

Некоторые особенности работы фаготиста над звуком

Ардашев Владимир Игоревич
преподаватель

Казахского Национального университета искусств

Музыкант является не только исполнителем произведения композитора, но и, конечно, интерпретатором. Задача любого исполнителя, на каком бы инструменте он не играл - это донести до слушателя замысел композитора и сказать звуками о своем взгляде на эту музыку, своем ее видении и понимании. Как и любой артист, музыкант владеет рядом приемов, которые создают художественно-музыкальное произведение. В основе приемов лежит работа исполнителя над такими параметрами, как звук, интонация, моторика, артикуляция, динамика, вибрато и др.

Музыка - искусство звука, и работа над звуком является одной из труднейших задач в исполнительской практике, так как тесно связана со слуховыми и индивидуальными свойствами исполнителя.

Проблема, связанная с извлечением действительно красивого звука, иначе говоря, звука настолько певучего, что заставляет слушателя забыть физический процесс своего возникновения, принадлежит к числу тех проблем, разрешение которых должно оставаться важной задачей для каждого исполнителя. Чтобы достигнуть звучания подобного качества, исполнитель должен не только пожертвовать всем необходимым для этого временем, но и должен быть готов вложить в разрешение этой проблемы всю свою сообразительность, всю психическую и душевную сосредоточенность, на которую способен.

Звук исполнителя напрямую зависит от того как человек слышит, от его способности поиска звука и умения фантазировать звуком. Как невозможно научить человека создавать что-то новое, так невозможно научить музыканта фантазировать звуком, иметь свой неповторимый тембр. В обязанности педагога входит прививание исполнителю культуры звука, что в дальнейшем даст исполнителю возможность использовать все выразительные возможности инструмента.

Исключительно велико значение этой проблемы и для исполнительства на фаготе. Ведь звук является самой яркой краской в палитре выразительных средств этого инструмента. Тембр фагота уникален, прекрасен, самобытен и выразителен. Он отличается специфичным звучанием: несколько гнусавый и в то же время мягкий, бархатный, он ласкает слух своей неповторимо своеобразной красотой.

Лирико-драматические возможности фагота раскрыл в своих произведениях, например, П. Чайковский, глубинную эпическую природу его тембра раскрыл М. Мусоргский, а М. Равель доказал, что фагот может прекрасно передавать упругую грацию испанского танца, в произведениях Шостаковича фагот с большой выразительной силой «пронизывает» сложнейшие в интонационном отношении речитативы.

Фундаментом культуры звука фаготиста является правильно поставленный звуковой аппарат. Процесс постановки звукового аппарата, в целом, можно разделить на два этапа. На первом этапе ученик, пользуясь указанием педагога, зрительными образцами и контролем с помощью зеркала, усваивает правильную принципиальную схему формирования и работы губ, дыхания и резонаторов. Даже в том случае, если учащемуся на первом этапе удастся самым добросовестным способом освоить все элементы постановки звукового аппарата, последний следует расценивать как схему, которую еще предстоит наполнить живым содержанием, как основание, на котором еще предстоит воздвигнуть артистический звуковой аппарат. Развитие звукового аппарата-схемы до уровня звукового аппарата-инструмента творчества осуществляется на втором этапе формирования молодого музыканта. Этот этап длится сравнительно долго и завершается достижением исполнительской зрелости. Артистизм звукового аппарата проявляется не только в высоком развитии силы, выносливости, гибкости и эластичности всех его мышц, но также и тончайшей координации работы губ, дыхания резонаторов, от которых, в конечном счете, и зависит качество звука духового инструмента. Эти связи имеют сложную рефлекторную природу, обеспечить их не могут никакие самые подробные анатомо-физиологические объяснения педагога.

Если на первом этапе основным инструментом формирования аппарата является зрение, то на втором этапе таковым становится слух, который методом комплексного воздействия развивает звуковой аппарат до стадии артистической завершенности. Эта «доводка» осуществляется в процессе систематической и целеустремленной работы над звуком. Творческая работа над звуком не только формирует артистический аппарат, но и позволяет развить в

молодом музыканте такие качества музыканта-художника, без которых невозможно окончательно решить проблему звука.

Работа над звуком протекает следующим образом. Вначале в сознании музыканта возникает представление о характере, образе того звука, который он собирается извлечь на инструменте. Звуковой образ вызывает соответствующие представления о движениях, посредством которых можно получить подобное звучание. В основе успешной работы над звуком лежат два главных принципа: 1) формирование в сознании четкой слуховой цели; 2) непрерывный тщательный звукоконтроль.

Не менее важным следует признать правильный подбор музыкального материала для упражнений и формирования соответствующих профессиональных качеств.

По свидетельству многих педагогов, полезным является способ формирования звуковой культуры у ученика, связанный с пением. Игра на инструменте тесно связана с тем, как человек поет. Например, при просьбе повторить отрывок голосом, ученик, полностью повторял ошибки, как и при игре на инструменте, поэтому резонно использовать пение как начальное воспроизведение материала. Когда ученик воспроизводит голосом инструментальную партию, у него формируется свое звучание, где инструментом служит его тело, после того как пение является безошибочным, можно позволить ученику повторить произведение на фаготе. Так как что музыка в каком-то смысле уже им «прожита», ученик слышит вперед, формирует фразу, а заинтересованность и знание музыкального отрывка помогают ему справиться с техническими трудностями. Такой же способ можно использовать и при формировании навыков артикуляции и моторики у ученика. Конечно, нельзя заставить ученика вложить в звук больше того, что может дать его развитие, но практика показывает, что обычно именно тот ученик обладает нестандартным тембром звучания инструмента, которому есть что сказать, и это связано с индивидуальными характеристиками личности.

Полезным также является совместная игра дуэты педагога с учеником. В этом случае непосредственность общения, конкретность и наглядность цели, стремление подражать вызовут заинтересованность и энтузиазм у ученика, пробудят его инициативу, и дадут хорошие результаты. Целесообразно проводить также совместные занятия учеников класса, с тем, чтобы начинающие имели возможность услышать более продвинутых. Ведь не секрет, что особо быстрых успехов достигают музыканты, которые попадают в большой и сильный класс.

Также эффективным средством развития «правильных» слуховых представлений является метод словесных пояснений: «крылатое» слово педагога - это исключительно действенный инструмент музыкальной педагогики, которому подвластны почти все объекты методического воздействия.

В работе фаготиста над звуком особую роль имеет развитие слуховых навыков исполнителя. Как известно, основу относительного звуковысотного слуха составляют два компонента: ладовое чувство, которое заключается в способности музыканта ощущать ладовую функцию того или иного звука, а также интервальный слух, особенность которого заключается в способности ощущать и воспроизводить звуковысотные отношения между двумя звуками, взятыми одновременно или последовательно.

Свои интонационные функции слух осуществляет по двум основным направлениям: это создание точных слуховых представлений о высоте звука, который предстоит извлечь, и четкий слуховой контроль за уже извлеченным звуком.

Слух человека способен развиваться. Специальные упражнения для развития слуха, равно как и сосредоточенные занятия на инструменте, могут доводить его до высокой степени совершенства. Именно такой слух и необходим фаготисту.

Развитие слуха фаготиста осуществляется на уроках сольфеджио, в классе камерного ансамбля, в оркестровом и специальном классе. Одноголосные диктанты и сольфеджирование развивают мелодический слух, ладовое чувство, интервальный слух. Многоголосные диктанты, упражнения в определении на слух различных аккордов и гармонических последовательностей содействуют развитию гармонического слуха. Для развития внутреннего слуха рекомендуется подбирать мелодии по слуху, прослушивать музыкальное произведение с нотами в руках, транспонировать мелодии в различные тональности, читать в уме, импровизировать. Не менее эффективным средством для развития обоих видов звуковысотного слуха является систематическая и целенаправленная работа над интонацией во время игры на инструменте.

К сожалению, встречается немало педагогов-музыкантов, которые недооценивают значение формирования слуховой цели и, как правило, концентрируют все свое внимание и усилия на технологических проблемах. Их ошибкой является недооценка роли психической деятельности в овладении игрой на музыкальном инструменте.

Выдающиеся педагоги обычно избегали излишне активного вмешательства в чрезвычайно тонкую работу исполнительского аппарата, предпочитая на

завершающем этапе его формирования метод комплексного воздействия. При этом основным инструментом в их руках оказывалось формирование четких слуховых представлений в сознании учащегося.

Основной упор следует делать на использование подражательных способностей ученика. В этом смысле неопределимое значение приобретает посещение концертов и музыкальных спектаклей, прослушивание звукозаписей, демонстрация живого звучания инструмента в классе, в частности личный показ педагога.

Слух не является единственным инструментом, управляющим звуком. В системе обратной связи контролирующей звуковой результат, он кооперируется с другими органами чувств. Первое место в ряду помощников слуха занимает мышечное чувство. Информация о действиях наших мышц передается по нервам в центральную нервную систему, где постепенно накапливается мышечная память, которая имеет огромное значение для музыканта-исполнителя, без нее невозможно было бы научиться играть. Когда человек впервые берет в руки духовой инструмент, он еще не обладает никаким запасом мышечной ткани. Поэтому первые звуки, которые ему удастся извлечь, как правило, отличаются «диким тембром». В дальнейшем процессе занятий на инструменте, благодаря звуковому самоконтролю и ориентации на правильную слуховую цель, учащийся отбирает наиболее целесообразные действия мышц своего звукового аппарата. При этом в центральную нервную систему непрерывно посылаются сигналы. Последние оставляют в клетках головного мозга следы, возникают рефлексы, накапливается мышечная память. Чем выше квалификация музыканта, чем лучше его исполнительская форма, тем лучше звучит у него инструмент. Если по каким-либо причинам музыкант прекращает заниматься, рефлексы ослабевают, притупляется мышечная память, при этом качество звука резко ухудшается. Для его восстановления потребуется возобновление регулярных занятий на инструменте.

Кроме мышечного чувства, активным помощником слуха исполнителей на духовых инструментах является вибрационная чувствительность. В тканях человеческого тела расположено большое количество нервных окончаний, воспринимающих вибрационные явления. Последние сигнализируют центральной нервной системе о состоянии резонаторов, помогая создать оптимальный режим работы звукового аппарата музыканта-духовика.

Известную роль в игре на духовых инструментах играет барочувствительность, или, как говорят,

чувство работы воздушной струи. У некоторых духовиков это чувство достигает весьма высокой степени развития. В момент хорошего звучания инструмента они явственно ощущают, как струя дыхания, рождаясь в организме, артистично вливается в инструмент, способствуя яркому воплощению музыкальных образов и представлений.

Таким образом, работой звукового аппарата фаготиста управляет сложный комплекс органов чувств. В основе формирования исполнительского контроля лежит образование рефлекторных связей в коре головного мозга между одновременно возбуждаемыми ее участками. Во время игры фаготист одновременно слышит свой звук, получает представление о работе мышц аппарата, ощущает вибрационные явления и движения воздушной среды по дыхательным путям. Так как они действуют одновременно, между ними устанавливаются прочные рефлекторные связи.

Подбирая учебный материал для развития звука, следует сочетать кантиленные художественные произведения со специальными конструктивно-вспомогательными звуковыми упражнениями. Красивый звук – это, прежде всего, целесообразный звук, то есть звук, наиболее подходящий для выражения данного конкретного содержания. Овладеть таким звуком нельзя, изучая одни конструктивные упражнения. Последние могут быть лишь вспомогательным средством, содействующим достижению этой цели.

Работа над звуком на художественном материале не только не исключает инструктивные звуковые упражнения, но и обязательно предполагает сочетание с последними, хотя им в этом случае отводится вспомогательная роль. Звуковые упражнения помогают заложить основу звука, специальные упражнения, употребляемые в качестве «ежедневной гимнастики», позволяют быстро восстановить амбушюр после сна, подготовить его к предстоящей трудовой деятельности и тем самым способствует сохранению высокой профессиональной формы. Ценность упражнений заключается и в том, что они дают учащемуся возможность сконцентрировать внимание на своих частных недостатках и быстро их ликвидировать.

Таковы характерные особенности музыкального материала, пригодного для работы над звуком. Для того чтобы овладеть высокой культурой звучания, исполнителю необходимо повседневно вести непрерывную работу над звуком, именно так поступали все великие музыканты.

Таковы основные рекомендации при работе над звуком фаготиста-исполнителя. Существует немало других упражнений и методик, способных повысить эффективность этой работы. Однако все

они могут принести пользу лишь в том случае, если педагогу удастся правильно сформировать профессиональные навыки ученика. Способность любить звук, чувствовать в нем необходимость, испытывать неистребимую потребность в пении на инструменте, часами работать над звуком - вот что оказывает решающее влияние на успех. В конечном счете, культура звука музыканта определяется его общим художественным кругозором, уровнем эстетических взглядов, богатством духовного мира.

Список использованных источников:

1. Терехин Р. «Методика обучения игре на фаготе», М., «Музыка», 1988
2. Ерёмин Д. О специфике фагота и об особенностях обучения фаготистов. Методика обучения игре на духовых инструментах (Очерки). Выпуск. 1. Под редакцией Е.В.Назайкинского. М., 1964.
3. Музыкальное исполнительство и педагогика: сб. ст. / сост. Т. Гайдамович. – М., 1991.
4. Неклюдов Ю. О конструктивных усовершенствованиях фагота. Методика обучения игре на духовых инструментах (Очерки). Выпуск 2. Под редакцией Ю. А. Усова. М., 1966.
5. Усов, Ю. Вопросы музыкальной педагогики / Ю. Усов. – М., 1991.
6. Еремкин Г.З. Методика первоначального обучения игре на фаготе. М., Музгиз, 1963. – 84 с.