

Администрация Смоленской области
Департамент Смоленской области по культуре и туризму
ОГБОУ ВПО
«Смоленский государственный институт искусств»



А.М. Сычугов

**САМООРГАНИЗАЦИЯ ЕЖЕДНЕВНЫХ ЗАНЯТИЙ
(УПРАЖНЕНИЙ) КАК УСЛОВИЕ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА
МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА**

Учебно-методическое пособие
по курсу «Специнструмент»

Смоленск, 2014

ББК 83.315.7

С95

*Печатается по решению Методического
и Редакционно-издательского советов
ОГОБУ ВПО «Смоленский государственный институт искусств»*

Автор-составитель – Сычугов А.М., заслуженный работник культуры РФ, доцент ОГОБУ ВПО «Смоленский государственный институт искусств».

Рецензенты:

Седухин Б.В. – кандидат культурологии, доцент ОГОБУ ВПО «Смоленский государственный институт искусств»;

Зайцев В.Н. – заслуженный работник культуры РФ; доцент ОГОБУ ВПО «Смоленский государственный институт искусств».

Сычугов А.М.

Самоорганизация ежедневных занятий (упражнений) как условие профессионального роста музыканта-духовика: учебно-методическое пособие по курсу «Специнструмент»/А.М. Сычугов. – Смоленск: СГИИ, 2014. – 60 с.

Настоящее учебно-методическое пособие имеет своей целью оказать студенту помощь в организации самостоятельной работы по предметам «специнструмент», «оркестровый класс», «ансамбль» и посвящено выявлению роли комплекса ежедневных упражнений в профессиональном росте музыканта-духовика. Оно может быть использовано педагогами в музыкальных образовательных учреждениях, а также специалистами-преподавателями в качестве методических рекомендаций по методике развития исполнительского мастерства музыканта-духовика.

© Сычугов А.М., 2014
© ОГОБУ ВПО «Смоленский
государственный институт
искусств», 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
 ГЛАВА 1. СОЗДАНИЕ УСЛОВИЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	
1.1. Основные компоненты профессиональных качеств духовиков.....	7
1.2. Формирование исполнительских школ игры на духовых инструментах.....	23
 ГЛАВА 2. ЕЖЕДНЕВНЫЕ ЗАНЯТИЯ (УПРАЖНЕНИЯ) – ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА	
2.1. Значение комплекса ежедневных упражнений в профессиональном росте духовика.....	29
2.2. Практическая разработка комплекса ежедневных упражнений как условие профессионального роста музыканта-духовика	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	53
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	55

ВВЕДЕНИЕ

Начало двадцать первого века – эпоха обогащения системы образования, музыкально-творческого развития личности, эффективных методик и технологий в области игры на духовых инструментах.

Музыкальное искусство, возникнув в глубокой древности, прошло огромный путь своего становления и развития. Распространялись многие исполнительские направления и школы игры на духовых инструментах, формировались и совершенствовались методики преподавания. Современные исполнители-духовики совершенствуют свое исполнительское искусство и педагогическое мастерство.

Вопросы, связанные с культурой, художественным творчеством, педагогикой в настоящее время выдвигаются на первый план. Это связано с тем, что одним из самых значительных достижений современной эпохи можно считать создание возможностей для овладения накапливаемой человечеством информацией.

Современные духовые инструменты обладают богатыми художественно-выразительными возможностями, яркими тембровыми красками, высокой технической подвижностью, что позволяет композиторам активно использовать их для воплощения самых разнообразных авторских замыслов. Технические, художественно-выразительные возможности инструментов духовой группы привлекают к себе внимание композиторов, которые находят им широкое применение в оркестровых, ансамблевых произведениях для различных составов, а также в сочинениях для инструментов соло.

Музыкальное искусство несет в себе преобразующее начало, элементы творчества, умение обогащать опыт своих предшественников новыми открытиями, изобретениями, усовершенствованиями и т.д. В связи с этим у музыкантов-духовиков возникает потребность в творческом подходе к решению стоящих перед ними задач, раскрытию способностей неординарно и творчески мыслить, активно участвовать в создании духовных ценностей.

Особое значение в подготовке современных исполнителей на духовых инструментах сегодня принадлежит самостоятельным ежедневным занятиям.

Ежедневные упражнения – основная составляющая практической деятельности современного музыканта, одно из условий его профессионального роста.

Слагаемые исполнительского творчества современного музыканта-духовика включают в себя знания, навыки и умения, базирующиеся на таких «трех китах», как история, теория и практика игры на духовых инструментах.

Рассмотрению вопросов, связанных с анализом роли ежедневных упражнений в профессиональном росте духовика, посвящено настоящее пособие.

Информационной базой данных, способствующих теоретическому анализу процесса профессионального роста музыканта-духовика, являются источники из области музыкально-исполнительского искусства и образования (М. Берлянчика, В. Григорьева, Е. Прасолова, М. Степановой, О. Шульпякова, Ю. Янкелевича), а также работы отечественных музыкантов-духовиков (Е. Андреева, В. Березина, Б. Дикова, Т. Докшицера, Ю. Должикова, В. Иванова, Л. Михайлова, А. Осейчука, Б. Прорвича, А. Ривчуна, В. Мясоедова, М. Шапошниковой, К. Квашнина, Н. Карауловского, И. Мозговенко, Н. Платонова, И. Пушечникова, Ю. Усова, А. Федотова, А. Коваленко и других), в которых содержатся наиболее важные теоретические аспекты, реализуемые сегодня в педагогической и исполнительской практике духовиков.

Ценными информационными источниками явились справочники С. Болотина, В. Иванова, Г. Коджаспирова, А. Черных, а также несколько публикаций из периодической печати, отражавших в разное время творческую деятельность музыкантов-духовиков. Особое значение имели труды Ю. Усова, который обосновал системный подход в обучении и исполнительстве на трубе, исследовал с исторических и обзорно-аналитических позиций отечественную и зарубежную духовую исполнительскую культуру, став в итоге мэтром научной школы музыкантов-духовиков.

Самостоятельные ежедневные упражнения (занятия) способствуют созданию наилучших условий игрового функционирования исполнительского аппарата музыканта-духовика, а также позволяют совершенствовать отдельные приемы и элементы исполнительской техники. Упражнения помогают исполнителю яснее представлять себе стоящую перед ним техническую задачу и способствуют сознательному физическому приспособлению к ней, нахождению необходимых музыкально-слуховых и двигательных ощущений для ее решения.

В основе учебно-методического пособия лежит принцип историзма, опираясь на который автор проанализировал вопросы, поставленные в соответствии с исторически развивающейся действительностью. Известно, что музыковедческая наука не развивается изолированно от других наук, поэтому в ходе исследования автор опирался на современные научные взгляды и положения в области музыкальной педагогики и психологии, теории и практики игры на духовых инструментах, преподавания и исполнительства. Разработка темы потребовала также поиска и изучения специальной методической и нотной литературы, различных сведений, почерпнутых из публикаций в периодической печати.

ГЛАВА 1. СОЗДАНИЕ УСЛОВИЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА: ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1. ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КАЧЕСТВ ДУХОВИКОВ

Исполнительский процесс при игре на духовых инструментах обусловлен координированным взаимодействием губного аппарата, дыхания, языка, рук.

Весь этот комплекс управляется нашим сознанием и слухом. Важнейшее значение при этом принадлежит губному аппарату, а точнее, амбушюру, который (совместно с процессом дыхания играющего) является основой для возникновения звука.

Под словом «амбушюр» (местоположение мундштука) подразумевается система губных, ротовых и лицевых мышц. В работе профессора С. Розанова «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах» понятие «амбушюр» формулируется как «совокупность мышц губ и лица, управляющих губами при извлечении звуков на духовых инструментах».

При игре на духовых инструментах амбушюрным мышцам приходится выполнять большой и весьма разнообразный объем работы. Они должны обладать способностью выдерживать длительное напряжение, быстро видоизменяться, менять степень напряжения в зависимости от регистра и динамики извлекаемого звука, – то есть мышцы амбушюра должны быть хорошо тренированы, развиты и укреплены, обладать необходимой силой, подвижностью и эластичностью.

Сила и «выдержка» мышц амбушюра влияет на тембровое и интонационное качество звука, способствует правильному и уверенному звукоизвлечению, большей непринужденности и свободе в игре в верхнем регистре. При этом губы меньше утомляются от давления мундштука и воздушного давления, возникающего внутри рта играющего. Развивать выносливость амбушюрной мускулатуры следует постепенно – систематической тренировкой – и одновременно с освоением и развитием исполнительского дыхания. С этой целью следует ежедневно

играть выдержанные звуки с различной динамикой, гаммы, арпеджио трезвучий, упражнения, этюды, художественные сочинения напевного характера.

Описать взаимодействие мышц амбушюра представляется довольно сложным делом, так как они недоступны для зрительного восприятия. Все же примерно из 22 мускулов, принимающих участие в работе амбушюра, следует выделить главные.

Важнейшее значение при игре имеет круговая мышца, которая теснее всего сопряжена с мундштуком. Она представляет собою мышечное кольцо, расположенное в толще губ. Круговая мышца при сокращении сближает между собой губы. Расположенные в верхней губе верхние периферические волокна этой мышцы оттягивают книзу мягкую носовую перегородку. Сокращение круговой мышцы может происходить независимо от других мышц.

Работе круговой мышцы помогает целый ряд мышц лица, соединяющихся с ней у углов рта и способных существенно изменять форму и контур верхней и нижней губ. Это в первую очередь так называемый «собачий мускул». Мышечные волокна этого мускула отчасти прикрепляются к коже вместе с волокнами скуловой мышцы, которая поднимает углы рта и растягивает их в стороны (при улыбке и смехе). Кроме названных мышц следует указать на щечный мускул, или мускул трубачей. Этот мускул оттягивает назад углы рта, прижимает щеки к зубам, держит собранными губы, мешает распылению сжатого воздуха в полости рта. При слабом участии и развитии данного мускула у играющего надуваются щеки. Треугольная мышца стягивает углы рта и опускает челюсти.

Группа мышц, окружающих отверстие рта, является самой богатой по количеству отдельных пучков. В ней можно различить две группы противоположно действующих на губы мышца-антагонистов: мышцы, лучеобразно расходящиеся ото рта и расширяющие его, и мышцы, расположенные в толще губ в форме кольца, которые сужают рот.

Верхняя губа имеет более сложную структуру, чем нижняя, но в силу того, что нижняя губа связана с подвижной нижней челюстью, значение ее в сравнении с верхней неоспоримо.

Таким образом, заканчивая рассмотрение понятия «амбушюр», определим его следующим образом:ambuшюр – это совокупное взаимодействие мышц губ, лица, рта, языка, принимающих участие в образовании звуков при игре на духовых инструментах.

Амбушюр, равно как и дыхание, – основа возникновения звука, а поэтому правильно сформированныйambuшюр обеспечивает достижение высоких исполнительских результатов.

Вместе с тем успех каждого музыканта в овладении сложнейшей техникой игры во многом будет зависеть не только от правильно сформированногоambuшюра, но и от правильной постановки мундштука на губах играющего. Ошибки, допущенные в процессе формированияambuшюра и при установке мундштука на губах (особенно в начальный период обучения), в дальнейшем серьезным образом будут влиять на все стороны исполнительской техники. Если первые неверные ощущения в постановке мундштука переходят затем в закрепленные навыки, то в конце концов это может привести к катастрофическим последствиям. Как показывает педагогическая практика, очень сложно и трудно исправлять недостатки, если они закрепились и стали «дурной» привычкой. Поэтому в начальный период обучения при формированииambuшюра и установке мундштука на губах играющего требуются особое внимание и осторожность со стороны педагога. Конечно, начинающий рано или поздно разовьет индивидуальныйambuшюр собственными силами, однако опытный и чуткий педагог в значительной мере может способствовать ускорению этого процесса. Успех во многом будет зависеть от самого музыканта, от его способности, умения правильно применять в своих занятиях уже имеющиеся теоретические и практические достижения в этой области.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ. Важнейшее значение при игре на духовых инструментах принадлежит дыханию. Но для того чтобы понять суть исполнительского дыхания, следует рассмотреть его также с точки зрения физиологии. Дыхание человека подразделяется на три основных типа: грудной, или ключичный; брюшной, или диафрагмальный; грудобрюшной, или

смешанный; и еще существует так называемый анаэробный тип дыхания, возможный в отдельных случаях, в условиях пониженных температур; при этом кислород к сердцу и мозгу транспортируется не из крови, а из тканей.

Грудобрюшное (смешанное) дыхание считается наиболее рациональным: гармонично функционирует вся дыхательная мускулатура человека, включая диафрагму, мышцы грудной клетки и брюшного пресса. Это дает возможность при равномерной нагрузке на все указанные мышцы максимально увеличивать объем легких во всех направлениях – вертикальном, переднезаднем и боковом, в значительной степени способствовать скорости вдоха и интенсивности выдоха, а также благоприятно влиять на кровообращение и пищеварение.

При игре на духовых инструментах происходит значительное физиологическое изменение действия механизма дыхания. Наряду с существенным отличием работы дыхательной мускулатуры в основных фазах – вдохе и выдохе – в процессе игры у музыканта вместе с активным вдохом происходит и интенсивный выдох, в отличие от пассивного выдоха при обычном дыхании. Следует иметь в виду и целый ряд других отличий исполнительского дыхания от обычного.

Если обычное дыхание совершается почти непроизвольно, через равные промежутки времени и взрослый человек в состоянии покоя осуществляет 16–18 дыхательных циклов в минуту, то в исполнительском дыхании обе дыхательные фазы целиком зависят от характера и динамики музыкальной фразы.

Современной методике обучения игре на духовых инструментах свойственна тенденция признания грудобрюшного типа как наиболее целесообразного. Однако, отдавая предпочтение данному типу, ни в коем случае нельзя отрицать важности и правомерности других типов – грудного и диафрагмального, каждый из которых автоматически применяется духовиком в зависимости от исполняемой музыки. Поэтому естественно, что от мастерства и техники владения исполнительским дыханием (точнее, от техники владения правильным вдохом и рациональным выдохом) зависят технические и художественные аспекты творческого процесса духовика.

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

От правильного вдоха во многом будут зависеть правильный выдох и качество звукоизвлечения (без «киксов»). В этой связи нужно запомнить следующее правило: если вы начинаете играть музыку в медленном темпе, то первый вдох должен быть сделан исходя из этого темпа, хотя в середине фразы он может быть более быстр. После паузы или перед началом новой фразы вдох должен осуществляться в первоначальном темпе. И наоборот, быстрая музыка предполагает быстрый вдох как в начале движения, так и на протяжении всего исполнения. Таким образом, и в том и в другом случаях вдох не должен нарушать общего движения музыки. Вдох при игре производится уголками рта, и во время его выполнения мундштук не должен смещаться.

В современных зарубежных методических пособиях процесс насыщения легких воздухом сравнивается с заполнением сосуда жидкостью – сначала заполняется дно, затем весь объем. В момент вдоха практически происходит то же самое: одним непрерывным движением воздушного потока последовательно насыщаются воздухом нижняя, а затем и верхняя часть легких. Таким образом, быстрота и свобода вдоха в сочетании с умением при необходимости взять максимальное дыхание составляют основу техники вдоха.

При вдохе следует контролировать действия органов дыхания. Не следует поднимать плечи и лопатки (это указывает на грудной тип дыхания). Необходимо следить за тем, чтобы грудная клетка расширялась в переднезаднем и боковом направлениях, а диафрагма действовала свободно, причем некоторое расширение мышц живота указывает на верность ее работы.

Обязательным условием правильного вдоха является умение музыканта взять необходимое количество воздуха, которое требуется для исполнения той или иной фразы или звука. Не нужно вдыхать чересчур много воздуха, ибо это приводит к перенапряжению дыхательных мышц, а также затяжке мышц амбушюра, что отрицательно влияет на качество звукоизвлечения и ха-

раактер звучания. При игре на духовых инструментах следует стремиться к развитию максимально легкого и естественного вдоха, без посторонних шумов. Действие дыхательной мускулатуры должно быть при этом свободным и гибким.

РАБОТА ЯЗЫКА. Механизм звукообразования на медных духовых инструментах, наряду с правильно сформированным амбушюром, рациональным исполнительским дыханием, предполагает также точную и разнообразную работу языка.

Сыгранный музыкантом отдельный звук или небольшая фраза дает возможность сразу же оценить качество звучания и манеру исполнителя. Часто можно услышать, как музыканты-духовики, слушая игру своего коллеги, произносят: «Какая восхитительная подача звука!» Данное выражение характеризует начальный момент звукообразования, или атаку звука, качество которой зависит от координации дыхания, работы языка и амбушюра при активно слуховом контроле. От правильной работы языка во многом зависит не только начало, но и ведение и окончание звука, а также соединение звуков.

Правильная атака звука является важнейшим выразительным средством. В то же время неправильная атака самым серьезным образом сказывается на исполнительской свободе музыканта, ограничивает амбушюрные и технические возможности. Отдаленно атаку звука музыканта-духовика можно сравнивать с дикцией вокалиста, при этом функции языка могут быть самыми разнообразными.

Современные методические пособия указывают на многогранную и существенную роль языка в исполнительском процессе. Наряду с функцией его как клапана язык играет не менее существенную роль и как орган, регулирующий движение выдыхаемой струи, передавая энергию выдоха к губам музыканта. С увеличением или уменьшением губной щели – в зависимости от высоты извлекаемого звука – происходит и изменение положения языка в полости рта, вызывающее расширение или уменьшение ротоглоточного пространства. Иначе говоря, вследствие координированных действий языка с диафрагмой осуществляется регуляция объема воздушной струи, необходимого

для извлечения конкретного звука. Поэтому сегодня можно утверждать, что язык участвует в звукообразовании практически постоянно. Кроме кончика языка в процессе звукообразования активно действуют корень и целый комплекс различных мышц языка.

Наличие в языке большого числа мышц положительно сказывается на его подвижности, вследствие чего и возможны различные типы движения и толчки языка, благодаря которым удаются самые разнообразные приемы звукоизвлечения на всех духовых инструментах. Естественно, в процессе игры довольно трудно проконтролировать работу этой категории мышц и практически не представляется возможным проследить их влияние на движение языка, однако каждый исполнитель должен помнить, что основой хорошего звука является отсутствие мышечной скованности в момент звукоизвлечения.

Скорость течения воздушной струи зависит от давления воздуха в дыхательных путях и во рту играющего. Желая получить более высокий звук, музыкант должен усилить давление воздуха в своих дыхательных путях. Например, при повышении звука на октаву давление воздуха должно увеличиться в 4 раза, а на всем игровом диапазоне инструмента, охватывающего две октавы и более, давление воздуха должно изменяться примерно в 20–25 раз, то есть максимальная величина давления во рту музыканта может достигать 0,1 атмосферы и более. Ясно, насколько изменяются условия работы языка в ротовой полости при игре на инструменте в отличие от обычной разговорной речи, которой, как правило, соответствует гораздо меньшее напряжение мышц ротовой полости. Поэтому умение музыканта добиться в этих экстремальных условиях нужного состояния языка, обеспечивающего ему подвижность и согласованность действий с амбушюром и дыханием, является задачей первостепенной.

Мышцы языка поддаются тренировке – их можно (и нужно) развивать и добиваться их большей подвижности. Мы можем также изменять форму языка, контролировать его состояние и управлять его действием. Особо следует сказать о значении кончика и корня языка. Они взаимозависимы, но при этом их движения разнонаправлены. Если доступ воздушной струи в

ротовую полость из легких происходит благодаря открытию надгортанника в момент движения корня языка вперед, то непосредственно воздух проходит через амбушюрное отверстие в мундштук тромбона в результате противоположного движения кончика языка.

При игре в верхнем регистре размещение языка в ротовой полости должно оставаться высоким на протяжении всего звука или фразы, ибо это способствует более быстрому движению воздуха. При извлечении звуков нижнего регистра положение языка гораздо ниже и также стабильно, причем при игре и в том, и в другом регистрах соответственно с изменением положения языка должно происходить синхронное изменение позиции диафрагмы. С помощью языка можно прекратить звучание, хотя аналогичную функцию выполняют голосовые связки.

При игре на всех духовых инструментах следует выделить три вида атаки: 1) твердая; 2) мягкая; 3) вспомогательная, или комбинированная. Отличаются они друг от друга (в зависимости от силы и характера звука) в основном произнесением различных слогов типа *ту*, *ду*; причем определяют способ атаки неизменные согласные буквы. Для каждого типа атаки предписывается характерная твердая согласная, с произнесения которой начинается любой звук. Для твердой атаки, являющейся главной при игре на медных духовых инструментах, характерной согласной будет *т*, для мягкой – *д* и вспомогательной – *к*.

Твердая атака осуществляется за счет согласованных действий дыхания и языка. Во время звукоизвлечения язык своей передней частью прикасается к сомкнутым губам или зубам (к их различным точкам – в зависимости от регистра), и в момент толчка диафрагмой воздушной струи он энергично идет назад и вниз, одновременно открывается губное отверстие, и музыкант мысленно произносит слог *та*, *ту* или *ти* (с большим или меньшим акцентом).

Мягкая атака выполняется аналогичным согласованным действием дыхания и языка. В этом случае язык отталкивается менее энергично и несколько смягченно, а исполнитель про себя мысленно произносит слоги *ду*, *да*, *ди*. Диафрагма производит

более плавное – в сравнении с твердой атакой – нагнетание воздушной струи.

Вспомогательная атака даже в своем названии отображает подчиненный характер ее применения и, как правило, для извлечения начальных звуков не используется. Она осуществляется только во взаимодействии с твердой или мягкой атакой при исполнении двойной или тройной атаки. Принцип ее выполнения противоположен способу производства твердой атаки. Произнесение слогов *ка*, *ку*, *ки*, используемых при вспомогательной атаке, происходит за счет активного функционирования корня языка, который выполняет роль клапана, регулирующего движение струи воздуха, формирующейся в гортани исполнителя, тогда как при твердой атаке скорость и сила воздушной струи концентрируются в полости рта, а в роли клапана выступает кончик языка.

Положение кончика языка в отношении точки соприкосновения с внутренней поверхностью зубов (выше или ниже при атаке звука или исполнении музыкальной фразы) зависит не только от типа атак (твердая или мягкая), но и в значительной степени от регистра. «Положение языка, – отмечает Д. Уик, – слегка изменяется от регистра к регистру, так как форма полости рта меняется при исполнении низких и высоких звуков. Таким образом, точка образования герметической преграды видоизменяется от высокой (с деснами при верхнем регистре) до низкой (за зубами или даже на кончике верхней губы при нижнем регистре). В зависимости от вида атаки и характера исполняемых звука или фразы, а также от регистра, не только кончик или корень языка меняют свое положение, но и весь язык занимает то высокое аркообразное положение, ближе прижимаясь к верхнему нёбу, то, наоборот, более низкое и плоское, опускаясь в низ рта. Эти движения языка позволяют уменьшать или увеличивать форму и объем полости рта. Главное условие, которое должно быть соблюдено независимо от вида атаки, состоит в том, что при выдерживании звука язык должен двигаться на всем его протяжении.

После извлечения звука в полости рта устанавливается определенное положение языка, которое регулирует размер и

направление воздушной струи. Если одна и та же нота повторяется подряд несколько раз, это положение и движения языка должны точно соответствовать тем, что были при первой атаке.

СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ. За последнее время в современной методической литературе произошла четкая дифференциация таких понятий, как «исполнительские» и «выразительные» средства. Несмотря на их тесную взаимосвязь, «исполнительские средства» и «выразительные средства» – понятия не идентичные, но дополняющие друг друга. «“Исполнительские средства” и “выразительные средства” – пишет А. Федотов, – это две стороны единого творческого процесса. Если первая характеризует технологическую сторону творческого процесса, то есть способ получения (достижения) того или иного исполнительского приема, то вторая свидетельствует о художественно-результативной стороне этого исполнительского приема».

Следовательно, к исполнительским средствам следует отнести все, что призвано обеспечить результативную сторону исполнительского процесса: инструмент, мундштук, постановку амбушюра, корпуса, рук, исполнительское дыхание, работу языка, применение основной и дополнительной аппликатуры.

Здесь мы рассмотрим следующие средства музыкальной выразительности: а) звуковысотную интонацию и проблему исполнительского строя; б) тембр звука и вибрато; в) динамику; г) метроритм; д) фразировку.

Звуковысотная интонация. Интонация является одним из важнейших средств создания музыкального образа. Помимо того, что интонация обуславливает точность и ровность звучания каждого тона в отношении высоты, тембра и громкости, она обладает широким кругом выразительных возможностей (к примеру, так называемые интонации «восклицания», «вопроса», «вздоха» и др.).

Игра на музыкальных инструментах должна быть интонационно точной, или, иначе говоря, чистой. Ничто не может так испортить впечатление от исполняемого музыкального произведения солистом, ансамблем или оркестром, как неточное, фальши-

вое интонирование! Фальшивая интонация способна свести на нет любые исполнительские замыслы. Однако, к сожалению, при игре на духовых инструментах (особенно в ансамблях деревянных и медных инструментов – смешанных или однородных, а также в симфоническом или камерном оркестрах) мы можем нередко услышать фальшь. Добиться чистой интонации порой бывает трудно, но, как показывает практика, чем выше профессиональный уровень того или иного исполнителя, ансамбля или оркестра, тем ближе их интонация к идеальной. Поэтому мы должны отметить, что интонирование не является неконтролируемым и случайным делом. Чистая интонация существует вполне объективно и требует самого пристального внимания.

Музыканты-духовики определяют положение того или иного тона на основе взаимодействия слуха, амбушюра, дыхания и нажатия вентиля или клапана.

Тембр звука и вибрато. Достоинства исполнителя во многом определяются качеством его звука. Важнейшей характеристикой звука является тембр. Тембр зависит прежде всего от обертонового состава звука. В образовании тембра низких звуков, например, активно участвует до 20 и более гармоник (средних – 8–10, высоких – 2–3).

Существенное влияние на тембр оказывают инструмент и мундштук, среда, в которой звук возникает и распространяется, и другие факторы. Однако, несмотря на прочие равные условия, у одних музыкантов звучание инструмента бывает ярким и полным, мягким и сочным, у других, наоборот, – грубым и резким, узким и матовым.

Совершенствуется исполнительская манера музыканта, развивается его художественный вкус и музыкальный слух – улучшается общее качество звучания. Что же касается тембровой окраски, то она изменяется незначительно.

Правда, при неизменности гармонического состава звука и всех взаимодействующих компонентов применение, например, вибрато видоизменяет в некоторой мере тембр. С помощью вибрато достигаются большая полнота и насыщенность звучания, тон становится полетным и свободно льющим. Поэтому вибрато, как особый прием, широко использующийся в исполнитель-

стве на струнных инструментах, в настоящее время применяется и при игре на духовых.

Правда, под «vibrato» подразумевается, скорее всего, выразительное исполнение всей фразы, но не конкретный прием игры.

В современной музыке встречается большое количество разнообразных звуковых нюансов, колористических эффектов, и применение вибрато стало довольно частым явлением.

Наряду с употреблением термина «vibrato» в обозначениях часто указывается «molto vibrato». Тем самым подчеркивается необходимость исполнения определенного мелодического фрагмента с активным подчеркнутым вибрато. Музыканту-духовику необходимо добиваться плавного и устойчивого вибрато, причем качество вибрато должно активно контролироваться нашим слухом. В настоящее время все педагоги различных исполнительских школ мира считают необходимым применение вибрато, хотя единой точки зрения на способы его выполнения не существует.

Как показывает исполнительская практика и опыт многих отечественных и зарубежных педагогов, каждому музыканту свойствен определенный вид вибрато на основе большего или меньшего участия той или иной категории мышц. Вибрато при игре на духовых инструментах образуется за счет взаимодействия пульсаций диафрагмы и периодического изменения напряжения мышц амбушюра. Если у одного исполнителя при выполнении вибрато активнее участвуют мышцы диафрагмы, то данный подвид вибрато следует считать диафрагмальным, и наоборот, если активнее функционируют мышцы амбушюра, то это – губное вибрато. Исходя из этого, видимо, и следует характеризовать подвид вибрато. Мы уже говорили, что в исполнительской практике мы все-таки исходим из использования смешанного дыхания в зависимости от исполняемой музыки. Это в полной мере следует отнести и к вибрато; не существует, видимо, чистого диафрагмального или губного вибрато. «Как не существует чистых типов дыхания, – замечает Ю. Ягудин, – 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».

Динамика. Понятие «динамика» (так же, как и «интонация») имеет в музыке различные значения. Под «динамикой» иногда понимают мелодическое, ритмическое и ладогармоническое развитие музыкального произведения в целом. При более узком толковании термин «динамика» связывается только с громкостными параметрами звучания.

Динамика является той областью художественной выразительности, где наиболее ярко проявляется творческая свобода музыканта. Чем выше его профессиональный уровень, тем интереснее, качественнее и разнообразнее будет динамическое насыщение музыки. Музыкальное развитие любого сочинения предполагает постоянный процесс изменения громкости, включает контрастные сопоставления, плавные переходы, постепенные *crescendo* и *diminuendo*.

Динамика является одной из основ музыкального исполнительства, и ее совершенствованию практически нет предела. Современный музыкант-профессионал должен уметь различать динамические требования композиторов, принадлежащих к различным стилям и эпохам, и правильно их передавать.

Следует выделить следующие основные виды динамики:

а) устойчиво-контрастную: *p*, *f*, *ff*, *pp* (сюда относятся также различного рода акценты; *sfz*, *sf*, *subito p*);

б) ступенчатую: *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*;

в) постепенно изменяющуюся: *crescendo* – *diminuendo*.

Хотелось особо обратить внимание на умелое применение *crescendo* и *diminuendo*. Изменение силы звука в сторону увеличения или уменьшения громкости должно точно распространяться на тот отрезок музыки, который охвачен этим обозначением. Именно благодаря постепенному *crescendo* можно добиться хорошей кульминации.

Метроритм. Ритм – в широком смысле – является основой мотивов, фраз, предложений, периодов и более крупных разделов музыкальной формы.

Оркестровое, ансамблевое исполнительство, в противоположность сольному, предполагает идеальную метроритмиче-

скую координацию музыкантов. Очень часто на практике музыкант «понимает» соотношения различных музыкальных длительностей, но игра его остается неритмичной. Ритмичность как качество вырабатывается только практическими занятиями.

Метроритмическая точность в сольном, ансамблевом и оркестровом музицировании столь же важна, сколь и правильная передача нотного текста; в трактовке метроритма ярко проявляется художественный вкус музыканта.

Чувство ритма должно воспитываться с самого начала обучения. Для его развития – наряду с постоянной игрой гамм в различных метроритмических фигурациях – необходимо использовать также этюды, отрывки из художественных сочинений и в особенности наиболее трудные в ритмическом отношении фрагменты из симфонических и оперных произведений.

Фразировка. Это основа музыкальной речи, отражающая индивидуальный исполнительский почерк. «Красивый звук, – как справедливо отмечает Ю. Ягудин в статье «О развитии выразительности звука», – 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».

Подобное развитие фразы может быть обозначено графически (вилками, выписанными под нотным станом, фразировочной лигой, которая объединяет несколько тактов и выставляется под обычными лигами).

В других музыкальных фразах при движении мелодии вверх композитор требует ослабления звука, а при движении вниз – его усиления, а поэтому кульминация может находиться в самых разных точках мелодии, не обязательно на верхнем звуке. Часто кульминация выдерживается достаточно длительное время, и её пик возникает при движении вниз.

В одних случаях фраза может заканчиваться ослаблением звука, в других (в особенности в заключительных кадансах классических сочинений) в ровной или возрастающей динамике.

Немаловажное значение имеет умение музыканта почувствовать в каждой фразе, предложении, периоде общую линию движения, ощутить «местные» кульминации, подчинить развитие

единой линии, приводящей либо к генеральной кульминации, либо к конечному успокоению.

При работе над музыкальной фразировкой наряду с ролью амбушюра важна и техника дыхания. Как показывает педагогическая практика, многие музыканты, в первую очередь начинающие (а иногда и не начинающие), не владея необходимой техникой дыхания, точнее, «удлиненным» выдохом, очень быстро расходуют свое дыхание и не могут равномерно распределить его на всю фразу. Вследствие этого начало фразы у них звучит качественно, а ее окончание становится тусклым и иногда интонационно нечистым.

Мастерство распределения «дыхательного смычка» при игре на инструменте имеет первостепенное значение, в частности, для музыкальной фразировки. Здесь можно рекомендовать следующее: сконцентрировать внимание на постоянном контроле за свободной, без чрезмерного напряжения работой дыхательного аппарата. Необходимо следить за плавным соединением отдельных звуков, мысленно выполняя действие, при котором каждый предыдущий звук, как бы «крещендируя» (хотя этого не должно быть слышно), переходит в последующий без всяких толчков или провалов. Столь же внимательно нужно контролировать координированные действия дыхания, слуха, амбушюра, в особенности при соединении звуков в скачках [51].

В музыкально-исполнительском искусстве есть одна существенная особенность, отличающая этот род деятельности от многих других видов творческой работы. «Чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать» – сказал А. Блок. Инструменталист может реализовать свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет соответствующей физической техникой для его воплощения. Эта техника – результат многолетнего труда – требует неустанной заботы о её поддержании на должном уровне, не говоря уже о естественном стремлении к совершенствованию своего исполнительского мастерства. Отсюда – необходимость систематической тренировки того «живого механизма», от которого зависит художественная сторона исполнения. В художественной деятельности музыканта само понятие талантливости складывается из сочетания му-

зыкальных и технических данных, и только при наличии обоих компонентов возможен успех в области исполнительства. Поэтому развитие технического мастерства должно занимать чрезвычайно важное место в работе музыканта. И не удивительно, что этому вопросу всегда уделялось много внимания в практической педагогике, в методических пособиях и трудах по теории исполнительства.

Игра на духовых инструментах требует от исполнителей овладения различными техническими навыками, основанными на точности, скорости и разнообразии игровых действий губ, дыхательного аппарата, языка, пальцев и органов слуха, т.е. всего исполнительского аппарата музыканта-духовика. Большую помощь в овладении такими навыками может оказать систематическая работа исполнителя над специальным инструктивным материалом.

Одним из составляемых такого материала, рассчитанного на развитие техники, являются ежедневные занятия (*упражнения*). Они строятся обычно на многократном повторении какой-либо одной звуковой формулы и имеют целью:

- а) накопление исполнительского опыта на наиболее типичных образцах инструментальной фактуры;
- б) развитие физической тренированности организма играющего [25, с. 39].

1.2. ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ШКОЛ ИГРЫ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Профессиональный рост музыкантов-духовиков – основная задача методики преподавания игры на музыкальном инструменте. С целью создания условий профессионального роста духовиков на протяжении большого количества времени велась деятельность, направленная на реализацию данной цели, – формировались различные исполнительские школы игры на духовых инструментах, в рамках которых предлагались и назывались различные требования, лежащие в основе профессионального роста исполнителей-духовиков. Рассмотрим особенности их формирования.

Период со второй половины XVIII столетия до конца XIX века – время зарождения отечественной духовой школы, которое проходило под определяющим влиянием западноевропейского, в первую очередь немецкого и чешского, исполнительства на духовых инструментах.

В основе процесса формирования и развития отечественной школы игры на духовых инструментах лежит стремительное развитие русской музыкальной культуры второй половины XIX столетия. Однако в конце первой – начале второй половины XIX столетия уровень профессионального исполнительства и обучения игре на духовых инструментах в России снизился и стал явно отставать от уровня западноевропейского духового исполнительского искусства. В Москве, как и во всей России, не было достаточного количества хорошо подготовленных, профессиональных оркестровых музыкантов. Причем именно в Москве, и может быть в большей степени, чем, например, в столичном, европеизированном Петербурге, настоятельно ощущалась необходимость в профессиональной системной организации не только всей музыкальной жизни – театральной, концертной и т.д., – требовались коренные реформы и в области музыкального образования. Нужны были высшие и средние музыкальные учебные заведения, которые готовили бы образованных, высококвалифицированных музыкантов, особенно в сфере исполнительства на оркестровых, и в первую очередь на духовых, инструментах [47, с. 138].

Из московской и петербургской периодической прессы того времени видно, что многие известные музыканты и общественные деятели понимали необходимость немедленного проведения реформ в музыкальной жизни. Ведь, в сущности, речь шла о путях развития и дальнейшей судьбе всей русской музыкальной культуры.

Формирование исполнительских школ игры на духовых инструментах началось ещё в XIX веке. Связано это было, прежде всего, с открытием консерваторий в ряде крупных городов Европы. Однако процесс этот получил завершение лишь к середине XX столетия. Основными европейскими центрами первой половины XX века были Франция и Германия. Поначалу французская и немецкая школы отличались друг от друга разительным образом. Разница, прежде всего, проявлялась в инструментах.

Русскую школу игры на духовых инструментах можно уподобить дереву с двумя стволами, отходящими от одного корня. Эти стволы – московская и петербургская школы, а их единый корень – великая русская музыкальная культура. В судьбах этих школ много схожего. Одним из основателей отечественного стиля игры на инструменте был Владислав Михайлович Блажевич (1881–1942). Он начал преподавать в консерватории в 1920 году и по сути стал первым русским педагогом.

Выдающийся тромбонист, педагог, композитор и дирижер Владислав Михайлович Блажевич (1881–1942) широко известен у нас в стране как один из ярких представителей отечественной школы игры на духовых инструментах.

Им выпущены пособия для совершенствования оркестрового исполнительства: «Школа для коллективной игры на духовых инструментах» (1937); «Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра» (1948). Эти работы и сегодня широко используются как в самостоятельных коллективах, так и в профессиональных духовых оркестрах, в том числе и в оркестрах Российской армии.

Владислав Михайлович работал в жанре сочинения музыки для духового оркестра, написав ряд оркестровых пьес, концертных и строевых маршей. Среди них – две увертюры, два вальса, несколько сюит, 10 концертных маршей, имевших определен-

ные названия: «Марш железнодорожников», «На дрейфующей льдине», адресованный героям-полярникам, «Сталинский маршрут», посвященный перелету летчиков России через Северный полюс в Америку.

Созданные Блажевичем произведения для духового оркестра и исполненные им на концертных эстрадах послужили своеобразным толчком для написания сочинений для духовых оркестров такими композиторами, как Н. Мяковский, Р. Глиэр, С. Василенко, Б. Рунов, Б. Диев, Вал. Петров.

Работая с духовыми оркестрами, Владислав Михайлович считал, что дирижер обязан не только в совершенстве знать технические и художественные особенности духовых инструментов, но и владеть исполнительскими навыками игры на различных духовых инструментах. Сам Владислав Михайлович освоил игру на кларнете, саксофоне, гобое, баритоне, тромбоне, тубе. И когда требовала того обстановка, он брал нужный инструмент и показывал, как следует на нем играть. В этом отношении он продолжил традиции, заложенные Н. Римским-Корсаковым, который, прежде чем написать хорошо известные сегодня произведения для кларнета, гобоя и тромбона, предварительно тщательно изучал приемы игры на этих инструментах.

Будучи профессором Московской консерватории, дирижером духовых оркестров «Гознак» и «ШУКС», Блажевич, как крупный специалист и музыкально-общественный деятель, видел недостатки в подготовке дирижерских кадров для военных оркестров. Вместе с профессорами А. Александровым, Ю. Тимофеевым, Н. Ивановым-Радкевичем и П. Крыловым он становится инициатором организации отечественного высшего военно-дирижерского образования в стране. В историческом очерке «Военно-дирижерский факультет» отмечается: «Идея о необходимости подготовки военных капельмейстеров на основе высшего музыкального образования, выдвинутая такими передовыми музыкантами дореволюционной Росси, как Н.А. Римский-Корсаков и А.Г. Рубинштейн, была воплощена в жизнь благодаря инициативе видных педагогов Московской консерватории А.В. Александрова и В.М. Блажевича. Самое активное участие в

формировании и налаживании учебной работы капельмейстерского класса принял профессор В.М. Блажевич» [23, с. 218].

28 ноября 1935 года на базе военно-капельмейстерской кафедры Московской консерватории был создан Военно-дирижерский факультет с четырехгодичным сроком обучения, в котором Владислав Михайлович возглавлял кафедру духовых инструментов и вел класс тромбона и тубы, совмещая это с руководством оркестровым классом.

В 1995 году, в связи с пятидесятилетием Московской городской детской музыкальной школы № 80 духовых и ударных инструментов, указом правительства г. Москвы школе было присвоено имя выдающегося российского музыканта, профессора Владислава Михайловича Блажевича.

Традиции, заложенные профессором Блажевичем в области теории и практики исполнительства на духовых инструментах, и в наше время находят свое дальнейшее продолжение и развитие [23, с. 225].

В 1940–1960-е гг. широко развернулась исполнительская и педагогическая деятельность крупнейших московских музыкантов-духовиков: Г.Я. Мадатова, Н.И. Платонова, Ю.Г. Ягудина (флейта), М.М. Оруджева, А.В. Петрова, И.Ф. Пушечникова (гобой), А.В. Володина, Б.А. Дикова, В.В. Петрова, А.Г. Семенова, А.Л. Штарка (кларнет), А. Ривчуна (саксофон), Р.П. Терехина, Я.Ф. Шуберта (фагот), С.И. Леонова, А.А. Рябинина, А.И. Усова, А.А. Янкелевича (валторна), Т.А. Докшицера, С.Н. Еремина, Г.А. Орвида, Ю.А. Усова, Н.Н. Яворского (труба), Б.П. Григорьев, В.А. Щербинина (тромбон), А.К. Лебедева (туба). С их именами связано дальнейшее развитие московской духовой исполнительской школы.

Значительный вклад в современное отечественное исполнительство на духовых инструментах внес основанный в 1944 году Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки им. Гнесиных). В ГМПИ – РАМ им. Гнесиных, организованном в военном 1944 году, первым заведующим кафедрой духовых инструментов был профессор М.И. Табаков. После его кончины кафедрой заведовали профессор Б.П. Григорьев и профессор А.Л. Штарк. В 2001 году кафедра была разделена на два подразделения: кафедру

медных и ударных духовых инструментов (заведующим был избран заслуженный артист России, профессор В.М. Прокопов) и кафедру деревянных духовых инструментов (с 1963 года и по сей день ее возглавляет заслуженный деятель искусств России, профессор, академик И.Ф. Пушечников). Во второй половине XX века московская духовая исполнительская школа выдвинула большую плеяду солистов-концертантов, деятельность которых оказала большое влияние на развитие отечественного искусства игры на духовых инструментах.

Вторую половину XX века можно охарактеризовать как период интенсивного развития научно-методической мысли в области исполнительства на духовых инструментах. В начале 1970-х годов в учебный план кафедр духовых инструментов Московской консерватории им. П.И. Чайковского и РАМ им. Гнесиных, по инициативе доктора искусствоведения, профессора Ю.А. Усова и заслуженного деятеля искусств РФ, профессора И.Ф. Пушечникова, был введен новый для музыкальных вузов нашей страны курс: «История исполнительства на духовых инструментах».

Появились труды, рассматривающие закономерности теории искусства игры на духовых инструментах и методики обучения игре на духовых инструментах. Кафедры духовых инструментов московских музыкальных вузов внесли большой вклад в методическую духовую науку. К работам такого направления следует отнести монографию А.А. Федотова «Методика обучения игре на духовых инструментах». Эта книга – последняя фундаментальная работа в области теории исполнительства на духовых инструментах. В различных сборниках, в том числе в известных четырех выпусках «Методики обучения игре на духовых инструментах», «Трудах Московской консерватории» и «Трудах ГМПИ им. Гнесиных», публиковались статьи Б.П. Григорьева, Р.П. Терехина, В.В. Петрова, Ю.Г. Ягудина, Б.А. Дикова, Ю.Н. Должикова, Ю.А. Усова, А.И. Усова, И.П. Мозговенко, И.Ф. Пушечникова, А.А. Федотова, М.К. Шапошниковой, Н.В. Волкова, А.А. Розенберга, Р.А. Маслова и др.

В период 1970–1990-х годов значительно возросло количество диссертаций, подготовленных на кафедрах духовых инструментов Московской консерватории и РАМ им. Гнесиных. Среди них следует назвать кандидатские диссертации Н.В. Вол-

кова «Основы управления звучанием при игре на кларнете», А.А. Розенберга «Русская культура духовых инструментов XVIII века», Р.А. Маслова «Развитие исполнительства и педагогики на кларнете в Москве (в период 1940–1960 гг.) и его же докторскую диссертацию «Исполнительство на кларнете (XVIII – начало XX в.). Источниковедение. Историография», докторские диссертации Б.А. Дикова «Проблемы теории и практики исполнительства на кларнете системы Т. Бема», В.Д. Иванова «Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства», Ю.А. Усова «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах», В.В. Березина «Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма».

Итак, фундаментом для создания отечественной школы послужила сформировавшаяся под художественным влиянием корифеев русского оперного вокала манера игры на инструменте, основанная на пении.

Сегодня в России активно работают музыкальные училища и колледжи, функционирует большое количество симфонических и оперных коллективов, камерных и духовых оркестров, продолжается активная концертная деятельность ведущих исполнителей практически всех духовых специальностей. Все это вселяет надежду, что в XXI столетии российское искусство игры на духовых инструментах, являющееся неотъемлемой частью отечественной музыкальной культуры, достигнет еще более высокой степени совершенства.

ГЛАВА 2. ЕЖЕДНЕВНЫЕ ЗАНЯТИЯ (УПРАЖНЕНИЯ) – ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА

2.1. ЗНАЧЕНИЕ КОМПЛЕКСА ЕЖЕДНЕВНЫХ УПРАЖНЕНИЙ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ РОСТЕ ДУХОВИКА

Ежедневные упражнения музыканта-духовика – составная часть исполнительского процесса, включающего в себя специальный комплекс упражнений, направленный на совершенствование исполнительского мастерства в целом и на подготовку исполнительского аппарата к игровой деятельности в частности. Работа над этим комплексом способствует созданию наилучших условий игрового функционирования исполнительского аппарата музыканта, а также позволяет совершенствовать отдельные приемы и элементы исполнительской техники. Над комплексом ежедневных упражнений целесообразно работать в утренние часы, что позволит более плодотворно привести в рабочее состояние исполнительский аппарат (дыхание, губы, язык, пальцы).

Упражнения помогают исполнителю яснее представлять себе стоящую перед ним техническую задачу и способствуют сознательному физическому приспособлению к ней, нахождению необходимых музыкально-слуховых и двигательных ощущений для ее решения.

Общее значение упражнений заключается в том, что освоенный с их помощью тот или иной тип изложения помогает музыканту предвосхищать исполнение технически сложных мест в сольных, камерных или оркестровых произведениях и, тем самым, сокращать процесс их разучивания. Вот почему с первых лет обучения на духовом инструменте важно приучить ученика к систематической работе над упражнениями, добиваясь при этом не механической бессмысленной зубрежки, а сознательно их освоения.

В современной исполнительско-педагогической практике музыкантов используются *различные виды упражнений*. К ним относится исполнение продолжительных звуков, гамм, арпеджированных трезвучий и септаккордов, специальных аппликатур-

ных, ритмических и штриховых упражнений различных интервалов, упражнений для овладения мелизмами и других упражнений.

При организации работы учащихся над любыми видами упражнений необходимо учитывать следующие методические рекомендации:

а) решающую роль во всяком упражнении играет осмысление целевой установки, то есть умение исполнителя сосредоточить свое внимание и свои игровые действия на точном выполнении требуемой исполнительской задачи;

б) упражнения следует играть ежедневно, ибо эпизодическая работа над ними приносит мало практических результатов;

в) ежедневные упражнения должны быть разнообразными, то есть охватывать все виды технических формул, с обязательным упором на те разделы, в развитии которых больше всего нуждается данный исполнитель;

г) каждое упражнение следует играть ровным, красивым звуком, так как в противном случае затрудняется достижение хорошей звучности при исполнении этюдов и пьес;

д) все упражнения нужно играть очень ритмично, чтобы в любом из них ощущалась четкая ритмическая организация исполнения;

е) каждое упражнение должно заключать в себе известную трудность и в то же время – быть посильным для играющего [25, с. 75].

Каково бы ни было упражнение (например, технически сложный отрезок гаммы или арпеджио, отдельный пассаж, трудное место в произведении и т.п.), процесс работы над ним должен строиться на медленном первоначальном проигрывании, на осмыслении всех деталей, на освоении звуковой и двигательной сущности упражнения. При этом работа над упражнением должна быть связана с непрерывным слуховым самоконтролем за каждым извлекаемым звуком, и благодаря многократным повторениям – приводить к постепенной автоматизации всех игровых движений.

Несмотря на очевидную пользу ежедневных упражнений, некоторые учащиеся (а иногда и некоторые педагоги) недооце-

нивают их значение, считая что «упражнения засушивают игру» и что для развития техники достаточно играть этюды и музыкальные произведения. Такой взгляд, безусловно, ошибочен, и вот почему. При игре этюдов и пьес внимание исполнителя вынуждено переключаться с одной технической формулы на другую, следить одновременно за многими деталями исполнения. Упражнение же направляет внимание играющего на более узкую цель, главным образом, на координацию исполнительских движений внутри одной технической формулы, которая, многократно повторяясь, дает возможность исполнителю закрепить в памяти и в физических ощущениях полученный навык. Именно поэтому современная музыкальная педагогика рассматривает упражнения как важное и эффективное средство для технического развития учащихся.

Некоторые педагоги и исполнители смежных духовых специальностей не разделяют точки зрения на необходимость ежедневной работы над упражнениями. Они утверждают, что ежедневные упражнения можно заменить систематическими занятиями над разнообразными этюдами и наиболее трудными местами из художественных произведений и что исполнитель в этом случае, осваивая те или иные двигательные навыки, воспитывает в себе и выразительность, и содержательность исполнения. Н. Платонов был сторонником такой точки зрения. В своей педагогической практике он не признавал роли упражнений, отдавая дань только продолжительным звукам, и то с большими оговорками. «Многие исполнители, – писал Платонов, – считают необходимым ежедневно упражняться в исполнении звуков большой продолжительности... Недостатком таких упражнений является отсутствие в них музыки и утомительность их выполнения».

Приведенное мнение не находит поддержки у педагогов и исполнителей. В методической литературе чаще речь идет о рациональном использовании ежедневных упражнений.

Освободив утро от других дел, ученик должен заниматься каждый день в один и тот же час. Мы часто замечаем, что молодые тромбонисты играют упражнения регулярно, но отводят для этого каждый раз различное время дня. Этого следует избегать.

Человеческий организм и исполнительский аппарат не всегда будут работоспособными в 7 часов утра, если прежде их деятельность начиналась не ранее 9–10 часов. Невысокие результаты таких занятий незамедлительно сказываются [38, с. 47].

Работа над упражнениями проходит под контролем сознания исполнителя. Ученику нужно прежде всего вникнуть в суть того или иного упражнения, понять его направленность и конечный результат. Закрепляя повтором отдельные технические удаchi, молодой музыкант должен представлять себе и художественные цели своей работы, с тем чтобы успешно применить затем полученные, приобретенные и доведенные до автоматизма навыки при работе над музыкально-художественным произведением. Внимание студента во время самостоятельных занятий не должно ослабевать ни на минуту. Иногда в процессе длительных упражнений у него вдруг не получается та или иная музыкальная фраза, губы как бы не слушаются, пальцы не справляются с довольно легкой аппликатурой. Это происходит часто не от усталости мышц исполнительского аппарата, а от утомления внимания. Следует сделать небольшой перерыв.

Комплекс ежедневных упражнений должен быть всеобъемлющим, но в то же время учитывать степень подвинутости студента. Нередко малоподготовленные учащиеся начинают играть систему, которая им явно «не по губам». Стремление во что бы то ни стало овладеть тем или иным комплексом дает отрицательные результаты. Это чаще всего приводит к чрезмерному переутомлению амбушюра, а нередко – к нарушению рациональной постановки, устранение дефектов которой занимает длительное время, а иногда и просто невозможно.

Упражнения используются не всегда только в точном, раз и навсегда установленном порядке. Отдельные их виды могут меняться местами. Возможно чередование комплексов упражнений по дням. При этом студенту следует учитывать характер исполнительской деятельности на текущий день. Если ему предстоит играть произведения, написанные, например, в тональностях с тремя-пятью диезами, то в упражнениях можно уделить больше внимания техническому материалу, связанному с этой тональностью.

То же касается работы над специфическими интервалами и техническими приемами.

Утренний комплекс упражнений должен быть прогрессивным и требовать от учащегося постоянного повышения качества исполнения. Лучшему нет предела. Но студент должен представлять себе идеальное исполнение данной формулы упражнения и стремиться к мягкости и легкости переходов между отдельными звуками, к четкой, определенной атаке. Только выполнение всех необходимых условий данного упражнения, выработанный автоматизм в осуществлении мышечно-мускульных игровых движений приведут к такому положению, когда ученик сможет переходить к более сложной и трудной системе ежедневных занятий.

Уже на первых этапах работы над упражнениями нужно соблюдать необходимые эстетические условия. Весь инструктивный материал следует играть красивым, сочным, полным звуком. Умение хорошо начать, провести и филировать только один звук – уже мастерство. Оно рождается при условии повседневной работы над качеством звучания инструмента. Непременным условием здесь является работа над разнообразной тембровой и динамической окраской. Уже в упражнениях исполнитель обязан уметь достигать мягкости, теплоты, собранности звука, использовать богатейшие динамические возможности инструмента, как и его природную яркость, блеск и мощност [51, с. 31].

Играя упражнения, студент должен представлять себе все многообразие динамических нюансов. Некоторые педагоги предлагают играть упражнения только в двух динамических оттенках – *p* и *f*. Следование такой рекомендации приводит к тому, что из поля зрения учащегося совершенно выпадает самый распространенный нюанс – *mf*. А именно на нем вырабатываются основные исполнительские качества духовика. Поэтому игнорирование среднего динамического оттенка и злоупотребление противоположностями приводят к нарушению правильного звукообразования на инструменте.

Такого же пристального внимания требует изучение различных приемов извлечения и соединения звуков. Занимаясь со-

вершенствованием атаки, следует исходить из среднего штриха *detache*, в котором начальный момент звукоизвлечения по громкости ни в коей мере не превышает его дальнейшего продолжения. Этот штрих, исполняемый в нюнсе *mezzo forte*, приводит к выработке точной и определенной атаки. Освоение более твердого и подчеркнутого начала звука, как и развитие мягкой атаки, происходит в зависимости от умения исполнителя пользоваться основным штрихом *detache*.

При самостоятельных занятиях важно правильно рассчитать время. Ежедневные утренние упражнения способствуют лучшей организации и плодотворности всех последующих занятий. Поэтому их объем должен быть минимальным. На различных ступенях обучения продолжительность утреннего комплекса изменяется. На старших курсах колледжа и в институте ежедневные упражнения должны занимать 1 час – 1 час 15 минут. Более длительные непрерывные занятия ведут к переутомлению исполнительского аппарата.

Необходимо учитывать и последующую практическую деятельность студентов в течение дня. Если ему предстоит ответственное выступление, не следует «наигрываться». В этом и некоторых иных случаях ежедневные упражнения в порядке исключения могут занять менее продолжительное время.

При исполнении ежедневных упражнений рекомендуется отдельные их разделы играть некоторое время без перерыва, не отрывая мундштука от губ. Ставя перед собой определенные исполнительские задачи, студент должен определить для себя точное посильное время их выполнения. Таким образом, готовя себя к большим нагрузкам на губной и дыхательный аппарат, музыкант воспитывает в организме волю, выносливость, выдержку. Не надо бояться небольшого утомления амбушюра, но и не следует допускать его переутомления. В определении меры главную роль играет осознанное отношение к своим занятиям.

Заниматься на инструменте нужно стоя. Часто после продолжительных занятий у некоторых студентов сильно устают руки, шея, спина. Стараясь облегчить поддержку инструмента, молодые музыканты прижимают локти к грудной клетке, чем сковывают дыхательный аппарат. Преодолению излишнего

напряжения мышц плеча и предплечья, устранению быстрого утомления рук и спины способствуют отдельные виды упражнений, исполняемых определенное время без перерыва [51, с. 47].

Весь комплекс утренних занятий должен быть проникнут строгим ритмом. Как перерыв между отдельными крупными разделами упражнений, так и паузы между их формулами точно определяются по времени. Отдых между продолжительными звуками и последующими упражнениями длится столько времени, сколько надо студенту для того, чтобы губы, дыхание и другие компоненты исполнительского аппарата отдохнули, но не вышли из рабочего состояния и не требовали бы вторичного разыгрывания. Паузы внутри упражнений также должны быть строго определены и обусловлены логикой музыкального построения. Например, при работе над гаммами темп исполнения и длительности цезур между их разновидностями следует сохранять на всем протяжении занятий.

Каждое упражнение, исполняемое учащимся, должно быть для него посильным, выполняться с легкостью, доставлять удовольствие. Иначе занятия приводят к преждевременной усталости, которая не покидает музыканта целый день, а в конечном счете ведет к разлаживанию постановки, к излишним мышечным перегрузкам организма.

На том или ином этапе обучения ежедневные упражнения строго индивидуальны. Нельзя изобрести универсальные упражнения, единые для всех студентов. К каждому из них педагог подходит индивидуально и рекомендует ему наиболее целесообразный для него комплекс самостоятельных занятий. Один студент получает дополнительные виды упражнений, другой – более укороченную систему и т. д.

То же самое происходит у профессионалов, ведущих исполнительскую деятельность, – они сами определяют свои ежедневные упражнения. Известно, что одни разыгрываются перед репетициями и концертами не менее двух часов, в то время как другим достаточно 15–20 минут, чтобы привести свой исполнительский аппарат в рабочее состояние.

Индивидуальный подход к упражнениям проявляется еще и в том, что на одной и той же стадии обучения педагог дифферен-

цирует самостоятельные занятия студентов с точки зрения темпа, нюансировки, динамики, ритма и т. д.

Комплекс ежедневных упражнений обычно складывается из следующих блоков:

а) исполнения подготовительных упражнений (разыгрывание) – 2–3 мин.;

б) игры звуков продолжительной длительности – 10–15 мин.;

в) изучения музыкального материала для развития отдельных элементов техники (амбушюрной, артикуляционной, аппликатурной, смены вдоха) – 10–12 мин.;

г) исполнения кантиленой мелодии или пьесы – 3–5 мин. [51, с. 54].

В целом для работы над комплексом должно отводиться не менее 30 минут, включая 1-2-минутные перерывы для отдыха после каждого блока упражнений. Центральное место в работе над комплексом принадлежит исполнению продолжительных звуков. В последовательности исполнения комплекса возможна перестановка блоков, но только после игры подготовительных упражнений. Содержание комплекса, степень его сложности и целевая направленность зависят от уровня музыканта, его индивидуальных музыкальных и физических возможностей, от специфических особенностей обучения. По мере приобретения исполнительского опыта, мастерства упражнения комплекса могут усложняться, приобретать другие виды, содержание и направленность.

Таким образом, в процессе обучения и совершенствования исполнительского мастерства особое значение для профессионального роста духовика приобретают самостоятельные занятия. Для студентов они обычно складываются из утреннего комплекса упражнений, традиционно начинающегося продолжительными звуками и заканчивающегося гаммами в различных мелодических фигурациях, интервалах и штрихах, этюдами и пьесами, для профессионалов – в основном из утренних упражнений, направленных на подготовку к практической деятельности. Если порядок и время изучения художественного репертуара, этюдов и оркестровых трудностей может меняться в зависимости от сложившихся обстоятельств, то ежедневные упражнения остаются неизменно утренними. По существу, это гимнастика духовика, без которой немыслима практическая деятель-

ность профессионала, невозможно успешное воспитание молодых музыкантов.

Саморганализация ежедневных занятий требует прежде всего систематичности. Играть на инструменте нужно ежедневно. Освободив утро от других дел, студент должен заниматься каждый день в один и тот же час.

Занятия упражнениями не могут быть заменены работой над этюдами, так как между ними существует принципиальная разница. Если в работе над этюдами внимание студента сосредоточено главным образом на переходах от одной технической фигуры к другой, то в упражнениях акцент как бы переносится «в глубь» фигуры, которая повторяется много раз, до полного ее усвоения.

То же самое наблюдается при сравнении занятий упражнениями и работы над трудными пассажами из художественных произведений. Медленное проигрывание технически сложных мест пьес приводит к тому, что они превращаются, по существу, в сухой, далеко не художественный материал. Хорошее же содержательное упражнение, развивающее тот или иной вид техники, всегда может предвосхитить исполнение трудноисполнимых мест в том или ином художественном произведении, оркестровых партиях. Таким образом, мы должны рассматривать занятия упражнениями как особый, самостоятельный раздел домашних занятий [53, с. 218].

Упражнения духовика выполняют также и функцию чисто физического порядка. Игра на инструменте требует от исполнителя огромной затраты физической энергии. Поэтому при звукоизвлечении на нём необходимо интенсивное дыхание. Небольшой диаметр полей и чашки мундштука создает меньшую площадь соприкосновения мундштука с губами, чем увеличивает нагрузку на амбушюр, требуя от него большой выносливости и натренированности. Следовательно, помимо развития амбушюра, профессионального дыхания, техники языка и пальцев упражнения играют важную роль в воспитании у исполнителя здорового, закаленного организма.

Духовик, как и спортсмен, должен вырабатывать в себе определенные физические качества, без которых невозможно овладение техническим мастерством. На общефизическое и профес-

сионально-физическое развитие студента-духовика педагог обязан обратить серьезное внимание с первых же занятий. За кажущейся легкостью и виртуозностью, с которой профессиональный музыкант исполняет сложнейшие музыкальные произведения, всегда лежит огромный многолетний труд. И в первую очередь он выражается в каждодневном утреннем «тренаже», в систематической работе над упражнениями.

Специфика инструмента заставляет исполнителя ежедневно по многу раз повторять одни и те же формулы упражнений, постоянно совершенствовать и усложнять их содержание, ставить перед собой задачи воспитания выносливости и волевых качеств. Кроме закаливания организма в процессе повседневных занятий на инструменте студенту необходимо систематически заниматься спортом. Практика показывает, что музыканты, обладающие здоровым организмом и укрепляющие его постоянными занятиями физкультурой, достигают лучших результатов. Часто студенты-духовики увлекаются гимнастикой, плаванием, легкой атлетикой и т. д. Эти занятия необходимо всячески поощрять, если они не мешают учёбе по специальности.

Но педагог должен запретить студенту занятия в секциях бокса, хоккея, футбола, мотоспорта, так как даже самые незначительные повреждения губных и лицевых мышц, полученные на тренировках и соревнованиях, не говоря уже о серьезных травмах, помешают планомерному обучению, а в отдельных случаях могут привести к прекращению обучения специальности вообще.

Наиболее целесообразным для духовика является занятие ежедневной гимнастикой, зарядкой, улучшающей самочувствие, работоспособность и укрепляющей мышцы. В комплекс упражнений необходимо включить больше движений для тех групп мышц, которые получают значительную нагрузку при игре на инструменте. Самыми полезными являются упражнения, укрепляющие мышцы живота, в особенности мышцы брюшного пресса.

Как указывалось выше, каждый музыкант должен иметь определенный комплекс ежедневных упражнений на инструменте. Исключение составляет лишь начальный период обучения, когда ученик приобретает первичные двигательные навыки и ощущения. Педагогу не следует перегружать начинающего

музыканта большим количеством упражнений. Он должен учитывать индивидуальные музыкальные и физические возможности учащегося и исходить из тех технических задач, которые диктует то или иное исполняемое им небольшое художественное произведение [53, с. 227].

Педагогу нельзя забывать, что выработка первых исполнительских навыков имеет решающее значение для всего последующего обучения. Если, например, ученик, играя начальные упражнения, неправильно берет дыхание (поднимает плечи, дышит носом) или при постановке мундштука неверно формирует губы, растягивая их «в улыбку», то в дальнейшем эти и другие сложившиеся недостатки и вредные привычки очень трудно устранить. Поэтому на первой стадии обучения педагогу необходимо особенно внимательно следить за самостоятельной работой ученика, строго контролировать выполнение всех тех небольших технических и художественных заданий, которые доступны для усвоения начинающему музыканту.

Таким образом, нельзя отрицать пользу специальных технических упражнений, необходимых студенту как вспомогательное средство, развивающее исполнительские навыки. Упражнения, подчинённые конкретным звуковым задачам и физически автоматизированные, воспитывают профессиональные навыки и совершенствуют весь аппарат духовика. Различные типовые упражнения, проверенные многолетней практикой, вырабатывают привычку к исполнению ряда технических формул, встречающихся в художественных произведениях.

Чем раньше студент приобщится к «умственной» технике, тем успешней и продуктивней будут его занятия за инструментом. Необходимо, чтобы он приучался к сознательной работе, понимал поставленные перед ним задачи, умел вслушиваться в свою игру и критически разбирался в собственных действиях. Основная тенденция современной методики начального обучения – это приобщение к музыке, развитие музыкальных представлений и постепенная выработка простейших приёмов игры, необходимых для исполнения маленьких пьес, составляющих репертуар первого года обучения.

С самого начала обучения внимание ученика направляется на музыкальные цели, которые ставит перед ним педагог. Этим

задачам подчиняются и все указания, касающиеся игровых навыков. Техническое упражнение даётся с тем, чтобы улучшить и сделать привычными движения, необходимые для выполнения музыкального задания. Упражнение приобретает конкретную практическую цель, связанную с музыкой, а не направленную только на физическую сторону движения. Ведь, начиная свои занятия, ребёнок прежде всего хочет «делать музыку», воспроизводить на инструменте что-то красивое и знакомое ему по слуху. Если задание педагога совпадает с этим желанием, то тут рождается осознанная и понятная цель, и педагог своими пояснениями помогает с ней справиться. Уточняются соотношения звуков, их названия, усваиваются другие понятия. Попутно возникает задача исполнения, но оказывается, что это не так легко: руки не слушаются, «не знают», что надо делать. И здесь возникает момент, когда надо заняться первичными приёмами игры, нахождением тех форм игры и тех физических ощущений, которые дадут возможность справиться с этой задачей. Начинается длительный путь приспособления к инструменту и развития техники игры на нём.

Упражнение должно быть простым и понятным, в нём должны быть «сняты» трудности, связанные с исполнением пьес, разучиваемых по нотам. Тогда внимание ребёнка направлено только на задание и он может проследить за тем, что и как надо делать, чтобы получить нужный результат [53, с. 229].

Выбор упражнений должен зависеть от того, что именно полезно в данный момент тому или иному ученику. В дальнейшем каждая новая техническая задача, встречающаяся в разучиваемых пьесах, обычно выделяется как отдельное маленькое упражнение. Работая с учеником над упражнением, педагогу легче привлечь его внимание к нужным физическим ощущениям во время игры. Упражнение должно помогать развитию ловких, точных и целенаправленных движений и вызывать у ребёнка чувство физического удовлетворения этой работой. Количество их не должно быть большим. Важно, чтобы ученик, усвоив задачу, мог использовать этот навык при исполнении пьесы.

2.2. ПРАКТИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА КОМПЛЕКСА ЕЖЕДНЕВНЫХ УПРАЖНЕНИЙ КАК УСЛОВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО РОСТА МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА

Каждый начинающий музыкант, да и вообще любой исполнитель на духовых инструментах, должен себе ясно представлять, что без хорошо развитого губного аппарата, т.е. амбушюра, невозможно хорошо и профессионально играть на инструменте. Каждый исполнитель индивидуален и, соответственно, имеет свои собственные музыкальные и амбушюрные данные. Студент с помощью педагога должен так построить свои ежедневные занятия на инструменте и подобрать такие упражнения, которые помогут ему в процессе работы развить и совершенствовать все «хорошее» в его аппарате, а «плохое» свести к минимуму или вообще от него избавиться.

Существует множество различных упражнений для развития и укрепления амбушюра. Предлагаемые мной упражнения составляют лишь небольшую часть практического багажа, используемого разными преподавателями и исполнителями.

Перед началом занятий вспомним основные требования к учащемуся для развития правильного исполнительского аппарата.

Начнём с **корпуса тела**. Очень многие музыканты при игре на инструменте опускают голову вниз. Это большая ошибка, так как этим самым зажимаются шейные мышцы и перекрывается свободный выдох. В итоге раздувается шея, звук, особенно в верхнем регистре, становится зажатым, надрывным. Не стоит пренебрегать ровной осанкой. Корпус тела должен быть прямой, не согнутый («как у музыканта военного оркестра на параде»), спина выпрямленная, голова смотрит прямо – инструмент в итоге должен находиться практически параллельно полу.

Основа звучания инструмента – это **дыхание**. Я рекомендую пользоваться грудно-брюшным. Дыхание набирается «в точку, где находится солнечное сплетение», в темпе предстоящей игры. Вдох и выдох должны быть свободными. Между вдохом и выдохом не должно быть задержки. Конец вдоха – начало выдоха. Правильное дыхание – это когда вы чувствуете, как расширяются нижние рёбра на спине. Дыхание – это фундамент мастерства духовика. Обратите на это во время занятий самое пристальное внимание.

Амбушюр служит для регулирования высоты звука. Нельзя растягивать губы «в улыбку» – это на первых порах кажется, что всё получается (ведь что может быть проще: растянул губы – и звук (вибрация) пошёл), но это до определённого роста. Дальше будет намного сложнее справляться с программой. Губы должны собираться, а не растягиваться, когда вы идёте вверх по диапозону. И амбушюр должен быть свободным, независимо от того, в каком регистре вы играете. Ни в коем случае не нужно давить мундштуком на губы – давление должно быть минимальным. Только при свободном амбушюре можно достичь потрясающей гибкости губного аппарата. При зажатом амбушюре у вас не будет красивого тембра и звука. При игре в верхнем регистре нужно помогать дыханием – подымите положение диафрагмы и это снимет излишнюю нагрузку на губы.

Язык играет большую роль при игре на духовом инструменте. От него зависит, какими штрихами вы сыграете произведение или пассаж. Старые советские школы рекомендовали атаковать от нижних зубов или между верхними и нижними зубами, как будто «плюёте семечки». Я склонен считать, что это неправильно, так как приводит к большой амплитуде языка и замедляет его движение. Отсюда проблема вступить вместе в оркестре или оркестровой группе. Язык должен отталкиваться от овеолы, которая находится в середине между нёбом и корнями верхних зубов. Обратите внимание, ведь когда мы разговариваем, язык находится у нёба. И отталкивается или от него, или от верхних зубов. Это естественное положение языка. При атаке мысленно произносите звуки: «Тю-тю-тю-тю...».

Как видим, при игре на духовом инструменте есть сложности, но это не должно отпугнуть исполнителя. Играть надо так, как будто разговариваете, тогда мелодия будет звучать легко, свободно и естественно – непринуждённо. Зажатость недопустима – вам должна нравиться ваш игра на инструменте и сам процесс занятий.

Перед занятиями я рекомендую согреть амбушюр таким приёмом: игрой на мундштуке без инструмента или «базингом» (без мундштука) буквально 1 минуту. Обратите внимание во время **подготовки к занятиям** на положение корпуса и на правильное дыхание. Это позволит согреть губы, вспомнить ощущения вдоха и выдоха.

1

Начинать занятия нужно с **разыгрывания**, которое должно занимать 3–5 минут. Упражнение играть в нюансе *mf*, в умеренном темпе. Следить за ровностью звука. Все приведенные примеры даются в басовом ключе, но можно использовать и в других (например, для саксофонов, труб и «дерева» – в скрипичном и с транспортом).



Далее предлагается **упражнение №1 – «колечки»**. Обратите внимание в первую очередь на ровность звучание регистров – верхний регистр должен звучать без надрыва, также как и нижний. Исполняйте упражнение в умеренном, в удобном для вас темпе, в нюансе *tr* или *p*. Конечно, желательно добиться исполнения почти шёпотом. Но в первую очередь во время игры постоянно следите за свободой звучания инструмента, дыханием, мундштук не должен при игре вверху давить на губы, за плавностью переходов на *legato*. Упражнение должно занимать не более 10 минут.



После следует **упражнение №2**, в котором основное внимание обратите на ровность звучания и тембр инструмента на протяжении всего диапазона инструмента, на плавность переходов без толчков. Нюанс *tr*. Играйте в удобном для вас темпе. Во время занятий следует корректировать интонацию.



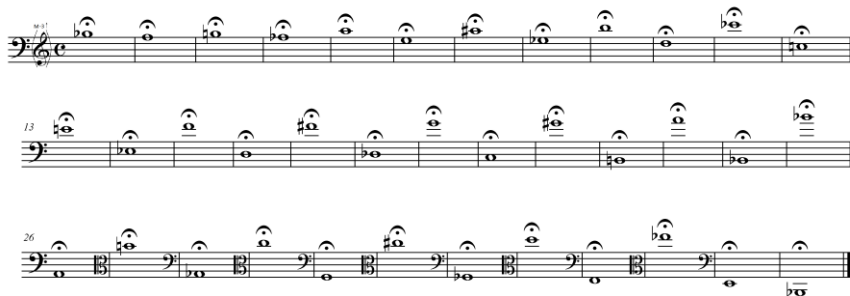
Это был **первый блок** ежедневных упражнений – **разыгрывание**. Не нужно затрачивать на него более 10 – 15 минут. Главное в нём – размять и подготовить исполнительский аппарат к дальнейшим занятиям. При нехватки времени в некоторые дни можно исключить упражнение «колечки» и заменить его упражнением №5.2

2

Продолжить ежедневные упражнения следует «**длинными звуками**». Здесь собран весь спектр работы над исполнительским аппаратом: положение корпуса, дыхание, атака, звуковедение, филировка, интонация. Следите за чётким началом звучания, за ровным и красивым тембром. На первых порах нужно работать только в нюансе *mf*, *tr* и *p*. Когда окрепнет амбушюр, можно начинать заниматься и в более сильных нюансах *f* и *ff*. Очень полезно исполнять упражнение на *crescendo* и *diminuendo*. Хочу предостеречь: не увлекайтесь игрой длинных звуков на громком и очень громком звучании продолжительное время – это зажимает исполнительский аппарат.

Это упражнение должно занимать 15–20 минут, не более.

Упражнение №3.1



или....

Упражнение №3.2



Можно чередовать упражнения как между собой, так и в каком нюансе их исполнять: *ff*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, *crescendo*, *diminuendo*. В один день упражнение №3.1 исполнить в одном нюансе (*p*), в другой – упражнение №3.2 в другом (*f*). Но работать над «длинными звуками» надо ежедневно.

После длинных звуков следует расслабить амбушюр:

Упражнение №4



Упражнение исполнять в нюансе *f*, твёрдой атакой. После него надо сделать перерыв.

Упражнение №5 – это работа над атакой. Исполнять в различных нюансах и разными штрихами. Следите за началом атаки, чтоб звуки не отличались между собой – были одинаковыми как по штриху, так и по громкости. Уделите внимание дыханию – выдох не должен прерываться. Как вы работали над длинными звуками, когда у вас был выдох, точно такой же он должен быть и сейчас, только следует добавить язык – язык не должен мешать дыханию. Напомню, кончик языка отталкивается от овеолы (бугорка) между небом и верхними зубами. Мысленно произносится слог: «Ту-ту-ту-ту».

Упражнение исполняйте разными штрихами. На него отводите 5–8 минут.

Впоследствии, при более высокой профессиональной подготовленности, следует обратить внимание на «двойную атаку»: первая нота атакуется языком на слог «ту», следующая нота – гортанным слогом «ку». Получается чередование атаки – «ту-ку-ту-ку».

Упражнение №5.1



или...

Упражнение №5.2



В этом упражнении также уделите внимание на чистоту октавных скачков, на плавность переходов между звуками.

В следующем упражнении следите за чётким попаданием на звуки, интервал. Упражнение исполняйте или на *f*, или на *p* четкой атакой. Темп возьмите такой, какой вам удобен. В процессе занятий старайтесь сдвигать темп.

Упражнение №6.1



или....

Упражнение №6.2



Упражнение №7 – это вариант упражнения №2. Только в более быстром темпе:



После **второго блока** ежедневных упражнений сделайте небольшой перерыв.

3

Третий блок ежедневных упражнений составлен из упражнений на развитие гибкости губного аппарата, на развитие плавного и красивого легато. Все упражнения играйте в нюансе *tr*, *p*, следите за плавностью переходов. На начальном этапе занятий возьмите удобный темп, постепенно со временем его увеличивая. Добивайтесь красивого плавного легато, без толчков. Верхний регистр не должен отличаться от нижнего, он должен звучать так же легко, как и низ. Следите за дыханием.

Упражнение №8.1



ИЛИ...

Упражнение №8.2



ИЛИ...

Упражнение №8.3



Упражнение №8.4



Упражнение №9



Упражнение №10



Следующие упражнения – на развитие губных трелей. Их рекомендуется разучивать более подготовленным учащимся старших курсов. Требования: ровность между звуками, плавность перехода, добиваться красивого и быстрого тремоло.

Упражнение №11 (медные духовые инструменты)



Упражнение №12



Ежедневные упражнения являются неотъемлемой частью в занятиях на музыкальном инструменте, так как в них оттачивается большинство приёмов исполнительского мастерства, формируется амбушюр и закладывается база игры на инструменте. В ежедневных занятиях они должны занимать около часа – часа двадцати минут. Важность этих упражнений не стоит недооценивать.

Не обязательно играть все 12 упражнений ежедневно. Стоит из каждого блока представленных выше упражнений выбрать по 2–3 на день и варьировать, менять в процессе ежедневных занятий. Это хорошо тем, что каждый день вносит новое в самостоятельные занятия, убирает монотонность и помимо автоматизма заставляет работать слуховой аппарат студента, приучает думать и анализировать.

При работе над упражнениями следует заниматься сосредоточенно, слушая себя, инструмент, добиваться лёгкости звучания, красивого тембра и звука, чёткой атаки. Особое внимание необходимо обращать на положение корпуса, на правильность дыхания и работу языка, так как это в первую очередь влияет на качество исполнения. Если в ходе занятий почувствуется усталость – стоит сделать перерыв, отдохнуть. Не стоит насиловать губной аппарат, пользы это не приносит.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сегодня в России активно работают музыкальные училища и колледжи, функционирует большое количество симфонических и оперных коллективов, камерных и духовых оркестров, продолжается активная концертная деятельность ведущих исполнителей практически всех духовых специальностей. Все это вселяет надежду, что в XXI столетии российское искусство игры на духовых инструментах, являющееся неотъемлемой частью отечественной музыкальной культуры, достигнет еще более высокой степени совершенства.

В данном учебно-методическом пособии показана роль комплекса ежедневных упражнений в профессиональном росте музыканта-духовика.

Профессиональный рост – основная задача методики преподавания игры на духовом инструменте. С целью создания условий профессионального роста на протяжении большого количества времени велась деятельность, направленная на реализацию данной цели – формировались различные исполнительские школы игры, в рамках которых назывались требования, лежащие в основе профессионального роста исполнителей-духовиков. И в этом велика роль комплекса ежедневных упражнений в профессиональном росте музыканта-духовика.

Упражнения строятся обычно на многократном повторении какой-либо одной звуковой формулы и имеют целью: а) накопление исполнительского опыта на наиболее типичных образцах инструментальной фактуры; б) развитие физической тренированности организма играющего.

Общее значение упражнений заключается в том, что освоенный с их помощью тот или иной тип изложения помогает музыканту предвосхищать исполнение технически сложных мест в сольных, камерных или оркестровых произведениях и тем самым сокращать процесс их разучивания. Вот почему с первых лет обучения на духовом инструменте важно приучить учащегося к систематической работе над упражнениями, добиваясь при этом не механической бессмысленной зубрежки, а сознательно-го их освоения.

В современной исполнительско-педагогической практике музыкантов используются различные виды упражнений. К ним

относится исполнение продолжительных звуков, гамм, арпеджированных трезвучий и септаккордов, специальных аппликатурных, ритмических и штриховых упражнений различных интервалов, упражнений для овладения мелизмами и других упражнений.

Ежедневные упражнения должны быть разнообразными, то есть охватывать все виды технических формул, с обязательным упором на те разделы, в развитии которых больше всего нуждается данный исполнитель.

Комплекс ежедневных упражнений должен быть всеобъемлющим, но в то же время учитывать степень подвинутости ученика.

Комплекс ежедневных упражнений обычно складывается из следующих блоков: исполнения подготовительных упражнений (разыгрывание) – 2–3 мин; игры звуков продолжительной длительности – 10–15 мин; изучения музыкального материала для развития отдельных элементов техники (амбушюрной, артикуляционной, аппликатурной, смены вдоха) – 10–12 мин; исполнения кантиленой мелодии или пьесы – 3–5 мин.

Упражнения, подчинённые конкретным звуковым задачам и физически автоматизированные, воспитывают профессиональные навыки и совершенствуют весь аппарат духовика.

Вывод: ежедневные упражнения музыканта-духовика – составная часть исполнительского процесса, включающего в себя специальный комплекс упражнений, направленный на совершенствование исполнительского мастерства в целом и на подготовку исполнительского аппарата к игровой деятельности в частности. Работа над этим комплексом способствует созданию наилучших условий игрового функционирования исполнительского аппарата музыканта-духовика, а также позволяет совершенствовать отдельные приемы и элементы исполнительской техники. Упражнения помогают музыканту яснее представлять себе стоящую перед ним техническую задачу и способствуют сознательному физическому приспособлению к ней, нахождению необходимых музыкально-слуховых и двигательных ощущений для ее решения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаджян, Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах с помощью визуального индикатора / Г. Абаджян // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. – М., 1983.
2. Абрамов, Р. Проблемы исполнительства на медных духовых инструментах / Р. Абрамов // Метод. кабинет по учеб. завед. культуры и искусства. – Петрозаводск, 1988. – 18 с.
3. Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: сб. трудов. Вып. 80 / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1985.
4. Алимов, А. К истории советского исполнительства на духовых инструментах. В помощь военному дирижеру / А. Алимов. – М., 1984. – Вып. 23.
5. Апатский, В. О некоторых принципах музыканта-духовика при работе над звуком / В. Апатский // Вопросы исполнительства на духовых инструментах. – Л., 1987.
6. Апатский, В. О совершенствовании методов музыкально-исполнительской педагогики / В. Апатский // Исполнительство на духовых инструментах: история и методика (тематический сборник). – Киев, 1986.
7. Апатский, В. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика / В. Апатский // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1976. – Вып. 4. – С. 11–31.
8. Баранцев, А. Актуальные проблемы исполнительства на духовых инструментах / А. Баранцев // Актуальные вопросы музыкознания и музыкальной педагогики. – Петрозаводск, 1987.
9. Баранцев, А. История обучения игре на духовых инструментах в России конца XVIII – начала XIX века: дис. ... канд. искусствоведения / А. Баранцев. – Петрозаводск, 1973. – 172 с.
10. Барсова, И. Книга об оркестре, 2-е изд. / И. Барсова. – М., 1978. – 208 с.
11. Баташов, В. Ученик Блажевича В. А. Щербинин / В. Баташов // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. – М., 1979.
12. Беленов, Л.Д. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции / Л.Д. Беленов // Проблемы высшего музыкального образования: сб. трудов. Вып. 19. – М., 1975. – С. 139–158.

13. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке / Г. Берлиоз. – М.: Музыка, 1972
14. Блажевич, В. Методы обучения игре на тромбоне: рукопись / В. Блажевич. – М., 1941.
15. Блажевич, В. Избранные этюды для тромбона // В. Блажевич, Е. Паудерт, Б. Григорьев, Е. Рейхе, О. Блюм / сост. Б. Григорьев. – М.: Музыка, 1968.
16. Болотин, С. Биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С. Болотин. – Л., 1969.
17. Венгловский, В. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне. Вып. 4 / В. Венгловский. – М., 1983.
18. Венгловский, В. Специфические закономерности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах / В. Венгловский // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах: труды ГМПИ им. Гнесиных Вып. 103. – М., 1990.
19. Волков, В. Работа над чистотой строя при игре на духовых инструментах / В. Волков. – Минск, 1982.
20. Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. – М., 1983.
21. Говор, В. О методах экспериментального исследования губного аппарата при игре на медных духовых инструментах / В. Говор // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах: труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 103. – М., 1990.
22. Говор, В. Формирование навыков настройки и слухового контроля при игре на медных духовых инструментах / В. Говор. – Кемерово, 1988.
23. Григорьев, Б. В. М. Блажевич – тромбонист, педагог, дирижер / Б.В. Григорьев // Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. – М., 1979.
24. Диков, Б. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Б. Диков, В. Богданов. – М.: ВДФ, 1959. – 91 с.
25. Диков, Б. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. Диков. – М.: Госмузиздат, 1962.
26. Диков, Б. Настройка духовых инструментов / Б. Диков // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. – М., 1976.
27. Диков, Б. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. Диков. – М.: Музгиз, 1956. – 101 с.

28. Диков, Б. О штрихах духовых инструментов / Б. Диков, А. Седракян // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. – М., 1966.
29. Иванов В. Применение специальных дыхательных упражнений при обучении и игре на духовых музыкальных инструментах / В. Иванов. – В помощь военному дирижёру. Вып. 29. М., Военно-дирижёрский факультет при Московской консерватории, 1992.
30. Иванов В. Основы индивидуальной техники саксофониста / В. Иванов. – М.: Музыка, 1993.
31. Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики: труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 45. – М., 1979.
32. Карауловский, Н.И. Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблема исполнительского строя / Н.И. Карауловский // Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 45. – М., 1979.
33. Левин, С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры (часть вторая) / С. Левин. – Л., 1983.
34. Левин, С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С.Я. Левин. – Л.: Музыка, 1973.
35. Лысенко, Н. В.М. Блажевич / Н. Лысенко. – Москва, 1980.
36. Магомедов, А. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / А. Магомедов. – Баку: Азмузгиз, 1962. – 67 с.
37. Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории: очерки. – М., 1979.
38. Методика обучения игре на духовых инструментах / под ред. Е. Назайкинского (Вып. 1). – М., 1964.
39. Методика обучения игре на духовых инструментах / под ред. Ю. Усова. Вып. 2. – М., 1966; Вып. 3. – М., 1971; Вып. 4. – М., 1976.
40. Паутов, А. Эстетические проблемы культуры звука на медных духовых инструментах / А. Паутов // В помощь военному дирижеру: ВДФ при Московской консерватории им. П.И.Чайковского. Вып. 23. – М., 1984.
41. Платонов, Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н. Платонов. – М.: Госмузиздат, 1958.
42. Портреты советских исполнителей на духовых инструментах: сб. статей / Составление и редакция доктора искусствоведения, профессора Ю.А.Усова. – М., 1989.

43.Пушечников, И. Совершенствование музыкальных способностей при обучении игре на духовых инструментах / И. Пушечников // В помощь военному дирижеру. Вып. 29. – М., 1994.

44.Рагс, Ю.Н. Интонирование мелодии в связи с некоторыми ее элементами / Ю.Н. Рагс // Труды кафедры теории музыки Моск. гос. консерватории им. П.И.Чайковского. – М.: Музгиз, 1960. – С. 338–355. (на примере духовых инструментов)

45.Рогаль-Левицкий, Д. Р. Современный оркестр / Д.Р. Рогаль-Левицкий. – М.: Музгиз, 1953.

46.Розанов, С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. Розанов. – М.: Госмузиздат, 1938.

47.Розенберг, А. К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII века / А.К. Розенберг // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: труды. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 24. – М., 1976.

48.Скобелев, А. Профессиональная подготовка и методы выявления способностей абитуриента-тромбониста при поступлении в вуз / А. Скобелев // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. – М.: Музыка, 1991. – С. 100–115.

49.Скобелев, А. Т. О сегодняшнем дне тромбона сквозь призму веков / А.Т. Скобелев. – М.: Музыкальные инструменты, 2005.

50.Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах: труды ГМПИ им. Гнесиных, вып. 103. – М., 1990.

51.Сумеркин, В. Методика обучения игре на тромбоне / В. Сумеркин. – М., 1987.

52.Сумеркин, В. Развитие legato на тромбоне / В. Сумеркин // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. – М.: Музыка, 1991. – С. 79–99.

53.Сумеркин, В. Тромбон / В. Сумеркин. – М., 1975.

54.Сухих, А. Тромбон в джазе / А. Сухих. – М.: Советский композитор, 1989.

55.Усов, Ю. Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1866–1916) / Ю. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах: очерки. Вып. 2/ под ред. Ю.Усова. – М., 1966.

56.Усов, Ю. Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1916–1967) / Ю. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. – М., 1971.

57. Усов, Ю. Зарубежные журналы о советском исполнительстве на медных духовых инструментах / Ю. Усов // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. – М.: Музыка, 1991. – С. 168–175.

58. Усов, Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М.: Музыка, 1975. – 200 с.

59. Усов, Ю. Научно-теоретические основы постановки при игре на медных духовых инструментах / Ю. Усов // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. – М.: Музыка, 1991. – С. 8–28.

60. Усов, Ю. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Ю. Усов // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки, вып. 4. / Под ред. Ю. Усова. – М., 1976.

61. Усов, Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего ее совершенствования / Ю. Усов // Проблемы музыкальной педагогики: труды Московской консерватории. – М., 1981.

62. Федотов, А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. Федотов. – М.: Музыка, 1975. – 159 с.

63. Федотов, А. О возможностях чистого интонирования при игре на духовых инструментах / А. Федотов, В. Плахоцкий // Методика обучения игре на духовых инструментах (очерки). Вып. 1. – М., 1964. – С. 56–78.

64. Черных, А. Советское духовое инструментальное искусство (справочник) / А. Черных. – М., 1989.

65. Яворский, Н. Обучение игре на медных духовых инструментах в первоначальный период / Н. Яворский. – М., 1959.

66. Ягудин, Ю. О развитии выразительности звука / Ю. Ягудин // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. – М., 1971.

67. Яковлев, В. Н. В.М. Блажевич – видный деятель музыкальной культуры России / В.Н. Яковлев. – Москва, 1997.

Сычугов Андрей Михайлович

**САМООРГАНИЗАЦИЯ ЕЖЕДНЕВНЫХ ЗАНЯТИЙ
(УПРАЖНЕНИЙ) КАК УСЛОВИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО
РОСТА МУЗЫКАНТА-ДУХОВИКА**

Учебно-методическое пособие по курсу «Специнструмент»

Начальник редакционно-издательского отдела *В.Г. Свистелин*

Ведущий редактор *Г.В. Туфанова*

Технический редактор *М.В. Подольская*

Сдано в набор 20.09.2014 г.

Подписано в печать 13.10.2014 г.

Формат 60х84 1/16. Печать офсетная.

Объем 3,75 п.л. Тираж 30 экз. Заказ №296.

Издание подготовлено и отпечатано Редакционно-издательским отделом
ОГБУ ВПО «Смоленский государственный институт искусств»
214020, г. Смоленск, ул. Румянцева, 8