

**УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ КОМИТЕТА ПО СОЦИАЛЬНОЙ ПОЛИТИКЕ И
КУЛЬТУРЕ АДМИНИСТРАЦИИ ГОРОДА ИРКУТСКА
МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №7» ГОРОДА ИРКУТКА**

«ОДОБРЕНО»:

Методическим советом
МБУ ДО «ДШИ №7»
города Иркутска

Протокол №2
от 13.05.2024 г.

«ПРИНЯТО»:

Педагогическим советом
МБУ ДО «ДШИ №7»
города Иркутска

Протокол №2 от
13.05.2024 г.

«УТВЕРЖДАЮ»:

Директор
МБУ ДО «ДШИ №7»
города Иркутска

Приказ №55
от 13.05.2024 г.

**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПЕДАГОГИЧЕСКИМ
РАБОТНИКАМ.**

**ПУБЛИЧНЫЕ КОНЦЕРТНЫЕ ВЫСТУПЛЕНИЯ КАК ОСОБЫЙ ВИД
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД
РАЦИОНАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКОЙ В НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД
ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ТРУБЕ**

Разработчик:
Дорохов Игорь Гарриевич
преподаватель отделения
духовых и ударных
инструментов
МБУ ДО «ДШИ №7» города Иркутск

Иркутск 2024 г.

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Современные взгляды на проблемы постановки.....	4
Глава 2. Работа над рациональной постановкой в начальный период обучения.....	17
2.1. Постановка исполнительского дыхания.....	18
2.2. Постановка амбушюра.....	23
2.3. Постановка языка.....	29
2.4. Проблемы постановки при работе над техникой пальцев.....	34
Заключение.....	36
Список литературы.....	37

Введение

В работе над рациональной постановкой, а тем более в начальный период обучения игре на трубе, главным является не только системность в занятиях, но и целенаправленность педагога на правильно осмысленное развитие у учащегося неповторимой индивидуальности его личности. Таким образом, это даёт здоровое мировоззрение, а в дальнейшем адекватное миропонимание всего сущего, что имеет чрезвычайно большое значение в процессе овладения техникой игры на инструменте юного музыканта.

Цель - раскрыть особенности в работе над рациональной постановкой трубача и определить эффективную методику работы над постановкой в начальный период обучения.

Овладеть рациональной постановкой невозможно без огромной системной работы, направленной на накопление и развитие ряда мускульно-двигательных и психофизиологических навыков, на воспитание выносливости, воли и общей физической натренированности организма. Накопление элементов мастерства владения инструментом идет медленно, годами.

Задачи исследования:

1. изучить зарубежную и отечественную литературу по работе над рациональной постановкой музыканта-трубача;
2. проанализировать различные мнения выдающихся педагогов и исполнителей;
3. проработать порядок и систему организации работы над рациональной постановкой в начальный период обучения трубача;
4. определить эффективные методы работы над постановкой в начальный период;
5. выявить возможные проблемы в организации работы над рациональной постановкой и выработать пути их решения.

Объект исследования – учебный процесс в классе трубы.

Предмет исследования – работа над рациональной постановкой в классе трубы.

Решение вопроса рациональная постановка исполнительского аппарата является особенно актуальным в начальный период обучения трубача. Именно совокупность принципов в стандартной постановке исполнительского аппарата определяет и целостное решение в выборе методов освоения техники игры на том или ином духовом инструменте.

Глава 1.

СОВРЕМЕННЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА ПРОБЛЕМУ «ПОСТАНОВКИ» В НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ МУЗЫКАНТОВ-ДУХОВИКОВ

Для положительного решения поставленной в данной работе проблемы, очень важно разобраться в понятии «постановка при игре на духовых инструментах». В специальных методических работах мы не находим, как правило, глубокого теоретического обоснования понятия рациональной постановки при игре на духовых инструментах, его четкой и точной формулировки.

Б. Диков, например, пишет: «Термин «постановка» носит собирательный характер и означает совокупность правил, относящихся к взаимоположению корпуса, головы, рук, ног играющего и инструмента. Задача постановки предельно ясна: она должна способствовать достижению высоких исполнительских результатов при наименьшей затрате сил со стороны играющего»¹.

Подобное объяснение ни в коей мере не раскрывает суть термина. При игре на духовом инструменте в процессе звукообразования активное участие принимают амбушюр, дыхание, язык, пальцы. Но эти компоненты исполнительского аппарата Диков не берет во внимание. Главное в его определении понятия постановки — взаимоположение инструмента и корпуса, головы, рук, ног музыканта, а также требование наименьшей затраты сил при игре.

Своеобразно трактует постановку С. Болотин: «Когда в результате соответствующей тренировки ученик освоил правильную и удобную для него постановку, надо показать ему, как подготовиться к звукоизвлечению, то есть принять определенное положение губного аппарата, называемое амбушюром»². Ученик еще не извлек звук и не умеет этого делать, педагог только показал ему положение мундштука на губах, а, по мнению автора, он уже освоил рациональную постановку и даже приобрел необходимый для игры амбушюр! Налицо полное непонимание смыслового значения терминов «постановка» и «амбушюр». Конечно, большинство педагогов стоят на правильной точке зрения в определении понятия «постановка». Но их формулировки не всегда до конца и всесторонне раскрывают этот термин.

В. Венгловский в статье «Основы рациональной постановки при игре на тромбоне» справедливо указывает, что в понятие «основы постановки» входят: положение играющего во время исполнения (положение его головы, корпуса, рук); положение мундштука на губах, их форма и состояние; положение и функции языка; исполнительское дыхание. «Предлагаемые нами основы рациональной постановки при игре на тромбоне, — пишет автор, — призваны, через правильно понятые объективные ощущения и положения, вести исполнителя к свободе, естественности и простоте в технике игры на тромбоне»³. Правильно подчеркивая конечную цель совершенствования рациональной постановки» Венгловский отождествляет ее понятие с термином «положение».

То же самое делает В. Луб в книге «Методика обучения в самодеятельности трубачей и корнетистов», связывая два различных термина одним смысловым значением:

¹ Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1962. С. 67—68.

² Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. Л., 1980. С. 9.

³ Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. М., 1983. С. 52.

«Положение корпуса, головы, рук, ног и положение мундштука на губах»⁴.

Само слово «положение» вызывает представление чего-то неподвижного, статичного. Тогда как «постановка» — это не только исходное положение губ, языка, дыхания, пальцев, но и стабильный двигательный процесс, наиболее рациональное приспособление нашего исполнительского аппарата и организма к условиям игры на духовом инструменте.

А. Петров в статье «Некоторые вопросы начального обучения игре на гобое французской системы» пишет: «Я расчленяю термин «постановка» на два понятия - «постановку» и «положение» играющего, относя к постановке положение губ при игре на гобое, а к положению играющего - все остальное»⁵. Далее Петров оговаривает, что под «всем остальным» он подразумевает только положение головы, корпуса, ног исполнителя. Но в то же время из его определения понятия постановки выпали такие важные составные части, как дыхание, язык, пальцы.

Не комментируя далее приведенные выше формулировки, укажем на близкое к истине утверждение А. И. Усова: «Правильная постановка, в широком значении этого - это наиболее рациональное приспособление играющего к условиям звукоизвлечения на инструменте»⁶. Определение А. Усова еще раз подчеркивает, что термин «постановка» связан с постоянным движением, совершенствованием, обновлением; что в начальном и очень важном этапе обучения, связанном с формированием рациональной постановки, закладывается фундамент для построения всех последующих занятий ученика и дальнейшей практической деятельности музыканта.

Все вышеперечисленные мнения получили детальный анализ в работе «Научно-теоретические основы постановки при игре на медных духовых инструментах» Ю.А.Усова, который предлагает следующую формулировку понятия «постановка»: «постановкой при игре на медных духовых инструментах называется наиболее целесообразное расположение мундштука на губах, рационально сформированный амбушюр, поставленное на опору исполнительское дыхание, точные и согласованные движения языка и пальцев, удобное положение корпуса, головы, рук и ног»⁷.

Постановку можно разделить на два промежуточных вида - стандартную и нестандартную.

В пособиях и «школах» обычно даются изображения общепринятой постановки, которая определялась в результате многолетнего опыта педагогов как наиболее рациональная для начального обучения. Каждому человеку присущи те или иные типовые черты строения губ, лицевых мышц, языка, рук; они-то и обуславливают приспособленность организма к игре. Внешняя форма приспособления и определяет так называемую стандартную форму постановки.

Однако в процессе игры постановка у каждого ученика несколько видоизменяется в зависимости от индивидуальных особенностей строения губ, мышц лица, языка, зубов. Исполнитель сам или с помощью педагога приспособляется к инструменту, к игровым движениям или находит свою «зону относительного комфорта» (термин физиолога И. Сеченова), то есть наиболее удобное рабочее положение. Но часто бывает и так, что педагог не учитывает особенности строения губного аппарата ученика и продолжает придерживаться стандартной, «академической» постановки мундштука на губах или изменяет ее согласно субъективным представлениям, ощущениям и привычкам. Это неправильно. Педагог никогда не должен навязывать ученику или копировать стандартную форму постановки мундштука на губах и игровых движений языка,

⁴ Луб В. Методика обучения в самостоятельности трубачей и корнетистов. М., 1982. С. 17.

⁵ В кн.: Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 4. С. 37.

⁶ Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. М., 1965. С. 78.

⁷ Усов Ю. Научно-теоретические основы постановки при игре на медных духовых инструментах // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 10. М.: Музыка, 1991. - С. 10.

амбушюра, дыхания, пальцев без учета индивидуальных особенностей данного учащегося, ибо это не только затормозит его технические возможности, но и приведет к потере уже приобретенных игровых навыков.

Отклонение от наиболее характерных типовых особенностей строения и функций амбушюра, языка, дыхания, пальцев вызывает и соответственные изменения в формах постановки. Такие промежуточные виды можно назвать нестандартными постановочными вариантами.

Начинающему ученику трудно правильно поставить мундштук на губах и обеспечить его устойчивое, бесприжимное положение при звукоизвлечении. Конечно, первое, что делает педагог,— добивается общепринятой, то есть стандартной формы постановки и звукоизвлечения. Главным условием здесь должен явиться принцип естественности, при котором все игровые мышцы находятся в свободном состоянии. Не внешняя их форма, а внутреннее состояние освобожденных мышц всего тела — основа правильной постановки при игре на медных духовых инструментах.

В приведенном выше определении понятия «постановка» упоминается один из важнейших компонентов исполнительского аппарата духовика — «рационально сформированный амбушюр».

Термин «амбушюр» широко распространен в мировой методической литературе, в учебных пособиях, «школах» и поэтому прочно вошел в практический обиход. В то же время некоторые советские авторы специальных работ отказались от его применения. Так, например, Б. Диков и А. Федотов в своих методиках обучения игре на духовых инструментах⁸, не вдаваясь в объяснения, просто «забыли» про существование термина «амбушюр». Н. Платонов, не употреблявший этого термина в своих трудах, считал, что «слово амбушюр устарело, распавшись по своему содержанию на совершенно различные понятия, и может быть без малейшего ущерба исключено из употребления»⁹.

Между тем слово «амбушюр» вполне современно и имеет точный и ясный смысл. К сожалению, советские музыкальные словари и справочники вводят читателей в заблуждение. В них приводятся буквальные переводы слова с французского языка на русский и даются формулировки, в которых отсутствуют научно-теоретическая основа и профессионально-специфическая оценка данного термина, а также его распространенность в сфере духовой инструментальной исполнительской культуры.

Согласно последнему изданию «Советского энциклопедического словаря»¹⁰, слово «амбушюр» (франц. *embouchure* от *bouche* — рот) обозначает два понятия: 1) способ складывания губ, языка при игре на духовых инструментах; 2) то же, что «мундштук». Второе толкование связано с тем, что во французском языке глагол «*emboucher*» означает подносить, приставлять ко рту (духовой инструмент), а существительное «*embouchure*» имеет два смысла - устье (реки) и мундштук (духового инструмента).

В других музыкальных словарях слово «амбушюр» получает довольно свободное толкование. Об идентичности понятий «амбушюр» и «мундштук» речь уже не идет, второе смысловое значение французского «*embouchure*» в расчет не берется. В «Энциклопедическом музыкальном словаре», например, амбушюр - это «способ складывания губ и языка для извлечения звука при игре на духовых инструментах. Для каждого инструмента и для извлечения различных оттенков звука этот способ различен»¹¹. В «Музыкальной энциклопедии» амбушюр - «способ складывания губ и языка (положение и степень напряженности) при игре на духовых инструментах. Амбушюр различается в зависимости от типа инструмента... Исполнители на медных духовых инструментах плотно прижимают натянутые губы к мундштуку; образуется узкая щель, через которую

⁸ См.: Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1962; Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1975.

⁹ Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. М., 1958. С. 21.

¹⁰ Советский энциклопедический словарь. М., 1980. С. 48.

¹¹ Энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966. С. 18.

вдувается воздух. Ток воздуха вызывает вибрацию губ, которые многократно прерывают воздушную струю, создавая звуковую волну. На одном и том же инструменте амбушюр меняется при извлечении звуков различной высоты и силы»¹².

Два последних определения амбушюра, приведенные в таких солидных источниках, какими являются «Энциклопедический музыкальный словарь» и многотомная «Музыкальная энциклопедия», со специальной музыкально-теоретической точки зрения не выдерживают никакой критики. Принципиальной ошибкой следует считать включение в определение амбушюра работу языка, который является отдельным компонентом исполнительского аппарата духовика.

К сожалению, некоторые специалисты в своих методических работах приводят неправильные формулировки и понятия, взятые из вышеуказанных словарей, и тем самым вносят неразбериху и путаницу в определение тех или иных терминов. В качестве примера можно привести цитату из уже упоминавшейся книги С. Болотина: «Амбушюр (франц. *embouchure* - букв. у рта) - при игре на трубе - совокупность мышц лица, губ, языка, их положение, форма, степень напряженности в момент приведения в действие для извлечения звука»¹³. Опять в понятие «амбушюр» включен язык. Причем автор буквально на той же странице противоречит сам себе. Перечисляя мышцы, участвующие в процессе звукообразования, он указывает на мышцы брюшного пресса, амбушюра и языка. Следовательно, здесь автор не включает язык в деятельность амбушюра? В приведенном С. Болотиным определении отсутствует важный фактор - необходимость натренированности губных и лицевых мышц. Автор его не учитывает. Он пишет, что когда «ученик усвоит правильную и удобную для него постановку, надо показать ему, как подготовиться к звукоизвлечению, то есть принять определенное положение губного аппарата, называемое амбушюром»¹⁴. Таким образом получается, что правильно сложенные губы под мундштуком у начинающего ученика - это уже амбушюр.

Не дают полного представления об амбушюре и некоторые другие формулировки: «...Губы играющего на валторне постоянно меняют свою форму и напряжение. Это приспособленное для извлечения звуков положение губ и связанное с ним состояние мышц лица принято называть амбушюром», - пишет А. Усов¹⁵; Г. Ерёмкин дает понятие амбушюра как «совокупность определенного положения, взаимодействия и функций мышц губ и лица, принимающих участие в образовании звука при игре на духовых инструментах»¹⁶.

Как указывалось выше, термин «амбушюр» достаточно популярен и авторитетен в специфической сфере духового инструментального искусства, он широко используется и в международной исполнительской практике, и поэтому должен иметь соответствующее научно-теоретическое понятие, ярко выражающее его смысловое значение и сущность.

Амбушюром называется положение, степень «упругости губных и лицевых мышц исполнителя, их взаимодействие, натренированность, выносливость, сила, гибкость и подвижность при игре на медных духовых инструментах. Для достижения исполнительского мастерства амбушюр должен совершенствоваться в двух направлениях - в развитии силы и выносливости губных и лицевых мышц, их гибкости и подвижности. Сила и выносливость губных и лицевых мышц заключается в способности выдерживать продолжительную, напряженную, не свойственную им при нормальных физиологических условиях работу. Это умение мышц принимать соответствующее положение при извлечении звуков определенной высоты, удерживать его при интонационных изменениях, при внезапном ослаблении звука, при различных динамических оттенках и т.д.

¹² Музыкальная энциклопедия. Т. 1. М., 1973. С. 133.

¹³ Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. С. 9.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. С. 85.

¹⁶ Ерёмкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе. М., 1963. С. 29—30.

От силы, развитости и укрепленности губных и лицевых мышц зависят легкость и непринужденность извлечения звука и игра на духовых инструментах в целом, ибо натренированный амбушюр при правильно поставленном исполнительском дыхании легко сдерживает напор воздуха, идущий из легких; мундштук меньше давит на губы, верхние ноты берутся увереннее, атака звука происходит естественнее, губы утомляются меньше. Хорошая постановка и правильная работа амбушюра во многом зависят от правильной постановки и работы исполнительского дыхания.

Гибкость и подвижность губных и лицевых мышц проявляются в способности быстро менять свое напряжение, то есть мгновенно сокращаться и расслабляться. Это позволяет исполнителю в совершенстве пользоваться техникой амбушюра, свободно делать переходы с одного звука на другой, скачки на любые интервалы как в *staccato*, так и в *legato* и т. д. Важную роль при этом играют не только подвижность самих губных и лицевых мышц, но и соотношение их движения с действиями языка, исполнительского дыхания и пальцев. Сокращение и расслабление амбушюра должны быть совершенно точными и строго соответствовать высоте и силе извлекаемого звука.

Очевидно, что работа амбушюра, доведенная до автоматизма, как никакой другой компонент исполнительского аппарата, поддается контролю мышечной памяти. Очень важно, чтобы исполнитель чувствовал «в губах» каждый звук, предслышал его внутренним слухом (на основе развитой т. н. «тактильной памяти»).

Составной частью постановки при игре на медных духовых инструментах является поставленное на опору исполнительское дыхание. Говоря о видах этого дыхания, необходимо уточнить их терминологию, избавить ее от многочисленных обозначений, связанных с физиологией. Вот весьма неполный перечень названий, которыми пользуются методисты в специальной литературе: грудное, диафрагмальное, смешанное, реберное, верхнереберное, ключичное, нижнереберное, брюшное, грудобрюшное, грудодиафрагмальное, комбинированное костно-диафрагматическое, грудодиафрагмально-брюшное, реберно-диафрагмально-брюшное и т. д. Желание подчеркнуть специфику участия в дыхательном процессе тех или иных мышц, ребер, частей тела привело к такому разнообразию названий. Но так ли это необходимо?

Выполняя задачу методологического совершенствования терминологии, ее дальнейшего научного обоснования, весь этот перечень видов дыхания с точки зрения физиологии лучше свести к четырем: брюшное, грудное, ключичное и грудобрюшное. Ключичное дыхание, как правило, при игре на медных духовых инструментах не используется. Оставив в стороне физиологические свойства того или иного типа дыхания, их медицинские наименования, целесообразно назвать виды исполнительского дыхания музыканта так же, как они называются в жизни, при естественном дыхании человека: нижнее, среднее, верхнее и смешанное.

Чтобы понять принцип постановки правильного исполнительского дыхания, необходимо иметь ясное представление о механизме выполнения естественного (жизненного) дыхания человека. Естественное дыхание происходит помимо воли человека, равномерно, примерно 18 вдохов и выдохов в минуту. Обе фазы дыхания по времени почти одинаковы. Дышит человек через нос, иногда прибегая к помощи рта. При этом полный объем легких не используется. Напряжение в легких минимальное.

При вдохе и выдохе участвуют межреберные мышцы грудной клетки и диафрагма. Равномерное заполнение легких воздухом и расширение во всех направлениях грудной клетки зависят от развитости, силы и активности этих мышц. Диафрагма — одна из самых сильных мышц в нашем организме. Вместе с дыханием она совершает 18 колебаний в минуту, перемещаясь при этом на 4 см вверх и 4 см вниз. Амплитуда движения диафрагмы в среднем составляет 8 см. В час она сжимая печень, селезенку, кишечник, оживляя брюшное кровообращение, делает 100 колебаний, а в 24 часа — 24000 колебаний. Диафрагма выполняет грандиозную работу. Как совершенный нагнетательный насос, она всей своей внушительной площадью опускается при вдохе,

Почему, непрерывно работая, диафрагма не устает? Потому, что ее движения ритмичны, то есть фазы действия и спокойствия идентичны. Причем фаза спокойствия по времени вполне достаточна для того, чтобы мышца получила необходимый отдых.

Огромную площадь, на которой происходит газообмен между воздухом и кровью, имеют наши легкие. Если общая поверхность кожи у человека едва достигает 2 м (квадратных), то поверхность легких (если развернуть 90 млн альвеол — микроскопических пузырьков, через стенки которых происходит газообмен) составит по меньшей мере 90—100 м (квадратных), то есть в 45—50 раз больше.

Естественное и исполнительское типы дыхания имеют принципиальное различие, о котором можно конкретно говорить лишь тогда, когда ученик полностью овладеет техникой естественного дыхания и научится выполнять рекомендуемые нами основные дыхательные упражнения. Их следует выполнять стоя, очень медленно, с удовольствием, строго контролируя работу мышц. Вдох и выдох производить через нос. Для более глубокого сосредоточения можно закрыть глаза.

Как уже отмечалось, естественное дыхание делится на четыре вида: нижнее, среднее, верхнее и смешанное.

Нижнее дыхание. Оно характеризуется активным использованием нижних частей легких. Для контроля ладонь правой руки лежит на животе, левой — на левом боку, касаясь нижних частей ребер. Вдох — живот и бока расширяются вперед и в стороны. Выдох — живот и бока убираются в исходное положение.

Среднее дыхание. Легкие наполняются воздухом и расширяются в основном в районе грудной клетки. При этом живот остается неподвижным, плечи не поднимаются. Ладонь правой руки лежит на груди, левой — на левом боку, касаясь средних частей ребер. Вдох — стенки грудной клетки расширяются вперед и в стороны. Выдох — возвращаются в исходное положение.

Верхнее дыхание. Воздух в основном сосредоточивается в верхней области легких. Ладони рук лежат на верхней части грудной клетки. Вдох — поднимаются грудная клетка и плечи. Выдох — приходят в исходное положение.

Смешанное дыхание. Используется полный объем легких, все три предыдущих вида естественного дыхания: нижнее, среднее, верхнее. Ладонь правой руки лежит на животе, левой — на левом боку, касаясь ребер. Вдох — воздух сначала набирается в нижнюю часть легких, живот и бока расширяются. Затем заполняется воздухом средняя часть легких; расширяется грудная клетка, ребра раздвигаются в стороны. И наконец воздух поступает в верхнюю часть легких, поднимается грудная клетка и плечи. Выдох — в первую очередь выпускается воздух из нижней части легких, убираются живот и бока. Затем — из средней части, грудная клетка расслабляется. Вслед за этим — из верхней части, опускаются плечи и грудная клетка.

Исполнительское дыхание при игре на духовых инструментах во многом отличается от естественного. Прежде всего оно должно быть интенсивным при выдохе и иметь так называемую опору. Вдох делается коротким, а выдох продолжительным. Дыхание берется не через нос, а через рот. Объем легких, как правило, используется полностью.

Техника вдоха и выдоха, приведенная в упражнениях для естественного дыхания, в корне меняется.

Основными видами исполнительского дыхания являются: нижнее, среднее и смешанное. Верхнее дыхание, которое подразумевает поднятие грудной клетки и плеч, как отмечалось выше, не применяется. Оно заменяется средним дыханием, которое становится более глубоким и интенсивным, но исключает поднятие плеч. Отсутствие верхнего дыхания при игре на медных духовых инструментах связано с тем, что исполнитель концентрирует все свое внимание на нахождении опоры, которая зависит от работы таких сильных мышц, как диафрагма и брюшной пресс. С этим стремлением к опоре дыхания и связано отсутствие верхнего дыхания.

Для того чтобы понять принцип правильного исполнительского дыхания, нужно проделать следующие упражнения, которые покажут отличие его от естественного дыхания. Вначале следует освоить нижнее и среднее дыхание. Брать дыхание нужно бесшумно, через углы рта. Выпускать — через неплотно сомкнутые губы.

Нижнее дыхание. Ладонь правой руки прислонить к животу, левой — к левому боку, касаясь нижней части ребер. При вдохе следить за тем, чтобы воздух равномерно заполнял нижнюю часть легких, чтобы при этом расширялся не только живот, но и мышцы боков, спины, создавалась своего рода опора на нижнюю часть легких, контролируемая мышцами брюшного пресса, боков, спины. Расширять живот нужно в меру, ограничивая действиями брюшного пресса. Выдох производится свободно, ненапряженно. Брюшной пресс должен как бы «сдерживать» выдох, то есть вести его до того момента, пока не возникнет физиологическая необходимость нового вдоха.

Среднее дыхание. Ладонь правой руки положить на грудь, левой — на ребра левого бока. Живот подтянут. При вдохе воздухом заполняются средняя и верхняя части легких; грудная клетка расширяется вперед и в стороны. Плечи не поднимаются. Выдох связан с возвращением грудной клетки, ребер и межреберных мышц в исходное положение.

Смешанное дыхание. Объединяет в себе два предыдущих вида: нижнее и среднее. Именно смешанное дыхание является основным в исполнительской практике музыкантов. Для контроля ладонь правой руки лежит на животе, левой — на ребрах левого бока. При вдохе воздух заполняет сначала нижнюю часть легких. Расширяется область живота, боков, нижняя часть спины. Сразу же без задержки воздух поступает в среднюю и верхнюю часть легких, что приводит к подъему грудной клетки, растягиванию ребер и межреберных мышц. Плечи не поднимаются. Выдох в корне отличается от выдоха естественного дыхания. Возникновение так называемой исполнительской опоры при выдохе ведет к тому, что вначале воздух выпускается из верхней и средней части легких. При этом мышцы живота, боков, спины как можно дольше остаются в положении вдоха. Брюшной пресс остается собранным. Им контролируется выдох. Мышцы живота, боков и спины приходят в исходное положение в самый последний момент выдоха.

Исполнительское дыхание на опоре связано с тем, что воздух, находящийся в легких после проведенного глубокого вдоха, образует «воздушный столб». Он приходит в колебательное движение от самого основания легких через бронхи, трахею, гортань, ротовую полость до амбушюра. При извлечении звука на медных духовых инструментах мышцы диафрагмы и брюшного пресса сразу же начинают сокращаться и посылать толчкообразные импульсы в ротовую полость. Звук имеет свое начало, опирающееся на мышцы диафрагмы и брюшного пресса. Поставленное профессиональное дыхание предполагает при вдохе сокращение сначала диафрагмы, а потом наружных межреберных мышц. Процесс наполнения легких воздухом происходит снизу вверх. При выдохе, наоборот, сверху вниз, то есть вначале сокращаются внутренние межреберные мышцы, затем диафрагма приходит в свое исходное положение.

Роль диафрагмы при исполнительском дыхании очень ответственна. Но музыкант не может чувствовать и контролировать ее действия. Они относятся к вегетативной нервной системе, которой человек не в состоянии управлять. Таким образом, брюшной пресс является важным компонентом в дыхательном процессе. Его деятельность регулирует глубину вдоха, продолжительность, опору и интенсивность исполнительского дыхания.

Правильность постановки исполнительского дыхания можно проверить следующим образом. Лечь на спину. Ладонь правой руки положить на живот, левой — на грудь. Глубоко вдохнуть. Почувствовать, как вначале поднимается живот и расширяются бока. Затем воздух поступает в среднюю и верхнюю область легких, поднимается грудная клетка и увеличивается ее объем. Плечи остаются неподвижными. При выдохе брюшной пресс сохраняет собранность и силу. Он контролирует продолжительность и

интенсивность выдыхаемой струи воздуха из верхней, средней и нижней областей легких.

Для определения наличия опоры дыхания западногерманский трубач Рольф Квинке в пособии «Дыхание, опора, амбушюр, метод»¹⁷ рекомендует проводить следующий эксперимент. Полуметровую деревянную палку одним концом прислонить к стене, а другим после проведенного глубокого вдоха — к животу. Производя медленный выдох, следить за тем, чтобы палка не упала на пол, а удерживалась усилиями брюшного пресса. Такой же опыт можно проводить, играя на трубе продолжительные звуки или отдельные музыкальные отрывки. Не следует наваливаться на палку всем телом. Прикосновение ее к животу должно быть легким, не напряженным.

Рекомендованные дыхательные упражнения несомненно будут способствовать правильной постановке дыхания у исполнителя. Они помогут организовать контроль за внутренними мышечными движениями в организме.

Таким образом, упомянутый выше термин «опора» выражает самую суть исполнительского дыхания, его коренное отличие от естественного. Это обстоятельство отмечают все специалисты. Но анализ процесса «игры на опоре» во многих работах неточен и требует дополнительных комментариев.

Еще в тридцатые годы С. Розанов писал об «опертом» дыхании. Вот его высказывание, которое приводится некоторыми методистами как эталон правильного выполнения этого приема: «Очень важно, чтобы играющий уяснил, что чем тверже удерживается грудь и верхние ребра во время выдоха, чем медленнее диафрагма и выше перечисленные мышцы приходят в свое первоначальное положение, тем равномернее выходит воздух из легких, что очень важно при игре на духовом инструменте»¹⁸. Утверждение Розанова неверно. Удерживание груди и верхних ребер в приподнятом состоянии во время выдоха ничего общего не имеет с «игрой на опоре». Спустя почти полвека, Б. Диков в «Методике обучения игре на кларнете» также развивает эту мысль. Он пишет, что опора «достигается умением играющего в момент выдоха плавно втягивать стенку живота внутрь и одновременно удерживать ребра грудной клетки и диафрагму возможно дольше в том положении, которое они занимают после окончания вдоха»¹⁹. О какой опоре дыхания можно говорить, если при вдохе, в самом его начале рекомендуется втягивать живот внутрь? На что опираться?

Несколько ближе к истине формулировка А. Федотова: «Искусство выдоха, или «игры на опоре», и заключается в том, чтобы диафрагма приходила в свое естественное, нормальное состояние как можно медленнее. Но давление должно быть точно таким, какое нужно для воспроизведения определенного звука, с учетом характера музыки»²⁰. В этом определении, однако, нет главного:

какими мышцами исполнитель должен контролировать и управлять опертым дыханием?

Достаточно подробно об опоре пишет Г. Орвид: «Опора дыхания достигается точным согласованием подъемного давления брюшного пресса со степенью сопротивления уступающей этому давлению диафрагмы с таким расчетом, чтобы сжатие воздуха в легких и давление воздушной струи и губной щели были непрерывными и достаточными для образования и ведения звука»²¹. Он связывает работу брюшного пресса при опертом дыхании с губами исполнителя. Это правильно. Музыкант должен уметь управлять воздушным столбом, образованным между основанием легких и губной щелью. Поэтому понятие термина «опора» следует определить так: опорой дыхания при игре на медных духовых инструментах называется устойчивый навык осознанного

¹⁷ Quinke R Atmung, Stbte, Ansatz, Methode Bulle, Suisse, 1981 P 20.

¹⁸ Розанов С. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах М, 1935 С 33—37.

¹⁹ Диков Б Методика обучения игре на кларнете М, 1983. С 93.

²⁰ Федотов А Методика обучения игре на духовых инструментах С 70.

²¹ Орвид Г Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе // Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2 М, 1976 С 203.

управления выдыхаемой струёй воздуха. Этот процесс контролируется согласованными действиями брюшного пресса и амбушюра.

Таким образом, опора является основополагающим элементом в постановке рационального исполнительского дыхания. Поэтому она занимает важное место в определении следующего понятия — «техника дыхания». Техникой дыхания при игре на медных духовых инструментах называется владение навыками быстрого, глубокого вдоха и следующего за ним продолжительного, опёртого выдоха, подчиненных задачам исполняемой музыки.

Прежде чем раскрыть следующее важное понятие — «техника языка», связанное с составными частями рациональной постановки, необходимо рассмотреть термины: атака звука, штрих, артикуляция.

Атакой звука называется начальный момент звукоизвлечения на медных духовых инструментах.

В определении ее нет разночтений. За исключением того, что термин «атака звука» иногда заменяется некоторыми педагогами словом «атакировка». В современной методике оно встречается очень редко, ибо не имеет аналога в иностранном терминологическом словаре (*attacca* — итал., букв. - нападать) и в зарубежной практике не употребляется.

Термин «штрих» во многих советских «школах» трактуется до-вольно свободно. Например, М. Табаков в своей четырехчастной «Школе» рекомендует для изучения только два штриха — *staccato* и *legato*. Термин «штрих» он подменяет понятием «виды атаки звука»²². А. Митронов в «Школе игры на трубе» также смешивает понятие «штрих» с термином «атака звука»²³. Своеобразное толкование штрихов предлагает современная французская школа Ж. Арбана, переработанная и дополненная Ж. Мэром, вышедшая у нас под редакцией Г. Орвида²⁴. Динамические и технические приемы игры в ней зачастую трактуются как штрихи.

Нельзя согласиться с формулировкой С. Болотина: «При игре на трубе под термином «штрих» подразумеваются согласованные, одновременные действия губных мышц, языка, дыхания, пальцев. От синхронности этих элементов исполнительского аппарата во многом зависит качество звука, характер исполняемой музыки, ее выразительность, образность, разнообразие динамических и тембровых оттенков»²⁵. Конечно, все сказанное верно характеризует процесс звукообразования на трубе, но ни в коей мере не раскрывает содержание термина «штрих», его сущность.

Впервые в нашей специальной литературе термин «штрих» получил теоретическое обоснование в статье Б. Дикова и А. Седракияна «О штрихах духовых инструментов»: «Они [штрихи.- Ю. У.] представляют собой характерные приемы извлечения, ведения и соединения звуков, подчиненные содержанию музыкального произведения»²⁶.

Т. Докшицер, посвятивший штрихам на трубе грампластинку - озвученное методическое пособие²⁷ и статью, внес полную ясность в определение данного термина. Он пишет: «Штрих - это не только начало звука, а и определенный характер его ведения, способ окончания и, в отдельных случаях, способ соединения звуков. Каждый штрих имеет три зоны - начало, стационарную часть и окончание. Для группы зализанных штрихов зона окончания звука заменяется приемом соединения звуков»²⁸.

²² Табаков М Первоначальная прогрессивная школа для трубы. В 4-х частях. Ч 1—3. М, 1946; Ч 4. М., 1953.

²³ См.: Митронов А Школа игры на трубе. Ч. 1. Л., 1956; 2-е изд., 1973.

²⁴ См.: Арбан Ж Школа игры на трубе и корнете-а-пистоне Перер. и доп. упражнениями и этюдами Ж Мэром, ред Г. Орвида. М., 1970.

²⁵ Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. С. 37.

²⁶ Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. М., 1966. С. 182.

²⁷ Докшицер Т. Штрихи на трубе. Всесоюзная форма «Мелодия», пластинка Д-019523-4, 1967 г.

²⁸ Докшицер Т. Штрихи трубача. — В кн. • Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 4. М., 1976. С. 57.

Таким образом, штрихом при игре на медных духовых инструментах называется исполнительский прием извлечения, ведения, окончания или соединения звуков.

Четкое и точное определение этого термина дает возможность составить подробную классификацию штрихов, которые широко применяются в исполнительской практике. Это штрихи *detache*, *legato*, *staccato*, *staccatissimo*, *marcato*, *martele*, *non legato*, *portato*.

Кроме штрихов при игре на медных духовых инструментах используется много различных технических приемов, которые нельзя путать со штрихами, ибо последние объединяют в себе сумму технических приемов. Например, штрих *detache* включает в себя четкую атаку, ровное ведение звука и быстрое его окончание, то есть три технических приема. Штрих *staccato* — четкую атаку, короткое ведение звука и его резкое окончание — также три технических приема.

К наиболее распространенным техническим приемам относится вспомогательная двойная и тройная атака звука. В прошлом этот прием носил название «фальшивого» *staccato*. Во многих методических пособиях и «школах» он фигурирует как «двойное» и «тройное» *staccato*, «двойной» и «тройной» язык.

Нельзя называть двойным или тройным *staccato* вспомогательную атаку, так как этим техническим приемом современные музыканты имеют возможность исполнять не только штрих *staccato*, но и другие штрихи, например *detache*, *martele*, *non legato* и т. д. Название «двойной» и «тройной» язык также неточно определяет существо этого технического приема.

Некоторые педагоги и исполнители относят термин *tenuto* к категории штрихов. К последним причисляют и определение *pesante*. *Tenuto* не штрих, а знак, указывающий на то, что звук должен быть выдержан полную свою длительность. *Pesante* требует грузного, тяжелого характера исполнения. Оба приема могут быть применены к любым штрихам.

Н. Платонов, рассматривая технический прием *frullato*, также неправильно относил его к штрихам. Он писал: «Необходимо сказать о штрихе, получившем в современной музыке очень большое распространение, это *frullato*»²⁹. Конечно, это не штрих, а прием, который применяется для жанровой, колористической характеристики того или иного штриха. *Frullato* может исполняться штрихами *detache*, *legato*, *marcato*, *martele* и т. д.

Исходя из вышеизложенного, нам представляется противоречивым высказывание А. Федотова: «В процессе исполнительства на духовых инструментах сложились и новые штрихи, отражающие специфику духовых инструментов, например *frullato* и двойное *staccato*. Процесс образования на духовых инструментах новых штрихов продолжается»³⁰. *Frullato* и двойное *staccato* (правильно — двойная атака звука) не штрихи, а технические приемы. Причем последний прием — двойная и тройная атака звука — не является новым, как отмечает Федотов, а широко применялся уже в середине прошлого века и подробно был описан вместе с методикой его изучения в популярной «Школе» для корнета и трубы Ж. Арбана, изданной в 1864 году³¹.

Важное значение при игре на медных духовых инструментах имеет артикуляционный аппарат и связанная с ним специфическая деятельность легких, гортани, ротовой полости, языка, губ, мышц лица человека. Термин «артикуляция» взят из фонетики. Артикулировать в речи — значит произносить слова; в музыке — интонировать звуки.

Музыкальное произношение — это широкое смысловое понятие интонирования в музыке. Одним из его видов, а точнее, способов исполнения последовательности звуков на инструменте или голосом является артикуляция. При игре на медных духовых инструментах овладению устойчивыми навыками правильной артикуляции помогает

²⁹ Платонов Н. Методика обучения игре на флейте // Методика обучения игре на духовых инструментах.

³⁰ Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. С. 48.

³¹ Arban J. B. Vollständige Schule für Trompete. Leipzig, 1864.

умение при извлечении звука подразумевать тот или иной слог, речевую фонему. Мысленно представлять, а не произносить, как рекомендуется в большинстве изданных у нас учебных пособиях³².

Способность мысленно представлять себе ту или иную фонему ведет к активным двигательным действиям всего артикуляционного аппарата, что несомненно способствует свободе и легкости в звукоизвлечении. Правильная артикуляция звука — необходимое условие при игре на медных духовых инструментах.

Предлагается следующее понятие этого термина: артикуляцией при игре на медных духовых инструментах называется устойчивый навык мысленного «произношения» различных речевых фонем и связанных с этим согласованных действий мышц брюшного пресса, диафрагмы, легких, дыхательных путей, языка, амбушюра для достижения желаемого звукового результата.

Если рассматривать взаимоотношение артикуляций и штрихов, то первичным является артикуляция, а вторичным, производным — штрихи. Последние в этом ракурсе при создании определенных форм и характеристик звука будут зависеть от различных артикуляций.

Язык играет важную роль не только в самом начале извлечения звука, выполняя роль клапана, но и при ведении и окончании звука. Известно, что три вида атаки по своему звучанию и способу воспроизведения сходны со следующими речевыми фонемами: т, д, к. При извлечении звука твердой атакой с согласной г кончик языка коснется нижней части верхних зубов. При мягкой атаке с согласной д положение кончика языка будет несколько выше предыдущего. Вспомогательная атака требует участия не кончика языка, а задней его части (спинки), то есть согласной к.

Следующая за согласной гласная буква для всех видов атаки будет общей: а, у или и. Ее выбор зависит от регистра исполняемой музыки. Решающим условием является высота тона гласной. Слог обеспечивает правильную подачу воздуха в различных регистрах. И здесь важное значение приобретает деятельность языка в формировании струи воздуха, ее направлении и регулировке. Американский трубач Луис Дэвидсон в пособии «Техника игры на трубе» пишет, что положение языка в момент атаки будет различным при трех разных звучаниях: та, ту, ти (то есть в нижнем, среднем и верхнем регистрах). В нижнем регистре язык выгибается в нижней части рта, как чаша, стоящая прямо; в среднем регистре язык будет плоским в центре рта; в верхнем — язык будет выгибаться в верхней части рта, как чаша, перевернутая вверх дном. Самое важное то, что точка контакта языка при атаке должна всегда находиться в одном и том же положении независимо от высоты регистра (нижнего или верхнего), громкости и степени артикуляции (жесткой или мягкой)³³.

Правильность деятельности языка Дэвидсон советует сначала проверять, делая атаку без мундштука и трубы, и следить при этом за точной координацией всех трех элементов атаки — дыхания, языка и губ. Когда будет найдено ощущение естественности в атаке, можно тренировать атаку с одним мундштуком, а затем на трубе.

Американец Чарльз Колин в пособии «Развитие подвижности губ»³⁴, рассматривая положение языка при звукообразовании, отмечает, что воздушный поток должен сначала пройти по всему языку, прежде чем он подойдет к вибрирующему амбушюру. Чтобы создать такое положение, надо расположить верхнюю среднюю часть языка наподобие согнутого листка бумаги (лодочкой).

Качественный показатель звука на медных духовых инструментах во многом зависит от правильной работы резонаторов звукового аппарата исполнителя.

Следует помнить, что с точки зрения акустики звукообразование на медных

³² Например, школы для трубы М. Табакова (М., 1946—1953), А. Митронова (М., 1973), С. Баласаняна (М., 1972) и другие.

³³ Davidson L. Trumpet techniques. New York, 1970.

³⁴ Colin Ch Trumpet Advanced Lip Flexibilities New York, 1972.

духовых инструментах рассматривается как тройная связанная акустическая система (инструмент, губы, дыхательные пути исполнителя). Периодические сгущение и разрежение воздуха, возникающие под действием вибрации губ, рождают звуковую волну в инструменте. Аналогичные им колебательные движения, но с противоположной фазой, происходят в легких и дыхательных путях (резонаторах), которые, в свою очередь, играют важную роль в звукообразовании.

Главным резонатором является гортань. Во время игры она должна находиться в расширенном состоянии, напоминая ее форму в момент зевка. К. Макбет в учебном пособии «Подлинная система Луиса Маджио для медных духовых инструментов»³⁵ не без основания отмечает, что при игре на трубе слог а должен быть постоянным в гортани. Он считает это основным правилом.

Активным резонатором является и полость рта. Расширенная гортань, округленная полость рта создают вместе необходимый резонирующий купол, который оказывает важное влияние на полноту, тембр и округленность звука. Следует помнить, что управление звукоизвлечением при игре на медных духовых инструментах — это управление не только дыханием, губами и языком, но и мышцами гортани, ротовой полости.

Таким образом, в звукообразовании на медных духовых инструментах, в управлении струей воздуха роль языка весьма значительна. Движения языка во время исполнения штриха legato очень эффективны. Исследования, проведенные в свое время в фонетической лаборатории Московской консерватории Г. Орвидом при участии доктора-фониатра В. Петрова, показали, что движения языка при исполнении на трубе штриха legato происходят преимущественно в переднезаднем направлении и в меньшей степени — в вертикальном направлении³⁶.

Этот эксперимент опровергает еще бытующее в нашей методической литературе утверждение о том, что «при legato артикулируется только первая из нот, объединенных знаком legato. Остальные залигованные ноты извлекаются без участия языка, путем перестройки амбушюра, включения клапанов и изменения напряжения воздушной струи»³⁷.

Такого же ошибочного мнения придерживаются Б. Диков и А. Седракан, которые в упоминавшейся выше статье «О штрихах духовых инструментов» пишут, что при legato «язык участвует лишь в воспроизведении первого звука; остальные звуки исполняются без участия языка, при помощи согласованных действий дыхательного аппарата, пальцев и губ играющего»³⁸.

Управление струей воздуха осуществляется в четком соответствии движений языка и губ. Важное значение при звукообразовании приобретает уровень струи воздуха, направленной через губную щель в верхнюю или нижнюю часть чашечки мундштука. Он зависит от способа артикуляции звука и склада губ исполнителя. До недавнего времени считалось, что чем выше звук, извлекаемый на медном духовом инструменте, тем струя воздуха должна направляться музыкантом выше, то есть в верхнюю часть чашечки мундштука. Исследователь Ю. Гриценко, применив специально сконструированный им прибор «Тренажер», впервые, в нашей стране провел серию экспериментов по изучению процессов, происходящих в валторновом мундштуке при образовании звука. Одним из важнейших результатов исследования, имеющим огромное практическое значение, стал вывод о том, что воздушная струя при игре на валторне всегда направлена в нижнюю стенку мундштука с некоторой угловой градацией, определяемой высотой извлекаемых звуков. При этом создаются специфические условия: чем выше звук, тем больший занос

³⁵ Macbetu C. The Original Louis Madgio system for Brass. California, USA 1968.

³⁶ Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе // Мастерство музыканта-исполнителя. С 204—205.

³⁷ Табаков М. Первоначальная прогрессивная школа для трубы. Ч. 4. М., 1953. С. 33.

³⁸ Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. М., 1966. С. 191.

струи вниз к ободку чашечки мундштука³⁹.

Акустическое сходство звукообразования на валторне, трубе, тромбоне и тубе позволяет нам руководствоваться общими объективными закономерностями и использовать выводы Гриценко в практике. К сожалению, в методической литературе для трубы вопрос о направлении струи воздуха в мундштуке или обходится молчанием, или трактуется неверно.

Луис Дэвидсон утверждает, что те музыканты, у которых есть трудности, связанные с восходящим legato, должны найти ощущение, будто воздушная струя направлена в верхнюю часть мундштука⁴⁰. Вильям Костелло вообще строит весь свой метод обучения трубача и овладения им верхним регистром на воспитании устойчивого навыка направления струи воздуха в верхнюю часть чашечки мундштука⁴¹.

Две последние советские «школы» обучения игре на трубе также неверно трактуют процесс звукообразования. Вот что пишет С. Баласанян: «Изменение направления выдыхаемой через губную щель струи воздуха также в значительной степени помогает изменять высоту звуков. При извлечении звуков нижнего регистра полость рта самая большая (слоги то, до), струя воздуха направляется в нижнюю стенку ствола мундштука. По мере повышения звуков (слоги ту, ду, та, да) полость рта уменьшается, выдыхаемая струя направляется в центр мундштука. На самых высоких звуках (слоги ти, ди) полость рта значительно сужается, а струя воздуха направляется в верхнюю часть мундштука»⁴². Подобного мнения придерживается А. Митронов: «Практикуется также постановка мундштука посередине обеих губ, то есть одна половина мундштука ставится на верхнюю губу, а другая половина — на нижнюю... Есть основания считать этот способ наиболее рациональным, так как при нем центр амбушюрного отверстия находится напротив отверстия мундштука и струя воздуха, направляемая непосредственно в отверстие мундштука, обеспечивает образование сильного, яркого, открытого, характерного для трубы звука. Такое положение мундштука в значительной степени предупреждает возможные срывы (киксы) и физически облегчает игру на трубе»⁴³.

Выводы о направлении струи воздуха в чашечке мундштука, сделанные на основании экспериментов Гриценко, показывают всю несостоятельность и необоснованность утверждений вышеуказанных авторов и ставят вопрос об изменении методики совершенствования игровых навыков в процессе звукообразования на медных духовых инструментах.

Выявив составные компоненты техники языка, обобщим это понятие. Техникой языка при игре на медных духовых инструментах называется гибкость и подвижность языка, подчиненные выполнению различных артикуляций и штрихов, а также формированию выдыхаемой струи воздуха. Термин «атака» сознательно не включен в данное определение, ибо он входит в понятие «штрих» как составная его часть.

Следующее важное условие рациональной постановки - это достижение свободных и эластичных движений пальцев во время игры на медных духовых инструментах. Исключение составляет тромбон, требующий от исполнителя мастерства владения кулисой.

³⁹ См.: Гриценко Ю. Экспериментальные исследования некоторых особенностей звукоизвлечения и интонирования на валторне // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1979.

⁴⁰ Davidson L. Trumpet techniques. New York, 1970.

⁴¹ Costello W. N. Embouchure technique. New York, 1934.

⁴² Баласанян С. Школа игры на трубе.

⁴³ Митронов А. Школа игры на трубе. Ч. 1. С. 6.

Глава 2. РАБОТА НАД РАЦИОНАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКОЙ В НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ

В пособиях и «школах» можно найти изображения общепринятой постановки, которая определялась в результате многолетнего опыта педагогов как наиболее рациональное для начального обучения. Каждому человеку присуще те или иные типовые черты строения губ, лицевых мышц, языка, рук, они-то и обуславливают приспособленность организма к игре. Внешняя форма приспособления и определяет так называемую стандартную форму постановки.

Однако в процессе игры постановка у каждого трубача несколько видоизменяется в зависимости от индивидуальных особенностей строения губ, мышц лица, языка. Трубач сам или с помощью педагога приспособляется к инструменту, к игровым движениям или, как было сказано ранее, находит свою «зону относительного комфорта». Но часто бывает и так, что педагог не учитывает особенности строения губного аппарата ученика и продолжает придерживаться стандартной постановки или изменяет ее согласно субъективным представлениям, ощущениям и привычкам. Это не правильно. Педагог никогда не должен навязывать ученику или копировать стандартную форму постановки мундштука на губах и игровых движений языка, губных мышц, дыхания, пальцев без учёта индивидуальных особенностей данного учащегося, ибо это затормозит не только техническое, но и музыкальное развитие ученика, ограничит его исполнительские возможности и даже приведёт к потере уже приобретённых игровых навыков. Отклонения от наиболее характерных типовых особенностей строения и функций амбушюра, языка, дыхания, пальцев вызывают и соответственные изменения в формах постановки. Такие промежуточные виды можно назвать нестандартными постановочными вариантами.

Начинающему трубачу трудно правильно поставить мундштук на губах и обеспечить его устойчивое, бесприжимное положение при звукоизвлечении. Конечно, первое, что делает педагог, - добивается стандартной формы постановки и звукоизвлечения. Главным условием здесь должен являться принцип естественности, при котором все игровые мышцы находятся в свободном состоянии. Не внешняя их форма, а внутреннее состояние освобождённых мышц всего тела - основа правильной постановки при игре на трубе. Конечно, впервые взяв в руки трубу, ученик ощущает общее напряжение всех мышц, участвующих и не участвующих в процессе. Педагог состоит именно в том, чтобы постепенно снять общее напряжение и добиться более или менее свободного состояния мышц, занятых в игровом цикле. Прежде всего ученик должен крепко, но не напряженно держать трубу левой рукой, тогда как правая свободно лежит на клавишах вентилей и не принимает никакого участия в поддержке инструмента. Мундштуком не надо давить на губы. Следует помнить, что не мундштук приставляется к губам исполнителя, а губы плотно прижимаются к мундштуку. Напряженность губных мышц при этом не должна превышать той меры, которая заставляет ученика излишне давить мундштуком на губы.

Такой подход к начальному обучению основан на предупреждении большой мышечной напряженности в процессе игры на трубе. Постоянная тренировка исполнительского аппарата трубача - это устранение излишних мышечных напряжений в процессе игры. Постепенно ученик должен приучить себя контролировать состояние

своих мышц в каждый данный момент их работы и соответственно расслаблять напрягающуюся мышцу, заставляя активно действовать именно те мышцы, которые являются определяющими при звукообразовании.

Такой же естественной должна быть и постановка каждого из компонентов исполнительского аппарата: исполнительское дыхание, техника языка, техника пальцев и амбушюра.

2.1. Постановка исполнительского дыхания

Техника дыхания трубача — это прежде всего техника владения звуком, включающая в себя все многообразие тембра, динамики, штрихов и артикуляций. Культура звучания предполагает наличие определенной школы дыхания.

Понятие техники дыхания

Как, например, у скрипачей существуют различные школы смычка, правой руки, так и у трубачей существуют школы звука, школы дыхания. Именно русская школа игры на трубе и ее выдающиеся представители благодаря необыкновенно яркому и содержательному звучанию инструмента принесли советскому искусству международное признание и авторитет.

Технике дыхания подчинены все компоненты исполнительского аппарата: амбушюр, работа языка и пальцев, музыкальный слух. Дыхание — наш «смычок». Начало звука есть не только движение языка. Звук как бы зарождается в легких исполнителя, ибо от насыщенности и интенсивности воздушной струи во многом зависит его качество. Образование звука на трубе рассматривается как тройная связанная акустическая система: колебательный процесс в резонирующем канале ствола трубы + возбудитель + колебательный процесс в легких исполнителя.

Следовательно, объем воздуха, наполняющий канал ствола трубы, при образовании музыкального звука постоянно связан и полностью зависит от звуковой волны, находящейся в легких человека в более сжатом состоянии, в состоянии накопления. Интенсивное дыхание, насильственно раздвигая щель между естественно сложенными губами, приводит их в колебание, в результате чего периодически увеличивается и уменьшается площадь щели между ними, а следовательно, и периодически изменяется количество воздуха в инструменте.

Трубачи в своей исполнительской практике должны пользоваться грудобрюшным типом дыхания. «Чистого» грудного или брюшного дыхания при исполнении на трубе не существует. Оно всегда в какой-то мере смешанное, ибо использует весь объем легких, все дыхательные мышцы. Но в зависимости от степени активности тех или иных мышц, окружающих легкие (межреберные, диафрагмы, брюшного пресса и живота), мы подразделяем дыхание на грудное, брюшное и грудобрюшное.

Грудобрюшное дыхание (далее мы будем называть его профессиональным или исполнительским) трубача включает в себе самую разнообразную степень активности дыхательных мышц, различные их взаимодействия.

Сам процесс профессионального дыхания сложен и противоречив. Например, исполнитель может произвести вдох, активно работая внешними межреберными мышцами грудной клетки почти без участия диафрагмы, а выдох — с максимальным участием брюшного пресса. И наоборот, вдох осуществить без активного участия грудной клетки, опираясь на диафрагму, а выдох — активизировав внутренние межреберные мышцы. Тот и другой типы дыхания будут промежуточными между грудным и брюшным, но не могут быть отнесены к грудобрюшному дыханию.

Профессиональное дыхание трубача определяется в первую очередь сознательным и целенаправленным управлением дыхательными мышцами, в полной мере работающими при вдохе и выдохе.

В дыхательном механизме трубача участвуют мышцы вдоха и выдоха. От умелого

использования этих мышц-антагонистов зависит техника дыхания исполнителя. К мышцам вдоха относятся диафрагма и наружные межреберные; к мышцам выдоха — брюшной пресс и внутренние межреберные.

Трубач может и должен научиться управлять активным вдохом и выдохом посредством развития и тренировки дыхательных мышц. От того, в какой степени эти мышцы участвуют в исполнительском дыхании и какие функции они выполняют, зависит правильное звукообразование на трубе.

Действия нашего аппарата дыхания контролируются сознанием и слухом. Выдох во взаимодействии с губами, языком, пальцами играет первостепенную роль в образовании звука, в его ведении и различных видах его проявления в технике. Хорошо поставленный выдох не только влияет на качество звука, разносторонние технические возможности, но и открывает широкий простор для деятельности других компонентов исполнительского аппарата — губ, языка, пальцев.

Две фазы дыхания — вдох и выдох — могут по-разному использоваться в исполнительском процессе и поэтому должны быть рассмотрены отдельно.

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

Профессиональный вдох

Ни в коем случае не следует принижать значение правильного вдоха при профессиональном дыхании. Некоторые педагоги-трубачи обращают внимание в основном на интенсивный выдох, считая вдох более легким элементом техники, ибо он не имеет специфического отличия от естественного обыденного дыхания, а если и отличается, то только своей малой продолжительностью. В то же время от правильного и полноценного вдоха зависит и качественный выдох.

Профессиональный вдох трубача должен быть коротким, полным и бесшумным. Он имеет ряд специфических отличий от обычного физиологического дыхания человека. Во-первых, он требует использования максимального объема легких, что выражается в 3500—4000 миллилитрах воздуха. При физиологическом дыхании объем так называемого дыхательного воздуха равен 500 мл. Во-вторых, при профессиональном дыхании возрастает нагрузка на дыхательную мускулатуру. Она во много раз больше, чем при спокойном жизненном дыхании. В-третьих, при обычном нормальном дыхании вдох и выдох примерно равны по времени. Человек в спокойном состоянии делает 16—18 дыхательных циклов в одну минуту. Трубач сокращает число вдохов до 3—8 в минуту. И наконец, в естественных условиях человек дышит носом, при игре на трубе в основном — ртом при незначительной помощи носа. Это обеспечивает полноту вдоха и его бесшумность.

Ж. Арбан в своей «школе» писал: «Когда мундштук приложен к губам, рот следует приоткрыть с боков и отодвинуть язык вглубь, чтобы дать воздуху наполнить легкие». Дыхание при помощи углов рта рекомендует производить Я. Коларж («так как носом нельзя быстро набрать необходимое количество воздуха»). В современном издании «школы» Арбана это положение еще раз подтверждается: «...Рот (при вдохе — Ю. У.) приоткрывается по бокам... чтобы дать воздуху доступ в легкие».

Известно, что большинство трубачей придерживаются такой же точки зрения. Нередко у учеников, которые пытаются при игре на трубе брать дыхание через нос, во время выдоха не срабатывает преграда, разделяющая носоглотку, и

воздух под давлением выдыхаемой струи не весь попадает в мундштук, так как часть его просачивается через нос. Этот дефект, как правило, бывает очень трудно устранить.

К сожалению, в нашей методической литературе широко распространено мнение о том, что вдох при профессиональном дыхании следует производить ртом и носом одновременно. Об этом в своих учебных пособиях пишут Л. Липкин, М. Хачатрян, И. Кобец и другие и. Г. Орвид приходит к категорическому заключению, что при игре на трубе брать дыхание нужно только носом, и в редких случаях — ртом. «Нужно не забывать, — пишет он, — что вдох следует брать быстро через нос, а не через рот, как это делают некоторые (в результате чего сохнет горло, а это очень затрудняет игру). Конечно, бывают в практике случаи, когда требуется быстрый полный вдох. Тогда может к вдоху подключиться и рот. Но это не должно быть правило». Такое утверждение неожиданно и противоречит нашей педагогической и исполнительской практике.

Красной нитью через всю методику обучения на трубе С. Болотина также проходит правило приучать учеников брать дыхание носом.

Без всякого на то основания положение о вдохе через нос старается аргументировать А. Федотов: «Степень участия рта в момент вдоха определяется спецификой звукоизвлечения на том или ином инструменте. Так, например, на трубе — инструменте с узкой мензурой, требующей не столько большого объема запаса воздуха, сколько интенсивности и сконцентрированности выдыхаемой воздушной струи, — основная нагрузка при вдохе ложится на нос. Рот выполняет здесь лишь вспомогательные функции, и то в исключительных случаях, когда требуется быстрый полный вдох. На широкомензурных инструментах (тромбон, туба), где полнота вдоха всегда более объемна, чем в инструментах с узкой мензурой, и выдох не столь сконцентрирован, активность участия рта в процессе вдоха более высокая. Если говорить о деревянных духовых инструментах, то здесь, пожалуй, основная часть вдыхаемого воздуха проходит через рот и лишь незначительная часть — через нос». Приведенное высказывание содержит ряд противоречий. Почему на деревянных духовых инструментах надо дышать ртом, а на трубе носом? Неужели флейта или гобой требуют использования большего объема легких, чем труба?..

Дыхание при игре на трубе следует брать через углы рта, не отрывая мундштука от губ. Вдох через рот позволяет быстро, бесшумно наполнить легкие воздухом. Это правило было и остается для трубачей обязательным.

Как указывалось ранее, при вдохе участвуют наружные межреберные мышцы грудной клетки и диафрагма. Поэтому равномерное заполнение легких воздухом и расширение во всех направлениях грудной клетки зависят от развитости, силы и активности этих мышц.

Что касается диафрагмы, то эта мышца — одна из самых сильных в нашем организме. Вместе с дыханием она совершает 18 колебаний в минуту, перемещаясь при этом на 4 см вверх и 4 см вниз. Амплитуда движения диафрагмы в среднем составляет 8 см. В час она делает 1000 колебаний, а в 24 часа — 24 000 колебаний. Диафрагма выполняет грандиозную работу. Как совершенный нагнетательный насос, диафрагма всей своей внушительной площадью опускается при вдохе, сжимая печень, селезенку, кишки, оживляя все портальное и брюшное кровообращение.

Огромную площадь, на которой происходит газообмен между воздухом и кровью, имеют наши легкие. Если общая поверхность кожи у человека едва достигает 2 ж², то поверхность легких (если развернуть все 90 млн альвеол — микроскопических пузырьков, через стенки которых происходит газообмен) составит по меньшей мере 90—100 м², то есть в 45—50 раз больше.

Вдох имеет несколько разновидностей. Некоторые зарубежные педагоги прошлого и настоящего рекомендовали вдох, при котором активно работают наружные межреберные мышцы грудной клетки, а диафрагма остается пассивной. Этот ярко выраженный тип дыхания с поднятием грудной клетки и плечей, втягиванием внутрь

живота рекомендуется, например, в новой «школе» Арбана (современное издание): «Живот (при вдохе. — Ю. У.) не следует надувать, его нужно, наоборот, втягивать по мере того, как от дыхания расширяется грудь». Такой же тип дыхания предлагает и Я- Коларж: «Дыхание производится при помощи грудной клетки, брюшные мышцы натянуты. Если дыхание производить животом, в легкие набирается недостаточное количество воздуха, что может причинить заболевание (грыжа)».

Описанный грудной тип дыхания современными трубачами не используется. Что касается замечания о возможности заболевания грыжей при использовании другого вида дыхания, то оно не имеет под собой оснований. Такой же вид дыхания рекомендовал в свое время М. Табаков: «Вдох воздуха надлежит производить одновременно через рот и нос. При этом живот подтягивается, как бы несколько вдавливаясь, плечи распрямляются, грудная клетка расширяется, легкие наполняются воздухом». Такой вид вдоха нельзя назвать смешанным — грудобрюшным. Его следует отнести к грудному, ключичному, но ни в коей мере к грудобрюшному.

Существует тип грудного дыхания, при котором вдох осуществляется при активном участии диафрагмы и малоподвижных наружных межреберных мышц. Он связан, как правило, с выпячиванием живота в его подложечной части. Этот вид дыхания также не является правильным при игре на трубе. Неверным следует считать и тип так называемого «ложного» грудобрюшного вдоха. При нем резко выпячивается подложечная область живота и максимально расширяется грудная клетка, но настоящей опоры на всю площадь диафрагмы нет.

В практике трубачей наиболее рациональным является вдох при котором одинаково активны наружные межреберные мышцы и диафрагма. Такое дыхание у вокалистов называется «комбинированным костно-диафрагматическим». Поэтому такого рода вдох мы назовем грудно-диафрагмальным. Он характеризуется движением диафрагмы вниз и использованием не только переднего участка, но и всех ее частей, выпячиванием и растягиванием нижних и боковых стенок живота, расширением грудной клетки в передне-заднем и боковых направлениях.

Во вдыхательном грудно-диафрагмальном процессе основная нагрузка ложится на диафрагму, используется вся ее площадь, хотя активное участие принимают все дыхательные мышцы. Подложечная область живота при этом не должна выступать вперед.

Легкие при вдохе должны заполняться воздухом снизу доверху наподобие сосуда с водой, в котором жидкость сначала покрывает дно и, опираясь на него, наполняет сосуд доверху. Таким образом в легких образуется так называемый «воздушный столб», опирающийся на «дно» легких, его основание — диафрагму.

Правильное дыхание трубача определяется в какой-то мере еще тем обстоятельством, что при грудобрюшном вдохе плечи не должны подниматься, они остаются неподвижными.

Вдох всегда подчиняется музыкально-исполнительским задачам. От характера музыки зависят его скорость, полнота и глубина. Эмоциональное состояние трубача, стремящегося передать образное содержание исполняемой музыки, может быть самым разнообразным. В зависимости от него изменяется и вдох: при жизнерадостной музыке он будет легкий и живой, при печальной — тяжелый и медленный, при драматической и героической — значительный и уверенный, при трагической — напряженный и несколько удлиненный и т. д. Необходимо помнить, что вдох — такое же средство музыкальной выразительности, каким являются звук, динамика, агогика и т. д.

Довольно распространенным недостатком среди трубачей является шумный вдох. Некоторые исполнители привыкают к нему и даже перестают его замечать. Этот недостаток не только производит тягостное впечатление на слушателя, но и мешает быстрому произведению вдоха, так как воздух через полуоткрытую гортань проходит не только с шумом, но и значительно медленнее.

Пневмограммы исполнительского дыхания

Изучение исполнительского дыхания трубача представляет для методистов сложную, задачу, так как вся работа дыхательного аппарата скрыта от взора наблюдателя. В своей практической работе педагоги обычно ориентируются на внешние перемещения грудной клетки и стенок живота. Для контроля за дыханием ученика педагоги часто прижимают ладони рук к различным частям груди и живота. Известно, например, что при правильном исполнительском вдохе плечи ученика не должны подниматься. И все же визуальное наблюдение за дыханием не может быть исчерпывающим. Наиболее полное представление о движении грудной клетки и стенок живота во время профессионального дыхания при игре на духовых инструментах было получено методом, пневмографии, проведенным В. Апатским.

Во время эксперимента на груди, на уровне схождения нижних ребер и на уровне средней части живота исполнителя крепились гофрированные резиновые трубки, которые соединялись с капсулами Маррея. Последние в свою очередь, в зависимости от давления воздуха, опускали пишущие перья. Таким образом на движущейся ленте кимографа вычерчивались кривые, отражавшие работу дыхания испытуемого. Исследовались простое физиологическое дыхание и профессиональное дыхание во время игры на духовых инструментах.

Пневмограммы профессионального дыхания испытуемых наглядно показали особенности, отличающие его от физиологического дыхания. Пневмограммы зафиксировали три различных типа исполнительского дыхания: брюшное, грудное и грудобрюшное. Особенно интересными были опыты и пневмограмма, наглядно раскрывшие своеобразие выдоха при игре с опорой на брюшной пресс и выдоха без опоры на него.

Пневмограммы исполнительского дыхания: а - выход без опоры, б - выход с опорой

Как видим, выдох без опоры отличается непродолжительностью, большой неравномерностью и быстрым спадом мышц грудной клетки и стенок живота (пневмограммы а). Опёртый же выдох характерен тем, что внутренние межреберные мышцы и мускулы живота спадают очень медленно (пневмограммы б).

Интересны исследования, связанные с записью пневмограмм, фаготистов, исполнявших гаммы. При игре гамм восьмыми штрихом staccato на пневмограмме отразились толчки дыхания, образовавшиеся при периодическом прерывании языком струи воздуха, посылаемой в инструмент, а также передающие импульсы брюшного пресса, оказывающие влияние на опёртый воздушный столб. Опыт экспериментального исследования профессионального дыхания открывает широкие возможности для дальнейшего изучения звукового аппарата исполнителя на духовых инструментах и является надежным помощником педагога в практической работе с учениками в классе трубы.

Упражнения для постановки дыхания

Постановка дыхания у начинающего трубача есть прежде всего четкое и прочное уяснение им основных принципов звукообразования и нахождения необходимого мышечного чувства, помогающего сознательно управлять всем дыхательным аппаратом. Правильность работы профессионального дыхания определяется в конечном счете звуковым результатом. Визуальное наблюдение за деятельностью мышц дыхания является побочным моментом.

При постановке дыхания важное значение приобретают специальные упражнения без инструмента. Их нельзя игнорировать, хотя Н. Платонов довольно категорично утверждал: «Все упражнения для развития исполнительского дыхания, производимые в отрыве от исполнительства, следует считать бесполезными». Трубач, прежде чем извлечь звук на инструменте, должен потратить много времени, чтобы уяснить себе механику проведения вдоха и выдоха. Если же ему сразу дать инструмент и заставить извлечь звук, то он не сможет справиться со всеми задачами, которые тут же перед ним

встанут (контроль за работой языка, губ, пальцев). Сам по себе контроль за правильностью дыхания на начальном этапе обучения забирает почти все внимание, поэтому и занятия дыханием должны быть строго индивидуальны.

В процессе обучения педагог может рекомендовать отдельным ученикам упражнения для развития дыхания без инструмента. Известный американский трубач и педагог-методист Джеймс Стемп приводит следующие упражнения, которые следует выполнять перед началом занятий на трубе в качестве разминки:

«Быстро вдохнуть, задержать дыхание, отсчитав в уме восемь четвертей, медленно выдохнуть на восемь четвертей;

протяженно вдохнуть на восемь четвертей, быстро выдохнуть за одну четверть, задержать выдох на восемь четвертей;

быстро вдохнуть на одну четверть, задержать дыхание, отсчитав в уме восемь четвертей, медленно выдохнуть на восемь четвертей.

Каждое упражнение повторять по восемь раз. В дальнейшем отсчет четвертей увеличить. При выполнении упражнений сохранять медленный темп.

Или взять по возможности большее дыхание, затем продолжать прибавлять, втягивать воздух в себя до тех пор, пока это возможно».

Некоторые зарубежные педагоги предлагают упражнение, которое заключается в следующем: ученик, вынув мундштук из трубы, берет мундштучную часть трубки инструмента в рот и вдует в нее воздух. Продолжительность выдоха произвольная, но довольно длительная. Упражнение повторяется несколько раз, оно тренирует силу и мощность выдоха трубача.

Каждое из перечисленных выше упражнений имеет смысл. Четкое, продуманное их выполнение вначале под контролем педагога, а затем самостоятельно принесет ученику несомненную пользу.

Дальнейшее освоение исполнительского вдоха и выдоха проходит в направлении развития техники профессионального дыхания. Под этим термином следует понимать исполнительский навык, включающий в себя натренированную способность музыканта к быстрому глубокому вдоху и следующему за ним продолжительному, опёртому, глубокому выдоху, подчиненным задачам исполняемой музыки.

Развитие техники дыхания тесно связано с воспитанием других компонентов исполнительского аппарата и поэтому будет нами рассматриваться в комплексе. Следует заметить, что для успешного развития профессионального дыхания необходимы: правильная его постановка, постоянная физическая тренировка, специальные упражнения на инструменте (продолжительные звуки, кантиленные пьесы и другие). На некоторых из них мы подробно остановимся в следующих главах.

2.2. Постановка амбушюра.

Формирование мышц губ, лица при постановке мундштука, воспитание игровых качеств амбушюра должны быть связаны у исполнителя с образованием качественного звука — свободного, полного, собранного, тембристого, без лишних призвуков, без шипа. Все это подразумевает четкие действия и других компонентов исполнительского аппарата — дыхания, языка, пальцев, музыкального слуха.

Понятие амбушюра

Понятие амбушюра широко распространено среди музыкантов всего мира. Однако, например, Н. Платонов в своих работах не применял слова «амбушюр», а заменял его понятием «техника губ». Не пользовались этим термином и Б. Диков и А. Федотов в своих «методиках» обучения игре на духовых инструментах. Отказ от слова «амбушюр» Платонов мотивировал тем, что его толкование в ряде словарей не соответствует истинному его содержанию: «Слово амбушюр устарело, распавшись по своему содержанию на совершенно различные понятия, и может быть без малейшего ущерба

исключено из употребления».

Платонов, на наш взгляд, был неправ. Слово «амбушюр» имеет точный и ясный смысл и широко используется в современной мировой методической литературе, в учебных пособиях и «школах».

Слово «амбушюр» (франц. *embouchure*, от *bouche* — рот) обозначает два понятия: 1) способ складывания губ, языка при игре на духовых инструментах; 2) то же, что «мундштук». Второе толкование связано с тем, что во французском языке глагол «*emboucher*» означает подносить, приставлять ко рту (духовой инструмент), а существительное «*embouchure*» имеет два смысла — устье (реки) и мундштук (духового инструмента). В других, музыкальных словарях и специальной методической литературе слово «амбушюр» получает более точное толкование. Об идентичности понятий «амбушюр» и «мундштук» речь уже не идет, второе смысловое значение французского «*embouchure*» в расчет не берется. В «Энциклопедическом музыкальном словаре», например, амбушюр — это «способ складывания губ и языка для извлечения звука при игре на духовых инструментах. Для каждого инструмента и для извлечения различных оттенков звука этот способ различен». В «Музыкальной энциклопедии» амбушюр — «способ складывания губ и языка (положение и степень напряженности) при игре на духовых инструментах. Амбушюр различается в зависимости от типа инструмента. Флейтист при помощи губ направляет струю воздуха на срез инструмента, а движения языка определяют характер атаки звука. При игре на язычковых инструментах губы, охватывая трость, регулируют ее вибрацию. Исполнители на медных духовых инструментах плотно прижимают натянутые губы к мундштуку; образуется узкая щель, через которую вдвигается воздух. Ток воздуха вызывает вибрацию губ, которые многократно прерывают воздушную струю, создавая звуковую волну. На одном и том же инструменте амбушюр меняется при извлечении звуков различной высоты и силы».

И все-таки два последних определения амбушюра неточны. Язык является отдельным компонентом исполнительского аппарата музыканта и в понятие амбушюр не входит. Поэтому педагоги-духовики не включают его в свои определения: «...Губы играющего на валторне постоянно меняют свою форму и напряжение. Это приспособленное для извлечения звуков положение губ и связанное с ним состояние мышц, лица принято называть амбушюром», — пишет А. Усов ЗО; Г. Ерёмкин дает формулировку амбушюра как «совокупность определенного положения, взаимодействия и функций мышц губ и лица, принимающих участие в образовании звука при игре на духовых инструментах».

Таким образом, понятие амбушюра существует и его смысловое значение можно точно определить: положение, степень, упругости губных и лицевых мышц исполнителя, их натренированность, выносливость, сила, гибкость и подвижность при игре на трубе называются амбушюром. Следовательно, для достижения мастерства при игре на трубе амбушюр должен развиваться в двух направлениях — в воспитании силы и выносливости губных и лицевых мышц, их гибкости и подвижности.

Выбор мундштука

Мундштук должен удобно располагаться на губах, способствуя свободному и легкому звукоизвлечению. О месте расположения мундштука на губах, охвате им большей части верхней или нижней губы дано много рекомендаций. В то же время мало и скудно, как правило, говорится о столь важном элементе, имеющем большое значение в звукообразовании, каким является сам мундштук. Нигде должным образом не описаны его конструктивные особенности и игровые качества, от которых во многом зависят постановка губного аппарата ученика и результаты обучения его игре на трубе.

Подбирая мундштук для трубача, следует учитывать физиологическое строение его исполнительского аппарата: толщину губ и их силу, строение зубов и челюстей. Педагог или сам трубач, если он уже играющий, должны представить себе желаемое качество

звука, которое может быть достигнуто на том или ином мундштуке, возможность легкого исполнения верхнего и нижнего регистров, более точного интонирования, расширения динамики звучания, приобретения выдержки и выносливости губного аппарата. Чтобы все это учесть, необходимо хорошо разбираться в конструктивных особенностях мундштуков, знать их размеры, влияние отдельных его частей, деталей на игровые и акустические свойства инструмента.

У различных исполнителей, играющих на мундштуке одного и того же размера, будет получаться совершенно разный звуковой результат. Отличаться будут тембр звука, общий строй инструмента. Один трубач сумеет «чувствовать» мундштук на губах, сможет извлекать звуки самого высокого регистра, другой — нет. Такое положение во многом зависит от строения губ исполнителя, от способа их формирования во время игры, от постановки дыхания и других компонентов исполнительского аппарата. Поэтому каждому исполнителю нужно подбирать мундштук соответственно индивидуальным особенностям его исполнительского аппарата. Причем визуально, «на глазок» их определить невозможно. Решающую роль в этом приобретают звуковой результат и опыт педагога, умеющего хорошо представить себе, что нужно ученику, а также знание каждого из элементов, составляющих мундштук, который, как указывалось в предыдущей главе, состоит из чашки, полей, устья и канала ствола ножки.

Первое, с чего следует начинать, имея целью достижение «гибточно» большим диаметром и глубиной чашки. Именно такой мундштук обеспечивает размещение большей части губ внутри чашки и более свободное их формирование при игре на трубе.

Среди трубачей существует мнение, что чем меньше диаметр чашки мундштука, тем легче достигаются предельно высокие звуки. Конечно, в какой-то степени мелкий по глубине и маленький по диаметру чашки мундштук облегчает получение верхнего регистра, однако при этом, как правило, ухудшается качество звука, пропадают легкость и гибкость в работе губного аппарата. Дело в том, что очень мелкий и небольшой по диаметру мундштук не позволяет правильно формировать губы, как бы зажимает их, оставляя мало места для их вибрации. Маленькие мундштуки обычно берутся трубачами, которые еще не выработали у себя крепкого профессионального губного аппарата и стремятся извлекать звуки верхнего регистра с помощью мундштуков и излишнего давления на губы.

Начинающему трубачу рекомендуется мундштук большего размера, способствующего правильному и стабильному положению губного аппарата. После длительной работы над укреплением губных мышц возможна смена большего по размеру мундштука на меньший. Если же начинающему трубачу сразу дать мундштук с мелкой и маленькой по диаметру чашкой, то в дальнейшем он никогда не сможет перейти на больший мундштук.

Не следует думать, что музыканту с тонкими губами надо играть на маленьком мундштуке, а с полными губами, наоборот, пользоваться мундштуком с большой чашкой. Дело не в полноте губ, а в их мускульном строении и развитии. Трубач может иметь тонкие губы, но с сильно развитой мускулатурой. Мастерство же исполнителя с толстыми губами заключается в умении их подворачивать, способности «уместить» губы в мундштук.

Диаметр чашки трубных мундштуков колеблется от 15 мм до 17 мм. Как указывалось, диаметр чашки среднего, наиболее распространенного мундштука равен 16,2 мм.

Глубина чашки мундштука действует на интонационно-высотный уровень звучания инструмента. Более глубокая чашка понижает строй инструмента, более мелкая имеет тенденцию к повышению его общего строя. Поэтому один и тот же инструмент, но с различными по глубине чашки мундштуками, будет иметь различный уровень настройки, который колеблется до 1/4 тона.

Если мундштук с большим диаметром чашки позволяет добиваться более мощного

и громкого звучания, то глубокая чашка создает более сочный и матовый звук. Поэтому на трубе Си-бемоль употребляются чашки среднего размера, в то время как на корнете — более глубокие, что и является решающим в образовании мягкого матового звучания.

Чашка мундштука иногда делается как бы двойной. Мелкая первая чашка облегчает извлечение высокого регистра, тогда как увеличенная нижняя чашка способствует извлечению более полного и богатого красками звука. Чашка мундштука с плоскимном несколько упрощает воспроизведение звука, но делает его грубым и неинтересным. Коническое U-образное строение чашки придает звуку глухой и матовый оттенок.

Глубина чашки в мундштуках бывает мелкая, средне-мелкая, средняя (стандартная), средне-глубокая, глубокая.

Важную роль при подборе мундштука играют поля его чашки (ободок). Игровые качества мундштука зависят от строения и размеров их внутренней кромки, торцевой внешней части и ширины. Мундштук для начального обучения должен иметь поля средней ширины с достаточно острой внутренней кромкой. Последняя не должна врезаться в губы исполнителя и мешать свободному их сокращению и расслаблению. Если нижняя челюсть исполнителя несколько выдвинута вперед и нижние зубы находятся на одной линии с верхними зубами, мундштук с острой внутренней кромкой никогда не будет врезаться в губы. Если мундштук начинает врезаться в верхнюю или нижнюю губу, то это значит, что исполнитель слишком высоко или низко держит инструмент по отношению к губам.

Мундштуки со средними по ширине полями более удобны для большинства исполнителей. Слишком широкие поля зажимают мышцы губ, делают их неподвижными, затрудняют быстрые переходы от нижних звуков к верхним и обратно. Широкие поля могут применять музыканты с полными и мягкими губами, так как более тонкие поля слишком врезались бы в их губы и затрудняли естественную циркуляцию кровообращения. Мундштуки с тонкими полями намного облегчают переходы в регистрах и делают их более гибкими, но, врезаясь в губы, приводят к быстрому их утомлению.

Таким образом, мундштук должен иметь острую внутреннюю кромку, расположенную достаточно низко, чтобы она не врезалась в губы, но точно фиксировала их прикосновение. Наружная часть полей на всех мундштуках всегда должна быть достаточно округла и мягка. Вообще округлый контур полей придает губам наибольшую гибкость, но слишком давит на них, что резко снижает выдержку трубача. Плоский и широкий контур полей дает ощущение более удобного положения мундштука, но снижает гибкость губ. Поэтому для большинства трубачей рекомендуется такой мундштук, который имеет приемлемую обтекаемость полей, обеспечивающую гибкость губам, и достаточную поверхность, дающую им выдержку.

Контур полей в международных стандартах мундштуков изготавливаются следующих видов: округлый, полукруглый, средний (стандартный), полуплоский, плоский (слегка округлый).

обеспечивает равномерное и хорошее звучание. Увеличение размера устья приводит к тому, что сопротивление воздушной струи в мундштуке будет уменьшено, губам исполнителя придется работать более интенсивно и они быстрее устанут. Звук станет более громким, исполнение на нем *riano* будет затруднено. Уменьшение размера устья приведет к противоположным результатам. Исполнителю, который уже обладает хорошо натренированным губным: аппаратом и исполнительским дыханием, следует воспользоваться мундштуком с более широким по диаметру устьем.

Большое значение для звукообразования имеет канал ножки, мундштука, который бывает различным по конфигурации: узким, прямым, средним, слегка изогнутым, широким. Большинство мундштуков имеют средний канал ствола, а его разновидности изготавливаются уже по желанию трубачей.

Самое важное условие при подборе мундштука состоит в том, что его ножка должна точно входить на нужную глубину в канал инструмента и совпадать со встречным

упором. Если этого не происходит, то получается зазор, в котором образуются воздушные завихрения, плохо влияющие на качество звука. Такой недостаток может быть устранен путем подтачивания конца мундштука до тех пор, пока конец ножки не соединится со встречным упором в канале трубы.

Следует избегать и такого положения, когда диаметр ножки мундштука слишком мал и мундштук проваливается в канал инструмента. В таких случаях в инструмент вводится металлическая муфта. Мундштук должен быть подогнан к инструменту, так как в этом залог хорошего и качественного звучания.

При использовании трубы в высоких строях, а также трубы-пикколо следует учитывать, что они короче трубы Си-бемоль. Поэтому при игре на них нужно применять мундштуки с мелкой чашкой, но с сохранением прежних основных размеров. Чем выше по строю инструмент, тем короче его общая длина, тем мельче должна быть чашка мундштука.

Известный немецкий трубач Адольф Шербаум, который специализируется на исполнении старинных высоких партий кларино, пользуется мундштуком с отвинчивающимися полями. Меняя чашки различной глубины, он оставляет одни и те же поля, к которым привыкли его; губы. Некоторые исполнители, например солист нью-йоркского симфонического оркестра Дж. Шварц, пользуются мундштуками, поля которых одинаковы по размеру, а чашки различны по глубине.

Замена мундштука

Необходимо учесть, что если трубач пробует играть на новом мундштуке и по диаметру чашки он схож с его собственным, то впечатление от звучания инструмента бывает обманчиво. Первые пять — десять минут труба звучит светло, мундштук удобно ложится на губы, звуки верхнего регистра берутся легко. Но стоит позаниматься на новом мундштуке более длительное время, как выясняется, что он во многом уступает тому, на котором трубач играет постоянно.

«Мундштук должен подходить к губам, как галоши к ботинкам, — надел и носи». В этом афоризме есть смысл. Мундштук должен подойти исполнителю по всем параметрам. Трубачу важно ощутить, что мундштук удобно лежит на губах, что он как бы слился с губами, услышать, что сразу улучшилось звучание инструмента — его сила и тембр, в котором появился так называемый «колокольчик», почувствовать гибкость переходов со звука на звук, удобство извлечения верхнего и нижнего регистров. Все должно прочно ощущаться некоторое время. Через два-три дня после перехода на новый мундштук наступает своего рода период кризиса. У исполнителя пропадают все основные ощущения, связанные с положением мундштука на губах. Создается впечатление, что мундштук явно не подходит. Но это не так. Следует продолжать заниматься и начинать все с начала. Обычно кризисный период длится не более недели. Затем наступает заметное улучшение, которое приводит к восстановлению всех имевшихся ранее игровых качеств губного аппарата.

Освоение нового мундштука — это долгий процесс, и он длится от трех до четырех месяцев. Конечно, каждый исполнитель всегда стремится к тому, чтобы найти мундштук, который отвечал бы всем его требованиям и был универсальным. Здесь надо бояться только одного обстоятельства: всякая смена мундштука — сложный физиологический процесс, связанный с выработкой новых исполнительских навыков, отказом от уже выработанных годами прежних приемов игры. Все это часто приводит к расстройству губного аппарата, к потере чувствительности губ и их трудоспособности. Поэтому частая смена мундштуков исполнителям противопоказана.

Когда музыкант хочет поменять мундштук, он должен твердо знать: на каком мундштуке он в данный момент играет (диаметр и глубина чашки, конфигурация полей, размер устья и канала ствола ножки), какие трудности испытывает он из-за недостатков мундштука, в каком направлении его нужно улучшать. Пути улучшения мундштука могут быть различными: это

изменение качества звука и его силы, расширение диапазона, улучшение интонации, увеличение выносливости и выдержки губного аппарата. И только после этого можно приступать к подбору нужного для себя размера мундштука.

Развитие губных и лицевых мышц

Сила и выносливость лицевых мышц заключаются в способности выдерживать продолжительную, напряженную, не свойственную им при нормальных физиологических условиях работу. Это умение мышц принимать соответствующее положение при извлечении звуков определенной высоты, удерживать его при интонационных изменениях, при внезапном ослаблении звука, при различных динамических оттенках: *crescendo*, *diminuendo*, *forte*, *mezzo forte*, *piano* и т. д.

От силы, развитости и укрепленности губных и лицевых мышц зависят легкость и непринужденность извлечения звука и игра на трубе в целом, ибо натренированный амбушюр при правильно поставленном исполнительском дыхании легко сдерживает напор воздуха, идущий из легких; мундштук меньше давит на губы, верхние ноты берутся увереннее, атака звука происходит естественнее, губы утомляются меньше. Поэтому понятие амбушюра, в которое мы включаем только определенным образом сформированные и натренированные мышцы губ и лица, в большой степени относится и к правильно поставленному, опёртому дыханию. Гибкость и подвижность губных и лицевых мышц проявляются в способности быстро менять свое напряжение, то есть мгновенно сокращаться и расслабляться. Это позволяет исполнителю в совершенстве пользоваться техникой амбушюра, свободно делать переходы с одного звука на другой, скачки на любые интервалы как в *staccato*, так и в *legato*, губные трели и т. д. Важную роль при этом играют не только подвижность самих губных и лицевых мышц, а и соотношение их движений с действиями языка, исполнительского дыхания и пальцев. Сокращение и расслабление амбушюра должны быть совершенно точными и строго соответствовать высоте и силе извлекаемых звуков.

Очевидно, что работа амбушюра, доведение его до автоматизма, как никакой другой компонент исполнительского аппарата, поддается контролю мышечной памяти. Очень важно, чтобы исполнитель чувствовал «в губах» каждый звук, и слышал его внутренним слухом.

Техническая задача укрепления и развития амбушюра ни в коей мере не должна решаться в отрыве от художественных проблем. Так, например, Б. Диков пишет: «Для играющих на медных духовых инструментах большое значение приобретает овладение так называемыми губными трелями и тремоло, которое характеризует высшую ступень в развитии губного аппарата и техники губ». Это с подвижностью и мастерством использования техники губного аппарата на трубе.

Форму, положение и напряжение губ регулируют мышцы лица, расположенные в различных его частях. Главной мышцей, соприкасающейся с мундштуком, является круговая мышца рта. Она расположена кольцом вокруг рта в толще губ. Её сокращения закрывают рот и сближают между собой губы. Вместе с круговой мышцей рта активное участие при игре на трубе принимают: собачий мускул, поднимающий угол рта кверху; скуловой мускул, оттягивающий угол рта вверх и вбок; мышца смеха, тянущая угол рта наружу и напоминающая движение предыдущего скулового мускула; щечная мышца, по иронии судьбы называемая в медицине мускулом трубачей, — она тянет угол рта назад и прижимает щеки к зубам; её действия очень важны, так как при слабом развитии её у играющего надуваются щеки во время игры; треугольная мышца, которая идет от угла рта вниз полукругом, огибая подбородок, и оттягивает вниз угол рта; подбородочная мышца, поднимающая кожу подбородка, образуя на ней ямочки, и помогающая вытягиванию нижней губы вперед и прижиманию её к верхней.

К мышцам губ, активно участвующим в игровом процессе, следует отнести резцовую и квадратную мышцы верхней губы и четырехугольную мышцу нижней губы. Первая из них тянет угол рта внутрь и вверх, вторая поднимает верхнюю губу и крылья

носа, третья тянет нижнюю губу вниз и наружу.

Работа всей этой сложной мускульной системы взаимосвязана и взаимообусловлена. Одни мышцы выполняют функции, направленные на смыкание губ, другие — на их расслабление. От большей или меньшей их подвижности, выносливости, силы зависит специфическая развитость губного аппарата трубача.

2.3. Постановка языка

Атака звука во взаимодействии с работой амбушюра и дыхания, техникой пальцев и музыкальным слухом является важным компонентом исполнительского аппарата трубача. Четкое и ясное начало звука, владение разнообразными штрихами и артикуляционными приемами определяют уровень мастерства исполнителя, отличают трубача-профессионала от любителя. Придавая особое значение правильной атаке звука, Ж. Арбан писал: «Первое, к чему следует стремиться, это хорошая атака звука. В этом состоит точка отправления всякого хорошего исполнения, и музыкант, у которого извлечение звука (атака) плохо, никогда не делается хорошим артистом... Способ атаки сразу же обнаруживает у кого хороший или дурной стиль».

Атака звука и артикуляция

Извлечение звука на трубе достигается посредством чередования подачи воздуха в инструмент и ее прекращения. Наряду с дыханием главную роль при этом играет язык, который является клапаном-распределителем, закрывающим и открывающим доступ воздуха в губную щель. Именно язык дает возможность подавать в инструмент воздух отдельными порциями, определенной силы и протяженности, делить струю воздуха на отрезки.

Язык состоит из трех мышц: продольной, обеспечивающей его движение вперед-назад; поперечной, помогающей его уплотнять и способствовать более свободному движению в полости рта; вертикальной, делающей его плоским, рыхлым и мягким. Благодаря этим мышцам язык обладает большой подвижностью и изменчивостью формы. Корень и кончик языка в направлении своих движений совершенно независимы друг от друга. Поэтому язык выполняет роль не только клапана-распределителя, открывающего — доступ воздуха в мундштук и инструмент, но и органа, создающего необходимые условия для звукообразования и управления им.

Атакой звука называется самый начальный момент звукоизвлечения на трубе. Процесс выполнения атаки протекает следующим образом. Язык своим кончиком проходит между передними зубами и касается внутреннего края губ. Одновременно кончик языка ощущает верхние зубы. Атака происходит в тот момент, когда кончик языка быстро опускается вниз и воздушная струя, проходя по всей видоизменяющейся в определенных пределах плоскости языка, приводит в движение губные эпителии. Кончик языка мгновенно прячется за нижними зубами до проведения следующей атаки.

При атаке звука важны координация и синхронность в действиях трех элементов или звеньев исполнительского аппарата: губ, дыхания и языка. Нарушение согласованности хотя бы в одном звене ведет к плохой, некачественной атаке.

Кончик языка не следует все время держать в положении контакта с верхними передними зубами. Язык в момент извлечения звука должен наподобие барабанных палочек легко «ударить» и отскочить. Движения языка должны быть очень точными и короткими. Даже в медленных, певучих атаках, штрихах его действия остаются собранными и определенными. Кончик языка не следует выдвигать далеко вперед через губную щель. Он только плотно касается внутренней кромки губ.

Большинство современных школ, к сожалению, неточно, а зачастую противоречиво описывают процесс атаки звука на трубе. Так, например, в «школе» А. Митронова он освещается следующим образом: «...Закрывать углы рта и приложить кончик языка к нижней кромке зубов верхней челюсти, после этого следует отдернуть язык в

глубь рта, одновременно послав в мундштук струю воздуха с произнесением слога ту».

«Для того чтобы извлечь звук на трубе с установленным на губах мундштуком, — пишет в своей „школе“ Л. Липкин, — следует использовать прием движения языка, сходный с „сухим плевком“ (как бы сплевывая приставшую к середине верхней губы соринку), и одновременно произнести слог ту. При произнесении слога ту язык отходит назад, открывая доступ выдыхаемой, активно движущейся через губную щель струе воздуха». В «школе» Л. Чумова дается такая трактовка атаки звука: «...Кончик языка плотно прижать к нижней части верхних зубов. При выдохе язык оттягивается, открывая путь струе воздуха, проходящей через губную щель». Я. Коларж пишет: «Конец языка притиснем к нижней губе, повысим давление воздуха в груди и проведем языком быстрое обратное движение, как при выговаривании слога ты». Перечень такого рода методических указаний можно бы продолжить.

Авторы «школ» как правило опираются в своих определениях атаки звука на указания М. Табакова, который писал: «Первый прием для извлечения звука с установленным на губах мундштуком состоит в характерном мешено-двигательном действии языка и губ (амбушюра), очень сходном с сухим плевком, делаемым как бы для того, чтобы сплюнуть приставшую к середине верхней губы соринку. Из всех приемов звукоизвлечения на медных амбушюрных духовых инструментах этот прием является основным и определяется как твердая атака звука, характеризующаяся четким произношением слога ту. Степень напряжения и энергия, затраченные при этом отталкивании языка вовнутрь от губ, находятся в прямом соответствии с твердостью атаки звука».

В этих описаниях неточными являются три момента. Во-первых, кончик языка должен прежде всего касаться внутренней кромки (эпителий) губ, принимая активное участие в открывании и закрывании губной щели, и в то же время он должен чувствовать края передних зубов. Именно чувствовать края зубов, а не «плотно прижиматься» к ним. Во-вторых, язык при атаке звука не следует отдергивать, оттягивать назад или «сплевывать соринку», его кончик опускается вниз. В-третьих, исполнитель при атаке звука не может произносить никаких речевых фонем. Их можно только подразумевать.

Таким образом, техника языка при атаке звука состоит в следующем:

- а) кончик языка находится у основания передних верхних зубов и слегка касается внутренней кромки губ;
- б) при подаче воздуха в полость рта кончик языка опускается вниз.

Но на этом активная роль языка при звукоизвлечении не заканчивается. Его верхняя часть, особым образом изгибаясь и видоизменяясь, активно управляет воздушным потоком, поступающим из легких в ротовую полость. Контроль и регулировка струи воздуха заключается в том, что исполнитель мысленно (а не буквально) произносит те или иные слоги и его язык видоизменяется для формирования этих фонем. Использование слогов

В «школах», изданных в разное время, широкое распространение получили слоги ту, та и ду, да (Липкин, Митронов, Кобец, Арбан в новой редакции). «Школа» Чумова и пособие Хачатряна ни слова не говорят о применении слогов.

Большое разнообразие слогов достаточно аргументированно приводит в своей «школе» С. Баласанян. Он пишет: «Для получения хорошей атаки рекомендуется произносить (точнее было бы сказать, „мысленно произносить“. — Ю. У.) следующие слоги, в зависимости от регистра: в

нижнем регистре — то или ту, в среднем — та и в верхнем — ти. Для получения мягкой атаки согласную т заменяют согласной д, причем первый звук всегда извлекается с помощью слогов та-ту, а последующие с помощью слогов да-ду. При изменении произносимой гласной (о, у, а, и) изменяется положение языка во рту, а следовательно, увеличивается или уменьшается полость рта, через которую проходит выдыхаемый воздух. Изменение же полости рта приводит к сужению или расширению струи воздуха,

что существенно облегчает извлечение звуков нужного регистра».

Подобную теорию об использовании слогов приводит Г. Орвид в упоминавшейся статье «Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе»: «Нижний регистр широко звучит с гласной а — та, средний — ту, а верхний — ти. Это объясняется высотой собственного тона гласной».

Значительное место в звукообразовании на трубе отводят артикуляции слогов зарубежные методисты. Во многих учебных пособиях (но не во всех) есть описания их применения, которые в основном сводятся к следующему: атака звука на трубе делится на три вида — твердую, мягкую и вспомогательную. Т. Докшицер в статье «Штрихи трубача» термин «твердая» атака звука заменяет на термин «простая» атака. Он считает, что последний точнее других определяет смысл основного, обычного способа атаки. Однако если соглашаться с тем, что существует мягкая атака, то должна быть и твердая атака. Если же ввести термин «простая» атака, то противоположным ему будет «сложная» атака, а не «мягкая». Чтобы избежать путаницы, мы возьмем за основу установившиеся в нашей методической литературе три вида атаки звука: твердую, мягкую и вспомогательную.

Каждая из них сходна по своему звучанию и способу воспроизведения со следующими речевыми фонемами: т, д, к. При извлечении звука твердой атакой с согласной т кончик языка коснется нижней части верхних зубов. При мягкой атаке с согласной д положение кончика языка будет несколько выше предыдущего. Вспомогательная атака требует участия не кончика языка, а задней его части (спинки).

Следующая за согласной гласная буква для всех видов атаки будет общая: у, а, и. Ее выбор зависит от регистра исполняемой музыки. Решающим условием является высота тона гласной. Таким образом, слог обеспечивает правильную подачу воздуха в инструмент в различных регистрах. Американский трубач Луис Дэвидсон в пособии «Техника игры на трубе» пишет: «Положение языка в момент атаки будет различным при трех разных звучаниях: та, ту, ти (то есть в нижнем, среднем и верхнем регистрах) „В нижнем регистре язык выгибается в нижней части рта, как чаша, стоящая прямо; в среднем регистре язык будет плоским в центре рта; в верхнем — язык будет выгибаться в верхней части рта, как чаша, перевернутая вверх дном. Самое важное то, что точка контакта языка при атаке должна всегда находиться в одном и том же положении независимо от высоты регистра

(нижнего или верхнего), громкости и степени артикуляции (жесткой или мягкой)». Правильность действий языка Дэвидсон советует сначала — проверять, делая атаку без мундштука и трубы, и следить при этом за точной координацией всех трех элементов атаки — дыхания, языка и губ. Когда будет найдено ощущение естественности в атаке, можно тренировать атаку с одним мундштуком, а затем! с трубой.

Американец Чарлз Колин в пособии «Развитие подвижности губ», рассматривая положение языка при звукообразовании, отмечает, что воздушный поток должен сначала пройти по всему языку, прежде чем он подойдет к вибрирующему амбушюру. Чтобы создать такое положение, надо расположить верхнюю среднюю часть языка наподобие несколько согнутого листка бумаги (лодочкой).

От неверного мысленного произношения слогов предостерегает учеников и педагогов Ж. Арбан: «Как в *piano*, так и в *forte* атакирование должно быть четким и свободным. Для этого нужно атакировать слог ту, а не дуа, так как это последнее произношение берет звук изнутри и придает ему характер вязкий и неприятный».

Резонаторы звукового аппарата исполнителя

Качественный показатель звука на трубе во многом зависит от правильной работы резонаторов звукового аппарата исполнителя.

Следует помнить, что с точки зрения акустики звукообразование на трубе рассматривается как тройная связанная акустическая система (инструмент, губы, дыхательные пути исполнителя). Периодические сгущение и разрежение воздуха,

возникающие под действием генерации губ, рожают звуковую волну в инструменте. Аналогичные ей колебательные движения, но с противоположной фазой, происходят в легких и дыхательных путях (резонаторах), которые в свою очередь играют важную роль в звукообразовании.

Главным резонатором является гортань. Во время игры она должна находиться в расширенном состоянии, напоминая ее форму в момент зевка. К. Макбет в «Подлинной системе Луиса Маджио для медных духовых инструментов» не без основания отмечает, что при игре на трубе слог а должен быть постоянным в гортани. Он считает это основным правилом.

Активным резонатором является и полость рта. Расширенная гортань, округленная полость рта создают вместе необходимый резонирующий купол, который оказывает важное влияние на полноту, тембр и округленность звука. Следует помнить, что управление звукоизвлечением при игре на трубе — это управление не только дыханием, губами и языком, но и мышцами гортани, ротовой полости.

Таким образом, роль языка в звукообразовании на трубе, в управлении струей воздуха значительна. Движения языка во время исполнения штриха legato очень эффективны. Исследования, проведенные в свое время в фонетической лаборатории Московской консерватории Г. Орвидом при участии доктора - фониатора В. Петрова, показали, что движения языка при исполнении на трубе штриха legato происходят преимущественно в передне-заднем направлении и в меньшей степени в вертикальном направлении.

Этот эксперимент опровергает еще бытующее в нашей методической литературе утверждение о том, что «при legato атакируется только первая из нот, объединенных знаком legato. Остальные залигованные ноты извлекаются без участия языка, путем перестройки амбушюра, включения вентиля и изменения напряжения воздушной струи». Такого же мнения придерживаются Б. Диков и А. Седракан, которые в статье «О штрихах духовых инструментов» пишут, что при legato «язык участвует лишь в воспроизведении первого звука; остальные звуки исполняются без участия языка, при помощи согласованных действий дыхательного аппарата, пальцев и губ играющего».

Управление струей воздуха осуществляется в четком соответствии языком и губами. Важное значение при звукообразовании приобретает уровень струи воздуха, через губную щель направленной в верхнюю или нижнюю часть чашечки мундштука. Он зависит от способа артикуляции звука и склада губ исполнителя. До недавнего времени считалось, что чем выше звук, извлекаемый на трубе, тем струя воздуха должна направляться музыкантом выше, то есть в верхнюю часть чашечки мундштука. Исследователь Ю. Гриценко, применив специально сконструированный им прибор «Тренажер», впервые в нашей стране провел серию экспериментов по изучению процессов, происходящих в валторновом мундштуке при образовании звука. Одним из важнейших результатов исследования, имеющим огромное практическое значение, стал вывод о том, что воздушная струя при игре на валторне всегда направлена в нижнюю стенку мундштука с некоторой угловой градацией, определяемой высотой извлекаемых звуков. При этом создаются специфические условия: чем выше звук, тем больший занос струв воздуха вниз к ободку чашки мундштука.

Акустическое сходство звукообразования на валторне и трубе позволяет нам руководствоваться общими объективными закономерностями и использовать выводы Гриценко в практике исполнительства на трубе. В трубной же методической литературе вопрос о направлении струи воздуха в мундштуке или обходится молчанием, или трактуется неверно.

Луис Дэвидсон утверждает, что те музыканты, у которых есть, трудности, связанные с восходящим legato, должны найти ощущение, будто воздушная струя направлена в верхнюю часть мундштука. Вильям Костелло вообще строит весь свой метод обучения трубача и овладения им верхним регистром на воспитании устойчивого навыка

направления струи воздуха в верхнюю часть чашечки мундштука.

К сожалению, две последние советские «школы» обучения игре на трубе также неверно трактуют процесс звукообразования. Вот что пишет С. Баласанян: «Изменение направления выдыхаемой через губную щель струи воздуха также в значительной степени помогает изменять высоту звуков. При извлечении звуков нижнего регистра полость рта самая большая (слоги то, до), струя воздуха направляется в нижнюю стенку ствола мундштука. По мере повышения звуков (слоги ту, ду, та, да) полость рта уменьшается, выдыхаемая струя направляется в центр мундштука. На самых: высоких звуках (слоги ти, ди) полость рта значительно сужается, а струя воздуха направляется в верхнюю часть мундштука». Подобного мнения придерживается А. Митронов: «Практикуется также постановка мундштука посередине обеих губ, то есть одна половина мундштука ставится на верхнюю губу, а другая половина — на нижнюю... Есть основание считать этот способ наиболее рациональным, так как при нем центр амбушюрного отверстия находится напротив отверстия мундштука и струя воздуха, направляемая непосредственно в отверстие мундштука, обеспечивает образование сильного, яркого, открытого, характерного для трубы звука. Такое положение мундштука в значительной степени предупреждает возможные срывы звука (киксы) и физически облегчает игру на трубе».

Положения о направлении струи воздуха в чашечке мундштука, выдвинутые на основании экспериментов Ю. Гриценко, показывают всю несостоятельность и необоснованность утверждений вышеуказанных авторов и ставят вопрос об изменении методики совершенствования игровых навыков в процессе звукообразования на медных духовых инструментах.

При атаке звука важную роль играет поддержка ее опёртым дыханием. Каждый звук, даже самый короткий по длительности, должен иметь некоторое продолжение. Как, например, скрипач, сыграв ноту, снял смычок, а его рука еще какое-то время двигается, имитируя продолжение звучания, так и трубач делает атаку звука определенной, но несколько утрированно затянутой.

Рассмотрев начало музыкального звука, его атаку, следует проанализировать с точки зрения работы мышц языка его стационарную часть и окончание. Музыкальный звук находится в постоянном движении. Меняются его динамика, тембр, вибрато. Поэтому определение основной части звука как стационарной довольно условно. Но по сравнению с атакой эта часть звука более устойчива, и именно она является основой тона. Даже самый короткий по длительности звук *staccatissimo* должен иметь полноценную, точную по времени стационарную часть с определенной интонационной высотой и характерным тембром трубы. Неправильно, если вместо полноценного *staccatissimo* слышен лишь треск неопределенной высоты.

У продолжительных звуков стационарная часть еще более важна, чем у коротких. От характера ведения звука зависят его интонация, тембровая окраска, певучесть, полнота, вибрато. Именно в стационарной части решающее значение приобретает артикуляционный прием, связанный с гласными а, у, и. Согласные т, д, к относятся к характеру атаки звука, гласные — к его ведению, к соединению, то есть к стационарной части.

Правильное ведение звука в его стационарной части предполагает опёртое дыхание, выдох которого регулируется необходимыми мускульными движениями мышц языка и губного аппарата. Необходимо стремиться к тому, чтобы научиться играть продолжительные звуки одной громкости в нюансе *mezzo forte*; те же протяжные звуки — в нюансах *forte* и *piano*; уметь играть динамические переходы от *piano* к *forte* и обратно. От этого во многом зависит мастерство ведения звука.

Окончание звука, как и атака, бывает мягким или более резким. Это зависит от характера исполнения музыки и движений, выполняемых языком и дыханием. Остановить звук (прервать) можно двумя способами: прикосновением кончика языка к губной щели,

что прерывает колебания губ, и прекращением посылы легкими воздушного потока, снижением его интенсивности.

Если первый способ предполагает движение языка, сходное с мысленным произношением фонем тут, тат, тит или дуд, дад, дид, то второй способ связан со слогами ту, та, ти или ду, да, ди. Процесс затухания звука при этом несколько растягивается, так как мышцы управления дыханием менее подвижны и проворны, чем мышцы языка и губ. Первый способ окончания звука применяется в практике очень редко, например при исполнении сессо в отдельных специфических случаях. Второй способ является основным, так как язык обычно при окончании звука не выполняет функций клапана.

2.4. Проблемы постановки при работе над техникой пальцев.

Техника пальцев трубача — это способность пальцев обеспечивать движения в те самые мгновения, которые диктуются работой амбушюра, дыхания, языка и внутренним ощущением музыки. Только в комплексе деятельности всех компонентов исполнительского аппарата возможно приобретение навыков четкой, быстрой и согласованной работы пальцев.

Работа пальцев в исполнительском процессе на трубе активно действуют три пальца правой руки: указательный, средний безымянный. Они лежат на клавишах вентильного механизма и обозначаются как первый, второй и третий. Большой палец свободно располагается под верхней трубкой канала ствола инструмента.

Авторы различных «школ» пришли к единому мнению о целесообразно внешней форме и положении пальцев на вентилях (клавишах). Большинство педагогов и методистов считают, что пальцы должны иметь слегка закругленную форму. Подушечки первого, второго и третьего пальцев мягко ложатся на клавиши. Ни в коем случае не допускается игра прямыми пальцами с опорой на клавиши первой или второй фалангами, как, например, это предлагает делать Я. Коларж. Форма постановки пальцев в каждом отдельном случае должна обуславливаться строением руки в целом и другими особенностями конкретного исполнителя. Однако наиболее предпочтительны, повторяем, не просто закругленные, а слегка закругленные пальцы. Такое положение обеспечит пальцам большую эластичность и подвижность в исполнении как технических, так и кантильных эпизодов: плоскость соприкосновения пальцев с клавишами вентилей увеличивается, благодаря чему у музыканта улучшается ощущение клавишей.

В расположении пальцев на вентилях по отношению друг к другу нужно исходить из стремления к единству, целостности их движений и в то же время к сохранению самостоятельности движения каждого пальца в отдельности. Особое внимание следует обратить на создание благоприятных условий для свободного движения четвертого пальца — мизинца, который ни в коей мере не должен держаться за кольцо инструмента, как это делают многие ученики. Кольцо, расположенное несколько ниже вентильного механизма, предназначается на тот случай, если исполнителю приходится играть, держа инструмент одной правой рукой; левой рукой в это время трубач пользуется сурдиной или переворачивает ноты. Именно тогда мизинец, зацепившись за кольцо, вместе с большим пальцем правой руки держит инструмент. Свободный четвертый палец будет способствовать непринужденным действиям третьего пальца, так как их двигательные импульсы во многом совпадают. Наоборот, напряженное состояние четвертого пальца, державшегося за кольцо, может постепенно привести к зажатию кистевого сустава, к скованности у учащегося игровых движений третьего пальца.

Все три пальца правой руки должны лежать на клапанах вентилей мягко, как бы опираясь на них. При нажатии вентиля и его подъеме следует стремиться к тому, чтобы подушечки пальцев постоянно касались клапанов и не отрывались от них при движении вверх. Это обстоятельство довольно трудно выполнимо для начинающих учеников. Оно требует большого внимания при занятиях. Не «подбрасывать» пальцы вверх от клапанов,

а постоянно держать их на вентилях — основное правило рациональной постановки правой руки.

Важным условием развития техники пальцев является достижение слитности, полного контакта подушечек пальцев с клавишами вентиляй. Он состоит в том, чтобы исполнитель ощущал пальцами

высоту, силу, тембр звука, как он это чувствует губами под мундштуком. Единые мышечные ощущения в губах и пальцах являются залогом успешной последующей работы ученика над развитием техники пальцев.

Техника пальцев предполагает также умение сводить к минимуму шумную работу вентиляльного механизма некоторых инструментов, избегать стук пальцев по поверхности клапанов, удары помп по дну цилиндра и при возврате их в исходное положение.

Заключение.

В методической разработке я попытался в меру своих сил осветить ряд вопросов теории и практики игры на трубе, указать на отдельные трудности и наметить пути к достижению исполнительского мастерства трубача. В данной разработке особо подчеркивается огромная роль сознания в развитии исполнительской техники, указывается на необходимость раскрывать у обучающихся навыки сознательно управлять своими исполнительскими средствами, внимательно наблюдать и анализировать свою игру, находить правильные решения различных исполнительских задач.

В результате проведенных мной исследований и обобщений были решены поставленные в Введении задачи: изучена отечественная и зарубежная литература по работе над рациональной постановкой музыканта-духовика, проанализированы различные мнения выдающихся педагогов и музыкантов по рассматриваемому вопросу, выявлены эффективные методы работы над рациональной постановкой трубача в

начальный период обучения, определены возможные проблемы по организации работы над рациональной постановкой трубача и намечены пути их решения. В ходе исследования я открыл для себя много нового и нужного, что стало полезным при моих личных занятиях на инструменте.

Я проанализировал конкретный порядок и систему организации работы над рациональной постановкой трубача в начальный период обучения.

В заключение хотелось привести слова известного отечественного трубача и педагога Юрия Усова, указывающего, что «постановка» (несмотря на то, что этот термин вызывает представления «чего-то неподвижного, статичного») - «это не только исходное положение губ, языка, дыхания, пальцев, но и стабильный двигательный процесс, наиболее рациональное приспособление нашего исполнительского аппарата и организма к условиям игры на трубе».

Список литературы

1. Болотин С. Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе, 1980.
2. Луб В. Методика обучения в самодеятельности трубачей и корнетистов, 1982.
3. Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне, 1965.
4. Усов Ю. Научно-теоретические основы постановки при игре на медных духовых инструментах, 1991.
5. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах, 1962.
6. Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах, 1975.
7. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах, 1958.
8. Ерёмкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе, 1963.
9. Розанов С. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах, 1935.
10. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете, 1983.
11. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе, 1976.
12. Табаков М. Первоначальная прогрессивная школа для трубы, 1946.
13. Митронов А. Школа игры на трубе, 1956.

14. Арбан Ж. Школа игры на трубе и корнете-а-пистоне, 1970.
15. Докшицер Т. Штрихи на трубе, 1967.
16. Баласанян С. Школа для трубы, 1972.
17. Гриценко Ю. Экспериментальные исследования некоторых особенностей звукоизвлечения и интонирования на валторне, 1979.