МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра інструментів духового та естрадного оркестрів

Технічні вправи як засіб підвищення виконавської майстерності

Методичні рекомендації

Харків – 2019

Рекомендовано кафедрою інструментів духового та естрадного оркестрів
(протокол № 10 від 4 березня 2019 р.)

Затверджено радою факультету ММ
(протокол № 9 від 18 березня 2019 р.)

Укладач:
ст. викл. Є. А. Козеняшев

Технічні вправи як засіб підвищення виконавської майстерності : метод. реком. / уклад. Є. А. Козеняшев. — Х. : ХДАК, 2019. — 23 с.

© Харківська державна академія культури, 2019 р.
© Козеняшев Євген Альбертович, 2019 р.

Вступ

Мистецтво гри на духових інструментах складається з великої кількості різноманітних психофізичних дій людини для перетворення струменя повітря у музичний образ. Формування високопрофесійних виконавців – завдання завжди актуальне, і кожний період розвитку суспільства втілює свої цілі та завдання, доповнюючи і розвиваючи теорію та практику попереднього покоління. Це стосується також і музики, її естетико-художньої еволюції, яка безпосередньо впливає на критерії музичного виконавства. Змінюється і розвивається методика гри на деревних духових інструментах; сучасне виконавство розширюється не тільки за рахунок все більш різноманітного репертуару, але й завдяки новим дослідженням у галузі музичної акустики та інструментарію. Використання нетрадиційних прийомів звукодобування у процесі виконавства стає нормативним.

Виховання музиканта, який володіє всім арсеналом останніх досягнень теорії та практики виконавства, – одне із завдань сучасної музичної педагогіки.

Існує багато різноманітних методик і систем для розвитку та удосконаленню кожного компоненту процесу формування виконавця, які можна представити як поєднання становлення виконавського апарату з опануванням технічним та художнім матеріалом разом з вихованням вольових рис виконавця. В свою чергу, поєднання володінням добре розвинутої техніки виконавського дихання, тонким відчуттям роботи м’яз амбушюра, гнучкістю артикуляційних позицій та швидкістю рухів язика є одним з критеріїв професіоналізму виконавця на духових інструментах.

Якщо проаналізувати існуючи методики (а їх велика кількість) та системи щоденних вправ духовиків, то можна зробити висновок, що процес розігрування, в основному, зводиться до виконання довгих звуків у різних

комбінаціях з різноманітними відтінками динаміки. Вочевидь, що це необхідні вправи для укріплення виконавського апарату. Але вони, часом, приводять до втоми і закріпачення амбушюра, а також до інших негативних моментів фізіологічного сенсу.

Проведемо аналогію зі спортсменом. Існує цілий комплекс підготовчих вправ, що скеровані на розігрівання м'язів та приведення у робочий стан усього організму спортсмена, аби він був здатен витримати велике фізичне навантаження.

Аналогічна ситуація виникає у багатьох духовиків, які починають свої заняття з гри тривалих звуків на все дихання, забуваючи при тому про необхідність виконання комплексу підготовчих вправ для приведення виконавського апарату в тонус комфорту.

Кожний педагог рекомендує своєму учню одну з вже існуючих систем щоденних вправ або свою, яка сформована та перевірена на власному виконавському і педагогічному досвіді.

Система виконання гам являє собою комплекс вправ, спрямованими на підготовку виконавського апарату духовика до наступних занять: грі тривалих звуків, роботі над гамами і етюдами, вирішуванню різноманітних виконавських задач навчального процесу чи музикуванню.

Головними завданнями під час роботи над гамами є: постановка дихання, розігрівання м'язів амбушюра, постановка язика. Метою щоденних вправ стає формування комплексу професійних навичок, необхідних під час гри на духовому інструменті:

- гра на опорі;
- засвоєння та керування тонкими м'язовими відчуттями амбушюра;
- правильна артикуляційна позиція у всіх регістрах;
- засвоєння техніки роботи язика і розвинення швидкості його рухів.

Методичні вказівки

Навчання гри на духових інструментах є частиною загального процесу фахового навчання і виховання студентів. Період навчання має своїм основним завданням створити музичний фундамент, на якому буде базуватися подальший розвиток музикантів. Гра на духових інструментах пов'язана зі значними фізичними навантаженнями, що відчувають музиканти-духовики у процесі виконавства. Виникає додаткове навантаження і на легені, серце, дихальні м'язи. Основа раціональної постановки при грі на будь якому духовому інструменті складається з основних положень:

- контролювання положення інструменту;
- правильне керування своїм подихом;
- стеження за роботою амбушура.

Важливою умовою, що забезпечує якісне виконання при грі на духових інструментах, є правильне формування процесу подиху, який є головним компонентом у створенні звукового струму як основи звуку. Процес дихання є одним із найважливіших фізіологічних актів, що забезпечують нормальну життєдіяльність людини. У процесі гри, крім звичайної функції газообміну, подих водночас виконує ще одну: він є найважливішим джерелом виникнення звуку. Виконавський подих має свої особливості, наприклад – нерівномірність вдиху (короткий) ті видиху (дуже тривалий) та їх залежність від музичного матеріалу; додаткові витрати м'язових зусиль тощо. Для досягнення найбільшого виконавського результату необхідно опанувати раціональну техніку виконавського подиху.

Як здійснюється виконавський подих?

Звичайний, нормальний наш подих здійснюється, зазвичай мимоволі. Людина за своїм бажанням може довільно прискорювати обидві фази

подиху, дихати глибше або поверхово та ін. Прикладом подібних видозмін є можливість застосування людиною різноманітних типів подиху.

Велике значення подих відіграє у фаховій діяльності виконавців на духових інструментах. У процесі гри, крім звичайної функції газообміну, подих одночасно виконує ще одну: він є найважливішим джерелом виникнення звуку. Суміщення цих двох функцій надає подиху в умовах гри специфічних ознак, для позначення яких прийнято використовувати особливий термін – «виконавський подих».

Кілька відмін виконавського подиху від звичайного: нерівномірність обох фаз – вдих короткий, видих – тривалий; є вимушено-довільним, згідно з бажанням виконавця; значне збільшення дихального обсягу легенів тощо.

Уміле дотримання зазначених правил зміни подиху дозволяє тому, хто грає на духовому інструменті, виконувати музику без порушення її структурної єдності, також виявляти певний рівень виконавської культури.

Оскільки в процесі гри на духовому інструменті складність техніки подиху пов’язана, перш за все, з опануванням швидкого, але достатньо повного вдиху і тривалим, рівномірним видихом, обидві фази виконавського подиху мають стати предметом спеціального вивчення і постійного тренування.

Головною умовою, що забезпечує якісне виконання при грі на духових інструментах, є вміння музиканта правильно узгодити роботу подиху, язика, губ, пальців і слуху. Всі ці компоненти, перебуваючи в постійній взаємодії, утворюють виконавський апарат музиканта-духовика, основу його фахової діяльності. Як для дерев’яних, так і для мідних духових інструментів, загальним є те, що звучним тілом при різноманітних збудниках (на дерев’яних – тростина, на мідних – губи) слугує повітряний стовп інструмента. Робота виконавського апарату в цілому контролюється музичним слухом, що визначає якість відтворених звуків – чистоту інтонації,

точність темпоритму, фразування, динаміку і тембр звучання. Треба підкреслити вплив нашого слуху на роботу органів, які беруть участь у звукоутворенні, який починається ще до початку реального звучання інструменту.

Гра на духових інструментах є одним з складових видів музичного виконавського мистецтва. В процесі занять духовик постійно стикається з специфікою свого фаху, де, окрім пальців, м'язів обличчя, язика, органів слуху, важлива роль належить і виконавському диханню.

Питання дихання досить широко висвітлено в роботі Б.А. Дикова. Ми зупинимося лише на деяких його аспектах, таких як побудова органів дихання, виконавське дихання і амбушур, дихання і музичне фразування.

В середині грудної порожнини знаходяться легені, які складаються з двох частин. Стінка грудної порожнини обмежені грудною кліткою і міжреберними м'язами. Дно їх застилається великим пласким м'язом – діафрагмою. Між легенями знаходиться серце з крупними кровоносними судинами, стравохід і грудна протока лімфатичної системи. Дихальні рухи – вдих і видих – зумовлені періодичною зміною об'єму грудної порожнини і в свою чергу пов'язані з дихальними м'язами – міжреберних, діафрагми, м'язів черевного пресу і самої тканини легень.

При вдиху грудна порожнина у людини збільшується.

Розрізняють грудний, черевний і мішаний типи дихання в залежності від того, в якому напрямку переважно збільшується об'єм грудної порожнини. Типи дихання залежать від впливу багатьох факторів, серед яких спорт і фізична праця відіграють особливо важливу роль.

Для покращення вентиляції легень вигідніше збільшити глибину дихання, аніж збільшити його частоту. Глибоке дихання супроводжується більшим розширенням легенів і збільшенням їхньої дихальної поверхні.

З перерахованих вище трьох типів дихання при грі на саксофоні рекомендується користуватися лише двома: мішаним і діафрагмальним.

Грудний тип дихання не рекомендується не лише при грі на духових інструментах, а і навіть за звичайних умов життєдіяльності організму, оскільки при цьому типові дихання розширюється лише горішня частина грудної порожнини і не відбувається активного процесу газообміну. Мішаний і діафрагмальний типи мають багато спільного між собою, але між ними є і різниця.

Спільне полягає в тому, що при вдиху розширюються нижні відділи грудної порожнини в передньо-задньому і боковому напрямках, де розміщені рухомі ребра при переважному випинанні стінок живота. А різняться вони повнотою вдиху, що із зовнішнього боку при мішаному типі дихання виявляється у розширенні грудної порожнини.

Діафрагмальний вдих має ще назву допоміжного, тому що при грі ним користуються рідше.

Слід підкреслити, що при діафрагмальному диханні легені розширюються переважно у вертикальному напрямку. З одного боку, певна якість швидкого вдиху і полягає в тому, що вдих можна зробити непомітно, але при цьому, з іншого боку, легені не досягають значного об’єму при наповненні їх атмосферним повітрям. Тому використання лише такого типу дихання не рекомендується.

Техніка дихання є свідомо контрольованим процесом і здійснюється органами дихання. Професія виконавця на духових інструментах вимагає спеціального тренування для вироблення необхідного при грі виконавського дихання, що має багато спільного з диханням співака.

Найважливішим є питання взаємодії дихання з амбушуром і язиком при одержанні звуку.

Як відомо, розвиток дихання при грі на духових інструментах пов’язаний з виконанням тривалих звуків в гамоподібних та інтервальних послідовностях, в різноманітних динамічних градаціях: контрастних (піано і форте) і поступовим збільшенням сили звуку та його зменшенням (кре-

щендо та димінуендо). На практиці помічено, що динамічне зростання звуку дається легше ніж його затухання. Якість виконання цієї динамічної вправи залежить від узгодження дії дихання і амбушура при постійному слуховому контролі з боку виконавця.

Збільшення сили звуку (крещендо) пов'язане із збільшенням кількості повітря, яке входить в інструмент. Амбушур виконавця в цей час відчуває поступове збільшення повітряного тиску.

Під час виконання тривалих звуків потрібен ще більш ретельний слуховий контроль за інтонацією; використовуючи м'язову еластичність амбушура, слід ліквідувати причини, що породжують ці дефекти. Такі інтонаційні недоліки можуть трапитися не лише при грі тривалих звуків, а й в технічних пасажах і особливо часто при грі широких інтервалів.

Тепер зупинимося на функціонуванні дихального апарата у період виконання динамічних градацій крещендо і димінуендо. Якою є роль м'язів, що беруть участь в управлінні вдихом і видихом? Нагадаємо, що м'язи діляться на м'язи вдиху і видиху залежно від тієї фази дихання, яку вони виконують.

Щоб видобути дуже тихий звук, виконавець повинен зробити мінімальний і повільний видих повітря в інструмент. При цьому м'язи перебувають в порівняно розслабленому стані (нагадаємо, що діафрагма належить до групи м'язів, які беруть активну участь у фазі вдиху). В міру посилення звуку підключається черевний прес і рухомі ділянки грудної порожнини. Лише за допомогою черевного преса, при його активності можна досягти найбільшої сили звуку. Черевний прес може створити достатню опору для дихання і найбільший тиск для струменя повітря, що видихається. Для досягнення тихого звучання, яке потребує мінімальної кількості повітря, що надходить в інструмент, слід використати особливо стійку якість грудної порожнини.

Грудна порожнини складається з малорухомих ребер, які утримують мускульний дихальний апарат від швидкого скорочення і опускання, і допомагають виконавцеві повільно видихати повітря, що сприяє досягненню тихого звучання.

Не слід забувати про те, що в процесі тренування техніки виконавського дихання у центрі уваги виконавця завжди має бути досягнення високої якості звучання інструменту. У практиці трапляються випадки, коли студент володіє швидким вдихом (діафрагмальний тип) і тривалим видихом, але при цьому у нього звук не якісний та невиразний. Таким чином тренування техніки дихання не було узгоджено з губним апаратом саксофоніста.

Інколи в процесі навчання спостерігаються негативні явища, наприклад, у саксофоністів роздувається шия, через куточки рота проходить повітря, піднімається верхня губа при вдиху і тому подібне. Це також свідчить про недоліки в техніці дихання.

Роздування шиї з'являється в наслідок надмірного підв'язкового тиску. Щілина, що утворюються голосними зв'язками, стає на перешкоді вільному проходженні повітря в інструмент. Повітря немов замикається під зв'язками, тисне на м'язи шиї. Зовні це виявляється у надмірному збільшенні об'єму шиї.

Для усунення цього недоліку необхідно при видиху зберігати таку відстань між зв'язками, яка утворюється при безперешкодному, вільному вдиху.

Значна роль належить тут спрямованості самого виконавця на об'єкт м'язового напруження. Перенесення уваги на підвищення напруження в області черевного пресу при вдиху і видиху звільняє голосові зв'язки від надмірного напруження і водночас знижує напруженість шийних м'язів.

При форсованому видиху губи не можуть втримати натиск повітря, і воно з шипінням пробивається крізь куточки рота. Для усунення цього

недоліку слід звільнити від надмірного напруження м’язи сміху і м’язи, що підіймають верхню губу, таким чином забезпечити рівномірне м’язове напруження довкола мундштука.

Слід задати ще про один недолік, на усунення якого піде немало часу, якщо він перетворюється на звичку: піднімання верхньої губи при вдиху.

При правильному вдиху губи розтягуються у сторони, і в щілину, що утворюється, без будь яких перешкод, входить повітря.

Майстерність допомагає володіння технікою виконавського дихання в комплексі з цілеспрямованою діяльністю амбушура позитивно впливає на тембр інструменту досягти гарного звучання саксофону.

Дихання виконавця – це не лише фізична потреба, а й джерело виразності музичного фразування. Під час гри дихальні м’язи виконують різноманітні комбінації напруження. Чим вище мистецтво виконавця, тим складніші і різноманітніші напруження пов’язані з динамікою, штриховою культурою, динамічними прийомами звукобудування. Але, щоб досягти справжньої майстерності, в період навчання необхідно дотримуватися певних правил.

Не слід прагнути до максимального вдиху для тривалості гри. Це ускладнює не лише правильний видих, а й утруднює чергових вдих. Надмірний вдих, окрім того, перенапружує м’язи, і вони набувають «металевої» пружності, що теж є негативною ознакою дихання. Кількість повітря, що вдихається, має визначитися тривалістю музичної фрази. При виконанні коротких фраз не рекомендується надто часто і глибоко вдихати повітря. У тривалих фразах слід звертати увагу на їх закінчення, щоб зберегти до кінця повний звук, якщо цього вимагає динамічний рух музики. В процесі гри вдих слід робити спокійно, щоб уникнути неприємних шумів і завчасно не втомитися. Діафрагмальний тип дихання застосовується в момент незначної паузи в нотах або при її відсутності. Ним слід користуватися

швидко і непомітно. В нотному тексті застосовуються умовні знаки для позначення місця вдиху.

Під час опрацювання вправ, етюдів, різних технічних побудов кількість таких вдихів має бути збільшена у зв'язку з грою в уповільненому темпі. Вкажемо також, що ці знаки виставляються авторами та редакторами для вірного розуміння структури твору, вірного його фразування.

Викладач має право критично поставитись до позначень вдиху не тільки через можливі помилки у нотному тексті, а й у зв'язку з необхідністю виходити з індивідуальних можливостей дихання студента. В етюдах і художніх творах, які не мають позначень вдиху, викладач розставляє знаки на свій розсуд.

Проаналізуємо кожне з рекомендованих вправ, які передують виконанню гам та підготовляють виконавський апарат. Робота над інструктивним матеріалом це, перш за все, робота над гамами та етюдами. Тому необхідно підготувати виконавський апарат до певних навантажень за допомогою нижче наведених вправ.

Вправа 1. У першій вправі використовується найзручніший регістр кларнета від мі першої октави рухами по звукових отворах вниз до ноти мі малої октави. Нота мі першої октави на кларнеті – найлегша нота для звукодобування, але в той же час на цьому звуці можна стійко підтримувати інструмент під кутом 30-45 градусів відносно корпусу виконавця, а всі пальці зручно й правильно розміщені над звуковими отворами. Легкість вправи дозволяє виконавцю слідкувати за всіма компонентами гри: подачею повітряного струменя в інструмент на опорі дихання, положення корпусу, рук виконавця, його губного апарату, рух язика при атаці звуку, чіткого і в той же час плавного руху всіх пальців. Під час гри вправи необхідно слідкувати, щоб пальці не піднімалися високо і в жодному разі не відходили вбік від звукових отворів. Кисті й пальці рук не повинні бути

напруженими, пальці не повинні підніматися високо при зміні аплікатур. Мізинці обох рук, коли вони не беруть участі в аплікатурних комбінаціях, не слід підгинати під клапани й упиратися ними в інструмент з метою створення додаткових точок опри для утримування інструменту. Послідовність восьмими двох найближчих нот, що здійснюється підняттям та опусканням одного пальця, дозволяє виконавцю контролювати влучність попадання подушечки закругленого пальця на звуковий отвір без прогинання суглобів, що дуже необхідно для розвитку віртуозної гри. Вправу потрібно грати виразно, довго слухаючи, як поступово затихає звук на фермато. Безумовно, потрібно з першої вправи слідкувати за якістю звуку і видобувати красивий звук.

Вправа 2. Наступна вправа на октави найпоширеніша і корисна в плані інтонації, бо чистота октави найлегше сприймається й контролюється слухом музиканта. За допомогою даної вправи можна вибудувати всі октави на одну звуковисотну лінію. Завдання дуже складне, тому що кларнет, виготовлений навіть відомими фірмами «Буффе», «Ямаха», «Сельмер», у зв’язку з конструктивними особливостями не може видати ідеально настроєного звукоряду, й практично всі інструменти мають деякі недоліки окремих звуків. За своєю акустичною природою кларнет є інструментом з неточно фіксованою інтонацією. Деякі його звуки мають тенденцію до підвищення, інші – до пониження. Трапляються і нестійкі звуки, схильні до детонації, за допомогою губ і раціональних аплікатур кларнетист може суттєво впливати на висоту звуків. Усе це дає можливість у виконанні досягати не тільки чистого, але й виразного звуковисотного інтонування.

Під час гри на інструменті, безумовно, перш за все має бути слуховий контроль виконавця, також можна використовувати спеціальний пристрій – тюнер, який візуально показує інтонацію кожного звуку в трьох можливих позиціях: занижені звуки, чітка інтонація, підвищені звуки. Як з’ясувалось, зоровий самоконтроль позитивно впливає на м’язовий і слу-

ховий аналізатори, підвищуючи активність їхньої роботи. Такий візуальний контроль допомагає музиканту за допомогою губного апарату, коли звук має інтонаційні відхилення, швидко привести даний звук до необхідного звуковисотного рівня.

Якщо виправити неточність інтонації складно, тоді необхідно використовувати аплікатурні можливості інструмента. На щастя, кларнет належить до тих інструментів, на яких практично кожен звук, за допомогою клапанів і пальців, можна коригувати в бік підвищення, і в бік зниження. Якщо взяти перший елемент вправи від ноти мі, то з чотирьох нот мі дуже легко можна вибудувати мі першої та третьої октав, складніше мі другої октави і дуже складно мі малої октави, яка традиційно на всіх кларнетах дещо занижує, а підвищити її можна тільки губами. Нота мі першої октави значно підвищує, коли повністю або трохи відкрити клапан до-дієз першої октави мізинцем лівої руки. Невеликого підвищення можна досягти, якщо в нижньому коліні відкрити клапан соль-дієз малої октави й клапан ноти сі малої октави хроматичної аплікатури. Понизити ноту мі першої октави можна наближенням пальців правої і лівої рук до звукових отворів – чим ближче пальці до отворів, тим нижче звук. Коли необхідно сильно понизити ноту мі першої октави, то можна закрити останній звуковий отвір четвертим пальцем правої руки. Використовуючи даний метод, можна практично точно настроїти всі ноти, крім мі та фа малої октави й відповідно сі першої та до другої октав, які регулюються губним апаратом, або легким розсуванням окремих частин кларнета. Ноту сі першої октави можна трохи підвищити, якщо при незмінній аплікатурі додатково відкрити клапан ля першої октави. Указівний палець лівої руки в цьому положенні закриває перший звуковий отвір. У третій октаві всі ноти мають по декілька комбінованих аплікатур різних як в тембральному, так і в звуковисотному відношенні. Тому музикант повинен обов’язково ретельно вивчати всі аплікатури верхнього регістру, і чітко пам’ятати, в яких аплікатурах

звуки мають чітку настройку, а які мають відхилення. Виконуючи дану вправу, виконавець може відпрацювати можливі варіанти всіх аплікатур верхнього регістру.

Вправа 3. Мета вправи – досягти чіткої роботи пальців і губного апарату при переході з одного регістру в інший. У звукоряді кларнета існує три регістри – нижній, середній і високий. Нижній і середній регістри з'єднані дуодецимним клапаном, що дає можливість у межах кожного регістру легко переходити від однієї ноти до іншої за допомогою мінімальної роботи пальців. Але в переході з нижнього регістру на середній бере участь більша кількість пальців і, відповідно, клапанів. Основою пальцевої техніки гри на духових інструментах є миттєва передача рухових імпульсів. Найменше запізнення при передачі вказаних імпульсів викликає у виконавця в кінцевому результаті порушення нормального ходу м'язових скорочень, а це утруднює сучасний, чіткий і вільний рух пальців. Уже перший інтервал вправи від ноти сі бемоль до сі першої октави для кларнетиста є складним, бо в поєднанні двох звуків беруть участь усі пальці, а вказівний і перший повинні в цьому переході вправно сковзнути вниз на звукові отвори. З'єднання цих звуків значно полегшується, коли при традиційній аплікатурі ноти сі бемоль першої октави додатково закриті третім і четвертим пальцями чотири звукові отвори (по два на кожному коліні кларнета). Ці чотири закриті звукові отвори значно покращують тембральне забарвлення як звуку сі бемоль першої октави, так і ля першої октави. А для покращення тембрального забарвлення соль і соль-дієз першої октави необхідно в нижньому коліні закрити вказівним і середнім пальцями правої руки два звукові отвори в нижньому коліні. На деяких моделях кларнетів закривається перший і третій звукові отвори нижнього коліна. Складніше поєднати середній регістр з верхнім, в якому усі звуки мають багатоваріантну, комбіновану аплікатуру, що дуже ускладнює плавність переходів від одного звуку до іншого. Тут доцільно з'єднати

основну ноту середнього регістру з усіма аплікатурними варіантами верхнього регістру. Наприклад, в першому інтервалі вправи нота до-дієз третьої октави має одну головну традиційну аплікатуру і чотири додаткові. Тому необхідно послідовно зіграти з'єднання інтервалів до – до-дієз третьої октави п'ять разів, використовуючи при незмінній аплікатурі ноти до третьої октави, п'ять аплікатур ноти до-дієз. Те саме слід робити при з'єднанні всіх інших нот верхнього регістру. Працюючи за такою системою щоденно, виконавець зможе покращити якість поєднання звуків різних регістрів і зробити малопомітними їх тембральні відмінності.

Виконання будь-якої гами ґрунтується на охопленні всього діапазону інструменту в поданій тональності. Виконання гами, таким чином, допомагає засвоєнню будь-якого аплікатурного поєднання на інструменті, у тому числі складних рухів у крайніх межах регістру. Тут йде мова про охоплення всіх аплікатурних сполучень, які можуть зустрітися в оркестровій та художній літературі для духових інструментів.

До ритмічного різноманіття гам входить окреслене коло головних рисунків, що найчастіше зустрічаються на практиці. До нього входить виконання гам довгими звуками, четвертними, восьмими, шістнадцятими, тріолями, квінтолями, секстолями, арпеджіо (прямі та ламані), пунктирні ритми. Велике значення має виконання хроматичної та двох цілотонних гам, а також трьох зменшених септакордів (у прямому та ламаному видах). При тому робота над певним ритмом стає особливо інтенсивною по мірі необхідності та засвоєння студентом. Таким чином, гра гам у всьому ритмічному різноманітті не є самоціллю, а обов'язковим стандартом занять: студент акцентує свої заняття в основному на потрібних йому на даному етапі і в даному випадку ритмічних варіантах. Особливу увагу треба приділити тому, аби під час виконання гам переходи від звуку до звуку були бездоганними з будь-якими штрихами.

Особливу роль відіграє музикальність виконання гам, яка потребує різноманітного нюансування: форте, піано, крещендо, димінуендо та ін. На початковому етапі більше уваги треба приділяти вправам на довгі звуки, тому що вони у найбільшому ступні сприяють укріпленню амбушюра та розвиненню доброго якісного звуку на інструменті. Рекомендується також виконувати різні інтервали по ступенях гами, що виконується, від терцій до септим вгору та вниз без повторення тоніки чи максимально високої ноти наверху у різноманітній динаміці.

Увесь комплекс занять над гамами та вправами є строго визначеним у темповому відношенні. Швидкість виконання гам послідовно зростає від курсу до курсу і має бути узгоджена зі ступенем їх засвоєння.

Вивчення гам і арпеджіо, робота над їх удосконаленням в процесі виконання потребує систематичного підходу, починаючи з самого першого року навчання. До цього належить обов'язкове знання теоретичного принципу побудування мажорних, мінорних гам та арпеджіо, а також на старших курсах – ладів народної музики. Вивчення гам починається з вивчення кварто-квінтового кола з поступовим додаванням знаків біля ключа за ступенем збільшення їх кількості, при цьому велике значення надається темпу виконання (його швидкість не повинна впливати на якість та рівність виконання).

Перше, що потребує особливої уваги, – це рівність та повнота звучання всього діапазону разом з грамотною координацією амбушюра, атаки та аплікатури під час поєднання звуків. Поміркований темп дозволяє самостійно проаналізувати якість кожного звуку (його недоліки та "шорсткість"). Досягнувши якісного виконання, темп належить збільшити до максимально можливого. При цьому динаміка звуку також варіюється у процесі роботи від фортисимо до піанісимо, але під час виконання крещендо и димінуендо треба дуже уважно ставитися до відмінності звучання

інструменту у різних регістрах, це дозволяє вирішити завдання укріплення амбушюра та опанування звуком, що робить його тембр насиченішим.

Починати виконання гам треба з дуолій, хоч існують різні методики: від тріолей до секстолей, проте тільки дуолі дають можливість самоаналізу гри. Лише після того можна приступати до руху тріолями, квартолями, де підкреслювання сильних долей виключається, бо завдяки дуольному виконанню опановується внутрішнє відчуття рівності виконання гами на усьому протягу.

У практиці виконання гами використовуються здебільшого діатонічні, які будуються на ступенях діатонічного ладу. До них належать мажорні та мінорні, що діляться на натуральні, гармонічні та мелодичні.

Наступний етап роботи над гамами – виконання арпеджіо тонічного тризвуку в усіх гамах, малого з мажором септакорду, малого з мінором септакорду тільки у мажорних гамах, зменшеного септакорду тільки в мінорних. Септакорди та тонічний тризвук треба виконувати у прямому вигляді та ламаному по чотири (або квартолями). Проте слід сказати про існуючу відмінність у конструкційних особливостях духових інструментів, що впливають на різні методики виконання арпеджіо.

У роботі над гамами головною практичною особливістю раціонального використання гам і арпеджіо слід вважати вміле використання штрихів, що розвиває саму техніку виконання та з’єднання звуків, а разом з правильною аплікатурою забезпечує виконавцю можливість опанування технічними труднощами та досягнення чистоти інтонування у процесі гри. Досягнувши конкретних результатів в опануванні основними штрихами під час виконання гам, таких як деташе, стакато, легато, потрібно переходити до засвоєння комбінацій різних сполучень.

Таким чином, складається визначена система виконання гам:

- мажорна, мінорна – гармонічний та мелодичний різновид;

У висхідному напрямку від тоніки до максимально можливого зручного звуку лада угорі з наступним рухом униз без повторення верхнього звуку та тоніки при повторенні рухів з фіксацією витриманої тоніки: перше виконання – штрих деташе; друге виконання – штрих легато; терції по ступенях гами; виконання без повторення верхньої ноти під час руху угору з фіксацією тоніки під час руху униз: перше виконання – штрих деташе, друге виконання – штрих легато, дубль терції; виконання терцій з подвоєнням кожної у тій самій послідовності, у штрихах. Для досягнення більшої координації техніки пальців при грі на дерев'яних духових інструментах слід самостійно виконувати терції по чотири, шість та вісім раз кожну, від кожної ноти гами, у висхідному та спадному русі.

– арпеджіо даної гами виконується у прямому вигляді два рази від тоніки до максимально можливого зручного звуку арпеджіо спочатку деташе, потім легато.

– малий з мажором (домінантовий септакорд); виконується від п'ятого ступеня ладу та охоплює увесь діапазон інструменту (незалежно від конструкції) два рази у висхідному та спадному русі без фіксації максимально можливого зручного звуку угорі під час першого руху та з фіксацією п'ятого ступеня під час другого,спадного, руху: перше виконання – штрих деташе, друге виконання – штрих легато, малий з мінором (септакорд другого ступня); виконується тільки в мажорі з послідовністю подібній до домінантсептакорду.

– зменшений септакорд (сьомого ступню); виконується тільки в мінорі в тій самій послідовності.

– ламане арпеджіо тонічного тризвуку; виконується по чотири (квартолями) в мажорній та мінорній гамах також два рази у висхідному та спадному русі без повторення максимально високої зручної ноти та фіксації тоніки: перше виконання – штрих деташе, друге виконання – штрих легато, обернення домінантсептакорду; виконується по чотири (квартолями)

також як виконання ламаного арпеджіо тонічного тризвуку; оберення септакорду другого ступеню; виконується по чотири (квартолями) також як і виконання ламаного арпеджіо тонічного тризвуку тільки в мажорі; обернення зменшеного септакорду; виконується по чотири (квартолями) також як при виконання ламаного арпеджіо тонічного тризвуку тільки в мінорі.

Вивчення гам та арпеджіо, а також детальна робота над ними повинна бути щоденною у строго ритмічної та схематичної послідовності з виконанням різноманітних штрихів і нюансів. З цього має починатися "трудовий день" духовика, що у свою чергу приносить велику користь і сприяє формуванню виконавської майстерності.

Після того, як учень закінчив працювати над гамою, можна переходити до наступного етапу – роботи над етюдом. Для музичної школи найкращим вибором будуть етюди С. Гезенцвея, С. Розанова та ін. В музичному училищі виконуються етюди А. Пер'є, Р. Гофмана, К. Розе, Г. Клозе та ін.

Етюди створюються для розвитку певного виду техніки. Одні етюди створені для розвитку техніки пальців, інші для розвитку дихання. Можливі також комбіновані етюди з такою формою побудови: повільна частина, швидка, повільна; або швидка, повільна, швидка.

Перед тим, як починати виконувати етюд, його потрібно проаналізувати. Перш за все визначити темп та тональність. Потім потрібно звернути увагу на зустрічні знаки та визначити їх призначення. Не менш важливим, перед виконанням, є визначення штрихів. Після цього можна приступати до гри етюду.

Якщо в етюді стоїть швидкий темп, то не потрібно спочатку «гнатися» за темпом. Потрібно почати виконувати етюд в зручному темпі, але з чітким дотриманням штрихів. Коли студент зможе вільно виконувати даний музичний матеріал, з дотриманням написаних штрихів, то можна переходити до виконання в темпі, який написаний автором.

Студент має кожного дня виконувати різноманітні етюди як у швидких темпах, так і в повільних. Доречним буде, якщо кожного дня виконувати 1-2 етюди в швидкому і повільному темпі.

Отже, робота над інструктивним матеріалом є важливою складовою розвитку техніки володіння інструментом. Вона є «фундаментом» для розвитку молодого музиканта.

Багатолітня музична практика підтверджує, що в формуванні виконавської майстерності музикантів робота над гамами і арпеджіо відіграє важливішу роль. Власне гами і арпеджіо виступають перевіреним засобом розвитку багатьох аспектів виконавської техніки. Для виконавців на духових інструментах, систематична робота над гамами і арпеджіо є корисною у багатьох відношеннях, тому що вона дає можливість:

• розвинути правильну координацію рухів пальців з діями губ, язика и дихання;

• досягти рівності звучання різних регістрів інструменту;

• розвинути навички чистого інтонування;

• оволодіти ритмічністю виконання;

• набути вірні аплікатурні навички;

• оволодіти різними типами інструментальної фактури.

Тільки оволодіння цими цінними виконавськими навичками сприятиме досягненню професіоналізму і майстерності музиканта.

Рекомендована література

Абаджян Г. Методика розвитку виконавських прийомів на духових інструментах // Вопросы муз. педагогики. — М., 1983. — Вип. 4. — С. 19-29.

Алтухов В. Гами та вправи для розвитку техніки гри на кларнеті. — Харків, 2009. — С. 12-20.

Апатский В. Духовое вибрато // Вопр. муз. исполнительства и педагогики. — К., 1979. — 52 с.

Апатский В. Камерный ансамбль и воспитание оркестрового музыканта // Исследования. Опыт. Воспоминания : сб. науч. труд. — К. : КССМШ им. В. Н. Лисенка, 2005. — Вып. 8. — С. 174.

Апатский В. О виртуозности в духовом музыкально-исполнительском искусстве // Исследования. Опыт. Воспоминания : сб. науч. труд. — К. : КССМШ им. В. Н. Лисенка, 2002. — Вып. 3. — С. 180.

Апатский В. Опыт экспериментального исследования и амбушюра духовика // Методы обучения игре на духовых инструментах. — М., 1976. — Вып. 4. — С. 73-84.

Безуглый А. Некоторые аспекты углубления профессиональной подготовки исполнителей на духовых инструментах. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 1986. — 123 с.

Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. — Л. : Музыка, 1974. — 143 с.

Венгловский В. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах // Совр. исполнительство на духовых и ударных инструментах. — М., 1990. — Вып. 103. — С. 91-103.

Волков Н. Экспериментальное исследование некоторых факторов процесса звукообразования на язычковых духовых инструментах // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. — М., 1985. — Вып. 80. — С. 12-21.

Гладких А. Самостійність студента – успіх майстерності // Культура України : зб. наук. пр. — Х. : ХДАК, 2009. — Вип. 28. — С. 233-244.

Гладких А. Специфічні основи техніки звукодобування на духових інструментах // Культура України : зб. наук. пр. —Х. : ХДАК, 2010. — Вип. 30. — С. 212-222.

Гладких А. Сутність та значення методики самостійних занять при грі на духових інструментах // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. — Харків-Луганськ, 2007. — С. 192-198.

Гладких А. Теоретико-методологічні засади методики формування професійного виконавства на духових інструментах // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. — Вип. 5. — Харків, 2009. — С. 7-9.

Говор В. О методах экспериментального исследования губного аппарата при игре на медных духовых инструментах // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. — М., 1990. — Вып. 103. — 72 с.

Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М. : Музгиз, 1962. — 116 с.

Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. — М. : Музгиз, 1956. — 101 с.

Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : ч. 1. — Л. : Музыка, 1973. — 263 с.

Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : ч. 2. — Л. : Музыка, 1983. — 190 с.

Леонов В. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. — Ростов-на Дону : РГК им. С.В. Рахманинова, 2014. — 345 с.

Мюльберг К. Путь к совершенству игры на кларнете. — Од. : КП ОГТ, 2003. — 85 с.

Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. — М. : Музыка, 1966. — 224 с.

Платонов Н. Вопросы методики обучения на духовых инструментах. — М. : Музгиз, 1958. — 48 с.

Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. — М. : Музгиз, 1938. — 52 с.

Розанов С. Школа игры на кларнете : ч. 1. — М. : Музыка, 1996. — 133 с.

Розанов С. Школа игры на кларнете : ч. 2. — М. : Музыка, 1990. — 158 с.

Теплов Б. Психология музыкальных способностей. — М. : Наука, 2003. — 379 с.

Усов Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего ее совершенствования // Проблемы муз. педагогики : тр. Моск. консерватории. — М., 1981. — С. 32-47.

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

Федотов А., Плахотский В. О возможностях чистого интонирования при игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах. — М. : Музыка, 1964. — Вып. 1. — С. 15-27.

Ягудин Ю. О развитии выразительности звуку // Методика обучения игре на духовых инструментах. — М., 1971. — Вып. 3. — С. 74-86.