

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

**О РАБОТЕ НАД ГАММАМИ**  
**на духовых инструментах**

Методические рекомендации  
Для самостоятельной работы студентов

**Улан-Удэ**  
**2018**

## **Утверждено**

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

### **Рецензент:**

А. В. Гоголь преподаватель

### **Составитель:**

**Феоктистов Г.В.** преподаватель  
колледжа искусств им. П.И. Чайковского

О работе над гаммами на духовых инструментах.  
Методические рекомендации для самостоятельной работы  
студентов. Г. В. Феоктистов – Улан-Удэ 2018.-26 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

В методических рекомендациях представлен теоретический  
материал для самостоятельного изучения студентами, а также  
практические задания для использования в процессе учебной  
практики.

Введение

Многолетняя музыкальная практика неопровержимо показывает, что в формировании исполнительского мастерства музыкантов работа над гаммами и арпеджио играет важнейшую роль. Именно гаммы и арпеджио выступают в качестве испытанных средств для развития многих сторон исполнительской техники. Для исполнителей на духовых инструментах, систематическая работа над гаммами и арпеджио полезна во многих отношениях, поскольку она дает возможность:

- развить правильную координацию движений пальцев с действиями губ, языка и дыхания;
- добиться ровности звучания различных регистров инструмента;
- развить навыки чистого интонирования;
- овладеть ритмичностью исполнения;
- приобрести правильные аппликатурные навыки и, наконец,
- овладеть различными типами инструментальной фактуры.

Только овладение этими ценными исполнительскими навыками, может способствовать достижению профессионального мастерства музыканта.

Ответив на вопрос о том, что развивают гаммы и арпеджио, мы, естественно, должны указать теперь на то, как это достигается на практике.

Выше мы говорили о полезности гамм и арпеджио для развития пальцевой беглости и осуществления правильной координации движений пальцев с действиями губ, языка и дыхания. Действительно, гаммообразные и арпеджированные пассажи необычайно эффективно развивают технику пальцевых

движений, которые особенно важны в игре на деревянных духовых инструментах. Интересно отметить, что у исполнителей на деревянных духовых инструментах это идет как бы по двум направлениям: исполнение гамм развивает в основном последовательные или поочередные движения пальцев, а игра различных арпеджио помогает музыканту овладеть комбинационными движениями пальцев.

На исполнителей на медных инструментах эта закономерность не распространяется, поскольку указанной специфики пальцевых движений здесь мы не наблюдаем. К тому же значение пальцевых движений у исполнителей на медных инструментах несколько ограничено, ибо важнейшим моментом исполнительской техники для них следует считать сложную деятельность губного аппарата.

Что же касается осуществления координации между различными компонентами исполнительского аппарата (губы—язык—дыхание—пальцы), то эта взаимосвязь в одинаковой степени важна для исполнителей на всех духовых инструментах, и наиболее эффективно она развивается в процессе игры гамм и арпеджио. Именно гаммы и арпеджио служат для музыкантов отличным «пробным камнем» для проверки качества атаки звука, в основе которой лежит согласованная деятельность всего исполнительского аппарата в целом.

Помимо развития пальцев и навыков координации их движений с работой губ и языка, гаммы и арпеджио помогают приобретению многих звуковых качеств. В частности, гаммы и арпеджио служат отличным средством:

- для «выравнивания» звучности всего диапазона духовых инструментов,

- для достижения полноты и гибкости звучания,
- для развития чистоты интонирования в процессе игры.

Исключительно важное значение гаммы и арпеджио приобретают и для выработки ритмичности музыкального исполнения, ибо при игре звуков одинаковой длительности, равномерно чередующихся по времени, музыкант легко может обнаружить и устранить малейшие ритмические погрешности исполнения.

Систематическое исполнение гамм и арпеджио полезно для музыканта и в том отношении, что он приобретает твердые аппликатурные навыки. В частности, гаммы и арпеджио служат отличным средством для овладения наиболее рациональной аппlikатурой, в основе которой лежит правильное использование основной и вспомогательной аппlikатур.

Примером этого следует считать:

- своевременное использование «вилочной» аппlikатуры на деревянных инструментах,
- употребление дополнительной аппlikатуры, образованной от соседних натуральных звуков на медных инструментах и т. д.

Наконец, гаммы и арпеджио дают возможность исполнителям овладеть различными типами инструментальной фактуры. Известно, что в любом музыкальном произведении мы всегда находим гаммообразные или арпеджированные пассажи. Поэтому исполнение гамм и арпеджио дает музыканту возможность овладеть «готовыми» техническими формулами, а следовательно - сократить сроки технического освоения музыкальных произведений.

Музыкально-исполнительская практика насчитывает немало разнообразных упражнений, в основе которых лежат гаммы и арпеджио самых различных видов.

Особенно много подобных упражнений применяется в практике игры и обучения на фортепиано и на смычковых инструментах. Пианисты и скрипачи, например, широко используют: игру различных гамм в одну, две, три и четыре октавы; исполнение гамм в терциях, секстах и октавах; игру малых, ломаных и больших арпеджио; исполнение арпеджированных септаккордов и т. п. Примерно такие же виды гаммообразных и арпеджированных упражнений употребляют и при игре на духовых инструментах.

Так, например, исполнители на всех духовых инструментах применяют в своей практике гаммы следующих видов:

- a. диатонические;
- b. хроматические;
- c. целотонные.

Поскольку каждая из этих, гамм имеет свои специфические особенности, возникает необходимость остановиться на этих особенностях несколько более подробно.

Наибольшее распространение в практике игры на духовых инструментах имеют гаммы диатонические, мажорные и минорные. При этом, в зависимости от изменения отдельных ступеней лада, мажорные и минорные гаммы могут быть:

натуральными:



гармоническими:



мелодическими:



арпеджио уменьшенного вводного септаккорда в обращениях:



Необходимо отметить, что на практике исполнители на духовых инструментах, нередко смешивают виды арпеджио, особенно часто путают арпеджио в обращениях и ломаное арпеджио.

Изучение гамм и арпеджио, работа над ними и совершенствование их исполнения должны вестись систематически, начиная с первого года обучения игре на духовых инструментах (примерно, после трех-четырех месяцев первоначальной подготовки). Перед тем как приступить к игре гамм, начинающий музыкант обязан хорошо изучить теоретический принцип строения мажорных, а затем минорных гамм и их арпеджио; усвоить эти гаммы на слух и научиться строить их от любой ступени.

Памятка работы над гаммами:

В процессе изучения гамм и арпеджио исполнять их рекомендуется на инструменте без нот, в доступном для данного ученика темпе, с применением различных динамических оттенков.

Основной задачей в работе над гаммами и арпеджио является не игра в быстром темпе, а постоянное улучшение качества звучания и достижение ровности исполнения.

Каждый начинающий музыкант должен уметь правильно установить предел быстроты исполнения гамм и арпеджио, соответствующий его исполнительским возможностям.

Чтобы избежать небрежной, механической игры гамм и арпеджио, очень важно приучить музыканта с первых занятий к постоянному контролю за качеством своего исполнения. Учащийся должен уметь слушать свою игру.



Изучение гамм и арпеджио и работу над ними, следует проводить ежедневно, но не за счет других видов занятий (работой над этюдами и художественными произведениями).

Каждый день музыкант должен включать в свои занятия на инструменте работу над одной-двумя гаммами и соответствующими арпеджио и добиваться систематического повышения качества их исполнения.

При работе над гаммами необходимо добиваться:

1. ритмичности исполнения
2. точности интонации звуков
3. ровности и полноты звучания всего диапазона
4. правильной координации языка и пальцев
5. чистоты в переходах от звука к звуку
6. легкости и подвижности исполнения.

Существенное значение в ежедневной работе над гаммами и арпеджио имеет и порядок или последовательность их исполнения. В практике исполнителей на духовых инструментах уже сложились определенные нормы в отношении последовательности исполнения гамм и арпеджио.

Обычно принято исполнять гаммы и арпеджио в следующем порядке:

1. мажорная гамма;

2. арпеджированное мажорное трезвучие в прямом движении;
3. арпеджированное мажорное трезвучие в обращениях;
4. арпеджированное мажорное трезвучие в ломаном движении;
5. арпеджированный доминантсептаккорд данной тональности в прямом движении;
6. арпеджированный доминантсептаккорд в обращениях;
7. параллельная минорная гамма (гармоническая);
8. параллельная минорная гамма (мелодическая);
9. арпеджированное минорное трезвучие в прямом движении;
10. арпеджированное минорное трезвучие в обращениях;
11. арпеджированное минорное трезвучие в ломаном движении;
12. арпеджированный уменьшенный септаккорд (данного минора) в прямом движении;
13. арпеджированный уменьшенный септаккорд в обращениях.

Такая последовательность, построенная по принципу движения от простого к более сложному, объединяет гаммы и арпеджио в единый ладотональный комплекс и способствует развитию не только исполнительской техники, но и ладово-гармонического чувства, что очень важно. С нашей точки зрения, это наиболее рациональная последовательность, хотя она не исключает и других возможных вариантов подобных упражнений. В частности, для менее подготовленных музыкантов возможно исполнение этого комплекса в сокращенном виде - без доминантового и уменьшенного септаккордов.

Практика игры и обучения на духовых инструментах показывает, что существуют разные способы исполнения гамм и арпеджио, которые обуславливаются как конструктивными

особенностями духовых инструментов, так и индивидуальной манерой играющего.

Что касается конструктивных особенностей, то их влияние на исполнение гамм и арпеджио заключается в различии диапазонов духовых инструментов.

Так, например, гаммы и арпеджио могут исполняться по-разному в зависимости от величины диапазона: в одну, две или три октавы.

Еще большее различие в способах исполнения гамм и арпеджио существует благодаря индивидуальной манере их исполнения.

Так, одни музыканты играют гаммы с остановкой движения на первом звуке:



Другие музыканты играют гаммы с переносом:



Третьи - применяют игру гамм с неполными октавами (до терцового или квинтового звука):



Подобная индивидуализация способов исполнения возникла вследствие того, что в педагогической литературе для духовых инструментов этот вопрос излагается также по-разному.

Не менее важно для музыканта овладеть и наиболее рациональными способами исполнения различных арпеджио.

Арпеджированные трезвучия, как правило, должны исполняться в трехдольном размере, что будет соответствовать внутреннему строению трезвучий.



Арпеджированное трезвучие в обращениях может исполняться как триолями, так и квартолями, благодаря удвоению в октаву нижнего звука трезвучия.



Арпеджированные септаккорды следует исполнять только квартолями, поскольку сам аккорд состоит из четырех звуков. При исполнении септаккорды необходимо разрешать в тонику:



Важнейшей практической особенностью рационального исполнения гамм и арпеджио можно считать также умелое использование штрихов и аппликатуры. Применение различных штрихов дает возможность разнообразить звучание инструмента, а различная аппликатура облегчит исполнителю процесс овладения техническими трудностями, а также достижение чистоты интонирования в процессе игры.

В заключение следует остановиться на наиболее типичных недостатках исполнения гамм и арпеджио и методах их устранения.

Из практики игры на духовых инструментах известно, что наиболее распространенными недостатками в исполнении гамм и арпеджио являются:

1. неритмичность исполнения,
2. отсутствие ровности звучания различных регистров,
3. неточное интонирование,
4. нерациональное использование аппликатуры,
5. маловыразительное исполнение.

Попробуем рассмотреть подробнее существо указанных недостатков

.

### **Неритмичность исполнения.**

Указанный недостаток является одним из наиболее характерных и часто встречающихся в практике работы с музыкантами. Проявляется он чаще всего в том, что отдельные музыканты при исполнении гамм и арпеджио не выдерживают взятый ими темп движения до конца. При этом одни музыканты по мере приближения к концу упражнения постепенно ускоряют темп, а другие, наоборот, несколько его замедляют. В обоих случаях это является результатом недостаточной ритмичности и плохо организованного самоконтроля со стороны самого играющего.

Помимо произвольного изменения темпа движения, в практике игры довольно часто встречаются и такие случаи, когда исполнители нарушают ритмичность чередования отдельных звуков внутри тактов или внутри данных ритмических фигур. Происходит это обычно тогда, когда исполнение связано с применением неудобной аппликатуры (для тромбона - переход

на далекие позиции), наличием мелодических скачков и т. п. Наконец, неритмичность исполнения обнаруживается и при изменении оттенков, темпов, при исполнении *rubato* и т. п.

### **Отсутствие ровности звучания.**

Этот недостаток проявляется в том, что при игре гамм и арпеджио не все звуки звучат одинаково в смысле полноты, силы и тембра. Например, одни звуки заметно «выпирают», то есть звучат более громко, другие, наоборот, звучат более тускло и слабо. Подобный недостаток частично зависит от конструктивных особенностей духовых инструментов, которые не имеют одинаково полноценных по звучанию регистров, однако многое здесь зависит и от исполнителей. Последние, зная особенности своих инструментов, должны «исправлять» дефекты их конструкции специальными упражнениями. В частности, тускло звучащие звуки духовых инструментов можно «раздуть» и тем самым выровнять звучание всего диапазона. Из практики известно, что почти у каждого инструмента есть такие «капризные» звуки, над которыми следует отдельно работать.

- флейта: это будут звуки: до, до-диез, фа-диез и си-бемоль
- гобой: ми, фа-диез и до-диез
- кларнет: соль-диез ля и си-бемоль

а также все звуки «вилочной» аппликатуры

- труба: звуки до-диез и соль-диез
- тромбон: звуки, входящие в так называемую «мертвую зону» (до - ми-бемоль большой октавы) и т. п.

Сюда же следует отнести и все звуки верхнего регистра духовых инструментов, поскольку достижение полноты звучания этих звуков требует особых, целенаправленных упражнений.

### **Неумелое интонирование при игре.**

Этот недостаток связан с малоразвитым ладогармоническим слухом музыкантов. Часто исполнитель не умеет понизить или повысить звуки в зависимости от их ладовой принадлежности. Не все музыканты знают, что восходящий вводный тон гармонического мажора и минора требует *некоторого повышения*, а нисходящий - *частичного понижения*; терцовый звук мажорного трезвучия должен звучать *несколько выше*, а терцовый звук минора — ниже.

Достигнуть подобной интонационной гибкости музыкант может с помощью двух основных средств:

- a. использования наиболее рациональной аппликатуры;
- b. использования согласованных действий губного аппарата и дыхания.

Естественно, что оба эти средства должны быть теснейшим образом связаны не только между собой, но и со слуховым самоконтролем играющего.

### **Нерациональное применение аппликатуры.**

Этот недостаток проявляется обычно в том, что играющий на духовом инструменте прибегает к неудобной аппликатуре, которая затрудняет реализацию исполнительского замысла. Например, неумелое применение «вилочной» аппликатуры на деревянных инструментах и особенно на кларнете. Так, многие



малоквалифицированные кларнетисты используют «вилочную» аппликатуру в тех случаях, когда это не вызывается необходимостью. В частности, при соединении звуков: ля-си-бемоль малой октавы или ми – фа второй октавы.

### **Отсутствие выразительности исполнения.**

Указанный недостаток часто является следствием недооценки гамм и арпеджио как одного из средств для развития художественного вкуса музыканта. Некоторые музыканты почему-то считают, что гаммы и арпеджио - это лишь «сухие» технические упражнения и на них не обязательно развивать свою музыкальность. Вряд ли нужно говорить, что подобное «заключение» неверно.

Так же как и любые другие виды упражнений, гаммы и арпеджио требуют выразительного исполнения, достичь которого можно лишь при определенных условиях.

Одним из основных средств увеличения выразительности исполнения гамм и арпеджио является широкое применение разнообразных штрихов. Из практики игры известно, что гаммы и арпеджио рекомендуется исполнять с применением следующих штрихов:

- *detache*
- *legato*
- *staccato*
- *non legato*
- *portamento*.

При этом, помимо отдельного применения этих штрихов, следует широко использовать и их комбинации.

Обычно принято применять парные комбинации штрихов, например:

- legato и staccato
- legato и detache
- detache и non legato

Помимо использования штрихов для усиления выразительности исполнения гамм и арпеджио, необходимо применять и различные динамические оттенки.

Практика показывает, что наиболее эффективные результаты дает применение контрастной динамики (например: *pp* и *ff*), а также применение последовательно изменяющейся динамики (например: *pp-f-pp*). В этом случае фаза *crescendo* обычно приходится на восходящее движение, а фаза *diminuendo* - на движение нисходящее.

Выразительности исполнения гамм и арпеджио будет способствовать также правильная смена дыхания. В частности, никогда не следует брать дыхание после вводного тона, так как это нарушает целостность музыкальных фраз.

Итак, мы рассмотрели наиболее типичные недостатки исполнения гамм и арпеджио, которые встречаются в практике.

Характер этих недостатков показывает, как важно, чтобы музыканты при игре любых упражнений научились ставить перед собой определенные цели (звуковые, технические или художественно-выразительные) и с помощью умелого самоконтроля осуществляли их практическое решение. Музыкант, который научится это делать сможет избежать превращения своих занятий на инструменте в механический, а потому — бесполезный процесс.

В заключение приводим примерные образцы упражнений в гаммах и арпеджио, которые составлены с учетом исполнения их на различных духовых инструментах:

мажорная гамма в две октавы:



варианты исполнения:



арпеджированное трезвучие в прямом движении:



варианты исполнения:



арпеджированное трезвучие в ломаном движении:



варианты исполнения:



арпеджированное трезвучие в обращениях:



арпеджированное трезвучие в ломаном движении:



варианты исполнения:



арпеджированное трезвучие в обращениях:



варианты исполнения:



уменьшенный вводный септаккорд:



варианты исполнения:



уменьшенный вводный септаккорд в обращениях:



варианты исполнения:



хроматическая гамма:



варианты исполнения:



Предлагаемые упражнения, как уже указывалось, не являются единственными возможными способами исполнения гамм и арпеджио. Многообразие различных приемов использования гаммообразных и арпеджированных пассажей в практике настолько велико, что оно, естественно, не может быть уложено в раз и навсегда данные каноны. При исполнении гаммообразных и арпеджированных упражнений музыканты могут и должны пользоваться и другими возможными вариантами, которые приводятся в педагогических пособиях для духовых инструментов.

Однако при исполнении любых гамм и арпеджио необходимо стремиться к тому, чтобы гаммообразные или арпеджированные пассажи всегда имели четкое ритмическое оформление и исполнялись с максимальной выразительностью и точностью.

Только соблюдая эти важные принципы, музыкант сможет достигнуть заметных успехов в развитии своего исполнительского мастерства.



## Литература.

1. Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Вып. II, М.: Музыка, 1966.
2. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. М.: Музгиз, 1935.
3. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка, 1975.
4. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Изд. 2. – М.: Музыка, 1973.
5. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. - М.: Госмузиздат, 1958.
6. Розанов С. В. Школа игры на кларнете. М., 2000.

