

И. Ф. ПУШЕЧНИКОВ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЗВУК ГОБОИСТА КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Нет такого исполнителя, который не занимался бы проблемой развития красивого выразительного звука. Музыкант прежде всего добывается хорошего звучания своего голоса или инструмента. Но хотя цель у всех исполнителей и одна, результаты зачастую бывают разные. Почему это так? Почему одному ученику удается сразу «схватить» звуковое качество, другой находит его более трудным путем, а иной не находит вовсе? От чего зависит успех в этой области? На что нужно обращать внимание педагогу в работе с учеником над звуком?

С первых же занятий следует заострять внимание ученика на звучании инструмента, на удачах в звукоизвлечении, добиваться выразительности даже при игре упражнений, прививать культуру исполнительского мастерства в целом и, в частности, культуру звука. Несомненно также, что хороший музыкально-выразительный звук может быть, как правило, только у исполнителя, который много слышал, умел слушать и на основе слышанного развил в совершенстве слуховое представление. Роль педагога в связи с этим возрастает.

Прежде чем разбирать проблему выразительного звука, напомним о его природе и акустических свойствах. Музыкальный звук — это физическое явление, возникающее в результате быстрых колебаний упругого тела (струны, воздушного столба и т. д.). Музыкальный звук обладает определенной высотой, силой, тембром и длительностью. Высота звука определяется частотой колебания в секунду. Чем больше число колебаний в секунду, тем выше звук. Сила звука, его динамика, зависит от амплитуды колебаний. На духовых инструментах сила звучания достигается увеличением или уменьшением напора выдыхаемой струи воздуха. Длительность — результат продолжительности колебания звучащего тела (воздушного столба у духовых инструментов). Звук длится с момента его извлечения (атаки) до окончания колебания воздушно-

го столба (до прекращения выдоха). Тембр — это окраска звука. Тембр инструмента зависит от количества, порядка и относительной силы обертонов. При колебании воздушного столба колеблется не только весь столб в целом, но и его отдельные части. Колебания этих частей дают обертоны, звучание которых смешивается с основным тоном и образует определенный тембр.

Хорошее качество звука определяется чистой интонацией, динамическим разнообразием, тембровой окраской, достигаемой с помощью искусственного вибрато, необходимой продолжительностью. Звук должен быть чистым, без каких бы то ни было призвуков и шипения от выдыхаемой струи воздуха, а моменты смены дыхания — незаметными. В умении извлекать из инструмента все его лучшие краски, в умении управлять звуком, правильно использовать возможности инструмента для передачи содержания произведения и проявляется мастерство исполнителя.

Звук как средство музыкально-художественной выразительности включает в себя целый ряд компонентов, причем отсутствие или плохое качество одного из них ведет к антихудожественному звучанию в целом. Эти компоненты следующие: атака и прекращение звука, ровность звука, тембр и вибрато, протяженность звука, сила звука, интонация (художественное интонирование), нюансировка как исполнительский прием, выразительные возможности дыхания (главным образом, выдоха). Все эти компоненты находятся в тесной взаимосвязи, и рассматривать каждый из них в отдельности можно лишь условно. Так, ровность отдельного звука еще не делает его выразительным, и для того, чтобы он стал таковым, необходимо развивать другие его компоненты: нюансировку, интонационную чистоту, вибрато и прочие. Но, несмотря на тесную взаимосвязь всех компонентов, нужно иметь представление о каждом из них в отдельности, об их формировании и развитии.

АТАКА И ПРЕКРАЩЕНИЕ ЗВУКА

Умение извлечь красивый и выразительный звук — навык, требующий длительной тренировки и большого мастерства. Характер звукоизвлечения должен соответствовать музыкальному содержанию произведения. А если это так, то и способ звукоизвлечения должен быть не один.

На этот счет существует два мнения. Одни педагоги считают, что извлечение звука обязательно должно исходить от отталкивания языка от трости. Другие утверждают, что звук может возникать и от напора струи выдыхаемого воздуха. На наш взгляд, и тот и другой способы атаки звука должны иметь право на существование, ими нужно пользоваться и обучать им. Это подтверждается практикой.

Итак, существует два способа звукоизвлечения: 1) с помощью движения языка (его условно можно назвать ударным); 2) без участия языка (так называемый фрикативный).

Первый способ атаки в свою очередь может быть: интенсивным (жестким, определенным, даже резким); палатализированным (несколько смягченным, но все же довольно определенным и четким); наконец, эластичным (мягким, как бы вытекающим из самого выдоха). При интенсивной атаке исполнитель на духовом инструменте производит быстрое движение языком. Язык отталкивается от трости одновременно с подачей струи воздуха, при этом как бы произносятся слоги *та*, *ту* или *ти*. При палатализированной атаке извлечение звука происходит с некоторой задержкой напора воздушного столба и сопровождается произнесением слогов *да*, *ду* или *ди*. Эластичная атака, наиболее мягкая и плавная, сопровождается произнесением слогов *диа* или *дзя*. Фрикативным способом звукоизвлечения может пользоваться, конечно, только уже вполне сложившийся музыкант, ибо применение его связано с тончайшими навыками, которые недоступны ученику. От ученика же следует требовать, чтобы он научился предельно мягко и незаметно для слуха пользоваться языком. Лишь тогда, когда этот прием будет освоен, можно разрешать в виде исключения пользоваться фрикативной атакой.

Не менее важным навыком в исполнительском процессе является прекращение звучания. Как и атака, оно может быть достигнуто двумя способами — с помощью языка и без него. Первый способ имеет два варианта: кончик языка закрывает трость, прекращая тем самым доступ воздуха, звук при этом заметно прерывается; корневая часть языка закрывает гортань, перекрывая доступ воздуха в трость, в этом варианте прекращение звука более мягкое, чем в первом, но все же достаточно убедительное. Второй способ — прекращение звучания путем задержки и остановки воздушной струи при участии хорошо развитой диафрагмы и дыхательных мышц, а также натренированного губного аппарата. Он желателен при снятии звука, которое не должно быть нарочито подчеркнутым. Этот прием наиболее употребителен. Особенно необходимо им пользоваться в конце фразы, когда не нужно подчеркивать окончание музыкального построения, или при постепенном затихании до полного прекращения звучания, причем незаметного для слуха (последнее часто ошибочно именуется филировкой).

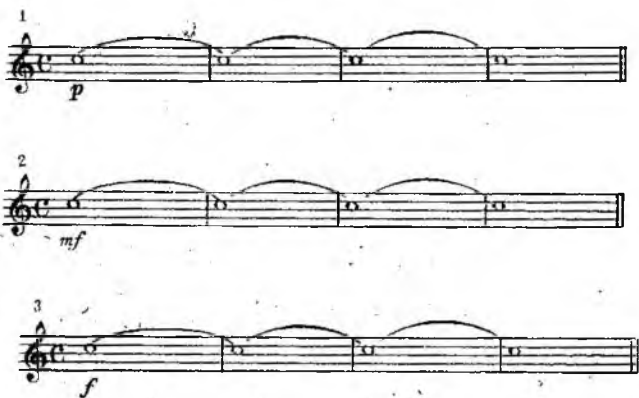
Исполнитель-пианист, как известно, добивается эффекта замиранья звука, оставляя руки на клавишах до тех пор, пока звук или аккорд не отзвучит окончательно, или использует для этой цели педаль. Играющий на струнном инструменте останавливает смычок или продолжает на какое-то мгновение движение смычка по воздуху уже после того, как звук прекратился. Звуковой эффект здесь усиливается зрительным. Исполнителям на духовых инструментах, по окончании звучания в шансах *piano*, *pianissimo*, также никогда не нужно сразу резко опускать инструмент: это

приводит к потере художественного впечатления от исполнения. Выбор того или иного способа атаки и прекращения звука следует делать исходя из характера исполняемого произведения¹.

РОВНОСТЬ ЗВУКА

Наиболее сложным навыком в ведении звука является его ровность. Неслучайно у дилетантов звук обычно сопровождается неорганизованным хаотичным вибрато. От чего это зависит? Почему мы, рассматривая вибрато как важное средство музыкальной выразительности, указываем в то же время на необходимость ровности звука? Какой же навык для формирования выразительного звука труднее: ровность или вибрато?

Более трудным навыком является ровность ведения звука. Добиться, чтобы звук выдерживался на определенной высоте без малейшего колебания, чтобы его динамическая сила не менялась, нелегко. Для этого необходимо прежде всего иметь сильный, устойчивый, натренированный губной аппарат. Очень полезными здесь могут быть упражнения на выдержанных звуках в одном нюансе:



Не менее полезными упражнениями могут быть и арпеджио трезвучия в прямом движении *legato* в медленном темпе *piano* (это упражнение желательно исполнять в разных тональностях):



¹ Подробно этот вопрос освещен в статье И. Ф. Пушечникова «Значение артикуляции на гобое», опубликованной в сборнике «Методика обучения игре на духовых инструментах», вып. 3. М., 1971. — *Примеч. ред.*

Работая над ровностью звука, можно добиться исключительных результатов и выработать ценнейшие профессиональные качества. Любитель, как правило, прибегает к «вибрации», потому что недостаточная сила мышц губного аппарата не дает ему возможности удерживать звук. Исполнитель, работающий над идеальной ровностью звука и добивающийся при этом всех точностей динамического и интонационного характера, умело применяет вибрато, и его звуковое мастерство приобретает истинно художественное звучание. Без наличия идеально ровного, красивого звука нельзя обрести и выразительности вибрато. Вибрато не должно прикрывать недостатки тембра и характера звучания инструмента.

ТЕМБР И ВИБРАТО

Тембр звучания инструмента зависит от количества, порядка и относительной силы обертонов. На него оказывают влияние многие факторы. Большое значение имеет качество инструмента, в частности качество дерева, форма раструба. Так, более пористое дерево способствует мягкому звучанию инструмента. Что касается формы раструба, то известный гобоист профессор М. А. Иванов считал, например, что она должна быть грушевидной. Сам играл на гобое с таким раструбом и находил, что звук становится более собранным, мягким.

Из многолетнего опыта нам удалось сделать определенный вывод о влиянии физиологического строения губ на тембр звука. Более мясистые губы (но не слишком большие) способствуют обычно мягкому звучанию, узкие, маленькие губы делают звук ярче, резче, суше. Немаловажным фактором являются акустические свойства помещения. В большом пустом помещении звук всегда ярче, чем в том же помещении с публикой. Даже в маленьком классе, если он без мебели, без драпировок, звук всегда будет ярким с резонансом. Во избежание этого в классах приспособляют драпировки, поглощающие призвуки.

Одним из самых ярких средств музыкальной выразительности является вибрато, которое выражается в периодическом изменении звука по высоте, громкости и тембру. Советский музыковед Б. Струве писал: «Вибрация есть навык, требующий развития, как и любой другой технический навык игры... Нельзя упускать из виду, что вибрация является действенной краской звуковой палитры исполнителя, тесно связанной с раскрытием содержания исполняемого музыкального произведения. Не без основания мы можем считать вибрацию важным фактором певучести звука, неотъемлемым художественным элементом игры... Но при всей своей значимости вибрация есть лишь средство в процессе исполнения музыкального произведения. Овладение вибрацией как самоцелью, применение ее, не вытекающее из идейно-эмоционального содержания и особенностей исполняемого музыкального произведения, ве-

дут к неправильной трактовке последнего»². Аналогичные мысли высказывал известный немецкий скрипач Карл Флеш: «Мы должны убедить учащегося в том, что никогда не следует вибрировать только «по привычке»; вибрато, как средство художественной выразительности, должно быть следствием музыкального содержания исполняемого произведения»³.

Сейчас, когда большое значение в советском исполнительстве придается смысловой выразительности, глубокой содержательности, нет оснований сомневаться в целесообразности применения вибрато как исполнительской краски. Так, профессор Н. И. Платонов писал: «В настоящее время невозможно представить себе скрипача, виолончелиста или певца, с ровным невибрирующим звуком. В «Патетическом трио» М. Глинки для кларнета, фагота и фортепиано имеются указания автора, обязывающие исполнителей в определенных местах произведения играть с вибрацией»⁴.

Однако, невзирая на, казалось бы, неоспоримую необходимость применения вибрато как средства музыкальной выразительности, среди кларнетистов были некоторые педагоги (А. Л. Штарк, А. Г. Семенов и другие), которые не являлись сторонниками развития на кларнете этого трудного, но совершенно необходимого навыка. Живая исполнительская практика может служить опровержением этого мнения. Известно, что многие выдающиеся кларнетисты прошлого и настоящего применяли вибрато. Это видный кларнетист П. С. Бессмертный, а из кларнетистов более позднего поколения — профессор В. В. Петров, лауреат Международного конкурса М. К. Шалошникова и многие другие.

Н. Платонов указывает далее способы получения вибрато: «Один из способов вибрации заключается в периодических изменениях напряжения выдоха. Другой прием состоит в колебании инструмента рукой, как это делают некоторые трубачи. Валторнисты иногда вибрируют с помощью движений правой руки в раструбе инструмента. Наиболее целесообразным способом вибрации следует считать прием, заключающийся в последовательных сужениях и расширениях голосовой щели при выдохе, чем и достигается периодичность его напряжения»⁵.

Интересной работой в свете данной проблемы является исследование профессора О. М. Агаркова «Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке»⁶. На основе материала, разработанного советскими учеными В. С. Казанским,

² Струве Б. А. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах. Л.—М., 1933, с. 4—5.

³ Флеш К. Искусство скрипичной игры, т. 1. М., 1964, с. 50.

⁴ Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. М., 1958, с. 23—24.

⁵ Там же, с. 24.

⁶ М., 1956.

С. Н. Ржевским, С. Г. Корсунским, А. Б. Рабиновичем, американцем К. Сишором, автор делает конкретные выводы, характеризующие структурные и художественные качества вибрато при игре на скрипке, иллюстрируя их на скрипичном репертуаре.

Научное обоснование проблемы вибрато дают в своей статье «Вибрато на фаготе» Р. П. Тёрехин и Е. А. Рудаков⁷. Авторы рассматривают элементы акустики и физиологии вибрато и на материале истории русского музыкального исполнительства прослеживают развитие выразительных средств фагота, обусловившее применение вибрато на этом инструменте. Далее характеризуют использование вибрато современными фаготистами и, основываясь на опыте лучших фаготистов, рекомендуют методику обучения вибрато. В статье есть некоторые спорные моменты, не со всеми выводами можно согласиться, но самый факт глубокого изучения проблемы делает работу исключительно интересной и, безусловно, полезной.

Как было установлено в результате опытов, проведенных различными учеными с применением современной акустической аппаратуры, вибрато, с точки зрения акустической природы, включает три элемента: вибрато высоты, вибрато громкости, вибрато тембра. В связи с этим возвратимся к способам вибрато, указанным Н. И. Платоновым.

Способ, заключающийся в периодических изменениях напряжения выдоха, на наш взгляд, не стоит считать менее целесообразным, так как периодическое напряжение выдоха, вызывающее толчкообразность, дает динамическое изменение звуковой волны, тем более, что этот способ подтверждает второе свойство вибрато — вибрато громкости.

Нельзя считать также нецелесообразным и способ, заключающийся в колебании инструмента с помощью руки. Ведь колебания руки действуют на губной аппарат, изменяется губная щель, а последнее влияет на интонацию. Отсюда следует, что такой способ позволяет добиваться вибрато высоты (но этот способ изменения высоты вибрато нельзя считать наиболее рациональным).

Третий прием вибрато, который Н. И. Платонов считает наиболее целесообразным, вообще, на наш взгляд, на духовых инструментах неосуществим, он возможен только у вокалистов, ибо последовательные сужения и расширения голосовой щели могут создать вибрато, как нам кажется, лишь при условии, когда струя воздуха получит свое начало от голосовых связок (вокальный звук).

Итак, можно указать на два основных фактора вибрато как художественного результата у исполнителей на духовых инструментах: вибрато высоты и вибрато громкости. Вибрато высоты достигается при помощи периодического изменения губной щели, а

⁷ Опубликована в кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах [вып. 1]. М., 1964.

вibrато громкости — с помощью периодического изменения выдыхаемой струи воздуха под действием диафрагмы. Динамическое vibrато, вызванное толчкообразными колебаниями воздушной струи, само по себе вызывает изменение губной щели, образуя vibrато высоты. Оба эти фактора в совокупности дают качество как бы третьего явления — vibrато тембра.

Чем же должен руководствоваться исполнитель в поисках путей для осмысленного развития красивого тембра? Следует следить, во-первых, за ровностью в периодичности изменения струи воздуха (ровные динамические толчки), во-вторых, за периодически ровными изменениями губной щели, что в целом дает новое качество — vibrато тембра, которое в совокупности воспринимается как красивое, «естественное» vibrато.

Достижению художественно оправданного vibrато способствует работа над штрихом «маркированное легато». Ученикам рекомендуется производить vibrато на выдержанном звуке, представляя себе сначала четверти, затем восьмые и, наконец, шестнадцатые ноты, над которыми под лигой указаны акценты; постепенно переходить от медленного темпа к быстрому ⁸:



После регулярного исполнения упражнения ученики быстро осваивают этот прием. Их vibrато не будет слишком размашистым и редким, в то же время оно не станет и слишком частым, так как предложенное упражнение достаточно трудное для того, чтобы его исполнять в очень быстром темпе.

К сожалению, в наше время многие педагоги-исполнители, сами владеющие vibrато и обучающие ему своих учеников, не анализируют данное явление, не рассматривают его с теоретических позиций и не предлагают методики обучения этому навыку. Ученики подчас «схватывают» прием сами. Существует мнение, что vibrато само появляется со временем. Мне кажется, что на настоящем этапе развития теории и практики исполнительства на духовых инструментах этому важному вопросу следует уделять более глубокое и серьезное внимание.

ПРОТЯЖЕННОСТЬ ЗВУКА

Умение экономно расходовать свое дыхание (выдох) для духовика так же важно, как, скажем, для струнника умение распределять смычок. Сколько времени исполнитель может выдерживать

⁸ Аналогичные упражнения на фаготе предлагают Р. П. Терехил и Е. А. Рудаков в упомянутой выше статье.

звук, то есть продолжительность звука, — зависит от объема его легких и нормальной сердечной деятельности. Мне хочется подчеркнуть, что этот компонент является чрезвычайно важным на выком в развитии звука.

Известно много примеров из музыкальной литературы, когда необходимы непрерывное движение или непрерывность одного звука для характеристики того или иного образа. Так, в тринадцатой сцене третьего действия оперы Верди «Риголетто» гобоист извлекает звук ля второй октавы и выдерживает его на протяжении двенадцати тактов, подчеркивая этим безысходность и отчаяние Риголетто. Задача для музыканта здесь очень сложная и ответственная. Нужно выдержать звук на *piano* ровно и, главное, такое продолжительное время, которое зависит от исполнителя партии Риголетто. Для этого надо обладать хорошо натренированным дыханием и крепким губным аппаратом.

Полезными упражнениями могут быть выдержанные звуки, гаммы в медленном темпе *legato*, медленные пьесы в замедленном темпе. Так, например, «Вокализ» Н. Ракова рекомендуется исполнять в нарочито медленном движении, причем два раза подряд.

СИЛА ЗВУКА

Сила звука у исполнителей может быть природной или развитой в процессе занятий на гобое.

На одном и том же инструменте, в одном и том же диапазоне один исполнитель может извлекать звуки во много раз мощнее, чем другой; один исполнитель обладает большим звуком, другой — маленьким. Большой звук — качество, которое трудно переоценить. В достижении его имеют значение и природные данные, и качество инструмента, и, в какой-то степени, мастерство исполнителя.

Каждый гобоист должен стремиться к достижению большого, «широкого» звука. Педагогу необходимо следить за этой стороной формирования будущего музыканта. Если ученик обладает большим звуком от природы, это, конечно, хорошо. Такому ученику следует работать над динамическим разнообразием звучания, над нюансом *piano*, над тонкостями филировки. Если у ученика звук небольшой, то следует добиваться насыщенности и полноты звучания. Для этого ученик должен играть гаммы, упражнения и даже этюды полным звуком. При этом следует напомнить, что губы не должны быть зажаты. При свободном губном аппарате, с помощью большого напора струи воздуха (при глубоком вдохе и интенсивном выдохе) можно развить у ученика большой, полный звук.

ИНТОНАЦИЯ (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ)

Чистота интонирования — наиболее важное и необходимое качество звука. Интонации следует уделять первостепенное значение в педагогическом процессе, постоянно внушать ученику, что фальшивая интонация мешает раскрытию содержания произведения. Каждая неточная нота причиняет неприятность как слушателю так и исполнителю.

С самых же первых занятий педагог должен обращать внимание ученика на интонацию, красоту звучания инструмента, приучать к аккуратности исполнения текста, изучая его во всех мельчайших подробностях. Ученик обязан уметь слушать себя, аккомпанемент и понимать, в каких случаях его партия является сопровождением.

При работе над развитием музыкального слуха нельзя ссылаться на плохое качество инструмента, температуру воздуха и т. д. как на причину фальшивого исполнения. Известно, что идеально чистых, стройных духовых инструментов нет. В любом случае, в зависимости от ансамбля, от характера гармонии и нюанса и многого другого некоторые звуки придется подстраивать губами. Решающую роль в процессе подстройки играет губной аппарат исполнителя.

Как подстраивается тот или иной звук?

Ученик, извлекая звук *соль* первой октавы и переходя на звук *до* второй октавы, должен несколько напрячь губные мышцы, привести их в более напряженное состояние; и наоборот, переходя со звука *до* второй октавы на звук *соль* первой октавы — ослабить губы. Таким образом, неоднократные напоминания педагога о временном напряжении или расслаблении губного аппарата для подстройки того или иного звука приучат ученика к необходимости думать о чистом интонировании и закрепят определенные условные рефлексы. Исправлять интонацию и работать над ней легко с помощью различных артикуляционных слогов⁹.

Иногда подстройку отдельных звуков можно осуществлять с помощью вспомогательной аппликатуры. Общий строй у деревянных духовых инструментов, в частности у гобоя, регулируется за счет выдвижения трости. Причем, если трость выдвинуть, то отдельные звуки (например, *до* второй октавы) могут начать понижаться. Чтобы избежать это, гобоист должен всегда иметь при себе миллиметровые или двухмиллиметровые колечки (точно такого размера, как широкая часть штифта от трости), которые вводятся в верхнюю коническую часть инструмента, куда затем вставляется трость.

Всех этих способов подстройки для улучшения интонации, конечно, недостаточно, если исполнитель не будет работать над

⁹ См. об этом упомянутую выше статью И. Ф. Пущенникова «Значение артикуляции на гобое». — *Примеч. ред.*

развитием слуха. Занятия сольфеджио играют здесь первостепенную роль.

Говоря о художественном интонировании, нельзя исходить из двенадцатиступенного темперированного строя. Особенности духовых инструментов дают исполнителю широкие возможности для использования тонкой и богатой палитры художественного интонирования. В исполнительской практике музыканту с острым слухом часто приходится прибегать даже к сознательному завышению или занижению звука. Один и тот же звук, в зависимости от его ладового тяготения в аккорде, иногда нужно повышать, а иногда и понижать. К сожалению, этим приемом пользуются немногие духовики. Часто в ансамбле одним музыкантам приходится подстраиваться к другим, что нарушает художественное интонирование.

Приведем два отрывка из партии гобоя в опере Чайковского «Евгений Онегин» (картина первая):

6 ~ [Moderato (♩ = 96)]
p

7 [Moderato (♩ = 96)]
p

В первом случае гобоисту нужно следить, чтобы *соль-диез* и *ля* второй октавы не повышались, так как скачок на сексту вверх и восходящая мелодия сами по себе и без того располагают к повышению. Тем более, что *соль-диез* второй октавы является здесь II ступенью фа-диез минора. Во втором случае гобоист должен повышать *соль-диез*, являющийся вводным тоном к тонике *ля* минора, иначе мелодия будет звучать фальшиво, нечисто.

Проблема художественного интонирования на инструментах с нефиксированным или неточно фиксированным строем тесным образом связана с разработанной профессором Н. А. Гарбузовым теорией «Зонной природы тембрового слуха»¹⁰.

НЮАНСИРОВКА КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПРИЕМ

Нюансировка — разнообразие динамических красок — является также одним из основных компонентов звука. К сожалению, зна-

¹⁰ Изложена в работе «Зонная природа тембрового слуха». М., 1956.

Детальному рассмотрению этой проблемы посвящена кандидатская диссертация Ю. Н. Расса «О художественной норме чистой интонации при исполнении мелодии» (М., 1971).

чение слова «нюанс» часто слишком упрощается. Нередко, пользуясь нюансом *f* и представляя себе, что это громко, мы забываем о существовании нюансов *ff* и *fff*. В игре малоопытного и малокультурного исполнителя, как правило, преобладает нюанс *mf*. Чем выше подготовка и культура музыканта, тем более тонкими динамическими красками он пользуется. Правильное исполнение нюансов тесно связано с мастерством владения техникой губного аппарата, языка и дыхания.

Для того, чтобы добиться нюанса *pp* или *ppp*, следует, во-первых, применить самую мягкую атаку звука; во-вторых, уметь распределить выдох и управлять им; в-третьих, владеть техникой губного аппарата, связанной тесным образом с пальцевой техникой (неудобные переходы, аппликатурные трудности и т. д.); в-четвертых, следить за тем, чтобы звук не изменялся интонационно.

Нюансы *ff* и *fff* также требуют определенного умения и тренировки. При передувании (имеется в виду гобой) обычно появляется тенденция к понижению звука, главным образом в нижнем регистре, тогда как звуки верхнего регистра имеют противоположную тенденцию. Необходимо также следить, чтобы звук в этих нюансах не терял красоты тембра и выразительности.

Нюансы *sf* или *fp* обозначают, что мгновенное *f* должно быть тут же заменено *p*. Этими нюансами овладеть в совершенстве мало кому удастся. Мне часто приходится говорить ученикам, что для исполнения этого нюанса следует как бы произнести слог *тау*. Из чего я исхожу, рекомендуя этот прием? Извлечение нюансов *sf* и *fp* сопровождается интенсивной атакой, слогом *та*, но для того, чтобы убрать силу выдыхаемой струи воздуха, следует изменить положение губ: собрать их, уменьшить щель, причем не только в вертикальном направлении, но и сократить ее по горизонтали.

Большого мастерства требует прием филировки — плавного нарастания звучности и последующего постепенного спада:



Владеть им в совершенстве может уже законченный мастер. Для развития этого навыка можно порекомендовать (разумеется, не в начальный период обучения) упражнения на выдержанных звуках, начиная с предельного *pp*, доводить его до *ff*, с последующим затиханием до *pp*. Это упражнение будет способствовать развитию и укреплению губного аппарата и дыхания. Авторы некоторых методических работ, упоминая этот прием филировки, как ценнейшее ежедневное упражнение трубача, обычно ссылаются на «Первоначальную прогрессивную школу для трубы» М. И. Та-

бакова. Однако известно, что этот прием используется не только духовиками. Так, еще в XVII веке известный итальянский скрипач Ф. Джеминиани рекомендовал ученикам следующее: «...звук должен начинаться тихо и равномерно усиливаться до его середины, а после ослабевать до конца»¹¹. Прием филирования у струнников также способствует развитию полного и красивого звука. Р. Роллан утверждает там же, что аналогичные упражнения давал и Д. Тартини.

Акцент также является своего рода динамической краской и служит средством музыкальной выразительности¹². «Акцентировка, — писал П. Казальс, — не должна быть одинаково интенсивна. Как можно однообразием достичь точности оттенков? В сущности, акценту *forte* придает значение *diminuendo*, которое должно следовать за атакой звука. Обозначение *piano* становится динамически жизненным благодаря легким возобновлениям интенсивности звучания. В общем плане акценты должны быть расположены в зависимости от характера сочинения, от каждого пассажа. Умение размещать акценты в зависимости от их значения устанавливает их взаимосвязь и способствует органичности восприятия целого.

Мой взгляд на музыкальную акцентировку аналогичен представлению о речевой акцентировке; я имею в виду бесчисленные модуляции голоса, делающие наши слова понятными, «доходчивыми»¹³.

Акцент — подчеркивание звука — может быть и в нюансе *f* и в нюансе *p*, а следовательно, может извлекаться как с помощью интенсивной, так и палатализованной атаки. Но и здесь может быть исключение, ибо иногда акцент может извлекаться одним дыханием, без участия языка.

Известно немало примеров, когда акцент стоит под лигой. Такой акцент следует извлекать толчком выдыхаемой струи воздуха.

Нельзя не остановиться также на значении постепенности в усилении звука и его затихании. *Crescendo* и *diminuendo* следует пользоваться очень умело. При усилении звука нужно экономить дыхание и постепенно усиливать напор воздушной струи. Ошибочным в применении этого приема является слишком раннее усиление звука. Этот же недостаток можно наблюдать при *diminuendo*. После обозначения *diminuendo*, нельзя делать сразу же резкое ослабление звучности, так как это приводит к появлению монотонного и преждевременного *piano*. Что касается *calando*, то этот прием обычно используется в конце произведения и означает затихание и замедление.

¹¹ Роллан Ромен. Гендель. — Собр. соч. в 20-ти т., т. 17. Л., 1935, с. 116.

¹² Акценты бывают двух видов — динамические и агогические. В данном случае я имею в виду только акцент динамического характера.

¹³ Казальс П. Об интерпретации. — «Советская музыка», 1956, № 1, с. 98.

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДЫХАНИЯ

Рассматривая дыхание как компонент звука, мы не будем касаться здесь всех его физиологических свойств и технологии его развития. Однако считаем своей задачей дать оценку дыханию (главным образом, выдоху) как компоненту, без которого нельзя было бы говорить о звуке вообще.

Выдох исполнителя тесно связан с развитием губного аппарата. Развивая губной аппарат, учащийся совершенствует свое исполнительское дыхание. И наоборот: работая над постановкой дыхания, он укрепляет губной аппарат. Совершенно справедливо писал Н. И. Платонов: «Дыхание, вместе с работой языка, у исполнителя на духовом инструменте осуществляет те же функции, что смычок у исполнителя на струнном инструменте»¹⁴. Я могу лишь добавить, что на струнном инструменте без смычка играть все же можно (*pizzicato*), тогда как духовик без помощи дыхания не может издать ни единого звука. Помимо этого, с помощью дыхания исполнитель пользуется всевозможными динамическими красками, при помощи дыхания формируется вибрато. Фразировка также во многом зависит от дыхания. Мы не ошибемся, если скажем, что дыхание является одним из важнейших компонентов звука, без которого немислим сам звук¹⁵.

РАБОТА НАД ЗВУКОМ

Работа над звуком — основа всех занятий учащегося. С этого надо начинать первый урок и продолжать на всем протяжении обучения. Всегда, на любом материале (будь то кантилена или виртуозный пассаж, художественное произведение или упражнение) надо тщательно и упорно работать над звуком.

Какие можно дать советы для развития полноценного, выразительного звука?

Во-первых, с самых первых уроков нужно следить, чтобы звук был чистым, без всяких призвуков (шипение, хрип); во-вторых, следить за интонацией; в-третьих, подбирать литературу, способствующую развитию звука; в-четвертых, не перегружать ученика непосильными упражнениями и произведениями (не утомлять губной аппарат); в-пятых, добиваться всех тонкостей нюансировки.

Работу над звуком всегда следует представлять себе не абстрактно, а конкретно, исходя из стадии формирования и развития учащегося. Учащийся ДМШ должен работать над звуком, по всей вероятности, в несколько ином плане, чем скажем, студент вуза.

¹⁴ Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах, с. 16.

¹⁵ О работе над исполнительским дыханием см.: Диков Б. А. О дыхании при игре на духовых инструментах, М., 1956.

Для ученика первого класса ДМШ важно научиться правильному извлечению звука и другим элементарным навыкам. Поэтому, на наш взгляд, большое значение на этом этапе обучения нужно придавать выдержанным звукам. Начинаящий должен научиться выдерживать звук, следя за его ровностью и чистотой интонации. При этом он вырабатывает правильное дыхание и укрепляет губной аппарат. В начальный период не следует обращать внимание на несколько резкое звучание, учащийся должен играть полным звуком.

Слишком раннее требование лиричности звучания может привести к зажатости, напряжению губного аппарата и неправильному усвоению постановки дыхания. Пьесы следует подбирать, главным образом, без *legato* для того, чтобы учащийся привыкал к правильному извлечению звука с помощью языка и, таким образом, мог следить за координацией в работе пальцевого аппарата и языка. Позднее важную роль приобретают пьесы кантиленного характера.

Учащийся первого класса не всегда занимается дома так, как ему подсказывает педагог. Чаще он играет выдержанные звуки только на уроке. Поэтому необходимо включать в индивидуальный план пьесы, которые были бы интересны в музыкальном отношении и способствовали бы укреплению навыков постановки, например русские протяжные песни. Чем больше ученик будет делать успехов, тем большей должна стать требовательность педагога к качеству звука.

Я никогда не устанавливал учащемуся дифференцированный регламент в занятиях: сколько надо заниматься в день над звуком, над тренировочным материалом для овладения аппликатурой и над художественным репертуаром. Режим начинающего ученика (допустим, один час в день) важно направить целиком и полностью на развитие доброкачественного звука, конечно, с учетом овладения техническими трудностями.

Студенту училища или вуза также нельзя отделять работу над звуком от работы над техникой, дифференцируя ее примерно следующим образом: 40 минут на звук, 40 минут на гаммы и этюды, 40 минут на пьесы. То есть, прежде следить за качеством звука, затем играть гаммы и этюды безразлично каким звуком, наконец — пьесы: учить технические места, работать над штрихами, интонацией, динамикой, — не думая о звуке. Это метод явно порочный. Играя гаммы, надо следить за качеством звука. Играя художественное произведение, преодолевая технические трудности, так же нужно обращать внимание на выразительность звука.

Некоторые педагоги (М. И. Табаков и другие, обучающие игре на медных инструментах) придерживаются мнения, что выдержанными звуками нужно заниматься исполнителю на протяжении всей жизни, что они должны занимать первое место в повседневных занятиях. На мой взгляд, это может выработать у музыканта своего рода рефлекс, с которым в практической оркестровой дея-

тельности ему будет трудно. Ничуть не умаляя значения упражнений на выдержанных звуках, хочу предостеречь от чрезмерного увлечения ими. Я рекомендую студентам начинать с них занятия, но не каждый день. Иногда можно начинать занятия с медленной части сонаты или концерта, которые дают возможность приобрести все необходимое для развития дыхания и губного аппарата.

Работая над звуком, студент вуза или старших классов училища должен обратить серьезное внимание на выразительность звучания и с помощью педагога работать над вибрато. Применять вибрато нужно не везде. Вибрато не должно быть рефлекторным. Артист должен пользоваться вибрато как краской. Но, подобно тому, как самая яркая краска не поможет художнику отобразить все разнообразие природы (ведь иногда для изображения пейзажа нужна и серая краска!), так и в музыке: вибрато, необходимое в эмоциональных кульминациях или в лирико-драматических пьесах, противопоказано в других случаях, например при затухании звука или в аккорде группы инструментов в оркестре. В оркестровых аккордах хорального склада вибрато употребляется в исключительных случаях и при условии, если этим приемом владеет вся группа.

Хочется еще раз подчеркнуть, что при работе над звуком следует всегда исходить из содержания музыки. Именно характер произведения определяет, каким должен быть звук. Иногда для обрисовки образа нужен и резкий, и грубый, и даже некрасивый звук. Но это вовсе не означает, что следует работать над некрасивым звуком. Мастерство исполнителя заключается в его владении звуком как краской.