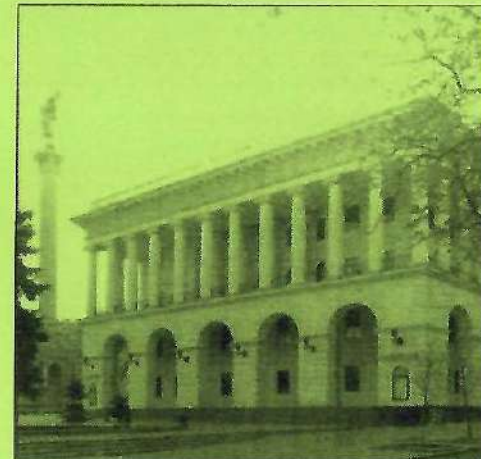


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

**ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ГРИ
НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ**
Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів культури і мистецтв
I-II рівнів акредитації

Спеціальність «Народна художня творчість»
Спеціалізація «Народне інструментальне мистецтво
(духові та ударні інструменти)»



Київ – 2013

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНИЙ МЕТОДИЧНИЙ ЦЕНТР НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ**

**ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ГРИ
НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ
Методичні рекомендації
для вищих навчальних закладів культури і мистецтв
I-II рівнів акредитації**

**Спеціальність «Народна художня творчість»
Спеціалізація «Народне інструментальне мистецтво
(духові та ударні інструменти)»**

Київ – 2013

Видання здійснено на замовлення Державного методичного центру
навчальних закладів культури і мистецтв України

*Рекомендовано на засіданні Методичної ради
Тульчинського училища культури*

Укладач:

П.Й.Безвугляк - викладач вищої категорії циклової комісії
духових та естрадних інструментів Тульчинського
училища культури

Рецензенти:

В.О.Швець - викладач КВНЗ «Київське обласне училище культури
і мистецтв»

О.С.Поляков - викладач циклової комісії духових
інструментів Вінницького училища культури
і мистецтв ім. М.Д.Леонтовича

Редактор Опищенко С.В.

Відповідальний за випуск Стронько Т.Ф.

**ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ГРИ
НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ**

Методичні рекомендації

для вищих навчальних закладів культури і мистецтв

I-II рівнів акредитації

Спеціальність «Народна художня творчість»
Спеціалізація «Народне інструментальне мистецтво
(духові та ударні інструменти)»

Укладач П.Й. Безвугляк

П.П.Білень В.В. код 2179016230

72319, м. Медіоньоль, вул. Бейбулатова 1-А

р/рахунок 26009025023001, МФО 320940

ПАО «Банк Кіпру» в м. Київ

св. № 21010170000001542 від 21.05.2001 р.

Т ф (0619) 42-22-41

Безвугляк П.Й., уклад., 2013
Державний методичний центр навчальних закладів
культури і мистецтв України, 2013.

РОЗВИТОК ВИРАЗНОСТІ ЗВУКУ

Музичний звук, який є важливим елементом виконавського процесу на духових інструментах, потребує наполегливого піклування і уваги протягом всіх ступенів навчання. Як краще працювати над якістю звуку, як досягнути бажаних результатів? Це питання викликало і викликає уваги виконавців та керівників оркестрів.

Гарний звук на духовому інструменті повинен бути повним, виразним, інтонаційно чистим, дещо вібруючим, повинен зберігати свій характер у всіх регістрах, незалежно від динаміки. Однак було б помилковим підходити до визначення звуку, нехтуючи зв'язком з конкретними завданнями художньо-виконавського порядку. Поняття про гарний звук виконавця повинно бути пов'язане з фразуванням, стилем і характером твору.

Гарний звук є одним із основних засобів музичної виразності, що підпорядковується завданню розкриття художнього змісту твору... "Музика - писав Г.Г.Нейгауз, - мистецтво звуку, вона говорить тільки звуками, але говорить також ясно і зрозуміло, як говорять слова і образи" (Г.Г.Нейгауз "Об искусстве фортепианной игры", м. 1961).

Бережливе і сконцентроване ставлення до звуку є необхідною передумовою художнього виконання. Це означає, що робота над звуком повинна проводитись однаково на всіх етапах навчання а також на всіх етапах вивчення твору. Природньо, що поки студент не знає, які ноти він буде грати, поки не розібрався в метроритмі, не можна займатись якістю звучання. Однак і в цей період важливо, щоб він осмислив основний характер звучання, навчився відчувати розвиток фрази. Якщо студент грає невиразним звуком, лише механічно натискаючи на потрібні клапани, необхідно тут же спрямувати його увагу на якість звуку. Увага до якості звуку має таке значення тому, що звук - найважливіший засіб передачі музичної мови.

Досягнення того чи іншого звучання потребує насамперед чіткої його уяви., тому під час роботи над твором необхідно ставити перед учнями самодіяльного духового оркестру чітко визначені звукові завдання. Гарний звук сам по собі ще не є умовою успішного виконання твору. Потрібно, щоб звук був не тільки гарним, але й виразним, щоб виконання було осмисленим, тільки тоді краса звуку досягне мети. Ми часто звертаємо увагу студентів на недоліки в культурі ведення звуку замість того, щоб з моменту атаки звук поступово потухав, як прийнято говорити "йшов на дімінуендо", він навпаки посилювався (крещендо). Це створює неправильну манеру виконання. Культура ведення звуку на духових інструментах повинна бути такою, як "бель канто".

Велике значення має систематична робота над розвитком гарного легато, без якого наспівний, виразний звук неможливий. Досягнення гарного легато зумовлено, в першу чергу наявністю чітких звукових уявлень про нього і вмінням ясно відчувати реальний результат свого виконання.

Робота в цьому напрямку повинна починатись з перших же кроків навчання і продовжуватись на всіх етапах. Якщо під час занять з початківцями, що ще не мають уявлень про легато, керівнику оркестру слід самому на найпростіших творах показати приклади зв'язування звуків, то в подальшому потрібно поступово вимагати від учнів самостійного уявлення потрібного звучання на основі вже набутих слухових вражень. Недосконалість виконання легато у більш досвідчених студентів часто викликана тим, що різноманітні рухові завдання перешкоджають їм почути недоліки своєї гри.

Із практики роботи з самодіяльним духовим оркестром відомо, що деякі студенти замість плавного з'єднання "виштовхують" кожний звук. Цей недолік часто зустрічається навіть у більш досвідчених студентів, і керівнику буває важко домогтись його викорінення.

Важливим недоліком під час гри на духових інструментах, і особливо на флейті, є нестача в студента повітря, невміння розподілити дихання на всю фразу. Тому часто закінчення фраз перед вдихом звучить тьмяно, неенергійно, звук втрачає інтонаційну стійкість і понижується, студент видихається. Необхідно в нотах робити помітки олівцем у місцях вдиху.

Іноді студент прагне продовжити видих, хоча в побудові фрази він міг би ще взяти дихання. Таке становище не повинно залишатись поза увагою керівника. Краще, коли початківець частіше бере дихання. Його всіляко потрібно застерігати від надмірного напруження дихального апарату. У виконавця, наприклад, на гоїї запас повітря і витрати його значно менші, ніж під час гри на флейті. Тому у гоїїстів виникає проблема надмірного запасу повітря, точніше, більшої його витримки, що також є шкідливим.

Маючи на увазі розвиток якості звуку, потрібно відмітити всю важливість і відповідальність першого етапу навчання. Від того, який фундамент закладений під час початкового періоду навчання, залежить подальший розвиток студента. Звук, як і весь комплекс виконавчих навичок, знаходиться в безперервному розвитку.

Правильна постановка виконавського апарату - умова хорошого звуку. Головним недоліком у формуванні звуку є відсутність свободи в амбушурі. Скутість губних м'язів є недоліком виконавців на духових інструментах. Вільний, відкритий звук походить від свободи губ в місцях виходу потоку повітря.

Перший період навчання - це період становлення звуку, зміцнення дихання, амбушуру і т.д. В цей період основне завдання - добитись чистого повного звуку. Часто молодосвідчені керівники оркестру, прагнучи добитись зовнішнього ефекту, ставлять перед студентами завдання, які ті ще не в змозі виконати.

Питання шліфування звуку, навички нюансування - справа подальшого періоду навчання, особливо якщо враховувати, що на духових інструментах нюанси дуже важкі. Здавалось би, атака може стосуватись тільки рівня гостроти, чіткості початку звуку. Насправді ж атака найбільше впливає на утворення і якість звуку.

Керівники-початківці частіше помиляються, застосовуючи до різних духових інструментів одноманітну атаку. На першому етапі навчання гри на флейті доцільно користуватись складом ТУ, а для мідних інструментів - ТА. Керівник повинен постійно слідкувати за правильною роботою язика, бо від цього залежить і атака звуку, і його протяжність.

Добиваючись якості звуку, потрібно з перших занять поступово привчати учнів до того, щоб протяжність його видиху поступово збільшувалась. До цього потрібно підходити дуже обережно та індивідуально. Керівник повинен враховувати вік студента і рівень розвитку його органів дихання, грудної клітки, легень, рухливість діафрагми і т.д. Значення виконання витриманих звуків дуже важливе. Саме ці звуки здатні зміцнити кругові м'язи роти, тренувати правильний і поступовий видих.

Доцільно, щоб на перших уроках керівник оркестру не тільки пояснив, як потрібно видобувати звук, але й сам продемонстрував не на інструменті. Одним із компонентів, що в значній мірі впливають на якість звуку, є емоційний фактор, інакше кажучи, весь стрій внутрішнього світу виконавця - психологічний лектор, темпераментність, а точніше - повна відданість всього емоційно-психологічного комплексу виконавському процесу. Захоплення і любов до музики в процесі занять є та основа, на якій пізніше розвивається справжній музикант.

Необхідною умовою всякого виконавського процесу є контроль слуху. Чим постійніший і стабільніший цей контроль, тим краще буде звучання інструменту. Контроль слуху є вирішальним фактором не тільки по відношенню до чистоти інтонації, але й до якості звуку, його краси і виразності. Увага до свого виконання, велика вимогливість і точність є необхідними якостями виконавця. Звук, його тембр, динаміку потрібно слухати внутрішнім слухом ще до моменту його реального звучання - це є гармонією повноцінності виконання.

Багато говориться про передчуття. Це дуже важлива якість виконавця, якщо до реального звучання виконавець чує внутрішнім слухом його висоту і окраску, що особливо важливо при грі в оркестрі, в акордових поєднаннях.

Одним з найважливіших факторів, що впливає на якість звуку, є наявність якісного інструмента. На жаль, деколи вважають, що початківцю не обов'язково мати хороший інструмент. Такий погляд не можна рахувати вірним. Саме початківець, у якого нема ще виконавських навичок, повинен навчатись на інструменті, на якому звуки всіх регістрів добре видобуваються, хороший інструмент допомагає музичному вихованню студента, прищеплює йому бажання займатись. Поганий інструмент може відштовхнути студента від занять.

Хороший мундштук є однією з умов повноцінного звучання інструмента. При грі на флейті якість звуку залежить від головки флейти, форми отвору в ній. У виконавців на інструментах з тростиною одною з умов повноцінного звучання є якість мундштука і тростини, які в першу чергу впливають на процес звуковидобування. На мідних - від якості і форми мундштука.

На якість звуку при грі на духових інструментах пряме відношення має стан гортані та слизової оболонки рота музиканта. Стан слизової оболонки залежить від режиму, якого дотримується студент. Відсутність нормального сну та відпочинку, неправильний раціон та режим харчування, куріння шкідливо впливають на стан слизової оболонки рота. Це повинен знати кожний студент, що грав на духовому інструменті.

Правильний режим, систематичні заняття, особливо в ранкові години, коли після сну організм людини та його нервова система відпочили, запорукою гнучкості і рухливості амбушуру, роль якого впливає на чистоту звуку, дуже великі. Виконавська практика показує, що дійсна краса звучання завжди пов'язана з осмисленістю, емоційністю і виразністю виконання, без чого неможливе об'єктивне розкриття суті музичного образу. Тому розвиток звуку обумовлений ступінно розвитку інтелектуальних і духовних якостей музиканта-виконавця. Чим тонші його музично-слухові відчуття і уявлення звучання, тим краще він відчуває музику, тим виразніше відтворює її на інструменті, тим коротшим буде його шлях до оволодіння високоякісним звучанням інструмента.

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА

До найважливіших виконавських засобів музикантів, що грають на духових інструментах, належать всі види "технічної оснащеності", тобто

виконавської техніки. Що ж являє собою виконавська техніка і яка її роль в системі інших виконавських засобів?

Виконавська техніка є сукупністю окремих технічних компонентів, що активно беруть участь у процесі звуковидобування це: техніка губ, техніка язика, техніка пальцевих рухів і активний слуховий контроль. Всі компоненти тісно взаємопов'язані між собою в процесі гри, тому виконавська техніка музиканта-духовика не може бути повноцінною, якщо хоч один з них буде недостатньо розвинутий.

Важливість розвинутої виконавської техніки, як одного із засобів музичного втілення важко переоцінити. Не володіючи добре розвинутими технічними засобами, виконавець ніколи не зможе розкрити істинний художній зміст музики.

Музично-виховна робота з студентами має своєю головною метою змістовне виконання музичних творів. Досягнення цієї мети можливе лише за умови постійної, наполегливої роботи над розвитком виконавської техніки і оволодінням засобами музичної виразності, що сприяють розкриттю змісту музики.

Методика і практика, визначаючи важливе місце техніки у виконавському мистецтві, стверджує, що технічний розвиток повинен проходити одночасно з музично-художніми, тобто, технічне підготовленість повинна поєднуватись з роботою над музичними творами. Оволодіння всім арсеналом - завдання кожного музиканта, справжньої технічної майстерності можна досягнути, використовуючи систему щоденних тренувальних занять, в яку входить гра довгих звуків, гам, арпеджіо, вправ на інтервали та етюди.

Гра звуків великої тривалості - один із самих розповсюджених та ефективних видів вправ, що забезпечують раціональний комплексний розвиток техніки дихання, губ, язика, всіх видів звуковидобування. Тривалі звуки виконуються в діатонічній або хроматичній послідовності у вигляді арпеджіо і т.д. Граючи вправи, учень повинен уважно слідкувати за чітким початком звуку, стійкістю інтонування, контролювати якість динамічних відтінків, точність закінчення звуку у відповідності із заданим розміром. Постійний самоконтроль виправлення погрешностей сприяють закріпленню навичок автоматизму рухів, пальців, язика, укріпленню м'язів губ, відпрацювання режиму дихання. В роботі над вправами дуже важливо привильно сформулювати і систематично перевірити завдання студенту.

Серед різноманітних засобів, що забезпечують успішний розвиток технічних навичок, найважливіше місце займає робота над гаммами. До цього

типу універсальних вправ належить систематичне виконання всіх видів гам, в першу чергу діатонічних /мажорних і мінорних/ і хроматичних.

Виконання гам і арпеджіо, робота над ними повинні починатись з першого року навчання, як тільки студент засвоїв основи постановки та звуковидобування.

Перед студентом ставиться завдання вдумливого, свідомого виконання гак і арпеджіо. Починати вивчення гам краще всього з мажорних. Грати їх слід в повільному або середньому темпі в межах засвоєного діапазону. Після того, як буде засвоєно декілька мажорних гам, можна приступати до вивчення паралельних мінорних гам. Повторення гам щоразу повинно передбачати нове завдання, насамперед, вдосконалення всіх видів виконавської техніки: швидкість і глибину вдиху, чіткість атаки, рухливість та гнучкість м'язів губ та язика, координацію виконавських дій під контролем слуху, що в сумі дає правильний звук і чисту інтонацію.

Існують різні засоби виконання гам, що залежить як від методики керівника, так і від індивідуальних особливостей студента. Одні дотримуються такого порядку виконання, під час якого зупинка руху припадає на основний звук, інші грають гаму в півтори октави /до терцового або квінтового звуку/; при цьому всі звуки гами зберігають однакову тривалість. При будь-якому варіанті гами і арпеджіо слід грати штрихами *деташе*, *стаккато* і *легато*, різними ритмічними групами, застосовуючи різноманітну, але зручну аплікатуру.

Не дивлячись на те, що керівники оркестрів притримуються загальноприйнятих принципів вивчення гам, все ж дуже часто допускаються грубі помилки. В чому вони полягають?

По - перше, в порушенні ритмічності виконання, коли темп то прискорюється, то уповільнюється /особливо в кінці вправи/; по-друге, в недотриманні однорідного звучання протягом всього діапазону, коли тембр звуку набуває різних відтінків - то яскравих, сильних, то тусклих, слабих; по-третє, в порушенні вірного інтонування і в невмінні при необхідності підвищити або понизити звук, застосовуючи відповідну аплікатуру у взаємодії з роботою губного апарату, дихання, зрозуміло, під суворим контролем слуху; по-четверте, у відсутності виразності виконання, коли гами і арпеджіо граються бездумно, без застосування штрихів та їх комбінацій, без визначеної метроритмічної схеми, структура якої складається із дуолей, тріолей, квартолей і т.п.

Необхідно зрозуміло пояснити студенту значення і користь роботи над гами, їх практичне застосування в музиці. На прикладах із оркестрових п'єс показати, що вони часто являють собою, поєднання елементів із різних

гам і арпеджіо. Зневажливе ставлення до систематичного вивчення гам та інших найважливіших формул музичного викладу дасть про себе знати в подальшому розвитку техніки студента на духовому інструменті. Студент повинен засвоїти, що гами - хліб насущний, незмінний

матеріал для оволодіння майстерністю, невичерпне джерело якості звуку, динамічної і тембрової різноманітності, гарного звучання у всіх регістрах, розвитку всіх компонентів виконавства на духових інструментах.

Велике значення в розвитку і вдосконаленні виконавської техніки, здобутті майстерності має систематична робота над етюдами. Переходом до гри етюдів завернеться перший період тренувальних вправ і починається новий, більш відповідальний, в якому спеціальні технічні завдання поєднуються з музичними, створюються передумови для успішної роботи над музичними творами. Етюди дають можливість перевірити якість набутих знань, навичок, рівень технічної підготовленості; розвивають вміння ретельно працювати над шліфуванням своєї оркестрової партії.

Завдання керівника полягає в тому, щоб на кожному етапі навчання добирати для студента такі етюди, які на даній сходинці розвитку його технічних навичок найбільш корисні, відповідають підготовленості, індивідуальним особливостям. Розучування етюдів повинно стимулювати подальший розвиток техніки, набуття виконавського досвіду, фізичне тренування.

Методика розучування етюду потребує багаторазового програвання, в результаті якого долаються технічні труднощі, необхідна витримка, яка дозволяє зберігати вільне дихання, еластичність губ, язика, пальців, "знімає" напругу, втому. Особливу увагу потрібно звертати на роботу з етюдами, що мають тривалий, безперервний, одноманітний, швидкий рух. При появі ознак втоми, дихання, губ не слід через силу продовжувати гру. Потрібно зупинити її, або після короткочасної зупинки грати в сповільненому темпі.

Виконавська техніка, як і інші засоби музичної виразності, потребує систематичного розвитку і вдосконалення, що засноване на щоденному, терплячому і наполегливому тренуванні. В ході такого цілеспрямованого тренування музикант-духовик повинен розвивати силу і рухливість м'язів губ та обличчя, техніку виконавського дихання, основаного на опорі, швидкість, чіткість і свободу рухів пальців та язика, навички слухового самоконтролю в процесі гри. Особлива увага виконавців при цьому повинна бути націлена не тільки на розвиток кожного компонента, взятого окремо, але й на вірний взаємозв'язок їх між собою в процесі звуковидобування.

ІНТОНУВАННЯ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Сучасні оркестрові духові інструменти, незалежно від матеріалу, з якого вони виготовлені, являють собою тверді трубки різноманітного діаметру, наповнені повітрям. Останній є основним тілом, що звучить кожного духового інструменту, яке приводиться в коливання за допомогою специфічної роботи губ або особливого віброуючого язичка, що називається тростиною. Зміна висоти звуків при грі на духових інструментах відбувається різноманітними шляхами, в пряній залежності від конструктивних особливостей. Так, наприклад, при грі на дерев'яних духових інструментах використовуються просверлені в корпусі отвори, які закриваються пальцями виконавця або подушечками, клапанів.

Відомо, що деякі з цих отворів, розташовані у відповідних місцях корпусу інструменту, полегшують складний процес "передування", тобто, одержання тонів вищих частот та їх похідних.

Інший механізм для зміни висоти звуків існує у мідних /амбушурних/ інструментів. Тут використовуються звичайно додаткові трубки з кронами, які, будучи підключеними, збільшують загальну довжину каналу інструмента, від чого висота всіх його натуральних звуків знижується на визначений інтервал.

Особливий засіб зміни довжини каналу застосовується при грі на тромбоні. В даному випадку використовується спеціальне пристосування трубки тромбона, що дозволяє плавно змінювати загальну довжину стовпа повітря в інструменті. Дякуючи такому пристрою, тромбон, на відміну від інших амбушурних інструментів, є інструментом з вільною інтонацією, що легко змінюється. Всі ж інші духові інструменти, сучасна музична акустика відноситься до інструментів напівфіксованої висоти звуку.

Це означає, що кваліфікований виконавець на духовому інструменті в змозі змінити частоту коливань кожного даного звуку, інакше кажучи, його інтонаційну висоту, у межах визначеної зони. Практика показує, що подібні зміни всередині зони можуть доходити до $+ 40 - 40$ процентів. Ця властивість духових інструментів є важливою для виконавців з двох причин. По-перше, тому, що виконавець у процесі гри може виходити за рамки рівномірно темперованого строю і інтонувати, наближаючись до чистого строю. По-друге, зонний принцип інтонування дозволяє музиканту виправити дефекти настроювання окремих нестройних звуків, які, на жаль, є ще на всіх духових інструментах.

Слід відмітити, що останнім часом конструкції духових інструментів стали більш вдосконаленими і це благотворно впливає на якість інтонування при грі. Наприклад, введення у виконавську практику гобоїв і кларнетів більш прогресивно! французької системи, нові, сучасні конструкції труб і валторн значно покращили точність інтонації вказаних інструментів. І все ж окремі нестройні звуки духових інструментів ще зустрічаються в практиці.

Розглянемо конкретно, які це звуки. При грі на флейті найбільшою інтонаційною нестабільністю відрізняються звуки:

ре-дієз першої октави, який звучить нижче норми, фа-дієз і сі-бемоль третьої октави, також не стійкі в інтонаційному відношенні.

Гобоїсти, що грають на інструментах німецьких систем, до нестійких звуків частіше всього відносять: мі першої октави, фа, соль, сі-бемоль другої октави, а також до і ре третьої октави. Більшість із вказаних звуків мають завищену настройку. Виконавці ж на інструментах французької системи нестійкими звуками вважають: соль першої октави, що звучить нижче норми, і звуки до, до-дієз, ре третьої октави, які звучать дещо вище норми. Деяка нестійкість інтонації властива також звуку фа другої октави, що береться способом "вилкової" анлікатури.

При грі на кларнеті частіше всього нестійкими в інтонаційному відношенні звуками є: ля-бемоль, ля і сі-бемоль малої октави, соль, соль-дієз, ля і сі-бемоль першої октави, фа, соль і сі-бемоль другої октави, до, до-дієз, ре і мі-бемоль третьої октави. Всі вони, як правило, звучать дещо вище норми. Крім того, нестійка інтонація властива звукам мі і фа малої октави, що звучать завжди дещо занижено.

Отже, всі без винятку дерев'яні духові інструменти мають ті чи інші помітно нестійкі звуки, походження яких може бути пояснено тим, що при сучасному стані музичної акустики ще не існує точних теоретичних розрахунків для цих інструментів. Зокрема, мав місце недостатньо глибоке висверлювання діаметрів окремих звукових отворів, неточне їх розгашування в стінках корпусу інструмента і т.д.

При грі на мідних /амбушурних/ інструментах проблема строю заключається в складності точного інтонування окремих звуків натурального звукоряду:

Так, наприклад, третій і шостий натуральні звуки у труби, альту, тенора, баритона /по письму соль першої октави і другої/ звучать дещо вище норми, а п'ятий і сьомий звуки настроєні помітно нижче. При грі на валторні предметом особливої уваги виконавця є неточна настройка третього,

шостого, сьомого, одинадцятого, дванадцятого і тринадцятого натуральних звуків.

Існують окремі нестройні звуки і у тромбона. Наприклад, явно занижено звучить сі-бемоль великої октави, що виконується тільки в першій позиції. Дещо нижче звучать звуки, які складають сьомий натуральний звук /наприклад, ля-бемоль першої октави в першій позиції!, соль першої октави в другій позиції і т.д./ До занижених звуків тромбона належать сі малої октави і до першої октави. А звук мі-бемоль першої октави на всіх тромбонах звучить дещо вище норми. При грі на тубі ін В. В найбільш нестройними звуками є, як і у інших мідних інструментів, третій, шостий і сьомий натуральні звуки, тобто, фа великої октави і фа малої октави, які звучать вище норми, а також ля-бемоль малої октави, що злегка занижений. Інтонаційно нечистими є звуки мі і сі контроктави.

Таким чином, всі мідні духові інструменти, в силу різних конструкторивних особливостей також не вільні від недоліків в настроюванні окремих звуків. Вони потребують від виконавців застосування спеціальних зусиль і засобів.

Засоби для виправлення окремих звуків можна поділити на дві групи. До першої належать засоби механічного характеру, зв'язані з приведенням до порядку самого інструмента, це до безпосередньої гри на ньому. Сюди можна віднести: оптимальне настроювання інструменту для гри, вірний підбір мундштука, мундштучних трубок і тростин, додаткове вистроювання окремих звуків за допомогою звукових отворів або зміна висоти, подушечок, заповнення вільного простору розсунутої бочечки спеціальними кільцями і т.п.

Другу групу складають засоби, до яких виконавець повертається в процесі самої гри, наприклад: зміна положення губ, зміна інтенсивності дихання, застосування різноманітної додаткової аплікатури.

Розглянемо більш детально, стосовно різних духових інструментів, обидві названі групи.

Оптимальне настроювання інструменту перед грою є одною з найважливіших умов правильного інтонування в процесі гри. Стосовно дерев'яних інструментів воно полягає в наступному. При настроюванні флейти необхідно враховувати деякі особливості. Загальний стрій інструменту бажано мати трошки вищим від норми /приблизно 443-445 коливань в секунду для звуку ля першої октави/. В цьому випадку виконавець завжди зможе змінювати стрій свого інструменту як в сторону підвищення, шляхом засування, головки, так і в сторону пониження за допомогою висування головки. Ні в якому разі не рекомендується підвищувати, або

понижувати загальний стрій флейти за допомогою пересування пробки в головці інструмента. Подібне переміщення служить лише для правильного настроювання регістрів флейти. Так, наприклад, при правильному положенні пробки звуки верхнього регістру будуть точно співпадати по інтонації з відповідними звуками першої октави.

Для настроювання гобоя великого значення набуває довжина штифта, а також довжина і густина очеретяних пластинок, з яких виготовляється тростина. Підвищення або пониження загального строю гобоя відбувається звичайно більш або менш глибоким засуванням або висуванням тростини. Чим глибше засувається штифт тростини в інструмент, тим вище буде загальний стрій, і навпаки.

Настроюючи кларнет, музикант, звичайно, регулює загальний стрій інструмента за допомогою засування бочечки. При розсунуванні бочечки загальний стрій кларнета понижується, при засуванні - підвищується. Якщо при засунутій бочечці загальний стрій інструмента буде все ж заниженим, то треба поставити іншу, більш коротку бочечку, або дещо вкоротити ту, що є.

Для зміни висоти загального строю фагота виконавцю необхідно мати декілька металічних трубок /есів/ різного розміру. Звичайно, подібний комплект складається з трьох есів, що мають таку нумерацію: нульовий, перший і другий. Найкоротший із них /нульовий/ дещо підвищує загальний стрій фагота, а найдовший /другий/ - понижає.

Часткову зміну висоти настроювання можна отримати і за допомогою більш або менш глибокої "посадки" тростини на есці. В цьому випадку більш глибоке засунуте положення тростини злегка підвищує загальний стрій фагота. Менш глибоке /висунуте/ - дещо знижує його.

Слід мати на увазі, що на загальний стрій фагота в значній мірі впливає і товщина гумової прокладки в подвійному з'єднувальному коліні, яку навивають "чобітком". З більш товстою прокладкою фагот буде звучати нижче, з тоншою - вище.

Для настроювання саксофона істотне значення має розташування мундштучної трубки /ески/ і мундштука. При висунутій мундштучній трубці інструмент буде звучати нижче і навпаки. Те ж саме відбувається і в тих випадках, коли змінюється глибина насадки мундштука на есці. При більш глибокій посадці мундштука саксофон звучить вище, при менш глибокій - нижче.

Важливе значення для настроювання всіх дерев'яних духових інструментів мав також правильний вибір мундштуків, мундштучних трубок і тростин. Так, наприклад, діаметр внутрішнього каналу мундштука кларнета або саксофона повинен точно відповідати каналу бочонка кларнета або

мундштучної трубки саксофона, бо невідповідність між вказаними частинами завжди викликає викривлення інтонаційної точності окремих звуків. Форма тростин і якість очерету, з якого вони виготовлені, також можуть впливати на настроювання звуків. Як правило, більш "легкі" тростини гобоя, кларнета, фагота і саксофона дещо занижують інтонацію верхніх "звуків" а більш "важкі" тростини - підвищують.

Значний вплив на настроювання окремих звуків дерев'яних інструментів має правильна величина діаметру звукових отворів і правильне розташування подушечок на клапанних головках: збільшений діаметр звукового отвору викликає підвищення звуку, а зменшений - його пониження.

Більш високе розташування подушечки над звуковим отвором сприятиме підвищенню звуку, більш низьке - його пониженню.

Знаючи ці закономірності виконавці можуть підстроїти окремі нестройні звуки своїх інструментів.

Для виконавців на мідних інструментах правильна, оптимальна настройка інструмента полягає в наступному. При настроюванні труби "ключовими" звуками, які потребують інтонаційного виправлення, а третій, п'ятий і шостий - натуральні звуки. Для необхідного пониження третього і шостого натуральних звуків виконавець повинен розсунути крон загального строю, а для деякого підвищення п'ятого натурального звуку застосувати додаткову аплікатуру.

Аналогічним способом діють при настроюванні волторни з тією лише різницею, що тут необхідно збільшити число натуральних звуків, волторніст повинен вистроїти по сьомий, десятий і дванадцятий звуки.

При настроюванні тромбона головну увагу слід приділити точності інтонації звукам першої позиції і особливо звукам сі-бемоль малої октави, фа малої октави і ре першої октави. Якщо вказані звуки вистроєні правильно, то інтонаційна точність звуків, що беруться на інших позиціях, буде в основному збережена.

Є деякі особливості і настройки туби. Як правило, ці басові інструменти мають явно завищений загальний стрій, і для початкової підстройки туби виникає необхідність значно більше, ніж на інших мідних інструментах, засовувати крон загального строю. Щодо інтонування третього, п'ятого і шостого натуральних звуків на тубі діють ті ж акустичні закономірності, що і при грі на трубі, волторні і інших споріднених інструментах.

Говорячи про особливості настройки мідних духових інструментів, слід звернути увагу ще на одну практичну закономірність, яку не завжди враховують. Суть її заключається в тому, що при значному висуненні крону

загального строю при настроюванні мідних інструментів (особливо тенорів, баритонів і туб) слід висувати на відповідні відстані і всі основні крони. Це необхідно для збереження пропорційного, гобто найбільш правильного співвідношення між загальною довжиною всіх каналів голосової машини вказаних інструментів.

Розглянемо нижче другу групу засобів, якими виконавці на духових інструментах користуються для уточнення їх настройки і інтонації в процесі самої гри.

Передусім слід вказати на зміни положення губного апарату. З практики виконавства на духових інструментах відомо, що за допомогою губного апарату і його взаємодії з потоком повітря, що видихається, музикант може у відомих межах змінювати висоту кожного звуку. При грі на флейті для часткового пониження звуку виконавець за допомогою губ змінює напрямок потоку повітря, посилюючи його вглиб лабіального отвору. В цьому випадку він повинен злегка повернути головку інструмента до себе. Для деякого підвищення звуку флейтисти звертаються до дії губ і дихання зворотнього порядку. Головку флейти вони злегка повертають від себе і направляють потік повітря ближче до верхнього краю отвору.

При грі на інструментах з тростиною (гобой, кларнет, фагот та інші) деяке підвищення звуків забезпечується більш тісним притисненням губ до тростини, що викликає скорочення довжини і підвищення пружності частини, що коливається. В цьому випадку виконавці зменшують натиск губ на тростину і одночасно, охоплюючи губами більшу її частину, збільшують масу язичка і зменшують його пружність.

При грі на мідних духових інструментах часткова зміна висоти звуку і у язичкових інструментів потребує відповідної зміни напруження губ і дихання. Для підвищення звуку виконавець повинен злегка підсилити напруження дихання і губ, які охоплені мундштуком. При необхідності понизити звук дії музиканта будуть зворотними, він повинен буде лещо зменшити напруження губ і

потоку повітря, що видихається,

Поряд з тільки що розглянутою взаємодією губ і дихання важливим практичним засобом зміни інтонації під час гри є застосування допоміжної аплікатури.

При грі на дерев'яних інструментах допоміжна аплікатура використовується двома способами:

1. За допомогою заміни однієї аплікатурної комбінації іншою, істотно відмінною від основної;

2. За допомогою часткового додавання до даної основної аплікатурної комбінації додаткових звукових отворів або клапанів.

Проілюструємо сказане конкретними прикладами із виконавської практики. Відомо, що при грі на флейті до числа нестройних звуків належать: мі другої октави, ре-дієз, фа-дієз третьої октави та інші. Всі ці звуки можна підстроїти за допомогою допоміжної аплікатури. Наприклад, низький звук мі другої октави можна підвищити, якщо брати його з додаванням третього клапана. Для пониження високого звуку ре-дієз третьої октави виконавці вдаються до опускання клапана за допомогою мізинця правої руки. Щоб злегка підвищити фа-дієз третьої октави, до основної аплікатури додається клапан до першої октави, гобоїсти в процесі гри також корегують інтонацію за допомогою додаткової аплікатури. Це властиве передусім звукам: соль першої октави, а також звукам до, до-дієз і ре третьої октави. Недоліки строю вказаних звуків, характерні для гобоїв німецької і французької системи, виправляються виконавцями таким чином: звук соль

першої октави, що звучить дещо нижче норми, береться з додаванням клапана ре-дієз або клапана фа. Звуки до, до-дієз і ре третьої октави, що звучать вище норми, видобуваються на гобоях німецької системи з відкритим клапаном до, а на інструментах французької системи за допомогою додаткового підключення безіменного пальця правої руки, який закриває звуковий отвір.

Особливо широко застосовується допоміжна аплікатура при грі на кларнетах німецької системи. В нижньому регістрі, наприклад, для деякого пониження звуків ля-бемоль, ля, сі-бемоль малої октави, слід кожний із названих звуків брати з додаванням до основної аплікатури клапана мі малої октави. В середньому регістрі у кларнетів обох систем найбільш нестройними частіше всього бувають звуки соль, соль-дієз, ля і сі-бемоль першої октави. На одних кларнетах ці звуки звучать вище від норми, на інших нижче. В першому випадку для часткового пониження звуків сі-бемоль і ля першої октави слід застосовувати додаткове накладання безіменного і середнього пальців лівої руки на нижній і середній отвори верхнього коліна, а для пониження звуків ля-бемоль і соль першої октави - накладається безіменний палець лівої руки.

Нерідко уточнення інтонації потребують і звуки верхнього регістру кларнета німецької системи, розташовані в третій октаві. Так, для пониження звуку до третьої октави слід розташувати мізинець правої руки на клапан фа малої октави, а для пониження звуків ре і мі-бемоль третьої октави - видобувати їх без участі мізинця правої руки. Таким же чином роблять для

пониження звуків до-дієз і ре третьої октави на кларнетах французької системи. Ці звуки видобуваються без участі мізинця правої руки.

Дефекти інтонації окремих звуків виправляються за допомогою аплікатури і при грі на фаготі, де найбільш характерними є такі приклади. Високі звуки соль і сі-бемоль малої октави звучать значно чистіше, якщо їх добувати з додаванням клапана мі-бемоль великої октави, необхідно додати октави мі-бемоль великої октави або клапани фа, соль і ля великої октави.

Для пониження звуків фа-дієз і соль-дієз першої октави фаготисти або змінюють величину відкритого отвору /півотвору/ під вказівним пальцем лівої руки або додають до основної аплікатури два отвори /сі і ля малої октави/ і клапан сі-бемоль малої октави.

При грі на мідних інструментах допоміжна аплікатура також служить досить дієвим засобом для виправлення дефектів настройки і інтонування окремих звуків. Нижче подається характерні випадки її практичного застосування.

Відомо, що при грі на трубі, альту, тенорі і баритоні п'ятий натуральний звук завжди звучить нижче норми, і підвищити його належним чином нерідко вдається лише за допомогою допоміжної аплікатури. Наприклад, звук ре другої октави слід добувати не шляхом включення першого вентиля і пониження на тон найближчого натурального звуку соль другої октави. Точно так же, щоб понизити шостий натуральний звук. А за допомогою першого і третього вентилів - шляхом пониження на чисту кварту натурального звуку до третьої октави.

Аналогічні приклади використовуються і при грі на інших мідних інструментах. На волторні строю фа, наприклад, написаний натуральний звук мі другої октави часто низький, і волторністи видобувають його за допомогою першого і другого вентилів. Особливо характерним є застосування допоміжної аплікатури на волторні строю В при включенні квартвентиля. Так, звук ре першої октави, взятий з квартвентилем першим і другим вентиляем, як правило звучить вище норми. Для того, щоб уточнити стрій даного звуку його необхідно добувати за допомогою третього вентиля. Звук фа-дієз першої октави, взятий першим і другим вентилями і соль першої октави - третім вентиляем, звучить також дещо нижче норми.

Для підвищення строю цих звуків валторністи застосовують допоміжну аплікатуру: звук фа-дієз першої октави добувають за допомогою першого, другого і третього вентилів, а звук соль першої октави - 1:3.

Звертаючись до питань практичного застосування допоміжної аплікатури на мідних духових інструментах, не можна не вказати на те, що все це потребує від виконавців такої акустичної закономірності: чим більша

кількість вентилів бере участь в даній апікатурній комбінації, тим вище буде інтонація звука, що добувається, і навпаки.

МЕТРОРИТМ

Метроритм, як відомо, є одним із основних виразних і формотворних засобів музики. Будучи органічно зв'язаний з іншими виразними засобами, він відіграє велику роль в музично-образному відображенні дійсності. Наприклад, в передачі визначних емоційно-вольових етапів /активність, поривання, спокій і т.д./, в створенні різних образів руху /марш, танок, вальс і т.д. /, у відображенні процесів праці. Метроритм для виконавців - це не застиглий механічний рух, а жива, гнучка пульсація, заснована на періодичній акцентації окремих звуків. Тому навпаки, виразний ритм, що визначає логіку музики в часі, складає ледве не найзахопливішу рису музичного виконання.

Розглянемо особливості і значення метроритму у виконавській практиці музикантів-духовиків. Першорядне завдання для них складає правильне в метро-ритмічному відношенні виконання. Не усвідомлюючи до кінця особливостей метроритму, як основи основ, як своєрідного стержня музичного твору, музикант не зможе правильно передати його художній зміст. На першорядному значенні ритму наголошував відомий піаніст і диригент Гано фон Волог, який казав, то біблія музиканта починається словами: "Спочатку був ритм", і це дійсно так, бо будь-який виконавець починав роботу над музичним твором з ретельного вивчення його метро-ритмічної структури.

Духовикам досить часто приходиться мати справу із складними метро-ритмічними малюнками, для оволодіння якими необхідно добре розвинуте, тонке відчуття ритму. В оркестровій літературі духового оркестру знаходяться приклади складного метро-ритму, в одному випадку це складна ритмічна фігура, в іншому - складне групування тривалостей, в третьому складний метр і т.д. Вказані складності можуть співпадати з складностями технічного порядку /музична апікатура, швидкий темп, складне дихання, штрихи/, що безумовно збільшує загальні труднощі виконання.

Подолати труднощі такого порядку допомагає наявність у кожного виконавця більш або менш розвинутого відчуття ритму, що являє собою складний комплекс визначних ритмічних здібностей. Першим з них слід вважати почуття часової протяжності, тобто здібність музиканта правильно відраховувати і співставляти між собою різні тривалості звуків. Друге відчуття метричної пульсації, що дозволяє виконавцю злегка підкреслювати

початок кожного такту і його окремих долей за допомогою динамічних або агогічних акцентів. Третє - відчуття цезури, що означає вміння чітко визначати змістові кордони між різними музичними побудовами /мотивами, фразами, реченнями, періодами, епізодами і т.д.

Далі досить істотним вважається правильне відчуття темпу, яке проявляється по-різному: по-перше, в умінні виконавця правильно визначати і підтримувати потрібну швидкість руху або частоту пульсації метричних долей, по-друге, в його вмінні чітко поступово і логічно прискорити або замедлити цей рух відповідно до вказівок нотного тексту.

Відчуття ритму, як і інші виконавські здібності, необхідно розвивати постійно і вдосконалювати їх, причому в процесі цього розвитку особливу увагу слід звертати на індивідуальні ритмічні нахили музикантів. Частіше зустрічаються дві категорії неритмічних виконавців, одні, що володіють так званою «цілеспрямованою» ритмікою, в ході гри все "заганяють", прискорюють, інші, що володіють "гальмуючою" ритмікою, все затягують, замедлюють. Деякі музиканти допускають немало помилок і недоліків при виконанні окремих незручних метро-ритмічних побудов.

Корисними можуть бути такі міри, як чіткий відрахунок метро-ритмічних долей, метод попереднього спрощення ритміки /наприклад, заміна однієї великої тривалості декількома більш дрібними і навпаки /, звернення в якості часового допоміжного засобу до метроному. Ритмічні побудови повинні засвоюватись виконавцем поступово, від простого до складного, причому, кожний складний ритмічний малюнок, який зустрічається в музичному творі, спочатку повинен бути вивчений за допомогою спеціально підібраних вирав та етюдів.

Важливою метою розвитку почуття ритму у музикантів-виконавців повинно стати прагнення до більшого оволодіння художнім виконавським ритмом, що є одним із основних показників музичного смаку і майстерності.

ТЕМП І АГОГІКА

У музично-виконавському процесі разом з розглянутими виразними засобами активну роль відіграє темп і агогіка. Правильне визначення темпу і вміле використання агогічних нюансів сприяє більш переконливому втіленню художнього змісту музики, роблять виконавця яскравим, живим і виразним. Поняття темпу і агогіки в музиці, зв'язані з часовою природою музики. Темп означає частоту пульсування метричних долей, або швидкість музичного руху, агогіка - незначні відхилення від темпу. Обидва поняття

підпорядковані меті художньої виразності, і тому в процесі музичного виконання потребують тонкого "відчуття часу",

Встановлення правильного темпу залежить від вміння керівника оркестру і музикантів зрозуміти зміст і характер твору. Наприклад, швидкий темп легко асоціюється з веселим настроєм, станом схвилюваності, активності. Повільний темп - спокійним, розповідним, споглядальним настроєм, вираженням скорботи і т.д. Для будь-якого виконавця важливо визначення і засвоєння темпового плану всього твору з врахуванням як співвідношення швидкостей руху при всіх змінах темпу, так і наявності внутрішнього відчуття пульсуючого руху основного темпу, що надає виконанню духовності.

Відомо, що для засвоєння правильного темпу використовуються:

а/ темпові мовні позначення;

б/ цифрові показники метронома;

в/ назви окремих п'єс, що вказують визначену швидкість руху / в темпі маршу, в темпі вальсу, та ін./;

г/ назви творів або їх частини, що є мовними позначеннями темпів /адажіо, алегро, анданте та ін./.

Всі ці дані допомагають керівнику оркестру і музикантам правильно орієнтуватись в часовій організації музичного твору. Але оскільки вони мають досить умовний характер /сучасною акустикою доведено, що темп, як і динаміка, має зонну природу/, великого значення у відчутті темпу набувають індивідуальні, особливості керівника оркестру: його художній смак, емоційність, історико-теоретичні знання і т. д.

Яким же чином на практиці повинна вирішуватись проблема художньо-виправданого темпу? При визначенні темпу потрібно прагнути передусім, щоб вибраний темп зробив можливим живе, природне виконання і сприйняття музики. Відомий німецький диригент Бруно Вальтер найбільш правильним вважає такий темп, який дозволяє найкращим чином розкрити музичний зміст і емоційне значення фраз, а також робить можливою технічну правильність виконання.

Художньо-осмислений темп, як говорилося, включає також органічне поєднання двох взаємопов'язаних умов: дотримання основного темпу і гнучкої властивості всіх його модифікацій. Не дивлячись на наявність в нотному записі відповідних темпових позначень, влучне "попадання в потрібний темп" є достатньо складним і відповідальним моментом музичного виконання. Виконавська практика музикантів показує, що порушення темпів і викривлень метро-ритмічної структури музики частіше всього відбувається в таких ситуаціях.

Недосвідчені музиканти, виконуючі музику в повільному темпі або швидкому, не завжди потрапляють в початковий темп, причому повільні темпи, як правило, "затягують", а швидкі - «прискорюють». Не завжди вдається також зберегти один і той же темп в ході зміни тривалостей: нерідко при поступовому зменшенні тривалостей темп заповільнюється, а при збільшенні - прискорюється, і навпаки.

Крім того, недосвідчені музиканти не вміють дотримуватись різниці між поступовими і раптовими змінами темпу, що висловлюється в спеціальній термінології. Тому рітенуто у них перетворюється в мено мосо, в ачелерандо - пїи мосо, поко а поко - в субіто і т.д. Природньо, що подібні недоліки необхідно рішуче виправляти, бо вони погано впливають на якість музичного виконання. Шляхи їх виправлення різні: в одних випадках, з метою перевірки швидкості руху, можна користуватись метрономом, в інших - звертатися до методу розумового співставлення темпів, в третіх - звертатись до попереднього проспівування музичних фраз і т.д.

Розглянемо тепер, який вплив на художньо-виразну сторону виконання справляє агогіка. Частіше всього вона полягає в невеликих прискореннях або заповільненнях руху. Агогічні відхилення, як правило, сприяють поступовій зміні динаміки: при крещендо природньо невеличке прискорення руху, при дімінуендо - його заповільнення. Значно рідше зустрічаються в музиці такі випадки, коли при посиленні звуку темп заповільнюється, а при зменшенні - прискорюється.

Чому так відбувається? Тому що музика не механістична в своїй основі, вона є рухливий творчий процес. Важливо відчутти, вловити природній хід цього процесу і не заважати, а сприяти йому. Прийоми агогіки є важливими виразними засобами.

ДИНАМІКА

До числа найбільш яскравих і дійсних виконавчих засобів відноситься динаміка. Визначена як сукупність явищ, пов'язаних з голосною характеристикою звука, динаміка проявляється в раптовій або поступовій зміні сили звучання, силовому виділенні окремих звуків. Значення динаміки в музиці тяжко переоцінити: вона допомагає подолати одноманітність, монотонність музичного виконання, робить його живим і виразним. Разом з тим вона є найтяжчим компонентом виконавчої майстерності.

Оволодіння динамікою пов'язане із значними технічними труднощами. Музиканти-виконавці на духових інструментах знають, як важко точно

виконати яскраві його відтінки. При наростанні сили звуку в два-три рази відчуття голосності росте в досить незначних і надто далеких від збільшення сили звуку розмірах. В цьому винне наше слухове сприйняття, кількісний зв'язок між фізичною величиною енергії зовнішнього подразнення (звук, запах, світло) і величиною відчуття, яке виникає від цього подразнення, встановив в 1846 році фізіолог Е.Вебер. У 1860 році Г.Фехнер піддав закон Вебера математичній обробці. Так був зроблений психофізичний закон Вебера - Фехнера, згідно з яким відчуття вимірюється пропорційному логарифмічному подразненню. Якщо сила подразнення буде виростати в геометричній прогресії, то величина відчуття буде рости в арифметичній прогресії.

«Музична акустика» під загальною редакцією М. А. Гарбузова. М. 1940.

Це означає, що наростання сили звуку в 100, 1000, 10000 і т.д. разів приводить до збільшення його тільки згідно в 2,3,4 і т.д. разів. Ось причина тієї великої технічної важкості оволодіння динамікою, з якою спілкуються всі виконавці.

Незалежно від цього загального положення існує багато інших факторів, пов'язаних з специфікою акустичної природи і особливостями конструкції того чи іншого музичного інструмента. Завдяки ним факторам одні інструменти відрізняються більш широким динамічним діапазоном. Інші - більш вузьким. Великі динамічні можливості мають кларнет та флейта. З числа всіх інструментів духового оркестру фагот і гобой відрізняються найбільш вузьким динамічним діапазоном. Оволодіти динамічними засобами на цих інструментах - значить вирішити одну, з найважчих виконавчих завдань.

Основна причина вузькості динамічного діапазону фагота і гобоя полягає в специфіці його двошпелюсткової тростини. Через не на фаготі і гобой тяжко виконувати такі нюанси, як *дiмiнуендо* і *пiаніссiмо* особливо в нижньому регістрі. Ці інструменти також не мають і великої сили звуку. В значній мірі визначає максимальний рівень голосності цих інструментів та ж тростина.

Якщо на мідних духових інструментах збільшення інтенсивності посланого в інструмент струменя повітря робиться, завдяки металевому мундштуку, до великого збільшення звуку, то на фаготі і гобой наростання голосності обмежується, в першу чергу, можливостями тростини. За тією межею тонкі пластинки м'якого очерету виявляються вже неспроможними відповідати дальшому збільшенню звуку наростаючого інтенсивністю подачі повітря в інструмент. Навпаки, в цьому випадку звук стає "м'яким" і "тихим".

Основою динамічної техніки музикантів, які грають на духових інструментах, є правильна постановка губ і дихання. Затиснений губний апарат, пасивне, неправильно поставлене дихання, відсутність координації в роботі губ і дихання та інші дефекти звукового апарата можуть бути нездоланною перешкодою на шляху до оволодіння динамічними засобами.

Найбільш характерною особливістю виконавчого дихання є його опора. Значення опори дихання для виконавця на духових інструментах виключно велике. Завдяки опорі досягається широта, плавність і рівномірність подачі повітряного струменя, що найкращим чином здійснюється на повноті і якості звучання. Опора дихання забезпечує економність використання і контроль над струменем, що видихається, зі сторони виконавця, що має досить велике значення для оволодіння технікою дихання.

При доброму опорному диханні зменшується роздування ший і, що особливо важливо, знімається зайва напруга в губному апараті. Ступінь напруги губ пов'язаний, головним чином, з висотою звуків, що видобуваються. Завдяки опорі ніби підвищується загальна порція звучання, що дає можливість дешо розвантажити губи. Під час гри без опори загальна позиція понижується, що доводиться компенсувати збільшенням напруги в губах.

У таких випадках говорять: "Грав не на диханні, а на губах". "Гри на губах", як правило, супроводжують зажатість, стисненість і швидке втомлення губного апарату, погане володіння звуком. Опорне дихання допомагає досягненню красивого, наспівного об'ємного і повного звуку.

Динамічні показники звуку багато в чому визначаються якістю роботи резонаторів звукового апарату музиканта, який грає на духовому інструменті. Важливим резонатором є гортань, яка під час гри повинна знаходитися в розширеному стані, нагадуючи форму в момент позіхання. Незважаючи на значення гортані, активним резонатором є ротова порожнина. Сполучення розширеної гортані й заокругленої ротової порожнини створює той резонуючий купол, який позитивно діє на забарвлення заокругленість і повноту звуку. Важливою умовою правильного виконання динамічних нюансів є збереження чистої інтонації та доброї якості звуку. На духових інструментах досягти чистої інтонації в умовах змінної динаміки дуже важко. Як правило, збільшення швидкості приводить до деякого пониження звуку, зменшення звуку - до деякого його підвищення. Ці інтонаційні коливання зумовлені самотністю акустичної природи духових інструментів, наростання голосності на духовому інструменті викликається збільшенням швидкості руху дихання, яке посилюється в інструмент. Збільшена швидкість приводить до збільшення амплітуди коливань губ при гри на мідних ін-

струментах, тростини - на дерев'яних інструментах, завдяки чому частота цих коливань дещо зменшується. В результаті цього звук стає дещо пониженим. В нюансі піано швидкість струменя дихання зменшується, що призводить до зменшення амплітуди коливань губ і тростини. В результаті цього частота їх коливань дещо збільшується і звук стає трохи підвищеним.

Неточності інтонації, зумовлені специфікою акустичної природи духового інструмента і психофізичними особливостями нашого слуху, нерідко відбуваються через неправильну техніку виконання динамічних нюансів.

Музиканти-початківці уявляють собі виконання дімінуендо як поступове "задушення" звука, яке виникає завдяки зажиму трості губами при грі на дерев'яних інструментах або зажимання губ при грі на мідних інструментах.

В результаті такого "філірування" звук стає захищеним, якість і тембр його різко падають. Виконуючи крещендо, початківці дуже розслабляють губи, від чого звук стає ще більш заниженим.

Правильна техніка виконання динамічних відтінків потребує, щоб всі зміни голосності робились на відносно вільному, незажато губному апараті, і головним чином за рахунок зміни швидкості струменя дихання. При цьому має бути постійний слуховий самоконтроль. Займаючись звуком, ми хочемо виявити всі його найкращі риси, в тому числі динамічну гнучкість. Працюючи над динамікою, ми хочемо, щоб при всіх нюансах якість звука лишалась високою.

Втілення динамічних відтінків потребує від музиканта не тільки доброї техніки, але й великої вольової зібраності, активності, уваги. У всіх випадках своєї виконавської практики музикант повинен уважно виконувати всі динамічні вказівки в нотах. Якщо ж на час ослабити увагу до виконання динамічних вказівок, відмовитись від боротьби за кожний нюанс, динамічна форма швидко і непомітно буде загублена, і музикант, «покотиться» до сірого, безбарвного меццо форте.

Успішна робота над динамікою може проходити тільки в умовах найсуворішого слухового контролю. Як було сказано вище, для того, щоб голосність зростала в арифметичній прогресії, силу звука потрібно збільшувати в геометричній прогресії. Слухач сприймає тільки зміну голосності. Виконавець чує не тільки зміну голосності, але й зміну сили звука /завдяки змінній напрузі в звуковому апараті/.

Якщо слуховий самоконтроль слабкий, відчуття фізичної напруги може закрити від виконавця істинну картину динамічних співвідношень.

Розвиваючи динаміку звука, музикант повинен звертати увагу не стільки на абсолютне форте або піано, скільки на їх співвідношення.

Ніхто не заперечує цінність оволодіння великим звуком і необхідність роботи над розвитком подібних якостей. Кожен музикант повинен думати і про той мінімум сили свого звука, який дозволив би йому грати на рівних з іншими духовими інструментами. Робота над форте розвиває широту виконавчого дихання, відчуття опори, здібності «співати на диханні». Звук від нього стає більш глибоким, набуває "звучає ядро". При всьому цьому завжди потрібно пам'ятати про цілий ряд стримуючих та обмежуючих моментів. Перш за все хочеться привести досить влучне зауваження К.Г. Мостраса: "... в музиці, як і в мові, переконує не стільки голосне, скільки виразне виконання"

/К.Г.Мострас. Динаміка в скрипичному мистецтві. М., 1956/.
Хронічне форсування не любить ні людський голос, ні інструмент. Збіднення тембру, відсутність наспівного піано, погане легато та філіровка, грубе звучання - ось до яких наслідків має привести черезмірне захоплення фортісімо. Великий в цьому випадку тріск, хрип та другі шуми не добавляють звуку легкості. Форсований звук губить дзвінкість і не летить.

Робота над звуком піано і піаніссімо дає позитивний вплив на красу тембру. «Звук», - писав Г.Нейгауз - повинен бути закутий в тишу, покоїться в тиші, як дорогоцінний камінь в бархатній «шкатулці». Праця над піано запобігає від різного роду "травм", "подряпань", "пошкоджень" звука, зберігає чистоту і блиск всіх його "граней".

Чому робота над піано є досить благотворною для якості звука? Робота над піано повинна супроводжуватись постійним прагненням до високої якості звучання. Саме тихе піаніссімо може бути наповненим, тембристим, опорним. Таке піаніссімо буде добре чути навіть в останніх рядах великого залу.

Розвиваючи великий звук, потрібно добре засвоїти ту істину, що сила виконання перш за все в динамічних контрастах, а форте набуває значення і осмислення лише в тому випадку, якщо виконавець володіє і контрастним йому піано і піаніссімо. "Ніяке страшне фортіссімо /фа/ - говорив М.Л. Глінка - не зрівняється в ефекті з простим форте... якщо це форте вигідно розподілено... і якщо воно, в повному узгодженні з ідеєю твору, розумно підготовлене попереднім".

І так, для оволодіння мистецтвом виразної динаміки необхідно враховувати відносне значення всіх динамічних позначень. У своїй повсякденній роботі студент повинен прагнути до того, щоб його динамічні співвідношення були по можливості різноманітними і, якщо потрібно,

контрастними. Починати шоденну роботу над звуком потрібно в нюансах піано і меццо форте, потім необхідно попрацювати над піаніссімо, форте і фортіссімо. Працюючи над форте, не потрібно надовго відриватися від піано (завдання полягає в тому, щоб виробити звук, здатний в будь-який момент до будь-якого нюансу), краще всього цих умов притримуються під час роботи над художніми творами.

МУЗИЧНЕ ФРАЗУВАННЯ

Мистецтво музичного фразування складає одну із найзахоплюючих сторін виконавської творчості, в якій найбільш повно і яскраво проявляються індивідуальні риси духового оркестру, стиль і манера його гри, музична культура, емоційність і т.д.

Музичне фразування і художньо-сміслові розмежування музики діляться на її складові частини (мотиви, фрази, речення і т.д.) з метою найбільш правильного і чіткого втілення художнього змісту. Фразування визначає виразну передачу окремих композиційних елементів музичного твору (мелодичний малюнок, кульмінації, цезури і т.д.), які складають поняття музичного синтаксису. Фразування здійснюється за допомогою цілого комплексу виконавських засобів і прийомів – інтонації, метроритму, динаміки, агогіки, штрихів.

Не насамперед правильне визначення цезур, або кордонів між музичними побудовами. Подібно до того, як в розмовній мові не можна обійтись без смислових пауз, так і в музиці необхідні логічно виправдані зупинки руху, що здійснюються за допомогою цезур.

Отже, за своїм значенням цезури близькі до розмовних знаків у мові: розмежовуючи безперервне звучання, вони сприяють ясному відтворенню і сприйняттю музики. Виразно-сміслові значення цезур засноване на різній їх "глибині", що визначається масштабами розмежованих частин і мірою їх завершеності. Найбільш глибокі цезури доцільні між великими частинами музичних творів, менш помітні і невеликі – всередині музичних фраз.

У практиці роботи з самодіяльним духовим оркестром цезури мають ще одне дуже велике значення: вони є найбільш вигідним місцем для зміни дихання в процесі гри.

Розуміючи багатогранність питання, пов'язаного з музичним фразуванням, обмежимо себе розглядом лише одного, але дуже важливого аспекту його, а саме, моменту цезури, як найбільш зручного для проведення вдиху без порушень музичної побудови.

Розглянемо основні принципи цезур:

1. Яскраво виражені ознаки цезури – пауза (в паузі, як правило, зручніше всього змінити дихання). Інколи недосвідчені музиканти допускають помилки, проводячи вдих в кожній паузі. Цим вони втомлюють себе, до того ж їхня гра справляє неприємне враження. Зміна дихання в паузах повинна підпорядковуватись загальним правилам музичного фразування. Відносна тривалість звуків; мелодико-ритмічне повторення.
2. Слабо виражені ознаки цезури: зміна гармонічних функцій; зміна динаміки; зміна регістрів (стрибки).
3. Випадки, коли не рекомендується проводити зміну дихання: в момент затримання перед прохідним звуком або після нього; перед допоміжним звуком; після ввідного тону.

При виконанні цезури інколи допускаються такі помилки:

- скорочення тривалості звука, що передує моменту зміни дихання;
- під час переривання лінії – надмірне виділення звука, що настає після вдиху;
- пропуск важливих для музичної побудови звуків.

В результаті цих і деяких інших помилок при виконанні цезур в музичних фразах створюються помилки "шви" і "розриви", виділення окремих звуків і т.д., що в цілому порушує логіку музичного розвитку. Необхідно звернути увагу виконавців на повноцінне витримання звуків, що передують зміні дихання. Вдих в цих випадках повинен бути проведений за рахунок попереднього до звуку, що слідує після цезури.

Якщо виконавець повинен через пов'язаність великих побудов переривати лігу, то він зобов'язаний наступний після дихання звук взяти як можна м'якше, без поштовху. Якщо ж заради зміни дихання необхідно пропустити звук, це повинен бути такий звук, відсутність якого найменшим чином вплине на мелодичну лінію або гармонічній побудові фрази.

Велике значення в мистецтві фразування має також правильне виділення кульмінаційних моментів найвишого напруження, що співпадають з верхніми точками мелодії. В музичних творах кульмінаційних моментів може бути декілька, і тоді найважливіший з них стає загальною кульмінацією всього твору, а всі інші виконують роль часткових, або місцевих кульмінацій.

Всі види кульмінацій підготовлюються попереднім розвитком музичної думки, найбільш тісно пов'язаних з динамікою і різними видами мелодичного руху. З числа останніх найбільше значення в підготовці кульмінації мають:

- Висхідний рух, що супроводжується ростом динаміки.
- Низхідний рух, часто зв'язаний зі спадом динаміки.
- Хвилеподібний рух, побудований на чергуванні стрибків з висхідними і низхідними переходами.
- Секвенції, в основі яких лежить повторення мотиву на різних ступенях однієї тональності або в різних тональностях.

Піклуючись про виразність музичного фразування, кожен музикант оркестру повинен чітко усвідомлювати логіку розвитку мелодичної лінії, тобто, чітко визначати початок і кінець кожної музичної побудови, основні мелодичні хвилі, місцезнаходження вищої кульмінації і її співвідношення з іншими кульмінаціями, характер динамічних наростань і спадів, ладогармонічну функцію кожного звука мелодії і т.д. Без вміння провести подібний аналіз немає і не може бути грамотного і виразного фразування в процесі гри.

Важливе значення для правильного музичного фразування має також найбільш логічне і виразне виконання всіх динамічних і агогічних змін. Звичайний недолік початківців в тому, що при різних видах філіровки звука вони не дотримуються необхідної поступовості. Тому крещендо і димінундо в них супроводжується передчасним переростанням і, відповідно, послабленням сили звука. Правила грамотного і виразного фразування вимагають, щоб музиканти не відразу посилювали або послаблювали силу звука, а робили це лише в самому кінці нюансу, що виконується.

Аналогічно повинні підходити музиканти до виконання прискорення і заповільнення руху. Наприклад, виконання ачелерандо і рітенуто повинно припадати не на самий початок фрази, а на її наступну частину, інакше необхідна в цих випадках поступовість буде замінена раптовістю, що далеко не одне і те ж.

Протилежні вимоги зобов'язують виконавця правильно і виразно виконувати динамічні відтінки, які характеризуються різкою зміною сили звука. В цих випадках поступовий підхід губить всю справу. Наприклад, при виконанні субіто форте або субіто піано потрібний ефект раптовості досягається лише тоді, коли субіто не попереджається поступовою підготовкою звучання.

Значну роль у музичному фразуванні відіграють штрихи, вміле застосування яких прямо діє на характер виконання. Від штрихів залежить характер виконання фрази, її виразні відтінки. Підібрані в співвідношенні з музичним змістом п'єси, штрихи сприяють також правильному диханню, артикуляції фрази, а відповідно – її виразності. Так, використання в грі штрихів легато і портато, при яких звуки плавно з'єднуються між собою,

сприяють звучанню в оркестрі м'якості і насипівності. Навпаки, використання оркестром уривчатого штриха стакато надає звучанню легкості, грайливості, так потрібних і необхідних при виконанні багатьох рухливих, скерцоподібних мелодій.

Іншого характеру набуває музична фраза, виконана акцентованими штрихами маркато або мартеле, які часто застосовуються для відтворення драматичної або маршеподібної музики.

Необхідно правильно розрізняти і відтворювати штрихи в тих випадках, коли в нотному тексті ставляться дві ліги: фразувальна і штрихова. Недосвідчені музиканти часто не надають цьому відповідного значення, а інколи просто не знають, як з цими лігами поводитись. Слід пам'ятати, що фразувальні ліги мають велику протяжність, виставляються зверху або знизу під штриховими і мають за мету відокремити одне від другого суміжні музичні побудови, що виконуються звичайно на одному диханні. Штрихові ліги розташовуються безпосередньо біля нотних знаків і вказують на зв'язне виконання групи залігованих звуків різної висоти.

Нарешті, для тонкого музичного фразування істотне значення буде мати правильне використання музикантами виразної гнучкості штрихів, тобто, можливості одного і того ж штриха дотримуватись різних відтінків в залежності від стилевих особливостей музичних творів. Досить істотними в цьому відношенні є відтінки деяких штрихів в творах класичної та сучасної музики. Так, наприклад, штрих деташе в творах Генделя, Вівальді звично носить більш широкий і співучий характер, ніж в Стравінського, Прокоф'єва, Шедрина та інших сучасних композиторів. Або штрих стакато в сучасній музиці з її тяжінням до яскравої контрастності та імпульсивного розвитку, має, як правило, більшу гостроту і уривчастість, ніж у композиторів-класиків.

Особливу увагу слід приділяти ферматам і паузам, що часто зустрічаються в оркестровій практиці, бо саме вони нерідко виступають в ролі "порушників" формально-структурної єдності музики. Практика показує, що недосвідчені музиканти і музиканти, що не мають почуття художньої міри, дуже часто перетримують або, навпаки, недотримують фермат і паузу, не в силах визначити їх істинне смислове значення. Природно, що з цим завданням помітної школою виразності музичного фразування, оскільки часова організація музики побудована на необхідності структури і логічності.

БІБЛІОГРАФІЯ

- Апатский В.** Методика обучения игре на духовых инструментах.
Выпуск III- М.: Музыка, 1974.
- Диков Б.** Методика обучения игре на кларнете. - М.: Музыка, 1983.
- Носирев Є.** Методика навчання гри на гобої. – К.: Музична Україна, 1971.
- Сумеркин В.** Методика обучения игре на тромбоне.- М.: Музыка,
1967 .
- Федотов А.** Методика обучения игре на духовых инструментах.
Выпуск IV. - М.: Музыка, 1976.
- Якустиді І.** Методика навчання гри на гобої. – К.: Музична Україна, 1971.