

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
ГАПОУ РБ «КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ ИМ. П.И. ЧАЙКОВСКОГО»

КОНТРОЛЬ ЗА ДЫХАНИЕМ ПРИ ИГРЕ НА ВАЛТОНЕ

Методические рекомендации

**Улан-Удэ
2017**

Утверждено

Методическим советом ГАОУ СПО «Колледж искусств им.
П.И. Чайковского»

Рецензент:

Богданов М.П. , Народный артист. РБ

Составитель:

Башинов Ж.З. преподаватель колледжа искусств
им. П.И. Чайковского

Контроль за дыханием при игре на валтоне: методические рекомендации для студентов ССУЗов / сост. Бадлуева С.Ц. – Улан-Удэ, 2017 г.-27 с.

Данные методические рекомендации подготовлены для студентов специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) ПМ.01 Исполнительская деятельность МДК 01.05. История исполнительского искусства, инструментоведение, изучение родственных инструментов и направлены на формирование и развитие следующих профессиональных компетенций ПК 2.3

Разнообразные упражнения, этюды, ансамблевые пьесы, помещенные в настоящем пособии по принципу постепенного расширения диапазона, помогают выработке правильного звукообразования, овладению штрихами, формированию рациональной постановки дыхания, пальцев, языка

Введение

Дыхание для музыканта-духовика все равно, что смычок для игры на струнных инструментах. Они оба выполняют аналогичные функции - вызывают вибрацию струны или соответственно струи воздуха. Волос смычка — длинный прямой, натертый канифолью. Это создает в конечном счете, длинный "поток сопротивления", который соприкасается с вибраторами (струнами) под прямым углом. Трение смычка о струны позволяет создать разнообразные типы вибрации, какие только пожелает музыкант. Ровный, непрерывный звук требует ровного движения смычка, громкий звук требует, чтобы смычок двигался более тяжело и быстро, короткие ноты требуют применения коротких сегментов смычка и т.д.

Параллель между движением смычка и дыханием вполне очевидна. Воздушная струя проходит непрерывным длительным потоком, который соприкасается с вибраторами (губами) под прямым углом. Непрерывный звук требует непрерывности воздушной струи. Громкий звук требует такого воздушного потока, который двигается быстрее и по объёму больше. Короткие ноты требуют того, чтобы язык разбивал на короткие сегменты весь воздушный поток. Эта параллель была замечена многими преподавателями, и я, со своей стороны, подтверждаю это, потому что такая параллель помогает проиллюстрировать правильный путь использования дыхания при игре на духовых инструментах.

Когда студенту-струннику говорят извлечь более громкий звук, он автоматически делает что-то совершенно определенное своей правой рукой. Он не старается усилить тон своей левой рукой, используя вибрато или давление пальцев. Поскольку он

может видеть, что он делает, сама мысль о том, чтобы попытаться извлечь сильный звук левой рукой, никогда не приходила ему на ум. А поскольку духовики видят меньше из того, что они делают, именно эта несовместимая мысль часто приходит к духовикам. Если воздушный поток, как побудитель вибрации, можно сравнить со смычком скрипки, то амбушюр, как вибратор, можно сравнить с левой рукой скрипача. Несмотря на эту логику, как часто мы наблюдаем бездумного студента, пытающегося извлечь более сильный звук из своего инструмента путем давления на свой амбушюр или сильно напрягая его.

Он может пытаться со всей имеющейся у него силой сформировать сильный звук при помощи своего амбушюра, но у него никогда ничего хорошего не получится. Чистый звук можно получить при помощи хорошо сформированного амбушюра, но сильного звука нельзя добиться за счёт амбушюра, ибо для этого нужно дуть. Поскольку воздух является той силой, которая приводит в действие все духовые инструменты, то мы должны очень хорошо продумать, каким образом его, воздух, лучше использовать для этих целей.

Вполне понятно, что большинство из нас не уделяют пристального внимания нормальному процессу дыхания, поскольку дыхание — это действие непроизвольное с самого момента рождения. Тем не менее, если мы будем изучать механику нормального дыхания, то это поможет нам более чётко понять схожесть и, что еще важнее, разницу между нормальным дыханием и дыхательным процессом при игре на духовых инструментах.

Нормальный вдох основан на простом факте, что "Nature abhors a vacuum"- "природа не терпит пустоты". Лёгкие заключены в грудную клетку, а когда эта клетка расширяется, то воздух устремляется внутрь, чтобы заполнить пустоту. Когда грудная клетка расширяется, то давление воздуха внутри лёгких снижается, а внешний воздух давлением в 15 фунтов на каждый квадратный дюйм буквально прорывается вниз по горлу для того, чтобы уравновесить давление. Поэтому, всё что нужно для вдоха, это расширение грудной клетки, а природа сделает остальное. Живые существа располагают двумя основными способами расширять грудную клетку: диафрагма, сокращаясь, опускается вниз и увлекает за собою нижнюю часть грудной клетки; рёбра движутся вверх и в стороны, расширяя диаметр грудной клетки. Оба эти процесса важны и оба действуют одновременно. Однако, для более ясного понимания давайте рассмотрим каждый из них в отдельности.



Рис. 31

Стрелками отмечено направление движения:

А - при вдохе, В - при выдохе.

Диафрагма представляет собой мускул, лежащий горизонтально поперёк туловища в районе нижних рёбер выше

желудка. Её очертания в состоянии покоя можно сравнить с большой круглой салатницей, перевернутой вверх дном и помещенной внутри тела ниже лёгких. Фактически, сердце и лёгкие - единственные органы лежащие выше диафрагмы, а желудок и все другие органы полностью отрезаны от них этим большим выпуклым мускулом.

См. рис, 31. Помня о том, что главная функция мускулов - сокращаться и укорачиваться, мы теперь ясно понимаем, что когда мышцы диафрагмы сокращаются, она из выпуклой делается плоской, опускаясь вниз. В результате увеличивается в объёме грудная клетка, но заметьте - желудок и все другие органы, лежащие ниже диафрагмы, сжимаются, вернее сдавливаются. Таким образом, мы видим, что фактическая работа дыхания желается на вдохе. Усилие требуется не только на то, чтобы произвести сокращение большой мышцы-диафрагмы, но и на то, чтобы сдвинуть, спрессовать органы, лежащие ниже. Кстати, именно по этой причине многие медики рекомендуют глубокое дыхание, как помощника хорошего здоровья, 'к. получается эффект массажа, оказывающий положительное воздействие на все внутренние органы.

Но есть и другие способы изменять размер грудной полости - через правильное использование грудной клетки. Грудь - не просто контейнер в виде простой корзины, как можно легкомысленно предположить. Напротив, это весьма остроумно сконструированный механизм. Учтите, что природа 'спешно разрешила проблему, дав твёрдой костной структуре достаточную гибкость для расширения и сокращения, но и вместе с этим сохранив достаточную твёрдость. В какой-то степени гибкость достигается благодаря тому, что все рёбра прикрепляются к позвоночнику довольно мягкими хрящами,

впереди верхние рёбра прикрепляются к грудице, представляющей собой плоскую, вертикальную кость, также хрящевыми суставами- ш. Пять пар нижних рёбер не опоясывают полностью грудную клетку и не скрепляются [а одинаковом уровне. Фактически, каждая ежащая ниже пара становится все короче и короче, но несмотря на это, они прикрепляется к передней кости более длинными и более гибкими хрящами. А самые нижние две пары рёбер совсем не прикрепляются впереди и просто плавают, отсюда и название "плавающие ребра".

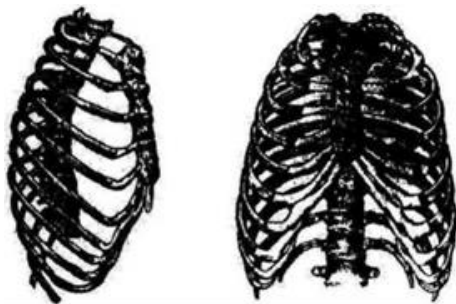


Рис. 32.

Боковой и передний виды грудной клетки.

Возможно, самой остроумной частью ЭТОЙ конструкции является то, что рёбра не опоясывают грудную клетку по горизонтали, как обручи опоясывают бочку. Посмотрите внимательно на рис. 32 и вы увидите, что передние ребра прикрепляются ниже, чем со стороны спины, т.е. каждая пара ребер опоясывает грудную клетку не по горизонтали, а слегка опускается впереди у грудины. Кроме того они от позвоночника идут вначале вниз, потом загибаются вверх к грудице. Эта

клетка из "падающих" ребер переплетена мускулами, которые называются "межрёберными", При вдохе межрёберные и ряд других мышц сокращаются и влекут за собой вверх "падающие" или лучше сказать "ниспадающие" ребра. А поскольку ребра крепятся к остову гибкими хрящами, то они могут двигаться не только вверх, но и в стороны. Хорошо поставленное дыхание активизирует все мышцы, причем это делается как бы само собой, подсознательно, без наших специальных усилий. Но мы должны хорошо знать роль и функцию межрёберных мышц, чтобы сознательно контролировать наш дыхательный процесс, что значительно расширит и наши жизненные возможности.

В отличие от вдоха, который требует каких-то, пусть самых малых, усилий, естественный выдох никаких усилий не требует. Нужно только расслабиться и не препятствовать, и наши мышцы, будучи напряжёнными при вдохе, расслабятся и займут свое положение "отдыха". Диафрагма примет свое выпуклое очертание, межрёберные мышцы расслабятся и позволят ребрам возвратиться в свое прежнее положение с меньшим диаметром грудной клетки, а лежащие ниже органы, освобожденные от давления на них сокращённой диафрагмой, расправятся и поднимутся вверх, помогая тем самым диафрагме занять свою начальную позицию.

Обратите внимание, что это — естественное дыхание. После того, как всю жизнь человек дышит и привыкает к такому дыханию без усилий, то ничего нет удивительного, что новичок при игре на духовых инструментах пытается играть на инструменте с тем же слабым воздушным потоком, не "проталкивая" его. Но как только он поймет, что воздушный поток должен не только преодолеть различные препятствия на своем пути, но также и заставить вибрировать инструмент

весом в несколько фунтов, причем вибрация эта должна быть достаточно громкой, чтобы она была слышна в конце зала, он начнет понимать, что нужно не просто выдыхать, а дуть, т.е. прилагать усилия, чтобы создать сильный и ровный поток воздуха.

Для правильного дутья в инструмент необходим определенный дух, атмосфера, о чем я уже упоминал ранее, а иногда и немножко фантазии. Любой музыкант тратит не один час и неделю, упражняясь в какой -нибудь маленькой, тесной, с низким потолком комнате. Неудивительно, что он может разучиться играть в полной, широкой манере. Я часто закрываю глаза, упражняясь в такой комнате, и представляю, что я солирую в каком-то большом зале, например, в Чикагском концертном зале (в этом зале я действительно часто играю), а мне аккомпанирует оркестр из ста прекрасных музыкантов. и каждый из них посылает мне большой, прекрасный звук. Тогда возникает чёткое, почти графическое представление о звуке, и я начинаю играть на своем инструменте в значительно более поющей манере. Возможно, в моей маленькой студии звук кажется немного громким, но я сознаю, что моей конечной целью не является игра в студии и продолжаю фантазировать о моем воображаемом концерте в зале и играю в соответствующей этому манере. Даже такое простое визуальное воображение уже автоматически улучшает мое дыхание, а следовательно и мой звук в заметной степени.

В Д О Х

Конечно, правильное и точное вдыхание должно предшествовать успешному дутью. Очевидно, что, если музыкант не наберёт в лёгкие достаточно воздуха, он не сможет сформировать большую, устойчивую струю воздуха. Такое наблюдение может показаться каким-то детским, но именно на этом и спотыкаются многие начинающие музыканты. На мой взгляд, поверхностное дыхание часто можно объяснить тем, что студент искренне верит, что он в точности повторяет вдох преподавателя. Преподаватель же должен об этом знать и быть готовым исправить это. Уже опытный музыкант и преподаватель могут очень легко и эффективно делать глубокие, тихие и быстрые вдохи, поэтому постороннему наблюдателю может показаться, что поверхностного дыхания вполне достаточно. Время от времени я демонстрирую своим студентам, что это совсем не так, вначале проигрывая пассаж, предварительно набрав воздуха, а затем сразу же играю тот же пассаж едва вздохнув. И очень быстро, буквально через несколько нот, по мере того, как я продолжал расширять полнозвучный пассаж, становится ясным, что этот последний вздох был недостаточно глубоким, и сыграть последний пассаж оказалось физически невозможным. Таким образом, первым шагом в обучении глубокому вдыханию надо убедить студента, что такое дыхание действительно необходимо. Как только студент станет твердо убеждён, что он должен вдохнуть столько воздуха, сколько он намерен выдохнуть, так можно считать, что он стоит на правильном пути к успешному дыханию.

Вы не забыли, что имеются две основные функции, связанные со вдохом: сокращение (опускание) диафрагмы и

расширение грудной клетки вверх и в стороны. Глубокое, быстрое дыхание получается за счёт использования этих двух функций сознательно и одновременно. Для того, чтобы полностью развить и совместить эти обе функции, полезно упражняться для развития каждой из них в отдельности, переходя к другой, только после того, как полностью овладеете первой. Для этого сделайте следующее: вдохните, сильно опустив диафрагму, но рёбра находятся в абсолютной неподвижности (как будто грудь скованна железными обручами). Когда диафрагма максимально опущена и нельзя больше набрать в живот воздуха, вдохом расширьте грудную клетку вширь и вверх насколько это возможно, и заметьте, сколько воздуха вы ещё смогли вдохнуть дополнительно. Это показывает, что каждая функция вносит свой вклад в обеспечение большим количеством воздуха. Когда это упражнение вы будете выполнять свободно, разделяя каждую фазу, начните сближать их, т. е. как только диафрагма до конца опустится вниз, начните сразу расширять рёбра. Это выльется в один долгий протяжённый вдох.

Затем, начните упражнение с конца. В начале вдохните, расширяя грудную клетку. Только после того, как она расширена до предела, опустите диафрагму как можно ниже. Когда вы научились это свободно делать по отдельности, соедините обе функции, т. е. чтобы диафрагма начала опускаться одновременно с расширением грудной клетки.

В результате этих двух упражнений вы остро ощутите существование двух дыхательных функций, и начнете контролировать и соединять их по своему усмотрению.

Конечно, самое последнее упражнение будет состоять в одновременном их действии.

Когда вы научитесь делать вдох ровно и глубоко, начните упражняться на получение наивысшей скорости, ибо вдыхание нужно делать очень быстро для того, чтобы как можно меньше нарушать и прерывать музыку.

При быстром вдохе горло, в своём обычном состоянии, начинает сопротивляться, препятствовать прохождению большого количества воздуха. Вдох становится медленнее и появляются призвуки какого-то затруднительного дыхания. Причина этого кроется в недостаточном раскрытии глотиса (пространства между голосовыми связками). Мы должны это предотвратить, открыв глотис полностью, а также опустить вниз язык, убрав его с дороги. (См. рис. 33.)

У человека есть физиологическая возможность открывать глотис достаточно широко. Это получится, достаточно представив себе, что ваше горло такое же широкое и неограниченное как печная труба.

Если суммировать всё вышесказанное, то наш вдох при игре на духовых инструментах должен быть огромным, тихим и быстрым, очень похожим на тот, который мы делаем, когда в жаркий день мы вдруг попадаем под ледяной душ.

ВЫДОХ

Только после того, как мы рассмотрели, каким образом нужно вдыхать большое количество воздуха быстро и тихо, мы действительно хорошо готовы для рассмотрения того, как лучше всего пропускать, или лучше сказать, спроектировать этот воздух через инструмент. Ибо воздуху нельзя позволять, чтобы он лениво плыл в инструмент, как при обыкновенном дыхании, а его нужно равномерно продвигать через инструмент, хотя временами это продвижение довольно мягкое.

Это равномерное постоянство достигается в большой степени благодаря равномерному сокращению мускул, лежащих вокруг талии в районе живота. В ходе нормального выдоха, внезапно освобождённая диафрагма стремится подняться вверх и принять свойственную ей первоначально выпуклую форму, причем это делается бесконтрольно. В этом случае скорость подъёма почти целиком зависит от того, как широко открыто горло.

Такого рода контроль (или отсутствие его) совершенно неприемлем для музыкальных целей. Чтобы приобрести контроль над диафрагмой, нужно сократить мышцы талии, ещё больше усилив давление на ниже лежащие органы (которые, как вы помните, уже испытывают некоторое давление от опущенной диафрагмы). Этим мы сознательно используем безупречное создание природы, когда каждая группа мышц имеет антагонистичную ей другую группу мышц, действующих в противоположном направлении. Чтобы не позволить диафрагме бесконтрольно расслабиться и вернуться в позицию отдыха, что нежелательно в процессе игры на инструменте, мы сокращаем антагонистичную диафрагме группу мышц,

расположенных вокруг талии. Когда эта сложная группа мышц сокращается, органам, лежащим ниже диафрагмы, нужно куда-то перемещаться, но у них только один путь - вверх, упереться в диафрагму! Теперь, вместо того, чтобы отдаваться на милость пассивно поднимающейся диафрагмы, мы активно подпираем её, контролируя её перемещение.

В то самое время, когда имеет место описанное выше действие, мышцы передней части груди сокращаются, сужая ее по дну метру. А ещё раньше, во время вдоха, противоположные мышцы, лежащие вдоль спины, сокращались расширяя грудную клетку. Однако, такое расширение и сокращение грудной клетки происходит обычно совершенно нормально и автоматически, поэтому я никогда не чувствовал необходимости специально об этом говорить.

По-настоящему мы нуждаемся при выдохе только в равномерном движении диафрагмы вверх, обеспечиваемое сокращением мышц талии, сжимающихся вокруг внутренних органов.

Некоторым студентам может показаться вредной сама идея о том, что внутренние органы можно сдвигать за счет сокращения мышц, но компетентные медицинские работники уверяют меня, что внутренний массаж и упражнения оказывают самое положительное влияние и их нужно рассматривать как дополнительную пользу, получаемую от игры на духовых инструментах.

СОПРОТИВЛЕНИЕ ПРИ ВЫДОХЕ

Сопротивление — это еще одно важное соображение, которое нужно иметь в виду, чтобы добиться равномерности при выдохе. В качестве иллюстрации можно привести пример утечки шипящего воздуха из автомобильной шины. Сопротивление - это то, что даёт равномерность этому шипящему утекающему воздуху, а когда шина разрывается, это означает, что сопротивление прекратилось. Хотя я совсем не сторонник того, чтобы звук духового инструмента был похож на шипение при утечке воздуха, но это, безусловно, ближе к тому, что нам нужно, чем "взрыв"! Ибо для игры на духовых инструментах нам нужно получить длинный воздушный поток, а этого можно достичь только при условии, если где-то на пути воздушного потока есть сопротивление. Мы все слышали указание: "вдохните мяч, а выдохните ниточку". Это очень точное описание, но на мой взгляд, оно недостаточно зрительно. Я бы изменил на: "для громких пассажей вдыхайте баскетбольный мяч, а выдыхайте веревку; для тихих вдыхайте теннисный мяч, а выдыхайте нитку". Независимо от того, как мы это сформулируем, остаётся фактом, что мы вдыхаем по возможности быстро через широко открытое, не сопротивляющееся горло, а выдыхаем, встречая на пути какие-то определённые или неизбежные точки сопротивления. Когда мы выдыхаем через инструмент, нам необходимо это сопротивление для продления воздушного потока на такое время, какое нам необходимо. Конечно, когда мы играем громче, нам нужна более мощная воздушная струя и, следовательно, мы меньше используем сопротивление. Это, в свою очередь, выливается в более короткую длительность.

Возможно, прежде чем рассматривать различные пункты сопротивления, сейчас самое время предостеречь от плохой привычки, которая преобладает среди музыкантов-духовиков, особенно она на носит ущерб их игре в рiано, и которая подтверждает необходимость существования сопротивления в какой-либо точке. Общее давление желудка и межрёберных мышц может быть очень незначительным и заканчиваться лёгким выдохом. По моему мнению, этот принцип применять очень маленькое давление со стороны диафрагмы для получения рiано является серьёзной ошибкой. Все мы инстинктивно хорошо держим длинные громкие ноты, что требует правильно построенной процедуры использования дыхательных мышц. Настоящая опасность неправильного дутья в духовой инструмент появляется при игре тихих фраз. В такой момент у музыканта появляется альтернатива: или он просто слегка выдавливает-воздух при помощи диафрагмы и дает возможность воздуху спокойно проходить через открытый, не сопротивляющийся проход, либо он твёрдо толкает воздух диафрагмой но удерживает эту более сильную воздушную струю в желаемом объёме, оказывая воздуху сопротивление в каком-либо месте. Я считаю, что работой только диафрагмы нельзя добиться того, чтобы мягкое pianissimo "проплыло" через инструмент достаточно равномерно. Я думаю, умеренный сильный напор воздуха, который я советую (не такой сильный, который требуется для forte но, возможно, такой силы, как для легкого mezzo forte), может способствовать получению устойчивого pianissimo, если его (воздух) удерживать каким-то сопротивлением. Здесь опять у нас появляется идея о "медленной утечке", которая является результатом постоянного, устойчивого, сильного давления через очень маленькое отверстие.

Вот еще одна аналогия, которая могла бы разъяснить эту концепцию. Вам захотелось нацедить маленькую струйку холодной воды в очень горячую чашку кофе. Вы можете, к примеру, позвонить на водонапорную станцию и попросить уменьшить напор воды, после чего полностью открыть кран. Но, когда напор воды уменьшится, вы получите всё что угодно, только не устойчивую, ровную струю. Однако, в этом деле то, что нас может развеселить, это неуместность, несуразность делать очень простое дело таким сложным путём. На сколько легче и проще оставить основной напор воды таким как он есть, а просто приоткрыть кран и затем увернуть его до желаемой струйки. Это не только легче и быстрее, но сама струйка будет совершенно иного свойства, она образует устойчивый "канат" воды, круглый и упругий, а не прерывистый, отдельными каплями. Можно контролировать даже диаметр этой струйки.

Точно таким же образом, устойчивое давление диафрагмы как бы выдавливает упругую, устойчивую верёвочку воздуха любого желаемого диаметра. Тогда эта концепция станет частью всей вашей игровой процедуры, и с *pianissimo* не будет никаких неприятностей. Диафрагма и другие мускулы станут работать уверенно и целенаправленно и воздушный поток сформируется в тоненький восхитительно ровный, при котором играть *pianissimo* — одно удовольствие. А всё, что этому предшествовало, это старание не устранять сопротивление и не подменять его вялым воздушным потоком для получения *piano*.

Где и каким образом получить это сопротивление? Оно может появиться в разных местах. Некоторые из них желательные, а не некоторые наносят ущерб артистичной игре; некоторые из них мы можем сами выбирать и к ним мы можем полностью приспособиться, а других избежать невозможно и

приспособиться трудно. Разрешите мне перечислить эти места сопротивления, хорошие и плохие, в том порядке, в каком они появляются по мере того, как воздух идет из лёгких

1) Первая точка сопротивления находится в горле, это - глотис, см. рис. 33.

Глотис, будучи открытым пространством между голосовыми связками, не является какой-то осязаемой вещью, просто это пространство между связками, которое может полностью видоизменяться от широко открытого до полностью закрытого. Более того, хотя глотис участвует в важных приспособительных изменениях для получения высокого или низкого звука при пении, он также совершенно естественно и правильно участвует в каждодневной жизни для получения сопротивления в каких-то других целях, когда голосовые связки не участвуют. Например, глотис полностью закрыт во время таких действий, как поднятие тяжестей. А во время кашля или когда мы прочищаем горло,

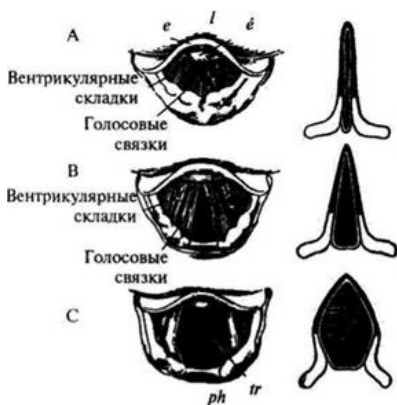


Рис. 33

Вид гортани под ларингоскопом - при различных положениях голосовой щели.

A: положение, когда певец берет верхнюю ноту.

B: положение при неестественном дыхании;

C: положение при глубоком вдохе;

I: основание языка;

e: верхняя свободная кромка надгортанника;

ë: надгортанный бугорок;

ph: часть передней стенки глотки;

tr: трахея.

глотис широко раскрывается. Он частично открывается, когда мы что-то шепчем, и широко открывается при быстром и частом выдохе, который мы обычно применяем для получения "эффекта пыхания". В таком случае глотис используется как естественный клапан, а не в целях вокала. Я специально обращаю внимание на этот факт потому, что это является совершенно естественной, каждодневной функцией глотиса. Но многие студенты с ужасом реагируют на моё предложение использовать этот клапан для игры на наших инструментах, предполагая, что я советую метод "сжатого горла" - условие, которое все преподаватели рекомендуют старательно избегать при игре на духовых инструментах. Для меня плохая привычка играть со "сжатым горлом" означает сильное сжатие мышц шеи или, еще хуже, озвучивание голосовых связок, что выражается в низком мычании или в каких-то звуках, которые прослушиваются во время игры на инструменте. И я всегда борюсь с этой плохой привычкой, как и любой другой преподаватель. Правильное использование глотиса настолько естественно и эффективно, что чаще всего оно используется правильно и успешно большинством музыкантов-духовиков, будь то сознательно или подсознательно. Чтобы испытать работу глотиса, вам надо просто прошептать долгое "о-о-о", но

достаточно громко, чтобы было слышно на расстоянии 9-13 метров. Если глотис широко открыт, а не частично закрыт, тогда звук "О" будет звучать приглушенно, а воздух, при достаточном давлении диафрагмы, издаст звук тихо лопающегося большого шара, тот самый наш "баскетбольный мяч".

Два простых упражнения для развития сознательного контроля глотиса можно порекомендовать студентам. Поскольку мы постоянно пользуемся глотисом в нашей повседневной жизни, то эти упражнения не направлены на укрепление, а только на то, чтобы исполнитель более осознанно чувствовал его существование и его функцию.

Первое - после глубокого вдоха начните медленно выдыхать воздух через широко открытое горло. Затем, совсем понемногу начинайте закрывать "клапан шептания" - глотис, создавая всё больше и больше сопротивления до тех пор, пока клапан совсем не закроется. Будьте осторожны, не активизируйте голосовые связки, которые ошибочно можно задействовать в стремлении оказать сопротивление. Когда вы сумеете надежно контролировать постепенное закрывание клапана, постарайтесь варьировать скорость, с которой вы это делаете. И наконец, примените этот процесс во время удержания долгого звука на инструменте, начиная с правильной атаки и хорошего, полного объема звука. *Diminuendo*, полученное в результате постепенного закрывания клапана, должно значительно превосходить *diminuendo*, полученное в результате ослабления давления диафрагмы.

при широко открытом глотисе. Конечно, не нужно продолжать очень сильное давление диафрагмы при переходе к *diminuendo*,

но оно должно быть умеренно комфортабельное на всех регистрах, и такое давление совместно с глотисом создадут устойчивость звука во всех регистрах, устойчивость, трудно достижимую каким-то другим путем.

Второе упражнение, при совершенствовании crescendo будет являться упражнением в обратном порядке; начните выдох при сопротивлении полностью закрытого глотиса. И вновь не делайте абсурдно большого давления, а просто как при умеренном *mezzo forte*. Осторожно раскройте глотис, а затем понемногу, раскрывайте все шире и шире, одновременно увеличивая давление диафрагмы в той степени, которое необходимо для crescendo. Делайте это упражнение на разной скорости. И, наконец, проиграйте на инструменте контролируемое crescendo. Должно получиться устойчивое crescendo, без всяких "вздутий", которые так заметны, когда одна лишь диафрагма пытается сделать crescendo через широко открытое горло. Большинство исполнителей вполне естественно пользуются этим клапаном глотиса, и эти упражнения будут для них полезным напоминанием о его назначении. его функции. Но эти упражнения окажут бесценную помощь тем, кто не добился полного контроля над глотисом, который вносит существенный вклад в хорошую игру.

2) Вторая точка сопротивления — положение языка - может применяться по нашему желанию и её назначение может изменяться. Выгибая заднюю часть языка высоко вверх к небу, как будто мы произносим "И" в слове "КИ" мы чувствуем, что появляется сопротивление. На первый взгляд, этот метод получения сопротивления может показаться таким же гибким и естественным, как и контролируемый глотис, поскольку

конечный результат получается при лёгком естественном движении. Однако, когда мы вспомним, что это выгибание или опускание языка, которое мы используем для "А—И" или "И—А" оказывает большую помощь при восходящем или нисходящем легато, мы поймем, что может случиться серьезный конфликт из-за таких действий языка во многих музыкальных пассажах. Например, что будет делать бедный, сбитый с толку язык, при восходящем легато, который требует crescendo? Crescendo, если сопротивление должно быть обеспечено языком, требует, чтобы язык делал переход от "И-А", но восходящее легато требует артикуляции "А-И"! Два конфликтующих действия в буквальном смысле уничтожают друг друга, и мы не получим ни подъёма для восходящего легато, ни увеличенной воздушной колонны, так необходимой для crescendo.

Поэтому кажется гораздо легче и более логично передать функцию сопротивления глотису, и оставить за языком его функцию в механизме legato (возможно, использование языка при артикуляции "А" или "И" можно более точно определить как "регулятор высоты", поскольку язык используется для изменения высоты, а legato как раз и является одной из фаз, "изменения высоты"). Выгибание языка так естественно подходит для legato или для перехода с одного регистра в другой, что представляется нецелесообразным придавать ему еще и функцию регулятора сопротивления воздуха или объема. С другой стороны, нет ничего естественнее, чем использование глотиса в качестве "контролёра объёма звука" - это по моему личному мнению и по мнению моих уважаемых коллег.

3) Третья точка сопротивления, встречаемая воздушной струей - это кончик языка. Поскольку его сопротивление перед

атакой абсолютное полное, и оно должно свестись к абсолютному нулю после атаки, то вполне понятно, что такой тип давления к нашей дискуссии не относится. Я его упоминаю только лишь для того, чтобы полностью осветить тему (и, возможно, чтобы предупредить критику: "Вы позабыли упомянуть кончик языка!").

4) Четвертая возможная точка сопротивления воздушной струе это апертура губ. Сопротивление здесь может быть, а может и не быть, или его можно как-то приспособить. Из этого выбора примем во внимание только то, что апертура может быть возможной точкой сопротивления и не будем думать о том, что апертуру можно приспособить для создания специального сопротивления воздушному потоку. И оставим ей только одну функцию - создание правильного по форме и по размеру отверстия, соответствующего задачам исполняемой музыки.

Я считаю сопротивление апертуры губ вполне возможным, поскольку все мы играем в свойственной лишь только нам манере, которая создает большее или меньшее сопротивление. После многих лет игры это сопротивление становится хроническим и исполнители с этим мирятся. Обычно посредственный музыкант приобретает привычку играть с слишком жесткой апертурой. Но эту ошибку нетрудно откорректировать. Для этого ему надо лишь слегка опустить челюсть. Это приведёт к раскрытию губ, тем самым расслабив мышцы рта, размягчив апертуру. И как только музыкант выбрал такой метод, при котором воздух про ходит при минимальном сопротивлении, вряд ли он когда-либо захочет, чтобы губы создавали сопротивление ради сопротивления. Когда этот выбор сделан, он тогда становится почти образом жизни, а те,

кто играет по такому методу, никогда не будет думать о своих губах, что их можно приспособить для сопротивления. Итак, применяйте губы для их прямого назначения - для формирования легких, мягких, чистых нот различной высоты, а сопротивление воздушной струе передайте другой, более уместной для этого точке.

5) “Далее воздушная струя встречает сопротивление в том месте, где она входит в маленькое отверстие в конце чашки мундштука - диаметр канала мундштука. Размер этого отверстия естественно выбирается по желанию, но как только вы выбрали мундштук и пользуетесь им постоянно, его нельзя считать видоизменяемым, приспособляемым. Раз мы уже выбрали мундштук, мы должны играть на нём и не устанавливать какой-то связи с сопротивлением, не думать о том, каким образом он может оказать влияние на сопротивление воздушной струе. Хотя мундштук является одним из важных инструментов для получения любого количества постоянного сопротивления, мы всё же не можем считать мундштук таким местом, где мы сможем сразу, по нашей воле приспособить его к сопротивлению воздушной струе.

6) Последним пунктом сопротивления является сам инструмент. Духовые инструменты бывают разных типов, но и внутри каждого типа инструменты могут отличаться по весу, толщине металла, различным примесям к металлу, диаметру трубки и самой конфигурации. Все эти вещи определяют игровое сопротивление инструмента. Конечно,

1 каждый музыкант, испробовав несколько марок одного и того же типа инструмента, инстинктивно поймет, на каком инструменте он захочет играть. Когда он приобрёл инструмент

и начал на нем играть, свойственное этому инструменту внутреннее сопротивление уже в нем заложено, оно присутствует всегда и изменить его нельзя.

Резюмируя сказанное о шести точках сопротивления, можно сделать вывод, что только одна из них имеет полную подвижность - от полностью открытой до полностью закрытой. Эта точка или, вернее пространство, называется голосовой щелью (глотис) и об этом мы уже говорили в пункте 1. По этой причине мы очень подробно и тщательно исследовали вопрос о контроле глотиса, и я искренне убежден, что все, кто изучает и осуществляет эту мысль, смогут стать еще лучшими музыкантами.

Среди инструменталистов и певцов прослеживается тенденция подходить к проблеме дыхания с какой-то робостью, опасением, словно это нечто неподвластное или таинственное, что лишь некоторые избранные могут надеяться когда-либо постичь это и справиться со всеми премудростями. Нам приходится

слышать всякого рода советы, каждый из которых претендует на то, что открывает секрет правильного дыхания — "делайте толчок в пряжку ремня", "выверните наружу диафрагму", "почувствуйте, будто пуля выскочила вверх из желудка", "пусть ребра как бы выплывают из тела", "подуйте и затушите свечку с расстояния 10 футов", "спроектируйте", "закрутите звук". Любой из этих советов может оказать помощь какому-то отдельному музыканту, но в конечном счете, я полагаю, что они скорее испугают студентов, чем могут. Вне всякого сомнения, правильное дыхание является чрезвычайно важной частью игры на духовых инструментах. Но при всей важности

дыхания, мы должны помнить, что такой тип дыхания близко связан с тем дыханием, какое нам свойственно с самого момента нашего рождения и, возможно, поняв это мы избавимся в нашем воображении от некоторого опасения и налёта таинственности, связанного с относительно простого акта "дуть в трубу".

Литература

1. Филип Фаркас Искусство игры на медных духовых инструментах
1-е изд. – М.: Издательство МГК, 1998.- 68 с., илл.
2. Перевод с английского В.Н. Сериковой, редактирование М.В. Дерюгина. Оригинал-макет выполнен М.В. Дерюгиным
3. В.Н. Солодуев Школа игры на валторне. М.: 1956 г.
4. В. Полех Школа игры на валторне. М.: Издательство «Музыка» 1986 г.
5. Ф.Шоллар Школа игры на валторне. Редактор А.Усов М.: Издательство «Музыка» 2000 г.
6. Хрестоматия для валторны 1 -5 классы детской музыкальной школы Составитель В. Полех М.: Издательство «Музыка» 1983 г.
7. В.Вурм Избранные этюды для трубы. СПб.: Издательство «Композитор» 2000 г.
8. К.Копраш Этюды для валторны. М.: Издательство «Музыка» 1990 г.
9. Onozo Janos Hornschule. Budapest. : Editio musica Budapest 1969.

