

Исполнение и педагогика ансамбля деревянных духовых инструментов


Ван Чжэсюань

Ассистентура-стажировка

Петрозаводская Государственная Консерватория им. А.К.Глазунова

Петрозаводск, Россия


1075356405@qq.com

 0000-0000-0000-0000

Поступила в редакцию 06.01.2022

Принята 20.02.2022

Опубликована 15.04.2022

 10.25726/t5807-7274-9656-f

Аннотация

Кларнет – относительно молодой музыкальный духовой инструмент, который стал продолжателем исторического развития и начал активно использоваться в композиторском творчестве, а значит и в исполнительстве (создан этот музыкальный инструмент в середине XIX века). Для нашего исследования особенно интересным и значительным смысловым фактом является то, что использование этого колоритного по звучанию музыкального инструмента началось с ансамблевого исполнения, в группе духовых инструментов духового и оперного, а позже – симфонического оркестрах. Отечественная музыкально-исполнительская культура развивалась параллельно с мировыми жанрами, поэтому использование кларнета было естественным в ее исполнительской культуре, а с начала XX в. кларнет использовался в исполнении джазовой музыки, эстрадной и поп-музыки. В 20-е годы появляется промежуточный стиль между традиционным джазом и свингом, так называемый Чикагский стиль, в котором в оркестрах (этого музыкального направления) появляется (среди контрабаса, фортепиано, гитары) флейта. Выдающимся исполнителем стиля “free jass” (50-е – начало 60-х годов) был известный кларнетист Лео Райт, игра которого имела большое влияние на отечественных музыкантов. С целью реализации методики обучения игры на кларнете начинающих учеников было разработано компонентную структуру данного вида обучения, которое имело такие составляющие, а именно: познавательный (что отражает потребность в коллективном исполнении музыкальных произведений и уровень овладения музыкально-историческими и музыкально-теоретическими знаниями), операционно-технологический (овладение исполнительско-двигательными умениями и навыками, что отражает процесс “перекодировки звуковых образов в моторные”, которые обеспечивают способность для создания условий для совместной ансамблевой деятельности; регулятивно-оценочный (отражает уровень сформированности способности к адекватной оценки результатов собственной деятельности ученика-кларнетиста, направленной на исполнение музыкальных произведений).

Ключевые слова

духовые инструменты, ансамбль, исполнение, обучение.

Введение

Критерием потребно-познавательного компонента определена мера личностной потребности учащихся в музыкально-ансамблевой деятельности. Показатели: желание овладевать музыкальным искусством; умение преодолевать трудности в процессе изучения музыкальных произведений; проявление активности учащихся во время музыкальных занятий. Критерием операционно-технологического компонента является мера способности учащихся к оперированию приобретенными знаниями для формирования ансамблево-исполнительских умений по следующим показателям: способность накапливать музыкальные знания и исполнительские умения; формирование музыкального

тезауруса; способность отбирать необходимые знания и умения в соответствии с исполнительскими потребностями (Камерный ансамбль, 1979).

По показателям этих критериев обоснованно высокий, средний и низкий уровни музыкально-исполнительской подготовки, практических навыков и ориентации в разновидностях исполнительских приемов и способов раскрытия в выполнении общего художественно образного замысла.

Высокий уровень (от 4,0 до 5,0 баллов за выполнение каждой задачи): осознанная мотивированность в необходимости готовности к музыкально-ансамблевой деятельности, исчерпывающий ответ о содержании понятий, значительная информативная наполненность ответы, высокий уровень музыкальной эрудированности и сильное желание участия в коллективном музицировании; адекватная слуховая эмпатия. Средний уровень (от 2,0 до 3,9 балла): есть мотивированность (не всегда самостоятельно признана) в необходимости готовности к музыкально-ансамблевой деятельности; почти полный ответ о содержании понятий, недостаточная информативная наполненность ответа, ориентация в некоторых стилях и жанрах ансамблевого репертуара, заинтересованность в участии в коллективном музицировании. Низкий уровень (от 1,0 до 1,9 баллов): бессознательная (под авторитетным влиянием) мотивированность в необходимости готовности к музыкально-ансамблевой деятельности; мало конкретный ответ на вопрос, отсутствие раскрытия сути вопроса, недостаточность знания ансамблевого репертуара, посредственная заинтересованность в участии в коллективном музицировании (Методика, 2004).

Материалы и методы исследования

Задачами констатирующего этапа экспериментальной работы стали следующие:

- определить и обосновать критерии и диагностические показатели музыкально-исполнительской обученности учащихся-кларнетистов;
- выяснить программный минимум знаний, умений и навыков по исполнительским дисциплинам учащихся-кларнетистов;
- осуществить диагностирование исполнительских умений учащихся-духовиков на разных этапах обучения, выяснить отношение их к музыкально-исполнительской деятельности и зафиксировать полученные результаты на академических концертах и контрольных прослушиваниях;
- в результате полученных данных педагогического наблюдения, в соответствии с определенными критериями и их диагностических показателей установить современное состояние музыкально-исполнительской обученности учащихся-кларнетистов в условиях образовательного процесса в школе искусств.

Интервьюированием было охвачено 47 выпускников школы искусств по классу духовых инструментов, которые продолжили музыкальное обучение в средних и высших учебных заведениях и практикуют концертно-исполнительскую деятельность, а также 25 преподавателей кларнета учреждений художественного образования (ДМШ, ДШИ, школы эстетического воспитания) (Берлизов, 2009).

В методике изучения художественных произведений в духовом ансамбле условно различают три этапа. Изучение гамм, арпеджио, этюдов и специальных упражнений при всей своей значимости служит лишь вспомогательным средством, цель которого – исполнение произведений на высоком музыкальном и техническом уровне. Первый этап. Овладев партитурой, руководитель может начинать работу разучивания произведения в составе ансамбля. Намечается план репетиций. Начинают с общего ознакомления с произведениями. Школьники получают определенное представление о произведении, его характере, штрихах, технических трудностях, темпах, динамических оттенках.

Руководитель ансамбля на каком-то инструменте показывает, как следует играть эту пьесу. Начав работу над произведением, необходимо выделить время для изучения и преодоления исполнительских трудностей отдельно с каждой партией. Когда работа над преодолением трудных мест пьесы будет выполнена, рекомендуется проиграть отдельную партию сначала до конца произведения, проверяя точное исполнение ритма и гармонии, мелодии и контрапункта (Юзефович, 1985).

Также следует проиграть произведение сначала до конца всем коллективом для всеобщего ознакомления., что предоставляет каждому участнику возможность практически ознакомиться с теми

трудностями, с которыми он встретится в процессе изучения пьесы. Итак, работу со всем составом ансамбля следует начинать только после индивидуальной проработки произведения (Рампал, 1989).

Второй этап нацелен на тщательное изучение текста. Не следует многократно проигрывать пьесу от начала до конца, ибо технически трудные места останутся не изученными. На этом этапе целесообразно разучивать пьесу частями, обращая особое внимание на пассажи как с художественной, так и технической стороны. Каждое художественное произведение полезно проигрывать в медленном темпе, при котором исполнитель ясно и четко сможет видеть все детали произведения.

Этот этап требует обращения внимания на достижение ансамбля, то есть равенства общего звучания. У каждого ученика-исполнителя должна вырабатываться определенная и одинаковая сила звучания и исполнения на пиано, форте и других динамических оттенков. Сила звука должна быть уравновешенной за исключением случаев, когда произведение требует выделить ведущий инструмент. Нарастание и ослабление удобства должно быть равномерным, ибо равновесие и единство динамики – один из важнейших элементов общего ансамбля.

Аккорд должен звучать слитно и уравновешенно, для чего необходимо достичь правильного распределения звучности всех партий, четкого выделения мелодий и сопровождающих голосов. Необходимо постоянно добиваться согласованного начала, без «выскакивания» и «опоздания». В этом контексте большое значение имеет одновременное дыхание всех исполнителей в заранее указанном месте (В классе, 1986).

Необходимо также обращать внимание на штрихи и способы их выполнения, ибо игра различными штрихами нарушает принцип ансамбля и гармоничность звучания. Следует также особо следить за качеством звучания инструмента. Каждый исполнитель должен учиться слушать не только себя, но и ансамбль в целом. Это помогает достижению ансамбля и строя.

Результаты и обсуждение

В ансамблях различного состава нередко можно улучшить отсутствие хорошей слаженности выполнения с помощью различной атаки звука, искусственной вибрации, которой часто увлекается исполнитель. Некоторые исполнители на духовых инструментах используют резкую атаку звука, что не всегда оправдано. В маршах, например, нужна такая атака звука, придающая характер бодрости, энергии. В пьесах лирического, певческого характера резкая атака звука не нужна; исполнители должны извлекать звуки мягко.

Важное место в раскрытии музыкально-художественного содержания пьесы имеют технические и ритмические навыки, приобретенные исполнителем в процессе работы над гаммами и этюдами. Трудности, встречающиеся в исполнении технических пассажей и различных ритмических фигур, можно успешно преодолеть лишь играя в замедленном темпе. По мере овладения тяжелыми пассажами и ритмическими фигурами исполнитель постепенно приближается к темпу, указанному автором разучиваемого произведения (Цыпин, 1988).

Руководитель ансамбля должен уделять значительное место в работе с учащимися дисциплине дыхания, которое у всех исполнителей ансамбля должно быть одинаковым. Нельзя допускать изменения его в середине фразы, прерывать фразу дыханием, потому что это нарушает целостность ансамбля и вносит беспорядок в общее звучание. Чтобы предотвратить это нарушение, руководитель должен расставлять в партиях условные знаки, где надо менять дыхание.

Для достижения слаженного звучания всего ансамбля, дисциплины дыхания, извлечения нужного звука, необходимо перед репетицией проигрывать гаммы, трезвучия, арпеджио и упражнения, добиваясь ровного и мягкого, без искусственной вибрации, звучание. (Усов, 2005)

Руководитель ансамбля должен напоминать ученикам-исполнителям о чистоте строя, которая зависит прежде всего от правильного интонирования каждого исполнителя. Последним моментом на втором этапе является изучение определенных в партии динамических оттенков пьесы, исполнение которых создает яркую выразительность музыкальных фраз и произведения в целом.

Третий этап – детальное пот пьесы. Овладев всем арсеналом звуков, технических и динамических средств, исполнитель решает важнейшую задачу – раскрытие художественного

содержания произведения. В этот период работы произведение рекомендуется выполнять целостно, не ослабляя внимания к отдельным частям и деталям. Только при соблюдении этих требований можно достичь ансамбля высокохудожественного исполнения музыкальных произведений.

Современная педагогика уделяет внимание теоретической подготовке исполнителя, ибо только осознанное восприятие музыкальных явлений дает прочную базу для дальнейшего музыкального развития. Практическое овладение игрой на одном из духовых инструментов невозможно без изучения теоретических дисциплин (Апатский, 2008). Практические занятия на инструменте должны проводиться при одновременном изучении соответствующих разделов теории музыки, подкрепленными слуховым восприятием, которое включает в себя не только запоминание звучания, но и воспроизведение этого звучания голосом.

Практические упражнения. Исполнение руководителем на одном из музыкальных инструментов звуков разной высоты, продолжительности и силы. Практическое объяснение тембра (воспроизведение музыкальных звуков одинаковой высоты на разных инструментах). Исполнение на инструментах основных ступеней звукоряда в разных октавах. Пение (сольфеджирование) отдельных звуков. Пение звукоряда в пределах одной октавы. Практический показ диапазонов и регистров на одном из духовых инструментов. В начале каждого занятия руководителю необходимо проверить строй инструментов, потому что это основа четкой звучности (Леонов, 2014). Добившись слаженного звучания в унисон, следует проверить слаженность в мажорных и минорных трезвучиях. Настроив инструменты ансамбля, руководитель начинает работу над упражнениями, предусматривая: научить применению в коллективной игре технических и исполнительских навыков, приобретенных на индивидуальных занятиях; выработать чистоту строя; развить чувства ансамбля у исполнителей, метроритмическую слаженность в исполнении, единство динамики, фразировки и всех других элементов художественного исполнения.

Во время коллективных упражнений следует обратить внимание на изучение и выполнение мажорных и минорных гамм арпеджио, которые желательно заучивать наизусть. Гаммы способствуют закреплению правильного дыхания у музыкантов, приучают пальцы к аппликатуре, повышают качество звука. Гаммы и арпеджио необходимы не только в начальный период обучения, но и во всей последующей деятельности музыканта-профессионала и любителя (Попов, 2013).

Дети не очень любят играть гаммы, считают это занятие неинтересным и ненужным. Гаммы, которые входят в программы детских музыкальных школ чаще играют лишь для того, чтобы сдать технический зачет, чем для серьезной работы над техникой. Такое положение дел требует привлечения внимания к указанной проблеме и требует целенаправленной работы в данном направлении, а именно - сделать процесс изучения гамм и упражнений увлекательным делом, овладение которым может стать качественной основой в процессе становления исполнителя духовых инструментов.

В учебном процессе гаммы используют как упражнения для технического усовершенствования музыкантов-исполнителей. На гаммах и других компонентах гаммового комплекса воспитывается техническое мастерство: скорость, ровность, четкость, артикуляционное и динамичное разнообразное звучание. Поэтому среди звуковых, тембровых, динамических, артикуляционных задач, которые должны стоять перед каждым учеником, особое место в процессе работы над гаммовым комплексом имеет темп выполнения (Специфика, 2008). Среди основных методических приемов работы над гаммовым комплексом определяем следующие:

- 1) исполнение гамм различными средствами: *forte*, *marcato*, *piano*, *leggero*; *crescendo* – при выполнении вверх и *diminuendo* вниз и наоборот; в артикуляции *legatissimo* или *poco legato*;
- 2) выполнение гамм с постепенным ускорением или замедлением движения (однако только после того, как пройден этап овладения ритмическим равенством звучания);
- 3) исполнение гамм приемами *legatissimo*, *detache*, *martele*, *non legato*, *portamento*, *staccato*, двойное *staccato*;
- 4) изменение артикуляции и динамики в процессе игры одной гаммы (например, в течение одной октавы играется *legato*, а со второй октавы – *staccato*).

- 5) выполнение гаммы в разных темпах – от очень медленного до очень быстрого (например, сначала гамма выполняется в одну октаву целыми нотами: далее – на две октавы половинными, на весь диапазон инструмента – триолями, квартолями, квинтолями. Постепенный переход от дуолей до триолей и далее – к квартолей и квинтолей позволяет легко и незаметно наращивать темп;
- 6) исполнение гаммы и арпеджио в быстром темпе с остановками на первых звуках каждой октавы;
- 7) исполнение гаммы и арпеджио средством набора от трех звуков до октавы;
- 8) исполнение гаммы и арпеджио в быстром темпе с возвратами в каждой октаве или на каждой ступени.

Впрочем, сколько бы речь ни шла об эффективных методах и приемах технического развития учащихся-кларнетистов, основной – остается установка на выразительность звучания инструмента. Соответственно задача педагога может содержать примерно такую формулировку требований к ученику: «выполнить гамму певучим, полнозвучным *forte*, в умеренном темпе, средством вошло эль примо» или: «пропеть» гамму так, будто ее играет струнный инструмент штрихом *legatissimo* волнообразной динамикой».

Профессиональное развитие ученика-кларнетиста тесно связано с распространением его представлений, углублением ощущений, с активным желанием полно и ярко выразить характер и содержание музыки (О мастерстве, 1986). Способствовать этому желанию имеет развитый технический пальцевый аппарат, основными признаками развития которого должна быть: гибкость и пластичность; целеустремленность и экономия движений; управление техническим процессом; звуковой результат как окончательная цель.

Заключение

В процессе проведения формовочного эксперимента были выяснены и изучены практические возможности разработанной методики в условиях учебно-воспитательного процесса начального художественного учебного заведения. Согласно предложенным критериям и их диагностическим показателям представлены следующие методические основы обеспечения эффективности формовочного этапа эксперимента:

- активизация творческих возможностей учащихся-кларнетистов и расширение тезауруса путем овладения музыкально-теоретических основ коллективного исполнительства;
- приобретение музыкально-теоретических знаний;
- формирование способности учащихся-кларнетистов критически оценивать результаты исполнительской деятельности в процессе обучения;
- накопление эстетически-ценностного опыта в результате изучения музыкальных произведений, созданных для ансамблевого состава исполнителей.

Экспериментальная работа осуществлялась по трем этапам: аналитико-подготовительным, содержательно-рефлексивным и исполнительско-творческой. Первый, аналитико-подготовительный этап был направлен на сравнение динамики музыкального и общего личностного развития учащихся-кларнетистов, обучающихся по традиционной схеме и экспериментальной.

Использовались методы стимулирования обучения: учебная дискуссия, метод познавательных игр, метод создания ситуаций интереса, индивидуальные и групповые обсуждения, метод педагогической поддержки (одобрение, дружеское отношение), обеспечение успеха в обучении, ансамблево-исполнительский показ.

Второй, содержательно-рефлексивный этап экспериментальной работы нацелен на повышение уровня эмоционального и интеллектуального познания ансамблевого музыкального искусства, формирование музыкально-теоретических и музыкально-практических знаний о коллективной исполнительскую деятельность.

Список литературы

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие. Киев: НМАУ имени П. И. Чайковского, 2008. 430 с.
2. Берлизов Д. А. М. В. Мильман о роли и значении камерного ансамбля в воспитании музыканта-исполнителя // Известия Самарского научного центра РАН. 2009. Т. II. №4(2). С. 523-528.
3. В классе А. Б. Гольденвейзера // сб. статей / сост. Д. Благой, Е. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. 110 с.
4. Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / ред.-сост. К. Х. Аджемов. М.: Музыка, 1979. 168 с.
5. Леонов В. А. Школа игры в ансамбле духовых инструментов: Учеб. пособие. Вып. I: Дуэты. Часть I. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2014. 62 с.
6. Методика преподавания камерного ансамбля: учеб. пособие для вузов культуры и искусств / сост. Л. Ф. Коновалова. Кемерово: Фирма «Полиграф», 2004 (РИО КемГУКИ). 96 с.
7. О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. консерватория имени Н. А. Римско-го-Корсакова / отв. ред. Т. А. Воронина. Л.: ЛГК, 1986 (1987). 143 с.
8. Попов В. Человеческий голос фагота. Монография. М.: Музыка, 2013. 352 с.
9. Рампаль Ж.-П. Музыка - моя жизнь / пер. М. Акинфиной. Рукопись, 1989. 214 с.
10. Специфика и психологические аспекты ансамблевого исполнительства // Вопросы музыкальной педагогики: сборник научно-методических статей / отв. ред. В. С. Белянин. Тольятти: Тольяттинский институт искусств, 2008. С. 63-89.
11. Усов Ю. А. Сто секретов трубочки. М.: Музыка, 2005. 64 с.
12. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. 382 с.
13. Юзефович В. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Советский композитор, 1985. 383 с.

Performance and pedagogy of an ensemble of woodwind instruments


Wang Zhexuan

Assistant-internship

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

Petrozavodsk, Russia


1075356405@qq.com

 0000-0000-0000-0000

Received 06.01.2022

Accepted 20.02.2022

Published 15.04.2022

 10.25726/t5807-7274-9656-f

Abstract

The clarinet is a relatively young musical wind instrument, which became the successor of historical development and began to be actively used in composing, and therefore in performance (this musical instrument was created in the middle of the XIX century). For our research, a particularly interesting and significant semantic fact is that the use of this colorful-sounding musical instrument began with an ensemble performance, in a group of wind instruments of brass and opera, and later – symphony orchestras. The Russian musical and performing culture developed in parallel with the world genres, so the use of the clarinet was natural in its performing culture, and since the beginning of the twentieth century the clarinet has been used in the performance of jazz music,

pop and pop music. In the 20s, an intermediate style appeared between traditional jazz and swing, the so-called Chicago style, in which the flute appears in orchestras (of this musical direction) (among the double bass, piano, guitar). An outstanding performer of the "free jazz" style (the 50s - early 60s) was the famous clarinetist Leo Wright, whose playing had a great influence on Russian musicians. In order to implement the methodology of teaching clarinet playing to novice students, a component structure of this type of training was developed, which had such components, namely: cognitive (which reflects the need for collective performance of musical works and the level of mastery of musical-historical and musical-theoretical knowledge), operational-technological (mastery of performance-motor skills and skills, which reflects the process of "transcoding sound images into motor images", which provide the ability to create conditions for joint ensemble activity; regulatory and evaluative (reflects the level of formation of the ability to adequately assess the results of a clarinetist student's own activity aimed at performing musical works).

Keywords

wind instruments, ensemble, performance, training.

References

1. Apatskij V. N. Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: ucheb. posobie. Kiev: NMAU imeni P. I. Chajkovskogo, 2008. 430 s.
2. Berlizov D. A. M. V. Mil'man o roli i znachenii kamernogo ansamblja v vospitanii muzykanta-ispolnitelja // Izvestija Samarskogo nauchnogo centra RAN. 2009. T. II. №4(2). S. 523-528.
3. V klasse A. B. Gol'denvejzera // sb. statej / sost. D. Blagoj, E. Gol'denvejzer. M.: Muzyka, 1986. 110 s.
4. Kamernyj ansambl'. Pedagogika i ispolnitel'stvo / red.-sost. K. H. Adzhemov. M.: Muzyka, 1979. 168 s.
5. Leonov V. A. Shkola igry v ansamble duhovyh instrumentov: Ucheb. posobie. Vyp. I: Dujety. Chast' I. Rostov-na-Donu: Izd-vo Rostovskoj gos. konservatorii im. S. V. Rahmaninova, 2014. 62 s.
6. Metodika prepodavanija kamernogo ansamblja: ucheb. posobie dlja vuzov kul'tury i iskusstv / sost. L. F. Konovalova. Kemerovo: Firma «Poligraf», 2004 (RIO KemGUKI). 96 s.
7. O masterstve ansamblista: Sb. nauch. tr. / Leningr. gos. konservatorija imeni N. A. Rimsko-go-Korsakova / otv. red. T. A. Voronina. L.: LGK, 1986 (1987). 143 s.
8. Popov V. Chelovecheskij golos fagota. Monografija. M.: Muzyka, 2013. 352 s.
9. Rampal' Zh.-P. Muzyka - moja zhizn' / per. M. Akinfinoj. Rukopis', 1989. 214 s.
10. Specifika i psihologicheskie aspekty ansamblevogo ispolnitel'stva // Voprosy muzykal'noj pedagogiki: sbornik nauchno-metodicheskikh statej / otv. red. V. S. Beljanin. Tol'jatti: Tol'jattinskij institut iskusstv, 2008. S. 63-89.
11. Usov Ju. A. Sto sekretov trubacha. M.: Muzyka, 2005. 64 s.
12. Cypin G. M. Muzykant i ego rabota. Problemy psihologii tvorchestva. M.: Sov. kompozitor, 1988. 382 s.
13. Juzefovich V. David Ojstrah. Besedy s Igorem Ojstrahom. Izd. 2-e, ispr. i dop. M.: Sovetskij kompozitor, 1985. 383 s.