

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

Методика обучения игре на инструменте
Учебно-методическое пособие

Улан-Удэ
2020

Утверждено

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

Рецензент:

Р.А. Кудрявцев, Нар. арт. РБ

Составитель:

А.В.Гоголь, преподаватель

Методика обучения игре на инструменте Учебно-методическое пособие: методические рекомендации для студентов ССУЗов / сост. А. В. Гоголь – Улан-Удэ 2020 г.- 30 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

Междисциплинарный курс «Методика обучения игре на инструменте» в ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Бурятия» по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов), Оркестровые духовые и ударные инструменты является составной частью профессиональной подготовки обучающихся в соответствии с ФГОС СПО по специальности. Данный междисциплинарный курс входит в Программу профессионального модуля 02 «Педагогическая деятельность» и предусматривает дать студентам теоретические основы и развить практические навыки обучения игре на инструменте в объеме, необходимом для дальнейшей работы будущих специалистов. В комплексе специальных МДК («Основы психологии и педагогики», «Специальный инструмент» и др.) методика должна способствовать воспитанию у студентов сознательного отношения к работе, устойчивого внимания и самоконтроля, пробуждению интереса к педагогической работе, развитию аналитического мышления учащихся, умения обобщать свой исполнительский опыт, пользоваться методической литературой и пособиями, освоению педагогического репертуара организаций дополнительного образования (ОДО). Форма занятий групповая.

Междисциплинарный курс «Методика обучения игре на инструменте» на отделении «Оркестровые духовые и ударные инструменты» в ГПОУ РК «Колледж искусств Республики Бурятия» занимает важнейшее место в профессиональной подготовке инструменталистов-духовиков, так как его итогом является присвоение выпускнику квалификации «преподаватель», позволяющей вести профессиональную музыкально-педагогическую деятельность. Содержание и направление издания синтезируют теоретические знания и практические навыки, формируют умение ориентироваться в различных аспектах музыкальной педагогики и базу для дальнейшего совершенствования педагогического мастерства.

В процессе изучения курса студент должен овладеть основами общей и музыкальной педагогики, освоить теоретические сведения о традициях и особенностях отечественной и зарубежной музыкальной педагогики, ориентироваться в вопросах стиля, интерпретации, исполнительских и педагогических традиций, а также глубоко и всесторонне знать инструктивный и художественный материал, используемый в процессе обучения; овладеть необходимыми формами и методами проведения уроков на различных этапах

обучения, организации самостоятельной работы, развития художественного мышления и технических навыков учащихся.

В процессе изучения пособия целесообразно учитывать предшествующий личный опыт студентов, обсуждать реальные проблемы, с которыми они сталкивались в процессе обучения, совместно анализировать возможные способы их решения.

Курс охватывает круг тем, которые позволяют начинающему педагогу получить ясные ориентиры и критерии формирования педагогического процесса с учетом научного и практического опыта, накопленного к настоящему времени, а также с привлечением позитивного материала методик смежных исполнительских специальностей.

В настоящее время Методика обучения игре на духовых инструментах активно развивается. Предлагаемое пособие не исключает замены отдельных тем на более актуальные либо необходимые определенной аудитории в силу ее подготовленности и интересов.

В результате изучения МДК студент должен знать педагогические принципы различных школ обучения игре на инструменте, этапы формирования отечественной педагогической школы, роль педагога в воспитании молодого музыканта, приемы педагогической работы, важнейшие предпосылки становления музыканта, исполнителя, способы оценки и развития природных данных учащихся, приемы организации и планирования учебного процесса в ОДО.

Студент должен уметь выявлять музыкальные способности, возрастные и индивидуальные особенности ученика и развивать их в процессе обучения; формировать исполнительские навыки у учеников и умение овладевать средствами музыкальной выразительности при игре на инструменте; анализировать работу над музыкально-художественным произведением и инструктивным материалом; организовать учебно-воспитательную работу в музыкальной школе.

По окончании междисциплинарного курса «Методика обучения игре на инструменте» предусмотрена курсовая работа.

В процессе изучения МДК «Методика обучения игре на инструменте» обучающийся должен сформировать общие профессиональные компетенции, включающими в себя способность:

1. Понимать сущность и социальную значимость своей будущей профессии, проявлять к ней устойчивый интерес.
2. Организовывать собственную деятельность, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

3. Решать проблемы, оценивать риски и принимать решения в нестандартных ситуациях.

4. Осуществлять поиск, анализ и оценку информации, необходимой для постановки и решения профессиональных задач, профессионального и личностного развития.

5. Использовать информационно-коммуникационные технологии для совершенствования профессиональной деятельности.

11. Использовать умения и знания профильных учебных дисциплин федерального государственного образовательного стандарта среднего общего образования в профессиональной деятельности.

Будущий преподаватель организаций дополнительного образования должен обладать также профессиональными компетенциями, включающими в себя способность:

1. Осуществлять педагогическую и учебно-методическую деятельность в образовательных организациях дополнительного образования детей (детских школах искусств по видам искусств), общеобразовательных организациях, профессиональных образовательных организациях.

2. Использовать знания в области психологии и педагогики, специальных и музыкально-теоретических дисциплин в преподавательской деятельности.

3. Использовать базовые знания и практический опыт по организации и анализу учебного процесса, методике подготовки и проведения урока в исполнительском классе.

4. Осваивать основной учебно-педагогический репертуар.

5. Применять классические и современные методы преподавания, анализировать особенности отечественных и мировых инструментальных школ.

6. Использовать индивидуальные методы и приемы работы в исполнительском классе с учетом возрастных, психологических и физиологических особенностей обучающихся.

7. Планировать развитие профессиональных умений обучающихся.

8. Владеть культурой устной и письменной речи, профессиональной терминологией.

В результате изучения профессионального модуля 02 «Педагогическая деятельность» обучающийся должен: **иметь практический опыт:**

1. организации образовательного процесса с учетом базовых основ педагогики;

2. организации обучения игре на инструменте с учетом возраста и уровня подготовки обучающихся;
3. организации индивидуальной художественно-творческой работы с детьми с учетом возрастных и личностных особенностей; **уметь:**
 1. делать педагогический анализ ситуации в исполнительском классе;
 2. использовать теоретические сведения о личности и межличностных отношениях в педагогической деятельности;
 3. пользоваться специальной литературой;
 4. делать подбор репертуара с учетом индивидуальных особенностей обучающегося; **знать:**
 1. основы теории воспитания и образования;
 3. требования к личности педагога;
 4. основные исторические этапы развития музыкального образования в России и за рубежом;
 5. творческие и педагогические исполнительские школы;
 6. современные методики обучения игре на инструменте;
 7. педагогический репертуар детских музыкальных школ и детских школ искусств;
 8. профессиональную терминологию;
 9. порядок ведения учебной документации в организациях дополнительного образования, общеобразовательных организациях и профессиональных образовательных организациях.

Учебное пособие является базовым изданием, предназначенным для планомерной работы студентов в рамках изучаемого междисциплинарного курса «Методика обучения игре на инструменте». Пособие выстроено согласно требованиям, предъявляемым к уровню профессиональной подготовки выпускников Колледжа искусств.

Особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах.

Цель изучения данного раздела - ввести в междисциплинарный курс «Методика обучения игре на инструменте», изучить особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах. Рассмотреть работу всех компонентов исполнительского аппарата музыканта-духовика с точки зрения физиологии. Так как игра на духовых инструментах требует повышенной физической нагрузки в процессе игры, необходимо остановиться подробно на работе каждого вида исполнительской техники.

Введение. Психофизиологические основы исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах.

И.Павлов – о высшей нервной деятельности.

Рефлексы – основная функция высшей нервной деятельности, условный и безусловный рефлексы. Вторая сигнальная система.

Музыкальное исполнение - это активный творческий процесс, в основе которого лежит сложная психофизиологическая деятельность музыканта. Играющий на любом инструменте должен координировать действия целого ряда компонентов:

- зрения,
- слуха,
- памяти,
- двигательного чувства,

• музыкально – эстетических представлений, □ волевых усилий.

Именно это разнообразие психофизиологических действий выполняемых музыкантом в процессе игры и определяет сложность музыкально-исполнительской техники.

Дальнейший путь научного обоснования музыкально-исполнительского процесса был связан с изучением физиологии высших отделов центральной нервной системы. Учение великого русского физиолога академика И.П.Павлова о высшей нервной деятельности, о неразрывной связи всех жизненных процессов, учении о коре головного мозга - как материальной основе психической деятельности помогло передовым музыкантам изменить подход к обоснованию исполнительской техники.

Преподаватели и исполнители стали глубже интересоваться работой мозга в процессе игры. Стали обращать больше внимания на сознательное усвоение цели и задач. Основные принципы работы коры головного мозга - это координированная деятельность человека осуществляется посредством сложных и тонких нервных процессов, непрерывно протекающих в корковых центрах мозга. В основе этих процессов лежит образование условного рефлекса.

Высшая нервная деятельность складывается из двух важнейших и физиологически равноценных процессов:

1. возбуждение, которое лежит в основе образования условных рефлексов;
2. внутреннего торможения, обеспечивающего анализ явлений.

Оба этих процесса находятся в постоянном и сложном взаимодействии. Взаимно влияя друг на друга и, в конечном итоге, регулируют всю жизнедеятельность человека.

Процесс игры на музыкальном инструменте как один из видов трудовой деятельности человека.

Учеба в музыкальной школе - это как труд. Это целый ряд сложных координированных функций: (зрительных, слуховых, двигательных, волевых), осуществляемых на основе условных рефлексов второй сигнальной системы мозга.

Попробуем представить себе, как это происходит практически в процессе игры на инструменте.

При взгляде на нотные знаки у исполнителя, прежде всего, возникает раздражение в зрительной области коры головного мозга. Вследствие чего происходит мгновенное преобразование первичных сигналов в зрительное представление о нотном тексте. Посредством мышления музыкант определяет положение нот на нотном стане, продолжительность звуков их громкость и т.д. Зрительное восприятие звука у играющего обычно связывается со слуховыми

представлениями. Возбуждение зрительных центров, растекаясь, захватывает слуховую область коры, что и помогает музыканту не только увидеть звук, но и услышать, то есть ощутить его высоту, громкость, тембр и тому подобное. Возникшие внутри слуховые представления тот час же вызывают у музыканта соответствующие исполнительские движения, необходимые для воспроизведения данных звуков на инструменте. Двигательные импульсы передаются

исполнительскому аппарату: губы, язык, дыхание, движение пальцев, слух. И вследствие внутреннего торможения вызывают необходимые движения: губ, языка, пальцев.

Так осуществляется двигательная установка, в результате которой рождается звук.

Звуковые колебания в свою очередь вызывают раздражение слухового нерва, которое благодаря возможности установления обратных физиологических связей передается в слуховую очередь коры и обеспечивает соответствующее восприятие исполняемых звуков, т.е. слуховой анализ.

Таким образом, процесс звукообразования на духовых инструментах можно представить себе в виде нескольких взаимосвязанных звеньев единой цепи.

Нотный знак - представление о звуке - мышечно-двигательная установка - исполнительское движение - реальное звучание - слуховой анализ. В ходе этой сложной условно рефлекторной взаимосвязи центральное место принадлежит слуховым ощущениям и представлениям играющего.

Таковы психофизиологические основы звукоизвлечения применяемые к игре на любом музыкальном инструменте, однако, исполнение на духовых инструментах обладает еще целым рядом специфических особенностей.

Акустические основы звукообразования на духовых и ударных инструментах.

Специфика звукообразования на духовых и ударных инструментах. Акустическое деление всех духовых инструментов на три основных группы.

В отличие от клавишных, смычковых и ударных инструментов, где в роли звукообразователя выступают твердые тела (у струнных - струны, у ударных - особые пластины, кожа), все духовые инструменты принадлежат к инструментам с газообразным звучащим телом.

Причиной возникновения звука здесь служит колебания воздушного столба воздуха вызываемые особыми действиями возбудителей. Специфика звукообразования на духовых инструментах зависит от устройства

инструментов. Современная музыкальная акустика все духовые инструменты разделяет на три группы:

- первая группа лабиальные от латинского слова *laba* (губа) также называются они свистящими (относятся все виды свирелей, флейт, некоторые органные трубы);
- вторая группа язычковые, тростевые или лингвальные от латинского слова *лингва* (язык) (все виды кларнетов, все виды гобоев, фаготов, все виды саксофонов и бассетгорнов),
- третья группа с воронкообразным мундштуком обычно они называются медными (все виды корнетов, труб, валторны, тромбоны, тубы, горны, фанфары).

Рассмотрим, как же образуется звук на духовых инструментах

На флейте являющейся инструментом с газообразным возбудителем звук образуется в результате трения выдыхаемой струи воздуха об острый край отверстия (лабиума), находящийся в головке у флейты. При этом периодически изменяется скорость движения воздушной струи, что и обуславливает возникновение звуковых колебаний в канале флейты. Все язычковые принадлежащие к инструментам с твердым возбудителем образуют звуки при помощи колебаний особых тростниковых пластинок (тростей). Колебательный процесс на этих инструментах регулируется действиями двух взаимодействующих сил: поступательным движением выдыхаемой струи воздуха и силой упругости трости.

Выдыхаемая струя воздуха отгибает утонченную часть трости наружу, а сила ее упругости заставляет тростниковую пластинку возвратиться в первоначальное положение. Этими движениями язычка (трости) обеспечивается прерывистое толчкообразное вхождение воздуха в канал инструмента, где возникает ответное колебание воздушного столба, поэтому рождается звук.

Еще большим своеобразием отличается возникновение звука на духовых инструментах с воронкообразным мундштуком. Здесь в роли твердого колеблющегося возбудителя звука выступают центральные участки губ, охваченные мундштуком.

Как только выдыхаемая струя воздуха попадает в узкую губную щель, она в тот час приводит в колебания губы. Эти колебания, изменяя величину отверстия губной щели, создают периодическое толчкообразное движение воздуха в мундштук инструмента. Результатом этого является поочередное сгущение или разрежение воздуха в канале инструмента обеспечивающее появление звука.

Рассмотрев акустические основы звукообразования, мы находим одно общее явление: во всех случаях причиной образования звука является периодическое колебание воздушного столба заключенного в инструменте вызываемое специфическими движениями различных устройств и возбудителей звука.

При этом колебательные движения воздушной струи, тростниковых пластинок или губ возможно лишь при условии согласованных действий различных компонентов исполнительского аппарата.

Исполнительский аппарат и техника звукоизвлечения на духовых и ударных инструментах.

Общая характеристика исполнительского аппарата. Особенности звукоизвлечения на духовых и ударных инструментах, связанные с использованием различных компонентов исполнительского аппарата играющего (органов слуха, губ, языка, пальцев и др.).

Анализируя технологию звукоизвлечения на духовых инструментах можно установить, что она складывается из:

1. зрительно-слуховых представлений: сначала вы видите ноту, внутренне услышали эту ноту
2. исполнительское дыхание: после того, как вы поняли, что это за нота и где она звучит примерно (в голове), вы берете дыхание. Вот это исполнительское дыхание
3. особая работа мускулатуры губ и лица: нужно поставить губы так и мышцы что бы взять эту ноту
4. специфические движения языка: то есть, каким языком твердым, мягким или двойным произойдет извлечение звука
5. координированное движение пальцев: аппликатура и движение пальцев (кистей рук)
6. непрерывный слуховой анализ: все эти моменты от представления о звуке, до окончания его реального звучания, они все подчиняются непрерывному слуховому анализу

Указанные компоненты неразрывно связаны между собой сложной нервно - мышечной деятельностью и составляют исполнительский аппарат музыканта.

Губной аппарат - это система мышц губных и лицевых, слизистая оболочка губ и рта, слюнные железы. Совокупность этих элементов называется губной аппарат. Губной аппарат иначе называют амбушюр.

Понятие амбушюр применяется в связи со всеми духовыми инструментами, но трактуется по-разному: одни считают, что это обозначает устье или мундштук, другие, что это относится к губной щели.

Согласно изданию Москва 1966 год энциклопедическому музыкальному словарю слово **амбушюр** французское и имеет два понятия:

- способ складывания губ и языка при игре на духовых инструментах. Таким образом, можно точно определить это положение, степень упругости губных и лицевых мышц исполнителя, их натренированность, выносливость, сила, гибкость и подвижность при игре называется амбушюром.
- определение в этом словаре: это то же самое что мундштук.

Систематическая тренировка губного аппарата для исполнителя приобретает первостепенное значение. Развитие губного аппарата должно вестись в двух плоскостях. Первая плоскость: это развитие губных мышц то есть развитие силы, выносливости губных, лицевых мышц. После того как вы развили, появляется красота звучания, свой своеобразный тембр, интонационное качество звука. Для осуществления этой цели нужно проигрывать на полное дыхание продолжительные звуки (целые ноты) в течение 20-30 минут. **Тема 1.4. Исполнительское дыхание, его сущность, особенности.**

Исполнительское дыхание. Анатомио – физиологические основы процесса дыхания. Отличие исполнительского дыхания от простого.

Исполнительское дыхание. Его сущность. Значение. И методы развития.

Техника дыхания исполнителя на духовых инструментах это, прежде всего техника владения звуком включающее в себя все многообразие тембра, динамики, штрихов и артикуляции. Если хорошо поставлено дыхание, по звуку можно судить, что у человека есть тембр, динамика, артикуляция. Культура звучания предполагает наличие определенной школы дыхания.

Если зарождению звука определяющая роль принадлежит языку, то в ведении звука она принадлежит воздушной струе выдыхаемой исполнителем в инструмент. Характер воздушной струи корректируется кроме мышц дыхания губными мышцами, мышцами языка. А все они вместе контролируются слухом. Условно исполнительское дыхание можно сравнить со смычком у скрипачей.

Исполнительское дыхание является активным выразительным средством в арсенале музыканта духовика.

Профессиональное дыхание исполнителя на духовых инструментах определяется в первую очередь сознательным и целенаправленным управлением дыхательными мышцами, в полной мере работающими при вдохе и выдохе. В дыхательном механизме участвуют мышцы вдоха и выдоха. От

умелого использования этих мышц антагонистов зависит техника дыхания исполнителя.

К мышцам вдоха относятся: диафрагма и наружные межреберные мышцы.

К мышцам выдоха относятся: брюшной пресс и внутренние межреберные мышцы.

Исполнитель должен научиться управлять активным вдохом и выдохом посредством развития и тренировки дыхательных мышц. Выдох во взаимодействии с губами, языком, пальцами играет первостепенную роль в образовании звука, в его ведении и в различных видах его проявления в технике.

Хорошо поставленный выдох не только влияет на качество звука и разносторонние технические возможности, но и открывает широкий простор для деятельности других компонентов исполнительского аппарата: губ, языка, пальцев. Две фазы дыхания (вдох и выдох) могут по-разному использоваться в исполнительском процессе.

При естественном физиологическом дыхании человека вдох это активный акт, при котором легкие расширяются, ребра поднимаются вверх, купол диафрагмы опускается вниз. Выдох наоборот пассивный акт: полость легких, грудная клетка и диафрагма возвращаются в свое первоначальное положение. При физиологическом дыхании цикл протекает: вдох, выдох, пауза. Профессиональное исполнительское дыхание подчинено сознанию исполнителя и предполагает активный вдох и выдох. Вдох - короткий, выдох - долгий (продолжительный).

От правильного и полноценного вдоха зависит и качественный выдох. Профессиональный вдох духовика должен быть коротким полным и бесшумным. Он имеет ряд специфических отличий от обычного физиологического дыхания человека.

- Во-первых, он требует максимального использования объема легких (3500-4000 миллилитров воздуха). При физиологическом дыхании объем равен 500 миллилитров.
- Во-вторых, при профессиональном дыхании возрастает нагрузка на дыхательную мускулатуру. Она во много раз больше чем при спокойном жизненном дыхании.

В-третьих, при обычном нормальном дыхании вдох и выдох примерно равны по времени, то есть дыхание ритмичное.

Человек в спокойном состоянии делает 16-18 дыхательных циклов в одну минуту. Духовик сокращает число вдохов до 3-8 в минуту. В естественных условиях человек дышит носом. При игре на духовых инструментах в основном ртом при незначительной помощи носа. Это обеспечивает полноту вдоха и его бесшумность.

Дыхание при игре на духовых инструментах нужно брать через углы рта при незначительной помощи носа. Вдох через рот позволяет быстро и бесшумно пополнить легкие воздухом. При вдохе участвуют наружные и межреберные мышцы грудной клетки и диафрагмы. Поэтому равномерное наполнение легких воздухом и расширение во всех направлениях грудной клетки зависит от развитости, силы и активности этих мышц.

Что касается диафрагмы то эта мышца одна из самых сильных в нашем организме. Вместе с дыханием она совершает 18 колебаний в минуту, перемещаясь при этом на 4 сантиметра вверх и на 4 сантиметра вниз. Диафрагма выполняет грандиозную работу. Как совершенный нагнетательный насос диафрагма всей своей внушительной площадью опускается при вдохе, сжимая печень, селезенку, кишки, оживляя брюшное кровообращение.

Легкие при вдохе должны заполняться воздухом снизу вверх наподобие сосуда с водой, в котором жидкость с начала покрывает дно и опираясь на него наполняет сосуд до верху. Таким образом, в легких образуется так называемый воздушный столб, опирающийся на дно легких, на его основание, то есть на диафрагму.

Опертое дыхание - это правильное поставленное дыхание духовика.

Виды исполнительского дыхания, методы его развития.

При нормальном дыхании в изменении объема грудной клетки принимают участие мышцы грудной клетки и диафрагмы. В зависимости от того, работа каких участков дыхательной мускулатуры преобладает в акте дыхания, принято определять тот или иной тип дыхания.

Грудное (реберное) дыхание. Отличительной особенностью грудного типа дыхания является активное сокращение ребер грудной клетки и пассивность диафрагмы. При вдохе диафрагма остается неподвижной или незначительно втягивается вверх, что является серьезным 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.

Брюшное (диафрагмальное) дыхание. Особенности 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 приходится на наиболее подвижные отделы дыхательного аппарата (нижние ребра и диафрагму). Характеристику брюшного типа дыхания определяет

активность дыхательной мышцы – диафрагмы. При вдохе диафрагма энергично опускается вниз, давит на брюшные внутренности, вследствие чего стенка живота несколько выпячивается вперед. Одновременно с опусканием диафрагмы слегка расширяются и нижние ребра. При выдохе нижние ребра сжимаются, диафрагма приподнимается, поджимая легкие снизу, что способствует активности выдоха.

Смешанное (грудобрюшное) дыхание. Этот тип дыхания образуется в результате соединения в одно целое двух типов дыхания – грудного и брюшного. Это значит, что в дыхательных движениях в одинаковой мере принимают участие и ребра грудной клетки и диафрагма. Подобная комбинированная работа дыхательной мускулатуры выгодно отличает этот тип дыхания от двух предыдущих. Объем груди благодаря свободному расширению грудной клетки во всех направлениях достигает максимальных размеров, а это способствует усиленному газообмену в легких. При грудобрюшном дыхании нагрузка на дыхательные мышцы распределяется равномерно, вследствие чего они менее утомляются. Наконец, совместная работа всей дыхательной мускулатуры позволяет свободно управлять обеими фазами дыхания, т.е. свободно изменять ритм и глубину вдоха и выдоха. Поэтому, наиболее рациональным типом дыхания при игре на духовых инструментах является смешанный.

Кроме трех основных вышеперечисленных типов исполнительского дыхания, в методической литературе встречается также термин «ключичное дыхание». Малейшее поднятие плеч при вдохе указывает на ключичный тип дыхания. При этом дыхании диафрагма почти не работает, вдох получается неглубокий, а выдох кратковременный и поэтому такое дыхание редко встречается в исполнительской практике духовика.

Необходимо заметить, что чистых типов дыхания в исполнительской практике духовиков почти не бывает. Как правило, всегда мы встречаемся в той или иной мере со смешанным характером дыхания, который определяется степенью участия в нем диафрагмы, а также верхних или нижних участков аппарата дыхания духовика.

Известно, что в своей практической деятельности музыкант должен стремиться достигнуть такого совершенства техники дыхания, которое позволило бы ему преодолеть различные трудности исполнения и добиться наилучшего исполнительского мастерства. Естественно, что овладение техническими приемами дыхания (также как и овладение другими средствами исполнения) немислимо без длительной и систематической тренировки всего дыхательного аппарата, которая должна начинаться с первых моментов

обучения игре на духовом инструменте. Для подтверждения этого, достаточно вспомнить, каким слабым является выдох начинающего музыканта при извлечении им первых звуков на инструменте.

Овладение техническими приемами дыхания должно начинаться с уяснения играющим элементов правильной «постановки», т.е. правильного положения корпуса головы, рук и ног при игре на том или ином духовом инструменте. Неправильное положение вышеуказанных частей тела нередко является причиной неправильного дыхания. Ниже приведены соответствующие примеры из практики:

1. Некоторые музыканты при игре сидя следуют дурной привычке – класть ногу на ногу. Естественно, что в таком положении дыхательные мышцы (особенно диафрагма и мышцы брюшного пресса) испытывают дополнительное, лишнее напряжение, благодаря чему нормы правильного дыхания неизбежно нарушаются.
2. Вследствие невнимательного отношения к своей «постановке» многие музыканты при игре слишком плотно прижимают руки к туловищу. В данном случае будут затруднены свободные дыхательные движения грудной клетки, что явится результатом прямого противодействия прижатых к туловищу рук.
3. Наблюдаемое у некоторых музыкантов неправильное положение головы (низко опущенный подбородок) при игре затрудняет свободное движение струи воздуха, вследствие частичного сжатия гортани и напряжения шейных мышц.

Указанных примеров достаточно, чтобы сделать следующий вывод:

Правильному дыханию при игре на духовом инструменте должна предшествовать правильная «постановка», то есть создание наиболее благоприятных условий для работы дыхательного аппарата. Поскольку в ходе игры на духовых инструментах исполнителю приходится преодолевать ряд трудностей, связанных со спецификой дыхания (имеется в виду производство быстрого вдоха и длительного, равномерного выдоха), овладение техникой дыхания не может происходить без учета указанной специфики, для чего обе фазы дыхания должны стать предметом специального изучения. В соответствии с этим, при овладении техническими приемами правильного дыхания, играющий на духовом инструменте должен ясно представлять себе следующие особенности вдоха и выдоха.

Исполнительский вдох. Для осуществления исполнительского вдоха необходимо: принять, предварительно, правильную изготовку к игре на данном духовом инструменте; затем, приложив мундштук инструмента к губам через углы рта и, одновременно быстро втянуть в себя воздух, т.е.

произвести вдох. При этом следует тщательно следить за тем, чтобы вдох осуществлялся при активном участии ребер грудной клетки и диафрагмы, что и будет составлять сущность грудно-брюшного дыхания.

При совершении вдоха перед началом игры, как правило, не следует набирать максимального количества воздуха. Это избавит играющего от излишнего напряжения дыхательной мускулатуры. К тому же излишне набранный воздух при вдохе может остаться в легких после выдоха, что также невыгодно для играющего.

При игре на духовом инструменте исполнитель должен уделять внимание не только тому, сколько воздуха вдыхается, но и тому, как этот воздух расходуется в процессе самой игры. Поэтому, одной из важнейших трудностей техники дыхания при игре является умение использовать минимальное дыхание с наибольшим звуковым эффектом.

Важнейшей стороной правильного дыхания является также и быстрота вдоха.

Скорость производимого при игре вдоха всегда будет соответствовать тому времени, которое отводится для смены дыхания, чем меньше пауза, - тем быстрее должен быть вдох. Быстрый вдох должен производиться без ущерба для длительности нот и без искажения метро-ритмической структуры исполняемой музыкальной фразы.

Степень наполнения легких воздухом при вдохе в каждом отдельном случае будет зависеть и от продолжительности музыкальной фразы, и от конструктивных особенностей инструмента.

Для исполнения одной и той же музыкальной фразы на инструментах различной конструкции, потребуется различное количество воздуха, так как расход воздуха здесь будет неодинаков.

Наибольший расход воздуха при исполнении одинаковой музыкальной фразы будет наблюдаться при игре на широкомензурных инструментах с широким отверстием мундштука, то есть на трубе, геликоне, а у язычковых инструментах - на контрафаготе и бас-кларнете.

Наименьший расход воздуха падает на следующие инструменты: из язычковых – на гобой, а из амбушюрных - на корнет и валторну.

Остальные духовые инструменты, составляющие самую многочисленную группу, по количеству расходуемого воздуха занимают промежуточное положение между вышеуказанными видами и относятся, таким образом, к инструментам со средним расходом воздуха в момент игры.

Несмотря на столь неодинаковый расход воздуха при игре на всех, без исключения, духовых инструментах, общим и неизменным должен остаться принцип экономного дыхания. Опытные, квалифицированные музыканты, в результате длительной и систематической тренировки дыхательного аппарата,

привыкают брать ровно столько воздуха, сколько его требуется для правильного исполнения данной музыкальной фразы. В этом и заключается искусство правильного вдоха при игре на духовых инструментах. Однако правильный вдох – это только одна половина искусства дыхания, ибо при игре на духовых инструментах начало звукообразования и дальнейший его процесс связаны с производством второй фазы дыхания – выдохом.

Исполнительский выдох. После того, как произведен вдох, музыкант приступает непосредственно к извлечению звуков, для чего ему необходимо произвести выдох воздуха в мундштук своего инструмента.

К выдоху играющий должен относиться с величайшим вниманием, памятуя о том, что важнейшие качества звукообразования будут зависеть от того, насколько правильно осуществиться выдох. Музыкант должен твердо помнить и усвоить следующие положения:

Чем плавнее и равномернее будет происходить движение выдыхаемой струи воздуха, тем ровнее будет звучание инструмента; чем полнее и шире будет струя выдыхаемого воздуха, тем, естественно, полнее и шире будет сам звук; и, наконец, чем сильнее или слабее будет выдох музыканта, тем, естественно, громче или тише будет звучать его инструмент.

Сам факт признания подобной зависимости звукообразования на духовых инструментах от выдоха содержит в себе и те важнейшие требования, которым должен отвечать правильно произведенный выдох:

- выдох должен быть достаточно сильным и проходить под известным напряжением для того, чтобы привести в колебание звукообразующее тело;
- выдох должен обладать большой гибкостью и эластичностью, то есть способностью в любой момент игры, в зависимости от условий производиться с различной интенсивностью или скоростью. Соблюдение этого требования обеспечивает играющему на духовом инструменте правильное выполнение различных динамических нюансов;
- выдох должен происходить очень ровной струей, без толчков. В противном случае, звуку будет присуща неровность в динамике, то есть будет нарушена качественная сторона звукоизвлечения;
- несмотря на то, что при игре на духовых инструментах очень часто требуется максимальная продолжительность выдоха, последний должен происходить с таким расчетом, чтобы в легких играющего всегда оставалась небольшая часть резервного воздуха. Это избавит музыканта от чрезмерного напряжения его дыхательной

мускулатуры и облегчит ему производство очередной фазы дыхания – вдоха.

Естественно предположить, что выдох в полном соответствии с вышеизложенными требованиями для музыканта, только начинающего обучение игре на духовом инструменте, явится труднейшей задачей, ибо, привыкнув в обыденной жизни к свободному и быстрому выдыханию, он будет иметь инстинктивную склонность быстро выдыхать воздух и при игре. Для того, чтобы яснее представить себе это, достаточно вспомнить извлечение первых звуков музыкантом на начальных этапах обучения.

Что же здесь особенно резко бросается в глаза?

Во-первых, необычайно скоротечный выдох начинающего музыканта, вследствие чего, сам звук имеет очень малую протяженность во времени. Едва успев начаться и прозвучать, звук быстро прекращается, так, как запасы легочного воздуха оказываются быстро и нерационально израсходованными.

Во-вторых, неустойчивость интонации производимого звука, сопровождающаяся, вдобавок, периодическим изменением его динамики. Такой звук заметно фальшивит, все время дрожит и колеблется, оставляя у слушателей чувство неудовлетворенности.

Причиной указанных недостатков звукоизвлечения служит отсутствие необходимой тренированности дыхательных и амбушюрных мышц начинающего музыканта, его неумение задерживать и экономить свой выдох. Вот почему для достижения равномерности и продолжительности выдоха, играющий на духовом инструменте должен научиться свободно управлять деятельностью своей дыхательной мускулатуры, заставляя работать ее планомерно, с наибольшей выгодой для себя.

Практически это должно быть сведено к умению создать, так называемую «опору» дыханию, то есть умению удерживать грудную клетку при выдохе возможно в более приподнятом положении. В основе этого приема лежит ощущение, будто поток выдыхаемого воздуха опирается на пружинистую опору и как бы «выдавливается» из легких, а у исполнителя создается впечатление, что он произвольно управляет всеми дыхательными мышцами – то поднимает, то опускает опору.

Итак, исполнительский выдох, отвечающий всем требованиям игры, возможен лишь тогда, когда дыхательные мышцы и амбушюр играющего приобретут необходимую силу и гибкость, - качества, которые появляются лишь при упорных систематических занятиях на инструменте. Отсюда понятна та роль, которая выпадает здесь на долю специальных дыхательных упражнений, помогающих ускорить укрепление и развитие дыхательной мускулатуры.

Тренировка дыхательной мускулатуры может и должна производиться двумя нижеследующими способами, в одинаковой мере целенаправленными на укрепление и развитие дыхательного аппарата музыканта.

Развитие дыхания без игры на инструменте. В основе этого развития лежит выполнение общефизических и специальных упражнений для развития дыхательного аппарата.

Хотя этот способ тренировки носит для музыканта вспомогательный характер, полное забвение его – серьезная ошибка.

Особенно следует подчеркнуть значение для играющего на духовом инструменте общефизических упражнений. Например, для укрепления мускулатуры брюшного пресса:

1. медленное поднятие прямых ног в положении лежа;
2. использование гимнастического ролика;
3. наклоны туловища вниз на прямых ногах; и другие аналогичные упражнения.

Ценность их состоит в том, что они способствуют укреплению дыхательной мускулатуры, развитию грудной клетки, усилению кровообращению и поднятию общей жизнедеятельности всего организма.

Учащимся на первоначальном этапе обучения предлагаются различные дыхательные упражнения без инструмента. Одно из подобных можно найти в «Школе для трубы» профессора Орвида. Он рекомендует при тренировке дыхательного аппарата для самоконтроля пользоваться простейшей цифровой схемой, основанной на постепенном увеличении цифровых данных выдоха при одновременном уменьшения цифр вдоха.

Например: вдох делается на счет 2, а выдох, последовательно, на 4, 5, 6, 7, 8 т.д. Затем вдох производится уже на счет 1, а выдох снова в том же порядке, т.е. цифры выдоха постепенно увеличиваются.

Такая таблица позволяет музыканту иметь реальное представление о степени развития дыхательного аппарата, благодаря конкретному цифровому соотношению между продолжительностью обеих фаз дыхания.

В качестве подготовительных упражнений также рекомендуется отдельно заниматься выработкой быстроты вдоха, и равномерной продолжительности выдоха.

Для овладения быстротой вдоха очень важно научиться дышать ртом и носом одновременно, а также строго следить за тем, чтобы при вдохе активно сокращалась диафрагма (объективно, это должно фиксироваться легким толчком в подложечной части живота) и не менее активно расширились нижние, наиболее подвижные отделы грудной клетки.

Для овладения же техникой продолжительного, плавного выдоха необходимо научиться медленно выдыхать воздух между сомкнутыми губами и, одновременно, стремиться удерживать грудную клетку возможно дольше в приподнятом положении.

Развитие дыхания в процессе игры на инструменте. Этот способ тренировки дыхания заключается в игре специальных упражнений на самом инструменте. Они, в силу комплексного процесса звукообразования, служат не только укреплению и развитию дыхательных мышц. Они способствуют укреплению амбушюра и достижению красивого звука. В этом и заключается их решающее преимущество перед обычной дыхательной гимнастикой.

Основным видом дыхательных упражнений при игре на инструменте является систематическая игра продолжительных звуков в различных динамических оттенках. Значение игры выдержанных звуков трудно переоценить, ибо они являются самым действенным средством для развития различных компонентов звукоизвлечения. По существу это универсальные упражнения, в одинаковой степени, развивающие и дыхание, и амбушюр, и звук музыканта.

Помимо названных упражнений для развития дыхания играющего на духовом инструменте, можно и нужно использовать исполнения на инструменте широких музыкальных фраз из художественных музыкальных произведений, написанных в медленном движении, например, медленные части концертов, сонат, сюит и других произведений. Исполняя их, музыкант не только добивается гармонического развития дыхания, амбушюра и звука, но и способствует повышению своей исполнительской культуры.

Наконец, в качестве упражнений для развития дыхательного аппарата играющего, целесообразно использовать и тот тренировочный материал (гаммы, этюды, упражнения и т.п.) который в системе ежедневных занятий на инструменте предназначается обычно для развития технических навыков.

Для этого нужно лишь, чтобы при исполнении различных технических пассажей, музыкант ставил перед собой определенные задачи по развитию дыхания, которые могут быть выражены в нарочитом изменении и разнообразии динамических и темповых обозначений, в свою очередь требующих изменения характера вдоха и выдоха в момент игры.

Функции губ при игре на духовых инструментах.

Работа губ – один из важнейших исполнительских компонентов. Сложность работы губ заключается в их приспособлении и регулирующей роли по отношению к колебательным движениям возбудителей звука. У

исполнителей на различных духовых инструментах функции губ не являются одинаковыми: они определяются конструктивными особенностями духового инструмента.

При игре на флейте играющий губами регулирует движение выдыхаемой струи воздуха, придавая ей необходимое направление и нужную форму. По-иному используются губы у исполнителей на язычковых инструментах. При игре на инструментах с одинарным язычком (кларнете, саксофоне) колебательный процесс трости регулируется в основном нижней губой. Верхняя же губа с язычком непосредственно не связана, и ее задачей является плотное смыкание с верхним срезом мундштука для предотвращения просачивания выдыхаемой струи воздуха наружу. Исполнители на инструментах с двойным язычком (гобое, английском рожке, фаготе) регулируют двойную трость прямым воздействием обеих губ. Еще более специфичны функции губ у играющих на медных духовых инструментах. Здесь центральные участки губ, охваченные мундштуком, являются своеобразными язычками, колебания которых способствуют образованию звука.

Регулирующие функции губ являются результатом сложного взаимодействия их с целой системой лицевых мышц. Именно работа лицевой мускулатуры придает губам при игре нужную форму и заставляет колебаться их с большей или меньшей интенсивностью.

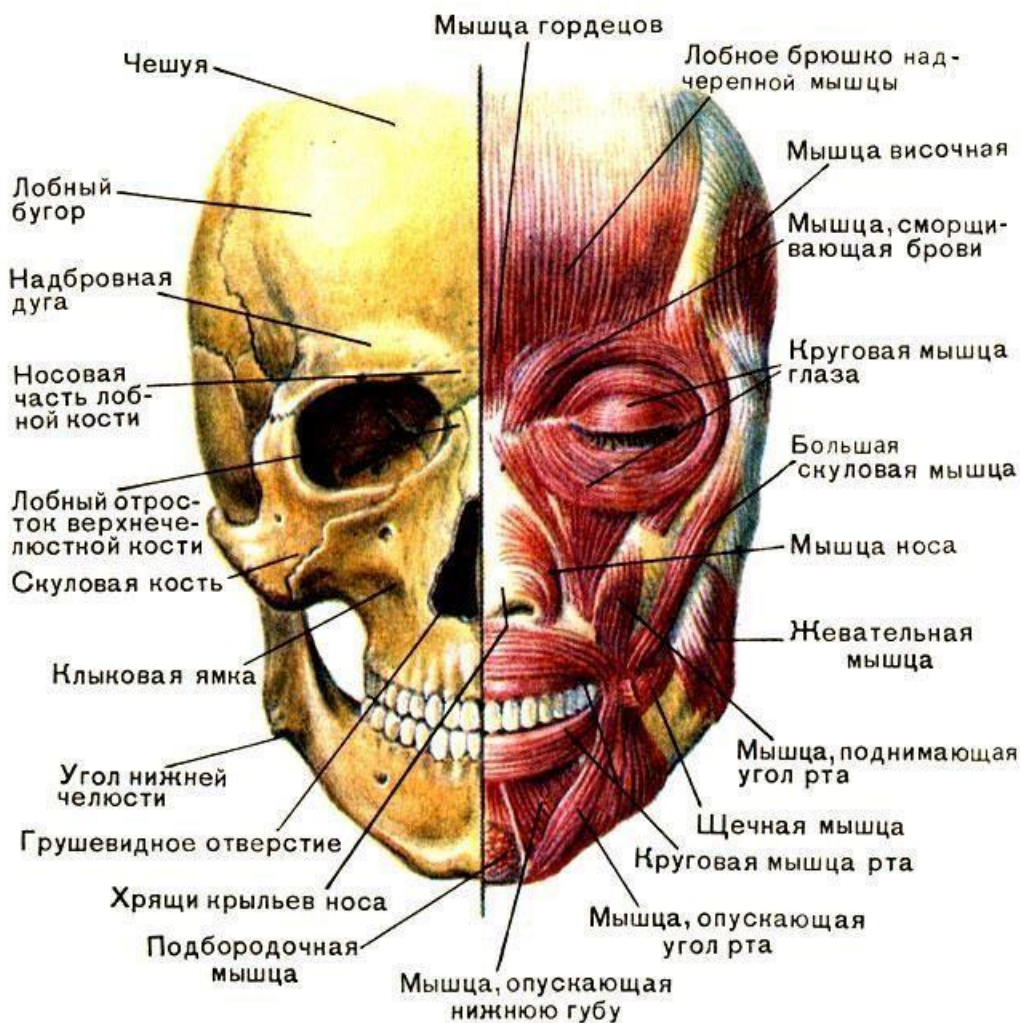
Система губных и лицевых мышц.

Мышечная система, которая приводит в действие губной аппарат при игре, расположена в толще губ и щек.

Центральное место во всей этой системе занимает круговая мышца рта. Она представляет собой плоское мышечное кольцо, охватывающее обе губы, верхнюю и нижнюю. Функция этой сильной мышцы – суживать и закрывать ротовое отверстие. В круговую мышцу рта веером вплетаются радиарные мышцы, действие которых противоположно функции круговой мышцы рта. Радиарные мышцы способствуют раскрытию рта и растягиванию его углов в стороны. По данным физиологии к радиарным мышцам относятся:

№	Мышцы	Функции мышц
1.	Щечная мышца	Тянет угол рта назад и прижимает щеки к зубам
2.	Скуловая мышца	Поднимает угол рта кверху и тянет его наружу

3.	Мышца смеха	Тянет угол рта наружу
4.	«Собачья» мышца	Оттягивает угол рта кверху
5.	Резцовая мышца верхней губы	Тянет угол рта внутрь и вверх
6.	Квадратная мышца верхней губы	Поднимает верхнюю губу и крылья носа
7.	Треугольная мышца рта	Тянет угол рта вниз
8.	Четырехугольная мышца нижней губы	Тянет нижнюю губу вниз и наружу
9.	Подбородочная мышца	Поднимает подбородок и способствует вытягиванию нижней губы вперед



Таким образом, в устройстве и функционировании всей мышечной системы заметна одна очень важная особенность. Структура мышечной системы такова, что мышечные силы действуют в двух противоположных направлениях: одни мышцы способствуют смыканию губ, а другие – растягиванию их в стороны.

Сложность этих тончайших мышечных движений заключается в том, что они охватывают целый ряд мышц, выполняющих различные функции, и осуществляются скрытно, т.е. не поддаются обычному наблюдению. В этих условиях контроль за работой мышц основывается на особом «мышечном чувстве» исполнителя, которое тесно связано с музыкально-слуховыми представлениями. На основе этих представлений, подкрепленных систематической тренировкой, исполнитель вырабатывает способность особым образом «настраивать» свои губы, т.е. ощущать их положение и степень напряжения, которые необходимы для воспроизведения звука нужной высоты, громкости и тембра.

Для игры на духовых инструментах важно не только устройство губного аппарата, но и навык его использования в процессе игры. Этот специфический навык в использовании губного аппарата обычно называют техникой 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.

Техника губ на различных духовых инструментах имеет свои отличительные особенности, которые определяются своеобразием в способах подготовки губ для звукоизвлечения и их взаимоположением на мундштуке.

Развитие губного аппарата. Поскольку работа губ лежит в основе звукоизвлечения на духовых инструментах, то систематическая тренировка губного аппарата приобретает для исполнителя первостепенное значение.

Тренировка губного аппарата включает в себя два основных момента:

- развитие силы губ
- развитие подвижности губ

Исполнителю на духовом инструменте часто приходится играть в течение длительного времени, что возможно лишь при наличии хорошо развитых и тренированных губ.

Для развития силы и выдержки губного аппарата могут быть применены различные упражнения, однако наибольший эффект дает систематическое исполнение продолжительных звуков. 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. При игре продолжительных звуков возможно применение различных динамических вариантов.

Наряду с игрой продолжительных звуков отличным средством укрепления и развития губ является исполнение музыки в медленном движении, или произведений кантиленного характера. Ценность подобных

упражнений заключается в том, что задача укрепления и развития губного аппарата здесь органично сочетается с развитием художественно-исполнительских навыков.

Для развития гибкости и подвижности губ рекомендуется систематическое исполнение различных широких интервалов. Эти упражнения развивают у исполнителя навык быстрой и точной смены напряжения губ при переходах с одного звука на другой. Они применяются исполнителями на всех духовых инструментах, однако наибольшую сложность они представляют для играющих на медных духовых инструментах.

Для играющих на медных духовых инструментах большое значение приобретает овладение так называемыми губными трелями, которое характеризует высшую степень развития губного аппарата и техники губ. Трудность в этом случае состоит в том, что изменение звуковысотности происходит главным образом за счет сложной работы губ.

Отличным средством для развития силы и подвижности губ являются также исполнение гамм, этюдов и художественных произведений, что находит постоянное подтверждение в исполнительско-педагогической практике

Функции языка при игре на духовых инструментах.

При игре на духовых инструментах функции языка осуществляются в непосредственной связи с дыханием. Выполняя роль своеобразного клапана, язык регулирует движение выдыхаемой струи воздуха в инструмент, обеспечивая четкое и ясное начало звука.

Язык играющего на духовом инструменте должен обладать большой подвижностью, что обеспечивается сокращением ряда языковых мышц. Наибольшее значение для работы языка при извлечении звука имеют внутренние мышцы, к числу которых принято относить:

- Продольную мышцу – сокращение которой, обеспечивает играющему активное движение языка вперед и назад, которое при игре является основным
- Поперечную мышцу – помогает уплотнить слишком широкий язык и обеспечивает играющему более свободное движение в полости рта
- Вертикальную мышцу – при сокращении делает язык более плоским и рыхлым, что способствует смягчению атаки звука.

Разнообразные движения языка в сочетании с работой губ, дыхания и слуха помогают играющему на духовом инструменте овладеть различными приемами извлечения звука. При этом язык и дыхание вместе взятые

выполняют функцию, аналогичную движению смычка при игре на струнных смычковых инструментах. Различные оттенки звукоизвлечения на духовых инструментах тесно связаны с так называемой «атакой звука».

Атакой звука при игре на духовых инструментах называется начальный момент звукоизвлечения. Степень четкости и ясности начала звука будет характеризовать качество атаки. Моменту атаки звука при игре на духовых инструментах придается особое значение, так как она во многом характеризует культуру звука у данного исполнителя.

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

В практике игры на духовых инструментах условно принято различать два наиболее характерных оттенка атаки: твердую атаку и мягкую. Твердая атака звука обеспечивается энергичным отталкиванием языка назад, в глубь рта, с одновременным произношением слогов *ту, тю, та, ти, тё*. Мягкая атака звука осуществляется при помощи смягченного и менее энергичного отталкивания языка с одновременным произношением слогов *ду, дю, да, ди, дё*.

Атака звука при игре на духовых инструментах соответствует моменту возникновения звука. Тем не менее, мы знаем, что каждый звук с момента возникновения до своего окончания обладает известной протяженностью во времени или длительностью. Поэтому характер исполнения (ведения) звука в пределах всей его длительности обусловлен не только особенностью атаки, но и применением особых приемов игры, называемых штрихами.

Применение штрихов.

В технике исполнительства особое значение имеет исполнение штрихов. Термин «штрих» происходит от немецкого слова *strich* (черта, линия) и связан по смыслу с немецким глаголом *streichen* (вести, гладить, протягивать). Штрихи представляют собой характерные приемы извлечения, ведения и соединения звуков, подчиненные содержанию музыкального произведения. Проблема исполнительских штрихов достаточно сложна в силу своих выразительно-смысловой и технологической составляющих.

Выразительно-смысловое значение исполнительских штрихов состоит, прежде всего, в том, что они являются неотъемлемой частью артикуляции, то есть слитного или отдельного «произношения» звуков в процессе игры. Любая группировка нот в музыкальной фразе может быть «произнесена» исполнителем по-разному, и это существенно изменит ее смысловое значение.

Штрихи органически связаны с особенностями музыкальной фразировки. Прямая связь между штрихами и музыкальной фразировкой ярко проявляется в штрихе *legato*. Лиги, выставляемые в нотах, могут иметь фразировочный и штриховой смысл. Во многих случаях значение этих лиг совпадает, и тогда создаются идеальные условия для осуществления выразительной фразировки. Однако часто фразировочные лиги объединяют слишком большие фразы и тогда исполнители вынуждены заменять их штриховыми.

Выразительное значение штрихов находится также в тесной связи с динамикой и агогикой, поскольку изменения силы звука и темпа обычно меняют и штриховые оттенки.

При игре на духовых инструментах изменение громкости звука сопровождается закономерным изменением характера атаки звука и вызывает смену штриховых оттенков (например, *staccato* переходит в *detache*).

Подобно динамике, штрихи в своем графическом выражении не определяют точно характера исполняемой музыкальной фразы или пассажа. Штриховые обозначения, указанные в нотном тексте, не всегда являются окончательными, поэтому от исполнителей требуется умение дополнить или уточнить их в соответствии с содержанием и стилем музыки. Исполнение, в котором не используются краски, достигаемые различными штрихами, производит вялое, однообразное впечатление. Правильный подбор штриховых оттенков имеет большое художественное значение и служит показателем хорошего вкуса и музыкальной культуры исполнителей.

В исполнительстве на духовых инструментах техника штрихов обеспечивается изменением скорости движения языка при атаке звука, различной продолжительностью и интенсивностью выдоха, а также соответствующей «перестройкой» губного аппарата играющего.

В практике игры на духовых инструментах штрихами нередко называли определенные виды ритма (например, пунктирный ритм) или динамических оттенков, и легко убедиться, что в этом вопросе существовали и существуют еще некоторые неясности.

Одну из первых и наиболее значительных попыток систематизировать вопрос о штрихах при игре на духовых инструментах предпринял в 30-х гг. выдающийся советский исполнитель и педагог В. Блажевич. В своих методических трудах «Школа для раздвижного тромбона» и «Школа коллективной игры на духовых инструментах» В. Блажевич подробно изложил свои взгляды на сущность различных приемов звукоизвлечения, которые заслуживают серьезного внимания.

Блажевич В. заявил о возможности применения при игре на духовых инструментах следующих видов атак:

- а) атака без толчка языка;
- б) мягкая атака (*portamento*);
- в) атака *non legato*;
- г) звучащая атака (*detache*);
- д) акцентированная атака (*sforzando*);
- е) тяжелая атака (*pesante*);
- ж) короткое *staccato* (*spiccato*);
- з) отрывистое *staccato* (*secco*) и *staccatissimo*;
- к) двойное *staccato*;
- л) тройное *staccato*.

Развивая и систематизируя взгляды В. Блажевича на штрихи духовых инструментов, его ученик Б. Григорьев в своей «Школе игры на тромбоне» разделил штрихи на три группы:

- а) группа твердой атаки (*detache, pesante, marcato*);
- б) группа укороченной атаки (*spiccato, secco, staccatissimo*);
- в) группа мягкой атаки (*non legato, tenuto, portamento*).

Эта систематизация обеспечивает тесную связь штрихов с атакой звука.

В учебных пособиях профессора Н. Платонова «Школа игры на флейте» и «Методика обучения игре на духовых инструментах» в качестве штрихов рассматриваются: *legato, staccato, portamento*.

Однако при игре на духовых инструментах понятия «штрих» и «атака звука» не идентичны, хотя очень тесно связаны между собой. Атака звука – это только начальный момент извлечения звука. В соответствии с различным характером музыки, условно принято различать два наиболее характерных оттенка атаки: «твердую» атаку и «мягкую» атаку звука.

«Твердая» атака звука характеризуется энергичным толчком языка и усиленным напором выдыхаемой струи воздуха. В практике игры и обучения на духовых инструментах она связывается обычно с произношением слогов *ту* или *та*. «Мягкая» атака звука осуществляется при помощи смягченного толчка языка, который спокойно отталкивается от губ назад, что связывается обычно с произношением слогов *ду* или *да*. Качество атаки звука, то есть его начала, имеет исключительно важное значение для исполнителей на духовых инструментах, поскольку оно во многом определяет характер исполнения различных штрихов. Штрих – понятие более широкое, так как атака звука является лишь составной частью штриха. Штрих же – прием исполнения, сочетающий определенный характер извлечения, ведения и соединения звуков,

то есть он включает в себя всю длительность звука, от начала звука до его окончания.

При игре на духовых инструментах возможно применение следующих штрихов:

1. *Detache* – прием исполнения, характеризующийся отчетливым (но не резким) толчком языка при атаке отдельных звуков и достаточно полной их протяженностью, что достигается за счет равномерной и плавной подачи выдыхаемого воздуха. В нотной записи обычно особых обозначений не имеет, что обращает внимание исполнителя на необходимость полностью выдерживать длительность звука.
2. *Legato* – прием связного исполнения звуков, при котором язык участвует лишь в воспроизведении первого звука; остальные звуки исполняются без участия языка, при помощи согласованных действий дыхательного аппарата, пальцев и губ играющего.
3. *Staccato* – прием исполнения, характеризующийся извлечением отрывистых звуков. Достигается при помощи быстрых толчков языка, регулирующих начало и прекращение движения выдыхаемой струи воздуха. Разновидностью *staccato* является *staccatissimo* – прием исполнения отдельных, максимально отрывистых звуков.
4. *Marcato* – прием исполнения отдельных, подчеркнуто сильных (акцентированных) звуков. Осуществляется при помощи резкого, активированного толчка языка при атаке и энергичного выдоха.
5. *Non legato* – прием несвязного, несколько смягченного исполнения звуков. Достигается за счет смягченного толчка языка, который слегка прерывает движение выдыхаемой струи воздуха, образуя небольшие паузы между звуками.
6. *Portato* – прием исполнения мягко подчеркнутых, слигованных и полностью выдержанных звуков. Осуществляется при помощи предельно мягких толчков языка, почти не прерывающих движение выдыхаемой струи воздуха.

Кроме этих приемов исполнения, в практике игры на некоторых инструментах (флейте, корнете, трубе, валторне, тромбоне и фаготе) применяются специфические штрихи – двойное и тройное *staccato* – прием исполнения быстро следующих друг за другом отрывистых звуков. В основе этого приема лежит регулирование подачи струи выдыхаемого воздуха в инструмент, осуществляемое попеременно передним концом языка и его спинкой. Практическое выполнение этого приема связывается с произношением слогов: *ту-ку* или *та-ка*.

Тройное *staccato* отличается от двойного лишь тем, что в этом случае произносятся не два, а три слога (*ту-ту-ку* или *та-та-ка*). Применяется этот прием преимущественно исполнителями на медных инструментах в тех случаях, когда необходимо в быстром темпе исполнить тройное чередование звуков (триоли, секстоли и т.п.).

В исполнительской практике нередки случаи ошибочного причисления некоторых приемов звукоизвлечения *tenuto* и *pesante* к категории штрихов. Музыкальный термин *tenuto* (выдержанный) означает необходимость полного выдерживания длительности звука; самостоятельного штриха он не образует, так как техника выполнения этого приема ничем не отличается от штриха *detache*. Обозначение *tenuto* служит обычно для напоминания о необходимости полностью выдержать данный звук. Обозначается в нотной записи словом *tenuto*, а иногда и черточкой.

Термин *pesante* (грузно, тяжело) обозначает прием исполнения «тяжелых» звуков, особенно часто встречающийся в практике игры на медных духовых инструментах (трубе, тромбоне, тубе и др.). К числу штрихов также не принадлежит, поскольку указывает лишь на требуемый характер исполнения, технической же основой выполнения этого приема является опять-таки штрих *detache*. В нотной записи этот прием исполнения отмечается словом *pesante*.

При выборе штрихов исполнитель обязан руководствоваться авторскими указаниями и точно их выполнять. В тех же случаях, когда авторские обозначения штрихов отсутствуют, исполнитель должен сам подобрать соответствующие штрихи. Однако делать это нужно умело, чтобы не нарушить смыслового содержания исполняемой музыки.