

ТЕХНОЛОГІЧНІ СКЛАДОВІ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦІВ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Розглядається методика роботи над гаммами, арпеджіо й акордами, на основі узагальненого педагогічного досвіду і досягнень виконавської практики.

Ключові слова: гама, арпеджіо, акорд, гра.

Рассматривается методика работы над гаммами, арпеджио и аккордами, на основе совокупного педагогического опыта и достижений исполнительской практики.

Ключевые слова: гамма, арпеджио, аккорд, игра.

The working procedure at scales, arpeggio and chords on the basis of the generalized pedagogical experience and achievements of performing practice is considered.

Key words: scale, arpeggio, chord, play.

Актуальність дослідження полягає у визначенні місця та ролі гам, арпеджіо й акордів, формуванні професійного виконавства на духових інструментах.

Багаторічна педагогічна і виконавська практика гри на духових інструментах сформувала цілу систему щоденних занять, у якій слід відзначити методичні основи роботи над гаммами й арпеджованими акордами. Опанування їх гри є необхідним для формування виконавської майстерності музиканта.

Відомо, що гами й арпеджіо є фактурними вправами в інструментальній музиці. Їх опанування дозволяє музикантові застосовувати вже набуті (готові) технічні формули під час гри оркестрових партій, вивчених етюдів і п'єс.

Саме гами й арпеджіо є апробованими засобами розвитку багатьох аспектів виконавської техніки, що сприяють:

- формуванню правильної координації рухів пальців, кистей із діями губного апарату, язика і дихання; досягненню рівності звучання в усіх регістрах інструмента;
- набуттю правильних аплікатурних навичок;
- удосконаленню ладово-слухових уявлень інтонаційної чистоти виконання;
- розвиткові промовистості й удосконаленню технічної рухливості.

Питання теорії і практики виконання гам та арпеджіо вперше дослідив професор Московської консерваторії С. Розанов [11]. Паралельно з еволюцією інструментально-духового виконавства формувалася, розвивалася й удосконалювалася методика їх виконання в працях В. Блажевича [2], М. Табакова [12], М. Платонова [8], А. Федотова [14], Г. Сьромкіна [6], Ю. Усова [13].

Значний внесок у застосування прогресивних методичних положень з теорії і практики роботи над гаммами і арпеджіо належить видатним педагогам-виконавцям В. Апатському [1], В. Венгловському [3], С. Горовому [5], І. Гішку [4], Г. Марценюку [7], В. Посвалюку [9], І. Пушечнікову [10], І. Якустиді [15].

Мета статті — розглянути особливості виконання типових видів музичних фактур під час гри на духових інструментах у контексті виконавської майстерності. Вивчення гам і арпеджованих акордів виконавцеві слід розпочинати з першого року навчання гри на інструменті. Передусім, він має докладно вивчити теоретичні принципи будови і ладові тяжіння мажорних та мінорних гам, тонічних арпеджіо, домінантсептакордів і зменшених септакордів, навчитися визначати їх наслух, будувати і співати від будь-якої ноти.

Гами поділяються на діатонічні (мажорні та мінорні), їх арпеджовані тонічні тризвуки, домінантсептакорди і зменшені вступні септакорди; гами хроматичні й іноді — цілтонові.

У процесі вивчення та виконання гам і арпеджіо необхідно дотримувати таких правил:

— усі види гам і арпеджіо мають починатися й закінчуватися тонікою або основним звуком і, зазвичай, на сильній (іноді на відносно сильній) частині такту. Арпеджовані акорди в прямому русі викладаються від основного і до основного звука. Обертання септакордів, для завершення всього циклу вправ, реалізуються в тонічний звук;

— залежно від виду інструмента і рівня підготовки музиканта, слід максимально використовувати діапазон інструмента. Гами й арпеджіо будуються в 1, 11/2, 2, 21/2 октави.

Під час обертання акордів, якщо є можливість, необхідно опускається на терцевий звук і продовжувати послідовність обертання. Гами й арпеджіо в півтори й у дві з половиною октави грають вгору до квінтового звука;

— у всіх гамах необхідно визначити метроритмічне оформлення. Зазвичай гами в 1, 11/2, 2 октави виконуються у квартольному оформленні, у 21/2 і 3 октави — у тріольному. Тонічне арпеджіо в прямому виконанні здійснюється в тріольному оформленні, а у 21/2 октави — у квартольному. В обертанні без повтору верхнього основного звука в тріольному, а з повтором — у квартольному оформленні. Крім того, тонічний тризвук виконується в «ломаній» рухливості з тріольним оформленням. Д7 і зм. ВВVII здійснюються у квартольному оформленні як у прямій рухливості, так і в обертаннях;

— у процесі виконання гам і арпеджіо слід використовувати такі види штрихів: *setache*, *legato*, *staccato*, *marcato*, а також їх комбінації; різні динамічні нюанси і види аплікатури.

Для найефективнішої роботи рекомендується вибирати ті гами й арпеджіо, які б відповідали рівневі підготовки музиканта (тональність, діапазон, темп, штрих тощо). Гами й арпеджіо слід виконувати

тільки напам'ять. Щодня виконавець має працювати над 1–2 мажорними і паралельними мінорними гамами.

Практика гри на духових інструментах свідчить, що під час виконання гам і арпеджіо музиканти–початківці часто припускаються таких недоліків: неритмічність виконання; брак рівності звучання різноманітних регістрів; неточне інтонування; нераціональне використання аплікатури; брак промовистості в грі.

Неритмічність виконання найчастіше виявляється в порушенні обраного єдиного темпу: наприкінці виконання гамами прискорюють темп (не вистачає подиху) або ж навпаки — дещо його уповільнюють. Крім того, трапляються порушення ритмічності в чергуванні рахункових долей, а також у межах ритмічних груп. Відбувається це, зазвичай, у тому разі, коли виконання пов'язане із застосуванням незручної аплікатури (для тромбоніста — перехід на дальні позиції), наявністю мелодійних стрибків, під час зміни регістрів і динамічних відтінків та ін.

За наявності таких явищ необхідно виконувати вправу в такому темпі, в котрому можна зіграти її рівно від початку до кінця. Попередньо слід проробити незручні в ритмічному й аплікатурному сенсі місця в повільному темпі, а також чітко визначити і правильно змінювати подих (після чотирьох або восьми чвертей).

Брак рівності звучання, зазвичай, виявляється в тому, що не всі звуки передаються однаково стосовно повноти, сили і тембру. Ці недоліки наявні, коли музикант немає навичок гри на «обпертому» диханні, регулювання сили видиху у взаємодії з губним апаратом. Конструктивні особливості інструмента також можуть спричинити порушення рівності звучання.

Найліпший засіб усунення цих недоліків — щоденна робота над виконанням тривалих звуків на повному видиху. При цьому необхідно звернути увагу на ті звуки, що мають означені недоліки.

Неточне інтонування під час гри спостерігається в музикантів зі слаборозвиненим ладово–гармонійним слухом (виконавець не відчуває фальші, виконуючи гамами або арпеджіо). Іншою причиною неточного інтонування може бути незнання засобів виправлення в підстроюванні певного звука.

Досягти відповідної інтонаційної гнучкості музикант може за допомогою 3–х основних засобів: чіткого опанування ладово–гармонійних тяжінь; використання узгоджених дій губного апарату і дихання; застосування найраціональнішої і коригувальної (додаткової, допоміжної) аплікатури, а також систематичних занять сольфеджіо.

Усі ці засоби мають бути пов'язані як між собою, так і зі слуховим самоконтролем того, хто грає.

Наведемо деякі приклади виправлення неточності інтонування:

– на 4–вентильних мідних інструментах (туба, баритон) під час гри в нижньому регістрі дуже часто неточність інтонації виправляється

Розділ 3. Музичне мистецтво

за допомогою вмикання 4 вентиля. На тубі для зниження звуків «мі», «сі» контроктави замість 1–2–3 вентилів слід застосовувати 2 і 4 та ін.;

– на 3-вентильних інструментах з метою підвищення звука «мі» 2-ї октави необхідно виконувати за допомогою 1 і 2 вентилів. «Ре» 2-ї октави — 1 і 3, а «фа-дієз» малої октави — із висунанням двох підстроєчних кронів тощо;

– на кларнетах «французької» і «німецької» систем, зазвичай, завищують звуки «соль», «ля» 1-ї октави, для їх зниження необхідно в нижньому коліні закрити всі звукові отвори. Якщо ж цього буде недостатньо для зниження, то можна закрити отвір у верхньому коліні четвертим пальцем лівої руки. Звук «ре» 3-ї октави на кларнетах «французької» системи, що добувається основною аплікатурою, часто занижують. Для підвищення звука слід мізинцем правої руки додатково відкрити клапан «мі-бемоль».

Зазначимо, що на всіх дерев'яних духових інструментах наявна різноманітна допоміжна аплікатура, яку необхідно застосовувати не тільки для вирішення аплікатурних незручностей, але і для коригування інтонаційної неточності.

Нераціональне застосування аплікатури, зазвичай, характерне для музикантів, котрі використовують заучену незручну аплікатуру в грі. Прикладом може слугувати застосування «вилкової» аплікатури на дерев'яних інструментах, особливо на кларнетах «німецької» системи (під час поєднання звуків «ля» — «сі-бемоль» малої октави і «мі» — «фа» 2-ї октави); плавних рухів мізинців під час гри на кларнетах «французької» системи (перехід від звука «до» 2-ї октави на «мі-бемоль» 2-ї октави та ін.).

Виконавці на мідних духових інструментах під час гри технічних пасажів не завжди знаходять і застосовують додаткову аплікатуру, що потребує мінімуму пальцевих рухів.

Подібні недоліки характерні для малокваліфікованих тромбоністів, які часто не вміють правильно застосовувати техніку зміни позицій. Так, окремі тромбоністи не використовують важливого принципу «гри на ближніх позиціях», створюючи додаткові труднощі під час гри.

Наприклад:



Зрозуміло, що в першому разі (а) зміна позицій зручніша, ніж другому (б), оскільки використовуються найближчі позиції.

Брак музикальності та виразності під час виконання гам і арпеджіо властиві тим музикантам, котрі вважають ці вправи лише «сухим» технічним тренуванням. Водночас робота над гамми й арпеджіо потребує високохудожнього та емоційного виконання.

Одним із важливих засобів досягнення виразного виконання гам і арпеджіо є широке застосування різних штрихів і метроритмічних будов. З цією метою музикантам-початківцям рекомендується застосовувати штрихи *detache* і *legato*, досвідченішим музикантам, крім них, — штрихи *staccato*, *marcato*, *non legato* і *portato*.

Крім окремого застосування кожного з означених штрихів, слід використовувати і комбінації штрихів. Для посилення виразності виконання гам необхідно застосовувати контрастну динаміку: «*p-f*»; «*pp-ff*», *p<f>p*; *pp<ff>pp*; *f>p<f*; *ff>pp<ff* та ін.

Досягненню виразності виконання гам і арпеджіо сприятимуть також правильна зміна дихання і метроритмічна завершеність вправи.

Під час роботи над цим матеріалом для самоаналізу музикантам-початківцям рекомендується:

- виконувати гами й арпеджіо (без обертань) у спокійному темпі штрихом *detache*. Надалі використовувати штрих *legato* і *staccato*;

- змінювати дихання в початковий період навчання через кожні 2–4 чверті (особливо тим, хто грає на великих мідних духових інструментах), потім — через 4–8 чвертей;

- паралельно з вивченням гам і арпеджіо систематично розвивати свій музичний слух — сольфеджуванням, визначенням інтервалів і акордів на слух, записом диктантів, вивченням ладових тяжінь тощо;

- для досягнення чіткості звукодобування музикантам мідної групи після тривалого опанування виконання гам у штрихах *detache* і *legato* корисно застосовувати штрих *marcato*;

- вивчення гам і арпеджіо починати в одну октаву, а зі зміцненням губного апарату, розвитком подиху, опануванням аплікатури інструмента поступово збільшувати діапазон до 1, 1^{1/2}, 2, 2^{1/2} і 3 октав. При цьому вивчаються найдоступніші, найлегші тональності;

- найдоцільнішим темпом під час виконання гам для мідної групи має бути помірний темп, для дерев'яної — швидший;

- музикантам, котрі добре опанували гру на інструменті, виконувати гами терціями, квартами тощо.

Важливо, щоб кожен музикант під час виконання будь-яких вправ, зокрема гам і арпеджіо, навчився ставити перед собою цілі (звукові, технічні, ритмічні або художньо-виразні) і в процесі занять досягав їх.

Зважаючи на ці вимоги, здійснюється підготовка артистів оркестрових колективів на кафедрі інструментів духового та естрадного оркестрів Харківської державної академії культури. При цьому ефективність і якість роботи кожного спеціаліста залежатимуть від рівня методичної підготовки та ґрунтовних знань основ теорії і практики виконавства на духових інструментах.

Список літератури

1. Апатский В. Н. Духовое исполнительство средневековой Европы / В. Н. Аратский // Исследования. Опыт. Воспоминания : сб. науч. труд. — К. : КССМШ им. В. Н. Лисенка, 2005. — Вып. 6. — С. 174.
2. Блажевич В. Н. Школа для раздвижного тромбона / В. Н. Блажевич. — М., 1937. — 171 с.
3. Венгловский В. Ф. Специфические особенности звукоизвлечения и звуковедения на медных духовых инструментах / В. Ф. Венгловский // Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах. — М., 1990. — Вып. 103. — С. 91–103.
4. Гішка І. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) : дослід. / І. Гішка. — Львів : ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. — 135 с.
5. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне / С. Г. Горовой. — Донецк, 1998. — 220 с.
6. Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе / Г. Еремкин. — М. : Музгиз, 1963. — 78 с.
7. Марценюк Г. Тромбон : навч. посіб. / Г. Марценюк. — К. : КНУКМ, 2006. — 104 с.
8. Платонов Н. В. Вопросы методики обучения на духовых инструментах / Н. В. Платонов. — М. : Госузгиздат, 1958. — 71 с.
9. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі : Київська школа. Друга половина ХІХ–ХХ ст. : навч. посіб. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУКіМ, 2006 — 176 с.
10. Пушечников И. Искусство игры на гобое: история, теория, методика, педагогика : учеб.–метод. пособ. / И. Пушечников. — СПб. : Композитор, 2005. — 308 с.
11. Розанов С. В. Школа игры на кларнете : для учащихся ДМШ и муз. уч–щ. Ч. 2 / С. В. Розанов. — М. : Музыка, 1996. — 158 с.
12. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков. — М. : Издание ВУВК, 1946. Ч. 1. — 231 с.
13. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах : учеб. пособие для муз. вузов / Ю. А. Усов. — М. : Музыка, 1986. — 97 с.
14. Федотов А. С. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. С. Федотов. — М. : Музыка, 1975. — 159 с.
15. Якустиди И. Некоторые советы молодым педагогам–валторнистам / И. Якустиди // Теория и практика игры на духовых инструментах. — К., 1989. — С. 10–21.

Надійшла до редколегії 05.02.2014 р.