

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

Методика обучения игре на лимбэ

Методические рекомендации

Улан-Удэ

2016 г.

Утверждено:

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

Рецензент:

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

Составитель:

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

«Ступени к совершенству игре на иочине (ечин)»: методические рекомендации / сост. В.Н. Шамбеева. – Улан-Удэ, 2016. – 20 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

Методические рекомендации написаны в связи с отсутствием учебного методического пособия для обучения игры на лимбэ на русском языке в республике Бурятия.

При её создании была использована методическая литература родственных инструментов духового оркестра, и также учебное пособие монгольских композиторов и педагогов Цэрэндоржа С. и Бадама М. «Школа игры на лимбэ» (Улан-Батор 1988 г.)

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

Введение

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. Также описывается техника исполнения штрихов, использованные нотные примеры в данной главе взяты из произведений: И. Гайдн "Серенада"; Г.Гендель "Аллегро".

В разделе о постановке дыхания уделяется внимание своеобразному непрерывному дыханию, которое создавалось на протяжении столетий монгольскими народностями. Следует заметить, что заниматься непрерывным дыханием может только ученик с крепким, установившимся губным аппаратом и хорошо поставленным исполнительским дыханием. Необходимо подчеркнуть, что освоение цепного дыхания, является неотъемлемой частью обучения игре на лимбэ.

Методика обучения игре на инструменте. Принципы начального обучения

Некоторые вопросы методики начального обучения игре на инструменте затрагивают задачи, в которые входят выяснения принципов обучения игре, способы достижения выразительного исполнения на инструменте и методы развития исполнительских навыков учащихся.

Обучение игре на музыкальном инструменте осуществляется педагогом путем индивидуальных занятий с каждым учеником. В процессе обучения формируется, развивается и совершенствуется не только ученик, но и сам педагог - его педагогические знания и мастерство, ибо лишь в самой практической работе он проверяет свои установки и методы работы.

Особо следует подчеркнуть исключительное значение правильного начального обучения музыкантов и ту огромную ответственность, которую несут педагоги за подготовку своих учеников.

Начальное обучение, образование и воспитание музыканта - это чрезвычайно сложная и ответственная область, требующая специальных знаний и опыта, поэтому очень важно, чтобы с начинающими занимались знающие и любящие свое дело педагоги.

При обучении музыканта его активность, инициатива и самостоятельность имеют исключительно важное значение, поскольку дело идет об усвоении сложных исполнительских навыков, развитие которых обусловлено индивидуальными данными играющего. Потому педагогу необходимо с первых шагов обучения воспитывать у своих учеников умение самостоятельно решать музыкально-исполнительские задачи. Разумеется, при этом надо учитывать индивидуальные особенности, возраст и продвинутость ученика и в соответствии с этим предъявлять к нему те или иные требования.

Чтобы стать музыкантом - художником в подлинном смысле слова, ученик должен не только овладеть искусством игры на своем инструменте, но и получить широкое музыкальное образование. Ему необходимо разносторонне развиваться, постоянно расширять художественный кругозор, повышать свой идейный уровень и общую культуру.

Человек может осмыслить процессы своего труда, представить себе результат еще не выполненных действий, понять условия и способы достижения заранее поставленной цели. На этом основан важнейший педагогический принцип сознательности обучения, согласно которому нужно добиваться от учащегося ясного понимания и сознательного усвоения изучаемого им предмета. Применение этого принципа в обучении игре на музыкальном инструменте означает, что ученик должен ясно понимать каждую поставленную перед ним исполнительскую задачу, знать способы, приемы, необходимые для ее осуществления, контролировать слухом получаемый результат и на основе всего этого осмысленно работать над производением и исполнительской техникой.

Последовательность обучения, переход от простого к сложному, от легкого к трудному, от известного к неизвестному - это не только один

из самых важных педагогических принципов, но и важнейшее условие всякой научной деятельности.

Применение этого принципа к обучению игре на музыкальном инструменте заключается в том, чтобы постепенно переходить от более легких исполнительских задач к более трудным, не «перескакивая» через необходимые этапы развития учащегося, правильно подбирая учебный материал, добиваясь выразительности исполнения в пределах требований, которые можно предъявить данному ученику.

Особенно важно строго соблюдать принцип постепенности в возрастании трудностей при обучении начинающих, в период, когда ученик не обладает еще необходимыми навыками и исполнительским опытом. Всякое «завышение» трудностей, постановка задач, трудно выполнимых для начинающего ученика, вызывает у него чрезмерное психическое и физическое напряжение, нарушает нормальное развитие исполнительской техники и вызывает появление неправильных навыков, которые очень трудно затем исправить.

Придерживаясь принципа последовательности, педагог может избежать многих ошибок, а ученик - излишних трудностей. При всем этом необходимо смело, уверенно вести ученика к овладению исполнительским мастерством.

Слишком «осторожный» и робкий подход к обучению может искусственно задержать развитие учащегося. Не следует также забывать, что для «созревания» учащегося в музыкально-художественном отношении и в отношении его исполнительского умения требуется более или менее длительное время. Поэтому педагогу надо проявлять терпение, если ученику не сразу удастся усвоить учебный материал или прием игры. К такому же терпеливому отношению в работе нужно приучать и самих учащихся.

Самый характер обучения искусству музыкального исполнения предопределяет необходимость сугубо индивидуального подхода к развитию художественных представлений, музыкальных способностей и навыков каждого учащегося. Нет ничего более вредного, чем «нивелировка» всех учеников, навязывание всем им одинаковые трактовки, одних и тех же приемов игры. Чтобы правильно обучать и уверенно вести ученика к поставленной цели, педагогу

необходимо основательно изучить его индивидуальные данные: музыкально-исполнительские способности, характер, интересы. Причем надо иметь в виду, что ученик непрерывно растет, развивается и как музыкант, и как человек, что возможности его в связи с этим меняются. Педагог должен поэтому чутко и внимательно следить за развитием учащегося, чтобы вовремя уловить момент «перехода», заметить появляющиеся у него новые качества и соответственно перестроить методы обучения и самое отношение к своему воспитаннику.

Умение правильно определить индивидуальные особенности каждого ученика (характер его дарования, склонностей, физических данных) требует от педагога глубокого чутья, наблюдательности и опыта.

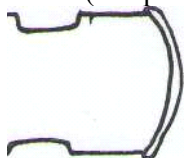
Обучению игре на лимбэ должен предшествовать правильно организованный и проведенный отбор кандидатов по принципу профессиональной пригодности. Этап проверки кандидатов связан с определением состояния здоровья, возраста, физического развития, особенностей строения челюстей, зубов, губ, языка и пальцев. Решающим критерием при определении пригодности поступающего должна быть достаточная музыкальность: хороший музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память. Тщательная проверка этих данных у учащегося совершенно необходима. Начинать обучение рекомендуется не ранее 9-10 лет.

На начальном этапе обучения следует решить следующие задачи:

1. *„Научиться и привыкнуть правильно держать инструмент.*
2. *Играть спокойно, не делая лишних движений пальцами и корпусом.*
3. *Научиться правильно делать вдох и выдох при исполнении.*
4. *Добиться чистого и приятного звука.*
5. *Играть с удовлетворительной интонацией.*
6. *Инструмент и его устройство*

Лимбэ - вид бамбуковой флейты. Инструмент представляет собой трубку 65-66 см. длиной, закрытую в верхнем торце деревянной пробкой. Диапазон у лимбэ от Си - бемоль малой октавы до Фа - третьей октавы.

Лимбэ делится на две части верхняя и нижняя. В верхней части расположено отверстие для вдувания - дульце. В нижней части находятся шесть клавиатурных отверстий. Эти отверстия нумеруются сверху вниз (1,2,3,4,5 и 6). В зависимости от настройки инструмента эти отверстия имеют не одинаковые промежуточные расстояния (см. рис. 1).



На отверстиях 1,2 и 3 располагаются указательный, средний и безымянный пальцы левой руки, а на отверстиях 4,5 и 6 располагаются указательный, средний и безымянный пальцы правой руки. При таком расположении пальцев обнаруживаются два принципиальных различия. Во время исполнения монгольской и пентатонической музыки является удобно исполнимым прямое расположение пальцев левой руки музыканта на отверстиях, лимбы, (см. рис. 2) Но при исполнении музыки диатонического склада пальцы левой руки лучше располагать чуть наклонно, (см. рис. 3) Наклонное расположение пальцев даёт возможность прикрыть половину отверстия и тем самым получить полутоновые звуки.

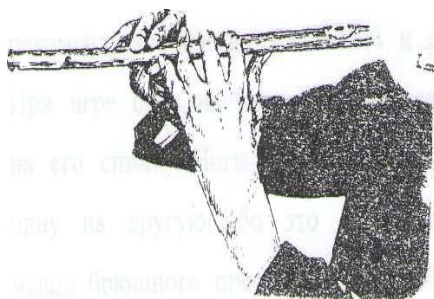


Рис. 2

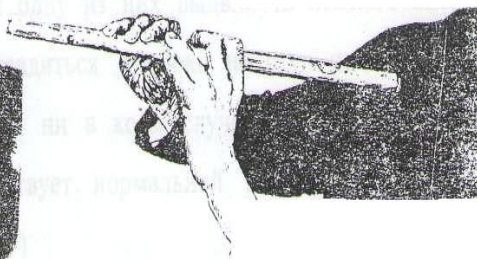


Рис. 3

Использование этого способа в методике преподавания даёт исполнителям техническое преимущество при игре произведений мировых музыкальных классиков, тем самым даёт возможность обогащать и усовершенствовать свое исполнительское мастерство.

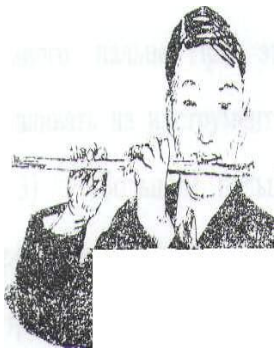
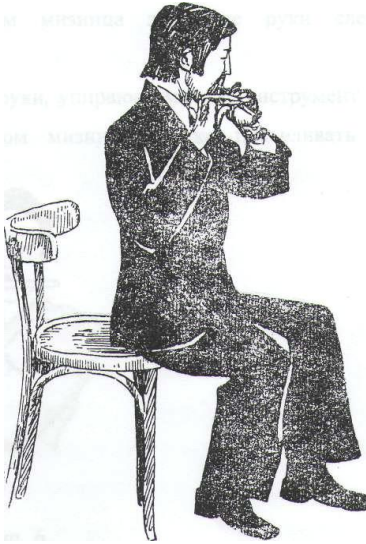
Постановка исполнительского аппарата.

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 лимбе 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, т.к. от

его постановки непосредственно зависит качество звука, беглость пальцев и технический уровень.

Правильное положение инструмента.

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

Держать лимбэ надо в горизонтальном положении, не опуская правой её' части. Устойчивого положения инструмента и независимость движений всех пальцев, возможно, достигнуть при такой постановке, когда лимба удерживается только тремя уравновешивающими силами:

1. Нижней губой упирающейся в верхнюю часть лимбы.

2. Основанием первой фаланги указательного пальца левой руки, нажимающим на лимбу с наружной стороны и поддерживая снизу кончиком большого пальца. При этом кончиком мизинца этой же руки слегка надавливать на инструмент.

3. Большим пальцем правой руки, упирающимся в инструмент со стороны исполнителя, и также, кончиком мизинца слегка надавливать на инструмент (см. рис. 6)



При извлечении звука на лимбе отверстие для звукоизвлечения (дульце) должно быть расположено параллельно разрезу губ. При извлечении звука **губы** слегка растягиваются, при этом в центре губ образуется щель **отверстие**). Губы в центре не

должны быть излишне напряжены. Степень **этого напряжения** должна быть такой, при которой выдыхаемая струя воздуха не расширяла бы щель между губами больше той нормы, какая необходима для воздуха определенной высоты и силы. Выдыхаемая струя должна быть направлена на середину дульца (как бы через ушко иголки) и только тогда получится полноценное чистое и прозрачное звучание у лимбы. Дульце должно строго располагаться посередине губ, это имеет большое значение, как для строя инструмента, так и для качества звука. В случае, когда - дульце повернуто к себе, строй поднимается, а когда дульце вывернуто наружу строй понижается, при этом наступает заметное ухудшение качества тембра звучания. Качество музыкального звучания зависит от напряжения мускулатуры губ и соотношения сил атаки дыхания. В регулировании всего этого важную роль играет губная техника.

Развитие техники губ

В сущности понятия «*техника губ*» лежат два связанных между собой момента: сила мышц губ и их подвижность. Сила губ проявляется в их способности выдерживать большую и длительную нагрузку, а подвижность губ - в умении мгновенно и легко менять их напряжение. Начинающему ученику строго запрещается перенапрягать мышцы губ.

Поскольку работа губ лежит в основе звукоизвлечения на инструменте, то систематическая тренировка губного аппарата приобретает для исполнителя первостепенное значение. Главным методом для развития губной мускулатуры является продолжительная и регулярная игра гамм, этюдов. Использование их в качестве упражнений полезно потому, что они укрепляют мускулатуру губ и лица, развивают плавный и равномерный выдох и в конечном итоге способствуют достижению полноценного звука.

Наряду с игрой продолжительных звуков отличным средством укрепления и развития губ является исполнение музыки в медленном темпе. Для развития гибкости и подвижности губ рекомендуется систематическое исполнение различных интервалов. Эти упражнения развивают у исполнителя навык быстрой и точной смены напряжения губ при переходах с одного звука на другой. Удобство таких

упражнений заключается в том, что исполнитель имеет время, чтобы сосредоточить своё внимание на каждом звуке.

При игре на инструменте нижняя губа исполнителя должна закрывать около половины отверстия дульца. Такая постановка обеспечивает возможность полноценного звучания и удобство исправления интонации.

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 лимбэ 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.⁴

Постановка исполнительского дыхания.

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*.

Отличительной особенностью грудного типа дыхания является активное сокращение ребер грудной клетки и известная пассивность диафрагмы. При вдохе диафрагма остается неподвижной или незначительно втягивается вверх, что является серьёзным препятствием для увеличения объёма 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 объём 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 вперёд. 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 объём 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:



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*:



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 - *crescendo* 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,

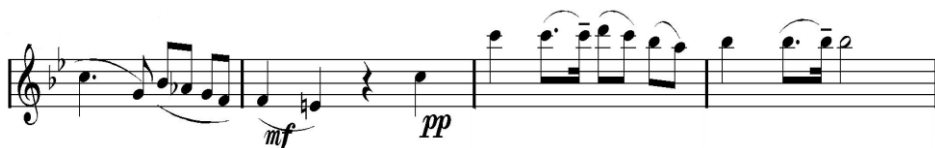
Дыхание и музыкальная фразировка

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.

Одним из важнейших условий хорошей фразировки при игре на лимбе 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.

В соответствии с этим могут быть сформированы следующие наиболее общие закономерности смены дыхания в момент игры:

1. В целях соблюдения единства музыкального целого, дыхание следует менять во время пауз, так как они являются наиболее отчетливым выражением цезуры:



При отсутствии пауз для смены дыхания можно использовать продолжительные звуки. Например, если после продолжительного звука один или несколько коротких, то дыхание следует брать после продолжительного звука:



Рассматривая дыхание как одно из средств музыкальной фразировки, нельзя не отметить также тесной связи дыхания с техникой динамики и нюансировки, со штрихами, с тембровыми особенностями звука. Во всех этих элементах правильное дыхание исполнителя играет существенную роль, способствуя большой выразительности музыкального исполнения.

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

Развитие цепного дыхания.

Монгольские народности, используя и * развивая опыты, столетиями создавали своеобразную технику дыхания. Эту технику дыхания в игре на лимбе в народе называют скрытое или цепное дыхание - это в действительности циркулярное дыхание.

Сущность непрерывного дыхания заключается в наполнении легких воздухом через нос и использовании его в звукообразовательном процессе при условии соблюдения непрерывности звучания. Достигается это следующим образом: чувствуя, что использована половина первоначального запаса воздуха, лимбисту необходимо создать в полости рта достаточно сильное давление и движением языка выдавить находящийся в ротовой полости воздух в инструмент, поддерживая очень короткое время звучание, и одновременно набрать через нос очередную порцию воздуха. Естественно, что при таком выдохе, выдох из легких прекращается и легкие, находясь в сжатом состоянии, легко и свободно заполняются воздухом. Первоначальная потребность выдохнуть очень быстро возникает только в начале обучения непрерывному дыханию, так как учащийся ещё не создал упругую струю воздуха. В дальнейшем вдох через нос можно делать спокойно и любым типом дыхания - грудным, брюшным и смешанным.

Сложным психологически; является момент выполнения одновременного и выдоха, так как это противоречит нормальной жизнедеятельности. Однако, при постоянном выполнении определённых упражнений эта сложность исчезает и непрерывная смена дыхания

происходит также естественно и доходит до автоматизма, как и обычное исполнительское дыхание.

Заниматься непрерывным дыханием может музыкант только с крепким, установившимся губным аппаратом и хорошо поставленным исполнительским дыханием. Очень важное значение в выработке непрерывного дыхания имеет и общая раскованность всего исполнительского аппарата.

Непрерывное дыхание - одно из решений труднейшей проблемы исполнительства на духовых инструментах - исполнительского дыхания вообще. С помощью этого приёма возможно исполнение любой по величине музыкальной фразы, а при необходимости и целой пьесы, не прерывая звучания инструмента.

Качество звука, вибрато и его значение.

В числе задач первостепенной важности при обучении игре на лимбэ 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 лимбэ вибрато представляет собой периодическую пульсацию выдоха при не изменяющейся существенно высоте звука. Доброкачественное вибрато на лимбэ 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.

Техника получения вибрато на лимбэ осуществляется путем пульсации струи воздуха, вдуваемого в инструмент. Достигается оно 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.

Звукоизвлечение

Роль языка при звукоизвлечении

Прежде всего, технику языка некоим образом нельзя понять в отдельности от техники дыхания. При игре на лимбе функции языка осуществляются в непосредственной связи с дыханием. Выполняя роль своеобразного клапана, язык регулирует движение выдыхаемой струи воздуха в инструмент, обеспечивая чёткое и ясное начало звука.

Язык лимбиста должен обладать большой подвижностью. Всё разнообразие штрихов, необходимое для выразительного исполнения, достижимо лишь при условии развития языка, способного своими движениями передать тончайшие и разнохарактерные оттенки способов извлечения звуков. Разнообразные движения языка в сочетании с работой губ, дыхания и слуха помогают играющему на лимбе овладеть различными приёмами извлечения звука. При этом язык и дыхание вместе взятые выполняют функцию, аналогичную движению смычка при игре на струнных смычковых инструментах. Различные оттенки звукоизвлечения на лимбэ тесно связаны с так называемой «атакой звука».

Понятие об атаке звука

Атакой звука при игре на лимбе 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 лимбе 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.

Быстроу, 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 играть 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, изобилующего посторонними призвуками, напоминающими форшлагги. Борьба с таким недостатком очень трудна и продолжительна и далеко не всегда увенчивается успехом. В обучении исполнителя на лимбе 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.

Штрихи. Сущность штрихов

Штрихи как определённые исполнительские приёмы возникли возникли в практике задолго до того времени, когда они получили точное наименование, классификацию, технологию воспроизведения. Уже в старинной вокальной, а затем и в инструментальной музыке употреблялись простейшие приёмы воспроизведения и соединения звуков, которые впоследствии сложились в понятия о штрихах. Наибольшее же значение для методологии штрихов имело развитие исполнительства на смычковых инструментах, о чем свидетельствует само понятие штрих.

Немецкое слово «*штрих*» в буквальном смысле переводится как черта, линия, насечка. В качестве музыкального понятия, штрих означает один из приёмов извлечения, ведения и соединения звуков, отображаемый в нотной записи особыми значками (чёрточками, точками, связками.)

В настоящее время при игре на лимбе применяются следующие общепринятые виды штрихов: *legato*, *detache*, *staccato*, *martele*, *non legato*, *portamento*, *двойное staccato*, *frulato*.

Рассмотрим, каковы особенности всех этих штрихов.

1. *Legato* (связно)- приём связного исполнения звуков, при котором язык участвует лишь в воспроизведении первого звука. Остальные звуки, объединенные лигой, извлекаются без участия языка при помощи работы губного аппарата, дыхания и пальцев исполнителя.

В нотной записи обозначается дугообразной чертой, называемой лигой:



Detache (отделённый) - приём исполнения отдельных звуков, характеризующийся энергичным (но не резким) толчком языка при атаке и достаточно полной протяжённостью звука. В нотной записи иногда обозначается чёрточками, стоящими над или под нотой:



3. *Staccato* (отрывистый) - приём исполнения отдельных отрывистых звуков с помощью быстрых и лёгких толчков языка при атаке. Степень отрывистости звуков определяется длительностью пауз, образующихся между звуками: чем больше пауза, тем короче и острее *staccato*, и наоборот. В нотной записи *staccato* обозначается точками, стоящими над или под нотой:



4. *Martele* (отчеканенный, отчётливый)- приём исполнения отрывистых и слегка акцентированных звуков при помощи очень чёткой, энергичной атаки, подкреплённый усиленным выдохом. В отличие от *staccato*, в нотной записи обозначается

короткими, вертикальными, заострёнными к ноте чёрточками, называемыми обычно клиньями:



5. *Non legato* (несвязно) - приём исполнения звуков при помощи смягчённых толчков языка. При игре *non legato* звуки слегка укорачиваются, вследствие чего между ними образуются небольшие паузы. В нотной записи обозначается лигой и точками, стоящими над или под нотой:



6. *Portamento* (поступь, перенесение)- приём исполнения мягких и максимально выдержанных звуков при котором толчки языка почти не прерывают плавного движения выдыхаемой струи воздуха. В нотной записи обозначается лигой и чёрточками, стоящими над или под нотами:



7. Двойное *staccato* - особый приём исполнения отдельных звуков в быстром темпе при помощи так называемой комбинированной атаки звука, в основе которой лежат поочередные движения передним концом и спинкой языка. В нотной записи специальных обозначений не имеет, ибо применение двойного *staccato* очень часто определяется степенью быстроты движения:

аппарата. В частности, необходимо следить за тем, чтобы губной аппарат, быстро и чётко меняя «настройку» губ, исключал неприятный для слуха скользящий переход от одного звука к другому, образно называемый в практике «подъездами».

Не менее сложным штрихом, чем *legato*, является приём исполнения звуков *staccato*. Трудность этого штриха определяется следующими основными причинами: во-первых, тем, что при игре *staccato* требуется максимальная быстрота и лёгкость движений языка при атаке и, во-вторых, тем, что они должны быть строго согласованы с работой пальцев.

Наряду с *legato* и * *staccato* к разряду основных, наиболее употребительных штрихов при игре на лимбе может быть причислен и штрих *detache*. Для настоящего *detache* характерны: чёткое начало, равномерная сила и широкая протяжённость каждого звука. Как и при игре на смычковых, *detache* у духовых инструментов выражается в выдерживании длительности звуков без заметных их сокращений.

При исполнении штрихов *non legato* и *portamento* перед играющим возникают трудности общего порядка, выражающиеся в необходимости достижения очень мягкой и выразительной атаки звука. Чаще всего оба этих штриха используется при небольшой силе звука (от *pp* до *mf*) и в коротких музыкальных фразах для придания им особой мягкости и выразительности.

Штрих *martele*, приближающийся по своему характеру к акцентированному *staccato*, требует от играющего умения придать каждому звуку особую чёткость и чеканность. Достигается это за счёт более энергичного движения языка, связанного с более усиленным выдохом.

Особо следует остановиться на специфике практического применения двойного *staccato*. Ранее упоминалось, что в его основе лежит способ комбинированной атаки звука, основанный на поочередном регулировании струи воздуха то передним кончиком языка, то его спинкой, которая прижимается к верхнему нёбу. Практически комбинированная атака звука достигается при произношении двух парных слогов «*та-ка*».

Основная особенность двойного *staccato* заключается в том, что оно позволяет исполнять отдельные звуки в максимально

быстром темпе. Для нормального развития техники исполнения ритмичных штрихов не следует откладывать работу над этой стороной исполнительского мастерства на слишком поздний период обучения. Как только учащийся твёрдо усвоил основные приёмы исполнения на инструменте, развитие его должно идти по всем направлениям. Навыки исполнения штрихов следует прививать буквально с первых дней обучения. Тренировка в освоении двойного *staccato*, естественно, должна быть начата несколько позднее, в то время, когда музыкальное развитие ученика достаточно для возможности использования этого вида штриха.

Материалом для тренировки в исполнении штрихов, обыкновенно, служат написанные для этой цели этюды, а так же систематическое изучение в разных штрихах гамм и арпеджио. Настоящее овладение мастерством исполнения штрихов завершается в работе над художественной литературой, заключающей в себе соответствующий этой цели материал. В процессе техники исполнения отрывистых звуков необходимо очень зное наблюдение за точным совпадением движений языка и пальцев.

Краткие методические указания

Основной формой накопления знаний в начальный период обучения являются занятия под руководством педагога, проходящие в виде систематических уроков. Правильно организованный урок всегда поднимает у учащихся интерес к занятиям и способствует достижению наилучших практических результатов.

Структура урока слагается из следующих взаимосвязанных частей: а) проверка и повторение пройденного материала; б) сообщение новых знаний и их закрепление; в) определение учебных заданий.

Цель каждого урока заключается в том, чтобы подвести краткий итог предшествующей работе учащихся и дать им необходимый материал для последующих занятий.

Приступая к первоначальному проигрыванию учебного задания, педагог не должен прерывать игру ученика при первых же неточностях и недостатках исполнения. Нужно дать возможность учащемуся

сыграть этюд или пьесу целиком, ибо такое проигрывание очень важно и для ученика, и для педагога. Учитывая то, что обычно учат произведение по частям, подобное исполнение дает возможность охватить произведение в целом и одновременно выявить основные недостатки собственного исполнения. Педагог же имеет возможность оценить, как ученик, воспринимает содержание музыки какие делает ошибки в исполнении. Прослушав игру учащегося, педагог должен указать ему на основные недостатки исполнения и затем уже перейти к повторному проигрыванию произведения с необходимыми остановками, разъяснением допущенных учеником ошибок, т.е. к тщательной работе над произведением. В процессе этой работы, составляющей основную часть урока, педагог должен подкреплять словесные объяснения показом на инструменте. Значение этого педагогического приёма общеизвестно: он помогает яснее представить цель и облегчает её достижение, повышает активность учащегося на уроке, а главное усиливает его желание работать.

Сообщая на уроке новые знания и навыки, педагог обязан настойчиво добиваться их усвоения и закрепления. Учащиеся должны ясно различать как итоговые цели своей работы над тем или иным учебным материалом, так и ближайшие конкретные задачи.

При постановке учебных задач для самостоятельной работы педагог должен добиваться того, чтобы учащийся хорошо знал, над чем и как ему надлежит работать дома и какова основная цель занятий в каждом конкретном случае. В этой связи полезно прибегать к самостоятельному разучиванию домашнего задания на уроке. Ценность этого метода заключается в том, что педагог может непосредственно проследить за качеством работы учащегося, а последний - избежать ненужных ошибок в последующих самостоятельных занятиях.

Организуя и направляя домашние занятия своих учеников, педагогу необходимо тщательно контролировать их систематичность и продолжительность по времени. Кроме того, в зависимости от индивидуальных особенностей ученика содержание и форма занятий могут видоизменяться. В частности, занятие может посвящаться или одному повторению материала, или только объяснению нового.

Чтение нот с листа

Приобретение учащимися навыков чтения нот с листа зависит от музыкально-слухового развития и опыта учащегося, широты его профессиональных знаний, уровня осознанного владения исполнительским аппаратом.

Формирование навыков чтения нот с листа в классе по специальности должно быть систематическим. По мере развития учащегося навыков чтения нот с листа материал следует усложнять.

Учащийся должен усвоить, что перед исполнением следует просмотреть текст, определить тональность, основные модуляции, метроритмическую структуру и темп, общий характер музыки и особенности формы, наиболее её особенности фактуры, во время исполнения необходимо видеть которым опережением; следить за динамикой и штрихами.

Планирование процесса обучения

Успехи обучения во многом зависят от планирования. Индивидуальный план учащегося составляется на полугодие, а в отдельных случаях - на целый год. Отчёт о выполнении индивидуального плана и характеристика учащегося составляются в конце учебного года. Для учащихся нового приема индивидуальный план составляется после достаточного ознакомления (примерно через полтора месяца).

В индивидуальный план следует включать такие произведения, работа над которыми поможет преодолеть недостатки в развитии исполнительского аппарата учащегося, будет содействовать приобретению и накоплению навыков, выявлению дарования учащегося.

Объем репертуара и последовательность его изучения в каждом полугодии преподаватель устанавливает в соответствии с индивидуальными особенностями учащегося.

В отдельных случаях возможно уменьшить годовой объем работы, если это необходимо для исправления имеющихся недостатков исполнительского аппарата учащегося. В последующие года это снижение годовых требований должно быть компенсировано, чтобы общий объем репертуара за время обучения в училище был выполнен полностью в пределах требований программы.

Значительное внимание надо уделить накоплению репертуара учащегося. Опыт показывает, что систематическое повторение пройденных произведений не только способствует развитию музыкальной памяти, но и оказывает огромное влияние на формирование профессионального мастерства музыканта. Поэтому рекомендуется включать в репертуар выступлений, наряду с новыми, также ранее исполненные произведения.

При составлении индивидуальных планов необходимо уделить внимание формированию профессионального аппарата, лимбиста. Желательно строить свою работу так, чтобы все основные недостатки исполнительского аппарата были выявлены и исправлены на I - II курсах училища. Это чаще всего относится к постановке, постановке исполнительского дыхания и техническим приемам игры.

Самостоятельная работа учащегося

В самостоятельной работе учащегося углубляются и закрепляются полученные на уроке знания, развиваются навыки игры на лимбэ.

Приступая к работе над музыкальным произведением, этюдом, упражнением, гаммой учащийся должен ставить конкретную задачу и определять способы её решения.

Преподаватель систематически знакомит учащегося с множеством конкретных способов решения той или иной задачи с целью наименьшей затраты времени и сил добиться наибольших результатов.

Необходимо помочь учащемуся правильно распределить время занятий, определить последовательность работы над материалом. Одна из главных задач педагога – выработать у учащихся самостоятельность в решении технических и художественных задач. Домашние задания уже на начальном этапе обучения должны приучать учащихся к самостоятельности.

С целью воспитания осознанного отношения к нотному тексту следует обращать внимание учащегося на формообразующие элементы, выделять моменты сходства и различия, например, в поведении темы, иначе говоря проводить анализ произведения.

При решении художественных задач преподаватель может предложить учащемуся самостоятельно изучить литературу, связанную с творчеством композитора и эпохой создания исполняемого

произведения, а также порекомендовать прослушать ряд произведений с целью ознакомления учащегося с тем или иным стилем.

Для играющих на лимбэ необходимость ежедневных занятий вызывается тем, чтобы работа органов дыхания, губ, языка, и пальцев в процессе игры носит сугубо специфический характер, т.е. она не совпадает с их действиями в обычных условиях. Именно поэтому исполнительской аппарат играющего на лимбэ должен постоянно поддерживаться в «рабочем» состоянии, для чего и необходима тренировка.

Начинающим музыкантам перерыв между занятиями необходимо устраивать значительно чаще, чем музыкантам опытным. Однако и тем, и другим необходимо придерживаться золотого правила - прекращать игру на инструменте при первом же появлении признаков утомления.

Общее количество времени, необходимое для продуктивности занятий на инструменте, можно ограничить примерно тремя часами.

Ежедневные занятия на лимбэ лучше всего начинать с исполнения продолжительных звуков, для чего необходимо отвести 20-25 минут. Проиграв продолжительные звуки, следует немного отдохнуть (5-10 минут) и затем перейти к исполнению гамм и арпеджио. Работать над гаммами и арпеджио рекомендуется в течении 45-50 минут, причём предполагается, что музыкант будет играть их в самых различных вариантах с применением штрихов и динамических оттенков.

После работы над гаммами необходимо отдохнуть, а затем 40-45 минут уделить этюдам или специальным упражнениям, завершающим первый этап занятий. Закончив исполнение этюдов, музыкант должен отдохнуть минут 15-20, и приступить к работе над художественной литературой. Для этой цели необходимо выделить не менее одного часа. Исполнение музыкальных произведений должно явиться своеобразным итогом предшествующей работы, ибо здесь в наиболее выпуклой и отчетливой форме проявляется взаимосвязь технических и художественных навыков.

Предлагаемый порядок занятий отнюдь не является единственным, это лишь одни из возможных вариантов. Естественно, что в практике игры могут встретиться и такие случаи, которые потребуют построения занятий по другой схеме. В этих случаях изменения могут идти по двум направлениям: как в сторону уменьшения или увеличения

общего количества времени, так и по линии изменения расчёта времени по отдельным разделам тренировки.

Список литературы

1. Абаджян Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах. - Москва. 1985.
2. Авакьянц Г.Ц. «Музыкальные инструменты монголов» СБ Музея антропологии и этнографии / институт этнографии им. Миклухо-Маклая. – 1987. - Т.41. - с. 156-161.
3. Бабуева В. Д. «Материальная и духовная культура бурят». – Улан-Удэ. 2004.
4. Бадрах. Г. «Монголын хогжимийн туухээс (Из истории монгольской музыки). Улан-Баатар, 1960.
5. Банеев Ю.А. Современные бурятские народные музыкальные инструменты - Улан-Удэ, 1993.
6. Барышников Г.З. Музыкальный инструмент - деревянно-духовые инструменты. – М., 1988.
7. Вопросы музыкальной педагогики под ред. А. Усова. М., 1983.
8. Дашиева Л.Д. Традиционная музыкальная культура бурят. - Улан-Удэ, 2005.
9. Демин А.Г. Музыкальный инструментарий монголов в эпоху Великой империи (13-14в.в.): учебное пособие. - Улан-Удэ: ВСГАКиИ, 2000.
10. Диков Ю.Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. - Москва, 1962.
11. Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете. М., 1983.
12. Дмитриев М.К. Методика обучения игре на инструменте. - Москва, 1988.
13. Дондукова М. «Пусть звучит морин-хур» // Бурятия 1998-19.05. 14.Китов В.В. «Оркестр бурятских народных инструментов». ВСГАКиИ. - Улан-Удэ, 2001.
15. Куницын О.И. Выразительные средства бурятской профессиональной музыки. – Улан-Удэ, 1999.
16. Куницын О.И. Музыка советской Бурятии». - Улан-Удэ, 1990.
17. Платонов Н. Школа игры на флейте. – М., 1958.
18. Сузукей В. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. - Кызыл. 1989.
19. Цэрэндорж С. Лимбэнийн сурах. - Улан - Батор, 1988.