

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

О МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ НА КЛАРНЕТЕ

Методические рекомендации

Улан-Удэ

2018

1

Утверждено

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

Рецензент:

А.В.Гоголь преподаватель

Составитель:

Феоктистов Г. В.

О методике обучения игре на кларнете. Методические рекомендации для самостоятельной работы студентов. Сост. Г. В. Феоктистов – Улан-Удэ, 2018.- 29 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

усвоении знаний, умений, и навыков в исполнительской практике при игре на кларнете и других духовых инструментах

Методические рекомендации рассматривают ряд вопросов, начиная с физиологических данных ученика, заканчивая развитием музыкальных способностей.

Требования к отбору кандидатов.

Обучению игре на различных духовых инструментах должен предшествовать правильно организованный и проведенный отбор кандидатов по принципу профессиональной пригодности.

При отборе кандидатов учитываются следующие требования: наличие музыкального слуха, музыкальная память, хорошая ритмика, и, конечно, стремление к обучению.

К игре на духовых инструментах не могут быть допущены лица, имеющие ясно выраженные внешние признаки профессиональной непригодности: отсутствие передних зубов, неправильно сросшиеся губы («заячья губа»), ненормальное развитие или отсутствие пальцев на руках.

Что же касается других признаков непригодности, упоминаемых в методической литературе (например, искривление зубов или неправильный прикус), то эти дефекты являются серьезными, но в отдельных случаях вполне преодолимыми препятствиями. Из практики известно, что некоторые исполнители имеют неправильно соприкасающиеся челюсти или недостаточно ровные зубы, но, тем не менее, при наличии больших музыкальных способностей и трудолюбия успешно овладевают своим инструментом.

Нельзя не учитывать, что указанные дефекты могут по-разному сказываться при игре. Например, неровные верхние зубы в малейшей степени будут препятствовать обучению на деревянных инструментах (флейте, гобое), а неправильное соотношение челюстей потребует лишь частичного изменения постановки.

Помимо определения внешних признаков профессиональной пригодности для обучения на духовых инструментах, необходимо позаботиться о главном - определении музыкальных способностей кандидатов. Последнее должно происходить в соответствии с общепринятыми нормами, т. е. у каждого кандидата необходимо тщательно проверить музыкальный слух, музыкальную память и чувство ритма. Подобная проверка может производиться различными способами (например, при помощи игры на фортепиано или духовом инструменте, при помощи голоса и т.п.), однако ее сущность во всех случаях сводится к тому, чтобы верно определить у испытуемого его способность запомнить и воспроизвести услышанное.

Следующий этап проверки кандидатов связан с определением состояния здоровья, возраста, физического развития, особенностей строения челюстей, зубов, губ, языка и пальцев, т. е. тех качеств, которые имеют прямое отношение к обучению игре на духовых инструментах.

Поскольку игра на духовых инструментах требует от музыканта значительной затраты физических сил, то к занятиям могут быть допущены только те лица, которые имеют нормальное состояние здоровья. Установить это помогает медицинский осмотр, обязательный для всех кандидатов, в результате которого должны быть отсеяны лица с хроническими болезнями сердца, легких и других важнейших органов.

Одновременно с определением степени умственного и физического развития кандидатов педагогу необходимо иметь точные сведения об их возрасте, так как в практике обучения на духовых инструментах это имеет существенное значение. Возраст для начала обучения, в зависимости от физического развития,

рекомендуется от 12 до 18 лет (смотря по выбору инструмента), на флейте, трубе, валторне, возможно, начало обучения в 12 лет; на гобое, кларнете – от 14 лет; на тромбоне не ранее 18 лет.

Подобная возрастная градация довольно условна, ибо она не соответствует практике обучения молодых музыкантов. Например, многие известные исполнители на духовых инструментах (М. Табаков, М. Иванов, В. Солодуев и другие) начинали обучение с десяти лет.

О том же говорит и практика работы детских музыкальных школ, где обучение игре на духовых инструментах начинается с пятого класса общеобразовательной школы, т. е. с 11-12-летнего возраста.

Таким образом, наиболее подходящий возраст для начала обучения игре на духовых инструментах – 10-12 лет.

Естественно, что индивидуальные особенности физического развития кандидатов, а также конструктивные особенности некоторых духовых инструментов могут внести в возрастной ценз известные коррективы.

Так, например, обучение игре на широкомундштучных медных инструментах (тромбоне, баритоне, трубе) целесообразно начинать в 13-15 лет, поскольку в более раннем возрасте у детей будут недостаточно развиты губы, руки, грудная клетка и т.п.

После отбора кандидатов перед педагогом возникает наиболее сложный вопрос о выборе инструмента. Надо помочь будущему музыканту найти свой инструмент, т. е. тот, который в наибольшей степени соответствовал бы его природным данным.

«Угадать» инструмент – далеко не просто, и здесь вполне возможны ошибки. В исполнительско-педагогической практике мы знаем немало случаев, когда рядовые музыканты, перейдя с одного на другой, более подходящий для них инструмент, добивались больших успехов в овладении им.

Существенную помощь в правильном выборе инструмента сможет оказать педагогу анализ индивидуальных особенностей кандидата, его анатомо-физиологических данных.

При игре на различных инструментах работа губ имеет свои особенности, поэтому форма и строение губ могут помочь педагогу определить будущую профессию кандидата. Так, для обучения игре на широкомундштучных медных инструментах (баритон, тромбон, туба, геликон) целесообразнее выделять лиц, имеющих полные, мясистые губы, ибо последние лучше приспособлены к большим чашкам и полям мундштуков.

Кандидаты для обучения на всех остальных духовых инструментах должны иметь нормально развитые губы, не слишком толстые, но и не очень тонкие. Кроме того, губы должны быть в достаточной степени мягкими и эластичными. Рекомендуется обращать внимание и на особенность смыкания губ в момент прохода через них выдыхаемой струи воздуха, которая в подобных случаях должна проходить через центр губ, а не через их края, ибо это будет усложнять процесс звукоизвлечения.

Для игры на духовых инструментах имеет значение и внутренне строение губ: степень развития губных мышц, насыщенность тканей губ кровеносными сосудами, эластичность их внешнего покрова.

При определении кандидата на тот или иной духовой инструмент необходимо учитывать также особенности строения зубов и челюстей. Зубы, особенно передние, должны быть ровными. Если же у одаренного кандидата окажутся несколько искривленными верхние зубы, то его целесообразнее определить на деревянные духовые инструменты (флейту, гобой или фагот), где давление мундштука на верхнюю губу значительно меньше, чем при игре на медных. Что касается строения самих челюстей (определяющего так называемый «прикус»), то, как уже указывалось ранее различные виды «прикуса» принципиально не служат препятствием для начала обучения на любом духовом инструменте.

Начинающие играть на духовых инструментах должны обладать не слишком широким и толстым языком, способным легко и быстро двигаться. Это важно для правильного выполнения атакировки звука и исполнения быстрых отрывистых звуков (*staccato*).

Из практики известно, как трудно музыканту овладеть легким *staccato*, если у него широкий мясистый язык. Такой язык не способен быстро двигаться, потому что при своем движении он постоянно соприкасается с зубами нижней челюсти. В этом случае целесообразно начинать обучение на тех инструментах, для которых исполнение быстро сменяющихся звуков *staccato* не характерно. К таким инструментам относятся туба и тромбон. Что касается выбора деревянных духовых инструментов, то с широким языком особенно трудно будет обучаться игре на кларнете. Известно, что извлечение отрывистых звуков на кларнете дается с трудом даже тем музыкантам, у которых язык имеет нормальное строение.

При выборе инструмента, на котором будет обучаться ученик, следует обратить внимание и на особенности строения его пальцевого аппарата. Начинающие обучение на деревянных духовых инструментах должны иметь нормально развитые, обладающие природной подвижностью пальцы. Очень короткие пальцы при игре будут неизбежно напрягаться, что затруднит развитие пальцевой техники. Отметим также, что имеющих короткие руки нецелесообразно учить игре на тромбоне, ибо исполнение звуков на шестой и седьмой позициях для таких музыкантов составляет большие, а иногда и непреодолимые трудности.

При выборе инструмента необходимо учитывать еще и собственный интерес ученика к тому или иному духовому инструменту, его желание обучиться игре именно на данном инструменте. Если у педагога нет серьезных оснований препятствовать этому, то просьбы такого рода нужно удовлетворять. Из практики обучения известно, что занятия на любом инструменте дают большую эффективность и приносят обычно взаимное удовлетворение и учащемуся и педагогу.

Наконец, при определении инструмента следует учесть, что не всегда кандидаты перед началом обучения выявляют все свои способности и склонности. Поэтому в течение первого полугодия занятий необходимо тщательно присматриваться к ученикам и только после учета первых результатов занятий окончательно решить вопрос о выборе инструмента.

Основы рациональной постановки

Основой рациональной постановки должно быть стремление к наиболее естественному, т. е. наименее напряженному

положению играющего. Что же может способствовать выработке непринужденной и свободной манеры игры? Практика показывает, что этому во многом помогает соблюдение следующих правил постановки.

Голова у играющего на духовом инструменте во всех случаях должна держаться ровно и прямо, без наклонов в стороны, вверх или вниз. Всякое отклонение головы (при неизменном положении инструмента) нежелательно по той причине, что она нарушает нормальное взаимоположение губ и мундштука. В результате этого может измениться направление вдуваемой в мундштук струи воздуха, что в конечном итоге вредно отразится на качестве звука.

Корпус в процессе игры, так же как и голова, должен держаться прямо во всех случаях игры, т. е. независимо оттого, стоя играет музыкант или сидя. Особое внимание необходимо обращать на то, чтобы плечи музыканта были развернуты, а грудь выпрямлена и слегка приподнята. Подобное положение корпуса играющего облегчит работу легких и диафрагмы.

Большое внимание при игре следует уделять правильному положению рук и пальцев, ибо они находятся в непосредственной связи с инструментом. Руки не следует прижимать к туловищу, так как это будет препятствовать свободному дыханию. Необходимо следить также за тем, чтобы руки не были скованы, поскольку их напряжение неизбежно передается пальцам и ограничивает свободу движений последних.

Пальцы на инструменте следует держать слегка согнутыми: это положение наиболее естественное, свободное. В момент игры они не должны высоко подниматься над инструментом

или отводятся куда-либо в стороны. Лишние движения затрудняют развитие беглости. Для подвижности пальцев у исполнителей на деревянных инструментах существенное значение приобретает правильное положение того пальца, на котором сосредоточена опора инструмента. Практика показывает, что играющим на кларнете не следует глубоко ставить большой палец руки под подставку, так как это связывает движения пальцев.

При игре стоя ноги должны занимать такое положение, которое обеспечивало бы корпусу хорошую устойчивость. Для этого рекомендуется слегка расставить ноги или выдвинуть одну из них несколько вперед. В ногах, как и других частях тела, при игре должно чувствоваться напряжение.

При игре сидя нужно следить, прежде всего, за правильностью посадки играющего. Для того чтобы сохранить прямое положение корпуса, а вместе с ним и свободу дыхания, не рекомендуется садиться глубоко на стул или опираться на его спинку. Ноги при игре сидя ни в коем случае нельзя выкладывать одну на другую, ибо это препятствует нормальной работе диафрагмы и мышц брюшного пресса.

Правильное положение инструмента при игре является залогом успешного овладения техникой игры. Основным критерием при оценке правильности этого должно стать ощущение удобства и свободы игры. В практике уже давно сложились определенные приемы подготовки музыкантов к игре, которые излагаются обычно в «школах» для духовых инструментов.

Следует указать на то, что в отдельных случаях эти способы могут не совпадать с общепринятыми нормами, поскольку многое зависит от индивидуальных особенностей музыкантов.

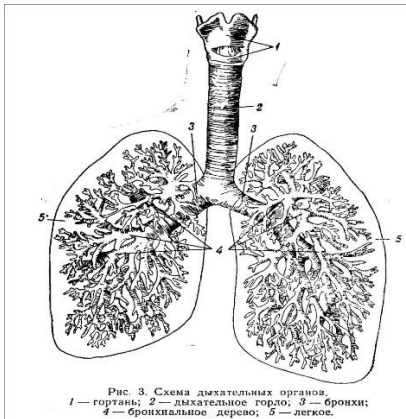
Например, часто встречающиеся у музыкантов различия в форме прикуса (т. е. в соотношении между верхней и нижней челюстями) оказывает влияние на положение инструмента.

Рациональная постановка исполнительского дыхания (органы дыхания, типы дыхания, техника дыхания).

Жизнь и нормальная деятельность человеческого организма невозможна без дыхания. Совершая первую фазу дыхания - вдох, мы вводим в организм кислород, находящийся в составе атмосферного воздуха. Производя вторую фазу дыхания - выдох, мы вместе с выдыхаемым воздухом избавляемся от вредных веществ и, прежде всего от углекислого газа, или углекислоты. Следовательно, наше дыхание есть процесс обмена газов между организмом и внешней средой, в результате которого организм человека воспринимает из атмосферы кислород и отдает в атмосферу углекислоту.

Этот газообмен происходит в легких, при помощи крови. Непрерывно перемещаясь внутри организма, кровь транспортирует газы по широко раскинутой сети кровеносных сосудов, обуславливая окислительные процессы. Благодаря непрерывному кровотоку артериальная кровь (насыщенная кислородом) после прохождения по так называемому большому кругу кровообращения становится венозной; проходя затем малый, или легочный, круг кровообращения, она очищается, насыщается кислородом и вновь становится пригодной для выполнения своих питательных функций.

Рассмотрим теперь, что же представляют собой органы дыхания.



Для ознакомления с устройством и работой дыхательного аппарата необходимо ясно представлять себе тот путь, который проходит воздух при своем движении из атмосферы в легкие.

При обычном вдохе атмосферный воздух раньше всего попадает в носовую полость, которая и является началом нашей дыхательной системы. Проходя через нос, атмосферный воздух очищается от пыли и мелких инородных частиц, слегка согревается и уже более теплым направляется в легкие. Из носовой полости вдыхаемый воздух через носоглотку попадает в гортань. В ней расположены голосовые связки, в результате колебания которых возникают звуки. Ширина просвета голосовых связок оказывает влияние на свободу выдоха.

Двигаясь далее, воздух попадает в дыхательное горло, которое служит продолжением гортани. Дыхательное горло, или трахея, представляет собой полую, цилиндрическую трубку, составленную из 15-20 хрящевых колец. Такое устройство трахеи обеспечивает свободу проникновения атмосферного воздуха в легкие.

Дыхательное горло делится на две главные ветви, называемые бронхами. Каждый бронх идет вглубь соответствующего легкого, где в свою очередь разветвляется на более мелкие доли (бронхиолы), образуя так называемое дерево. Из бронхиол воздух попадает в мельчайшие легочные пузырьки, называемые альвеолами. Это конечная цель движения вдыхаемого воздуха, так как именно в альвеолах происходит обмен газами между воздухом и кровью, который и составляет сущность легочного дыхания.

Следовательно, наша дыхательная система устроена так, что по мере приближения к ее концу воздухоносные пути становятся более мелкими, а количество их разветвлений все время увеличивается. Это необходимо для распространения атмосферного воздуха по всей дыхательной поверхности легких и увеличения их дыхательного объема.

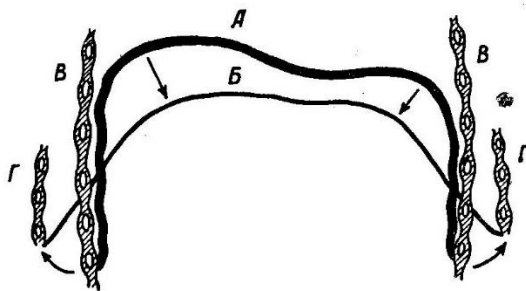


Рис. 4. Схематическое изображение дыхательных функций диафрагмы. А — положение диафрагмы при выдохе; Б — положение диафрагмы при вдохе; В — положение ребер при выдохе; Г — положение ребер при вдохе.

Особо следует остановиться на устройстве и работе самих легких. Этот важнейший орган представляет собой сложно разветвленную систему легочных пузырьков (альвеол), кровеносных сосудов, мышц, нервных окончаний и т.п. Расположены легкие в герметически закрытой грудной полости, что определяет особенность их функционирования. Вследствие одностороннего воздушного давления, действующего лишь изнутри на легкие, последние всегда тесно прижаты к внутренним стенкам грудной клетки и при дыхании пассивно следуют за ними. Из этого можно заключить, что в дыхательных движениях грудной клетки легким принадлежит только пассивная роль, так как грудная клетка расширяется и сжимается под активным воздействием дыхательной мускулатуры.

Сущность механизма дыхательных движений очень проста: вслед за расширением грудной клетки, осуществляемым при участии дыхательной мускулатуры, расширяются и прилегающие вплотную к ее стенкам легкие. В растянутых легких давление в этот момент становится ниже атмосферного, вследствие чего они и наполняются воздухом.

Так происходит вдох. Обратный процесс имеет место при выдохе. После того как мышцы, производящие вдох, расслабляются, начинают действовать выдыхательные мышцы и сила гладкой мускулатуры бронхов. Вследствие возвращения растянутых ребер в прежнее положение и эластичности легких, последние будут сжиматься. Давление в легких в этот момент будет уже выше атмосферного, воздух выйдет из них, т. е. произойдет выдох.

Из этих попеременных фаз вдыхания и выдыхания, разделенных небольшой паузой, и складывается наше обычное,

нормальное дыхание. В основе процесса лежит активная работа дыхательной мускулатуры. В зависимости от того, на какую фазу дыхания приходится работа мышц, последние делятся на вдыхательные и выдыхательные.

К вдыхательным мышцам принадлежат: наружные межреберные мышцы, поднимающие ребра, диафрагма. Сокращение указанных мышц обеспечивает расширение грудной клетки в размерах, соответствующих обычному нормальному вдоху. При усиленном (форсированном) вдохе включаются мышцы плечевого пояса, шеи и даже спины. Не вдаваясь в подробности описания всех указанных вдыхательных мышц, стоит остановиться на важнейших из них - диафрагме.

Диафрагма, грудобрюшная преграда, представляет собой сильную мышцу, выпуклую кверху в виде свода. В середине она имеет неправильную форму двух куполов, причем правый купол несколько больше левого. Когда мышцы диафрагмы сокращаются, она опускается и своей боковой поверхностью отходит от стенок грудной клетки. Опускаясь, диафрагма давит сверху на брюшные внутренности и заставляет брюшную стенку (живот) несколько выпячиваться вперед. Такое положение диафрагмы соответствует вдоху. При выдохе ее движение происходит в обратном направлении, т. е. снизу вверх: она подпирает легкие снизу, что способствует более активному сокращению их в момент выдоха.

К группе выдыхательных мышц относятся: внутренние межреберные мышцы и мышцы брюшного пресса, состоящие из прямых, косых и поперечных мышц живота. Работа выдыхательных мышц связана почти исключительно с производством форсированного выдоха, который постоянно встречается при игре на духовых инструментах. Сокращаясь, эти мышцы притягивают

брюшную стенку к позвоночному столбу, вследствие чего брюшные внутренности отжимаются кверху, приподнимают купол диафрагмы и тем самым способствуют более активному сокращению легких при выдохе.

Помимо скелетных межреберных мышц и диафрагмы, в осуществлении дыхательных движений большая роль принадлежит мышечным силам самих легких. К ним относится гладкая мускулатура бронхов, работа которой осуществляется произвольно. Гладкая мускулатура бронхов обеспечивает расширение дыхательных путей при вдохе и сужение их при выдохе. Функциональная работа всей дыхательной мускулатуры осуществляется благодаря импульсам, идущим из коры головного мозга.

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 не полный, 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 так же 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 неизменяющемся 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 и 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.

В исполнительской практике выработались следующие правила рациональной смены дыхания:

- наиболее удобно производить вдох во время пауз; однако при наличии в музыке большого числа пауз не следует брать дыхание на каждой из них;
- если паузы отсутствуют, то необходимо использовать остановки на относительно продолжительном звуке;
- при непрерывном движении мелодии, когда отсутствуют паузы и относительно продолжительные звуки, определить цезуру можно в местах мелодико-ритмического повторения музыкального материала, а при его отсутствии — в местах смены гармонических функций, контрастной динамики, регистров (в скачках);
- не рекомендуется менять дыхание при исполнении различных неаккордовых звуков мелодии: в момент задержания или предъёма, перед проходящим и вспомогательным звуками, а также после вводного тона.

Соблюдение этих правил является показателем хорошей игровой техники. Однако, как бы тщательно ни были расставлены в нотах знаки дыхания, они не могут предусмотреть многообразия творческих намерений исполнителя. Дыхание — это индивидуальная сфера исполнительской культуры музыканта-духовика, связанная с логикой музыкального развития, фразировкой, мелодической фактурой и т. п.

Звукоизвлечение, виды атак, развитие выразительности звука.

Технология звукоизвлечения на духовых инструментах
слагается из:

- 1) зрительно-слуховых представлений;
- 2) исполнительского дыхания;
- 3) особой работы мускулатуры губ и лица;
- 4) специфических движений языка;
- 5) координированных движений пальцев;
- 6) непрерывного слухового анализа.

Указанные компоненты, неразрывно связанные между собой сложной нервно-мышечной деятельностью, и составляют исполнительский аппарат музыканта. Рассмотрим, как он функционирует.

Перед началом игры музыкант, приложив мундштучную часть к губам, производит вдох. Дыхание-это своеобразное «горючее» музыканта-духовника, без которого он не может привести в действие свой исполнительский аппарат. Одновременно с окончанием вдоха играющий плотно смыкает углы губ (для того чтобы выдыхаемая струя воздуха могла двигаться только через центр губ), а к центральному участку трости подводит кончик языка. На этом, собственно, и заканчиваются приготовления музыканта к игре. Для извлечения звука ему необходимо лишь оттолкнуть язык от трости назад и дать возможность выдыхаемой струе воздуха привести в колебание возбудитель звука. Все эти действия (толчок языка, начало выхода и колебания возбудителя звука) практически осуществляются одновременно в строго определенный момент времени, что обеспечивает музыканту четкое начало или «атаку» звука.

Весь процесс звукоизвлечения, с момента подготовки атаки звука до окончания реального звучания, происходит при активном участии слуха. Последний непрерывно контролирует качество воспроизводимых звуков (их громкость, продолжительность, чистоту интонации, тембр и т.п.) и при обнаружении отдельных дефектов исполнения активно включается в их устранение. Так, например, получив слуховой сигнал о недостаточной силе звука, играющий немедленно усилит интенсивность своего выдоха, для исправления дефектов интонации он изменит напряжение губ и дыхания и т.д. Следовательно, слух музыканта, являясь своеобразным «диспетчером», направляет и контролирует действия всех других компонентов исполнительского аппарата.

Рассматривая исполнительский процесс как комплекс сложноорганизованных и взаимосвязанных действий, мы должны

ясно представлять себе, что без одновременного развития музыкального слуха, губ, дыхания, языка и т.д. играющий на духовом инструменте не сможет сформировать исполнительский аппарат.

Атака и виды атак.

Итак, первый элемент звука – его начало, атака. В исполнительской практике духовиков применяются два основных вида атаки: твердая и мягкая. Существует еще и так называемая вспомогательная атака (комбинированная) атака. Новые виды атак – «фрикативная», «палатализованная», «эластичная», «интенсивная» и некоторые другие.

Твердую атаку иногда называют также простой или интенсивной: сущность ее заключается в том, что звук зарождается в момент отталкивания языка, выполняющего роль клапана, от звукообразователя, которым является трость или губы музыканта. Играя, мы не думаем об этом. После приготовления к извлечению звука, язык отталкивается от губ или от трости, дает возможность скопившемуся в подгортаннике воздуху проследовать в инструмент. Этот момент и называется атакой. Разновидность атаки зависит от характера движения языка – энергичного или плавного. Если характер движения энергичный, атака будет твердая. Если, наоборот, язык плавно отходит от звукообразователя, то и атака будет мягкая.

Для успешного достижения твердой атаки язык должен более энергично отталкиваться от звукообразователя, как бы произнося слоги «ту», «та», «ти». Для получения мягкой атаки язык отталкивается от звукообразователя более спокойно, как бы произнося слоги «ду», «да», «ди». Существует еще и

вспомогательная (комбинированная) атака, когда роль клапана выполняет не кончик языка, а его спинка. Это делается с помощью «произношения» слогов «ку», «ка», «ки» или «гу», «га», «ги».

В последнее время появился ряд теоретических работ, рекомендующих ввести в практику исполнителей на духовых инструментах новые виды атак – «фрикативная», «палатализированная», «эластичная», «интенсивная» и некоторые другие. Авторы этих работ пытаются научно обосновать необходимость изучения и применения этих видов атаки на практике. Из предлагаемых новых видов атаки наибольший интерес представляет «фрикативная» атака (от латинского слова «friccate» - «тереть»). При этой атаке звук извлекается с помощью слогов, начинающихся с согласных «ф», «к», «х», «т» в сочетании с гласными «у», «а», «и», т. е. «фа», «фу», «ха», «хи», а иногда и с некоторыми согласными – «фр», «кр», «тр». На практике этот вид атаки применялся уже давно (*frullato*, *sab tone*), но точного определения он не имел. Что касается «интенсивной», «палатализированной», «эластичной» атак, то они в той или иной мере соответствуют уже установившимся твердой и мягкой атакам, поэтому вводить в практику новые обозначения установившихся понятий нам представляется нецелесообразным.

Произношение (артикуляция) различных слогов носит условный характер, т. к. произносить тот или иной слог при исполнении практически невозможно – мешает мундштук, звукообразователь, напор воздуха и т. д. Но условность эта в какой-то мере нужна – она ориентирует исполнителя и помогает ему в правильном оформлении звука. Тем более необходима эта условность теперь, когда экспериментально доказано, что применение различных артикуляционных приемов имеет определенное значение для формирования и качества звука.

В заключение необходимо подчеркнуть, что какой бы ни была атака (твердой, мягкой, вспомогательной), она всегда должна быть определенной, четкой и ясной, но ни в коем случае не грубой. В противном случае возможны «киксы», «подъезды», «кваканье». Особое внимание следует обратить на воспроизведение первого звука – он часто бывает неудачен из-за отсутствия необходимой настройки, неподготовленности губ, языка, дыхания и т. д.

Заключение

Таким образом, в данной работе, основываясь на методические работы педагогов-исполнителей, их многолетнем опыте, мы попытались найти ответы на вопросы: о правильной постановке, красивом звучании и исполнительском дыхании, о развитии исполнительской техники и других немаловажных понятиях.

В процессе исследования мы выявили, что обучению игре на различных духовых инструментах должен предшествовать правильно организованный и проведенный отбор кандидатов по принципу профессиональной пригодности.

Следует учитывать состояние здоровья, возраст, физическое развитие, особенности строения челюстей, зубов, губ, языка и пальцев, т. е. тех качеств, которые имеют прямое отношение к обучению игре на духовых инструментах.

Большое внимание в этом вопросе уделяется звукоизвлечению, составляющим его компонентам: губному аппарату и дыханию.

И каждый, кто желает научиться или научить исполнительским приёмам техники звукоизвлечения и развитие выразительности звука и такому приёму как вибрато нужно, что бы все занятия на инструменте проходили под контролем специалиста. Но при этом, чтобы был рост нужно заниматься самостоятельно, не менее 2-3 часов дома, для закрепления той программы, на которую обратил внимание педагог.

Особое место отводится роли дыхания - важнейшей проблеме методики обучения игре на кларнете. Так как это во многом определяет художественную выразительность исполнения, чистоту интонации, устойчивость и красоту звука, характер штрихов и динамических оттенков. Рассматриваются основные типы исполнительского дыхания.

Так же особое внимание в третьей главе уделено развитию техники пальцев. Основными средствами для развития техники пальцев являются: работа над гаммами и специальными упражнениями, а также изучение этюдов и художественных произведений. Все, что направлено на работу со звуком, на выработку технических навыков – это закладка и укрепление музыкального фундамента, который, в конце концов, даст возможность для следующего качественного скачка.

Основным стимулом роста ученика является увеличение трудности проходимого материала. Преодолевая какую-то новую трудность, ученик приобретает большее мастерство в овладении инструментом и повышает степень своего музыкального развития.

Музыкальные способности у людей разные пусть то ребёнок или взрослый, каждому человеку присуще своё, у одного музыкальная, у другого зрительная, а у следующего слуховая память, но при этом это музыкально – ритмическое чувство. Развитие музыкальных способностей происходит в процессе воспитания и обучения. На протяжении всей работы мы видим, что важно иметь правильное представление, понимание о важнейших элементах исполнительского процесса, а так же суметь передать свои знания и умения ученикам. В этом и заключается цель методики преподавания игры на кларнете.

Список литературы

1. Апатский В. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика // Методика обучения игре на духовых инструментах. - М., 1976. - Вып. 4. - С. 11-31.
2. Волков Н.В. Теория специальности (кларнет). Программа для слушателей ФПК. - М., 1989 / ГМПИ им. Гнесиных.
3. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. - М.: Музгиз, 1956. 1966.
4. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. - М.: Музыка, 1983. - 192 с.
5. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. - М.: Госмузиздат, 1962.
6. Диков Б., Богданов В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. - М.: ВДФ, 1959.
7. Методика обучения игре на духовых инструментах / Под ред. Е. Назайкинского. (Вып. 1). - М., 1964.
8. Методика обучения игре на духовых инструментах / Под ред. Ю. Усова. Вып. 2. - М., 1966; Вып. 3. - М., 1971.

9. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. - М.: Госмузиздат, 1958.
10. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. - М.: Госмузиздат, 1938.
11. Розанов С. В. Школа игры на кларнете. М., 2000.
12. Усов Ю. Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки, вып. 4. Под ред. Ю.Усова. - М., 1976.
13. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. - М.: Музыка, 1975.