

Учебно-методическая работа
Преподавателя класса «Кларнет»

ГБУДО г. Москвы «ДМШ им. Н.П.Осипова»

Товмасына Ашота Витальевича

Тема:

**«РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ ЗВУКА
В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ-
КЛАРНЕТИСТА»**

Москва 2022г.

Актуальность методического сообщения. Автор, анализируя материалы, изложенные в специальной литературе для духовых инструментов в целом и для кларнета в частности, выяснил важность вопроса формирования и развития культуры звука у музыкантов-духовиков всех специальностей, особенно на этапе начального обучения. К этому всегда стремились и стремятся многие педагоги-духовики на основе усовершенствования как традиционных методов обучения, так нахождения технологий в воспитании новой генерации исполнителей на духовых инструментах.

Вполне очевидно, что представление о культуре звука музыканта-духовика в наши дни заметно расширилось. Однако системное понимание процесса развития культуры звука и специфики управления им в условиях игры на том или ином духовом инструменте ещё до конца не выяснено, изложено фрагментарно в отдельных работах отечественных музыкантов-духовиков. Во всяком случае, в этом видится существующее противоречие между теорией исполнительства и методикой обучения на духовых инструментах, в том числе и на кларнете, которое ещё предстоит сгладить. А раз так, то проблема формирования и развития культуры звука музыканта-духовика – актуальна.

Задачи данного сообщения:

1. Раскрыть сущность понятия «исполнительский процесс» кларнетиста.
2. Изложить вопрос актуализации интонационно-выразительной сферы кларнетиста.
3. Обсудить методику изучения основных штрихов.

Сущность понятия «исполнительский процесс» музыканта-духовика

С выходом в свет первого отечественного методического пособия «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах», автором которого был выдающийся русский кларнетист, профессор Московской консерватории С.В.Розанов начался длительный период научно-теоретического осмысления всех сторон обучения и игры на оркестровых духовых инструментах. Первые дидактические установки и базовые принципы были заимствованы во многом из теоретического наследия вокальной, фортепианной и струнной педагогики.

Именно в трудах С.В.Розанова, Н.И.Платонова, В.М.Блажевича и других основателей отечественной духовой исполнительской школы изложены представления об исполнительском аппарате музыканта-духовика как системе, формируемой и развиваемой в процессе обучения. Также на основе анализа их эмпирического опыта мы получаем общее представление о функционировании каждого компонента этой системы, а также об условиях реализации исполнительского процесса. Более того, в первых методических разработках была предпринята попытка сформулировать суть этого процесса.

Прежде всего, следует выделить деятельность кларнетиста и педагога Б.А.Дикова, который придерживался следующей позиции: «Рассматривая исполнительский процесс как комплекс сложно-организованных и взаимосвязанных действий, мы должны ясно представлять себе, что без одновременного развития музыкального слуха, губ, дыхания, языка и т.д. играющий на духовом инструменте не может сформировать полноценный исполнительский аппарат; при этом мы должны правильно ответить и на такой вопрос: какими средствами выражения располагает играющий на духовом инструменте и каково их значение?»

Собственно, полноценной формулировки, дефиниции понятия «исполнительский процесс» Б.А.Диков не предлагает. Однако, во-первых, важно отметить, что он указывает, что такой процесс состоит из множества компонентов, а, во-вторых, выделяет работу музыкального слуха, как один из ключевых компонентов, а его развитие как важнейший элемент воспитания духовика. В трудах Ю.А.Усова, А.А.Федотова и множества других крупнейших отечественных методистов формулировались все более подробные дефиниции исполнительского аппарата музыканта-духовика и различных его компонентов.

Важно отметить, что по мере накопления теоретического материала и эмпирического опыта, в трудах российских педагогов все более четко формировалось представление о значении в исполнительстве и обучении исполнительству на духовых инструментах скрытых, не поддающихся прямому волевому контролю компонентов: нервной системы, рефлексов, бессознательных психических процессов, которые могут оказывать решающее значение на восприятие, интерпретацию музыки и, как следствие, на формирование слуховых представлений. Так, например, уже в работах Ю.А.Усова прямо заявлена невозможность одинаковости постановки исполнительского дыхания у всех исполнителей, а также неполная ясность в отношении всех факторов, управляющих процесса исполнительского дыхания в целом. К началу XXI века в отечественной музыкальной педагогике, во множестве научных работ утверждается точка зрения, согласно которой исполнительский аппарат музыканта духовика, музицирование на духовом инструменте есть понятия, содержание которых имеет множество «белых пятен», обусловленных неполнотой наших знаний о человеческой неврологии, психофизиологии, мышлении и т.д. С одной стороны, подобная ситуация предполагает определенные когнитивные ограничения в осмыслении их сущности, с другой стороны предполагает уместность дальнейшего творческого поиска новых методов работы.

Все более частыми становятся попытки дать всеобъемлющее определение термину «исполнительский процесс музыканта духовика».

По мнению М.А.Беговатовой первая удачная попытка принадлежит профессору В.Д.Иванову, который, с ее точки зрения предложил первое «синтезированное определение» этого понятия. Следовательно, с точки зрения самого В.Д.Иванова, исполнительский процесс музыканта-духовика есть ничто иное, как «комплекс исполнительских и выразительных средств, обеспечивающих, благодаря использованию технических приёмов, музыкальное исполнение; в структуру исполнительского процесса входит также и психологический компонент; другими важнейшими воздействующими механизмами являются слуховые и двигательно-моторные компоненты исполнительского аппарата музыканта, которые в различных игровых условиях по-своему выполняют свои содержательные функции. Исполнительские средства включают в себя две группы компонентов: 1) биофизическую, объединяющую дыхательную систему, губной, артикуляционный и двигательный аппарат; 2) механическую, в состав которой входит инструмент, мундштук, трость и т.д. С биофизическими и механическими компонентами непосредственно взаимодействует и другой двуединый компонент исполнительского процесса – звукоизвлечение и звукообразование».

Значимость данного определения заключается в том, что в феномене исполнительского процесса и обуславливающие его компоненты, выделен психологический фактор реализации исполнительского процесса, а также разделены звукоизвлечение и звукообразование, дифференцированы биофизическая и механическая составляющие процесса. До В.Д.Иванова, как это ни странно, инструмент как механическая конструкция фактически не рассматривался как часть исполнительской системы.

Сама А.А.Беговатова предлагает следующее определение: «Музыкально-исполнительский процесс есть совокупность мотивационно согласованных технико-двигательных действий и специфических интонационно-выразительных средств, ориентированных на достижение исходного звукового

результата и передачу содержания музыкального произведения». Стоит признать, что данная дефиниция менее содержательна, однако ее достоинством является выделение мотивации как важнейшего психического механизма управления процессом, а также введение термина «интонационно-выразительные» средства, представляющие собой в случае кларнета совокупность способов манипулирования воздушным столбом в инструменте для достижения художественного эффекта. Здесь особенно важно отметить тот факт, что логика применения этих способов обусловлена интонацией музыкального материала. В отношении духовых инструментов эти факторы значимы, поскольку в сольном, ансамблевом и оркестровом исполнении музыканты-духовики имеют дело с одноголосными мелодическими линиями. Причём, контроль над их исполнением зависит, прежде всего, от интонационного чувства музыканта, иногда называемого интонационным слухом.

В.Д.Иванов в «Школе академической игры на саксофоне» (Часть I) предлагает ориентироваться в процессе выработки индивидуальной техники на личное ощущение физического комфорта у учащегося. Эта рекомендация подходит и в отношении игрового процесса на других духовых инструментах. Действительно ощущение удобства и естественности при реализации постановки исполнительского дыхания, амбушюра и т.д. может быть надежным критерием того, что в исполнительском аппарате учащегося отсутствуют мышечные зажимы, вызванные неполнотой адаптированности базовой техники. В отношении искусства игры на кларнете на основании изучения методической литературы можно выделить следующие константы в базовой технике:

- 1). Общая постановка предполагает, что учащийся при игре на кларнете стоит прямо, чуть наклонив голову вперед, ноги его находятся на ширине плеч, одна нога, возможно, чуть выдвинута вперед для удобства положения, руки

согнуты в локтях, чтобы держать инструмент, основной вес инструмента приходится на большие пальцы.

2). В исполнительском дыхании предпочтителен смешанный грудобрюшной тип, при котором при вдохе происходит максимальное расширение пространства легких за счет нарочитого опускания диафрагмы вниз. При выдохе мышцы брюшного пресса напрягаются и удерживают диафрагму от постепенного возвращения вверх, тем самым облегчая контроль за стремящимся вверх в инструмент воздушным столбом (дыхание на опоре). Стоит отметить, что в отечественной педагогике довольно долго имела место дискуссия о том, каким именно должен быть оптимальный вдох. Ряд методистов-духовиков полагали, что вдох следует осуществлять исключительно через нос. При таком вдохе губы исполнителя оказываются сомкнуты на мундштуке инструмента (или остаются вложенными в мундштук, если речь идет о медных инструментах) и минимизируется риск изменения апертуры, а, следовательно, и возникновения изъянов в интонации. С другой стороны, учёные-духовики, включая Ю.А.Усова, выступили с решительным осуждением подобного подхода, указывая на то, что при вдохе носом объем воздуха будет недостаточным для формирования полноценного тембра звука, а кроме того, это будет провоцировать мышечные зажимы. В настоящее время утвердилась вторая точка зрения. Процесс постановки исполнительского дыхания представляется наиболее сложной частью обучения в силу двух причин. Во-первых, функционирование органов дыхания скрыто от визуального восприятия музыкантом.

Если на губной и пальцевый аппарат можно посмотреть, то в отношении работы легких и диафрагмы, это невозможно, а, следовательно, главный принцип обучения – наглядность – здесь не реализуем. Во-вторых, дыхание само по себе является сложным психофизиологическим процессом, осознанное изменение которого представляет собой коррекцию функционирования рефлекторной системы, независимой от воли человека. Эту систему невозможно изменить, можно лишь выработать особый режим ее работы,

однако в каждом конкретном случае он будет иметь индивидуальные особенности. Если педагог будет настаивать на строго определенной последовательности движений пресса, диафрагмы и гортани, не принимая в расчет анатомические особенности дыхательного аппарата учащегося, проявляющиеся в игре, то в таком случае, постановки дыхания не произойдет. Учащийся не сможет путем многократных попыток отыскать нужный режим, фактически следуя рекомендациям педагога идя против собственной физиологии.

3). Формирование губного аппарата и амбушюра предполагает усвоения необходимого для звукоизвлечения на кларнете положения челюстей, губ, лицевых мышц, ротовой полости и языка положения. Безусловно, гораздо корректнее говорить о наборе положений и наборе движений, поскольку в зависимости от звуковысотности и характера музыкального материала они будут различаться. Однако по большому счету все эти положения есть вариации одной позиции, при которой губы, обхватывая мундштук, формируют апертуру, то есть отверстие определенной ширины, определяющей толщину воздушной струи, подача которой осуществляется за счет быстрого движения языка назад. Язык фактически выполняет роль клапана, которой формирует нагнетание воздушного давления от столба, поднимающегося в инструмент из легких. Движение языка открывает дорогу в мундштук концентрированной струе воздуха (атака звука), которая в зависимости от толщины вызывает ту или иную частоту колебаний трости в мундштуке, которые проходя через резонатор (инструмент) образуют конечное звучание. Ключевыми задачами при постановке амбушюра кларнетиста являются: достижение звуковысотной точности атаки звука (что заключается во взаимодействии слуховых представлений и движений губного аппарата и дыхательного аппарата), а также развитию его выносливости. При игре в верхней тесситуре давление мундштука на губы возрастает, поскольку они сильнее сжимаются вокруг него, что ведет к изнашиванию губного аппарата. Преодоление этой проблемы скрыто в развитии исполнительского дыхания, позволяющего формировать такой поток воздуха,

изменение которого предполагало бы минимизацию напряжения губного аппарата.

4). При постановке пальцевого аппарата ключевыми задачами педагога является вновь минимизация мышечного напряжения при одновременном достижении «беглости пальцев», координация движений пальцев в соответствии с аппликатурными задачами.

5). Общая координация достигается уже непосредственно в игровом процессе.

И именно на последнем пятом этапе происходит актуализация интонационно-выразительной сферы кларнетиста, благодаря которой происходит формирование культуры его звука.

Актуализация интонационной выразительной сферы кларнетиста

Как видим, четко дифференцировать базовые элементы достаточно сложно в силу неполноты современных представлений о сущности музыкального восприятия и мышления. Так, например, дискуссионными все еще остаются понятия «музыкальное мышление», «музыкальный слух» и различные их компоненты. Очевидно, что актуализация интонационно-выразительной сферы кларнетиста невозможна без высокого уровня развития в него интонационного слуха, то есть фундаментального, с точки зрения исполнения одноголосной партии, качества музыканта. Однако если мы обратимся к научной литературе, посвященной данному аспекту, то обнаружим, что единой теории интонации еще не существует. Со времени работ Б.В.Асафьева стало формироваться двоякое восприятие этого понятия: с одной стороны, под интонацией подразумевается обладающее художественным смыслом последовательность тяготений между тонами в одноголосной последовательности звуков, с другой стороны – интонацией стали называть

мельчайшую одноголосную семантическую единицу, иногда тождественную мотиву.

Соответственно, существенно различаются представления в науке и о механизмах восприятия интонации. Так, например, в работах Д.К.Кирнарской интонационный слух представлен как главный механизм эмоционального восприятия музыки. С ее точки зрения, интонационный слух не дает возможности запомнить конкретно мелодию и ритм, однако именно он провоцирует общую эмоциональную реакцию на произведение, которую человек запоминает. В интерпретации понятия А.А.Бояринцевой:

«интонационный слух — это, во-первых, способность выделять интонацию как музыкально-смысловую единицу, определять её значение, учитывая весь комплекс выразительных средств; во-вторых, восприимчивость к интонационным процессам, развёртывающимся в произведении. При восприятии звучащего материала интонационный слух рационально осмысляет реакции эмоциональной сферы. При работе с нотным источником происходит обратное — эмоциональный отклик на информацию рационально-аналитического характера». В свете такого определения интонационный слух, а вернее сказать, ритмико-интонационное восприятие (поскольку интонация не существует без ритма) и переработка мозгом полученной через него информации представляются главными предметами работы кларнетиста. Однако, помимо этого, очевидно, что актуализация интонационно-выразительной сферы музыканта невозможны также без тембрового слуха, звуковысотного слуха, развитого образного мышления, которое на основе продуцируемых в ходе прослушивания музыки эмоций, будет создавать более или менее конкретный образный строй, музыкальной памяти, теоретических знаний, позволяющих корректировать совокупность выразительных средств в соответствии со стилем и жанром музыкального произведения.

Таким образом, основным выводом данного пункта является утверждение: актуализация интонационно-выразительной сферы кларнетиста есть процесс смыслового художественного наполнения технико-

исполнительских приемов, базирующийся в свою очередь на интеллектуально-слуховом процессе.

И вот здесь от педагога требуется владение достаточно широким спектром методов, воздействующих, прежде всего, на интеллектуальную и чувственную сферу музыканта. С нашей точки зрения, чем раньше будет начат процесс образного осмысления каждого технического приема музыкантом, чем раньше он начнет осваивать интонационный словарь, тем раньше и эффективнее произойдет актуализация образной сферы, тем раньше начнет формирование культуры звука.

На основании всего вышесказанного сформулируем основные выводы:

- исполнительский процесс кларнетиста представляет собой реализацию совокупности двигательных действий и психических процессов, объединенных в функциональную систему – исполнительский аппарат – провоцирующих колебания воздушного столба в кларнете с целью исполнения художественного или учебно-технического музыкального материала;
- культура звука кларнетиста, как и любого другого музыканта-духовика – уровень сформированности качества звукоизвлечения и звуковедения на инструменте, оцениваемый на соответствие эстетическим критериям, принятым на данный момент времени в профессиональном исполнительстве;
- уровень культуры звука зависит от трех ключевых факторов: уровня сформированности внутренних слуховых представлений, уровня выполнения двигательных действий, координации внутреннего слуха и двигательных действий в процессе реализации интонационно-выразительных средств кларнетиста;
- технико-двигательная организация при игре на кларнете предполагает достижение рациональной постановки исполнительского аппарата: общей постановки, постановки исполнительского дыхания, губного аппарата, амбушюра, пальцевой техники, координацию компонентов исполнительского аппарата;

— интонационно-выразительная сфера кларнетиста — это совокупность его слуховых представлений о звучании кларнета и выученных и используемых им исполнительских приемов для реализации этих представлений при музицировании на кларнете. Особую значимость имеет уровень развития у него интонационного слуха, чувства интонации, тембрального слуха, уровня развития исполнительского дыхания и амбушюра. Формирование и актуализация интонационно-выразительной сферы происходят за счет одновременного и постоянного процесса обогащения слухового опыта и процесса развития исполнительской техники.

Методика изучения основных штрихов

Работать над варьированием штрихов в зависимости от стиля произведения не имеет никакого смысла в том случае, если предварительно не была проведена работа над так называемыми основными штрихами. Таковыми называют наиболее часто используемые тип артикуляции звука, стандарты которых сложились в период романтизма.

К таким штрихам относятся *detache*, *staccato* и *legato*, по большому счету все остальные типы артикуляции являются производными от этих трех.

Необходимо понимать, что в зависимости от акустических особенностей духового инструмента качество того или иного штриха на нем может различаться. Так, например, на гобое чрезвычайно эффективным получается штрих *staccato* — острый, яркий, всегда окрашенный колористичным тембром. На кларнете, для которого характерно мягкое звучание гораздо более эффектными получаются *detache* и *legato*, что активно используется и в сольной, и в оркестровой литературе в эпизодах соло. Тем не менее, в процессе обучения в равной степени должны быть освоены все три штриха, как основополагающие для любого направления музыкальной литературы. Начало обучения обычно связано с формированием навыка исполнения *detache*.

Это наиболее распространенный тип звукоизвлечения, при котором движение языка, открывающего путь потоку воздуха, является наиболее простым. Если речь идет об обучении младшего школьника, который только что начал осваивать инструмент, то педагогу желательно проиллюстрировать наглядно каким именно должен быть штрих, во-первых, сыграв его самостоятельно на инструменте, во-вторых, прикосновением пальцев к какой-либо поверхности (например, стола) показать умеренность в твердости начала звука.

Штрих *Detache* осваивается, прежде всего, на звуках в среднем регистре. Учащийся должен сыграть в медленном темпе последовательность нот на одной высоте, добиваясь того, чтобы атака каждой из них была одинаковой с предыдущей. Это одно из наиболее утомительных упражнений, однако, если учащийся не выполнит его, добившись одинаковости звучания тонов, то предлагать ему более сложный материал не имеет смысла.

В том же случае, если ему удастся достичь необходимого качества исполнения, то далее штрих отрабатывается на тетрахордах в гамме, затем на целой гамме в разных темпах.

Но до этого, как только штрих начал получаться на звуках одной высоты, учащемуся нужно предложить освоить еще один штрих – *staccato*. Здесь принципиальной задачей педагога является объяснить учащемуся не столько остроту, как важнейшее качество этого штриха, сколько легкость его звучания. В дальнейшем это может избавить учащегося от проблемы огрубления и утяжеления звука при игре *staccato*, которые будут негативными побочными эффектами от его стремления сыграть ноту как можно острее. Более того, педагог должен с самого начала обращать внимание учащегося на то, что после звукоизвлечения *staccato* после атаки звука тембр должен проявиться как отзвук, как эхо на короткое мгновение. Так, если представить себе *staccato* как артикулирование звука на слог «Тю», то кратким звучанием тембра здесь будет именно буква «Ю», которая после краткого и острого «Т», будет прекрасно слышна. Последовательность отработки *staccato* аналогична отработке *detache*.

Далее начинается отработка *legato*, для овладения которым учащийся-кларнетист должен овладеть навыком звукоизвлечения как минимум двух звуков разной высоты. В это заключается принципиальное отличие *legato* от других штрихов – для него недостаточно одной только ноты. Безусловно, на начальном этапе работы следует использовать звуки, находящиеся друг от друга не более, чем на одну секунду. Причем желательно, чтобы это была малая секунда, поскольку, осваивая *legato* через такие секундовые отношения, параллельно можно лучше выучить хроматический звукоряд и в том числе аппликатуру. После отработки секундовых отношений, интервалы начинают расширяться.

С самого начала педагогу желательно обращать внимание учащегося на мягкость и плавность переходов *legato*, не содержащих призвуков, как важнейших качеств этого штриха.

Далее начинается работа в аналогичной *detache* и *staccato* последовательности.

Заключение

В ходе изучения научно-методических работ, посвященных обучению искусству игры на кларнете, а также в ходе интроспекции собственной педагогической практики мы пришли к ряду выводов.

Итак, исполнительский процесс кларнетиста есть реализация в звучании инструмента при музицировании обширной совокупности психических и рефлекторных процессов, определяющих последовательность двигательных действий, воздействующих на инструмент (в данном случае кларнет) и возбуждающих в нем колебания воздушного столба.

Культурой звука кларнетиста называют совокупность характеристик звучания его инструмента и звуковедения на нем, оцениваемую в контексте эстетических рамок того или иного исторического периода. Уровень культуры звука, прежде всего, зависит от того, насколько кларнетист усвоил эти эстетические рамки в процессе обучения, то есть, прежде всего от уровня развития его слуховых представлений.

Собственно, эта совокупность компонентов и составляет интонационно-выразительную сферу кларнетиста, если понимать под слуховыми представлениями не только тембровый и звуковысотный, но и интонационный слух. Актуализация этой сферы происходит, прежде всего, за счет постоянного наращивания слухового опыта музыканта, сопровождаемого постоянным совершенствованием исполнительской техники.

Формирование навыка чистого интонирования, которое также является одним из фундаментальных качеств звучания инструмента, должно также осуществляться на основе одновременного развития интонационного слуха (ключевой компонент музыкального мышления) и навыков звуковедения. Методика развития умения чисто интонировать включает в себя несколько уровней – отработка умения на гаммах и этюдах и отработка умения на материале музыкальных произведений.

Подводя итог нашему исследованию, нельзя не отметить, что формирование культуры звука становится все более сложным, все более трудным, требующим учета постоянно усложняющегося репертуара для кларнета процессом. А, следовательно, совершенствоваться должны и методы его реализации.