

Министерство культуры Республики Бурятия
ГАПОУ РБ «Колледж искусств им. П. И. Чайковского»

**МЕТОДИКА НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ
ИГРЫ НА ЭВЭР-БУРЭ**

методические рекомендации

Улан-Удэ, 2017

Утверждено:
методическим советом ГАПОУ РБ «Колледж искусств
им. П.И. Чайковского»

Рецензент:

В.А. Михайлов, профессор ФГБОУ ВПО
«Восточно-Сибирская государственная академия
культуры и искусств», Заслуженный работник РБ

Составитель:

Ринчинова В.М., преподаватель ГАОУ СПО РБ
(ССУЗ) «Колледж искусств им. П.И. Чайковского»

Методика начального обучения игры на эвэр-бурэ: методические
рекомендации / сост. Ринчинова В.М. – Улан-Удэ, 2017. – 30 с.

Данные методические рекомендации подготовлены для
студентов специальности 53.02.03 Инструментальное
исполнительство (по видам инструментов) ПМ.01.
Исполнительская деятельность, МДК.01.01. Специальный
инструмент и направлены на формирование и развитие
следующих профессиональных компетенций ПК.2.1

Рекомендована для использования в качестве методической
помощи для студентов ССУЗов и ВУЗов, а также для преподавателей
ДШИ.

ВЕДЕНИЕ

Вопросами постановки исполнительского аппарата, разработкой теоретических основ организации эффективной учебной деятельности в классе духовых инструментов, а также особенностями работы дыхательной системы занимались такие исследователи, Б.А.Диков «Методика обучения игре на кларнете»-1983г., Ю.А. Усов «Методика обучения игре на трубе»-1984г., В.В. Сумеркин «Методика обучения игре на тромбоне»-1987г. В классе эвэр-бурэ данные вопросы были раскрыты в методическом сборнике монгольских преподавателей Самбалхундэв Л. И Баасансурэн Б. «Монгол бурээн дуудлага»-2014г.

В первой части работы даётся краткое историческое описание возникновения инструмента, его устройство. Далее, в каждом разделе подробно излагаются методические указания с иллюстрациями, в частности: о постановке исполнительского аппарата, о постановке дыхания, технике языка, о работе губного аппарата и о развитии техники пальцев.

Знание инструмента и особенностей постановки исполнительского аппарата очень важно для будущего музыканта, так как является некой отправной точкой к профессиональному будущему. Рассматривая исполнительский аппарат, также раскрываются некоторые вопросы постановки исполнительского аппарата и работы дыхательной системы при игре на национальном инструменте эвэр-бурэ.

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА – ЭВЭР-БУРЭ

Исторические и теоретические основы изучения эвэр-бурэ

Самобытность бурятского народного музыкального инструментария генетически связана с аналогичным инструментарием других народов, в первую очередь, монгольского.

Анализ деятельности крупнейших бурятских музыкальных мастеров показывает, что современные бурятские музыкальные инструменты являются основой инструментального состава ОБНИ. Они прошли «эволюцию» в плане тембрового колорита, технических и выразительных возможностей и даже внешнего вида под воздействием менталитета бурятских мастеров, отразивших духовную самобытность бурятского народа.

Происхождение и бытование традиционных бурятских народных музыкальных инструментов совершенно не изучены. Не были в свое время собраны и сохранены образцы бурятских народных инструментов. Поэтому настоящие, подлинно бурятские, народные музыкальные инструменты встретить в современном быту бурят и музеях доводится очень редко.

Письменных источников сохранилось очень мало. Есть только одно учебное пособие, разработанное А.Г. Деминим, посвященное музыкальному инструментарию монголов в эпоху Великой империи (XIII-IX вв.), где рассматриваются некоторые инструменты имеющие общее монгольско-бурятское происхождение.

Эвэр-бурэ широко распространённый деревянный духовой инструмент среди бурят и монголов. Первое

упоминание о Эвэр-бурэ указано в монгольской летописи в 412 году во время правления Хубилай-хана. Исполнители на Эвэр-бурэ входили в состав придворных музыкантов хана. Эвэр-бурэ полностью был сделан из рога и инструмент издавал только один звук. Инструмент чаще использовали для озвучивания обрядов и молебнов, но на больших праздниках исполнители на эвэр-бурэ также принимали участие в составе оркестров и ансамблей, исполняя партию баса.



Рис. 1. Ханский двор Хубилай-хана
412г
Реконструкцией инструмента начали заниматься с

1959 года. В 30-х годах XX столетия Бурят-Монгольский институт культуры провел работу по реконструкции национальных инструментов - хура, хучира, лимбы и эвэр-бурэ. Эти инструменты были тщательно изучены. Были зафиксированы исполнительские приемы игры, особенности тембров этих инструментов и было намечено желательное направление усовершенствования этих инструментов. В 1959 году народный артист Монголии Мордорж Л. привёз инструмент в Московскую консерваторию где и были изготовлены образцы усовершенствованных инструментов. Достоинствами новых инструментов были усилившийся звук и улучшившийся тембр. Диапазон инструмента достигал двух октав, от «Си-бемоль» малой октавы до «Фа» второй октавы. В 1962 году мастер инструментов Индрэ Д. внес изменения в реконструкцию инструмента и поднял диапазон до «До» третьей октавы.

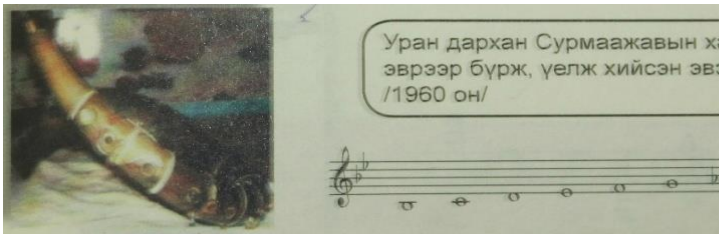


Рис.2. Эвэр бурэ

В последствии в 1963-64 годах Индрэ Д. провёл практически капитальную реконструкцию инструмента, добавив к звучанию полутоновые звуки, таким образом наиболее приблизив инструмент к устройству кларнета. Диапазон инструмента расширился от «Соль» малой октавы до «Ми» третьей октавы.

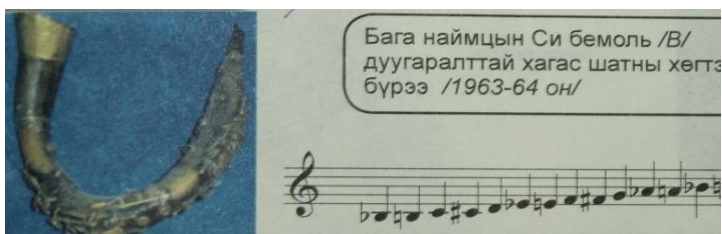


Рис.3. Эвэр бурэ

В 1991 году ученик мастера Индрэ Д. Байгальжав П. провёл последнюю реконструкцию эвэр-бурэ, которая сохранена до сегодняшних дней, благодаря внесенным изменениям диапазон инструмента увеличен до трех октав, начиная от «Фа» малой октавы до «Ми» третьей октавы. Тембр звука приобрёл бархатный оттенок и более красочное звучание за счёт увеличения размера раструба.

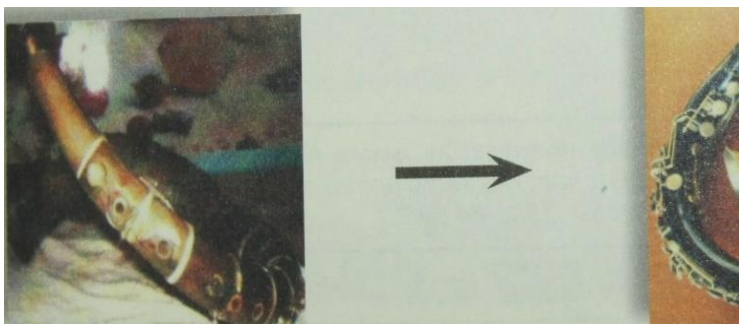


Рис.4. Эвэр бурэ

1.2. Устройство инструмента

На каждом музыкальном инструменте зарождение и формирование звука имеет свою специфику и, прежде всего, это связано с акустическими особенностями

звукообразования на инструменте. Все духовые инструменты относятся к инструментам с газообразным звучащим телом. Звук возникает от колебаний воздушного столба заключенного в канале инструмента, которые вызываются особыми действиями возбудителей. Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства инструмента и от его принадлежности к той или иной группе. Духовые инструменты делятся на три группы:

- *Лабиальные*, к ним относятся все свистящие духовые инструменты - флейты, свирели и т.д. Все лабиальные инструменты с газообразным возбудителем звука. Звук образуется от трения выдыхаемой струи о край лабиума, в результате чего возникают завихрения внутри головки флейты, которые и приводят в колебание воздушный столб, заключенный в канале инструмента.

- *Язычковые*, к этой группе принадлежат все тростевые инструменты, т.е. гобои, кларнеты, фаготы, саксофоны и родственные им инструменты. У этих инструментов в роли возбудителя выступает твердое тело, т.е. трость. Звук образуется посредством двух противодействующих сил: с одной стороны - выдыхаемой струи воздуха, с другой стороны - трости. Струя воздуха стремится отогнуть трость наружу, а трость в силу своей упругости, старается вернуться в первоначальное положение. В результате чего возникает колебательное движение трости, которое в свою очередь приводит в колебание столб воздуха заключенный в канале инструмента.

- *Воронкообразные мундштуки*, в этой группе все медные инструменты, т.е. валторны, трубы, тромbones, тубы, баритоны, альты, и т.д. На медных духовых

инструментах в роли возбудителя звука выступают сами губы, а точнее, та часть губ, которая обрамлена чашечкой мундштука. Воздушная струя, выдыхаемая в инструмент, приводит в колебание края губ в мундштуке, которые в свою очередь создают колебание воздушного столба, заключенного в канале инструмента. Мундштук – С обратной стороны мундштука на ровной поверхности расположено отверстие, во время игры непрерывно закрываемое и открываемое вибрирующей тростью звукообразующим элементом. По обе стороны от отверстия находятся так называемые «рельсы» (rails), ответственные за ограничение вибрации трости.

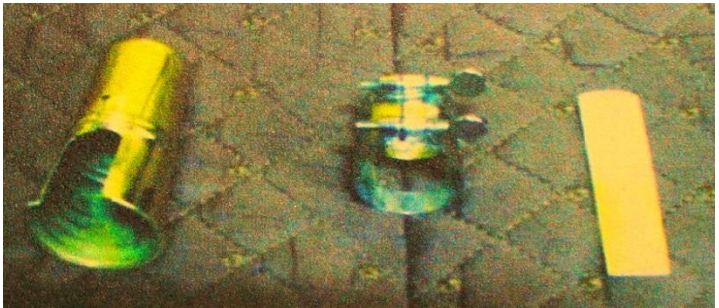


Рис. 5. Мундштук эвэр-бурэ

Трость (язычок) - звуковоспроизводящая (вибрирующая) часть инструмента, представляющая собой тонкую узкую пластинку, которая изготавливается из особых пород камыша или тростника. Трость прикрепляется к мундштуку с помощью лигатуры (на жаргоне музыкантов - «машинки») - специального металлического, кожаного или пластикового хомутика с двумя винтами. В процессе использования трости

достаточно быстро выходят из строя из-за изнашивания волокон камыша. Срок службы трости зависит от силы вдуваемого потока воздуха, «тяжести» самой трости, силы давления на неё и других факторов. При каждодневных занятиях по два часа в день трость изнашивается приблизительно через две недели. Трость эвэр-бурэ - хрупкое и тонкое устройство. Для предохранения её от случайного повреждения используется специальный металлический или пластмассовый колпачок, который надевается на мундштук, если инструмент долго не используется. (см. рис. 6).

Раструб - эта часть инструмента позволяет извлечь самую низкую ноту (фа большой октавы). Сделанный из рога. Диапазон у эвэр-бурэ от Фа-большой_октавы до Ми – второй октавы.



Рис. 6. Раструб эвэр-бурэ

РАЗДЕЛ 2. МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА НАЦИОНАЛЬНОМ ИНСТРУМЕНТЕ - ЭВЭР-БУРЭ

2.1. Принципы постановки исполнительского аппарата

Термин «постановка» носит собирательный характер и означает совокупность правил, относящихся к взаимоположению корпуса, головы, рук, ног играющего и инструмента.

Задача правильной постановки должна способствовать достижению высоких исполнительских результатов при наименьшей затрате сил со стороны учащегося.

Основные правила постановки: 1) правильное положение головы: голова у играющего на эвэр-бурэ во всех случаях должна держаться ровно и прямо, без наклонов в стороны, вверх или вниз. 2) правильное положение корпуса: корпус в процессе игры, необходимо держать прямо, плечи несколько развернутыми. Подобное положение корпуса играющего облегчит работу лёгких и диафрагмы. 3) правильное положение рук и пальцев: руки не следует прижимать к туловищу, так как это препятствует свободному дыханию. Также, руки не должны быть скованы, поскольку их напряжение неизбежно передаётся пальцам и ограничивает свободу движений пальцев. В момент игры пальцы не должны высоко подниматься над инструментом или отводиться куда-либо в стороны. Лишние движения затрудняют развитие беглости. 4) правильное положение ног при игре: при игре стоя ноги рекомендуется слегка расставить и одну из них выдвинуть немного вперёд. При игре сидя, не рекомендуется садиться глубоко на стул или опираться на его спинку. Ноги при игре сидя ни в коем случае нельзя накладывать одну на другую,

ибо это препятствует нормальной работе диафрагмы и мышц брюшного пресса.

На начальном этапе обучения, постановке исполнительского аппарата следует уделить особое внимание. Следить за правильностью положения элементов исполнительского аппарата следует повседневно, не пропуская неточностей и ошибок, так как от его постановки непосредственно зависит качество звука, беглость пальцев и технический уровень.

Правильное положение инструмента при игре является залогом успешного овладения техникой игры.

Музыкально-исполнительский процесс требует активного взаимодействия мышления, музыкального слуха, губ, дыхательного аппарата, языка и пальцев играющего. Это и есть тот исполнительский аппарат, с помощью которого музыкант, играющий на духовом инструменте, решает разнообразные задачи практического звукоизвлечения.

Рациональная постановка при игре на эвэр-бурэ.

Приступая к постановке исполнительского аппарата, педагог должен предварительно объяснить и показать, каким должно быть положение корпуса и головы, рук и ног играющего, а также как нужно держать инструмент. Рациональным можно считать естественное, ненапряженное положение всего тела. Действительно, что важное условие правильной постановки (но из него нельзя делать вывод), что при игре на духовом инструменте можно обойтись вообще без всякого напряжения мускулатуры соответствующих органов. Речь идёт о том, чтоб оградить ученика от какого-бы то ни было излишнего напряжения, затрудняющего процесс исполнения. Заниматься на духовом инструменте

самостоятельно или с педагогом рекомендуется стоя, корпус должен быть выпрямлен, плечи и грудь - развёрнуты, что способствует нормальной работе дыхательного аппарата при игре. Голову нужно держать прямо, в ногах не должно быть напряжённости (не следует расставлять их слишком широко). Такая постановка наиболее естественна и, следовательно, наиболее приемлема. Прямой корпус и прямо посаженная голова дадут возможность свободно и без утомления пользоваться дыханием. Если голова будет наклонена вперед, то нижняя губа окажется на самом кончике трости, что сильно затруднит её вибрацию, а верхняя - сдвинется вниз по мундштуку. При этом будет нарушено правильное положение обеих челюстей по отношению к мундштуку. Нижние зубы встанут почти перпендикулярно к трости, в следствие чего будет очень сильно нарезаться нижняя губа, а играющий всегда будет испытывать боль в губе во время игры. Если же откидывать голову назад, нижняя губа сдвинется вниз по трости, а верхние зубы окажутся на самом кончике мундштука, управление тростью будет сильно затруднено, а звук приобретёт резкий неприятный тембр. Возможны даже частые срывы звука, так называемые киксы. Вовремя замеченный недостаток всегда легче устранить, чем тот, к которому человек уже приспособился. Очень важно привить ученику устойчивые навыки правильного положения корпуса, головы и рук, свободного дыхания и правильно поставленного амбушюра. Руки не должны быть напряжёнными, а локти - прижатыми к телу, так как первое будет мешать развитию лёгкой подвижной техники, а второе, кроме того, затруднит дыхание.

Развитие техники губ. Особым направлением педагогических усилий должно стать развитие техники губ, от которой зависит красота звука и интонационная точность. Губы исполнителя на духовом инструменте должны обладать способностью выдерживать значительное и длительное напряжение и, кроме того, быстро менять степень этого напряжения в зависимости от высоты и силы извлекаемого звука. В то время как для низких и средних звуков достаточно незначительного напряжения, для высоких звуков требуется сила и выносливость губ, которые формируются только в результате длительной и систематической тренировки. Подвижность, способность мгновенно и точно достигать той степени напряжения, которая необходима для получения звука требуемой высоты, является фактором исполнительского мастерства. Но излишняя поспешность в этом может привести к нежелательным результатам: появляются шипящие призвуки и тусклость звучания. Следует подбирать такой музыкальный материал, в котором расширение диапазона как вверх, так и вниз будет достаточно постепенным; активно должны использоваться гаммаобразные упражнения, а также упражнения, построенные на аккордах в различных комбинациях и гаммы, исполняемые ломаными терциями и секстами. Когда губы и связанные с ними мускулы лица будут достаточно развиты, технику губ следует поддерживать упражнениями с большим диапазоном смены напряжения губ.

Для того чтобы звук был безупречен по чистоте интонации и удовлетворителен по тембровому качеству, необходимо точное соответствие степени напряжения губ силе выдоха. Необходима та степень напряжения лицевых

и дыхательных мышц, которая обеспечит интонационную точность и качество звука.

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

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

Развитие техники пальцев. В основе понятия «техника пальцев» лежит хорошо развитая способность пальцев к быстрым, четким и согласованным движениям. Процесс овладения техникой пальцевых движений является очень сложным и трудоёмким, поэтому играющий на эвэр-бурэ должен систематически и упорно совершенствовать свой пальцевый аппарат с помощью различных упражнений.

Большое значение для овладения техникой пальцев имеет правильная постановка рук. Пальцы на инструменте находятся в полусогнутом положении, в момент игры они не должны сильно

надавливать на инструмент. Выполнение этих важных требований поможет овладеть быстрыми, чёткими и свободными движениями пальцев, которые должны быть согласованы с работой языка, губ и дыхания.

Одним из наиболее полезных и важных средств развития подвижности пальцев, является систематическое - исполнение гамм и различных видов арпеджированных аккордов. Это дает возможность отработать четкие (последовательные и комбинированные) движения пальцев, развить координацию пальцев с действием губ, языка и дыхания, добиться ровности звучания, достигнуть строгой ритмичности. .

Гаммы и арпеджио рекомендуется играть в различных темпах, с обязательным выполнением различных штрихов и динамических оттенков.

Для развития техники пальцев полезно работать и над специальными упражнениями. Чтобы овладеть отдельными элементами техники, как исполнение мелизмов, форшлагов, трелей.

Наиболее эффективным средством развития исполнительской техники является работа над этюдами.

Этюды, также как и специальные упражнения, преследуют развитие определённых технических приёмов (например, овладение аппликатурой, изучение штрихов, ритмических фигур). Однако этюды отличаются от упражнений своим художественным содержанием, вот почему работая над ними, музыкант должен добиться выразительности и законченности исполнения каждого этюда. Большое значение для развития техники пальцев приобретают так называемые аппликатурные этюды, они предназначены для освоения

всевозможных комбинационных движений пальцев, для сочетания работы пальцев с другими техническими приёмами (например, с развитием подвижности языка, губной техники).

Приобретённые в процессе работы над этюдами технические навыки помогают музыканту быстро осваивать музыкально-художественные произведения, значительно сокращая сроки и облегчая их разучивание.

2.2. Работа над дыханием и фразировкой

Дыхание - одно из важнейших исполнительских средств, от него зависит и качество звука, и выразительность, и осмысленность трактовки каждой музыкальной фразы.

Дыхание вместе с работой языка, у исполнителя на духовом инструменте осуществляет те же функции, что смычок у исполнителя на струнном инструменте. Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки (твёрдой или мягкой) и степени напряжения губных мышц, но и от интенсивности, концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключённым в канале самого инструмента. Таким образом, если в зарождении звука определяющая роль принадлежит языку, то в ведении

звука она принадлежит воздушной струе, выдыхаемой исполнителем в инструмент.

Прежде всего надо знать, что дыхание музыканта при игре на духовом инструменте отличается от обычного дыхания. При обычном дыхании обе фазы (вдох и выдох) примерно равны по времени, в процессе же игры инструменте подобная равномерность фаз отсутствует, так как вдох делается короткий, а выдох продолжительный. Обычное дыхание совершается произвольно через равные промежутки времени; в процессе же игры обе фазы дыхания совершаются произвольно, в соответствии с желанием играющего, и зависят в конечном итоге от характера исполняемой музыки.

Для приспособления дыхания к музыкальному исполнительству требуется систематическая его тренировка. Запрещается во время вдоха поднимать плечи, перенапрягать мускулы тела и рук. Очень важно держаться естественнее и быть свободным. Не изменяющийся по силе звук требует постепенного и очень равномерного расслабления дыхательной мускулатуры. Усиление звука обеспечивается ускорением выдоха. Ослабление звука требует постепенного замедления выдоха. При нормальном дыхании в изменении объёма грудной клетки принимают участие мышцы грудной клетки и диафрагмы. В зависимости от того, работа каких участков дыхательной мускулатуры преобладает в атаке дыхания, принято определять тот или иной тип дыхания. В специальной литературе обычно указывается на три основных типа дыхания: грудной, брюшной и смешанный.

При вдохе диафрагма остается неподвижной или незначительно втягивается вверх, что является серьёзным препятствием для увеличения объема грудной клетки в вертикальном направлении, т.е. сверху вниз. При грудном типе дыхания из-за пассивности диафрагмы грудная полость расширяется лишь в поперечно -боковых размерах и дыхательный объем легких максимальных размеров не достигает.

Характеристику брюшного дыхания необходимо начать с указания на активность и естественность функционирования сильнейшей дыхательной мышцы - диафрагмы. При вдохе диафрагма энергично опускается вниз, надавливает на брюшные внутренности, вследствие чего стенка живота несколько выпячивается вперед. Одновременно с опусканием диафрагмы слегка расширяются и

нижние ребра. При выдохе нижние рёбра снижаются, диафрагма приподнимается, поджимая легкие снизу, что способствует активности выдоха.

Особенностями брюшного дыхания является незначительный дыхательный объем легких, поскольку большая часть ребер в дыхательных движениях не участвует, а также сравнительная легкость и свобода дыхания, так как главная тяжесть работы падает на наиболее подвижные отделы дыхательного аппарата (нижние ребра и диафрагму).

Смешанный тип дыхания образуется в результате соединения в одно целое двух типов дыхания - грудного и брюшного. Подобная комбинированная работа дыхательной мускулатуры выгодно отличает этот тип от двух предыдущих и обеспечивает ему ряд преимуществ.

При грудобрюшном дыхании нагрузка на дыхательные мышцы распределяется равномерно, вследствие чего они менее утомляются. Совместная работа всей дыхательной мускулатуры позволяет свободно изменить ритм и глубину вдоха. Поэтому, наиболее рациональным типом дыхания является смешанный.

Малейшее поднимание плеч при вдохе указывает на неправильный ключичный тип дыхания. При этом диафрагма почти не работает, вдох получается не глубокий, а выдох кратковременный и слабый, таким образом, принципы правильной постановки дыхания ясны и просты. Они заключаются в активности диафрагмы, нижних и средних ребер и абсолютной неподвижности плеч при вдохе. Необходимо только внимательное наблюдение за начинающим исполнителем, чтобы он строго соблюдал сделанные ему указания, пока правильный способ дыхания не превратился в твердо усвоенный навык .

На первых порах обучения создается впечатление, что у начинающего исполнителя не хватает воздуха. Это происходит потому что, дыхательные мышцы ещё не приспособлены для активного выдоха, мускулы губ ещё слабы и, как следствие этого, воздух расходуется не экономично-значительно в большом количестве.

Первоначальными упражнениями должны быть отдельные, не слишком продолжительные звуки и небольшие музыкальные фразы. При дальнейшем виде дыхательных упражнений при игре на является исполнение более продолжительных звуков с динамическими оттенками. Для развития силы и

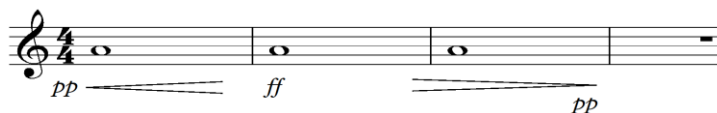
гибкости дыхательной мускулатуры рекомендуется применять следующие упражнения:



Нотный пример 1. Упражнение для развития дыхания

При выполнении этих упражнений внимание играющего должно быть направлено на то, чтобы звук был интонационно устойчив и не изменял своей силы (динамики) от начала до конца. .

Очень ценным дыхательным упражнением является исполнение одного звука при динамическом изменении его звучания от *pianissimo do fortissimo*:



Нотный пример 2. Упражнение для развития дыхания

В данном упражнении особое внимание следует обращать на строго постепенное изменение силы звучания, на сохранение интонационной чистоты, а также на равномерность (по времени) двух его фаз - *creshendo* и *dumnuendo*. Помимо указанных упражнений, для развития дыхания можно использовать музыкальные произведения. Для этих целей лучше всего выбирать пьесы с широкой мелодией, исполняющиеся в медленных темпах. Исполняя подобные произведения, музыкант развивает свой дыхательный аппарат, укрепляет губы и в тоже время повышает свое мастерство техникой исполнительского дыхания.

Дыхание и музыкальная фразировка. Дыхание является одним из главнейших средств музыкальной выразительности. Чем лучше оно развито у исполнителя, тем ярче и разнообразнее может быть его нюансировка. Однако от дыхания зависят не только динамическая сторона исполнения и качество звука. С помощью дыхания отделяются музыкальные фразы одна от другой. Частая смена' дыхания иногда требуется для передачи волнения, которое может быть выражено порывистым исполнением ряда коротких музыкальных фраз. . [9, С. 21]

Одним из важнейших условий хорошей фразировки при игре на эвэр-бурэ является полное подчинение дыхания особенностям исполняемых произведений. Играющий должен уметь правильно определять границы законченных построений, т.е. уметь определять цезуры. Установление цезуры можно сравнить с расстановкой соответствующих знаков препинания в словесной речи.

Важное значение для музыканта приобретает овладение правильной техникой исполнительского дыхания, ее постоянное совершенствование.

Качество звука, вибрато и его значение.

В числе задач первостепенной важности при обучении игре на эвэр-бурэ стоит развитие у исполнителя красивого звука. Характерные черты такого звука - это его чистота, отсутствие шипящих призвуков, полнота и мягкость. Очень существенным для красоты звука является наличие в нем вибрато.

Начальные упражнения для развития звука не выходят за пределы первой октавы. Упражнения эти разучиваются сначала без нот. Все внимание следует сосредоточить на качестве звука. Овладение всем диапазоном инструмента быть медленным и последовательным.

Достигаются очень хорошие результаты, если не ограничивать ученика игрой отдельных звуков и упражнений, а давать ему отрывки из художественной литературы кантиленного характера, народные песни.

Большое значение имеет наличие фортепианного сопровождения. Участие в ансамбле способствует пробуждению у учащегося эстетического чувства и развивает музыкальность исполнения, которая всегда бывает связана с культурой звука.

Очень большое значение для качества звука имеет владение вибрато. Оно способствует выразительности исполнения, как бы согревает звук. На эвэр-бурэ вибрато представляет собой периодическую пульсацию выдоха при не изменяющейся существенно высоте звука. Доброкачественное вибрато на эвэр-бурэ и других духовых инструментах достигается пульсацией выдоха

умеренной частоты. Очень быстрая пульсация производит вибрато неприятного характера, напоминающего дребезжание, слишком медленная пульсация придает звуку оттенок неустойчивости и интонационной неопределенности. Для получения красивого вибрато необходимы соответствующие упражнения для развития этой звуковой окраски.

Вибрато достигается посредством напряжения и ослабления мускулов живота и использованием мускулов горла. Воздействуя на диафрагму и брюшные мускулы, вызывают пульсацию выдыхаемого воздуха. Изменения в скорости вибрато осуществляются изменениями частоты пульсаций.

Все упражнения, рассчитанные на развитие звука и вибрато, надо исполнять в медленном темпе, чтобы можно было следить за качеством тембра звука и точностью интонации.

Понятие об атаке звука. Атакой звука при игре на эвэр-бурэ называется начальный момент звукоизвлечения. Начальный момент извлечения звука требует строгого согласования по времени между толчком языка и началом движения выдыхаемой струи воздуха. Только при соблюдении этого важного условия началу звука будет придана необходимая ясность и чёткость. Степень чёткости и ясности начала звука и будет характеризовать качество атаки. Моменту атаки звука при игре на эвэр-бурэ придаётся особое значение, ибо она во многом характеризует культуру звука у данного исполнителя.

Атака звука, в зависимости от особенностей музыки может иметь разнообразные оттенки.

В практике игры на духовых инструментах условно принято различать два наиболее характерных оттенка атаки: а) твёрдую атаку звука; б) мягкую атаку звука.

Твёрдая атака звука обеспечивается энергичным отталкиванием языка от края верхних зубов назад, в глубь рта, с одновременным произношением слога «та». Мягкая атака звука осуществляется при помощи смягчённого и менее энергичного толчка языка с одновременным произношением слога «ра».

Развитие техники языка. Основой для развития техники языка и овладение различными приёмами извлечения звука должно стать умелое выполнение играющим обычной атаки (на слог та). При этом главное внимание необходимо обращать на то, чтобы толчок языка и начало выдоха происходили строго одновременно. При выполнении чёткой и ясной атаки необходимо обращать внимание и на чистоту интонирования, что невозможно без развития слуховых навыков.

Овладение правильной атакой звука является ключом к освоению штрихов. Быстроту, чёткость и лёгкость движений языка необходимо развивать постепенно, следя за точной координацией этих движений с действиями пальцев, губ и дыхания. Для развития техники языка и овладения различными штрихами целесообразно игры гаммы и этюды. Однако окончательное закрепление этот важный исполнительский навык должен найти в работе над произведениями. Недостаточное внимание в отношении абсолютной согласованности движений языка и пальцев исполнителя приводит к укоренению

навыков грязного исполнения, избыливающего посторонними призвуками, напоминающими форшлагги. Борьба с таким недостатком очень трудна и продолжительна и далеко не всегда увенчивается успехом. В обучении исполнителя на эвэр-бурэ техника языка является одной из существенных сторон его квалификации и требует систематического развития. .

Каждый звук с момента возникновения до своего окончания обладает известной протяжённостью во времени или длительностью. Поэтому, характер исполнения (введение) звука в пределах всей его длительности обусловлен не особенностью атаки но и применением особых приёмов игры, штрихами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы были изучены исторические сведения об инструменте, его значение в музыкальной жизни республики. Мы узнали, что представляет собой инструмент, какой он формы, размера, каким инструмент был изначально и какие этапы реконструкции прошёл эвэр-бурэ, изучили устройство инструмента.

Второй раздел дипломной работы посвящен особенностям постановки исполнительского аппарата и вопросам работы над дыханием и фразировкой. В первой части мы подробно описали элементы исполнительского аппарата и особенности их правильной постановки, а также

отметили значимость особенного контроля исполнительского аппарата начинающего эвэр-буриста. Вторая часть была посвящена особенностям дыхательной системы, правильной постановки исполнительского дыхания эвэр-буриста и методам работы над ним. Также отметили наиболее общие закономерности смены дыхания в момент игры, рассмотрели дыхание как одно из средств музыкальной фразировки.

Стоит отметить, что на сегодняшний день в ряде республиканских музыкальных учебных заведений разных уровней начинают воспитывать новые поколения эвэр-буристов, что, несомненно, является важным фактором развития бурятской музыкальной культуры и пропаганды национальных инструментов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаджян Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах./ Г. Абаджян – Москва, 1985.
2. Банеев Ю.А. Современные бурятские народные музыкальные инструменты./ Под редакцией А.Ф. Зонхоева. – Улан-Удэ: РИО ВСГИК, 1993. – 72 с.
3. Барышников Г.З. Музыкальный инструмент – деревянно-духовые инструменты. – Москва, 1988.
4. Болотин С. Основы техники дыхания.

Издательство «Музыка», 1980 г.

5. Диков Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. – Москва, 1962.

6. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. – В сб.: Вопросы музыкальной педагогики, вып. 4. м., 1983. - с.10

7. Китов В.В. Оркестр бурятских народных инструментов. История оркестрового исполнительства на бурятских народных инструментах. Под общей ред. проф. О.И. Куницына. – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 2001. – 312 с., ил. 8 л.

8. Пушечников И. Особенности дыхания при игре на гобое. – Москва, 1991г.

9. Ринчинова В.М. Некоторые вопросы методики начального обучения игре на лимбэ. – 2009. – 7 с.

10. Ринчинова В.М. Начальное обучение игре на лимбэ. – 2011. – 34 с.

11. Самбалхундэв Л., Баасансурэн «Монгол бурээн дудлага»- Улан-баатор -2014г. -162 с.

12. Традиции и современность в народной музыке Евразии: материалы научной конференции Международного фестиваля «Звуки инструментов Евразии» / сост. и науч. ред. В.В. Китов. – Улан-Удэ: Изд.-полигр. Комплекс ФГОУ ВПО ВСГАКиИ, 2006. – 86 с.

13. Калимуллин Р.Н. Особенности формирования исполнительского дыхания музыканта-духовика [Электронный ресурс]. – URL: <http://mognovse.ru/eg-osobennosti-formirovaniya-ispolniteleskogo-dihaniya-muzika.html>

14. Гребенникова В.А. Исполнительское

дыхание флейтиста. [Электронный ресурс]. – URL: <http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2014/11/27/metod-icheskaaya-razrabotka-na-temu-ispolnitelskoe-dykhaniye-fleytista>

15. Диков Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах [Электронный ресурс]. – URL: - <http://tubastas.ru/book-181>

16. Должиков Ю. Техника дыхания флейтиста. [Электронный ресурс]. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/>