

Муниципальное казённое учреждение дополнительного образования
«Береславская детская школа искусств»
Калачёвского муниципального района
Волгоградской области

Методическая разработка
«Некоторые особенности звукоизвлечения на медных
духовых инструментах»

Автор Кирнасов В.С.

Содержание

Введение	2
1. Теоретические аспекты изучения проблемы	3
1.1.Обучение игре на духовых инструментах: история и современность	3
1.2.Особенности исполнительского дыхания	5
Выводы	7
2. Особенности звукоизвлечения	7
2.1.Игра на опоре дыхания	8
2.2 Артикуляционно-штриховой феномен	9
2.3. Методологические рекомендации	12
Выводы	15
Заключение	15
Список литературы	15

Введение

Актуальность исследования заключается в перспективности подробного изучения и определения основных методологических приёмов в области звукоизвлечения на медных духовых инструментах для дальнейшего практического использования как при игре, так и в процессе преподавания.

Объект исследования — процесс звукоизвлечения.

Предмет исследования — методические рекомендации с точки зрения основных приёмов и физиологии.

Цель исследования — выявление продуктивных методов и приёмов преподавания и обучения данному процессу.

Задачи исследования:

1. Изучить процесс формирования звука.
2. Рассмотреть характерные методические рекомендации.
3. Выявить значимые методики в области дыхания и артикуляции.
4. Определить связи физиологических аспектов и процесса звукоизвлечения.

Материал исследования — методические пособия и учебные материалы.

Теоретическую базу составляют труды Б. Асафьева, Т. И. Докшицер, Ю. Усова, Л.Б. Яворского.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, выводов, заключения. Первая глава включает в себя теоретические аспекты изучения проблемы. Во второй главе рассматриваются и определяются основные методологические принципы в работе.

1. Теоретические аспекты изучения проблемы

1.1. Обучение игре на духовых инструментах: история и современность

Важнейшей проблемой сегодняшнего музыкального образования и воспитания является противоречие между узконаправленным содержанием профессиональной подготовки музыканта, с одной стороны, и достаточно размытым требованием социума к музыке и транслирующим её музыкантам - с другой. В частности, это противоречие, на наш взгляд, со всей очевидностью раскрывается в результате анализа отечественного и зарубежного опыта музыкально - исполнительской деятельности, требований профессионалов - музыкантов, слушателей концертов, образовательно - воспитательных программ детских садов, общеобразовательных и музыкальных школ, колледжей, вузов, родителей, исследователей, предъявляемых к профессиональному музыкальному образованию. В то же время, формируя процесс анализа проблемы и возможные пути её решения, становится совершенно очевидным, что современный подход к организации музыкально-исполнительской деятельности требует разработки, внедрения, а самое главное - продолжения исследовательской, методической и практической работы над исходными компонентами организации музыкального материала, заключающимися в интонировании. Именно здесь видится потенциал целостной исполнительской подготовки музыканта. В её основе лежат исследования, проекты и достижения наших предшественников, положительно отразившиеся на практике, ставшие мировыми достижениями и имеющие положительные тенденции в современных условиях.

Исторический опыт музыкального образования и воспитания основывается на сущности и содержании процесса становления музыкально - исполнительского искусства. Современная практика со всей очевидностью вобрала позитивные и негативные факты прошлого, в полной мере отражает невнимание к перспективам внедрения в методику и практику музыкального образования и воспитания интонационного опыта исполнителей, композиторов, педагогов, исследователей.

В процессе длительной многоступенчатой подготовки музыканта происходит формирование его адаптационных возможностей восприятия, осмысления, переработки и передачи музыкального материала. Постепенно выстраивается собственная профиограмма исполнителя, продуктивно воспитывающая профессионала - музыканта на основании его внутренней интонационной слуховой настройки, устанавливающей и организующей восприятие, мышление, переработку и непосредственное исполнение музыкального материала.

Интонационный подход к восприятию, осмыслению, переработке, исполнению музыки возник в культовой пении и в дальнейшем развитии музыкального искусства закрепился как основополагающий фактор организации, формообразования и анализа музыкального материала. Музыкаведческие начала понятия интонации и её производных, наряду с аналитическими приёмами теории музыки углублялись и расширялись методами философии, социологии, культурологии, педагогики, психологии и других отраслей знаний. В музыкальном исполнительстве постепенно закрепляются терминологические понятия, уровни, определяющие основные компоненты организации музыкального материала: артикуляция, артикулирование, фразировка, произношение, построение музыкальной формы, композиция. Уровни организации музыкального материала и рассмотрения его в конкретном ракурсе музыкально - исполнительского искусства формируют способы интонирования. При формировании этих уровней, составляющих их компонентов постепенно образовывалась модель идеальной подготовки музыканта - исполнителя. Интонирование в этой модели является основой, интонационным зерном, из которого всё строится благодаря разнообразию звукового артикулирования, произношения, формообразования.

Терминологическая и смысловая основа артикулирования, произношения, интонирования начала разрабатываться с XVII-XVIII веков. Наиболее важными для нас являются работы Ф. Куперена, И. И. Кванца, Баха, Моцарта, Т. Вимайера, М. Люсси, Х. Римана, Г. Келлера. Они составили основу теории И. А. Браудо о многообразии средств артикуляции в музыкальном интонировании, а также сформировали перспективу современных исследований артикуляционной, штриховой, интонационной культуры.

Невероятное количество психологических, культурологических, эстетических механизмов включается в инструментальный музыкально - образовательного и воспитательного процесса,

формирующего принципы истолкования музыкального материала. Исследователи учения об интонации Б. Асафьев и Б. Яворский утверждали, что интонация стала первым в истории человечества принципом речи. Уже в ранних работах Б. Яворского исследователи находят мысль о наименьшей основной звуковой форме во времени - интонации. По его мнению, это явление представляет собой «сопоставление двух различных по тяготению звуков (или моментов) тритоновой системы» - интонацию, выразительность речи, передачу её смысла и характера. В своём фундаментальном исследовании «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьев рассматривает интонацию как носительницу эмоционального содержания и при этом значительно расширяет её привычное толкование включением многообразных средств музыкальной выразительности в их развитии. В дальнейшем исследователи продолжали изучать связи интонации с изменениями звуковысотности, динамических оттенков, тембровой окраски, ритмическим движением, темповыми ускорениями и замедлениями, с увеличением и уменьшением пауз между звуками, фразами, предложениями и т.д.

Собственно, музыкальное искусство и заключается в соединении звука и смысла. Музыкально - исполнительское искусство призвано на основе полноценного восприятия строить убедительную для профессиональной аудитории интонационную форму музыкального произведения. Соответственно, образовательно - воспитательный процесс должен быть направлен на изучение и формирование тех способов и операций, методик и технологий, которыми пользуется сознание, физиология, восприятие, исполнительский аппарат в ходе многостороннего и сложного процесса превращения совокупности слуховых раздражителей, культурологических, эстетических, искусствоведческих представлений в явление исполнительской музыкальной культуры.

Современная музыкальная реальность накопила невероятное множество продуктов исполнительской культуры, которые требуют постоянного мониторинга обучающихся. Именно отбор и анализ многовариантности музыкально - исполнительского материала даёт богатейшие возможности для воспитания профессионала музыкального исполнительского искусства. Предлагаемая обучающемуся музыканту множественность репертуара особенно продуктивно работает при насыщенности учебного процесса анализом интонационного материала. Такая работа более результативна в сравнении с процессом заучивания музыки, заданной к академическому концерту, экзамену или для подготовки к конкурсу. Будущий исполнитель при работе над убедительностью интонации учится формировать модель борьбы музыканта за внимание слушателя, где соперничают весьма конкретные варианты, наработанные в процессе становления музыкально - исполнительского искусства. При этом моделирование не обходится инструментарием, являющимся специальным в подготовке конкретного профессионала. Инструменталист анализирует, изучает принципиальные особенности различных инструментальных и, шире, исполнительских школ. Он формирует запас опыта из разнообразных жанров и стилей музыкального искусства, разных её видов: фольклора, классики, джаза, эстрадной и рок - музыки. Каждый из этих видов обладает своей инфраструктурой с конкретными исполнительскими особенностями, имеющими множественную систему аналогий.

Характерной чертой музыкального репертуара является национальная принадлежность тематического материала. Именно этот фактор становится важным в процессе познания подрастающим поколением музыкального искусства и решающим в профессиональной подготовке музыканта. Здесь при формировании восприятия обучающегося образуется его тезаурус, в котором выделяются характерные интонационные построения, метроритмические и темповые соотношения, определяющие специфические социокультурные и национальные черты музыкального произведения. Национальная принадлежность наилучшим образом конкретизирует основные особенности формы, стиля, языка и развивает профессиональные качества музыканта как исполнителя, интерпретатора и создателя музыкальной культуры. Формирование профессионального уровня музыканта происходит в процессе развития его навыков восприятия и переработки национальных особенностей музыкального материала. Эти навыки воспитываются и набирают свой потенциал во многом за счёт образования критериев, характеризующих национальные черты, содержательную принадлежность образно - интонационной основы музыкального репертуара, а также стилевые наработки соответствующих интонационных, инструментальных, технологических и психофизических средств. Весьма важную основу музыкального развития обучающихся составляет

формирование их вокального и инструментально - исполнительского искусства. Именно в процессе инструментального и вокального звукоизвлечения формируется критериальный аппарат артикулирования как части произношения музыкальных звуков и интонирования музыкальной палитры.

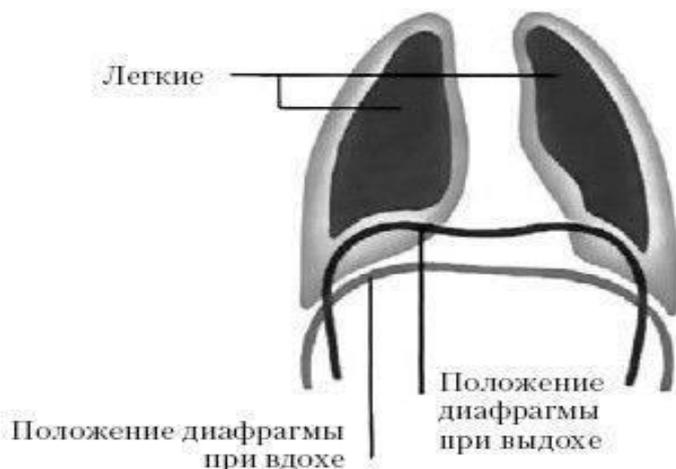
1.2. Особенности исполнительского дыхания

Большое значение в процессе обучения игре на духовых инструментах следует уделять развитию техники дыхания, требующая систематической тренировки. От правильного дыхания зависят чистота интонации, устойчивость и выразительность звука. При игре же на духовых инструментах функции вдоха и выдоха коренным образом изменяются. Если при обычном дыхании вдох и выдох по времени примерно одинаковы, то при игре на духовом инструменте выдох часто бывает гораздо продолжительнее вдоха. Кроме того, исполнительский выдох всегда активен.

Искусство исполнительского дыхания состоит не только в умении изменять силу и направление выдыхаемой струи воздуха, но и в умении производить быстрый полноценный вдох, значительно превышающий по объёму вдох при нормальном дыхательном процессе.

Для извлечения звуков определённой высоты, динамики, характера, тембра, длительности, то есть для приведения в действие звукообразователя и звучащего воздушного столба исполнителю на духовом инструменте необходим интенсивный выдох. Степень интенсивности выдоха определяется характером музыки и спецификой звукообразования на том или ином духовом инструменте.

Исполнители на духовых инструментах взяли на вооружение не грудной или диафрагмальный типы дыхания, а грудобрюшной, смешанный тип дыхания как наиболее рациональный и создающий наиболее благоприятные условия для производства вдоха и выдоха во время игры.



При грудном типе дыхания акцент вдоха падает на средний участок грудной клетки, нижние отделы грудной клетки в процессе вдоха участвуют слабо, диафрагма почти не участвует. При брюшном или диафрагмальном типе дыхания акцент падает на работу самой сильной и активной мышцы – диафрагмы. Однако объем лёгких при таком дыхании неполный, так как средний и верхний участки грудной клетки в процессе вдоха участвуют слабо. При грудобрюшном (смешанном) типе дыхания благодаря комбинированному действию диафрагмы и всех мышц грудной клетки достигается наибольший эффект вдоха. Тем не менее, при игре на духовом инструменте нельзя отрицать важности и необходимости использования в исполнительской практике духовиков разных типов дыхания – грудного и диафрагмального (брюшного): типы дыхания определяются характером самой музыки.

Условия игры обязывают музыканта - духовика производить часто полный и быстрый вдох. Для обеспечения этого условия музыканты прибегают к участию во время вдоха не только носа, как при нормальном вдохе, но и рта. Степень участия рта в момент вдоха определяется спецификой звукоизвлечения на том или ином духовом инструменте. Так, например, на трубе – инструменте с узкой мензурой, требующей не столько большого объёма запаса воздуха, сколько интенсивности и сконцентрированности выдыхаемой воздушной струи – основная нагрузка при вдохе ложится на нос. Рот выполняет здесь лишь

вспомогательные функции, и то в исключительных случаях, когда требуется быстрый полный вдох. На широкомензурных инструментах (тромбон, туба), где полнота вдоха всегда более объемна, чем в инструментах с узкой мензурой и выдох не столь сконцентрирован, активность участия рта в процессе вдоха более высокая.

При игре на деревянных духовых инструментах основная часть вдыхаемого воздуха проходит через рот, и лишь незначительная часть – через нос.

Степень активности участия в процессе вдоха ртом или носом зависит также от музыкальной фразы и, в связи с этим, – от применяемых типов дыхания. Если при диафрагмальном вдохе основная часть воздуха вдыхается через рот, при грудобрюшном – через рот и нос, то при грудном вдохе активная роль принадлежит носу.

Слушателя может раздражать игра исполнителя только из-за того, что он шумно, неэстетично вдыхает. Поэтому вдох через нос является более бесшумным, он близок к естественному процессу дыхания, вдох через нос значительно гигиеничнее. Но решающая роль в исполнении принадлежит выдоху, так как он связан уже непосредственно с художественной стороной исполнительского процесса. Выдох должен быть разнообразен и гибок: то бурный и порывистый, то едва заметный и плавный, то усиливающийся и замирающий, то ускоряющийся и замедляющийся и т.д.

Розанов С.В. подчёркивал важность для исполнителя «играть на опоре», или на «опёртом» дыхании. На всех медных и деревянных инструментах, за исключением флейты, усиление выдоха при не изменяющемся напряжении мускулов губ вызывает некоторое понижение звука – усиленный выдох приводит в колебание более крупные части вибраторов, порождающих звук. В инструментах с камышовой тростью (гобой, кларнет, фагот) будут вибрировать большие участки трости. Более сильное сжатие губами трости сократит длину ее колеблющейся части и помешает понижению звука.

При исполнении на духовом инструменте выдох должен иметь необходимое качество: то равномерный, то постепенно ускоряемый, то постепенно замедляемый, в зависимости от динамических нюансов. Усиление звука связано с ускорением выдоха, ослабление – с постепенным замедлением; при постепенном и равномерном выдохе получается ровный по силе звук. Так достигаются самые разнообразные нюансы звука.

Развивать дыхание нужно постепенно: от отдельных, не слишком продолжительных звуков и небольших музыкальных фраз с равномерным в динамическом отношении звучанием и минимизацией интонационных погрешностей следует переходить к дальнейшему развитию исполнительского дыхания на материале с более продолжительными звуками и фразами, с постепенным усилением и ослаблением выдоха. Необходимо при этом постоянно контролировать качество исполнительского выдоха слухом. Для развития навыков исполнительского дыхания в педагогической практике широко используется исполнение гамм в медленном движении с применением различной нюансировки. Завершение развития техники дыхания достигается в работе над специально подбираемым музыкальным материалом, в котором исполнение имеющихся динамических оттенков требует определённого мастерства.

Специальное внимание следует уделять развитию мускулов губ и лица, что необходимо учитывать при подборе упражнений, предназначенных для развития дыхания. У некоторых исполнителей при выдохе часть воздуха выходит через нос, что приводит к потере тембровых красок звука, поэтому педагог должен своевременно заметить и исправить этот недостаток.

От дыхания зависит не только динамическая сторона исполнения и качество звука. С помощью дыхания отделяются музыкальные фразы одна от другой, следовательно, необходимо обратить внимание ученика на роль дыхания в музыкальной фразеологии. Правильное распределение пунктов смены дыхания имеет огромное значение для выразительности исполнения: педагог должен на основе анализа строения произведения и учёта исполнительских возможностей ученика точно указать моменты, где следует делать вдох. В этом анализе должен участвовать и ученик, постепенно приучаясь самостоятельно разбираться в тексте. Моменты вдоха не могут располагаться в случайных местах, слушатель никогда не должен чувствовать, что исполнителю нужно взять дыхание. Встречаются очень длинные музыкальные фразы, которые невозможно исполнить на одном дыхании. В этом случае следует найти место, где можно взять дыхание, не нарушив смысла музыкальной

фразы. Неправильное распределение пунктов вдоха может привести к искажению смысла музыкальной фразы. При этом лига не должна служить препятствием для вдоха, поскольку она указывает лишь на необходимость плавного и связного исполнения.

Прекращение звучания наступает не сразу; какое-то короткое время человеческий слух сохраняет звучание. Это даёт возможность, при наличии определённого мастерства, делать вдох в некоторых пунктах, находящихся под лигой. Исполнение же с напряжённым дыханием производит тяжёлое, неприятное впечатление.

Следует бороться с манерой ученика делать вдох преимущественно на тактовой черте. Учащийся должен усвоить, что тактовая черта является лишь метрической границей и далеко не всегда совпадает с началом или окончанием музыкальной фразы.

Развить всесторонне технику дыхания и научиться использовать её в полной мере как средство музыкальной выразительности возможно только при овладении достаточно богатым музыкальным репертуаром.

Непременным условием точного интонирования является наличие у исполнителя хорошо развитого музыкального слуха. Неточность настройки духовых инструментов, вызывающая необходимость постоянных «поправок» высоты отдельных звуков путём соответствующего изменения напряжения губ, требует повышенной слуховой чувствительности к интонации. При помощи специальных упражнений духовик может настолько усовершенствовать свой относительный слух, что он приобретает качества абсолютного слуха. В частности, педагогу необходимо постоянно уделять внимание развитию всех компонентов музыкального слуха и, прежде всего, внутреннего, мелодического слуха. Чаще всего для этого используется исполнение по памяти знакомых ранее или услышанных вновь музыкальных отрывков, транспонирование знакомых мелодий в другие тональности, импровизация, а также сочинение музыки. Преподаватель специально направляет внимание на расширение художественных впечатлений обучаемых посредством демонстрации музыкальных произведений как в исполнении самого преподавателя или учеников, так и воспроизведения музыки с помощью технических средств. Причём демонстрацию музыки полезно сочетать с её наблюдением по нотам.

Другой особенностью звукоряда духовых инструментов является его некоторая тембровая пестрота. Чувствительность к тембровым особенностям звука развивается в результате практической музыкальной деятельности и постоянной направленности внимания на тембр звука. Запоминание и определение высоты отдельных звуков духового инструмента облегчается тембровыми особенностями и отличиями, что приводит к тому, что молодой исполнитель сравнительно просто развивает способность определять и представлять абсолютную высоту звуков своего инструмента. Часто такая способность развивается на основе связи представления звучания с двигательными ощущениями.

Иногда исполнитель, обладая достаточным слухом, играет фальшиво из-за неумения слушать исполняемую музыку. Исполнитель должен распределить своё внимание таким образом, чтобы хорошо слышать также сопровождающую его исполнение музыку и в звучащей гармонии находить опору для точного интонирования. То есть в развитии звуковысотного слуха ученика целесообразен следующий алгоритм: освоение особенностей тембра и характера звуков инструмента, на котором сам играет; упражнение в узнавании отдельных звуков своего инструмента, представление высоты различных звуков с приготовленным к игре инструментом в руках, не прикасаясь к нему губами; представление высоты звуков в отсутствие инструмента. Приобретая навыки безошибочного узнавания всех звуков своего инструмента, ученик должен сосредоточиться на определении тональности музыкального произведения, а также высоты отдельных звуков других духовых инструментов и фортепиано.

Выводы

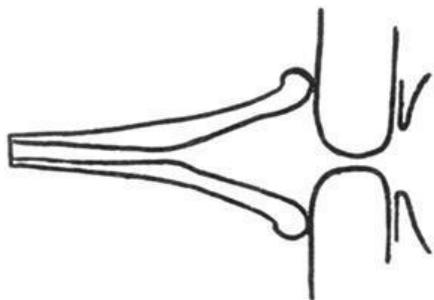
Из всего приведённого выше материала можно сделать вывод о том, что процесс обучения, как и методические рекомендации подверглись изменениям в историческом процессе. На первый план в современном преподавании вышла техническая составляющая в плане способностей дыхания.

При звукоизвлечении именно дыхание становится важнейшим фактором, так как оно определяет техничность и эстетичность исполнения.

2. Особенности звукоизвлечения

2.1. Игра на опоре дыхания

Важная особенность медных духовых инструментов, это наличие твёрдого мундштука. Чем выше регистр и громче динамика звучания, тем плотнее воздушная струя которая напирает на губы исполнителя изнутри вынуждает подпирать их снаружи. Заставляя оставаться в игровом положении, исполнителю придётся прижимать их к зубам и тем самым



передавливать.

Чем выше регистр и необходимый нюанс, тем сильнее придётся «подпирать» губы, а это неминуемо приведёт к так называемым «затычкам» и недостаточной звучности регистров, особенно верхнего. Такой способ можно назвать игрой «под напором дыхания». Не подлежит сомнению необходимость в плотном посыле дыхания, но очевидна и его разрушающая сила.

В методиках последних лет подчёркивается, что «воздушный столб», проходя по воздухоносным путям нигде не должен встречать сопротивления. Первым препятствием на его пути становятся губы исполнителя. И чем лучше организован губной аппарат, тем лучше качество звучания и у исполнителя лучше выдержка.

Воздух, под тяжестью плечевого пояса и мышц выдоха, выходит из лёгких, проходит по воздухоносным путям через гортань и ротовую полость направляется на губы, а затем в инструмент. Сечение выдыхаемой струи весьма большое, и уплотняясь в ротовой полости только губами. Опора дыхания предполагает, что сконцентрированный поток воздуха, предназначенный для звукообразования, поможет губам работать свободно и продолжительно. Нам необходимо уменьшить сечение выдоха до того, как он попадёт на губы. Иными словами, необходимо передать функцию «плотины», которую выполняют губы, другому сознательно управляемому органу.

На пути из лёгких воздушная струя вначале проходит через бронхи и трахею, мускулы которых нами сознательно не управляются. Напряжение гортани приведёт к смыканию голосовых связок - то есть пению или гудению во время игры, что нам совсем не нужно. Остаются глотка и полость рта, которые легко объединяются в единое пространство, ротоглоточный канал.



Главным звеном объединяющим или разъединяющим ротоглотку является язык. Его корень (дальняя часть) находится на уровне глотки и мягкого нёба, остальная часть в полости рта. Перемещение языка расширяет или сужает просвет ротоглоточного канала. Язык весьма подвижная и достаточно сильная мышца, чтобы справиться с воздушной струёй посылаемой

прессом, а верхнее небо идеально подходит для завершения формирования воздушного столба.

В различных методиках игры на духовых инструментах, как медных, так и деревянных, распространено сравнение процесса звукообразования на духовых инструментах с пением. Из практики хорошо известно, что даже незначительное изменение в артикуляционных движениях языка приводит к заметным изменениям звучания инструмента. Также в методических руководствах, школах и пособиях рекомендуется использовать для звукоизвлечения те или иные фонемы. Например, рекомендуется применять движения языка аналогичное мысленному произнесению слогов: та-ту-ти, да-ду-ди, и тому подобных фонем, или отдельных согласных.

Ж.Б. Арбан в своей школе игры на корнет-а-пистоне и саксофоне пишет: «Первое к чему следует стремиться, это хорошая атака звука. В этом состоит отправная точка всякого хорошего исполнения...». Большое разнообразие слогов, достаточно аргументировано, приводит в своей «школе» С. Баласанян. Он пишет: «для получения хорошей атаки рекомендуется произносить следующие слоги, в зависимости от регистра: в нижнем регистре - то или ту, в среднем - та и в верхнем - ти. Для получения мягкой атаки согласную т заменяют на д, при этом первый звук извлекается с помощью слогов та или ту, а последующие с помощью да и ди. При изменении произносимой гласной (о, у, а, и) изменяется положение языка в ротовой полости, а, следовательно, увеличивается или уменьшается полость рта, через которую проходит выдыхаемый воздух. Эти изменения существенно облегчают извлечение звуков нужного регистра». Ю. Усов в «Методике обучения на трубе» о работе языка пишет: «Его верхняя часть, особым образом изгибаясь и видоизменяясь, активно управляет воздушным потоком поступающим из лёгких в ротовую полость. Контроль и регулировка струи воздуха заключается в том, что исполнитель мысленно (а не буквально) произносит те или иные слоги и его язык изменяется для формирования этих фонем». В этой же главе Ю. Усов знакомит нас со взглядами известного американского трубача и педагога Чарльза Колина, который (читаем у Усова), «... в пособии «Развитие подвижности губ», рассматривая положение языка при звукообразовании, отмечает, что воздушный поток должен пройти по всему языку, прежде чем он подойдёт к вибрирующему амбушюру... Необходимо, чтобы гласные слоги приняли форму конкретных потоков воздуха, получаемых от хорошо управляемого дыхания...».

Подобную теорию об использовании слогов приводит Г. Орвид в статье «Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе»: «Нижний регистр широко звучит с гласной а-та, средний - ту, а верхний - ти. Это он объясняет высотой собственного тона гласной».

Может показаться, что язык создавая опору дыхания помешает энергии воздушного потока достичь эпителия губ. Определённый звук требует определённой частоты колебаний, чем больше частота колебаний губ, передающаяся столбу воздуха в инструменте, тем выше звук. В аэродинамике существует закон реактивной компоненты, согласно которому при скоростном истечении газа относительная скорость потока значительно возрастает, если на его пути встречается препятствие. Уплотнённая струя, имеет большую скорость, а это значит, что возрастёт число колебаний самих губ и «помощь» мундштука в их удержании не потребуется.

2.2 Артикуляционно - штриховой феномен

Штрихи – это сумма определённых технических приёмов. Для характеристики штриха требуется не менее трёх технических приёмов: атака, основная часть звука и его завершение.

Атака – начало звука. Набирается воздух. Язык отталкивается как клапан от зубов, от мундштука. Идёт подача воздуха.

Атака бывает твёрдая и мягкая.

Твёрдая атака произносится на слог «та», мягкая на слог «да». И хотя произнести эти слоги невозможно, мешает мундштук, трость, мы произносим этот слог мысленно. Благодаря этому в полости рта формируется объём необходимый для той или иной атаки.

Основная часть звука – здесь основное интонация и динамика.

Завершение звука – если звук продолжительный он заканчивается затуханием без участия языка. Если нота короткая и за ней следует пауза, звук заканчивается с участием языка на слог «тат».

Выбор штрихов определяется:

- особенностями исполняемой музыки;
- её характером;
- её интерпретацией.

Представляется деление штрихов на две группы:

1. Раздельные *detache* (деташе), *staccato* (стаккато).
2. Связные *legato* (легато), *portato* (портато) утяжеленное легато.

Для духовых инструментов легато – это исполнение без участия языка, как правило это кантиленные (певучие) пьесы, исполняемые с разной степенью плотности звучания. Обозначается дугообразной чертой.

Язык должен находиться в спокойном состоянии. Необходим равномерный выдох, чтобы не было скользящих переходов от звука к звуку, так называемых «подъездов».

Деташе – каждый звук – это отдельный удар языка и полностью выдержанная длительность звука.

Staccato (отделенный, оторванный) – исполнять звуки отрывисто отделяя друг от друга, т.е. через паузу. Обозначается точками над или под нотами. Одним из основных элементов при достижении хорошего стаккато является синхронность языка с пальцами.

Nonlegato(не связно) – штрих выполняемый посредством мягкой атаки - приблизительно $\frac{3}{4}$ звучания - между нотами получается пауза.

Portato – нести. Длительность звука предельная. Обозначается тире над или под нотами и объединяется лигой.

Marcato – выделять, подчёркивать. Акцентированное стаккато. Обозначается острым углом, вершиной кверху.

Специфический штрих у духовиков, играющих на лабиальных, тростниковых и мундштучных инструментах – это двойное и тройное стаккато: «та-ка» и соответственно «та-та-ка», а так же *frulatto* – свистящий. Иногда путают артикуляцию и штрихи.

Артикуляция – это членораздельное выговаривание – это в фонетике, а в музыке – это предельно точное и чёткое выполнения штрихов. И в заключении необходимо подчеркнуть, что какой бы не была атака (твёрдой, мягкой, вспомогательной) она всегда должна быть определённой, чёткой и ясной, но не в коем случае не грубой. В противном случае возможны «киксы», «кваканье», «подъезды».

Для развития штриховой техники духовика - исполнителя неопределимую роль играет работа над гаммами и арпеджио различными штрихами в определённых темпах, что способствует развитию беглости пальцев, подвижности языка, губ и укрепляет мышцы дыхательного аппарата, помогает планомерному контролю за качеством звука, интонацией и строем. Постоянные занятия гаммами и арпеджио позволяют музыканту, отвлекаясь от сугубо художественных задач, акцентировать внимание на выработке различных двигательных навыков.

Рациональные занятия над гаммами создают возможности для развития исполнительского аппарата и всех компонентов техники музыканта - духовика. Работа над гаммами и арпеджио помогает вырабатывать атаку, её чёткость и определённую, способствует развитию техники языка, помогает освоить быстроту вдоха, равномерность и гибкость выдоха, формирует штрихи, совершенствует подвижность мышц губ, развивает беглость пальцев, координирует их движение с другими компонентами исполнительской техники (губ, языка, слуха, и т. д.), совершенствует интонацию.

Для того чтобы работа над тем или иным штриховым материалом давала результат, необходимо, прежде всего, ставить перед собой комплекс конкретных задач. Для исполнителя на духовых инструментах это, прежде всего:

- 1) работа над атакой и способами извлечения;
- 2) укрепление мышц губного аппарата;
- 3) контроль за работой дыхательного аппарата;
- 4) достижение одинакового звучания всего звукоряда в различных регистрах определенным штрихом;
- 5) согласованность в действиях пальцев, губ, языка и органов дыхания.

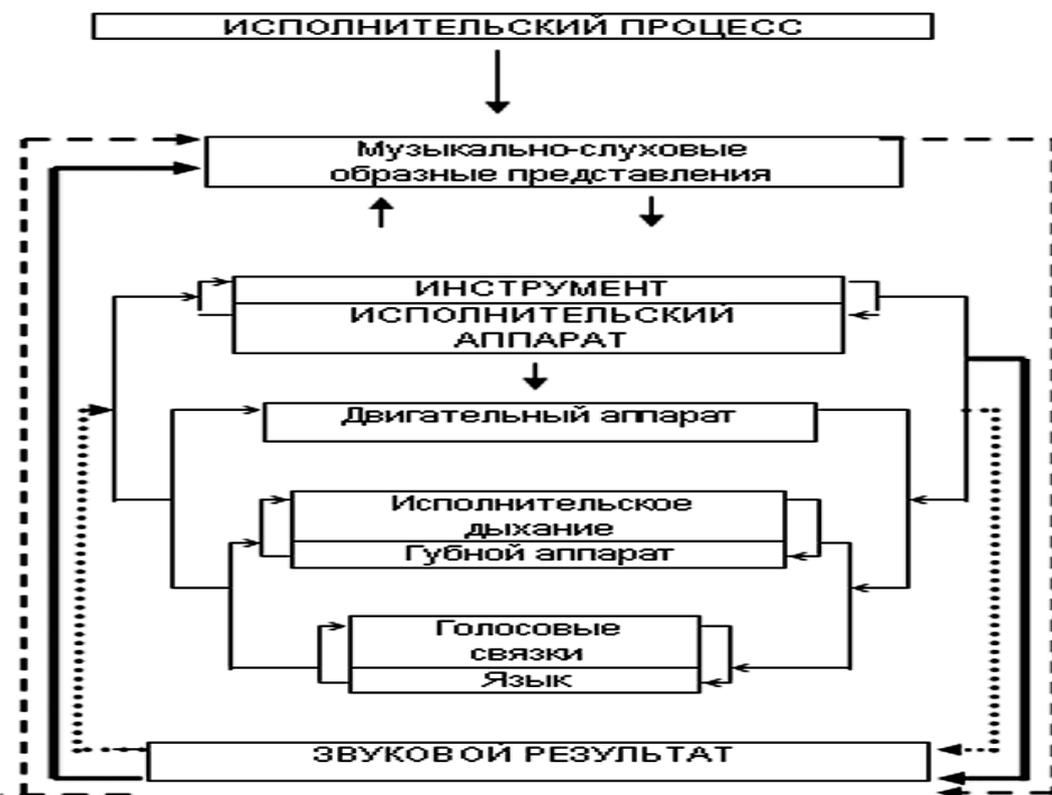
Для овладения многообразием технических и выразительных средств исполнения на духовых инструментах ученику недостаточно разучивать и исполнять только пьесы, он

должен понять, что работа над гаммами и арпеджио – материал, необходимый для овладения штрихом, неисчерпаемый источник динамического и тембрового разнообразия, красивого звучания во всех регистрах, качества звука.

Для становления музыканта особенно важен начальный, базовый период обучения, когда в прямом смысле закладывается творческий фундамент личности и утверждается индивидуальное отношение к музыке как к искусству.

В зависимости от художественного образа и стиля сочинения, от глубины понимания художественных задач исполнителем и его мастерства во владении инструментом артикуляционно - штриховые указания автора в нотном тексте могут быть воспроизведены различными разновидностями приёмов звукоизвлечения и, следовательно, будут иметь значительное разнообразие в своём конечном звучании. Это наложит на интерпретацию произведения индивидуальную особенность, что является весьма существенным моментом при истинно талантливом исполнении.

Основопологающей проблемой в обучении музыканта - исполнителя является формирование креативного мышления, способности к самостоятельному решению художественных задач. Овладение искусством интерпретации – пожалуй, высшая цель музыкальной педагогики. Путь начинающего инструменталиста к этой цели предполагает, с одной стороны, постепенное освоение арсенала музыкально - выразительных средств, с другой – решительный «прорыв» к жизненным истокам звукотворчества, к переживаниям, эмоциям, размышлениям. Органичное взаимодействие упомянутых составляющих благоприятствует полноценному «диалогу» авторского текста с «художественными намерениями» исполнителя, в результате чего может быть достигнута «ясность» высказывания, первооснова интерпретации. Продуктивность указанного «диалога», безусловно, определяется размахом творческой фантазии, направляющей процесс индивидуально - образной трактовки художественного материала. Поощряя инициативу ученика в этой сфере, педагог контролирует процесс реализации исполнительских устремлений, - речь идёт о гибко адаптированных игровых навыках, о сознательном отборе конкретных выразительных средств и технических приёмов. Следует подчеркнуть особо, что штрихи должны отражать характер музыки, которая бывает торжественной, лирической, скорбной, повествовательной, шуточной и т.д. Для каждой из этих образных сфер нужны соответствующие характерные звуковые формы, передающие мысли. Исполнительский процесс включает в себя целый комплекс штрихов и различных приёмов звукоизвлечения.



Управление звучанием: ————— слуходвигательный метод
 - - - - - слуховой метод
 двигательный метод

Грамотное разучивание нотного текста является не целью, но отправным пунктом в совместной работе педагога и учащегося. Издавна принято оценивать музыканта по художественному воздействию исполняемой им музыки на слушателя. В музыке даже отдельный звук насыщается информацией, порой запечатлевает некий образ или настроение. Однако музыкальная мысль как целое неотделима от процесса интонирования. Благодаря грамотному интонированию воплощается динамика эмоциональных нарастаний и спадов, заключённых в произведении, обретают рельефность сложные гармонические, ладотональные, метроритмические взаимосвязи тонов и созвучий. Музыка начинает жить.

Задача педагога - научить ребёнка относиться к музыке как к выразительному искусству, научить интонировать музыку, а на начальном уровне - прежде всего мелодию. Большое внимание следует уделить интонированию разнохарактерных мелодий - медленных и подвижных, песенных, танцевальных и маршеобразных, шуточных и печальных, суровых и светлых.

В работе педагога - музыканта большое значение имеет его творческое отношение к работе, его умение правильно найти подход к ученику, своевременно оценить его способности и возможности. Профессия педагога требует особенно высоких моральных качеств, особой чуткости, подлинной человечности. Чтобы ввести ребёнка в увлекательный сложный мир музыки, необходимо вначале заинтересовать его, употребив для этого все свои знания, опыт, терпение, отзывчивость, доброжелательность и простоту. Педагог должен горячо любить своих учеников, постоянно о них заботиться и относиться ко всем с равным уважением, только в этом случае он может рассчитывать на их искреннее уважение и привязанность.

Музыкант должен всю жизнь заниматься художественным самообразованием. Расширение кругозора способствует обогащению исполнительской фантазии. Нужно развивать своё эмоциональное восприятие, так как музыка является отражением эмоциональной стороны духовной жизни человека. Восприятие искусства так же глубоко разнообразно и бесконечно, как искусство.

2.3. Методологические рекомендации

В отечественной практике преподавания игры на духовых инструментах мы нередко можем встретить ситуацию, когда педагог, обучая игре на инструменте совершенно не

учитывает необходимость всестороннего развития молодых музыкантов, которые в этом случае, по словам М.Э. Фейгина, «...умеют только одно: сыграть, плохо ли, хорошо ли, несколько пьес, подготовленных под руководством преподавателя. Иначе говоря, обучение в исполнительских классах обычно ведёт к формированию у учащихся высокоразвитых, но в то же время узких, локальных умений и навыков». Для такого педагога обучение есть синоним развития. В то же время, как писал один из мэтров отечественной музыкальной педагогики Л.А. Баренбойм: «Взаимосвязь между усвоением музыкальных знаний и исполнительных навыков, с одной стороны, и музыкальным развитием с другой... вовсе не так прямолинейна и проста, как порой кажется некоторым педагогам. Обучение может идти по касательной к развитию и не оказывать на него существенного влияния». Иначе говоря, молодой музыкант может быть неплохо обучен играть на инструменте, но при этом не слишком осознанно пользоваться этим навыком на практике без подсказки педагога.

Задача по полноценному развитию творческого потенциала начинающего музыканта в специальных классах может успешно решаться в ансамблевом музицировании, поскольку ансамбль не только способствует формированию исполнительских навыков, но и создаёт благоприятные условия для полноценного развития музыкально - интеллектуальных качеств учащихся, что трудно подобрать какую-либо альтернативу таким занятиям.

«Основными функциональными аспектами практической реализации категории гармонии в ансамбле, - пишет И. Польская, являются:

- 1) акустическая гармония (согласованность звучания инструментов и голосов ансамбля);
- 2) коммуникативная гармония (психологическая согласованность действий между партнерами);
- 3) функционально-иерархическая гармония (согласованность и упорядоченность ролевых функций ансамблевых партий, соразмерность ансамблевого равноправия и соподчиненность);
- 4) темброво-регистровая гармония (баланс звучания);
- 5) исполнительско-технологическая гармония (согласованность практических вопросов исполнения);
- 6) художественная гармония (согласованность творческой интерпретации).

Достижение гармонии в ансамблевом звучании требует немалых усилий и служит показателем высокого мастерства музыкантов, их интеллекта и музыкальности, поэтому эти занятия следует начинать как можно раньше. Важно помнить, что положительный результат может быть достигнут только посредством целенаправленных и систематических занятий, а не эпизодическими обращениями к ним.

Важнейшей особенностью профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах является то обстоятельство, что для большинства выпускников отечественных профильных ССУЗов и ВУЗов основным местом работы станет оркестр: симфонический, камерный, оперный, духовой или биг - бенд. В контексте этого занятия ансамблем в процессе обучения становятся не просто способом достижения каких-то локальных целей, но по сути основным, и если не считать оркестровый класс единственным способом развития необходимых оркестранту профессиональных качеств, потому что такие исполнительские навыки, как интонирование, штриховое и тембральное единство, ритмическая гибкость, чувство меры в количестве звука, и в целом чёткое понимание своей роли в общем звучании, полноценно могут быть воспитаны лишь в ансамблевом музицировании.

В процессе подготовки отечественных исполнителей - духовиков состав ансамбля нередко формируется педагогом из учеников только своего класса, без привлечения учащихся играющих на других инструментах. Для будущего профессионального оркестранта этого явно недостаточно, так как специфика звучания различных духовых инструментов в значительной степени индивидуальна, поэтому воспитание навыка игры в ансамбле однородных инструментов и в смешанных составах, особенно в вузовском периоде обучения, просто необходимо.

Основываясь на классической трехступенчатой системе подготовки отечественных профессиональных музыкантов - исполнителей, можно выделить ключевые моменты для каждого из этапов. Обучение в ДМШ должно быть направлено не столько на формирование навыков игры на инструменте, сколько на воспитание любви к музыке и способности к ее эмоциональному восприятию. В ССУЗе учащемуся необходимо развить свой

исполнительский и интеллектуальный потенциал до уровня, соответствующего понятию профессионального музыканта. В ВУЗе - углубить свои знания об особенностях музыкальных стилей, научиться воплощать в своей игре с максимальной полнотой их эстетические особенности, поднять владение звуком инструмента на ещё большую высоту.

Ансамблевое музицирование является именно той формой занятий, которая способствует достижению данных целей.

Трудности начального периода обучения хорошо известны. Обилие проблем, с которыми сталкивается ребёнок, нередко отпугивает его от продолжения занятий. Для минимизации негативных моментов педагог может использовать доступные для начинающих виды игры в ансамбле как возможность заинтересовать ребёнка и эмоционально окрасить обычно малоинтересный первоначальный этап обучения. При этом параллельно решая две основные задачи - формирование исполнительских навыков, а также выявление и развитие комплекса музыкальных способностей, в первую очередь звуковысотного слуха и музыкально - ритмического чувства. На материале простейших пьес учащиеся должны быть вовлечены в активное музицирование. В этом случае в их сознании занятия на инструменте будут ассоциироваться уже не только с неизбежными на этом пути трудностями, но и с теми положительными эмоциями, ради которых люди и занимаются музыкой. Игра в ансамбле способствует формированию чувства уверенности в себе, в своих силах, и что немаловажно - чувства психологической защищённости во время публичных выступлений.

Педагогу следует также иметь в виду, что детям обычно непонятны абстрактные рассуждения, особенно, касающиеся предметов и явлений, о которых у них ещё не сложилась собственная система понятий. По этой причине замечания педагога, например, о фальши или неритмичности исполнения нередко не достигают своей цели. Наиболее продуктивным средством решения этих проблем может стать совместное музицирование педагога и ученика, о пользе которого нередко можно прочесть в методической литературе. Игра педагога на инструменте будет служить ученику примером для подражания, своего рода эталоном чистой интонации и верного ритма, на который нужно равняться, поэтому любое сделанное замечание, подкреплённое звучащим примером, окажет, несомненно, более сильное воздействие. Начинающий музыкант должен с самых первых шагов слышать не только те звуки, которые он сам извлекает на инструменте, но и более высокие стандарты звучания.

Важно обращать внимание ученика на удачу и неудачу, он должен как можно раньше услышать и осознать, что такое унисон и фальшь, «строит» и «не строит», иначе все разговоры об интонации надолго, а может и навсегда так и останутся только разговорами. При достижении положительных результатов в исполнении унисонов целесообразно заниматься упражнениями на построение различных интервалов. Так, возможно исполнение гамм в октаву, квинту или терцию, либо каких-то несложных в интервальном отношении пьес. Собственно, данная работа ограничена лишь профессиональной фантазией педагога. В равной степени игра в ансамбле принадлежит к действенным средствам развития музыкально - ритмического чувства начинающего музыканта. Ансамблевое музицирование ритмически дисциплинирует и позволяет услышать и скорректировать недочёты в собственной игре.

Начальным упражнением здесь является простейшее унисонное исполнение повторяющихся звуков в равномерном движении четвертями. Без свободного владения этим навыком переходить к исполнению более сложных ритмов бессмысленно. О благотворном влиянии «совместной игры» на чувство ритма писал ещё Н.А. Римский - Корсаков в статье «О музыкальном образовании».

Неплохо, если молодой музыкант будет иметь возможность услышать интонационные и ритмические упражнения также и со стороны, для чего целесообразно практиковать проведение коллективных занятий с несколькими учениками. Роль педагога в таких занятиях может выполнять учащийся старших классов. И пусть тот или иной инструктивный материал, который вместе исполняют ученик с учителем и нельзя назвать в полном смысле слова ансамблевой музыкой, тем не менее польза, приносимая подобными занятиями, несомненна.

Работа с учащимися над ансамблевым репертуаром на следующей ступени, связанной с обучением в музыкальном училище, может иметь своей задачей целенаправленное развитие навыка свободного чтения с листа в ансамбле, абсолютно незаменимого в профессиональной

деятельности оркестранта. Чтение с листа в ансамбле значительно отличается от чтения с листа соло, так как любая погрешность в метроритме, интонации или штрихе тут же становится очевидной для всех и в том числе для того, кто допустил ошибку. Такие занятия формируют не просто механическое умение читать с листа, а способствуют развитию у молодых музыкантов навыка перспективного мышления, которое опережая процесс звукоизвлечения позволяет обеспечить цельность исполнительского процесса не только в отношении собственной игры, а в контексте общего звучания. Благодаря такой работе формируется и навык распределения внимания, поскольку необходимо следить за своим исполнением и за тем как звучит ансамбль в целом. Для достижения успеха необходимо, чтобы партнёры по ансамблю были примерно одного уровня подготовки, а произведения для чтения с листа не представляли особых трудностей для исполнения.

Переходить к более сложным произведениям следует не раньше, чем будет освоен более доступный материал. Начинать такие занятия целесообразно с дуэтов, а при хорошей динамике брать в работу трио и даже квартеты. Хорошим показателем можно считать не столько полное отсутствие ошибок, сколько связное, без остановок, гибкое в музыкальном отношении исполнение.

Выводы

Каждый этап обучения музыкальному творчеству является неотъемлемой частью развития описываемых умений. Он представляет собой сложное синтетическое целое, которое нельзя собрать воедино без преодоления предыдущего этапа.

Техника звукоизвлечения преобразуется на каждом этапе, так как добавляются новые навыки и умения, а также формируются иные способности организма с точки зрения физиологии.

Заключение

С точки зрения методологического подхода процесс звукоизвлечения можно разделить условно на следующие части:

- 1) Дыхательный процесс
- 2) Интонирование
- 3) Артикуляция

Все эти этапы в полной мере реализуются при исполнении определённых штрихов. Также важным аспектом методологии является то, что все указанные навыки, а также определённые способности к исполнению штрихов формируются и усваиваются учениками в процессе полного обучения музыкальному мастерству.

Необходимо отметить, что определённые трудности, возникающие при исполнении могут быть выявлены только в процессе участия в ансамбле, поэтому групповая работа является одним из определяющих факторов с точки зрения определения умений учащихся.

Основных целей, поставленных во введении удалось добиться, однако тема имеет определённые перспективы изучения. Так, не был подробно описан артикуляционно - штриховой феномен, так как данная тема может быть использована как полноценная тема для работы.

Список литературы

1. Асафьев Б. Л. Музыкальная форма как процесс. Книги 1-2 / [ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой]. Ленинград : Музгиз. [Ленингр. отд-ние], 1963. 378 с., 1 л. портр. : нот. ил.
2. Апатский В. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика в кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах, вып. 4. М., 1976.
3. Баласаян С. Школа игры на трубе. Москва «Музыка» 1972 г.
4. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1969 282 с.
5. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. 2-е изд., доп. Л.: Сов.композитор, 1979 352 с.
6. Бевз А. С. Бесприжимка - миф, или реальность? Нижний Новгород, Типография ООО «Стимул – СТ», 2018 Г. -156 стр., ил.
7. Гриценко Ю. Технология освоения валторны. М., 1991.
8. Докшицер Т. И. Трубоч на коне. Книжное издание. © ЮФЦ "Русские фанфары", 1996.

9. Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании : учебное пособие для высших учебных заведений. Москва : РАМ имени Гнесиных, 2014. 231 с. : нот.
10. Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов: на материале музыкального искусства : дис. на соиск. учён. степ. доктора искусствоведения : 17.00.09 / Консон Григорий Рафаэльевич. Саратов, 2010. 455 с.
11. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе. – В кн.: Мастерство музыканта – исполнителя, вып. 2. М., 1976.
12. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика. Харьков, 2001
13. Пушкарёв В. АППЕРТУРА ЯЗЫКА: формирование и развитие при игре на трубе. МГК, 2000.
14. Римский-Корсаков Н. О музыкальном образовании // Римский-Корсаков Н. Литературное наследие и переписка. М.: Музыка, 1963 Т. 2
15. Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. М., 1991.
16. Терёхин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе. М., 1988.
17. Усов, Ю. Методика обучения игре на трубе / Ю. Усов. – М., 1984.
18. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1975.
19. Фейгин М.Э. О профессии педагога музыкальной школы. М., 1971
20. Яворский Б. Л. Интонация - интонирование. 1935 //Рукописный архив ГЦММК имени М. И. Глинки. Ф. 146. Ед. хран. 4466. Л. 7.
21. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи : Материалы и заметки. Часть 1. Москва : тип. Г. Аралова, 1908. 28 с.