

**Муниципальное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Детская музыкальная школа № 9»**

ДОКЛАД

на тему

Основы индивидуальной техники кларнетиста

**Выполнила :
преподаватель Пахомова А.Э.**

Саратов

Содержание:

Введение.....	3
Цель рациональной постановки.....	4
Основные навыки игры на кларнете	7
Развитие техники дыхания	9

Введение

Практика убеждает: успех приобретения индивидуальных технических качеств во многом зависит от любви к занятиям на инструменте, от желания постоянно совершенствовать свою игру, от удовлетворенности музыканта ее результатами.

В процессе непрерывного развития индивидуальной исполнительской техники кларнетисту необходимо хорошо усвоить музыкально-теоретические знания, навыки чтения с листа, игры наизусть, чистоты интонирования, ощущение красивого кларнетового звука.

Цель рациональной постановки

Под понятием «постановка» подразумевается совокупность правил рационального положения и взаимодействия всех компонентов исполнительного аппарата музыканта (дыхания, губ, пальцев, рук). Рациональная постановка помогает кларнетисту при наименьших затратах сил и времени добиться качественных результатов игры, избежать излишних мышечных напряжений.

Задача правильной постановки предельно ясна: она должна способствовать достижению высоких исполнительских результатов при наименьшей затрате сил со стороны играющего.

При рациональной постановке исполнительский аппарат музыканта (т.е. его дыхание, работа губ, пальцев и т.п.) функционирует в наиболее благоприятных и естественных условиях, что помогает играющему избежать ненужного напряжения.

Постановка не является чем-то неизменным: она менялась в соответствии с усовершенствованием духовых инструментов, с развитием исполнительско-педагогического опыта музыкантов. Поэтому правила постановки при игре в наши дни значительно отличаются от тех, которые существовали в прошлом.

Правильное положение инструмента при игре является залогом успешного овладения техникой игры. Основным критерием при оценке правильности этого должно стать ощущение удобства и свободы игры. В практике уже давно сложились определенные приемы подготовки музыкантов к игре, которые излагаются обычно в «школах» для духовых инструментов.

Следует указать на то, что в отдельных случаях эти способы могут не совпадать с общепринятыми нормами, поскольку многое зависит от индивидуальных особенностей музыкантов. Например, часто встречающееся у музыкантов различие в форме прикуса (т.е. в соотношении между верхней

и нижней челюстями) оказывает влияние на положение инструмента. Если зубы верхней челюсти выступают вперед, то его необходимо несколько опустить вниз. Если же заметно выдается нижняя челюсть, то инструменту придается более высокое положение. И в первом, и во втором случаях изменения обусловлены необходимостью сохранить такое взаимоположение губ и мундштука, при котором струя выдыхаемого воздуха попадала бы в центр мундштучного отверстия.

Если представить процесс обучения музыканта в виде постепенно строящегося здания, то постановка в этом случае будет играть роль фундамента. Иначе говоря, правильная постановка служит основой, на которой базируется развитие исполнительских навыков музыканта.

Практика обучения молодых, начинающих музыкантов показывает, что уделять внимание постановке следует с первых шагов. Это необходимо делать потому, что учащиеся могут привыкнуть к неправильной постановке, исправить которую тем труднее, чем больше их опыт игры на инструменте. Более того, отсутствие контроля за постановкой может привести к снижению успеваемости и даже к потере интереса у учащихся к занятиям, т.е. свести на нет все труды педагога.

Играющие на кларнете чаще всего сдвигают инструмент несколько в сторону (причем чаще вправо, чем влево) либо придают инструменту неправильное положение по вертикали, т.е. или слишком близко держат его у туловища, или, наоборот, чрезмерно поднимают вверх.

Подобные отклонения от нормы (если они не обусловлены какими-либо индивидуальными особенностями музыканта) не должны иметь место, ибо это накладывает определенный отпечаток на характер звучания. Из практики известно, что при наклоне кларнета вниз звук делается жидким и тусклым, а при чрезмерном подъеме вверх – более грубым.

Недостатки постановки, связанные с положением пальцев на инструменте, могут быть довольно различными. У исполнителей на кларнете (гобое) очень часто пальцы при игре высоко поднимаются, отводятся без

надобности в стороны и т.п. Кроме того, они лежат на инструменте не в округленно-согнутом, а в сугубо прямом положении, что также вызывает излишнее их напряжение.

Итак, с началом обучения на инструменте необходимо неотступно следить за правильностью приемов постановки у играющего.

При этом нужно добиваться, чтобы учащийся не только знал те или иные приемы рациональной постановки, но и понимал целесообразность их практического применения.

Основные навыки игры на кларнете

С первых уроков обучения игре на кларнете нужно установить правильное положение головы, корпуса, рук и ног. За основу надо принять естественное, ненапряженное состояние всего тела. От неправильного положения какой-либо части тела может быть плохой звук, скованное дыхание и затрудненная беглость пальцев. Так, например, если голова при игре отклоняется назад от естественного, нормального положения, то отношение обеих челюстей к мундштуку будет неравномерным, колебание трости получится сокращенным, вследствие колебания струи воздуха будут неправильны, и звук будет получаться жидкий и слабый. Если же голова слишком наклонена вниз, то нижняя челюсть потеряет правильное регулирование тростью, и звук будет несобранный, распыленный и резкий.

При естественном положении головы:

1. мундштук инструмента, тростью вниз, берется неглубоко в рот;
2. нижняя губа, не напрягаясь, прикрывает зубы;
3. зубы верхней челюсти касаются мундштука приблизительно на расстоянии 1,25 от начала мундштука;
4. верхняя губа как можно плотнее облегает мундштук. Все мышцы губ собраны к мундштуку. Нельзя играть на растянутых губах;
5. углы рта плотно смыкаются во избежание утечки воздуха.

Корпус у играющего на кларнете, играет ли он стоя или сидя, должен быть выпрямлен, грудь отнюдь не вогнута. В противном случае не может быть правильной работа легких и вдыхательных и выдыхательных мышц, что плохо отразится на дыхании.

Руки не должны быть прижаты к туловищу, что затрудняет дыхание, причем левая рука должна отстоять от туловища немного дальше, чем правая. Кроме того, руки не должны быть напряжены, что плохо отразится на беглости. Пальцы у играющего должны лежать на отверстиях и клапанах инструмента почти без нажима, легко, округленно-согнутыми и при игре

должны как бы падать, а не ударять. Большая помеха для беглости, если пальцы при ударе поднимаются высоко и теряют при этом округленное положение. Подставка для большого пальца должна находиться около ногтя. Если подставка находится ниже (ближе к основанию пальца), то эта постановка также сковывает пальцы, что плохо отражается на беглости, а также передает общее напряжение всей руке.

Правая нога при игре стоя выдвигается немного вперед. При игре сидя нельзя класть ногу на ногу. Это мешает работе брюшного пресса и диафрагмы и вредно отражается на дыхании.

Развитие техники дыхания

При игре на кларнете важно научиться правильно как вдыхать, так, в особенности, и выдыхать. С первых же уроков преподаватель должен ознакомить ученика с функциями дыхания на основе анатомии и физиологии; затем постепенно, путем тренировки, прививать ему навыки в пользовании дыханием во время игры.

Вдох при игре на кларнете надо производить, не вынимая мундштука изо рта, быстро, насколько возможно полнее и без ущерба для длительности звука, непринужденно, естественно, через углы рта и отчасти носом. Забранный воздух при любых динамических оттенках должен выдыхаться очень ровной, всегда полной струей, без толчков, плавно: при *forte* – более быстрым движением струи, при *piano* – более медленным.

Рекомендуется следующие упражнения для выработки дыхания:

1. как можно дольше выдерживать звук на 3-х различных динамических оттенках:

а) *f*

б) *p*

в) *p < f > p*

2. ежедневно играть художественные произведения в медленных темпах: *Largo*, *Lento*, *Adagio*, *Andante*, точно исполняя динамические оттенки.

В заключение – несколько советов, когда можно делать вдох.

1. Играющий никогда не должен играть до полного иссякания воздуха. Это отражается на качестве звука и производит на слушателя впечатление, что играющий как бы задыхается.

2. Между последним звуком одного такта и первым звуком следующего можно брать дыхание только тогда, когда перед тактовой чертой кончается фраза (дыхание отмечено знаком):



3. Можно взять дыхание после связанной ноты (если это звук аккорда, начинающийся на сильной доле).



4. Перед звуком, служащим началом нового мотива, также можно брать дыхание.



5. Никогда не следует делать вдох тотчас после вводного тона и перед заключительным звуком; перед синкопой, как началом мотива, – можно.



Одна из главных задач, стоящая перед обучающимся игре на кларнете (как и на всех инструментах), - это выработка хорошего звучания, соответствующего инструменту тембра, чистого по интонации и гибкого в изменении динамических оттенков.

В формировании звучания на кларнете наряду с дыханием большую роль играют мышцы лица, с помощью которых происходит извлечение звука и управление им (условно называемый «амбушур»).

Непосредственно соприкасающейся с мундштуком и тростью инструмента является круговая мышца рта. В процессе игры на кларнете ее работой управляют мышцы лица, имеющие связь с ней у углов рта.

От правильного состояния всех этих мышц, в соответствии с правильным выдохом струи воздуха в инструмент, зависят хорошая звучность, точность интонации, большая динамичность звука и малая утомляемость губ. Под хорошим звуком на кларнете следует понимать всегда полный, чистый, несколько вибрирующий звук («живой»), сохраняющий этот свой характер во всех регистрах и оттенках, не делающийся неприятно резким даже при очень большой силе звука (при *ff*) или жидким, сжатым и неполным при большом ослаблении звука (при *pp*). Для достижения этого

результата необходимо, чтобы выдыхаемая в инструмент струя воздуха как при f , так и при p была одинаково наполнена. Изменение напряжения круговой мышцы и мускулов, а вместе с тем и полноты струи необходимо только при изменении регистров. Чем ниже регистр кларнета, тем мускулы более ослаблены и струя воздуха шире; чем регистр выше, тем мускулы более напряжены и выдыхаемая струя воздуха более сжата.

Динамика воздуха зависит от движения выдыхаемого воздуха: более быстрого, напорного при f и очень медленного, сдержанного при p . Если же при f мускулы рта и щек будут распушены, причем выдыхаемая струя воздуха будет шире, чем нужно, то звук **получится распыленным, резкий и понизится**. Если же при p мускулы рта будут напряжены, то звук будет жидким, неполным и повысится. Нужно твердо помнить, что изменение напряжения мускулов рта и щек необходимо только при изменении регистров. Это напряжение, а также правильность выдыхаемой струи воздуха учащийся контролирует слухом. Как бы не изменилась динамика звука, интонация изменяться не должна.

Для развития мышц лица, принимающих участие в формировании звука, и координации их работы с выдохом необходимо (по возможности ежедневно), постепенно увеличивая диапазон от нижних звуков до самых высоких, играть очень медленно каждый звук на восемь четвертей тремя различными способами: 1) f , 2) p , 3) $< >$, следя внимательно за правильным выдохом струи воздуха и вместе с этим за интонацией (контролируя её слухом). Кроме этих упражнений, необходимо играть ежедневно различные пьесы в темпе Adagio и Andante, чтобы вырабатывать спокойную и уверенную продолжительность звука. При дальнейшем обучении для развития техники быстрой смены напряжения и ослабления лицевых мышц необходимо упражняться в игре звуков скачками, постепенно увеличивая интервалы и ускоряя движения.

Для извлечения звука на кларнете необходимы прикосновение языка к границе нижней губы и трости и одновременное с выдохом струи воздуха

отдергивание языка назад. Звук появляется лишь тогда, когда язык оттолкнется и струя воздуха получит доступ в инструмент. При этом язык играет роль как бы клапана.

Движения языка во время игры очень разнообразны, и всегда зависят от характера музыкального произведения, музыкальной фразы и динамики.

Так, например, для начала какой – либо певучей фразы или вообще вступления в *pp* необходимы еле заметное, осторожное дотрагивание языком до трости и очень спокойное оттягивание языка назад.

При игре связанных звуков (ugato) язык должен находиться в совершенно спокойном состоянии. В противном случае каждое малейшее движение языка отразится отрицательно на связности звуков.

Для строго начала звучания (sforzando) язык должен очень твердо и как можно быстрее оттолкнуться от трости (как бы быстро произнося слог «та»).

При извлечении отрывистых звуков (*staccato*), толчок языка вперед не должен быть грубым, твердым; отдергиваться же назад язык должен очень быстро (как бы произнося слог «ти»).

При отдельном, не связанном, но и не коротком звучании, когда над нотами нет ни лиги, ни точек или есть точки и над ними лига (*non legato*), - движения языка должны быть очень плавны (как бы произнося слог «ди»).

При *staccato* между отдельными звуками образуются паузы; при *non legato*, *portamento* пауз нет.

Акцент (^) требует более сильного толчка, после которого звук ослабляется, но продолжается до истечения длительности звучания.

При постепенных динамических изменениях более или менее изменяется и характер движения языка.

Для выработки подвижности языка рекомендуется в начале занятий упражняться в определенно – остром толчке языка (*staccato*), постепенно ускоряя движение; только освоив этот толчок, можно переходить к другим движениям.

Необходимо строго следить, чтобы каждое движение языка очень точно совпадало с движениями пальцев.

Употребляемое на трубе и флейте двойное staccato при игре на кларнете не применяется.

Преподаватель с первых же шагов своей работы с учеником должен стремиться к тому, чтобы учащийся осознал себя исполнителем, и чтобы техника для него была не самоцелью, а необходимой предпосылкой к исполнительству.

Исполнитель, прорабатывая оркестровое, камерное или сольное произведение, прежде всего должен сознательно к произведению в целом: к этой эпохе композитора, к стилю, форме произведения; он должен точно установить смысл указаний композитора, касающихся как движения (tempo), так и изобразительности и выразительности исполнения. Развитие музыкальной сознательности является главной задачей музыканта – исполнителя.

При слабой музыкальной сознательности произведение заучивается и исполняется механически. С этим явлением необходимо всеми силами бороться.

Композитор пишет, выражая в своем произведении мысли, переживания и чувства нотами, различными условными знаками и словесными обозначениями. Все эти обозначения необходимо твердо запомнить и при игре внимательно к ним относиться.

Но надо помнить, что все обозначения выразительности относительны; они имеют смысл намеков. Поэтому сыграть произведение в надлежащем движении, с точным выполнением всех указаний композитора, еще недостаточно; необходимо влить в исполнение определенное содержание, свое исполнительное «Я». Иначе, как бы красиво, четко и чисто с внешней стороны ни были воспроизведены звуки, они будут далекими от содержания произведения и могут остаться не понятными слушателями; задача каждого исполнителя – быть понятным слушателем, увлечь слушателя.

Список литературы

- Б. Диков «Методика обучения игре на духовых инструментах». Москва, 1975
- Ю. Усов «История отечественного исполнительства на духовых инструментах».
Москва, 1975
- А. Федотов «Методика обучения игре на духовых инструментах». Москва, 1979
- В. Иванов «Основы исполнительского мастерства на саксофоне»