

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
филиал Нижний-Бестях Майинская детская школа искусств
им.М.К.Поповой

Методическая разработка
на тему: “Основные вопросы обучения игре на
духовых инструментах”

Преподаватель: Попова Н.В

2024г.

Содержание.

1. Введение.
2. Развитие исполнительского дыхания:
3. Достижение чистоты интонации.
4. Особенности исполнения штрихов и методика работы над ними.
5. Развитие хорошей музыкальной памяти.
6. Развитие навыков чтения с листа.
7. Вывод.
8. Используемая литература.

Введение

Важнейшим компонентом обучения игре на музыкальном инструменте является наличие современного информационно-методического обеспечения. Методика как совокупность способов и приемов выполнения какой-то либо работы применительно к музыкальной педагогике представляет собой учение о способах преподавания того или иного предмета. Эта прикладная отрасль знания формируется на основе анализа и обобщения опыта лучших отечественных и зарубежных педагогов-музыкантов и исполнителей, упор в ней делается на изучение закономерностей и приемов индивидуального обучения. Владение методикой важно не только для преподавателей, наряду с другими музыкально-теоретическими дисциплинами методика способствует воспитанию общей музыкальной культуры, расширяет кругозор исполнителей. Следовательно, перед педагогом-музыкантом встает задача вооружить ученика методическими навыками, которые помогут ему стать компетентным специалистом.

Одной из фундаментальных педагогических задач в сфере музыкального искусства эстрады является развитие музыкальности, включающей комплекс таких понятий, как музыкальный слух, музыкальный ритм и музыкальная память.

Разные педагоги при обучении игре на музыкальном инструменте ставят различные ориентиры: одни нацелены на совершенствование техники учащегося, параллельно с этим заботясь об общей музыкальной подготовке, другие, наоборот, в первую очередь сконцентрированы на осмысленном музыкальном исполнении.

Однако в целом отечественная школа духового исполнительства направлена на всестороннее развитие учащегося, сочетающее высокое техническое мастерство и музыкальность раскрытия художественного образа.

Не менее важным становится формирование устойчивого навыка чтения нот с листа и опыта ансамблевого исполнения.

Мастерство педагога приобретается в результате внимательного изучения опыта, имеющегося в данной области, и критической его оценки. Однако копирование чужих педагогических приемов без критического к ним отношения также не может дать хороших результатов. Методика должна постоянно адаптироваться и варьироваться с учетом индивидуальных особенностей как самого педагога, так и его ученика. Если педагог овладел технологией и техникой обучения, умеет увлечь ученика, вызвать в его представлении яркие образы, творчески подобрать подходящий для конкретного случая педагогический прием – успехи в учебной работе будут заметными.

Нельзя говорить об изолированном развитии отдельных элементов исполнительского мастерства. Если исполнительские навыки не будут постоянно связываться с выразительной передачей образов, чувств, мыслей и настроений, то виртуозная техника окажется формальной и практически

ненужной. У учащегося с самого начала надо развивать умение проникать в сущность музыкального образа и замысел композитора, умение разобраться в музыкальном материале, используя при исполнении различные средства выразительности и верную меру движения и динамики.

В воспитании эмоционально-активного отношения к исполняемому произведению педагог отталкивается от музыкального материала, степени одаренности учащегося и особых средств обучения, к которым можно отнести устный рассказ, объяснение, сравнение, демонстрацию музыкального материала на инструменте и т.п. Главной целью занятия должны стать содержательность, глубина и эмоциональность исполнения. Каждый нюанс должен быть понят и прочувствован.

Развитие музыкальной культуры исполнителя невозможно без формирования музыкального мышления, инициируемого самим музыкальным произведением. Душа раскрывается, принимая духовный опыт, принадлежащий другим людям, человечеству, происходит активная форма взаимодействия с искусством и общения посредством искусства.

Исполнение любой музыки может быть механически равнодушным, а может – глубоко проникновенным. Понимание музыкального произведения есть вдумчивый поиск значения, смысла звучащих интонаций. Постигая смысл музыкального произведения, ученик обращается к багажу собственных воспоминаний, ассоциаций и т.д.

Продуктивность музыкального мышления исполнителя проявляется в познании художественного смысла, содержания, выраженного в акустических материальных формах. Музыкально-художественное мышление учащегося развивается последовательно при введении в процесс обучения постоянно усложняющегося музыкального материала.

Совершенствование исполнительского мастерства в области музыкального искусства эстрады может осуществляться в нескольких направлениях. Одно из этих направлений – техническая оснащенность исполнителя – включает в себя следующие компоненты:

- а) технику губ;
- б) технику дыхания;
- в) технику языка;
- г) пальцевую технику.

Под техникой губ понимается сила и гибкость мышц губ, то есть их выносливость и подвижность. Техника дыхания предполагает развитость дыхательного аппарата музыканта-духовика, умение играть на опоре, быстро, своевременно и в достаточном объеме производить вдох и совершать разнообразный, соответствующий характеру музыки выдох.

Технику языка характеризует его подвижность и четкость при выполнении любой атаки, гибкость при формировании выдыхаемой струи воздуха.

Под техникой пальцев подразумевается хорошо развитая их способность к быстрым, четким, как отдельным, так и согласованным действиям, а также умение музыканта применять разнообразные варианты аппликатуры, в

зависимости от сложности фактуры музыкального произведения и требований интонации.

Работа над развитием исполнительской техники есть процесс освобождения исполнителя от всего лишнего— от лишних движений, скованности, напряжения и т.д. Иногда причинами технических неудач являются неправильно выработанные в свое время исполнительские навыки, лишние движения, а иногда зажатость и скованность исполнительского аппарата. Педагог должен помочь ученику осознать эти причины и последовательно их преодолеть.

Технические исполнительские проблемы несколько отличаются у исполнителей на различных духовых инструментах. Для играющих на деревянных духовых инструментах важнейшее значение приобретает пальцевая техника, в то время как для исполнителей на медных духовых инструментах определяющая роль часто принадлежит губному аппарату.

Подлинного технического мастерства можно добиться лишь тогда, когда музыкант умеет координировать все элементы техники в единый исполнительский процесс. Добиться комплексного развития исполнительской техники возможно лишь при умении вычленять каждый ее компонент и работать над его развитием.

Многолетняя педагогическая и исполнительская практика исполнительства на духовых инструментах сформировала систему ежедневных занятий музыканта-духовика, построенную на материале, рассчитанном на комплексное развитие его исполнительского аппарата и техники (тренировочный материал, включающий игру звуков продолжительной длительности, гамм и арпеджио, упражнений и этюдов).

Развитие 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 объему вдох при нормальном дыхательном процессе.

Для извлечения звуков определенной 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 легких 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 объема 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. подчеркивал важность для исполнителя «играть на опоре», или на «опертом» 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 определенного 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 учета 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 дает возможность, при наличии определенного мастерства, делать вдох в некоторых пунктах, находящихся под лигой. Исполнение же с напряженным дыханием производит тяжелое, 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 ее 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 путем 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. Причем демонстрацию музыки полезно сочетать с ее 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 свое 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.

Достижение чистоты интонации.

Достижение чистоты интонации при игре на духовых инструментах является одной из самых сложных задач в исполнительской практике. Следовательно, важнейшим аспектом музыкального воспитания является постоянное внимание к чистоте интонации при исполнении, к тональности слушаемых музыкальных произведений, ладовым функциям. Только постоянное наблюдение за точностью интонации, привлечение внимания учащегося к каждому фальшивому звуку может создать у него критическое отношение к малейшей интонационной неточности. Это, в свою очередь, усиливает приспособленность губ и дыхания к точному интонированию.

Упражняться в точном интонировании можно на любом материале, полезно исполнение в медленном движении арпеджио, трезвучий и других аккордов. Наилучшие результаты достигаются при работе над музыкальным произведением в сопровождении фортепиано и в ансамбле. Очень полезным при этом становится сольфеджирование, а также упражнения в определении аккордов на слух, чтение с листа постепенно усложняющегося нотного материала.

Для того чтобы безупречно чисто интонировать, музыканту недостаточно одного только тонкого слуха, необходимо еще хорошо знать свой инструмент, и в частности, закономерности строя в деревянной и медной группах. Знание исполнителем способов достижения чистоты строя и методов работы над интонацией резко повысит художественный уровень исполнения. Следует учитывать некоторые конструктивные особенности

духовых инструментов, оказывающие влияние на формирование интонационного строя.

На духовых инструментах даже самого высокого качества, когда исполнитель не следит за интонацией, ощутимы звуковысотные отклонения. Даже самые современные духовые инструменты дают отклонение некоторых звуков от нормальной настройки. Поэтому учащемуся следует разьяснять особенности достижения точно фиксированного звука на духовых инструментах.

Кроме конструктивных особенностей вентильно-пistonного механизма, некоторое воздействие на строй оказывают и другие моменты, связанные с коническо-цилиндрическим профилем основного канала медных духовых инструментов. Эта особенность строения корпуса указанных инструментов вызывает неточное звучание отдельных ступеней основного натурального звукоряда.

Конструкция деревянных духовых инструментов также требует максимальной точности теоретического расчета, связанного не только с величиной мензуры инструмента, но также с диаметром и формой звуковых отверстий и их расположением на инструменте.

На духовых инструментах переход от одной ступени хроматического звукоряда к другой происходит в результате изменения давления струи воздуха, поступающей в инструмент, и длины воздушного столба, заключенного в его канале. Это достигается регулированием напряжения губных мышц и выдыхаемой струи воздуха, а также применением соответствующей аппликатуры.

Следовательно, интонационные отклонения отдельных звуков от нормы настройки могут быть ликвидированы или значительно исправлены с помощью губного аппарата. Иногда вместе с громкостью изменяется и высота звука, что свидетельствует о невнимательности исполнителя или о слабости его губных мышц. Некоторые исполнители на медных и языковых духовых инструментах при игре *crescendo*, *forte* и *fortissimo* понижают звук, а при *diminuendo*, *piano* и *pianissimo* повышают. Но при внимательном слуховом контроле можно с помощью губного аппарата сохранить высоту заданного звука в различных нюансах.

Кроме дополнительной и вспомогательной аппликатуры, применяемой на всех духовых инструментах, на некоторых из них возможно использование других способов изменения высоты звука. Исполнители на гобое и фаготе для повышения звука меньше охватывают трость губами, для понижения – охват трости увеличивают. Исполнители на валторне для повышения засурдиненных звуков вводят правую руку в раструб глубоко и плотно, для их понижения – глубину ввода руки в раструб уменьшают. Пользоваться перечисленными способами следует осторожно, так как при этом может ухудшаться тембр звука.

Для того чтобы добиться чистоты интонирования на духовых инструментах, исполнитель должен систематически развивать свой губной аппарат, хорошо

знать интонационные особенности своего инструмента, дополнительную и вспомогательную аппликатуры и умело применять их.

Известно, что на высоту звука, взятого на любом из духовых инструментов, оказывает воздействие степень напряжения губ играющего и сила струи воздуха, посылаемой в инструмент. Чем лучше у исполнителя развиты музыкальный слух, губной аппарат и техника дыхания, тем интонационно устойчивее и чище будет его игра. Поэтому работа над достижением чистоты интонации должна осуществляться на материале, способствующем равномерному развитию всех элементов исполнительской техники.

Для достижения этой цели весьма благоприятны упражнения, построенные на звуках продолжительной длительности. Они дают исполнителю возможность: а) проконтролировать высоту, устойчивость тембра, плотность динамических изменений каждого извлекаемого звука; б) укрепить выдержку мышц губного аппарата; в) развить исполнительское дыхание, добиваясь полноты вдоха, постепенного и ровного выдоха.

Такие упражнения помогают исполнителю выработать координацию действий губного аппарата и дыхания при извлечении звуков различной высоты. Навык приготовления губного аппарата должен быть тесно связан с умением сохранять точную интонацию звука во время его филирования.

Одни педагоги считают, что звуки продолжительной длительности следует проигрывать в диатонической или хроматической последовательности, другие рекомендуют исполнять эти звуки в виде ряда арпеджио определенной ладогармонической последовательности.

При игре упражнений в арпеджио их ладовая организация обеспечивает необходимые условия для слухового контроля над каждым извлекаемым звуком, а чередование звуков различных регистров способствует укреплению и равномерному развитию губного аппарата на всем диапазоне. После овладения навыками чистоты интонирования трезвучий можно переходить к освоению диссонирующих аккордов. При этом исполнитель должен добиваться четкого начала звука, устойчивости интонации, ровности нюанса и тембровой окраски звука на всем его протяжении, а также следить за тем, чтобы звук заканчивался в момент, избранный исполнителем. По мере овладения звуками в указанных нюансах можно перейти к более сложным нюансовым последовательностям ($pp < ff$, $ff > PP$; $ff > PP$ $sf < ff$ и т.п.). Следует добиваться плавности в *crescendo* и *diminuendo*.

Особым направлением педагогических усилий должно стать развитие техники губ, от которой зависит красота звука и интонационная точность. Губы исполнителя на духовом инструменте должны обладать способностью выдерживать значительное и длительное напряжение и, кроме того, быстро менять степень этого напряжения в зависимости от высоты и силы извлекаемого звука. В то время как для низких и средних звуков достаточно незначительного напряжения, для высоких звуков требуется сила и выносливость губ, которые формируются только в результате длительной и систематической тренировки. Подвижность, способность мгновенно и точно достигать той степени напряжения, которая необходима для получения звука

требуемой высоты, является фактором исполнительского мастерства. Но излишняя поспешность в этом может привести к нежелательным результатам: появляются шипящие призвуки и тусклость звучания. Следует подбирать такой музыкальный материал, в котором расширение диапазона как вверх, так и вниз будет достаточно постепенным; активно должны использоваться гаммаобразные упражнения, а также упражнения, построенные на аккордах в различных комбинациях и гаммы, исполняемые ломаными терциями и секстами. Когда губы и связанные с ними мускулы лица будут достаточно развиты, технику губ следует поддерживать упражнениями с большим диапазоном смены напряжения губ.

Для того чтобы звук был безупречен по чистоте интонации и удовлетворителен по тембровому качеству, необходимо точное соответствие степени напряжения губ силе выдоха. Необходима та степень напряжения лицевых и дыхательных мышц, которая обеспечит интонационную точность и качество звука.

Степень подвижности и выносливости губ неразрывно связана с положением их на мундштуке. У некоторых исполнителей выдыхаемая струя воздуха выходит не в центре, а несколько в стороне от середины губ. Учет особенностей губ при постановке мундштука позволит исполнителю добиться наилучшего звука и высокой техники губ. Объективные правила постановки должны соответствовать субъективным ощущениям исполнителя, малейшие изменения которых всегда связаны с изменениями характера и качества звука.

Новое качество звучания может появиться только в результате длительных и систематических упражнений, в частности, при исполнении музыки в медленном темпе. При этом исполнитель может сосредоточить свое внимание на каждом звуке и сделать соответствующие поправки в положении губ, в дыхании и степени напряжения мускулов лица.

Не всегда правильно суждение о том, что на звучание духового инструмента оказывает влияние объем и форма ротовой полости, так как в исполнительском процессе музыканта-духовика ни ротовая полость, ни гортань не являются резонаторами, что, в частности, доказано в работе Н. Волкова «Экспериментальное исследование некоторых факторов процесса звукообразования (на языковых духовых инструментах)».

Практика показывает, что наибольшие интонационные погрешности наблюдаются у исполнителей, имеющих плохой тембр звука при игре на инструменте. Резкий, крикливый, не свойственный данному инструменту звук производит неприятное впечатление, вызывает ощущение фальши. Исполнитель-духовик обязан в гаммах, этюдах, упражнениях и пьесах применять дополнительную и вспомогательную аппликатуры, добиваясь ровного звучания инструмента во всех регистрах независимо от вида аппликатуры.

Важным средством для развития навыков чистого интонирования является игра в ансамбле. Она развивает у музыканта умение слышать и определять роль своей партии и воспринимать звучание в целом, а также обязывает

каждого исполнителя воспитывать в себе умение приравнивать звучание своего инструмента к общей звучности.

В достижении чистоты интонирования огромную пользу приносит работа над пьесами, этюдами, гаммами и различными упражнениями в медленном темпе. Она дает возможность ярче осознать свои исполнительские недостатки, проанализировать причину их возникновения, проверить эффективность средств, избранных для исправления тех или иных погрешностей.

Практика показывает, что на строй духовых инструментов существенное влияние оказывают температурные условия, способы общей настройки инструмента и отдельных его регистров, состояние трости и мундштука, производственные дефекты, нарушение правил эксплуатации и некоторые другие обстоятельства.

Все духовые инструменты при охлаждении имеют тенденцию к понижению строя, а при нагревании – к повышению. В процессе игры на духовой инструмент оказывает влияние и температура окружающей среды, и температура выдыхаемого исполнителем воздуха. В результате создается определенное рабочее температурное состояние самого инструмента, наиболее благоприятное для настройки. Подстройка бывает необходимой и в процессе игры, когда общий строй инструмента может повыситься или (что реже) понизиться. В таком случае исполнитель обязан соответственно изменить настройку инструмента.

Особенности исполнения штрихов и методика работы над ними

В технике исполнительства особое значение имеет исполнение штрихов. Термин «штрих» происходит от немецкого слова *strich* (черта, линия) и связан по смыслу с немецким глаголом *streichen* (вести, гладить, протягивать). Штрихи представляют собой характерные приемы извлечения, ведения и соединения звуков, подчиненные содержанию музыкального произведения. Проблема исполнительских штрихов достаточно сложна в силу своих выразительно-смысловой и технологической составляющих. Выразительно-смысловое значение исполнительских штрихов состоит, прежде всего, в том, что они являются неотъемлемой частью артикуляции, то есть слитного или раздельного «произношения» звуков в процессе игры. Любая группировка нот в музыкальной фразе может быть «произнесена» исполнителем по-разному, и это существенно изменит ее смысловое значение.

Штрихи органически связаны с особенностями музыкальной фразировки. Прямая связь между штрихами и музыкальной фразировкой ярко проявляется в штрихе *legato*. Лиги, выставляемые в нотах, могут иметь фразировочный и штриховой смысл. Во многих случаях значение этих лиг совпадает, и тогда создаются идеальные условия для осуществления выразительной фразировки. Однако часто фразировочные лиги объединяют

слишком большие фразы и тогда исполнители вынуждены заменять их штриховыми.

Выразительное значение штрихов находится также в тесной связи с динамикой и агогикой, поскольку изменения силы звука и темпа обычно меняют и штриховые оттенки.

При игре на духовых инструментах изменение громкости звука сопровождается закономерным изменением характера атаки звука и вызывает смену штриховых оттенков (например, *staccato* переходит в *detache*).

Подобно динамике, штрихи в своем графическом выражении не определяют точно характера исполняемой музыкальной фразы или пассажа. Штриховые обозначения, указанные в нотном тексте, не всегда являются окончательными, поэтому от исполнителей требуется умение дополнить или уточнить их в соответствии с содержанием и стилем музыки. Исполнение, в котором не используются краски, достигаемые различными штрихами, производит вялое, однообразное впечатление. Правильный подбор штриховых оттенков имеет большое художественное значение и служит показателем хорошего вкуса и музыкальной культуры исполнителей.

В исполнительстве на духовых инструментах техника штрихов обеспечивается изменением скорости движения языка при атаке звука, различной продолжительностью и интенсивностью выдоха, а также соответствующей «перестройкой» губного аппарата играющего.

В практике игры на духовых инструментах штрихами нередко называли определенные виды ритма (например, пунктирный ритм) или динамических оттенков, и легко убедиться, что в этом вопросе существовали и существуют еще некоторые неясности.

Одну из первых и наиболее значительных попыток систематизировать вопрос о штрихах при игре на духовых инструментах предпринял в 30-х гг. выдающийся советский исполнитель и педагог В. Блажевич.

В своих методических трудах «Школа для раздвижного тромбона» и «Школа коллективной игры на духовых инструментах» В. Блажевич подробно изложил свои взгляды на сущность различных приемов звукоизвлечения, которые заслуживают серьезного внимания.

Блажевич В. заявил о возможности применения при игре на духовых инструментах следующих видов атак:

- а) атака без толчка языка;
- б) мягкая атака (*portamento*);
- в) атака *non legato*;
- г) звучащая атака (*detache*);
- д) акцентированная атака (*sforzando*);
- е) тяжелая атака (*pesante*);
- ж) короткое *staccato* (*spiccato*);
- з) отрывистое *staccato* (*secco*) и *staccatissimo*;
- к) двойное *staccato*;
- л) тройное *staccato*.

Развивая и систематизируя взгляды В. Блажевича на штрихи духовых инструментов, его ученик Б. Григорьев в своей «Школе игры на тромбоне» разделил штрихи на три группы:

- а) группа твердой атакировки (*detache, pesante, marcato*);
- б) группа укороченной атакировки (*spiccato, secco, staccatissimo*);
- в) группа мягкой атакировки (*non legato, tenuto, portamento*).

Эта систематизация обеспечивает тесную связь штрихов с атакой звука.

В учебных пособиях профессора Н. Платонова «Школа игры на флейте» и «Методика обучения игре на духовых инструментах» в качестве штрихов рассматриваются: *legato, staccato, portamento*.

Однако при игре на духовых инструментах понятия «штрих» и «атака звука» не идеентичны, хотя очень тесно связаны между собой. Атака звука – это только начальный момент извлечения звука. В соответствии с различным характером музыки, условно принято различать два наиболее характерных оттенка атаки: «твердую» атаку и «мягкую» атаку звука.

«Твердая» атака звука характеризуется энергичным толчком языка и усиленным напором выдыхаемой струи воздуха. В практике игры и обучения на духовых инструментах она связывается обычно с произношением слогов *ту* или *та*. «Мягкая» атака звука осуществляется при помощи смягченного толчка языка, который спокойно отталкивается от губ назад, что связывается обычно с произношением слогов *ду* или *да*. Качество атаки звука, то есть его начала, имеет исключительно важное значение для исполнителей на духовых инструментах, поскольку оно во многом определяет характер исполнения различных штрихов. Штрих – понятие более широкое, так как атака звука является лишь составной частью штриха. Штрих же – прием исполнения, сочетающий определенный характер извлечения, ведения и соединения звуков, то есть он включает в себя всю длительность звука, от начала звука до его окончания.

При игре на духовых инструментах возможно применение следующих штрихов:

1. *Detache* – прием исполнения, характеризующийся отчетливым (но не резким) толчком языка при атаке отдельных звуков и достаточно полной их протяженностью, что достигается за счет равномерной и плавной подачи выдыхаемого воздуха. В нотной записи обычно особых обозначений не имеет, что обращает внимание исполнителя на необходимость полностью выдерживать длительность звука.
2. *Legato* – прием связного исполнения звуков, при котором язык участвует лишь в воспроизведении первого звука; остальные звуки исполняются без участия языка, при помощи согласованных действий дыхательного аппарата, пальцев и губ играющего.
3. *Staccato* – прием исполнения, характеризующийся извлечением отрывистых звуков. Достигается при помощи быстрых толчков языка, регулирующих начало и прекращение движения выдыхаемой струи воздуха. Разновидностью *staccato* является *staccatissimo* – прием исполнения отдельных, максимально отрывистых звуков.

4. *Marcato* – прием исполнения отдельных, подчеркнуто сильных (акцентированных) звуков. Осуществляется при помощи резкого, активированного толчка языка при атаке и энергичного выдоха.

5. *Non legato* – прием несвязного, несколько смягченного исполнения звуков. Достигается за счет смягченного толчка языка, который слегка прерывает движение выдыхаемой струи воздуха, образуя небольшие паузы между звуками.

6. *Portato* – прием исполнения мягко подчеркнутых, слиговых и полностью выдержанных звуков. Осуществляется при помощи предельно мягких толчков языка, почти не прерывающих движение выдыхаемой струи воздуха.

Кроме этих приемов исполнения, в практике игры на некоторых инструментах (флейте, корнете, трубе, валторне, тромбоне и фаготе) применяются специфические штрихи – двойное и тройное *staccato* – прием исполнения быстро следующих друг за другом отрывистых звуков. В основе этого приема лежит регулирование подачи струи выдыхаемого воздуха в инструмент, осуществляемое попеременно передним концом языка и его спин-кой. Практическое выполнение этого приема связывается с произношением слогов: ту-ку или та-ка.

Тройное *staccato* отличается от двойного лишь тем, что в этом случае произносятся не два, а три слога (ту-ту-ку или та-та-ка). Применяется этот прием преимущественно исполнителями на медных инструментах в тех случаях, когда необходимо в быстром темпе исполнить тройное чередование звуков (триоли, секстоли и т.п.).

В исполнительской практике нередки случаи ошибочного причисления некоторых приемов звукоизвлечения *tenuto* и *pesante* к категории штрихов. Музыкальный термин *tenuto* (выдержанный) означает необходимость полного выдерживания длительности звука. Самостоятельного штриха он не образует, так как техника выполнения этого приема ничем не отличается от штриха *detache*. Обозначение *tenuto* служит обычно для напоминания о необходимости полностью выдержать данный звук. Обозначается в нотной записи словом *tenuto*, а иногда и черточкой.

Термин *pesante* (грузно, тяжело) обозначает прием исполнения «тяжелых» звуков, особенно часто встречающийся в практике игры на медных духовых инструментах (трубе, тромбоне, тубе и др.). К числу штрихов также не принадлежит, поскольку указывает лишь на требуемый характер исполнения, технической же основой выполнения этого приема является опять-таки штрих *detache*. В нотной записи этот прием исполнения отмечается словом *pesante*.

При выборе штрихов исполнитель обязан руководствоваться авторскими указаниями и точно их выполнять. В тех же случаях, когда авторские обозначения штрихов отсутствуют, исполнитель должен сам подобрать соответствующие штрихи. Однако делать это нужно умело, чтобы не нарушить смыслового содержания исполняемой музыки.

Для достижения четкости возникновения каждого звука необходимо, чтобы начало выдоха было совершенно определенным, а каждый звук при своем возникновении сразу получал нужную степень напряжения. Язык, исполняя роль клапана, открывает и прекращает доступ воздуха в инструмент, регулирует не только продолжительность отдельных звуков, но и характер штрихов. Материалом для тренировки в исполнении штрихов используется систематическая игра гамм и арпеджио в разных штрихах, а также специальные этюды. В развитии техники исполнения отрывистых звуков необходимо очень внимательное наблюдение за точным совпадением движений языка и пальцев, чтобы не появилось посторонних призвуков. Мастерство исполнения разнообразных штрихов и требует систематического развития и совершенствования.

Первоначальное ознакомление со штрихами начинают с *detache*, поскольку этот штрих очень важен при исполнении на всех духовых инструментах. Работа над *detache* для исполнителей на духовых инструментах очень важна: она помогает выработать четкую и ясную атаку звука, ровную подачу выдыхаемой струи воздуха и способствует формированию полного, красивого звука. При исполнении *detache* музыкант должен обращать особое внимание на то, чтобы энергичный толчок языка при атаке и начало выхода производились строго одновременно. Следует также добиваться полного сохранения длительности звуков: иногда исполнители укорачивают звуки. Широкая кантилена, подлинное «пение» на инструменте, овладение четкой и «звучащей» техникой связаны с постоянным применением правильного *detache*. Штрих является фундаментом для успешного овладения такими приемами игры, как: *marcato*, *tenuto* и др. В качестве упражнений для овладения штрихом *detache* рекомендуется использовать исполнение гамм и арпеджио в медленном движении.

Вторым шагом в освоении штрихов является работа над *legato*. Этот штрих почти на всех инструментах (кроме тромбона) осваивается довольно легко, но требует соблюдения ряда условий. Необходимо следить за тем, чтобы выдох и переход от звука к звуку производились возможно более плавно, без толчков, недопустимо так называемое «выжимание» звука. Исполнителям на медных, амбушюрных инструментах при игре *legato* не следует допускать появления «глиссандирующего» соединения звуков, для чего необходимо тесно и своевременно менять «настройку» губ и подкреплять их работу активным выдохом. При игре на деревянных духовых инструментах необходимы также правильные («экономные») движения пальцев, без чрезмерного их подъема над инструментом и отклонений в стороны.

Наиболее проблемным является исполнение *legato* на раздвижном тромбоне. Связное исполнение звуков на тромбоне требует четкого и быстрого, без толчков передвижения кулисы, что способствует преодолению элементов *glissando*, неизбежных при медленном перемещении кулисы. Для развития этой техники используют упражнения из пособия В. Блажевича «Школа развития легато на цуг-тромбоне».

В качестве упражнений для развития legato на всех духовых инструментах обычно используются гаммы и арпеджио всех видов, а также различные образцы широкой, кантиленной музыки.

Следующим этапом в развитии техники штриха становится работа над staccato. Играющий должен овладеть быстрым и легким толчком языка при атаке, но быстрота движений языка (труднодостижимая сама по себе) должна быть точно согласована по времени с движениями пальцев и должна подкрепляться соответствующим напором выдыхаемой струи воздуха. Отрывистое воспроизведение звуков не должно искажать их качества: звуки не должны терять свою естественную «округлость».

Грамотное исполнение staccato требует правильной атаки звука. В частности, исполнителям на тростевых инструментах не рекомендуется глубоко подкладывать язык под трость, а играющим на медных духовых инструментах – вводить его в губную щель, поскольку полноценной атаки при этом не получится. Язык должен подходить к губам и закрывать губную щель только в последний момент перед атакой звука, иначе возникает эффект так называемого «заикания», когда уплотненная в полости рта струя выдыхаемого воздуха прижимает язык к губам, препятствует свободному отталкиванию его от губ (или от верхних зубов), что приводит к задержке момента атаки звука. Иногда это явление обусловлено психологической «боязнью» первого звука.

Техника исполнения staccatissimo почти ничем не отличается от способа исполнения staccato, требуется предельная отрывистость и четкость звучания, без излишнего утрирования и сокращения длительности звуков из-за плотного смыкания губ после атаки (звуки становятся резкими и «сухими», немзыкальными, напоминающими стук). При любом виде staccato звуки должны сохранять интонационную ясность, «округлость» и естественность тембра.

Особое внимание необходимо уделять исполнению «двойного» staccato. Приемы исполнения его на деревянных и медных инструментах различны. Исполнители на медных инструментах для исполнения четных метрических фигур применяют парную комбинацию слогов (ту-ку), а для исполнения триолей – тройную комбинацию (ту-ту-ку); исполнители же на деревянных духовых инструментах применяют только парную комбинацию слогов (ту-ку) – более легкую и доступную для освоения. Эта разновидность штриха осваивается начинающим музыкантом последней. Быстрое, легкое и хорошее звучание staccato незаменимо при исполнении легких, грациозных пассажей и является одним из самых ярких показателей виртуозного, технического мастерства.

В качестве упражнений для развития staccato необходимо использовать специальные этюды, а также игру гамм и арпеджио.

В начальный период обучения на духовых инструментах необходимо овладеть приемом игры marcato. Правильное marcato – весьма эффективный прием, особенно при игре на медных (амбушюрных) инструментах. С его помощью исполнителям удастся хорошо передавать волевой, решительный

характер музыки. Этот штрих требует умения производить четкую, акцентированную атаку звука с помощью резкого, энергичного толчка языка и усиленного выдоха. При умелом выполнении каждому звуку придается подчеркнуто-сильное, акцентированное начало. Однако подчеркивание звука должно быть умеренно сильным, отличаться от *sforzando*. После освоения основных штрихов, требующих «твердой» атаки звука, следует перейти к изучению приемов игры, выполняемых при помощи «мягкой» атаки: *non legato* и *portato*, в исполнении которых есть много сходного (общность характера атаки и динамики). Эти штрихи исполняются при небольшой силе звука (от *pp* до *mf*). Следует иметь в виду, что при игре *portato* звуки исполняются с максимальной протяженностью, тогда как при *non legato* длительность звуков слегка сокращается за счет образования небольших пауз между звуками, сама атака звука при *portato* отличается предельной «мягкостью».

При воспроизведении на духовых инструментах штрихов струнных (например, при имитации штриха *martellato*) следует останавливать звук перед каждой следующей нотой, с тем чтобы в оркестре у одной группы инструментов эти ноты не оказались протяженней, чем у других групп.

Для этих штрихов необходим минимум упражнений, длительная, непрерывная работа над штрихами *portato* и *non legato* обычно не рекомендуется, так как у музыкантов может притупиться ощущение четкого начала звука. В качестве таких упражнений рекомендуется использовать гаммы и арпеджио всех видов, а также некоторые фрагменты из музыкальной литературы.

Важнейшее значение для выполнения штрихов имеет умение играющего находить для каждого штриха нужную атаку звука. Постоянное изменение твердости или мягкости атаки звука придает штрихам необычную гибкость и разнообразие их оттенков. Совершенствование техники штрихов немыслимо без систематической тренировки (ежедневных занятий на инструменте).

Развитие хорошей музыкальной памяти

Предметом особой заботы педагога также должно стать развитие хорошей музыкальной памяти. Запоминание может быть непреднамеренным, являясь результатом многократных повторений музыкального материала, оно характеризуется схематичностью и неточностью (механическое повторение без необходимого анализа музыки обычно не дает прочного запоминания).

В процессе преднамеренного запоминания материал сохраняется во всех подробностях и прочно удерживается в памяти. Педагог должен помочь ученику осознать логику музыкального (мелодического и гармонического) развития, структуру и особенности формы произведения, что облегчит процесс запоминания. Работа по развитию у учащегося музыкальной памяти должна быть повседневной, основанной на систематической тренировке.

Качество преднамеренного запоминания зависит от количества произведений, которые выучивает наизусть исполнитель.

Для хорошего и быстрого выучивания необходимо сначала ознакомиться со всем произведением, затем, расчленив его на составляющие части, тщательно разучивать эти части, постепенно объединяя их в более крупные разделы, и, наконец, работать над всем произведением в целом. Показателем хорошего запоминания музыкального репертуара является способность ученика проиграть на память любой фрагмент произведения или транспонировать его в другую тональность. Известно, что ясность формы, естественность и выразительность мелодии и гармонии способствуют легкости закрепления музыки в памяти, и, наоборот, нарочитость, неестественность музыки затрудняет запоминание.

Развитие навыков чтения с листа.

Особую актуальность для исполнения в эстрадном оркестре приобретает развитие навыков чтения с листа. Нельзя игнорировать этот вид работы в педагогической практике, следует воспитывать в ученике интерес к этому роду творческой деятельности. Если учащийся в музыкальной школе недостаточно приобщался к чтке нот, то в музыкальном училище, в вузе, а тем более на практике он всегда будет болезненно ощущать этот пробел. К сожалению, развитию навыков чтения с листа педагоги по специальности не всегда уделяют должное внимание. Происходит это не только из-за непонимания некоторыми педагогами важности вопроса, но часто из-за недостатка времени. Поэтому каждый педагог должен использовать любые возможности для развития у своих учеников качеств свободной ориентации в нотном тексте.

Таких возможностей у педагога, как показывает опыт, немало. Здесь имеется в виду и ознакомление с новым музыкальным материалом, которое происходит почти на каждом уроке, и выделение небольшого количества времени из общего лимита урока для чтения незнакомого нотного текста одним учащимся или в составе дуэта, трио и т.д., и, наконец, задание по чтке с листа на дом.

Для того чтобы при ознакомлении с новым нотным текстом учащийся допускал как можно меньше ошибок, рекомендуется:

а) предварительно ознакомиться с новым текстом зрительно, осмыслить его тональность, метроритмическую структуру, в общих чертах динамику, штрихи, характер музыки, а также его целевую установку (в том случае, если это этюд или упражнение);

б) выбрать темп (временный), в котором на данном этапе можно сыграть самые трудные в техническом отношении места, не нарушая общего характера движения музыки. Неудачно выбранный (слишком быстрый) темп приводит к тому, что сравнительно легкий материал учащийся читает

свободно, но, дойдя до трудных мест, начинает замедлять движение и в конце концов останавливается. Цель остается недостигнутой;

в) приучать учащегося к комплексному восприятию нотного материала, умению как можно шире зрительно и в смысловом отношении схватывать нотный текст, не сосредоточивать свое внимание только на той ноте, которую в данный момент исполняешь, а уметь смотреть на несколько нот (или даже тактов) вперед.

Развитие навыков чтения с листа должно строиться строго по принципу: «от простого к сложному». Материал для чтения с листа должен подбираться с точным учетом возможностей учащегося, но и не слишком легкий, а такой, который мог бы развивать его. Нельзя при ознакомлении с новым нотным текстом ставить перед учащимся большой объем исполнительских задач, объем заданий должен увеличиваться по мере накопления учащимся необходимых профессиональных навыков и исполнительского мастерства. Поэтому требовать от учащегося, чтобы он при чтении с листа, помимо точного воспроизведения текста, добивался и исключительной выразительности исполнения, вряд ли целесообразно. Никакое умение в чтении с листа не может подменить углубленной работы над музыкальным текстом.

Вывод

Исходя из данной работы для получения качественных результатов учащимися, можно выделить следующее:

- творческий подход, любовь и вера в профессию - составные части успеха педагогического процесса педагогов;

- преподаватель по специальности - учитель, воспитатель, наставник, авторитет и доверие к педагогу учащегося - главное к чему должен стремиться педагог на протяжении всего учебного процесса в школе;

- систематически самосовершенствоваться, изучая, анализируя, применяя на практике новые методы, не бояться нового и не бояться ошибиться;

- быть профессиональным исполнителем, всегда поддерживать свое исполнительское мастерство, но не злоупотреблять этим в классе, перед учениками;

- уметь самостоятельно анализировать и критически оценивать результаты своего труда. Исправлять свои ошибки или затруднительные моменты технического, педагогического плана с коллегами. Так как человек не может быть совершенен, а сообща можно решить многие проблемы;

- воспитывать у учащихся артистизм и ответственность за свою игру при выступлении на сцене.

Используемая литература.

1. Талалай, Б.Н. Формирование исполнительских (двигательно-технических) навыков при обучении игре на музыкальных инструментах : автореф. дис. канд. пед. наук /Б.Н.Талалай. – М., 1982.
2. Тарасов, Г.С. К вопросу об интонационной природе музыкального слуха / Г.С. Тарасов // Психологический журнал. – 1995. – № 5.
3. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов / АПН РСФСР. – М.-Л., 1947.
3. Терехин, Р. Методика обучения игре на фаготе / Р. Терехин, В. Апатский. – М., 1988.
4. Усов, Ю. Вопросы музыкальной педагогики / Ю. Усов. – М., 1991.
5. Усов, Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М., Музыка, 1989.
6. Усов, Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах Ю.Усов.– М., Музыка, 1986.
7. Усов, Ю. Современная зарубежная литература для духовых инструментов / Ю. Усов. – М., 1990.
8. Усов, Ю. Методика обучения игре на трубе / Ю. Усов. – М., 1984.
9. Федотов, А.А. О возможностях чистого интонирования при игре на духовых инструментах / А.А. Федотов, В.В. Плахоцкий // Методика обучения игре на духовых инструментах / под общ. ред. Ю. Усова. – М., Музыка, 1966. – Вып. 2.
261. Федотов, А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. Федотов. –М., Музыка, 1975.
10. Ягудин, Ю.О. О развитии выразительности звука // Методика обучения игре на духовых инструментах / Ю.О. Ягудин. – М., Музыка, 1971.