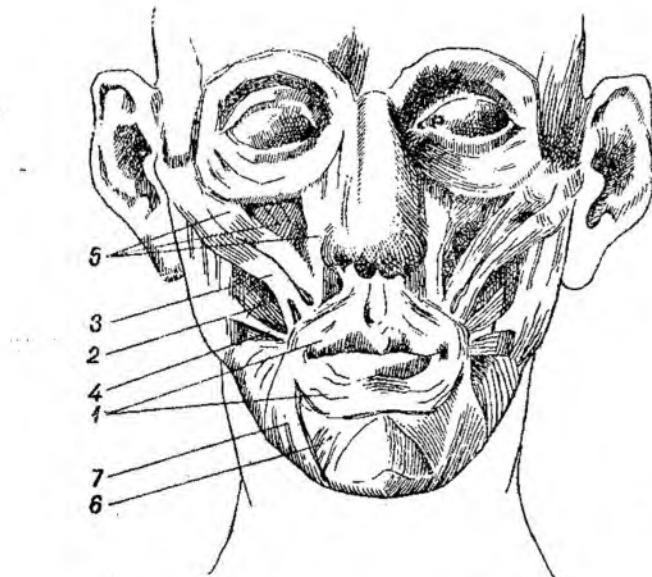


Рис. 2. 1. Круговая мышца рта. 2. Щечная мышца (мускул трубачей). 3. Скуловая мышца. 4. Мышца смеха. 5. Квадратная мышца верхней губы. 6. Квадратная мышца нижней губы. 7. Треугольная мышца.

Центральное место во всей этой системе занимает круговая мышца рта. Она представляет собой плоское мышечное кольцо, охватывающее обе губы. Функция этой сильной мышцы — суживать и закрывать ротовое отверстие. В круговую мышцу рта веером вплетаются радиарные мышцы, действие которых противоположно функции круговой мышцы рта. Радиарные мышцы способствуют раскрыванию рта и растягиванию его углов в стороны.

По данным физиологии к радиарным мышцам относятся:

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 1. Щечная мышца | тянет угол рта назад и прижимает щеки к зубам. |
| 2. Скуловая мышца | поднимает угол рта кверху и тянет его наружу. |
| 3. Мышца смеха | тянет угол рта наружу. |
| 4. «Собачья» мышца | оттягивает угол рта кверху. |
| 5. Резцовая мышца верхней губы | тянет угол рта внутрь и вверх. |
| 6. Квадратная мышца верхней губы | поднимает верхнюю губу и крылья носа. |
| 7. Треугольная мышца рта | тянет угол рта вниз. |
| 8. Четырехугольная мышца нижней губы | тянет нижнюю губу вниз и наружу. |
| 9. Подбородочная мышца | поднимает кожу подбородка и помогает вытягиванию нижней губы вперед. |

Таким образом, в устройстве и функционировании всей мышечной системы заметна одна очень важная особенность. Структура мышечной системы такова, что мышечные силы действуют в двух противоположных направлениях: одни мышцы способствуют смыканию губ, а другие — растягиванию их в стороны. Это обстоятельство имеет исключительно важное значение при игре на духовых инструментах, где оно является ключом к пониманию специфики работы губ при игре.

Постоянно встречающееся здесь изменение степени напряжения губ, их большая или меньшая подвижность есть результат сложных двигательных изменений, происходящих во всей мышечной системе губ и лица исполнителя. Слож-

ность этих тончайших мышечных движений заключается в том, что они охватывают целый ряд мышц, выполняющих различные функции, и осуществляются скрытно, т. е. не поддаются обычному наблюдению. В этих условиях контроль за работой мышц основывается на особом «мышечном чувстве» исполнителя, которое тесно связано с музыкально-слуховыми представлениями. На основе этих представлений, подкрепленных систематической тренировкой, исполнитель вырабатывает способность особым образом «настраивать» свои губы, т. е. ощущать их положение и степень напряжения, которые необходимы для воспроизведения звука нужной высоты, громкости и тембра.

§ 3. Понятие о губном аппарате

В процессе игры на духовых инструментах работа мышц губ и лица органически связана с действиями наружных стеноок щек, слизистой оболочки и кожи губ, слюнных желез и т. п.

Так, щеки участвуют в растяжении углов рта в стороны и регулируют движение выдыхаемой струи воздуха в полости рта; слизистая оболочка губ принимает участие в процессе звукоизвлечения, а действия слюнных желез придают губам необходимую влажность и эластичность и предохраняют их от высыхания.

Весь этот мышечно-физиологический комплекс и составляет понятие «губной аппарат» играющего.

Для игры на духовых инструментах важно не только устройство губного аппарата, но и навык его использования в процессе игры. Этот специфический навык в использовании губного аппарата обычно называют техникой губ. В сущности понятия «техника губ» лежат два связанных между собой момента: сила мышц губ и их подвижность. Сила губ проявляется в их способности выдерживать большую и длительную нагрузку, а подвижность губ — в умении мгновенно и легко менять их напряжение.

Техника губ на различных духовых инструментах имеет свои отличительные особенности, которые определяются своеобразием в способах подготовки губ для звукоизвлечения и их взаимоположением на мундштуке.

§ 4. Работа губ и местоположение мундштука

Вопросы развития губной техники в значительной степени связаны с правильным местоположением мундштука на губах.

Способ постановки мундштука на губах зависит по крайней мере от двух основных моментов: во-первых, от рода инструмента и, во-вторых, от анатомо-физиологических особенностей. В первом случае различие в способах установки губ на мундштуке определяется конструктивными особенностями духовых инструментов.

На свистящих инструментах слегка натянутые губы прикладываются к мундштучному отверстию, и поскольку они не испытывают сколько-нибудь ощутимого давления со стороны инструмента, то извлечение звука происходит легко, без особых мышечных усилий. Работа губ в данном случае протекает в благоприятных условиях, ибо их усилия направляются лишь на формирование выдыхаемой струи воздуха.

На всех язычковых инструментах трости вкладывают ся между губами, которые плотно охватывают тростниковые пластиинки и регулируют их колебания. Усилия губ здесь направлены на обеспечение ряда функций: создания правильного режима колебания язычка; преграждения выхода струи воздуха мимо мундштука и, наконец, сообщения необходимой опоры самому инструменту.

Наибольшей сложностью работы губ отличается при игре на медных духовых инструментах, поэтому взаимоположению губ и мундштука здесь придается особое значение. В практике игры принято считать рациональным такое размещение мундштука на губах, когда последний своими полями охватывает центр губ и несколько большей частью опирается на верхнюю губу. С анатомо-физиологической точки зрения такой прием вполне оправдан. Верхняя губа обладает большей силой и прилегает к неподвижной верхней челюсти. Поэтому упор на эту губу придает мундштуку при игре большую устойчивость, а губному аппарату — необходимую силу и выдержку. Вместе с тем нижняя губа, являющаяся более подвижной, при таком положении мундштука получает свободу для осуществления двигательных функций.

Несмотря на широкое распространение в практике игры такого способа размещения мундштука на губах, он отнюдь не является единственным правильным, ибо в отдельных случаях (в зависимости от индивидуальных особенностей музыканта) мундштук может занимать на губах и другое положение: например, опираться на нижнюю губу, смещаться от центра губ в сторону и т. п.

Работа губного аппарата при игре на медных духовых инструментах отличается сложностью и своеобразием. Достаточно сказать, что мышечные усилия губ при игре направляются в две противоположные стороны. Часть губ, которая не охвачена мундштуком, выполняет в основном функцию натяжения или растягивания углов рта в стороны. В цент-

ральной же части губ, охваченной полями мундштука, мышечные усилия концентрируются в обратном направлении: губы здесь как бы «собираются» к центру, для того чтобы придать губной щели округлую форму и тем самым способствовать движению более полной струи воздуха в мундштук инструмента. Кроме того, при игре на медных инструментах губы испытывают значительное давление со стороны мундштука (особенно при игре высоких звуков), а это требует от них достаточного запаса силы и выносливости.

§ 5. Развитие губного аппарата

Поскольку работа губ лежит в основе звукоизвлечения на духовых инструментах, то систематическая тренировка губного аппарата приобретает для исполнителя первостепенное значение. Тренировка губного аппарата включает в себя два основных момента:

- a) развитие силы губ;
- b) развитие подвижности губ.

Исполнителю на духовом инструменте часто приходится играть в течение длительного времени, что возможно лишь при наличии хорошо развитых и тренированных губ.

Для развития силы и выдержки губного аппарата могут быть применены различные упражнения, однако наибольший эффект дает систематическое исполнение продолжительных звуков. Использование их в качестве упражнений полезно потому, что они укрепляют мускулатуру губ и лица, развивают плавный и равномерный выдох и в конечном итоге способствуют достижению полноценного звука. При игре продолжительных звуков возможно применение различных вариантов. Например:

The image contains three musical staves, each consisting of five horizontal lines. Staff 1 (a) starts with a treble clef, a 'C' sharp note, and a 'p' dynamic, followed by four open circles representing sustained notes. Staff 2 (b) starts with a treble clef, a 'C' sharp note, and an 'f' dynamic, followed by four open circles representing sustained notes. Staff 3 (c) starts with a treble clef, a 'C' sharp note, and a 'pp' dynamic, followed by four open circles representing sustained notes. Below the third staff, there is a dynamic marking 'ff'.

Наряду с игрой продолжительных звуков отличным средством укрепления и развития губ является исполнение музыки в

медленном движении. Ценность подобных упражнений заключается в том, что задача укрепления и развития губного аппарата здесь органически сочетается с развитием художественно-исполнительских навыков.

Для развития гибкости и подвижности губ рекомендуется систематическое выполнение различных интервалов. Эти упражнения развивают у исполнителя навык быстрой и точной смены напряжения губ при переходах с одного звука на другой. Они применяются исполнителями на всех духовых инструментах, однако наибольшую сложность они представляют для играющих на медных инструментах. Вариантов упражнений в интервалах может быть множество, поэтому укажем лишь на самые основные:

2 а)

б)

в)

и т.д.

г)

и т.д.

д)

и т.д.

е)

ж)

и т.д.

Для играющих на медных духовых инструментах большое значение приобретает овладение так называемыми губными трелями и tremolo, которое характеризует высшую ступень в развитии губного аппарата и техники губ. Трудность в этом случае состоит в том, что изменение звуковысотности происходит главным образом за счет сложной работы губ.

Для овладения губными трелями и tremolo часто применяются следующие упражнения:



Отличным средством для развития силы и подвижности губ является также исполнение гамм, этюдов и художественных произведений, что находит постоянное подтверждение в исполнительско-педагогической практике.

Г л а в а III

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ

Постановка исполнительского дыхания должна занимать важнейшее место в практике обучения игре на духовых инструментах. Исполнительская и педагогическая практика показывают, что музыканты с неправильно поставленным дыханием не могут добиться высокого уровня исполнительского мастерства. И это не случайно, ибо специфика игры на духовых инструментах требует от исполнителя не только свободного владения своим дыханием, но и правильного взаимодействия дыхания с работой губ, языка, слуха и других компонентов, без чего немыслимо решение художественно-исполнительских задач.

В чем же состоит правильная постановка исполнительского дыхания, каковы сущность, значение и методы его развития у исполнителей на духовых инструментах?

Для того чтобы полнее и правильнее ответить на поставленные вопросы, необходимо хотя бы кратко изложить современные научные данные о процессе дыхания.

§ 1. Анатомо-физиологические основы процесса дыхания

Жизнь и нормальная деятельность человеческого организма невозможна без дыхания. Совершая первую фазу дыхания — вдох, мы вводим в организм кислород, находящийся в составе атмосферного воздуха. Производя вторую фазу

дыхания — выдох, мы вместе с выдыхаемым воздухом избавляемся от вредных веществ и прежде всего от углекислого газа, или углекислоты. Следовательно, наше дыхание есть процесс обмена газов между организмом и внешней средой, в результате которого организм человека воспринимает из атмосферы кислород и отдает в атмосферу углекислоту.

Этот газообмен происходит в легких, при помощи крови. Непрерывно перемещаясь внутри организма, кровь транспортирует газы по широко раскинутой сети кровеносных сосудов, обусловливая окислительные процессы. Благодаря непрерывному кровотоку артериальная кровь (насыщенная кислородом) после прохождения по так называемому большому кругу кровообращения становится венозной; проходя затем малый, или легочный, круг кровообращения, она очищается, насыщается кислородом и вновь становится пригодной для выполнения своих питательных функций.

Рассмотрим теперь, что же представляют собой органы дыхания.

Для ознакомления с устройством и работой дыхательного аппарата необходимо ясно представлять себе тот путь, который проходит воздух при своем движении из атмосферы в легкие.

При обычном вдохе атмосферный воздух раньше всего попадает в носовую полость, которая является началом нашей дыхательной системы. Проходя через нос, атмосферный воздух очищается от пыли и мелких инородных частиц, слегка согревается и уже более теплым направляется в легкие. Из носовой полости вдыхаемый воздух через носоглотку попадает в гортань. В ней расположены голосовые связки, в результате колебания которых возникают звуки. Ширина просвета голосовых связок оказывает влияние на свободу выдоха.

Двигаясь далее, воздух попадает в дыхательное горло, которое служит продолжением гортани. Дыхательное горло, или трахея, представляет собой полую, цилиндрическую трубку, составленную из 15—20 хрящевых колец. Такое устройство трахеи обеспечивает свободу проникновения атмосферного воздуха в легкие.

Дыхательное горло делится на две главные ветви, называемые бронхами. Каждый бронх идет в глубь соответствующего легкого, где в свою очередь разветвляется на более мелкие доли (бронхиолы), образуя так называемое бронхиальное дерево. Из бронхиолей воздух попадает в мельчайшие легочные пузырьки, называемые альвеолами. Это — конечная цель движения вдыхаемого воздуха, так как именно в альвеолах происходит обмен газами между воздухом и кровью, который и составляет сущность легочного дыхания.

Следовательно, наша дыхательная система устроена так, что по мере приближения к ее концу воздухоносные пути становятся более мелкими, а количество их разветвлений все время увеличивается. Это необходимо для распространения атмосферного воздуха по всей дыхательной поверхности легких и увеличения их дыхательного объема.

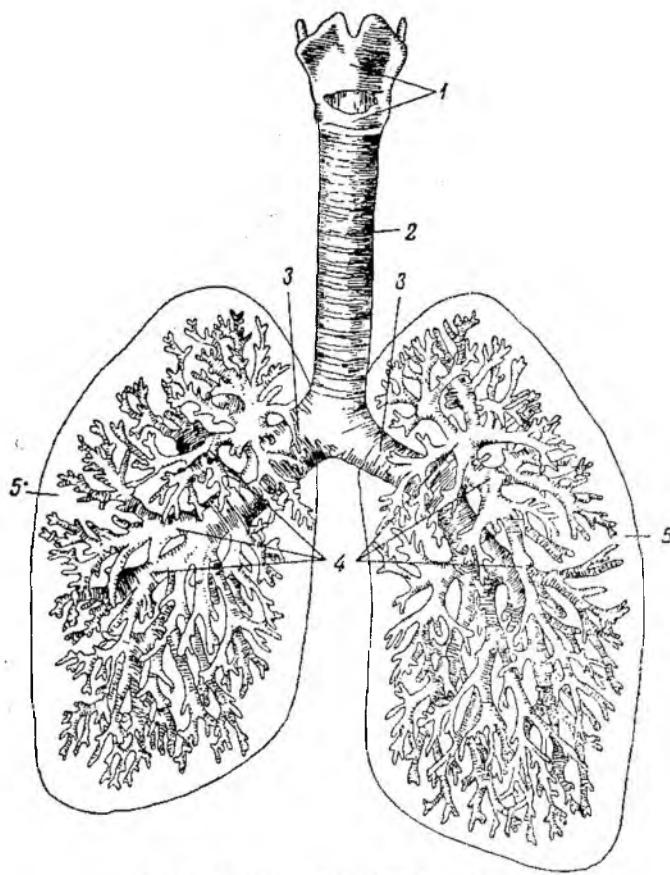


Рис. 3. Схема дыхательных органов.
1 — гортань; 2 — дыхательное горло; 3 — бронхи;
4 — бронхиальное дерево; 5 — легкое.

Особо следует остановиться на устройстве и работе самих легких. Этот важнейший орган представляет собой сложноразветвленную систему легочных пузырьков (альвеол), кровеносных сосудов, мышц, нервных окончаний и т. п. Расположены легкие в герметически закрытой грудной полости, что определяет особенность их функционирования. Вследствие одностороннего воздушного давления, действующего лишь изнут-

ри на легкие, последние всегда тесно прижаты к внутренним стенкам грудной клетки и при дыхании пассивно следуют за ними. Из этого можно заключить, что в дыхательных движениях грудной клетки легким принадлежит только пассивная роль, так как грудная клетка расширяется и сжимается под активным воздействием дыхательной мускулатуры.

Сущность механизма дыхательных движений очень проста: вслед за расширением грудной клетки, осуществляемым при участии дыхательной мускулатуры, расширяются и прилегающие вплотную к ее стенкам легкие. В растянутых легких давление в этот момент становится ниже атмосферного, вследствие чего они и наполняются воздухом.

Так происходит вдох. Обратный процесс имеет место при выдохе. После того как мышцы, производящие вдох, расслабляются, начинают действовать выдыхательные мышцы и сила гладкой мускулатуры бронхов. Вследствие возвращения растянутых ребер в прежнее положение и эластичности легких, последние будут сжиматься. Давление в легких в этот момент будет уже выше атмосферного, воздух выйдет из них, т. е. произойдет выдох.

Из этих попеременных фаз вдыхания и выдыхания, разделенных небольшой паузой, и слагается наше обычное, нормальное дыхание.

В основе процесса дыхания лежит активная работа дыхательной мускулатуры. В зависимости от того, на какую fazu дыхания приходится работа мышц, последние делятся на вдыхательные и выдыхательные.

К вдыхательным мышцам принадлежат: наружные межреберные мышцы; мышцы, поднимающие ребра; диафрагма. Сокращение указанных мышц обеспечивает расширение грудной клетки в размерах, соответствующих обычному нормальному вдоху. При усиленном (форсированном) вдохе включаются мышцы плечевого пояса, шеи и даже спины. Не вдаваясь в подробности описания всех указанных вдыхательных мышц, остановимся на важнейшей из них — диафрагме.

Диафрагма, грудобрюшная преграда, представляет собой сильную мышцу, выпуклую сверху в виде свода. В середине она имеет неправильную форму двух куполов, причем правый купол несколько больше левого (см. рис. 4). Когда мышцы диафрагмы сокращаются, она опускается и своей боковой поверхностью отходит от стенок грудной клетки. Опускаясь, диафрагма давит сверху на брюшные внутренности и заставляет брюшную стенку (живот) несколько выпячиваться вперед.

Такое положение диафрагмы соответствует вдоху. При выдохе ее движение происходит в обратном направлении, т. е. снизу вверх: она подпирает легкие снизу, что способствует более активному сокращению их в момент выдоха.

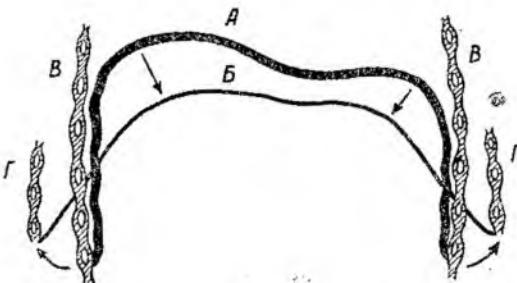


Рис. 4. Схематическое изображение дыхательных функций диафрагмы. А — положение диафрагмы при выдохе; Б — положение диафрагмы при вдохе; В — положение ребер при выдохе; Г — положение ребер при вдохе.

К группе выдыхательных мышц относятся: внутренние межреберные мышцы и мышцы брюшного пресса, состоящие из прямых, косых и поперечных мышц живота. Работа выдыхательных мышц связана почти исключительно с производством форсированного выдоха, который постоянно встречается при игре на духовых инструментах. Сокращаясь, эти мышцы притягивают брюшную стенку к позвоночному столбу, вследствие чего брюшные внутренности отжимаются вверху, приподнимают купол диафрагмы и тем самым способствуют более активному сокращению легких при выдохе. Помимо скелетных межреберных мышц и диафрагмы, в осуществлении дыхательных движений большая роль принадлежит мышечным силам самих легких. К ним относится гладкая мускулатура бронхов, работа которой осуществляется непривычно. Гладкая мускулатура бронхов обеспечивает расширение дыхательных путей при вдохе и сужение их при выдохе.

Функциональная работа всей дыхательной мускулатуры осуществляется благодаря импульсам, идущим из коры головного мозга. Исследуя связь дыхания с нервной системой, физиологи давно установили, что в продолговатом мозгу человека находится группа нервных клеток, управляющая функциями дыхания.

При раздражении этих клеток импульсы центральной нервной системы направляются к дыхательным мышцам и вызывают их сокращение. Установлено также, что такое возбуждение может возникнуть либо в результате недостатка кислорода в крови и повышенного скопления в ней углекисло-

ты, либо под влиянием раздражений, приносимых к дыхательному центру по нервным путям.

Таким образом, кора головного мозга, регулирующая все функции организма, оказывает постоянное влияние и на процесс дыхания. Поэтому человек способен произвольно менять ритм и глубину дыхания, что приобретает особо важное значение при игре на духовых инструментах.

§ 2. Особенности исполнительского дыхания

Прежде всего нам необходимо выяснить: отличается ли дыхание музыканта при игре на духовом инструменте от обычного дыхания?

Да, отличается, и это различие выражается в следующем. При обычном, нормальном дыхании обе его фазы (вдох и выдох) примерно равны по времени; в процессе же игры на духовых инструментах подобная равномерность фаз отсутствует, так как вдох делается короткий, а выдох — продолжительный. Обычное дыхание совершается непроизвольно через равные промежутки времени; в процессе же игры обе фазы дыхания совершаются произвольно, в соответствии с желанием играющего, и зависят в конечном итоге от характера исполняемой музыки.

При обычном, нормальном дыхании человек не пользуется максимальным объемом легких, поскольку для спокойного дыхания вполне достаточно так называемого дыхательного воздуха, объем которого равен 50 мл¹. Играющий же на духовом инструменте, прибегая в момент игры к форсированному дыханию, вынужден иногда доводить дыхательный объем легких до максимальных размеров, т. е. использовать всю жизненную емкость легких.

При обычном, спокойном дыхании нагрузка дыхательной мускулатуры незначительна, ибо она связана лишь с производством вдоха. Не то происходит при игре на духовых инструментах. В это время нагрузка дыхательной мускулатуры во много раз больше, так как в процессе игры выдох должен быть интенсивным и происходит под большим давлением.

Наконец, есть некоторое различие и в способе дыхания. При обычном дыхании мы дышим преимущественно через нос. Дыхание же в момент игры осуществляется в основном посредством рта, при незначительной помощи носа.

Естественно, что специфичность дыхания музыканта при игре на духовых инструментах вызывает некоторые отклонения.

¹ Объем вдыхаемого и выдыхаемого воздуха принято исчислять в тысячных долях литра — миллилитрах, обозначаемых сокращенно мл.

ния от обычных физиологических норм, а это не может пройти бесследно для организма играющего. Частая искусственная задержка обычного ритма дыхания (в особенности быстрый вдох при исполнении продолжительных пассажей) способствует частичному, а иногда и глубокому нарушению газообмена в легких, проявляющемуся в недостаточно полном притоке кислорода в организм. Кроме того, необходимость выдыхать воздух почти непрерывной струей требует значительной затраты физических сил, в частности вызывает нагрузку на сердце и кровеносные сосуды.

В этих условиях, наряду с общим состоянием здоровья музыканта, исключительно важное значение приобретает уровень техники его дыхания. Построенная на правильной физиологической основе, техника дыхания музыканта позволяет сводить до минимума физиологические аномальности дыхания в процессе игры, способствуя тем самым как овладению исполнительским мастерством, так и сохранению здоровья музыканта.

При неправильной постановке дыхания организм будет испытывать икринковое напряжение, которое через какой-то период времени может вызвать опасные заболевания, например эмфизему легких и другие. Следовательно, при игре на духовом инструменте дышать следует таким образом, чтобы при наименьшей затрате мышечных усилий, без лишнего утомления, играющий мог добиться наибольшего исполнительского эффекта. А это значит, что в процессе игры необходимо применять прежде всего наиболее рациональный тип дыхания.

§ 3. Типы дыхания

При нормальном дыхании в изменении объема грудной клетки принимают участие мышцы грудной клетки и диафрагма. В зависимости от того, работа каких участков дыхательной мускулатуры преобладает в акте дыхания, принято определять тот или иной тип дыхания. В специальной литературе обычно указывается на три основных типа дыхания: грудной, брюшной и смешанный¹.

Ввиду того, что каждый из названных типов дыхания

¹ В педагогической литературе вокалистов упоминается иногда еще ключичное или верхнереберное дыхание, которое следует считать разновидностью грудного типа дыхания. Оно осуществляется с помощью верхних (наименее подвижных) ребер грудной клетки.

имеет свои отличительные особенности, музыканты должны хорошо их изучить и дать им соответствующую оценку. Естественно, что при оценке типов дыхания необходимо исходить из определения того, в какой степени тот или иной тип дыхания обеспечивает организм кислородом и какова при этом затрата мышечных усилий. С этих позиций мы и будем анализировать различные типы дыхания.

Грудное (реберное) дыхание

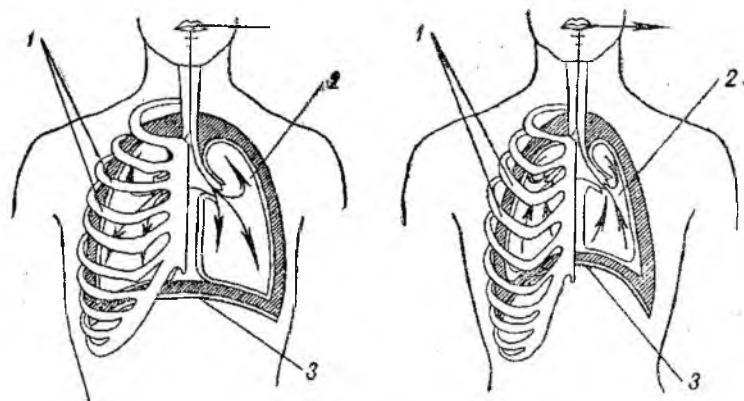


Рис. 5. Схематическое изображение грудного дыхания.

1 — ребра; 2 — легкое; 3 — диафрагма.

Отличительной особенностью грудного типа дыхания является активное сокращение ребер грудной клетки и известная пассивность диафрагмы. При вдохе диафрагма остается неподвижной или незначительно втягивается вверх (объективно это фиксируется незначительным втягиванием брюшной стенки внутрь), что является серьезным препятствием для увеличения объема грудной клетки в вертикальном направлении, т. е. сверху вниз. При грудном типе дыхания из-за пассивности диафрагмы грудная полость расширяется лишь в яйцевидно-боковых размерах и дыхательный объем легких максимальных размеров не достигает.

Брюшное (диафрагмальное) дыхание

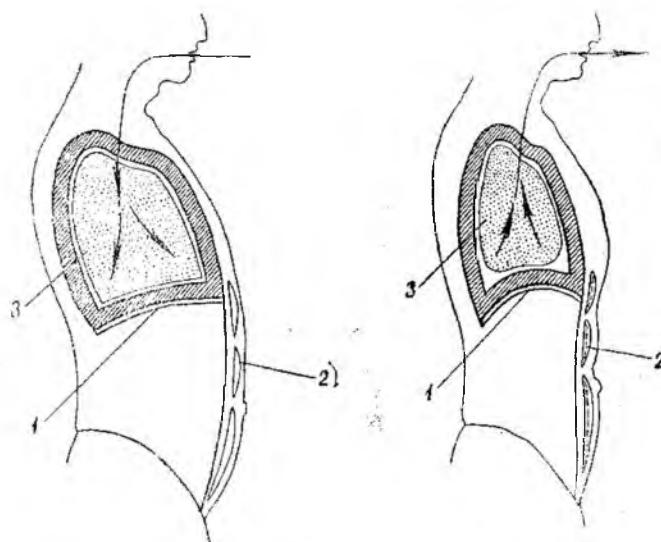


Рис. 6. Схематическое изображение диафрагмального дыхания.
1 — диафрагма; 2 — мышцы живота; 3 — легкое.

Характеристику брюшного типа дыхания необходимо начать с указания на активность и естественность функционирования сильнейшей дыхательной мышцы-диафрагмы. При вдохе диафрагма энергично опускается вниз, надавливает на брюшные внутренности, вследствие чего стенка живота несколько выпячивается вперед. Одновременно с опусканием диафрагмы слегка расширяются и нижние ребра. При выдохе нижние ребра сжимаются, диафрагма приподнимается, поджимая легкие снизу, что способствует активности выдоха.

Особенностями брюшного дыхания является незначительный дыхательный объем легких, поскольку большая часть ребер в дыхательных движениях не участвует, а также сравнительная легкость и свобода дыхания, так как главная тяжесть работы падает на наиболее подвижные отделы дыхательного аппарата (нижние ребра и диафрагму).

Смешанное (грудобрюшное) дыхание

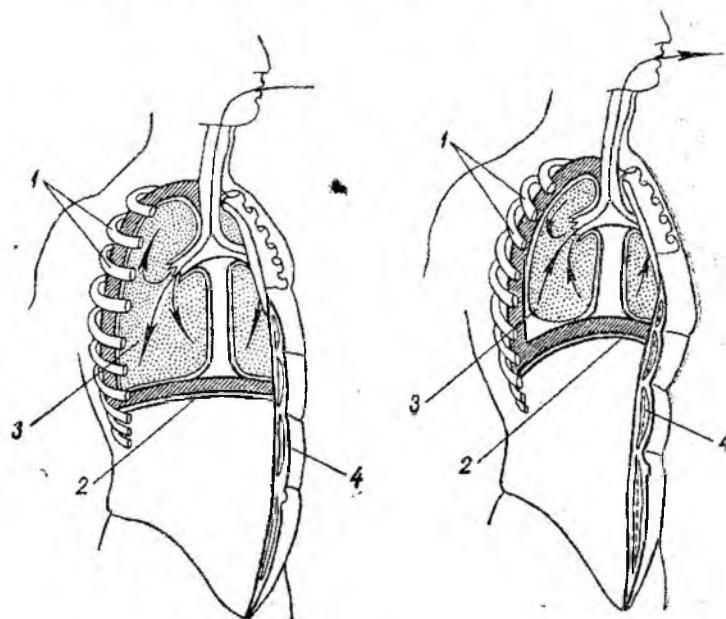


Рис. 7. Схематическое изображение грудобрюшного дыхания.

1 — ребра; 2 — диафрагма; 3 — легкос; 4 — мышцы живота.

Этот тип дыхания образуется в результате соединения в одно целое двух типов дыхания — грудного и брюшного. Это значит, что в дыхательных движениях в одинаковой мере принимают участие и ребра грудной клетки и диафрагма. Подобная комбинированная работа дыхательной мускулатуры выгодно отличает этот тип дыхания от двух предыдущих и обеспечивает ему ряд преимуществ.

Так, объем груди благодаря свободному расширению грудной клетки во всех направлениях достигает максимальных размеров, а это способствует усиленному газообмену в легких. Кроме того, при грудобрюшном дыхании нагрузка на дыхательные мышцы распределяется равномерно, вследствие чего они менее утомляются. Наконец, совместная работа всей дыхательной мускулатуры позволяет свободно управлять обеими фазами дыхания, т. е. свободно изменять ритм и глубину вдоха и выдоха. Поэтому, наиболее рациональным типом дыхания является смешанный. Именно этот тип дыхания и должен применяться при игре на духовых инструментах.

Как же следует пользоваться этим наиболее рациональным типом дыхания?

§ 4. Техника исполнительского дыхания

Вопрос о правильном дыхании в значительной степени сводится к умению играющего использовать свойственную дыханию гибкость, способность дыхания видоизменяться в зависимости от требований исполнения музыки.

Из практики игры известно, что основная трудность техники исполнительского дыхания заключается в необходимости объединить два момента: быстрый, короткий вдох и продолжительный, равномерный выдох.

Преодолеть эту трудность помогает естественная гибкость дыхания, суть которой заключается в следующем. Известно, что ребра грудной клетки не в одинаковой степени подвижны и эластичны. Наибольшей подвижностью и свободой движения обладает нижняя половина груди, наименее — верхняя. Поэтому, чем короче время, предоставленное играющему для производства вдоха, тем меньшее участие в нем должны принимать верхние, наименее подвижные ребра. Вдох в этом случае будет происходить при активном участии нижней половины груди и диафрагмы. Наоборот, чем значительнее время, отведенное для вдоха, и чем больше потребность в продолжительности выдоха, тем большее участие в дыхании смогут принимать верхние отделы груди, тем полнее будет выражен тип глубокого, грудобрюшного дыхания.

Следовательно, дыхание при игре не остается неизменным, оно постоянно видоизменяется по глубине. Менее глубоким дыханием музыкант пользуется при быстрой смене дыхания или при исполнении коротких музыкальных фраз. Глубокое дыхание ему необходимо для исполнения продолжительных музыкальных построений.

Выше было отмечено, что овладение техникой дыхания включает в себя правильное выполнение обеих фаз дыхания — вдоха и выдоха. Каковы же практические особенности производства вдоха в момент игры?

Для осуществления рационального вдоха необходимо приложить мундштук инструмента к губам, а затем через углы рта и одновременно через нос быстро и бесшумно ввести в легкие воздух. При этом необходимо следить, чтобы вдох осуществлялся при активном участии ребер грудной клетки и диафрагмы. При вдохе перед началом игры, как правило, не следует набирать максимальное количество воздуха. Вдох должен происходить с таким расчетом, чтобы плечи и лопатки не поднимались. Это избавит играющего от излишнего напряжения дыхательной мускулатуры и всего организма.

Скорость вдоха при игре всегда должна соответствовать тому времени, которое отводится для смены дыхания. Чем меньше пауза, тем быстрее будет происходить вдох. Быст-

рый, короткий вдох должен производиться без ущерба для длительности звуков, причем исполнитель не должен для облегчения дыхания пропускать отдельные звуки, как это нередко делается.

Еще большие требования предъявляются к исполнителям при выполнении второй фазы дыхания — выдоха.

При игре на духовом инструменте важно, чтобы выдох происходил очень ровной струей, плавно, без толчков. Кроме того, он должен обладать большой гибкостью, т. е. способностью к различной интенсивности или скорости. Без этого нельзя обеспечить правильное выполнение различных динамических оттенков. И, наконец, выдох музыканта должен происходить с таким расчетом, чтобы в легких оставалась небольшая часть воздуха. Это избавит играющего от чрезмерного напряжения дыхательной мускулатуры и облегчит выполнение очередной фазы дыхания — вдоха.

Для достижения этих условий играющий должен научиться свободно управлять своей дыхательной мускулатурой, заставляя ее работать планомерно, с наибольшей выгодой для себя. Практически это сводится к умению играющего создать так называемую «опору» дыхания или, проще говоря, к умению при выдохе удерживать грудную клетку в возможно более приподнятом (вдыхательном) положении.

В методической литературе этот прием хорошо изложен проф. С. Розановым. «Очень важно,— пишет Розанов,— чтобы играющий уяснил, что чем тверже удерживается грудь и верхние ребра во время выдоха, чем медленнее диафрагма и вышеперечисленные мышцы (группа шейных, грудных и брюшных мышц — Б. Д.) приходят в свое первоначальное положение, тем равномернее выходит воздух из легких, что очень важно при игре на духовом инструменте»¹.

Таким образом, при «опертом» дыхании вдыхательные мышцы, производя вдох, сразу не расслабляются и при выдохе противодействуют работе выдыхательных мышц. В результате этого выдох происходит более плавно и становится более продолжительным.

Все сказанное выше должно убедить играющего в том, что правильное выполнение обеих фаз дыхания (вдоха и выдоха) представляет известную сложность и возможно лишь тогда, когда дыхательные мышцы музыканта приобретут необходимую силу и гибкость. Иными словами, для этого необходимо владеть навыками рационального дыхания.

¹ С. Розанов. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. Музгиз, 1938, стр. 35.

§ 5. Дыхание и музыкальная фразировка

В исполнительской практике музыкантов сплошь и рядом встречаются случаи, когда играющий, не имея возможности сыграть на одном дыхании продолжительную музыкальную фразу, вынужден где-то сменить дыхание. Это «где-то» в практике игры нередко определяется только внутренним чутьем музыканта, его природной чуткостью к музыкальной фразировке, так как в методической литературе подобных указаний на этот счет обычно не дается. Желая восполнить указанный пробел, мы рекомендуем учащимся запомнить следующее.

Одним из важнейших условий хорошей фразировки при игре на духовых инструментах является полное подчинение дыхания особенностям исполняемых произведений. Играющий должен уметь правильно определять границы законченных (в смысловом отношении) построений, т. е. уметь определять цезуры. Установление цезуры можно сравнить с расстановкой соответствующих знаков препинания в словесной речи. Пользуясь подобной аналогией, мы можем сказать, что разрывать единое музыкальное целое так же недопустимо, как недопустимо при чтении или в разговорной речи прерывать начатую мысль на полуслове.

Для играющего на духовом инструменте: умение правильно установить цезуру важно еще в том отношении, что цезуры определяют моменты очередного вдоха. Поскольку удобство смены дыхания определяется прежде всего продолжительностью цезуры, то оснований для смены дыхания будет всегда больше там, где отчетливее выражены грани между музыкальными построенными.

В соответствии с этим могут быть сформулированы следующие наиболее общие закономерности смены дыхания в момент игры:

1. В целях соблюдения единства музыкального целого дыхание следует менять во время пауз, так как они являются наиболее отчетливым выражением цезуры:

Allegro maestoso

Ф. Давид. Концертино для тромбона

Примечание. Знак V обозначает момент смены дыхания.

Однако при исполнении музыки, имеющей большое количество пауз, дыхание ни в коем случае не следует менять на каждой паузе, ибо частая смена дыхания приведет к быстрому утомлению музыканта:

Кларнет си-бемоль

5 Allegro

К. Вебер. Вариации

2. При отсутствии пауз для смены дыхания можно использовать продолжительные звуки. Так, например, если после продолжительного звука следует один или несколько коротких, то дыхание следует брать после продолжительного звука:

Труба си-бемоль

6 Allegro

В. Бранд. Концертштиук

3. Кроме пауз и продолжительных звуков, основанием для смены дыхания является повторение музыкального материала, которое помогает определить цезуру даже при непрерывном движении:

Флейта

7 Vivace

В. Цыбин. Концертный этюд

Если ярко выраженные признаки цезуры отсутствуют (что может встретиться иногда при непрерывном мелодическом движении), то основанием для установления цезуры и смены дыхания может служить:

а) смена гармонических функций:

Allegro

В. Вурм. Этюд

б) резкая смена динамики:

Кларнет си-бемоль
Allegro

С. Розанов. Этюд

в) смена регистров:

Кларнет си-бемоль
Allegro moderato

И. Бах. Концерт

При смене дыхания во время игры нужно иметь в виду, что любое музыкальное построение обычно заканчивается аккордовым звуком. Поэтому не следует делать очередной вдох на неаккордовых звуках, например, в момент задержания:

Труба си-бемоль
II Maestoso

А. Скрябин. Симфония №2
неправ., прав.

перед проходящим звуком или после него:

Валторна $\text{f} = \text{p}$ П. Чайковский. Симфония №2

Molto espressivo

неправ. прав.

перед вспомогательным звуком:

Корнет си-бемоль Ж. Бизе. „Арлезианка“ Интермеццо

Moderato

неправ. неправ. прав.

в момент предъема:

Тромбон Р. Вагнер. Опера „Риенци“. Увертюра

14 Allegro energico неправ. прав.

ff

Кроме того, для сохранения большей выразительности исполнения не рекомендуется брать дыхание после вводного тона, за исключением случаев, когда вводный тон находится перед заключительной нотой:

R. Шуман. 3 пьесы для кларнета

15 Rasch und mit Feuer

неправ.

fp прав.

Рассматривая дыхание как одно из средств музыкальной фразировки, нельзя не отметить также тесной связи дыхания с техникой динамики и нюансировкой, со штрихами, с тембровыми особенностями звука. Во всех этих элементах правильное дыхание исполнителя играет существенную роль, способствуя большей выразительности музыкального исполнения.

Отсюда понятно, какое важное значение для музыканта-духовика приобретает владение правильной техникой исполнительского дыхания, ее постоянное совершенствование.

§ 6. Развитие дыхания

Практика игры на духовых инструментах показывает, что овладение навыками дыхания немыслимо без длительной и систематической тренировки дыхательного аппарата, которая должна начинаться с первых моментов обучения. Овладение навыками дыхания должно быть связано с уяснением элементов правильной постановки, так как неправильное положение некоторых частей тела нередко оказывает существенное влияние на свободу дыхания.

Так, например, одни музыканты при игре слишком плотно прижимают руки к туловищу, вследствие чего дыхательные движения грудной клетки становятся затрудненными. Другие, занимаясь на инструментах сидя, имеют дурную привычку — класть ногу на ногу. При таком положении затрудняется работа мышц брюшного пресса и диафрагмы, что также нарушает свободное дыхание. Наконец, наблюдаемое у некоторых музыкантов неправильное положение головы (низко опущенный подбородок) вызывает частичное напряжение и сжатие горлани, что затрудняет движение выдыхаемой струи воздуха.

Указанных примеров достаточно, чтобы сделать следующий вывод: правильному дыханию при игре на духовом инструменте должна предшествовать правильная «постановка», создающая наиболее благоприятные условия для работы дыхательного аппарата.

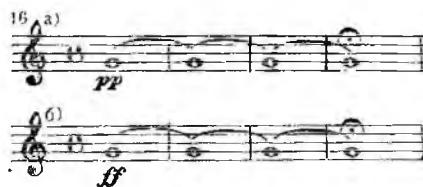
Развитие и тренировка дыхательного аппарата музыканта должны производиться двумя способами: без игры на инструменте и в процессе игры. В основе первого способа лежит систематическое развитие дыхательного аппарата при помощи общеспортивных упражнений. Хотя этот способ тренировки носит для музыканта вспомогательный характер, полное забвение его (с чем нередко приходится встречаться в исполнительно-педагогической практике) было бы серьезной ошибкой. Ценность таких упражнений состоит в том, что они способствуют укреплению дыхательной мускулатуры, развивают грудную клетку, а также усиливают кровообращение и содействуют поднятию общей жизнедеятельности всего организма. Особенно необходимы для музыкантов систематические занятия гимнастикой, плаванием, лыжами и другими видами спорта. Развивая и укрепляя свой организм при помощи рациональной физической культуры, музыкант, иг-

рающий на духовом инструменте, создает важные предпосылки для овладения техникой игры.

Второй способ тренировки заключается в игре специальных упражнений на инструменте. Это — основной вид тренировки дыхательного аппарата, поскольку в процессе игры наиболее естественно развиваются сила, гибкость и координация дыхательных мышц. Указанные упражнения способствуют развитию дыхания, а также укреплению губного аппарата и достижению хорошего звучания.

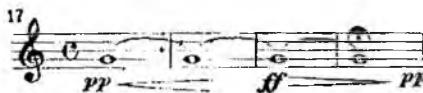
Основным видом дыхательных упражнений при игре на инструменте является исполнение продолжительных звуков с различными динамическими оттенками. Практика показывает, что в системе ежедневных занятий на инструменте эти упражнения должны занимать важнейшее место.

Для развития силы и гибкости дыхательной мускулатуры рекомендуется применять следующие упражнения:



При выполнении этих упражнений внимание музыканта должно быть направлено на то, чтобы звук был интонационно устойчив и не изменял своей силы (динамики) от начала до конца.

Очень ценным дыхательным упражнением является исполнение одного звука при динамическом изменении его силы от *pianissimo* до *fortissimo*:



В данном упражнении особое внимание следует обращать на строго постепенное изменение силы звучания, на сохранение интонационной чистоты, а также на равномерность (по времени) двух его фаз — *crescendo* и *diminuendo*. В практике нередки случаи, когда музыканты при игре данного упражнения непропорционально расходуют запасы воздуха, вследствие чего первая фаза оказывается длиннее второй.

Помимо указанных упражнений, для развития дыхания можно использовать музыкальные произведения. Для этих

целей лучше всего выбирать пьесы с широкой мелодией, исполняющиеся в медленных темпах (например, медленные части концертов, сонат, сюит и других произведений):

The image shows three musical score snippets. The first snippet (measures 18-19) is for Clarinet (Clarinet c si bemol) in Adagio tempo, featuring sixteenth-note patterns. The second snippet (measure 19) is for Trombone (Труба do) in Andante tempo, also featuring sixteenth-note patterns. The third snippet (measures 20-21) is for Bassoon (И. Бах. Сарабанда) in Andante cantabile tempo, showing eighth-note patterns.

Исполняя подобные произведения, музыкант развивает свой дыхательный аппарат, укрепляет губы и в то же время повышает свое мастерство.

Г л а в а IV

ФУНКЦИИ ЯЗЫКА И РАЗЛИЧНЫЕ ПРИЕМЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

§ 1. Роль языка при звукоизвлечении

При игре на духовых инструментах функции языка осуществляются в непосредственной связи с дыханием. Выполняя роль своеобразного клапана, язык регулирует движение

выдыхаемой струи воздуха в инструмент, обеспечивая четкое и ясное начало звука.

Язык играющего на духовом инструменте должен обладать большой подвижностью, что обеспечивается сокращением ряда языковых мышц. К сожалению, мы пока еще не располагаем аппаратурой, которая могла бы проследить за их сложной работой при звукоизвлечении. Однако некоторые краткие пояснения характера действий отдельных языковых мышц мы все же попытаемся сделать.

Наибольшее значение для работы языка при извлечении звука имеют внутренние мышцы, к числу которых принято относить: а) продольную мышцу, б) поперечную мышцу и в) вертикальную мышцу.)

Применительно к процессу игры на духовых инструментах их действие заключается в следующем. Сокращение продольной мышцы обеспечивает играющему активное движение языка (вперед и назад), которое при игре является основным. Действия поперечной и вертикальной мышц обеспечивают играющему частичное изменение конфигурации языка. Поперечная мышца помогает уплотнить слишком широкий язык и обеспечивает ему более свободное движение в полости рта. Вертикальная мышца при сокращении делает язык более плоским и рыхлым, что способствует смягчению атаки звука.

§ 2. Понятие об атаке звука

Разнообразные движения языка в сочетании с работой губ, дыхания и слуха помогают играющему на духовом инструменте овладеть различными приемами извлечения звука. При этом язык и дыхание вместе взятые выполняют функцию, аналогичную движению смычки при игре на струнных смычковых инструментах. Различные оттенки звукоизвлечения на духовых инструментах тесно связаны с так называемой «атакой звука».

Атакой звука при игре на духовых инструментах называется начальный момент звукоизвлечения. Введение этого термина в практику исполнительства на духовых инструментах обусловлено тем, что начальный момент извлечения звука требует строгого согласования по времени между толчком языка и началом движения выдыхаемой струи воздуха. Только при соблюдении этого важного условия началу звука будет придана необходимая ясность и четкость. Степень четкости и ясности начала звука и будет характеризовать качество атаки. Моменту атаки звука при игре на духовых инструментах придается особое значение, ибо она во многом характеризует культуру звука у данного исполнителя.

Атака звука, в зависимости от особенностей музыки может иметь разнообразные оттенки.

В практике игры на духовых инструментах условно принято различать два наиболее характерных оттенка атаки: а) твердую атаку звука; б) мягкую атаку звука.

Твердая атака звука обеспечивается энергичным отталкиванием языка от края верхних зубов назад, в глубь рта, с одновременным произношением слога *ту*. Мягкая атака звука осуществляется при помощи смягченного и менее энергичного толчка языка с одновременным произношением слога *ду*.

В методической литературе «механизм» твердой и мягкой атак наилучше подробно раскрыт в работе проф. А. И. Усова. Он пишет: «При твердой атаке сомкнутые губы играющего и язык, прилегающий к ним, на мгновение как бы задерживают напор воздуха у отверстия губ..., после чего язык тотчас же, решительно, без малейшей задержки отталкивается от губ. Исполнитель при этом замечает, что воздух будто вырывается из отверстия губ, преодолевая препятствие, и слышится отчетливый толчок, подобный произносимому твердо слога «та» или «ту». Мягкая атака характеризуется тем, что губы играющего перед самым началом выдоха постепенно и спокойно сближаются, причем язык лишь очень слабо дотрагивается до них..., и тотчас же, но более спокойно, нежели при твердой атаке, отталкивается от них¹! Таким образом, отличие между твердой и мягкой атакой звука заключается в различной силе или скорости толчка языка, в различной степени уплотненности выдыхаемой струи воздуха при его подаче в мундштук инструмента. Что касается четкости и ясности произношения звука, то при любых оттенках атаки эти требования остаются неизменными.

Большое практическое значение при выполнении атаки звука имеет также положение языка и определенное направление выдыхаемой струи воздуха. Так, например, среди многих исполнителей на медных инструментах существует мнение, что направление выдыхаемой струи воздуха в мундштук может несколько видоизменяться в зависимости от высоты извлекаемых звуков.

Такой точки зрения придерживается, в частности, проф. Г. Орвид, который, на основании проведенных им экспериментов, считает, что при исполнении на трубе звуков нижнего регистра струя воздуха должна направляться языком в нижнюю половину чашки мундштука, а при игре высоких звуков — в верхнюю. К числу других тоностей звукоизвлечения, существующих у исполнителей на различных духовых инструментах, можно отнести также: положение языка перед

¹ А. И. Усов. Вопросы теории и практики игры на валторне. Музгиз, 1957, стр. 108.

атакой, положение губ и форму губной щели, величину отверстия между язычками и т. п.

Рассматривая эти тонкости в плане общего курса методики, следует указать лишь на то, что положение языка и форма губной щели в процессе игры (даже на одном и том же инструменте) никогда не остаются неизменными: они меняются в зависимости от высоты и силы звука, от индивидуальных особенностей исполнителя и т. п. Например, многие валторнисты и трубачи считают, что при извлечении верхних звуков кончик языка при атаке должен отталкиваться от верхних зубов, а при игре нижних звуков — непосредственно от губ играющего. При этом форма губной щели также будет меняться: при извлечении верхних звуков губы растягиваются и щель несколько уменьшается, а при игре нижних звуков — щель увеличивается.

Итак, мы установили, что атака звука при игре на духовых инструментах соответствует моменту возникновения звука. Однако мы знаем, что каждый звук с момента возникновения до своего окончания обладает известной протяженностью во времени или длительностью. Поэтому характер исполнения (ведения) звука в пределах всей его длительности обусловлен не только особенностью атаки, но и применением особых приемов игры, называемых штрихами.

§ 3. Сущность штрихов

Штрихи как определенные исполнительские приемы возникли в практике задолго до того времени, когда они получили точное наименование и обозначение, классификацию, технологию воспроизведения и т. п. Уже в старииной вокальной, а затем и в инструментальной музыке употреблялись простейшие приемы воспроизведения и соединения звуков, которые впоследствии сложились в понятия о штрихах. Наибольшее же значение для методологии штрихов имело развитие исполнительства на смычковых инструментах, о чем свидетельствует само понятие «штрих».

Немецкое слово «штрих» (der Strich) в буквальном смысле переводится как черта, линия, насечка. В качестве музыкального понятия штрих означает один из приемов извлечения, ведения и соединения звуков, отображаемый в нотной записи особыми значками (черточками, точками, связками и т. п.).

Смысл термина «штрих» связан также с немецким глаголом streichen, что значит: вести, гладить, протягивать. Именно смысловое значение этого глагола ясно указывает на то, что основанием для отличия одних штрихов от других послужили различные приемы ведения смычка по струнам смычкового инструмента.

Получив наибольшее развитие в технике игры на смычковых инструментах, штрихи нашли широкое применение и при игре на других музыкальных инструментах, в том числе и на духовых.

В настоящее время при игре на духовых инструментах применяются следующие общепринятые виды штрихов: *legato*, *détaché*, *staccato*, *martelé*, *non legato*, *portamento*, а также два специфических штиховых приема игры — *двойное staccato* и *frullato*.

Рассмотрим, каковы особенности всех этих штрихов.

1. *Legato* (связно) — прием связного исполнения звуков, при котором язык участвует лишь в воспроизведении первого звука. Остальные звуки, объединенные лигой, извлекаются без участия языка при помощи работы губного аппарата, дыхания и пальцев исполнителя.

В нотной записи обозначается дугообразной чертой, называемой лигой:



2. *Détaché* (отделенный) — прием исполнения отдельных звуков, характеризующийся энергичным (но не резким) толчком языка при атаке и достаточно полной протяженностью звука. В нотной записи в большинстве случаев никаких обозначений не имеет, а иногда обозначается черточками, стоящими над или под нотой:



3. *Staccato* (отрывистый) — прием исполнения отдельных отрывистых звуков с помощью быстрых и легких толчков языка при атаке. Степень отрывистости звуков определяется длительностью пауз, образующихся между звуками: чем больше пауза, тем короче и остree *staccato*, и наоборот. В нотной записи *staccato* обозначается точками, стоящими над или под нотой:

Флейта
23 Andante

Дж. Россини „Вильгельм Тель. Увертюра“

4. *Martelé* (отчеканенный, отчетливый) — прием исполнения отрывистых и слегка акцентированных звуков при помощи очень четкой, энергичной атаки, подкрепленной усиленным выдохом. В отличие от *staccato*, в нотной записи обозначается короткими, вертикальными, заостренными к ноте черточками, называемыми обычно клиньями:

Кларнет си-бемоль
24 Allegro

Г. Клозе. Этюд №3

5. *Non legato* (несвязано) — прием исполнения звуков при помощи отдельных смягченных толчков языка. При игре *non legato* звуки слегка укорачиваются, вследствие чего между ними образуются небольшие паузы.

В нотной записи обозначается лигой и точками, стоящими над или под нотами:

Фаготы
25 Allegretto

Л. Бетховен. Симфония №7, II ч.

6. *Portamento* (поступь, перенесение) — прием исполнения мягких и максимально выдержаных звуков, при котором толчки языка почти не прерывают плавного движения выдыхаемой струи воздуха. В нотной записи обозначается лигой и черточками, стоящими над или под нотами:

3 тромбона и туба

Д. Рогаль-Левицкий. Шопен

28 Lento

7. *Двойное staccato* — особый прием исполнения отдельных отрывистых звуков в быстром темпе при помощи так называемой комбинированной атаки звука, в основе которой лежат поочередные движения передним концом и спинкой языка. В нотной записи специальных обозначений не имеет, либо применение *двойного staccato* очень часто определяется степенью быстроты движения:

Труба си-бемоль

В. Щелоков. Концерт №1

27

8. *Frullato* — специфический прием исполнения одного и того же, быстро повторяющегося звука, наподобие смычкового *tremolo*, достигаемый при выполнении языком движения, называемого трещоткой (произношение букв: фрррр или трррр).

В нотной записи обозначается словом *frullato* и знаком *tremolo*:

Флейты 1-3

Andante con moto

П. Чайковский. „Щелкунчик“

28

✓ § 4. Значение штрихов и особенности их исполнения

В практике игры исполнению штрихов следует уделять большое внимание, поскольку они помогают играющему более отобразить художественное содержание произведений. Выразительное значение штрихов состоит в том, что они заключают в себе массу оттенков.

Будучи тесно связанными с характером исполняемой музыки, штрихи могут по-разному исполняться и производить различное впечатление.

Например, степень продолжительности, остроты, мягкости и других особенностей звучания (даже в пределах одного и того же штриха) в каждом данном случае может быть различна. Следует отметить также, что штрихи, как и динамические оттенки, не всегда полностью фиксируются в нотном тексте, поэтому они нередко требуют уточнений со стороны играющего. Понятно, что подобные дополнения должны производиться очень умело, в полном соответствии со стилем каждого произведения.

Правильное исполнение штриха *legato* одинаково сложно как при игре на деревянных, так и при игре на медных духовых инструментах. Хорошее *legato* на духовых инструментах требует соблюдения следующих условий: во-первых, плавности и равномерности выдоха, во-вторых, четких и наиболее «экономных» движений пальцев при смене аппликатуры и, в-третьих, особого навыка в использовании губного аппарата. В частности, необходимо следить за тем, чтобы губной аппарат, быстро и четко меняя «настройку» губ, исключал неприятный для слуха скользящий переход от одного звука к другому, образно называемый в практике «подъездами».

Особую сложность *legato* представляет на раздвижном тромbone, где связное исполнение звуков требует, чтобы играющий очень точно с минимальной затратой времени передвигал кулисы при смене позиций.

Быстрота смены положений кулисы в сочетании с соответствующей перестройкой губ дает возможность играющему достигнуть чистого *legato*, так как предотвращает неприятный для слуха скользящий (глиссандирующий) переход от одного звука к другому.

Не менее сложным штрихом, чем *legato*, является прием исполнения звуков *staccato*. Трудность этого штриха определяется следующими основными причинами: во-первых, тем, что при игре *staccato* требуется максимальная быстрота и легкость движений языка при атаке; и, во-вторых, тем, что они должны быть строго согласованы с работой пальцев. Для овладения техникой игры *staccato*, существенную роль играют природные качества, связанные с формой языка и степенью его подвижности, однако еще большее значение при-

обретает систематическая работа над этим сложным навыком.

Наряду с *legato* и *staccato* к разряду основных, наиболее употребительных штрихов при игре на духовых инструментах может быть причислен и штрих *detaché*. Для настоящего *detaché* характерны: четкое начало, равномерная сила и широкая протяженность каждого звука. Как и при игре на смычковых, *detaché* у духовых инструментов выражается в выдерживании длительностей звуков без заметных их сокращений.

При исполнении штрихов *non legato* и *portamento* перед играющим возникают трудности общего порядка, выражавшиеся в необходимости достижения очень мягкой и выразительной атаки звука. Чаще всего оба этих штриха применяются при небольшой силе звука (от *pp* до *mf*) и в коротких музыкальных фразах для придания им особой мягкости и выразительности.

Штрих *martelé*, приближающийся по своему характеру к акцентированному *staccato*, требует от играющего умения придать каждому звуку особую четкость и чеканность. Достигается это за счет более энергичного движения языка, связанного с более усиленным выдохом.

Особо следует остановиться на специфике практического применения *двойного staccato*. Мы уже говорили, что в его основе лежит способ комбинированной атаки звука, основанный на поочередном регулировании струи выдыхаемого воздуха то передним кончиком языка, то его спинкой, которая прижимается к верхнему нёбу. Практически комбинированная атака звука достигается при произношении двух парных слов: *ту—ку* или *та—ка*.

Основные особенности *двойного staccato* заключаются в том, что оно: во-первых, позволяет исполнять отдельные звуки в максимально быстром темпе и, во-вторых, применяется далеко не на всех духовых инструментах. Наибольший эффект этот прием звукоизвлечения дает на таких духовых инструментах, как флейта, корнет и труба. В отдельных случаях *двойное staccato* находит применение при игре на валторне и тромbone. В последнее время этот прием игры не без успеха стал применяться фаготистами.

Следует указать также и на некоторое отличие в применении *двойного staccato* на деревянных и медных духовых инструментах. Оно относится к способу исполнения триолей и других нечетных метрических фигур. Так, исполнители на медных инструментах два первых звука триоли исполняют с помощью обычной атаки на слог *ту*, а последний звук — при помощи вспомогательной атаки — на слог *ку*. В итоге получается тройное сочетание слогов (*ту—ту—ку*), которое среди исполнителей на медных инструментах получило название *тройного staccato*.

Играющие на деревянных духовых инструментах (флейтисты и фаготисты) при исполнении триолей используют только парную комбинацию слогов (*ту—ку*), т. е. обычный прием *двойного staccaio*. Подобное несоответствие обусловлено спецификой звукоизвлечения на духовых инструментах, в частности, различием в выполнении вспомогательной атаки на слог *ку*. Так, в отличие от трубачей, флейтисты и фаготисты не испытывают неудобств от того, что слог *ку* может попасть на сильную долю такта. Практика показала, что при систематических упражнениях на инструменте флейтистам удается придавать слогу *ку* такую же четкость и ясность, какую имеет обычно слог *ту*.

Следует признать, что способ исполнения триолей флейтистами более рационален, поскольку он обеспечивает более равномерную нагрузку на мышцы языка, а следовательно, меньшее его утомление.

§ 5. Развитие техники языка

Овладение рациональной техникой языка в практике игры на духовых инструментах во многом определяет уровень исполнительской культуры музыканта.

Известно, что неправильные навыки звукоизвлечения (нечеткая атака, наличие «шила», неустойчивость звука, «раздувание» звука и т. п. недостатки) являются первыми признаками плохой манеры игры на духовых инструментах. Они с большим трудом поддаются исправлению, что обязывает музыкантов и педагогов уделять особое внимание развитию правильной техники звукоизвлечения.

Основой для развития техники языка и овладения различными приемами извлечения звука должно стать умное выполнение играющим обычной атаки (на слог *ту*). При этом главное внимание необходимо обращать на то, чтобы толчок языка и начало выдоха происходили строго одновременно.

Существенное значение для выполнения такой атаки звука будет иметь также отсутствие напряжения языка. Для избежания этого на начальной стадии обучения не рекомендуется увлекаться достижением большой силы звука и игрой в крайних регистрах.

При выполнении четкой и ясной атаки необходимо обращать внимание и на чистоту интонации, что невозможно без развития слуховых навыков.

Овладение правильной атакой звука является ключом к освоению штрихов.

Навыки применения штрихов и совершенствования их исполнения необходимо прививать музыкантам уже в начальный период обучения. Порядок изучения штрихов должен

быть следующим. Вначале осваиваются только те из них, которые требуют твердой атаки (например, *détaché*, *staccato*, *martelé*), а также один из основных штрихов — *legato*. К изучению штрихов, требующих смягченного толчка языка (*non legato*, *portamento*), нужно переходить лишь тогда, когда играющий хорошо овладеет четкой и ясной атакой звука.

Особого внимания заслуживает способ овладения *двойным staccato*. Поскольку техника выполнения этого приема игры значительно сложнее, чем у других штрихов, то приступать к изучению *двойного staccato* рекомендуется лишь по истечении двух, трех лет обучения.

Быстроту, четкость и легкость движений языка необходимо развивать постепенно, следя за точной координацией этих движений с действиями пальцев, губ и дыхания. Для развития техники языка и овладения различными штрихами целесообразно играть гаммы и этюды. Однако окончательное закрепление этого важный исполнительский навык должен найти в работе над художественными произведениями.

Г л а в а V

ТЕХНИКА ПАЛЬЦЕВ

§ 1. Сущность понятия «техника пальцев»

О значении хорошо развитой техники пальцев лучше всего говорит тот факт, что без нее играющий на духовом инструменте не может правильно воплотить художественное содержание музыки.

В основе понятия «техника пальцев» лежит хорошо развитая способность пальцев к быстрым, четким и согласованным движениям. Однако это только внешнее проявление тех сложных нервно-мышечных и психических процессов, которые управляет движением пальцев. Иначе говоря, подлинной основой техники является скорость движения нервных импульсов в коре головного мозга музыканта.

§ 2. Механизм пальцевых движений

Для понимания сложного механизма движений пальцев при игре на духовых инструментах необходимо иметь представление об анатомо-физиологических предпосылках этих движений и, в частности, о строении рук и пальцев.

В основе движения рук и пальцев лежит работа мышц. Различают: мышцы плеча, мышцы предплечья и мышцы кисти. Мышцы плеча служат для сгибания, разгибания и вращения предплечья. Мышцы предплечья в совокупности производят: вращение предплечья, сгибание и разгибание запястья, а также вращение кисти.

Мышцы, управляющие разнообразными движениями пальцев (приведения, отведения, вращения и т. п.), располагаются в основном на ладонной и тыльной поверхности кисти. К этим мышцам относятся: червеобразные мышцы кисти, межкостные, а также мышцы, образующие возвышения большого пальца и мизинца, и ряд других.

Мышечный аппарат рук и пальцев представляет собой довольно сложный механизм, регулируемый двигательными центрами коры головного мозга.

Анализируя этот механизм, необходимо остановиться на элементах сознательности и автоматизма в овладении движениями пальцев.

Среди музыкантов, систематически и последовательно занимающихся на инструменте, вероятно, не найдется такого, который не замечал бы за своими пальцами удивительной способности двигаться временами автоматически. На определенной ступени работы над техническим упражнением пальцы «сами» ложатся на нужные клапаны, или вентили, двигаясь автоматически, без заметных волевых усилий со стороны играющего. Подобный автоматизм существует не только в работе пальцев, его легко можно обнаружить и в действиях всех других компонентов исполнительского аппарата (губ, дыхания, языка и т. п.). Где же ключ к объяснению этого интересного явления?

Его мы должны искать в уже знакомой нам условнорефлекторной деятельности коры головного мозга, поскольку автоматизм представляет собой высшую стадию осуществления временной связи.

Когда музыкант впервые приступает к разучиванию того или иного упражнения, то нервные импульсы, растекаясь, охватывают большой район коры головного мозга, вследствие чего основной двигательный акт сопровождается у него посторонними, сопутствующими ему движениями. Затем в результате тренировки район возбуждения начинает все более суживаться, концентрироваться на определенном участке коры, что дает возможность постепенно устраниć все лишние движения и ненужное напряжение.

Сознание играющего перестает быть прикованным только к данному двигательному акту, который становится автоматическим. При этом каждое исполнительское движение прежнему будет проводиться через контроль сознания, однако протекание нервных импульсов от мозга к мышцам будет со-

вершаться значительно быстрее. Это и создает впечатление того, что пальцы (или губы, или язык и т. д.) «сами» выполняют необходимые движения.

Значение автоматизации движений в практике музыкального исполнения огромно: она способствует поднятию уровня технической подготовки музыканта и, освобождая сознание, позволяет переключать его на решение художественно-исполнительских задач.

§ 3. Особенности развития техники пальцев

Процесс овладения техникой пальцевых движений является очень сложным и трудоемким, поэтому играющий на духовом инструменте должен систематически и упорно совершенствовать свой пальцевой аппарат с помощью различных упражнений.

Из практики игры и обучения на духовых инструментах известно, что автоматизация появляется лишь в результате длительной тренировки. Поэтому следует предостеречь начинающих музыкантов от стремления сразу же освоить ее. В начальном периоде обучения все движения (в том числе и движения пальцев) должны подготавливаться и контролироваться сознанием. Очень важно добиться таких движений, которые были бы свободными от сопутствующих напряжений и полностью подчинялись воле играющего.

Дело в том, что в процессе игры в мышечном аппарате рук исполнителя неизбежно, помимо его воли, появляются различные напряжения и ненужные движения, которые являются следствием непроизвольных двигательных рефлексов, способствующих появлению всякого рода «зажимов». Поэтому, чтобы овладеть техникой, нужно прежде всего устранить эти тормозящие моменты. Лучшим средством для достижения этой цели следует считать выполнение различных упражнений в медленном темпе. Игра в медленном темпе дает играющему ясное ощущение каждого движения.

Большое значение для овладения техникой пальцев имеет правильная постановка рук. Пальцы на инструменте находятся в полусогнутом положении, в момент игры они не должны сильно надавливать на инструмент. Выполнение этих важных требований поможет овладеть быстрыми, четкими и свободными движениями пальцев, которые должны быть согласованы с работой языка, губ и дыхания.

Основными средствами для развития техники пальцев являются: работа над гаммами и специальными упражнениями, а также изучение этюдов и художественных произведений.

Не вдаваясь в подробности того, как следует работать над

каждым из этих видов упражнений (что будет сделано во второй части данного пособия), мы лишь в общих чертах изложим здесь их практическое значение.

Одним из наиболее полезных и важных средств развития подвижности пальцев является систематическое исполнение гамм и различных видов арпеджированных аккордов, что дает возможность отработать четкие (последовательные и комбинированные) движения пальцев, развить координацию пальцев с действием губ, языка и дыхания, добиться ровности звучания регистров, достигнуть строгой ритмичности, овладеть аппликатурными трудностями и т. п.

Гаммы и арпеджио рекомендуется играть в различных темпах, с обязательным выполнением различных штрихов и динамических оттенков.

Для развития техники пальцев полезно работать и над специальными упражнениями. Последние используются обычно тогда, когда необходимо овладеть отдельными элементами техники. Например: сложной аппликатурой, отдельными видами мелизмов (форшлаги, трели и т. п.), сложной ритмической фигурой и т. д. Отличительной особенностью подобных упражнений является ясность целевой установки, которая излагается в краткой, лаконичной форме и, будучи многократно повторенной, легко усваивается играющими.

Наиболее эффективным средством развития исполнительской техники является работа над этюдами.

Этюды, написанные для духовых инструментов, так же как и специальные упражнения, преследуют развитие определенных технических приемов (например, овладение аппликатурой, регистрами, изучение штрихов, ритмических фигур и т. п.). Однако этюды отличаются от упражнений своим художественным содержанием. Вот почему, работая над ними, музыкант должен добиваться выразительности и законченности исполнения каждого этюда.

Отметим, что для развития техники пальцев большое значение приобретают так называемые аппликатурные этюды. Они предназначены для освоения всевозможных комбинационных движений пальцев, для сочетания работы пальцев с другими техническими приемами (например, с развитием подвижности языка, губной техники и т. п.). Подобным же целям хорошо служат широко распространенные в практике «виртуозные» этюды.

Приобретенные в процессе работы над этюдами технические навыки помогают музыканту быстрее осваивать музыкально художественные произведения, значительно сокращая сроки и облегчая их изучение.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЛУХ И ЕГО РОЛЬ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ

§ 1. Музыкальный слух

В первой главе настоящей работы была дана общая характеристика музыкального слуха, которая заключала в себе главную мысль о том, что слуховые представления музыканта являются важнейшим, центральным звеном исполнительского процесса. Известно, что работа губ, органов дыхания, языка и пальцев в процессе игры протекает в тесной связи с музыкально-слуховыми ощущениями и представлениями играющего.

Что же представляет собой музыкальный слух и каковы его особенности?

Человек с музыкально развитым слухом обладает специфической способностью воспринимать, запоминать, представлять и сознательно воспроизводить звук.

Чем ярче эти способности, тем выше качество музыкального слуха. В практике слух принято подразделять на два вида: относительный и абсолютный, причем первый у музыкантов встречается гораздо чаще, чем второй.

Относительный слух помогает музыкантам определять данные звуки только после предварительного сопоставления их с уже знакомыми. Абсолютный же слух дает возможность узнавать высоту звука сразу. Сравнивая эти два вида музыкально-слуховых способностей, мы должны прийти к заключению, что обладание абсолютным слухом дает музыканту известные преимущества.

Основное преимущество состоит в том, что музыкант с абсолютным слухом представляет высоту звука еще до начала его реального звучания. Это дает ему возможность подготовить свой исполнительский аппарат к извлечению требуемого звука.

Отсутствие абсолютного слуха у играющих на духовых инструментах не является препятствием для овладения исполнительским мастерством, так как для игры на указанных инструментах вполне достаточно иметь хороший относительный слух, который способен развиваться и в некоторых случаях приобретать черты абсолютного. Некоторые исполнители на духовых инструментах, обладающие прекрасным слухом, способны очень тонко чувствовать тембровую окраску звуков своего инструмента. Вследствие этого они могут определять абсолютную высоту звуков, взятых на данном инструменте.

или только держа его в руках, но не играя на нем. Эта способность приближает относительный слух таких музыкантов к абсолютному.

§ 2. Контролирующие функции слуха в процессе музыкального исполнения

Мы уже говорили о том, что в работе исполнительского аппарата играющего на духовом инструменте (т. е. его губ, дыхания, языка и пальцев) первостепенная роль принадлежит слуху.

Рассмотрим, как это происходит практически.

Для примера возьмем наиболее яркую взаимосвязь: между слухом, работой губ и дыханием, от взаимодействия которых зависит качество звука, его интонация, громкость, тембр и вибрация.

Известно, что духовые инструменты в силу своих конструктивных особенностей имеют недостаточно точную настройку отдельных звуков, что затрудняет достижение чистоты интонирования при игре.

Для преодоления этих трудностей необходимо правильное взаимодействие между слухом, губами и дыханием играющего. Допустим, данный звук имеет ясно выраженную тенденцию к понижению. Что же делает играющий, чтобы устранить этот недостаток?

Как только его слух установит фальш, слуховые ощущения моментально передаются в корковые центры мозга, преобразуются в волевые импульсы, которые регулируют степень напряжения губ и дыхания. Напряжение губ слегка возрастет, в соответствии с этим повысится интенсивность выдоха, и интонация звука будет придана необходимая точность.

Если же звуку будет присуща повышенная интонация, то при направлении этого дефекта действия губ и дыхания будут противоположного порядка. В данном случае музыкант должен несколько ослабить напряжение губ и дыхания, степень изменения которого опять-таки будет регулироваться слуховым контролем.

Взаимодействие слуха, дыхания и губ оказывает влияние и на динамическую сторону звучания. Любое изменение силы звука обеспечивается различной силой выдоха и соответствующими изменениями в работе губ. При этом усиление звука всегда требует более интенсивным выдохом и напряжением губ, а ослабление силы звука — соответственно менее интенсивным. Степень же усиления или ослабления силы звука, как и во другие изменения, регулируется слухом. Именно музыкально слуховые ощущения и представления играющего помогают ему определить, какой должна быть градация силы звука в каждый данный момент игры.

Наконец, взаимосвязь между слухом, дыханием и губами легко проследить в таком качественно звуковом явлении, которое носит название вибрации звуков. К сожалению, сущность вибрации на духовых инструментах еще полностью не исследована. Именно поэтому в практике исполнителей на духовых инструментах существуют самые разнообразные объяснения ее происхождения.

Одни музыканты считают, что вибрацию создает нажим пальцев на инструмент; другие видят причину вибрации в колебании губ; третьи — в колебании нижней челюсти и подбородка; четвертые — в колебании мышц живота и т. д.

Наиболее квалифицированное определение сути вибрации и ее значения дает проф. Н. И. Платонов. В своей работе «Вопросы методики обучения на духовых инструментах» он пишет: «Вибрация представляет собой периодическую пульсацию дыхания с соответствующими ей некоторыми изменениями высоты звука»¹. Хотя в этом определении и не раскрывается технология этого сложного процесса, все же мысль о пульсации дыхания представляется верной².

Для уяснения существа вибрации необходимо обратиться к принципу образования этого процесса на смычковых инструментах. Как известно, вибрация, или вибрато, при игре на этих инструментах выражается в периодическом изменении звука по высоте. Равномерным покачиванием пальцев, прижимающих струны, исполнитель то увеличивает, то уменьшает колеблющиеся отрезки струн, периодически вызывая изменения частоты их колебаний. В этом — суть вибрато у смычковых инструментов. А в чем же заключается «секрет» вибрации на духовых инструментах? Поскольку вибрирующий звук на смычковых и духовых инструментах обладает одними и теми же общими свойствами (он является более «певучим», выразительным и эмоциональным), существуют очевидно, в том и другом случае общие принципы. Так же как и у смычковых инструментов, вибрато у духовых обусловлено периодическими изменениями звуков высотности, что не может происходить без взаимного участия выдыхаемой струи воздуха, с одной стороны, и самих губ или язычков, с другой. Поэтому можно предположить, что вибрация на духовых инструментах представляет собой пульсацию возбудителя звука и выдыхаемой струи воздуха. Во всяком случае взаимосвязь между колебаниями губ и дыхания при вибрации совершенно очевидна.

¹ Н. Платонов. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Музгиз, 1958, стр. 24.

² Можно предположить, что эта пульсация зависит от периодических изменений напряжения гладких мышц брюшного.

Качество вибрации на духовых инструментах определяется и регулируется опять-таки слуховыми впечатлениями. Если вибрирующие колебания будут слишком частыми, то звук получит неприятный для слуха «дребезжащий» или «блеющий» оттенок. Если же вибрация будет слишком медленной (крупной), то она придаст звуку неустойчивость и качание, что также плохо отразится на его качестве. Поэтому лучший эффект дает умеренная, наиболее естественная и умело применяемая вибрация. Подобная вибрация в значительной степени украшает звук, делает его более «живым», выразительным и приятным. Характер вибрации и ее применение всегда зависят от конкретного содержания музыки. Как правило, играющие на духовых инструментах широко пользуются вибрацией при исполнении сольных, кантиленных мелодий и совершенно не применяют вибрацию в аккордах.

Итак, мы разобрали одну из форм взаимосвязи между отдельными элементами исполнительского аппарата, а именно: слух — губы — дыхание.

Рассмотрим теперь, в какой форме выражается взаимосвязь между слухом и действиями других компонентов исполнительского аппарата, в частности, работой языка и пальцев.

Связь между слуховыми ощущениями и действиями языка легко определить в момент атаки звука. Точность и четкость начала звукоизвлечения, степень твердости или мягкости атаки, выразительность того или иного приема звукоизвлечения — все это проверяется слухом.

Точно так же наши слуховые ощущения контролируют и направляют работу пальцев. Степень точности и согласованности их движений как между собой, так и с языком мы не можем проверить без помощи слуха.

«Комкание» пассажей, неритмичность исполнения, замедленность движения в технически сложных местах, т. е. все то, что непосредственно связано с работой пальцев, мы можем определить и внести соответствующие корректировки лишь только на слух.

Таким образом, непрерывный и тщательный слуховой контроль помогает музыканту координировать и направлять работу своего исполнительского аппарата, доводя качество исполнения до высокой степени совершенства.

§ 3. Развитие слуха

Способы развития слуха у исполнителей на духовых инструментах не являются каким либо исключением из общепринятых норм музыкальной практики. Поэтому такие формы тренировки слуха, как «шифрование», определение на слух различных ладордов и танго, ликтапов, чрезвычайно

полезны и для исполнителей на духовых инструментах, главным для которых являются систематические занятия на инструменте.

Решающее значение для развития слуха имеет стремление музыканта постоянно вслушиваться в свою игру, тщательно контролировать слухом каждый извлекаемый им звук.

В целях большей эффективности тренировки слуха с помощью инструмента рекомендуется соблюдать следующую последовательность, предложенную проф. Н. И. Платоновым.

Вначале необходимо научиться внимательно слушать тембр и характер различных звуков своего инструмента. Затем музыкант может упражняться в определении высоты и тембра звуков инструмента, когда играет другой исполнитель.

Следующей ступенью может быть представление высоты различных звуков своего инструмента, когда он держит его в руках, не играя.

Последней и наиболее сложной ступенью в развитии слуха является приобретение навыка представления высоты и тембра различных звуков своего инструмента, не обращаясь к нему непосредственно.

Кроме развития навыков слухового контроля с помощью своего инструмента, чрезвычайно полезно также упражняться в запоминании и определении высоты звуков, воспроизведенных на других музыкальных инструментах.

Особенно важно для музыканта хорошо развить внутренний слух, лежащий в основе музыкальных представлений. Благодаря систематической тренировке слуха, играющий должен научиться внутренне представлять каждый звук, без чего немыслимо квалифицированное исполнение.

ВТОРАЯ ЧАСТЬ

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ

Глава VII

ОТБОР КАНДИДАТОВ ДЛЯ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

§ 1. Определение профессиональной пригодности кандидатов

Обучению игре на различных духовых инструментах должен предшествовать правильно организованный и проведенный отбор кандидатов по принципу профессиональной пригодности.

К игре на духовых инструментах не могут быть допущены лица, имеющие ясно выраженные внешние признаки профессиональной непригодности: отсутствие передних зубов, неправильно сросшиеся губы («заячья губа»), ненормальное развитие или отсутствие пальцев на руках.

Что же касается других внешних признаков непригодности, упомянутых в методической литературе¹ (например, скрещивание зубов или неправильный прикус), то эти дефекты являются серьезными, но в отдельных случаях вполне преодолимыми препятствиями. Из практики известно, что некоторые исполнители имеют неправильно соприкасающиеся челюсти или недостаточно ровные зубы, но тем не менее при наличии больших музыкальных способностей и трудолюбия успешно играют своим инструментом.

Нельзя не учитывать, что указанные дефекты могут появиться склоняться при игре.

Например, первые верхние зубы в Мейнней степени бу-
зария препятствуют обучению на деревянных инструментах
(флейте, гобое), и склонение склонение челюстей по-
лучает лишь частичного изображения Юн Гапонки.

¹ См. Брюшорук С. Ильин Н. Основы методики преподавания и игры
на духовых инструментах. Музгиз, 1958, стр. 31.

Помимо определения внешних признаков профессиональной пригодности для обучения на духовых инструментах, необходимо позаботиться о главном — определении музыкальных способностей кандидатов.

Последнее должно происходить в соответствии с общепринятыми нормами, т. е. у каждого кандидата необходимо тщательно проверить музыкальный слух, музыкальную память и чувство ритма.

Подобная проверка может производиться различными способами (например, при помощи игры на фортепиано или духовом инструменте, при помощи голоса и т. п.), однако ее сущность во всех случаях сводится к тому, чтобы верно определить, у испытуемого его способность запомнить и воспроизвести услышанное.

Следующий этап проверки кандидатов связан с определением состояния здоровья, возраста, физического развития, особенностей строения челюстей, зубов, губ, языка и пальцев, т. е. тех качеств, которые имеют прямое отношение к обучению игре на духовых инструментах.

§ 2. Состояние здоровья, возраст

Поскольку игра на духовых инструментах требует от музыканта значительной затраты физических сил, то к занятиям могут быть допущены только те лица, которые имеют нормальное состояние здоровья. Установить это помогает медицинский осмотр, обязательный для всех кандидатов, в результате которого должны быть отсечены лица с хроническими болезнями сердца, легких и других важнейших органов.

Одновременно с определением степени умственного и физического развития кандидатов педагогу необходимо иметь точные сведения об их возрасте, так как в практике обучения на духовых инструментах это имеет существенное значение.

С какого возраста можно начинать обучение на духовых инструментах?

В своих «Основах методики преподавания и игры на духовых инструментах» С. В. Розанов пишет: «Возраст для начала обучения, в зависимости от физического развития, рекомендуется от 12 до 18 лет (смотря по выбору инструмента), на флейте, трубе, валторне возможно начало обучения в 12 лет; на гобое, кларнете — от 14 лет; на тромbone не ранее 18 лет».

Подобная возрастная градация довольно условна, ибо она не соответствует практике обучения молодых музыкантов. Например, многие известные исполнители на духовых инстру-

ментах (М. Табаков, М. Ивацов, В. Солодуев и другие) начинали обучение с десяти лет.

О том же говорит и практика работы детских музыкальных школ, где обучение игре на духовых инструментах начинается с пятого класса общеобразовательной школы, т. е. с 11—12-летнего возраста.

Таким образом, наиболее подходящий возраст для начала обучения игре на духовых инструментах — 11—12 лет.

Естественно, что индивидуальные особенности физического развития кандидатов, а также конструктивные особенности некоторых духовых инструментов могут внести в возрастной ценз известные корректировки.

Так, например, обучение игре на широкомундштучных медных инструментах (тромbone, баритоне, тубе) целесообразно начинать в 13—15 лет, поскольку в более раннем возрасте у детей будут недостаточно развиты губы, руки, грудная клетка и т. п.

§ 3. Выбор инструмента

После отбора кандидатов перед педагогом возникает наиболее сложный вопрос о выборе инструмента.

Надо помочь будущему музыканту найти свой инструмент, т. е. тот, который в наибольшей степени соответствовал бы его природным данным.

«Угадать» инструмент — далеко не просто, и здесь вполне возможны ошибки.

В исполнительско-педагогической практике мы знаем немало случаев, когда рядовые музыканты, перейдя с одного на другой, более подходящий для них инструмент, добивались больших успехов в овладении им.

Существенную помощь в правильном выборе инструмента сможет оказать педагогу анализ индивидуальных особенностей кандидата, его анатомо-физиологических данных.

а) Форма и строение губ

При игре на различных инструментах работа губ имеет свои особенности, поэтому форма и строение губ могут помочь педагогу определить будущую профессию кандидата. Так, для обучения игре на широкомундштучных медных инструментах (баритон, тромбон, туба, геликон) целесообразнее выделять лиц, имеющих полные, чистые губы, ибо последнее лучше приспособлены к большим чашкам и полям мундштуков.

Кандидаты для обучения на всех остальных духовых инструментах должны иметь нормально развитые губы, не

слишком толстые, но и не очень тонкие. Кроме того, губы должны быть в достаточной степени мягкими и эластичными. Некоторые педагоги (например, проф. А. Усов) рекомендуют обращать внимание и на особенность смыкания губ в момент прохода через них выдыхаемой струи воздуха, которая в подобных случаях должна проходить через центр губ, а не через их края, ибо это будет усложнять процесс звукоизвлечения.

Для игры на духовых инструментах имеет значение и внутреннее строение губ: степень развития губных мышц, насыщенность тканей губ кровесосными сосудами, эластичность их внешнего покрова.

б) Строение зубов и челюстей

При определении кандидата на тот или иной духовой инструмент необходимо учитывать также особенности строения зубов и челюстей. Зубы, особенно передние, должны быть ровными. Если же у одаренного кандидата окажутся несколько искривленными верхние зубы, то его целесообразнее определить на деревянные духовые инструменты (флейту, гобой или фагот), где давление мундштука на верхнюю губу значительно меньше, чем при игре на медных.

Что касается строения самих челюстей (определяющего так называемый «прикус»), то, как уже указывалось ранее, различные виды «прикуса» принципиально не служат препятствием для начала обучения на любом духовом инструменте.

в) Форма языка

Начинающие играть на духовых инструментах должны обладать не слишком широким и толстым языком, способным легко и быстро двигаться.

Это важно для правильного выполнения атакировки звука и исполнения быстрых отрывистых звуков (*staccato*).

Из практики известно, как трудно музыканту овладеть легким *staccato*, если у него широкий мясистый язык. Такой язык неспособен быстро двигаться, потому что при своем движении он постоянно соприкасается с зубами нижней челюсти. В этом случае целесообразнее начинать обучение на тех инструментах, для которых исполнение быстро сменяющихся звуков *staccato* не характерно. К таким инструментам относятся туба и тромбон. Что касается выбора деревянных духовых инструментов, то с широким языком особенно трудно будет обучаться игре на кларнете. Известно, что извлечение отрывистых звуков на кларнете дается с трудом даже тем музыкантам, у которых язык имеет нормальное строение.

г) Строение рук и пальцев

При выборе инструмента, на котором будет обучаться ученик, следует обратить внимание и на особенности строения его пальцевого аппарата. Начинающие обучение на деревянных духовых инструментах должны иметь нормально развитые, обладающие природной подвижностью пальцы. Очень короткие пальцы при игре будут избежно напрягаться, что затруднит развитие пальцевой техники.

Отметим также, что имеющих короткие руки нецелесообразно учить игре на тромbone, ибо исполнение звуков на шестой и седьмой позициях для таких музыкантов составляет большие, а иногда и непреодолимые трудности.

* * *

При выборе инструмента необходимо учитывать еще и собственный интерес ученика к тому или иному духовому инструменту, его желание обучиться игре именно на данном инструменте. Если у педагога нет серьезных оснований препятствовать этому, то просьбы такого рода нужно удовлетворять. Из практики обучения известно, что занятия на любом инструменте дают большую эффективность и приносят обычно взаимное удовлетворение и учащемуся и педагогу.

Наконец, при определении инструмента следует учесть, что не всегда кандидаты перед началом обучения выявляют все свои способности и склонности. Поэтому в течение первого полугодия занятий необходимо тщательно присматриваться к ученикам и только после учета первых результатов занятий окончательно решить вопрос о выборе инструмента.

Г л а в а VIII

СУЩНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ РАЦИОНАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКИ

§ 1. Определение понятия «постановка»

В практике обучения и игры на духовых инструментах широкое распространение получила так называемая постановка. Что же принято понимать под этим словом?

Термин «постановка» вносит собирательный характер и означает совокупность правил, относящихся к взаимоположению корпуса, головы, рук, ног играющего и инструмента.

Задача правильной постановки предельно ясна: она должна способствовать достижению высоких исполнительских

результатов при наименьшей затрате сил со стороны играющего.

При рациональной постановке исполнительский аппарат музыканта (т. е. его дыхание, работа губ, пальцев и т. п.) функционирует в наиболее благоприятных и естественных условиях, что помогает играющему избежать ненужного напряжения.

§ 2. Изменение правил постановки

Постановка не является чем-то неизменным: она менялась в соответствии с усовершенствованием духовых инструментов, с развитием исполнительско-педагогического опыта музыкантов. Поэтому правила постановки при игре на отдельных инструментах в наши дни значительно отличаются от тех, которые существовали в прошлом.

Основное, что заставляло музыкантов искать наиболее удобную и совершенную постановку, было стремление к свободному владению техникой игры.

Рассмотрим, какие же изменения в постановке характерны для отдельных инструментов?

История развития духовых инструментов показывает, что наиболее существенные изменения произошли у язычковых инструментов. Так, например, способ охвата трости и мундштука губами при игре на кларнете претерпел следующие изменения. Вначале исполнители ставили мундштук так, чтобы трость была обращена к верхней губе. При таком положении регулирование трости осуществлялось верхней губой, что, конечно, менее удобно. Затем кларнетисты «догадались» перевернуть мундштук, однако положение самих губ на мундштуке все еще оставалось своеобразным: обе губы были сильно повернуты и не только нижняя, но и верхняя накладывались на зубы. В настоящее же время утвердилась постановка с незначительным подворачиванием одной нижней губы, которая прикрывает нижние зубы и регулирует колебания трости.

Не менее характерные изменения во взаимоположении губ и язычка произошли в практике игры на фаготе. Когда фагот существовал в виде бомбарды, играющий на этом инструменте непосредственно губами трости не касался. Это было связано с тем, что язычок на бомбарде помещался внутри особого деревянного наконечника. Лишь после того как трость фагота была выведена наружу, фаготисты получили возможность регулировать ее непосредственно верхней и нижней губами, что способствовало улучшению техники игры на фаготе.

Частичное изменение в положении губ наблюдается у

гобоистов. Старая постановка характеризовалась сильным поджатием обеих губ и более глубоким охватом трости. В настоящее же время гобоисты предпочитают игру на более «свободных» губах, т. е. они растягивают и подворачивают губы в значительно меньшей степени.

К изменениям постановки можно отнести и то, что большинство исполнителей на флейте в настоящее время перестали пользоваться опорной подставкой, не без основания считая, что при игре с ней пальцы левой руки напрягаются в большей степени.

Довольно существенные изменения в правилах постановки можно обнаружить и на медных духовых инструментах. Характерно, что эти изменения связаны в основном с двумя моментами; положением инструмента и способом установки мундштука на губах.

Яркий пример изменения постановки дает история развития игры на валторне.

Когда валторны были натуральными (т. е. не имели вентильно-пистонного механизма), их держали также, как и охотничий рог, т. е. раструбом вверх. При этом правая рука исполнителя накладывалась на изгиб раструба снизу и служила, таким образом, опорой для инструмента. В дальнейшем стремление музыкантов к расширению выразительных возможностей валторны натолкнуло их на совершение новый способ игры с использованием в качестве сурдины кисти правой руки. Для осуществления этого валторнисты вынуждены были коренным образом изменить положение инструмента при игре. Раструб валторны был опущен в горизонтальное положение, кисть правой руки была введена внутрь раструба, а тяжесть инструмента стала пропорционально раскладываться на обе руки.

Не менее существенные изменения претерпел и способ установки мундштука на губах. Возьмем для примера такие инструменты, как труба или корнет.

В прошлом столетии среди исполнителей и педагогов широкое распространение получило такое правило установки мундштука, при котором его большая часть ($\frac{2}{3}$) должна была опираться на нижнюю губу.

Сторонником этой теории был проф. Парижской консерватории Ж. Арбан, автор панцелярной школы для корнета.

В настоящее время этот метод установки мундштука почти совершенно изжил себя, ибо советскими исполнителями и педагогами было найдено более целесообразное размещение мундштука на губах, а именно такое, при котором большая часть мундштука (примерно $\frac{3}{4}$) опирается на верхнюю губу.

Этим способом установки мундштука успешно пользуется большинство советских исполнителей на корнете, трубе, валторне и других медных духовых инструментах.

§ 3. Основы рациональной постановки

Основой рациональной постановки, как мы установили, должно быть стремление к наиболее естественному, т. е. наименее напряженному положению играющего. Что же может способствовать выработке непринужденной и свободной манеры игры? Практика показывает, что этому во многом помогает соблюдение следующих правил постановки.

а) Правильное положение головы

Голова у играющего на духовом инструменте во всех случаях должна держаться ровно и прямо, без наклонов в стороны, вверх или вниз. Всякое отклонение головы (при неизменном положении инструмента) нежелательно по той причине, что оно нарушает нормальное взаимоположение губ и мундштука. В результате этого может измениться направление вдуваемой в мундштук струи воздуха, что в конечном итоге вредно отразится на качестве звука.

б) Правильное положение корпуса

Корпус в процессе игры, так же как и голова, должен держаться прямо во всех случаях игры, т. е. независимо от того, стоя играет музыкант или сидя. Особое внимание необходимо обращать на то, чтобы плечи музыканта были развернуты, а грудь выпрямлена и слегка приподнята. Подобное положение корпуса играющего облегчит работу легких и диафрагмы.

в) Правильное положение рук и пальцев

Большое внимание при игре следует уделять правильному расположению рук и пальцев, ибо они находятся в непосредственной связи с инструментом. Руки не следует прижимать к туловищу, так как это будет препятствовать свободному дыханию. Необходимо следить также за тем, чтобы руки не были скованы, поскольку их напряжение неизбежно передается пальцам и ограничивает свободу движений последних.

Пальцы на инструменте следует держать слегка согнутыми: это положение наиболее естественное, свободное. В момент игры они не должны высоко подниматься над инструментом или отводиться куда-либо в стороны. Лишние движения затрудняют развитие беглости. Для подвижности пальцев у исполнителей на деревянных инструментах существенное значение приобретает правильное положение того пальца, на котором сосредоточена опора инструмента. Практика показывает, что играющим на гобое и кларнете не следует глубоко

всевозывать большой палец правой руки под подставку, так как это связывает движения пальцев. Исполнителям на флейте и фаготе, пользующимся при игре подставкой, не рекомендуется сильно давить на нее пальцами, что также может затруднить их движения.

При игре на медных духовых инструментах пальцы на клавишиах вентильно-пистонного механизма также должны быть в полусогнутом, полуovalном положении. Не следует играть совершенно прямыми пальцами, что иногда делают исполнители на инструментах с пистонным механизмом.

г) Правильное положение ног при игре

При игре стоя ноги должны занимать такое положение, которое обеспечивало бы корпусу хорошую устойчивость. Для этого рекомендуется слегка расставить ноги или выдвинуть одну из них несколько вперед. В ногах, как и других частях тела, при игре не должно чувствоваться напряжение. При игре сидя нужно следить прежде всего за правильностью посадки играющего. Для того чтобы сохранить прямое положение корпуса, а вместе с ним и свободу дыхания, не рекомендуется садиться глубоко на стул или опираться на его спинку. Ноги при игре сидя ни в коем случае нельзя накладывать одну на другую, ибо это препятствует нормальной работе диафрагмы и мышц брюшного пресса.

д) О положении инструмента

Правильное положение инструмента при игре является залогом успешного овладения техникой игры. Основным критерием при оценке правильности этого должно стать ощущение удобства и свободы игры. В практике уже давно сложились определенные приемы подготовки музыкантов к игре, которые излагаются обычно в «школах» для духовых инструментов.

Следует указать на то, что в отдельных случаях эти способы могут не совпадать с общепринятыми нормами, поскольку многое зависит от индивидуальных особенностей музыкантов. Например, часто встречающееся у музыкантов различие в форме прикуса (т. е. в соотношении между верхней и нижней челюстями) оказывает влияние на положение инструмента. Если зубы верхней челюсти выступают вперед, то его необходимо несколько опустить книзу. Если же заметно выдается вперед нижняя челюсть, то инструменту придается более высокое положение. И в первом, и во втором случаях изменения обусловлены необходимостью сохранить такое взаимо-

положение губ и мундштука, при котором струя выдыхаемого воздуха попадала бы в центр мундштучного отверстия.

Возьмем еще один пример.

Допустим, что у музыканта, играющего на трубе или валторне, искривлены передние зубы. Какое же положение инструмента будет наиболее рациональным в этом случае? Совершенно ясно, что в подобных случаях музыканту будет удобнее сместить мундштук от центра губ несколько в сторону и тем самым ограничить отрицательное влияние кривых зубов на работу губного аппарата. Ясно также и то, что в этом случае изменится несколько и положение самого инструмента. Последний должен немного сместиться вправо или влево.

§ 4. Характерные недостатки в постановке у начинающих музыкантов

Если представить процесс обучения музыканта в виде постепенно строящегося здания, то постановка в этом случае будет играть роль фундамента. Иначе говоря, правильная постановка служит основой, на которой базируется развитие исполнительских навыков музыканта.

Практика обучения молодых, начинающих музыкантов показывает, что уделять внимание постановке следует с первых шагов. Это необходимо делать потому, что учащиеся легко могут привыкнуть к неправильной постановке, исправить которую тем труднее, чем больше их опыт игры на инструменте. Более того, отсутствие контроля за постановкой может привести к снижению успеваемости и даже потерять интереса у учащихся к занятиям, т. е. свести на нет все труды педагога.

Наиболее типичными у начинающих музыкантов являются недостатки, связанные с неправильным положением: инструмента, рук, пальцев и головы.

Неправильное положение инструмента у различных музыкантов проявляется по-разному. Для исполнителей на флейте наиболее характерным является наклонное положение инструмента вместо необходимого прямого, что является следствием опускания правой руки. Для исправления указанного недостатка педагог должен следить за тем, чтобы учащийся во время игры держал слегка приподнятым локоть правой руки. В этом случае обе руки будут находиться на одном горизонтальном уровне, и флейта будет лежать ровно.

Начинающие гобоисты нередко держат инструмент слишком приподнято, что отчасти связано у них с чрезмерным спусканием подбородка вниз. Исправить такой недостаток в постановке нетрудно: необходимо лишь следить за правильным положением головы и рук, которые не следует сильно поднимать вверх.

Играющие на кларнете чаще всего сдвигают инструмент несколько в сторону (причем чаще вправо, чем влево) либо придают инструменту неправильное положение по вертикали, т. е. или слишком близко держат его у туловища, или, наоборот, чрезмерно поднимают вверх. Подобные отклонения от нормы (если они же обусловлены какими-либо индивидуальными особенностями музыканта) не должны иметь места, ибо это накладывает определенный отпечаток на характер звучания. Из практики известно, что при наклоне кларнета вниз звук делается жилким и тусклым, а при чрезмерном подъеме вверх — более грубым.

Для играющих на медных неправильное положение инструментов чаще всего проявляется в следующем. Трубачи или корнетисты, например, нередко держат инструмент левой рукой снизу — за голсовую машину, а не в обхват раструба, как это должно быть. Начинающие валторнисты часто неправильно держат раструб инструмента: либо слишком опускают его вниз, либо, наоборот, поворачивают сильно вверх. Тромбонисты нередко придают инструменту неправильное положение тем, что держат кулисы опущенной вниз.

Недостатки постановки, связанные с положением пальцев на инструменте, могут быть довольно различными. У исполнителей на деревянных духовых очень часто пальцы при игре высоко поднимаются, отводятся без надобности в стороны и т. п. Кроме того, они лежат на инструменте не в округленно согнутом, а в сугубо прямом положении, что также вызывает излишнее их напряжение.

Неправильное положение головы проявляется в том, что отдельные музыканты в момент игры опускают голову вниз, вследствие чего подбородок также опускается, вызывая дополнительное напряжение шейных и подбородочных мышц. Такое наклонное положение головы может встретиться у исполнителей на самых различных духовых инструментах, но чаще всего оно встречается у трубачей, гобоистов, кларнетистов и валторнинетов.

Наклон головы в сторону (вправо) особенно часто встречается у исполнителей на флейте, для которых он стал традиционной и вредной привычкой.

Итак, с началом обучения на инструменте необходимо неотступно следить за правильностью приемов постановки у играющего.

При этом нужно добиваться, чтобы учащийся не только знал те или иные приемы рациональной постановки, но и понимал целесообразность их практического применения.

Ослабить контроль за постановкой можно лишь тогда, когда правильные приемы постановки превратятся у учащихся в прочие усвоенные и закрепленные навыки.

Г л а в а IX

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С НАЧИНАЮЩИМИ МУЗЫКАНТАМИ

§ 1. Основные задачи первоначального обучения

Начальное обучение игре на духовых инструментах, являясь частью общего процесса профессионального обучения, имеет своей основной задачей заложить прочный музыкальный фундамент, на котором должно базироваться дальнейшее развитие учащихся. На этом этапе учащиеся должны приобщиться к музыкальной культуре, ознакомиться с лучшими ее образцами, получить основы правильного восприятия музыки.

Одновременно с этим период начального обучения очень важен в воспитательном отношении: формировании у учащихся взглядов на жизнь, выявлении определенных черт характера, определении морально-этических норм поведения и т. п.

Все это накладывает большую ответственность на педагога, требует от него хороших знаний и опыта в проведении занятий с начинающими музыкантами.

§ 2. Содержание первых занятий

После проверки и уяснения общих музыкальных и физических данных ученика педагог может приступить непосредственно к обучению игре на духовом инструменте.

На первом уроке возникает необходимость познакомить учащегося с инструментом, на котором ему предстоит заниматься. Делать это рекомендуется следующим образом. Вначале педагог должен сообщить учащемуся сведения о данном инструменте (например, название частей, устройство и т. п.), которые должны быть очень краткими и излагаться в доступной форме.

Затем очень важно научить учащегося правильному обращению с инструментом. Необходимо показать, как собрать и разобрать его, как уложить в футляр, как правильно хранить и т. п. Предварительное ознакомление учащегося с инструментом целесообразно закончить практическим показом различных исполнительских приемов, осуществляемых педагогом. Живое звучание инструмента, умелая демонстрация его звуковых и технических возможностей важны в том отношении, что они способствуют полноте интереса учащегося к занятиям, пробуждают у него естественное стремление быстрее научиться хорошо играть.

После этого педагог должен показать ученику, как следует правильно держать инструмент при игре. Объяснение правил

постановки должно быть ясным и убедительным, чтобы учащийся знал, почему необходимо держать инструмент именно так, а не иначе.

Ознакомившись с инструментом и с основными правилами постановки, ученик может приступить к наиболее важному и сложному моменту начальных занятий — извлечению первых звуков.

Иногда возникает вопрос: с каких звуков следует начинать? Практика показывает, что начинать обучение игре лучше всего с наиболее легких и доступных звуков. К последним относятся преимущественно те, которые лежат в среднем регистре данного инструмента и связаны с наиболее простой и удобной аппликатурой (например, натуральные звуки для медных духовых инструментов, звуки с максимально открытой аппликатурой у деревянных инструментов).

Так, для флейты наиболее простым и доступным для извлечения будет звук *соль* первой октавы, для гобоя — *си* первой октавы, для кларнета — *соль* первой октавы, для фагота — *до* малой октавы, для трубы и валторны — *соль* или *до* первой октавы; для тромбона *си-бемоль* или *фа* малой октавы и т. д.

Приступая к извлечению первых звуков в инструменте, учащийся должен сосредоточить свое внимание в основном на достижении четкой и ясной атаки звука.

Из практики известно, что начинающему музыканту далеко не сразу удается хорошее воспроизведение первых звуков.

Обычно эти звуки извлекаются с трудом, сопровождаются «шипом» и отличаются крайне неустойчивой интонацией. Все это в какой-то степени закономерно, ибо нельзя забывать, что начинающий музыкант испытывает ряд неизбежных затруднений, вызываемых непривычным положением инструмента в руках, необходимостью согласовывать выдох с работой губ и языка и т. д.

Вот почему не следует спешить с изучением аппликатуры (как это делают некоторые неопытные педагоги) до тех пор, пока учащийся не научится правильно извлекать начальные продолжительные звуки. На самых первых уроках воспроизведение их должно вестись без ист, поскольку последние будут лишь отвлекать внимание учащихся и создавать дополнительные трудности. К изучению нотной записи тех звуков, которые извлекает учащийся, целесообразно переходить после нескольких занятий, когда ученик привыкнет к инструменту и овладеет первыми навыками игры.

При объяснении длительности звуков в качестве простейшей единицы для ее измерения рекомендуется брать четверть, а не целую ноту, как это передко делают педагоги. Начинать ознакомление с простейшими элементами метроритма лучше всего с объяснения счета на $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ и $\frac{4}{4}$.

Изучение аппликатуры должно происходить постепенно, в строго определенной последовательности. На деревянных духовых инструментах вначале изучается аппликатура простейших гамм, характеризующаяся последовательным закрыванием и открыванием основных звуковых отверстий. Для флейты, гобоя и кларнета это будут звуки соль-мажорной гаммы, а для фагота — до-мажорной.

На большинстве мелких духовых инструментов изучение аппликатуры начинается с объяснения значения вентильно-пистонного механизма. В частности, изучается аппликатура диатонической, а затем хроматической гаммы в пределах двух натуральных звуков *до₁*—*до₂*. Последующее ее изучение будет проходить в тесной связи с постепенным увеличением (расширением) диапазона извлекаемых звуков.

Почти так же происходит изучение аппликатуры и на тромbone. Учащемуся объясняется значение кулисы, местоположение позиций и их значение, а затем начинается практическое освоение позиций на натуральном звукоряде.

При обучении игре на всех духовых инструментах очень важно, чтобы тренировочный материал для усвоения простейших исполнительских навыков (правильной постановки, начального звукоизвлечения, освоения аппликатуры и т. п.) не был чрезмерно обширным и сухим. Ничто не приносит большего вреда делу обучения, чем появление скуки и равнодушия у начинающего музыканта вследствие перенасыщения занятий техническими упражнениями.

Вот почему необходимо как можно раньше включать в работу художественный материал.

Как только учащийся научится уверенно извлекать звуки и овладеет начальным диапазоном (например, в пределах одной октавы), он может и должен приступить к разучиванию небольших песен, танцев и легких пьесок, мелодии которых доступны для восприятия и запоминания.

Этот несложный художественный материал будет способствовать одновременному развитию у учащихся и первых технических навыков, и начального музыкального мышления. Выбирая те или иные произведения (этюды и пьесы) для своего ученика, педагог должен учитывать по меньшей мере три важнейших момента:

- а) конкретные задачи данного этапа обучения;
- б) степень музыкального развития учащегося;
- в) уровень его технической подготовки.

Иначе говоря, исполнительские задачи, которые надлежит решить учащемуся в процессе занятий, должны соответствовать его возможностям. Только в этом случае учащийся овладеет основами техники игры и будет успешно двигаться вперед.

§ 3. Организация и направление последующих занятий

В работе с начинающими музыкантами исключительно важное значение приобретает правильная организация занятий, в частности:

- а) овладение навыками работы над звуком;
- б) овладение элементарными техническими навыками;
- в) развитие навыков художественного воспроизведения музыки;

Систематическая работа над звуком должна начинаться с первых шагов обучения на инструменте. Вначале перед учениками должны ставиться простейшие задачи: например, достижение чистого и устойчивого звучания отдельных звуков, ощущение переходов от звука к звуку, восприятие логической связи между звуками в простейших мелодических оборотах и т. д. При этом очень важно научить учащегося постоянно слушать себя, представлять и контролировать звуковой результат, связывать его с соответствующими исполнительскими движениями.

Для выработки красивого и выразительного звука на духовых инструментах исключительно важное значение имеет систематическое исполнение продолжительных звуков и произведений в медленном движении (кантилены). Оба вида указанных упражнений чрезвычайно важны для начинающего музыканта в том отношении, что они укрепляют губной аппарат, развивают исполнительское дыхание и способствуют выработке полного, красивого звука с устойчивой интонацией.

Удобство указанных упражнений заключается в том, что музыкант имеет возможность беспрепятственно сосредоточивать свое внимание на качестве каждого звука, т. е. полностью контролировать свое исполнение.

Овладение техническими навыками у начинающего музыканта должно происходить постепенно без резких скачков и ненужных трудностей. Учащийся должен знать, что немалый технический навык приобретается и совершенствуется в результате многократного, терпеливого, сознательного повторения соответствующих исполнительских движений.

В практике игры на духовых инструментах к числу таких навыков принято относить: исполнительское мышление, специфическую работу губного аппарата, подвижность языка, быстроту и согласованность движений языка, что было изложено в первой части пособия. Поэтому мы ограничимся лишь некоторыми дополнениями.

Поскольку все элементы техники взаимосвязаны и тесной взаимосвязи, их развитие должно проходить одновременно, без чрезмерного увлечения одним шагом техники в ущерб другому. К сожалению, на практике эта погоня не всегда осознается учащимися: некоторые из них увлекаются только зву-

ком, другие, наоборот, отдают предпочтение технике и т. д. Подобное «однобокое» развитие учащихся появляется обычно там, где педагог не проявляет должной требовательности к качеству самостоятельной работы своих учеников.

Важнейшее значение в работе с начинающими музыкантами имеет развитие навыков художественного воспроизведения музыки. Педагог, ведущий занятия с начинающими, должен привить учащимся любовь к музыке и к избранной профессии, обязан научить их внимательно слушать музыку, различать ее характер, определять музыкальные образы и настроения.

Учащиеся должны научиться внимательно вслушиваться в свою игру, для того чтобы сделать исполнение наиболее осмысленным и выразительным. Особенно важно, чтобы у них было развито чувство фразы, чтобы они сознательно определяли ее начало, направленность движения и конец.

Прививая учащимся навыки сознательного восприятия и воспроизведения музыки, педагог должен постоянно добиваться от них точности и грамотности исполнения. Необходимо не только правильно воспроизводить нотный текст, но и обращать внимание на качество звучания, его выразительность.

Из практики работы с начинающими музыкантами известно, что точность и осмысленность исполнения дается им не легко. Особенно много недостатков бывает связано с ритмом и фразировкой. Начинающие музыканты нередко искажают ритмические рисунки, не додерживают продолжительные звуки, не считают паузы и т. п.

Погрешности в смысле фразировки чаще всего выражаются в том, что учащиеся не выдерживают темпа, не соблюдают правил смены дыхания, не выполняют требований в отношении штрихов и динамики.

Избавиться от всех этих характерных недостатков можно лишь тогда, когда учащиеся научатся постоянно контролировать себя, привыкнут вслушиваться в собственную игру. Особенно полезно петь музыкальные фразы, предварительно представив их звучание. Все эти признаки культуры исполнения должны быть освоены еще на первых порах обучения, тогда в дальнейшем они станут для музыканта естественной и необходимой привычкой.

§ 4. Урок как основная форма занятий с начинающими

Основной формой накопления знаний в начальный период обучения являются занятия под руководством педагога, проходящие в виде систематических уроков.

На уроке учащийся получает новые знания, закрепляет уже приобретенные навыки, воспитывает в себе волю и целе-

устремленность, учится работать и т. д. Правильно организованный урок несомненно поднимает у учащихся интерес к занятиям и способствует достижению наилучших практических результатов.

Практика обучения показывает, что при всем разнообразии построения урока структура его слагается из следующих взаимосвязанных частей: а) проверка и повторение пройденного материала; б) сообщение новых знаний и их закрепление; в) определение учебных заданий.

В первой части урока учащийся отчитывается перед педагогом о выполнении полученных от него учебных заданий, т. е. показывает результаты своей самостоятельной работы. Повторение является важным моментом обучения, поскольку оно способствует более прочному и быстрому изучению учебного материала.

Во второй части урока сообщаются новые знания. Это — центральный момент каждого занятия, ибо без получения и усвоения суммы новых знаний учащийся не сможет двигаться вперед.

Очень важно, чтобы при изложении нового материала была связь с тем, что уже пройдено учащимися. Такой метод позволяет наиболее активно осваивать изучаемый материал.

Последняя часть урока должна быть отведена для определения учебных заданий. Педагог обязан разъяснить смысл учебного задания; раскрыть его основное содержание, а главное — указать, как, в каком порядке надлежит самостоятельно работать.

Таким образом, цель каждого урока заключается в том, чтобы подвести краткий итог предшествующей работе учащихся и дать им необходимый материал для последующих занятий.

Основное содержание урока составляет обычно исполнение гамм, упражнений, этюдов и пьес. Поскольку существенная часть этой работы приходится на долю самостоятельных занятий, очень важно, чтобы на уроке педагог умел руководить учащимися. Рассмотрим, как это должно проходить практически.

Приступая к первоначальному проигрыванию учебного задания, педагог не должен прерывать игру ученика при первых же неточностях и недостатках исполнения. Нужно дать возможность учащемуся стартить снова или погаснуть самому, ибо такое проигрывание очень важно и для ученика, и для педагога. Учитывая то, что обычно учат при исполнение по частям, подобное исполнение дает возможность охватить произведение в целом и одновременно выявить типовые недостатки собственного исполнения. Педагог же имеет возможность оценить, как ученик воспринимает содержание музыки, какие делает ошибки в исполнении и т. д.

Прослушав игру учащегося, педагог должен указать ему на основные недостатки исполнения и затем уже перейти к повторному проигрыванию произведения с необходимыми остановками, разъяснением допущенных учеником ошибок, т. е. к тщательной работе над произведением. В процессе этой работы, составляющей основную часть урока, педагог должен подкреплять словесные объяснения показом на инструменте. Значение этого педагогического приема общизвестно: он помогает яснее представить цель и облегчает ее достижение, повышает активность учащегося на уроке, а главное — усиливает его желание работать.

Сообщая на уроке новые знания и навыки, педагог обязан настойчиво добиваться их усвоения и закрепления. Учащиеся должны ясно различать как итоговые цели своей работы над тем или иным учебным материалом, так и ближайшие конкретные задачи.

С работой учащегося на уроке тесно связана организация его самостоятельных, домашних занятий. Она начинается с определения учебных заданий, которые дает педагог учащемуся в конце каждого урока. При постановке учебных задач для самостоятельной работы педагог должен добиваться того, чтобы учащийся хорошо знал, над чем и как ему надлежит работать дома и какова основная цель занятий в каждом конкретном случае. В этой связи полезно прибегать к самостоятельному разучиванию домашнего задания на уроке. Ценность этого метода будет заключаться в том, что педагог сможет непосредственно проследить за качеством работы учащегося, а последний — избежать ненужных ошибок в последующих самостоятельных занятиях.

Организуя и направляя домашние занятия своих учеников, педагогу необходимо тщательно контролировать их систематичность и продолжительность по времени. Кроме того, он должен знать, что в зависимости от индивидуальных особенностей ученика (или от сложившейся обстановки) содержание и форма занятий могут вилкоизменяться. В частности, занятие может посвящаться или одному повторению материала, или только объяснению нового.

§ 5. О роли педагога в начальном периоде обучения

Одним из важнейших условий, определяющим успех работы педагога с начинающими музыкантами, являются правильные взаимоотношения между педагогом и учениками.

От педагога требуется прежде всего, чтобы он по-настоящему любил свое дело и проявлял глубокую заинтересованность в неуклонном росте своих учеников.

Почувствовав равнодушие своего педагога, учащиеся обыч-

но платят ему тем же, т. е. не проявляют должной заинтересованности в занятиях и, как правило, снижают свои успехи.

Вот почему практика работы с музыкантами немыслима без подлинно творческого отношения к делу и педагога, и учащегося.

Очень важно, чтобы педагог пользовался среди учащихся авторитетом. Поступки-должен создаваться в процессе их общения; решающее значение здесь будет иметь качество проводимых педагогом занятий, его музыкальная и общая культура, а также моральный облик.

Известно, что учащиеся очень чутко реагируют на действия и поступки своего педагога и почти всегда стараются ему подражать. В свое время выдающийся представитель русской дореволюционной педагогики К. Ушинский говорил, что «влияние личности воспитателя на молодую душу составляет ту воспитательную силу, которую нельзя заменить ни убеждениями, ни моральными сенсациями, ни системой наказаний и поощрений»¹.

Для того чтобы быть настоящим мастером своего дела, педагог должен рассматривать занятия с учащимися не только как средство обогащения их музыкальными знаниями и навыками, но и как процесс, постоянно оказывающий на них глубокое воспитательное влияние. Педагог должен хорошо знать и постоянно учитывать в своей работе возрастные особенности учащихся, их умственное и физическое развитие, склонности характера и т. п.

§ 6. Особенности работы с учащимися на средней и высшей стадиях обучения

В работе с учащимися всех звеньев нашей музыкальной системы (музыкальная школа, музыкальное училище, музыкальный вуз) имеется много общего, но есть в этой и специфические моменты, которые обязан знать каждый педагог.

Первое, что отличает работу педагога со студентами от работы с начинющим музыкантом, — это различные задачи обучения.

Если начальное обучение ставит своей целью только привлечение учащегося к музыкальному искусству, складывание своеобразного музыкального функционера, то обучение в училище и в консерватории готовит молодых музыкантов к самостоятельной профессиональной деятельности. Отсюда и различные методы решения определенных же педагогических вопросов. На первом этапе обучения решающее значение приобретает период работы учащегося под непосредственным

¹ К. Ушинский. Собрание соч., т. I, стр. 13.

ным руководством педагога. Именно под наблюдением и контролем педагога начинающий музыкант овладевает основами исполнительской техники, приобретает начальные навыки художественного воспроизведения музыки.

На высшей стадии обучения, центральным звеном являются самостоятельные занятия студентов. В музыкальном вузе преподаватель в основном лишь направляет работу своих учеников, придавая ей необходимую действенность и конкретность.

Особенно большое значение на среднем и высшем этапах обучения приобретают подбор репертуара и концертная практика учащихся. По мере развития музыкально-исполнительских возможностей учащихся расширяется и их репертуар. В план работы включаются произведения крупной формы различных жанров и стилей (концерты, сонаты, сюиты, вариации и т. п.). Усложняются и становятся более разнообразными этюды и упражнения, которые охватывают все без исключения разделы исполнительской техники.

Систематическое выступление на открытых и закрытых вечерах, в концертах, на конкурсах и фестивалях является мощным стимулирующим средством для развития исполнительских навыков учащихся и поднятия их интереса к занятиям на инструменте. Этому же способствуют и такие формы вузовского обучения, как занятия в классе камерного ансамбля, участие в оркестровой практике.

Развивая у учащихся любовь к музыке, к своей профессии и к систематическому труду, преподаватель вуза обязан уделять достаточное внимание разностороннему музыкальному и культурному развитию своих учеников, дабы избежать превращения их в узких специалистов-ремесленников. Для этой цели преподаватель по специальности должен проявлять большой интерес к занятиям своих учеников по всем другим учебным дисциплинам.

Как и на всех других стадиях обучения, в период занятий в вузе большое внимание должно быть уделено индивидуальному подходу к учащимся. Однако формы индивидуальной работы с учащимися на этом этапе обучения значительно более многообразны и действенны. В зрелом возрасте у учащихся яснее выступают их сильные и слабые стороны, более определенно проявляются черты характера, вкусы, настроения и т. п. Поэтому главное внимание педагог должен обращать на то, чтобы учащийся избавлялся от имеющихся у него недостатков и наиболее гармонично совершенствовал все свои способности. Особое внимание при этом должно быть уделено развитию творческой инициативы и самостоятельности.

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА УЧАЩИХСЯ

§ 1. Принципы организации самостоятельных занятий

При первоначальном обучении работы учащегося в классе под непосредственным наблюдением педагога приобретает решающее значение. Однако даже в этот период классные занятия дают наиболее ощутимые результаты лишь тогда, когда они подкрепляются систематической и правильно организованной самостоятельной работой. Вот почему каждый педагог должен вооружить учащихся методикой этой работы.

Прежде всего необходимо иметь в виду, что самостоятельная работа учащихся организуется по-разному, в зависимости от ряда факторов: продолжительности обучения, степени подготовленности учащихся, их индивидуальных особенностей. Однако, отличаясь в частностях, организация такой работы в целом содержит ряд общих условий, которые и составляют ее основу.

a) Регулярность занятий

Организуя самостоятельные занятия своих учеников, педагог обязан привить им любовь к труду, приучить их к планомерной, систематической работе на инструменте. Каждый учащийся должен знать и понимать, что овладеть духовым инструментом, развить познавательные и творческие способности можно лишь при целенаправленной тренировке и постоянном совершенствовании приобретенных навыков.

Из практики хорошо известно, что если полученные навыки не развивать, то они быстро утрачиваются. Это в полной мере относится и к музыкально-исполнительским навыкам, которые требуют особенно тщательной тренировки.

Для играющих на духовых инструментах необходимость ежедневных занятий вызывается тем, что работа органов дыхания, губ, языка и пальцев в процессе игры носит сугубо специфический характер, т. е. она не совпадает с их действиями в обычных условиях. Именно поэтому исполнительский аппарат играющего на духовом инструменте должен постоянно поддерживаться в «рабочем» состоянии, для чего и необходима тренировка.

К сожалению, все молодые музыканты понимают подлинное значение планомерных занятий на инструменте. Некоторые учащиеся привыкают заниматься на инструменте «по настроению» и тем самым наносят неоправданный вред своей исполнительской подготовке.

Вряд ли нужно говорить, что такие музыканты никогда не становятся высококвалифицированными исполнителями, ибо одних природных способностей для этого недостаточно. Серьезных успехов в овладении музыкальным исполнительством добиваются лишь те музыканты, которые с первых шагов обучения на инструменте проявляют подлинное трудолюбие и настойчивость, систематически и упорно повышают свою музыкальную подготовку. Все это лишний раз говорит о пользе и необходимости регулярных занятий.

Итак, планомерность — это первое условие хорошо организованных занятий.

б) Последовательность занятий

В организации самостоятельного труда учащихся педагог должен предусмотреть и такой важный момент, как определенную последовательность занятий. Занятия учащихся дома не должны носить случайный, а тем более, хаотический характер.

Избежать этого удастся в том случае, если они будут организованы по определенной системе. Естественно, что начинающему музыканту такую систему должен помочь составить педагог. Основное ее назначение — определить, что и как необходимо играть ежедневно на инструменте.

Говоря о последовательности в организации и проведении занятий, необходимо иметь в виду две ее стороны.

Во-первых, последовательность работы музыканта над учебным материалом — это то, с чего необходимо начинать и чем следует заканчивать ежедневные занятия на инструменте.

Во-вторых, последовательность занятий включает в себя обязательное движение от простого к сложному, т. е. более легкий учебный материал должен предшествовать более трудному, а не наоборот.

Практически последовательная работа над музыкальным материалом обычно включает исполнение:

- а) продолжительных звуков;
- б) гамм и арпеджио;
- в) этюдов или специальных упражнений;
- г) художественных произведений.

Но это не значит, что играющий на духовом инструменте всегда должен придерживаться указанной схемы. Практика показывает, что иногда целесообразно произвести некоторую перестановку учебного материала. В частности, после неизменных подготовительных упражнений в продолжительных звуках возможно чередование остального материала: скажем, сегодня исполняются гаммы, завтра — этюды, послезавтра — художественные произведения и т. д.

в) Сознательное усвоение знаний

Самостоятельные занятия на инструменте должны быть не только регулярными, но и целенаправленными, что во многом определяется степенью сознательности музыканта в отношении к той работе, которую он проделывает в процессе ежедневной тренировки. Учащийся должен ясно представлять себе, для чего он выполняет то или иное упражнение, каково его практическое значение и как правильно нужно над ним работать. Ни одно, даже самое легкое задание учащийся не должен выполнять механически. Это значит, что в любом упражнении от музыканта требуется прежде всего сосредоточенное и активное внимание.

В связи с этим следует указать на встречающийся у некоторых музыкантов недопустимый механический подход к выполнению отдельных упражнений (например, продолжительных звуков, гамм и арпеджио в медленном движении). Считая указанные упражнения слишком «легкими», некоторые музыканты при их исполнении отвлекаются: например, читают газету или книгу, думают о посторонних делах и т. д.

Нет ничего нелепее такого «метода» занятий, ибо музыкант совершенно не контролирует свою игру, которая становится механической, а потому — бесполезной.

§ 2. Расчет времени для самостоятельных занятий

Какое количество времени необходимо уделять музыканту ежедневным, самостоятельным занятиям на духовом инструменте? Многие музыканты отвечают на этот вопрос: «чем больше, тем лучше!».

В действительности это не совсем так. Поскольку игра на любом духовом инструменте связана с известным физическим напряжением, злоупотреблять этим не следует. Каждый играющий должен соблюдать рациональный режим занятий, обеспечивающий развитие его исполнительской техники без ущерба для здоровья.

Такой способ занятий вырабатывается музыкантом в прямом соответствии с его индивидуальными данными: степенью подготовленности, состоянием исполнительского аппарата и т. д. Одной из наиболее важных его особенностей является установление правильного соотношения между работой и отдыхом в процессе игры.

Начинающим музыкантам перерыв между занятиями необходимо устраивать значительно чаще, чем музыкантам опытным. Однако и тем, и другим необходимо придерживаться золотого правила — прекращать игру на инструменте при первом же появлении признаков утомления.

Общее количество времени, необходимое для продуктивных занятий на инструменте, можно ограничить примерно тремя часами, причем желательно, чтобы это были утренние часы. Естественно, что занятия «на свежую голову» будут наиболее продуктивными.

Как же лучше всего распределить время для самостоятельных занятий на инструменте?

Практика показывает, что ежедневные занятия на духовом инструменте лучше всего начинать с исполнения продолжительных звуков, для чего необходимо отвести 20—25 минут. Игра продолжительных звуков — это своеобразная «утренняя зарядка» музыканта, целью которой является приведение всего исполнительского аппарата играющего (дыхание, губы, язык, пальцы) в «рабочее» состояние. Проиграв продолжительные звуки, следует немного отдохнуть (5—10 минут) и затем перейти к исполнению гамм и арпеджио. Работать над гаммами и арпеджио рекомендуется в течение 45—50 минут, причем предполагается, что музыкант будет играть их в самых различных вариантах с применением штрихов и динамических оттенков.

После работы над гаммами необходимо отдохнуть, а затем 40—45 минут уделить этюдам или специальным упражнениям, завершающим первый этап занятий. Закончив исполнение этюдов, музыкант должен хорошо отдохнуть (15—20 минут) и приступить ко второму, наиболее важному разделу занятий — работе над художественной литературой. Для этой цели необходимо выделить не менее одного часа. Исполнение музыкальных произведений должно явиться своеобразным итогом предшествующей работы, ибо здесь в наиболее выпуклой и отчетливой форме проявляется взаимосвязь технических и художественных навыков.

Таким образом, схема занятий, о которой говорилось выше, составлена из расчета трех часов. При разумном и добросовестном отношении музыкантов к ежедневным занятиям указанного времени вполне достаточно для успешного развития профессиональных навыков музыкантов.

Как уже указывалось, предлагаемый порядок занятий отнюдь не является единственным, это лишь один из возможных вариантов. Естественно, что в практике игры могут встретиться и такие случаи, которые потребуют построения занятий по другой схеме. В этих случаях изменения могут идти по двум направлениям: как в сторону уменьшения или увеличения общего количества времени, так и по линии изменения расчета времени по отдельным разделам тренировки.

Г л а в а XI

РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ

Для приобретения профессиональной исполнительской квалификации каждому музыканту необходимо овладеть навыками работы над разнообразным музыкальным материалом.

Обычно играющий на духовом инструменте имеет дело с двумя видами музыкального материала:

а) инструктивным, куда входят различные упражнения, гаммы и этюды;

б) художественным, включающим в себя различные музыкальные произведения: пьесы в сопровождении фортецко, камерные ансамбли, оркестровые произведения.

Поскольку оба вида музыкального материала имеют свои задачи и свои особенности, необходимо рассмотреть каждый из них в отдельности.

§ 1. Работа над продолжительными звуками

Исполнение продолжительных звуков является одним из наиболее распространенных упражнений, их играют все музыканты независимо от уровня своей подготовки.

Из практики известно, что продолжительные звуки исполняются по-разному: одни музыканты играют их в хроматической последовательности, другие — в виде арпеджио, третьи — в октавах и т. д.

С нашей точки зрения, наиболее рациональным способом будет исполнение продолжительных звуков, построенных в виде арпеджио.

Ценность таких упражнений заключается по меньшей мере в двух моментах: во-первых, в том, что музыкант затрачивает меньше времени на «обыгрывание» всего диапазона инструмента; во-вторых, и это главное, при исполнении звуков арпеджио музыканту легче контролировать точность интонации:



При игре продолжительных звуков музыкант должен внимательно следить за их протяженностью, интонационной устойчивостью, тембром и исправлять малейшие погрешности исполнения.

§ 2. Работа над гаммами и арпеджио

В формировании исполнительского мастерства музыкантов работа над гаммами и арпеджио играет весьма существенную роль. Она дает возможность улучшить интонацию, добиться четких комбинированных движений пальцев, развить необходимую координацию их с действиями губ, языка и дыхания, добиться полноты и ровности звучания различных регистров инструмента, овладеть ритмичностью исполнения, закрепить аппликатурные навыки и т. п.

Гаммы и арпеджио помогают музыкантам овладеть «готовыми» образцами оркестровой фактуры и тем самым сократить сроки технического освоения музыкального материала.

В практике игры на духовых инструментах применяются различные виды гамм и арпеджио. Так, наибольшее распространение имеют гаммы диатонические (мажорные и минорные) и хроматические. Значительно реже применяются гаммы целотонные. В виде арпеджио чаще всего используются трезвучия, доминантсептаккорды и уменьшенные септаккорды.

Все гаммы и арпеджио в зависимости от диапазона духовых инструментов и возможностей играющих могут исполняться в одну, две или три октавы. При этом на большинстве духовых инструментов используются в основном двухоктавные гаммы, а на кларнете и валторне гаммы и арпеджио нередко «укладываются» и в три октавы.

Освоение различных гамм и арпеджио, настойчивая работа над ними с целью постоянного совершенствования их ис-

полнении должны вестись систематически, начиная с первого года обучения на инструменте. Обычно ознакомление с ними начинается после трех-четырех месяцев занятий, т. е. после того, как учащийся хорошо усвоит основы постановки и звуконизлечения.

Перед тем как приступить к игре гамм на инструменте, начинающему музыканту необходимо хорошо изучить принцип строения диатонических гамм и их арпеджио. Кроме того, он должен научиться определять гаммы на слух и строить их от любой ноты. Начинать изучение гамм необходимо с мажорных, как более легких для запоминания. Изучать их следует по квартовому кругу, так как принцип постепенного прибавления ключевых знаков будет наиболее удобным и доступным для усвоения учащимися.

Исполнять гаммы и арпеджио рекомендуется без нот, в доступном для каждого учащегося темпе, в пределах освоенного диапазона. Музыканты должны знать, что в работе над гаммами и арпеджио основной задачей является не стремление к быстрому темпу, а постоянное улучшение качества исполнения. Для того чтобы избежать небрежной, механической игры гамм, очень важно приучить учащихся к постоянному слуховому контролю.

Работать над гаммами и арпеджио следует регулярно. Однако увлечение этим не должно идти за счет других видов занятий (например, игры этюдов или художественных произведений). Поэтому ежедневно музыкант должен работать над одной-двумя гаммами (с соответствующими им арпеджио).

Существенное значение в работе над гаммами и арпеджио имеет и последовательность их исполнения. Обычно она такова:

мажорная гамма



арпеджио мажорного трезвучия в прямом движении

Musical notation for arpeggios of major triads in straight motion. It consists of two staves. The top staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It shows a sequence of eighth-note patterns: a sixteenth-note followed by a quarter note, then a sixteenth-note followed by a eighth-note, then a sixteenth-note followed by a quarter note, and finally a sixteenth-note followed by a eighth-note. The bottom staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It shows a sequence of eighth-note patterns: a sixteenth-note followed by a quarter note, then a sixteenth-note followed by a eighth-note, then a sixteenth-note followed by a quarter note, and finally a sixteenth-note followed by a eighth-note.

арпеджио мажорного трезвучия
с обращениями

32 a)

b)

арпеджио мажорного трезвучия
в ломаном движении

33 a)

b)

арпеджио доминантсептаккорда в
прямом движении

34

арпеджио доминантсептаккорда с обращениями

35

параллельная гармоническая минорная гамма



параллельная мелодическая минорная гамма



арпеджио минорного трезвучия в прямом
движении



арпеджио минорного трезвучия с обращениями



арпеджио минорного трезвучия в ломаном
движении



арпеджио уменьшенного септаккорда (данного минора) в прямом движении



арпеджио уменьшенного септаккорда
с обращениями



Указанныя последовательность объединяет гаммы и арпеджио в единый комплекс и способствует развитию не только исполнительской техники, но и гармонического чувства, что очень важно.

Следует отметить, что в подобном виде эти упражнения могут быть рекомендованы музыкантам, уже имеющим профессиональную подготовку. Что же касается начинающих исполнителей, то для них более удобен облегченный вариант данного комплекса — без септаккордов.

В заключение остановимся на наиболее типичных недостатках исполнения гамм и арпеджио, каковыми являются: а) неритмичность исполнения; б) отсутствие ровности звучания различных регистров инструмента; в) неточное интонирование; г) отсутствие выразительности исполнения.

a) Неритмичность исполнения

Неритмичность исполнения является одним из наиболее характерных и часто встречающихся недостатков. Проявляется он в том, что отдельные музыканты при исполнении гамм и арпеджио не выдерживают взятый ими темп до конца. При этом одни исполнители по мере приближения к концу упражнения постепенно ускоряют темп, а другие, наоборот, несколько его замедляют. В обоих случаях это является результатом недостаточной меторитмической чуткости музыкантов и плохого слухового самоконтроля.

Помимо произвольного изменения темпа в практике игры довольно часто встречаются и такие случаи, когда исполните-

ли нарушают точность чередования звуков в тех или иных ритмических построениях. Происходит это обычно в тех случаях, когда применяется неудобная аппликатура (у тромбонистов — переход на далекие позиции), или тогда, когда исполняются неудобные скачки.

б) Отсутствие ровности звучания

Отсутствие ровности звучания в смысле силы, полноты и тембровой окраски — явление довольно частое. Например, одни звуки заметно «выпирают», т. е. звучат более громко, другие же, наоборот, звучат тускло и слабо. Подобный недостаток частично зависит от конструктивных особенностей духовых инструментов, которые не имеют одинаковых, полноценных по звучанию регистров. Однако многое здесь зависит и от самих исполнителей. Последние, зная особенности своих инструментов, должны исправлять дефекты их конструкции с помощью специальных упражнений. В частности, тускло и слабо звучащие звуки можно «раздуть» и тем самым выровнять звучание всего диапазона. Из практики известно, что почти у каждого духового инструмента есть такие «каризматические» звуки, на которые следует обращать особое внимание. Так, у флейты это будут звуки: *до₁*, *до-диез₁*, *фа-диез₁* и *си-бемоль₁*; у гобоя — *ми₁*, *фа-диез₁*, *до-диез₁*; у кларнета — *соль-диез₁*, *ля₁* и *си-бемоль₁*, а также все звуки «виолочной» аппликатуры; у трубы — *до-диез₁* и *соль-диез₂*; у валторны — *до-диез₁* и *фа₂*, у тромбона — звуки большой октавы, входящие в так называемую «мертвую зону». Сюда же следует отнести и большинство звуков верхнего регистра духовых инструментов, поскольку достижение полноты звучания требует специальных упражнений.

в) Неточное интонирование при игре

Неточное интонирование при игре связано с недостаточно развитым гармоническим чувством музыкантов. Примером этого может служить неумение исполнителям смыкать почасть или понизить высоту звуков в зависимости от их ладовых функций. Так, например, не все музыканты знают, что верхний вводный тон гармонического мажоры и минора требует частичного понижения, а вводный нижний тон — соответствующего понижения; что терцовый тон мажорного трезвучия должен исполняться с трепетанием и понижением, а терцовый тон минора — к понижению и т. д. Достижение подобной интонационной гибкости музыкант может при помощи двух основных средств: а) применении наиболее рациональной аппликатуры; б) использование спиралевидных действий губного аппарата и языка. Установлено, что оба этих средства

должны быть теснейшим образом связаны не только между собой, но и со слухом играющего.

Одним из наиболее ярких примеров связи между интонацией и аппликатурой может служить умелое применение различных комбинаций вентиляй на медных инструментах. В частности, для сознательного повышения звука необходимо использовать такую вспомогательную аппликатуру, которая связана с подключением возможно большего количества вентиляй, а для сознательного понижения звука — аппликатуру противоположного порядка, требующую наименьшего участия вентиляй.

Кроме того, на четырех вентильных медных духовых инструментах (баритон, туба) при игре в нижнем регистре дефекты интонации хорошо исправляются с помощью подключения четвертого вентиля:

43

a) 2-3-4 2-4 4 1-2 2 2-4 2-3 1-2
b) 2-3-4 1-2-3 1-3 1-2 2 1-2-3 2-3 1-2

В данном примере наиболее чисто и устойчиво звучат звуки, взятые с помощью первой аппликатуры.

При игре на большинстве деревянных духовых инструментов для сознательного исправления дефектов интонации обычно применяется вспомогательная аппликатура. В ее основе лежит подключение дополнительных звуковых отверстий, или клапанов, которые помогают слегка повысить или понизить звук.

г) Отсутствие выразительности исполнения

Отсутствие выразительности исполнения часто является следствием недооценки гамм и арпеджио как одного из средств развития музыкально-художественных навыков.

Отдельные исполнители почему-то считают, что гаммы и арпеджио это лишь «сухие» технические упражнения, не помогающие развитию музыкальности. Вряд ли нужно говорить об ошибочности подобного «мнения». Так же как и любые другие виды упражнений, гаммы и арпеджио требуют выразительного исполнения, достигнуть которого можно лишь при соблюдении определенных условий.

Одним из них является умелое применение разнообразных штрихов. В частности, гаммы и арпеджио рекомендуется играть в следующих основных штиряхах: *detaché, legato, staccato, portamento*.

При этом, помимо каждого из указанных штрихов в отдельности, обычно используются и комбинации нескольких штрихов: *staccato* — *legato*, *legato* — *detaché* и др.

Для усиления выразительности целесообразно применять также различные динамические оттенки. Практика показывает, что наиболее эффективные результаты дает применение контрастной динамики (например: *pp* и *ff*), а также последовательно изменяющейся динамики (например: *pp*—*f*—*pp*). В этом случае фаза *crescendo* обычно приходится на восходящее движение, а фаза *diminuendo* — на нисходящее.

Не менее важное значение имеет также ритмическая завершенность исполнения. Играющий должен стремиться к тому, чтобы любая гамма и арпеджио хорошо «укладывались» в определенную метроритмическую структуру (дуоли, триоли, квартоли, секстоли и т. д.), причем начинаться и заканчиваться они должны обязательно на сильной доле такта.

Выразительности исполнения гамм и арпеджио будет способствовать также правильное дыхание. В частности, не следует менять дыхание после вводного тона или в середине построения, так как это нарушает целостность музыкальной фразы.

Таким образом, для избежания погрешностей в исполнении гамм и арпеджио исполнители на духовых инструментах должны научиться ставить перед собой определенные цели (звуковые, технические и т. п.). Без этого их работа может превратиться в механический, а потому бесполезный процесс.

§ 3. Работа над этюдами

Этюды обычно преследуют развитие ряда технических навыков, без которых немыслимо приобретение и совершенствование исполнительского мастерства.

К числу таких навыков можно отнести развитие подвижности пальцев и языка, овладение аппликатурными трудностями, развитие метроритмического чувства, овладение регистрационными трудностями.

Несмотря на различие целей, которыми часто отличаются этюды между собой, все они служат отличным средством для накопления исполнительского опыта, для изучения типичных образцов инструментальной фактуры.

Кроме того, этюды способствуют физической тренировке играющего на духовом инструменте.

Каковы же особенности работы музыканта над этюдами?

Некоторые исполнители изучение спускают к многократному проигрыванию этюда от начала до конца. Естественно, что такая «работа» не приносит успеха, ибо при простом проигрывании этюда (пусть даже многократном) наиболее трудные в техническом отношении места никогда не будут получаться.

Для того, чтобы добиться правильного исполнения этюдов, над ними надо уметь работать, т. е. разучивать нотный текст с помощью определенных методических приемов. Прежде всего необходимо понять цель данного этюда, особенности его построения, общий характер музыкального содержания и т. п.

Затем рекомендуется проиграть его целиком в медленном темпе, по возможности без остановок. Такое пробное проигрывание помогает определить структуру музыкальных построений в целом и наиболее сложные места этюда, требующие специального изучения.

После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним играющий должен приступить к тщательному разучиванию отдельных наиболее трудных мест, для чего необходимо учить этюд в медленном темпе и точно выполнять авторские указания. Такая игра даст возможность учащемуся сосредоточить свое внимание на всех деталях исполнения.

Выделение наиболее трудных мест и тщательная работа над ними должны подготовить играющего к исполнению этюда в надлежащем темпе с выполнением всех динамических и агогических оттенков. К игре этюда в быстром темпе необходимо подходить постепенно, когда учащийся будет хорошо знать нотный текст и уверенно исполнять его в умеренном темпе.

Завершением работы над этюдом должно стать разучивание на память и свободное, выразительное исполнение наизусть. При этом педагог и учащийся должны подходить к этюдам с такой же требовательностью, как к художественному произведению. Это касается музыкальной фразировки, чюансировки, характера звучания и интерпретации музыки в целом.

Для того чтобы освоенные в этюдах технические навыки прочно закрепились, пройденные этюды рекомендуется периодически повторять и добиваться наиболее совершенного их исполнения.

§ 4. Работа над произведениями

Особо важным и сложным моментом обучения игре на духовых инструментах следует считать умение учащихся работать над художественными произведениями.

Правильно подобранная, разученная и исполненная художественная литература, активизирует развитие музыкальных способностей играющего. Вот почему и педагоги и учащиеся должны хорошо знать основные принципы работы над музыкальным произведением, которые уже сложились в практике советской музыкальной педагогики.

В разучивании произведений условно принято различать три основных этапа. Первый — предварительное ознакомление. В этот период педагог должен сообщить учащемуся (в

доступной для него форме), краткие, но необходимые сведения о композиторе, о данном сочинении, после чего можно перейти к исполнению его на инструменте.

На ранних стадиях обучения, когда учащийся еще не имеет навыков чтения нот с листа, исполнить пьесу должен сам педагог. При этом ему необходимо принять все меры к тому, чтобы пробудить у ученика интерес к произведению и желание над ним работать.

Для более подготовленных учеников следует рекомендовать самостоятельное исполнение произведения. Последнее, несмотря на все его несовершенство, чрезвычайно полезно, так как дает возможность практически ознакомиться со всеми трудностями.

Второй этап работы над музыкальным произведением наиболее длительный и сложный: в этот период совершается вся «черновая» работа по техническому и художественному освоению музыки.

Разучивая музыкальное произведение, учащийся должен тщательно ознакомиться с нотным текстом и хорошо разобраться в авторских (или редакторских) обозначениях, касающихся темпа, динамики, штрихов, характера исполнения и т. п.

Работая над произведением, ни в коем случае не следует многократно механически проигрывать его с начала и до конца, «пока не выучишь». Этот «метод» обычно никогда не приводит к желаемой цели, поскольку трудные эпизоды ученик не выучивает, а легкие ему успевают быстро надоест. В результате учащийся может потерять интерес к дальнейшей работе над произведением. Чтобы этого не случилось, разучивать пьесу рекомендуется по частям, добиваясь тщательной отделки каждой музыкальной фразы.

Работая над технически сложными местами произведения, все пассажи рекомендуется играть по многу раз в медленном темпе, тщательно вслушиваясь в каждый звук.

Выдающийся советский музыкант проф. Г. Нейгауз удачно сравнивает игру в медленном темпе с рассматриванием в увеличенное стекло. Играя в медленном темпе, музыкант ясно и отчетливо видит все детали и оттенки, которые становятся как бы более интуитивными и заметными. В связи с этим любой технический пассаж должен рассматриваться играющим как определенный тип мимического движения, т. е. звуки, входящие в него, должны прослушиваться как мелодия. Большую помощь в извлечении техническими трудностями приносит также исполнение пассажей различными штрихами, поскольку это способствует более четкому и ясному произношению каждого звука.

В процессе работы над музыкальным произведением очень большое значение приобретает ритмичность исполнения. Ритм музыкального произведения — это своеобразный пульс его:

чем лучше и четче он будет организован, тем большую выразительность приобретает игра.

Учащемуся необходимо иметь ясное представление о точной длительности каждого звука и паузы, о тех или иных изменениях метра (счета), о продолжительности фермато, научиться точно и четко исполнять различные ритмические рисунки. Из практики обучения и игры на духовых инструментах известно, что даже подвинутые учащиеся нередко искашают ритм музыкального произведения.

Особенно часто это обнаруживается в следующих случаях:

- а) при игре продолжительных звуков, когда их длительность полностью не выдерживается;
- б) при переходах с одного ритмического рисунка на другой (например, с квартолей на триоли, с триолей на дуоли и т. п.), когда играющий не может найти правильное соотношение между метроритмом;
- в) при исполнении различных видов пунктирного ритма, когда звуки с точками полностью не выдерживаются;
- г) при игре ритмических построений, включающих в себя паузы, которые редко высчитываются;
- д) при исполнении синкоп, когда синкопированный звук несколько укорачивается или теряет свой ударный (акцентированный) характер.

Следует предостеречь учащихся и от такого распространенного нарушения ритма, как невольное ускорение мелких длительностей, если они даются в сочетании с более крупными. Кому из педагогов неизвестно, как часто встречается этот случай в практике.

Причина подобной ошибки, по мнению Г. Нейгауза, заключается в особом психологическом нюансе, ибо учащийся при виде «длинных» звуков безотчетно исполняет их медленно, тогда как «короткие» ноты исполняет быстро.

Отмеченные нами ритмические погрешности, как и подобные им другие недочеты, происходят вследствие того, что в ходе игры у исполнителей теряется ощущение четкой пульсации ритма, утрачивается драгоценное для каждого музыканта «чувство времени». Для того чтобы музыкант не терял ритмической точности, он должен постоянно слушать себя, а главное — играть со счетом, т. е. постоянно отсчитывать метрические доли такта.

В процессе работы над музыкальным произведением большие трудности представляет обычно музыкальная фразировка. Практика показывает, что учащиеся часто не умеют грамотно фразировать, т. е. правильно найти конец мотива, фразы, предложения, периода и в соответствии с этим вовремя сменить дыхание. Кроме того, они нередко не могут определить особенности мелодического движения, наиболее важные

«опорные» точки (кульминации) мелодии, своеобразие ритмического рисунка и т. п.

К недостаткам фразировки можно отнести также неумелое выполнение учащимися динамических и агогических нюансов.

Так, например, при исполнении *crescendo* и *diminuendo* они в первом случае слишком рано начинают усиливать звук, а во втором — преждевременно его ослаблять. К тому же усиление звука обычно сопровождается невольным ускорением темпа, а ослабление — его замедлением.

Зачастую учащиеся не могут правильно определить и начальный темп, который должен соответствовать характеру музыки. Для того чтобы избежать неопределенности первоначального темпа, исполнители должны научиться пользоваться метрономом, а также мысленно пропеть первые такты в правильном темпе.

Особенно следует предостеречь учащихся от чрезмерных и неоправданных ускорений или замедлений темпа, неуместных *фермато* и некоторых других «вольностей», свидетельствующих о плохом музыкальном вкусе.)

Тщательная работа над произведением включает прочное запоминание его и исполнение наизусть. Практика показывает, что не все учащиеся умеют правильно учить пьесы на память.

Наиболее рациональным способом является запоминание музыки небольшими, относительно законченными частями с последующим соединением их между собой. Однако ни в коем случае нельзя учить произведение «по строчкам» (как это нередко делают музыканты). Ученье важно, чтобы процесс разучивания наизусть не был сведен к механическому проигрыванию и «зубрежке». Учащийся должен как можно лучше разбираться в форме и содержании исполняемой музыки.

При запоминании художественного произведения особое внимание рекомендуется обращать на сходные по своей мелодико-ритмической структуре эпизоды, поскольку именно в них учащиеся делают ошибки (неожиданные пропуски, линия повторения и т. д.).

Здесь необходимо обращать внимание не на то, что является общим для данных отрывков, а на то, что их отличает друг от друга.

При наличии у учащихся хорошего внутреннего слуха необходимо пробовать запоминать музыку без помощи инструмента. В этом случае музыкант должен научиться «проигрывать» музыку мысленно, полагаясь своими музыкально-звуковыми представлениями. Такой способ удобен в том отношении, что он позволяет изучить произведение в самых различных условиях.

Третий, заключительный этап работы над произведением — это исполнение его целиком, по возможности без остановок и обязательно в сопровождении аккомпанемента.

Здесь на первый план выдвигается задача полного раскрытия художественного содержания музыки, когда внимание к отдельным деталям должно органически дополняться охватом единого музыкального целого. При таком исполнении произведения музыканту необходимо проявлять чувство меры в отношении темпов, агогических и динамических оттенков, кульминаций и других элементов художественной выразительности.

Играя произведение целиком, музыкант должен обратить внимание на точное воплощение авторского замысла, а также вложить в исполнение свое мастерство, темперамент, т. е. добиться полного единства мысли и чувства.

Итак, мы рассмотрели три органически связанных между собой этапа. Следует вновь подчеркнуть, что это разделение носит во многом условный характер, поскольку в работе над музыкальным произведением громадное значение приобретают индивидуальные особенности музыкантов, их природная одаренность, степень подвижности и т. п. Конкретные формы и методы этой работы неотделимы от специфики различных стадий обучения, т. е. они всегда будут зависеть от содержания художественных и технических задач, решаемых на данном этапе обучения.

Теперь о некоторых особенностях исполнения произведений на эстраде. Работу учащихся над художественным произведением завершает обычно концертное исполнение, дающее возможность играющему донести до слушателей содержание музыки, раскрыть ее красоту и выразительность.

Известно, что далеко не всем музыкантам (в том числе и весьма квалифицированным) удается высококачественное исполнение на сцене. Основной причиной этого является чрезмерное волнение, которое нарушает привычные первомышленные связи и сильно сковывает исполнительский аппарат. У играющих на духовых инструментах оно проявляется по-разному: одни музыканты, волнуясь, теряют контроль над своим дыханием, другие ощущают сильную сухость языка и губ, трети — утрачивают подвижность пальцев и т. д. Естественно, что подобные нарушения не проходят бесследно и для самого исполнения, которое теряет свою точность, четкость и выразительность.

Как же предупредить чрезмерное волнение и возможные неудачи на эстраде?

Не пытаясь дать готовые рецепты на все случаи, мы хотим лишь предложить некоторые практические советы.

1. Музыкальное произведение, намеченное к сольному исполнению на эстраде, не должно превышать возможности исполнителя: учащийся должен свободно справляться с техническими и художественными трудностями произведения. В противном случае неизбежно возникнет чувство неуверен-

ности в своих силах, что и явится причиной чрезмерного волнения.

2. Для успешности концертного выступления необходимо, чтобы учащийся твердо знал музыкальное произведение наизусть и успел «обыграть» его на репетициях в зале.

3. Инструмент музыканта к моменту выступления должен быть в полном порядке, ибо малейшая неисправность его повлечет за собой дополнительное волнение и будет постоянно отвлекать внимание музыканта.

4. Играющий должен уметь полностью сосредоточить свои мысли на исполнении, т. е. не думать о чем-то постороннем, а главное — не реагировать на возможный шум и движение в зале. «Выключение» из творческого состояния опасно в том отношении, что играющий может внезапно забыть музыку, сбиться.

5. Для преодоления чувства страха и «боязни сцены» необходимо систематическое участие музыкантов в сольных концертах.

Чем чаще будет выступать музыкант на сцене, тем лучше он научится владеть собой и своим исполнительским аппаратом, что в конечном итоге повысит уровень его мастерства.

Таким образом, концертная практика, являющаяся своеобразным итогом музыкальной подготовки учащихся, требует от них упорных, вдумчивых занятий на инструменте. Только в результате систематического и целенаправленного труда музыкант может овладеть теми навыками, без которых немыслима его профессиональная деятельность.

Г л а в а XII

КРАТКИЙ ОВЗОР ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В настоящее время педагогическая литература для духовных инструментов достаточно обширна и разнообразна. Она состоит из таких обрятов: инструкционной и художественной литературы, которые с наибольшим успехом используются в процессе обучения.

Поскольку охарактеризовать подробно всю педагогическую литературу не представляется возможным, мы остановим внимание читателя лишь на отечественных, наиболее популярных ее обрятах.

§ 1. Педагогическая литература для флейты

а) Инструктивная литература

Наиболее удачным пособием для обучения начинающих флейтистов является «Школа игры на флейте» проф. Н. Платонова, которая имеет ряд несомненных преимуществ перед популярной в прошлом «Школы игры на флейте» В. Поппа. «Школа» Н. Платонова написана в 1931 году и к настоящему времени выдержала уже пять изданий.

Пособие предназначено для работы с начинающими флейтистами примерно в течение трех лет обучения.

Основная идея «Школы» заключается в том, что развитие технических навыков учащихся происходит главным образом на художественном материале. «Школа» состоит из следующих разделов: а) краткие исторические сведения о флейте; б) методические указания; в) таблица аппликатуры и таблица триолей; г) практическая часть.

Несомненными достоинствами «Школы» Н. И. Платонова являются: а) ясность методических указаний автора; б) удачное сочетание инструктивного и художественного материала.

Особо следует отметить, что большая часть учебного материала, написанного автором (этюды и упражнения), имеет прямую мелодико-ритмическую связь с последующими произведениями, что облегчает учащимся задачу овладения определенными техническими навыками. Удачными примерами такого сочетания являются упражнения № 54 и 55, а также этюды № 60, 67, 79 и 95¹.

В качестве основного материала для разносторонней технической подготовки флейтистов могут быть рекомендованы популярные этюды Н. Платонова, В. Цыбина, Ю. Ягудина, а из иностранных авторов — этюды В. Поппа и Э. Кёллера.

Пожалуй, наибольшую популярность среди педагогов и учащихся приобрели этюды Н. Платонова, в частности три его сборника: «30 этюдов», «24 этюда», «12 этюдов». В этих сборниках помещены этюды различной степени трудности. В сборник «30 этюдов» включены этюды легкие и средней степени трудности, которые помогают учащимся овладеть рядом необходимых навыков: разнообразным ритмом, двойным стаккато, исполнением скачков и т. п.

Второй сборник «24 этюда» заключает в себе этюды несколько более сложные. Они написаны во всех тональностях и охватывают самый разнообразный технический материал.

Совершенно особое положение занимает сборник «12 этюдов», в котором собраны этюды, наиболее сложные как по

¹ Номера этюдов указаны по изданию 1958 года.

фактуре, так и по целевым установкам. Особенность их заключается в том, что все они посвящены изучению и овладению вспомогательной аппликатурой.

Среди учебного материала для флейты, созданного выдающимся музыкантом и педагогом проф. В. Цыбиным, выделяются семь больших этюдов из его труда «Основы техники игры на флейте» и в особенности десять концертных этюдов, написанных с фортельянным сопровождением.

В концертных этюдах В. Цыбина чисто технические задачи решены в художественной форме, что и создало им большую и заслуженную популярность среди флейтистов.

Из литературы иностранных авторов для начинающих флейтистов могут быть рекомендованы этюды из школы В. Поппа, а также «Легкие уроки для флейты» Э. Кёллера.

Указанный материал предназначен для решения простейших исполнительских задач: освоения аппликатуры, овладения простым метроритмом и т. п. Все эти этюды довольно мелодичны и их использование в практике обучения молодых флейтистов весьма целесообразно. К числу положительных сторон легких этюдов Э. Кёллера можно отнести и то, что в них большое место отведено дуэтам для двух флейт, помогающим развить у учащихся навыки ансамблевой игры.

б) Художественная литература

К числу наиболее популярных можно отнести следующие произведения: И. Бах — Сюита си минор, 6 сонат, Г. Гендель — Сонаты, Х. Глюк — Мелодия, В. Моцарт — 2 концерта, Л. Бетховен — Соната, Ф. Шуберт — Интродукция и вариации, С. Шаминад — Концертино, Ф. Допплер — Валашская и Венгерская фантазии, К. Андерсон — Баллада и танец сильфов, В. Цыбин — 3 концертных аллегро, Анданте, Тарантелла, С. Василенко — Сюита, С. Прокофьев — Соната. Кроме того, большой популярностью у педагогов и учащихся пользуются сборники переложений пьес для флейты, составленные Н. Платоновым, В. Цыбиным, А. Гедике.

§ 2. Педагогическая литература для гобоя

а) Инструктивная литература

Основным пособием для обучения начинающих гобоистов является «Школа игры на гобое» проф. Н. Назарова, состоящая из двух частей. В первой части излагается следующий материал: а) краткие сведения о гобое, б) о постановке (положение губ, трости, рук и корпуса при игре); в) начальные упражнения, рассчитанные на постепенное изучение аппли-

катуры, простейших гамм и интервалов. Существенное место в этой части «Школы» отведено художественному материалу, основу которого составляют народные песни и танцы, а также легкие музыкальные произведения с фортепьянным сопровождением.

Вторая часть «Школы» Н. Назарова включает в себя: а) изучение мелизмов, б) освоение более сложных гамм (сначала диезных, а затем bemольных), в) ознакомление с различными видами доминантсептаккордов, г) краткие сведения об английском рожке. Существенное место в этой части школы занимают упражнения и этюды автора, а также музыкальные произведения классической и советской музыки. В целом «Школа игры на гобое» Н. Назарова является фундаментальным пособием, выгодно отличающимся от подобных школ иностранных авторов (Ниман, Клинг).

В качестве этюдов для обучения гобоистов могут быть рекомендованы следующие пособия. Для начинающих музыкантов: «36 этюдов» И. Пущеникова и «Избранные этюды для гобоя» под ред. Л. Славинского.

Характерной особенностью этюдов И. Пущеникова является то, что все они написаны в мажорных тональностях, причем их основные трудности связаны с овладением различными метроритмическими рисунками.

«Избранные этюды для гобоя» состоят из двух тетрадей. В первую тетрадь включены 65 этюдов Г. Хинке, Т. Нимана, Л. Видемана и некоторых других авторов. Основное назначение ее — подготовить учащихся к постепенному освоению диапазона, аппликатуры, штрихов и разнообразного метроритма. Во вторую тетрадь вошли 30 этюдов, написанных И. Вицтумом, Т. Ниманом, В. Хейце и некоторыми другими авторами. В ней помещен более сложный материал, охватывающий наиболее существенные стороны технической подготовки гобоистов.

Для подвижных гобоистов отличным учебным пособием являются «48 этюдов» В. Ферлинга. Особенность этих популярных этюдов в том, что они написаны во всех 24 тональностях, причем на каждую из них приходится два различных этюда: один — мелодического плана, другой — технический. Примерно такой же степени трудности сборник «24 этюда для гобоя» И. Люфта.

К числу наиболее сложных этюдов для гобоя принадлежат «27 избранных этюдов» Н. Назарова, а также сборник «Прелюдии и этюды» В. Ферлинга.

б) Художественная литература

Популярными произведениями для гобоя являются: Г. Гендель — Концерт, Жига, И. Гайдн — Концерт, В. Моцарт —

Концерт, Б. Савельев — Концерт, Н. Платонов — Соната, В. Цыбин — Концерт, М. Драницникова — Поэма, А. Ключарев — Три пьесы, Н. Раков — Соната, А. Понкиелли — Ка-приччио, Л. Книппер — 12 концертных этюдов.

Широкое распространение в педагогической практике имеют также сборники пьес для гобоя в переложении Н. Назарова, Н. Солодуева, Д. Рогаль-Левицкого и М. Иванова.

§ 3. Педагогическая литература для кларнета

а) Инструктивная литература

Лучшим пособием для работы с начинающими кларнетистами является «Школа игры на кларнете» проф. С. Розанова, опубликованная в 1940 году и к настоящему времени выдержавшая уже пять изданий.

Это первая отечественная школа для кларнета, в которой успешно преодолен традиционный разрыв между техническим и художественным воспитанием учащихся.

«Школа» С. В. Розанова состоит из следующих разделов:

1. Методическая часть, в девяти разделах которой изложены сведения о кларнете, о постановке, о дыхании, о работе губ, языка и пальцев, об исполнении музыкальных произведений, а также сведения по изготовлению тростей.

2. Первая часть, в которой заключены легкие упражнения, гаммы до трех знаков включительно, хроматические упражнения, легкие этюды и пьесы в сопровождении фортельяно.

3. Вторая часть, содержащая способы исполнения гамм и арпеджио, этюды и значительное количество переложений пьес русских и западноевропейских композиторов¹.

Среди многочисленных сборников этюдов для кларнета в качестве пособий легкой и средней степени трудности являются: «40 этюдов» Р. Гофмана, популярные «ежедневные» этюды Г. Клюзе, а также два сборника этюдов (30 и 40) советского музыканта А. Штарка. Во всех этих этюдах авторы преследуют решение примерно одних и тех же задач в связи с аппликатурой и ритмом. Исключение составляют лишь те этюды А. Штарка, в которых встречается и материал для развития звука.

К числу несколько более сложных можно отнести сборники этюдов для кларнета Л. Видемана и Р. Штарка. Отличительными особенностями этюдов Л. Видемана является ча-

¹ Следует отметить, что первое издание «Школы» С. В. Розанова не лишило было недостатков. К их числу относились: сравнительно малое количество музыкального материала для начального периода обучения, отсутствие пьес советских композиторов и недостаточное количество произведений русских классиков. Указанные недочеты были устранены в последующих изданиях, подготовленных проф. А. Семеновым.

стое использование в них звуков верхнего регистра, а для этюдов Р. Штарка характерным является их сугубо техническое предназначение.

К этой же категории этюдов могут быть отнесены и «24 оркестровых этюда» А. Штарка, написанных на основе элементов оркестровой фактуры произведений М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и других композиторов.

Наиболее же сложными этюдами для кларнета являются широкоизвестные сборники К. Бермана и Д. Мараско. Этюды К. Бермана, составляющие четвертую часть его известной школы, в практике носят название «клапанных». Основная идея их — совершенствование определенных аппликатурных навыков — воплощена автором мастерски: этюды К. Бермана необычайно мелодичны, а наличие фортепianneного сопровождения делает лучшие из них похожими на художественные пьесы. Большой популярностью у кларнетистов пользуются и этюды Д. Мараско. Они написаны в форме больших капризов, в которых широко использованы все виды кларнетной техники (арпеджиированные пассажи, хроматизм, скачки, трели и т. п.). Особый интерес и сложность в этих этюдах представляет необычно богатый и разнообразный ритм.

б) Художественная литература

Широкой популярностью у кларнетистов пользуются следующие произведения: В. Моцарт — Концерт, К. Вебер — 2 концерта, Концертино, Вариации, Концертный дуэт, И. Брамс — 2 сонаты, Л. Шпор — Концерты, Р. Шуман — Три пьесы, Ф. Шуберт — Соната, Ф. Давид — Вариации на тему Ф. Шуберта, С. Василенко — Концерт, Восточный танец, Я. Медынь — Концерт, Романс, А. Гедике — Ноктюрн, Этюд, Н. Раков — Соната, А. Комаровский — Концерт, К. Мострас — Этюд, Л. Перминов — Баллада. К педагогическому репертуару относятся также сборники старинных пьес в переложении А. Гедике, А. Штарка, А. Володина и П. Семенова.

§ 4. Педагогическая литература для фагота

а) Инструктивная литература

Лучшей отечественной школой для работы с начинающими фаготистами является «Школа игры на фаготе» Р. Терехина.

В отличие от иностранных пособий (например, «Школы Ю. Вейсенборна), эта «Школа» ставит своей целью развитие профессиональных навыков не только на техническом материале, но и на рациональном сочетании последнего с художественным.

«Школа игры на фаготе» Р. Терехина состоит из двух больших разделов. В первом сосредоточены необходимые теоретические сведения по различным вопросам методики игры и обучения на фаготе (например, краткие сведения об инструменте, о правильной постановке, исполнительском дыхании, вспомогательной анимикатуре и т. п.). В этой части помещено также весьма ценное руководство по изготовлению тростей, составленное проф. И. Костиан.

Во втором разделе «Школы» заключен весь практический материал для обучения молодых фаготистов. Здесь помещены первоначальные упражнения для овладения анимикатурой, упражнения для развития дыхания и штрихов, материал для изучения различных гамм, ариеджю и т. д. Интересно отметить, что все эти навыки учащийся приобретает в результате усвоения большого количества художественного материала, в частности: народных песен и танцев, отрывков из различных музыкальных произведений, а также соло фагота из оркестровых партий.

В целом «Школа» Р. Терехина — один из наиболее удачных образцов педагогической литературы для фагота, поскольку в ней умело использован передовой опыт советской методики преподавания и игры на духовых инструментах.

Значительно беднее у фаготистов выбор инструктивно-технической литературы и, в частности, этюдов. К сожалению, мы еще не имеем ни одного сборника этюдов для фагота, созданного советскими музыкантами. Поэтому в практике обучения фаготистов пользуются этюдами Ю. Вейсенборна и Л. Мильде. Сборник этюдов Ю. Вейсенборна содержит в себе следующий материал:

а) характеристику основных способов исполнения, куда включаются простейшие метры, понятия о штрихах и динамических оттенках; б) сведения о теноровом ключе; в) гаммы во всех тональностях; г) различные виды ариеджю; д) хроматизм; е) мелизмы.

Этюды для фагота Л. Мильде являются более сложными, чем этюды Ю. Вейсенборна. Они написаны в традиционном «техническом» плане, с использованием разнообразных метроритмических фигур, ключей и различных видов мелодического движения.

б) Художественная литература

К числу наиболее известных произведений для фагота можно отнести: В. Моцарт — Концерт, К. Вебер — Концерт, Бенгерская фантазия, Ф. Давид — Концертино, Л. Мильде — 2 концерта, Тарантелла, В. Бруне — Концерт, А. Кожелух — Концерт, Б. Дварионас — Тема с вариациями, Р. Глиэр — Экспромт и Юмореска, А. Баланчивадзе — Концертино,

Б. Антюфеев — 2 пьесы, В. Кулревич — Скерцино, Е. Макаров — Скерцо, О. Миронников — Скерцо. Большой популярностью пользуются также сборники пьес для фагота в переводе А. Гедике, И. Костлана и Д. Еремина.

§ 5. Педагогическая литература для валторны

а) Инструктивная литература

Основным пособием для начального обучения на валторне уже много лет служит популярная «Школа» Ф. Шоллара. Главным достоинством ее является весьма ценный учебно-тренировочный материал, который предусматривает последовательное развитие основ исполнительской техники валторнистов.

«Школа» Ф. Шоллара построена по несколько необычному принципу. Своеобразным «стержнем» ее являются упражнения в интервалах, в соответствии с которыми сосредоточен основной учебно-тренировочный материал. Помимо этого, в «Школе» помещены специальные упражнения для овладения транспозиций, для выработки губных трелей, для игры «закрытых» звуков (сурдины) и некоторые другие.

Поскольку в первоначальных изданиях «Школы» Ф. Шоллара отсутствовал художественный материал, в 1955 году А. И. Усов осуществил новую редакцию этого популярного пособия. В соответствии с современными требованиями в «Школе» были уточнены отдельные методические установки автора, а также включены произведения русских и зарубежных композиторов, что безусловно улучшило ее.

Для работы с начинающими валторнистами может быть использована и «Школа игры на валторне» проф. В. Солодуева, которая содержит добротный учебный материал.

Помимо «Школы» Ф. Шоллара и В. Солодуева, к числу педагогической литературы для валторны относятся ряд сборников этюдов. Так, например, для работы на средней стадии обучения используются «60 избранных этюдов» К. Копраша. Они охватывают такие технические задачи, как: овладение различным метроритмом, исполнение скачков, развитие навыков транспозиций, упражнения в губных трелях, развитие звука и т. п. Примерно такой же степени трудности и «40 характерных этюдов» Г. Клинга. Интересно отметить, что в этом сборнике часть их написана на темы известных композиторов-классиков: И. Гайдна, В. Моцарта, Д. Россини. Основное достоинство этюдов Г. Клинга — в их мелодичности и большом ритмическом разнообразии.

К числу этюдов средней трудности можно отнести и сборник советского валторниста Н. Дульского. Они интересны и полезны тем, что построены на тематическом материале, взя-

том из оркестровых произведений русских и западноевропейских композиторов.

Наиболее сложные этюды для валторны помещены в сборниках этюдов О. Блюма и Ж. Галле. Они принадлежат к разделу сугубо технических, поскольку здесь использованы наиболее распространенные виды техники: быстрое движение, скачки, сложные тональности, высокий регистр, комбинации штрихов.

Естественно, что этюды О. Блюма и Ж. Галле вследствие своей сложности находят применение лишь при обучении подвижных валторнистов.

б) Художественная литература

Основу художественного репертуара валторнистов составляют следующие произведения: И. Гайдн — 2 концерта, В. Моцарт — 4 концерта, Концертное рондо, Р. Штраус — 2 концерта, К. Матис — 3 концерта, Концертштиук, Л. Бетховен — Соната, Р. Шуман — Адажио и аллегро, Сен-Санс — Концертная пьеса, П. Дюка — Пастораль, Г. Гольтерман — Аянданте, В. Зиринг — Адажио, А. Гедике — Концерт, Р. Глиэр — Концерт, Ноктюрн, Интермецио, Романс, Я. Медынь — Концерт, А. Комаровский — Концерт, В. Цыбин — Концерт. Кроме того, большой популярностью пользуются сборники пьес для валторны в переложении А. Гедике, В. Солодуева, Д. Рогаль-Левицкого, А. Усова.

§ 6. Педагогическая литература для трубы

а) Инструктивная литература

Лучшим пособием для работы с начинающими трубачами и корнетистами до настоящего времени остается популярная «Школа игры на трубе или корнете» Ж. Арбана.

Написанная более ста лет назад она не утратила своего практического значения, послужив основой для приобретения профессиональных навыков не одному поколению музыкантов.

Главное достоинство «Школы» Ж. Арбана заключается в наличии разнообразного учебно-тренировочного материала, охватывающего все наиболее существенные стороны технической подготовки трубачей. Особенно следует выделить упражнения для первоначального периода обучения, которые составлены с учетом постепенного развития исполнительских навыков.

«Школа» Ж. Арбана, в отличие от ряда других пособий, строится по принципу овладения различными видами исполнительской техники (а не по тональному). Поэтому весь

учебно-тренировочный материал разбит на определенные разделы: 1. Методические указания. 2. Первые упражнения. 3. Упражнения в синкопах. 4. Упражнения для языка. 5. Упражнения в легато. 6. Упражнения в гаммах. 7. Упражнения в мелизмах. 8. Упражнения в интервалах. 9. Упражнения в трезвучиях, доминантсептаккордах и уменьшенных септаккордах. 10. Каденции. 11. Упражнения на двойное стаккато. 12. Характерные этюды.

При пользовании «Школой» Ж. Арбана педагоги и учащиеся должны иметь в виду, что она не лишена и некоторых недостатков. Так, например, в ней полностью отсутствует художественный материал, что безусловно снижает воспитательное значение этого пособия. Кроме того, в старых изданиях «Школы» методическая часть (написанная автором) содержит ряд ошибочных установок по части постановки мундштука на губах, исполнительского дыхания, штрихов.

Вот почему эти устаревшие указания Ж. Арбана были исправлены проф. Г. А. Орвидом, который привел их в соответствие с современными требованиями.

Наряду со «Школой» Ж. Арбана в работе с начинающими трубачами и корнетистами можно использовать следующий инструктивный материал: «Начальные уроки игры на трубе» Л. Липкина, а также «25 легких этюдов» С. Баласаняна. Кроме того, полезно играть легкие пьесы с аккомпанементом из известной «Школы» Г. А. Орвида.

Для исполнителей средней квалификации наиболее полезными будут сборники этюдов В. Вурма, В. Брандта и С. Баласаняна. Так, большой популярностью среди трубачей пользуются три сборника (60, 40 и 20) этюдов В. Вурма, а также составленный проф. М. Табаковым сборник избранных этюдов В. Вурма (62 этюда). Указанные сборники этюдов В. Вурма имеют ясную градацию по степени трудности: «60 этюдов» предназначены для начального обучения, «40 этюдов» — для музыкантов средней квалификации, а «20 этюдов» — для подвиных исполнителей.

Все они содержат разнообразный технический материал, оказывающий большую практическую помощь трубачам в приобретении и развитии профессиональных навыков. Большой популярностью у педагогов и исполнителей на трубе пользуются «34 этюда» В. Брандта, известные в практике под названием «оркестровых». Они написаны на материале оркестровых соло трубы в произведениях русских и зарубежных композиторов и, помимо чисто технических задач, являются полезными при подготовке музыкантов к игре в оркестре.

Сборник этюдов С. Баласаняна (V тетрадь) интересен для учащихся главным образом в плане развития ритмических навыков.

Для исполнителей с хорошей подготовкой целесообразно

использовать сборники этюдов В. Вурма (40 и 20), в которые вошли наиболее сложные и интересные, а также этюды С. Баласаняна (2-я и 3-я тетради).

б) Художественная литература

Наибольшее распространение в практике обучения трубачей получили следующие пьесы: И. Гайди — Концерт, В. Брандт — Концертштиук, О. Беме — Концерт, А. Гедике — Концерт, Концертный этюд, В. Щелоков — 4 концерта, 2 концертных этюда, Поэма, Скерцо, Пионерская сюита, В. Пескин — Концерт, Концертное аллегро, В. Цыбин — Концерт, А. Арутюнян — Концерт, Концертное скерцо, Б. Анисимов — Концертный этюд, Скерцо, А. Глазунов — Листок из альбома, Н. Раков — Сюита, В. Блажевич — Скерцо, Ж. Бара — Анданте и Скерцо, З. Фибих — Поэма. Кроме того, популярностью пользуются сборники пьес в переложении Г. Орвида, М. Табакова, М. Ветрова.

§ 7. Педагогическая литература для тромбона

а) Инструктивная литература

Хорошим пособием для начального обучения тромбонистов уже много лет служит «Школа игры на тромbone» проф. В. М. Блажевича. Написанная в середине 20-х годов, она является одной из первых советских школ для духовых инструментов. «Школа» В. Блажевича состоит из двух частей. Первая содержит следующий материал: а) введение, в котором излагаются краткие сведения о тромbone; б) практические советы, касающиеся подбора мундштука, ухода за кулисой и т. д.; в) краткие методические указания, в которых поясняются: роль губного аппарата, значение исполнительского дыхания, сведения об атакировке, о динамике и фразировке и другие вопросы; г) практическую часть, в которой помещены легкие упражнения и гаммы, а также отрывки из произведений западных и русских композиторов.

Вторая часть школы (известная в практике под наименованием «Школа игры в ключах») является наиболее удачной. Она включает разделы: а) методический; б) упражнения в позициях; в) способ прохождения гамм и арпеджио; г) упражнения и этюды в различных ключах.

Наиболее ценным в этой части являются разнообразные этюды и упражнения, в которых использованы все современные достижения техники игры на раздвижном тромbone. Кроме того, в этой части «Школы» помещен материал, подготовляющий учащихся к игре в оркестре.

Параллельно со «Школой» В. Блажевича для обучения тром-

бонистов целесообразно использовать сборники этюдов Б. Григорьева и Л. Блюма.

Этюды Б. Григорьева рассчитаны на тромbones средней квалификации. В первой тетради помещены 56 легких этюдов, цель которых ознакомить учащегося со всеми позициями. На каждую из семи позиций приходится восемь этюдов различного характера. Во вторую тетрадь вошло 60 этюдов средней степени трудности. Они охватывают полный круг бемольных и диезных тональностей, содержат разнообразный технический материал и дают учащимся навык игры в басовом, теноровом и альтовом ключах.

К числу более сложных этюдов для тромбона относятся две тетради этюдов О. Блюма, которые вместе со второй частью школы В. Блажевича служат отличным материалом для овладения наиболее сложными техническими приемами игры на тромbone.

б) Художественная литература

Основой художественного репертуара тромбонистов служат следующие произведения: Ф. Давид — Концертино, Н. Римский-Корсаков — Концерт, К. Сен-Санс — Каватина, В. Блажевич — 11 концертов, Миниатюры, Е. Рейхе — Концерт, И. Кротов-Блажевич — Концертный этюд, С. Васильев — Концертная пьеса, А. Несторов — Концерт, Н. Платонов — Концерт, О. Мирошников — Мелодия, Эскиз, Э. Биго — Вариации. Сюда же следует отнести сборник пьес в переложении В. Блажевича, Б. Григорьева, К. Морейнис и других музыкантов.

§ 8. Педагогическая литература для тубы

а) Инструктивная литература

Учебно-педагогическая литература для тубы является довольно ограниченной. Лучшей для этого инструмента справедливо считается «Школа игры на тубе» проф. В. Блажевича, которая значительно интереснее полулярной в прошлом «Школы для тубы» Р. Китцера.

«Школа» В. Блажевича состоит из двух частей. В первой части содержатся: а) методические указания о ежедневных занятиях; б) способ прохождения гамм и арпеджио; в) раздел гамм и арпеджио; г) раздел легких упражнений для развития атакировки, ровности звука, дыхания и ритмики.

Вторая часть включает в себя 40 этюдов, расположенных в порядке постепенного усложнения материала. Наиболее ценным в этих этюдах является большое разнообразие метроритма, штрихов и динамических оттенков.

В качестве учебных пособий используются также сборники этюдов Б. Григорьева, С. Васильева и В. Блажевича.

Сборник «50 этюдов для тубы» Б. Григорьева вполне пригоден для начального и среднего периода обучения. Этюды, помещенные в этом сборнике, довольно мелодичны и разнообразны.

Сборник «24 мелодических этюда» С. Васильева рассчитан на учащихся со средней подготовкой. Первая половина этюдов (13) написана автором в бемольных тональностях, вторая половина — в диезных (до четырех знаков включительно). Все этюды имеют ясную форму и конкретные технические задачи.

Наиболее сложными для тубы являются «70 этюдов» В. Блажевича, которые охватывают все мажорные и минорные тональности и заключают в себе различные технические задачи. Как и те этюды В. Блажевича, которые вошли во вторую часть его школы, «70 этюдов» чрезвычайно интересны и полезны для учащихся в отношении метроритма и владения различными штрихами.

б) Художественная литература

Художественный репертуар для тубы также весьма ограничен. К числу немногих оригинальных произведений относятся: А. Лебедев — Концерт, Концертное аллегро, Д. Гендельев — Две пьесы, Лирическая плясовая. Вот почему основой репертуара трубистов являются переложения пьес, написанных для других инструментов (тромбона, виолончели и т. д.).

Несмотря на то, что педагогический репертуар для духовых инструментов за последнее время пополнился значительным количеством новых произведений, написанных в различных жанрах (концерты, сонаты, сюиты, вариации и т. д.), все же это пополнение происходит пока еще медленными темпами и не у всех инструментов в равной мере. Особенно «голодным» является художественный репертуар у тромбонистов и трубистов, где его основой до сих пор остаются чрезвычайно слабые по музыке произведения В. Блажевича.

Мало написано советскими музыкантами и хороших этюдов, особенно таких, мелодия и гармония которых соответствовала бы современной музыке. Таким образом, в области репертуара для духовых инструментов есть еще много пробелов, которые должны восполнить молодые советские музыканты. Нет сомнения в том, что советские педагоги и исполнители на духовых инструментах, продолжая славные традиции отечественного исполнительства, с успехом решат эти задачи и тем самым поднимут уровень советской методики обучения игре на духовых инструментах на новую, более высокую ступень.

О Г Л А В Л Е Н И Е

От автора	3
Введение	4

П е р в а я ч а с т ь

ОСНОВЫ ТЕОРИИ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Глава I.

Общая характеристика исполнительского процесса на духовых инструментах

§ 1. Психофизиологические основы звукоизвлечения	10
§ 2. Акустические основы звукообразования на духовых инструментах	14
§ 3. Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения	15
§ 4. Исполнительские средства при игре на духовых инструментах	17

Глава II.

Работа губного аппарата

§ 1. Функции губ при игре на духовых инструментах	19
§ 2. Система губных и языческих мышц	20
§ 3. Понятие о губном аппарате	22
§ 4. Работа губ и местоположение мундштука	22
§ 5. Развитие губного аппарата	24

Глава III.

Исполнительское дыхание

§ 1. Анатомо-физиологические основы процесса дыхания	26
§ 2. Особенности исполнительского дыхания	31
§ 3. Типы дыхания	32
§ 4. Техника исполнительского дыхания	36
§ 5. Дыхание и музыкальная фразировка	38
§ 6. Развитие дыхания	42

Глава IV.

Функции языка и различные приемы звукоизвлечения

§ 1. Роль языка при звукоизвлечении	44
§ 2. Понятие об атаке звука	45
§ 3. Сущность штрихов	47
§ 4. Значение штрихов и особенности их исполнения	51
§ 5. Развитие техники языка	53

Глава V.

Техника пальцев

§ 1. Сущность понятия «техника пальцев»	54
§ 2. Механизм пальцевых движений	54
§ 3. Особенности развития техники пальцев	56

Глава VI.

Музыкальный слух и его роль в исполнительском процессе

§ 1. Музыкальный слух	58
§ 2. Контролирующие функции слуха в процессе музыкального исполнения	59
§ 3. Развитие слуха	61

Вторая часть

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ

Глава VII.

Отбор кандидатов для обучения игре на духовых инструментах

§ 1. Определение профессиональной пригодности кандидатов	63
§ 2. Состояние здоровья, возраст	64
§ 3. Выбор инструмента	65

Глава VIII.

Сущность и значение рациональной постановки

§ 1. Определение понятия «постановка»	67
§ 2. Изменение правил постановки	68
§ 3. Основы рациональной постановки	70
§ 4. Характерные недостатки в постановке у начинающих музыкантов	72

Глава IX.

Особенности работы с начинающими музыкантами

§ 1. Основные задачи первоначального обучения	74
§ 2. Содержание первых занятий	74
§ 3. Организация и направление последующих занятий	77
§ 4. Урок как основная форма занятий с начинающими	78

§ 5. О роли педагога в начальном периоде обучения	80
§ 6. Особенности работы с учащимися на средней и высшей стадиях обучения	81

Глава X.

О самостоятельной работе учащихся

↗ § 1. Принципы организации самостоятельных занятий	82
§ 2. Расчет времени для самостоятельных занятий	85

Глава XI.

Работа над музыкальным материалом

§ 1. Работа над продолжительными звуками	87
§ 2. Работа над гаммами и арпеджио	88
§ 3. Работа над этюдами	95
§ 4. Работа над произведениями	96

Глава XII.

Краткий обзор педагогической литературы для духовых инструментов

§ 1. Педагогическая литература для флейты	102
§ 2. Педагогическая литература для гобоя	103
§ 3. Педагогическая литература для кларнета	105
§ 4. Педагогическая литература для фагота	106
§ 5. Педагогическая литература для валторны	108
§ 6. Педагогическая литература для трубы	109
§ 7. Педагогическая литература для тромбона	111
§ 8. Педагогическая литература для тубы	113

ДИКОВ БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ

*МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ
НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ*

Редактор И. Тарасова
Корректор Л. Чуева

Техн. редактор М. Ильина
Художник П. Серов

Подписано к печати 4/IX 1962 г. А 08911. Форм. бум. 60×90¹/16. Бум. л. 3,625. Печ. л. 7,25. Уч.-изд. л. 6,82. Тираж 10 000 экз. Гос. № 30081. Зак. 3489.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза