

М

МЕТОДИКА  
ОБУЧЕНИЯ  
ИГРЕ  
НА ДУХОВЫХ  
ИНСТРУМЕНТАХ

О Ч Е Р К И

ВЫПУСК II



Н  
-  
-  
М  
-  
М  
-  
Л.  
-  
Е.  
О,  
И  
И  
В-  
И-  
О-  
Х  
ИИ  
е  
В-  
В-  
В-  
ИЯ

Н  
-  
-  
М  
-  
М  
-  
Л.  
-  
Е.  
О,  
И  
И  
В-  
И-  
О-  
Х  
ИИ  
е  
В-  
В-  
В-  
ИЯ

Н  
-  
-  
М  
-  
М  
-  
Л.  
-  
Е.  
О,  
И  
И  
В-  
И-  
О-  
Х  
ИИ  
е  
В-  
В-  
В-  
ИЯ

Н  
-  
-  
М  
-  
М  
-  
Л.  
-  
Е.  
О,  
И  
И  
В-  
И-  
О-  
Х  
ИИ  
е  
В-  
В-  
В-  
ИЯ



Под общей редакцией  
Ю. А. УСОВА

#### От редактора-составителя

Задача всесторонней разработки проблем методики обучения и теории игры на духовых инструментах имеет актуальное значение для развития советского исполнительского искусства и поднятия уровня воспитания молодых музыкантов.

Исполнительская практика в последние годы постоянно совершенствуется. Флейтисты, например, в большинстве своем отказались от применения подставки, считая, что она придает рукам излишнюю скованность. Фаготисты, при постановке инструмента, стали меньше подворачивать губы. Широкое распространение получило двойное *staccato*, считавшееся долгое время неисполнимым приемом на язычковых инструментах. Следует отметить, что советские флейтисты отказались от тройного *staccato* и успешно исполняют триольные последовательности приемом двойной атаки звука. Все эти новшества проверены и подтверждены практикой.

Расширяется репертуар, используемый в учебном процессе. Наряду с советскими произведениями в училищах и консерваториях зазвучали сочинения Хиндемита, Онеггера, Пуленка, Мийо, Мартину, Списака, Пауэра, Абсиля, Ибера и многих других. Эти произведения значительно расширили границы выразительных и виртуозных возможностей духовых инструментов и еще раз доказали их сольную природу.

Внимательно изучаются произведения Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Танеева, Глазунова, Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Шумана, Сен-Санса и многих других композиторов. Виднейшие советские музыканты сделали редакции многих этих сочинений, обусловив таким образом свое отношение к исполнению мелизмов, штрихов, агогических и динамических оттенков.

Наш репертуар пополнился сочинениями ранее у нас не известными: это произведения старинных композиторов XVIII и начала XIX века — Телемана, Россети, Керубини, Гуммеля, Вивальди и некоторых других.

Новый художественный репертуар и более высокие требования

современных композиторов к оркестровым музыкантам заставили исполнителей всего мира обратиться к более прогрессивным системам инструментов. Если русские флейтисты перешли на систему инструментов Т. Бёма<sup>1</sup> еще до революции, то советские кларнетисты и гобоисты начали осваивать французские инструменты только во второй половине 50-х годов. Конструктивные особенности «бёмских» инструментов раскрывают перед исполнителями безграничные технические возможности, устраняют многие интонационные дефекты старых моделей, позволяют добиваться необыкновенного разнообразия в звукоизвлечении, ровного и красивого звучания во всех регистрах. Несмотря на то, что переход исполнителей с одной системы на другую требует приобретения новых аппликатурных навыков, основная масса оркестрантов освоила новые инструменты.

На более совершенные инструменты перешли играть трубачи. Старая педальная вентильная труба уступила место помповому инструменту, более легкому и определенному в звукоизвлечении.

Постоянное совершенствование теории игры и методики обучения привело к высокому исполнительскому уровню наших музыкантов. Об этом говорят многократные победы их на международных конкурсах, успешные гастроли за рубежом в составе симфонических оркестров.

В 1947 году молодое советское искусство вышло за пределы нашей родины (Первый Всемирный фестиваль демократической молодежи и студентов в Праге). 103 лауреата международных конкурсов по духовым инструментам мы насчитываем за этот период, причем только первых премий удостоено 46 исполнителей.

За последние годы значительно повысился интерес к изучению вопросов, связанных с научным обоснованием богатейшей практической деятельности многих известных педагогов и исполнителей. История отечественной школы дает нам в этом направлении огромный материал.

В то же время работ, посвященных методике и исполнительству на духовых инструментах, далеко не достаточно. Большая часть педагогов, преподающих игру на духовых инструментах, в своей практической деятельности руководствуется только собственным опытом и мало опирается на достижения научно-методической мысли.

Второй выпуск очерков по «Методике обучения игре на духовых инструментах»<sup>2</sup> ставит перед собой задачу расширить круг вопросов, связанных с методикой обучения игре на духовых инструментах.

Наряду с очерками, посвященными разработке отдельных компонентов исполнительского аппарата и развитию выразительных

<sup>1</sup> Теобальд Бём (1794—1881) — виртуоз на флейте, композитор и усовершенствователь конструкции этого инструмента.

<sup>2</sup> Первый выпуск очерков по «Методике обучения игре на духовых инструментах» вышел из печати в 1964 г., изд. «Музыка».

и технических возможностей того или иного инструмента, мы найдем в сборнике фундаментальные работы по методике обучения игре на флейте и гобое: это статьи известного советского педагога Н. Платонова и выдающейся английской гобоистки Эвелин Ротуэлл. Богатейший опыт видных музыкантов, посвятивших себя воспитанию молодежи, представляет огромный интерес для педагогов, исполнителей и учащихся. Статья «Техника гобоя» Э. Ротуэлл является первой переводной работой в области методики игры на духовых инструментах, с которой познакомятся советские читатели.

В сборник включена статья, рассказывающая о некоторых усовершенствованиях в изготовлении тростей для фагота и улучшении конструкции этого инструмента. И наконец, отдельные очерки, непосредственно связанные с историей развития отечественной педагогики.

Все это, несомненно, расширит границы изучения теории и методики исполнительства на духовых инструментах, поможет педагогам глубже и внимательнее заниматься обучением и воспитанием музыкантов.

Каждый духовой инструмент имеет свои специфические особенности, касающиеся рациональной постановки, способов звукоизвлечения, работы дыхания и техники пальцев. Все это накладывает отпечаток на работу педагога в классе и направление занятий ученика в целом. Поэтому никакая общая методика игры на духовых инструментах, хотя она и правомерна в своем существовании, не может заменить конкретного руководства по обучению на том или ином инструменте. Тем более, что педагогические взгляды и принципы отдельных известных музыкантов представляют огромный интерес.

«Методика обучения игре на флейте» принадлежит одному из основоположников советской школы профессору Московской консерватории Н. Платонову. На протяжении многих лет он работал над докторской диссертацией «Пути развития исполнительского мастерства на флейте», которую защитил в 1954 году. На ее основе Н. Платонов создал консерваторский курс и книгу «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» (Музгиз, 1959). Он автор ряда сборников этюдов и оркестровых трудностей, ему принадлежит первая советская «Школа игры на флейте» (1933), которая выдержала с тех пор уже шесть изданий. Задачей настоящей работы является не только рассмотрение кратчайших путей овладения основными исполнительскими приемами и навыками, но и широкое знакомство с художественным репертуаром для флейты.

Статья состоит из вводного раздела, в котором говорится о конструктивных разновидностях и особенностях флейты системы Т. Бёма. Автор подчеркивает, что обучение всегда начинается с подбора инструмента. До сего времени в исполнительской практике почти всех деревянных духовых инструментов (флейта, гобой,



кларнет) используются различные системы и конструкции. Педагог, в силу привычки, а иногда и некоторой консервативности, не всегда правильно оценивает ту или иную прогрессивную систему. Здесь необходим объективный анализ различных конструктивных особенностей инструментов. Н. Платонов подробно излагает свой взгляд и рекомендует учащимся флейту системы Бёма, с наиболее удобным, по его мнению, устройством клапанного механизма.

Первый раздел статьи связан в основном с вопросами, касающимися теории игры на флейте, и с развитием основных исполнительских средств. В нем рассматривается техника дыхания, интонация, качество звука и вибрато, владение штрихами и живым, выразительным ритмом. Здесь же излагаются соображения по отбору кандидатов и проведению первых уроков, по организации домашних занятий и самостоятельной работы учащихся.

Значительный интерес представляет часть раздела, рассказывающая о некоторых особенностях флейтовой аппликатуры. Многие музыканты, имеющие даже большой стаж практической деятельности, при игре пользуются только основными аппликатурными приемами. Между тем существуют способы, позволяющие легко преодолевать различные технические трудности и достигать виртуозного блеска в исполнении, недоступные при использовании только основной аппликатуры.

Одной из последних крупных работ Н. Платонова является редакция шести флейтовых сонат И. С. Баха. Большой трудностью их исполнения является правильная расшифровка многочисленных мелизмов. На основе изучения практики выдающихся музыкантов, установив определенные закономерности классических украшений, автор дает ценные указания по их трактовке. Учитывая скудность литературы, касающейся мелизмов, Н. Платонов посвящает один из разделов настоящей работы этому вопросу. Он дает четкие и ясные указания об исполнении мелизмов в классической литературе.

В заключительной части первого раздела «Некоторые замечания о работе с учениками в классе» автор ставит перед педагогами ряд важнейших задач, от решения которых зависит успех дела. Воспитание в учениках трудолюбия, аккуратности, постоянная требовательность к ним укрепит и повысит авторитет педагога. Последний должен постоянно совершенствовать свои занятия в классе, систематически работать над расширением своих профессиональных знаний, тщательно готовиться к каждому уроку. Все замечания педагога должны быть предельно конкретны, ясны и понятны. Читателю будет интересно познакомиться со многими педагогическими приемами, которые применяет в своем классе Н. Платонов.

Второй раздел статьи посвящен краткому обзору основного репертуара для флейты. Освещение материала дано с методической точки зрения.

Долгое время в нашей педагогической практике недооцени-

валась роль произведений для флейты Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта. Основная задача, поставленная Н. Платоновым, заключается в том, чтобы помочь молодым музыкантам разобраться в содержании и стилевых особенностях классической музыки, а также выработать навык, помогающий им определять характер основных трудностей в произведениях.

В исполнительской практике все большее распространение получает узкомензуриный французский гобой. Методические руководства по обучению на нем полностью отсутствуют в нашей литературе. Поэтому советских музыкантов несомненно заинтересует работа Э. Ротуэлла «Техника гобоя».

Э. Ротуэлл имеет богатый опыт сольных концертных выступлений, работы в ансамблях и оркестре. Кроме того, она известный педагог, автор ряда пособий, редактор репертуара для гобоя и составитель сборника оркестровых трудностей. Ее книга «Техника гобоя» впервые была опубликована в 1952 году издательством Оксфордского университета, а спустя десять лет переиздана.

В сокращенном переводе, выполненном П. Б. Юргенсоном, даются избранные главы из данной книги. Исключены указания начинающим ученикам, связанные со сборкой гобоя, извлечением звука из трости, исполнением первой ноты, а также глава о методике ежедневных упражнений. Этот материал успешно разработан советскими методистами.

Книга Э. Ротуэлла предназначена для начинающих гобоистов. Причем социальные условия капиталистического общества, где музыкальное образование не доступно широким трудящимся массам, наложили на ее методику обучения свой отпечаток. Это по существу пособие для гобоистов, занимающихся самостоятельно, своего рода самоучитель. В то же время современный зарубежный опыт теории игры на гобое будет полезен не только учащимся, но педагогам и профессионалам-исполнителям, особенно тем, кто переходит на более совершенную французскую систему инструментов.

Статья начинается с раздела, в котором автор дает советы по выбору лучшей конструкции инструмента и ухода за ним. Далее следуют разделы, посвященные развитию отдельных компонентов исполнительского аппарата. Э. Ротуэлл старается подчеркнуть специфику техники дыхания играющих на гобое, связанную с тем, что не весь вдыхаемый воздух расходуется при игре, как это происходит на других инструментах. Интересны ее замечания по поводу аппликатуры и так называемого гибкого амбушюра, широко пропагандируемого и советскими фэготистами.

Каждый профессиональный гобоист должен уметь играть на английском рожке. О некоторых исполнительских особенностях этого инструмента также говорится в статье.

От качества тростей, по мнению Э. Ротуэлла, зависит восемьдесят процентов успеха исполнения. «Отсюда выбор тростей, подгонка их к инструменту, к амбушюру гобоиста, так же как уход за ними, надо считать самостоятельной проблемой исполнительской



техники», — пишет она в своей книге. Советские исполнители еще во многом проигрывают в звучании на узкомеизурном гобое французской системы из-за неудовлетворительного качества изготовления тростей. Внимательное изучение раздела, посвященного этой проблеме, поможет многим исполнителям повысить уровень владения инструментом.

Огромный интерес представляет очерк В. Горбачева «Двойное staccato на языковых духовых инструментах». Если флейтисты и трубачи в полной мере овладели и широко используют в своей практике двойное staccato, то музыканты, играющие на языковых деревянных духовых инструментах, только начинают осваивать этот удивительный по своей выразительности и разносторонности исполнительский прием.

Будучи еще студентом Московской консерватории, занимаясь в классе фагота профессора И. Костлана, В. Горбачев начал изучать вопрос использования двойного staccato. Уже в 1955 году его работа «Двойное staccato на языковых духовых инструментах» была отмечена грамотой на Всесоюзном смотре студенческих работ. Последующее многолетнее наблюдение, собственная оркестровая и педагогическая деятельность помогли автору расширить сферу разработки проблемы и поставить вопрос о широком применении этого приема на гобое, кларнете и фаготе. Целесообразность использования двойного staccato на всех языковых инструментах становится все более очевидна. Оркестровый и сольный репертуар постоянно ставит перед музыкантами новые исполнительские трудности, преодоление которых возможно только при всемерном совершенствовании и обогащении имеющегося у нас арсенала приемов игры. Практический опыт многих известных исполнителей показывает жизненность и необходимость овладения двойным staccato.

Статья Горбачева состоит из вступительной части, в которой говорится о значении и важности этого приема для совершенствования мастерства владения инструментом и об использовании его при исполнении многих произведений русской, западной и современной музыки, и из двух последующих обширных разделов.

Первый раздел связан с теорией игры на языковых инструментах, с детальной разработкой двойного staccato как технического приема. Второй раздел, посвященный методике изучения приема, поможет исполнителям и педагогам в его практическом освоении.

В сборнике помещены две опубликованные ранее работы<sup>1</sup>.

Один из авторов, кандидат искусствоведения, доцент Б. Диков, является крупным специалистом в области теории и методики обучения игре на духовых инструментах. Советским музыкантам

<sup>1</sup> Б. Диков и А. Седракин. О штрихах при игре на духовых инструментах. Труды военно-дирижерского факультета Московской государственной консерватории, 1961; Б. Диков. О работе над гаммами и арпеджио при игре на духовых инструментах. Институт военных дирижеров, М., 1959.

известны его книги «О дыхании при игре на духовых инструментах» (Музгиз, 1956) и «Методика обучения игре на духовых инструментах» (Музгиз, 1962).

Статья Б. Дикова и А. Седракина «О штрихах духовых инструментов» — одно из первых советских исследований, связанных со звукоизвлечением. В определении способов атаки звука и штрихов существует множество противоречивых суждений. Многие, даже известные музыканты, в своих работах стараются обойти этот важный вопрос или решают его несколько примитивно, в отрыве от опыта современной музыкальной педагогики. Не претендуя на исчерпывающее освещение данной проблемы, авторы статьи стремятся помочь педагогам, исполнителям и учащимся в теоретическом и практическом изучении штрихов на духовых инструментах. Они дают точное определение понятию штрих, показывают связь и различие звукоизвлечения духовых и струнных инструментов, рассказывают об огромном разнообразии штрихов. Авторы предлагают отказаться от неточной терминологии, бытующей среди музыкантов-духовиков, а также намечают конкретные пути овладения основными штрихами.

Очерк «О работе над гаммами» Б. Дикова рассказывает о месте и значении гамм, арпеджио трезвучий и различных аккордов в развитии исполнительской техники, об особенностях их исполнения на том или ином духовом инструменте, а также знакомит читателей с наиболее типичными недостатками при работе над освоением этого инструктивного материала.

Обобщение опыта исполнителя-оркестранта мы находим в статье заслуженного артиста РСФСР Ю. Неклюдова «О конструктивных усовершенствованиях фагота». В первом разделе автор излагает свой новый метод изготовления тростей на металлических штифтах. Срок пригодности этих тростей возрастает от 20—30 дней до 7—12 месяцев, в зависимости от качества камыша. Во втором разделе статьи говорится о применении на фаготе механической сурдины. До сих пор исполнители для приглушения звучания фагота использовали сурдину из легкого материала или обыкновенный носовой платок, которые вставлялись в резонатор инструмента. Но этот прием мало эффективен, он изменяет тембр звука и порождает интонационные неточности звукояда, а также требует перерыва во время игры для закрытия раструба. Сконструированная Ю. Неклюдовым механическая сурдина дает возможность музыканту смягчать и приглушать звучание фагота во время исполнения. При этом сурдина не изменяет качество звука и не влияет на строй инструмента. К сожалению, изобретенная автором сурдина не распространяется на весь диапазон звучания фагота: шесть нижних нот его звукояда остаются вне сферы ее действия.

Механическая сурдина для фагота еще не вошла широко в оркестровую практику. Многие советские исполнители добиваются блестящего pianissimo на фаготе без применения тех или иных



приспособлений. В то же время любое совершенствование инструмента, продиктованное требованиями современного музыкального искусства, имеет смысл. Поэтому данное изобретение несомненно будет способствовать расширению динамических границ звучания фagота.

Важное практическое значение имеет раздел статьи «О подстройке фagота и уходе за ним». Известно, что инструменты, даже самой лучшей фирмы, имеют неточности в настройке отдельных звуков. Музыканты чаще всего исправляют эти дефекты строя во время игры, приспособив свой губной аппарат. Автор предлагает устранение интонационных погрешностей фagота конструктивным способом. Строй отдельных звуков зависит от высоты расположения клапанов, от увеличения или уменьшения расстояний между отверстиями, от изменения толщины прокладки под металлическим кроном на конце самого фagота. Ценны советы автора по уходу за инструментом, а также по установке металлических втулок, предохраняющих отверстия от попадания воды при игре на фagоте.

Раздел «Об использовании дополнительных клапанов» относится не к улучшению конструктивных качеств фagота, а к совершенствованию приемов игры на нем. Но мы сочли возможным поместить и этот раздел, так как он очень полезен для многих музыкантов, играющих на фagоте.

Советская музыкальная педагогика основывается на славных традициях русской музыкальной культуры. Для нас огромное значение представляет опыт работы крупнейших педагогов и исполнителей прошлого.

Статья «Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1866—1916)» рассматривает исторический процесс становления и развития отечественной школы. Середина прошлого столетия ознаменовалась началом профессионального обучения исполнителей на духовых инструментах. В очерке показана деятельность классов духовых инструментов Московской консерватории дореволюционного периода, дана краткая характеристика первых педагогов, проанализированы методы их работы, репертуар, на котором основывалось обучение. Статья построена на фактическом материале, заимствованном из фондов Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки и Центрального государственного архива литературы и искусства.

Второй выпуск сборника рассчитан на широкий круг педагогов, исполнителей и учащихся. Мы надеемся, что помещенный в нем материал вызовет интерес у читателей, пробудит в них стремление и способность к научно-творческому подходу в исполнительском процессе, желание рационально и методически обоснованно организовать свои занятия на инструменте.

Ю. Усов

Н. ПЛАТОНОВ

#### МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФЛЕЙТЕ

О разновидностях инструмента. Современная флейта системы Бёма — вполне совершенный инструмент, обладающий хорошими тембровыми качествами во всех регистрах и достаточной интонационной точностью звуков. Клапанный механизм этого инструмента сконструирован очень целесообразно, благодаря чему играть на флейте системы Бёма неизмеримо удобнее и легче, чем на флейте старой конструкции. Однако необходимо заметить, что флейты системы Бёма бывают с различным устройством клапанного механизма. Главное различие заключается в устройстве клапана *соль-диез*. В одних инструментах этот клапан открытый, закрывающийся при нажатии его; в других — закрытый, открывающийся при нажатии.

Для исполнителя эта конструктивная разница весьма существенна, так как для перехода с одной системы флейты на другую требуется некоторое время, пока выработается новый навык движений пятого пальца левой руки, противоположный старому.

Какой же конструкции следует отдать предпочтение — с открытым или закрытым клапаном *соль-диез*?

Для играющего на флейте старой системы значительно легче перейти на систему Бёма с закрытым клапаном *соль-диез*, так как функции пятого пальца левой руки, управляющего этим клапаном, остаются без всякого изменения. При переходе же на систему с открытым клапаном *соль-диез* функции этого пальца должны стать обратными, в чем и заключается трудность. Если во времена широкого распространения флейты старой конструкции для перехода на систему Бёма несколько удобнее было воспользоваться инструментом с закрытым клапаном *соль-диез*, то теперь, когда флейта старой конструкции совсем вышла из употребления, это соображение теряет силу. Объективная оценка каждой конст-



рукции должна основываться на удобствах в преодолении технических трудностей и качестве звучания инструмента.

Превосходство системы с открытым клапаном *соль-диез* заключается в том, что все звуки на этом инструменте достаточно ясны и одинаковы по качеству тембра, а все трели исполнимы без добавочных приспособлений,отяжеляющих инструмент. Между тем на флейте с закрытым клапаном *соль-диез* звук *ми* третьей октавы тусклый и неустойчивый. Для получения нормального звука *ми* третьей октавы на флейте с закрытым клапаном *соль-диез* необходимо дополнительное приспособление — так называемая «ми-механика», а для удобства исполнения трели *соль-ля* третьей октавы нужны добавочные отверстие и клапан. Наконец, использование вспомогательной аппликатуры значительно удобнее при открытом клапане *соль-диез*.

Рычажок под указательным пальцем правой руки для получения звука *ля-диез* следует считать необходимым приспособлением, благодаря которому достигается чистота в переходах от *соль-диез* и *ля* к *ля-диез* и обратно в первой и второй октавах, при исполнении хроматической гаммы, а также в некоторых других случаях. Без этого рычажка исполнитель сталкивается с необходимостью пользоваться в подобных случаях клапаном *фа*, что при малейшей неточности координации движений пальцев вызывает появление форшлагообразных призвуков или нарушает интонационную точность.

Устройство, которое с помощью указанного выше рычажка приводит в движение клапан *си* под большим пальцем правой руки, не пригодно. Это приспособление помогает только исполнению трели *си-до* в первой и второй октавах, которая может быть исполнена просто большим пальцем левой руки.

Встречающийся иногда рычаг для трели *соль-ля* в первой и второй октавах тоже по существу бесполезен. При пользовании им правая рука смещается со своего игрового положения, и возвращение ее на место требует времени, что наносит ущерб исполнению. В практике обычно таким рычагом и не пользуются, а трель *соль-ля* исполняется левой рукой без всяких затруднений.

Существуют различные мнения о влиянии колена с клапаном *си* малой октавы на общее звучание инструмента и в особенности на верхний регистр.

Предпочтение следует отдать инструментам с коленом, имеющим клапан *си* малой октавы, не только потому, что звук этот, хотя и редко, все же встречается в литературе, но также и потому, что на этих инструментах значительно облегчается исполнение звуков верхнего регистра. Инструменты с предельным нижним звуком *до* первой октавы никаких преимуществ в звучании не имеют. К тому же крайние верхние звуки на них приходится исполнять, применяя усложненную аппликатуру.

Необходимо также внести ясность в вопрос: следует ли предпочесть деревянную флейту металлической? Это вопрос, который

в течение многих лет занимал флейтистов и, пожалуй, в настоящее время для многих остается не вполне решенным. При выборе инструмента исполнителя интересуют прежде всего качество его звучания и, разумеется, прочность. Что касается тембра, то он не находится в непосредственной зависимости от материала, из которого сделан инструмент. Важно главным образом качество работы мастера и конструктора. Отлично могут звучать и деревянные, и металлические, и пластмассовые флейты, если они хорошо сделаны. В отношении же прочности и удобства изготовления металлические флейты обладают явными преимуществами, чем и объясняется самое широкое распространение их в настоящее время.

Для начинающего обучаться игре на флейте не следует использовать инструмент, обладающий какими-либо существенными недостатками, так как в стремлении преодолеть их и приспособиться к дефектному инструменту учащийся может приобрести некоторые неправильные навыки, которые будут мешать его нормальному развитию.

#### 1. РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СРЕДСТВ ФЛЕЙТИСТА

*Отбор учащихся и первые уроки.* С большим вниманием и высокой требовательностью следует отнестись к отбору учащихся. Самый опытный и талантливый педагог будет обречен на неудачу в своей педагогической работе, если его ученики не обладают достаточными профессиональными данными. Попытка развить слабые способности, как правило, не оправдывает затраченных усилий.

Не будучи ни в коей степени вредной профессией, исполнительство на флейте должно быть безусловно противопоказано лицам, страдающим какими бы то ни было формами заболеваний легких и сердца. Поэтому к приемным испытаниям следует допускать только тех, кто прошел медицинское обследование с удовлетворительными результатами. Говоря о физических особенностях, мешающих обучаться игре на флейте, нужно иметь в виду лишь отклонения от нормы. Незначительные физические недостатки, как, например, некоторое искривление передних зубов, в целом ряде случаев не помешали талантливым людям достигнуть высокой степени мастерства.

Решающим критерием при определении пригодности поступающего обучаться игре на флейте должна быть достаточная музыкальность: хороший музыкальный слух, чувство ритма и музыкальная память. Тщательная проверка этих данных у учащегося совершенно необходима. Наиболее благоприятный возраст, в котором следует начинать учиться игре на флейте, — это 8—10 лет. В это время весь организм достигает уже необходимого развития и обучение может пойти очень успешно, в более позднем возрасте



обычно приходится сталкиваться с трудностями, главным образом, в совершенствовании техники.

Обязательным условием нормального развития флейтиста является правильная постановка, отвечающая следующим требованиям: инструмент надо держать в горизонтальном положении — не опуская конца флейты вниз и не поднимая его вверх.

Устойчивого положения инструмента и независимости движений всех пальцев возможно достигнуть при такой постановке, когда флейта удерживается тремя взаимодействующими силами. 1) нижней челюстью, упирающейся в головку флейты; 2) основанием первой фаланги указательного пальца левой руки; и 3) большим пальцем правой руки, упирающимся в инструмент и в то же время поддерживающим его примерно под углом в  $45^\circ$ .

Первый этап обучения начинающего требует от педагога большого внимания. Необходимо следить и за правильностью положения инструмента, и за дыханием, и за точностью интонации, и за всеми исполнительскими движениями. Малейший недосмотр педагога может привести к усвоению учащимся неправильных навыков, борьба с которыми всегда представляет значительные трудности. Самые полезные замечания и указания педагога не дадут существенных результатов, если учащийся сам не поймет, что каждое указание педагога — это задание для настойчивой систематической самостоятельной домашней работы, без которой невозможно достижение успехов. Например: педагог говорит ученику, что флейту надо держать горизонтально, не опуская ее конец. На уроке ученик старается выполнить это требование, но, вернувшись домой, во время самостоятельных занятий держит инструмент неверно, укрепляя неправильный навык постановки.

Следует отметить наиболее распространенные недостатки, встречающиеся у начинающих флейтистов, проходивших первоначальное обучение у плохих или малоопытных педагогов:

1. Неправильное положение мундштука флейты на губах исполнителя: начинающий исполнитель прижимает значительную часть нижней губы мундштуком, вместо того чтобы держать головку флейты под нижней губой.

2. Отскикивание отверстия в головке флейты языком. Такая привычка и некрасива, и бесполезна.

3. Флейтисты, привыкшие играть с опущенным вниз концом флейты, усваивают постановку, при которой флейта расположена не параллельно губам, а под углом к ним, иногда очень значительным. Эта привычка не способствует чистоте звука, придает исполнителю уродливый вид и утомляет шею вследствие продолжительного неестественного положения головы, наклоненной вправо.

<sup>1</sup> Описанный прием держания флейты делает ненужным употребление подставки, которая не приносит никакой существенной пользы в смысле обеспечения устойчивого положения инструмента и только связывает движения пальцев левой руки.

4. Высоко поднятые во время игры и оттопыренные свободные пальцы также следует считать существенным недостатком, ограничивающим технику и портящим внешний вид играющего.

5. У некоторых флейтистов при выдохе часть воздуха выходит через нос. В этом случае происходит не только бесполезная потеря воздуха, который мог бы быть использован для динамических целей, но и звук утрачивает компактность, теряя также тембровые качества.

Бывают случаи, когда щель между губами, через которую выходит воздух у играющего, оказывается смещенной от центра в сторону. Учащийся, естественно, сдвигает мундштук флейты так, чтобы отверстие в нем было против щели между губами. Стремление педагога добиться перемещения щели в центральную точку губ будет грубой ошибкой. В результате таких попыток звук учащегося ухудшится, а цель все равно не будет достигнута, так как расположение межгубной щели зависит от особенностей строения мускулатуры губ. К тому же качество звука не определяется местоположением щели.

Для устранения и предупреждения появления указанных и других возможных недостатков педагогу требуется не только большое внимание в первоначальном периоде обучения, но также настойчивость и упорство в борьбе за качество постановки.

Педагог не должен ограничиваться заданием урока. Он обязан также рассказывать ученику, как следует заниматься дома. Очень важное правило для самостоятельных занятий — это не играть ничего лишнего, ненужного, экономя каждую минуту своего времени для изучения заданного материала.

Начинающему обучаться игре на флейте необходимо заниматься не менее двух-трех раз в день, так как продолжительность каждого занятия должна быть не более 20 минут.

В первоначальный период обучения главное внимание педагога должно быть сосредоточено на качестве звука. С самых первых уроков необходимо развивать у учащегося высокую требовательность к красоте звучания инструмента и к чистоте интонации, иначе учащийся привыкает и к недостаткам своего звука и к неточной интонации, переставая совершенствовать эти важнейшие стороны своего исполнительского мастерства.

Вначале занятия следует вести по «Школе», в которой должны быть упражнения, дающие возможность усвоить элементарные исполнительские навыки. Заключаются они обычно в извлечении легчайших звуков: *солы*, *ля*, и *си*. После того, как учащийся овладел этими звуками, расширение диапазона должно быть очень постепенным. Следует добиваться в этом периоде обучения главным образом улучшения качества звучания, правильного положения губ на мундштуке и горизонтального положения инструмента.

Стремление поскорее освоить весь диапазон флейты является педагогической ошибкой, влекущей за собой укоренение звуковых недостатков, неточность координации движений пальцев, а самое



главное — отвлечение внимания от работы над улучшением качества звука. Хорошие успехи в дальнейшем могут быть достигнуты только в том случае, если в первоначальном периоде обучения была прочно усвоена правильная постановка и верные приемы звукоизвлечения.

Работая над легчайшими художественными произведениями и упражнениями, преодолевая постепенно нарастающие трудности, учащийся, например, в конце первого года обучения может приступить к изучению гамм и арпеджио трезвучий.

Весь изучаемый материал необходимо исполнять прежде всего в строгом ритме, при самом высоком качестве звука и интонации, доступных учащемуся на данном уровне его развития. Эта трудная и на первых порах довольно скучная работа должна выполняться настолько медленно, чтобы учащийся мог свободно контролировать все свои исполнительские движения, качество звука и корректировать интонацию.

Таким образом, на первом этапе обучения следует решить следующие задачи:

1. Научиться и привыкнуть правильно держать инструмент.
2. Играть спокойно, не делая лишних движений пальцами и корпусом.
3. Научиться правильно делать вдох и выдох при исполнении.
4. Добиться достаточно чистого и приятного звука.
5. Играть с удовлетворительной интонацией.

В достижении этих целей педагог должен быть очень требовательным и настойчивым. Нельзя забывать, что все это — навыки, для приобретения которых необходимо время и упорная работа.

**Об исполнительском дыхании.** Что касается вопросов развития дыхания, то нужно сказать, что исполнительское дыхание развивается в процессе обучения игре на духовом инструменте и специальных «дыхательных» упражнений для учащегося не требуется.

Дыхание — естественная функция человеческого организма, которую он осуществляет вполне исправно при отсутствии каких-либо патологических состояний. Всякие упражнения для развития исполнительского дыхания, производимые в отрыве от исполнительства, следует считать бесполезными.

Если при обычном дыхании время вдоха и выдоха приблизительно одинаково, то при исполнительском дыхании вдох делается достаточно быстро, выдох же производится медленно, с разнообразной динамикой, в зависимости от характера исполняемой музыки.

Начинающему надо объяснить процесс исполнительского дыхания, который всегда связан с активной работой диафрагмы.

Во время вдоха плечи не должны подниматься. С началом выдоха грудная клетка должна еще сохранять положение, которое она приняла при вдохе, и только постепенно переходить к положению выдоха. Расход воздуха должен быть не более того, кото-

рый необходим для образования требуемого звука. Пока учащийся не научился делать активный выдох с удерживанием грудной клетки в положении вдоха, он постоянно будет испытывать недостаток воздуха для исполнения даже относительно небольшой музыкальной фразы. Необходимо время и упражнения, пока разовьется в нужной степени соответствующая дыхательная мускулатура и позволит молодому исполнителю с достаточной свободой управлять своим дыханием.

Разграничение исполнительского дыхания на особые типы: грудное, брюшное, ключичное, грудобрюшное — не имеет сколько-нибудь обоснованной необходимости. К тому же чистых типов дыхания в практике не бывает. Дыхание всегда имеет смешанный характер.

В процессе накопления исполнительских навыков и приемов учащийся встречается с необходимостью форсировать и замедлять выдох для получения нюансов *crescendo* и *diminuendo*. На этом этапе обучения педагог предлагает учащемуся упражнения, состоящие из отдельных звуков и небольших музыкальных фраз, на которых он мог бы тренироваться в постепенном усилении и ослаблении звука.

Развитию техники управления динамикой звука в наибольшей степени способствует изучение художественной литературы, которая должна быть основным материалом даже и в начальной стадии обучения. Нельзя также относиться безразлично к тому, в каких местах пьесы или упражнения учащийся делает вдох. Дыхание должно быть не случайным и беспорядочным, а логичным. Вдох следует делать в конце музыкальной фразы или отдельной ее части. Учащемуся необходимо возможно раньше привить навыки разбора построения музыкального произведения и стремление к осмысленной, выразительной игре на своем инструменте. Роль дыхания здесь главенствующая и именно в этом направлении следует устремить усилия педагога, когда он занимается с учеником вопросами дыхания.

Тем не менее следует остановиться на некоторых типичных случаях, при которых возможно искажение музыкальной фразы неправильным вдохом.

Учащийся должен знать, что нельзя брать дыхание после вводного тона, отделять вдохом последний звук музыкальной фразы от предшествующих, делать вдох на тактовой черте, если фраза начинается со слабой доли. Когда фраза длинная и неисполнима на одном дыхании, надо найти подходящее место, может быть в середине, лучше после относительно длинной ноты, заканчивающей мотив. Если музыка состоит из одинаковых по длительности звуков, к тому же исполняющихся в быстром темпе, как это нередко встречается в сонатах и сюитах И. С. Баха, необходимо обладать такой техникой быстроты вдоха, чтобы вынужденная цезура не внесла в музыку искажения, а осталась почти незаметной. Разумеется, место для этой цезуры должно быть выбрано



обдуманно. Удобным моментом в таких случаях можно считать широкий интервал, так как здесь, чтобы сделать большой скачок, все равно приходится на какое-то короткое мгновение прекращать звук. Надо уметь использовать эту мгновенную паузу для вдоха. Понятно, что после такого вдоха посреди музыкальной фразы нельзя акцентировать следующий звук. Всегда надо удерживать учащегося от стремления сыграть возможно больше музыки на одном дыхании. Необходимо объяснить ему, что исполнение с большим напряжением производит на слушателя неприятное впечатление. К тому же рано или поздно вдох все же надо будет сделать. Если исполнитель израсходовал воздух до предела, ему потребуется больше времени для возобновления нового запаса, чем в том случае, когда он сохранил необходимый запас. Нельзя брать дыхание после предъема. Это правило не имеет исключений. Очень осторожно надо относиться к вдоху между двумя повторяющимися нотами. В подобных случаях вдох возможен лишь тогда, когда одна из двух одинаковых нот является концом музыкальной фразы, а другая началом новой.

Бывают случаи, когда музыка на значительном протяжении состоит из одинаковых по длительности коротких нот и носит характер непрерывного движения. Ясно выраженной цезуры нет, а пропустить ноту без искажения музыки нельзя. Чтобы выйти из такого затруднительного положения, необходимо обладать техникой быстрого вдоха, которая достигается в результате соответствующей тренировки.

Необходимо также сказать о распространенном среди флейтистов недостатке — шумном вдохе. Обладающие таким недостатком исполнители привыкают к нему и даже перестают его замечать. Между тем этот недостаток не только производит неприятное впечатление на слушателя, но и мешает приобретению техники быстрого вдоха, так как воздух через полукрытую гортань проходит не только с шумом, но и значительно медленнее.

Все возможные случаи, когда следует делать вдох, предусмотреть, конечно, трудно. Однако при внимательном и хорошем руководстве педагога обучающийся флейтист может быстрее приобрести опыт решения таких задач.

Дыхание — одно из важнейших исполнительских средств, от него зависит и качество звука, и выразительность нюансировки, и осмысленность трактовки каждой музыкальной фразы. Поэтому каждый исполнитель должен относиться к нему с большим вниманием и следить за логической обоснованностью распределения пунктов вдоха при исполнении.

**Об интонации.** Самая блестящая техника, самые высокие качества звука утрачивают свое значение, если исполнитель играет фальшиво. Точного интонирования педагог должен требовать от ученика буквально с самых первых уроков и, по мере развития учащегося, повышать эти требования, добиваясь от молодого

исполнителя непримиримого отношения к малейшей интонационной неточности.

Первым условием для верного интонирования является хороший слух и правильная позиция губ на инструменте. Исходя из закономерности, что чем больше закрыто мундштучное отверстие, тем звук ниже, чем более открыто — тем звук выше, следует выбрать такую позицию, при которой исполнитель мог бы с достаточной свободой повышать и понижать отдельные звуки своего инструмента.

Известно, что все инструменты обладают в большей или меньшей степени недостатками в отношении точности настройки всего звукоряда. Эти неизбежные недостатки каждый исполнитель должен уметь корректировать. Однако неправильная настройка инструмента может поставить перед исполнителем непреодолимые трудности. Общая настройка инструмента должна быть правильной — соответствовать установленному стандарту — 440 колебаний в секунду для *ля*. Нельзя пытаться повысить общий строй флейты с помощью перестановки пробки в головке флейты. Установка пробки должна быть такой, при которой настройка третьей октавы, особенно звуков *фа* и выше, точно соответствовала бы тем же звукам первой октавы. Если третья октава высока по отношению к первой, — это значит, что пробка вдвинута в головку слишком глубоко. Если третья октава низка по отношению к первой октаве, то пробку необходимо вдвинуть глубже в головку флейты. Только точное соответствие высоты звуков первой и третьей октав указывает на правильность установки пробки в головке флейты.

Проверка точности настройки флейты должна предшествовать началу занятий с учащимися и, разумеется, требованиям точного интонирования.

Развитие способности играть с точной интонацией должно начинаться с первых шагов обучения и продолжаться в течение длительного времени — пока интонационная точность в исполнении учащегося станет вполне удовлетворительной.

В развитии этого важнейшего исполнительского навыка педагог обязан быть очень требовательным. Постоянно останавливая внимание учащегося на каждом неточном звуке, он должен добиться от ученика нетерпимого отношения к интонационной неряшливости. Наличие хорошего музыкального слуха для всякого музыканта-исполнителя необходимо. Однако нередки случаи, когда музыканты, обладающие хорошим музыкальным слухом, играют фальшиво. Происходит это от недостаточного внимания к интонации. Чистота интонации обеспечивается не только точностью построения всех интервалов в процессе исполнения музыкантом своей партии, но и умением хорошо слышать звучание всей музыки, частью которой является партия исполнителя, и интонировать, основываясь на этом общем звучании.

Дело в том, что слух наш обладает способностью избирательности. Можно, например, плохо слышать или совсем не слышать



своего собеседника, если внимание сосредоточено на разговоре или музыке, доносящихся из другой комнаты и звучащих гораздо слабее, чем голос вашего собеседника, находящегося с вами в одной комнате. В то же время можно достаточно ясно слышать то, что слабо доносится издалека.

Плохая интонация чаще всего происходит оттого, что исполнитель, увлекаясь звучанием своего инструмента, плохо слушает музыку, сопровождающую его исполнение. Однако необходимо не только слышать всякую неточность звука, но и уметь быстро ее исправлять.

Для понижения звука надо направлять воздушную струю несколько более в глубь отверстия. Для повышения звука вдуваемая струя воздуха направляется более поверхностно — ближе к краю отверстия. Такая подстройка отдельных звуков должна производиться не путем верчения головки флейты к себе и от себя, а только более и менее глубоким направлением в отверстие струи воздуха.

Когда исполнительские средства учащегося уже находятся в состоянии достаточной подготовленности для удовлетворительного интонирования, нужно настойчиво развивать у него нетерпимое отношение к малейшей интонационной неточности. Постоянная забота педагога о чистоте интонации в конце концов разовьет и у учащегося достаточную требовательность к ее качеству. Игра с фортепиано, в ансамбле и оркестре может принести большую пользу для развития у учащегося хорошей интонации только в том случае, если исполнитель внимателен к ее качеству.

Если интонационные ошибки молодого исполнителя проходят мимо внимания педагога, то и сам учащийся может привыкнуть относиться к таким погрешностям безразлично и не достигнуть настоящего высокого исполнительского мастерства, так как чистая интонация — это первое требование, предъявляемое хорошему музыканту.

*О качестве звука и вибрато.* В числе задач первостепенной важности при обучении игре на флейте стоит развитие у исполнителя красивого звука. Характерные черты такого звука — это его чистота, отсутствие шипящих призвуков, полнота и мягкость. Весьма существенным для красоты звука является наличие в нем вибрато. Вполне естественно, что у начинающего обучаться флейтиста не может сразу появиться звук, обладающий всеми перечисленными выше качествами.

Однако в большинстве случаев уже с первых уроков выясняется наличие или отсутствие у учащегося задатков для развития хорошего звука. Красивый звук, как и красивый голос, в известной степени можно считать врожденным качеством, но, разумеется, требующим правильного и систематического развития.

Первым условием для нормального звука должен быть удовлетворительный инструмент. Плохой инструмент и в руках мастера

не даст хорошего звука, а ученик, занимаясь на таком инструменте, может только приобрести неправильные навыки, которые будут тормозить его развитие.

С первого урока ученик должен привыкать к правильному положению губ по отношению к отверстию в головке флейты. Нижнюю губу не следует прижимать инструментом, она располагается так, чтобы находящееся под ней отверстие в головке было закрыто ею примерно на  $\frac{2}{3}$ . В губах не должно быть большого напряжения. Оно должно быть лишь достаточным для формирования небольшой щели, через которую будет подаваться воздух для образования звука. Иногда бывает, что с первой попытки у учащегося получается вполне приемлемый звук и развитие его не представляет особых трудностей. Бывает и так, что все попытки добиться сколько-нибудь удовлетворительного звука не достигают цели. В таких случаях, при наличии у учащегося хороших музыкальных способностей, имеет смысл избрать другой инструмент, для которого строение губ будущего исполнителя окажется более подходящим.

Начальные упражнения для развития звука не выходят за пределы первой октавы и сочетаются с освоением аппликатуры самых легких звуков. Упражнения эти разучиваются сначала без нот. Педагог просто указывает, какие отверстия на инструменте должны быть закрыты, как располагать губы на мундштуке и как подавать в инструмент воздух. Все внимание на первых уроках следует сосредоточить на качестве звука.

Овладение всем диапазоном инструмента должно быть медленным и последовательным. Упражнения в среднем регистре нужно проводить длительное время при постоянном внимании и требовательности к качеству звука. Преждевременное стремление овладеть предельными звуками инструмента всегда сказывается отрицательно на качестве звука молодого исполнителя.

Достигаются очень хорошие результаты, если педагог не ограничивается отдельными звуками и упражнениями, а дает учащемуся также отрывки из художественной литературы кантиленного характера, народные песни, разумеется, соответствующие уровню технической подвинутой учащегося.

Большое значение имеет наличие фортепианного сопровождения. Участие в ансамбле способствует пробуждению у учащегося эстетического чувства и развивает музыкальность исполнения, которая всегда бывает связана с культурой звука.

Очень большое значение для качества звука имеет владение вибрато. Оно способствует выразительности исполнения, как бы согревает звук. На духовых инструментах вибрато представляет собою периодическую пульсацию выдоха при неизменяющейся существенно высоте звука. Доброкачественное вибрато на флейте и других духовых инструментах достигается пульсацией выдоха умеренной частоты. Очень быстрая пульсация производит вибрато неприятного характера, напоминающего дребезжание. Слишком



медленная пульсация придает звуку оттенок неустойчивости и интонационной неопределенности. Для получения красивого, умеренного вибрато необходим хороший вкус и соответствующие упражнения для развития этой звуковой краски.

Техника получения вибрато на флейте заключается в периодических сужениях и расширениях голосовой щели при исполнительском выдохе.

У некоторых музыкантов имеется природная способность к достижению этого звукового эффекта, и развитие качественного вибрато для них не представляет затруднений, для других же овладение вибрато достижимо лишь в результате длительных и настойчивых упражнений. Тем не менее нет никаких оснований утверждать, что вибрато является природным качеством, не поддающимся развитию у тех исполнителей, которые не обладают им с самого начала обучения.

Начинать развитие этой звуковой краски у молодого исполнителя надо с объяснения механизма ее получения, затем нужен показ-демонстрация вибрато и, наконец, упражнения на выразительной кантилене. Для этой цели очень удобно использовать, например, пьесу Сен-Санса «Лебедь» или другую подобную музыку. Очень полезно слушать, как звучит вибрато в исполнении мастеров, хорошо владеющих этим приемом.

Приходится встречаться и с такими случаями, когда молодой исполнитель широко пользуется вибрато, но качество его низкое, и оно обезображивает звук. В этих случаях надо полностью искоренить из звука вибрато, добиться совершенно ровного звучания и лишь спустя длительное время, примерно 6—8 месяцев, начать осторожно работать над развитием вибрато на новой основе — с умеренной пульсацией. При настойчивой и систематической работе цель обычно бывает достигнута.

Другим недостатком в использовании вибрато является отсутствие чувства меры в его применении. Некоторые исполнители, не обладающие хорошим музыкальным вкусом, всегда и все играют только вибрато, даже аккордовые звуки. Это бывает в результате плохого музыкального воспитания исполнителя или же вследствие отсутствия природной музыкальной одаренности. С таким недостатком необходимо настойчиво бороться, разъясняя исполнителю неуместность и назойливость беспрерывно вибрирующего звука.

Особого внимания и усилий заслуживает работа над верхним регистром флейты. Добиться устойчивости, чистоты и мягкости звучания самых высоких звуков не так легко.

Наибольшие трудности представляет филирование высоких звуков. Для этого необходимо обладать хорошо развитой мускулатурой губ и способностью к свободной и точной смене напряжения в губах.

Хорошие результаты дают упражнения в исполнении legato широких интервалов, например:  $do_1$  — *ми-бемоль*,  $do-die_2$  — *ми*,

$re_1$  — *фа*,  $mi$ -бемоль — *соль-бемоль* и т. д. до  $do_4$  и обратно в таком же хроматическом порядке. Очень полезно эти интервалы играть, начиная с *forte* (нижний звук), и филировать верхний звук интервала, доводя его до *pianissimo*. Все упражнения, рассчитанные на развитие звука и вибрато, надо исполнять в медленном темпе, чтобы можно было следить за качеством тембра звука и точностью интонации. Настойчивость и систематичность в работе всегда вознаграждаются успехом трудолюбивого ученика.

**Развитие техники.** Понятие «техника» включает в себе не только способность к ритмичной подвижности пальцев. Это — сила и подвижность губ и связанных с ними мышц лица, способность языка выполнять разнообразные движения при исполнении различных штрихов и натренированное исполнительское дыхание.

Лучше всего техника развивается в детском возрасте, когда организм учащегося еще растет и формируется. Разумеется, развитие техники пальцев, дыхания, подвижности языка, силы губ — все это должно идти параллельно. Нельзя оставлять пробелов в каком-либо из видов техники или откладывать его развитие на более поздний период обучения. Надо, чтобы весь организм учащегося одновременно приспосабливался к исполнительству.

Для флейтиста хорошая техника пальцев совершенно необходима. К вопросу ее развития следует подойти со всей серьезностью и внимательностью.

Первое и главнейшее условие успешного развития техники — это полное отсутствие торопливости и ритмической неряшливости при исполнении как упражнений, так и художественной музыкальной литературы.

Развитие ее должно быть постепенным, на последовательно усложняющемся материале. Исполнение всякого музыкального произведения: этюда, гамм и арпеджио — должно происходить в темпе, позволяющем следить за ритмичностью и качеством звучания. Попытки форсировать развитие техники ускорением темпов всегда приводят к плохим результатам.

Важным условием нормального и успешного развития техники пальцев является отсутствие излишнего напряжения в организме исполнителя. Необходимое напряжение должны испытывать только мышцы, непосредственно занятые работой. Все остальные мускулы должны быть ослаблены. Также внимательно нужно следить за тем, чтобы учащийся правильно держал инструмент, стоял спокойно, не делая лишних движений. Последнее весьма существенно. Всякая манерность, размахивание инструментом, привычка наклоняться, закрывать глаза — все это не только производит неприятное зрительное впечатление, но мешает выразительности и подлинной эмоциональности исполнения.

Борьба с этими недостатками трудна и длительна. Нельзя ограничиваться замечаниями на уроках. Всякий недостаток надо исправлять, давая соответствующее домашнее задание и строго требуя отчета на каждом уроке.



Основой техники пальцев является систематическая работа над гаммами и арпеджио, которая должна продолжаться в течение многих лет.

Разумеется, нельзя начинать обучение на инструменте с гамм и арпеджио. Для начинающего этот материал труден. Только прочно овладев элементарными исполнительскими навыками на наиболее легких упражнениях, можно приступить к изучению гамм и арпеджио трезвучий в медленном темпе, внимательно следя за ритмичностью исполнения, чистотой в переходах от звука к звуку и интонационной точностью. Первоначальное изучение гамм надо вести в медленном темпе и в диапазоне, вполне доступном учащемуся, сначала не связно, чтобы добиться согласованности в работе языка и пальцев, а затем уже связно, вырабатывая точность во взаимодействии пальцев между собою. Работа над гаммами должна проходить без какой бы то ни было торопливости. Ускорение темпа возможно только после достаточного накопления технических средств, как результата систематической и настойчивой работы.

Также последовательно необходимо изучать и арпеджио. В первый год работы над этим видом техники можно ограничиться упражнениями в исполнении арпеджио трезвучий и их обращений в штрихах *staccato* и *legato*.

В последующие годы следует изучать также арпеджио доминантсептаккорда и его обращений и, наконец, исполнять от каждой ноты все виды арпеджио в штрихах *staccato* и *legato*. Это — технические формулы, которыми исполнителю надо владеть в совершенстве, чтобы свободно пользоваться ими в практической работе.

Художественная музыкальная литература на каждом этапе обучения должна подбираться с таким расчетом, чтобы, развивая музыкальность и художественный вкус, она содержала в себе материал для реализации технических достижений учащегося и дальнейшего развития его исполнительских средств.

Большая часть технических недостатков у поступающих в учебные заведения и уже имеющих некоторую подготовку почти всегда связана с торопливостью и поспешностью в игре, с привычкой всякий музыкальный материал разучивать в ускоренных темпах и с плохой ритмической дисциплиной. Поэтому первая задача педагога — разъяснять учащемуся, что путь к техническому совершенству лежит через годы кропотливой систематической работы в медленных темпах и в строжайшем ритме. Только настойчивая и безупречная во всех отношениях работа в сдержанном движении может привести к подлинной виртуозности и блиску исполнения.

Значительное место в развитии техники занимают упражнения и этюды. В художественной литературе технические трудности являются результатом невозможности изложения музыкального материала в более легкой и удобной для исполнения фактуре без его обеднения. В упражнениях и этюдах технические трудности

концентрируются преимущественно в каком-либо одном направлении и должны иметь ясно выраженную целевую установку.

Этюды отличаются от упражнений наличием определенного тематического материала, изложенного в той или иной музыкальной форме и предназначенного для развития различных сторон техники.

Работая над этюдами, исполнение каждого из них следует доводить до наибольшей степени совершенства, доступной учащемуся на данной ступени его развития, с обязательным постепенным достижением темпа, указанного автором.

Отношение к исполнению этюдов должно быть такое же, как и к исполнению художественных произведений. Необходима не только техническая безупречность, но и художественная выразительность исполнения.

Самые трудные этюды нужно выучивать наизусть. В этом случае учащийся получит наибольшую пользу, так как изучение этюда будет более тщательным и углубленным, а все внимание, не будучи отвлечено чтением текста, сосредоточится на качестве исполнения. Именно с помощью этюдов планомерно и последовательно достигается развитие различных сторон техники. Поэтому мастерство, необходимое для исполнения художественных произведений, всегда следует подготавливать систематической работой над этюдами. Любой вид техники может быть усовершенствован с помощью целесообразно подобранных этюдов.

Ежедневные упражнения должны быть лаконичны, построены по ясной и легко понимаемой схеме, чтобы учащийся мог тренироваться, не прибегая к нотам. Задача их — приведение исполнительского аппарата в рабочее состояние, как бы введение к занятиям. Следует также подчеркнуть необходимость так организовать работу ученика, чтобы рост его исполнительских средств был всесторонним и увлечение какой-нибудь одной стороной техники не тормозило общего развития.

Определенную трудность для обучающегося на флейте представляют собой те многочисленные случаи, когда при переходах от одного звука к другому необходимо одновременное и согласованное движение нескольких пальцев. Эти движения должны быть настолько точны, чтобы переход ни в какой степени не загрязнялся посторонними призвуками. При недостаточной согласованности движений пальцев неизбежно появление промежуточных звуков, напоминающих форшлаги. Для всех таких переходов необходима основательная тренировка. Упражнения, предназначенные для этой цели, должны исполняться главным образом *legato*, так как в этом штрихе будет ясно заметна малейшая неточность в координации движений пальцев.

Столь же необходимы и упражнения для достижения полной согласованности движений языка и пальцев. Здесь надо использовать штрих *staccato*.

Приобретенные на упражнениях и этюдах технические навыки



углубляются, совершенствуются и развиваются на художественной литературе, которая должна подбираться педагогом продуманно, с большой тщательностью и учетом всех особенностей и недостатков в технике учащегося. Такие произведения, как Рондо соль мажор Моцарта в обработке для флейты, Сюиты си минор и до минор И. С. Баха, а также другие подобные им произведения, являются отличным материалом для развития техники, но, разумеется, на соответствующей ступени технической и общеучебной подготовленности.

**О штрихах.** Выразительное значение штрихов очевидно и не требует доказательств. Однако многие педагоги не уделяют достаточного внимания развитию разнообразия и качества штрихов, которые могут быть исполнены на флейте. К тому же и авторские обозначения штрихов в литературе для духовых инструментов обычно крайне бедны. В большинстве случаев это только наличие или отсутствие лиг над нотами. Звукоизвлечение на флейте включает в себе бесконечное разнообразие и богатство оттенков. Флейтист-мастер успешно может поспорить со скрипачом и с виолончелистом в блеске и разнообразии исполнения штрихов. Живой, гибкий язык талантливого и хорошо обученного флейтиста способен передать тончайшие оттенки отрывистых и связанных звуков.

Усвоение приемов исполнения штрихов начинается буквально с первых уроков. Уже извлечение первого звука на флейте производится с участием языка. Чтобы начало звука было определенным и ясным, язык учащегося должен занять исходное положение: приготовиться к произнесению буквы *m*. В то же время в легких создается необходимое напряжение и воздух устремляется в инструмент как только язык, подготовленный к произнесению буквы *m*, отдергивается назад. Некоторые педагоги вместо этого требуют от учащихся-флейтистов, чтобы они закрывали щель между губами, несколько высовывая язык. Этот прием нельзя считать удачным, так как при этом языку приходится испытывать большую нагрузку и расходовать дополнительное время, двигаясь на большее расстояние, чем при описанном выше способе.

Характер отрывистых звуков также может быть очень разнообразен, начиная от коротких, как уколы, и кончая едва отделяющимися один от другого.

Многие педагоги и авторы методических работ, объясняя способ начального извлечения звука на духовом инструменте, пользуются аналогиями с произнесением слогов: *та, ту, ку, ду, дю* и т. п. Такие аналогии несомненно ошибочны. Дело в том, что все гласные произносятся губами, которые у исполнителя во время игры заняты. Все же согласные произносятся языком, который во время выдоха может свободно выполнять эту функцию. Поэтому, объясняя приемы начальных и отрывистых звуков, можно проводить сравнения только с согласными *т, к, д*.

Приемов графического изображения характера отрывистых звуков, которые можно получить на флейте, в общем немного. Это — ноты без лиги над ними, ноты с точками или черточками над каждой, точки под лигой и черточки под лигой.

Способ исполнения, когда над нотами нет ни лиги, ни точек, называют *détaché*. Звуки при этом штрихе исполняются раздельно, но длительность их не укорачивается.

При исполнении *staccato* (точки над нотами) сокращается длительность звуков путем прекращения подачи воздуха в инструмент, осуществляемого соответствующими движениями языка. При этом между звуками возникают паузы. Чем больше паузы, тем короче звуки и, следовательно, острее *staccato*.

Точки и черточки над нотами под лигой указывают на сочетание отрывистости исполнения со связностью. Такой штрих называется *portamento*. Исполняется он мягкими движениями языка, отделяющими звук от звука без всяких пауз между ними, как бы перенося звук с одной ступени на другую.

Особого внимания заслуживает прием двойного *staccato*, при исполнении которого подача воздуха в инструмент прекращается поочередно, то концом языка, то задней его частью. Таким образом исполнитель чередует произношение согласных *тк, кт*, при этом вторая согласная только подготавливается, но не произносится. Следовательно, отрывистый звук (*staccato*) появляется только в момент, когда язык исполнителя передвигается назад, произнося *т* и подготавливая *к*, и — вперед, произнося *к* и подготавливая *т*. Чем быстрее и четче будут движения языка, тем острее, короче и ярче будет *staccato*. Начинать изучение двойного *staccato* следует со второго или третьего года обучения, учитывая, что подвижность ученика должна быть достаточной для возможности в умеренном темпе использовать этот штрих. Упражняться в двойном *staccato* надо в медленном темпе, терпеливо добиваясь совершенно одинакового по четкости звучания первого и второго звуков. Занятия должны быть систематичны и продолжаться в течение ряда лет. Овладеть сразу этим штрихом невозможно. Необходимо путем длительной и настойчивой работы приобрести прочный навык, который обеспечит быстроту и блеск в использовании этого штриха исполнителем.

Когда учащийся приобрел некоторый опыт исполнения двойного *staccato* в четных ритмических размерах, необходимо приступить к изучению его также и в нечетных. Существуют два способа исполнения триолей этим штрихом. Трубачи обыкновенно играют триоли, применяя так называемое тройное *staccato*. Заключается этот прием в том, что первые два звука исполняются простым *staccato*, а третий — как второй звук в четном метре: *ттк, ттк*. До начала 30-х годов и флейтисты играли триоли таким же способом. Теперь этот прием давно забыт и все флейтисты пользуются в нечетных ритмических размерах тем же способом, что и в четных: *ткт, ктк*. Совершенно аналогично исполнение



двойным staccato квинтолей: *ткткт, ктктк*. Преимущество такого способа исполнения двойного staccato состоит в том, что: а) развитие техники обоих движений языка идет равномерно; б) работа мышц языка, осуществляющих первое и второе движения — одинакова; в) язык становится в движениях совершенно свободным и одинаково способным начинать музыкальную фразу с *т* и *к*.

При старом способе исполнения триолей: *ттк, ттк* нагрузка на мышцы языка, осуществляющие: первое движение (*т*), вдвое больше нагрузки на мышцы, осуществляющие второе движение (*к*), и утомление языка в этом случае наступает скорее, чем при равномерном чередовании в работе каждой группы мышц.

При систематических упражнениях в штрихе двойного staccato второй звук (*к*) вырабатывается настолько, что становится совершенно неотличимым по своей четкости от первого (*т*).

Теперь нельзя услышать выражение «фальшивое staccato», как прежде обыкновенно называли двойное staccato, так как при современной методике изучения этого штриха ничего фальшивого в нем не осталось.

Начав с элементарных упражнений в медленном движении и освоив на них приемы исполнения этого штриха, молодой исполнитель в течение ряда лет совершенствует свое мастерство на этюдах и художественной литературе. Материалом для тренировки в исполнении штрихов служат написанные для этой цели этюды и, конечно, художественная литература. Кроме того, необходимо систематическое изучение гамм и арпеджио в различных штрихах.

Яркость и блеск игры находятся в прямой зависимости от качества штрихов. Исполнение, в котором не используются краски, достигаемые различными штрихами, производит вялое, однообразное впечатление. Подобно динамике, штрихи, в своем графическом выражении, не являются точным определением характера музыкальной фразы или пассажа. Острота отрывистых звуков при игре staccato может быть различной. Все другие штрихи также имеют много оттенков. В этом их огромное художественное значение. Овладение разнообразием штрихов и правильное их применение достигается на определенной ступени музыкального развития в результате работы над достаточным количеством музыкальных произведений, когда исполнитель научился понимать и чувствовать органическую связь штриха с содержанием музыкальной мысли. Если в процессе изучения штрихов педагог не будет требовать от учащегося необходимого разнообразия и высокого качества штрихов в соответствии с характером исполняемой музыки, то штриховая палитра такого флейтиста окажется бедной. Выбатывать разнообразие и выразительность исполнения штрихов надо настойчиво, требовательно, добиваясь, чтобы обучающийся флейтист возможно раньше привык сам разбираться в том, какой оттенок штриха лучше подходит в каждом отдельном случае.

В заключение необходимо сказать о штрихе, получившем в современной музыке очень большое распространение, это *frullato*.

Существуют два способа исполнения этого штриха. Наиболее распространенный, но не лучший способ — это языковое тремоло. Тремолирующий звук получается вследствие движений кончика языка, поставленного на пути выдыхаемой струи воздуха. При этом появляется выдержанное звучание буквы *р*, представляющее собою быстрое, многократное повторение этой согласной. Другой способ, требующий более длительных упражнений, но звучащий значительно мягче, ближе к настоящему тремоло, получается благодаря движениям малого язычка, находящегося между миндалинами. При этом способе частота движений язычка, а следовательно и характер тремоло, может в известной степени регулироваться. Движения здесь те же, что и при полоскании горла. Этот штрих, как и всякий другой, требует длительной тренировки.

**О ритме.** Развитие исполнительского ритма является одной из самых важных задач воспитания музыканта. Известно, что музыкальный ритм вовсе не представляет собою абсолютно равномерное и механически точное движение. Даже в самой строгой классической музыке всегда может быть известное разнообразие трактовки метроритма в исполнении. Нет ничего скучнее музыки, которая в своем движении напоминает безжизненную машину. Поэтому правильным следует считать определение, утверждающее, что музыкальный ритм представляет борьбу двух сил: строгой равномерности пульсаций и стремления разрушить эту равномерность ускорениями и замедлениями движения, обычно компенсирующими одно другое. Эти отступления от равномерного движения обычно указываются автором в нотном тексте. Однако все эти указания не могут быть точными и исчерпывающими, они всегда в известной степени приблизительны. Каждый талантливый исполнитель по-своему расшифровывает такие авторские указания, и часто различное прочтение авторского текста, в смысле трактовки метроритма, бывает одинаково убедительно, когда это делается способными и достаточно опытными музыкантами.

Основой для развития живого, выразительного ритма должно служить умение играть строго и точно, без всяких отклонений. Добиться этого от начинающего исполнителя не всегда бывает легко. Понять сущность метроритма при толковом объяснении нетрудно, но понять — еще не значит уметь. Всякое умение, то есть овладение навыком, требует систематической работы и времени.

Первоначальные упражнения для развития ритма должны состоять из звуков одинаковой длительности для выработки ощущения равномерности пульсации метра. Всякие ритмические комбинации длительностей звуков должны осваиваться в порядке постепенного их усложнения сначала на упражнениях, а потом на этюдах и художественной литературе.

Хорошие результаты достигаются, если учащийся много играет



в оркестре и ансамбле, так как художественная литература может дать очень много материала для упражнений в самых разнообразных ритмических построениях. Ритмичность исполнения вырабатывается только путем практических занятий, никакие теоретические объяснения не могут заменить практики. Нужно также иметь в виду, что отсчитывание долей такта, как средство выявления метра, допустимо только на первом этапе обучения. Укоренившаяся привычка подчеркивать метр внешними движениями сковывает исполнителя и ограничивает его технические средства.

В оркестровой и камерной литературе на долю флейты приходится довольно много ритмически сложных построений и виртуозных пассажей, исполнение которых без ритмической ясности и выразительности становится бледным и малосодержательным. Поэтому для флейтиста владение хорошим и гибким ритмом очень существенно.

Для развития чувства ритма не следует ограничиваться случайным материалом. Необходимо использовать также этюды и отрывки из художественной литературы, в которых ритмическая сторона выражена ярко и разнообразно. В некоторых произведениях встречаются метроритмические построения, требующие для точности исполнения особой тренировки. Прежде всего — это отнюдь не редко встречающиеся группировки: квинтоли, септоли, переменные размеры, например:  $\frac{3}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{2}{4}$  и др. Для тренировки в освоении таких построений надо использовать этюды, написанные в таких же метроритмах.

Исполнение каденций не должно быть расплывчатым и неопределенным. Существенное значение имеет здесь правильное определение места для первого акцента. В одном случае акцентированным может быть первый звук, в другом — акцент должен быть перенесен на второй, третий или четвертый звук. Тогда предшествующие акцентированному звуку ноты приобретают характер затакта, а остальные группируются в одинаковые по длительности объединения: триоли, кварты, сексты и т. п.

Очень часто для выразительности исполнения определенного музыкального отрывка требуется значительно нарушить равномерность движения. В таких случаях ускорение в одном месте компенсируется соответствующим замедлением в другом. Хорошо развитая способность ощущения точного метра дает основу для проявления ритмической свободы, являющейся важнейшим средством выразительности при исполнении художественного произведения.

Внимательное наблюдение за качеством ритмической стороны исполнения учащегося должно быть повседневной заботой педагога. Исполнительский вкус с наибольшей яркостью проявляется в трактовке метроритма. В подборе репертуара педагог должен всегда учитывать необходимость последовательного воспитания ритмического чувства учащегося наравне с развитием других сто-

рон техники. Чем разнообразнее репертуар, тем основательнее должно быть изучение каждого произведения и сущности ритмических особенностей творчества композитора. Ритм является наиболее ярким и выразительным средством исполнительского мастерства. При абсолютной тождественности своего графического выражения ритм весьма различен по характеру у разных авторов.

К числу недостатков в работе по воспитанию чувства ритма следует отнести привычку некоторых преподавателей сопровождать исполнение учащегося отстукиванием ногой, щелчками, отсчитыванием вслух долей такта и пр. Это мешает учащемуся развивать и выявлять в исполнении свое ощущение метроритма, которое всегда должно быть гибким и выразительным.

**О некоторых особенностях флейтовой аппликатуры.** При игре на флейте руки исполнителя находятся в неподвижном состоянии. Вся работа совершается только движениями пальцев. Для каждого звука существует на клапанах инструмента определенное расположение пальцев, при котором получается звук наилучшего качества как в отношении тембра, так и в отношении интонационной точности. Лишь некоторые звуки возможно получать различными приемами аппликатуры.

В первой и второй октавах *фа-диез* предпочтительно брать четвертым пальцем (так как при исполнении его третьим пальцем звук получается несколько тусклый). Однако в быстром движении, когда *фа-диез* непосредственно сочетается с *ми*, вполне возможно и даже целесообразно (подобно тому как это делается в трели) брать его третьим пальцем, так как этим достигается большая четкость и чистота в технике без промежуточных призвуков.

Перед и после *си<sub>2</sub> фа-диез* также следует брать третьим пальцем, так как это избавляет от необходимости делать неудобное скользящее движение четвертым пальцем с клапана на трельный рычаг, с помощью которого берется *си<sub>2</sub>*.

Особого внимания заслуживают приемы исполнения *си-бемоль* в первой и второй октавах. Для получения этого звука существуют три способа: с помощью большого пальца левой руки; указательным пальцем правой руки, нажимая клапан *фа*, и нажатием дополнительного рычажка, находящегося несколько выше клапана *фа*.

Большим пальцем левой руки *си-бемоль* играется во всех бемольных тональностях до пяти бемолей включительно. Указательным пальцем правой руки тот же звук берется, когда он является нотой *ля-диез*. Исполняется он этим способом обыкновенно в тональностях с пятью, шестью и семью диезами. Однако, когда перед или после *ля-диез* находятся *соль-диез* или *соль*, переход от *ля-диез* к *соль-диез* или *соль* с безупречной технической и интонационной чистотой может быть достигнут употреблением добавочного рычажка для *ля-диез (си-бемоль)*. Это не значит, что в указанных случаях совсем нельзя играть без по-



мощи добавочного рычажка, но пользование им дает большие удобства в техническом отношении. Между тем бывают случаи, когда, не загрязняя исполнение, обойтись без добавочного рычажка почти невозможно:

Н. А. Римский-Корсаков. Опера „Майская ночь“



Си-бемоль<sub>3</sub> также необходимо уметь играть двумя способами. Большинство флейтистов при исполнении этого звука пользуются всегда одной аппликатурой с нажатием первого трельного рычажка. Между тем вполне возможно си-бемоль<sub>3</sub> играть, нажимая не первый, а второй трельный рычажок. С первым — си-бемоль звучит чуть ниже нормы, а со вторым — чуть выше. Таким образом, оба вида этой аппликатуры имеют, в общем, равное право на использование. Особенно удобен второй вид, когда си-бемоль<sub>3</sub> надо исполнить *pianissimo*.

Встречаются случаи, когда этот второй вид аппликатуры представляет значительные технические преимущества:

Н. Платонов. Рондо



Кроме основной аппликатуры, с помощью которой на флейте исполняются все звуки с наибольшей ясностью и интонационной чистотой, существует вспомогательная аппликатура, несколько уступающая по качеству звучания основной, но более удобная и легкая при исполнении некоторых трудных пассажей в быстром темпе.

В симфонической и оперной литературе иногда встречаются моменты, когда исполнение партии флейты с достаточной технической безупречностью возможно лишь с применением вспомогательной аппликатуры. Сущность ее заключается в том, что сложная аппликатура верхнего регистра, в пределах от *ре*<sub>3</sub> до *соль-диез*<sub>3</sub>, заменяется очень простой и удобной аппликатурой нот, лежащих квинтой ниже и исполняемых с соответствующим переключением. Вспомогательная аппликатура в основном совпадает с трельной аппликатурой. Поэтому в своей работе «12 этюдов для флейты» (Музгиз, 1951 и 1959) я счел целесообразным объединить упражнения в исполнении трелей и приемов применения вспомогательной аппликатуры. Примеры из художественной литературы,

требующие применения вспомогательной аппликатуры, приведены там на страницах 22 и 23.

К вопросам усвоения учащимися правильной аппликатуры педагог должен относиться с большой требовательностью, не допуская малейших отклонений от установленных приемов для каждого звука. Такие невинные, на первый взгляд,вольности, как закрытое отверстие под указательным пальцем левой руки при извлечении звуков *ре* и *ми-бемоль*<sub>3</sub>, закрытый клапан под пятым пальцем правой руки при исполнении *ми*<sub>1</sub> — все это ведет к укоренению неправильностей в аппликатуре, которые впоследствии явятся причиной тембровых недостатков и интонационной неточности.

**Организация домашних занятий и самостоятельная работа учащегося.** Хорошая организация домашних занятий — необходимое условие успехов. Воспитание настоящего музыканта не может быть ограничено развитием одних исполнительских навыков — техники владения штрихами и звуком. Молодой исполнитель повседневно должен заниматься развитием музыкального слуха, совершенствованием музыкальной памяти, внимательно изучать классическую музыкальную литературу для своего инструмента, знакомиться с новыми произведениями различных жанров. У всех учащихся разные условия для занятий, различный уровень развития и трудоспособности. Однако имеются общие соображения, на основании которых учащийся может рационально проводить свои самостоятельные занятия.

Прежде всего надо работать ежедневно. Потерянный день невосполним. Удвоенная норма занятий на следующий день не возместит потерянного, а только приведет к бесполезному переутомлению. Следует равномерно распределять время и силы на развитие различных исполнительских средств, не увлекаясь чрезмерно какой-нибудь одной стороной в ущерб другим. Беречь свое рабочее время, расходуя его прежде всего на выполнение задания, — очень важное правило. С инструментом в руках можно провести и три, и четыре часа и не извлечь из этого никакой пользы. Вся работа должна быть тщательной, требования к себе большими, с постоянным стремлением к совершенствованию своего мастерства и пониманием, что процесс развития бесконечен.

О работе учащегося в начальной стадии обучения уже говорилось. Когда же молодой флейтист достиг некоторой подвинутой, требующей работы не только над школьными пьесами, но и над этюдами, гаммами и арпеджио, то занятия эти необходимо соответствующим образом планировать. Существенное значение имеет распределение изучаемого материала. Дело в том, что продуктивность работы различна в начале, в середине и в конце занятий. Первые часы, особенно утренние, когда организм учащегося свеж и внимание не утомлено, являются самыми продуктивными. По мере постепенного утомления внимания и всего организма эффект



усвоения материала снижается. При чрезмерной продолжительности работы усвоение может совершенно прекратиться.

Если учащийся в своей самостоятельной работе располагает материалом всегда в одном и том же порядке, например: начинает занятия с работы над гаммами, затем играет этюды и, наконец, разучивает художественную литературу, — то лучшее время, в отношении эффекта усвоения, всегда будет затрачиваться на первый раздел работы. При такой системе распределения изучаемого материала последний раздел станет отстающим участком.

Наилучшие результаты самостоятельной работы достигаются при постоянном чередовании материала: а) гаммы и арпеджио, этюды, художественная литература; б) этюды, художественная литература, гаммы и арпеджио; в) художественная литература, гаммы и арпеджио, этюды.

В равной степени эта рекомендация относится и к работе над крупной, многочастной формой. Понятно, что какой-то небольшой тренировочный материал, необходимый для приведения исполнительского аппарата в рабочее состояние, может всегда предшествовать началу занятий и не входить в эту систему чередования. Чтобы удлинить время наиболее продуктивной работы и отдалить наступление утомления, следует делать короткие перерывы в занятиях, однако не затягивая их настолько, чтобы исполнительский аппарат вышел из рабочего состояния. Вся самостоятельная работа учащегося должна проходить при сосредоточенном внимании. Как только внимание рассеивается — исполнение принимает механический характер, весь смысл работы утрачивается, и занятия ведут лишь к физической усталости. Надо прекратить работу раньше, чем наступит тот момент, когда качество ее начнет снижаться, чтобы сохранить ощущение наибольшего совершенства своего исполнения. Работа над гаммами и арпеджио различных аккордов обязательно должна входить в план работы каждого дня на протяжении многих лет, даже тогда, когда флейтист-мастер уже достиг высокого совершенства в исполнении этих технических формул. Не следует проигрывать много гамм и арпеджио. Надо учить каждый день все эти построения только от одной ноты, достигая каждый раз все более высокой ступени совершенства исполнения.

Разучивание этюдов также должно входить в план ежедневной работы, но это принесет пользу только в том случае, если учащимся будет достигнут указанный темп, выполнены точно все штрихи, исполнение станет легким, не оставляющим у слушателя хотя бы малейшего впечатления затруднения в преодолении технических трудностей этюда.

В работе над художественным произведением нужно начинать с ознакомления с ним как с целостным музыкальным построением. Нужно разобраться в его содержании, форме и характере, понять смысл динамических и агогических оттенков. Нельзя разучивать сочинение, не представляя себе того совершенного звукового об-

раза и той технической безупречности, которые должны быть достигнуты в конечном результате. Музыкальный текст должен воспроизводиться с точностью. При этом надо иметь в виду, что отсутствие авторских динамических оттенков на более или менее значительных частях произведения вовсе не означает требования невыразительной игры — без всякой нюансировки. Всегда следует помнить, что исполнительство есть творческий процесс, и каждый вдумчивый и талантливый исполнитель привносит частичку, обогащающую музыкальный образ средствами выразительного исполнения, дополняющими авторские указания. В то время как формальное выполнение только имеющихся в тексте указаний лишает произведение живого пульса и теплоты. Все мыслимые оттенки не могут быть выписаны с исчерпывающими подробностями. Значительная часть их остается на долю музыкального вкуса и чутья исполнителя.

В разучивании музыкального материала не должно быть разграничения на техническое его усвоение и художественную отделку. Работая над одной технической стороной произведения и выпуская из сферы своего внимания художественную, исполнитель невольно усваивает навыки трудных мест и пассажей всегда должна быть забота о выразительности и качестве звучания. При этом яркость и отчетливость музыкальных представлений исполнителя в огромной степени содействует достижению наибольших результатов и сокращает количество затрачиваемой на работу энергии. Чтобы реализация художественного замысла была яркой и убедительной, необходимо высокое мастерство владения техническими средствами для свободного преодоления всех трудностей, содержащихся в произведении. Отдельные сложные отрывки необходимо играть в медленном темпе, позволяющем без особых усилий справиться с ними, соблюдая точность ритмического рисунка и не обедняя качества звучания. Ускорение темпа должно быть постепенным, по мере овладения материалом. Однако периодическая проверка качества технической стороны исполнения путем медленного проигрывания трудных отрывков нужна и в дальнейшем.

В самостоятельной работе над художественной литературой должно быть отведено время также для проигрывания выученного репертуара.

При исполнении динамических оттенков совершенно необходимо учитывать относительное их значение. Для каждого инструмента существуют свои пределы динамики, которые нельзя переходить, не лишая звук его тембровых особенностей и качества. Поэтому важна не абсолютная сила звучания, а соотношение в напряженности отдельных звуков и фраз, постепенность в нарастании силы и в ослаблении звука. Надо всегда помнить, что нюансы существуют для музыки, для выразительности исполнения, но не музыка для нюансов. Выполнение всех указанных в тексте



оттенков должно быть в той мере, при которой звучание инструмента не становится искаженным или обедненным. Крайности в динамике допустимы как средство выразительности на ограниченных участках произведения, но не как постоянная манера исполнения, утомляющая слушателя однообразием. Флейта обладает очень ограниченным диапазоном динамики, особенно в среднем регистре, поэтому красочность исполнения на этом инструменте достигается, главным образом, путем контрастов при сравнительно небольшой амплитуде отклонений от средней силы звучания. Исключение составляет самый верхний регистр, где возможно достижение значительной силы.

Умение хорошо читать ноты с листа для флейтиста очень важно. Флейта — подвижный, виртуозный инструмент и на ее долю всегда приходится достаточно сложной музыки, которую часто оркестровый музыкант читает с листа. Это умение может быть достигнуто путем систематических упражнений, входящих в план ежедневных самостоятельных занятий.

Имеются достаточные основания считать способность хорошо читать ноты с листа качеством, не находящимся в прямой зависимости от степени развития всех других исполнительских средств. Эта способность обычно развивается и достигает степени большого мастерства, когда молодой исполнитель по тем или иным причинам рано сталкивается с необходимостью постоянно читать с листа. Это бывает при работе в оркестре, всегда связанной с чтением нот, или при систематическом домашнем музицировании. Ознакомление с музыкальной литературой путем исполнения ее в ансамбле приносит очень большую пользу. Занятия по развитию навыков чтения нот с листа должны быть регулярны. Сущность их заключается в развитии и укреплении целого ряда условных рефлексов. Зрительное восприятие ноты, написанной на соответствующей линейке, должно вызвать мгновенную реакцию мускулатуры лица, напряжение которой должно точно соответствовать высоте обозначенного нотой звука, дыхательная мускулатура должна обеспечить выдох вполне определенной силы, движения пальцев и языка должны точно воспроизводить записанный нотами ритмический рисунок, смена аппликатурных позиций должна быть четкой и быстрой. Вся эта сложная работа, естественно, не может быть организована последовательными волевыми усилиями.

Движения и их торможения при музыкальном исполнении дробны и управлять ими сознательно невозможно. Надо выработать точную безотказную автоматику всех этих движений.

Для того, чтобы научиться хорошо читать ноты, нужно много читать. Упражнения эти должны проходить в строгом ритме и без всякой спешки. Существенное значение при чтении нот имеет зрительная память. Исполнитель никогда не должен смотреть на те ноты, которые он играет в данный момент. Глаза его все время должны забегать несколько вперед, удерживая с по-

мощью зрительной памяти и слухового представления прочитанный материал. При систематических упражнениях способность эта достигает достаточного развития и обеспечивает возможность хорошего чтения нот с листа. Конечно, в этой области, как и во всякой другой, природные задатки имеют значение, поэтому количество времени для упражнений в чтении нот должно соответствовать способностям учащегося.

Правильная организация самостоятельной работы — необходимое условие ее успешности. Время от времени педагог должен интересоваться домашней работой своих учеников и помогать устранению ее недостатков.

*Об исполнении мелизмов в классической литературе.* В современной музыке мелизмы почти не встречаются. Исключение составляют короткий форшлаг и трель, которыми композиторы широко пользуются и в настоящее время. В классической музыке мелизмы имеются в достаточном разнообразии. Однако в расшифровке их часто бывают неточности и произвольность, приводящие иногда к искажению музыки.

В этой статье сделано обобщение правил исполнения мелизмов на основе тщательного изучения практики выдающихся исполнителей, а также исходя из логики трактовки мелизмов в различных случаях, требующих особого решения вопроса.

Следует также иметь в виду, что встречаются часто неряшливые и даже безграмотные редакции, с неправильно расшифрованными мелизмами. В некоторых изданиях произведений Гайдна, Моцарта и других классиков все форшлагы перечеркнуты, можно подумать, что редакторы этих произведений вообще не знали о существовании долгих форшлагов.

К напечатанным в нотах перечеркнутым форшлагам надо относиться с осторожностью и исполнять их, основываясь на стиле и характере музыки, так как форшлаг — это чаще является творчеством редакторов, а не авторов музыки. Не следует забывать и о том, что долгие форшлагы часто являлись для прогрессивных композиторов средством обхода устаревших правил, запрещавших пользоваться в некоторых случаях диссонирующими сочетаниями. С помощью долгого форшлага композитор мог осуществить свои творческие намерения без риска попасть в нарушители установленных канонов.

Изложенные соображения требуют внимательного отношения к каждому короткому форшлагу в классическом произведении при решении вопроса, не является ли этот форшлаг домислом или неряшливостью редактора.

Форшлаг короткий (перечеркнутый) исполняется как короткий затактовый звук. Время, необходимое для его исполнения, берется за счет предшествующего ему звука. Форшлаг может состоять из одного или нескольких звуков. Библируются форшлаг мелким шрифтом:



Л. Бетховен Марш в турецком стиле  
к пьесе „Афинские развратники“

Vivace

Написано:

Исполняется:

et ess. poco a poco

Долгий форшлаг не перечеркивается и исполняется за счет последующего звука, отнимая у него свою длительность:

В. А. Моцарт. Турецкое рондо

Allegretto

Написано:

Исполняется:

Трель представляет собою быстрое чередование двух звуков: обозначенного нотой со знаком *tr* и его верхнего вспомогательного. Сумма входящих в трель звуков обычно составляет нечетное число. В зависимости от характера музыкального рисунка трель может исполняться с заключением, состоящим из двойного форшлага:

Написано:

Исполняется:

Написано:

Исполняется:

Мордент непрерывный—это короткая трель из трех звуков с верхним вспомогательным, перечеркнутый—с нижним вспомогательным:

К. Дакэн. Пастораль

Allegretto

Написано:

Исполняется:

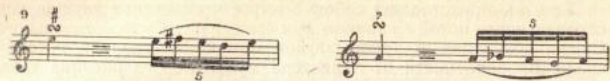
Группетто состоит из четырех или пяти звуков, представляющих собою чередование основного звука с соседними вспомогательными:

8

5

Если верхняя ступень должна быть повышена или понижена, то над знаком группетто ставится соответствующий знак альтерации:

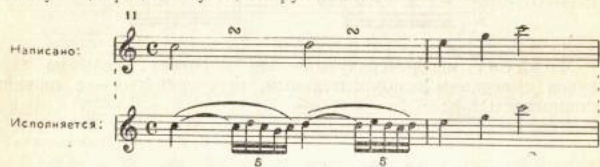




Если изменение относится к нижней ступени, знак альтерации ставится под знаком группетто:



Иногда группетто ставится не над нотой, а между двумя нотами. В этом случае на долю группетто приходится или половина длительности первого звука (группетто между нотами равной длительности) или же треть (группетто между нотой с точкой и другой, равной по длительности точке), причем начальный звук группетто, состоящего из пяти нот, связывается со звуком, предшествующим группетто:



Группетто может состоять также из четырех нот. Такое группетто обычно исполняется в музыке, идущей в быстром темпе. В медленном темпе это группетто используется, когда музыка изложена мелкими длительностями:

В. А. Моцарт. Квинтет ми-бемоль мажор для гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано

*Allegro moderato*



*Larghetto*



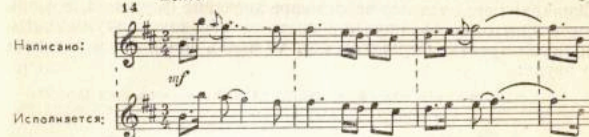
Ко всему сказанному выше относительно исполнения мелизмов необходимо добавить, что это далеко не исчерпывающие указания. В каждом отдельном случае вопрос исполнения тех или иных мелизмов надо решать в зависимости от характера произведения, местоположения мелизма в излагаемой музыке и от темпа пьесы.

Здесь будет уместно высказать некоторые рекомендации в связи с установившимися традициями исполнения мелизмов многими выдающимися музыкантами.

1. Долгий форшлаг в различных случаях исполняется по-разному. В медленном темпе он отнимает одну треть или одну четверть у ноты перед которой стоит:

И. С. Бах. Сюита си минор, увертюра

*Lento*

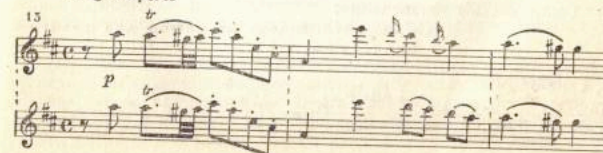


Длительность форшлага не следует определять в зависимости от графического выражения его в музыкальном тексте, которое часто бывает неточно.

2. Долгий форшлаг в быстрых темпах берет половину длительности у стоящей за ним ноты. Однако если он стоит перед относительно длинной нотой, то и в быстрых темпах долгий форшлаг может отнимать лишь часть длительности ноты, перед которой стоит:

В. А. Моцарт. Концерт ре мажор для флейты с оркестром, ч. I

*Allegro aperto*





[Allegro aperto]

16

Написано:

Исполняется:

Если же форшлаг стоит перед двумя нотами одинаковой длительности, то он образует с ними триоль:

В. А. Моцарт. Концерт до мажор для флейты и арфы с оркестром, ч. I

Allegro

17

Написано:

Исполняется:

Форшлаг перед трелью теряет свое значение форшлага, а лишь указывает, что трель надо начинать с обозначенной им ноты. Если перед трелью форшлага нет, то трель начинается с основного звука:

В. А. Моцарт. Концерт соль мажор для флейты с оркестром, ч. I

[Allegro maestoso]

18

Написано:

Исполняется:

Трель исполняется с заключением, когда ею заканчивается относительно большое музыкальное построение — предложение, период или часть произведения:

В. А. Моцарт. Концерт ре мажор для флейты с оркестром, ч. I

[Allegro aperto]

19

Написано:

Исполняется:

В небольших построениях, где трель имеет связующий или проходящий характер, она исполняется обычно без заключения:

В. А. Моцарт. Концерт до мажор для флейты и арфы с оркестром, ч. III

20 [Allegro]

Написано:

Исполняется:

Однако бывают случаи, когда требуются заключения в трелях, не завершающих построения, и даже в ряду трелей на отдельных нотах. Тогда автор приписывает заключение к каждой трели:

В. А. Моцарт. Концерт до мажор для флейты и арфы с оркестром, ч. I

21 [Allegro]

Написано:

Исполняется:

Когда трель стоит над нотой с точкой, она исполняется в течение длительности ноты без точки, длительность же точки выдерживается без трели. Эту закономерность удобно проследить в произведениях Генделя и Баха, в которых такие трели используются часто:

Г. Ф. Гендель. Соната фа мажор, ч. I

[Larghetto] ♩ = 60

22

Написано:

Исполняется:

Точно регламентировать исполнение всех мелизмов невозможно. В отдельных случаях всегда могут быть отклонения от общих правил, изложенных выше. Хороший вкус и внимательное, вдумчивое отношение к исполнению мелизмов лучше всего помогут выбрать правильное решение в каждом затруднительном случае.

Некоторые замечания о работе с учениками в классе. Большие успехи в обучении исполнительскому искусству возможны в том случае, когда занятия сочетаются с воспитанием и всесторонним развитием учащегося. Овладение мастерством требует настойчивости в труде и понимания всей сложности задач, стоящих перед



учащимся. Трудолюбие, требовательное отношение к своей работе, аккуратность в выполнении всех заданий — это навыки, которые нужно прививать учащемуся с самого начала, буквально с первых встреч с преподавателем. Поэтому требования аккуратности посещения занятий, без опозданий, хорошей подготовки заданных уроков должны быть в начальном периоде обучения повышенными.

Большое значение для успешной работы имеет авторитет преподавателя. Чтобы он был достаточно высоким, педагог сам должен являться для ученика примером аккуратности, добросовестности и серьезности в отношении к своим обязанностям. Дисциплина в классе должна быть строгая, доброжелательная и разумная.

К каждому уроку педагогу необходимо хорошо подготовиться и всегда отлично знать материал, который он будет проходить со своим учеником. Растерянности и ошибкам преподавателя на уроках не должно быть места.

Индивидуальный план на каждое полугодие нужно составлять продуманно, с учетом уровня развития всех исполнительских средств учащегося. Если отстает какая-нибудь сторона техники, надо включать в план такие этюды и пьесы, которые будут способствовать быстрой ликвидации такого отставания.

Недостатки качества звука хорошо преодолеваются в работе над художественной кантиленой. Это могут быть медленные части сонат, концертов и другие пьесы напевного характера. Такой материал дает лучшие результаты, чем исполнение только выдержанных звуков.

Работа по улучшению качества звука всегда должна связываться с развитием выразительности исполнения. Исполнение молодого, неопытного музыканта очень часто не отличается выразительностью, так как он еще не научился и не привык пользоваться большой и разнообразной гаммой красок, имеющейся в его распоряжении. Если все произведение играть в однообразной динамике, впечатление будет бледное даже в том случае, когда исполнитель обладает красивым звуком. Каждого флейтиста необходимо научить свободно играть во всех нюансах, владеть техникой исполнения *crescendo* и *diminuendo* и всем разнообразием штриха *staccato*.

Все замечания педагога должны быть лаконичны, ясны, понятны и точны. Самый большой недостаток у педагога — это склонность превращать уроки по специальности в лекции. Такой педагог, подменяя настоящую работу разговорами, тормозит развитие своего ученика. Показы на инструменте уместны, когда педагог демонстрирует какой-нибудь исполнительский прием. Заставлять же ученика копировать свое исполнение никак нельзя рекомендовать. Копирование всегда задерживает у учащегося развитие собственной инициативы, без которой у молодого музыканта не может быть серьезных перспектив.

Нельзя выпускать из-под контроля даже самого старательного и аккуратного ученика, освобождая его, скажем, от отчета по технике и ограничиваясь проверкой подготовленности только художественной литературы. Многолетний опыт работы с большим количеством учеников показал, что в результате ослабления контроля в любом разделе изучаемого материала развитие исполнительских средств в этом направлении задерживается.

На уроках по специальности, естественно, надо заниматься только специальностью. Однако хороший и опытный педагог всегда может увязать эту работу с развитием навыков и способностей, необходимых каждому музыканту. В процессе занятий музыкальным исполнительством всегда в какой-то степени совершенствуется музыкальный слух и развивается музыкальная память. Если это идет самотеком, не ставятся цели развития этих способностей, то оно будет медленным и беспорядочным. Если же педагог систематически развивает у своего ученика слух и память, то результаты будут более быстрыми и прочными. Для этого надо приучить своего воспитанника не только внимательно слушать фортепианное сопровождение исполняемых пьес, но определять встречающиеся аккорды, запоминать их характерные особенности. Ведь развитый слух — это способность, точнее, навык быстро и точно анализировать звуковой материал, доставляемый нашему сознанию органами слуха. Внимательное отношение ко всякой слушаемой музыке, привычка подвергать ее усиленному анализу принесут несомненную пользу учащемуся в развитии его слуха.

Музыкальная память — тоже важное качество. Чем лучше память у музыканта, тем больше музыки он знает и тем богаче может быть его репертуар. Музыкальная память нуждается в систематической тренировке. В педагогической практике постоянно приходится наблюдать трудности запоминания музыки учащимися при первых опытах в этом направлении и заметный рост этой способности при систематическом выучивании наизусть музыкального материала. Способов запоминания музыкального текста может быть несколько. Простейший и наиболее распространенный — это выучивание произведения путем многократных повторений. Эффективность этого способа зависит от того, что запоминанию материала помогает двигательная память, имеющая очень большое значение при воспроизведении. Трудность аппликатуры флейты, особенно в верхнем регистре, преодолевается именно с помощью двигательной памяти.

Работа по развитию у учащегося музыкальной памяти должна быть повседневной и вкрапливаться во всю его музыкальную деятельность. Направление внимания на формальную структуру произведения, его тематический материал и тональный план способствует быстрому и устойчивому закреплению в памяти изучаемого материала. Систематическое руководство педагога в этом направлении вырабатывает у учащегося навыки анализа музыкального произведения в процессе его изучения.



В практике исполнителей на духовых инструментах часто приходится встречаться с нецелесообразным приемом выучивания материала: сначала по нотам, а уже после этого наизусть. В этом случае исполнитель не ставит перед собой задачи запоминания произведения, работая первоначально только над его технической стороной. Конечно, в какой-то степени музыка при этом запоминается, но это носит характер непреднамеренного запоминания, малоэффективного. Ставя же перед собою задачу запоминания произведения с самого начала работы над ним, исполнитель попутно овладевает его техническими трудностями, намного сокращая время. Наиболее трудоемким и наименее результативным оказывается прием запоминания путем проигрывания произведения все время от начала до конца. В этом случае технические места остаются недоработанными, а на запоминание материала уходит много времени. Для быстрого и качественного выучивания произведения можно рекомендовать такой план:

1. Ознакомление с произведением в целом.
2. Расчленение всей формы на составляющие ее части и тщательное разучивание этих частей.

3. Постепенное объединение выученных отрывков и работа над отделкой произведения как целого музыкального построения.

Проверять качество запоминания материала можно, исполняя произведение от разных пунктов. Возможность исполнения произведения учащимся только от начала указывает на недостаточную твердость запоминания. Можно также рекомендовать учащемуся проигрывать выученный наизусть материал в различных тональностях. Это приносит очень большую пользу.

Вполне понятно, что на уроках по специальности педагог не может заниматься развитием всех способностей своего ученика, но постоянное проявление интереса к самостоятельной работе учащегося в этом направлении и полезные советы очень помогут его развитию.

По мере того как учащийся приобретает необходимые ему навыки, а качество его исполнения делается все более совершенным, роль педагога становится менее активной. Делать частые замечания уже нет необходимости. Ученик приобретает все большую самостоятельность, и помощь педагога бывает ему нужна лишь в редких случаях, при решении некоторых задач стилистового или темпового характера. Педагог чаще лишь наблюдает работу своего ученика, почти не вмешиваясь в нее. Это указывает на то, что усилия педагога увенчались успехом, что ученик играет правильно и поправлять его нет необходимости. К сожалению, эти простые истины далеко не всегда бывают поняты и педагогом, и учениками.

Некоторые педагоги считают, что они всегда могут учить тех, кто когда-то начинал у них учиться. Они полагают, что чем больше вмешательства в исполнение, тем больше поучений, тем качественнее его работа. Между тем достижение учащимся испол-

нительской зрелости и самостоятельности всегда должно приносить педагогу наибольшее удовлетворение.

Что касается учеников, то необходимо считаться с тем, что большинство их быстро забывают то время, когда они совсем не умели играть и все достижения приписывают только своей одаренности, а роль педагога считают не более чем наблюдением роста и расцвета своего исполнительского мастерства. Это закономерно.

Огромное значение в воспитании квалифицированных музыкантов имеет опыт педагога. Но опыту нельзя научить. Он накапливается в процессе работы у каждого по-разному. Чрезвычайно важно систематизировать свой опыт и наблюдения, анализировать удачные и неудачные результаты различных педагогических приемов.

Необходимо заметить, что неспособные бывают не только ученики, но и педагоги. Неумение делать выводы из своей педагогической практики, постоянное сваливание всех неудач в обучении только на учеников, отсутствие самокритики, пылливости, нежелание повышать уровень своего педагогического мастерства, зазнайство — вот характерные признаки плохого педагога, которому следует отказаться от педагогической деятельности. И все же среди учеников такого педагога время от времени могут появляться яркие исполнители. Плохая педагогическая система не может затормозить развития высокоодаренного и умного ученика, хотя отрицательное влияние ее в какой-то степени скажется.

Педагогическая практика при хорошем руководстве может значительно сократить время приобретения педагогического опыта, позволяющего успешно вести самостоятельную учебную работу. Имеется в виду педагогическая практика под руководством опытного педагога. Практика же беспризорная очень мало полезна, так как представляет собою совершенно бесконтрольную самостоятельность.

## II. О РЕПЕРТУАРЕ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ

В процессе изучения художественной литературы со своими учениками педагог неизбежно встретится с целым рядом вопросов. Ответ на некоторые из них он может найти в этом разделе, где будут рассмотрены наиболее значительные произведения для флейты.

Однако прежде чем приступить к непосредственному обзору различных произведений для флейты, необходимо указать на некоторые ошибки молодых педагогов, которые они иногда допускают в работе со своими учениками. Вопрос касается соответствия сложности произведения — степени развития исполнительских средств учащегося. Подбирать художественную литературу для каждого учащегося всегда надо с учетом его подготовлен-



ности. С нарушениями этого принципа приходится встречаться довольно часто. Интересное и популярное произведение, естественно, привлекает внимание учащегося и возбуждает у него желание поскорее начать работу над ним. В тех случаях, когда уровень подготовленности учащегося недостаточен, чтобы хорошо исполнить пьесу, следует отложить изучение этого произведения до того времени, когда исполнительские средства молодого флейтиста достигнут необходимой степени развития. В противном случае сочинение, с которым учащийся не сумел справиться, остается недоработанным, успеет надоесть и не даст нужных результатов в развитии исполнительского мастерства. Позднее к нему возвращаться будет уже неинтересно.

Никогда не следует ставить перед учеником невыполнимых задач. Такие задачи подрывают веру в свои силы и снижают творческий энтузиазм, необходимый в работе каждого художника. В то же время всегда целесообразны задания, требующие труда и настойчивости. Без этого развитие исполнителя будет замедленным. Трудности необходимы, но они должны быть преодолимыми. Именно здесь педагогу нужен опыт и хорошее знание музыкальной литературы для своего инструмента, которую он должен постоянно и внимательно изучать.

#### Г. Ф. Гендель

*Соната ми минор (№ 1).* Лирический характер первой части сонаты (Grave) требует некоторой свободы исполнения: ритм не должен быть жестким, но в то же время недопустима и неустойчивость, нужна классическая строгость, сочетающаяся с мягкостью. Звучание должно быть полным и достаточно широким. Выставленное в нотах (Музгиз, 1949) *p*, пожалуй, не подходит. Начинать первую часть этой сонаты следует в нюансе *mf*.

Во второй части (Allegro) указание метронома неправильно:  $\text{♩} = 88$ . Нужно, по меньшей мере, ...  $\text{♩} = 108$ . Характер этой части должен быть бодрый, ритм четкий и точный. Выставленные в некоторых изданиях точки над нотами первой темы не принадлежат автору. Характер отрывистости здесь неуместен. Все несвязанные ноты следует играть штрихом *détaché*, по возможности полностью выдерживая их длительность. Шестнадцатые нужно играть в строжайшем ритме. Первые из каждых четырех нот лучше играть несколько тяжелее, выделяя слегка мелодическую линию, но в то же время не нарушая ритмичности исполнения.

Короткое Adagio, разделяющее два Allegro, должно быть достаточно звучно и только в конце, при подходе к доминанте ми минора, можно сделать небольшое *diminuendo*.

В последнем Allegro (финал сонаты) лучше применять штрих *marcato*, чем *staccato*.

Общий характер части яркий, сильный. По технической и музыкальной сложности эта соната относится к произведениям средней трудности. Она требует уже достаточно развитой техники

и хорошего владения штрихами. По качеству музыки ее следует отнести к числу лучших флейтовых сонат Генделя.

*Соната соль минор (№ 2)* состоит из трех медленных частей и небольшого быстрого финала. Напевный характер медленных частей позволяет с успехом использовать эту сонату для развития звука. Она не содержит в себе значительных технических трудностей и относится к числу легких. Что касается характера исполнения этой сонаты, то медленные части, а также финал можно играть на основе рекомендаций, сделанных для сонаты ми минор.

*Соната соль мажор (№ 3)* также принадлежит к числу нетрудных сонат, но все же требует владения разнообразными штрихами и достаточно развитым дыханием, в особенности вторая часть (Allegro).

Медленные части сонаты — первая (Adagio) и третья (Andante) — очень интересны по содержанию и являются отличным материалом для упражнений в развитии качества звука и исполнении нюансов. Финал сонаты, состоящий из Бурре и Менуэта, также не представляет существенных трудностей. Одинаковая не слишком большая техническая сложность всех частей сонаты позволяет использовать ее в относительно раннем периоде обучения, решая при этом задачи и технического и музыкального развития учащегося.

*Соната до мажор (№ 4)*<sup>1</sup> не заключает в себе значительных трудностей. Она также может быть использована в относительно раннем периоде обучения.

Первая часть (Larghetto) содержит хороший материал для развития звука и ритма, так как написана с достаточным ритмическим разнообразием. При работе над этой частью следует требовать от учащегося точного исполнения мордентов, не допуская подмены их форшлагами, что, к сожалению, часто встречается в практике многих педагогов.

Вторая часть (Allegro) — подходящий материал для упражнения в исполнении разнообразных штрихов и их сочетании. Примерно такой же характер имеет четвертая часть (Allegro).

Большое напевное Larghetto разделяет два в общем однотипных Allegro.

Финал сонаты (Allegro), написанный в форме гавота, достаточно подвижен и по технической трудности находится в соответствии с предыдущими частями.

Все это позволяет использовать сонату до мажор в педагогической практике, и как инструментальный и как художественный материал.

*Соната фа мажор (№ 5)* относится к числу лучших флейтовых сонат Генделя, как и соната ми минор. Она существует также в авторском варианте для оркестра и органа.

Первая часть (Larghetto) представляет собою напевную му-

<sup>1</sup> Сонаты №№ 4, 5, 6, 7 аннотируются по изданию Музгиза, 1963 г.



зыку, в работе над которой можно с успехом развивать музыкальность, звук и дыхание учащегося.

Вторая часть (Allegro)—блестящая, подвижная, написана в ярких разнообразных штрихах, может быть полезна для развития различных сторон техники и музыкальности.

Третья часть (Сицилиана) должна исполняться выразительно, полным, красивым и чистым звуком. Эта часть потребует от учащегося большой и настойчивой работы.

Заканчивается соната стремительной жиггой. Здесь требуется четкая артикуляция, яркие контрасты, легкая техника, без всякого напряжения и скованности. При тщательном изучении этой сонаты учащийся получит большую пользу в развитии всех сторон своего исполнительского мастерства.

*Соната си минор (№ 6)* состоит из шести частей.

Первая (Largo) ничем не отличается по своему характеру от медленных частей предыдущих сонат.

Вторая (Vivace) написана в размере  $\frac{3}{2}$  и совсем не содержит характерного для флейты материала. Преобладание среднего регистра и полное отсутствие в этой части звуков третьей октавы вынуждает флейтиста исполнять отдельные фразы на октаву выше, чтобы избежать однообразного и невыразительного звучания.

Третья часть (Presto) более отвечает характеру флейты, но и в ней, к сожалению, не использована третья октава. По музыкальному материалу это, пожалуй, наиболее интересная часть сонаты.

Четвертая часть (Adagio) представляет собою период с остановкой на доминанте си минора и вводит в пятую часть (Alla breve), которая могла бы служить финалом этой сонаты, однако финалом оказывается Менуэт (шестая часть).

Отсутствие достаточно выраженной флейтовой специфики в этой сонате и шестичастная форма являются, по-видимому, причиной довольно редкого ее исполнения.

*Соната ля минор (№ 7)* наиболее популярна и любима исполнителями, чему несомненно способствовала отлично сделанная Ф. Давидом обработка и сочинение хороших, соответствующих характеру музыки сонаты, каденций в партии флейты. К сожалению, в одном из позднейших немецких изданий эти каденции были заменены другими, сочиненными М. Шведлером, которые оказались в полном противоречии со стилем музыки сонаты и очень слабыми по качеству музыки. В новом издании второй тетради сонат Генделя (Музгиз, 1963) каденции Ф. Давида восстановлены.

Первая часть (Grave) построена на широкой, выразительной теме. Она требует от исполнителя красивого, гибкого звука, владения нюансами и большого, развитого дыхания. Все перечисленные качества могут быть усовершенствованы в процессе работы над этой частью сонаты.

Вторая часть (Allegro), не представляя значительных технических трудностей, имеет яркий колорит, подчеркиваемый и оттеняемый отлично сделанной партией фортепиано. В этой части Давид смело использовал верхний регистр флейты, достигнув этим большого блеска и контрастности звучания по отношению к медленным частям—первой и третьей.

Третья часть (Adagio) разделяет быстрые вторую и четвертую части. Это—кантилена, требующая красивого звука, динамической гибкости и выразительной нюансировки. Заканчиваясь на доминанте, она непосредственно вводит в финал, который должен следовать за ней без всякой остановки. Финал сонаты (Allegro appassionato)—сильный, темпераментный—звучит ярко и убедительно. Он производит даже впечатление виртуозности, несмотря на простоту фактуры партии флейты, благодаря талантливому и мастерскому изложению фортепианной партии сонаты.

Хотя сонату ля минор нельзя отнести к числу наиболее трудных сонат Генделя, для исполнения ее требуется определенная степень музыкальной зрелости и хорошее владение техникой дыхания, нюансов и штрихов. Это как раз одно из тех произведений, которое, несмотря на относительную техническую простоту, не следует давать учащимся, достигшим необходимой степени музыкального развития, хотя технически они и могли бы справиться с ним.

#### И. С. Бах

Сонаты Баха<sup>1</sup> для флейты и фортепиано представляют собой ценнейший материал и для концертной эстрады и для педагогических целей. Перед исполнителем здесь возникает необходимость решения ряда разнообразных и сложных музыкальных и технических задач. В процессе работы исполнитель приобретает навыки игры в ансамбле, совершенствует свою технику, развивает качество звука и—самое главное—формирует свой музыкальный вкус.

Сонаты написаны разнообразно и по форме, и по характеру музыкальных образов, и по приемам использования исполнительской техники. В первых трех сонатах полностью выписана партия фортепиано.

Другие написаны в две строки с цифрованным басом, расшифровка которого во многих изданиях сделана недостаточно хорошо, так как требует знаний и профессионального мастерства, которыми часто не обладают в достаточной степени исполнители, берущие на себя, в большинстве случаев, решение этой задачи.

*Соната си минор (№ 1)* написана в полифоническом плане. Первая часть (Andante) построена на двух контрапунктирующих темах. Каждая из них попеременно появляется в партиях флейты и фортепиано. Темы эти развиваются, варьируются и образуют

<sup>1</sup> Сонаты аннотируются по изданию «Музыка», 1964 г.



большое гармоничное полифоническое построение, составляющее первую часть сонаты.

Главнейшая задача и наибольшая трудность в исполнении этой части — добиться полнейшего равновесия в звучании ансамбля. В основном материал изложен трехголосно, все темы одинаково значительны. Необходимо добиться выразительной и в то же время логичной нюансировки, при которой все динамические изменения главной темы подчеркивались бы живой и гибкой динамикой ее сопровождения. Имитации должны быть не только повторением в другом голосе музыкальной фразы, но и отражением, сохраняющим тот же характер и колорит. Все это требует большой и кропотливой работы, в которой по мере приближения к искомому идеалу растет и созревает молодой исполнитель.

Вторая часть (*Largo e dolce*) представляет собою кантилену, состоящую из двух повторяющихся периодов. Будучи написана в самом выгодном, звучном регистре, эта часть позволяет показать красоту звука и возможности разнообразной нюансировки. Несмотря на медленный темп, все форшлаг в этой части, стоящие перед восьмыми, можно исполнять, деля длительность восьмой пополам с форшлагом, то есть как две шестнадцатые:



Форшлаг перед двумя тридцатьвторыми надо исполнять как триоль, образуемую этими тридцатьвторыми с форшлагом:



В этой части очень хорошо использовать умеренное вибрато, придающее звуку характер мягкости и теплоты.

Третья часть сонаты (*Presto*) написана в форме трехголосной фуги, но без средней части и репризы. Она представляет собой экспозицию и контрэкспозицию, оканчивающуюся на доминанте и вводящую в финал. Характер фуги быстрый, стремительный, контрастирующий с двумя предыдущими медленными частями. В исполнении этой части необходима строгая ритмичность и особое внимание к динамике, которая должна быть настолько уравновешена, чтобы вступление каждого голоса было ясным, чтобы тема не тонула в сопровождающих голосах и в то же время выдерживалась органичность в движении и развитии всего ансамбля.

Финал сонаты (*Allegro*) состоит из двух повторяющихся частей, которые содержат одинаковый тематический материал, изложен-

ный полифонически и поэтому требующий при исполнении большого внимания к голосоведению и соблюдения динамического равновесия, особенно в тех местах, где имитации появляются в форме канона.

Наибольшую трудность в этой части представляет соблюдение ритмической точности в местах с синкопированной фактурой. Здесь требуется большое внимание и хорошая сыгранность, чтобы ансамбль получился безупречный.

*Соната ми-бемоль мажор (№ 2)* с технической стороны не представляет больших трудностей.

Первая часть (*Allegro moderato*) написана преимущественно в среднем регистре. В ней чередуется материал напевного и подвижного характера. Трудность исполнения заключается в необходимости добиться ясного и выразительного звучания флейты на фоне партии фортепиано, написанной в том же регистре, что и партия флейты. У фортепиано этот регистр звучит достаточно ярко, флейтисту же необходимо большое мастерство, чтобы добиться рельефности своей партии. Разумеется, пианист должен играть достаточно деликатно, не превращая, однако, свою партию в аккомпанемент, сохраняя ее выразительность и самостоятельность.

Вторая часть (*Сицилиана*) — чрезвычайно популярна. Она переложена чуть ли не для всех инструментов. Ее играют пианисты, скрипачи, виолончелисты, поют певцы... Эта превосходная кантилена дает возможность добиться хороших результатов в развитии красоты звука и качественного вибрато, благодаря глубокой выразительности и красоте содержащегося в ней музыкального образа. Работая над этой частью с молодым исполнителем, надо требовать от него красивого и абсолютно чистого звука, глубокого, содержательного и выразительного исполнения. Формально правильное исполнение этой части нельзя считать удовлетворительным. Необходимо глубокое проникновение в содержание сицилианы, усвоение ее эмоционального характера, чтобы выразить и донести до слушателя авторский замысел.

Третья часть (*Allegro*) изложена достаточно подвижно, но в наименее выгодном регистре для этого темпа и фактуры. Однако при наличии достаточного мастерства и хорошего владения звуком, а также при высокой требовательности к ансамблю соната эта может прозвучать очень хорошо и принести большую пользу исполнителям в процессе работы над ней.

*Соната ля мажор (№ 3)* наименее популярна среди исполнителей. Причина заключается в чрезвычайной трудности исполнения этой сонаты в звуковом отношении.

В первой части (*Vivace*) фортепианная партия изложена по преимуществу с тесным расположением голосов. При быстром темпе получается очень насыщенное звучание, в котором партия флейты, написанная примерно в том же регистре что и фортепианная, звучит бледно и недостаточно выразительно. Возможно, что



эта соната выиграла бы в звучании при исполнении ее с клавиесином. Компактный, яркий звук современного фортепиано всегда подавляет флейту в первой части этой сонаты.

Вторая часть (*Largo e dolce*) написана удобно для флейты. Выразительность и проникновенность ее музыки выделяет эту часть как наиболее интересную из всей сонаты.

Финал (*Allegro*) содержит, в основном, те же трудности, что и первая часть. Однако даже неполное преодоление звуковых и технических трудностей этой сонаты принесет молодому исполнителю несомненную пользу. В работе над ней необходимо акцентировать внимание на качестве ансамбля и ясности полифонии.

*Соната до мажор (№ 4)* наименее трудная, но выгодно звучащая и очень полезная в педагогическом отношении. Первая часть начинается широким распевным *Andante*. С половины десятого такта автор меняет темп на *Presto*. Во времена Баха метронома еще не было. Поэтому относительность темповых указаний позволяет по-разному решать вопрос соотношения *Andante* и *Presto* в этой части сонаты. Наиболее логичным и исполнительски удобным является такое решение вопроса, когда *Presto* будет точно вдвое быстрее предшествующего *Andante*. Только в этом случае сохраняется цельность первой части и не получается разорванности ее на два совершенно чужеродных куска. *Presto* здесь надо трактовать как *Doppio movimento*.

Вторая часть (*Allegro*) по характеру исполнения должна сочетать подвижность со спокойствием. Это может быть достигнуто четкой ритмичностью и точной артикуляцией. Подвижный темп и изложение материала по преимуществу шестнадцатыми не должны нарушить лирического настроения, присущего этой части. Прозрачность, легкость, жизнерадостность музыкальных образов этой части сонаты могут быть переданы при условии совершенно равномерного и полноценного звучания каждой шестнадцатой без малейших провалов. Дыхание должно быть распределено таким образом, чтобы музыкальная ткань нигде не была разорвана остановкой движения.

Третья часть (*Adagio*) требует выразительности исполнения и позволяет показать наиболее выгодные стороны звучания инструмента. Эта небольшая, но глубокая по содержанию часть, представляющая собою как бы раздумье с некоторым налетом грусти, хорошо контрастирует с предшествующим *Allegro* и финалом, состоящим из двух небольших менуэтов.

*Соната ми минор (№ 5)* — одна из лучших сонат Баха для флейты и, пожалуй, самая популярная.

Первая часть (*Adagio ma non tanto*) — вдохновенная музыка, требующая от исполнителя зрелого мастерства. К сожалению, приходится констатировать, что именно эта часть сонаты очень часто подвергается большим искажениям исполнителями, не обладающими в достаточной степени музыкальной культурой и пониманием стилевых особенностей творчества Баха.

Главное искажение — это неверная трактовка темпа. Невзирая на авторское указание: *Adagio ma non tanto* (Не слишком медленно), некоторые исполнители без всяких оснований приравнивают восьмые к четвертям и играют ее вдвое медленнее — на 8. В результате получается растянутое, рыхлое звучание и вся прелесть этой замечательной музыки пропадает. Темп этой части должен быть не медленнее, чем  $\text{♩} = 52$ .

Развитие тематического материала первой части сонаты идет в соответствии с динамическим нарастанием звучания, представляющим собою как бы четыре больших звуковых волны, следующих одна за другою. Усиление звука должно быть постепенным, *forte* не должно быть кричащим. Характер звука, даже в самых сильных местах, сохраняет мягкость и полноту. Выразительность и эмоциональность исполнения могут быть достигнуты только при условии продуманной и хорошо отработанной нюансировки.

Вторая часть (*Allegro*) по своему характеру не является контрастом к первой медленной части. Здесь развиваются образы, близкие по своему содержанию к образам первой части, но поданы они совсем в другом аспекте.

Исполнение *Allegro* должно быть четким, волевым, с оттенком некоторой сдержанности. Торопливое, поспешное исполнение здесь совершенно недопустимо. Большое внимание необходимо уделить технике дыхания. В некоторых местах этой части непрерывность движения очень затрудняет вдох, требующий на какой-то короткий момент остановки этого движения. Техника дыхания должна быть настолько совершенной, чтобы необходимая для вдоха остановка оставалась для слушателя совершенно незаметной, а движение непрерывным. При правильном темпе ( $\text{♩} = 112$ ) это вполне возможно для исполнителя, хорошо владеющего техникой дыхания.

Третья часть (*Andante*) является как бы разрядкой после напряженной сосредоточенности музыки двух предшествующих частей. В ней разворачиваются светлые лирические образы, несущие успокоение после драматического *Allegro*. В этой части флейта звучит светло, прозрачно и, пожалуй, с некоторым оттенком беззаботности. Преувеличенная эмоциональность исполнения здесь неуместна.

Четвертая часть (*Allegro*) по своему характеру близка второй. Она также энергична, строга и содержит образы, передающие настроение бодрости, силы и уверенности. Эта часть как бы подытоживает раскрытие событий, развивавшихся в предшествующих частях.

От исполнителя здесь требуется прежде всего ритмическая точность. Преобладающий штрих — *détaché*. Необходимо также добиться, чтобы не было провалов в звучании средних и низких нот при исполнении подвижной музыки, изложенной шестнадцатыми. Продуманная расстановка пунктов вдоха должна обеспечить хорошее, яркое звучание и свободу нюансировки.



Соната эта требует большой и настойчивой работы исполнителя над технической стороной произведения, приспособления дыхания к характеру непрерывности движения, а также необходимых усилий для достижения гибкости и выразительности звука.

Соната ми мажор (№ 6) написана в лирических тонах. В ней нет философских раздумий и драматических коллизий. Вся она проникнута настроениями радостного покоя, сменяющегося образами веселья и задора.

Первая часть (Adagio ma non tanto) представляет собой светлый узор мелодии, развивающейся в характере изящной колоратуры, щедро украшенной мелизмами. Эта музыка при всей прозрачности, легкости и довольно медленном темпе требует мастерства от исполнителя: украшения должны быть исполнены точно, ясно, с изяществом и выразительностью. Ритмические неточности и неправильное исполнение мелизмов делают музыку расплывчатой и вялой. Первая часть этой сонаты является отличным упражнением для овладения техникой исполнения мелизмов.

Примеры исполнения мелизмов в первой части сонаты:

#### Adagio ma non tanto

25

Написано:

Исполняется:

26

Написано:

Исполняется:

Вторая часть (Allegro) написана достаточно подвижно, с чертами танцевальности. Музыкальные образы этой части блестящи и жизнерадостны. От исполнителя здесь требуется техническая легкость и точность артикуляции. Все трели надо исполнять с небольшим акцентом, начиная их с основного звука. Форшлаг все долгие и стоят перед двумя шестнадцатыми, следовательно, исполняться должны как триоли:

27

Написано:

Исполняется:

Звучание должно быть ярким и сильным.

Третья часть (Сицилиана) — спокойная музыка, проникнутая настроением мечтательности и безмятежности. В ней почти нет взволнованности. Исполняться она должна неторопливо, с большой мягкостью. Все форшлагги надо играть как шестнадцатые перед восьмыми, и перед восьмыми с точкой, невзирая на медленный темп:

28

Написано:

Исполняется:

29

Написано:

Исполняется:

Финал сонаты (Allegro assai), заканчивающий цикл, несет в себе образы радости и веселья. Вся часть проникнута настроением жизнеутверждающего оптимизма. Характер исполнения финала острый и бодрый. Ноты, обозначенные штрихом staccato, должны прозвучать отрывисто и ярко. Все трели этой части надо играть без заключения; так как они проходящие, а не заканчивающие музыкальное построение. В некоторых изданиях к трелям в этой части приписаны заключения. Это, конечно, редакторский домысел. У Баха (в Urtext'e) этих заключений нет, и они здесь совершенно неуместны.

Соната ля минор для флейты соло. Эта соната должна быть отнесена к числу труднейших. Однако, будучи превосходной по музыкальному содержанию и в высшей степени полезной для развития различных сторон исполнительского мастерства, она пользуется большой популярностью.

Наибольшую трудность представляет первая часть (Алеманда). Темп ее должен быть достаточно подвижный. Фактура же представляет сплошные шестнадцатые, без единой паузы. Характер непрерывного движения не позволяет сделать где-либо цезуру для вдоха; поэтому техника дыхания должна быть отработана у исполнителя настолько, чтобы моменты вдоха были незаметны и не нарушали непрерывности движения.

Существует много редакций этой сонаты, и во всех указаны пункты смены дыхания. Однако такие указания, может быть и



достаточно обоснованные, приемлемы не для каждого флейтиста. Поэтому всякий исполнитель определит пункты вдоха в соответствии со своими возможностями, разумеется не вступая в противоречие с логикой. Разучивать материал следует сначала в умеренном темпе, постепенно доводя его до нормального, постепенно сокращая периоды вдоха. В то же время должны быть преодолены все технические трудности и достигнута безупречная ритмичность исполнения.

Вторая часть (Куранта) исполняется также в подвижном темпе. Но здесь вопросы дыхания уже не столь остры, как в первой части, так как нет сплошной непрерывности движения. Имеющиеся цезуры позволяют исполнителю экономить силы для преодоления трудностей дыхания, которые встречаются в нескольких местах и в этой части. Характер образов Куранты близок к образам Аллеманды, но в Куранте они более мужественны и эмоциональны. Здесь есть достаточный простор для динамического разнообразия и нюансовых контрастов.

Третья часть (Сарабанда) представляет музыку мечтательного характера, очень выразительную и красивую кантилену. Здесь необходим хороший, содержательный звук и способность к тонкой нюансировке. Сарабанда должна быть исполнена с большой теплотой и выразительностью.

Финалом сонаты является Бурре. Быстрый темп, ярко выраженный танцевальный характер этой музыки, несмотря на минорный лад, заставляют воспринимать ее как оптимистическую и даже праздничную. Этому способствуют также частые отклонения в мажор. По музыкальным образам Бурре близко первым двум частям. Это обстоятельство способствует цельности восприятия всей сонаты, проникнутой одной идеей.

С точки зрения исполнительской, для этой части необходимо хорошее владение штрихами. Преобладающим штрихом здесь будет *détaché*. Общий характер звучания — сильный, яркий и мужественный.

*Сюита си минор* для флейты и струнного оркестра — замечательное и широко известное произведение. Эта сюита исполняется также и в переложении для флейты и фортепиано. Помимо высоких художественных качеств, произведение представляет исключительную педагогическую ценность. Работа над этим сочинением всегда приносит большую пользу и способствует развитию буквально всех сторон исполнительского мастерства.

Успешное завершение работы над произведением обыкновенно знаменует собою этап в достижении зрелости молодого флейтиста и открывает перед ним новые перспективы развития.

Первая часть — Увертюра. Она представляет собой большую трехчастную форму: Grave, фугу (Allegro) и Lento.

Характер музыки Grave — монументальный и сосредоточенно-торжественный. От исполнителя требуется большой насыщенный звук, строгий и четкий ритм. Все мелизмы должны исполняться

ясно и точно. Трель на ноте с точкой исполняется так, чтобы длительность точки выдерживалась без трели:



Форшлаг перед трелью теряет свое значение и лишь указывает, что трель должна начинаться с обозначенной им ноты:



Форшлаг перед нотой без трели, обозначенной восьмой (♪), вследствие медленного темпа укорачивается и играет как шестнадцатая:



Длительность форшлагов должна выдерживаться точно. Ритм их должен быть очень ясен. Хуже всего бывает, когда форшлаг приобретает «соглашательский» характер и трудно разобрать, долгий это форшлаг или короткий, когда длительность его и не восьмая, и не шестнадцатая.

Средняя часть Увертюры (Фуга) исполняется штрихом *détaché*. Характер музыки строгий, сосредоточенный. Только в разработке появляются эпизоды несколько более светлого колорита. Главная



трудность исполнения фуги — необходимость рельефного звучания флейты в среднем регистре, в котором она вообще звучит недостаточно ярко. Кроме того, быстрота темпа и непрерывность движения в ряде мест требуют высокой техники дыхания, которая позволила бы делать вдох, не нарушая непрерывности движения.

Последний тонический аккорд фуги совпадает с началом заключительной части Увертюры. Темп *Allegro alla breve* сразу меняется на *Lento*. Этот переход с очень быстрого темпа на очень медленный надо делать уверенно и точно, твердо запомнив и ясно себе представляя темп следующего за фугой *Lento*. Малейшая неуверенность приводит к неустойчивости движения, и впечатление от Увертюры может быть испорчено. Поэтому рекомендуется особо поупражняться в переходе от фуги к *Lento*, чтобы добиться уверенности, твердо усвоив соотношение движения этих двух темпов.

Вторая часть (Рондо) близка к фуге, но отличается более светлым характером изложения тематического материала. Наряду со штрихом *détaché* здесь встречается и *staccato*. Играть Рондо надо с изяществом и непринужденностью. Встречающиеся в двух местах этой части долгие форшлагги надо исполнять, несмотря на относительно быстрый темп, приравнивая их длительность к восьмой, но не деля пополам с форшлагом длительность стоящей за ним ноты. Такое исполнение необходимо потому, что в обоих случаях форшлагги стоят перед относительно длинными нотами, а темп Рондо не очень быстрый.

Третья часть (Сарабанда) спокойная, но не слишком медленная. Она представляет собою канон между флейтой и басовым голосом. При исполнении средние контрапунктирующие голоса должны прозвучать достаточно деликатно, чтобы не помешать ясности канона в крайних голосах. Форшлагги и трели надо исполнять согласно изложенным выше правилам.

Четвертая часть состоит из двух Бурре. Особенностью Бурре I является оstinатный бас, придающий пьесе своеобразный колорит. Разумеется, эта особенность должна быть учтена при исполнении. Бурре II является средней частью, так как после него повторяется Бурре I, с которым оно образует единое целое. В обоих Бурре темп должен быть одинаковый, характер исполнения — легкий и несколько ритмически подчеркнутый.

Пятая часть (Полонез) выделяется среди других частей сюиты чисто флейтовой фактурой и чертами виртуозности, особенно вариация (Double).

Вариация должна прозвучать с изяществом и непринужденностью. Дыхание следует распределить так, чтобы моменты вдоха оставались совершенно незаметными и не создавали остановок, которые здесь совершенно недопустимы.

Шестая часть (Менуэт) является необходимой прослойкой между виртуозным Полонезом и быстрым финалом сюиты. Характер его исполнения должен быть неторопливый, но с грацией и

экспрессней. Форшлагги приравняются к восьмой, а трели исполняются без заключения, так как являются проходящими.

Седьмая часть (Скерцо) — финал сюиты. Эта острая, стремительная музыка отлично завершает весь цикл. Исполнять Скерцо необходимо в строжайшем ритме, с очень четкой артикуляцией, внимательно следя за тем, чтобы не было звуковых провалов.

Все трели в этой части хорошо начинать с акцентом. При окончании сюиты форшлаг перед последней нотой *си* можно опустить.

*Сюита до минор.* Эта сюита сравнительно недавно получила широкую известность и стала одним из любимейших произведений для флейты. Написана она была для лютни. Видимо, в этом причина ее позднего появления в репертуаре флейтистов. Автор переложения сюиты для флейты и фортепиано — И. Бопп.

Первая часть (Прелюдия) носит в себе образы героического характера и требует большого, широкого звучания. Исполнение должно быть неторопливым, ритм четким, но без жесткости.

Вторая часть (Фуга) по характеру музыкальных образов близка к Прелюдии. Она требует от исполнителя достаточно развитой техники, внимательного отношения к ритму и чувства ансамбля. Для хорошего исполнения этой Фуги, как и всякого полифонического произведения, необходимо общее музыкальное развитие, дающее возможность слышать и понимать роль и значение всех голосов этой полифонии.

Третья часть (Сарабанда) не представляет существенных трудностей по своей фактуре, но требует большой выразительности исполнения и гибкости звука. Она является как бы тихим островком в окружении беспокойной звуковой стихии.

Стремительная и блестящая четвертая часть (Жига) заканчивает этот цикл. Из четырех частей она наиболее трудная. Здесь у исполнителя должна быть и свобода и легкость артикуляции, четкость и яркость в исполнении разнообразных мелизмов, полетность и прозрачность музыкальных образов.

В вариации (Double) необходима, кроме того, очень хорошая техника, чтобы весь светлый узор ее не был ни в какой степениотяжелен неровностями движения и напряжением. Для успешного решения всех исполнительских задач, заключающихся в этой сюите, нужна, конечно, музыкальная зрелость. Давать это сочинение недостаточно подготовленному исполнителю нельзя.

#### И. Гайдн

*Концерт ре мажор для флейты с оркестром.* Помимо своей несомненной художественной ценности, Концерт этот представляет большой интерес в педагогическом отношении. Будучи довольно легким с технической стороны, он в то же время очень разнообразен ритмически и богат мелизмами.



Изучение этого концерта служит отличной подготовкой к работе над концертами Моцарта, которые содержат значительно больше трудности. Образы первой части (*Allegro moderato*) светлые, с некоторым оттенком торжественности. В работе над этой частью надо внимательно отнестись к исполнению триолей. Все они должны быть сыграны неторопливо, ритмически точно и ясно.

Треши желательно начинать с небольшим акцентом и делать их, по возможности, в быстром движении. Все форшлаги в этой части берут на себя половину длительности от ноты, к которой относятся.

Вторая часть (*Adagio*) проникнута лирическим настроением и написана в удобном, хорошо звучащем регистре. Исполнение форшлагов в этой части различно: перед шестнадцатыми форшлагами надо играть как тридцатьвторые; перед восьмыми, четвертями и половинными — как шестнадцатые. Желательно в этой части использовать умеренное вибранто.

Третья часть (*Allegro molto*) — светлая, бодрая, не представляющая существенных технических трудностей, несмотря на быстрый темп. Что касается форшлагов и трелей, то все они должны исполняться на основании общих правил, изложенных выше. Педагогическое значение этого сочинения, помимо необходимости решения различных исполнительских задач, заключается еще и в том, что здесь учащийся знакомится с классической формой концерта, разбирается в которой ему необходимо помочь. В работе над крупной формой молодой исполнитель постепенно приобретает выдержку и воспитывает в себе чувство артистической ответственности.

#### В. А. Моцарт

Концерт соль мажор для флейты с оркестром является одним из наиболее капитальных произведений для этого инструмента. Его популярность среди концертирующих флейтистов и широкое использование в педагогической практике объясняется высоким качеством музыки и достаточной сложностью в техническом отношении.

Первая часть (*Allegro maestoso*) наиболее трудная. Характер торжественности требует большого и яркого звука, а виртуозный план изложения материала и разнообразие штрихов требуют хорошей техники и ритмической дисциплины. Работа над этой частью обыкновенно бывает довольно продолжительной, так как отладка всех деталей должна быть очень тщательной. Необходимо достижение настоящей виртуозности в исполнении всех технически трудных мест, а их в первой части достаточно. Углубленная работа с высокой требовательностью к качеству и точности исполнения всегда оправдывается достижением более высоких ступеней мастерства.

Вторая часть концерта (*Adagio non troppo*) — светлая, нежная, лирическая. Изложена она в основном мелкими длительностями. Поэтому форшлаги здесь следует исполнять, деля пополам длительность ноты со стоящим перед ней форшлагом, то есть так же как это делается при быстрых темпах:

*Adagio non troppo*

33

Написано:

Исполняется:

Характер всей части прозрачный, светлый. Только в середине небольшой ми-минорный эпизод приобретает окраску некоторой тревоги и беспокойства, но эта тень скоро проходит. Заканчивается *Adagio* светло и безмятежно.

Финал концерта — *Rondo* (*Tempo di minuetto*) — изящная и виртуозная часть. Здесь использованы самые разнообразные виды флейтовой техники. Все пассажи в штрихах *staccato* и *legato* необходимо исполнять с легкостью и блеском. Скачки, начинающиеся с двухоктавных интервалов, надо играть так, чтобы нижние звуки, ведущие мелодическую линию, были ясными, с некоторой акцентуацией (но не слабее звуков *pes*). Несмотря на указанный в начале темп менуэта, Рондо не следует трактовать как танец. Это — финал, который должен быть исполнен быстрее, чем типичный менуэт, и иметь характер заключительной части концерта.

Концерт ре мажор является вариантом до-мажорного концерта для гобоя. Этот концерт совершенно справедливо пользуется самой широкой известностью и любовью всех флейтистов. По сравнению с концертом для гобоя, он отделан тщательнее, а виртуозный характер его выражен очень ярко.

Первая часть (*Allegro aperto*) отличается блеском и виртуозностью фактуры. Что касается технических средств, используемых здесь автором, то они примерно те же, что и в концерте соль мажор. Однако более быстрый темп требует и большей техники пальцев, и большего блеска в исполнении штриха *staccato*, и отличного владения трелью. Вся первая часть проникнута праздничным, жизнерадостным настроением до самого конца.

Вторая часть (*Andante ma non troppo*) носит спокойный характер с оттенком торжественности. Исполнение должно быть выразительным. Все форшлаги надо играть без малейшей торопливости и начинать их всегда с сильного времени. Необходимо еще



остановиться на имеющейся в тексте опечатке, которая остается не исправленной даже у очень известных исполнителей. В пятидесяти седьмом такте пропущен *фа-беклар* в форшлаге:



*Фа-беклар* уже появился в предшествующем такте — в доминантовой гармонии до мажора, поскольку тональность до мажор наступает в момент исполнения форшлага. Казалось бы, необходимость *фа-беклара* здесь очень ясна, тем не менее эта опечатка, как правило, ускользает и от внимания исполнителей, и, что особенно печально, от внимания педагогов.

Во всех трех частях концерта отсутствуют нюансы. Нет их и в переложении для флейты и фортепиано, сделанном Бурхардом. Однако это не освобождает исполнителя от того, чтобы играть концерт выразительно, тем более вторую часть, которая в этом отношении дает самые широкие возможности.

Финал концерта (*Allegro*) представляет значительные технические трудности. Помимо необходимости исполнять эту часть с легкостью и остротой, исполнителю надо еще в совершенстве владеть быстрой трелью, которая здесь постоянно встречается в середине пассажей, состоящих из шестнадцатых. В этих случаях трель должна прозвучать ясно и в то же время не затормозить движения. Эти места следует учить особо, настойчиво добиваясь четкости и легкости исполнения. В чередовании связанных и отрывистых нот также нужен блеск и виртуозность. Характерные черты образов финала — грациозная легкость и изящество.

#### Л. Бетховен

*Серенада ре мажор*. Произведение было написано автором первоначально для флейты, скрипки и альты. Позднее эта Серенада появилась в авторском переложении для флейты и фортепиано. Сочинение представляет очень большой интерес для исполнителей и вследствие высоких художественных его качеств, и потому, что здесь поставлен ряд сложных задач технического и художественного порядка, решение которых для развития музыканта в высшей степени полезно. Все нюансы в Серенаде выставлены автором очень тщательно, чем значительно облегчено раскрытие замысла композитора.

Первая часть (*Entrata*) требует большой остроты штриха *staccato* и точного чувства ритма, так как ритмические задачи здесь достаточно сложны.

Вторая часть — Менуэт, трио которого состоит из двух вариаций — фортепианной и флейтовой. Некоторую сложность представляет только исполнение вариации (Трио 2), для которой необходимо обладание хорошим *staccato* и развитым дыханием.

Третья часть (*Molto allegro*) содержит те же ритмические и штриховые трудности, что и Интродукция.

В четвертой части (*Andante con variazioni*) следует обратить внимание на исполнение вариаций: первая требует ровной техники и хорошего владения штрихами; вторая и третья содержат трудности только ритмического порядка.

Пятая часть (*Allegro scherzando e vivace*) — быстрая и стремительная — отличается довольно трудным ритмическим рисунком и требует хорошей тренировки.

Шестая часть — небольшое *Adagio*, вводящее в заключительную часть Серенады.

Седьмая часть (*Allegro, vivace e disinvolto*), являющаяся финалом всего цикла, отличается исключительным разнообразием штрихов и ритмических форм. Необходимость сочетания в этой части стремительности и в то же время непринужденности исполнения подчеркивается чередованием острых ритмических построений и плавных пассажей в различных штрихах.

Серенада представляет большой художественный интерес и может принести большую пользу в развитии всех сторон техники и мастерства ансамблевого исполнительства.

#### Ф. Шуберт

*Интродукция и вариации*. Произведение представляет собой ансамбль флейты и фортепиано. Небольшая Интродукция написана в полифоническом плане. Она непосредственно приводит к изложению темы, которая далее развивается в семи вариациях.

В первой вариации ведущая роль принадлежит флейте, а фортепиано аккомпанирует. Здесь от флейтиста требуется абсолютно ровная техника, так как весь узор вариации состоит из тридцать-вторых, сгруппированных по четыре. Исполнение должно быть очень плавное, звучание ясное и равномерное во всех регистрах. Темп вариации надо брать с таким расчетом, чтобы вторая часть ее, где на одну четверть приходится уже не по четыре, а по шесть нот, получалась бы ритмически четко и устойчиво, без всякой торопливости и расплывчатости.

Во второй вариации главная роль принадлежит фортепиано.

В третьей вариации аккомпанемента нет. Оба музыканта исполняют равноценные партии в лирическом дуэте. Здесь исполнителям представляется широкая возможность показать звук, проявить выразительность и качество вкуса.



В четвертой вариации роль флейты снова второстепенная. Пятая вариация наиболее виртуозна. Здесь технические трудности сочетаются с неудобствами дыхания, которое затрудняется непрерывностью движения. Пропускать же ноты или останавливать движение крайне нежелательно. Поэтому необходимо отработать техническую сторону, доведя ее до высокой степени совершенства, а дыхание натренировать так, чтобы для вдоха достаточно было самого короткого мгновения.

В шестой вариации все трудности у пианиста. Партия флейты малоинтересна.

Заканчивается произведение седьмой вариацией маршеобразного характера, содержащей тему в мажорном изложении и несколько различных коротких вариаций.

Главная сложность исполнения финальной вариации заключается в достижении такого звукового равновесия, при котором сохранилась бы помпезность финала, а партия флейты не растворилась бы в несколько громоздком изложении фортепианной партии с аккордами и октавами.

#### С. Прокофьев

*Соната ре мажор* для флейты и фортепиано — одно из наиболее значительных и интересных произведений этого жанра. Она содержит самые разнообразные трудности, требует от исполнителя большого мастерства и предоставляет самые широкие возможности художнику, чтобы проявить совершенство своего искусства. Трудно также назвать какое-нибудь другое произведение, которое могло бы в такой степени способствовать всестороннему развитию исполнительских средств и музыкальности флейтиста, как эта соната.

В первой части (*Moderato*) автор с исключительной свободой и отличным знанием технических возможностей флейты использует весь ее диапазон, включая предельные верхние звуки.

Общий характер первой части пасторально-лирический, а разработка — мужественного, даже героического плана. В репризе снова возвращается лирическое настроение, но появляющиеся время от времени напоминания мужественного мотива разработки и стремительные взлеты флейтовых пассажей поддерживают впечатление от героического события, отраженного в разработке. Заканчивается первая часть спокойно и умиротворенно.

Для того, чтобы в пятом такте от конца звук *си-бемоль* в нюансе *riano* не оказался пониженным, его надо брать, нажимая второй трельный клапан, а не первый, с каким обычно берется этот звук.

Одна из трудностей исполнения второй части (*Скерцо*) заключается в том, чтобы добиться полноценного звучания в штрихе *staccato* всех нот среднего и нижнего регистров. При быстром темпе, в котором идет *Скерцо*, это довольно трудно. При недоста-

точно совершенном владении звуком и штрихом *staccato* средние и низкие звуки бывают слабы и оставляют впечатление провалов. Зато у хорошего мастера звучит все ярко и эффектно. Нелегко добиться в этом темпе и четкого звучания восходящих гаммообразных пассажей. Однако все эти трудности преодолимы. Работа над ними только совершенствует мастерство исполнителя. В средней части необходимо очень внимательно отнестись к исполнению трех- или четырехзвучных форшлагов. Все они должны прозвучать ясно, неторопливо — ни в коем случае не скомканно. В коде необходима абсолютная точность ансамбля, без малейшего качания, чтобы конец *Скерцо* получился буквально с механической точностью.

Третья часть (*Andante*) отражает радостное настроение, навеянное, быть может, красотой природы, журчаньем ручейка. Для передачи этого настроения нужен певучий звук средней силы, выразительный, с красивым вибрато. Ритм должен быть ясный, но не жесткий. Средний эпизод в триолях надо сыграть выразительно и ласково. В конце части можно показать всю красоту и очарование звучания низкого регистра флейты.

Финал сонаты (*Allegro con brio*) праздничный, торжественный. Основной нюанс этой части — *forte*, штрихи — *staccato* и *marcato*, ритм подчеркнуто маршеобразный. Характер исполнения этой части должен быть сильный и мужественный. Эпизоды с многозвучными форшлагами необходимо играть очень четко, с виртуозностью. Всякое смазывание их совершенно недопустимо.

Средний фа-мажорный эпизод от *fortissimo* у фортепиано, постепенно успокаиваясь, приходит к нежной, грациозно-лирической теме у флейты. Развиваясь мелодически, тема эта приобретает все большую динамическую яркость и приводит к могучему звучанию репризы.

Для успешного исполнения этой сонаты необходимо обладать хорошей техникой, большим и гибким звуком, музыкальностью и развитым чувством формы.

Помимо классических произведений, к которым были сделаны краткие аннотации, есть немало других, заслуживающих внимания и изучения. Можно назвать сюиту «Весной» С. Василенко, состоящую из пяти изящных миниатюр; *Allegro rustico* С. Губайдуллиной; Концерт, Игры Ж. Ибера; Сонату П. Хиндемита; Сюиту Б. Годара; Концертино К. Шаминада, а также многие интересные обработки и переложения, весьма полезные для развития музыкального вкуса и ознакомления со стилем творчества композиторов, не написавших оригинальных произведений для флейты. Особенно интересно переложение для флейты с фортепиано прелюдии К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна», написанной для симфонического оркестра. Роль флейты в этом произведении главенствующая. Звуковые и технические возможности флейты использованы здесь с большим мастерством.



Хорошо звучат также переложения для флейты и фортепиано: К. Дебюсси «Медленный вальс», «Лунный свет», «Романтический вальс», М. Равель «Павана»<sup>1</sup> и многие другие пьесы.

Помещенный в этой главе краткий обзор некоторых произведений с исполнительской точки зрения может помочь молодым педагогам и учащимся самостоятельно разобраться в содержании других произведений, научиться сосредоточивать внимание на заключающихся в них трудностях и находить кратчайшие пути к их преодолению, всегда помня, что главной задачей исполнителя является не демонстрация техники, а раскрытие и донесение до слушателя содержания произведения в наиболее совершенной форме.

<sup>1</sup> Все упомянутые переложения произведений для флейты и фортепиано сделаны Н. И. Платоновым. (Прим. ред.).

### Э. РОТУЭЛЛ

## ТЕХНИКА ГОБОЯ<sup>1</sup>

### 1. ВЫБОР ГОБОЯ И УХОД ЗА НИМ

При выборе гобоя надо учитывать наличие нескольких систем механизма клапанов, а отсюда и разность в аппликатурах.

Кроме старой, немецкой системы, имеются в виду: наиболее распространенная, принятая Парижской консерваторией, и система, весьма распространенная в Англии, в которой средние *си-бемоль* и *до* открываются при помощи рычага, управляемого большим пальцем левой руки или указательным пальцем правой. Последняя система применяется иногда и в Германии. Различие между указанными системами невелико. В английском гобое *си-бемоль* звучит несколько ярче, чем все другие звуки, а у «консерваторского»<sup>2</sup> гобоя эта нота, напротив, более округла и мягка и хуже резонирует.

«Консерваторские» гобои изготавливаются с открытыми очками (обычно три) и с перфорированными крышечками на всех звуковых отверстиях (как у флейты Бёма). На гобоях английской системы легче исполнять быстрые пассажи, но механизм здесь сложнее, чаще подвергается повреждениям и требует к себе больше внимания. По сравнению с «консерваторскими» гобоями, звук этих инструментов менее яркий и вибрирующий, он как говорят, «темнее»<sup>3</sup>.

Гобои также различаются по количеству октавных клапанов (от одного до трех) и по способу их действия (автоматические,

<sup>1</sup> Перевод П. Юргенсона. (Прим. ред.).

<sup>2</sup> Имеются в виду французские гобои. (Прим. ред.).

<sup>3</sup> Того же мнения придерживался профессор Парижской консерватории Луи Блэзе (1874—1941), выдающийся педагог и солист на гобое. Он был автором коренной переработки известной «Школы для гобоя» А. Баррэ, где им было высказано это мнение. (Прим. переводчика).



полуавтоматические, простого действия). Автоматические октавные клапаны имеют свои преимущества, но при них, для самых верхних нот, невозможно использование добавочной аппликатуры на основе гармонических призвуков (обертонов).

Современные гобои могут иметь ряд дополнительных клапанов, применяемых обычно в трелях и некоторых особо трудных пассажах. В них нет особой необходимости, а использование их — дело привычки. Слишком сложный механизм утяжеляет гобой и заставляет все время следить за ним. Из всех дополнительных клапанов необходимы: верхний рычаг клапана *фа* (особенно если вилоквое *фа* звучит плохо), длинный рычаг *до-диез* и боковой *соль-диез*. Очень полезен механизм, автоматически закрывающий клапан нижнего *до* при нажатии на клапаны нижних *си* и *си-бемоль*. Поэтому, покупая инструмент, не следует увлекаться обилием добавочных клапанов.

**Уход за инструментом.** Механизм должен быть всегда в хорошем состоянии. Инструмент надо беречь от резких колебаний температуры, ударов и тряски.

Теплое дыхание гобоиста вызывает оседание влаги на стенках канала инструмента, особенно если он был холодный. Перед тем как спрятать инструмент в футляр, эту влагу надо удалить. Для этого пользуйтесь крупными перьями из хвоста фазана, крылом гуся или специальной протиркой, сделанной из мягкой ткани с небольшим грузом, который бы смог пройти через гнездо для штифта. Избегайте пользоваться щетками и губками: они могут исцарапать канал инструмента. Особенно следите за чистотой верхней части верхнего колена: накопление там пыли и грязи понижает звучание верхних нот. Если в отверстии клапана скопится вода, сначала удалите ее из канала гобоя, а затем — из отверстия, используя папиросную бумагу. Сильное продувание тоже помогает удалению влаги. Влага под клапаном может скапливаться из-за попадания туда грязи, царапин или неровностей в канале инструмента, которые направляют сток влаги к отверстию клапана. Избежать этого можно с помощью смазки, вводимой посредством птичьего пера. Если это не помогает, — надо посоветоваться с опытным мастером.

Вода, скопившаяся в маленьком отверстии одного из октавных клапанов, может вызвать искажение звука. Прочистить его сложнее. Сначала протрите насухо верхнее колено, потом подложите под данный октавный клапан кусочек папиросной бумаги. Закройте пальцами все звуковые отверстия и нижнее отверстие верхнего колена, а потом дуйте через гнездо для штифта, открывая и закрывая при этом октавный клапан. После этого просушите отверстие октавного клапана новыми кусочками бумаги. Это явление — скопление влаги — часто возникает в результате игры на холодном инструменте. Если же оно повторяется, то надо снять клапан и прочистить основательно отверстие под ним, а иногда и вывер-

нуть металлическую чашечку (лучше, если это сделает мастер).

Никогда не полируйте клапаны, так как есть опасность, что полировочные средства попадут под клапан и, кроме того, при протирке можно нарушить точно отрегулированный механизм. Когда вы кончили играть, протрите осторожно механизм куском мягкой замши. Особенно это следует делать тем, у кого потеют руки.

Раз в месяц можно удалить пыль из отверстий и из-под клапанов небольшой сухой, мягкой кистью для живописи (беличьей или колонковой). Никогда не разбирайте механизм без основательной к тому причины. Небольшая регулировка бывает необходима время от времени, особенно в новом гобое, пока крышки клапанов не будут хорошо подогнаны. Полезно научиться делать это самому, но, чтобы не рисковать испортить механизм, лучше обратиться к знатоку.

Всегда держите гобой в футляре. Если вам нужно на время положить собранный инструмент, кладите его всегда с опорой на клапаны левого мизинца, чтобы стекающая влага не попала в отверстия. Во время пауз никогда не держите гобой отверстиями вниз.

Пробковые наконечники стыков колен временами следует смазывать, для того чтобы они легко соединялись при сборке механизма. Нужно сначала протереть пробку спиртом, а потом слегка смазать вазелином. По мере износа пробковые наконечники следует заменять. Как временную меру можно посоветовать протереть их спиртом, а потом намочить теплой водой и подогреть над пламенем спички или зажигалки. От этого пробка несколько разбухнет. Так же поступают и с пробковой оберткой штифтов. Последнее можно также обертывать папиросной бумагой.

Механизм гобоя три-четыре раза в год, а в некоторых климатах и чаще, надо смазывать «часовым» маслом. Для этого берут каплю масла на кончик иглы и прижимают к каждому подвижному соединению клапана, а затем приводят его в действие, чтобы масло затекло внутрь. Полезно также, изредка, смазывать пружины клапанов, чтобы они не ржавели. Это можно делать щеточкой для чистки курительных трубок, слегка смазанной маслом.

На случай внезапной поломки пружины полезно иметь запасные небольшие резиновые эластичные колечки, которые временно могут заменить пружину.

Следите, чтобы масло не попадало под крышки клапанов: когда вы смазываете механизм, подкладывайте под них кусочки папиросной бумаги. Если сухая крышка клапана прилипает, протрите ее тальком. Можно также взять кусочек бумаги, натереть его мягким свинцовым карандашом, а затем зажать бумагу под крышкой клапана и медленно вытянуть назад.

Выдающиеся инструментальные мастера и гобоисты не сходятся между собой во взглядах на необходимость смазывания дерева гобоя маслом. Некоторые считают, что регулярное смазывание предохраняет дерево (особенно невыдержанное дерево) от



трещин, от крайностей климата и резких колебаний температуры. Другие считают, что современный материал — гренадилловое или иначе африканское черное дерево слишком плотно, чтобы впитывать в себя масло<sup>1</sup>.

Если вы смазываете канал гобоя маслом по совету вашего преподавателя или инструментального мастера, то делайте это птичьим пером, смазанным в масле (лучше всего миндальном). Прежде чем опустить перо внутрь инструмента, удалите с него пальцами избыток масла, чтобы оно не попало в отверстия и под клапаны.

Принеся гобой из очень теплого или холодного помещения в хорошо отапливаемый и проветриваемый зал, нужно вынуть инструмент из футляра и оставить его лежать 15—30 минут до игры на нем (если это осуществимо). Если гобой приходится держать (что нежелательно) в слишком холодном или теплом помещении, то держите его в шкафу или ящике, подальше от радиатора отопления или вентилятора.

Когда выносите гобой на открытый воздух, всегда пользуйтесь водонепроницаемым чехлом поверх футляра, чтобы сберечь инструмент от сырости и нежелательной температуры.

Наконец, каждые несколько лет отдавайте хорошему мастеру для проверки гобой, иначе он сможет неожиданно подвести вас какой-нибудь внезапной поломкой или неполадкой.

## II. УПРАВЛЕНИЕ ДЫХАНИЕМ

**Вдох и выдох.** Дыхание — это естественный процесс. Нормальное равномерное дыхание должно подчиняться требованиям игры на гобое и художественному содержанию музыкального произведения: то есть частота и объем вдохов и выдохов должны регулироваться самим играющим. Вначале освоить это бывает трудно, но постепенно в результате тренировки дыхание играющего становится таким же легким и независимым, как нормальное.

Из всех духовых инструментов гобой требует воздушной струи наименьшего объема, но наибольшей силы давления. Его двойная трость имеет узкое отверстие и может пропускать очень небольшую струю воздуха. Для того чтобы трость вибрировала, воздух через нее должен проходить быстро и под сильным давлением.

У гобоя, как и у других духовых инструментов, высота звука и динамика осуществляются посредством регулирования объема и силы воздушной струи, при помощи согласованных действий дыхательных мускулов и амбушюра. Дыхательная мускулатура управляет объемом выдыхаемого воздуха, а мускулы амбушюра

<sup>1</sup> Смазка новых гобоев необходима, так как в настоящее время часто используют недостаточно выдержанное дерево. (Прим. переводчика).

контролируют давление, определяя степень открытости трости. Об этом будет сказано ниже.

Итак, по сравнению с говорящим или поющим, расходующим большее количество воздуха при относительно слабом его давлении, гобоист расходует небольшой объем воздуха, но при высоком давлении, поэтому контроль над дыханием при игре на гобое должен быть постоянным.

Регулировать расход воздуха при игре на гобое трудно, так как струя воздуха, как бы она ни была увеличена, все равно очень мала. Изменения высоты звука очень легкие и чувствительные, поэтому мускулы, управляющие дыханием, должны быть особенно тонко развиты и тренированы. Некоторые учащиеся отстают от других в игре на гобое только потому, что недостаточно развили дыхательную мускулатуру.

Очень важно понять, что для получения на гобое хорошего звука нужно использовать возможно сильное давление струи воздуха, а это значит, что следует научиться правильно дышать.

**Развитие глубокого вдоха.** В обычной жизни люди редко дышат «полной грудью», то есть не до конца наполняют легкие воздухом. Когда вы начинаете играть на гобое, необходимо научиться наполнять воздухом все части легких, с использованием мускулатуры, расширяющей грудную клетку. Такое дыхание позволит исполнителю набирать как большой, так и малый объем воздуха в легкие.

Чтобы развить дыхательные мускулы, прежде всего упражняйтесь в глубоком вдохе. Стоя прямо, вдыхайте воздух медленно, через нос. Сначала научитесь делать вдох в три приема:

1) Наполните воздухом нижнюю часть легких, которая вмещает наибольшее количество воздуха. Для этого используйте вашу диафрагму. Один известный преподаватель игры на духовых инструментах помогал своим ученикам, говоря: «действуйте так, как будто бы дышите животом». Положите свою руку на верхнюю часть живота, когда медленно вдыхаете воздух, и вы почувствуете, как мускулы оттолкнули вашу руку;

2) Наполните теперь среднюю часть легких, расширяя ребра. Положив руки на ребра, с боков, а потом спереди и сзади, вы убедитесь сами, что ваша грудная клетка расширяется;

3) Наконец, наполните верхнюю часть ваших легких, не приподнимая плечи, а выдвигая вперед верхнюю часть грудной клетки. Это — конечная стадия глубокого вдоха. Верхняя часть живота будет при этом несколько втянута внутрь, как бы поддерживая легкие.

Я описала глубокий вдох в три приема, для того чтобы объяснить, как использовать дыхательные мускулы. После этого вы должны научиться делать глубокий вдох в одном медленном и непрерывном темпе. Сделайте вдох и задержите воздух в легких



столько, сколько это возможно без напряжения, чтобы не было неприятных ощущений. Затем выпускайте воздух медленно и плавно, втягивая внутрь живот, затем отпустите его мускулы.

Дыхательными упражнениями не нужно злоупотреблять. Достаточно сделать в течение дня один-два полных вдоха, и вы привыкнете дышать таким образом.

Когда вы усвоите это дыхание, запомните, что глубокий вдох — это вдох, который распределяет равным образом во всех частях легких как большое, так и малое количество воздуха. Глубокий вдох не обязательно должен быть связан с полным наполнением легких воздухом.

Другое важное условие состоит в том, чтобы научиться также быстро выдыхать воздух. Нужно уяснить себе, как важно удалять использованный воздух, прежде чем вдохнуть свежий.

Как «брать дыхание». Для того чтобы извлечь на гобое хороший звук с минимальными усилиями, вы должны располагать сильной струей воздуха. При вдохе следует хорошо наполнить легкие воздухом и удерживать его во время игры, иными словами, ваша грудная клетка должна быть хорошо расширена. Однако отверстие трости очень мало и может пропустить только тонкую струю воздуха. Поэтому часто у гобоиста, который устал, «выдохся», в легких остается много воздуха, но негодного, лишено кислорода. Исполнителю необходимо удалить его, прежде чем сделать новый вдох, то есть «взять дыхание».

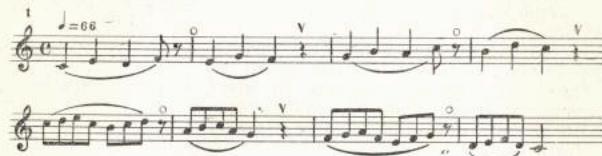
Процесс дыхания для гобоиста фактически оказывается двойным: удаление остатка воздуха и взятие нового. Так как использовано мало воздуха, выдох должен быть очень быстрым и точно управляемым мускулами диафрагмы и стенками живота. Эти мускулы, когда вы играете, должны быть упругими на ощупь. Чтобы очистить ваши легкие от использованного воздуха, мускулы живота должны вытолкнуть воздух с предельной быстротой и полнотой. Они должны действовать совершенно так же, как когда вы кашляете или чихаете. Для того чтобы ощутить это, чихая, кашляя, положите руку на живот.

Нужно осознать, как важно всегда «брать дыхание» четко, выталкивая использованный воздух возможно полно, прежде чем вновь его набрать. Существенно важно использовать всякую возможность, чтобы освободиться от скопления углекислоты в ваших легких и обновить запас кислорода в организме, а также чтобы облегчить напряжение мускулов при игре. Рекомендуется поэтому «брать дыхание» при каждой возможности.

Бывают случаи, когда нет времени для полного двойного действия (быстрый выдох и полный вдох), а есть возможность только выдохнуть немного воздуха и продолжать играть, недолго, с менее расширенной грудной клеткой. Для этого мускулы живота должны поддерживать в легких давление воздуха, необходимое для того, чтобы предупредить смещение высоты звука.

Некоторые школы исполнения на гобое рекомендуют всегда вдыхать небольшое количество воздуха перед игрой, чтобы потом, когда это будет нужно, легче и быстрее выдыхать его. В этом есть свои преимущества, но я считаю, что недостатков возникает больше. Грудная клетка расширена немного, образуется уменьшенное давление воздуха. Мускулам живота вместе с мускулами горла приходится это компенсировать, выталкивая воздух, вместо того чтобы медленно и свободно выпускать его из грудной клетки в трость, как при правильном способе игры.

Ослабление давления воздуха плохо влияет на качество звука. В звуке не будет резонансности и нужного качества, а ограниченность дыхания делает игру утомительной и нездоровой. Я считаю, что этого метода следует избегать, дыхание требует четкого контроля. Следующие упражнения полезно исполнять во всех тональностях, в объеме двух октав (момент вдоха указан знаком V, а момент выдоха — значком o):



Хороший пример для практического применения правильного метода дыхания можно найти в I части Концерта для гобоя Р. Штрауса:



Развитие дыхательной мускулатуры. Хорошо развитая дыхательная мускулатура необходима гобоисту. Начинающим нужно выполнять следующие простые упражнения:

1) Сделайте глубокий полный вдох, как это было ранее описано. Задержите воздух в легких на несколько секунд. С каждым разом эта задержка будет все более продолжительной, но никогда не пытайтесь удерживать воздух дольше, чем это для вас удобно и легко. Затем сложите губы как бы для свиста (или, если хотите, как для гобойного амбушюра), не надувая щек. Далее с силой выпускайте немного воздуха, как бы исполняя на гобое *sforzando*. Остановитесь на мгновение, задержав дыхание; затем снова выпустите с силой немного воздуха сквозь сжатые губы и повторяйте это, пока не выдохните, насколько это возможно, весь воздух. После этого передохните.

2) Возьмите за «темп» ваш собственный пульс. Медленно вы-



дышайте воздух в течение четырех ударов пульса, затем задержите остаток воздуха еще на два удара; затем снова выдыхайте его в течение четырех ударов пульса, и так повторите несколько раз. Постепенно вы сможете увеличивать счет, но не утомляйте себя, и старайтесь соблюдать ритм. Увеличивайте вдох на шесть ударов пульса: три — на задержку дыхания, шесть — на выдох и три — на отдых. Затем выполняйте на счет: 8—4—8—4 и т. д. Снова повторите первое упражнение.

Выполнять эти упражнения можно в любое время, особенно до и после практических занятий на инструменте, желательно у открытого окна или на свежем воздухе.

**Влияние игры на гобое на здоровье.** Если ваши сердце и легкие здоровы, а дыхание осуществляется правильно, то игра на гобое ни в какой мере не повредит здоровью. Напротив — глубокое дыхание и развитие дыхательной мускулатуры улучшит общее состояние организма.

Обычно начинающие играть на гобое не умеют управлять своим дыханием и стремятся втолкнуть слишком много воздуха в отверстие трости, звук получается грубый, плохо управляемый. При этом они расходуют много воздуха.

Когда же мускулы дыхания окрепнут и разовьются, чтобы удерживать воздух в легких, исполнителю станет удобно играть любые длинные фразы, не добывая дыхания.

Часто из-за чрезмерного физического напряжения, необходимого для поддержания нужной струи воздуха, продолжительная игра становится утомительной. Начинающие, поиграв на гобое, иногда ощущают легкое головокружение и временами небольшую головную боль. Могут быть две причины этих неприятных ощущений: либо гобоист начинает играть, не вдыхая достаточно воздуха, либо пытается играть слишком долго, не взяв дыхания. Работая мускулы отнимают в организме весь кислород, и если запас взятого воздуха был невелик, он будет быстро исчерпан, и гобоист начнет страдать от его недостатка.

Иногда начинающий гобоист применяет трость, туго поддающуюся вибрации, требующую очень сильной струи воздуха для звучания. Такая жесткая трость нуждается в большем давлении воздуха, а слишком сильное давление воздуха в легких понижает циркуляцию крови в капиллярных сосудах. Отсюда возникает недостаточность в притоке крови к сердцу и от него.

При здоровых легких и сердце эти небольшие физические расстройства с усилением контроля над дыханием должны исчезнуть. Чтобы этого избежать, начиная играть, берите глубокое, полное дыхание, никогда не старайтесь играть слишком долго на одном дыхании, пользуйтесь легко вибрирующими тростями и регулярно выполняйте дыхательные упражнения.

**Важность правильной позы при игре.** Для того чтобы дышать легко и естественно, вы должны стоять или сидеть прямо, не на-

пряженно. Грудную клетку следует развернуть, плечи естественно распрямить, но не поднимать; локти не прижимать к телу, а шею держать прямо. Запястья рук нужно повернуть так, чтобы руки не стесняли движения грудной клетки, а пальцы лежали на гобое в естественном положении.

Угол, под которым инструмент находится по отношению к телу, должен изменяться соответственно с индивидуальными особенностями гобоиста и применяемым им методом игры, но в среднем это будет угол примерно  $45^\circ$  (значение этого будет рассмотрено далее по отношению к амбушюру).

Стойте устойчиво, расставив ноги не слишком широко, так чтобы ваше тело было хорошо уравновешено. При занятиях часть времени уделяйте на практические упражнения стоя, а часть — сидя, чтобы чувствовать себя уверенно в любом положении. Играя сидя, сидите на стуле удобно, опираясь на спинку (более удобно сидеть на жестком стуле с прямой спинкой, не слишком низко и без подлокотников). Ноги должны опираться на пол всей ступней. Не привыкайте сидеть со скрещенными ногами. Это будет создавать предпосылку для сползания из прямого положения, будет мешать дыханию и побуждать опираться инструмент на колено, вместо того чтобы поддерживать его в балансе большим пальцем правой руки. В результате такой привычки вы потом не сможете играть стоя.

Манера двигать руками и головой во время исполнения очень неприятна для слушателей.

**Динамика игры.** Чтобы увеличить силу звука, вы должны увеличить силу воздушной струи (выдыхайте воздух более быстро). Для ослабления силы звука делайте наоборот — уменьшайте силу воздушной струи (выдыхайте воздух медленней).

Динамика, а также интонация звука управляются согласованностью дыхания и амбушюра. Этот вопрос будет более детально рассмотрен в следующем разделе.

#### **Плохие привычки:**

а) Неправильное управление дыханием.

Из всех других дурных привычек труднее всего избавиться от стремления управлять силой струи воздуха мускулами горла вместо дыхательных мускулов. Нельзя вдыхать воздух слишком быстро, а затем сжимать мускулы горла, удерживая его, чтобы он не попал в трость. Для управления выдохом всегда пользуйтесь брюшными мускулами. Тогда вы никогда не будете выдыхать воздуха больше, чем нужно. Никогда не пользуйтесь мускулами горла как плотной, которой можно насильно удержать чрезмерно широкую и плохо управляемую струю воздуха, или чтобы втолкнуть воздух в трость. Этот неправильный метод отмерять силу воздушной струи — будет создавать неуправляемый и неровный звук. А такой способ игры приводит нередко к применению стойкого лихорадочного вибрато.



б) «Выпячивание». Всемерно избегайте часто встречающейся у гобоистов привычки «выпячивать» отдельные ноты, то есть, иными словами, исполнять небольшие <> на каждой ноте или на каждые несколько нот. Эта очень однообразная форма выразительности немusыкальна и раздражает слушателя. К сожалению, для гобоистов такая привычка весьма характерна, и вы должны следить за собой внимательно, чтобы ее избежать. Думайте всегда о построении музыкальной фразы, которую вы исполняете, и пусть ваш звук соответствует ее художественному смыслу.

в) Гобоист часто пытается удалить использованный легкими воздух через нос, во время игры, не вынимая трости из рта, при этом возникают очень неприятные звуки. Опытные гобоисты находят иногда возможным использовать для дыхания нос, многие же начинающие делают так потому, что боятся нарушить свой амбушюр. Этим они формируют у себя дурную привычку, от которой потом очень трудно избавиться. Старайтесь, когда вы наберете свежий воздух, брать новый амбушюр и пользуйтесь для вдоха и выдоха ртом. Это лучше разовьет вам амбушюр, который скоро сделается естественным и автоматическим.

Если вы берете дыхание быстро, вам вовсе не нужно вынимать трость из рта, просто держите ее поверх опущенной нижней губы.

г) Резкое обрывание музыкальной фразы, для того чтобы «взять дыхание». Никогда этого не делайте, старайтесь всегда закончить фразу или кончайте ее с легким *diminuendo*. Даже если вам для того, чтобы взять дыхание, приходится сократить только последнюю ноту фразы. Если вы оборвете последнюю ноту, это будет неприятно для слушателя, и вы тем нарушите изложение музыкальной фразы. Всегда дайте звуку затухнуть, прекращая дыхание, как вы делаете, когда говорите. Держите брюшные мускулы в напряжении, пока звук не прекратится, и потом их ослабьте. Не закрывайте отверстие трости языком для прекращения звука, разве только в том случае, когда нужно исполнять очень короткую отрывистую ноту.

д) Вдох с ненужной поспешностью. Конечно, бывают случаи, когда дыхание надо взять очень быстро, но все же старайтесь этого избегать.

Не ждите до последнего момента, чтобы перед самой игрой, торопясь, сделать недостаточно эффективный вдох. Полностью удалив отработанный воздух, вдыхайте медленно, как это было показано выше. Начинайте играть на дыхании, с началом выдоха ощущая, как льется звук.

Если вы нервничаете, спокойный глубокий вдох успокоит вас и делает более чистое, подвластное вашей воле начало исполнения.

е) Упущение возможностей для взятия дыхания. Поскольку часто бывает удобно играть длинную фразу, не переводя дыхания, у исполнителя появляется стремление играть непрерывно и ряд длинных фраз, не используя полностью все имеющиеся возможно-

сти для того, чтобы «взять дыхание». В результате в организме начинает ощущаться недостаток воздуха, что влечет к бесконтрольному исполнению (у начинающих это приводит к неприятным ощущениям головокружения).

Всегда пользуйтесь любой возможностью, чтобы вдохнуть и выдохнуть воздух более полно. Важность этого нельзя переоценить. Напомним вам два условия при «взятии дыхания»: 1) выдыхая ненужный воздух, выталкивайте его мускулатурой живота, чтобы в пределах имеющегося времени, удалить его возможно полно; 2) вдыхая возможно глубоко и полно, используйте все дыхательные мускулы.

**Вибрато.** Применение вибрато на гобое в недавние годы начало широко распространяться. Противники этого приема говорят, что вибрато разрушает характерное звучание гобоя и препятствует слиянию его с другими голосами оркестра. Защитники, и я полагаю правильно, считают, что разумное, обоснованное применение вибрато ярче выделяет естественный тон инструмента. По моему опыту, хорошее вибрато возникает само, а не вырабатывается. Оно должно прийти естественно, по мере того как учащийся овладевает мастерством, выявляя свою индивидуальность.

Не пытайтесь овладеть вибрато без руководства, такие усилия очень часто приводят к выработке неподдающегося контролю, непривлекательного «блеющего» звука. Когда же вибрато начало появляться естественно, полезно знать, как оно возникает, для того чтобы управлять им. Вы должны уметь по желанию совершенно прекращать вибрато, уметь применять его с различными темпами скорости. Общее правило гласит, что нужно думать не как выполнить вибрато, а как его остановить.

Вибрато на гобое осуществляется путем пульсации струи воздуха, вдвухаемого в инструмент. Есть три способа достигнуть этого: посредством мускулов живота, движениями губ и челюсти и пользуясь мускулами горла. (Никогда не исполняйте вибрато, качая головой, перемещая гобой или заставляя колебаться пальцы.)

Первый способ надо считать самым удовлетворительным, он применяется большинством искусных гобоистов. Воздействуя на диафрагму и брюшные мускулы (этот метод поэтому называют иногда «вибрато диафрагмы») вызывают пульсацию выдыхаемого воздуха. Изменения в скорости вибрато осуществляются изменениями частоты пульсаций. На практике вы действительно обнаружите, что желание порождает действие: если вы хотите замедлить или ускорить ваше вибрато, ваши мускулы автоматически установят скорость пульсаций. К несчастью, гораздо легче выполнять очень медленные пульсации, обеспечивающие монотонное, широкое вибрато. Следите за собой, чтобы избежать этого.

Второй способ наименее желателен, так как он нарушает контроль исполнителя над своим амбушюром. Этого метода следует избегать.



Третий способ может быть эффективным, но должен применяться осторожно — только подвинутыми гобойстами. При использовании мускулов горла (как будто вы хотите извлечь звук, похожий на бляние козленка) есть опасность произвести чересчур быстрое вибрато, заставляя воздух пульсировать слишком часто. Гобойст, пользуясь этим способом, будет невольно зажимать горлом струю воздуха, производя при этом горлом посторонние звуки. По этому поводу один авторитетный противник применения вибрато на гобое заметил, что в таком случае слушатель вынужден слушать не гобой, а гобойста.

Вибрато, выполняемое таким способом, часто бывает лихорадочно быстрым, трудно поддающимся управлению. Привычка к такому вибрато делает звук гобоя нервным — возбужденным и дрожащим. Будьте особенно осторожны, применяя горловое вибрато в быстрых пассажах, так как оно делает звучание фразы неуверенным и неуравновешенным.

Хорошее вибрато должно оживлять тон, как того требует музыка, но чересчур частое и обильное (или слишком широкое) вибрато может сделать звук гобоя сходным со звуком скрипки, исполняющей дешевую ресторанный музыку.

Помните, что большинство исполнителей склонны применять вибрато чаще, чем это они сами сознают. В этом смысле очень легко нарушить меру, особенно в оркестре, когда вы играете (и сливаетесь) с другими инструментами. Вибрато должно использоваться продуманно и музыкально. Крайне важно поэтому практиковаться и иногда играть без вибрато, что вы сначала найдете трудным.

*Нервозность и как с ней бороться.* Почти что все хорошие гобойсты часто страдают от излишней нервозности. Выдающиеся исполнители страдают наиболее остро, но, естественно, чем лучше они владеют своим инструментом, тем меньше заметна слушателям их нервозность.

Если вы нервничаете перед исполнением, вы должны сами найти себе средство, которое может вам помочь.

Если вам предстоит исполнить длительное и ответственное solo, постарайтесь поесть немного, но питательной пищи, часа за два до выступления. Непосредственно перед исполнением полезно принять немного глюкозы. Как бы нервно вы себя не чувствовали, никогда не поддавайтесь соблазну принять алкоголь перед исполнением. Эта «храбрость голландца» (выражение из английской поговорки о храбрости под влиянием опьянения. — П. Ю.) не сможет компенсировать недостаточности владения средствами исполнения. Это очень опасная привычка, которая легко может стать дурной и губительной для исполнителя.

Многие солисты находят, что полный отдых перед концертом — незаменимое средство (если оно осуществимо); другие считают,

что это еще более усиливает волнение. Вы должны помнить, что от усталости нервозность обостряется.

Весьма неблагоприятно работать над пьесой или пассажем, который особенно беспокоит вас, до последнего момента, пока вы не выдохнетесь. Лучше упражняться в гаммах и дыхании. «Нервам» нужно противопоставить контроль над своим исполнением и развитие наиболее важных мускулов, особенно тех, которые управляют дыханием.

Как только научитесь владеть дыханием, будучи в нервном состоянии, то сразу почувствуете, что амбушюр, пальцы и язык стали более послушны и вы в целом более уверены в себе.

В «последнюю минуту», чтобы уменьшить нервозность, хорошо глубоко вдохнуть, с задержкой воздуха на несколько секунд, прежде чем сделать выдох.

Во всех моментах, связанных с техникой дыхания, старайтесь думать о дыхании как о знаках препинания — пунктуации в музыке. Каждая пауза, которую вы делаете для дыхания, как бы мала она ни была, должна звучать как естественная часть музыкальной фразы. Она должна как бы соответствовать запятой или точке в речи. Никогда не допускайте, чтобы люфтвауза звучала как перерыв, сделанный в силу физической необходимости.

### III. ВЛАДЕНИЕ АМБУШЮРОМ

У всех играющих на духовых инструментах слово «амбушюр» определяет положение губ (по точному переводу — рта), необходимое для извлечения звука. Этот термин имеет в виду также развитие мускулатуры, необходимое для владения амбушюром.

Назначение мускулов амбушюра состоит в том, чтобы правильно определять степень открытости трости гобоя и этим менять объем воздуха, а следовательно, скорость или давление струи воздуха, проходящего через нее. Через суженное отверстие трости струя воздуха определенного объема будет проходить под более сильным давлением и одновременно с большей скоростью, чем через более широкое.

Дыхательные мускулы должны помогать мускулам амбушюра в их задаче пропускать через трость тот объем воздуха, который требуется по обстоятельствам исполнения.

Красивый и полный звук может быть достигнут, только когда воздушная струя управляется совместными действиями дыхания и мускулов амбушюра.

*Формирование амбушюра* должно определяться индивидуальными физическими данными гобойста. Каждый хороший амбушюр, как бы он ни был образован, в результате должен обеспечить красивый звук и возможность тонкого, точного контроля гобойста за его динамикой и интонацией.



Начинающие должны помнить, что даваемые здесь советы, касающиеся формирования амбушюра, не могут заменить полностью советы преподавателя. Когда вы начинаете играть на гобое, ваши мышцы амбушюра почти еще не сформированы. Не забывайте также, что пока мышцы амбушюра не разовьются, вы будете ощущать неудобство и онемение, как бывает и с любыми мышцами, когда ими пользуются чаще, чем обычно.

Многие подвинутые исполнители, как и начинающие, временами страдают от сухости губ и трещин на них. Я, как и многие исполнители на духовых инструментах, нахожу, что хорошо помогает в таких случаях камфарная мазь. Если трещины и ранки возникают внутри губ на слизистой оболочке, помогает прижигание их спиртом. Причиной этих трещин может быть переигрывание, особенно у начинающих, или употребление слишком тяжелых тростей, или слишком плотное прижатие губ к зубам.

Время от времени, даже если положение губ, зубов, челюсти и т. д. у вас вполне правильное, вы все же можете ощущать неприятное чувство натянутости, сжатия амбушюра. На начальных стадиях игры вам трудно еще судить о том, какие именно мышцы у вас работают, и поэтому вы, возможно, будете развивать не те, которые нужно. Самому очень трудно в этом разобраться, и нужно, чтобы хороший преподаватель направил вас на развитие естественного амбушюра, соответствующего вашим физическим данным.

Различные исполнительские школы рекомендуют разные методы управления мышцами амбушюра, употребляя те или иные мышцы в разной мере. Предлагают разные типы тростей, различное положение челюстей, зубов, губ, языка и т. д. Мы не беремся обсуждать достоинства и недостатки их всех — это только сбilo бы вас с толку. Как уже говорилось, амбушюр должен быть индивидуальным, и приведем далее только два, совершенно разных типа амбушюра.

Первый я назову «сжатым» или «плотным», его нужно всячески избегать. При нем зубы плотно сжаты и губы прикрывают их так же плотно. Трость зажата между губами, как бы в сильном прикусе. Контроль над амбушюром достигается преимущественно мышцами углов рта, которые прижимают губы более или менее плотно к зубам.

Второй я назову «гибким» амбушюром. Так как я сама являюсь его сторонницей, то опишу более подробно. Для его формирования верхняя и нижняя челюсти и зубы поддерживаются устойчиво на некотором расстоянии друг от друга таким образом, чтобы губы образовывали пружинящую мускульную «подушку» для трости. Губы должны держать трость не в напряженной, ущемляющей хватке, а нежно и твердо, так чтобы дыхание свободно проходило через них и отверстие трости легко и быстро могло регулироваться. Никогда не сжимайте трость плотно между губами, вталкивая в нее воздух усилием мышц гортани. Представляйте себе

мысленно свободный поток воздуха, устремленный от основания грудной клетки через горло и трость прямо вниз по гобою и управляемый на этом пути пружинящей твердостью амбушюра.

Мышцы горла никогда не должны быть напряженными. Начинаяющий обычно считает, что ослабить мышцы амбушюра и горла очень трудно, поэтому всегда стремится сжать трость так плотно, что иной раз из нее нельзя извлечь никакого звука. Часто, чем сильнее вы хотите ослабить, тем больше на самом деле вы сжимаете, потому что все ваше внимание сосредоточено на амбушюре. Хороший способ от этого избавиться и ослабить напряжение в амбушюре — это создать напряжение в другом месте, например напрячь брюшную стенку, которая так же участвует в процессе игры. Сделайте ее твердой и упругой, и напряжение в губах незаметно ослабнет.

Я хочу вам напомнить, что отверстие трости очень мало и мышцы амбушюра должны сжимать его, чтобы трость вибрировала под давлением струи воздуха, чтобы можно было контролировать проходящую через нее воздушную струю и чтобы воздух не прорывался наружу помимо трости. Амбушюр должен захватывать трость кругом твердо, но гибко и пружиняще, а не натянутой, ущемляющей хваткой между губ, прижатых поверх зубов. Пускай ваши губы принимают положение, нужное для произношения ско- рее буквы *о*, чем *е*.

#### *Общие советы по гибкому амбушюру*

1. Нижнюю челюсть следует слегка опустить вниз, и, одновременно — отодвинув назад, зубы не смыкать. Во время игры это положение не должно изменяться.

2. Губы закрывают зубы, обтягивая их как бы резиновой лентой, образуя в середине пружинящую мускулистую подушку, которая держит и управляет тростью. Никогда не допускайте прямого контакта трости с зубами.

3. Мышцы вокруг губ должны быть крепкими, но не напряженными.

4. Не сжимайте трость плотно между губами, не допускайте, чтобы воздух прорывался вокруг трости, образуя где-либо вздутия. Они часто возникают между губами и зубами или на щеках. Это признак отсутствия контроля над губами вокруг трости. Все это может влиять на звук, ослабить давление струи воздуха и нарушить амбушюр.

Практикуйтесь перед зеркалом, и если вы увидите или почувствуете такие вздутия воздуха во рту, — прекратите игру, а потом начните снова со свежим амбушюром. Если вы замечаете, что не можете преодолеть таким способом вздутия воздуха, замените трость на более мягкую и избегайте играть, когда ваш амбушюр утомлен.

5. Учитесь ощущать правильное положение трости во рту, судя об этом по качеству производимого вами звука.



Правильное положение трости может слегка изменяться, соответственно амбушюру и типу используемой трости. Оно должно очень тонко быть приурочено гобоистом к управлению динамикой и интонацией звука. Вообще говоря, чем более напряжен амбушюр, тем более трость покрывается губами для более твердого управления ею.

Я должна предупредить, что все эти изменения в амбушюре очень незначительны, часто их нельзя заметить и ощутить. Когда вы играете, не следует перемещать трость гобоя во рту, беря ее то глубже, то выдвигая вперед. Всегда держите инструмент в нормальном положении.

6. Угол, под которым вы держите гобой, имеет жизненно важное значение, так как он влияет на формирование амбушюра. Как общее правило, давление губ на трость должно быть равномерным, иначе меняется вибрация обеих пластинок и создается сопротивление на пути струи воздуха через трость и гобой. Как общее правило, одна губа не должна перекрывать другую. Иногда это неизбежно из-за короткой верхней губы.

Обычно гобой держат под углом  $45^\circ$  к телу, но вы сами определите, какой угол для вас лично наиболее способствует правильному амбушюру. Если вы держите гобой высоко, поднимая при этом высоко голову, вы заставляете верхнюю губу сжимать трость слишком сильно, ослабив действие подушки нижней губы. Часто это вызывает общее понижение строя, особенно в верхних нотах, а также создает мертвый, не резонирующий звук. Держите шею и подбородок прямо. И наоборот, если гобой находится под острым углом по отношению к вашему телу, а голова при этом оказывается опущенной вниз, вы будете чересчур нажимать на трость нижней губой, а верхняя губа будет не в состоянии обеспечить управление тростью. Обычно это вызывает жесткий звук и общее повышение строя, особенно в верхних нотах.

Упражняясь перед зеркалом, так чтобы видеть свой профиль, вы сможете исправить допускаемые вами ошибки, а заодно избавиться и от излишних аффектированных движений. Но более всего вы должны ощущать правильность положения гобоя и амбушюра по качеству звука, который вы извлекаете.

**Строй.** Правильный строй в наши дни — это  $a_1=440$ . Проверьте строй вашего гобоя, сравнивая нижнее  $a$  с камертоном. Строй может быть неправилен по ряду причин. Если он повышен на четверть тона и более, то надо посоветоваться с профессионалами или хорошим инструментальным мастером. Можно немного понизить строй, слегка выдвинув штифт трости наружу, но только очень немного — иначе это повлияет на интонацию гобоя и, непропорционально к другим, понизит отдельные звуки. Значительное выдвигание штифта приводит иногда к нарушению непрерывности канала инструмента<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. сноску на стр. 104.

Строй вашего гобоя, напротив, может быть слишком низким, рассчитанным на  $a_1=435$  (у многих старых гобоев). По совету эксперта вам придется изменить размер штифта и трости. Помните, что температура также влияет на строй. Когда холодно, гобой будет звучать ниже, а когда он хорошо согрет — выше. Другие неполадки в общем строе могут зависеть от неправильной длины или диаметра трубки штифта, неверно сделанной трости или от неправильного амбушюра.

Общий строй склонен к повышению: при излишнем сжатии трости амбушюром, когда губы очень глубоко закрывают зубы или когда трость взята слишком глубоко в рот.

Общий строй склонен к понижению: если амбушюр недостаточно крепко сжимает трость или губы плохо прикрывают зубы, а трость недостаточно глубоко взята в рот. Изменяет строй и неверный амбушюр, возникший из-за неправильного положения гобоя.

**Интонация и динамика.** Точная интонация необходима в каждом инструменте, а так как естественное качество звука у гобоя ярко выражено и он всегда хорошо слышим в ансамбле, несовершенная интонация на гобое звучит особенно ясно, и вы должны ее остерегаться.

Исполнение с точной интонацией зависит от способности слуха судить о правильной интонации каждого звука и от владения мускулами для уточнения строя, как то диктует слух. Некоторые исполнители от рождения обладают лучшим музыкальным слухом, чем другие. Однако музыкальный слух, даже скудный, может быть улучшен занятиями и практикой. Всегда прислушивайтесь к себе внимательно и критически, потому что фальшивая игра легко становится привычкой, которая портит исполнение даже опытных исполнителей. Вибрато может замаскировать этот недостаток, поэтому лучше практиковаться в гаммах в медленном темпе без него.

Стремитесь всегда мысленно слышать звук, прежде чем его извлечь.

В последующих обобщениях, естественно, не могли быть учтены все случаи и все типы амбушюра. Это как бы наводящие указания, при помощи которых гобоист может найти более легкий путь к чувствительному и одновременно автоматическому управлению, не думая о том, что должны делать те или другие мускулы.

1. Можно сказать, что чем выше звук, тем сильнее должно быть давление воздуха, крепче амбушюр, а губы больше должны прикрывать зубы и поверхность трости.

Напротив, чем ниже звук — тем слабее должно быть давление струи воздуха, слабее амбушюр, а губы меньше закрывать трость.

2. Чтобы повысить звук, надо сжать губы, а для того чтобы понизить его — ослабить.

Существует очень мало гобоев (если такие вообще есть), у



которых не было бы одной-двух слегка фальшивых нот. Чтобы они звучали совершенно в тон с другими, их можно исправлять амбушюром. Но все амбушюрные уточнения настолько чувствительны и малы, что, если вы будете внимательно вслушиваться в свою интонацию, ваши мускулы скоро научатся автоматически изменять амбушюр.

3. Для исполнения *crescendo* нужно усилить объем воздушной струи. Воздух должен свободно выходить из легких в трость. Чтобы трость шире раскрылась для принятия увеличенного объема воздуха, ослабьте амбушюр и меньше прикрывайте зубы губами.

Тенденция к повышению строя при исполнении *crescendo* может быть следствием недостаточного ослабления амбушюра и слишком большого прикрывания трости губами.

Для исполнения *diminuendo* надо уменьшить объем вдуваемого в трость воздуха, пусть он при этом течет свободно и легко. Это нужно обеспечить брюшными мускулами, а не горловыми. Отверстие трости должно стать одновременно меньше. Сожмите амбушюр, глубже закрывая зубы губами. Тенденция к понижению строя при *diminuendo* зависит от недостаточного сжатия амбушюра и недостаточного закрывания трости губами.

Особенно трудно играть *piano* в нижнем регистре, а *forte* на верхних нотах. Оба эти момента требуют очень точного и согласованного управления дыханием и мускулами амбушюра, что может быть достигнуто только после долгих упражнений.

Как уже было сказано, амбушюр строго индивидуален. С моей стороны, поэтому было бы неверно пытаться описать точные действия мускулов, вовлекаемых в процесс ослабления или сжатия амбушюра. Вы скоро сами научитесь этому.

Все управление амбушюром должно исходить от губ и поддерживающих их мускулов. Никаких других действий, например головой или челюстями, делать не следует, также не нужно менять и положение трости гобоя во рту.

Звук всегда должен звучать свободно и на надлежащей высоте — громко или мягко — в любом месте диапазона инструмента, с певучим *legato* во всех интервалах. Достичь этого можно, если дыхательные мускулы будут точно управлять объемом воздушной струи, а мускулы амбушюра точно определять размер отверстия трости. Это значит, что и те и другие мускулы будут развиты так, что смогут самым чувствительным образом управлять звуком, а согласованный контроль с их стороны будет наиболее быстро достигнут через регулярные и частые упражнения в гаммах, исполняемых очень медленно *legato* во всех тональностях:



Развивайте мускулы также амбушюрными упражнениями, в частности следующими: начинайте с нижнего *фа* и исполняйте далее каждую ноту, хроматически до *фа*<sub>2</sub>.

Когда вы достигнете желаемого контроля над звуком, продолжите это упражнение (см. нотный пример 3) — вниз до *си-бемоль* и вверх до *фа* верхнего регистра (это касается и последующих упражнений):



Практикуйтесь далее по образцу следующего примера на всех нотах диапазона гобоя:



Работайте также в октавах во всем диапазоне, сначала вверх:



затем вниз:



Далее:



и так по всему хроматическому звукоряду до верхнего *фа* и затем вниз.

Упражняйтесь в этих октавных примерах, сначала играя с



устойчивым *mezzo forte*, затем *piano* и, наконец, с указанной в примере динамикой звука.

**Качество звука.** Красивый звук — основное в игре каждого гобоиста. Всегда прислушивайтесь к извлекаемому вами звуку и относитесь критически к его качеству, чтобы желание извлечь приятные звуки явились как бы фундаментом вашего исполнения.

Плохое качество может быть вызвано рядом причин: неверным управлением дыханием, порочным амбушюром, плохой или неподходящей тростью или сочетанием всех этих дефектов.

Неверное управление объемом струи воздуха делает звук колеблющимся, нестойким, а иногда «свободным» (неуправляемым) и чрезмерно вибрирующим.

Если вы взяли неполное дыхание, то есть не располагаете достаточно сильным давлением воздушной струи, то в результате получится мертвое, нерезонирующее качество звука.

Вдувая в трость слишком много воздуха, вы получите грубый, неуправляемый звук (обычно такое явление называют «передуванием» звука, иногда при этом возможны «киксы»).

Для вибрации трости использование слишком малого объема воздуха не эффективно. Звук становится жидким, тонким и спазматическим (прерывистым), а некоторые ноты, особенно самые нижние, вовсе не звучат. Они не будут «говорить», — по выражению исполнителей на духовых инструментах.

Плохой звук может быть следствием неверного амбушюра: обычно от слишком сильного захвата трости верхней или нижней губой, или обими вместе, а также от того, что у губ неверная опора (неправильное положение челюсти, зубов, чрезмерное напряжение или ослабление мускулов вокруг рта).

Для формирования или исправления амбушюра лучше всего обратиться к педагогу или достаточно опытному исполнителю, который сможет помочь.

Правильная степень прикрывания трости губами должна изменяться сообразно физическим данным гобоиста, применяемой трости и другим обстоятельствам. Сказать, что трость должна захватываться на одну треть или на половину своей длины, — это дать грубое, необоснованное указание начинающему. Как я уже говорила, только опыт может подсказать вам нужное положение трости во рту, на основании ощущения, полученного после того, как вы внимательно прислушаетесь к своему звуку на первых стадиях вашего обучения.

Если вы взяли трость слишком глубоко, звук будет громкий, грубый, плотный и «деревянный», а строй будет иметь тенденцию к повышению.

Если, напротив, вы взяли трость в рот недостаточно глубоко, — звук будет слабый, тонкий, сжатый, со склонностью к понижению строя, особенно в верхних нотах диапазона<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> О влиянии трости на качество звука см. раздел VII.

Тонкий хорошо управляемый звук и интонация — гораздо более ценные качества, чем очень быстрое *staccato* и подвижность пальцев. Конечно, первоклассный гобоист должен иметь все эти качества, но студенту следует сначала научиться играть медленно, но правильно. Никогда не пытайтесь «бежать» по инструменту во время упражнений, прежде чем вы научились «идти», подлинно владея звуком.

В то же самое время не забывайте, что неряшливая аппликация портит звук и музыкальность исполнения. Вы должны упорно сопротивляться соблазну играть медленные мелодии, вместо того чтобы работать над техникой пальцев и над владением языком, так же как соблазну «мчаться» по инструменту без критического отношения к своему звуку и интонации.

#### IV. ВЛАДЕНИЕ ЯЗЫКОМ

Атака звука в начале музыкальной фразы всегда должна осуществляться ударом языка, для того чтобы заставить трость звучать. Современные композиторы иногда требуют, чтобы начальные ноты звучали без атаки. Это бывает редко и никогда не должно применяться начинающими гобоистами.

Язык также применяется для исполнения *staccato* и *détaché* разной длительности. Для извлечения звука с помощью языка надо произносить *ту* языком, прикрываящим отверстие трости.

Когда вы обыкновенно произносите *ту*, кончик вашего языка слегка прикасается к своду ротовой полости, немного выше переднего ряда зубов, и быстро отскакивает назад. То же самое происходит, когда вы произносите *ту* с гобоем, с той лишь разницей, что кончик языка прикасается к краю трости и затем отскакивает назад. Действие языка должно быть очень тонким. В пассаже, исполняемом *détaché*, это лишь пунктуация воздушной струи, остановка вибрации трости на небольшую долю секунды. Для этого нужно представить себе, что струя воздуха как бы течет через инструмент непрерывно. Пассаж, исполняемый *détaché*, представляет собой скорее фразу, звучащую *legato*, с расставленной пунктуацией, а не серию отдельных нот.

Продолжительность нот, исполняемых *détaché*, может изменяться в зависимости от слогов, произносимых языком, прикасающимся к трости. Произношение *ту* производит короткий звук, а *ди* — более долгий и мягкий. Все вариации в продолжительности нот и типов атаки могут быть получены произнесением этих двух слогов различно.

Очень мягкая и нежная атака или мелодичный, поющий тип ноты — *détaché* — извлекается ослабленным языком, прикасающимся к трости ударяющим движением. Этот метод не следует применять, пока не будет достигнуто подлинное владение амбушюром.



Язык не должен быть твердым и напряженным, как бы коротко не было staccato. Начинаящим кажется, что движения языка могут нарушить амбушюр и сместить губы, лежащие поверх зубов, тем самым позволив воздуху прорываться вокруг трости. Отсюда инстинкт заставляет исполнителя, действуя языком, напрягать амбушюр, чтобы владеть им. Если движения языка размеренны, как это нужно, напряжение амбушюра не будет, так как точные движения языка будут слишком легки, чтобы его нарушить.

Пока вы не достигли такого контроля над собой, старайтесь, упражняясь в работе языка, всегда ослаблять и амбушюр и язык, чтобы противостоять инстинктивному стремлению без необходимости их напрягать.

Для исполнения forte—piano, которое требует очень острой атаки языком, сопровождаемой внезапным, мгновенным усилением дыхания, мускулы амбушюра должны ослабляться и напрягаться почти мгновенно. В сравнительно редких случаях, когда вам нужно извлечь возможно короткий звук или когда резко обрывается конец фразы, язык должен, как всегда, прикоснуться к трости и отскочить назад, а затем немедленно вернуться обратно к трости, чтобы остановить ее вибрацию, как если бы вы очень отрывисто произнесли — *тут*.

Упражнение для языка начинайте, не меняя аппликатуры пальцев, на одном звуке, сначала в легком регистре, а затем по всему диапазону инструмента, пунктируя звук языком. Начинайте просто, повторяя многократно слоги *ту, ди*, а затем постарайтесь менять их продолжительность, чтобы воспроизводить разные типы звуков détaché. Играйте гаммы, воспроизводя каждый звук языком, сначала медленно, повторяя каждую ноту четыре раза, потом три раза и, наконец, два раза. В заключение играйте гаммы, ударяя языком каждую ноту и убыстряя темп, по мере того как мускулы языка и пальцы приспособятся к этому.

Эти упражнения для языка в гаммах можно использовать со staccato разной продолжительности. Позже упражняйтесь в этом же, исполняя гаммы в терциях. Затем переходите к упражнениям и этюдам, чтобы достичь более точной согласованности во времени, в движениях языка и пальцев и в более разнообразных и широких интервалах.

Постоянно проводите упражнения языка и с метрономом. Для достижения большей скорости, когда вы пройдете начальную стадию упражнений, играйте гаммы staccato с наибольшей быстротой, на которую вы способны. Затем установите метроном на еще более быстрый темп и пытайтесь дальше ускорить темп исполнения. С помощью метронома вы легко убедитесь, что ваш язык может действовать быстрее, чем вы предполагали! Выполняя такие упражнения, не забывайте, что звук всегда должен быть при этом чистым и ровным.

Ускорять темп при неровном и нечистом звуке — напрасная трата времени. Имейте в виду, что чересчур тяжелая трость, со

слишком большим сопротивлением, может затруднить быстроту работы языка.

Стремитесь освоить классическое мелодическое staccato с настоящим звуком в каждой ноте. Играя staccato, думайте legato.

Двойное, тройное staccato и frullato. Двойной удар языком производится, произнося два слога: *ту-ку*. Этот способ успешно применяется на других духовых инструментах, особенно на флейте, но на гобое он получается менее удачно, ввиду трудности звучания второго слога *ку* так же чисто и остро, как *ту*, особенно при широких интервалах. На гобое при двойном staccato трудно контролировать быстроту его исполнения.

Некоторые гобоисты применяют двойное staccato часто и успешно. Я лично присоединяюсь к другим гобоистам, которые считают более благоразумным и удовлетворительным упражняться в совершенствовании и быстроте обыкновенного staccato, прибегая к двойному на редкие случаи.

Тройное staccato сходно с двойным: оно выполняется, произнося слога: *ту-ку-ту* или *ту-ту-ку*, или поспенно: *ту-ку-ту* и *ку-ту-ку*.

Frullato неисполнимо на гобое, хотя известны примеры, когда композиторы его требовали от гобоя! Оно осуществляется путем произношения звука *p* во время игры с ослабленным амбушюром и тростью, взятой в рот очень неглубоко.

Действие языка равнозначно штрихам на смычковых инструментах. Если вы хорошо владеете языком, — используйте это умение возможно полно — так, как тонкий исполнитель на смычковых инструментах использует смычок.

## V. ВЛАДЕНИЕ ПАЛЬЦАМИ

Гобой надо держать так, чтобы трость в вашем амбушюре была расположена спокойно и устойчиво. Пальцы (включая и левый большой палец) должны двигаться свободно и удобно.

Стойте с приподнятыми и отведенными от боков локтями, без какой-либо напряженности. Внутренняя сторона рук при этом должна составлять прямую линию с локтями и кистями.

Инструмент должен удобно балансироваться на правом большом пальце. Небольшая практика сделает такое положение простым и естественным<sup>1</sup>.

Длина пальцев и размеры руки определяют, как далеко должен быть помещен большой палец под упором для него (нормально — не более чем в пределах первого сустава). Если большой палец помещен слишком далеко вперед, пальцы правой руки окажутся сильно скрюченными, а они должны лежать и двигаться на

<sup>1</sup> Некоторые гобоисты подчеркивают значение положения большого пальца для устойчивости инструмента. Считается, что его окончание должно быть направлено вверх, а кисть руки, соответственно, согнута. (Прим. переводчика).



гобое легко. Подушки пальцев лежат на звуковых отверстиях и клапанах почти плоско. Если пальцы не согнуты в суставах, они обычно двигаются более легко и удобно.

Левый большой палец, находясь под рычагом октавного клапана, должен лежать плоско, так, чтобы легко мог скользить по последнему. Не нужно при этом перемещать весь палец вверх и вниз. Употребляйте для такого скольжения круговые движения (вращательные) левого края этого пальца. Для того чтобы привести в действие октавный клапан, достаточно очень легкого нажима.

Второй октавный клапан также приводится в действие очень небольшим круговым движением со стороны кисти левой руки. Для этого левый локоть опускается книзу, а кисть руки держится плоско, чтобы движение было свободным.

Некоторые гобоисты находят более удобным для себя высоко поднимать пальцы над инструментом и опускать их вниз с некоторой жесткостью. Но всякое сильное давление, или резкое действие может качнуть гобой и тем нарушить амбушюр. Пальцы должны двигаться на довольно плоском, невысоком уровне, так, чтобы их подушки могли прикрывать отверстия и крышечки или приводить в движение клапан. Подушки пальцев должны оставаться как можно ближе к очкам и клапанам, которыми они управляют.

Необходимо и очень важно тренировать пальцы (включая левый большой палец) покрывать отверстия на разной скорости. Иногда музыкально одаренные учащиеся относительно рано приобретают красивый звук и умение им владеть, но не способны дисциплинировать также хорошо свои пальцы. Это может происходить из-за того, что они мало практиковались в технике пальцев.

Упражнения пальцев — основное в развитии мускульной и музыкальной памяти. Для того чтобы заставить ноты звучать абсолютно чисто при любой скорости, необходимо, практикуясь, принуждать себя думать не о музыкальной стороне фразы, а играть ее просто — механически, нота за нотой. Когда ваши пальцы станут послушными, вы сможете затем выполнять любую фразировку как следует, не встречая препятствий.

Никогда не позволяйте себе играть фразу свободно, пока вы не сможете играть ее точно в указанном темпе. Пассаж можно сделать более легким для пальцев, применяя *rubato*, но этого приема следует избегать именно из-за того, что он не поможет выработке техники.

Лучший способ овладеть контролем над пальцами — это практиковаться в гаммах и этюдах, начиная с тех, которые написаны в легких тональностях. Начинайте очень медленно и увеличивайте скорость только постепенно, всегда играя ритмично и ровно. Думайте и слушайте одновременно, не допускайте малейшей неровности в исполнении на любой скорости. Упражняйтесь в гаммах и этюдах в различных ритмах и штрихах. Делайте упраж-

нения сами для себя, чтобы развивать слабые, вялые пальцы или же для того, чтобы усовершенствовать трудные места в гаммах или пассажах. Неконтролируемые гобоистом пальцы могут быть причиной искажения звучания нот при игре в медленном темпе. Гаммы в терциях особенно полезны для проверки такой неаккуратности и для тренировки губ и пальцев в правильном положении. Помните, что как бы медленно вы не переходили от одной ноты на другую, ваши пальцы должны реагировать быстро; но чем медленнее вы исполняете упражнение — тем быстрее ваши пальцы научатся вам подчиняться.

**Хорошие и плохие привычки.** В таблицах аппликатуры, помещаемых в школах и методиках игры, даются как обычные, так и дополнительные способы извлечения каждой ноты. Всегда пользуйтесь теми из них, при помощи которых получается наилучший звук и интонация. Удерживайтесь от соблазна применять иногда более удобную, но бедную по звуку аппликатуру, например открытое *до-диез*.

Так называемые фальшивые аппликатуры, например трельные клапаны, оставляющие лежащими пальцы, или оставление, вопреки установившемуся положению, клапанов открытыми, или, напротив, закрытыми, — должны применяться лишь достаточно подвинутыми гобоистами, которые могут судить о том, оправдывает ли быстрота или трудность пассажа их применение.

Следует избегать: а) оставлять открытым клапан *ре-диез* при извлечении ноты *ми*; б) для вилкового *фа* открывать клапан *ми-бемоль*, который сам при этом открывается механически, или не использовать его в том случае, когда это необходимо для улучшения звука; в) нечистого скольжения правым мизинцем от *до-диез* к *ре-диез*, вместо приобретения хорошей привычки употреблять дополнительный клапан *ре-диез* для мизинца левой руки; г) неряшливой смены пальцев между *си* и *си-бемоль* во всех регистрах; д) применения неверного октавного клапана, когда гобой не имеет автоматически сопряженного действия. В таком случае надо во втором регистре от *ми* до *соль* употреблять 1-й октавный клапан, а от *ля* до *до* (включительно) — 2-й октавный клапан. *До-диез*, *ре* и *ре-диез* второго регистра воспроизводятся подниманием первого пальца левой руки (на некоторых гобоях скольжением его на крышку), но без применения какого-либо из октавных клапанов.

Когда необходимо скользнуть пальцем через клапан, например от нижнего *си-бемоль* к *си* или от *до* к *до-диез*, иногда бывает удобно использовать плоскость кончика пальца, не сгибая его в суставе. Чтобы облегчить это скольжение, слегка, смажьте палец (старый профессиональный прием состоит в том, чтобы осалить палец, проведя им по волосам или по боковой поверхности носа).

Для трельных клапанов *до-диез* и *ре*, приводимых в действие вторым пальцем правой руки или вторым и третьим пальцами



левой руки, гобоисты часто ударяют по клапану плоскостью пальца ниже первого сустава, а не его кончиком.

Чтобы слитно воспроизвести переход от нижнего *си* к *соль-диез* или от *ре-диез* к *соль-диез*, следует нажать мизинцем левой руки сразу на оба клапана (этот прием удобнее использовать на гобое, имеющем дополнительный клапан *соль-диез*).

**Гармонические призвуки (обертоны) и высокие ноты.** Некоторые гармонические призвуки гобоя могут быть чрезвычайно полезны, но они извлекаются только на инструментах, не имеющих автоматических октавных клапанов двойного действия.

Так, используя 1-й октавный клапан, исполняя (по аппликатуры) *си-бемоль*, *си*, *до* и *до-диез* нижнего регистра, в действительности получите *фа<sub>2</sub>*, *фа-диез<sub>2</sub>*, *соль<sub>2</sub>* и *соль-диез<sub>2</sub>*. Когда же вы со 2-м октавным клапаном будете исполнять *ре*, *ре-диез*, *ми* и *фа<sub>1</sub>*, то в действительности будут звучать *ля<sub>2</sub>*, *ля-диез<sub>2</sub>*, *си<sub>2</sub>* второй октавы и *до<sub>3</sub>*. Но звук при этом получается значительно менее резонирующий и вибрирующий, чем обычно.

Эти гармонические призвуки могут быть использованы при сольном исполнении, а также в оркестре, когда нужен тихий, ненавязчивый звук. Они будут звучать несколько ниже и поэтому их нужно выдувать более сильно, чем при нормальной аппликатуры, чтобы получить звук нужной высоты. Эти звуки непригодны для исполнения *forte*, но удобнее для исполнения *pianissimo*, иначе они звучат завышенно и жестко, а будучи трудно контролируемы, нервничают этим исполнителя.

**Высокие ноты.** Для нот выше *до<sub>3</sub>* на многих инструментах не применяется октавный клапан (кроме гобоев, имеющих 3-й октавный клапан для наиболее высокого регистра).

Амбушюр для *ми* и вышележащих нот заметно более напряжен, чем для низких регистров. Как общее правило, губы сжаты и глубже прикрывают зубы, закрывая большую часть трости (в основных типах амбушюра нижняя губа обычно выполняет это назначение). Также большую роль играет работа мускулов в углах рта.

Я хочу посоветовать начинающим не пытаться играть выше *до<sub>3</sub>*, пока их амбушюр недостаточно приспособлен. Когда мускулы уже развиты, большинство верхних нот придут относительно легко сами, а амбушюр будет соответствовать им естественно, без всякого напряженного сжатия. Для более подвинутых гобоистов я хочу посоветовать практиковаться в объеме регистра, нормально употребляемого в репертуаре для гобоя (вверх до *фа-диез<sub>3</sub>* или *соль<sub>3</sub>*). Для упражнений стараться извлекать ноты, не встречающиеся в оркестровой практике и имеющие чисто академический интерес, было бы напрасной тратой энергии и времени<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Здесь автор приводит пример, как можно извлекать *до-диез<sub>3</sub>* тремя разными аппликатурами, но это не подходит для системы механизма, применяемой у нас в СССР. (Прим. переводчика).

Для звуков третьей октавы имеется ряд вариантов аппликатуры, особенно на инструментах без автоматических октавных клапанов. Как только ваш амбушюр и контроль над пальцами будут достаточно выработаны, чтобы исполнять уверенно высокие ноты той аппликатурой, которую вы обычно употребляете, нужно упражняться в разных вариантах. Часто высота звучания и качество звука могут быть изменены в соответствии с различными инструментами и тростями<sup>1</sup>.

Дополнительная аппликатура для звуков третьей октавы варьируется в соответствии с инструментом, его системой и строем.

Изучите различные аппликатуры, которые соответствуют вашему гобю и тростям, а затем используйте их разумно.

Помните, что аппликатура некоторых верхних нот, использующая только пальцы левой руки, обычно применяется в быстрых пассажах. У большинства гобоев верхние ноты, исполняемые таким способом, менее устойчивы по строю и требуют более тонкого управления амбушюром. Начинающие должны изучать аппликатуры, включающие и правую руку, стараясь применять только их, пока не овладеют достаточно хорошим амбушюром.

## VI. ИГРА НА АНГЛИЙСКОМ РОЖКЕ

Некоторые исполнители считают, что им особенно подходит английский рожок, другие предпочитают гобой, но от всех профессионалов требуется владение обоими инструментами и готовность играть на любом из них.

Общие принципы игры на английском рожке те же, что для игры на гобое, но надо всегда помнить, что английский рожок — более крупный инструмент и для того, чтобы играть на нем хорошо, нужен иной контроль над исполнением.

Когда вы привыкнете к этому инструменту, то, естественно, освоите его особенности. Но не надейтесь стать первоклассным исполнителем на английском рожке, практикуясь только на гобое.

Так как английский рожок размерами больше гобоя и его трость крупнее, он требует более широкую струю воздуха, но с относительно меньшим напором. Соответственно дыхательные и амбушюрные мускулы ощутительно меняют свою работу.

Контроль над звуком, динамикой и интонацией в английском рожке легче на низких нотах и более труден в верхнем тембровом регистре. Естественный диапазон в динамике уже, чем у гобоя, и изменения в тембровой окраске более ограничены.

Большинство исполнителей согласны с тем, что трости для английского рожка составляют меньшую проблему, чем для гобоя. Трость его шире, а пластинки их толще. Многие считают, что

<sup>1</sup> Имеются в виду *соль-диез* и *ля<sub>3</sub>*.



трость английского рожка нужно больше обыгрывать, прежде чем использовать на концерте.

Как общее правило, применяйте более толстую и более открытую трость, чем в гобое. Это нужно для того, чтобы она соответствовала более широкой струе воздуха и более слабому (расслабленному) амбушюру. Для регулирования отверстия обычно применяется проволока. Обвязав ею трость, вы иногда можете изменить качество звука.

Изогнутая металлическая трубочка — «эс» или «эсик»<sup>1</sup> — может часто оказывать большое влияние и менять строй (интонацию) инструмента, так же как его тон.

Если звук английского рожка вас не удовлетворяет, стоит поэкспериментировать, поиграть с разными «эсиками», прежде чем забраковать сам инструмент.

Увлажняйте конец трубочки, прежде чем надеть на него трость, если трость сползает с нее. Если это не поможет, следует обратиться к инструментальному мастеру, чтобы он сделал поверхность трубочки слегка шероховатой. Однако сначала проверьте, хорошо ли подогнаны размеры штифтов к вашему «эсику».

В холодную погоду всегда согревайте перед игрой рожок, чтобы избежать на охлажденном металле обильной конденсации влаги от вашего дыхания. Будучи шире по мензуре, английский рожок нуждается в более долгом прогревании, прежде чем он будет держать строй в холодном помещении. Но, к сожалению, гобоисту приходится часто браться за английский рожок и играть на нем соло, не имея возможности перед этим его прогреть. Не забывайте, что тон английского рожка менее ярок, чем у гобоя, и слушающим часто кажется его звук ниже, чем он есть в действительности. Хорошо поэтому иметь более короткий «эсик», который на прогретом инструменте заметно повышает звук, тогда с холодным инструментом вы окажетесь на нужной высоте по строю даже в любых условиях. Понизить строй вы можете, выдвинув «эсик» из инструмента вверх.

Общее качество современных инструментов высокое. Но старые английские рожки часто имеют отдельные плохие звуки при любом «эсике». Часто среднее *до* склонно к понижению и слишком толстая или слишком тонкая трость будет усиливать этот дефект. Тон некоторых звуков может быть неясным, глухим и хриплым; среднее *до* и *ре-диез* и более редко *ре* бывают дефектны. Качество звука иногда может быть изменено применением 1-го октавного клапана вместо использования полуотверстия на клапане для указательного пальца левой руки. У некоторых инструментов плохое среднее *ми* может быть исправлено скольжением этого пальца вместо использования октавного клапана.

Верхние ноты нередко бывают тонкими с наклонностью к неустойчивости. В некоторых системах клапанного механизма имеется возможность сделать их устойчивыми при помощи одного

<sup>1</sup> У англичан так же называется «крючок». (Прим. переводчика).

или более пальцев правой руки (это возможно и для гобоя, но в меньшей мере).

Например, вы можете понизить и сделать более устойчивым верхнее *ля*, применив второй палец правой руки, или верхнее *до* — путем открывания нижнего клапана *до*.

Попробуйте экспериментировать с вашим инструментом в этих направлениях: вы сможете использовать изменения аппликатуры для улучшения звучания слабых нот.

Английский рожок, особенно из старых, иногда бывает сделан из палисандрового (розового) дерева, вместо обычно употребляемого гренадиллового (африканского черного дерева). Тон инструмента, сделанного из палисандрового дерева, очень нежный, мягкий, но слабый, он менее вибрирует и не так хорошо несет звук.

Обычно исполнителям на английском рожке бывает трудно достичь широкого, полного звука, особенно в верхнем регистре. По этой причине инструменты из черного дерева более пригодны для применения в современном оркестре. Неудобство, заключающееся в их большом весе, может быть восполнено применением перевязи (шнурка).

В идеале желательно иметь гобой и английский рожок из одного и того же материала, той же фирмы и с тем же механизмом<sup>1</sup>, но даже если это не представляется возможным, старайтесь, чтобы различия между двумя инструментами были бы как можно меньше.

В заключение позвольте мне повторить: несмотря на то, что английский рожок настолько близок к гобою, что позволяет играть на нем среднему гобоисту, это все же другой инструмент. Вы научитесь играть на английском рожке хорошо, только упражняясь в игре на нем. Но одновременно имейте в виду, что усиленные упражнения на английском рожке могут сделать ваш звук на гобое более жестким и менее контролируемым. Если вы должны регулярно играть на обоих инструментах, делите ваши практические упражнения между ними поровну.

## VII. ТРОСТИ И ИХ ДОВОДКА

На долю тростей приходится не менее восьмидесяти процентов как тревог и забот, так и успехов гобоиста. Любые проблемы техники исполнения несравненно легче разрешаются с помощью хороших тростей. Отсюда выбор тростей, подгонка их к инструменту и к амбушюру гобоиста, так же как уход за ними, надо считать самостоятельной проблемой исполнительской техники.

<sup>1</sup> Однако нужно сделать оговорку: лучше не иметь на английском рожке сопряженного действия между клапанами нижнего *до-диез* или *до* и нижнего *си* (что рекомендуется нами для гобоя), потому что трудность скользящего перехода некоторых нот (например, *ре*) от средней к нижней октаве может быть устранена открыванием клапана нижнего *си* для нижних нот. (Прим. автора).



Чтобы изложить науку и, одновременно, искусство изготовления тростей на всех стадиях этого процесса, потребовалась бы целая книга. В этом же разделе я только хочу попытаться дать кратчайший очерк этого процесса и ряд указаний, которые могут быть полезными не только для исполнителей, изготавливающих для себя трости, но и для тех, которые их только затачивают для окончательной доводки и подгонки.

**Штифт** — металлическая трубочка конической формы, частично покрытая пробкой, на которой укрепляется трость. Он должен быть сделан настолько точно, чтобы трость звучала соответственно строю инструмента.

Штифты могут быть различными по металлу, толщине, длине и пропорциям внутреннего канала. Этим они могут создавать различия: в строе, интонации и в степени «открытости» трости.

Вы сами сможете обнаружить, что штифты определенного образца более соответствуют вам и вашему инструменту, чем все другие. Средняя длина штифта 47—49 мм, а длина всей трости, в готовом виде, 72—74 мм<sup>1</sup>. Длина должна быть согласована с мензурой гобоя, но, как правило, чем длиннее штифт, тем ниже строй. Проверяйте коничность канала штифта при помощи сердечника или иначе мандреля. Чем глубже он входит внутрь штифта, тем шире канал и тем ниже будет строй инструмента. Следите, чтобы ваши штифты были исправны: пробка не должна отделяться от металла, а овальное отверстие узкого конца не должно быть сплющено или помято.

У каждого гобоиста амбушюр различен. Найдется мало гобоистов, которые сочтут трость от другого гобоя полностью для себя удобной. Поэтому выбор трости должен быть делом сугубо личным — «то, что для одного съедобно, то для другого яд». Начинающий не способен сам определить, какие трости ему пригодны, но он должен заказывать или покупать очень мягкие и умеренно открытые. Когда контроль над амбушюром станет более тонким, выбор трости будет более важным делом. Выбирайте трость, руководствуясь тем, что она удобна вам. Не применяйте трости, которые использует «такой-то» гобоист, надеясь на то, что это поможет приобрести вам такой же звук, как у последнего.

Идеальная трость, когда ее правильно применяют, должна быть удобна — иначе сказать, должна создавать правильное сопротивление вашим губам и давлению воздушной струи. Вдобавок она должна обладать хорошим качеством тона, надежной интонацией во всем объеме инструмента, легкой атакой в *piano* и *forte* и полным *crescendo* и *diminuendo* на всем диапазоне.

Такая совершенная трость, к сожалению, редка, но любые

<sup>1</sup> У гобоев немецкой мензуры длина штифта 29—32 мм, а готовой трости 50—51 мм. (Прим. переводчика).

трости можно значительно улучшить, если постичь технику заточки тростей (даже не осваивая их изготовление).

Различные гобои требуют разных типов тростей, так что, меняя свой инструмент, вы обнаружите, что надо также изменить свою трость. Старайтесь избегать тростей слишком открытых: это потребует от вас сильного сжатия трости между губами, от этого звук становится трудно управляемым, а на верхних нотах он будет занижен. Избегайте также тростей, которые обладают слишком большим сопротивлением при извлечении звука (то есть недостаточно легко вибрируют), это будет побуждать вас форсировать дыхание горловыми мускулами. Трость, которая слишком закрыта применительно к вашему исполнению или у которой чересчур слабое сопротивление, часто приводит, в стремлении получить более сильный звук, к «передуванию». Форсируя звук, вы сожмете и окончательно закроете ее и уже вовсе не сможете извлечь звук.

Некоторые гобоисты употребляют одну и ту же трость, пока она не износится; другие меняют трости постоянно — даже во время исполнения одной и той же пьесы. Я думаю, что разумно найти середину между этими двумя методами. Некоторые трости несравненно более подходят для камерной музыки и сольного исполнения, другие — для оркестрового концерта; одни — для небольшого зала, другие — для большого. Различные климаты также требуют различных типов тростей. Поэтому благоразумно выбирать трость для концерта, сообразуясь с местом и обстоятельствами. Я думаю, что не следует менять трости во время исполнения, для достижения разных эффектов. Предпочтительно знать свою трость так хорошо, чтобы получать с ее помощью наилучшие возможные результаты. Чересчур частая перемена трости способствует нарушению амбушюра и может сделать управление им менее чувствительным.

С другой стороны, нельзя пользоваться только одной тростью, пока она не износится окончательно. Когда вам придется ее сменить (возможно, неожиданно, в середине концерта), вашему амбушюру будет трудно приспособиться к новой трости. «Совершенная» трость — досадно редкая вещь, и, когда она износится, переход на другую будет тяжел. Когда у вас есть хорошая трость, начинайте обыгрывать новые, практикуйтесь на них.

**Процесс изготовления тростей.** Трости для гобоя изготавливаются из тростника особого вида (*Arundo donax*), растущего на юге Франции и в других местах со сходным климатом<sup>1</sup>. Тростник должен вызревать естественным путем, так как его качество очень меняется. Продается тростник в необработанном виде, отрезками, длиной 4—8 дюймов, диаметр их колеблется между 9,5 и 11,5 мм. Принимая во внимание всю последующую обработку, надо сказать, что чем уже диаметр тростника, тем более открытой будет

В СССР он поступает из Азербайджана. (Прим. переводчика).



впоследствии трость. Тростниковая трубка раскалывается на доли одинаковой ширины и длины. Затем они выстругиваются до определенной толщины (большой частью посредством машинки). Эта толщина может быть существенно различной (это зависит от выбора мастера, делающего трости, который исходит из характера самого тростника и типа трости, которую он намерен сделать). Выструганные пластинки сгибаются и им придается требуемая форма, что также влияет на готовую трость.

В заключение, концы пластинок слегка утончаются, трость привязывается на штифт и после этого затачивается и подрезается.

*Преимущества и недостатки самостоятельного изготовления тростей:*

*Преимущества.* Так как вы знаете, какие трости для вас наиболее удобны, вы можете изготовить более точно, чем мастер, — конечно, если только вы приобрели необходимые навыки. Сознание того, что вы сами можете сделать несколько новых тростей, позволяет вам более уверенно налаживать старые. Когда вы знаете, как трость изготовлена и заточена, вы можете исправить или обновить ее более успешно. Как только вы станете более опытным, чтобы не портить зря тростник, изготовление тростей будет для вас значительно дешевле, чем покупка готовых или заказывание их.

*Недостатки.* Самый большой из них — это время, затрачиваемое на изготовление тростей. Техника изготовления тростей, как и всякая другая, требует практики, а это берет много времени, в особенности, когда вы еще постигаете это искусство. Даже когда вы по-настоящему овладели им и работаете относительно быстро, есть опасность потери времени в непрерывном стремлении сделать более «совершенную» трость. Поэтому лучше практикуйтесь в изготовлении приемлемых тростей и привыкайте пользоваться ими. Навык в изготовлении тростей и в их заточке может улучшить ваше исполнение на гобое, но никакая трость, как бы она ни была хороша, не может заменить регулярные упражнения в игре. Даже самый опытный мастер не может сделать действительно хорошую трость без хорошего материала (а его часто трудно достать, тем более исполнителю). Тем не менее мое глубокое убеждение состоит в том, что для опытных гобоистов самостоятельное изготовление тростей явно имеет преимущества.

*Материалы для изготовления тростей.* Качество законченной трости зависит от разных факторов, связанных с ее изготовлением, в особенности от материала. Важен тип и диаметр тростника, его остругивание, формовка пластинок и их заточка. Многие, изготавливающие трости, поэтому покупают тростник связками и, если это нужно, оставляют его дозревать, а потом выполняют сами все процессы.

Выбрав размер и тип трости, который нужен, можно начать ее остругивать, формовать и затачивать, пока не будут достигнуты наилучшие результаты.

Предпочтительнее начинать с тростника, оструганного и отформованного по лекалу. Когда вы приобретете практический навык вязать и затачивать трости, вы сможете сами формовать, а потом и затачивать их.

Если вы находитесь на начальных ступенях обучения игре на гобое, то не пользуйтесь тростями своего изготовления, потому что вы не сможете определить, в чем ошибки: в вашей игре или в вашей трости.

Для того чтобы делать трости из оструганных и отформованных пластинок, вы должны иметь следующее оснащение: два ножа — один для грубой заточки, другой, из хорошей стали, для тонкой ретуши. Брусочек черного дерева для обрезки трости. Мандрель — для измерения трубки штифта. Пластинку (медиатор домры или мандолины), которую вставляют при заточке между пластинок трости. Катушку шелка, нейлона или тонких ниток для обвязки тростей. Миллиметровую линейку. Рыбий пузырь. Очень тонкий корундовый брусочек для точки ножей, тонкие напильники (надфиль), плоскогубцы (очень маленькие с острыми концами), проволоку для обвязки трости, воск и лак для ногтей.

*Типы заточки.* Существует много различных типов заточки, которые должны соответствовать различным амбушюрам и методам исполнительства. Заточка также должна отвечать типу трости, тому, как она остругана и какая ей придана форма. Делая впервые собственные трости, начинайте с копий, ранее сделанных профессионалами.

Когда вы овладеете ножом, вы сможете делать опыты с разными типами заточки, пока не найдете наиболее вам подходящий и дающий наилучшие результаты с тростником, которым вы пользуетесь. Испытайте заточку в виде буквы V — короткую или длинную, короткую или длинную заточку в виде букв U или W и посмотрите, какие у вас окажутся результаты.

Профессор Парижской консерватории Луи Блэз в предисловии к «Методу гобоя» А. Баррэ<sup>1</sup> пишет, что было время, когда французские гобоисты предпочитали заточку в форме буквы V, но в настоящее время от нее отказались и перешли на постепенную заточку по всей ширине трости. Это дает возможность легче поддерживать правильную интонацию в нотах *соль*, *до* и даже *си-бемоль* среднего регистра. При заточке в форме V в этих нотах, особенно при *pp*, удерживать нужную высоту труднее. Трости с такой заточкой отзывчивы, но им не хватает звучности в *forte*. Л. Блэз также указывал, что длинные трости (над об-

<sup>1</sup> Methode complète de Hautbois par A. M. R. Barret. Vol. I et II. Nouvelle édition révisée par L. Bleuzet. Paris 1959.



вязкой) дают более мягкий, округлый звук. Но, чтобы они сопротивлялись нажиму губ, при достаточной легкости вибрации, тростник не должен быть излишне податливым.

Попробуйте подражать обычной заточке тростей для фагота с их разновидностями. Изучите на просвет увлажненную кларнетную трость и используйте ее как модель для понимания значения темных частей в заточке. Поэкспериментируйте с очень тонким краем трости, оставляя за ним достаточный запас толщины и далее по спинке трости для компенсации такого утончения края. Возможности для опытов безграничны.

Когда вы станете достаточно опытным и сведущим, вы, естественно, будете пользоваться разными сортами тростника и будете изменять заточку, чтобы приспосабливаться к его различному качеству.

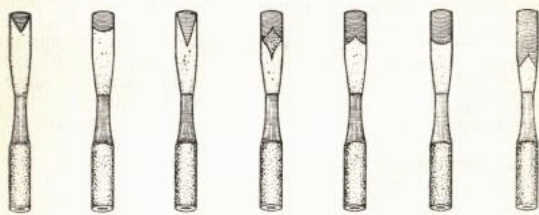


Рис. 1

*Общие указания об изготовлении, заточке и доводке тростей.* Каждый отдельно взятый тип тростника, остругивания, формовки и заточки требует несколько иного отношения к себе. Все ниже следующие указания поэтому надо рассматривать лишь как советы, которые помогут вам в ваших опытах.

Помните, что тростник — это природный, а не искусственно изготовленный материал. Даже если взять две пластинки тростника от одного и того же отрезка и одинаково оструганные, формованные и заточенные, то и из них не получатся две одинаковые трости.

*Выбор тростника.* Многие гобоисты любят пятнистый тростник или тростник определенной окраски, но окраска и отметины не являются достаточно надежными признаками качества. У всякого хорошего тростника внешняя поверхность очень мягкая и блестящая, у плохого — жесткая и тусклая; зерно тростника, и снаружи и изнутри, должно выглядеть плотным и ровным. Когда тростник увлажнен, сожмите его между пальцами: плохой (или же недостаточно вызревший) будет сгибаться легко, как резина, тогда

как хороший, при усилии его согнуть, будет ломаться, трескаться. Помните, что тростник, независимо от его качества, легче сгибается, если он тонко оструган.

Вы должны уметь определять пружинистость и сопротивление хорошего тростника, будь он сухой или увлажненный, без оценки его качества, на разлом. Вы сможете решить, хорош ли тростник или нет, по его опилкам, когда вы будете его затачивать. Хороший тростник под острым ножом легко дает мелкие, как пыль, ровные опилки; плохой тростник — только неровную стружку. Если тростник хорош, то под сильным нажимом вашего ногтя на его поверхности не должно остаться никаких следов.

Все это существенно как руководство для начинающих. Более опытный изготовитель тростей понимает, что тростник может быть плох только потому, что не пригоден для него лично. Действительно, первоклассный, твердый тростник, который для некоторых гобоистов будет идеальным, может быть непригоден для других.

*Увлажнение тростника.* В этом, в зависимости от сорта и качества тростника, могут быть различия. Мягкий и по-настоящему звучащий тростник иногда лучше оставлять на ночь в холодной воде, это помогает ему стать тверже. Я лично считаю, что увлажнение в теплой (температура полости рта 37°) воде в течение 10—15 минут обычно бывает достаточным. Как общее правило, чем толще оструган тростник, тем более долгого увлажнения он требует.

Есть хороший способ определять готовность тростника. Опущенный в воду, он стремится всплыть на поверхность, когда же он достаточно увлажнен, он не всплывает. Чем толще тростник оструган, тем больше времени нужно, чтобы заставить его затонуть, но мягкий тростник при одинаковом его остругивании будет тонуть скорее, чем твердый.

Можно менять метод увлажнения готовых тростей, которые вы употребляете. Для увлажнения трости перед исполнением вода предпочтительнее слюны. Погрузите трость в воду и подержите ее так, пока она не станет «пищать». Если она очень суха, оставьте и ее верхнюю часть на некоторое время в воде.

*Обвязка тростей.* Употребляйте нитки, способные выдержать сильное натяжение без разрывов. Обвязка должна быть настолько крепкой, чтобы вы не смогли сместить положение трости на штифте.

Обвязке тростей научитесь у специалиста. Это простое дело, и практический показ стоит многих страниц описаний и даже иллюстраций. Некоторые изготовители тростей предварительно натирают нитку воском, чтобы предотвратить смещение витков обвязки. Когда вы насаживаете трость на штифт, всегда делайте отметку карандашом на каждой из ее сторон, чтобы точно знать, где кончается штифт. Тогда вы сможете быть уверены, что и



другие трости из этой же связки будут обвязаны на таком же расстоянии. Кончайте обвязку как раз на этой отметке.

Помните, что трость формируется всегда так, чтобы быть обвязанной на штифте на определенном расстоянии. При этом боковые ее края (пластинки) должны легко соединяться уже после одного витка нитки по краю штифта.

Это ориентировочное указание. При средних формовке и штифте длина трости над обвязкой (то есть над краем штифта), когда трость будет окончена, должна быть примерно 26 мм. Обвязка трости выше указанного повлечет некоторое изменение строя и повлияет на степень открытости трости, а заметное нарушение этого условия, естественно, нарушит баланс формовки трости и сможет испортить уже готовую трость.

В частности, если вы употребляете штифты разной длины и сечения (на практике этого следует избегать), существенно важно учитывать общую длину готовой трости в связи с местом установки трости на штифте. Общая средняя длина готовой трости должна быть равна 72—74 мм. При обвязке оставьте лишние 0,5 мм на подрезку края трости. Более длинная трость будет звучать ниже, а короткая — выше, если только штифт и трость не сделаны уже или шире. Как общее правило, для верного строя, чем шире сформована трость — тем она должна быть короче. Помните, что разница в длине трости даже на 0,5 мм может существенно повлиять на ее строй<sup>1</sup>.

Наиболее благоразумно пользоваться штифтами одного размера, тростями, одинаково отформованными и обвязанными всегда на одном уровне высоты. Таким путем вы достигнете устойчивых результатов в строе готовых тростей, которые затем могут быть слегка подправлены в процессе их заточки.

Туго обвертывайте трость рыбьим пузырем, обильно увлажняя его. Лаки для ногтей будет защищать ниточную обвязку и предохранять ее от смещения и от прорыва воздуха. Не надо покрывать лаком выше обвязки: это может лишить трость свободной вибрации.

**Общие указания по заточке.** Не приступайте к работе над тростями: если вы торопитесь и чувствуете нетерпение; когда трость сухая или недостаточно влажная, чтобы играть на ней; если это уже бывшая в употреблении трость.

Всегда употребляйте очень острый нож для заточки тростей и обрезки верхнего края. Научитесь сами точить ножи, чтобы со-

<sup>1</sup> Э. Ротуэлл указывает, что строй гобоя может быть несколько изменен в сторону понижения, если штифт вставить в гнездо не на всю его глубину. Однако это понизит некоторые ноты непропорционально другим и ослабит отзывчивость гобоя, так как в звуковой трубке образуется разрыв между краем штифта и уступом гнезда. Артур Бест (1959) для устранения этого рекомендует вставлять в этот разрыв отпиленный по размеру отрезок штифта, а поверх его вкладывать штифт трости. (Прим. переводчика).

держат их всегда в хорошем состоянии. Никогда не врезайтесь ножом в трость и не прижимайте его к ее поверхности, а также не пытайтесь снимать им с трости стружку. Тугой нож обычно способствует такого рода ошибкам. Никогда не останавливайте ножа на трости, делайте им дугообразные движения, вращая кисть руки по кругу. Старайтесь научиться держать нож в непрерывном движении при заточке, привыкайте точить трость по зерну тростника. Практикуйтесь во владении ножом. Для этого возьмите негодную трость, сделайте на ней карандашную пометку и постарайтесь ее удалить несколькими движениями ножа. Делайте это чаще, нанося такие пометки на разных частях трости. Затем попытайтесь при заточке избежать карандашных пометок. Так же, как при обвязке трости, постарайтесь, чтобы специалист показал вам, как надо правильно действовать ножом. Таким способом вы легче овладеете техникой заточки тростей. Нож надо держать в правой руке твердо, но не напряженно, поддерживая лезвие большим пальцем левой руки, который лежит на трости. Пластины трости и язычок (пластинки), вложенный между ними, поддерживаются указательным пальцем той же руки. Штифт надо твердо держать при помощи остальных пальцев. Некоторые находят удобным затачивать трость, насадив ее штифт на мандрель.

Производить заточку следует при хорошем освещении. Часто бывает полезно просматривать сделанную вами заточку на просвет яркого источника света, держа трость верхним краем книзу.

Всегда применяйте пластинку при заточке тростей, кроме самых начальных стадий ее, когда трость еще не раскрылась. Я предпочитаю после грубой заточки слегка сжать пальцами края пластинок и при этом ввести пластинку между ними, чтобы раскрыть трость, а верхний край ее обрезать после. Я также нахожу, что при этом методе легче не повредить трость.

Обрезая край трости, делайте это всегда на куске подходящего для этого твердого дерева — гренадиллового (черного) — острым ножом. Очень трудно осуществить абсолютно ровный срез, поэтому кусок дерева следует положить на твердую, ровную и устойчивую поверхность, осмотреть обе поверхности лезвия и направить его под совершенно прямым углом к поверхности трости. Не нужно пилить по тростнику: нажимайте ровно и твердо на нож, пока он не перережет конец трости. Вы, возможно, найдете удобным нажимать на лезвие указательным пальцем левой руки, твердо держа трость при помощи остальных ее пальцев.

На хорошо сделанном куске дерева для обрезки тростей должна быть слегка закругленная поверхность. Старайтесь нажимать ножом на один угол трости, а затем твердо и уверенно как бы перекачивать лезвие ножа к ее другому углу.

Никогда не рискуйте затачивать совершенно сухую трость, вы несомненно ее расколете и приведете в негодность. Легче затачивать трость, когда она достаточно увлажнена, чтобы из нее можно было извлечь звук («крик»).



Научитесь судить о трости по ее «крику». Чтобы заставить трость «кричать», вложите ее в рот глубже, чем для игры на гобое, и дуйте в нее свободно (если вы будете заставлять «играть» трость с обычным своим амбушуром, вы получите скрип или писк, который также поможет вам оценить степень сопротивления трости). В качестве направляющего, общего указания можно сказать, что высокий, тонкий «крик» трости обозначает, что трость еще недостаточно заточена; свободный, плотный звук указывает на переточенность трости. Не заточенная или слегка заточенная трость вовсе не будет «кричать».

Всегда давайте трости возможность отладиться, а затем пробуйте, прежде чем чересчур заточить ее. Когда вы обязали трость, точите ее, пока не сможете играть на ней. На следующий день, возможно, вы найдете, что она стала опять тугой, негибкой, тогда точите ее вновь и опять поиграйте на ней немного. Продолжайте так несколько дней, пока трость не перестанет изменяться. Трость долго видоизменяется, если ее точат тупым ножом, который вибрирует в тростник и разрушает его ткань. Помните, что колебания в температуре и влажности также меняют трость, особенно новую, и ее чувствительность (отзывчивость).

Когда трость готова, она должна играть без всякой ретуши, пока не станет разрушаться от времени. Готовые трости, оставленные без употребления, часто изменяют свои свойства, когда вы станете вновь играть на них. Никогда не стремитесь чересчур много точить трость, прежде чем не обыграете ее достаточно. Иногда она только нуждается в обыгрывании и будет погублена при переточке. Если вы сами делаете себе трости, никогда не делайте этого в последнюю минуту.

Как общее правило, крайне неблагоприятно употреблять на концерте новую, необыгранную еще трость.

Прежде чем кончить заточку трости, убедитесь, что она нигде не пропускает воздуха, так как даже малейший прорыв его по краям трости или через ниточную обвязку отразится на качестве звука.

Закройте отверстие штифта пальцем и всасывайте воздух через верхний край трости. Если трость не пропускает воздух, то, как только вы разожмете губы, ее пластинки раскроются, она издаст небольшой, хлопающий звук. Если вы подозреваете утечку воздуха, опустите трость верхним концом в воду, а затем, придерживая пальцем, выньте ее из воды и дуйте в отверстие штифта — вода будет пробиваться из того места, где трость пропускает воздух. Если утечка обнаружена, осторожно разверните обертку из рыбьего пузыря, и если дефект находится в обмотке, покройте ее лаком для ногтей и хорошо высушите. Если воздух пробивается через боковые поверхности трости, благодаря недостаткам в формовке и обвязке, то это можно исправить выравниванием их наждачной бумагой.

Испытывая трость на вашем гобое, не следует играть на ней

бесцельно. Старайтесь обнаружить ее слабые стороны. Испытайте ее строй. Проверьте надежность атаки, играя нижние звуки *pianissimo* и *fortissimo*; затем повторите то же на верхних. Исполните длинное *crescendo* и *diminuendo* в каждом регистре (но не забывайте, что новая трость никогда не бывает так отзывчива, как достаточно обыгранная). Попробуйте скользящие звуки с разными интервалами. Проиграйте октавами по всему диапазону инструмента и проверьте их интонацию; для этого удобными являются: *соль ля* и *до*. Среднее *ми* и среднее *соль* часто будут особенно плотными, если трость нуждается в дополнительной заточке. Нижнее *соль* будет склонно к понижению, во время *diminuendo*, если в середине трости за ее верхним краем слишком мало сопротивления. Попробуйте исправить замеченный дефект, проверьте результат, а затем уже подтачивайте где-либо в другом месте.

Никогда не стачивайте слишком много: избыток трости, всегда можно удалить, но нельзя вернуть его назад!

#### Указания для исправления некоторых недочетов

**Строй.** Если строй в целом слишком низок, укоротите немного верхний край трости или, очень немного, сузьте ее с боков. Если трость слишком остра, туга или тупа по звуку, то чуть-чуть поточите ее, чтобы это исправить. Если строй слишком высокий — удлините поверхность заточки или утончайте имеющуюся заточку снизу.

**Высокие и низкие ноты.** Если самые верхние ноты склонны к повышению, — удлините поверхность заточки; если они низки, — сократите ее немного, обрезав верхний край и сузив бока. Если верхние ноты очень тугие и тупые, — слегка подточите верхний край трости. Сужение трости с боков делает звук жестче, светлее, ярче и повысит строй. Если самые верхние ноты слишком яркие и склонны к повышению, попробуйте сделать заточку скорее в форме U, чем V. Если нижние ноты трудно извлекаются и неприятны, утончайте заточку по нижнему ее краю, особенно с боков, или, в некоторых типах заточки, утончайте заточку с каждого из боков с сей час же за верхним краем, на «плечах» трости.

**Отверстие трости.** Отверстие («пасть») трости в значительной мере определяется диаметром трубки тростника, из которой вы сделали трость, а также примененными при этом соструиванием и формовкой. Отверстие не может быть изменено при заточке радикально, но немного изменить его возможно. В общем, чем уже диаметр тростника и чем шире трость сформована, тем более открыта будет готовая трость. Мастера по изготовлению тростей могут несколько изменить отверстие при их обвязке (см. 103 стр.).



Если трость слишком открыта, пройдитесь слегка с заточкой по хребту трости, удлиняя или утончая фигуру V в нижней части заточки, или снимите эмаль тростника еще ниже. Другой способ закрыть отверстие (или смягчить чересчур сопротивляющуюся трость, но которая уже была достаточно много обточена) — это провести заточку узкой полоской по середине трости, начиная ниже заточки и доходя до начала обвязки. Для этой цели используйте тонкий напильник (надфиль). Избегайте того, чтобы эта полоска стала слишком широкой и излишне смягчала трость<sup>1</sup>.

Если трость слишком закрыта, подрежьте немного ее наружный край. Затем затачивайте ее с боков, оставляя по середине «хребет», или очень немного удлиняйте заточку в виде W, оставляя середину нетронутой. Переобертка трости рыбьим пузырем, сделанная более туго, часто помогает раскрытию трости, поддерживая ее пластинки.

Отверстие трости может быть отлажено также применением проволоки. Многие мастера тростей отвергают этот метод, думая, что проволока задерживает естественную вибрацию трости.

Некоторые очень хорошие исполнители обычно играют на тростях, обвязанных проволокой (после обвязки проволокой трость может потребовать дополнительной заточки, из-за изменения открытости «пласти» трости). Вы можете несколько открыть или закрыть отверстие трости перед исполнением на ней, сжимая его или раскрывая при помощи пальцев; это помогает, но немного и лишь временно. Будьте осторожны, не делайте этого слишком резко, иначе можете повредить трость, а также проверьте перед этим, что трость достаточно увлажнена.

**Неуверенность в атаке.** Низкое качество тростника, любые неровности в заточке также могут быть причиной неуверенности в атаке звука *piano* и возможности внезапной остановки в *diminuendo*. Если вы применяете тот тип заточки, при котором она дает постепенное утончение от основания к верхнему краю, удостоверьтесь, что такая постепенность действительно хорошо осуществлена. Пользуйтесь заточкой, при которой имеете тонкий верхний край с утолщением сзади и вдоль хребта, будьте особенно внимательны. Следите, чтобы край трости был равномерно заточен с обеих сторон и оформлен в виде перевернутого полумесяца. Иногда самый ничтожный дефект тонкого края приводит к заметным различиям в тростях такого типа. Испытайте такую трость, и пластинка, которая лежит внизу, когда звук делается плотнее, вероятно, потребует дополнительной заточки, чтобы достигнуть

<sup>1</sup> Некоторые мастера по тростям для заточки вместо ножа используют подпилки (напильники), особенно на начальных стадиях изготовления трости. Применяется также и хвост для обточки небольших участков трости, когда она уже находится в стадии завершения, или же для того чтобы сделать «свободнее» старую трость.

нужного баланса. Даже в случае если обе пластинки как будто заточены равномерно, трость почти всегда будет звучать лучше, когда определенная пластинка ее будет снизу. Всегда испытайте трость в обоих положениях и сделайте на рыбьем пузыре отметку, указывающую, при каком звуке лучшая из половин находится внизу. Полезно рассматривать заточку через увеличительное стекло и даже затачивать, глядя сквозь него. Для этой цели удобна лупа часовщика, оставляющая руки свободными.

**Свист.** Трость, которая свистит, например при извлечении верхнего *do-diez fortissimo*, может иметь утечку воздуха. Если этого нет, значит, верхний край трости слишком тонок или слишком длинен. В этом случае его надо немного подрезать.

**Звук.** Качество звука, его тембр частично зависят от качества тростника, но на них может влиять способ изготовления трости, особенно окончательная стадия — заточка.

Трость, слишком сильно сопротивляющаяся нажиму губ играющего и давлению вдуваемого им воздуха, будет давать звук слишком плотный, толстый, резонирующий. Когда она слабо сопротивляется звук будет слишком тонкий, острый и свободный. Если трость слишком ярка и тонка по звучанию или слишком свободна и «дика» в игре, — ослабляйте ее сопротивление, подрезая верхний край. Попробуйте также поточить по бокам, особенно в основании заточки. Смачивание слюной смягчает звук. Помните, что яркая трость иногда значительно улучшается и остается такой при постоянной игре на ней. Если она слишком «ватная», глухая или плотная по звуку, — облегчите ее сопротивление, освободив верхний край, слегка проточив по всей поверхности трости, или в середине, или по бокам.

Иногда причиной плохого звучания может быть неподходящее отверстие: если оно слишком открыто, гобоист чересчур сжимает трость; если оно сильно закрыто, он, силясь дать больше звука, подает воздух в трость толчками.

Даже хороший исполнитель из-за трости, которая не соответствует его амбушюру, может извлекать звук относительно плохого качества. Это несоответствие и вытекающее из него неудобство значительно менее поддается исправлению и делается более пагубным, чем менее опытен и искусен гобоист.

**«Булькающие».** Если трость издает булькающие звуки, значит, тростник, из которого она сделана, еще не вызрел. Мастера тростей могут исправить этот дефект до обвязки трости на штифте, слегка обрабатывая внутреннюю поверхность пластинок тонкой наждачной бумагой, когда тростник сухой. Для этого наждачную бумагу обертывают вокруг карандаша. После этого тростник хорошо промывается.



Кстати сказать, такая тонкая наждачная бумага очень хороша для отделки готовых уже тростей. Если бульканье слышно только при извлечении низких нот, то причина кроется, вероятно, в слишком крепком амбушюре, а не в порочной трости.

**Оживление тростей.** Хорошее средство обновить старую, износившуюся трость — это вычистить ее. (Женщины-гобоистки должны учитывать, что губная помада может закупорить поверхность трости и повредить ее. Поэтому помаду следует полностью удалить перед исполнением.)

Есть много способов чистки тростей. Я нахожу наиболее эффективным следующий: налить каплю чистого спирта на очень тонкое перо и ввести его внутрь трости через верхнее отверстие (лучшее — это перо из крыла куропатки). Вместо этого можно влить каплю спирта в отверстие штифта и продуть ее затем через трость. Другой метод состоит в том, что трость на пять минут погружают в раствор перекиси водорода и теплой воды (около чайной ложки перекиси на маленький стаканчик теплой воды). Затем поставьте отверстие штифта под струю водопровода, так чтобы вода проходила через трость. Некоторые гобоисты предпочитают такому раствору крепкий раствор мыла в теплой воде.

Другой способ удаления грязи из трости — при помощи кусочка жесткой бумаги. Осторожно просуньте угол бумаги между пластиной трости, затем твердо сожмите их между пальцами одной из рук, а другой протягивайте медленно бумагу, вверх и вниз внутри трости. Чистка этими способами делает ее более живой и отзывчивой, хотя бы на некоторое время. Старая трость, которая когда-то была хорошей, таким образом, сможет еще послужить, — если ею пользоваться только от случая к случаю, — указанные средства ее оживят. Вы также сможете дать старой трости, на короткий срок, новую жизнь, подрезав немного ее верхний край и немного подточив ее в связи с этим. Старые трости, которые сделались слишком закрытыми, могут быть улучшены обвязкой проволокой.

Всегда держите ваши трости в подходящем для этого ящике, чтобы сохранить их от случайных повреждений, и никогда не пытайтесь играть на сухих тростях. Подождите, пока она не сможет «кричать», прежде чем ею пользоваться. Кстати, не забывайте, что трость может быстро высохнуть, особенно если она из хорошего тростника. Всегда увлажняйте ее во рту перед тем, как играть, используя добавочную слюну, если это нужно.

Часто неряшливые вступления в оркестре происходят от того, что гобоист пытается играть на сухой и поэтому неотзывчивой трости. В жарком и сухом помещении некоторые гобоисты держат под рукой небольшой сосуд с водой, но в нормальных условиях можно увлажнять трость, держа ее во рту.

Прочищайте трость перед тем, как спрятать ее после игры. Наполните ее чистой водой и затем продуйте ее через отверстие штифта. Это предупредит всякие отложения на внутренней поверхности и продлит жизнь трости.

Можно закончить раздел советом: всегда приступайте к работе с тростями лишь после того, как вы уже закончили большую часть ваших дневных упражнений на гобое, так как самая лучшая в мире трость не заменит вам упражнений. Помните также, что только плохой музыкант всегда бранит свои инструменты. Бесспорно, трости могут сделать игру для вас тяжелее или легче, но не приобретайте дурной привычки сваливать все на трости, когда в действительности дело в отсутствии у вас техники.



В. ГОРБАЧЕВ

### ДВОЙНОЕ СТАССАТО НА ЯЗЫКОВЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Все большее распространение двойного staccato среди исполнителей на языковых духовых инструментах в СССР и за рубежом в последнее десятилетие — явление не случайное. Оно вызвано конкретными требованиями современного музыкального искусства.

Новая музыка современная интерпретация классического репертуара требуют максимума того, что может дать исполнительство. Отсюда — поиски новых средств выразительности. Языковые духовые инструменты еще далеки от совершенства, и возможности их до конца не раскрыты. Вместе с улучшением устройства будут осваиваться и ранее не применявшиеся приемы исполнения. Каждый новый прием, каждое достижение в освоении ранее скрытых выразительных средств обогащает музыку, добавляет новую краску в исполнительстве мастеров. Двойное staccato — результат поиска, свидетельство высокой требовательности исполнителей к себе и своему искусству.

Во множестве произведений сочетание или противопоставление различных групп оркестра происходит в быстром темпе staccato. В таких случаях очень нежелательно штриховое несоответствие, создававшееся между струнными, флейтами и медными, с одной стороны, и язычковыми (гобой, кларнетом, фаготом) — с другой, из-за того, что у язычковых не было двойного staccato, соответствующего штриху spiccato струнных.

Многие произведения классической и современной музыки трудно исполнимы без применения двойного staccato. Вот несколько примеров.

Партия солирующего фагота в коде Венгерской фантазии К. М. Вебера целиком построена на staccat'ных пассажах триоля-

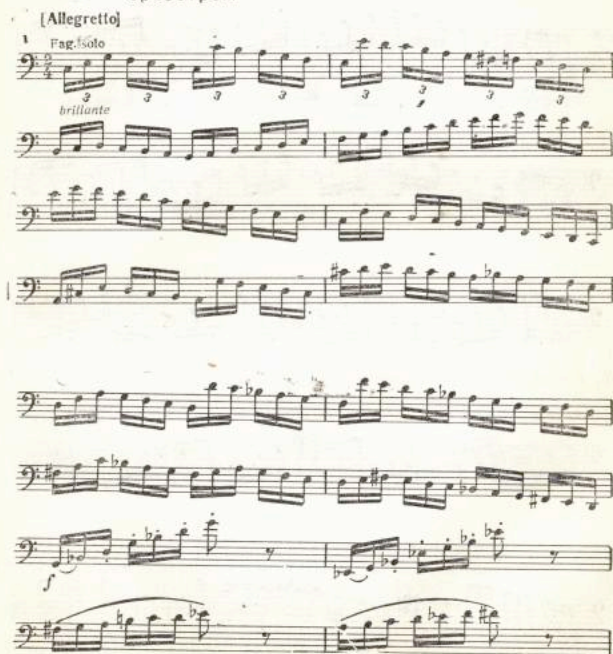
ми. Трудность заключается не только в быстроте извлечения staccato, но и в его продолжительности. При исполнении с помощью простого staccato язык быстро устает и начинает работать медленнее, «заплетаться». В результате — настоящий темп не выдерживается, вместо блеска и энергии появляется вялость и грузность, характер произведения меняется. Впечатление от такого исполнения чрезвычайно тягостное. Двойное staccato позволяет избежать этих недостатков, устранить, казалось бы, непреодолимые трудности, пополнить репертуар произведением, ранее недоступным большинству фаготистов. Например:

К. М. Вебер. Венгерская фантазия для фагота с оркестром

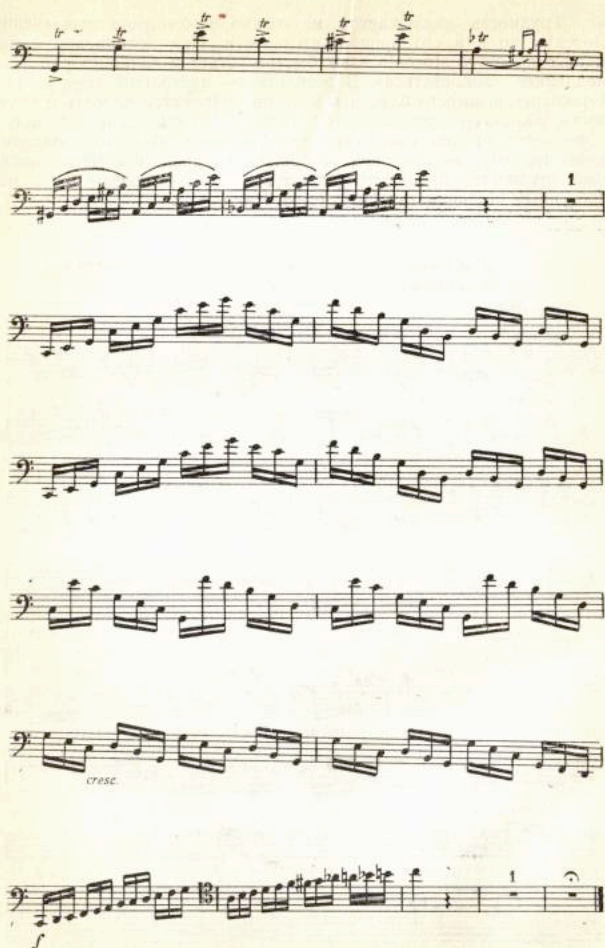
[Allegretto]

Fag. solo

brillante







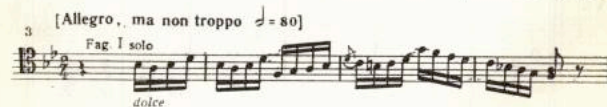
С аналогичными трудностями мы встречаемся и в следующем примере:

А. Даргомыжский. Казачок



У дирижеров входит в привычку перед трудными для исполнения staccato местами — такими, как в настоящем примере, — сдерживать темп.

Л. Бетховен. Симфония № 4, ч. IV



Эта небольшая фраза в финале симфонии, исполняемая фогом, а затем кларнетом, доставляет исполнителям много хлопот и волнений. Исполненная приемом двойного staccato, она прозвучит естественно и красиво.

Следующий отрывок (пример 4) исполняется на флейте двойным staccato, поэтому кларнетист и фоголист должны применять тот же прием.



Л. Бетховен. Симфония № 1,  
ч. IV

[Allegro molto e vivace  $\text{♩} = 88$ ]

4

Fl.

Hb.

Kl. (c)

Fg.

VI.

Br.

Vlc.  
Kb.



П. Чайковский. Итальянское каприччио

5 [Presto]

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. A *cresc.*

C. ingl. *cresc.*

Fag. *cresc.*

Fl. I, II, III, unis. *ff*

*ff*

*ff*

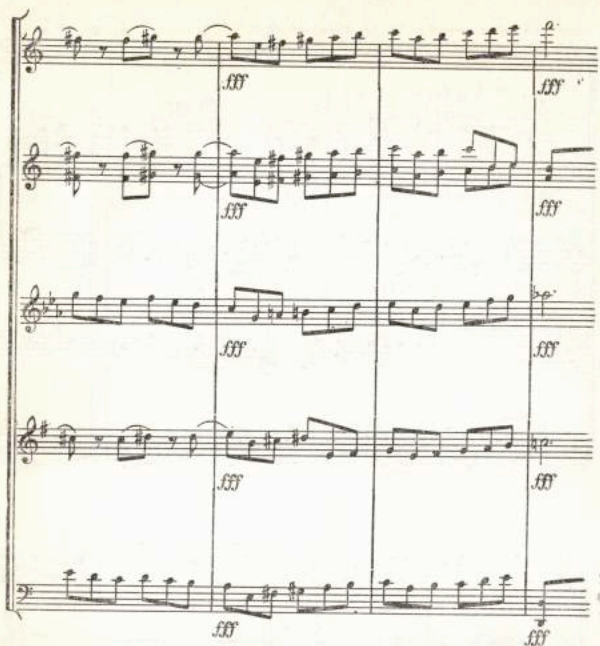
*ff*

*ff*

1. 2.

1. 2.





Продолжительность и быстрый темп этого отрывка не позволяют кларнетам и фэготам исполнить его при помощи простого staccato. Legato же исказит характер музыки: вместо четкости, яркости, блеска staccat'ных пассажей мы услышим расплывчатые завывания, а тема флейт, гобоев и английского рожка будет плохо прослушиваться из-за отсутствия штрихового контраста и, таким образом, потеряет свою рельефность.

Как видно из приведенного примера 6, staccato гобоев, поддержано только флейтами. Гобоистам нельзя ни «спрятаться» за другие инструменты, ни схитрить при помощи какого-либо комбинирования staccato с legato. Четкое и красивое двойное staccato флейт явно требует такого же приема у гобоев.

Н. Римский-Корсаков. Опера „Майская ночь“, увертюра

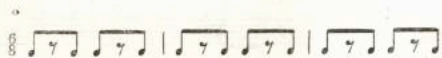
[Allegro spiritoso]



Таким образом, двойное staccato — задача, которую поставила перед исполнителями на языковых духовых инструментах сама жизнь.

[illegible]

ИЛИ



122

Ожесточенные споры по поводу возможности и целесообразности двойного staccato на языковых духовых инструментах, еще так недавно происходившие в среде исполнителей и педагогов, сейчас потеряли всякое значение. Практика решительно опровергла старые представления. Теперь следует признать неверными не только прямое его отрицание, но и различные оговорки, чем бы они ни аргументировались — спецификой инструмента, способом постановки губ, конструкцией или положением (относительно исполнителя) возбуждателя звука. Более того, практика доказала, что звуковое воплощение двойного staccato на языковых духовых инструментах столь же совершенно, как на флейте, трубе и не хуже простого staccato в наиболее удобном темпе, а работа над этим приемом и владение им благотворно влияют (при условии правильной методики обучения) на развитие всех других компонентов исполнительского мастерства.

Выразительное средство (результативная сторона процесса) — звуковое воплощение технического приема, носитель некоего эмоционально-смыслового содержания, — проявляясь через технический прием, предполагает не только его наличие, но и качественность, совершенство выполнения.



Двойное staccato можно рассматривать с двух точек зрения: эстетической, как выразительное средство музыки, и технологической, как технический прием.

Эстетическая точка зрения предполагает рассмотрение его на уровне общих вопросов музыкального исполнительства (место и значение в раскрытии художественного образа при интерпретации музыкального произведения) как готового явления, высокосовершенного в техническом отношении, полностью отвечающего своему назначению. Ввиду того, что оно как выразительное средство качественно ничем не отличается от простого (темп следует признать количественным различием), а определение и характеристика исполнительского приема staccato довольно подробно даны в музыкальных словарях и методических работах, эту сторону дела будем считать ясной и прибегать к ней лишь тогда, когда это будет необходимо для раскрытия интересующей нас специфики двойного staccato. Скажем только, что выразительным средством оно является лишь для тех, кто владеет им в совершенстве, для остальных оно как таковое еще в потенции.

Сущность и специфику приема полнее всего можно раскрыть методом сравнения элементов технологии простого и двойного staccato. Значит, нас будут интересовать мышечные движения, напряжения, их сила, направление, характер, темп и т. д. и т. п.

Термин staccato употребляется в двух значениях: широко, как собирательное название всех штрихов, основанных на прерывном способе извлечения звука — в значении прерывности, и узко, как название одной из форм прерывности, определенного штриха. В дальнейшем изложении материала будет видно, какое из значений ему придано.

Критерием оценки качества staccato (а следовательно, и различных элементов технологии) будем считать следующие, находящие свое выражение во множестве разнообразнейших его характеристик, свойства отделенных, оторванных друг от друга звуков: 1) тембр и динамика; 2) характер атак и окончаний; 3) скорость извлечения; 4) ритм — временная пропорциональность между звучаниями и паузами. Эти четыре фактора являются общим критерием оценки качества staccato у исполнителя на любом инструменте, независимо от различия технических приемов получения его на одном и том же или разных инструментах.

Необходимость достижения высококачественного staccato в смысле хорошей атаки, ровности, четкости, звучности на любом инструменте очевидна и бесспорна. Над развитием его музыканты работают всю жизнь.

На духовых инструментах прерывное извлечение звука достигается при помощи чередования подачи воздуха в инструмент и прекращения этой подачи. Главную роль при этом играет язык, являющийся как бы клапаном-распределителем, закрывающим и открывающим дыхательный путь. Через определенные промежутки времени, на какое-то мгновение прекращая доступ воздуха, он

дает возможность подавать его в инструмент отдельными порциями определенной силы и протяженности, делить струю воздуха на отрезки. Чем чаще язык это делает, тем быстрее staccato.

В простом staccato для получения каждого отдельного звука язык (конец языка) должен отдернуться от трости и, пропустив определенное количество воздуха, снова прижаться к ней, то есть должен сделать двойное движение — назад и вперед. Этот прием можно сравнить со staccato, извлекаемым одним пальцем на фортепиано, или движением смычка в одну сторону на струнных. Быстрота и продолжительность его извлечения весьма ограничены ввиду чрезмерного напряжения и уставания языка. Таким образом, простое staccato не безусловно: в отношении темпа не отвечает третьему условию критерия оценки качества.

Двойное staccato — особый способ прерывного извлечения звуков на духовых инструментах, при котором подача воздуха в инструмент отдельными потоками осуществляется прерыванием воздушной струи двумя частями языка (передней и задней) поочередно. Движения языка при этом очень похожи на те, что мы наблюдаем при поочередном произношении согласных т, к, т, к или д, г, д, г. Скорость извлечения звуков благодаря этому увеличивается примерно в два раза. Таким образом, двойное staccato в этом отношении вполне отвечает третьему условию.

Казалось бы, если движения языка при исполнении двойного staccato очень сходны с его движениями при поочередном произношении согласных, то легче всего объяснить не владеющему этим приемом принцип его извлечения указанием на это сходство, что и делается в педагогической практике. Сходство до того наглядно, что создается впечатление, будто к объяснению добавить нечего и остается только работать над усовершенствованием приема. И все же учащийся, несмотря на то, что легко и быстро понял, как должен двигаться язык, в первое время сталкивается с такими трудностями, которые не может ни преодолеть, ни объяснить себе. Ему самому приходится искать причины неудачи и пути их преодоления. Поиски продолжаются долго, потому что не ясна природа трудностей, откуда и почему они возникли. Указание на сходство в работе языка при произнесении фонем и при воспроизведении двойного staccato дает первое умозрительное представление о принципе извлечения двойного staccato. Для более конкретного и полного знания необходим сравнительный анализ работы языка в том и другом случае. Трудности гораздо легче преодолеть, если ясно их себе представить.

т, к, т, к — это, в сущности, лишь формула, несмотря на наглядность, меткость и сходство, в самой общей форме выражающая работу языка, но не сама работа. Произнесение согласных при обучении двойному staccato является незаменимым наглядным пособием, наиболее лаконично и в то же время глубоко выражающим сущность этого приема, но в процессе обучения важно также понять работу мышц, поэтому на разнице между работой языка



при произнесении согласных и при исполнении двойного staccato следует остановиться подробнее.

Прежде всего не следует забывать, что звук возникает при движении воздушной струи. Воздушный поток, созданный в результате давления из легких, играет у духовиков примерно такую же роль, как смычок у струнных. Если смычок не движется то звука не будет. Если он движется с остановками, получаются прерывистые звуки — staccato. Остановки в движении воздушного потока при исполнении staccato создает своей работой язык.

Формула *т, к, т, к* отражает не двойное staccato и даже не всю работу языка, а только различные его движения и положения. Не отражает она двойного staccato потому, что не показывает главного, без чего невозможно не только staccato, но и звук вообще — воздушного потока, его силы, характера и т. п. Работу языка отражает не полностью потому, что не показывает силы напряжения его мышц, характер движений, условия, в которых он работает. Но она превосходно отражает приблизительное направление движений языка при исполнении двойного staccato, его крайние положения и прикосновения к тем местам трости и губ, где происходит перекрывание воздушного потока.

Каждый легко может произносить подряд *т, к, т, к* ясно, четко и с достаточной скоростью. Но, попробовав в первый раз извлечь двойное staccato, моментально убедится, что произносить звуки и исполнять двойное staccato — это совсем не одно и то же, хотя язык и делает приблизительно одни и те же движения и в том и в другом случае.

Язык привык к той работе, которая требуется для того, чтобы произносить согласные *т, к, т, к* в речи, то есть в условиях чрезвычайно малого воздушного давления из легких, свободного, ненапряженного состояния мышц губ, щек и дыхательных путей (глотка, гортань), и поэтому сказать их ровно, четко, через равные промежутки времени и с достаточной скоростью не представляет никакого труда.

При исполнении двойного staccato воздушное давление из легких в десятки раз больше, языку приходится производить свою работу в труднейших условиях, а безукоризненная четкость и быстрота его движений необходимы, поэтому усилия, затрачиваемые на воспроизведение этих движений, должны быть гораздо большими.

В произнесении *т, к, т, к* участвует не только язык, но и губы, нижняя челюсть — весь речевой аппарат. Губы складываются таким образом, чтобы буквы эти слышались наиболее ярко и отчетливо: нижняя губа оттягивается немного вниз и рот приоткрыт. В некоторых случаях нижняя челюсть производит небольшие движения вверх и вниз, помогающие языку. В общем, все направлено к тому, чтобы с наименьшей затратой энергии было наиболее удобно произносить эти согласные. Движения мышц органов речи, направленные к одной цели, находятся в тесной связи, дополняют

друг друга и имеют общий конечный результат — ясно слышимые фонемы.

При исполнении двойного staccato мышцы губ, щек и дыхательных органов сильно напряжены. Их положение и положение нижней челюсти складывается совсем иначе, чем при произнесении согласных. Постановка губ, работа лицевых мышц направлены совсем к другой цели, нежели работа языка. Цель эта — звук, его красота, тембр, яркость, чистота интонации, динамические нюансы. Работа лицевых и губных мышц не должна зависеть от работы языка и наоборот. Рот должен быть всегда закрытым. Нижняя челюсть помогает теперь не языку, а губам, укрепляя их при исполнении в верхнем регистре и ослабляя — в нижнем. Язык получает полную самостоятельность и должен работать независимо от губ и челюсти. Цель его работы — четкость и быстрота в перекрывании воздушного потока двумя различными способами поочередно. Язык выполняет роль клапана, но не простого, а двойного.

Главная задача работы языка при исполнении двойного staccato — сформировать звуки, одинаковые по характеру их начала. В музыке важно, чтобы атака (начало) звуков была одинаковой. Только тогда двойное staccato может по праву занять достойное место в исполнительской практике наряду с другими выразительными средствами.

При произнесении каждой фонемы голосовые связки приходят в действие, вибрируют, голос звучит: *та-а, ка-а*, или *ту-у, ку-у*, или *ти-и, ки-и*. Отчетливо слышны различные атаки (начала) звуков голоса.

При исполнении двойного staccato голосовые связки неподвижны, язык перекрывает воздушный поток. Начала воздушных потоков слышны (без голоса) как шум. Эти начала гораздо более похожи друг на друга, чем при произнесении фонем.

При произнесении фонем двойной клапан (язык) находится дальше от источника воздушной энергии (легких), чем возбудитель звука (голосовые связки), и даже дальше резонатора (гортани, полости рта). При двойном staccato двойной клапан (язык) находится перед возбудителем звука (тростью), а значит, и перед резонатором (инструментом).

Из вышесказанного видно, что работа языка и его движения при исполнении двойного staccato и при произнесении фонем *т, к, т, к* совсем не одинаковы по силе, четкости, быстроте, точности, по условиям, в которых они происходят. Приблизительно похожи только направления движений и места прикосновений языка. Таким образом, в работе языка при произнесении фонем *т, к, т, к* в речи и при исполнении двойного staccato на инструменте разница огромна, хотя язык как будто и делает приблизительно одни и те же движения. Она заключается в разных условиях работы языка, положении и роли нижней челюсти, в разной цели их работы, в разном требовании точности, четкости и быстроты этой работы, в разной силе соответствующих мышц языка.



Ясно, что *т, к, т, к* — своеобразная формула, имеющая только иллюстративное значение, но не настоящая работа языка. При извлечении двойного staccato решающее значение будут иметь не различные способы начала звуков, а навыки в быстром и четком формировании при помощи языка часто следующих друг за другом одинаковых энергичных потоков воздуха, созданных в результате сравнительно большого давления из легких. Формула же поможет нам понять движения языка и способы перекрывания воздушного потока при исполнении двойного staccato.

Теперь на основании этой формулы попытаемся представить себе схему работы языка.

При воспроизведении staccato чередование отрывистых звуков происходит в результате все время повторяющегося цикла движений языка. В простом staccato этот цикл повторяется после каждого звука, в двойном — после двух звуков.

Элементы цикла двойного staccato следующие. Это, во-первых, два отрывистых звука, как результат двух отдельных потоков воздуха; во-вторых, различные движения языка, следующие один за другим в определенном порядке, необходимом для последовательного открывания и закрывания доступа воздуха в инструмент и создания этих потоков. Перекрывание воздушной струи требует сложных движений языка, потому что это происходит в разных местах на пути воздушной струи и двумя различными способами. Посмотрим, каков порядок и характер этих движений.

Закрыв щель (зев) трости концом языка, создав давление в легких при помощи сокращения соответствующих мышц диафрагмы, груди и ребер, мы приготовились извлечь первый звук двойного staccato (открыть первый поток воздуха).

Таким образом:

Первое прикосновение языка (первое перекрытие воздушного потока) — конец языка упирается в конец трости; язык в положении *т*, то есть в положении, аналогичном тому, которое получилось бы, если мы приготовились произнести *т*. Заметим, что в речи язык прикасался бы к верхним зубам (см. рис. 2).

Первое движение языка — он убирается с трости, отдергивается от нее назад и вниз, собираясь в комок, готовый вернуться в любую сторону; в это время рванувшийся в щель поток воздуха создает звук (см. рис. 3, движение 1).

Второе движение языка — задняя утолщенная его часть приподнимается вверх, к небу, перекрывая воздушный поток в глубине рта; с прекращением воздушного потока прекращается колебание трости и воздушного столба инструмента, то есть звук (см. рис. 3, движение 2, и рис. 4).

Второе прикосновение языка (второе перекрытие воздушного потока) — приподнявшаяся задняя утолщенная его часть упирается в небо, перекрывая воздушный поток (дыхательный путь) в глубине рта; язык в положении *к*, то есть в положе-

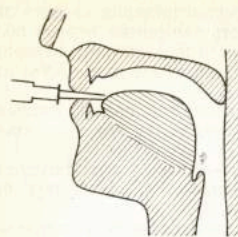


Рис. 2.

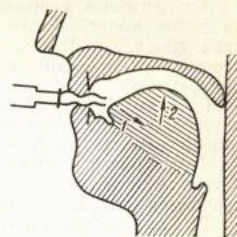


Рис. 3

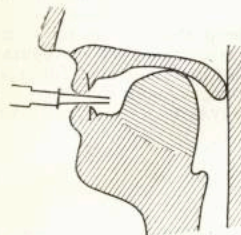


Рис. 4

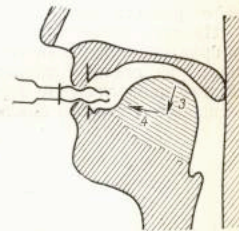


Рис. 5

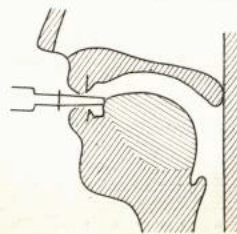


Рис. 6



нии, аналогичном тому, которое получилось бы, если бы мы приготoвились произнести *к* (см. рис. 4).

Все движения, необходимые для воспроизведения первого звука двойного staccato, выполнены, то есть завершена первая половина цикла *т-к*. Второе прикосновение (перекрытие), завершив первый звук, привело язык в исходное положение для начала второго звука.

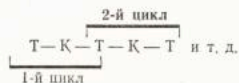
Третье движение языка — задняя утолщенная часть его опускается вниз: ринувшийся в инструмент поток воздуха создает второй звук (см. рис. 5, движение 3).

Четвертое движение языка — конец его вытягивается вперед, наталкивается на трость и закрывает ее щель; звук прекращается (см. рис. 5, движение 4, и рис. 6).

Третье прикосновение языка (третье перекрытие воздушного потока) — конец его упирается в конец трости, немного снизу, закрывая ее щель; язык в положении *т* (см. рис. 6).

Завершен второй звук двойного staccato и весь цикл движений *т-к-т*. Третье прикосновение, завершив второй звук, привело язык в исходное положение для начала первого звука и повторения всего процесса сначала.

На этом заканчивается цикл двойного staccato, но он может (в практике в большинстве случаев так и происходит) повторяться много раз, столько, сколько требует того произведение. Тогда последнее прикосновение первого цикла будет общим с первым прикосновением второго цикла и т. д. Формула будет выглядеть так:



При исполнении двойного staccato в практической работе эти формулы различным образом видоизменяются, комбинируются и трансформируются. Так, например, staccat'ные пассажи в увертюре «Леонора» № 3 Л. Бетховена:



Или в увертюре к опере «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта:



удобнее начинать со второго звука — *к*, чтобы сильная доля естественным образом подчеркивалась основной языковой атакой — *т*.

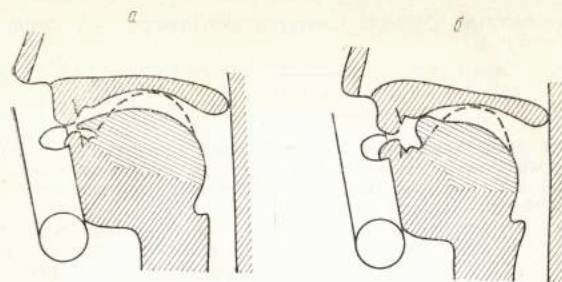


Рис. 7

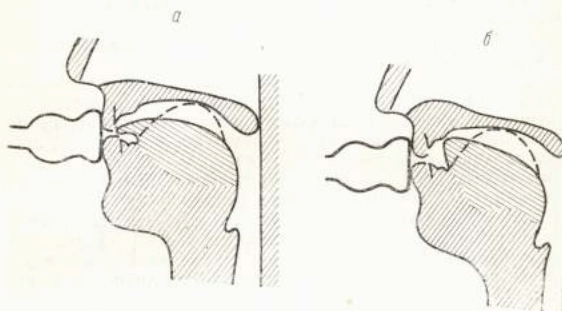


Рис. 8

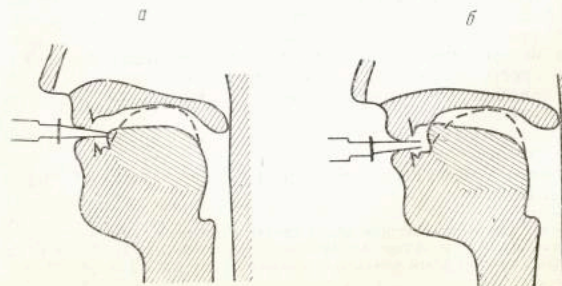
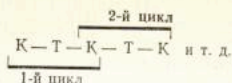


Рис. 9



Следовательно, формула соответственно изменяется и принимает такой вид:



Очень часто, в зависимости от требований исполнения того или иного произведения, возникает необходимость комбинировать простое staccato с двойным, чередовать обе эти формулы, перемежать двойное staccato паузами и т. д.

Это — абстрактная схема, неполно и неточно отображающая работу языка при воспроизведении двойного staccato. Она необходима для того, чтобы легче было понять действительную, реальную работу, как она происходит на практике, и для того, чтобы лучше и ярче сопоставить двойное и простое staccato. Такое сравнение даст возможность по достоинству и объективно оценить оба типа staccato и выявить различия между ними.

Рисунки 7, 8, 9 показывают, каким образом общая схема применима к различным видам духовых инструментов.

На любом инструменте четные прикосновения<sup>1</sup>, перекрывающие воздушный поток, могут быть только у нёба в глубине рта.

Нечетные прикосновения на флейте и медных духовых происходят либо непосредственно у губной щели (см. рис. 7а, 8а), либо у альвеол верхних зубов (см. рис. 7б, 8б).

На языковых следует предпочесть нечетные прикосновения к самой трости (см. рис. 9а). Свобода движений кончика языка вверх и вниз ограничена расположенной в глубине рта тростью, ввиду чего прикосновения к альвеолам менее удобны (см. рис. 9б). Впрочем, в дальнейшем практика покажет, так ли это; некоторые исполнители на фаготе экспериментируют сейчас лишь воздушные атаки.

На языковых нечетные прикосновения останавливают звучание или открывают его, взаимодействуя с возбудителем непосредственно (см. рис. 9а). На медных духовых такое взаимодействие может быть (рис. 8а), а может и не быть (см. рис. 8б). На флейте язык не прикасается к возбудителю (см. рис. 7а, б).

При воспроизведении простого staccato движения языка настолько просты и однообразны, что абстрактная схема их, представленная нами, почти точно отражает действительную, реальную работу языка:

Первое прикосновение — конец языка прижат к трости (см. рис. 10а).

Первое движение — конец языка отдергивается от трости (см. рис. 10б).

<sup>1</sup> Способ атаки звука концом языка является основным, поэтому с него и начинается счет. Следовательно, все нечетные прикосновения (1, 3, 5 и т. д.) будут приходиться на конец языка, а все четные (2, 4, 6 и т. д.) на утолщенную его часть.

Второе движение — конец языка движется к трости (см. рис. 10в).

Второе прикосновение — конец языка прижат к трости (см. рис. 10г).

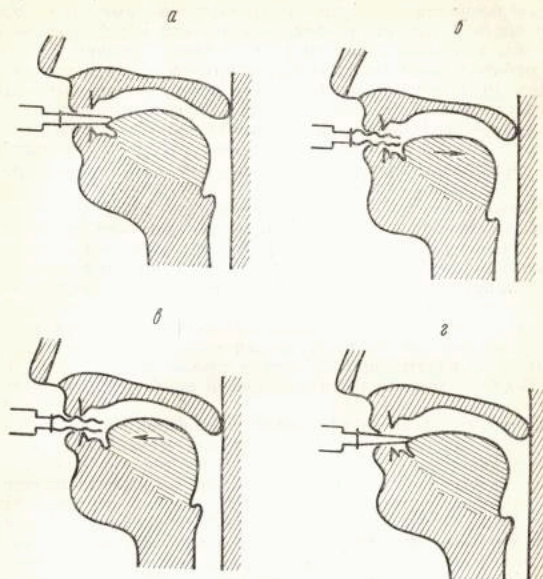


Рис. 10

Проанализировав весь цикл двойного staccato, мы видим следующее:

1) Благодаря тому, что прикосновения языка, перекрывающие воздушную струю, совершенно различны и располагаются относительно возбудителя звука не в одной плоскости, а на различном расстоянии (нечетные — ближе, четные — дальше), формирование отдельных потоков воздуха происходит двумя различными способами.

Различие в способах формирования воздушных потоков, с одной стороны, несет то громадное преимущество, что позволяет намного ускорить их чередование, то есть дает возможность исполнять staccato гораздо быстрее, но, с другой стороны, оно не совсем выгодно отражается на самих этих потоках, потому что



влияет на их характер, а через них, следовательно, и на характер отрывистых звуков. Поток (а значит, и звуки) получаются похожими друг на друга зеркально, как отражение предмета в зеркале похоже на сам предмет (см. далее).

В начальной стадии обучения это различие заметно, в дальнейшем же, в результате особой, сознательной и целенаправленной работы над выравниванием обоих звуков, исчезает. Как раз в этой работе и заключается основная трудность овладения двойным staccato. Научиться извлекать его не трудно, но выровнять оба звука, добиться их совершенной одинаковости нелегко, но вполне возможно. Нужно терпение, чтобы добиться отточности, тонкости и точности в движениях языка, чтобы натренировать, сделать сильными и подвижными мышцы языка, ранее слабо развитые.

2) Первое и третье прикосновения — концом языка к трости — аналогичны. Они характеризуются тем, что позволяют легко формировать (в первом случае — открывать, во втором — закрывать) воздушный поток четко, даже резко, так как они происходят непосредственно у трости. Кроме того, прикосновение языка моментально останавливает вибрацию трости. Все это дает возможность извлекать звуки с любой четкостью. Можно начать звук резко, твердой атакой и так же резко, моментально завершить его, как отрубить; или начать плавно, мягкой атакой и завершить спокойно. В общем возможности атаки звука здесь неограниченные.

3) Второе прикосновение — задней утолщенной частью языка к небу — характеризуется тем, что открывает и закрывает струю воздуха в принципе не так быстро и четко, так как происходит вдали от трости, не касаясь ее. Второе прикосновение является общим для обоих звуков и одинаково важным для них. Оно оканчивает первый звук, закрывая воздушный поток вторым движением языка, и начинает второй, открывая его третьим движением.

4) Вторая и четвертая остановки разделяют, разобщают, изолируют друг от друга деятельность двух мышц языка, которым вследствие этого приходится работать самостоятельно, независимо: одна двигает кончик языка назад и вперед, другая поднимает и опускает его утолщенную часть.

Во всем цикле двойного staccato четыре движения и пять остановок (см. рис. 11а). При извлечении двух звуков простым staccato происходит также пять остановок и четыре движения (см. рис. 11б).

Остановки в движениях языка играют важную роль при извлечении staccato не только потому, что обеспечивают необходимое время звучания каждого отрывистого звука и регулируют продолжительность пауз между ними, но и потому, что дают возможность мышцам языка отдохнуть. Когда же их слишком много, то происходит потеря времени, потому что чем больше остановок, тем больше времени на них затрачивается.

При воспроизведении простого staccato упростить работу языка, избавиться от каких-либо движений и остановок нельзя. При воспроизведении двойного staccato в быстром темпе работа языка, как будет показано далее, значительно проще изображенной в схеме.

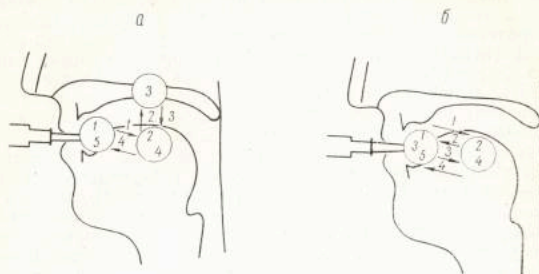


Рис. 11

Теперь рассмотрим весь цикл двойного staccato, изображенный в абстрактной схеме, с точки зрения артикуляции (качества атак и окончаний звуков).

Первый звук (поток воздуха) начинается четко. Атака звука твердая, ясная, четкая. Звук возникает сразу достаточной интенсивности (силы, громкости). Оканчивается он менее четко, потому что прерывание воздушного потока происходит дальше от источника звука (трости), перекрывать приходится более широкое отверстие и не сразу целиком, а постепенным его сужением до полного закрытия. Следовательно, поток воздуха прекращается не сразу, не моментально, а постепенным падением его интенсивности (силы, напряжения). Звук, таким образом, не обрывается, а постепенно замирает, хотя и очень быстро. Трость прекращает свои колебания не моментально, а так же постепенно, естественным образом. Графическое изображение первого звука будет выглядеть приблизительно так (см. рис. 12).



Рис. 12



Рис. 13



Рис. 14

Второй звук (поток воздуха) начинается менее четко, потому что утолщенная часть языка, как бы быстро ни опускалась вниз, все-таки постепенно будет открывать отверстие, через которое устремляется поток воздуха. Благодаря этому необходимая интенсивность потока возникает не моментально, а вырастает посте-



ленно до необходимой степени. Трость начинает вибрировать не сразу. Кроме того, второй поток, сформированный гораздо дальше от возбудителя звука (см. рис. 6, 7, 8), пройдя большее расстояние, теряет интенсивность, рассеивается и слабеет, и, таким образом, второй звук получится менее громким. Принимая во внимание вышесказанное, становится ясно, почему второй звук начинается тише, а атака его мягкая, воздушная, как у флейты. При извлечении второго звука нельзя добиться такого же твердого, резкого начала (атаки), какого можно добиться при извлечении первого звука. Оканчивается второй звук четко, так как кончик закрывает отверстие моментально и своим прикосновением к ее пластинкам останавливает их вибрацию. Графическое изображение второго звука изображено на рис. 13, а обоих звуков — на рис. 14.

Таким образом, у первого звука четкое начало и нечеткий конец, а у второго звука наоборот. К этому следует добавить еще и то, что на первых порах звуки получаются неодинаковыми по длительности: первый — длиннее, второй — короче. Ведь ненадтренированная утолщенная часть языка работает более вяло, а она должна закрывать более широкое отверстие. Из-за медленной, нечеткой работы утолщенной части языка прекращение воздушного потока запаздывает, первый звук получается длиннее, чем следовало бы. Второй звук, начинаясь более тихо и нечетко, не сразу прослушивается достаточно хорошо. Создается впечатление, что он запаздывает с началом. Но так как оканчивается он четко и вовремя, то кажется нам более коротким, чем первый. Графическое изображение того, что мы слышим, видно из рис. 15.



Рис. 15

Чтобы атаки и окончания звуков были более или менее одинаковыми по характеру, а сами звуки одинаковыми по длительности и динамике, необходима натренированность мышцы, которая двигает утолщенную часть языка вверх и вниз (вертикальной). Обычно вертикальная мышца натренирована меньше продольной, так как до начала занятий двойным staccato тренируется только продольная мышца.

При изолированной работе мышц языка (такой, как она изображена в схеме) трудно добиться высококачественного двойного staccato и характерной для него скорости извлечения прерывистых звуков. В простом staccato, разумеется, ничего подобного не наблюдается.

Мы охарактеризовали двойное staccato не как художественное средство, а как еще несовершенный технический прием. Таким оно бывает лишь у начинающих, когда они только-только привыкают необходимым образом действовать языком, научились извлекать прерывистые звуки, но не овладели техникой двойного

staccato. В дальнейшем, в процессе занятий, движения языка настолько отработываются, становятся такими четкими, быстрыми и уверенными, что позволяют исполнителю свободно регулировать скорость, характер и частоту прерывания воздушного потока; разница между первым и вторым звуками становится настолько ничтожной, что практически совершенно не замечается.

Можно провести некоторую аналогию между двойным staccato и штрихами у струнных инструментов П (смычком вниз) и V (смычком вверх) при исполнении spiccato. Первому звуку двойного staccato (та-а-а) соответствует звук, исполняемый смычком вниз, а второму (ка-а-а) — звук, исполняемый смычком вверх. Аналогична разница между первым и вторым звуками двойного staccato и штрихами П и V на струнных инструментах. В первом случае это будут звуки более сильные и определенные, более твердые по атаке, во втором — менее твердые по атаке, менее сильные и определенные:

Т — К — Т — К

П — V — П — V

Но когда скрипач исполняет staccato этим штрихом, то он у него так отработан, что слушатель не ощущает никаких дефектов. И действительно, на слух оба звука совершенно одинаковы. Исполнителям на языковых духовых инструментах также следует пользоваться двойным staccato в концертной исполнительской практике только тогда, когда этот прием освоен ими полностью.

Казалось бы, на основании всего вышесказанного можно сделать вывод, что по степени приближения к абсолютной точности, твердости атаки и одинаковости звуков staccato простое выше, лучше, чем двойное. Но это, на первый взгляд, неоспоримое заключение верно только в абстрактных рассуждениях, когда же дело доходит до практики, то оно не выдерживает критики. Практическая точка зрения в данном случае есть точка зрения исполнительского прогресса. Работая над двойным staccato, исполнитель старается сделать начало и окончание каждого звука наиболее четкими и точными. Независимо от указанных особенностей двойного staccato (не всегда непосредственное открывание и закрывание трости языком), точность и ровность при работе над ним возрастает. Твердая, резкая атака звуков не только не обязательна, но в основном даже не применима, она используется как особый прием, в исключительных случаях, когда композитору необходимо сознательно вызвать у слушателей определенное настроение (например, в теме вражды из «Ромео и Джульетты» Чайковского).

В музыке главное — эмоциональное воздействие на слушателя, который не может по качеству staccato отличить двойное от простого (у хорошего исполнителя, конечно).

Не надо смешивать вопрос о возможности достижения абсолютной ровности, точности, одинаковости обоих звуков двойного



staccato с вопросом о возможности и необходимости использования его в исполнительской практике. Музыкальный слух имеет зонную природу; качественная определенность воспринимаемых нами звуков сохраняется, несмотря на некоторые, в пределах зоны, количественные различия их свойств<sup>1</sup>.

Не стоит отказываться от удобного, легко извлекаемого, дающего исполнителю полную свободу в любом темпе приема двойного staccato ради недостижимой и ненужной «абсолютной точности». Как бы ни было хорошо простое staccato, его величайший недостаток — невозможность использования в быстрых темпах — неисправим. Как бы мы ни развивали язык, сколько бы ни работали над увеличением быстроты его движений, все же нельзя сравнивать пределы скорости простого и двойного staccato, преимущественно явно на стороне последнего.

Принимать простое staccato за абсолютно ровное, четкое, точное, а двойное считать в этом смысле относительным — неверно, потому что понятия ровности, четкости, точности в музыке вообще относительны и изменение условий, значительное увеличение темпа, как мы увидим далее, приводит к противоположному результату — они меняются местами: двойное становится «абсолютным», а простое — «относительным».

Четкость, точность и удобство исполнения простого staccato уменьшаются с ускорением темпа извлечения и увеличиваются с замедлением, у двойного же оборот. Другими словами, совершенство указанных качеств при исполнении простого staccato обратно пропорционально темпу его извлечения, а при исполнении двойного — прямо пропорционально. Но благодаря этой противоположности два способа извлечения прерывистых звуков естественным образом складываются в единое целое, продолжая друг друга: один (простой) — в сторону медленного темпа, другой (двойной) — в сторону быстрого. Там, где с увеличением темпа простое staccato перестает быть четким и точным, ему на помощь приходит двойное и наоборот<sup>2</sup>. Попробуем разобраться, почему это происходит.

В определенных условиях характер отделенных, оторванных друг от друга звуков зависит от темпа их извлечения: то, что в медленном темпе считается staccatissimo, в быстром носит характер portamento и наоборот.

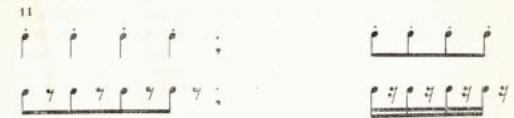
Если считать (упрощенно) штрихи названиями временных вариаций звуков и пауз, то staccatissimo это такое исполнение звуков, при котором паузы будут продолжительнее самих звуков.

<sup>1</sup> См. работы по музыкальной акустике Н. А. Гарбузова: «Внутризонный интонационный слух и методы его развития», «Зонная природа динамического слуха», «Зонная природа тембрового слуха» и др.

<sup>2</sup> Точность, четкость и удобство исполнения простого и двойного staccato снижаются тогда, когда эти два типа staccato заходят в области темпов друг друга, наиболее характерные для каждого из них.



Staccato — при котором паузы между звуками будут равны звукам:



Non legato — при котором паузы между звуками будут короче звуков:



Portamento — при котором паузы будут еще короче, а начала и окончания звуков мягкими, неяркими.

Чтобы яснее и нагляднее представить себе, каким образом характер отрывистых звуков зависит от темпа, посмотрим на следующее графическое изображение процесса превращения штриха staccatissimo в свою противоположность.

Staccatissimo в медленном темпе будет выглядеть так:



Рис. 16

Ускорения темпа, извлечения отрывистых звуков можно добиться только за счет уменьшения длительности пауз, так как укорачивать и без того короткие звуки нецелесообразно, да и невозможно. Таким образом, ускоряя темп извлечения, приходим сначала к тому, что паузы будут равны звукам по длительности:

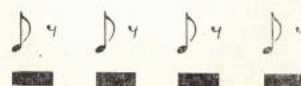


Рис. 17



а затем — короче звуков:

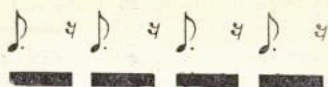


Рис. 18

Хотя длительность звуков осталась неизменной, в медленном темпе это — *staccatissimo*, в умеренном (второй случай) — *staccato*, в быстром (третий случай) — *non legato* или *portamento*.

Аналогичный процесс, но в обратном порядке, наблюдается, если идти от *staccatissimo* в быстром темпе, а неизменной единицей является пауза:

Быстрый темп — *staccatissimo*



Рис. 19

Умеренный — *staccato*



Рис. 20

Медленный — *non legato*



Рис. 21

В простом *staccato* при максимально быстрой работе языка никаких других штрихов, кроме *portamento*, получить нельзя; совершенно исключены и *staccato* и тем более *staccatissimo*. Исполнитель стремится сократить время движений и остановок языка и экономить силу, чтобы можно было сделать наибольшее их количество. Энергия затрачивается на возбуждение, торможение и остановки движений языка. Время зависит от скорости и расстояния этих движений. Торможения необходимы для того, чтобы не дать возникнуть инерции в движениях, так как она будет способствовать нежелательному увеличению расстояний. В общем задача сводится к тому, чтобы как можно быстрее возбудить одно движение, погасить его и возбудить следующее, истратив на это как можно меньше энергии.

Отдергивая конец языка от трости, надо сразу же гасить это движение, тормозить его, не дать языку далеко отойти от трости, чтобы выиграть время. Послав язык к трости, казалось бы, не следует тормозить его движение, так как, натолкнувшись на трость,

он все равно остановится. Но в таком случае мышцы выключаются из состояния постоянной мобилизации (готовности к делу), и на возбуждение следующего движения придется затратить гораздо больше и энергии и времени. Посылая конец языка к трости, надо так тормозить это движение, чтобы оно затухло, едва язык достигнет трости, еле коснувшись ее конца и на мгновение прекратив звучание. Поэтому исполнители, у которых недостаточно подвижное *staccato*, часто слышат совет: «Легче работай языком, легко, еле-еле касайся трости». Всего мгновение язык перекрывает воздушный поток у трости, остальное время уходит на возбуждение движения языка от трости, на само это движение, на торможение его, на возбуждение обратного движения, на торможение его. Пока происходят все эти движения и торможения, трость открыта, таким образом звучание продолжается. Из четырех этапов работы языка (см. рис. 22) прикосновение занимает лишь время одного этапа и притом наиболее короткого. Это время не может быть равным времени трех остальных вместе взятых; в лучшем случае оно в четыре раза меньше. Следовательно, пауза между звуками будет в четыре раза короче самих звуков (рис. 23). Таким образом, исполнитель в максимально быстром темпе может воспроизводить отрывистые звуки только *portamento*. Чтобы исполнить *staccato*, в котором звуки равнялись бы по времени паузам между ними, он вынужден взять более медленный темп, такой, при котором он сможет сделать

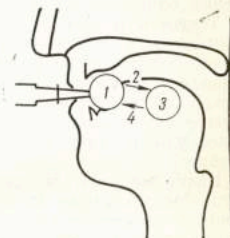


Рис. 22

остановку у трости, равную по времени продолжительности трех остальных этапов работы языка. Только в таком темпе (то есть в четыре раза более медленном) исполнитель может делать некоторые временные вариации в извлечении отрывистых звуков. Это весьма существенный недостаток простого *staccato*.

В двойном *staccato*, в любом, даже самом быстром темпе, паузы между звуками могут быть какой угодно длительности благодаря тому, что исполнитель регулирует время прикосновения языка, перекрывающего воздушный поток, и изменяет по желанию длительность этих прикосновений.

При воспроизведении двойного *staccato* нет необходимости тормозить движения, лучше стучать в места прикосновений языка. Это вдвойне выгодно — сохраняет силы и увеличивает четкость атак и окончаний. В этом достоинство двойного *staccato*.

Рис. 23



Точность и четкость простого staccato уменьшается с ускорением темпа из-за ограниченной двигательной способности соответствующих мышц языка, из-за их устания.

Наиболее быстрый темп извлечения двойного staccato возможен только потому, что происходит четко координированная работа двух групп мышц языка (а не одной, как при простом staccato), чередование работы которых дает им больше возможности для ускорения процесса перекрывания воздушного потока и для отдыха за счет сокращения количества работы каждой.

Точность и четкость простого staccato в медленном темпе достигается не только благодаря тому, что перекрывание воздушной струи происходит непосредственно у щели трости и при помощи касания к ней языка, но и потому, что движения языка крайне просты и однообразны (их легко сделать почти совершенно одинаковыми, похожими друг на друга, стандартными).

Точность и четкость двойного staccato в медленном темпе<sup>1</sup> снижается из-за сложности и разнообразия движений языка. В медленном темпе работа языка усложняется, в быстром — упрощается, как мы увидим далее. Вообще-то в медленном темпе можно добиться не только четкости и точности, но и гибкости в изменении характера staccato, но простое staccato для этого более удобно именно потому, что оно проще извлекается, чем двойное.

Какие же имеются основания утверждать, что качество двойного staccato в соответствующих темпах несколько не уступает качеству простого и что высокое мастерство владения этим штрихом на языковых инструментах вполне достижимо.

Проанализируем, как происходит работа языка при извлечении двойного staccato на практике, у исполнителя, добившегося определенного мастерства. Оставаясь по существу своему такой, какой была изображена теоретически, на практике она варьируется в зависимости от требований темпа, динамики, штрихов и т. д.

При извлечении двойного staccato в быстром темпе работа языка отличается следующими характерными особенностями. Две основные мышцы работают не изолированно, а во взаимосвязи друг с другом. Согласованность их движений как бы объединяет их в одну группу, в один живой механизм, быстрый и точный. Это позволяет исполнять двойное staccato наиболее быстро, четко и точно. Здесь только два движения мышц языка и три остановки (см. рис. 24).

Убирая одну сторону языка от трости, мы вместе с тем поднимаем другую его сторону к нёбу; опуская от нёба вниз, мы посылаем его к трости. Получаются как бы своеобразные «качели» (см. рис. 25).

<sup>1</sup> Термины «медленный темп», «быстрый темп» понимаются здесь в относительном их значении. Обычные темпы для простого staccato являются медленными относительно двойного, а обычные темпы для двойного staccato являются быстрыми относительно простого.

При такой работе языка приходится сознательно регулировать характер атаки первого звука, корректируя его относительно второго звука таким образом, чтобы атаки обоих звуков были одинаковы. Атаку первого звука приходится смягчать. В этом нет ничего страшного, если учесть, что подобная регулировка в совершенстве отработана при изучении простого staccato и, следовательно, не доставит особого труда. Не надо бояться и мягких атак, ведь при извлечении простого staccato в предельно быстрых темпах исполнители тоже вынуждены смягчать атаку звуков: некогда следить за тем, каким образом убрать язык с трости, все силы и все внимание приходится уделять скорости его движений.

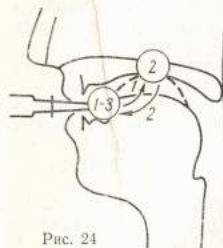


Рис. 24

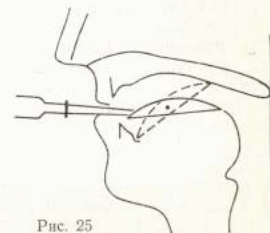


Рис. 25

Взаимосвязанная работа мышц языка способствует получению одинаковых потоков воздуха для каждого звука благодаря тому, что язык движется строго равномерно, с одинаковой скоростью как вперед — к трости, так и назад — к нёбу. Таким образом, звуки получаются одинаковой длительности. Во время звучания язык находится в движении. Пока язык движется от трости к нёбу или от нёба к трости, воздушный поток успевает подействовать на трость и вызвать звук. Длительность звучания обуславливается временем, необходимым для завершения каждого движения языка, то есть в конечном итоге зависит от скорости движений языка. Анализируя абстрактную схему движений языка, мы исходим из предположения, что во время звучания язык остается в покое. Практика показывает, что это предположение не всегда верно.

Двигаясь от нёба к трости, язык подталкивает порцию воздуха, необходимую для возбуждения второго звука, и, таким образом, интенсивность (скорость) ее не ослабевает за то время и расстояние, которое она проходит до трости из глубины рта. Оба звука получаются одинаковой громкости. Четкость взаимосвязанной работы мышц языка позволяет сделать ясными и определенными и окончания этих звуков. Создается впечатление, что исполнитель не просто открывает и закрывает доступ воздуха в инстру-



мент, а как бы стреляет определенными, одинаковыми порциями сжатого воздуха подобно тому, как это делается на флейте.

Различного характера отделенных, оторванных друг от друга звуков (*portamento*, мягкое *staccato*, *staccatissimo*, *marcato*) добиваются при помощи регулирования количества и силы «выстреливаемого» воздуха и величины проходного отверстия, образующегося между языком и небом. Такая работа языка характерна более всего для быстрых темпов извлечения прерывистых звуков. Но она очень удобна (дает прекрасные результаты) и для исполнения *staccatissimo* в медленных темпах.

Двойное *staccato*, получаемое в результате описанной работы языка в указанных условиях, по своему совершенству несколько не уступает простому *staccato*, исполняемому в наиболее удобном темпе. Но в медленном темпе других штрихов, кроме *staccatissimo*, таким способом исполнить нельзя.

При извлечении двойного *staccato* в медленном темпе работа языка отличается следующими характерными особенностями. С помощью языка производятся только атаки звуков точно таким образом, как было описано в абстрактной схеме. Окончания же звуков производятся не посредством перекрывания воздушного потока языком, а посредством прекращения подачи воздуха из легких.

Таким приемом пользуются и при извлечении простого *staccato* чаще всего в *sforzando* (*sf*), *forte* — *piano* (*fp*), *marcato* (>) и особенно тогда, когда необходим характер *staccato*, подобный *pizzicato* на струнных. Это дает возможность упростить работу языка. Различным способом будут формироваться лишь начала звуков. Как уже было сказано, одинакового характера атак при различном способе их формирования добиться не так уж трудно, если идти не только по линии увеличения твердости атаки второго звука, но и по линии смягчения атаки первого звука. Конечно, увеличение твердости атаки второго звука требует настойчивой и сознательной работы, тренировки соответствующих мышц языка, зато смягчение атаки первого звука не требует ничего, кроме внимания, так как предполагается, что к началу занятий двойным *staccato* искусство атаки концом языка постигнуто в совершенстве.

Окончания обоих звуков будут формироваться одинаковым способом, поэтому и характер их будет одинаков. Несмотря на то, что звуки оканчиваются без участия языка, перекрывать воздушный поток языком и у трости и в глубине рта все же приходится. Это необходимо для формирования атак соответствующего характера. Атаки желательно получать как можно более одинаковыми по характеру, яркими и твердыми.

Возникает вопрос: если перекрывать воздушный поток языком все равно необходимо, то зачем же усложнять процесс за счет работы дыхательных мышц?

Самое трудное при извлечении двойного *staccato* — сформиро-

вать четкое окончание первого звука. Для этого, как уже известно, необходимо приподнять утолщенную часть языка к небу. Мышцы языка должны обладать значительной силой, чтобы таким образом перекрыть широкий и интенсивный поток воздуха, созданный в результате значительного давления из легких. Ни одно движение языка во всем цикле не требует таких больших усилий, как это. Можно себе представить, как должна быть натренирована вертикальная мышца языка, чтобы безукоризненно выполнять такую работу.

Оканчивая звуки прекращением подачи воздуха из легких, мы тем самым обходим эту трудность, так как без воздушной струи поднять утолщенную часть не сложно. Движение утолщенной части языка от неба вниз происходит легко, без особых усилий. Этому помогает и воздушный поток, стремящийся убрать препятствие со своего пути. Легкость в воспроизведении этого движения оказывается весьма кстати в том смысле, что позволяет добиться достаточной твердости и четкости атаки второго звука. В результате описанной выше работы языка и дыхания можно получать любые штрихи от *portamento* до *staccatissimo*. Качество двойного *staccato* при этом не уступает качеству простого, но темп извлечения отрывистых звуков ограничен приблизительно теми же рамками, как у простого. В быстрых, характерных для двойного *staccato*, темпах описанный способ неприменим, ввиду сложности координации дыхательных и языковых мышечных движений и неспособности дыхательного аппарата к ним. Язык отдыхает главным образом во время звучания, то есть при второй и четвертой остановках. Этот тип работы языка очень сходен с идеальным, изображенным в схеме. Разница только в том, что для облегчения работы языка используется техника дыхания.

Описанные основные типы работы языка имеют множество градаций, необходимых для воспроизведения штрихов от *staccatissimo* до *portamento*. Вся эта гамма градаций делает возможным взаимопереход одного типа в другой или обогащение одного из типов некоторыми чертами другого и т. д. и т. п. Но, в конечном счете, все возможное многообразие работы языка укладывается в рамках универсальной схемы. Например, штрихи типа *portamento*, *non legato* и т. п. в медленном темпе требуют работы языка близкой к идеальной, и именно в *portamento* такая работа наиболее легко достижима. Благодаря тому, что паузы между звуками очень коротки, не важна твердость окончаний, вполне достаточно хорошо слышимых, четких атак звуков. При изучении двойного *staccato* следует обратить особое внимание на штрих *portamento* в медленном темпе. Это как раз тот пункт, где схема наиболее верно выражает реальную, действительную работу языка, а реальная работа языка наиболее полно соответствует схеме, где второй тип работы переходит в первый.

*Portamento* в быстром темпе требует в принципе работы языка



(первого типа), но все движения должны быть плавными и мягкими, прикосновения языка нежными и как можно более короткими. Portamento и в быстром и в медленном темпах достигается одним и тем же способом. Работа языка при этом являет собой что-то среднее между первым и вторым типами: в быстром темпе это уже не «выстреливание» специально сформированными определенными порциями воздуха (*так, кат, так, кат*), а в медленном темпе звуки оканчиваются уже не благодаря прекращению подачи воздуха из легких исполнителя (*та-а, ка-а, та-а, ка-а*) — в обоих случаях происходит мгновенное прерывание воздушного потока при помощи перекрывания языком воздушной струи постоянной интенсивности (*таааааааааа*). Невозможно описать все многообразие в характере движений языка, оно так же неисчерпаемо, как и динамическая нюансировка.

Сравнивая между собой двойное и простое staccato, мы видим, что при простом одинакового характера отрывистых звуков добиваются благодаря однообразию, стандартности движений языка, а при двойном — благодаря разнообразию. Это, конечно, сложнее (и труднее из-за этой сложности), но зато исполнители получают staccato, которое не подведет в любом темпе.

В простом staccato четкости, точности, требуемого характера отрывистых звуков, темпа их извлечения и т. д. добиваются только благодаря отработке соответствующего качества одних и тех же, стандартных движений языка. Например, для быстрых темпов отбатывается скорость этих движений (*tattattattat*), для portamento — мягкость, плавность, для staccatissimo — скорость воспроизведения отдельных пар тех же самых движений: два быстрых движения языка — от трости и к трости — все время повторяются через определенные промежутки времени (*tat — tat — tat — tat*) и т. д. и т. п.

Двойное staccato уже по своей сущности есть сумма разнообразных движений, но к тому же четкость, точность, темп, штрихи и т. д., как мы видели, предполагают различное комбинирование ее слагаемых, и все это разнообразие движений и их сочетаний требует определенного в каждом конкретном случае качества. Отсюда во многом вытекает трудность овладения приемом.

Двойное staccato на флейте освоено раньше, чем на других духовых инструментах. Позже его стали использовать на трубе и остальных медных и только теперь, в самое последнее время, начинают осваивать на языковых. Чтобы объяснить такой порядок распространения и доказать его закономерность, надо найти разницу в извлечении на различных видах духовых, которая обуславливает степени сложности освоения. Это необходимо сделать для выявления специфики его использования на том или ином инструменте.

С процессом звукоизвлечения в интересующем нас аспекте непосредственно связаны постановка губ, способ перекрывания

воздушного потока языком, положение возбудителей звука относительно исполнителя и их устройство.

Характер взаимосвязи между постановкой губ и работой языка таков:

а) Это не непосредственная взаимозависимость соответствующих групп мышц; ведь языковые мышцы отделены от губных и щечных костями челюстей и поэтому не могут мешать работе друг друга.

б) Опосредствованная связь осуществляется через результаты работы той или иной группы мышц. Результат работы языка никак не может отразиться на постановке губ. Действительно, какое имеет значение для постановки, делится струя воздуха на отрезки или нет<sup>1</sup>. Постановка губ в значительной степени влияет на отзывчивость возбудителя звука и только через это влияет на качество staccato. Само собой разумеется, если вообще возбуждение звука затруднено, то будет затруднено и воспроизведение прерывных звуков. Исходя из только что сказанного, сделаем дальнейшие заключения.

в) Работа языка не может влиять на работу губ, а следовательно, и на качество звучания, ни непосредственно, ни опосредствованно. То, что она в значительной степени влияет на характер артикуляции, относится уже не к качеству звучания, а к качеству staccato.

Утверждение профессора С. В. Розанова, что при двойном staccato снижается качество звука<sup>2</sup>, можно понимать в двояком смысле. Во-первых, что снижается качество звука при самом извлечении прерывных звуков. Практика показывает, что высота, тембр и сила звука при двойном и простом staccato ничем не различаются. Красоту звучания обеспечивают хороший вкус и идеальный физиологический аппарат воспроизведения звука, то есть наиболее благоприятное физическое строение дыхательных путей, совершенство техники губ и дыхания, но не язык. Двойное же staccato, как и простое, извлекается исключительно при помощи языка и поэтому не может мешать звуку быть высококачественным. Во-вторых, это утверждение можно понимать в том смысле, что музыкант, овладевший двойным staccato, теряет способность играть красивым, выразительным звуком кантиленные мелодии. Красоте звука в певучих мелодиях двойное staccato не может мешать, точно так же как не мешает ей и простое staccato. Способ работы языка при извлечении прерывных звуков для качества звучания не имеет значения, язык служит для артикуляции, формирования различных штрихов. Если звук притерпевает по мере увеличения скорости прерывания воздушного потока

<sup>1</sup> Общий принцип постановки губ остается неизменным и тогда, когда динамические изменения звуков (*sf*, *fp*, *>*, *<*) и т. п.) вызывают необходимость частичного изменения степени напряжения губ. Но это относится к другой взаимосвязи — между работой дыхательных и губных мышц.

<sup>2</sup> См.: С. В. Розанов. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах. М., Музгиз, 1938, стр. 45.



какие-либо изменения, то они имеют одно и то же происхождение для обоих видов staccato и проявляются в них одинаково.

г) Работа губ влияет на работу языка через возбудитель звука. Постановка губ и развитие мышц лица, способствующих свободе действия возбудителя, благоприятны для работы языка. Самый целесообразный для каждого инструмента амбушюр, обеспечивающий свободу звукоизвлечения и красоту звучания, есть фактор положительный для любого исполнительского приема, в том числе и для двойного staccato.

Значит, как бы ни были различны форма складывания губ и развитие мышц лица на разных видах инструментов, они не отразятся особым образом ни на характере двойного staccato, ни на удобстве его извлечения.

Это доказывает и исполнительская практика. Сила и точность напряжений губ при игре гораздо важнее для исполнителей на медных духовых, чем на языковых. Неточность у первых ведет к срывам звука, «киксам», тогда как у вторых — лишь к незначительной неточности интонации. Щель между губами у первых так же мала, как и щель трости у вторых (если не меньше). Однако нельзя себе представить трубача, не владеющего этим приемом.

Способ перекрывания воздушного потока языком при извлечении двойного staccato был проанализирован выше. Его особенности в равной степени относятся к любому духовому инструменту.

Сравнительная трудность достижения одинаковой длительности и силы, четкости атак и окончаний обоих звуков вполне преодолима на всех инструментах, хотя и различна для каждого вида.

На флейте возбуждение звука происходит в результате трения движущейся с некоторой скоростью воздушной струи о край отверстия в головке флейты. Здесь возбудитель звука находится вне полости рта музыканта. У медных возбудителем звука являются сами губы музыканта, вибрирующие под действием воздушной струи. У языковых возбудитель звука — трость — находится в полости рта.

Чем меньше расстояние между первыми (нечетными) и вторыми (четными) прикосновениями-перекрытиями языка, тем меньше разница в расстояниях, которые проходят первый и второй воздушные потоки от начала своего возникновения до возбудителя звука. А чем более похожими будут условия формирования потоков, тем более одинаковыми будут сами потоки и, следовательно, тем легче будет добиваться четкости и ровности двойного staccato, то есть одинаковости обоих звуков цикла.

Следует заметить, что по этой самой причине при исполнении двойного staccato на флейте и медных духовых, пожалуй, предпочтительнее нечетные прикосновения у альвеол, а не у губ. Кроме того, удары языка о губы вызывают нежелательное изменение формы отверстия рта и отражаются на мышечных напряжениях губ.

Расстояние от возбудителя звука до нечетных прикосновений у флейт (см. рис. 7) и медных (см. рис. 8б) является общим для обоих потоков. Поэтому в данном случае оно не принимается в расчет. На языковых его нет вовсе, так как нечетные прикосновения происходят у самой трости, а расстояние между нечетными и четными прикосновениями меньше, чем на флейте и медных благодаря тому, что трость (возбудитель звука) расположена в полости рта (см. рис. 9а).

Таким образом, положение возбудителя звука относительно исполнителя как бы доказывает обратное тому, что существует в действительности, то есть, что на языковых освоить двойное staccato легче, чем, например, на флейте.

О возбудителях звука можно сказать следующее. Они различны по принципу действия (воздушные завихрения у острого края в отверстии головки флейты, вибрация мякоти губ или лепестков трости), конструкции, материалу, из которого сделаны, взаимодействуют с исполнительским дыханием и языком.

Если все возбудители отвечают своему назначению, способности живо реагировать на действие воздушной струи, то принцип действия, материал, взаимодействие с исполнительским дыханием не играют роли для удобства извлечения двойного staccato.

От взаимодействия возбудителей с языком зависит характер атак и окончаний звуков. При воспроизведении staccato исполнитель как бы «стреляет» в инструмент небольшими, определенной силы, порциями воздуха.

Атака звука у флейты «мягкая»<sup>1</sup>, воздушная. Характер начала и конца звука на флейте зависит только от характера формирования воздушного потока — это является тем решающим фактором, который выделяет флейту как наиболее удобный инструмент для воспроизведения двойного staccato. Благодаря этому разница в характере первого и второго звуков на флейте меньше, чем на других видах духовых инструментов, и исправить ее легче.

При исполнении двойного staccato на любом инструменте второй звук атакуется «мягко», воздухом, но только на флейте так же мягко, воздухом атакуется первый звук (см. рис. 7, 8, 9).

То же самое можно сказать и о прекращении обоих звуков. Первый звук прекращается мягко на любом инструменте, а на флейте так же мягко и плавно оканчивается и второй звук. Таким образом, флейтисту сравнительно нетрудно добиться одинакового характера атак и прекращения звучания обоих звуков. Но, как уже было сказано, перекрывания воздушного потока происходят на различном расстоянии от возбудителя (первое — ближе, вто-

<sup>1</sup> По отношению к твердой, резкой атаке звука на языковых, получающейся в результате непосредственного взаимодействия языка с возбудителем звука (прикосновения к трости), воздушная атака является мягкой, но по требованиям музыки она достаточно тверда.



рое — дальше), поэтому вторая порция воздуха, второй воздушный поток, пройдя большее расстояние, теряет интенсивность, слабеет и второй звук получается слабее по динамике. Эта разница в силе первого и второго воздушных потоков в значительной мере сглаживается работой языка<sup>1</sup>, а у флейтистов, частично, и губ, поэтому фактически оба звука получаются одинаковыми. Двойное staccato для флейты так же естественно, как и простое.

Атака на медных духовых гораздо более жесткая, твердая, чем на флейте, ведь язык касается возбудителя звука (губ). Разница между твердой, жесткой атакой первого звука и мягкой, воздушной атакой второго звука очень слышна, и ее приходится исправлять. Это уже дополнительная трудность, с которой встречаются исполнители на медных духовых и которой нет у исполнителей на флейте. Правда, исполнители на медных могут и не касаться возбудителя. Чтобы смягчить атаку первого звука, достаточно первое прикосновение делать у альвеол верхних зубов (см. рис. 8 а). В этом их преимущество перед исполнителями на язычковых. Практика показала, что эта трудность в овладении двойным staccato на медных успешно преодолевается исполнителями.

Атака на язычковых еще более жесткая, твердая и не только потому, что происходит при помощи непосредственного касания языка трости, но и потому, что сам возбудитель довольно часто бывает более грубым, менее отзывчивым и эластичным, чем мягкие, живые, высокоэластичные, тонко чувствующие губы исполнителя на медном духовом инструменте. Отсюда становится понятно огромное значение качества трости для исполнителей на язычковых инструментах. Овладеть двойным staccato на язычковых поэтому труднее, чем на флейте или медных. Разница в характере атак и окончаний первого и второго звуков очень велика.

Специфика формирования отдельных, оторванных друг от друга звуков в зависимости от устройства и положения возбудителя относительно исполнителя во многом обуславливает различную степень трудности освоения двойного staccato на разных инструментах.

На кларнете дело осложняется еще и тем, что толстый мунштук требует большего опускания нижней челюсти, в результате чего увеличивается расстояние между языком и небом.

И все же практика доказывает, что сравнительная трудность достижения одинаковой длительности и силы, четкости атак и окончаний обоих звуков вполне преодолима на всех инструментах, хотя и различна для каждого вида.

<sup>1</sup> Язык, двигаясь в исходное положение для завершения второго звука, подталкивает вперед второй поток воздуха и таким образом повышает его интенсивность.

## О МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ ДВОЙНОМУ STACCATO

Еще и еще раз следует повторить и подчеркнуть, что для исполнителей, не владеющих приемом двойного staccato, становится все труднее отвечать требованиям, которые жизнь предъявляет современному исполнительству.

С одной стороны, трудность освоения, требующая значительных усилий и времени; с другой — необходимость иметь этот прием в арсенале исполнительских средств побуждают к подробной разработке методики обучения двойному staccato. В настоящее время это — злободневный вопрос, требующий тщательного изучения и наиболее рационального решения.

В педагогике на язычковых духовых инструментах эта область пока еще мало исследована. Но все же имеются объективные данные для создания методики.

Это, во-первых, богатый педагогический опыт у флейтистов и трубочей, накапливавшийся на протяжении многих десятков лет, который, к сожалению, не обобщен в достаточной степени. Множество разнообразных методических приемов, «находок» отдельных педагогов не стали достоянием всех, потому что не были зафиксированы письменно.

Устная традиция передачи педагогического опыта из поколения в поколение не может оправдать себя, так как теряется и забывается много ценного. Целостное представление педагогического процесса, обогащенное и расцвеченное бесчисленными деталями: наблюдениями, замечаниями, выводами, почерпнутыми из живой практики общения с разнообразнейшими исполнительскими индивидуальностями, часто остается вне поля зрения учеников. Поэтому новые поколения не имеют возможности в полной мере учитывать опыт предыдущих поколений и учиться на нем. То, что говорится о двойном staccato в различных школах, старых и современных, не может удовлетворить, так как отражает эту серьезную проблему схематично, в общих чертах, без детальной разработки.

Во-вторых, знания отдельных исполнителей на язычковых духовых инструментах, успешно овладевших этим приемом.

В-третьих, теоретическое исследование двойного staccato, подробный анализ процессов, происходящих при его выполнении.

Разработать методику обучения двойному staccato вовсе не значит, что надо обязательно «придумать» новое, «изобрести» какие-то особые принципы и методы обучения.

Разработать методику обучения двойному staccato значит, прежде всего, выявить своеобразие данного предмета, его объем, особенности, место в общем процессе обучения, для того чтобы правильно, творчески применить основные принципы и методы обучения в этом конкретном случае, к данному конкретному предмету. Например, одним из принципов обучения является систематичность и последовательность. Без ясного представления сущности



двойного staccato, его своеобразия, объема изучаемого предмета (то есть определенной суммы понятий, умений, навыков, различных условий применения и т. д., которые должны быть усвоены учеником) нельзя систематизировать весь материал, расположить его в строгой, логически оправданной последовательности. Обучение двойному staccato должно органически войти в общую систему обучения игре на инструменте.

В то же время обучению двойному staccato присуща своя система, логически вытекающая из самой сущности изучаемого предмета и обуславливающая последовательность в изучении материала, приобретении умений и навыков.

Основываясь на глубоком знании предмета обучения, можно: 1) выбирать из множества методов и способов обучения наиболее эффективные, ведущие кратчайшим путем к мастерству овладения этим приемом; 2) целесообразно расположить весь материал с учетом дидактических правил, сроков прохождения, связи его с уже изученным и т. д.; 3) проверять правильность выбора тех или иных методов прохождения материала с учениками в процессе практической работы.

Но всегда следует иметь в виду, что важно не только привить правильные навыки, подвести ученика к совершенству владения этим приемом, но и дать правильное понятие о значении его как одного из средств музыкальной выразительности, о способах, формах и случаях применения, о сравнительных достоинствах как специфического вида staccato, научить, как, где и когда можно пользоваться им, предостеречь от чрезмерного увлечения, но в то же время показать недопустимость недооценки его. Технический прием лишь тогда необходим и имеет какой-то смысл, когда является средством к достижению большой выразительности исполнения.

Двойное staccato тесно связано со всеми элементами техники. Применяемое в темпах недоступных простому, оно поэтому предполагает развитие всех других элементов техники: движения пальцев, губ, дыхания должны быть настолько точными, быстрыми, гибкими, чтобы могли отвечать требованиям темпа двойного staccato.

Хотя совершенство двойного staccato немисливо без высокого совершенства всех других элементов техники, начать его освоение можно и нужно в период становления исполнителя как музыканта. Слишком позднее обращение к этому штриху задержит совершенствование исполнительского мастерства, слишком раннее — может плохо отразиться на таких сторонах исполнительства, как качество звука, ритмическая дисциплина и др.

Основным критерием для определения того момента, когда ученику можно уже начать изучение двойного staccato, является звук. При обучении игре на любом инструменте во всех случаях следует идти от звука как от основы, без которой нет музыки. «...Овладение звуком есть первая и важнейшая задача... ибо звук

есть сама материя музыки; облагораживая и совершенствуя его, мы подымаем музыку на большую высоту»<sup>1</sup>.

В исполнительском искусстве вся техника как таковая есть не что иное, как направленное на раскрытие художественного образа воспроизведение различных форм организации звука — высотных, ладовых, ритмических, динамических, интонационных, тембровых. Техника только тогда нужна, когда есть звук вполне определенный по своему качеству, удовлетворяющий определенной эстетической потребности. Звук лишь тогда вполне хорош, когда он настолько гибок, что допускает наибольшее количество вариантов его организации. И в этом смысле «техника должна быть звучащей, а звук — техничным». «...Всякая работа над звуком есть работа над техникой, и всякая работа над техникой есть работа над звуком»<sup>2</sup>. Все элементы техники, следовательно, надо рассматривать как оперирование прекрасным звуком.

Поставленный звук — неперемное условие для начала работы над двойным staccato. А поставленный звук значит — правильная постановка губ и дыхания, достаточная сила и подвижность дыхательных, губных и лицевых мышц, устойчивые навыки точной смены напряжений мышц губ и лица, необходимые для строя и качества звучания всего диапазона инструмента, точность движений пальцев в переходах legato со звука на звук.

В общем, начать заниматься двойным staccato можно только с достаточно подвинутыми учениками, уже изучившими все основные приемы исполнения и приобретшими довольно крепкие исполнительские навыки. Нормально развивающиеся ученики обычно готовы к его усвоению без каких бы то ни было нежелательных последствий уже на третьем году обучения. Но бывают довольно значительные отклонения в ту или иную сторону. Педагог должен учитывать все обстоятельства в каждом конкретном случае и в зависимости от них строить всю работу ученика. Обстоятельства могут быть самые разнообразные, но наиболее типичны следующие:

1) Различные способности учащихся. Способный ученик может иногда за год сделать то, что другой делает за три.

Различная способность к усвоению определенных элементов техники. Красивый звук, например, у одних появляется на первом же году обучения, у других мучительный процесс поисков наиболее целесообразной постановки, поисков красивого звука длится многие годы.

2) Случается, что ученик прежде занимался на другом инструменте и знаком с принципами извлечения двойного staccato (например, перешел с трубы на фагот, с флейты на гобой). В этом случае педагог переносит все внимание на специфичность двойного

<sup>1</sup> Г. Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., Музгиз, 1958, стр. 68.

<sup>2</sup> Там же, стр. 93.



staccato на данном инструменте в сравнении с предыдущим и стремится к тому, чтобы навыки, полученные учеником ранее, были наиболее целесообразно использованы.

Только тогда, когда навыки в постановке губ и дыхания, то есть те, которые в первую очередь влияют на качество звука, достигнут определенного совершенства, превратятся в автоматизм, можно начать занятия двойным staccato. Но и тогда очень важен путь, по которому педагог поведет ученика, важен метод занятий. Если есть какие-либо сомнения в готовности ученика к усвоению приема, то лучше подождать.

Когда ученик не научился еще работать сознательно, планомерно, не разобрался в значении всех видов техники как средств для достижения художественной выразительности исполнения, не понял, что важны не только количественные, но и качественные показатели техники, он представляет себе технические приемы как самоцель и идет к их освоению любым путем, выбирая этот путь не сознательно, а стихийно, случайно. Мелкими деталями, филигранностью, отточенностью технических приемов он обычно пренебрегает. А ведь только это и может сделать технический прием выразительным средством. Каждый технический прием, доведенный до высокой степени совершенства, приобретает черты выразительности, то есть превращается в новое качество.

В музыкальных школах изучение двойного staccato может быть допущено только как исключение именно потому, что в детском сознании рациональное мышление слабо развито, и волевые усилия, как правило, недостаточны.

Большинство учеников, изучая различные исполнительские средства, сознательно или бессознательно склонны увлекаться какой-либо одной их стороной. Например, работая над пальцевой техникой, многие увлекаются быстротой, забывая о ритмичности движений пальцев. Пальцы рук имеют различную двигательную способность и требуют различного внимания в процессе работы над техникой; изучая staccato, многие занимаются быстротой извлечения, не обращая внимания на тонкость и разнообразие его штрихов и оттенков; работая над звуком, увлекаются или тембром, забывая при этом о динамическом разнообразии (чего довольно трудно добиться на духовом инструменте), или, наоборот, увлекаясь динамикой, забывают о тембре.

Позже, в результате объяснений и требований педагога, осознания своих недостатков, увлекающимся ученикам приходится возвращаться к работе над тем, что было недоделано. Эти увлечения, являющиеся временными отступлениями от требований методики, нарушают гармоничность развития учащихся, задерживают их рост. При изучении двойного staccato такие отступления недопустимы.

Неуклонно придерживаться правильного пути, использовать наиболее рациональные методы занятий — в этом залог успеха. Все внимание ученика должно быть сосредоточено на качестве

двойного staccato во всех возможных формах и видах его применения.

Если ученик преждевременно начал занятия двойным staccato, пошел по пути наименьшего сопротивления, представил себе его только как технический прием для быстрейшего извлечения прерывистых звуков, то детали, качество ему покажутся мелочами — немного лучше, немного хуже, это так неудовимо. Результаты такой целевой установки не замедлят сказаться. Добившись быстроты извлечения (а добиться этого совсем не трудно, если поступиться «неудовимым» качеством, потому что быстрые темпы удобнее для двойного staccato), ученик будет стремиться скорее применить новое «достижение» в пьесах. С этого момента начинается «блуждание по бездорожью». В исполнении появляется множество недостатков: аритмичность, неоправданные темповые контрасты и т. д. Советы и требования педагога мало помогают, ученик не может сделать того, что от него требуют, так как сообразуется больше со своими возможностями, чем с советами педагога.

Если нет ни красивого звука, ни ритмичности, ни умения играть в темпах, близких к простому staccato, ни, тем более, гибкости в воспроизведении различных оттенков прерывных звуков, если отсутствует интонационная устойчивость, так как губы не приобрели еще необходимой для такого быстрого темпа подвижности, особенно в скачках и арпеджио, — то ясно, что о музыке как таковой не может быть и речи.

Когда ученик осознает свои ошибки и будет стремиться овладеть всеми деталями — тонкостью, точностью, то есть качеством звука, — ему придется не только начать изучение двойного staccato почти сначала, но и исправлять те погрешности, которые появились в результате несвоевременного обращения к этому приему. Многие можно исправить, но некоторые недостатки останутся навсегда. Чаще всего страдает качество звучания. Представьте себе, как все это задержит ученика в его развитии, и вы поймете, какой вред приносит стремление преждевременно, когда к этому еще нет ни средств ни условий, освоить сложный элемент техники.

При изучении двойного staccato очень важным вопросом является скорость извлечения прерывных звуков. Мастерство здесь не в скорости, а прежде всего в качестве работы языка. Умение извлекать прерывные звуки в головокружительном темпе является трюкачеством, с настоящим искусством ничего общего не имеющим. В быстром темпе легко скрыть даже значительные недостатки, так как сознание не успевает следить за каждым звуком в отдельности. Но, незаметные в быстром темпе, они ярко выступают, когда музыка требует темпов, доступных простому staccato.

Важна не только общая скорость исполнения всего цикла движений, но и качество каждого из них в отдельности — характер, скорость, сила, время остановок и спокойного состояния языка



в различных положениях. Суммарная скорость всех движений дает время исполнения двух звуков. Это, конечно, важно, от этого зависит темп. Но еще более важно, какими будут получаться звуки по качеству (длительности, динамике, четкости начал и окончаний), ибо двойное staccato как художественное средство требует, чтобы они чередовались строго ритмично и были совершенно одинаковыми. Это будет зависеть уже от качества и скорости отдельных движений языка.

Для двойного staccato более удобен и естествен быстрый темп, но начать его изучение все же необходимо в медленном. Понять, суметь воспроизвести и затем практически освоить сложные, непривычные движения языка — каждое в отдельности и весь их строго определенный цикл — можно только в медленном темпе, когда есть время подумать над каждым движением, приготовить его, сообразить, как оно должно сочетаться со следующим движением.

В едином исполнительском процессе сочетается и взаимодействует множество игровых навыков одновременно, а так как все элементы техники тесно связаны между собой и проникают друг в друга, то любое заранее обусловленное сознанием задание требует всегда одновременной работы самых разнообразных мышц. Чтобы воспроизвести любой из звуков двойного staccato, кроме языка приходится подготавливать дыхание (целый комплекс мышц), руки, пальцы, губы, щеки, следить за положением трости во рту, за общей постановкой. Успеть обдумать и разобраться, каким образом новые, непривычные движения языка должны сочетаться и взаимодействовать с уже освоенными двигательными навыками других элементов техники, можно только в медленном темпе.

И в дальнейшем, когда будут достигнуты определенные успехи в овладении двойным staccato, часто придется возвращаться к медленному темпу, но уже по другой причине. Медленный темп — мерило мастерства владения двойным staccato (для простого staccato наоборот — быстрый темп). Если степень мастерства владения простым staccato определяется способностью исполнителя сохранять красивое звучание и гибкость в изменении характера и динамики при максимально быстром темпе его извлечения, то владение двойным staccato определяется способностью исполнителя к сохранению ровности, четкости, точности и красоты звучания каждого отдельного звука при медленном темпе его извлечения.

Двойное staccato в медленном темпе требует большого разнообразия еле уловимых черт в исполнении каждого звука, а следовательно, и большой культуры мышечных движений языка и дыхания. Широко распространенное правило «если выйдет медленно, то выйдет и быстро» в данном случае применять следует с большими оговорками.

Навыки двойного staccato надо приобретать в быстром темпе.

Медленный темп — только эталон, по которому проверяется качество разнообразнейших движений языка, происходящих в быстром темпе, но не почва, откуда оно вырастает. Умение извлекать двойное staccato в медленном темпе может не совпадать с тем, которое необходимо для быстрого темпа. Следовательно, навыки, приобретенные в медленном темпе, надо сразу же приспособлять к быстрому темпу.

Надо найти такие точки соприкосновения языка с тростью и небом и такой характер движений языка, чтобы как можно меньше затрачивать энергии при максимуме качества и количества (скорости). Важно обратить внимание на мускульное чувство. Все многообразие, всю тонкость работы языка нельзя описать и даже предвидеть. У каждого исполнителя это происходит по-разному. В процессе занятий вырабатываются определенные ощущения самых тончайших нюансов в напряжении мышц, направлении их движений и т. п. Каждое ощущение будет соответствовать определенному качеству работы языка и, таким образом, определенному качеству staccato. Ясно, что надо вырабатывать правильные движения. Вместе с закреплением этих движений в навыках приобретутся и нужные ощущения.

Весь процесс обучения двойному staccato должен разрешить две группы вопросов. Первая из них связана с освоением собственно двойного staccato, как особого способа извлечения отрывистых звуков, с изучением характерных особенностей, всех тонкостей этого способа; вторая — с совершенствованием техники языка во взаимосвязи с другими элементами техники. Первая возникает в начальной стадии обучения и разрешается учеником сознательным изучением, логическим осмысливанием приобретаемых умений.

Начальный период обучения должен дать ученику:

- 1) Понимание всего процесса получения двух звуков; не только последовательности движений языка, но главным образом значения каждого движения в общем цикле; понимание того, каким образом характер любого движения влияет на качество staccato.

- 2) Умение правильно выполнять все элементы цикла и получать оба звука двойного staccato.

- 3) Знание всех возможных вариантов работы языка, которых требуют различные штрихи, основанные на прерывном воспроизведении звука от portamento до staccatissimo, и умение выполнять их практически.

- 4) Умение использовать технику дыхания в процессе изучения и освоения двойного staccato. Использование техники дыхания является необходимым вспомогательным средством, облегчающим обучение, и основой будущего мастерства взаимосвязи техники языка и дыхания.

В начальном периоде изучение двойного staccato учеником идет в основном вширь. Задача педагога в это время — сообщать



ученику как можно больше сведений о двойном staccato, контролировать правильность приобретаемых знаний и умений.

Вторая группа вопросов возникает на более поздней стадии обучения и разрешается тренировкой силы и подвижности мышц языка для совершенствования приобретенных умений и превращения их в навыки.

Второй период обучения должен дать ученику:

- 1) Свободу и непринужденность извлечения двойного staccato.
- 2) Высокое качество staccato как в быстрых темпах, так и в темпах, доступных для простого staccato.
- 3) Умение исполнять двойное staccato в низком и высоком регистрах инструмента.
- 4) Умение сочетать технику языка с техникой дыхания, губ, пальцев.
- 5) Умение исполнять различные сложные ритмические последовательности как четные, так и нечетные.
- 6) Свободу в динамических и агогических нюансах.
- 7) Свободу перехода от простого способа извлечения staccato к двойному и, наоборот, от двойного к простому во время исполнения.

Во втором периоде изучение двойного staccato учеником идет не только шире, но и глубже. Ученик работает главным образом над филигранностью, отточенностью движений языка в различных исполнительских условиях — динамических, регистровых, ритмических.

Разделение всего обучения двойному staccato на две стадии хотя верно и необходимо, но все же во многом условно, определенной границы между ними нет.

#### ПЕРВЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ

Для начала изучения двойного staccato необходимы наиболее удобные условия его извлечения.

Средний регистр инструмента. В этом регистре звуки получаются при сравнительно небольшой затрате воздушной энергии, не требуется большого напряжения мышц губ и лица, наиболее проста аппликатура.

Хорошая трость, легко отзывющаяся на действие воздушного потока.

Сведение до минимума деятельности других, сопутствующих элементов техники, чтобы не отвлекать внимания от изучаемого предмета.

Использование техники дыхания для помощи в извлечении отрывистых звуков, особенно при изучении незнакомых, непривычных движений.

Наиболее простым материалом для понимания являются отдельные, обособленные друг от друга движения языка, искусственно выделенные из общего цикла движений. Так как весь их

цикл (все они как комплекс организованный и дисциплинированный очень высокой точностью и тонкостью мышечных напряжений) труден для понимания и совершенно невозможен для освоения его в исполнительских навыках без значительных волевых усилий в течение длительного времени, то начать изучение двойного staccato можно только с изучения отдельных движений языка.

Необходимость этого вызвана еще и тем, что начинающий не может сразу охватить всего, следить и за сложной работой языка, и за дыханием, и за губами, и за челюстью, которую сначала никак не удастся держать неподвижной.

Правда, одновременное взаимодействие различных элементов техники происходит и при исполнении простого staccato. Но новый исполнительский прием требует иного отношения ко всему этому, осмысления уже известных исполнительских средств с точки зрения нового элемента техники. Сущность их, может быть, останется той же самой, но отношение к ней значительно изменится. Психологическая перестройка обязательно скажется на ощущениях движений и напряжений мышц. Таким образом, взаимодействие хорошо известных и освоенных элементов техники с еще не освоенными не только накладывает отпечаток на технологию извлечения двойного staccato, но и требует нового осмысления всего исполнительского процесса.

Когда учащийся делает первые шаги в освоении инструмента, непривычное положение рук, пальцев, губ кажется неудобным; необходимы значительные волевые усилия, чтобы заставить себя воспроизводить требуемые движения, каждое приходится продумывать, приготавливать. Со временем он привыкает к инструменту, крепнут мышцы лица, губ, положение рук и пальцев начинает казаться удобным, естественным.

В начальном периоде обучения двойному staccato то же самое происходит с незнакомыми, непривычными движениями языка, но так как игровой аппарат к этому времени уже вполне сформирован, возникает непроизвольное, инстинктивное стремление губами и челюстями помочь воспроизведению этих движений. Это обстоятельство используют иногда как доказательство утверждения, что двойное staccato требует особой, необычной постановки губ. На самом деле между техникой языка и техникой губ нет такого противоречия, когда одно исключает другое; есть лишь трудность сочетания известных, привычных движений и положений с неизвестными, непривычными.

Во всем цикле четыре движения языка<sup>1</sup>. Из них только два (второе и третье) незнакомы исполнителю, не владеющему двойным staccato. Остальные два (первое и четвертое) уже известны, так как применяются в простом staccato. Два незнакомых движения требуют нового отношения ко всем сторонам техники.

<sup>1</sup> См. выше, стр. 128—130.



исполнения, являясь причиной нового, более высокого этапа в техническом освоении инструмента. Трудность будет заключаться не только в освоении незнакомых движений языка, но и в сочетании их со знакомыми, а затем во взаимодействии техники языка с другими элементами техники.

Двойное staccato должно быть таким же гибким и многообразным в своих оттенках, как и простое. Пути достижения этой гибкости и многообразия — целая область, требующая изучения и приобретения различных навыков.

Различные темпы извлечения отрывистых звуков способом двойного staccato требуют различной работы языка, что в свою очередь требует изучения и приобретения определенных навыков.

Незнакомые движения — это движения утолщенной части языка вверх и вниз, их-то в первую очередь и надо очень хорошо почувствовать. В тренировке этих движений необходима определенная система. По мере увеличения силы и подвижности мышц должны даваться все более трудные задания, требующие все большего их напряжения и все большей связи этих движений с другими. Надо менять условия, в которых происходят эти движения. Если сначала мы искусственно создавали благоприятные условия для самого легкого их воспроизведения, то в дальнейшем условия должны постепенно все более и более приближаться к производственным.

Порядок обучения практически будет выглядеть примерно так:

1. Прежде всего следует научить извлекать второй звук самым простым, примитивным способом, как на первых уроках учат начинающего; именно извлекать, то есть научить только атаке второго звука, потому что: атака первого звука к этому времени освоена уже хорошо.

Окончание первого звука требует движения утолщенной части языка к нёбу в условиях интенсивной воздушной струи, а так как соответствующие мышцы почти совсем не развиты, они не преодолевают сопротивление этой струи.

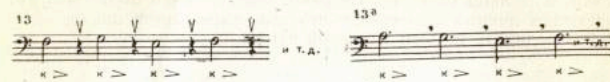
Формировать второй звук целиком (то есть извлекать и оканчивать, как это происходит при исполнении двойного staccato) нецелесообразно, так как звук получится коротким и ученик не сможет следить за звучанием и постановкой.

При атаке второго звука поднятая вверх и прижатая к нёбу утолщенная часть языка напряжена и сдерживает напор воздушного потока, опускаясь вниз, она стремится к своему естественному, ненапряженному состоянию; достаточно расслабить мышцы, и воздушный поток сам поможет им опуститься.

Таким образом, атака второго звука или, что то же самое, третье движение языка — самое простое, легко выполнимое движение и вместе с тем оно дает возможность подойти к главному — извлечению отрывистых звуков новым способом.

Чтобы все было проще и нагляднее, каждый звук следует исполнять на одно дыхание. Взяв не очень большое количество

воздуха, прижав утолщенную часть языка к нёбу, как будто приготовившись произнести *к*, мы создаем довольно сильное давление из легких. Затем, как можно быстрее, рывком опускаем язык вниз и «выстреливаем» в трость весь запас воздуха. Трость, губы, щеки должны быть в положении и напряжении обычном при исполнении. Звук сам собой прекратится с прекращением воздушного потока.



Брать дыхание после каждого звука

Останавливать выдох после каждого звука, но не брать дыхания.

В упражнениях может быть самое различное сочетание звуков, но в диапазоне примерно от *до* до *ля* малой октавы<sup>1</sup>.

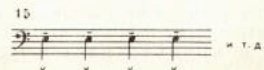
Сначала неизбежна грубость в исполнении, но очень скоро ученик поймет, как следует опускать язык, какое создавать давление, сколько брать воздуха, как держать челюсть неподвижной, а губы в необходимом положении и напряжении.

Есть два способа прекращения звуков — перекрывание воздушной струи языком и прекращение подачи воздуха из легких. Оба этих способа применяются в исполнительской практике. Второй способ необходимо использовать на первых уроках, но затем следует перейти к первому. Качество двойного staccato во многом будет зависеть от четкости и быстроты перекрывания воздушного потока утолщенной частью языка.

2. Научить исполнять staccato только при помощи утолщенной части языка в условиях неизменного, непрерывного давления из легких:



Обратить внимание ученика на трудность мягкого, плавного, непрерывного ведения звука и объяснить, что мышцы языка, поднимающие утолщенную часть к нёбу, не развиты, поэтому плохо справляются с преодолением сильного воздушного потока:



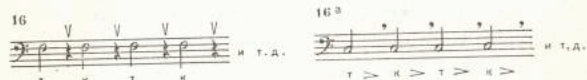
<sup>1</sup> Здесь даны примерные образцы упражнений для фагота. Образцы, аналогичные данным, но в соответствующем регистре и на соответствующих звуках, можно рекомендовать для других инструментов.



Обратить внимание на то, что подвижность языка будет в значительной степени зависеть от силы и выносливости этих мышц.

Необходимо упражнять соответствующие мышцы языка, добиваться большей их силы и подвижности. Но, чтобы избежать опасности приобретения неправильных навыков, следует помнить, что мастерство исполнения отрывистых звуков таким способом не самоцель, а лишь средство. Не менее важно, каким образом будут сочетаться данные движения с другими движениями цикла.

3. Соединить первый и второй звуки:



Обратить внимание на разницу в характере атак и окончаний звуков. Объяснить, отчего она возникает и как работать над устранением этого недостатка:



Обратить внимание на правильное взаимодействие работы губ, дыхания и языка.

4. Научить извлекать короткие звуки — staccatissimo.

а) Освоить извлечение второго звука к — т:



Обратить внимание ученика на одинаковость отрывистых звуков. Полнота и длительность каждого отрывистого звука будут зависеть от силы и количества «выстреливаемого» в инструмент воздуха.

Сила или скорость воздушного потока регулируется степенью давления из легких. Сделать давление постоянным и неизменным не представляет труда, так как соответствующие навыки приобретены учеником ранее.

Количество воздуха, затрачиваемого на каждый поток, регулируется шириной воздушной струи или, другими словами, шириной отверстия, образуемого между небом и утолщенной частью («спинкой») языка: чем ниже язык, тем шире воздушная струя и, следовательно, большее количество воздуха расходуется.

Чтобы ученику легче было найти наиболее выгодное место прикосновения языка к небу и ощутить расстояние движений утолщенной части вниз, следует попросить его произнести по очереди следующие пять слогов — *кит, кэт, кут, кат, кот*. Если постараться различить типы работы языка при произнесении слогов воспроизвести при исполнении отрывистых звуков, то самый короткий и тихий звук даст первый случай, а самый длинный и громкий — последний. Наиболее целесообразен третий или четвертый тип работы языка. Четкость атаки каждого звука обязательна.

б) Освоить извлечение первого звука т — к:



Главное здесь — способ прекращения звука. Быстро и четко перекрыть языком дыхательный путь у неба при наличии сильной воздушной струи довольно затруднительно. Четкость окончаний звуков должна быть в центре внимания ученика.

Педагогу следует проследить, чтобы звуки оканчивались способом перекрывания, а не прекращения подачи воздуха из легких. Остановка дыхания после каждого звука в данном случае будет бесполезной заменой нового, незнакомого движения уже известным приемом и приведет к тому, что останется неизученным и неосвоенным то, что требует изучения и освоения.

Приведенные выше пять слогов, соответствующим образом произнесенные (то есть наоборот) *тик, тэк, тук, так, ток*, покажут возможные типы работы языка и помогут выбрать лучший из них.

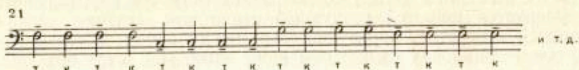
в) Воспроизводя весь цикл, добиваться одинаковости первого и второго звуков:



Стараться, чтобы звуки чередовались ритмично, были одинаковыми по длительности и громкости, а начала и окончания их — четкими. Следить за правильностью постановки губ, избегая излишних движений нижней челюсти.

5. Научить извлекать продолжительные звуки — portamento:





Паузы между звуками почти отсутствуют. Атаки и окончания звуков должны быть как можно более мягкими, незаметными. Исполнение *portamento* надо представлять себе как непрерывное звучание, нарушаемое самыми легкими и короткими прикосновениями языка:



Если каждый непрерывно тянущийся звук записать нотой *brevis*, то эти прикосновения можно изобразить так:



6. Научить акцентировать отдельные звуки во время непрерывного исполнения двойного *staccato*:



Важно не только выделять определенные звуки, но и уметь делать различные по характеру акценты — *V*, *>*, *sf*, *fp*. Обратить внимание на взаимодействие работы языка и дыхания.

7. Научить исполнять триоли и квинтоли способом двойного *staccato*:

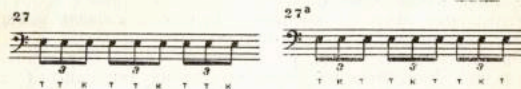


Объяснить, как надо работать над акцентировкой сильных долей на инструменте и как добиться умения быстро произносить формулы без инструмента:



Акцентируемые звуки надо сравнивать между собой и стараться, чтобы акценты и соотношения их в каждом такте были абсолютно одинаковыми.

8. Познакомить с различными способами «тройного» *staccato*. Их два:



Не следует забывать, что нельзя добиваться мастерства в воспроизведении отдельных движений вне цикла, отрабатывать какой-либо элемент двойного *staccato* до совершенства в отрыве от других. Одна из трудностей обучения двойному *staccato* заключается в том, что ученику нельзя почти ничего показать, так как весь процесс происходит в полости рта. Нельзя так же видеть, верно ли воспроизводит ученик то или иное движение. Поэтому всегда есть опасность приобретения учеником неверных навыков, если он будет отрабатывать движения языка изолированно друг от друга. Может случиться так, что, в совершенстве овладев каждым движением, ученик не сможет соединить их в единый цикл. Для двойного *staccato* точная координация движений языка не менее важна, чем качество каждого движения в отдельности. Не следует долго заниматься изучением каждого элемента в отдельности, ибо в таком случае трудно проверить, правильны ли



навыки, получаемые учеником, верны ли ощущения его мышечных движений и напряжений.

Отдельные элементы следует изучать лишь для того, чтобы ученик понял основные принципы извлечения двойного staccato, ясно представлял себе весь процесс и понимал, как следует правильно координировать движения языка между собой и с другими элементами техники, а также значение, функцию каждого движения в общем цикле. А основные, крепкие, устойчивые навыки движений языка должны приобретаться в процессе воспроизведения всего комплекса движений в условиях, близких к практике. В этом случае педагог получает возможность проверять правильность приобретаемых учеником навыков (критерием правильности будет служить качество двойного staccato), ученик же будет избавлен от лишних занятий по исправлению навыков неточной работы языка.

Строгий контроль правильности приобретаемых навыков необходим. И педагог и ученик должны быть уверены, что идут по правильному пути.

#### ВТОРОЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ

Это самый продолжительный и трудный этап. Большая часть работы должна приходиться на совершенствование движений, непривычных и поэтому кажущихся неудобными, на тренировку мышц, ранее слабо развитых, то есть на совершенствование атаки второго и, особенно, окончания первого звука. Работа ведется в следующих направлениях:

1. Улучшение качества двойного staccato в смысле ровности, четкости, ритмической точности и т. д.

2. Расширение диапазона, улучшение звучания, овладение различными динамическими, временными и артикуляционными вариациями двойного staccato.

3. Связь двойного staccato с другими элементами техники — пальцевой, губной, дыхательной.

Специфические особенности двойного staccato, его коренное отличие от простого, должны быть известны только исполнителю, слушателю — результаты мастерства, свободные от недостатков. Он должен почувствовать только блеск и высокое совершенство staccato'ной техники.

Средства достижения: упражнения, которые ставили бы исполнителя в самые разнообразные условия извлечения двойного staccato.

Музыкального материала, специально предназначенного для изучения этого приема (упражнений, этюдов, пьес), сейчас нет. Каждый педагог сам должен найти упражнения, продумать и подобрать материал, на котором он будет учить своих учеников. Создание учебного материала — еще одна проблема, которая ждет своего разрешения. Инициатива педагога, находчивость, знание

процесса извлечения двойного staccato, умение видеть главное, что необходимо на каждой ступени изучения, — залог правильности выбора учебного материала и успехов ученика.

При работе над двойным staccato полезно знание следующих обстоятельств, связанных с особенностями звукоизвлечения, взаимодействия с другими элементами техники и т. д.

*Двойное staccato и звук.* Одним из заблуждений подавляющего большинства исполнителей на языковых духовых инструментах является мнение, что для овладения двойным staccato надо обязательно менять постановку губ. На самом деле как раз наоборот. Успешное овладение этим приемом во многом зависит от сохранения самой целесообразной и удобной для данного исполнителя постановки губ. Двойное staccato требует более филигранной, точной, подвижной работы губ. Темпы двойного staccato будут вынуждать исполнителя добиваться этого. Правильная постановка и высокое качество звучания являются важнейшими условиями при работе над его освоением и тем более при практическом применении.

Двойное staccato не влияет на качество звучания через постановку губ. Может только возникнуть вопрос о зависимости качества звука от скорости извлечения отрывистых звуков. Существует предел скорости извлечения прерывистых звуков, приблизиться к которому, а тем более перешагнуть его, без ущерба для звука нельзя. Предел зависит от высоты звука<sup>1</sup>. Но диапазоны всех инструментов языковой группы и та скорость, с которой извлекаются звуки двойного staccato, далеки от этого предела. Более того, гобой и кларнет в этом отношении находятся в самых благоприятных условиях.

*Двойное staccato и техника дыхания.* Все разнообразие штрихов, тончайших оттенков в исполнении прерывных звуков от staccatissimo до portamento достигается при помощи работы не только языка, но и дыхания. Двойное staccato должно обладать всеми градациями характера, динамики и длительности звуков, которые можно получить при простом.

Чтобы отвечать требованиям темпа и специфических особенностей извлечения двойного staccato, техника дыхания должна быть высоко совершенной. Совершенствование техники двойного staccato благотворно влияет на совершенствование техники дыхания и наоборот.

Хорошая техника дыхания характеризуется следующими основными моментами:

- 1) Равномерностью и плавностью выдоха при любой силе (степени давления из легких).
- 2) Равномерностью и плавностью усиления и ослабления выдоха.

<sup>1</sup> См.: Музыкальная акустика. Общая редакция Н. А. Гарбузова, М., Музгиз, 1954, стр. 8.



3) Быстротой и качеством смены степени напряжения выдоха.  
4) Быстротой и качеством прерывистого выдоха (отдельные отрывистые потоки воздуха без участия языка; кратковременные, импульсные усиления непрерывного выдоха).

В педагогической практике часто недостаточно внимания обращается на два последних момента. При изучении двойного staccato, а в дальнейшем для совершенного владения им они играют большую роль.

Работая над приобретением необходимых навыков в движениях языка, следует помнить, что в исполнительской деятельности они будут производиться при самых разнообразных режимах дыхания. Так как предполагается, что к тому времени, когда следует начать изучение двойного staccato, учащийся довольно хорошо овладеет техникой дыхания, то он может сознательно создавать все эти режимы таким образом, чтобы это помогло ему лучше овладеть неизвестным техническим приемом. Например, работая над получением одинаковой атаки обоих звуков, иногда целесообразно оканчивать их не перекрыванием воздушного потока языком, а прекращением подачи воздуха из легких. Это облегчит исполнение двойного staccato в медленном темпе и поможет выделить несколько движений из общего цикла, работа над которыми при сосредоточенном внимании на атаке звуков быстрее приведет к приобретению соответствующих необходимых исполнительских навыков. Замена остальных неизвестных движений цикла знакомой работой дыхания полезна и потому, что помогает постепенно, правильно и крепко соединять, увязывать старое с новым и лучше понять значение взаимосвязи различных элементов техники между собой.

Работая над выравниванием обоих звуков по длительности и динамике, полезно каждый звук оканчивать уже не прекращением подачи воздуха из легких, а перекрыванием воздушного потока языком. Давление из легких в этом случае должно быть строго равномерной интенсивности. Полный цикл двойного staccato обязательен, а паузы между звуками нежелательны. Исполнять его следует не так:  $t—, k—, t—, k$ , то есть останавливая дыхание после каждого звука, а так:  $t-k-t-k$ , то есть при постоянном давлении из легких.

Работая над получением одинаково четких окончаний обоих звуков, следует исполнять каждый из них коротко, острым staccato, делая паузы между звуками, но при режиме дыхания таком же, как в предыдущем случае:  $t-k k-t t-k k-t$ . Строго равномерное давление из легких обеспечивает воздушные потоки одинаковой интенсивности как на первый, так и на второй звук. Это позволяет проверять, насколько четко работают все мышцы языка. Малейшая неточность в работе языка скажется на каком-либо звуке. Мышцы, работающие недостаточно хорошо, придется тренировать дополнительно.

Акцентировка отдельных звуков в непрерывном их чередовании всегда производится при помощи дыхания. Надо успеть увеличить

давление из легких как раз во время исполнения предназначенного для акцента звука и так же быстро уменьшить его, чтобы следующий звук прозвучал в прежнем нюансе.

Свободное владение двойным staccato предполагает умение делать акценты на любом звуке, поэтому во время занятий в четных группировках следует наряду с формулой  $t-k-t-k$  употреблять и формулу  $k-t-k-t$ . Иногда полезно делать утрированные акценты то на первом, то на втором звуке (занимаясь, конечно).

При исполнении ровных, плавных staccato пассажей без акцентов и ударений давление в легких должно быть постоянным. Одинаковая сила и длительность обоих звуков достигается главным образом за счет работы языка, без помощи дыхания. Устойчивые навыки делать поправки второго звука дыханием вредны. В таком случае исполнитель не сможет реализовать полностью возможности темпа извлечения отрывистых звуков способом двойного staccato. Нельзя добиться таких же мелких, быстрых и ровных движений мышц дыхательных путей (потому что их много, расположены они далеко от возбудителя звука, дыхательные пути велики по своей протяженности и сложности и т. д.), какие характерны для языка благодаря подвижности и компактности его мышц.

Искусство моментальной акцентировки отдельных звуков в темпах двойного staccato требует мастерской техники дыхания.

Акценты, различные по характеру и динамике, необходимы в исполнении: для выделения сильных долей такта; для придания ритмической определенности дуольным, триольным, квартальным, квинтольным последовательностям; для выделения звуков, когда это необходимо по замыслу автора или обуславливается содержанием музыкального произведения.

*Двойное staccato в различных регистрах.* Легче всего двойное staccato извлекается в среднем регистре. По мере удаления от середины вверх или вниз трудность его извлечения возрастает (то же самое наблюдается и при простом staccato). Начав освоение двойного staccato со среднего регистра, постепенно расширяют диапазон вверх и вниз.

Трудность извлечения двойного staccato в нижнем регистре заключается в том, что мягкая воздушная атака не всегда вызывает колебания лепестков трости — звуки просто не получаются. Здесь следует идти по линии увеличения твердости атаки второго звука. Воздушную атаку можно сделать твердой только благодаря очень четкой и быстрой работе мышц языка, поднимающих и опускающих утолщенную часть языка к небу, и идеальной для данного случая взаимосвязи этой работы с дыханием. При самой четкой работе всех мышц языка звуки двойного staccato не будут получаться вовсе (особенно второй), если воздушный поток недостаточно интенсивен, или будут получаться грубыми, если воздушный поток более интенсивен, чем это необходимо. Если учесть, что,



извлекая двойное staccato в быстром темпе, исполнитель осознает его в своих ощущениях не столько как прерывание постоянной воздушной струи, сколько как формирование при помощи языка отдельных потоков импульсного характера определенной силы, скорости и массы воздуха (как бы «выстреливание» отдельными порциями сжатого воздуха), то станет понятным, насколько должно быть развито искусство сочетания дыхания с движениями языка, насколько хорошо надо знать свойства данной трости и ее способность отзываться на действие воздушного потока, как сильно должно быть развито ощущение соответствующих мышечных напряжений языка и дыхания и их взаимосвязи.

Трудность извлечения двойного staccato в верхнем регистре заключается в том, что сильно ослабевает четкость воздушных атак и окончаний. Трудно добиться острого, короткого staccato и ритмичности.

Если в нижнем регистре надо следить за тем, чтобы звуки получались, но не были слишком грубыми, то в верхнем — за тем, чтобы атаки и окончания не были слишком мягкими и нежными.

В нижнем регистре труднее получить оба звука двойного staccato, в верхнем — уравнивать их по длительности и четкости атак и окончаний. В верхнем регистре трость, видимо, становится более отзывчивой, потому что зев ее суживается, пластинки вибрируют не целиком, а лишь небольшой своей частью, частота колебаний больше, а амплитуда их меньше.

Причина сравнительной трудности двойного staccato в нижнем регистре — недостаточно хорошая отзывчивость звуков, в верхнем — чрезмерная отзывчивость.

**Двойное staccato и техника губ.** Двойное staccato предполагает быстрые темпы. Это обязательно отразится и на связанных с ним других элементах техники. Хорошая техника губ<sup>1</sup> особенно важна при исполнении двойного staccato. Быстрый темп извлечения отрывистых звуков немаловажен без значительно развитой подвижности губ.

В музыке staccato встречается в гаммах, арпеджио, на одном звуке или рядом лежащих, чередующихся, в скачках на различные интервалы.

Недостаточно хорошее владение техникой губ (их подвижностью, быстротой реакции, точностью мышечных напряжений и т. д.) при исполнении быстрых staccato пассажей арпеджированного или скачкообразного характера неминуемо приведет к снижению качества звука, к плохой, неточной, фальшивой интонации, то есть к антихудожественному исполнению.

<sup>1</sup> О технике губ см.: Н. Платонов. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. М., Музгиз, 1958; А. Усов. Вопросы теории и практики игры на валторне. М., Музгиз, 1957; Б. Диков. Методика обучения игре на духовых инструментах. М., Музгиз, 1962.

Развивая технику двойного staccato, следует особое внимание обратить на согласованность работы языка и губ в скачкообразных пассажах. Умение моментально делать необходимые степени напряжения губ и очень быстро менять их — высокое мастерство, особенно важное в темпах двойного staccato.

**Двойное staccato и техника пальцев.** Проблема взаимосвязи движений языка и пальцев в процессе развития техники исполнения прерывистых звуков важна сама по себе. Она приобретает еще большее значение при освоении двойного staccato, так как точной согласованности движений языка и пальцев труднее добиться в предельно быстрых темпах. При исполнении быстрых пассажей самая незначительная ритмическая неточность движений пальцев, которая была бы совершенно незаметной в legato, сразу же ярко выразится в двойном staccato самым неожиданным и нежелательным образом: не будет ни пассажа, ни звуков, его составляющих. Необходима полная синхронность в движениях пальцев и языка.

В начальной стадии обучения двойному staccato, когда оно еще страдает аритмичностью, занятия должны быть построены так, чтобы не приходилось сочетать технику пальцев с еще несовершенной техникой языка. Но в это время можно работать над совершенствованием двойного staccato, освоением диапазона инструмента вверх и вниз, сочетать работу языка и дыхания, изучать различные ритмы и т. д.

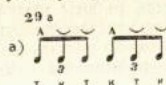
**Двойное staccato в нечетных группировках — триолях, квинтолях. Тройное staccato.** Специфика звукоизвлечения при исполнении двойного staccato естественным образом сочетается с четными группировками, так же как spiccato на струнных. Сильные доли такта всегда приходятся на первый звук двойного staccato. Это облегчает подчеркивание сильной доли (если это необходимо, конечно) и обеспечивает ритмичность исполнения четных группировок:



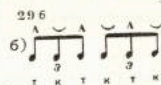
Нечетные ритмические последовательности для двойного staccato менее удобны, потому что в них естественный дуольный характер двойного staccato приходится сочетать с нечетными группировками. Естественные акценты двойного staccato и сильные доли триолей, квинтолей не всегда совпадают.



Таких акцентов требуют триоли:



Таких — двойное staccato:



Таких — квинтоли:



а таких — двойное staccato:



Сильные доли триолей, квинтолей или группировок восьмыми в метрах  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  и других подобных падают то на первый, то на второй звуки двойного staccato попеременно. Надо очень хорошо владеть техникой извлечения двойного staccato, чтобы исполнять при его помощи триольные, квинтольные и смешанные ритмические последовательности. В таком случае мало того, чтобы оба звука были одинаковыми по длительности, нужна еще и свобода делать сильной долей любой из двух звуков цикла. Это требует механического навыка, поэтому в нечетных группировках язык и дыхание можно тренировать и без инструмента, чтобы сохранить время для овладения теми элементами техники, которые нельзя выработать без инструмента.

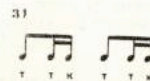
Если термин «двойное» staccato хорошо выражает сущность специфического способа исполнения прерывистых звуков, заключающуюся в формировании их двумя различными движениями языка, то термин «тройное» staccato в этом отношении не совсем точен.

Термином «тройное» staccato условно обозначают смешение двойного и простого способов извлечения прерывистых звуков при

исполнении триолей или группировок триольного характера (восьмые в метрах  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  и т. п.). В практике употребляется смешение двух типов *т к т* и *т к т*.

«Тройное» staccato неудобно тем, что нагрузка на различные мышцы языка неравномерна. Мышцы,двигающие кончик языка вперед и назад, работают в два раза больше, чем мышцы,двигающие утолщенную часть языка вверх и вниз, и поэтому устают быстрее<sup>1</sup>.

Очень быстрые триольные пассажи способом тройного staccato невозможно исполнить ритмически точно. Утверждение, что можно выработать ровные триоли при помощи тройного staccato не совсем верно. В темпе, характерном для простого staccato, это можно сделать, но в темпе, недоступном для него, — нельзя: звуки, которые два раза подряд берутся способом простого staccato, неизбежно прозвучат медленнее, отчего триоли при помощи первого типа тройного staccato будут сбиваться к такой ритмической последовательности:



а при помощи второго типа — к такой:



В приведенном выше отрывке из Венгерской фантазии ровные и быстрые триоли явно требуют двойного staccato в его «чистом» виде; но в некоторых случаях, в соответствующем темпе, тройное staccato для исполнения триолей удобнее, чем двойное. Например, мотивы фанфарного, призывного характера исполняются так:



<sup>1</sup> См. об этом: Н. И. Платонов, Школа игры на флейте, М., Музгиз, 1955, стр. 7; Н. И. Платонов, Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах, стр. 28—30.



а не так:



потому что каждая триоль, начатая основной языковой атакой — т (к — вспомогательная, воздушная атака), прозвучит естественнее: на сильные доли триолей придется основная атака. Во втором варианте надо особенно, акцентированным образом подать воздух в инструмент, чтобы триоль шестнадцатыми получилась четкой. Это лишнее, ненужное усилие. Первый вариант, следовательно, удобнее и в исполнительских движениях, так как не требует вспомогательной работы дыхания, а дает тот же, если не лучший, результат. Трубачи, у которых такие обороты встречаются наиболее часто, видимо, поэтому и считают для триолей более удобным тройное staccato. Постоянно работая над его совершенствованием, они добиваются большого мастерства и не употребляют для исполнения триолей двойное staccato в его «чистом» виде.

Триоли можно и нужно уметь исполнять двойным staccato, так как, во-первых, в очень быстром темпе они получаются гораздо ритмичнее, чем тройным; во-вторых, это сделает исполнительскую технику более отточенной, гибкой, совершенной.

Сочетание триольного ритма с четным, когда сильная доля в каждой триоли будет приходиться попеременно то на первый, то на второй звук двойного staccato, требует определенных навыков во взаимодействии техники языка и дыхания. Сначала кажется, что это своеобразная скороговорка (вроде — «на дворе — трава, на траве — дрова»): *ткт ктк ткт*.

Чтобы язык при исполнении не «плутал», полезно научиться произносить слоги формулы в ритме триолей (без инструмента).

Работая над выравниванием обоих звуков двойного staccato, необходимо сравнивать их между собой, выделяя (акцентируя) то один, то другой из общего непрерывного чередования отрывистых звуков. Это очень удобно делать в ритме триолей:



Здесь находит яркое выражение взаимосвязь техники языка и дыхания, заключающаяся в высокой точности и синхронности мышечных движений и напряжений.

Мягкое нёбо и маленький язычок. Некоторые исполнители полагают, что маленький язычок и мягкое нёбо принимают участие в звукоизвлечении и играют особо важную роль при исполнении двойного staccato. Без рентгенограмм всего процесса извлечения двойного staccato точно выяснить значение мягкого нёба и маленького язычка не представляется возможным ввиду того, что сознательный анализ их движений затруднителен. Несомненно следующее. Чтобы процесс исполнения происходил нормально, необходима полная герметичность дыхательного пути до возбудителя звука (трости). Мягкое нёбо, вытягиваясь назад и закрывая путь в полость носа, не дает воздушному потоку уйти через нос, минуя возбудитель:

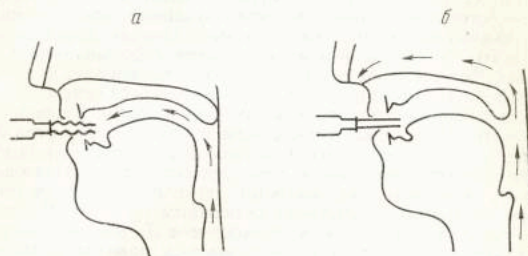


Рис. 26

Таким образом, положение мягкого нёба относительно носоглотки твердо фиксировано. Середина его, может быть, и колеблется вверх и вниз, помогая языку в перекрывании воздушного потока. Маленький язычок занимает лишь небольшую часть окружности дыхательного пути и вряд ли может быть полезен при извлечении двойного staccato.

Место, где прикасается верхняя сторона языка к нёбу, не может быть указано точно, потому что во многом зависит от физического строения полости рта каждого (удобное для одного, неудобно для другого); и каждый исполнитель меняет его в зависимости от требований темпа и характера staccato. Оно не должно быть расположено слишком близко к зубным альвеолам (потому что в таком случае получается очень узкое проходное отверстие для воздуха, а это отрицательно сказывается на качестве и динамике звучания, затрудняется возможность получения staccato различного характера) или чересчур глубоко в полости рта (так как скорость исполнения отрывистых звуков будет меньшей, а чрезмерная нагрузка на горло и непроизвольная вибрация маленького язычка может привести к раздражению и заболеванию соответствующего участка дыхательного пути). Существует некоторая, наи-



более целесообразная, область, в пределах которой прикосновения языка не будут отражаться на качестве звука и здоровье исполнителя. Границы этой области нельзя переходить ни в ту ни в другую сторону, но в пределах границ менять места прикосновений очень полезно для придания нужного характера штриху staccato. Чем ближе место прикосновения к передней границе, тем быстрее можно извлекать двойное staccato, тем оно острее, мельче, тише, чем глубже место прикосновения, тем звук получается полнокровнее, шире, громче.

*Двойное staccato и индивидуальные особенности исполнителя.* Способность к овладению двойным staccato различна, она во многом зависит от нервной конституции человека и двигательных возможностей мышц языка. Но индивидуальные данные совершенно одинаково влияют на оба вида staccato — простое и двойное. Если взять двух исполнителей с разными способностями к воспроизведению отрывистых звуков и сравнить скорость извлечения простого staccato того и другого, то получившееся отношение, очевидно, должно сохраниться и в двойном staccato. То есть, если простое staccato у одного исполнителя, например, в два раза быстрее, чем у другого, то у него и двойное будет в два раза быстрее. Наблюдения подтверждают, что следует ожидать недостаточно подвижного (сравнительно, конечно) двойного staccato у людей, которые обладали недостаточно подвижным простым. Исходя из этого, мне кажется неверным утверждение Д. Рогаль-Левицкого, что «музыканты, которым двойное staccato дано от природы, с простым ударом языка справляются плохо»<sup>1</sup>. Двойного staccato, данного от природы, не бывает, а доступно оно каждому, так же как и простое.

*Сила и подвижность мышц, поднимающих утолщенную часть языка к нёбу.* О неблагоприятности условий, в которых работают эти мышцы, говорилось выше. Вследствие того, что в извлечении staccato простым способом эти мышцы не участвуют, они оказываются совершенно неразвитыми и требуют, следовательно, дополнительной работы над их развитием. На первый взгляд кажется, что в данном случае и педагог и ученик стоят перед противоречием. С одной стороны, чтобы подтянуть отстающий участок техники до уровня остальных, надо тренировать соответствующие мышцы отдельно, уделив этому больше времени и внимания; самым полезным упражнением могло бы явиться исполнение staccato во всех вариантах при помощи только утолщенной части языка: к—, к—, к—; к-к, к-к, к-к; к-кк-кк-к; к-к-к. С другой стороны, чтобы избежать опасности приобретения неправильных навыков, надо отбатывать все движения в тех условиях, в каких они происходят при воспроизведении полного цикла в характерном для двой-

ного staccato темпе. На практике это противоречие легко обойти сочетанием в работе и той и другой стороны.

*Одинаковость обоих звуков двойного staccato.* Звуки двойного staccato приходится выравнивать по длительности, по динамике, по характеру атак и окончаний. Работа по выравниванию идет одновременно, но не параллельно, а вместе с работой над другими сторонами и элементами исполнительской техники. Нечетные ритмы, нарочитые, неестественные акценты, различные штрихи — staccato, staccatissimo, portamento, sforzando — очень помогают в работе.

Одинаковость обоих звуков двойного staccato зависит главным образом от работы языка. Успехи в тренировке силы и подвижности мышц языка, ранее слабо развитых, будут успехами в выравнивании обоих звуков. Главные усилия в овладении двойным staccato должны быть направлены на тренировку вертикальных мышц языка, но таким образом, чтобы успехи в этой области все время держались в рамках взаимосвязи с другими сторонами процесса двойного staccato и другими элементами техники. Это не даст возможности возникновения неправильных навыков.

Если педагог ясно видит весь путь, по которому должен пройти ученик, то он сможет заметить отклонения с этого пути и своевременно исправить их.

*Одинаковость атак первого и второго звуков.* О причинах различия в характере атак первого и второго звуков двойного staccato говорилось выше.

Твердость атаки второго звука зависит от быстроты третьего движения языка. С атаки второго звука начинается изучение двойного staccato, следовательно, это не самый трудный элемент цикла. Тем не менее навыки, необходимые для того, чтобы сделать атаки обоих звуков одинаковыми, требуют значительного внимания, усилий и времени.

Есть два пути совершенствования атак:

1. Работать над атакой каждого звука отдельно. Для облегчения процесса использовать технику дыхания — оканчивать звуки прекращением выдоха, так как при интенсивной воздушной струе трудно привести язык в исходное положение для начала второго звука; подталкивать второй воздушный поток, чтобы сделать атаку второго звука более определенной. Таким путем добиться желаемого можно довольно быстро. Этот путь был бы хорош, если бы к двойному staccato не предъявлялось требования быстрого темпа. Приобретая таким путем устойчивые навыки извлечения отрывистых звуков, исполнитель сможет воспроизводить двойное staccato определенного характера в умеренных темпах.

2. Работать над атаками звуков в условиях равномерного, непрерывного воздушного давления из легких.

Этот путь труден, но и благодарен, ибо приводит, в конце кон-

<sup>1</sup> Дм. Рогаль-Левицкий. Современный оркестр. т. I. М., Музгиз, 1953, стр. 273.



цов, к полной свободе в исполнении двойного staccato. Трудно здесь заставить себя делать атаку первого звука соответствующей степени мягкости, в то время как внимание сосредоточено главным образом на стремлении к возможно более твердой атаке второго звука.

В занятиях оба эти пути следует различным образом сочетать.

**Одинаковость окончаний первого и второго звуков.** Твердость окончания первого звука зависит от скорости второго движения языка. Это — самое трудное движение во всем цикле. Можно сказать, что от силы и подвижности мышц, поднимающих утолщенную часть языка, зависит качество двойного staccato. Трудно заставить себя делать окончание второго звука соответствующей степени мягкости, в то время как внимание и все усилия сосредоточены на достижении как можно более твердого окончания первого звука, на работе соответствующих мышц.

Атаки и окончания могут быть более или менее твердыми, но в том и другом случае одинаковыми. Мягкие окончания (portamento) прослушиваются нечетко, поэтому не вызывают такой острой необходимости в работе над их выравниванием, как более твердые. Следовательно, на окончание звуков в staccato и staccatissimo следует обратить особое внимание. Извлечение звуков должно происходить особым образом — не перекрыванием воздушного потока, а «выстреливанием» определенного количества воздуха на каждый звук. Это одновременно и подготовка работы языка для исполнения двойного staccato в быстром темпе. Следя за тем, чтобы язык четко закрывал воздушный поток, отмерив определенное количество воздуха, следует следить и за тем, чтобы он двигался в обе стороны равномерно, с одной и той же скоростью, давление же из легких было постоянным.

**Стилистические особенности staccato.** При использовании двойного staccato в исполнительской практике необходимо умение воспроизводить различные ритмические, динамические, артикуляционные его вариации.

В быстром темпе все эти вариации не так хорошо различимы, как в медленном, но ведь и от двойного staccato не всегда требуется головокружительный темп. Иногда фразу, доступную для простого, лучше исполнить двойным, чтобы гарантировать от неудачи и придать легкость звучанию.

Staccatissimo и portamento требуют различных типов работы языка. Первый тип удобен для любых темпов, второй — только для медленных. Но portamento отлично выходит и в быстром темпе, если оба типа сочетаются, как бы накладываются друг на друга. В таком случае работа языка очень похожа на изображенную в схеме, но свободна от описанных недостатков.

От продолжительности остановок языка, от того, где он больше отдыхает, зависит тот или иной характер staccato. Остановки бы-

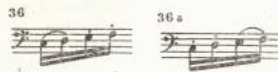
вают рабочие (нечетные), то есть те, при которых язык прикасается к трости или нёбу и перекрывает воздушный поток, и нейтральные (четные) — те, при которых язык поконится в глубине рта, в то время как воздушная струя беспрепятственно движется в инструмент. Если рабочие остановки продолжительнее нейтральных, это будет staccatissimo, если короче — portamento, если одинаковы — staccato. Последний штрих труднее всего, потому что мышцы языка должны работать изолированно и все недостатки схемы будут иметь место.

Если staccatissimo удобно тем, что производятся короткие звуки (способ «выстреливания» воздушных потоков), то portamento тем, что производятся очень короткие паузы между звуками.

Для portamento характерны мягкие атаки и окончания звуков. Воздушная струя прерывается на такой короткий период, что эти перерывы можно считать как бы случайными в legato. Окончание первого звука будет уже началом второго. Здесь важно не то, как начался и окончился каждый звук, а то, что звуки между собой все-таки не соединены.

Акценты — sforzando и marcato — результат взаимодействия техники дыхания и только что описанной работы языка.

**Положение языка относительно нёба.** Утолщенная часть языка может быть расположена и ближе к нёбу и дальше от него. Это влияет на ширину, а следовательно, и силу воздушной струи. Различной динамики звуков двойного staccato можно добиться благодаря ширине воздушного потока (чем шире поток, тем громче звук) и интенсивности выдоха (чем интенсивнее поток при определенной ширине, тем звук громче). Лучший способ регулировать динамику звука — варьировать интенсивность выдоха при широком воздушном потоке. Это обеспечивает хорошее звучание и помогает сочетать legato и staccato в таких штрихах:



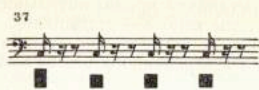
Узкая щель между нёбом и языком дает возможность достигнуть большой скорости извлечения отрывистых звуков, но звуковые возможности в таком случае ограничены.

В быстром темпе вопрос о положении языка относительно нёба является вопросом о расстоянии движений утолщенной части языка: чем больше расстояние, тем медленнее темп и полнее звучание, чем меньше — тем быстрее темп и тише, суше звучание.

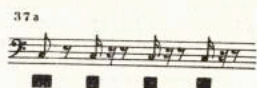
**Способы акцентировки отдельных звуков двойного staccato.** При исполнении staccato в быстрых темпах уследить за каждым звуком в отдельности нет никакой возможности. Многие недостатки



могут быть уловлены лишь натренированным, профессиональным слухом. Это обстоятельство позволяет некоторым вольности в акцентировке отдельных звуков. Акцентировка силой звука и продолжительностью звучания не будет различима:



и будет восприниматься одинаково<sup>1</sup>:



Звук, немного продолжительнее других, быстро сменяющихся, воспринимается как более сильный. Если потребуются чрезвычайно сильные акценты, — в быстром темпе это не так-то просто сделать, — тогда поможет сочетание обоих способов акцентировки вместе.

**Сочетание различных штрихов.** В музыке два основных штриха — *legato* и *staccato*, то есть связанное и прерывистое исполнение звуков. Все остальные штрихи являются лишь временными, динамическими, артикуляционными вариациями основных и получают свое название от различного способа их технического выполнения. Следовательно, двойное *staccato* может сочетаться с *legato* или простым *staccato*, но при условии, что это не нарушает требований, предъявляемых к каждому из них в отдельности и не вредит красоте и естественности звучания.

При сочетании с *legato* в непрерывном движении равноценных длительностей довольно часто замечается ритмически неточное исполнение внутри групп: или слиганные звуки играют быстрее, чем *staccato*ные, или наоборот; каждая группа при этом имеет точную длительность в одну четверть:



<sup>1</sup> Одинаково в том смысле, что оба вида будут восприниматься как подчеркивание, выделение акцентированных долей. Количественные различия длительности и силы будут восприниматься не как таковые, а как качественное различие акцентов.

Потребность перехода от простого способа исполнения к двойному может возникнуть, если исполнитель чувствует, что язык устал и не способен далее справляться с работой в данном темпе. В таком случае возникает опасность не попасть в темп или не выдержать характер *staccato*. Умению переходить от одного способа исполнения к другому, не искажая характера движения и звучания, следует уделить необходимое внимание.

Не стоит начинать заниматься двойным *staccato* с учеником недостаточно ритмически дисциплинированным. Если он не держит темп или у него неточное соотношение различных ритмических последовательностей и т. п., то в двойном *staccato* эти недостатки сохраняются и будут усугубляться.

Хорошее двойное *staccato* у исполнителя, овладевшего всеми другими элементами техники, является признаком такого совершенства владения инструментом, которое, в сочетании с глубоким пониманием музыки и способностью тонко чувствовать ее красоту, знаменует собой высший этап исполнительского мастерства.



Б. ДИКОВ, А. СЕДРАКЯН

## О ШТРИХАХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В теории и практике исполнительства на духовых инструментах вопросы атаки звука и применения штрихов еще недостаточно изучены. В методической литературе, главным образом в соответствующих разделах «Школ», отсутствует единство взглядов в толковании смысла таких важных понятий, как, например, атака звука, штрих, способ звукоизвлечения и т. п. Нет достаточно ясной характеристики: выразительно-смыслового значения штрихов, их классификации, способов обозначения, технологии исполнения и пр. Подобная разноречивость нередко порождает у исполнителей на духовых инструментах неправильные представления о штрихах и, в конечном итоге, обедняет художественно-выразительные возможности этих инструментов.

Одна из первых попыток восполнить указанные пробелы предпринята в данной статье. Авторы ее далеки от мысли исчерпать в своем труде такую сложную и важную тему, как искусство артикуляции звуков и специфика штрихов в процессе музыкального исполнения. Для этого необходимы коллективные усилия многих музыкантов-исполнителей, педагогов и теоретиков, нужен взаимный обмен опытом и даже творческие дискуссии по отдельным наиболее сложным проблемам музыкального исполнительства.

Адресуя свою статью широкому кругу музыкантов, авторы выражают надежду, что она пробудит интерес к затронутой теме и будет способствовать появлению новых, интересных работ в этой области.

### СУЩНОСТЬ И ЗНАЧЕНИЕ ШТРИХОВ

Среди разнообразных выразительных средств музыкального исполнения важное место занимают штрихи. Они представляют собой характерные приемы извлечения, ведения и соединения звуков, подчиненные содержанию музыкального произведения.

Проблема исполнительских штрихов достаточно сложна, ибо включает в себе два взаимосвязанных аспекта: а) выразительно-смысловой и б) технологический. В первом случае мы должны рассматривать штрихи как одно из средств музыкального выражения, то есть их художественную значимость; во втором — технику выполнения различных штриховых приемов.

Выразительно-смысловое значение исполнительских штрихов состоит прежде всего в том, что они являются неотъемлемой частью артикуляции, то есть слитного или раздельного «произношения» звуков в процессе игры. В самом деле, любая группировка нот в музыкальной фразе может быть «произнесена» исполнителем по-разному, и это существенно изменит ее смысловое значение:



Еще заметнее меняется смысл музыкальной фразы, если она исполняется различными штрихами:

Ж. Бизе. Арлезианка



В первом случае плавный штрих legato придает фразе напевный, кантиленный характер; во втором — та же тема, исполненная широким штрихом détaché, становится более четкой и упругой. Стсюда ясно, что умелый подбор штрихов во многом определяет характер исполнения, его выразительные оттенки, ибо штрихи органически связаны с особенностями музыкальной фразировки.

Прямую связь между штрихами и музыкальной фразировкой



легко установить на примере использования legato. Известно, что лиги, выставляемые в нотах, могут иметь двойной смысл: фразировочный и штриховой. Во многих случаях значение этих лиг совпадает, и тогда создаются идеальные условия для осуществления выразительной фразировки.

Но так бывает не всегда. Очень часто фразировочные лиги объединяют слишком большие фразы и тогда исполнители вынуждены заменять их штриховыми:

Р. Вагнер. Увертюра к опере „Риенци“  
3 [Molto sostenuto e maestoso  $\text{♩} = 66$ .]  
Скрипки I-II *pp* molto legato ed espressivo  
Р. Вагнер. Опера „Гибель богов“, д.1  
[Sehr ruhig oben zu schleppen]  
wieder zurückhaltend  
6) *p cresc. più f ff dim. p*

Причины этого понятны: играющий на смычковом инструменте ограничен движением смычка в одном направлении, а исполнитель на духовом инструменте поставлен перед необходимостью производить смену дыхания во время игры.

Выразительное значение штрихов находится также в тесной связи с динамикой и агогикой, поскольку изменения силы звука и темпа обычно меняют и штриховые оттенки.

Так, например, на смычковых инструментах *spiccato* при усилении звука нередко переходит в *détaché*:

4 Д. Кабалевский. Концерт, ч. III (Ред. С. Кнушевицкого)  
[Очень быстро. Стремительно]  
Виолончель *pp sotto voce* 1 4 2 3 1 1 4 4 3 1 4 3 1  
*cresc.* *f*

При повторении одной и той же музыкальной фразы, часто в целях контраста меняется не только динамический оттенок, но и штриховой:

П. Чайковский. Концерт для скрипки с орк. ч. I  
(ред. К. Мостраса и Д. Ойстраха)

[Allegro moderato  $\text{♩} = 128$ ]  
Скрипка *f (détaché)*  
*mf (spiccato)*

При игре на духовых инструментах изменение громкости звука сопровождается закономерным изменением характера атаки звука и вызывает смену штриховых оттенков (например, *staccato* переходит в *détaché*):

П. Чайковский. Симфония № 6, ч. III  
6 [Allegro molto vivace  $\text{♩} = 152$ ]  
Гобой I *p* *fff*

При ускорении темпа бывает необходим переход от *staccato* к его разновидности — двойному *staccato*:

А. Гедике. Концерт для трубы с орк., соч. 41  
Каденция  
7 [accelerando molto]  
Труба Си б

На основании приведенных примеров мы можем заключить, что штриховые обозначения, указанные в нотном тексте, не всегда являются окончательными, поэтому от исполнителей требуется



умение дополнить или уточнить их в соответствии с содержанием музыки. Дело это тонкое, сугубо творческое, оно не терпит шаблона, ибо характер штрихов, их выразительная сущность изменяются в зависимости от стиля композитора, содержания данного произведения и даже особенностей отдельных музыкальных фраз. К примеру, трактовка штрихов в произведениях И. С. Баха будет существенно отличаться от их исполнения в романтической музыке; штрихи в концертах Моцарта не будут аналогичны исполнительским штрихам в современной музыке и т. д. В этом-то и заключается большая гибкость и выразительность штрихов, их способность постоянно видоизменяться в зависимости от образно-эмоционального содержания музыки и особенностей ее интерпретации. Правильный подбор штриховых оттенков имеет большое художественное значение и служит показателем хорошего вкуса и музыкальной культуры исполнителей.

Что касается технологической сущности штрихов, то в самых общих чертах она сводится к следующему.

В игре на смычковых инструментах техника выполнения штриховых приемов обусловлена различием в способах ведения смычка по струнам. Меняя скорость и направление движения смычка, силу его нажима, место и продолжительность соприкосновения со струной, играющий может существенно влиять на характер звукоизвлечения, то есть изменять виды и оттенки штрихов.

В исполнительстве на духовых инструментах техника штрихов обеспечивается изменением скорости движения языка при атаке звука, различной продолжительностью и интенсивностью выдоха, а также соответствующей «перестройкой» губного аппарата играющего.

При игре на клавишных инструментах (например, на фортепиано) разнообразие штриховых приемов зависит от умения исполнителя производить плавные или отрывистые движения рук и пальцев.

Таким образом, рассматривая выразительную и технологическую сущность исполнительских штрихов, нетрудно убедиться в том, что обе эти стороны тесно соприкасаются между собой. При этом выразительно-смысловое значение штрихов, в отличие от технологического, является общим и неизменным для всех групп музыкальных инструментов. Это ценное качество и делает исполнительские штрихи единым, обобщающим понятием.

#### ПРОИСХОЖДЕНИЕ ШТРИХОВ И ИХ КЛАССИФИКАЦИЯ

Как и многие другие элементы исполнительского искусства, штрихи были порождены живой музыкальной практикой, постоянно искавшей пути для обогащения выразительных средств музыкального исполнения.

В инструментальной музыке штрихи, как определенные приемы звукоизвлечения, раньше всего появились в практике игры на смычковых инструментах, и это далеко не случайное явление.

Термин «штрих» произошел от немецкого слова *strich*, что значит — черта, линия. Смысл его, как музыкального понятия, обусловлен также прямой связью с немецким глаголом *streichen*, означающим — вести, гладить, протягивать. В музыке смысл этого глагола совершенно ясен: он указывает на специфическое действие смычка при игре на смычковых инструментах.

Именно различия в способах ведения смычка по струнам и послужили некогда основанием для определения различных смычковых штрихов, ставших впоследствии достоянием других инструментов, в том числе и духовых.

Отсюда ясно, что, обращаясь к штрихам духовых инструментов, необходимо хотя бы кратко ознакомиться с важнейшими особенностями штрихов смычковых.

В настоящее время в практике игры на смычковых инструментах принято различать следующие виды штрихов: *legato*, *détaché*, *martelé*, *portato*, *staccato*, *spiccato*, *saltando*, *sautillé*, *tremolo*.

Указанные штриховые приемы по технологии их выполнения могут быть подразделены на две различные группы: к первой относятся штрихи, при исполнении которых смычок все время остается на струнах (*legato*, *détaché*, *portato*, *martelé*, *staccato*, *tremolo*); ко второй — штрихи, требующие периодического отделения смычка от струн (*spiccato*, *saltando*, *sautillé*). Кроме того, существуют известные технологические различия в выполнении штрихов внутри названных групп. Например, при *legato* смычок длительное время движется плавно в одном направлении, при *détaché* — его движения происходят поочередно в разных направлениях, при *portato* — производится несколько мягких движений смычка в одном направлении и т. д.

Эти «тонкости» технологии представляют сугубо профессиональный интерес, и мы упоминаем о них лишь для того, чтобы подчеркнуть их выразительное значение.

Известно, что различная техника смычковых штрихов обуславливает и различное художественно-смысловое воспроизведение музыки. К примеру, плавные штрихи (*legato*, *détaché*) помогают исполнителю выражать широту и напевность музыкальной фразы; отрывистый, подчеркнутый штрих (*martelé*) хорошо передает четкость и некоторую «утяжеленность» музыки, а легкие, прыгающие штрихи (*spiccato*, *saltando*) способны придавать исполнению грациозный и шуточный характер.

Таким образом, диапазон выразительности смычковых штрихов весьма многообразен: от широкой напевной кантилены до легкого стремительного движения. В этом отношении смычковые инструменты, безусловно, превосходят своих «собратьев» по оркестру, в частности группу духовых, однако штрихи последних также достаточно специфичны и интересны.



Среди широких кругов музыкантов до недавнего времени не существовало единого мнения о возможности применения термина «штрих» по отношению к исполнительству на духовых инструментах.

Отдельные исполнители, педагоги и теоретики нередко придерживались той точки зрения, что штриховые понятия являются специфической особенностью смычковых инструментов. Некоторая же часть музыкантов хотя и «допускала» существование штрихов как приемов исполнения на духовых инструментах, но считала, что речь может идти лишь о таких штрихах, как *staccato* и *legato*.

Если к сказанному добавить, что в практике игры на духовых инструментах штрихами нередко называли определенные виды ритма (например, пунктирный ритм) или динамических оттенков, то легко убедиться, что в этом вопросе существовали и существуют еще некоторые неясности.

Различие мнений в вопросе о штрихах духовых инструментов не ограничивается практической сферой, оно нашло известное отражение и в педагогической литературе, где также высказывались довольно различные точки зрения по этим вопросам.

Одну из первых и наиболее значительных попыток систематизировать вопрос о штрихах при игре на духовых инструментах предпринял в 30-х годах выдающийся советский исполнитель и педагог В. Блажевич.

В своих методических трудах «Школа для раздвижного тромбона» и «Школа коллективной игры на духовых инструментах» В. Блажевич подробно изложил свои взгляды на сущность различных приемов звукоизвлечения, которые заслуживают серьезного внимания.

Желая преодолеть традиционно отсталые взгляды на ограниченность выразительных средств духовых инструментов, В. Блажевич смело заявил о возможности применения при игре на духовых инструментах следующих видов атак:

- а) атака без толчка языка;
- б) мягкая атака (*portamento*);
- в) атака *non legato*;
- г) звучащая атака (*détaché*);
- д) акцентированная атака (*sforzando*);
- е) тяжелая атака (*pesante*);
- ж) короткое *staccato* (*spiccato*);
- з) отрывистое *staccato* (*secco*);
- и) *staccatissimo*;
- к) двойное *staccato*;
- л) тройное *staccato*.

Рассматривая этот обширный перечень атак в свете музыкальной практики, мы вправе внести в него известные уточнения. Прежде всего необходимо отметить, что в этом перечне приемы исполнения, непосредственно относящиеся к штрихам, объединены с такими, которые явно выходят за рамки этого понятия. Например:

*sforzando*, *pesante* и *secco*. Термин *sforzando* относится к динамическим обозначениям, термины *pesante* и *secco* непосредственно к штрихам не имеют отношения потому, что они лишь поясняют тот или иной характер звучания (*pesante* — грузно, тяжело; *secco* — сухо).

Есть в этом перечне и явно неудачные выражения, например «звучащая атака». Разве может быть атака «не звучащей»?

По-иному мы понимаем и самый термин «атака» звука, о чем будет сказано несколько позже.

Развивая и систематизируя взгляды В. Блажевича на штрихи духовых инструментов, Б. Григорьев, являющийся учеником В. Блажевича, в своей «Школе игры на тромбоне» разделил штрихи на три группы:

- а) группа твердой атаки (*détaché*, *pesante*, *marcato*);
- б) группа укороченной атаки (*spiccato*, *secco*, *staccatissimo*);
- в) группа мягкой атаки (*non legato*, *tenuto*, *portamento*).

В такой систематике штрихов заключена совершенно правильная мысль о тесной связи штрихов с атакой звука, однако сам перечень штрихов, с нашей точки зрения, составлен не вполне удачно. В нем мы снова обнаруживаем ряд терминов, непосредственно к штрихам не относящихся (*pesante*, *tenuto*, *secco*).

В учебных пособиях профессора Н. Платонова «Школа игры на флейте» и «Методика обучения игре на духовых инструментах» в качестве штрихов рассматриваются: *legato*, *staccato*, *portamento*.

Здесь обращает на себя внимание некоторое сужение количества штрихов, применяемых в практике игры на духовых инструментах: например, опускается такой вполне доступный для духовых инструментов штрих, как *détaché*. Кроме того, термин «акцент» явно выпадает из общепринятых названий штрихов, поскольку он ассоциируется, в первую очередь, с динамическими оттенками.

Таким образом, рассмотренные нами довольно различные точки зрения на штрихи при игре на духовых инструментах подтверждают, что в педагогической литературе нет единых, методически обоснованных взглядов на этот вопрос. Какова же здесь позиция авторов?

При игре на духовых инструментах вполне возможно применение штрихов, которые по своему музыкально-эстетическому значению являются аналогичными или близкими к штрихам смычковых инструментов. Нам представляется совершенно необходимым привести в соответствие с существующей музыкальной практикой и наименование этих штрихов, и запись их в нотах, поскольку этого требует специфическая работа музыкантов в коллективе.

Трудно представить себе, чтобы дирижер симфонического оркестра при объяснении характера исполнения одной и той же музыкальной фразы требовал от исполнителей на смычковых инструментах штриха *détaché*, а от играющих на духовых инстру-



ментах — применения «звучащей атаки». Ясно, что в обоих случаях дирижер будет обращаться к музыкантам с просьбой играть *détaché*. Следовательно, терминология штрихов должна быть возможна более унифицированной и понятной любому исполнителю-профессионалу. Вот почему вызывают решительное возражение имевшие место (да имеющиеся подчас и поныне) попытки подменить понятие «штрих», понятием «атака звука». Мы исходим из той предпосылки, что штрих и атака звука не одно и то же, хотя практически они очень тесно связаны между собой. В нашем понимании, атака звука — это не «способ извлечения звука» (как это считалось ранее), а только лишь начальный момент извлечения звука. Именно в этом значении термин «атака звука» уже давно вошел в практику вокалистов, у которых начало звука при пении имеет такое же важное значение, как и у исполнителей на духовых инструментах.

В соответствии с различным характером музыки атака звука на духовых инструментах может иметь различные оттенки, однако в практике игры в последнее время условно принято различать два наиболее характерных оттенка атаки: «твердую» атаку и «мягкую» атаку звука.

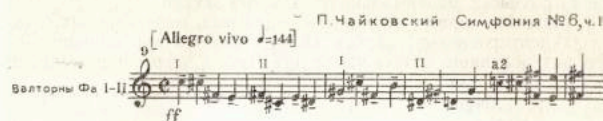
«Твердая» атака звука характеризуется энергичным толчком языка и усиленным напором выдыхаемой струи воздуха. В практике игры и обучения на духовых инструментах она связывается обычно с произношением слогов *tu* или *ta*. «Мягкая» атака звука осуществляется при помощи смягченного толчка языка, который спокойно отталкивается от губ назад, что связывается обычно с произношением слогов *du* или *da*. Качество атаки звука, то есть его начала, имеет исключительно важное значение для исполнителей на духовых инструментах, поскольку оно во многом определяет характер исполнения различных штрихов. Штрих — понятие более широкое, чем атака звука, так как последняя является лишь составной частью штриха. Штрих, как уже было сказано, — это прием исполнения, сочетающий определенный характер извлечения, ведения и соединения звуков, то есть он включает в себя всю длительность звука, от начала звука до его окончания.

При игре на духовых инструментах возможно применение следующих штрихов:

1. *Détaché* — прием исполнения, характеризующийся отчетливым (но не резким) толчком языка при атаке отдельных звуков и достаточно полной их протяженностью, что достигается за счет равномерной и плавной подачи выдыхаемого воздуха. В нотной записи обычно особых обозначений не имеет:



Иногда *détaché* обозначается следующим образом:



Такое обозначение обращает внимание исполнителя на необходимость полностью выдерживать длительность звука.

2. *Legato* — прием связанного исполнения звуков, при котором язык участвует лишь в воспроизведении первого звука; остальные звуки исполняются без участия языка, при помощи согласованных действий дыхательного аппарата, пальцев и губ играющего:



3. *Staccato* — прием исполнения, характеризующийся извлечением отрывистых звуков. Достигается при помощи быстрых толчков языка, регулирующих начало и прекращение движения выдыхаемой струи воздуха:





Разновидностью staccato является staccatissimo — прием исполнения отдельных, максимально отрывистых звуков.

4. *Marcato* — прием исполнения отдельных, подчеркнутых сильных (акцентированных) звуков. Осуществляется при помощи резкого, активированного толчка языка при атаке и энергичного выдоха:

**Allegro** А. Бородин Симфония № 2, ч. IV

Тромбоны I-III  
Труба

5. *Non legato* — прием несвязного, несколько смягченного исполнения звуков. Достигается за счет смягченного толчка языка, который слегка прерывает движение выдыхаемой струи воздуха, образуя небольшие паузы между звуками:

П. Чайковский Балет „Спящая красавица“  
1 акт, вариация Авроры

**[ Allegro moderato ]**

Флейта I

6. *Portato* — прием исполнения мягко подчеркнутых, слигванных и полностью выдержанных звуков. Осуществляется при помощи предельно мягких толчков языка, почти не прерывающих движение выдыхаемой струи воздуха:

С. Рахманинов Симфония № 1, ч. III

**[ Larghetto ]**  $\text{♩} = 52$

Вальторны Фа I-III

Таковы\* приемы исполнения, которые всецело могут быть отнесены к категории штрихов и применены при игре на всех, без исключения, духовых инструментах.

Кроме них, в практике игры на некоторых инструментах, возможно применение и других штрихов, являющихся специфическими.

Мы имеем в виду двойное и тройное staccato — особый прием исполнения быстро следующих друг за другом отрывистых звуков.

В основе этого приема лежит регулирование подачи струи выдыхаемого воздуха в инструмент, осуществляемое попеременно

передним концом языка и его спинкой. Практическое выполнение этого приема связывается с произношением слогов: *ту-ку* или *та-ка*.

До недавнего времени двойное staccato широко применялось при игре лишь на некоторых духовых инструментах: флейте, корнете, трубе и, в меньшей степени, на валторне и тромбоне; в настоящее время приемом двойного staccato успешно овладели также исполнители на фаготе.

Тройное staccato отличается от двойного лишь тем, что в этом случае произносятся не два, а три слога (*ту-ту-ку* или *та-та-ка*). Применяется этот прием преимущественно исполнителями на медных инструментах в тех случаях, когда необходимо в быстром темпе исполнить тройное чередование звуков (триоли, секстоли и т. п.).

Как двойное, так и тройное staccato никаких специальных (отличных от простого staccato) обозначений в нотной записи не имеют, и основанием для их применения обычно является скорость движения. В быстром темпе применение этих приемов бывает настолько же необходимым, насколько оно не обязательно при умеренной скорости движения:

Н. Римский-Корсаков Шехеразада, ч. IV

**[ Vivo ]**  $\text{♩} = 88$

Флейты I-II

Н. Римский-Корсаков Шехеразада, ч. IV

**[ Vivo ]**  $\text{♩} = 88$

Труба Дя I

В исполнительской практике нередки случаи ошибочного причисления некоторых приемов звукоизвлечения к категории штрихов. Речь идет о терминах: *tenuto* и *pesante*.

Музыкальный термин *tenuto* (выдержанный) означает необходимость полного выдерживания длительности звука; самостоятельного штриха он не образует, так как техника выполнения этого приема ничем не отличается от штриха *détaché*. Обозначение *tenuto* служит обычно для напоминания о необходимости полностью выдержать данный звук. Обозначается в нотной записи символом tenuto, а иногда и черточкой, стоящей над нотой.

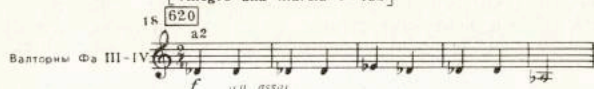
7 Методика обучения

193



Н. Римский-Корсаков Опера „Садко“, картина 4.

[Allegro alla marcia  $\text{♩} = 132$ ]



Термин *pesante* (грудно, тяжело) обозначает прием исполнения «тяжелых» звуков, особенно часто встречающийся в практике игры на медных духовых инструментах (трубе, тромбоне, тубе и др.). К числу штрихов также не принадлежит, поскольку указывает лишь на требуемый характер исполнения, технической же основой выполнения этого приема является опять-таки штрих *détaché*.

В нотной записи этот прием исполнения отмечается словом *pesante*:

В. Блажевич Концерт для тромбона с фортепиано № 8, ч. I



На основе приведенной характеристики штрихов духовых инструментов нетрудно заметить, что часть из них по графическому изображению и по характеру исполнения вполне соответствует штрихам, общепринятым в музыкально-исполнительской практике, и, в частности, штрихам смычковых инструментов.

П. Чайковский. Симфония № 4, ч. II

[Andantino in modo di canzone]

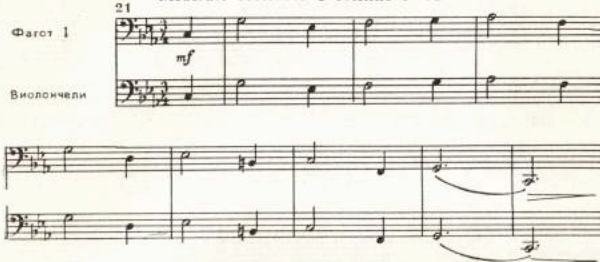


Подобное соответствие легко можно установить на примерах оркестровой практики, постоянно подтверждающей тот факт, что одинаковые по характеру музыкальные фразы в большинстве случаев исполняются при помощи одних и тех же штрихов (примеры 20—25).

И. С. Бах. Пассакалия.

Обработка А. Гедике

Moderato sostenuto e solenne  $\text{♩} = 56$



П. Чайковский. Симфония № 4, ч. I

[Moderato con anima  
( $\text{♩} = \text{in movimento di valse}$ )]



М. Глинка. Арагонская хота

[Allegro]





Л. Бетховен. Симфония № 7, ч.II

[Allegretto  $\text{♩} = 76$ ]

Деревянные

Валторны Ми

Н. Римский-Корсаков. Шехерезада, ч.I

25 Largo e maestoso  $\text{♩} = 48$

Кларнеты Ла

Фаготы

Тромбоны I-II

Тромбон III

Туба

Скрипки I-II

Альты

Виолончели

Контрабасы

Вместе с тем исполнительская практика дает немало примеров, когда отдельные штрихи смычковых и духовых инструментов не совпадают. Например, staccato на духовых инструментах заменяет целый ряд специфических смычковых штрихов: martelé, spiccato, saltando и др.

Необходимо указать и на такие характерные случаи, когда несовпадение штрихов вследствие их специфичности приобретает ярко выраженный характер:

П. Чайковский. Симфония № 4, ч.IV

Allegro con fuoco

(Фл. пик. 8  $\text{va}$ )

Флейты  
Кларнеты

Фаготы

Смычковые



27 [Allegro con fuoco]

Деревянные

Смычковые

*f*

*ff*

В данных примерах, в совершенно одинаковых по смыслу музыкальных фразах указаны различные штрихи: у смычковых инструментов — *détaché*, а у духовых — *legato*.

Чем же вызвано такое различие?

Во-первых, необходимо сохранить темп и стремительный характер гаммообразных пассажей, который непременно был бы утрачен при попытке исполнителей на духовых инструментах исполнить данные пассажи штрихом *détaché*. Вряд ли нужно говорить, что исполнение *détaché* в подобном быстром темпе представляло бы для музыкантов явно непосильную задачу. Во-вторых, здесь, путем применения различных штрихов в группах, достигается единое динамическое напряжение. Это и определило выбор штриха *détaché* для смычковых, поскольку при исполнении указанных пассажей *legato* звучание смычковых инструментов было бы лишено необходимой силы и четкости.

Таким образом, музыкальные примеры, которые мы только что рассмотрели, говорят о том, что унификация штрихов не является единственно правильным путем для достижения оркестрового ансамбля. Приведенные примеры свидетельствуют также о том, что выбор штрихов — задача довольно сложная и решение ее требует творческого подхода в одинаковой мере как от композиторов и инструменталистов, так и от исполнителей.

При выборе штрихов исполнитель обязан прежде всего руководствоваться авторскими указаниями и точно их выполнять. В тех же случаях, когда авторские обозначения штрихов отсутствуют, исполнитель должен сам подобрать соответствующие штрихи. Однако делать это нужно умело, чтобы не нарушить смыслового содержания исполняемой музыки.

Говоря о творческом характере выбора штрихов, можно указать на интересные примеры, когда исполнителями вносились в авторские штрихи существенные коррективы.

Вот некоторые примеры таких изменений, вошедших в исполнительскую традицию:

Р. Вагнер. Увертюра к опере „Тангейзер“

[Andante maestoso]

28

а3

Написано:

Тромбоны

*ff*

а3

Исполняется:

Ф. Лист. Симфоническая поэма „Прелюды“

Andante maestoso

29

Флагеты

Тромбоны и туба

Флагеты

Тромбоны и туба

Написано

*ff*

Исполняется

*ff*



За правильным выбором штрихов должно, разумеется, следовать совершенное их исполнение, достижение которого требует от исполнителя специальной тщательной, вдумчивой и планомерной работы.

#### ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ШТРИХОВ И МЕТОДИКА РАБОТЫ НАД НИМИ

Навыки правильного исполнения штрихов должны прививаться музыкантам систематически, начиная с первых шагов обучения на инструменте. Естественно, что для начинающего музыканта большое значение приобретает сама последовательность изучения штрихов.

Практика обучения игре на духовых инструментах показывает, что первоначальное ознакомление со штрихами лучше всего начинать с *détaché*. Указанный штрих является одним из наиболее важных для исполнителей на всех духовых инструментах, поскольку он помогает овладеть «основами основ» исполнительской техники — четким и ясным «произношением» звука.

При овладении *détaché* музыкант должен обращать особое внимание на то, чтобы энергичный толчок языка при атаке и начало выхода производились строго одновременно.

У некоторых исполнителей выдыхаемая струя воздуха прорывается сквозь губы чуть-чуть раньше того момента, когда язык оттолкнется назад и откроет губную щель. Это мешает достижению хорошей атаки звука, а следовательно, и хорошему выполнению самого штриха.

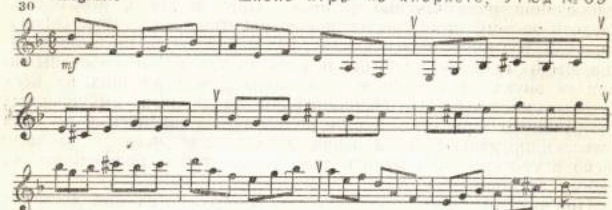
При исполнении *détaché* необходимо добиваться полного сохранения длительности звуков. На последнее обстоятельство следует обращать особое внимание, так как исполнители на духовых инструментах нередко укорачивают звуки при всех случаях, даже при исполнении кантилены<sup>1</sup>.

Работа над *détaché* имеет для исполнителей на духовых инструментах исключительно важное значение: она помогает выработать четкую и ясную атаку звука, ровную подачу выдыхаемой струи воздуха и способствует формированию полного, красивого звука. Трудно переоценить значение правильного *détaché* и в плане выразительно-смысловом. Широкая кантилена, подлинное «пение» на инструменте, овладение четкой и «звучащей» техникой — все это связано с постоянным применением этого важнейшего штриха. Кроме того, он служит отличным фундаментом для успешного овладения разными приемами игры, такими, как: *marcato*, *tenuto* и др.

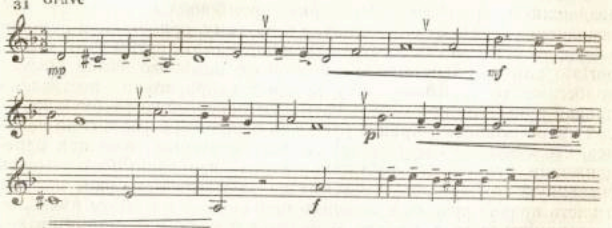
<sup>1</sup> Особенно часто это можно наблюдать у военных музыкантов, вследствие вырабатывающихся у них специфических навыков, связанных с исполнением строевого репертуара.

В качестве основных упражнений для овладения штрихом *détaché* рекомендуется использовать различные способы исполнения гамм и арпеджио в медленном движении. Ниже приводятся некоторые из возможных упражнений, рассчитанных на исполнителей, уже владеющих элементарными навыками игры.

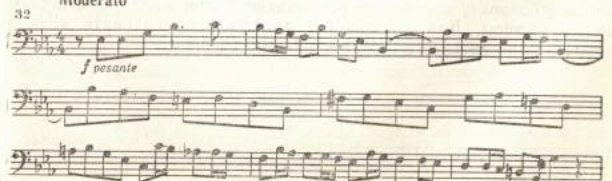
#### Аллегретто Школа игры на кларнете, этюд № 69 С Розанов



#### Граве Школа игры на валторне, ч. I этюд № 72 В Солодугин



#### Модерато Школа для раздвижного тромбона, ч. II, этюд № 67 В Блажевич





Следующим штрихом, с которым следует познакомиться начинающему музыканту, является legato. Как и détaché, legato чрезвычайно широко распространено в практике исполнения на духовых инструментах, являясь одним из наиболее выразительных приемов исполнения.

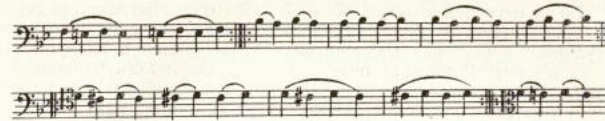
Следует заметить, что legato на большинстве духовых инструментов (за исключением тромбона) получается довольно легко, однако выразительное исполнение legato требует от музыканта соблюдения ряда важных условий. Прежде всего, необходимо следить за тем, чтобы выдох и переход от звука к звуку производились возможно более плавно, без каких бы то ни было толчков, чтобы практически было исключено так называемое «выжимание» звука. Это — общее требование для играющих на всех духовых инструментах. Исполнителям на медных, амбушюрных инструментах при игре legato не следует допускать появления «глитсандирующего» соединения звуков, для чего необходимо тесно и одновременно менять «настройку» губ и подкреплять их работу активным выдохом.

При игре на деревянных духовых инструментах для достижения хорошего legato необходимы также правильные («экономные») движения пальцев, исключаящие чрезмерный их подъем над инструментом и ненужные отклонения в стороны.

Значительную трудность представляет legato при игре на раздвижном тромбоне. Некоторые тромбонисты, переходя при исполнении legato от одного звука к другому, прибегают к помощи языка, то есть, по существу, подменяют legato другим штрихом — portato или non legato. К игре legato с помощью языка обычно прибегают те тромбонисты, у которых неправильно поставлена правая рука. Они при игре охватывают поперечную трубку наружной кулисы ладонью правой руки или основными фалангами пальцев, что безусловно сковывает свободу движения руки при передвижении кулисы. Во избежание этого необходимо охватывать указанную трубку «подушечками» пальцев, это освободит пальцы и кисть правой руки от излишнего напряжения и создаст наиболее благоприятные условия для овладения хорошим legato. Связное исполнение звуков на тромбоне требует от играющего умения очень четко и быстро передвигать кулису, не делая при этом толчков; лишь в этом случае тромбонисту удастся преодолеть элементы glissando, неизбежно возникающие при медленном перемещении кулисы. Для упражнений можно рекомендовать «Школу развития легато на цуг-тромбоне» В. Блажевича:

В. Блажевич. Школа развития легато на цуг-тромбоне, ч. I № 1

33 с 1 на II поз.



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

В Вурм Избранные этюды, № 33

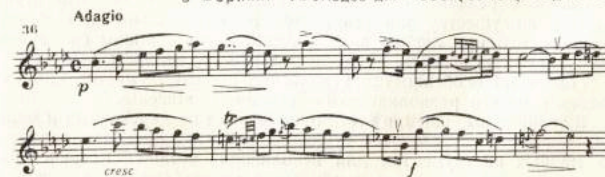
34 Adagio



Moderato С Розанов Школа игры на кларнете, этюд № 143



В Ферлинг 48 этюдов для себя, соч. 31, этюд № 33





После освоения штрихов *détaché* и *legato* обычно принято переходить к изучению более трудного штриха — *staccato*. Основные трудности в освоении этого штриха заключаются в следующем:

а) играющий должен овладеть быстрым и легким толчком языка при атаке;

б) быстрота движений языка (труднодостижимая сама по себе) должна быть точно согласована по времени с движениями пальцев и должна подкрепляться соответствующим напором выдыхаемой струи воздуха;

в) отрывистое воспроизведение звуков не должно искажать их качества, то есть звуки не должны терять свою естественную «округлость».

Для правильного исполнения *staccato* большое значение имеет умение исполнителя правильно атаковать звук.

В частности, исполнителям на тростевых инструментах не рекомендуется глубоко подкладывать язык под трость, а играющим на медных духовых инструментах — вводить его в губную щель, ибо в обоих случаях будет затруднено достижение полноценной атаки звука. Особенно важно, чтобы язык подходил к губам и закрывал губную щель только в последний момент перед атакой звука. Преждевременное закрывание губной щели языком может привести к так называемому «заяканию». Сущность этого нежелательного явления заключается в следующем: уплотненная в полости рта струя выдыхаемого воздуха прижимает язык к губам, препятствует свободному отталкиванию его от губ (или от верхних зубов), что приводит к задержке момента атаки звука. В практике обучения на духовых инструментах это своеобразное «заякание» нередко объясняется и как явление нервного порядка, выражающееся в психологической «боязни» первого звука. Подобное явление не лишено оснований, но это скорее следствие, а причиной является преждевременное «запирание» языка.

Что касается техники выполнения *staccatissimo*, то она почти ничем не отличается от способа исполнения *staccato*. Все дело лишь в том, чтобы была достигнута предельная отрывистость и четкость звучания. Необходимо, однако, заметить, что этот прием исполнения отдельные музыканты выполняют неправильно: слишком утрированно укорачивают длительность звуков, вследствие плотного смыкания губ после атаки. В подобных случаях звуки получаются резкими и «сухими», сильно напоминающими стук, то есть по существу они становятся не музыкальными. Следует помнить, что при любом виде *staccato* звуки должны сохранять интонационную ясность, «округлость» и естественность тембра.

Говоря об особенностях исполнения *staccato*, уместно остановиться и на его разновидности — «двойном» *staccato*.

В технике выполнения этого приема игры на деревянных и медных инструментах имеются существенные различия. Исполнители на медных инструментах для исполнения четных метрических фигур применяют парную комбинацию слогов (*ту-ку*), а для ис-

полнения триолей — тройную комбинацию (*ту-ту-ку*); исполнители же на деревянных духовых инструментах, независимо от того, играют ли они дуоли или триоли, применяют только парную комбинацию слогов (*ту-ку*), не без основания считая ее более легкой и доступной для освоения.

Технологические трудности штриха *staccato* и его разновидностей не должны пугать исполнителей, ибо, овладев ими по-настоящему, они получают возможность существенно обогатить выразительность своего исполнения.

Быстрое, легкое и хорошее звучание *staccato* незаменимо при исполнении легких, грациозных пассажей и является одним из самых ярких показателей виртуозного, технического мастерства.

В качестве упражнений для развития *staccato* необходимо использовать специальные этюды, а также игру гамм и арпеджио в разных вариантах:

Н. Платонов. Школа игры на флейте, № 57

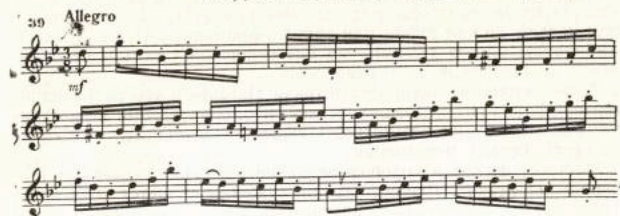
37 Allegro  
*staccato sempre*

Р. Терехин. Школа игры на фাগоте, № 295  
(на тему Ф. Мендельсона)

38 Allegro vivace



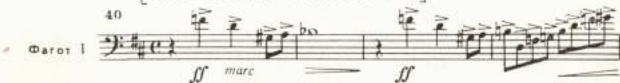
В. Вурм. Избранные этюды для трубы, № 34



В начальный период обучения на духовых инструментах необходимо овладеть и таким приемом игры, как *marcato*. Правильное исполнение данного штриха требует умения производить четкую, акцентированную атаку звука с помощью резкого, энергичного толчка языка и усиленного выдоха. При умелом выполнении этого приема исполнитель придает каждому звуку подчеркнуто-сильное, акцентированное начало. При этом подчеркивание звука должно быть умеренно сильным, то есть оно не должно походить на *sforzando*, о чем нередко забывают учащиеся:

Р. Вагнер. Увертюра к опере „Риенци“

[Molto sostenuto e maestoso ♩=66]



Правильное *marcato* — весьма эффективный прием, особенно при игре на медных (амбушюрных) инструментах. С его помощью исполителям удается хорошо передавать волевой, решительный характер музыки. В качестве материала для развития *marcato* обычно используются специальные этюды и упражнения.

После освоения основных штрихов, требующих, как правило, «твердой» атаки звука, можно перейти к изучению приемов игры, выполняемых при помощи «мягкой» атаки: *non legato* и *portato*.

В технике выполнения этих штрихов есть много сходного, их объединяет, в частности, общность характера атаки и связь с определенной динамикой.

Как правило, *non legato* и *portato* используются при небольшой силе звука (от *pp* до *mf*), так как при громком звучании свойственная этим штрихам мягкость, плавность и задумчивая выразительность в значительной степени утрачиваются.

Помимо вышеуказанного сходства, *non legato* и *portato* имеют и некоторое различие в протяженности исполняемых звуков. При игре *portato* звуки исполняются с максимальной протяженностью, тогда как при *non legato* длительность звуков слегка сокращается за счет образования небольших пауз между звуками.

Кроме того, сама атака звука при *portato* отличается предельной «мягкостью».

Правильное владение указанными штрихами также требует специальной тренировки. Длительные, непрерывные упражнения в штрихах *portato* и *non legato* обычно не рекомендуются, так как в этом случае применение «мягкой» атаки может притупить у музыкантов ощущение четкого начала звука. Однако минимум упражнений для этих штрихов, безусловно, необходим.

В качестве таких упражнений мы вновь рекомендуем использовать гаммы и арпеджио всех видов, а также некоторые фрагменты из музыкальной литературы:

В. Блажевич. Концерт для тромбона № 9, ч. I



А. Аренский. В поле. Переложение для кларнета с фортепиано А. Семенова





К. Берман. Этюды  
для кларнета, соч. 64 №2

43 [Andante con moto  $\text{♩} = 80$ ]  
*sempre pp*

И Лебедев 20 этюдов для трубы, №5

44 Allegretto  
*mp*

В. Блажевич. Концерт для тромбона с фортепиано  
№ 5, ч. I

45 [Adagio]

А. Глазунов. Испанская серенада. Переложение  
для валторны с фортепиано В. Солодуева

46 [Allegro]  
*p dolce*

В. Блажевич. Ежедневные коллективные упражнения для  
духового оркестра, № 3

47 Медленно, протяжно

Тенор I  
Тенор II  
Тенор III

*pp*

Изучив эти штрихи, каждый исполнитель на духовом инструменте должен постоянно совершенствовать их. Чем больше работает музыкант над штрихами, тем полнее и глубже он ощущает характерные особенности штрихов, их индивидуально-выразительные возможности. Именно поэтому работа над штрихами должна стать неотъемлемой частью его ежедневных занятий.

Важнейшее значение для выполнения штрихов имеет умение играющего находить для каждого штриха нужную атаку звука. Несмотря на то, что атаку звука принято подразделять лишь на два вида (твердую и мягкую), в действительности характер атаки может бесконечно меняться даже в пределах каждого из указанных видов. Именно постоянное изменение твердости или мягкости атаки звука и способно придавать штрихам необычную гибкость и всячески разнообразить их оттенки. Отсюда ясно, что овладение разнообразной атакой звука есть наиболее верный путь к мастерству выполнения штрихов.

Постоянное совершенствование техники штрихов немислимо без систематической тренировки, то есть без ежедневных занятий на инструменте. Система ежедневных упражнений на инструменте



имеет различные виды и формы, так как каждый исполнитель строит ее в соответствии со своими индивидуальными особенностями. Естественно, что и методы работы над штрихами могут иметь и имеют различные особенности. Однако как бы ни отличались формы этих упражнений, их содержание и их назначение остаются едиными: упражнения в штрихах должны способствовать лучшей реализации звуковых, технических и художественно-выразительных возможностей духовых инструментов.

В данном разделе были приведены примерные образцы упражнений в штрихах, основанные на исполнении гамм, арпеджио и отрывков из этюдов для различных инструментов. Авторы не считают указанные упражнения единственно верными и обязательными. Это только примерные варианты, пользуясь которыми каждый исполнитель на духовом инструменте может создать собственную систему упражнений, с учетом специфики своего инструмента и особенностей своей исполнительской подготовки.

В заключение возвратимся к мысли, которая уже была высказана во вступительном разделе. Вопрос о штрихах, вследствие сложности и неразработанности этой темы, не может быть полностью решен в рамках одной статьи. Для этой цели потребуются новые работы и новые исследования. Поэтому мы рассматриваем свой труд как одну из первых практических попыток в этой области и будем признательны читателям, которые сообщат нам свои замечания о нашей статье.

Б. ДИКОВ

#### О РАБОТЕ НАД ГАММАМИ

##### 1

Многолетняя музыкальная практика неопровержимо показывает, что в формировании исполнительского мастерства музыкантов работа над гаммами и арпеджио играет важнейшую роль.

Именно гаммы и арпеджио выступают в качестве испытанных средств для развития многих сторон исполнительской техники. Для исполнителей на духовых инструментах систематическая работа над гаммами и арпеджио полезна во многих отношениях, поскольку она дает возможность: развить правильную координацию движений пальцев с действиями губ, языка и дыхания; добиться ровности звучания различных регистров инструмента; развить навыки чистого интонирования; овладеть ритмичностью исполнения; приобрести правильные аппликатурные навыки и, наконец, овладеть различными типами инструментальной фактуры. Только овладение этими ценными исполнительскими навыками, может способствовать достижению профессионального мастерства музыканта.

Отвечив на вопрос о том, что развивают гаммы и арпеджио, мы, естественно, должны указать теперь на то, как это достигается на практике.

Выше мы говорили о полезности гамм и арпеджио для развития пальцевой беглости и осуществления правильной координации движений пальцев с действиями губ, языка и дыхания. Действительно, гаммообразные и арпеджированные пассажи необычайно эффективно развивают технику пальцевых движений, которые особенно важны в игре на деревянных духовых инструментах. Интересно отметить, что у исполнителей на деревянных духовых инструментах это идет как бы по двум направлениям: исполнение

гамм развивает в основном последовательные или поочередные движения пальцев, а игра различных арпеджио помогает музыканту овладеть комбинационными движениями пальцев.

На исполнителей на медных инструментах эта закономерность не распространяется, поскольку указанной специфики пальцевых движений здесь мы не наблюдаем. К тому же значение пальцевых движений у исполнителей на медных инструментах несколько ограничено, ибо важнейшим моментом исполнительской техники для них следует считать сложную деятельность губного аппарата.

Что же касается осуществления координации между различными компонентами исполнительского аппарата (губы—язык—дыхание—пальцы), то эта взаимосвязь в одинаковой степени важна для исполнителей на всех духовых инструментах, и наиболее эффективно она развивается в процессе игры гамм и арпеджио.

Именно гаммы и арпеджио служат для музыкантов отличным «пробным камнем» для проверки качества атакировки звука, в основе которой лежит согласованная деятельность всего исполнительского аппарата в целом.

Помимо развития пальцев и навыков координации их движений с работой губ и языка, гаммы и арпеджио помогают приобрести многих звуковых качеств. В частности, гаммы и арпеджио служат отличным средством: для «выравнивания» звучности всего диапазона духовых инструментов, для достижения полноты и гибкости звучания, для развития чистоты интонирования в процессе игры.

Исключительно важное значение гаммы и арпеджио приобретают и для выработки ритмичности музыкального исполнения, ибо при игре звуков одинаковой длительности, равномерно чередующихся по времени, музыкант легко может обнаружить и устранить малейшие ритмические погрешности исполнения.

Систематическое исполнение гамм и арпеджио полезно для музыканта и в том отношении, что он приобретает твердые аппликатурные навыки. В частности, гаммы и арпеджио служат отличным средством для овладения наиболее рациональной аппликатурой, в основе которой лежит правильное использование основной и вспомогательной аппликатур. Примером этого следует считать своевременное использование «вилочной» аппликатуры на деревянных инструментах, употребление дополнительной аппликатуры, образованной от соседних натуральных звуков на медных инструментах и т. д.

Наконец, гаммы и арпеджио дают возможность исполнителям овладеть различными типами инструментальной фактуры.

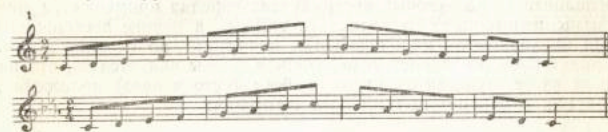
Известно, что в любом музыкальном произведении мы всегда находим гаммообразные или арпеджированные пассажи. Поэтому исполнение гамм и арпеджио дает музыканту возможность овладеть «готовыми» техническими формулами, а следовательно — сократить сроки технического освоения музыкальных произведений.

Музыкально-исполнительская практика насчитывает немало разнообразных упражнений, в основе которых лежат гаммы и арпеджио самых различных видов. Особенно много подобных упражнений применяется в практике игры и обучения на фортепиано и на смычковых инструментах. ПIANИСТЫ и скрипачи, например, широко используют: игру различных гамм в одну, две, три и четыре октавы; исполнение гамм в терциях, секстах и октавах; игру малых, ломаных и больших арпеджио; исполнение арпеджированных септаккордов и т. п. Примерно такие же виды гаммообразных и арпеджированных упражнений употребляют и при игре на духовых инструментах.

Так, например, исполнители на всех духовых инструментах применяют в своей практике гаммы следующих видов: а) диатонические; б) хроматические; в) целотонные. Поскольку каждая из этих гамм имеет свои специфические особенности, возникает необходимость остановиться на этих особенностях несколько более подробно.

Наибольшее распространение в практике игры на духовых инструментах имеют гаммы диатонические, мажорные и минорные. При этом, в зависимости от изменения отдельных ступеней лада, мажорные и минорные гаммы могут быть:

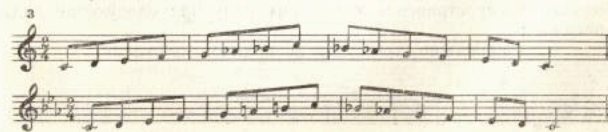
а) Натуральными:



б) Гармоническими:



в) Мелодическими:



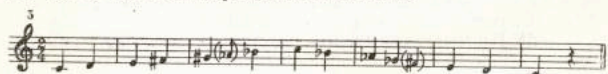


Широкое распространение в практике исполнителей на духовых инструментах имеют гаммы хроматические. Последние образуются путем заполнения целых тонов диатонической мажорной или минорной гаммы полутонами:



Хроматическая гамма занимает особое место среди разнообразного материала, употребляемого для развития технических навыков. Дело в том, что при игре на большинстве духовых инструментов хроматические пассажи применяются часто как эффектный технический прием, характеризующий высокую степень двигательных навыков играющего. Однако сказанное выше ни в коей мере нельзя отнести к исполнительству на тромбоне. Для тромбонистов исполнение хроматической гаммы представляет очень большую трудность, вследствие чего хроматические пассажи при игре на тромбоне употребляются довольно редко.

Помимо диатонических и хроматических гамм, в практике исполнителей на духовых инструментах изредка применяются еще гаммы целотонные. Строятся эти гаммы на основе восходящего или нисходящего мелодического движения по целым тонам. Характерной особенностью целотонной гаммы является то, что ни одна из ее ступеней не имеет особого (устойчивого) положения, так как в ней нет полутоновых тяготений:



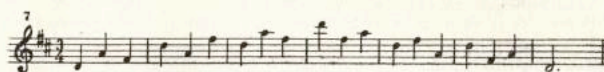
Наряду с перечисленными выше гаммами, значительное место в практике исполнителей на духовых инструментах занимают различные виды арпеджио, сущностью которых является последовательное воспроизведение звуков аккорда.

Поскольку исполнители на духовых инструментах имеют дело с двумя типами аккордов (трезвучиями и септаккордами), то наибольшее распространение среди них получили следующие виды арпеджио:

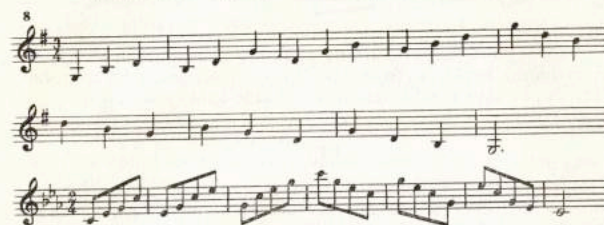
а) арпеджио трезвучия в прямом движении:



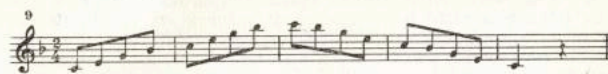
б) арпеджио трезвучия в ломаном движении;



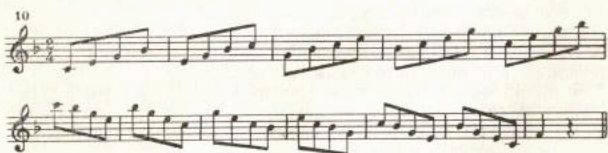
в) арпеджио трезвучия в обращениях:



г) арпеджио доминантсептаккорда в прямом движении:



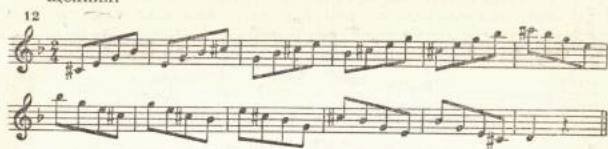
д) арпеджио доминантсептаккорда в обращениях:



е) арпеджио уменьшенного вводного септаккорда в прямом движении:



ж) арпеджио уменьшенного вводного септаккорда в обращениях:



Необходимо отметить, что на практике исполнители на духовых инструментах нередко смешивают виды арпеджио, особенно часто путают арпеджио в обращениях и ломаное арпеджио.

### III

Изучение гамм и арпеджио, работа над ними и совершенствование их исполнения должны вестись систематически, начиная с первого года обучения игре на духовых инструментах (примерно, после трех-четырех месяцев первоначальной подготовки). Перед тем как приступить к игре гамм, начинающий музыкант обязан хорошо изучить теоретический принцип строения мажорных, а затем минорных гамм и их арпеджио; усвоить эти гаммы на слух и научиться строить их от любой ступени.

В процессе изучения гамм и арпеджио исполнять их рекомендуется на инструменте без нот, в доступном для данного ученика темпе, с применением различных динамических оттенков.

Основной задачей в работе над гаммами и арпеджио является не игра в быстром темпе, а постоянное улучшение качества звучания и достижение ровности исполнения.

Каждый начинающий музыкант должен уметь правильно установить предел быстроты исполнения гамм и арпеджио, соответствующий его исполнительским возможностям.

Чтобы избежать небрежной, механической игры гамм и арпеджио, очень важно приучить музыканта с первых занятий к постоянному контролю за качеством своего исполнения. Учащийся должен уметь слушать свою игру.

Изучение гамм и арпеджио и работу над ними следует проводить ежедневно, но не за счет других видов занятий (работой над этюдами и художественными произведениями).

Каждый день музыкант должен включать в свои занятия на инструменте работу над одной-двумя гаммами и соответствующими арпеджио и добиваться систематического повышения качества их исполнения.

При работе над гаммами необходимо добиваться: ритмичности исполнения, точности интонации звуков, ровности и полноты звучания всего диапазона, правильной координации движений губ,

языка и пальцев, чистоты в переходах от звука к звуку, а также легкости и подвижности исполнения.

Существенное значение в ежедневной работе над гаммами и арпеджио имеет и порядок или последовательность их исполнения. В практике исполнителей на духовых инструментах уже сложились определенные нормы в отношении последовательности исполнения гамм и арпеджио.

Обычно принято исполнять гаммы и арпеджио в следующем порядке:

- а) мажорная гамма;
- б) арпеджированное мажорное трезвучие в прямом движении;
- в) арпеджированное мажорное трезвучие в обращениях;
- г) арпеджированное мажорное трезвучие в ломаном движении;
- д) арпеджированный доминантсептаккорд данной тональности в прямом движении;
- е) арпеджированный доминантсептаккорд в обращениях;
- ж) параллельная минорная гамма (гармоническая);
- з) параллельная минорная гамма (мелодическая);
- и) арпеджированное минорное трезвучие в прямом движении;
- к) арпеджированное минорное трезвучие в обращениях;
- л) арпеджированное минорное трезвучие в ломаном движении;
- м) арпеджированный уменьшенный септаккорд (данного минора) в прямом движении;
- н) арпеджированный уменьшенный септаккорд в обращениях.

Такая последовательность, построенная по принципу движения от простого к более сложному, объединяет гаммы и арпеджио в единый ладотональный комплекс и способствует развитию не только исполнительской техники, но и ладово-гармонического чувства, что очень важно. С нашей точки зрения, это наиболее рациональная последовательность, хотя она не исключает и других возможных вариантов подобных упражнений. В частности, для менее подготовленных музыкантов возможно исполнение этого комплекса в сокращенном виде — без доминантового и уменьшенного септаккордов.

Практика игры и обучения на духовых инструментах показывает, что существуют разные способы исполнения гамм и арпеджио, которые обуславливаются как конструктивными особенностями духовых инструментов, так и индивидуальной манерой играющего.

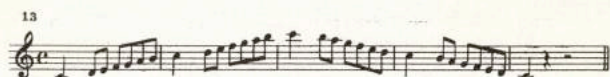
Что касается конструктивных особенностей, то их влияние на исполнение гамм и арпеджио заключается в различии диапазонов духовых инструментов. Так, например, гаммы и арпеджио могут исполняться по-разному в зависимости от величины диапазона:



в одну, две или три октавы. При этом на медных духовых инструментах (кроме валторны) гаммы и арпеджио исполняются обычно в две октавы, а на деревянных духовых инструментах и на валторне — в две-три октавы.

Еще большее различие в способах исполнения гамм и арпеджио существует благодаря индивидуальной манере их исполнения.

Так, одни музыканты играют гаммы с остановкой движения на первом звуке:



Другие — при исполнении гамм используют скачки на аккордовые звуки:



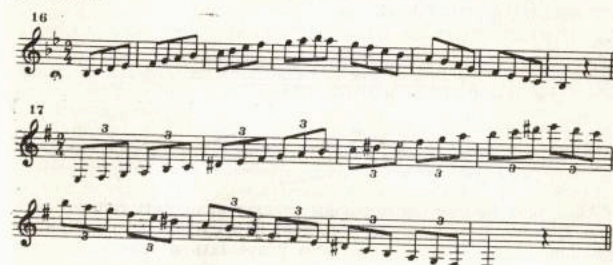
Третьи — применяют игру гамм с неполными октавами (до терцового или квинтового звука):



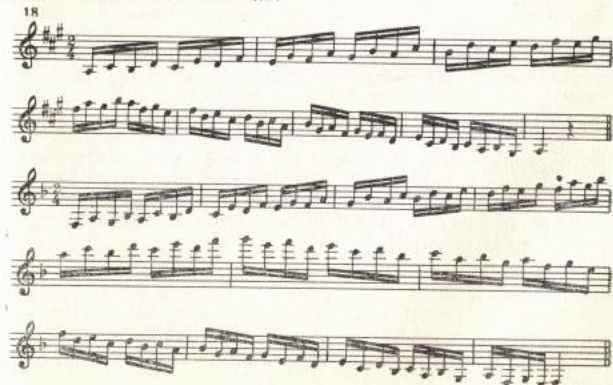
Подобная индивидуализация способов исполнения возникла вследствие того, что в педагогической литературе для духовых инструментов этот вопрос излагается также по-разному. Какие же способы исполнения гамм и арпеджио следует признать наиболее рациональными?

Прежде всего, при исполнении гамм нельзя забывать основного теоретического положения о том, что гамма — это расположение звуков лада в порядке высоты от тоники до тоники. Поэтому всякая гамма должна начинаться и заканчиваться тоническим звуком. Далее, правильное исполнение гамм предполагает также, что все звуки гаммы должны иметь одинаковую длительность. Наконец, большое значение имеет четкое метроритмическое оформление гаммы. Особенно нужно следить за тем, чтобы гамма начиналась и заканчивалась только на сильной доле такта.

В связи с этим мы рекомендуем двухоктавные гаммы играть квартолями (то есть по четыре ноты), а трехоктавные гаммы — триолями:



Наряду с обычными видами гамм целесообразно исполнять гаммы в терциях, которые служат отличным средством для развития подвижности пальцев:



Не менее важно для музыканта овладеть и наиболее рациональными способами исполнения различных арпеджио.

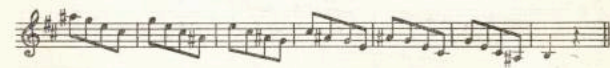
Арпеджированные трезвучия, как правило, должны исполняться в трехдольном размере, что будет соответствовать внутреннему строению трезвучий:



Арпеджированное трезвучие в обращениях может исполняться как триолями, так и квариолями, благодаря удвоению в октаву нижнего звука трезвучия:



Арпеджированные септаккорды следует исполнять только квариолями, поскольку сам аккорд состоит из четырех звуков. При исполнении септаккорды необходимо разрешать в тонику:



Важнейшей практической особенностью рационального исполнения гамм и арпеджио можно считать также умелое использование штрихов и аппликатуры. Применение различных штрихов дает возможность разнообразить звучание инструмента, а различная аппликатура облегчит исполнителю процесс овладения техническими трудностями, а также достижение чистоты интонирования в процессе игры.

#### IV

В заключение следует остановиться на наиболее типичных недостатках исполнения гамм и арпеджио и методах их устранения.

Из практики игры на духовых инструментах известно, что наиболее распространенными недостатками в исполнении гамм и арпеджио являются: неритмичность исполнения, отсутствие ровности звучания различных регистров, неточное интонирование, нерациональное использование аппликатуры, маловыразительное исполнение. Попробуем рассмотреть подробнее существо указанных недостатков.

**Неритмичность исполнения.** Указанный недостаток является одним из наиболее характерных и часто встречающихся в практике работы с музыкантами. Проявляется он чаще всего в том, что отдельные музыканты при исполнении гамм и арпеджио не выдерживают взятый ими темп движения до конца. При этом одни музыканты по мере приближения к концу упражнения постепенно ускоряют темп, а другие, наоборот, несколько его замедляют. В обоих случаях это является результатом недостаточной ритмичности и плохо организованного самоконтроля со стороны самого играющего.

Помимо произвольного изменения темпа движения, в практике игры довольно часто встречаются и такие случаи, когда исполнители нарушают ритмичность чередования отдельных звуков внутри тактов или внутри данных ритмических фигур. Происходит это обычно тогда, когда исполнение связано с применением неудобной аппликатуры (для тромбона — переход на далекие позиции), наличием мелодических скачков и т. п. Наконец, неритмичность исполнения обнаруживается и при изменении агогических оттенков, например, темпов, при исполнении *rubato* и т. п.

**Отсутствие ровности звучания.** Этот недостаток проявляется в том, что при игре гамм и арпеджио не все звуки звучат одинаково в смысле полноты, силы и тембра. Например, одни звуки заметно «выпирают», то есть звучат более громко, другие, наоборот, звучат более тускло и слабо. Подобный недостаток частично зависит от конструктивных особенностей духовых инструментов, которые не имеют одинаково полноценных по звучанию регистров, однако многое здесь зависит и от исполнителей. Последние, зная особенности своих инструментов, должны «исправлять» дефекты их конструкции специальными упражнениями. В частности, тускло звучащие звуки духовых инструментов можно «раздуть» и тем самым выровнять звучание всего диапазона. Из практики известно, что почти у каждого инструмента есть такие «капризные» звуки, над которыми следует отдельно работать. У флейты это будут звуки: *до<sub>1</sub>*, *до-диез<sub>1</sub>*, *фа-диез<sub>1</sub>* и *си-бемоль<sub>1</sub>*; у гобоя — *ми<sub>1</sub>*, *фа-диез<sub>1</sub>*, *до-диез<sub>2</sub>*; у кларнета — *соль-диез<sub>1</sub>*, *ля<sub>1</sub>*, *си-бемоль<sub>1</sub>*, а также все звуки «вилочной» аппликатуры, у трубы — звуки *до-диез<sub>1</sub>*; *соль-диез<sub>2</sub>* у тромбона — звуки, входящие в так называемую «мертвую зону» (*до* — *ми-бемоль* большой октавы) и т. п. Сюда же следует отнести и все звуки верхнего регистра духовых инструментов,



поскольку достижение полноты звучания этих звуков требует особых, целенаправленных упражнений.

**Неумелое интонирование при игре.** Этот недостаток связан с малоразвитым ладогармоническим слухом музыкантов. Часто исполнитель не умеет понизить или повысить звуки в зависимости от их ладовой принадлежности. Не все музыканты знают, что восходящий вводный тон гармонического мажора и минора требует некоторого повышения, а нисходящий — частичного понижения; терцовый звук мажорного трезвучия должен звучать несколько выше, а терцовый звук минора — ниже.

Достигнуть подобной интонационной гибкости музыкант может с помощью двух основных средств: а) использования наиболее рациональной аппликатуры; б) использования согласованных действий губного аппарата и дыхания.

Естественно, что оба эти средства должны быть теснейшим образом связаны не только между собой, но и со слуховым самоконтролем играющего.

Одним из наиболее ярких примеров взаимосвязи между интонацией и аппликатурными навыками может явиться умелое применение комбинаций вентилей на медных духовых инструментах. В частности, на четырехвентильных медных инструментах (баритон, туба) при игре в нижнем регистре очень часто дефекты интонации исправляются с помощью подключения 4-го вентиля:

22

1) 1-2-3 2-3 1 2 1-2-3 2-3 1 2  
2) 2-4 2-3 1 2 2-4 2-3 1 2

В этом примере даны два варианта аппликатуры гаммы ми мажор, из которых наиболее удачным будет второй.

При игре на трехвентильных медных инструментах в отдельных случаях для улучшения интонации прибегают к замене основной аппликатуры вспомогательной. Например, в тех случаях, когда натуральный звук  $mi_2$  является мажорной терцией или вводным тоном, извлекать его можно с применением 1 и 2-го вентилей, что несколько повысит интонацию.

**Нерациональное применение аппликатуры.** Этот недостаток проявляется обычно в том, что играющий на духовом инструменте прибегает к неудобной аппликатуре, которая затрудняет реализацию исполнительского замысла. Например, неумелое применение «вилочной» аппликатуры на деревянных инструментах и особенно — на кларнете. Так, многие малоквалифицированные кларнетисты используют «вилочную» аппликатуру в тех случаях, когда это

не вызывается необходимостью. В частности, при соединении звуков:  $ля$  —  $си$ -бемоль малой октавы или  $ми$  —  $фа_2$ .

Исполнители на медных духовых инструментах при игре технических пассажей не всегда находят и применяют «экономичную» аппликатуру, требующую минимума пальцевых движений.

Аналогичные недостатки встречаются и у малоквалифицированных исполнителей на тромбоне, которые часто не умеют правильно использовать технику смены позиций. Так, например, отдельные тромбонисты не используют важного принципа игры на ближних позициях, чем создают дополнительные трудности при игре. Например:

23

а) I II III II II II II I  
б) I II V IV II IV V I

Ясно, что в первом случае (а) смена позиций более удобна, чем во втором, поскольку здесь используются наиболее близкие позиции.

Другой не менее важный принцип техники движения кулисы заключается в том, что тромбонист должен стараться исполнить возможно большее число звуков на одной позиции.

Например:

24

а) VI I II III II VI I  
б) VI I II III II VI I

Все указанные звуки тромбонист может сыграть на одной шестой позиции, вместо того чтобы играть: первый звук — на шестой, второй — на первой, третий — на второй, а четвертый — на третьей позиции.

**Отсутствие выразительности исполнения.** Указанный недостаток часто является следствием недооценки гамм и арпеджио как одного из средств для развития художественного вкуса музыканта. Некоторые музыканты почему-то считают, что гаммы и арпеджио — это лишь «сухие» технические упражнения и на них не обязательно развивать свою музыкальность. Вряд ли нужно говорить, что подобное «заклечение» неверно.

Так же как и любые другие виды упражнений, гаммы и арпеджио требуют выразительного исполнения, достичь которого можно лишь при определенных условиях.

Одним из основных средств увеличения выразительности исполнения гамм и арпеджио является широкое применение разнообразных штрихов. Из практики игры известно, что гаммы и арпеджио рекомендуется исполнять с применением следующих

штрихов: *détaché*, *legato*, *staccato*, *non legato* и *portamento*. При этом, помимо отдельного применения этих штрихов, следует широко использовать и их комбинации.

Обычно принято применять парные комбинации штрихов, например: *legato* и *staccato*, *legato* и *détaché*, *détaché* и *non legato* и некоторые другие варианты.

Помимо использования штрихов для усиления выразительности исполнения гамм и арпеджио, необходимо применять и различные динамические оттенки.

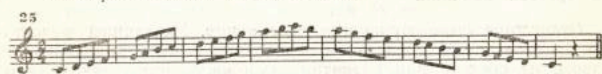
Практика показывает, что наиболее эффективные результаты дает применение контрастной динамики (например: *pp* и *ff*), а также применение последовательно изменяющейся динамики (например: *pp < f > pp*). В этом случае фаза *crescendo* обычно приходится на восходящее движение, а фаза *diminuendo* — на движение нисходящее.

Выразительности исполнения гамм и арпеджио будет способствовать также правильная смена дыхания. В частности, никогда не следует брать дыхание после вводного тона, так как это нарушает целостность музыкальных фраз.

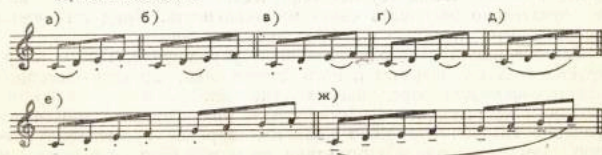
Итак, мы рассмотрели наиболее типичные недостатки исполнения гамм и арпеджио, которые встречаются в практике. Характер этих недостатков показывает, как важно, чтобы музыканты при игре любых упражнений научились ставить перед собой определенные цели (звуковые, технические или художественно-выразительные) и с помощью умелого самоконтроля осуществляли их практическое решение. Музыкант, который научится это делать сможет избежать превращения своих занятий на инструменте в механический, а потому — бесполезный процесс.

В заключение данного раздела и всей статьи в целом приводим примерные образцы упражнений в гаммах и арпеджио, которые составлены с учетом исполнения их на различных духовых инструментах:

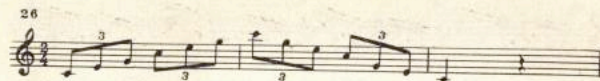
Мажорная гамма в две октавы:



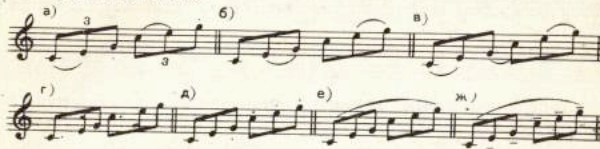
Варианты исполнения:



Арпеджированное трезвучие в прямом движении:



Варианты исполнения:



Арпеджированное трезвучие в ломаном движении:



Варианты исполнения:

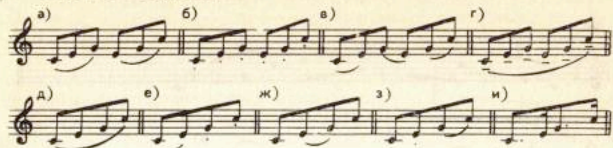


Арпеджированное трезвучие в обращениях:





Варианты исполнения.



Арпеджированный доминантсептаккорд в прямом движении:



Варианты исполнения:



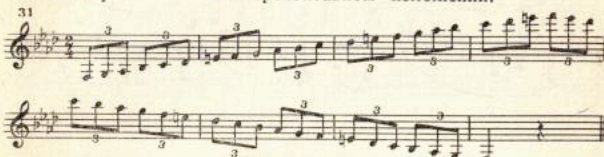
Арпеджированный доминантсептаккорд в обращениях:



Варианты исполнения:



Минорная гамма в трехоктавном изложении:



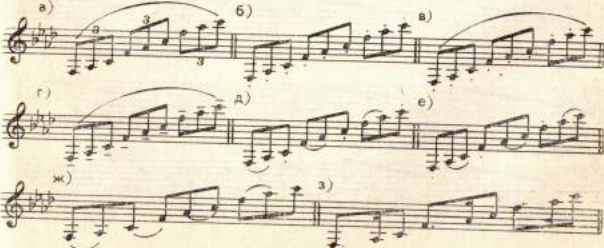
Варианты исполнения:



Арпеджированное трезвучие в прямом движении:



Варианты исполнения



Арпеджированное трезвучие в ломаном движении:



Варианты исполнения:



Арпеджированное трезвучие в обращениях:



Варианты исполнения:



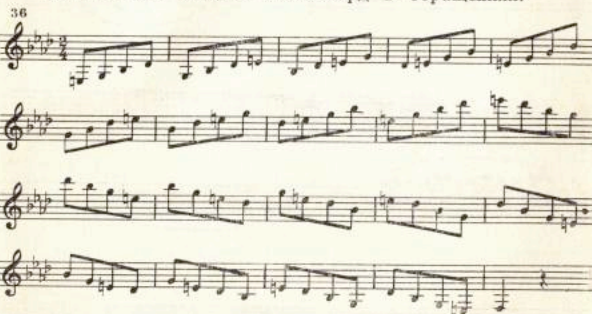
Уменьшенный вводный септаккорд:



Варианты исполнения:



Уменьшенный вводный септаккорд в обращениях:

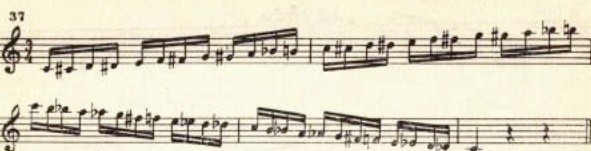


Варианты исполнения:





Хроматическая гамма:



Варианты исполнения:



Предлагаемые упражнения, как уже указывалось, не являются единственными возможными способами исполнения гамм и арпеджио. Многообразие различных приемов использования гаммообразных и арпеджированных пассажей в практике настолько велико, что оно, естественно, не может быть уложено в раз и навсегда данные каноны. При исполнении гаммообразных и арпеджированных упражнений музыканты могут и должны пользоваться и другими возможными вариантами, которые приводятся в педагогических пособиях для духовых инструментов. Однако при исполнении любых гамм и арпеджио необходимо стремиться к тому, чтобы гаммообразные или арпеджированные пассажи всегда имели четкое ритмическое оформление и исполнялись с максимальной выразительностью и точностью. Только соблюдая эти важные принципы, музыкант сможет достигнуть заметных успехов в развитии своего исполнительского мастерства.

Ю. НЕКЛЮДОВ

#### О КОНСТРУКТИВНЫХ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯХ ФАГОТА

Музыкальные училища и консерватории нашей страны готовят исполнителей на всех духовых инструментах. Студенты обучаются мастерству владения инструментом, умению осмысленно прочитывать и исполнить нотный материал, будь то оркестровый, камерный или сольный репертуар. В то же время они не получают в учебных заведениях тех знаний, которые связаны с конструктивными особенностями духовых инструментов и необходимы каждому исполнителю в его повседневной работе.

Настоящая статья имеет целью восполнить этот пробел для исполнителей-фаготистов.

##### ИЗГОТОВЛЕНИЕ ТРОСТЕЙ НА МЕТАЛЛИЧЕСКИХ ШТИФТАХ

Известно, что фаготисты в своей повседневной работе встречаются с постоянными затруднениями в связи с тем, что им приходится по мере выхода тростей из строя заменять их новыми. Происходит это потому, что трости не выдерживают долгого употребления из-за отложения солей и других компонентов, содержащихся в слюне, пропитывающих камыш и оседающих на внутренних стенках трости.

В результате взаимодействия этих отложений с камышом, трость начинает портиться, теряет пружинистость, а вместе с тем и управляемость, и по истечении 20—30 дней службы выходит из строя. Фаготист должен всегда иметь несколько тростей в запасе. К новой трости нужно привыкать. Ее нужно «обыгрывать», из-за чего в течение некоторого времени у исполнителя изменяется качество звучания инструмента, что совершенно нежелательно при постоянной исполнительской деятельности в оркестре. Правда,

можно обыгрывать новые трости заранее, еще до выхода старой трости из строя, но эта практика вредна. К каждой трости нужно привыкать, а играть все время на разных тростях — значит рисковать качеством звучания инструмента.

В этом отношении большое преимущество перед фаготистами имеют исполнители на медных духовых инструментах, использующие металлические мундштуки (трубачи, валторнисты, тромбоны и др.).

Многие фаготисты искали способы решения этой проблемы. Делались попытки изготавливать трости для фагота по типу кларнетовых (однолепестковых) тростей с мундштуками. Эти попытки не увенчались успехом. Звучание фагота от применения мундштуков с однолепестковой тростью изменялось к худшему, и подобные мундштуки не нашли себе приверженцев среди фаготистов.

Над этим вопросом много потрудился и автор статьи: изготовлял трости из различных материалов (пластмасса, кость, бамбук, нейлон и др.), надеясь сделать «вечную» трость, но из этого обычно ничего не получалось — трости плохо звучали или совсем не издавали звука.

В результате долгих размышлений, поисков и экспериментов автор решил изменить конструкцию трости, заменив наиболее подвергающуюся деформации (в результате взаимодействия со слюной) шейку металлической (латунной) частью (см. рис. 27).

Таким образом родилась идея изготовления тростей для фагота на металлических штифтах. Двенадцатилетний опыт исполнительской деятельности на этих тростях показал, что трости на металлических штифтах намного устойчивее и долговечнее, чем обычные. Срок службы тростей на металлических штифтах увеличился от 20—30 дней (для обычных тростей) до 7—12 месяцев, в зависимости от качества камыша.

Благодаря штифту, регулировка трости тоже улучшилась. Эта регулировка (путем «пережимки») не нарушает внутреннего диаметра шейки трости и тем самым исключает изменение тембра и высоты строя инструмента, как это бывает при регулировке тростей, изготовленных без металлических штифтов.

Преимуществом является и тот факт, что при изготовлении тростей на штифтах дефицитного камыша расходуется гораздо меньше. Некоторые исполнители-фаготисты нашей страны, лично знакомые автору, на собственном опыте убедились в преимуществе тростей, изготовленных на металлических штифтах и уже по нескольку лет играют на них. Это В. Горбачев и Ф. Латыпов из симфонического оркестра Московской филармонии, Д. Куликов и А. Скоробогатов из Саратовского театра оперы и балета им. Чернышевского и др.

К сожалению, многие фаготисты не знают об этом способе изготовления тростей, а если и знают, то не имеют возможности применить это новшество для себя, так как чертежей и расчетов для изготовления штифта они не имеют.



Процесс изготовления трости на металлическом штифте происходит следующим образом: проточенные до определенной толщины пластинки камыша (толщина пластинок зависит от качества камыша) размачиваются, обрезаются по шаблону, связываются и высушиваются в зажиме. Этот процесс очень подробно описан в «Школе игры на фаготе» Р. Терехина<sup>1</sup>.

Заготовки, предложенные автором, имеют длину 41—42 мм. Высушенные заготовки разъединяются и тщательно шлифуются изнутри мелкой наждачной бумагой. Для большей долговечности трости автор пропитывает ее изнутри (после шлифовки пластинок) одним-двумя слоями жидкого шеллака. Дав высохнуть шеллаку, пластинки размачиваются вновь и накладываются на штифт, выравниваются и стягиваются двумя провололочками наглухо. Причем крайняя передняя провололочка размещается как раз на самом конце трубки штифта, а вторая — в нижней части камыша на штифте. Для удобства стягивания трости провололочками штифт надевается на металлический стержень.

После связки готовую трость можно точить обычным способом при помощи ножа и хвоща. Лучше точить просохшую трость. Кожу с камыша снимать нужно в последний момент, то есть после высыхания камыша на штифте при непосредственном изготовлении трости. Шейку трости, для лучшей герметизации, хорошо покрыть бесцветным лаком. Кроме того, готовую трость автор вымачивает в растворе чайной соды в течение двух-трех часов (одна чайная ложка соды на стакан воды). В этом же растворе производится периодическая промывка трости, она снимает налет, появляющийся внутри от постоянного употребления.

Конец «эса» для удобства и герметичности при надевании трости обматывается в один ряд катушечной ниткой № 40 и пропитывается клеем БФ-2 с последующим подогреванием для быстрого высыхания клея. Такая обмотка на конце «эса» держится долгое время.

Обычно металлические штифты для тростей изготавливаются не самим фаготистом, а опытным токарем по металлу. Для этого прилагается чертеж штифта со всеми размерами (см. рис. 28). Внутренний диаметр штифта подбирается экспериментально для каждого инструмента в пределах от 4,1 до 4,5 мм. Уменьшая внутренний диаметр штифта, мы повышаем строй инструмента. Увеличивая — понижаем. Поэтому подобрать диаметр отверстия штифта для каждого инструмента — важное дело.

Фаготисту достаточно иметь пять — восемь готовых штифтов, и он будет обеспечен тростями надолго. Когда одна трость выходит из строя, штифт освобождается от нее и вновь готов для изготовления следующей трости. Готовый штифт имеет ровную круглую шейку (на которую надевается камыш). Конец этой шейки следует слегка сжать плоскогубцами и пластинки камыша наклады-

<sup>1</sup> Р. П. Терехин. Школа игры на фаготе. М., Музгиз, 1955, стр. 8—11.

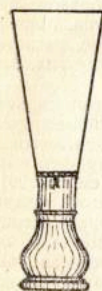


Рис. 27.

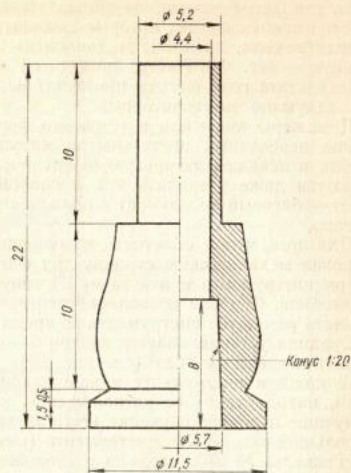


Рис. 28

вать на шейку соответственно на сжатое место — одну сверху, другую — снизу.

#### МЕХАНИЧЕСКАЯ СЪРУДИНА

Играя в оркестре, фаготисты часто встречаются с сольными фразами в пюансе *pianissimo* (*pp*). Иногда дирижеры требуют такого *pianissimo*, которого фаготисты при всем желании не могут извлечь из своего инструмента. Тогда они закрывают отверстие резонатора фагота платком или так называемой «колбасой» из мягкого материала и все же, как правило, не достигают желаемого результата. Закрывание резонатора во время игры малоэффективно, да и торчащий носовой платок из резонатора фагота производит некрасивое впечатление.

Многие фаготисты, зная о предстоящем исполнении соло в пюансе *pianissimo*, как, например, в начале Шестой симфонии Чайковского, заранее готовятся к нему. Готовят легкую трость, обыгрывают ее и т. д. и т. п.

Можно привести множество примеров из оркестровой литера-



туры, где фагот должен по замыслу автора играть *pianissimo*, а рядом имеются фразы, которые должны быть исполнены полным сочным звуком, но времени для смены легкой трости на более звучную — нет. Фаготисту приходится играть на одной трости. В результате соло фагота прозвучит не так, как следовало бы и как задумано композитором.

Дирижеры привыкли к тому, что фагот звучит громче всех в группе деревянных инструментов, нарушая, таким образом, ансамбль и искажая авторскую нюансировку произведения. Многие пытаются даже узаконить это неравномерное звучание, дескать, фагот — басовый инструмент и должен звучать громче других. Это неверно.

Для того, чтобы облегчить исполнение нюансов, автор сконструировал механическую сурдину для фагота, которая помещается внутри инструмента и действует по типу дроссельной заслонки в автомобиле. Сурдина позволяет фаготисту не менять тростей и не затыкать резонатор инструмента во время исполнения (см. рис. 29).

Сурдина устанавливается внутри басовой трубы фагота между клапанами *ре* и *ре-диез* (см. рис. 29). Точное местонахождение ее на каждом инструменте нужно подбирать экспериментальным путем, находя такое ее расположение, которое обеспечивало бы наилучшее и ровное звучание всего звукоряда, начиная от звука *ми* большой октавы. На инструменте (имеющемся у автора) фирмы «Геккель» № 5709 сурдина расположена в 79 мм выше центра отверстия *ре* большой октавы.

Сурдина изготавливается из металлического кружка, приводимого в движение при помощи стального стержня — оси сурдины. Ось пропускается сквозь древесину фагота через отверстие, просверленное сверлом меньшего диаметра, чем сама ось, на 0,1—0,2 мм. На оси укрепляется металлический кружок сурдины, оклеенный с двух сторон тонкими слоями кожи. Кружок припаивается к оси оловом. В закрытом виде сурдина полностью перекрывает басовую трубу фагота и не пропускает воздуха, как клапан. Наличие малейших отверстий по краям закрытой сурдины уменьшает ее эффективность. Даже отверстие величиной с булавочную головку снижает действие сурдины. Необходимо добиваться полной герметичности. В выключенном состоянии сурдина располагается ребром к столбу воздуха внутри басовой трубы, не создает никаких помех звукоизвлечению и не искажает тембра инструмента.

Металлический кружок вырезается из жести или латуни толщиной 0,1—0,2 мм, диаметром на 1 мм меньше внутреннего диаметра басовой трубы в месте установки сурдины. На кружке делаются две прорези для закрепления сурдины на оси путем зажима и пайки оловом. Затем кружок оклеивается с обеих сторон тонкой мягкой кожей ворсистой стороной наружу при помощи клея БФ-2, или Б-88, или любого другого клея. Кружок кожи должен быть диаметром больше, чем металлический кружок.

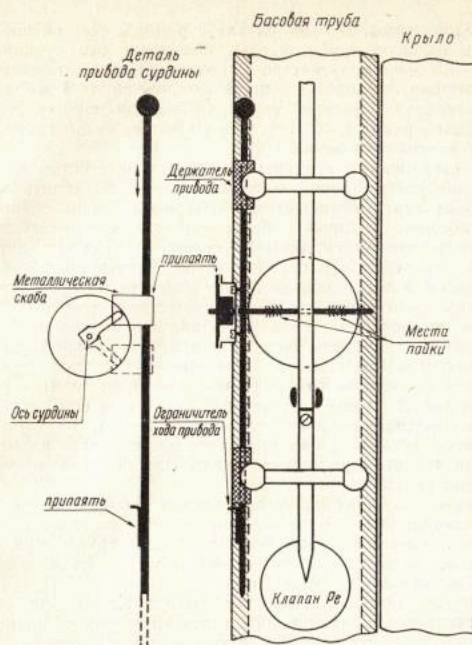


Рис. 29

Место для установки сурдины внутри басовой трубы фагота подбирается следующим образом: из мягкой ткани делается тампон, имеющий прямой срез с одной стороны. Этот тампон, имитирующий сурдину, вставляется в басовую трубу фагота прямым срезом вниз. Затем фаготист, играя на инструменте, подбирает такое место расположения сурдины, которое давало бы возможность извлекать ровные по звучанию и тембру звуки по всему диапазону от ноты *ми* большой октавы до предельных нот в верхнем регистре фагота.

Подобранное экспериментальным путем место для установки сурдины нужно при помощи линейки отметить на корпусе басовой трубы с точностью до миллиметра. Затем на этом месте высверливается отверстие для оси сурдины. Это отверстие должно проходить через древесину фагота точно по центру, отклонения от



центра недопустимы. В этом случае сурдина будет не полностью закрывать базовую трубу фagота. Стержень оси сурдины толщиной 1—1,5 мм пропускается в подготовленное отверстие, своим заостренным концом он должен входить на 3—4 мм в противоположную стенку базовой трубы, не выходя наружу (толщина стенки обычно равна 6—8 мм). Это улучшает устойчивость и надежность всего устройства.

Конец стержня оси сурдины загибается под углом в 90°, где к нему подводится привод, который должен подходить к большому пальцу левой руки фagотиста. Привод можно осуществить любым способом, который выберет сам мастер, делающий сурдину. Для установки сурдины на своем инструменте автор настоящей статьи сделал в базовой трубе фagота продольный вырез шириной в 8 мм и длиной 40 мм, в центре которого проходит ось сурдины. Этот способ дает преимущество в том, что сурдина полностью подготавливается к установке вне фagота на вырезанной пластинке, аккуратно подгоняется путем пробной установки на свое место, а затем вместе с вырезанной частью древесины вклеивается в базовую трубу. Вклеивание производится при помощи небольших клиньев из дерева, а затем щели заливаются шеллаком. Вклеивание можно также производить на клею БФ-2. Такой способ установки сурдины дает возможность по мере надобности извлекать сурдину из фagота для осмотра и ремонта, если он потребуется.

Некоторые исполнители устанавливали сурдину, не делая выреза в древесине базовой трубы. Этот вариант возможен, но он не дает гарантии полной герметизации базовой трубы при закрытой сурдине, так как скрепить сурдину и ось ее путем пайки оловом в этом случае не удастся.

Работа над проблемой механической сурдины для фagота только начинается, и нужно добиваться того, чтобы можно было играть на фagоте с сурдиной во всех регистрах инструмента.

#### О ПОДСТРОЙКЕ ФАГОТА И УХОДЕ ЗА НИМ

Любой деревянный духовой инструмент обычно не точен в настройке звукоряда еще до своего «рождения». Мы имеем в виду не совсем точные интонационные расстояния между отдельными звуками и интервалами. Каждый инструмент, у которого почти идеальный звукоряд, обязательно обладает несколькими фальшивыми звуками.

Большинство фagотов, имеет например, высокое *ми-бемоль* малой октавы, низкие *фа*, *соль* и *ля-бемоль* большой октавы, высокое *до-диез*, и ряд других звуков. У каждого инструмента отклонения от нормы строя бывают свои, но вышеуказанные неточные настроенные звуки встречаются, как правило, у инструмен-

тов всех фирм, и даже у фagотов прославленной фирмы «Геккель».

Большинство исполнителей губами подстраивают высоту различных звуков на своем инструменте. Если интонационная погрешность инструмента незначительна, то артист сам подстраивает фальшивые звуки почти что автоматически. Недаром, беря новый фagот, исполнитель не всегда может сразу играть на нем в оркестре. К новому инструменту нужно приспособиться. Дело заключается в том, что, привыкнув к недостаткам своего инструмента, нельзя играть с теми же поправками на интонационную неточность на чужом.

Но не всегда удается на фagоте подстроить фальшивые интервалы губами. Зачастую это бывает практически невозможно. Многие фagотисты, да и музыкальные мастера, не знают, что недостатки строя на фagоте можно легко устранить несколькими способами: регулируя подъем клапанов над отверстиями, установив на них регулировочные винты; затем можно вставить втулки в отверстия или замазать их лаком; расширить отверстия; увеличить или уменьшить расстояния между отверстиями; изменить толщину прокладки под металлическим кроном на конце сапога фagота.

Все это может быть произведено самим исполнителем при помощи несложных инструментов. Если же фagотист сам не сможет, то, зная, что нужно сделать для настройки инструмента, он даст соответствующие указания музыкальному мастеру.

**Регулировка высоты клапанов.** Высота расположения над отверстиями ряда клапанов на фagоте влияет на строй инструмента. Их высоту можно регулировать путем подклеивания пробочек, но это кропотливая и неблагодарная работа. Гораздо лучше установить в необходимых местах регулировочные винты. На своем инструменте автор установил пять регулировочных винтов, которые помогают не только подстраивать инструмент, но и устраняют люфт (качание), возникающий от постоянного трения частей привода клапанов.

Регулировка особенно полезна после замены подушек на клапанах. Кроме того, через каждые 4—6 месяцев бывает необходимо подтягивать регулировочные винты в порядке профилактики и для устранения возникшего от трения люфта. В результате инструмент всегда будет в порядке.

Первый регулировочный винт автор поставил на клапан *фа* большой октавы. Высота поднятия этого клапана над отверстием, прикрываемым им, влияет на строй ряда звуков в малой и первой октавах: например, *ля*, *си-бемоль* и *си* малой октавы, *до* и *до-диез* первой октавы. Строй этих звуков зависит от высоты клапана *фа*. Это нетрудно проверить: возьмите на фagоте *ля* малой октавы и начинайте опускать постепенно клапан *фа*. Немедленно скажется влияние этого действия на высоте звука *ля*. От



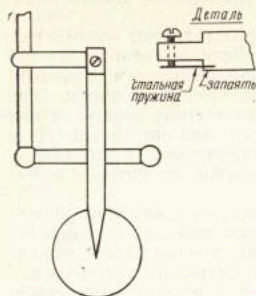


Рис. 30

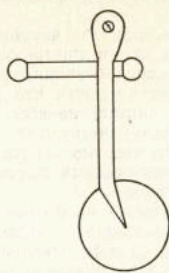


Рис. 31

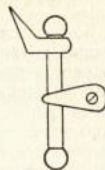


Рис. 32

опускания клапана звук повышается, от поднятия — понижается. Поставив регулировочный винт на клапан *фа*, нужно найти такое положение клапана, при котором все названные выше звуки будут стройными.

Регулировочный винт на клапане *фа* устанавливается так, как показано на рис. 30.

Второй регулировочный винт находится на клапане *соль* большой октавы. От высоты этого клапана зависит строй ряда звуков: *ля*, *си-бемоль*, и *си* большой и малой октав, *до*, *до-диез* и *фа*. Винт устанавливается так, как указано на рис. 31.

Третий регулировочный винт установлен на клапане, служащем переходным приводом от клапана *фа* к клапану *фа* большой октавы. Этот винт способствует регулированию одновременного поднятия клапана *фа-диез* и опускания клапана *фа*, осуществляемого большим пальцем правой руки фэготиста (рис. 32).

Четвертый регулировочный винт установлен на приводе клапана *ре* большой октавы. От него зависит строй звуков: *ми*, *фа* и *соль* большой октавы и *фа-диез* малой октавы (см. рис. 33).

Пятый регулировочный винт установлен на приводе пианомеханики. Он регулирует поднятие клапана, закрывающего отверстие на «эсе» (см. рис. 34). При смене «эса» эта регулировка нужна, кроме того, долго играя на одном «эсе», необходимо подтягивать этот винт из-за износа и деформации подушечки — клапана пианомеханики.

Регулировочные винты, установленные автором, имеют диаметр 2 мм. Отверстия под резьбу сверлятся сверлом 1,6—1,7 мм с последующей нарезкой резьбы при помощи метчика. Рекомендуется под регулировочные винты во всех случаях устанавливать стальные пружины (от часов), как показано на рис. 30 и 33.

Строй звука *фа-диез* зависит от высоты подъема клапана *ми* над отверстием, прикрываемым им. Для регулировки строя ос-

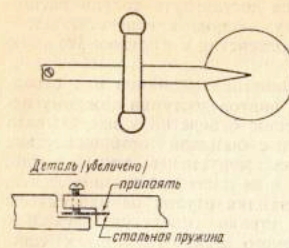


Рис. 33

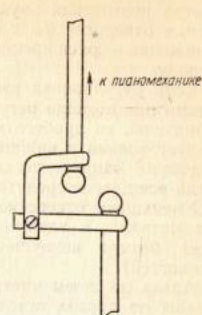


Рис. 34

тальных звуков прикрывание клапана *ми* не требуется. У большинства инструментов звук *фа-диез* большой и малой октав имеет тенденцию к повышению. Этот дефект легко устраняется следующим образом: на ось клапана *ми* в нижней части его напаяется пластина-привод из белого металла, толщиной 1—2 мм и подводится под клапан *фа-диез* таким образом, чтобы при нажатии на него клапан *ми* незначительно опускался. Величину этого опускания клапана нужно подбирать, добиваясь правильной интонации звука *фа-диез*. Можно, конечно, припаять привод не к оси, а к самому клапану *ми* и подвести его под клапан *фа-диез*. В этом случае, при продолжительном пользовании инструментом, возможен перекокс клапана *ми*, так как давление на него, при нажатии на клапан *фа-диез*, будет односторонним. Этот перекокс может привести к нежелательным последствиям: подушка клапана *ми* перестанет прикрывать отверстие герметичность нарушится, и инструмент выйдет из строя.

Другой способ подстройки фэгота. Есть способ подстройки отдельных звуков на фэготе путем незначительного расширения или уменьшения отверстий, а также перемещения этих отверстий в сторону понижения или повышения звука.

Например, если звуки *ля* большой и малой октав настроены ниже и регулировкой высоты клапанов *фа*, *соль* и *ре* повысить их не удастся, можно отверстие под клапаном *фа* передвинуть на несколько миллиметров ближе к отверстию *ля*. Отверстие *фа* — первое после отверстия *ля*, и при остальных закрытых отверстиях (*ми*, *ре*, *до*, *си* и *ля*) струя воздуха устремляется в отверстие *фа*. Таким образом, укорачивая расстояние между отверстиями *ля* и *фа*, мы укорачиваем столб воздуха и этим повышаем звук *ля*. Соответственно увеличивая расстояние между вышеуказанными отверстиями, мы удлиняем столб воздуха, то есть понижаем *ля*.



Иногда повышения звука *ля* удается достигнуть только расширением отверстия *фа* в одну сторону — ближе к отверстию *ля*, а понижения — расширением того же отверстия в противоположную сторону.

Если регулировка высоты расположения клапанов над отверстиями при помощи регулировочных винтов доступна каждому исполнителю, то прибегать к расширению отверстий у инструмента следует только в крайнем случае и с большой осторожностью. Подобные «хирургические операции» допустимы только тогда, когда все другие средства испытаны и не дают должного эффекта.

Уменьшать отверстие можно, вставляя втулок из пластмассы или металла, а также нанося на стенки отверстия несколько слоев быстро сохнувшего водоупорного лака (например, лака для ногтей).

Автор на своем инструменте понизил звуки *ми-бемоль* малой октавы до нормы, вставив в среднее отверстие на крыле фagота пластмассовую втулку длиной 10 мм. Диаметр отверстия втулки подбирался путем подстройки. Втулка закреплена клеем БФ-2.

**О прокладке нижнего крона.** Изменяя толщину прокладки герметизирующего крона на конце сапога фagота также можно добиться улучшения общего строя инструмента. Например, если понижают все звуки нижнего регистра фagота до звука *соль* большой октавы, следует уменьшить толщину прокладки нижнего крона. Наоборот, если эти звуки повышают, прокладка должна быть толще, и строй понизится.

Прокладка должна точно соответствовать отверстиям крона, не меньше и не шире их. Кроме того, толщину прокладки следует изменять в зависимости от времени года. Сухой или влажный воздух влияет на строй инструмента: от сырости строй становится ниже, от сухого воздуха — выше. В осенний, зимний и весенний сезоны прокладка нижнего крона должна быть тоньше (1–2 мм), летом, в сухую погоду — толще (3–5 мм). При более толстой прокладке, установленной при подстройке инструмента, сезонная толщина прокладки должна соответственно изменяться.

**Об автоматически отключающем пианомеханику устройстве.** Часто бывает нужно во время игры отключить закрытую до этого защелку пианомеханики, а возможности для этого нет, так как большой палец левой руки фagотиста занят.

Для автоматического отключения пианомеханики автором сделан привод, одним концом припаянный к большому стержню оси пианомеханики на расстоянии 225 мм от верхнего его столбика, а другим концом подведенный под октавные клапаны на крыле фagота так, что при нажатии того или другого октавного клапана привод опускается вниз, одновременно поворачивая ось, на которой он укреплён, и автоматически выключает защелку пианомеханики.

**Уход за инструментом.** Подробно об уходе за инструментом хорошо сказано в «Школе игры на фagоте» Р. П. Терехина (Музгиз, 1955, стр. 6–7). Можно только еще раз повторить, что инструмент всегда должен быть в порядке. Все стальные пружины следует содержать в хорошем состоянии. Лучше всего очистить каждую пружину от ржавчины до блеска и покрыть двумя слоями водоупорного клея (например, БФ-2).

Расшатанные приводы лучше напаять оловом, чтобы получился своеобразный подшипник из мягкого металла. Торцы привода очищаются от смазки, обезжириваются и при помощи паяльника напаяются оловом. Паять нужно без кислоты, лучше всего с канифолью. Затем мелким напильником олово следует опилить до нужной толщины. В результате этого качание привода будет устранено.

Существует другой способ устранения качания приводов: стержень привода сжимается круглогубцами или плоскогубцами с пропиленным круглым пазом в них и вращается в тугое зажатом состоянии. Стержень от этого немного удлинится, и качание привода ликвидируется.

Басовая труба и крыло фagота часто при игре начинают отходить друг от друга. Сказывается износ пробок или ниток на концах, которые вставляются в сапог фagота. Можно, конечно, наклеить новые пробки, подмотать нитки и т. д., но есть другой способ: нужно поставить соединительную шпильку на крыло фagота, которая должна входить при складывании крыла и басовой трубы вместе во втулку, расположенную на басовой трубе. Шпилька наглухо крепится на стойке, которая припаивается к верхней части крыла фagота, а втулка привинчивается винтами к басовой трубе:

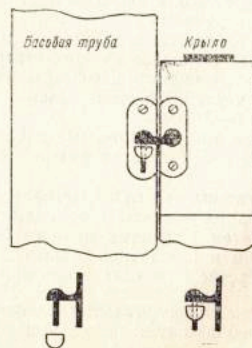


Рис. 35



Инструменты фирмы «Адлер» имеют соединительную шпильку и две втулки, укрепленные на крыле и базовой трубе фагота. Это не совсем удобное устройство. Шпилька может выпасть и потеряться. Лучше сделать так, как сказано выше.

При игре на фаготе инструмент держится исполнителем на бедре. Часто происходят досадные случайности, когда части одежды (клапан кармана, пуговицы фрака и т. п.) попадают под клапан во время игры. Кроме того, звуки у фагота выходят не только из резонатора — они звучат и в отверстиях сапога, а находящаяся рядом с отверстиями мягкая ткань одежды заглушает их. Для устранения этих недостатков при игре на фаготе автор применяет небольшой кожаный передник размером 20×35 см с крючками в верхней его части. Этими крючками кожаный передник крепится к поясному ремню исполнителя сбоку в том месте, где располагается сапог фагота при игре. Применение такого передника исключает досадные случайности, связанные с попаданием частей одежды под клапаны, и улучшает звучание инструмента. Для крепления передника к пиджаку смокинга или костюма можно черной ниткой сделать две незаметные для глаза петли, к которым будет пристегиваться передник во время игры.

**Установка втулок.** На фаготе имеется пять отверстий, не оснащенных клапанами. В эти отверстия часто попадает вода, особенно при игре на инструменте в холодное время года и на открытом воздухе. Теплый воздух, попадая при игре в инструмент, быстро охлаждается и оседает в виде капель на внутренних стенках крыла и сапога фагота. Капли стекают вниз по стенкам канала и заливают отверстия *ми*, *ре*, *си*, *до* и *ля*, а иногда попадают и в отверстия маленького клапана, связанного с очком на отверстии *ля*. Попадание воды в отверстие во время игры мешает исполнителю, нервирует его, а иногда и портит исполнение, добавляя его ненужными звуками.

Для того чтобы избежать попадания воды в отверстия, автор на своем инструменте в каждое из этих отверстий и в отверстие маленького клапана, связанного с очком, на отверстие *ля* установил металлические втулки. Причем концы втулок выступают внутрь канала на 2—3 мм.

Втулки дают возможность полностью избавиться от попадания воды в отверстия, не внося никаких изменений в звучание и строй инструмента.

Втулки изготовлены из белого металла (можно из латуни). Внутренний диаметр их соответствует диаметру каждого отверстия на фаготе. Затем отверстия должны быть несколько расширены напильником и наждачной бумагой. Втулка вставляется в расширенное отверстие на шеллаке или клее БФ-2.

**Об использовании дополнительных клапанов.** Многие исполнители часто употребляют дополнительные клапаны при игре на

фаготе. Делается это для того, чтобы улучшить качество звучания.

В первой и второй октавах эффективным бывает применение в качестве дополнительных к аппликатуре клапанов *до-диез* и *ре-диез* большой октавы. Обычно употребляют один из них. Это зависит от инструмента и привычки исполнителя.

Автор вот уже пятнадцать лет пользуется двумя этими клапанами, открывая их мизинцем левой руки одновременно. Начиная от *до-диез*<sub>1</sub> и до *ми-бемоль*<sub>2</sub>, весь звукоряд фагота, при одновременном применении двух вышеуказанных клапанов, звучит ярче, светлее и становится более однообразным по тембру. (Предельный на фаготе звук *ми*<sub>2</sub> таким способом не берется.)

Применяя для улучшения звучания фагота два клапана одновременно, можно иногда частично захватывать и звуки в малой октаве. Так, например, соло фагота в вальсе из Пятой симфонии Чайковского автор целиком исполняет с применением двух клапанов (*до-диез* и *ре-диез*) одновременно.

Самое собой разумеется, что при исполнении технических пассажей дополнительные клапаны не употребляются.

Незначительное понижение звука *ми*<sub>1</sub>, возникающее от одновременного применения двух вышеуказанных клапанов, легко устраняется путем небольшого изменения аппликатуры этого звука: достаточно открыть отверстие *си* на сапоге фагота, как звук становится на свое место. К этому изменению в аппликатуре легко привыкнуть. Кстати, звуки *ми-бемоль*<sub>1</sub> и *ми*<sub>1</sub> гораздо легче извлекаются при вышеуказанном изменении в аппликатуре. Переходы *legato* с нижних звуков на звуки *ми-бемоль* и *ми* возможны только при подобном изменении аппликатуры этих звуков, то есть открытием отверстия *си* на сапоге фагота. Автор советует фаготистам испробовать этот способ улучшения звучания фагота в первой и второй октавах.



Ю. УСОВ

ВОСПИТАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ  
НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ  
В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1866—1916)

I

В истории исполнительства на духовых инструментах в России 60-е годы прошлого столетия являются знаменательными: впервые отечественные исполнители, наряду с музыкантами других специальностей, получили возможность обучаться во вновь открытых Петербургской (1862) и Московской (1866) консерваториях.

Эти годы характеризуются подъемом русской музыкальной культуры, оживлением концертной жизни в стране, деятельностью Русского музыкального общества, ставившего одной из главных своих задач развитие музыкального образования в стране и подготовку отечественных исполнителей всех специальностей.

До этого времени в конце XVIII — первой половине XIX века положение с обучением музыкантов было крайне тяжелым. Первыми ячейками профессионального обучения в России были крепостные оркестры. В условиях тяжелого помещичьего гнета молодые люди получали навыки владения инструментами, практику оркестровой игры. Как правило, при помещичьих домах существовали небольшие ансамбли, в состав которых входило около десяти исполнителей на валторнах, фаготах и флейтах. Репертуар определялся вкусом хозяина. Исполнительский уровень музыкантов был низким. В более крупных крепостных оркестрах состав участников доходил до тридцати, круг произведений был шире и разнообразнее, а исполнительское мастерство выше.

В начале XIX века мы находим среди русских окрестровых музыкантов несколько выдающихся виртуозов: флейтиста Пап-

кова, гобоиста Самарина, кларнетиста Титова, фэготиста Костина, валторниста Лузина. Но крепостные оркестры не могли воспитывать высококвалифицированных и образованных музыкантов. Существовавшие в Москве и Петербурге театральные школы, где главным образом готовились оркестранты, также не оправдывали себя. Достаточно сказать, что за 47 лет своего существования (с 1800 по 1847 год) они выпустили всего 84 исполнителя различных специальностей. Инструментальные классы при Придворной капелле, открытые в 1839 году, спустя шесть лет были закрыты.

Музыкальные классы в различных учебных заведениях России (Академия художеств, Московский университет, кадетские корпуса), где преподавалась игра на некоторых духовых инструментах, не готовили профессиональных исполнителей, так как музыка здесь входила в систему общего образования. К тому же правовое положение музыкантов, теснейшим образом связанное с общественно-социальными условиями России, всячески ограничивало возможность воспитанникам этих учебных заведений стать музыкантами-профессионалами. «Люди свободных состояний делались музыкантами-специалистами в силу каких-нибудь несчастных обстоятельств. Дворянам косвенным образом это было даже воспрещено законом, ибо при поступлении на сцену или в оркестр императорских театров они должны были подписывать добровольное отречение от своих дворянских прав»<sup>1</sup>.

Военные и крепостные оркестры, сиротские дома — вот те учреждения, из которых выходили отечественные кадры исполнителей на духовых инструментах.

Отсутствие квалифицированных, профессионально образованных музыкантов послужило одной из причин массового наплыва в Россию иностранцев, преимущественно немцев, чехов и итальянцев, которые занимали все ведущие места в оркестрах. Русские оркестранты, среди которых история знает ряд талантливых исполнителей на духовых инструментах, в большинстве своем крепостные, купленные дирекцией императорских театров, не пользовались доверием у дирижеров (тоже иностранцев) и исполняли второстепенные партии. С отменой крепостного права положение отечественных музыкантов не улучшилось, привилегия для иностранцев по-прежнему продолжала существовать.

Только открытие первых русских консерваторий, с привлечением квалифицированных педагогов, имеющих опыт исполнительской и педагогической деятельности, стало началом воспитания отечественных исполнительских кадров.

В Московскую консерваторию, в классы духовых инструментов, были приглашены иностранные исполнители. Ясно, что от них трудно было ожидать правильной ориентировки учащегося на

<sup>1</sup> Н. Д. Кашкин. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне. «Русское обозрение», 1898, январь.



лучшие образцы русской национальной и зарубежной музыки, но это были все же педагоги, которые могли способствовать профессионализации русских исполнителей на духовых инструментах.

Первый период работы классов духовых инструментов Московской консерватории, который продлился до Великой Октябрьской социалистической революции, был подчинен задачам подготовки русских музыкантов, формированию отечественной исполнительской школы. Этот период, вследствие определенной ограниченности общественных условий царской России, занял более пятидесяти лет. Причем немаловажную роль сыграло руководство Русского музыкального общества, всячески не допускавшее к преподаванию в консерватории русских музыкантов, многие из которых уже к началу XX века завоевали широкое признание как замечательные оркестранты, солисты и камерные исполнители.

## II

Первыми профессорами классов духовых инструментов Московской консерватории были приглашены артисты оркестра Большого театра Фердинанд Бюхнер (флейта), Эдуард Медер (гобой), Вольдемар Гут (кларнет), Максимилиан Бартольд (валторна) и Фердинанд Рихтер (труба). Класс фагота был открыт в январе 1868 года, а тромбона — в январе 1876 года, вели эти специальности Генрих Эзер и Христофор Борк.

Ф. Бюхнер и Ф. Рихтер преподавали в музыкальных классах Русского музыкального общества, которые были открыты двумя годами раньше консерватории. Но, как видно из отчетов РМО, за два года работы в классе флейты занималось всего два ученика по одному месяцу, а в классе трубы только один ученик. Установленная плата за обучение в размере 8 рублей в месяц была слишком высока.

Дирекция консерватории заключала с педагогами классов духовых инструментов договора на три года, которые по истечении срока действия продлевались. В обязанности профессора входило не только аккуратно посещать и вести уроки, но и в свободное от службы время участвовать во всех симфонических концертах, устраиваемых Русским музыкальным обществом. На всякое выступление в каком-либо другом концерте необходимо было просить разрешение у дирекции консерватории. Для занятий в классе по специальности педагогу отводилось на каждого ученика по одному часу в неделю.

В художественный совет консерватории входили все профессора, за исключением педагогов классов духовых инструментов, которые освобождались от исполнения этой обязанности. «Такое исключение сделано было на том основании, что заседания совета профессоров всегда бывают по вечерам, в свободное от классных

занятий время, а профессора духовых инструментов, состоя на службе при императорских театрах, не располагают свободными вечерами»<sup>1</sup>.

Как правило, педагоги классов духовых инструментов служили в консерватории долгие годы и уходили в отставку только в связи с болезнью или смертью. Каждую специальность вел один профессор. Параллельных классов в дореволюционной консерватории не было, поэтому за первое пятидесятилетие консерватории сменилось два-три поколения профессоров.

Первые двадцать лет классы духовых инструментов консерватории были малочисленны и владели жалкое существование. У каждого педагога занималось всего два-три ученика. Если учесть, что музыкантов принимали без подготовки, то уровень учащихся этих классов был крайне низким. Педагоги, будучи хорошими оркестровыми музыкантами, не все обладали достаточным педагогическим опытом. Они не ставили задачу подготовки широко образованных, всесторонне развитых музыкантов, а в основном готовили узких специалистов — оркестровых исполнителей или военных капельмейстеров. Поэтому и результаты работы были незначительны.

Среди профессоров прошлого столетия выделяется Франц (Федор Карлович) Циммерман (182? — 1891), один из первых педагогов, воспитавший за девятнадцать лет преподавания (1872—1891) плеяду замечательных кларнетистов. Ученик основоположника кларнетной школы Г. Бермана, Ф. Циммерман выделялся из среды преподавателей своим образованием. Кроме немецкого и русского языка, он отлично владел французским. В работе в классе он широко использовал произведения Моцарта, Вебера. Ученик его класса И. Преображенский впервые в 1882 году исполнил знаменитую Канцону для кларнета и фортепиано С. И. Танеева. Среди его воспитанников следует назвать, кроме И. Преображенского, удостоенного малой серебряной медали, также А. Орлова-Соколовского, С. Розанова и Н. Лакнера, награжденных большими серебряными медалями.

Иосифа (Осипа Осиповича) Сханицыца (1860—1905) знали как замечательного музыканта, выдающегося валторниста своего времени. Чех по национальности, 22 лет от роду, он переехал в Россию и занял место солиста оркестра Большого театра.

«Это был артист такого значения, силы, что его может родить только целая эпоха», — писал музыкальный критик Ив. Липаев, — «звук его инструмента был в истинном смысле слова певуч, как голос, с массой экспрессии, увлекавший каждой фразой»<sup>2</sup>. Высоко оценивается деятельность Сханицыца и как педагога (1883—1905). Увлекаясь его игрой, ученики старались подражать ему во всем. Одним из лучших его воспитанников был Василий Солодуев, окон-

<sup>1</sup> Н. Д. Кашкин. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории. 1891, стр. 14.

<sup>2</sup> Ив. Липаев. О. Сханицыца. «Русская музыкальная газета», 1905, № 45



чивший в 1905 году консерваторию с большой серебряной медалью, в дальнейшем профессор, видный деятель музыкальной культуры.

Большинство первых педагогов классов духовых инструментов были хорошими музыкантами. Об этом говорят дошедшие до нас отзывы об их исполнительской деятельности. По свидетельству капельмейстера Шрамека, В. Гут — музыкант «с большим талантом», он считался одним из «лучших и необходимых (для театра. — Ю. У.) музыкантов-кларнетистов»<sup>1</sup>.

Г. Эзер состоял первым фаготистом Римского городского оперного театра и был выписан в Москву своим братом, известным в то время виолончелистом Робертом Эзером. Ф. Рихтер был отличным солистом-кларнетистом оркестра Большого театра, а также выдающимся военным капельмейстером. В 1873 году им была написана «Школа духовых инструментов военных хоров». Хорошо характеризуют как музыканта тромбониста Х. Борка. Он успешно заменяет заболевшего офиклейдиста, а с 1875 года играет в оркестре Большого театра на литаврах<sup>2</sup>.

Интересные документальные сведения, характеризующие Э. Медера как исполнителя, дает в одной из своих работ Е. Носырев<sup>3</sup>. В письме С. И. Танеева к П. И. Чайковскому от 28 декабря 1873 года приводится разговор между Н. Г. Рубинштейном и гобоистом Э. Медером по поводу того, что последний играл *ми* третьей октавы в «Миниатюрном марше» из первой сюиты Чайковского октавой ниже. «Когда Николай Григорьевич [Рубинштейн] спросил, отчего он не играет так, как написано, то он [Медер] ответил, что он может это сыграть, но что это портит его губы, ибо слишком высоко... Во 2-й части, Интермеццо, есть переход ко второй теме [гобой с кларнетом], на всех репетициях и в концерте это место прошло очень плохо, несмотря на то, что Медер брал партию на дом»<sup>4</sup>.

В письме Чайковского к Танееву мы читаем: «г. Медер был не в духе, что с ним бывает... Мне очень нравится, что высокие ноты портят г. Медера губы!!! Однако же это не мешает мне и впредь, если окажется нужным, портить священные медеровские губы высокими нотами, которые всякий другой гобоист и без всякого особого французского мундштука играет совершенно свободно»<sup>5</sup>.

Нелестные отзывы об Э. Медере как исполнителе во многом могут быть объяснены конструктивными недостатками старых инструментов. Новейшие французские системы гобоев позволяют ис-

полнителям извлекать без особых усилий более высокие звуки, чем это требовал в свое время Чайковский.

Исполнительская деятельность педагогов консерватории не ограничивалась игрой только в оперном оркестре и участием в симфонических концертах. В первых программах РМО в Москве мы встречаем имена будущих педагогов консерватории, выступающих в качестве солистов. В симфоническом концерте, состоявшемся 16 ноября 1863 года, В. Гут исполнил Концерт для кларнета Вебера, а через месяц, 14 декабря, Э. Медер сыграл Концерт для гобоя Генделя. 30 января 1865 года Ф. Бюхнер выступил с Концертом для флейты Бричнальди<sup>6</sup>.

За период с 1866 по 1890 год профессорами консерватории был сыгран ряд замечательных камерных произведений, к сожалению, редко исполняемых в наше время. В ансамбле принимали участие: флейтист Ф. Бюхнер, гобоист Э. Медер, кларнетисты В. Гут и Ф. Циммерман (с 1873 года), фаготисты Г. Эзер и В. Кристель (с 1885 года), валторнисты М. Бартольд и Б. Роте (с 1872 года), труба Ф. Рихтер. В качестве пианиста до 1876 года бесценно выступает Н. Г. Рубинштейн, затем В. И. Вильборн и Р. Геника. Часто партию фортепиано в ансамблях с духовыми исполняли С. И. Танеев и В. И. Сафонов.

В начале 900-х годов педагогический состав классов духовых инструментов значительно изменяется. Деятельность В. И. Сафонова<sup>7</sup> как директора консерватории и дирижера ученического оркестра приводит к укреплению и расширению состава классов, количество учеников в которых достигает десяти, а иногда и пятнадцати человек. Уровень подготовки специалистов возрастает. Методы работы педагогов, как видно из учебных программ и ученических вечеров, оставались прежними, но рост музыкальной культуры в Москве, деятельность русских композиторов, расцвет оркестрового исполнительства накладывали свой отпечаток.

Имя профессора по классу флейты Вильгельма Кречмана (1848—1922) связано с оркестром Большого театра, где он в течение 25 лет «играл все соло на флейте во всех балетах без исключения, а также соло в нескольких операх»<sup>8</sup>. В молодости В. Кречман получил отличную практику, работая во многих оркестрах Германии и Австрии, в том числе в концертной капелле И. Штрауса. В 90-е годы прошлого столетия он вместе с С. В. Розановым, С. И. Танеевым и квартетом И. Гржимали участвует в исполнении различных ансамблей. В консерватории он преподавал с 1882 по 1922 год. В. Кречману принадлежит заслуга введения преподавания на флейте «бемской» системы, что несомненно было прогрессивным явлением. В классе этого профессора занимались

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 1031, дело Гута.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 454, дело Х. Борка.

<sup>3</sup> Е. Носырев. Из истории гобоя и исполнительства на нем в России. Научно-методические записки Саратовской консерватории, 1959, стр. 267—269.

<sup>4</sup> П. И. Чайковский — С. И. Танеев. Письма. Госкультпросвет, 1951, стр. 43.

<sup>5</sup> Там же, стр. 43.

<sup>6</sup> Н. Мамкин-Невструев. Симфонические собрания. Статистический указатель. М., 1899.

<sup>7</sup> В. И. Сафонов был директором консерватории с 1889 по 1905 г.

<sup>8</sup> ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 1919, дело В. Кречмана.



известные в будущем флейтисты В. Леонов, Н. Бакалейников, В. Цыбин. У Кречмана начинал свои занятия на флейте Н. И. Платонов — ныне профессор Московской консерватории.

Гобойст Виктор Денте (1859—1920) — воспитанник Болонской консерватории — двадцать лет проработал в Малом театре, а с 1907 года был переведен в оркестр Большого театра. Как педагог консерватории (1896—1920) В. Денте мало отличался от своих коллег: основное внимание он уделял прохождению инструктивного материала. Причем Денте держал в строгом секрете многочисленных упражнений и этюды собственного сочинения, боясь, что они могут стать достоянием других педагогов. Профессор Московской государственной консерватории Н. Н. Солодуев, занимавшийся в классе Денте, считает, что эти упражнения и этюды представляли большой интерес и способствовали развитию технического мастерства гобойстов. В то же время Солодуев отмечает, что за семь лет обучения в консерватории он ни разу не участвовал в ученических вечерах, так как в классе Денте, как и во многих других классах, мало внимания уделялось формированию художественно-исполнительских навыков у учащихся.

После смерти Ф. Циммермана класс кларнета возглавил Иосиф Францевич Фридрих (1853—1916). Выпускник консерватории С. Розанов, в то время уже известный кларнетист, солист оркестра Большого театра, также претендовал на место профессора. Но В. Сафонов не стал приглашать молодого музыканта.

И. Фридрих окончил Пражскую консерваторию по классу профессора Писаревича, затем служил солистом оркестра Пражской оперы, Королевского театра в Берлине, оперы Ковент-Гарден в Лондоне. С 1882 по 1910 год он работал в Большом театре. Будучи блестящим кларнетистом, играя не только в оперном оркестре, но выступая почти во всех симфонических концертах, И. Фридрих находил время для преподавательской работы в Филармоническом училище и консерватории (1891—1916). По отзывам современников, он приходил в класс обычно усталый, занимался небрежно, над деталями почти не работал. Он не ставил перед учениками задачи быть кларнетистами-профессионалами, считая, что консерватория должна готовить педагогов, капельмейстеров.

Не сохранилось достаточных сведений о педагогах-фаготистах, солистах оркестра Большого театра Вильгельме (Василии Ивановиче) Кристеле (1849—1914) и его преемнике Франце Андреевиче Шмидте (1852—1916). Последний пришел в консерваторию (1910—1916) в преклонном возрасте, имея двадцатитрехлетний стаж педагогической работы в Филармоническом училище. В. Кристель, проработавший в консерватории 25 лет (1885—1910), был известен как отличный фаготист. Ему принадлежит заслуга первого исполнения в 1892 году Патетического трио для фортепиано, кларнета и фагота Глинки совместно с пианистом Н. Е. Шишкиным и С. В. Розановым.

С осени 1905 года в консерваторию приглашается Фердинанд Эккерт (1865—1941). Музыкант высокой культуры, педагог, прекрасный валторнист, капельмейстер и композитор, Ф. Эккерт, окончив Пражскую консерваторию, восемнадцать лет стал солистом оркестра Королевской чешской оперы. Но его не удовлетворяла однообразная академическая атмосфера оперы, и он покинул оркестр. Обладая блестящей техникой, большим звуком, исключительной музыкальностью, несколько лет Эккерт концертировал по Чехии, Богемии, Германии, Швейцарии в качестве солиста, играя главным образом на натуральной валторне. В 1886 году он приезжает в Россию, где продолжает деятельность валторниста в Большом театре, затем берет палочку дирижера оперетты, а позднее состоит капельмейстером одного из военных оркестров. С 1897 года Эккерт ведет класс валторны в Филармоническом училище. В Московской консерватории, кроме специального класса (1905—1941), он с 1912 года читал курс инструментовки для военно-духового оркестра.

Карл Вильгельм Брандт (1869—1923) был первым из иностранных музыкантов, который в воспитании молодежи опирался на русскую музыкальную культуру и традиции русского музыкального исполнительства. Его замечательные оркестровые этюды, художественная ценность которых бесспорна и в наши дни, построены в основном на оперных и симфонических произведениях русских и западных классиков. Так же, как и этюды, его концертные этюды для трубы с фортепиано требуют от исполнителя широкого мощного звучания, яркости, блеска, изящества и виртуозности. Солист оркестра Большого театра В. Брандт обладал своеобразной исполнительской манерой. В ней было много общего с тем звучанием, которое в дальнейшем раскрывается в деятельности его ученика П. Лямина, а также выдающихся трубачей М. Табакова и С. Еремина. Брандт был талантливым капельмейстером. Кроме трубы (1901—1912), он вел в консерватории класс инструментовки для военно-духового оркестра. С 1912 года Брандт преподавал во вновь открывшейся Саратовской консерватории.

Первым отечественным музыкантом, которого пригласили преподавать в классы духовых инструментов Московской консерватории, был Михаил Прокофьевич Адамов (1874—1946). Он был виртуозом-корнетистом, обладавшим красивым, мягким звуком, большой подвижностью и необыкновенными техническими возможностями. Его исполнительская деятельность в оркестре Большого театра наложила свой отпечаток на трактовку партий корнета в ряде русских балетов. М. Адамов успешно вел педагогическую работу (1912—1932), среди его учеников, окончивших консерваторию до революции, следует назвать П. Майорова, солиста оркестра Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

Старейшим профессором консерватории был Христофор Борк (1832—1916), который вел класс тромбона, трубы и ударных ин-



струментов (1875—1916). Среди его лучших учеников следует отметить тромбониста В. М. Блажевича и ударника К. М. Купинского, в дальнейшем профессоров Московской консерватории.

### III

О методе и направлении работы педагогов в классах духовых инструментов красноречиво говорят сохранившиеся учебные программы. Составление этих документов относится к 1870—1877 годам. Первые программы были написаны на немецком языке, так как профессора плохо говорили по-русски<sup>1</sup>.

В большинстве своем воспитанники учебных заведений Германии, они были сторонниками академического направления, в основу которого была положена механическая зубрежка упражнений, отсутствие гармоничности в процессе обучения исполнителей. Вопросы техники оказывались в центре внимания, задачи художественного воспитания отодвигались на второй план. В течение двух-трех лет ученики обучались на одном инструктивном материале, на старших курсах исполняли несколько пьес, преимущественно сочинения третьесортных композиторов. Круг использования учебных пособий был также крайне узок и в основном сводился к изучению школ и этюдов одного и того же автора.

Учебные программы классов духовых инструментов, датированные 1900 годом, не имеют принципиальных различий с первыми. Это несколько расширенные и отредактированные их варианты. Вот одна из программ «художественных предметов, преподаваемых в Московской консерватории, 1900 года», составленная Ф. Бюхнером, а затем переработанная и подписанная К. Кречманом. Приводим ее полностью:

#### КУРС ИГРЫ НА ФЛЕЙТЕ

##### Курс I

Положение инструмента, амбушюр и образование звука на инструменте.

Гаммы и арпеджио в объеме 2—3 октав в «C, G, D, H, E, F, B, Es» — целыми, половинными и четвертными нотами.

Школа Поппа, 1-я часть.

<sup>1</sup> По этому поводу В. Н. Цыбин в «Статье по вопросу новой музыкально-педагогической программы и репертуара» (1943), рукопись которой хранится в ЦГАЛИ (ф. 2043, оп. 1, ед. хр. 84), писал: «Не более 50 лет тому назад в Большом театре в Москве оркестр состоял на две трети из немцев и чехов. Дирижеры с исполнителями на сцене объяснялись на русском языке, а с оркестром только на немецком».

##### Курс II

Все гаммы, мажорные и минорные, арпеджио мажорные и минорные, то и другое в объеме 3—4 октав. Crescendo и diminuendo. Школа Поппа, 2-я часть.

##### Курс III

Все интервалы, диатонические и хроматические. Мажорные, минорные и хроматические гаммы в объеме всего инструмента, трели, группетто и прочие мелизмы, арпеджио на всевозможных аккордах. Умение распределять дыхание для правильной фразировки.

24 этюда Барбины, «Анданте» Моцарта, Фантазия Форбаха. Чтение с листа легких сочинений.

##### Курс IV

Упражнения для развития виртуозной техники и беглости во всех родах пассажей.

24 характеристических этюда Келлера, 12 этюдов Беллио, фантазии Гейнемейера и Поппа.

Чтение с листа и транспозиция легких сочинений.

Совместная игра.

##### Курс V

Продолжение технических упражнений 4-го курса.

Ежедневные упражнения Проспер-Альтмана, соч. 40, 24 этюда Беллио, концерты и фантазии Фюрстенана, Допплера и Бричальди.

Игра на маленькой флейте.

Чтение с листа и транспозиция более трудных сочинений.

Совместная игра<sup>1</sup>.

Одностороннее развитие ученика характерно для программ по всем духовым инструментам. Они изобилуют различными требованиями технического порядка: интервалами, упражнениями для развития пальцев и языка, «упражнениями для развития виртуозной техники и беглости в пассажах всякого рода» и т. д. Причем задачи развития техники в некоторых программах доводятся до абсурда. Например, фаготистам рекомендуется на первом курсе исполнять гаммы в одну октаву четвертями, половинными и целыми длительностями в темпе «♩ = 132».

На втором курсе — восьмыми и шестнадцатыми «♩ = 132». На третьем курсе исполнять хроматическую гамму «♩ = 132» и т. д. В программе класса тромбона предлагается такая же система занятий, но со скоростью «♩ = 112».

В приведенной выше программе флейты преобладает инструк-

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 8. «Учебные программы специальных классов».



тивный материал. Мы не находим в ней ни замечательных сонат для флейты И. С. Баха и Генделя, ни концертов Моцарта и многих других сочинений. Они не исполнялись, так как среди флейтистов было долгое время распространено мнение, что в этих произведениях невозможно продемонстрировать ни виртуозного блеска ни технического мастерства. Художественная и музыкальная сторона не принималась во внимание. Подобным же образом, очевидно, относились к классике и фаготисты Г. Эзер и В. Кристель. Они поставили в программу второго года обучения знаменитые концерты для фагота Моцарта, которые в стилевом и техническом отношении представляют огромную трудность для исполнения.

Профессор Х. Борг, единственный из преподавателей, предлагает исполнять переложения для тромбона и фортепиано: Моцарт. Ария из оперы «Волшебная флейта»; А. Даргомыжский. Ария из оперы «Русалка»; Р. Шуман. Романс «Скиталец». В то же время Х. Борг считает возможным рекомендовать ученикам играть на младших курсах «17 маленьких упражнений для образования вкуса» Конконе, музыкальная ценность которых вызывает сомнение.

В программах классов валторны и трубы художественные произведения совершенно отсутствовали. Все пять лет валторнисты играли этюды Зандера и Копраша. Этюды Клингера были вычеркнуты из программы И. Сханицем и заменены этюдами Зандера. В классе трубы изучали этюды Вурма и Копраша, «Полную школу для корнета и трубы» Ж. Арбана. Характерные этюды из последнего раздела школы считались в то время вершиной трудности и исполнялись на четвертом и пятом курсах<sup>1</sup>.

В классе гобоя пьесы проходили только на пятом курсе. Играли концерты для гобоя Генделя, Каливода, Ритца, Клаена, Люфта и других авторов. Среди инструктивного материала встречаются три части «Школы для гобоя» Сельнера, первая часть «Школы для гобоя» Сальвини, этюды Канта, Ферлинга, Фитцера и Крейцера.

Программа классов кларнета является некоторым исключением в общей направленности обучения исполнителей на духовых инструментах. Уже на втором курсе в ней рекомендуется играть «небольшие пьесы с аккомпанементом фортепиано, в формах романсов, рондо, вариаций и т. п.», на третьем — «небольшие соло, сонаты, песни» и др. Концертный дуэт и Концертино Вебера, а также «различные салонные пьесы» исполнялись на четвертом курсе. Концерты Рейсигера, Каливода, Вебера и другие сочинения рекомендовалось играть на последнем курсе. Среди технического материала в течение пяти лет изучалась «Школа для кларнета» Бермана, на четвертом и пятом курсах к ней прибавлялись этюды Крепша и Штарка.

<sup>1</sup> Один из характерных этюдов Ж. Арбана исполнял в 1890 г. на конкурсе в оркестре Большого театра двадцатилетний В. Брандт. Он поразил комиссию великолепной игрой и виртуозной техникой.

Наряду с определенными недостатками программы классов духовых инструментов содержат ряд положительных качеств. Большое внимание уделяется изучению гамм и арпеджио трезвучий в различных ритмических фигурациях и штрихах, этюдов, чтению нот с листа, транспозиции.

Широко поставлено было знакомство с родственными инструментами. Кларнетисты на первом курсе обучались на кларнете в строе С, на втором — на кларнете в строе С и В, на третьем — на кларнете в строе В и А.

На пятом курсе валторнисты обязаны были играть на натуральной валторне, трубачи — на натуральной трубе.

Программа выпускных экзаменов также предусматривала: «Для класса флейты — игру на маленькой флейте (пикколо), для класса гобоя — игру на английском рожке, для класса кларнета — игру на басовом кларнете, для отделения трубы — игру на корнете, для отделения корнета — игру на трубе»<sup>1</sup>.

#### IV

Ученический вечер, на котором выступил первый исполнитель на духовых инструментах, состоялся 25 октября 1871 года. Кларнетист А. Орлов-Соколовский (класс В. Гута) исполнил Вторую фантазию Миллера.

В дореволюционной консерватории ученические вечера были смешанными, в них участвовали ученики различных специальностей и курсов. Воспитанники классов духовых инструментов выступали на вечерах крайне редко. 22 ноября 1873 года в программе вечера мы находим валторниста В. Карпенко (класс Б. Роте), сыгравшего Романс Штрауса. В 1874 году фаготист И. Порубиновский (класс Г. Эзера) играет Концертино Давида, а в 1877 году Н. Лакиер (класс Ф. Циммермана) — Элегию для кларнета Эрнста и в 1878 году флейтист А. Химиченко (класс Ф. Бюхнера) — Капричио Тершака<sup>2</sup>.

Начало регулярных выступлений учеников классов духовых инструментов относится к 1892/93 учебному году и связано с расширением количественного состава учащихся. Духовые инструменты в этом году присутствуют в четырех из шести ученических вечеров, которые проводились в присутствии публики<sup>3</sup>. Такое положение сохранилось и в последующие годы.

Исполнение программы на вечерах, очевидно, было не обязательным для учеников классов духовых инструментов, так как

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 5. «Программа для выпускных экзаменов в Московской консерватории».

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 3. «Ученические вечера с 1867 по 1888 г.г.».

<sup>3</sup> «Отчет РМО в Москве за 1892—1893 гг.».



многие из них, проучившись пять—семь лет в консерватории, ни разу не выступали.

В классах по специальности не имелось штатных концертмейстеров, их роль выполняли ученики фортепианных классов. Первое время некоторые ученики играли с Н. Г. Рубинштейном. Например, в 1874 году в одном из квартетных концертов Н. Рубинштейн и ученик А. Орлов-Соколовский исполнили Сонату для кларнета, соч. 48 Вебера<sup>1</sup>.

На ученических вечерах и на экзаменах пьесы игрались по нотам. Существовала традиция, по которой оркестровые музыканты не должны были выучивать пьесы наизусть.

Сохранившиеся программы ученических вечеров содержат, за редким исключением, те же произведения, которые мы встречаем в учебных программах. Флейтисты исполняют преимущественно сочинения Тершака, Доплера, Форбаха, Фюрстенау, Гофмана, Келлера, Поппа, Бричальди и др.; гобоисты — пьесы Колена, Келлера, Басси, Канта, Жиде. У кларнетистов мы находим произведения более высокохудожественные. Например, ученик Ф. Фридриха Ш. Бейлезон, окончивший консерваторию в 1902 году с большой серебряной медалью, сыграл на ученических вечерах следующие сочинения:

Берман. Сантиментальные вариации (II курс);  
Вебер. Вариации для кларнета, соч. 33 (III курс);  
Давид. Интродукция и вариации для кларнета, соч. 8 (III курс);  
Крепш. Фантазия для кларнета на темы оп. «Волшебный стрелок» (IV курс);  
Роде. Вариации для кларнета (IV курс);  
Вебер. Концертино для кларнета (V курс);  
Бергсон. Сцена и ария для кларнета (V курс);  
Басси. Фантазия на темы «Риголетто» (V курс);  
Давид. Фантазия на тему Ф. Шуберта для кларнета (VI курс);  
Вебер. Концерт для кларнета, II и III части (выпускной акт).

Ш. Бейлезон был чуть ли не единственным учеником, прошедшим за шесть лет обучения такой обширный репертуар<sup>2</sup>.

Фаготисты выступали на вечерах редко. В основном они играли медленную часть из Концерта Давида, II и III части из Концерта для фагота Вебера. Валторнисты исполняли Концерт Матиса, Вариации Ф. Штрауса, Элегию Лоренца, Адажио Вебера и др. Трубачи увлекались фантазиями Гоха, Фукса, Фёрстера, «Венецианским карнавалом» Арбана. С 1906 года начинают исполняться знаменитые Концертштюки Брандта. Небольшие пьесы

<sup>1</sup> «Отчет РМО в Москве за 1874—1875 гг.».

<sup>2</sup> «Отчет РМО в Москве за 1896—1901 гг.». Ш. Бейлезон окончил специальность в 1901 г. и был оставлен в консерватории еще на год для сдачи экзаменов по музыкальным общеобразовательным предметам.

Мюльфельда, Шнейдера, Бюхнера, а также некоторые переложения арий из опер мы находим в программах выступлений тромбонистов. В 1903 году на выпускном акте консерватории впервые прозвучало Концертино для тромбона Давида, исполненное на выпускном акте В. Блажевичем<sup>1</sup>.

Экзаменационные требования для выпускников классов духовых инструментов были следующими:

«а) Исполнение общего этюда, наравне с прочими учениками класса;

б) Исполнение пьесы (соло);

в) Исполнение пьесы (соло, разученной без участия профессора);

г) Совместная и оркестровая игра;

д) Чтение нот с листа с переложением в другие тона»<sup>2</sup>.

Дипломные требования были невысокими. Они не давали возможности полностью раскрыть исполнительские и музыкальные качества учеников, показать владение стилем, широкое знание произведений русской и западной классики, умение разбираться в сочинениях как крупной, так и малой формы, продемонстрировать зрелость и артистизм. Выпускные программы были направлены на подготовку узких специалистов — оркестрантов и не ставили задач воспитания всесторонне развитых музыкантов.

Вот несколько дипломных программ, сыгранных учениками в 1908—1913 годах.

П. Рычагов — класс флейты проф. В. Кречмана:

Доплер. Венгерская фантазия.

Видор. Романс (произведение подготовлено самостоятельно).

Н. Солодур — класс гобоя проф. В. Денте:

Клемке. Концерт

Бах. Ария для английского рожка.

Моцарт. Концерт ми-бемоль мажор (произведение подготовлено самостоятельно).

Н. Смагин — класс кларнета проф. И. Фридриха:

Вилле. Фантазия, соч. 4.

Вебер. Концерт № 2 (произведение подготовлено самостоятельно).

П. Леонтович — класс фагота проф. В. Кристеля:

Моцарт. Адажио из квинтета.

Давид. I часть Концерта (произведение подготовлено самостоятельно).

В. Шварц — класс валторны проф. Ф. Эккерта:

Эккерт. Концерт фа минор.

Глиэр. Ноктюрн (произведение подготовлено самостоятельно).

<sup>1</sup> «Отчеты РМО в Москве за 1902—1903 гг.».

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, ед. хр. 5. «Программа для выпускных экзаменов в Московской консерватории».



П. Лямин — класс трубы проф. В. Брандта:  
Брандт. Концертино фа мажор.  
Гох. Фантазия «Жемчужина океана» (произведение подготовлено самостоятельно).  
Н. Гасюнас — класс тромбона проф. Х. Борка:  
Давид. I и II части Концертино.  
Мендельсон. Весенняя песня (произведение подготовлено самостоятельно).<sup>1</sup>

Насколько вырос исполнительский уровень и изменился репертуар в настоящее время, можно судить по программе выпускников Московской консерватории в 1962 году. Вот дипломная работа кларнетиста Р. Багдасаряна (класс профессора А. В. Володина), окончившего консерваторию в 1962 году. Он исполнил — Ноктюрн Листа, Адлегро Геништы, Концерт Брунса II и III части, Канцону Танеева, отрывок из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева; трубач В. Сундеев (класс профессора С. Н. Еремина), выпускник того же года, сыграл — Концерт Гайдна I и II части, Концерт Гедике, «Весенняя вода» Рахманинова, Анданте и скерцо Бара.<sup>2</sup>

Если Концерт для валторны Р. Штрауса в начале XIX века был под силу только выдающимся виртуозам, как, например, Луи Савару, с успехом гастролировавшему по России, то сейчас он в репертуаре каждого студента консерватории.

Гедике в 1941 году писал: «Техника игры на духовых инструментах за последние десятилетия ушла вперед настолько, что, если бы виднейшие исполнители на этих инструментах (особенно на медных), жившие 50 лет назад, услышали игру наших духовиков — лауреатов, то они просто не поверили бы своим собственным ушам и сказали бы, что это невозможно. Однако действительность показывает, что это не только возможно, но что имеются почти все предпосылки для дальнейших успехов и роста».<sup>3</sup>

## V

Дореволюционная консерватория являлась учебным заведением, объединяющим все существующие сейчас звенья музыкального образования: школу, училище и институт. До 1879 года срок обучения в консерватории был шесть лет: три года младшее отделение и три — старшее. Затем для всех инструменталистов, кроме арфы и контрабаса, был введен девятилетний курс обуче-

<sup>1</sup> «Отчеты РМО в Москве за 1910—1913 гг.». Программа Н. Леонтовича хранится в Архивно-рукописном отделе ГИММ, им. Глинки, ф. 92, инв. № 206.

<sup>2</sup> «Экзаменационные работы окончивших консерваторию за 1907—1908 гг.».

<sup>3</sup> Архив Московской государственной консерватории. Книга записей госэкзаменов 1961/62 учебного года.

<sup>4</sup> «Советский музыкант», № 23, 10 июня 1941 г.

ния: младшее отделение пять лет и старшее — четыре года. И, наконец, в 1883 году был утвержден окончательный учебный план, по которому девятилетний срок преподавания на духовых инструментах был сокращен до пяти лет. Младшее отделение включало первые три курса, старшее — четвертый и пятый курсы. Комитет директоров<sup>1</sup> консерватории, вводя новый учебный план, руководствовался «главным образом указаниями опыта; сверх того комитет принимал в соображение большую или меньшую сложность техники игры на различных инструментах»<sup>2</sup>. Пятилетний учебный план обучения исполнителей на духовых инструментах просуществовал до 1924 года.

Сохранившаяся сетка распределения предметов по курсам<sup>3</sup> содержала в себе несоответствие пятилетнего преподавания специальности в классах духовых инструментов шестилетнему изучению обязательных музыкальных предметов и семилетнему общеобразовательному циклу. Специальность и обязательное фортепиано преподавались на протяжении пяти лет, сольфеджио на I, II и III курсах, теория музыки на III курсе, гармония на IV и V курсах. История музыки, эстетика, инструментовка и энциклопедия не укладывались в рамки пятилетнего обучения и обычно изучались в последний, шестой год. Кроме этого, учащиеся духовых классов должны были с V курса посещать оркестровый класс.

Особую трудность для обучающихся на духовых инструментах представлял семилетний план изучения обязательного цикла так называемых «научных» предметов: русского языка, математики, истории, географии, закона божьего, немецкого и итальянского языков. Все это примерно соответствовало программе четырех классов дореволюционной гимназии. Поступившие в консерваторию ученики, не изучавшие ранее этих предметов, должны были в течение семи лет посещать «научные» классы.

Несоответствие сроков преподавания специальности, музыкальных и общеобразовательных предметов привело к тому, что лишь шесть учащихся, поступивших в консерваторию с музыкальной и общеобразовательной подготовкой, имели возможность завершить свое образование в течение пяти лет. Это флейтисты С. Шуко (1903—1906) и С. Петров (1903—1907), гобоисты Н. Назаров (1905—1910) и А. Смирнов (1908—1913), кларнетист С. Розанов (1885—1890), фэготист Э. Вейденберг (1887—1892). Остальные выпускники, окончивая специальность, должны были оставаться в консерватории на один-два года для сдачи экзаменов по обязательным музыкальным и научным предметам. Это разрешалось дирекцией и фактически стало правилом для учащихся, играющих на духовых инструментах.

<sup>1</sup> Комитет директоров руководил консерваторией с 1883 по 1885 г.

<sup>2</sup> И. Д. Кашкин. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории, стр. 50.

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 5. «Учебные планы».



Поступающие в классы духовых инструментов обычно не имели музыкальной подготовки, и приемные экзамены назначались лишь для разделения их по классам. Все желающие принимались без исключения<sup>1</sup>. С 1876 года неподготовленных абитуриентов стали зачислять в классы по специальности на испытательный срок, который длился один год. Успешно прошедшие испытательный срок оставались в консерватории, а остальные отчислялись. Были случаи перевода учеников из класса одного духового инструмента в другой. Музыкально подготовленные ученики зачислялись сразу в основной состав класса. Так, в 1886 году пятнадцатилетний Сергей Розанов на приемных экзаменах сыграл «Fantasie-stück». Шумана и был принят в консерваторию. Аккомпанировал молодому кларнетисту С. И. Танею, бывший в те годы директором и лично экзаменовавший всех поступающих<sup>2</sup>.

С 1889 года значительно повышаются приемные требования. Отменяется практика зачисления в консерваторию слабо подготовленных учащихся на испытательный срок. Все кандидаты принимаются на вакантные места в классы духовых инструментов строго по конкурсу. Это, в некоторой степени, обусловило возросший уровень подготовки специалистов.

В первые годы существования консерватории из-за малочисленности и низкого профессионального уровня классов духовых инструментов о создании ученического оркестра не могло быть и речи. Но лучшие ученики по настоянию Н. Г. Рубинштейна с 1867 года участвовали в симфонических концертах РМО, получая оркестровую практику. Это продолжалось до 1883 года, когда из-за конфликта между дирижером симфонических концертов М. К. Эрмандерфером и директором консерватории Н. А. Губертом<sup>3</sup> выступления учеников в оркестре РМО прекратились.

Несмотря на то, что оркестрового класса как такового не существовало, ученический оркестр регулярно составлялся для сопровождения ученических спектаклей, которые ежегодно ставились в Большом или Малом театрах. Так, в сезон 1879/80 года в Большом театре силами учащихся была поставлена опера Бетховена «Фиделио». Оркестр целиком состоял из учеников, если не считать, что первые партии флейты, гобоя и валторны исполняли профессора Ф. Бюхнер, Э. Медер и Б. Роте, а также два приглашенных валторниста<sup>4</sup>.

В 1885 году, когда директором консерватории стал С. И. Танею, был «впервые устроен оркестровый класс», и, таким образом, с одной стороны, был восполнен пробел в оркестровой практике

учащихся, явившейся с 1883 года, а с другой — было положено начало ученическому оркестру<sup>1</sup>.

Создание ученического оркестра явилось стимулом для расширения малочисленных классов духовых инструментов. Поставленный в апреле 1886 года в Малом театре ученический спектакль «Свадьба Фигаро» Моцарта сопровождался оркестром, группа духовых инструментов которого состояла исключительно из учеников консерватории<sup>2</sup>.

На занятия оркестрового класса отводилось четыре часа в неделю. Руководителями оркестрового класса были С. И. Танею, затем В. И. Сафонов, М. М. Ипполитов-Иванов позднее работал со старшим оркестром, И. И. Слатин — с младшим отделением оркестрового класса.

Большое внимание уделялось в консерватории игре в ансамбле, или, как это называлось в учебной программе, «совместной игре». В специальных классах ученики играли много дуэтов, трио, квартетов для духовых инструментов и выступали с показом этих произведений на ученических вечерах.

Класса камерного ансамбля для исполнителей на духовых инструментах в дореволюционной консерватории не существовало. Только отдельные наиболее одаренные ученики посещали классы С. И. Танею, И. В. Гржимали, В. И. Сафопова, М. М. Ипполитова-Иванова и участвовали в различных смешанных ансамблях. Занятия с крупнейшими педагогами, высокие художественные достоинства исполняемой музыки приносили им огромную пользу, расширяли их кругозор, воспитывали умение понимать и любить настоящее искусство.

Первое выступление ансамбля с духовыми инструментами состоялось 14 мая 1869 года. На ученическом вечере были исполнены I и II части из Военного септета для фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, кларнета, трубы и контрабаса Гуммеля. Партии духовых инструментов исполняли ученики — Шленк (флейта), Фролов и Орлов-Соколовский (кларнет), Фейн (труба)<sup>3</sup>. В дальнейшие годы такого рода ансамбли собираются редко. И многочисленные камерные сочинения Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Глинки, Римского-Корсакова не изучались исполнителями на духовых инструментах.

## VI

В классах духовых инструментов дореволюционной консерватории в основном обучались выходцы из низших сословий: дети мещан, чиновников, музыкантов, крестьян, рабочих. Поэтому большинство учеников жили в тяжелых материальных условиях.

<sup>1</sup> Н. Маныкин-Невструев, Краткий исторический очерк Московского отделения РМО 1860—1900 гг. 1900, стр. 16.

<sup>2</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 3. «Ученические вечера с 1867 по 1888 г.».

<sup>3</sup> Там же.

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 5. «Объявления о приеме в консерваторию».

<sup>2</sup> С. В. Розанов. «Заметки о консерватории». 1935, рукопись, ЦИММ им. Глинки, ф. 172, инв. № 4. С. И. Танею был директором консерватории с 1885 по 1889 г.

<sup>3</sup> Н. А. Губерт был директором консерватории с 1881 по 1883 г.

<sup>4</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 3. «Ученические вечера с 1867 по 1888 г.».



Боясь лишиться многих дефицитных духовых специальностей, столь необходимых в симфонических оркестрах России, дирекция РМО старалась привлечь молодежь к занятиям в консерватории и разработала ряд мер, стимулировавших обучение на этих инструментах. Так, например, открывая консерваторию, Н. Г. Рубинштейн позаботился о том, чтобы ученики классов духовых инструментов не платили за обучение<sup>1</sup>, а были стипендиатами. «Стипендии в консерватории имели значение освобождения от платы за обучение... Так как желающих учиться на духовых инструментах почти не было, дирекция Музыкального общества открыла для обучения на этих инструментах несколько бесплатных вакансий или стипендий, так что из десяти учащихся на духовых инструментах восемь были стипендиатами Общества»<sup>2</sup>.

Петербургская консерватория также имела для обучающихся на духовых инструментах семь бесплатных вакансий. Среди стипендиатов был и будущий композитор П. И. Чайковский, который в течение 1862—1864 годов числился в классе флейты известного профессора П. Чиарди<sup>3</sup>.

В последующие годы Московская консерватория всегда освобождала от платы за обучение исполнителей на духовых инструментах. Вот текст объявления о приеме учащихся 1895 года: «В настоящем учебном году в консерватории имеются бесплатные вакансии по классам флейты (2 вакансии), гобоя (2 вакансии), фагота (2 вакансии), валторны (1 вакансия) и контрабаса (1 вакансия)»<sup>4</sup>.

Как видно из отчетов Московского отделения РМО, консерватория имела свой инструментальный, куда входили и духовые инструменты. Ученики, лишённые средств на приобретение собственных инструментов, имели возможность, «с разрешения директора, пользоваться инструментом, принадлежащим консерватории, но не иначе, как в ее здании»<sup>5</sup>. В финансовых документах мы находим ежегодные расходы на закупку камыша и тростей, которые выдавались для занятий гобоистам, кларнетистам и фаготистам.

В своих воспоминаниях С. В. Розанов пишет, что при Танееве была установлена добрая традиция, когда хорошо окончивший консерваторию ученик получал в подарок инструмент, на котором он занимался в период своего обучения. Иногда ученик выплачивал стоимость инструмента, бесплатно играя в открытых симфонических концертах РМО.

Освобождение от платы за обучение, казенный инструмент, возможность за сравнительно короткий срок получить профессию

в какой-то степени привлекало молодых людей. Но общее положение учеников классов духовых инструментов было незавидное. За пять лет обучения, которое предусматривалось учебным планом, можно было только приобрести основные навыки игры на инструменте, но стать музыкантом-профессионалом было невозможно. Низкие требования при приеме и выпуске, отсутствие контроля за посещением и успеваемостью учеников со стороны дирекции приводили к тому, что профессиональный уровень окончивающих был невысоким. Музыкальный багаж, с которым выходили в свет исполнители, в основном состоял из бессодержательных пьес салонного плана. Эти сочинения порою определяли вкусы и эстетические взгляды молодых людей. И если среди исполнителей на духовых инструментах встречались талантливые и вдумчивые музыканты, то не они определяли общее состояние дел в классах духовых инструментов Московской консерватории.

Отношение со стороны дирекции и музыкантов других специальностей к исполнителям на духовых инструментах долгие годы было как к музыкантам второго разряда, музыкантам низшей категории. Характерно, что ни один выпускник-духовик, окончивший до революции консерваторию с большой или малой серебряной медалью, не был занесен на доску отличия. На одном из художественных советов, где обсуждался вопрос о дипломнике С. В. Розанове, В. И. Сафонов заявил, «что для играющего на кларнете довольно и большой серебряной медали»<sup>6</sup>.

Несмотря на высокомерное отношение к исполнителям на духовых инструментах, ученики и педагоги этих классов активно участвуют во всех знаменательных концертах консерватории. Например, на торжественном открытии Малого зала 25 октября 1898 года в камерном оркестре играют кларнетисты Ш. Бейлезон и П. Иосс, фаготисты С. Икрянников и И. Костлан, валторнисты К. Де-Бур и С. Крутоголовы<sup>7</sup>.

События 1905 года всколыхнули общественность консерватории. Назрела необходимость коренных реформ. Многие из воспитанников классов духовых инструментов стали участниками революционных событий. Ученик класса фагота И. Прокофьев был секретарем первой сессии учащихся Московской консерватории, состоявшейся 4 марта и собравшей 325 человек<sup>8</sup>. Протокол собрания, подписанный председателем С. Герасимовичем и секретарем И. Прокофьевым, наряду с требованиями об уменьшении платы за обучение, создании товарищеской кассы, бюро для подыскания работы, читальни, ученической музыкальной библиотеки, столовой, интерната, выдвигал вопросы политического плана, выражая свой протест против существующего царского строя.

<sup>1</sup> С. В. Розанов. Заметки о консерватории. 1935, рукопись ГЦММК им. Глинки, ф. 172, инв. № 10.

<sup>2</sup> «Отчет РМО в Москве за 1898—1899 гг.».

<sup>3</sup> М. Леонцова. Московская консерватория в 1905 году. «Советская музыка», 1963, № 5, стр. 54.

<sup>1</sup> Плата за обучение в консерватории была 200 рублей в год.

<sup>2</sup> Н. Д. Кашкин. Первое двадцатилетие Московской консерватории, стр. 12.

<sup>3</sup> «Отчет РМО за 1862—1864 гг.».

<sup>4</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 6. «Объявление о приеме в консерваторию».

<sup>5</sup> ЦГАЛИ, ф. 2099, оп. 1, ед. хр. 45. «Правила для обучающихся в Московской консерватории за 1873 год».



20 октября оркестранты приняли участие в похоронах Н. Баумана. «Когда гроб поравнялся со зданием бывшего Синодального училища, как-то совершенно неожиданно все смолкло! И в этой напряженной тишине раздались трубные фанфары перед хоровым вступлением похоронного марша «Вы жертвою пали»<sup>1</sup>. Оркестр из учеников консерватории сопровождал процессию и играл всю дорогу до кладбища.

Участником декабрьского вооруженного восстания был ученик класса флейты В. Глинский-Сафронов. В течение десяти дней боевая дружина консерватории, в которой он состоял, находилась на баррикадах в районе Никитских ворот.

В личных делах нескольких учеников мы находим данные о том, что в связи с приближающимися революционными событиями они подвергались всякого рода репрессиям. Выходец из крестьян, тромбонист И. Дмитриев был задержан и арестован властями 9 февраля 1902 года во время уличных беспорядков, а гобоист И. Белоусов был привлечен 28 сентября 1905 года к дознанию и отдан под надзор полиции.

Эти сведения показывают, что революция 1905 года была поддержана наиболее прогрессивной частью учащихся консерватории, в том числе учениками классов духовых инструментов.

## VII

По установленным в 1872 году программным требованиям оканчивающие консерваторию получали диплом и звание свободного художника или аттестат. Диплома удостоивались ученики, изучившие полный курс музыкальных и общеобразовательных предметов. Аттестат выдавался сдавшим специальность и экзамен по элементарной теории музыки. С дипломом оканчивали консерваторию единицы. Несогласованность в сроках изучения специальности, музыкальных и общеобразовательных дисциплин, отсутствие требовательности к посещаемости и дисциплине учащихся, тяжелое материальное положение большинства учеников приводили к постоянной текучести и изменению состава обучающихся в классах духовых инструментов. Были случаи, когда, прозанимавшись один-два года и научившись в какой-то мере владеть своим инструментом, ученики поступали на работу в оркестр и прекращали занятия в консерватории. За первое двадцатипятилетие консерваторию с дипломом окончило всего четырнадцать человек: 3 флейтиста, 2 гобоиста, 5 кларнетистов, 2 фаготиста, один трубач и один тромбонист. Шесть выпускников получили аттестаты: один кларнетист, 2 валторниста, один трубач и 2 тромбониста.

В 90-е годы прошлого столетия, в связи с увеличением контин-

<sup>1</sup> М. Леонова. Московская консерватория в 1905 году. «Советская музыка», 1963, № 5, стр. 56.

гента учащихся классов духовых инструментов, значительно выросло число оканчивающих консерваторию с дипломом. За второе двадцатипятилетие дипломов было удостоено уже 44 выпускника: 7 флейтистов, 5 гобоистов, 10 кларнетистов, 8 фаготистов, 4 валторниста, 8 трубачей и 2 тромбониста.

Деятельность Московской консерватории имела огромное значение для поднятия общей музыкальной культуры России и в создании отечественной школы игры на духовых инструментах. Уже работа первых выпускников консерватории показывала, какая потребность была в образованных музыкантах, особенно на периферии.

А. Орлов-Соколовский был первым исполнителем на духовых инструментах, окончившим Московскую консерваторию в 1875 году с дипломом. Исполнение им на выпускном экзамене в ансамбле с Н. Г. Рубинштейном Сонаты для кларнета Вебера говорит о том, что за семь лет обучения (с 1868 по 1873 год у профессора В. Гута, с 1873 по 1875 год у профессора Ф. Циммермана) он достиг значительных успехов в овладении инструментом. Полученное в консерватории общее музыкальное образование позволило А. Орлову-Соколовскому выступать в дальнейшем в качестве капельмейстера в Москве, дирижировать различными концертами в провинции, оперными спектаклями в Казани и Астрахани. Им была основана музыкальная школа в Казани<sup>1</sup>.

Многие из выпускников консерватории, будучи замечательными исполнителями, не находили себе применения в оркестрах, где по-прежнему все ведущие места занимали иностранные музыканты. Так, выпускник консерватории 1879 года В. Орлов (класс фагота профессора Г. Эзера) состоял в дальнейшем старшим регентом Синодального хора<sup>2</sup>. Успешно окончивший консерваторию с большой серебряной медалью в 1880 году, Н. Лакнер (класс кларнета Ф. Циммермана) работал некоторое время в качестве дирижера хора студентов Московского университета, затем инспектором музыкального училища Филармонического общества в Москве. Удостоенный в 1883 году малой серебряной медали И. Преображенский (класс кларнета Ф. Циммермана) также не нашел себе применения как исполнитель, а служил капельмейстером военного оркестра<sup>3</sup>.

90-е годы прошлого столетия — переломный этап в работе классов духовых инструментов. Среди воспитанников консерватории мы находим плеяду замечательных музыкантов, блестящих солистов и оркестрантов. Великолепное мастерство приносит им признание многих выдающихся дирижеров и широкую известность далеко за пределами нашей родины. Постепенно занимая ведущие места в лучших оркестрах России, вытесняя иностранных музыкан-

<sup>1</sup> Н. Д. Кашкин. Первое двадцатипятилетие Московской консерватории, стр. 77.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.



тов, они, на основе лучших традиций русского музыкального искусства, явились основоположниками отечественной школы игры на духовых инструментах. Многие стали выдающимися педагогами, и их деятельность в этой области была связана с советской действительностью, с расцветом советской музыкальной культуры.

К числу таких русских музыкантов относится С. В. Розанов. Окончив консерваторию в 1890 году по классу Ф. Циммермана, он проявляет себя как виртуоз-кларнетист, вдумчивый музыкант, пропагандист русской и западной классики, в дальнейшем известный педагог, профессор Московской консерватории.

Будучи солистом оркестра Большого театра, С. В. Розанов ведет широкую сольную концертную деятельность. Ему принадлежит заслуга первого исполнения в Москве таких замечательных сочинений, как Патетическое трио для фортепиано, кларнета и фагота Глинка (сезон 1892/93 года); Трио для фортепиано, кларнета и виолончели ля минор, соч. 114, Брамса (сезон 1893/94 года). Партию фортепиано в последнем произведении исполнял В. И. Сафонов, виолончели — А. Э. фон Глен. В сезоне 1895/96 года, впервые исполняется Квintет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели, си минор, соч. 115, Брамса, «который был повторен в следующем году и имел громадный успех»<sup>1</sup>. Через несколько лет С. В. Розанов выступает в Квintете для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели ля мажор Моцарта. И, наконец, в 1910 году, выступая в одном из исторических концертов под управлением Н. Н. Черепнина, С. В. Розанов сыграл Концерт для кларнета с оркестром ля мажор Моцарта. Вот что мы читаем по поводу этого выступления в одном из журналов: «С большим вниманием и увлечением прослушала публика исполнение на кларнете С. В. Розанова, по праву считающегося выдающимся артистом. Концерт Моцарта ля мажор дал полную возможность г. Розанову развернуть свои недюжинные силы и был передан с редкой музыкальностью, вкусом, техникой, красивым звуком, повинующимся малейшему художественному желанию артиста»<sup>2</sup>.

Немало замечательных слов было написано о С. В. Розанове как оркестровом музыканте. «Слушая его игру с бесконечно мягкой и благородной интонацией, вы невольно вспоминаете слова Берлиоза: «кларнет — скрипка среди деревянных духовых инструментов»<sup>3</sup>, — писал критик Ю. Сахновский.

Широко известен как блестящий гобоист был Н. Назаров, окончивший консерваторию в 1910 году с большой серебряной медалью по классу профессора В. Денте. Его сольные выступления нередко отмечались восторженными отзывами прессы. В дальнейшем профессор Московской консерватории Н. Назаров явился создателем первой советской «Школы игры на гобое».

<sup>1</sup> «Русская музыкальная газета», апрель, 1897, стр. 673.

<sup>2</sup> «Музыкальное обозрение», журнал «Оркестр», 1910, № 14, стр. 7, 8.

<sup>3</sup> Ю. Сахновский. Гибель богов. «Русское слово», декабрь, 1910.

Много концертировал замечательный флейтист В. Леонов. В камерном собрании в ознаменование столетия со дня смерти И. Гайдна (1909) он исполнил Сонату для флейты (транскрипция), а в 1913 году впервые в Москве сыграл Концерт для арфы и флейты с оркестром до мажор Гайдна. Дирижировал концертом С. Василенко, партию арфы исполнял А. Слепушкин.

Огромная заслуга в формировании советской школы принадлежит воспитанникам Московской консерватории, в дальнейшем известным музыкантам, профессорам советских консерваторий — А. Никитанову, И. Костлану, А. Усову, В. Солодуеву, В. Блажевичу, Н. Бакалейникову и др. Далеко за пределами страны известны имена таких оркестровых исполнителей, как кларнетист Ш. Бейлезон, трубачи П. Лямин и А. Друккер, валторнист А. Андрушкевич.

Исполнительскую манеру лучших воспитанников Московской консерватории, идущую от славных традиций отечественного музыкального исполнительства, отличает стремление к широте, певучести и выразительности звучания инструмента, к яркой эмоциональной игре. Эти качества раскрываются в полной мере в советской школе, которая восприняла все лучшее, что дала дореволюционная исполнительская и педагогическая практика.

Пятьдесят лет деятельности классов духовых инструментов Московской консерватории не прошли даром. В этот период был заложен фундамент, на котором в советское пятидесятилетие выросла тысячная армия хороших музыкантов, подлинных артистов, исполнительское мастерство которых получило мировое признание.



## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                 |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| От редактора-составителя                                                                        | 3   |
| Н. Платонов. Методика обучения игре на флейте                                                   | 11  |
| Э. Ротзэлл (перевод П. Юргенсона). Техника гобоя                                                | 69  |
| В. Губачев. Двойное staccato на язычковых духовых инструментах                                  | 112 |
| Б. Диков, А. Седракин. О штрихах духовых инструментов                                           | 182 |
| Б. Диков. О работе над гаммами                                                                  | 211 |
| Ю. Неклюдов. О конструктивных усовершенствованиях фагота                                        | 232 |
| Ю. Усов. Воспитание исполнителей на духовых инструментах в Московской консерватории (1866—1916) | 246 |

Индекс 9-2

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ  
ИГРЕ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Редактор З. Маркова  
Техн. редактор А. Мамонтова  
Худож. редактор З. Тишина  
Корректоры Я. Фунтикова, Ю. Федальма

Подписано к печати 2/IX-66 г. А-16911 Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup> Печ. л. 17  
Уч.-изд. л. 17,5 Тираж 6 600 экз. Изд. № 3420 Т. II, 66 г., № 1333

Зак. № 267 Цена 1 р. 03 к.  
Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Главполиграфпрома  
Комитета по печати при Совете Министров СССР  
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.