

Ю. ЯГУДИН.

О РАЗВИТИИ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ЗВУКА

Музыкальный звук, являющийся важнейшим элементом исполнительского процесса, требует неустанной заботы и внимания на протяжении всех ступеней обучения. Как лучше работать над качеством звука, как добиться положительных результатов? — Этот вопрос занимал и занимает внимание исполнителей, педагогов и учащихся.

Красивый звук на духовом инструменте должен быть полным, выразительным, интонационно чистым, несколько вибрирующим, сохраняющим свой характер во всех регистрах, независимо от динамики. Однако было бы ошибочно подходить к определению звука вне связи с конкретными задачами художественно-исполнительского порядка. Понятие о красивом звуке у исполнителя должно быть связано с фразировкой, стилем и характером произведения.

Виднейшие советские музыканты, исполнительское мастерство которых отличается прежде всего высокой культурой владения инструментом, рассматривают красоту звука как одно из основных средств музыкальной выразительности, подчиненное задаче раскрытия художественного содержания произведения.

«Музыка, — писал Г. Г. Нейгауз, — искусство звука, она говорит только звуками, но говорит также ясно и понятно, как говорят слова и зримые образы»¹. Раз музыка есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя и педагога является работа над звуком. Вспомним, с какой любовью работал над созданием и воплощением звукового образа К. Н. Игумнов. Ни один момент пианистических занятий, даже самые простые упражнения он не мыслил без соответствующей работы над звуком. Все у него так или иначе связывалось со звуковым колоритом. «Вне конкретного, реального зву-

¹ Г. Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры, изд. 2. М., Музгиз, 1961, стр. 195.

чания для меня нет музыки», — говорил Игумнов своим ученикам.

Бережное и сосредоточенное отношение к звуку является необходимой предпосылкой художественного исполнения. Мы не хотим, разумеется, утверждать, что работа над звуком должна вестись одинаково на всех этапах обучения, а также на всех этапах изучения произведения. Естественно, пока ученик не знает, какие ноты он будет играть, пока не разобрался в метроритме, нельзя заниматься отделкой звучания. Однако и в этот период важно, чтобы он схватил основной характер звучания, приучился ощущать развитие фразы. Если ученик играет невыразительным звуком, лишь механически нажимая нужные клапаны, необходимо сейчас же направить его внимание на качество звука. Внимание к качеству звука имеет такое значение потому, что звук — важнейшее средство передачи музыкальной речи.

Подлинная красота звучания — всегда красота содержательная, выражающая сущность художественного образа. Нейгауз справедливо указывает, что влечение к красивому звуку иногда обуславливается теми же побуждениями, что и погоня за внешними виртуозными эффектами. Тогда подлинная красота оказывается подмененной внешней красотой звучания. Действительно, мы знаем певцов и инструменталистов, которые видят свою задачу в том, чтобы «дать побольше звучка». Достигая на этом пути порой значительных результатов, они из-за бессодержательности своего исполнения все же оставляют слушателей безучастными.

Некоторые педагоги увлекаются необычными звуковыми эффектами. При этом (сознательно или бессознательно) ими руководит желание сделать нечто оригинальное, не похожее на то, что делают другие. Иногда педагог ставит перед учеником явно непосильные художественные задачи, в том числе и звуковые, которые тот не может выполнить достаточно убедительно. В результате этого исполнение становится неестественным, «вымученным».

Достижение того или иного звучания требует прежде всего ясного его представления, поэтому во время работы над произведением необходимо ставить перед учеником определенные звуковые задачи. Красивый звук сам по себе еще не есть залог успешного исполнения. Нужно, чтобы звук был не только красивым, но и выразительным, чтобы исполнение было осмысленным, только тогда красота звука достигнет цели.

Мы часто замечаем у учащихся недостатки в культуре ведения звука. Вместо того чтобы с момента атаки звук постепенно затухал или, как принято говорить, «шел на *diminuendo*», он, наоборот, усиливается (*crescendo*). Это создает неверную манеру исполнения. Культура ведения звука на духовых должна быть такой же, как в *bel canto*.

Современная методика преподавания на духовых во многом базируется на фортепианной педагогике, так как она наиболее

обоснована теорией и практикой и более прогрессивна. Но, беря за основу фортепианную методiku, следует учесть некоторые специфические особенности звукоизвлечения на духовых. Если школа игры на фортепиано начинает знакомить ученика со звуками продолжительностью в одну четверть, то для обучающихся на духовых инструментах такой метод не совсем оправдан. Фортепиано является инструментом кратковременной протяженности отдельного звука (его длительность поддерживается педалью), а выдох начинающего ученика на духовом инструменте более продолжителен. Приходится часто наблюдать, когда начинающие, еще не владея навыком выдоха¹, очень быстро расходуют воздушную струю, ибо не умеют еще задерживать воздух в легких. Следовательно, обучение на духовых инструментах желательно начинать не с одной четверти, а с половинной ноты. Это принципиально важно.

Большое значение имеет систематическая работа над развитием хорошего legato, без которого певучий, выразительный звук немислим. Достижение хорошего legato обусловлено в первую очередь наличием отчетливых звуковых представлений о нем и умением ясно слышать реальный результат своего исполнения. Работа в этой области должна начинаться с первых же шагов обучения и продолжаться на всех его этапах. Если при занятиях с начинающими, еще не имеющими понятия о legato, педагогу следует самому на простейших произведениях показать примеры связывания звуков, то в дальнейшем надо постепенно требовать от ученика самостоятельного представления нужного звучания на основе уже накопленных слуховых впечатлений. Несовершенство выполнения legato у более подвинутых учеников часто вызвано тем, что разнообразные двигательные задачи препятствуют им слышать недостатки своей игры.

Из педагогического опыта мы знаем также, что многие ученики вместо плавного соединения «выталкивают» каждый звук. Конечно, ни о каком legato здесь не может быть и речи. Такие «выталкивания» отдельных звуков мы называем «жвачкой». Этот недостаток часто встречается даже и у подвинутых учащихся, и педагогу бывает трудно добиться его искоренения.

Серьезным недостатком при игре на духовых инструментах, и особенно на флейте, является нехватка у ученика воздуха, неумение распределить дыхание на всю фразу. Поэтому часто окончание фраз перед вдохом звучат тускло, не энергично, звук теряет интонационную устойчивость и понижается, учащийся выдыхается. Необходимо в нотах отмечать карандашом места вдоха.

¹ Точнее — задержанного выдоха. Задержанного потому, что в отличие от разговорной речи, где вдох и выдох почти равны по времени, исполнитель на духовом инструменте должен обязательно задержать или, точнее, удлинить выдох.

Иногда ученик стремится во что бы то ни стало продлить выдох, хотя по строению фразы он вполне мог бы взять дыхание. Такое положение не должно оставаться вне поля зрения педагога. Лучше, когда начинающий ученик чаще берет дыхание. Его всячески нужно предостеречь от чрезмерного напряжения дыхательного аппарата. У играющего, например, на гобое запас воздуха и расход его значительно меньший, чем при игре на флейте. Поэтому у гобистов возникает проблема чрезмерного запаса воздуха, точнее большей его задержки, что также является вредным.

Некоторые молодые педагоги не придают должного значения фиксации мест вдоха в гаммах, этюдах и пьесах, это очень плохо. Педагог должен при разборе этюда, пьесы отмечать эти места.

Говоря о развитии качества звука на трех этапах обучения, следует указать на всю важность и ответственность первого этапа. От того, какой фундамент заложен на начальном периоде обучения, зависит все дальнейшее развитие ученика. Конечно, музыкальная школа (как начальное звено в обучении) еще не может дать ученику раз и навсегда устоявшееся качество звука. Звук, как и весь комплекс исполнительских навыков, находится в непрерывном развитии. Но вместе с тем от начального обучения во многом зависит дальнейшее качество звучания инструмента.

Правильная постановка исполнительского аппарата — условие хорошего звука. Нам, педагогам-флейтистам, часто приходится бороться с плохой постановкой у ученика: неправильное держание инструмента, чрезмерный наклон головы вправо или влево, опущенные локти, которые могут изменить верное положение головки флейты по отношению к губам исполнителя, образуя перекося, мешающий нормальному звукоизвлечению. Следует уметь, что студенты, работающие в оркестрах, нередко теряют контроль за правильной постановкой, сидят согнувшись. Настоящий артист тот, у кого правильность постановки сценического поведения является одним из важных элементов исполнительского процесса.

Главным недостатком в развитии красивого звука является отсутствие свободы в амбушюре. Известно, какое место уделяют борьбе с зажатостью исполнительского аппарата педагоги фортепиано и струнных специальностей. У скрипачей эта болезнь выражается в зажатии и скованности рук, что тормозит развитие хорошего свободного звучания. Зжатость является также болезнью исполнителей на духовых инструментах. Когда у профессора В. Н. Цыбина спрашивали, почему у него такой кристально чистый, большой, свободно льющийся звук, он говорил: «Нужно, чтобы губная мякоть была свободна». Иными словами — нельзя зажимать губную щель. Свободный, открытый, льющийся звук у выдающегося флейтиста Ф. А. Левина происходил также от свободы губ в местах выхода струи. То же самое мы наблюдаем в манере игры М. И. Табакова, М. А. Иванова, С. В. Розанова, А. Г. Васильева, С. Н. Еремина, А. В. Володина, В. Н. Генслера.

Следовательно, зажатость губ, являясь препятствием для развития навыков хорошего звука у учащихся, требует борьбы с ней уже с первых уроков. Но о каком свободно льющемся звуке можно говорить, когда у начинающего еще нет ясного представления о том, что такое красивый, чистый звук. Его внимание рассеяно: он должен правильно держать инструмент и дышать, преодолевать аппликатурные трудности и т. д. Конечно, педагогу необходимо обращать внимание на разные элементы постановки и исполнения, но важно также заострить внимание начинающего на вреде зажатости губ и напряженности амбушюра.

Возникает вопрос: следует ли начинающего учить исполнять динамические оттенки и т. д.? Часто педагоги, особенно молодые, добиваясь внешнего эффекта, ставят перед учеником задачи, которые он еще не в состоянии выполнить. Первый период обучения — это период становления звука, укрепления дыхания, амбушюра и т. д. В этот период основная задача — добиться чистого полного звука. Вопрос шлифовки звука, навыки нюансировки — дело более позднего периода, особенно если учесть, что на духовых инструментах нюансы очень трудны. Здесь нужен сугубо индивидуальный подход.

Казалось бы, атака может касаться только степени остроты, четкости начала звука. На самом деле атака оказывает огромное влияние на образование и качество звука. Начинающие молодые педагоги часто делают ошибку, применяя к разным духовым инструментам однообразную атаку. Например: *та, ту, ку, кю, дю, дя, ди, тю* и т. д. Если слог *та* нужен при атаке звука на трубе, то на флейте при одинарном ударе нужен слог *ту*, а при двойном — *ту-ку*. Нередко приходится с трудом переделывать атаку у учащихся, привыкших произносить слоги *кю, дю, де, тю, фю* и т. д. У этих учащихся очень плохое двойное *staccato*. На первоначальном этапе обучения игре на флейте целесообразно пользоваться слогом *ту*, а для медных инструментов — *та*. Педагог должен постоянно следить за правильностью работы языка, ибо от этого зависят и атака звука и его продолжительность. Мягкую атаку следует применять на более поздней стадии обучения.

Добиваясь хорошего качества звука, нужно уже с первых уроков постепенно приучать учащегося к тому, чтобы продолжительность его выдоха постепенно увеличивалась. К этому нужно подходить очень осторожно и индивидуально. Педагог должен учитывать возраст ученика и степень развития его органов дыхания, грудной клетки, легких, подвижности диафрагмы и т. д. Значение исполнения выдержанных звуков очень велико. Именно эти звуки способны укрепить круговую мышцу рта, тренировать правильный и постепенный выдох.

Полезно, чтобы на первых уроках педагог не только объяснил, как нужно извлекать звук, но и сам показал это на инструменте. Учащийся должен стремиться по возможности подражать педагогу, у него будет складываться критерий хорошего звучания.

В последнее время много говорят о вибрато, словно до нас раньше не использовали это средство музыкальной выразительности. Следует отметить, что такие замечательные педагоги, как Л. Ауэр, Л. Цейтлин, С. Козолупов, А. Ямпольский, С. Розанов, Ф. Эккерт, М. Табаков, В. Блажевич, А. Васильев, В. Цыбин и другие, всегда признавали умеренное вибрато.

Звук, лишенный вибрато, маловыразителен. Русская, классическая школа игры на духовых инструментах всегда отличалась певучестью и выразительностью звука. Это объясняется тем, что эта школа воспитывалась на народной музыке с ее песенностью. Сейчас много говорится о французской школе игры на флейте, при этом имеется в виду легкость звукоизвлечения и вибрато. Но вместе с тем у исполнителей этой школы, как раз вибрато не является таким, как некоторые его себе представляют. У французов оно достаточно умеренно. Иногда приходится слышать исполнителей, чрезмерно увлекшихся вибрато. Причем эстетического наслаждения их звук не доставляет, ибо слышишь уже не флейту, а скорее нечто вроде вибрафона.

Хотя вибрато на духовых, в отличие от струнных, является динамическим, а не звуковысотным, тем не менее чрезмерная увлеченность им способна создать фальшь, особенно при игре в оркестре. В педагогической практике встречаются такие студенты, которые в погоне за вибрато теряют интонацию. Добиваться вибрато исполнителю, у которого очень плохой звук, слабая энергия выдоха, не следует. Как не существует чистых типов дыхания, так и вибрато не может быть только диафрагмальным или гортанным. Следует отметить, что диафрагмальное вибрато, которое в настоящее время широко применяется на Западе, не бывает только чисто диафрагмальным, оно достигается также при помощи гортани и голосовых связок. Звук замечательной флейтистки Бостонского симфонического оркестра О'Двайр покорял своей выразительностью и кристальной чистотой. Вибрато как таковое не выходило на передний план. Знаменитый французский флейтист-концертант Ромпаль обладает красивым, выразительным звуком, но вибрато у него не является самоцелью, хотя он и пользуется этим выразительным приемом. В то же время у хорошего чешского флейтиста Новака вибрато чрезмерно. Флейтист-солист А. Корнеев обладает большим красивым звуком, но вибрато у него не превалирует. Исполнение замечательных советских трубачей М. Табакова, С. Еремина, Л. Юрьева, Т. Докшицера, Г. Орвида отличается кристально чистым звуком. Они используют вибрато, которое украшает звук, делая его очень выразительным.

Как было уже выше отмечено, процесс совершенствования качества звука продолжается на всех стадиях обучения в музыкальном училище и вузе. Исполнение выдержанных звуков является фундаментом, на котором происходит дальнейшее развитие качества звука. Полезно исполнять выдержанные звуки в октавном

порядке, например: do^1 , do^2 , do^3 , do^2 , do^1 и т. д. Можно играть выдержанные звуки в терциях, квинтах, но не в хроматическом порядке, так как хроматизм скрадывает интонационные погрешности. Разумеется, из этого не следует делать вывод, что исполнение хроматической гаммы бесцельно. Хроматические гаммы в разных штрихах полезно играть в музыкальном училище. Можно играть выдержанные звуки в динамических оттенках от *pp* до *ff*. Но работа над выдержанными звуками не должна занимать много времени. Следует учесть, что студент, помимо выдержанных звуков, должен играть гаммы, упражнения, этюды и пьесы. Следовательно, общий бюджет времени студента училища не должен быть перегружен. Достаточно ежедневно уделять выдержанным звукам от десяти до пятнадцати минут. Уже говорилось о том, что развитие звука происходит не только на мелодическом материале. Гаммы, упражнения, этюды следует также играть полноценным звуком. Только при этом условии работа над инструктивным материалом даст пользу.

В вузе продолжится работа над совершенствованием качества звука, но на более широкой основе, задачи более обширные. Развитие студента вуза проходит на более высоком качественном уровне. Умение исполнять произведения разных стилей, раскрывать содержание произведения, особенно крупной формы, проявлять свое самостоятельное музыкальное мышление, умение верно раскрывать авторский замысел — все это требует владения культурой звука, динамикой звука.

Если первый и второй курсы предусматривают обязательное прохождение гамм и этюдов, то уже начиная с третьего курса это не требуется по программе. Вот здесь выступает на первый план метод и система домашних занятий студента. Каждый студент вуза, учитывая свои специфические данные и условия, строит свои домашние занятия по-разному. Некоторые студенты вуза работают в оркестрах и имеют большую нагрузку, их домашние занятия строятся по-другому. Работая 5—6 часов в день в оркестре, исполнитель-духовик не может заниматься дома столько, сколько он занимался раньше. Здесь следует учитывать утомляемость амбушюра, и не только амбушюра, но и органов дыхания, перегрузку нервной системы и т. д. Следовательно, ежедневные занятия студента вуза должны быть лаконичными и очень продуманными. Ежедневное исполнение выдержанных звуков (минут 10—15), гамм и упражнений до утренней репетиции является строго обязательными. Исполнитель на духовом инструменте не может прийти в оркестр, предварительно не поиграв хотя бы один час или даже меньше, так же, как вокалист не может репетировать, предварительно не распевшись.

Обычно исполнители после утренней репетиции и кратковременного отдыха работают над художественным произведением, готовясь к очередному уроку по специальности. Перед вечерним концертом или любым исполнением не следует себя перегружать.

Институт призван готовить уже законченных артистов-художников. Следовательно, чтобы быть таковыми, студентам следует полностью овладеть всеми элементами музыкальной выразительности и всеми элементами исполнительского мастерства.

Нельзя рассматривать музыкальный звук, извлекаемый учеником на флейте, изолированно от репертуара. Уже после того как начинающий научился держать инструмент, элементарно усвоил аппликатуру, научился извлекать отдельные звуки, нужно знакомить его с упражнениями, легкими пьесами и т. д. Начинаящий ученик, у которого еще нет чистого хорошего звука, при исполнении знакомой песни играет ее более увлеченно, более выразительно. Это говорит о том, что качество звука, его выразительность тесно связаны с исполняемым репертуаром. Пьеса, которая еще не находится в памяти ученика, труднее ему удастся в отношении звука. Поэтому необходимо, чтобы развитие звука ученика проходило на материале, способном увлечь его, заинтересовать своей мелодичностью, напевностью.

В училище процесс дальнейшего совершенствования качества звука продолжается. Накопленные навыки, приобретенные в школе, продолжают свое развитие в училище, но на более сложном материале. Репертуарный план музыкального училища уже предусматривает наряду с произведениями малой формы и произведения крупной формы. Надо учесть, что классическая соната, концерт представляют собой благодатный материал для развития всех исполнительских элементов и особенно качества звука, например сонаты и сюиты И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, концерты А. Вивальди, И. Гайдна, В. А. Моцарта, «Мелодия» Х. Глюка.

Разумеется, не все духовые специальности имеют широкий классический репертуар, как, например, флейта. Хуже обстоит дело у медных духовых инструментов.

Русские классики мало писали сочинений для духовых инструментов. В педагогическом процессе громадную пользу приносит исполнение переложений. Пьесы М. Глинки, П. Чайковского, А. Лядова в переложении для флейты являются благодарным материалом для развития качества звука, например, прелюдии А. Лядова, «Размышление» и ряд пьес малой формы П. Чайковского, отличающиеся своей мелодичностью. В репертуаре советских композиторов имеется большой выбор пьес, также способствующих развитию выразительности звука. Таковы *Andante* В. Цыбина и ряд его переложений, медленные части сонат С. Прокофьева, Ю. Крейфа, С. Василенко, О. Тактакишвили. Ценными являются сборники переложений Н. Платонова, где имеется разнообразный материал для развития качества звука. Можно также назвать переложения В. Глинского-Сафронова, сборники переложений Ю. Ягудина, В. Тризно.

Хорошим материалом для развития звука являются симфонии западноевропейских и русских классиков, а также симфоническое творчество советских композиторов.

Особо следует остановиться на пользе исполнения оперного репертуара. Артисты оперного оркестра постоянно слушают хороших певцов и должны находиться с ними в ансамбле, стремиться к красоте и выразительности звучания своих инструментов. Не секрет, что замечательный кларнетист С. Розанов увлекал своим исполнительским мастерством слушателей в опере «Руслан и Людмила», где партию сопрано исполняла А. Нежданова. За мастерство и выразительность исполнения публика аплодировала Неждановой и вместе с ней Розанову. Но это не единственный пример. Солисты оперы Большого театра В. Леонов, В. Цыбин своим замечательным исполнительским мастерством на флейте удивляли слушателей. Такие оперы, как «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин», «Снегурочка», «Князь Игорь», «Кармен», требуют от исполнителя партии 1-й флейты большого мастерства, и в первую очередь красоты и выразительности звука.

Заметим, что большое значение имеет творческое состояние исполнителя и степень его ответственности в подходе к исполняемому произведению. В опере, где репертуар постоянно повторяется, особенно важно воспитывать себя таким образом, чтобы каждое исполнение оперного спектакля явилось как бы первым. Чувство успокоенности способно принести большой вред.

Все исполнители на концертной эстраде и в оркестре должны одно и то же произведение играть каждый раз так, словно они его впервые исполняют. Только такое отношение к произведению способно гарантировать высокое качество его исполнения. Подготовительные занятия, притом ежедневные, для музыкантов, уже достигших определенной степени совершенства, являются строго обязательными. А необходимость и важность ежедневных занятий учащихся бесспорна. Каждый пропущенный день трудно возместить. Здесь нужна организованность, нужна воля, чтобы никакие побочные обстоятельства не влияли и не тормозили ежедневных занятий на инструменте.

Одним из компонентов, в сильной степени влияющих на качество звука, является эмоциональный фактор, иными словами, весь строй внутреннего мира исполнителя — психологический фактор, темпераментность, а точнее — полная отдача всего комплекса психологического и эмоционального начала исполнительскому процессу. Увлечение и любовь к музыке в процессе занятий ребенка уже в ДМШ есть та почва, на которой впоследствии развивается подлинный художник. Разве мы не наблюдаем, как одну и ту же песенку дети играют по-разному. Одни просто извлекают звуки, играя без увлечения, другие же легкую песенку исполняют так выразительно, что захватывают внимание.

слушателя. Еще большее значение этот фактор имеет в процессе обучения в училище и вузе. Выразительная, увлеченная игра, осмысленная фразировка, верное раскрытие идеи произведения, авторского замысла, способные дать эстетическое наслаждение слушателям, — вот цель исполнения. Сколько приходится слушать исполнителей, хотя и выучивших хорошо произведение, владеющих достаточной пальцевой беглостью, но играющих так, словно выполняют повседневную, обязательную работу. Не ясно ли, что такие исполнители не могут увлечь слушателя, не могут своим исполнением воздействовать на аудиторию. Не лучше ли исполнителям, у которых отсутствует эмоциональный фактор, заняться другой профессией, ибо музыка — не ремесло.

Непременным условием всякого исполнительского процесса является контроль слуха. Чем постояннее и строже этот контроль, тем лучше будет звучание инструмента. Контроль слуха является решающим фактором не только по отношению к чистоте интонации, но и к качеству звука, его красоте и выразительности. Внимательность к своему исполнению, большая требовательность и точность являются необходимыми качествами исполнителя.

Звук, его тембр, динамику нужно слышать внутренним слухом еще до момента его реального звучания, это явится гарантией полноценности исполнения.

Много говорится о предслышании. Это очень важное качество исполнителя, когда еще до реального звучания исполнитель слышит внутренним слухом его высоту и окраску, что особенно важно при игре в оркестре, в аккордовых сочетаниях.

Одним из важнейших факторов, влияющих на качество звука, является наличие хорошего инструмента. К сожалению, у нас бытует взгляд, что начинающему ученику не обязательно следует иметь хороший инструмент. Такой взгляд нельзя считать правильным. Именно начинающий, у которого еще нет исполнительских навыков, должен учиться на инструменте, на котором звуки всех регистров хорошо извлекаются. Хороший инструмент помогает правильному музыкальному воспитанию ученика, привлекает ему желание заниматься. Плохой инструмент способен оттолкнуть ученика от занятий. Говорить о важности качества инструмента в училище и вузе не приходится, так как инструмент призван помочь исполнителю в осуществлении его художественных замыслов.

Хороший мундштук — основа хорошего качества инструмента. Качество звука во многом зависит от качества головки флейты, формы вдувательного отверстия. На тростниковых инструментах качество во многом зависит от «бочонка» и трости. На медных — от качества и формы мундштука.

С другой стороны, мы знаем и такие факты, когда большие артисты, художники замечательно играли на нестройных инструментах. Например, замечательный флейтист Ф. Левин, как оказалось, играл на фальшивой флейте, но никто этого не замечал, ибо он контролировал каждый звук слухом, подчиняя этому амбушюр. Из этого, конечно, не вытекает, что мы должны примириться с тем, что студенты часто играют на плохих инструментах. Речь идет о том, что развитый музыкальный слух помогает относительно чисто играть даже на нестройном инструменте. Наоборот, исполнитель с плохим слухом, необостренным, может фальшиво играть и на стройном инструменте.

Мы, исполнители на духовых, часто являемся в какой-то степени зависимыми от состояния нашей гортани и слизистой оболочки рта. Состояние слизистой оболочки, имеющее столь большое влияние на качество звука, зависит от режима, который мы соблюдаем. Режим исполнителя-духовика во многом похож на режим певца. От состояния гортани, слизистой оболочки рта зависит и чистота звука. Мы наблюдаем, как вредно отражается на качестве звука наш ненормальный режим. Отсутствие нормального сна и отдыха, неверный рацион и режим питания, курение, употребление алкоголя отрицательно влияют на состояние слизистой оболочки рта.

Мы часто слышим жалобы: «Я сегодня не в губах», «У меня сегодня плохой амбушюр». От чего это происходит? Не только от переутомления губных и лицевых мышц, но и от состояния слизистой оболочки рта. Это должен знать каждый студент, играющий на духовом инструменте. Правильный режим, систематические занятия, особенно в утренние часы, когда после сна организм человека и его нервная система отдохнули, являются залогом гибкости и подвижности амбушюра, роль которого и влияние на чистоту звука очень велики.

Выше мы привели высказывания известных музыкантов о работе над звуком, а точнее над его выразительностью. Возникает вопрос: может ли большой артист, художник, исполнитель обладать не столь красивым тембром звука? Да, может. Мы знаем много случаев, когда исполнители хотя и не обладали красивым звуком, но своей музыкальностью и творческой свободой производили огромное впечатление на слушателей. Настоящий артист, художник определяется не только красотой тембра звучания инструмента, но и выразительностью исполнения, владением динамикой, умением раскрыть своим исполнением содержание музыки.