

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

Особенности исполнения штрихов и методика работы над ними.

Методические рекомендации

**Улан-Удэ
2021**

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

Рецензент:
Р.А. Кудрявцев, Нар. арт. РБ

Составитель:
А.В.Гоголь, преподаватель

Особенности исполнения штрихов и методика работы над ними.: методические рекомендации для студентов ССУЗов / сост. А. В. Гоголь – Улан-Удэ 2021г.-27 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

Для достижения четкости возникновения каждого звука необходимо, чтобы начало выдоха было совершенно определенным, а каждый звук при своем возникновении сразу получал нужную степень напряжения.

Язык, исполняя роль клапана, открывает и прекращает доступ воздуха в инструмент, регулирует не только продолжительность отдельных звуков, но и характер штрихов. Материалом для тренировки в исполнении штрихов используется систематическая игра гамм и арпеджио в разных штрихах, а также специальные этюды.

В развитии техники исполнения отрывистых звуков необходимо очень внимательное наблюдение за точным совпадением движений языка и пальцев, чтобы не появилось посторонних призвуков. Мастерство исполнения разнообразных штрихов и требует систематического развития и совершенствования.

Первоначальное ознакомление со штрихами начинают с *detache*, поскольку этот штрих очень важен при исполнении на всех духовых инструментах. Работа над *detache* для исполнителей на духовых инструментах очень важна: она помогает выработать четкую и ясную атаку звука, ровную подачу выдыхаемой струи воздуха и способствует формированию полного, красивого звука. При исполнении *detache* музыкант должен обращать особое внимание на то, чтобы энергичный толчок языка при атаке и начало выхода производились строго одновременно. Следует также добиваться полного сохранения длительности звуков: иногда исполнители укорачивают звуки. Широкая кантилена, подлинное «пение» на инструменте, овладение четкой и «звучащей» техникой связаны с постоянным применением правильного *detache*. Штрих является фундаментом для успешного овладения такими приемами игры, как: *marcato*, *tenuto* и др. В качестве упражнений для овладения штрихом *detache* рекомендуется использовать исполнение гамм и арпеджио в медленном движении.

Вторым шагом в освоении штрихов является работа над *legato*. Этот штрих почти на всех инструментах (кроме тромбона) осваивается довольно легко, но требует соблюдения ряда условий. Необходимо следить за тем, чтобы выдох и переход от звука к звуку производились, возможно, более плавно, без толчков, недопустимо так называемое «выжимание» звука. Исполнителям на медных, амбушюрных инструментах при игре *legato* не

следует допускать появления «глиссандирующего» соединения звуков, для чего необходимо тесно и своевременно менять «настройку» губ и подкреплять их работу активным выдохом. При игре на деревянных духовых инструментах необходимы также правильные («экономные») движения пальцев, без чрезмерного их подъема над инструментом и отклонений в стороны.

Наиболее проблемным является исполнение *legato* на раздвижном тромбоне. Связное исполнение звуков на тромбоне требует четкого и быстрого, без толчков передвижения кулисы, что способствует преодолению элементов *glissando*, неизбежных при медленном перемещении кулисы. Для развития этой техники используют упражнения из пособия В.Блажевича «Школа развития легато на цуг-тромбоне».

В качестве упражнений для развития *legato* на всех духовых инструментах обычно используются гаммы и арпеджио всех видов, а также различные образцы широкой, кантиленной музыки.

Следующим этапом в развитии техники штриха становится работа над *staccato*. Играющий должен овладеть быстрым и легким толчком языка при атаке, но быстрота движений языка (труднодостижимая сама по себе) должна быть точно согласована по времени с движениями пальцев и должна подкрепляться соответствующим напором выдыхаемой струи воздуха. Отрывистое воспроизведение звуков не должно искажать их качества: звуки не должны терять свою естественную «округлость».

Грамотное исполнение *staccato* требует правильной атаки звука. В частности, исполнителям на тростевых инструментах не рекомендуется глубоко подкладывать язык под трость, а играющим на медных духовых инструментах – вводить его в губную щель, поскольку полноценной атаки при этом не получится. Язык должен подходить к губам и закрывать губную щель только в последний момент, перед атакой звука. Иначе возникает эффект так называемого «заикания», когда уплотненная в полости рта струя выдыхаемого воздуха прижимает язык к губам, препятствует свободному отталкиванию его от губ (или от верхних зубов), что приводит к задержке момента атаки звука. Иногда это явление обусловлено психологической «боязнью» первого звука.

Техника исполнения *staccatissimo* почти ничем не отличается от способа исполнения *staccato*, требуется предельная отрывистость и четкость

звучания, без излишнего утрирования и сокращения длительности звуков из-за плотного смыкания губ после атаки (звуки становятся резкими и «сухими», немзыкальными, напоминающими стук). При любом виде *staccato* звуки должны сохранять интонационную ясность, «округлость» и естественность тембра.

Особое внимание необходимо уделять исполнению «двойного» *staccato*. Приемы исполнения его на деревянных и медных инструментах различны. Исполнители на медных инструментах для исполнения четных метрических фигур применяют парную комбинацию слогов (*ту-ку*), а для исполнения триолей – тройную комбинацию (*ту-ту-ку*); исполнители же на деревянных духовых инструментах применяют только парную комбинацию слогов (*ту-ку*) – более легкую и доступную для освоения. Эта разновидность штриха осваивается начинающим музыкантом последней. Быстрое, легкое и хорошее звучание *staccato* незаменимо при исполнении легких, грациозных пассажей и является одним из самых ярких показателей виртуозного, технического мастерства.

В качестве упражнений для развития *staccato* необходимо использовать специальные этюды, а также игру гамм и арпеджио.

В начальный период обучения на духовых инструментах необходимо овладеть приемом игры *marcato*. Правильное *marcato* – весьма эффективный прием, особенно при игре на медных (амбушюрных) инструментах. С его помощью исполнителям удастся хорошо передавать волевой, решительный характер музыки. Этот штрих требует умения производить четкую, акцентированную атаку звука с помощью резкого, энергичного толчка языка и усиленного выдоха. При умелом выполнении каждому звуку придается подчеркнуто-сильное, акцентированное начало. Однако подчеркивание звука должно быть умеренно сильным, отличаться от *sforzando*. После освоения основных штрихов, требующих «твердой» атаки звука, следует перейти к изучению приемов игры, выполняемых при помощи «мягкой» атаки: *non legato* и *portato*, в исполнении которых есть много сходного (общность характера атаки и динамики). Эти штрихи исполняются при небольшой силе звука (от *pp* до *mf*).

Следует иметь в виду, что при игре *portato* звуки исполняются с максимальной протяженностью, тогда как при *non legato* длительность звуков слегка сокращается за счет образования небольших пауз между

звуками, сама атака звука при *portato* отличается предельной «мягкостью». При воспроизведении на духовых инструментах штрихов струнных (например, при имитации штриха *martellato*) следует останавливать звук перед каждой следующей нотой, с тем, чтобы в оркестре у одной группы инструментов эти ноты не оказались протяженней, чем у других групп. Для этих штрихов необходим минимум упражнений, длительная, непрерывная работа над штрихами *portato* и *non legato* обычно не рекомендуется, так как у музыкантов может притупиться ощущение четкого начала звука. В качестве таких упражнений рекомендуется использовать гаммы и арпеджио всех видов, а также некоторые фрагменты из музыкальной литературы.

Важнейшее значение для выполнения штрихов имеет умение играющего находить для каждого штриха нужную атаку звука. Постоянное изменение твердости или мягкости атаки звука придает штрихам необычную гибкость и разнообразие их оттенков. Совершенствование техники штрихов немислимо без систематической тренировки, ежедневных занятий на инструменте.

Музыкально – выразительное значение штрихов и их применение в зависимости от стилистических особенностей музыки. Координация движения языка, выдыхаемой струи воздуха и пальцев при исполнении штрихов. Классификация штрихов Т.Докшицера при игре на духовых инструментах. Таблица № 1, № 2.

Штрихи, исполняемые атакой языка

Таблица № 1.

Наименование штриха	Краткая характеристика	Способ атаки
Деташе (detache)	Неакцентированное начало звука, стационарная часть выдержана на одной динамике, окончание звука округленное, открытое, без участия языка.	Простой и вспомогательной

Маркато (marcato)	Акцентированное начало звука, стационарная часть гаснущая, уходящая на <i>diminuendo</i> , окончание звука открытое, без участия языка.	Простой
Мартеле (martele)	Акцентированное начало звука, стационарная часть выдержана на одной динамике, окончание звука закрытое с участием языка.	Простой
Стаккато (staccato)	Акцентированный короткий звук, окончание открытое, без участия языка.	Простой и вспомогательной
Стаккатиссимо (staccatissimo)	Акцентированный сухой и отрывистый звук, окончание закрытое с участием языка.	Простой
Нон легато (non legato)	Неакцентированный напевный, короткий звук с мягким открытым окончанием.	Простой, мягкой
Портато (portato)	Мягкое подчеркивание звуков, связанных общим дыханием.	Мягкой

Штрихи, исполняемые без атаки языка

Таблица № 2.

Наименование штриха	Краткая характеристика
Легато (legato)	Плавное соединение звуков
Маркированное легато(legato)	Подчеркнутое соединение звуков толчками воздуха

Техника пальцев (кистей рук) при игре на духовых и ударных инструментах, ее значение.

Отношение к технике и виртуозности в разные периоды. XIX век - эпоха виртуозов. Поиски специфических методов, специальные приспособления и упражнения. Техническое совершенство - одна из важнейших сторон исполнительской культуры. Технические возможности учащихся разных возрастных групп. Ровность исполнения. Ритмичность исполнения любых упражнений и этюдов.

Важным условием нормального и успешного развития техники пальцев является отсутствие излишнего напряжения в организме исполнителя. Учащийся должен играть в том темпе, который позволяет проследить за ритмичностью. Необходимое напряжение должны испытывать только мышцы, непосредственно занятые работой, все остальные мускулы должны быть ослаблены. Следует избегать лишних движений, затрудняющих исполнение.

Работа по развитию техники пальцев требует ритмичности исполнения, соблюдения чистоты в переходах от звука к звуку (интонационные погрешности возникают из-за неточных движений пальцев и несоответствующего напряжения губ), правильной подачи дыхания.

Для достижения чистоты в переходах нужно пользоваться написанными для этой цели упражнениями. Полезно изучение упражнений, основанных на целотонном звукоряде и звукоряде, состоящем из последовательного чередования полутонов и тонов. Упражнения следует чередовать с художественным материалом, воспитывающим также разные стороны техники. Обучающийся должен усвоить аппликатуру своего инструмента и свободно пользоваться ею. Кроме основной аппликатуры и ее разновидностей, на некоторых духовых инструментах можно пользоваться вспомогательной аппlikатурой. При этом полезны этюды на различные виды техники и сочетание технических приемов.

Нельзя забывать о том, что техника является только средством, что увлечение внешним техническим блеском и ослабление внимания к содержанию произведения лишают исполнение художественности, осмысленности и убедительности. Интеграция выразительности и эмоциональности исполнения с высоким техническим мастерством является высотой исполнительской школы.

Отставание какой-либо стороны техники обучаемого должно компенсироваться изучением соответствующих этюдов, упражнений или пьес, но эта инструктивная литература не должна преобладать над литературой художественной.

Сущность понятия «техника пальцев». О значении хорошо развитой техники пальцев лучше всего говорит тот факт, что без нее играющий на духовом инструменте не может правильно воплотить художественное содержание музыки.

Музыканты, как известно, обладают различными техническими способностями: есть подлинны виртуозы, поражающие блеском своего технического мастерства, но и человек со средними музыкальными способностями также может добиться вполне удовлетворительных результатов. Для этого необходимо, во-первых, правильно и достаточно много упражняться, а во-вторых, вовремя начать занятия музыкой. Последнее обстоятельство весьма существенно. Развитие техники пальцев должно осуществляться в тот период человеческой жизни, когда еще пластичны мышцы и гибки все нервные процессы, управляющие пальцами. Этот период охватывает детство и юность. В возрасте одного года ребенок начинает ходить, в два – говорить. Если серьезная болезнь помешает ему сделать это своевременно, то и говорить и ходить он научится нескоро. Подобное наблюдается и в техническом развитии музыканта.

Преподавателям духовых классов не следует откладывать развитие техники на более поздний период обучения. Начинать обучение будущего исполнителя нужно как можно раньше.

В основе понятия «техника пальцев» лежит хорошо развитая способность пальцев к быстрым, четким и согласованным движениям. При игре на духовых инструментах, только в комплексе деятельности всех компонентов исполнительского аппарата (амбушюра, дыхания, языка) возможно приобретение навыков четкой, быстрой и согласованной работы пальцев.

Однако это только внешнее проявление тех сложных нервно-мышечных и психических процессов, которые управляют движениями пальцев. Иначе говоря, подлинной основой техники является скорость движения нервных импульсов в коре головного мозга музыканта.

Механизм пальцевых движений. Для понимания сложного

механизма движений пальцев при игре на деревянных духовых инструментах необходимо иметь представление об анатомо-физиологических предпосылках этих движений и, в частности, о строении рук и пальцев.

В основе движения рук и пальцев лежит работа нескольких групп мышц. Различают: мышцы плеча, мышцы предплечья и мышцы кисти. Мышцы плеча служат для сгибания, разгибания и вращения предплечья. Мышцы предплечья в совокупности производят: вращение предплечья, сгибание и разгибание запястья, а также вращение кисти.

Мышцы, управляющие разнообразными движениями пальцев (приведения, отведения, вращения и т. п.), располагаются в основном на ладонной и тыльной поверхности кисти. К этим мышцам относятся: червеобразные мышцы кисти, межкостные, а также мышцы, образующие возвышения большого пальца и мизинца, и ряд других.

Мышечный аппарат рук и пальцев представляет собой довольно сложный механизм, регулируемый двигательными центрами коры головного мозга.

Анализируя этот механизм, необходимо остановиться на элементах сознательности и автоматизма в овладении движениями пальцев.

Среди музыкантов систематически и последовательно занимающихся на инструменте, вероятно, не найдется такого, который не замечал бы за своими пальцами удивительной способности двигаться временами автоматически. На определенной ступени работы над техническим упражнением пальцы «сами» укладываются на нужные клапаны, двигаясь автоматически, без заметных волевых усилий со стороны играющего. Подобный автоматизм существует не только в работе пальцев, его легко можно обнаружить и в действиях всех других компонентов исполнительского аппарата (губ, дыхания, языка и т. п.). Где же ключ к объяснению этого интересного явления?

Его необходимо искать в условно-рефлекторной деятельности коры головного мозга.

Когда музыкант впервые приступает к разучиванию того или иного упражнения, то нервные импульсы, растекаясь, охватывают большой район коры головного мозга, вследствие этого основной двигательный акт сопровождается у него посторонними, сопутствующими ему движениями.

Затем в результате тренировки район возбуждения начинает все более суживаться, концентрироваться на определенном участке коры, что дает возможность постепенно устранить все лишние движения и ненужное напряжение.

Сознание играющего перестает быть прикованным только к данному двигательному акту, который становится автоматическим. При этом каждое исполнительское движение по-прежнему будет проводиться через контроль сознания, однако протекание нервных импульсов от мозга к мышцам будет совершаться значительно быстрее. Это и создает впечатление того, что пальцы (или губы, или язык и т. п.) «сами» выполняют необходимые движения.

Значение автоматизации движений в практике музыкального исполнения огромно: она способствует поднятию уровня технической подготовки музыканта и, освобождая сознание, позволяет переключать его на решение художественно – исполнительских задач.

Особенности развития техники пальцев. Процесс овладения техникой пальцевых движений является очень сложным и трудоемким, поэтому играющий на духовом инструменте должен систематически и упорно совершенствовать свой пальцевой аппарат с помощью различных упражнений.

Из практики игры и обучения на духовых инструментах известно, что автоматизация появляется лишь в результате длительной тренировки. Поэтому следует предостеречь начинающих музыкантов от стремления сразу же освоить ее. На начальном этапе обучения все движения (в том числе и движения пальцев) должны подготавливаться и контролироваться сознанием. Очень важно добиться таких движений, которые были бы свободными от сопутствующих напряжений и полностью подчинялись бы воле играющего.

Дело в том, что в процессе игры в мышечном аппарате рук исполнителя неизбежно появляются различные напряжения и ненужные движения, которые являются следствием произвольных двигательных рефлексов, способствующих появлению всякого рода «зажимов». Поэтому, чтобы овладеть техникой, нужно, прежде всего, устранить эти тормозящие моменты. Лучшим средством для достижения этой цели следует считать

выполнение различных упражнений в медленном темпе. Игра в медленном темпе дает играющему ясное ощущение каждого движения.

Первоосновой рационального развития техники пальцев должно быть правильное положение рук и пальцев на инструменте. Пальцы рук должны лежать удобно, в округленно – согнутом положении, без всякого напряжения. Для играющих на деревянных духовых инструментах большое значение

будет иметь также правильный подъем и опускание пальцев в момент игры. Не рекомендуется высоко поднимать пальцы, а также отводить их в стороны или производить ими какие-либо другие лишние движения.

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

Развитие техники пальцев должно быть строго постепенным и строиться на последовательно усложняющемся материале. Основными средствами для развития подвижности пальцев являются: работа над гаммами и арпеджио, специальными упражнениями, а также изучение этюдов и художественных произведений.

Работа над гаммами. Одним из наиболее полезных и важных средств развития подвижности пальцев является систематическое исполнение гамм и различных видов арпеджированных аккордов. При игре на деревянных духовых инструментах игра гамм дает возможность отработать четкие последовательные движения пальцев, а исполнение арпеджио тонических трезвучий и септаккордов позволяет развить комбинированные движения пальцев. Кроме того, работа над гаммами развивает координацию пальцев с действием губ, языка и дыхания, помогает добиться ровности звучания регистров, достигнуть строгой ритмичности, овладеть аппликатурными трудностями и т. п.

К упражнениям в гаммах рекомендуется переходить после их уверенного исполнения в прямом движении. Использование диапазона всего инструмента (исполнение гамм в три октавы) рекомендуется постепенно, по мере укрепления лицевых мышц. Студентам необходимо освоить обращение триолей и квартолей, интервалов терции и кварты. Эти упражнения желательно развивать не только в диатонических, но и в хроматических

гаммах. Использование терций и триолей в музыке очень широко: от В.Моцарта до современных французских композиторов (М.По, Э.Бозза, Ж.Ибер).

Правилом в интервальном тренаже гамм является не только ознакомление с этими видами упражнений, но и постоянное возвращение к ним с целью уверенного овладения ценными навыками.

Ускорение темпа в гаммах не должно отражаться на качестве исполнения: искажение интонации и тембра звучания, потери ровности движения и чистоты перехода от звука к звуку. Развитие беглости шлифуется в умеренных темпах, где легче контролировать взаимодействие всего аппарата.

Работа над гаммами будет проходить с большей пользой, если перед студентом постоянно ставить усложняющиеся задачи на дыхание, различные штрихи, интервальную технику.

Основной ошибкой практически всех студентов является маловыразительное исполнение гамм. Это следствие недооценки гамм и арпеджио как одного из средств развития музыкально – художественных навыков.

Отдельные исполнители считают, что гаммы и арпеджио это лишь «сухие» технические упражнения, не помогающие развитию музыкальности. Вряд ли нужно говорить об ошибочности подобного «мнения». Так же как и любые другие виды упражнений, гаммы и арпеджио требуют выразительного исполнения, достигнуть которого можно лишь при соблюдении определенных условий.

Одним из них является умелое применение разнообразных штрихов. В частности, гаммы и арпеджио рекомендуется играть в следующих основных штрихах: *detache*, *legato*, *staccato*, *portamento*.

При этом, помимо каждого из указанных штрихов в отдельности, обычно используются и комбинации нескольких штрихов: *staccato – legato*, *legato – detache* и др.

Для усиления выразительности целесообразно применять также различные динамические оттенки. Практика показывает, что наиболее эффективные результаты дает применение последовательно изменяющейся динамики (например: от *pp* к *f* к *pp*). В этом случае фаза *crescendo* обычно приходится на восходящее движение, а фаза *diminuendo* – на нисходящее.

Не менее важное значение имеет также ритмическая завершенность исполнения. Играющий должен стремиться к тому, чтобы любая гамма и арпеджио хорошо «укладывались» в определенную метроритмическую структуру (дуоли, триоли, квартоли, секстоли и т. д.), причем начинаться и заканчиваться они должны обязательно на сильной доле такта.

Выразительности исполнения гамм и арпеджио будет способствовать также правильное дыхание. В частности, не следует менять дыхание после вводного тона или в середине построения, так как это нарушает целостность музыкальной фразы.

Таким образом, для развития техники пальцев в работе над гаммами и арпеджио, исполнители на деревянных духовых инструментах должны ставить перед собой определенные технические и звуковые цели. Без этого их работа может превратиться в механический, а потому бесполезный процесс.

The image displays four musical staves, numbered 1 through 4, each containing a sequence of notes for a scale and arpeggio exercise. The exercises are written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. Each exercise consists of a scale ascending from G4 to G5, followed by an arpeggio, and then a scale descending from G5 to G4. The exercises are variations of the same pattern, likely intended to develop finger technique and rhythmic precision.



Работа над упражнениями. Для развития техники пальцев полезно работать и над специальными упражнениями. Они рассчитаны на тренаж отдельных аппликатурных и интервальных комбинаций, представляющих трудности при овладении отдельными элементами техники. Их отличие от этюдов – фрагментарность, многократно повторяемая в различных тональностях и преследующая цель ускоренного усвоения возникающих аппликатурных и интервальных затруднений. Недостаток упражнений, исходящий из их «сухости» и монотонности, должен восприниматься студентами как поиск кратчайшего пути к овладению определенными техническими навыками.

Рекомендуемые упражнения для развития техники пальцев при игре на деревянных духовых инструментах:

Флейта Бюиссенс 25 Ежедневных упражнений

Ф.Жилле Упражнения для современной техники игры на
флейте

Г.Гарибольди Ежедневные упражнения

	М.Моиз	Упражнения для флейты	необычные
		на последовательности	
	П.Таффанель	и Ж.Гобер	17 ежедневных
		больших упражнений	
	Тэве	100 ритмических упражнений	
	А.Фюрстенау	26 упражнений	
Гобой	И. Пушечников	Ежедневные упражнения	
Кларнет	Г.Клозе	Ежедневные упражнения	

Работа над этюдами. Отличие этюдов от упражнений состоит в бесконечном, комбинированном многообразии разных видов техники, изложенной в различной форме. Кроме того, этюды отличаются от упражнений своим художественным содержанием. Каждый этюд имеет определенную и ясную задачу по развитию и усвоению какого-либо исполнительского навыка: от простейших соединений звуков до виртуозных, художественных задач в концертных этюдах (В.Цыбин, А.Сикейра, А.Пьяцолла). Поэтому постепенность и планомерность в подборе усложняющихся технических трудностей в них будет вести к автоматизации игровых приемов, к гибкости исполнительского аппарата. Исходя из технических возможностей студента, большую пользу принесет совершенное овладение доступным по техническим трудностям этюдом, чем игра сложного этюда в замедленном темпе. Отдельные такты, или неудобные аппликатурные комбинации, не освоенные в отведенный для них срок подготовки, необходимо включать в последующие занятия, так как эти недоработки будут мешать при исполнении художественных произведений.

Каковы же особенности работы музыканта над этюдами?

Некоторые исполнители изучение сводят к многократному проигрыванию этюда от начала до конца. Естественно, что такая «работа» не приносит успеха, ибо при простом проигрывании этюда (пусть даже многократном) наиболее трудные в техническом отношении места никогда не будут получаться.

Для того чтобы добиться правильного исполнения этюдов, над ними надо уметь работать, то есть разучивать нотный текст с помощью определенных методических приемов. Прежде всего, необходимо понять

цель данного этюда, особенности его построения, общий характер музыкального содержания и т. п.

Затем рекомендуется проиграть его целиком в медленном темпе, по возможности без остановок. Такое пробное проигрывание помогает определить структуру музыкальных построений в целом и наиболее сложные места этюда, требующие специального изучения.

После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним играющий должен приступить к тщательному разучиванию отдельных наиболее трудных мест, для чего необходимо учить этюд в медленном темпе и точно выполнять авторские указания. Такая игра даст возможность студенту сосредоточить свое внимание на всех деталях исполнения.

Выделение наиболее трудных мест и тщательная работа над ними должны подготовить играющего к исполнению этюда в надлежащем темпе с выполнением всех динамических и агогических оттенков. К исполнению этюда в быстром темпе необходимо подходить постепенно, когда студент будет хорошо знать нотный текст и уверенно исполнять его в умеренном темпе.

Завершением работы над этюдом должно стать разучивание на память и свободное, выразительное исполнение наизусть. При этом преподаватель и учащийся должны подходить к этюдам с такой же требовательностью, как к художественному произведению. Это касается музыкальной фразировки, нюансировки, характера звучания и интерпретации музыки в целом.

Для того чтобы освоенные в этюдах технические навыки прочно закрепились, пройденные этюды рекомендуется периодически повторять и добиваться наиболее совершенного их исполнения.

Рекомендуемые сборники этюдов для развития техники пальцев при игре на деревянных духовых инструментах:

Флейта	Бран	Виртуозные этюды
	Дефай	6 этюдов для флейты соло
	Ю.Должиков	Избранные этюды
	Э.Друэ	25 знаменитых этюдов
	П.Жанжан	Современные этюды
	П.Камю	12 этюдов
	Э.Келлер	Избранные этюды

	Патеро	80 этюдов для читки с листа
	А.Фюрстенау	6 больших этюдов
Гобой	К.Милле	25 этюдов и каприччио
	Н.Назаров	Избранные этюды
	И.Пушечников	Избранные этюды
	И.Пушечников, Л.Видеман	25 избранных этюдов
	С.Розанов	Этюды
	Л.Славинский	Этюды для гобоя
	В.Ферлинг	Этюды
Кларнет	В.Гетман	Этюды для кларнета
	Р.Гофман	40 этюдов для кларнета
	Б.Диков	Этюды для кларнета
	П.Жанжан	Этюды для кларнета
	Г.Клозе	Ежедневные этюды для кларнета
	А.Маневич	6 этюдов для кларнета
	Р.Штарк	Этюды для кларнета
Фагот	Ю.Вейсенборн	Этюды для фагота
	Л.Мильде	Этюды для фагота
	Л.Мильде	Концертные этюды для фагота
	Р.Терехин	Этюды для фагота

Методы развития техники пальцев (кистей рук).

Многочисленную группу вспомогательных методов технической работы составляют варьированные повторения. Они освежают внимание упражняющегося, предохраняют от механистичности в работе. Смещая фокус внимания, эти методы освещают разные стороны единой технической задачи.

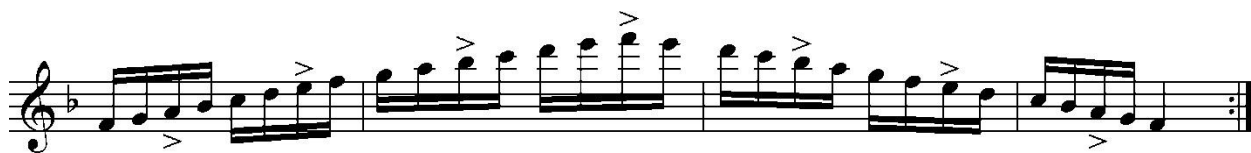
Динамические варианты. Большой популярностью у исполнителей пользуется метод динамических вариантов. Педагогическое правило предписывает учить трудные в техническом отношении места «медленно и громко». Эта рекомендация (в том случае, если не допускается злоупотреблений) не утратила своего значения и сегодня: «...Играть сосредоточенно, крепко, сильно, «глубоко» и точно – правильный лозунг», -

советует Г.Нейгауз. Об эффективности работы в медленном темпе уже говорилось ранее. Но зачем играть громко?

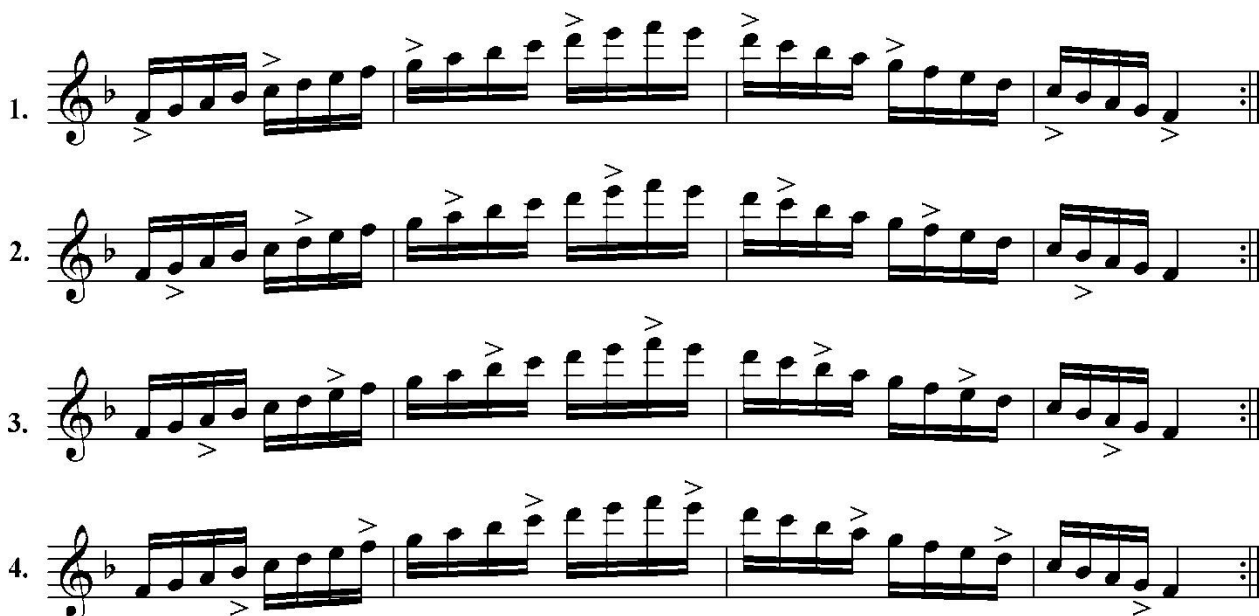
Играя медленно и громко, мы оставляем в соответствующих отделах головного мозга более четкие рефлекторные следы, то есть создаем более прочную двигательную память. С той же целью некоторые музыканты учат трудные пассажи крепкими пальцами, другие в подобных случаях поднимают пальцы выше обычного и крепко ударяют ими по клапанам и звуковым отверстиям инструмента. Следует отметить, что благодаря громкой игре не только укрепляется двигательная память, не только возрастает четкость прослушивания пассажа (что, в конечном счете, отражается и на четкости его исполнения), но в известной степени решается и звуковая задача: звучание пассажа становится наиболее полное и рельефное.

Распространенным приемом динамического варьирования является смена нюанса, обозначенного автором, на противоположный. Иногда бывает полезным пассаж, написанный в нюансе *pp*, поучить в нюансе *f* или даже *ff*. Иногда же, наоборот, громкий пассаж учить в нюансе *p*. Можно использовать и оба эти приема поочередно. Достаточно эффективным является метод, основанный на использовании гибкой динамики. Выученный таким способом пассаж звучит не только ровно и отчетливо, но и выразительно.

Варьирование с помощью динамических и агогических акцентов. Умелое применение акцентов помогает достичь большой ритмической отчетливости в исполнении технических эпизодов изучаемого произведения. Акценты позволяют подчеркнуть те опорные звуки пассажа, которые создают костяк всего его построения. В некоторых случаях акценты помогают выявить «смазываемые» ноты. Например, в заигранных пассажах нередко проскакивает каждая третья из четырех шестнадцатых. Для выравнивания пассажа и для достижения необходимой четкости рекомендуется акцентами «проявлять» каждую третью шестнадцатую:



С той же целью выравнивания подобных пассажей целесообразно учить их с поочередным акцентированием всех шестнадцатых:



По мере овладения пассажем в быстром темпе от этих подчеркиваний акцентами остаются только следы, которые, будучи слегка скорректированы слухом, и дают, в конечном счете, желаемый результат.

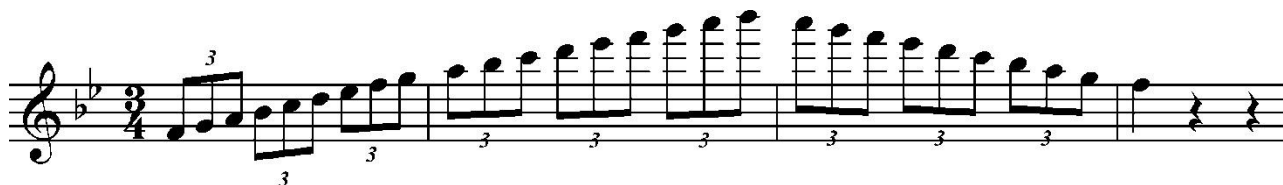
Очень часто в подобных случаях большую пользу могут принести не динамические, а агогические акценты. Небольшие, едва заметные задержания опорных звуков пассажа не только позволяют достичь в исполнении четкости и ритмической устойчивости, но и придают его звучанию ту эластичность, певучесть и гибкость, какие во многих случаях являются обязательным условием стилистически правильного исполнения.

Сдвиг тактовой черты. Этот метод варьированных повторений заключается в сдвиге тактовой черты на одну, две или несколько нот. При этом происходит смещение сильного времени. Оно начинает падать на другие ноты (а, следовательно, и на другие пальцы). В фокус внимания упражняющегося попадает то, что прежде не находилось в поле зрения.

Ритмические варианты. Метод основан на чередовании главным образом четырехдольных и трехдольных ритмических групп.

Б. Годар Вальс из сюиты для флейты, фрагмент

написано:



следует работать:



Особенно хорошо активизируют пальцы и выравнивают технику различного рода пунктирные ритмы. Положительная роль пунктирных ритмов заключается в парадоксальном соединении преимуществ медленного и быстрого темпов. Используя пунктирные ритмы, нужно стремиться к тому, чтобы каждая нота пассажа попадала как на более длительную, так и на более короткую долю пунктирного ритма. Для этого следует учить пассаж, начиная его как с длинной, так и с короткой ноты.

снача

ла:



ПОТО

М:

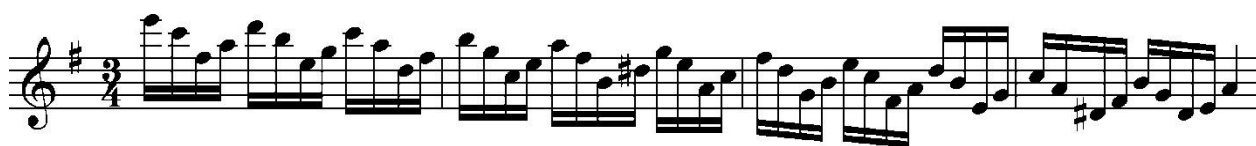


Артикуляционно-штриховые варианты. Метод подобного рода варьированных повторений позволяет достичь большой ровности в его исполнении и избежать монотонности, свойственной простым повторениям.

И.С.Бах Соната для флейты № 5, IV часть, фрагмент

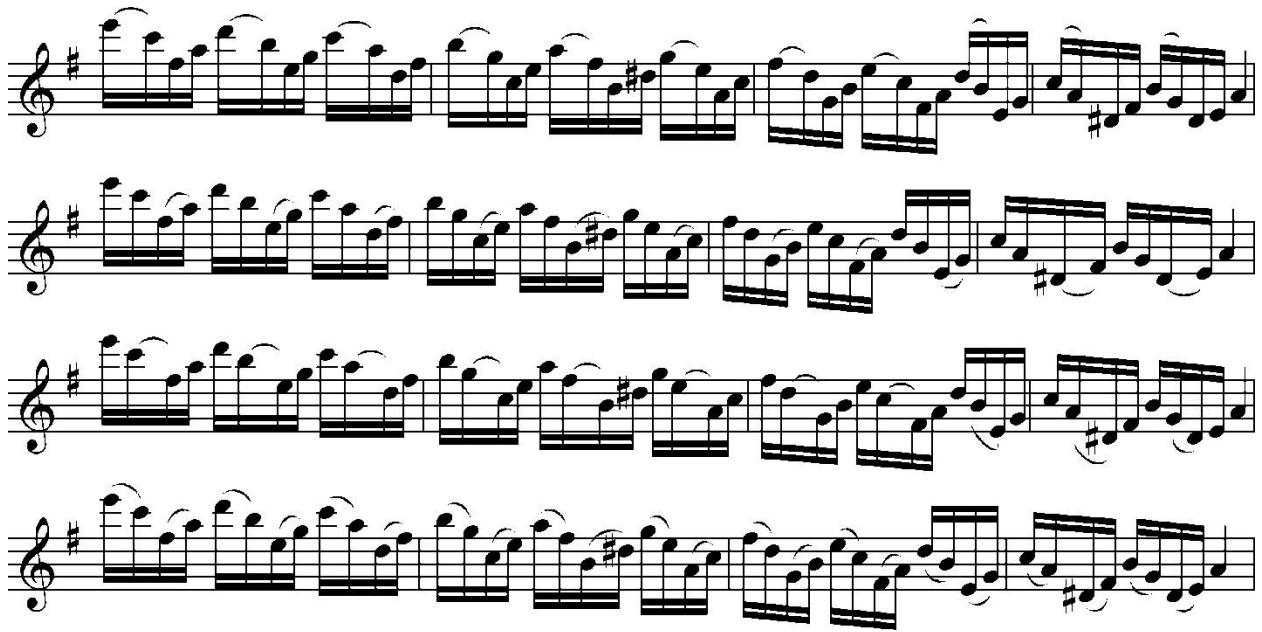
написа

но:



следует

работать:



Агогические варианты. Метод заключается во временном замедлении той или иной части пассажа. Наибольший эффект дает небольшое замедление и тщательное произнесение нот, завершающих пассаж. Так как очень часто при исполнении длительного пассажа окончание его теряет четкость и «смазывается».

Временное упрощение пассажа. В тех случаях, когда исполнитель сталкивается с очень сложным пассажем, имеет смысл временно применить упрощенный вариант пассажа. Проанализировав пассаж, исполнитель упрощает его, оставляя лишь основные в структурном отношении звуки, составляющие его «каркас». К этому «каркасу» в процессе упражнений хорошо привыкают пальцы и слух. Затем «бреши» постепенно заполняются временно отсутствующими звуками до полного их заполнения.

Цепной метод работы над пассажем. Метод заключается в следующем. Если пассаж, к примеру, состоит из 24 нот, то сначала прочно выучивают четыре первые ноты, затем – пять первых нот, шесть, семь, восемь... и, наконец, все двадцать четыре.

Пассаж может быть разбит на две части. Сначала выучиваются первые тринадцать нот, затем – последние тринадцать нот (части пассажа должны «перекрывать» друг друга с тем, чтобы не оставалось непроработанных стыков).

Укрупнение единицы метрической пульсации. Для временного усложнения задачи можно, например, четырехчетвертные такты играть *alla*

breve, трехчетвертные – на «раз» и т. д. Этот метод помимо усложнения ритмической задачи позволяет иногда избежать не нужной суеты и достичь большей цельности в воплощении того художественного содержания, которое заложено в том или ином техническом эпизоде исполняемого произведения.

Техническая фразировка. Автором метода технической фразировки считают итальянского пианиста Ф.Бузони. Одним из первых Бузони обратил внимание на то, что четкость и удобство исполнения виртуозного пассажа во многом зависят от того, как музыкант мысленно его членит, как группирует составляющие его звуки. Остроумно и образно идею технической фразировки излагает в своей книге «Работа пианиста» Г.Коган: «Вообразите, что перед вами задача – произнести скороговоркой: *укбукбукбукбукбукбукб* и т. д. Всякий тотчас же заметит, что данная последовательность представляет многократное повторение одного и того же сочетания букв, и, произнося эту скороговорку, несомненно, будет мысленно членить ее соответствующим образом:

укб – укб – укб – укб – укб – укб – укб – укб и т. д.

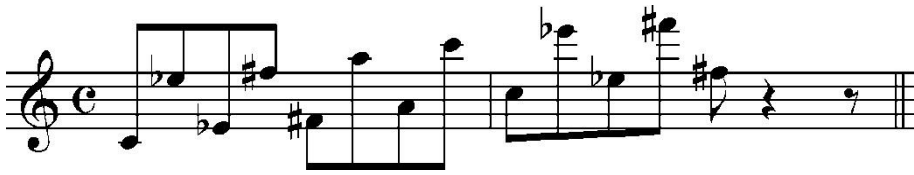
Попробуйте теперь перегруппировать тот же ряд букв по-другому, представив его себе в таком виде:

(ук) – бук – бук – бук – бук – бук – бук – бук – бук и т. д.

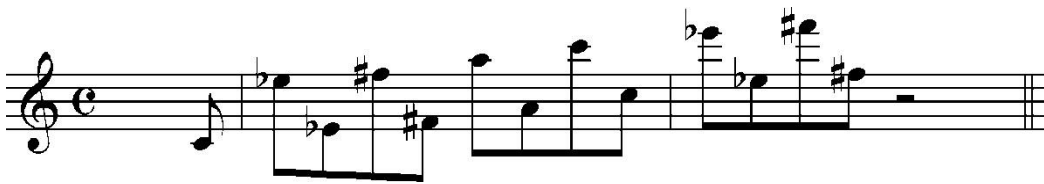
Трудное, словно чудом, становится легким: удобство и темп произнесения увеличиваются «сами собой» по крайней мере, вдвое.

В чем секрет этого? Все в той же автоматизации. Сочетание «*бук*» требует одного волеизъявления, сочетание «*укб*» - двух. Следовательно, при группировке «*укб – укб*» необходимо вдвое больше «приказов сознания», чем при группировке «*бук – бук*», почему первая и «исполняется» вдвое медленнее второй.

Совершенно то же самое имеет место в музыке. Если предложить флейтисту сыграть в быстром темпе ряд ломанных децим, расположенных по ступеням уменьшенного септаккорда:



Это вызовет немало затруднений. Но, если перегруппировать заданный ряд звуков таким образом, чтобы первая нота превратилась в затактовую, а все остальное – в последование ломанных октав, то исполнение такого варианта будет намного проще:



Техническая фразировка может не совпадать с художественной музыкальной фразой. Однако и в этом случае ее целесообразно применять как временное средство, способствующее преодолению технических сложностей произведения.

А.Самонов Соната для флейты, фрагмент

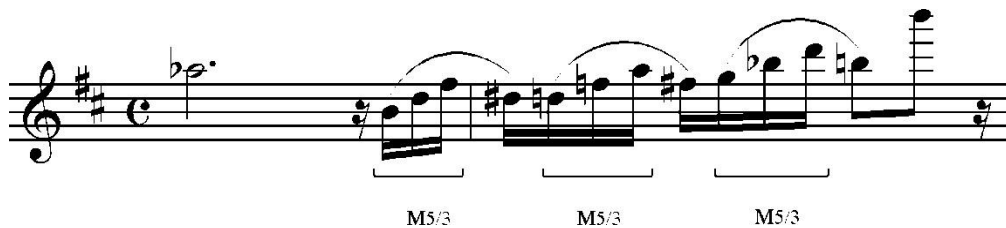
написа

но:



следует

работать:



Таковы некоторые дополнительные методы работы над техникой. Разумеется, существуют и другие, но рассмотреть их все не представляется возможным.

Если ученик, усиленно работая над техникой, не справляется с техническими трудностями изучаемой пьесы, следует либо дать пьесе «отлежаться», либо искать новые методы технической работы, так как старые, возможно, себя уже исчерпали.

Некоторые технические распространенные ошибки.

- Распространенной ошибкой является механический перенос приемов медленной игры в быструю. В медленном темпе обычно учат крепкими пальцами, нередко поднимая их при этом выше обычного. Если сохранить такую работу пальцев и в быстром темпе, игра музыканта окажется тяжеловесной и скованной. В быстром темпе следует играть легкими, свободно падающими, поднимаемыми невысоко пальцами.
- Очень часто в сложных пассажах комкаются последние звуки. Причина этого недостатка кроется главным образом в том, что слух и внимание исполнителя раньше времени устремляются к следующим тактам. Рекомендуется учить пассаж, специально несколько замедляя последние звуки; медленно учить пассаж без нескольких последних звуков; отдельно учить завершающую часть пассажа с последующим соединением ее с предыдущей частью пассажа.

Работая над техникой, не следует ограничивать свою задачу только достижением технической подвижности. Выработанная в таких условиях техника доставит мало радости слушателю. Хорошо выученный пассаж должен исполняться не только виртуозно, но и чисто в интонационном и звуковом отношении (так как работа над интонацией и звуком является важнейшим элементом технической работы). Работа над техникой включает в себя и работу над гибкой и выразительной динамикой, а также решение

многих чисто художественных задач, так как любой технический эпизод является художественным элементом музыкального произведения.

- Многие молодые музыканты допускают нарушение темпа при изменении динамического нюанса. Crescendo вызывает произвольное ускорение темпа, diminuendo – произвольное замедление темпа. Рекомендуется играть пассаж в медленном темпе, тщательно контролируя свою игру слухом, исправлять темповые неточности.
- Произвольные изменения темпа могут явиться следствием изменения штриха. После стаккатной части пассажа легатная его часть, как правило, загоняется. После легато стаккато приводит к некоторому замедлению темпа. Рекомендация та же.
- Если в плавное движение пассажа вторгаются интервальные скачки, в местах скачков почти всегда возникает произвольное замедление темпа. Рекомендуется отдельно учить эпизоды со скачками; по мере выучивания «монтировать» их в целое, тщательно контролируя слухом ровность исполнения всего пассажа.
- Иногда произвольные ускорения возникают в том случае, если восходящий пассаж достигает предельно высокого регистра. Верхний диапазон деревянных духовых инструментов представляет дополнительные трудности, как для губ, так и для пальцев (сложность аппликатуры) исполнителя. Отсюда – некоторая нервозность и ускорение. Рекомендуется дополнительно упражняться в высоком и предельно высоком регистрах инструмента, учить весь пассаж сначала медленно, потом все более быстро, добиваясь при этом общей ровности.
- Не следует основательно учить трудные в техническом отношении эпизоды произведения в день концертного выступления или накануне его. В последние часы перед выступлением много не сделаешь, а вот разрушить можно немало. Ведь каждое неудачное повторение в нервной предконцертной обстановке порождает неуверенность в своих силах, нарушает чистоту и надежность движений. Играть в день концерта нужно немного, абсолютно точно, безошибочно, сосредоточенно и главным образом медленно.

- Накануне концертного выступления исключительное значение приобретают психологические факторы: способность не робеть, уверенность в достижении цели. Успех приходит к тому, кто на эстраде в помощь технике сможет привлечь «дух». Ведь «одухотворенные пальцы способны творить чудеса».

Квалифицированная критика преподавателя и придирчивая самокритика учащегося, являются обязательным условием прогресса в повседневном музыкальном обучении, перед концертным выступлением должны быть сведены до минимума. Опытные педагоги стараются в последние перед выступлением дни не делать серьезных замечаний учащимся, стремятся всеми средствами внушить им уверенность в своих силах.

Практические занятия (11 часов по программе):

Цель практических занятий изучить и закрепить материал, изучаемый на уроке:

1. Повторение пройденного материала.
2. Работа с дополнительной литературой по темам 1.1., 1.2., 1.3., 1.4., 1.5., 1.6., 1.7., 1.8., 1.9., 1.10., 1.11.

Самостоятельная работа (17 часов по программе):

1. Систематизация и закрепление теоретических знаний по изучаемым учебным дисциплинам профессионального модуля.
2. Анализ школ игры на духовых и ударных инструментах зарубежных и отечественных авторов.
3. Изучение методической литературы и концертного репертуара для духовых и ударных инструментов. Работа с дополнительной литературой по темам.
4. Изучение материала лекции.

3 курс, 5 семестр - промежуточная аттестация - экзамен.

Студенты должны устно ответить на экзаменационный билет, включающий 2 вопроса по междисциплинарному курсу «Методика обучения игре на инструменте» по разделу 2.2.1.1 «Особенности исполнительского процесса на духовых и ударных инструментах».

Студенты должны: *знать* особенности исполнительского процесса на духовых и ударных

инструментах; профессиональную терминологию.

уметь работать с дополнительной методической литературой; применять теоретические знания в преподавательской практике.

Примерный перечень вопросов для устного ответа на экзамене:

1. Психофизиологические основы исполнительского процесса на музыкальных инструментах.
2. Акустические основы звукообразования на духовых и ударных инструментах.
3. Исполнительский аппарат и технология звукоизвлечения на духовых и ударных инструментах.
4. Исполнительское дыхание, его сущность, значение, особенности.
5. Виды исполнительского дыхания. Значение цезуры и музыкальная фразировка. Методы развития исполнительского дыхания.
6. Функции губ при игре на духовых инструментах, значение техники губ и методы ее развития.
7. Функции языка при игре на духовых инструментах, особенности атаки звука.
8. Штрихи, применяемые на духовых инструментах.
9. Техника пальцев (кистей рук - ударные инструменты), ее значение в практике игры.
10. Методы развития техники пальцев (кистей рук).