

Міністерство культури та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка

**Факультет оркестрових інструментів
Кафедра духових та ударних інструментів**

Логвин Олег Ігорович

**ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ПОСТАНОВКИ ПРИ ГРІ НА ФАГОТІ ТА
СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ ПРИЙОМИ**

Спеціальність – 025 – Музичне мистецтво

Профілізація - фагот

Науковий керівник:

Старко В.Г.

канд. мистецтвознавства

кафедри духових та ударних інструментів

Рецензент:

Львів – 2021

Зміст

Вступ.....	3
1. Основні складові постановки	6
1.1 Постановка корпусу, голови, рук та ніг	6
1.2 Амбушур фаготиста	14
1.3 Форма губ	19
1.4 Натяг лицевих м'язів.....	21
1.5 Дихання.....	23
2. Сучасні прийоми виконання на фаготі.....	26
Висновок	30
Список використаної літератури	33
Додатки	

Вступ

Починаючи писати роботу, слід зазначити, що кожен виконавець має своє об'єктивне уявлення про звуковий еталон інструмента. Внутрішнє відчуття тембру звуку свого інструменту - запорука досягнення високого професіоналізму.

Сучасний фагот - це інструмент, виразові можливості якого практично невичерпні. Однак таким фагот став в процесі довгої та складної еволюції. Рід фагота походить своїми коренями з далекого минулого - в епоху середніх віків, коли існували сімейства язичкових інструментів. Це були інструменти різних різних строїв та форм. Дискантові називалися шалмеями, альтові, тенерові, баритонові - поммерами, басові і контрабасові - бомбардами. Басові інструменти відрізнялися великими розмірами: довжина бомбарди досягала близько трьох метрів. Під час проходження, носильники несли їх на плечах, перед тим хто грав. Появу фагота слід віднести до другої половини XVI століття. Він виник в результаті злиття бомбарди та великого басового поммера, коли для зручності бомбарду поділили навпіл, надавши їй форми латинської букви U. Зародження фагота приписують каноніку з Феррарі Афаніо дель Альбонезі.

У Франції, як вважають деякі дослідники, в другій половині XVII століття фагот був вперше виготовлений із чотирьох колін і отримав типову для нього форму, його діапазон охоплював приблизно дві з половиною октави. З часом фагот почав стрімко розвиватися. І уже в першій половині XIX століття сформувалися два основних конструктивні різновиди фагота: німецький та французький.

Мистецтво гри на фаготі вирішальною мірою залежить від якості постановки. Постановка фаготиста складалася на протязі багатьох років, її принципи передавалися і удосконалювалися на протязі багатьох поколінь. Цей процес безкінечний, бо музиканти ніколи не припинять пошуків подальшого удосконалення постановки. Принцип свободи постановки направлений проти зажатості і скованості. Це не означає відсутність всякого напруження м'язів, тільки напруження тих, які не є перешкодою для роботи виконавського апарату. Свобода постановки означає невимушеність до любого маневру. Поняття «постановка фаготиста» включає в себе постановку корпусу, голови рук і ніг, а також постановку амбушуру і дихання.

Все це зацікавило мене і зумовило вибір мною теми бакалаврської роботи, оскільки формування амбушуру та постановка фаготиста є актуальним питанням з практичної точки зору.

Актуальність теми роботи: зумовлена необхідністю дослідження становлення та розвитку фагота, активний пошук нових виконавських можливостей, прийомів інструмента, також затребуваність досліджень, скерованих на розвиток виконавства на фаготі.

Мета дослідження: Відтворити цілісну систему наукових уявлень про основні етапи розвитку початкової постановки та амбушура фаготиста і аналіз можливості виконання сучасних прийомів гри на фаготі.

Об'єктом дослідження є: загальні методичні основи при гри на фаготі.

Предмет дослідження: Основні складові постановки при гри на фаготі та сучасні виконавські прийоми.

Практичне значення. Матеріал бакалаврської роботи повинен викликати зацікавленість у виконавців. Крім того, багато інформації бакалаврської роботи може бути використано при викладанні викладачами на уроках гри на фаготі.

Структура роботи: Основні завдання бакалаврської роботи обумовили її структуру: вступ, шість розділів, висновок, список використаної літератури, матеріали.

1. Основні складові постановки.

1.1 Постановка корпусу, голови, рук та ніг.

Поняття «постановка фаготиста» включає в себе постановку корпусу, голови, рук та ніг (її можна назвати «загальна постановка»), а також постановку губ. В даному випадку ми розглядаємо питання загальної постановки. Починати загальну постановку доцільно в положенні стоячи. Це положення психологічно правильно настроює учня на зібраний і зосереджений робочий стан, а також відображається на розвитку молодого організму.

Щоб грудна клітка не була зажатою, а дихання було вільне, корпус необхідно утримувати прямо, у вільному, природному положенні. Фагот – важкий і громісткий інструмент. Утримувати його вагу, особливо дитині, далеко не просто. Вага інструменту викликає мимовільне напруження м'язів, щоб здатне надавати негативну дію на положення хребта. У дитини і підлітка остаточне окостеніння хребта, грудної клітки і тазу ще не завершилося. Враховуючи цю обставину, педагог повинен звертати постійну увагу на постановку учня під час гри. Щоб уникнути відхилень від норми, на заняттях з початківцем необхідно робити часті перерви. Як тільки учень відчуває втому, слабне його самоконтроль і він хоче позбавитися інструмента, а це може призвести до серйозного напруження в постановці корпусу.

Правильна постановка корпусу надає інструменту стійке положення, а також забезпечує зручність гри на ньому. Для досягнення стійкого положення фагот потрібно ставити верхньою частиною подвійного коліна на крило тазу

музиканта, або трохи нижче (більш точне положення інструмента визначається виходячи з росту учня). Певна зручність і стійкість у виконавця залежить від підвіски інструменту. Найбільш поширений в наш час спосіб підвіски фагота на шнурку, перекинутому через шию, не є в повній мірі зручним, так як він ускладнює техніку пальців. Останнє викликано тим, що палці в цьому випадку виконують одночасно дві функції: з одного боку, закривають і відкривають отвори, з іншого – тримають фагот в рівновазі (висячи тільки на шнурку, він нахилиється вперед і в сторону). Друга із зазначених функцій пальців, призводить до деякого їх напруження. Інший недолік розглянутого типу підвіски полягає у великому навантаженні, що припадає на шию музиканта. Утримання ваги інструмента на шиї не тільки представляє велике фізичне навантаження, а й погіршує якість звуку, так як вигинання і напруга шиї можуть призвести до небажаного стиснення гортані.

Недоліки описаного способу спонукають фаготистів шукати більш раціональну підвіску інструменту. Одні з них припускають, що фагот значно зручніше утримувати на шнурку, перекинутим через плече або через плече і корпус. Другі для зручності опускають кільце, за яке підвішується інструмент, нижче і трохи лівіше, переносячи тим самим центр ваги інструменту в інше місце. Треті використовують підвіс з противагою, яка багато в чому звільняє ліву руку. Деякі знаходять свободу пальців, нічого не вживаючи для стійкості фагота, їм достатньо лише зняти підставку (ручку). Пояснюється цей феномен тим, що при певному віці, розмір корпусу, довжини рук, пальців. Фагот тримається якраз в центрі ваги, а тому вільно

висить на шнурку, не прагнучи зайняти інше положення і не вимагаючи для цього будь-яких додаткових зусиль.

Існують і деякі інші способи, Так, при грі сидячи відомий англійський фаготист Віллем Ватерхауз запропонував опирати фагот на шпиль (як віолончель, контрабас або контрафагот). Фаготист квінтету дерев'яних духових інструментів Баіан Поллард (Амстердам) запропонував спирати інструмент скобою на стегно. На інструментах фірми « Sonara » в чашці подвійного коліна стали сверлити отвір для гачка ременя, на який фаготист сідає і спирає інструмент. Фагот при цьому знаходить додаткову стійкість, а фаготист звільняється від фізичного навантаження, пов'язаного з утриманням всієї ваги інструменту.

І все ж таки всі зазначені способи підвіски фаготу, на мою думку, поступаються новому способу (поширений в Америці) універсальної «портупеї», яку виконавець надягає на груди і плечі. Справа внизу вона має «карабін» для підвіски фагота. Цей спосіб підвіски надійно забезпечує стійкість фагота при грі стоячи або сидячи. У результаті цього нововведення здійснення раціональної, природної і артистичної постановки значно полегшується. Завдяки «портупе» вага фагота рівномірно розподіляється на всю грудну клітку і плечі, внаслідок чого пропадає виснажливий тиск на шию. Руки при цьому теж менше відчують вагу інструменту, а головне, надмірно не напружуються, так як фагот знаходиться в стабільному положенні. Все це позитивно відображується на постановці. Фаготист стоїть (або сидить) природньо, інструмент тримає легко і в стабільному положенні, трохи нахилившись в перед. Таке положення, на мій погляд, допомагає забезпечити більш активну опору під час активного виконавського видиху.

Ноги фаготиста повинні займати природне стійке положення. Як правило, вони розташовані паралельно плечам. Ліву ногу можна поставити трохи вперед, стопи ніг розведені. Вага тіла рівномірно розподіляється між обома ногами.

Не слід дозволяти учневі відбивати метр і ритм ногами. Ця звичка не тільки мало естетична, а й шкідлива, оскільки ускладнює розвиток почуття внутрішнього ритму. Деякі педагоги-духовики вважають допустимим рахування метричних одиниць ногою на самому початку навчання. На їх думку, початківець духовик (на відміну від початківця піаніста чи скрипача) не має можливості порахувати вголос, тому без допомоги ноги йому нібито в цей час не обійтися. З подібною думкою я не можу погодитися з наступних застережень. По-перше, дитячі звички надзвичайно міцні і коли незабаром музикант звик з дитячих років відбивати метр і ритм ногою, позбутися цієї звички йому буде нелегко. Рахувати ж метричні частки не обов'язково вголос, зробити це можна і подумки. У тому випадку, якщо молодий музикант зустрінеться з важким для себе ритмом, розібратися в ньому можливо спочатку без інструменту, відраховуючи метричні одиниці вголос, а потім на інструменті, користуючись уявним рахунком.

Плечі фаготиста повинні бути вільними і злегка розведеними на зад, не слід їх перекошувати, судорожно підтискати вгору або спеціально відтягувати донизу. Весь плечовий пояс повинен бути розслаблений.

Голова утримується природно і прямо, не нахиляючись в сторони і не відкидаючись назад. Припустимий невеликий нахил голови вперед, але аж ніяк не надмірний. Підвіскою регулюється положення тростини щодо губ.

Низьке регулювання спонукає учня опускати голову вниз, високе – відкидати голову назад. Тому, фіксуючи правильне положення голови учня, педагог повинен уважно стежити за тим, як підтягнути підвіску інструменту. При цьому «ес» повинен співпадати з лінією, що йде від верхньої губи до підборіддя, майже прямий кут. Неправильне положення голови може змінити кут відносно інструменту до корпусу і тим самим спотворити амбушур. Займаючись постановкою голови, рекомендується уважно стежити за станом м'язів гортані. Напруга і здавленість останніх передаються губам, а також призводять до стиснення дихальних шляхів, що негативно відбивається на якості звучання інструменту.

Руки злегка відводяться від корпусу, щоб не заважати диханню. Кисті рук не повинні бути вигнутими і напруженими. Їх правильне положення забезпечує свободу дій кожному пальцю. Неприпустимо прогинання кистей, при якому кісточки провалюються, - це сковує кисті і пальці. Плоскість долонь приблизно паралельні осі інструменту.

Пальці повинні бути округлі, вільні. Стовбур великого коліна фагота спирається на першу (основну) фалангу вказівного пальця лівої руки. Точне знаходження точки опори визначається залежно від розмірів руки фаготиста. У всіх випадках підтримувати фагот потрібно тим місцем пальця, яке забезпечує чітке потрапляння подушечок злегка округлих пальців лівої руки на відповідні отвори малого коліна інструменту. В аплікатурі фагота значне навантаження лягає на великий палець лівої руки. Деякі фаготисти управляють клапанами «ре» «до» великої октави, «сі», «сі-бемоль» контроктави подушечкою цього пальця. Такий стан великого пальця є

неправильним, оскільки з нього важко потрапляти на октавні клапани малого коліна. Виникаючи при цьому зайві ковзкі рухи більшого пальця істотно ускладнюють виконання технічних пасажів. Правильне положення цього пальця вимагає, щоб він управляв клапанами великого коліна тим місцем, яке приходить на кордон двох його фаланг (для того щоб не зачіпати «чужих» клапанів, кінчик пальця при цьому злегка відтягується вгору). Зазначене положення відрізняється справжньою універсальністю, так як воно забезпечує не тільки хороше управління клапанами великого коліна, але і порівняно свobodне потрапляння на октавні клапани (малого коліна).

Пальці правої руки розташовуються над відповідними отворами і клапанами, великий палець – над клапаном «мі» великої октави. Кисть руки спирається на підставку. Багато фаготистів нашої країни відмовилися від використання підставки, так як вона , на їх думку, сковує рух пальців. Перейти до гри без підставки неважко, якщо знайти стійке положення інструменту і не спираючись на нього.

«Рука повинна бути вільною і живою» (Ф. Ліст), «Сила без скованості, еластичність без розхлябаності» (Дж. Тартіні) – так характеризують робочий стан рук виконавця відомі музиканти. Практика показує, що секрет рухливості пальців полягає в скупості їх рухів. У швидкому русі навіть спрощення дає величезний ефект. Тому під час гри на фаготі не слід допускати лишніх згинань непрацюючих пальців, їх скручувань. Небажано високо підіймати пальці, кожен палець повинен виконувати свій маневр по короткій віддалі. Не рекомендується під час гри міцно утримувати інструмент. Формуванню правильного відчуття інструменту в руках

допомагає уявлення про тонку і тендітну склянку, тримаючи пальцями. При цьому необхідно добитися відчуття вільного падіння пальців, відчуття ваги кожного пальця. Для звільнення рук, кистей і пальців ми можемо запропонувати наступний прийом: вільно опустити руку вздовж стегна; зберігаючи при цьому вільний стан всієї руки, підняти її, і покласти пальці на відповідні клапани та отвори інструменту.

Після того як учень засвоїв загальну постанову в положенні стоячи, необхідно навчити його правильно утримувати інструмент в положенні сидячи. Зрозуміло, і в цьому випадку зберігаються в силі всі вищевикладені принципові положення постановки. Разом з тим учню необхідно дати і деякі додаткові рекомендації, що відносяться до специфіки постановки в положенні сидячи. Розтруб фагота не повинен заважати загальному обзору (загороджувати ноти). Інструмент спирається на корпус фаготиста в місці згину суглоба. Не слід дозволяти учню спирати фагот на стегно, так як в цьому випадку неминучі відхилення інструмента відносно корпусу та порушення в амбушурі. Якщо в оркестрі фаготист сидить, поклавши ногу на ногу, то це не тільки заважає нормальній роботі, утруднює дихання, а й розхолоджує виконавця, а також заважає слухачам серйозно сприймати музику. Незібраність, безвідповідальність виконавця є в тому випадку, якщо він сідає глибоко на стілець, відхиляючись на його спинку. Сидіти слід прямо, природньо розставивши ноги на ширину ступні. Ліва нога виставляється трохи вперед.

Здійснюючи загальну постановку, педагог обов'язково повинен приділити певну увагу і її естетичній стороні. Адже публіка не тільки слухає артиста, але й сприймає його поведінку на сцені. Ми вже говорили, що

зовнішній вигляд музиканта-інструменталіста обумовлений доцільністю різниці постановки, ще є складовою фундаменту його виконавської майстерності. Не випадково гра великого музиканта, як правило, приносить насолоду не тільки вухам, а й зору слухача. Однак, як свідчить практика, для того щоб повноцінно здійснити загальну постановку, педагог повинен успішно вирішити не тільки проблему доцільності, а й такі чисто естетичні питання, як ігрова постава, естетика ігрових рухів, культура естрадної поведінки. Що стосується артистизму ігрової постановки, то в її основі лежать ті рекомендації, які вже розглядалися нами. Особливо на артистичних-ігрових рухах хотілося б зупинитися.

Деякі педагоги рішуче виступають проти в сих ігрових рухів своїх учнів. Я не можу погодитися з категоричністю цієї точки зору. На мій погляд, помірні ігрові рухи, що відображають характер виконуваного твору і захопленість музиканта виконавським процесом, не тільки допустимі, але і бажані, так як вони розслабляють тіло виконавця, сприяють яскравому втіленню музичних образів і емоційності музичного висловлювання, допомагають сприйняттю виконання слухачем.

Разом з тим, слід зазначити, що творчі рухи нічого спільного не мають з розхитаністю, які відрізняють деяких молодих музикантів. Іноді можна побачити в сольному або оркестровому концерті виконавця, який перебільшено жестикулює інструментом або всім корпусом, головою, руками і навіть ногою. Така чутливість сприймається слухачами негативно, та й самого виконавця вона налаштовує не на той лад. Ігрові рухи повинні

допомагати творчості, розкріпачувати музикант, але не створювати карикатурну жестикуляцію, біганину по сцені.

Педагог повинен припиняти подібне кривляння, всіляко стимулювати розвиток справжньої культури сценічної поведінки у своїх учнів. Великі музиканти завжди надавали велике значення виходу на сцену, визначаючи настрій не тільки публіці, а й інших виконавців і свій власний. С. Ріхтер, працюючи зі студентами-духовиками Московської консерваторії, далеко не останню роль відводив виконанню артистичності, сценічну поведінку і зовнішній вигляд виконавця. Виходячи на сцену, музикант повинен постати перед публікою у піднесеному настрої, зарядженим позитивними емоціями, всім своїм виглядом засвідчуючи про майбутнє свято. Публіка повинна бачити, що музикант прийшов творити, грати. Грати в повному розумінні цього слова, без видимого напруження, не показуючи, як це важко, мати велике бажання переконливості, яскраво розкрити зміст музичного твору і захопити слухачів.

1.2 Амбушур фаготиста

Амбушур являється важливим елементом звукового апарату фаготиста. Амбушуром називають губний апарат музиканта-духовика, який використовується для утворення і регулювання звуку на духовому інструменті. Слово «Амбушур» французького походження (*bouche* – рот, *embouche* – приставити до рота). Спочатку амбушур означав місце, до якого приставляють губи, тобто мундштук. «Амбушюр – это часть духового инструмента, которая берётся в рот или прикладывается ко рту»[13] Пізніше

цей термін набув сучасного значення. «Часть духового музыкального инструмента, к которой музыкант прикасается губами (например, флейты) или которую берет в рот (гобоя), называют также самый способ сложения губ и языка для извлечения звука при игре на духовых инструментах. Термин применяется, в первую очередь, к инструментах с чашеобразным мундштуком»[2] Деякі радянські педагоги вважали термін «амбушур» невдалим і пропонували замінити його терміном «Губний апарат», який прижився і отримав широке розповсюдження. «Способ складывания губ и языка (положение и степень напряженности) при игре на духовых инструментах»[3] Разом з цим термін «амбушур» не втратив свою популярність в середовищі виконавців на духових інструментах і до цього часу є важливим.

Він надає рішучий вплив на якість звуко-видобування, регулює частоту і характер коливань збудника, а також визначає об'єм, форму і напрямок струменю видиху, що подається в інструмент. В кінцевому результаті амбушур, чітко і глибоко взаємодіє з іншими компонентами звукового апарату фаготиста і резонує разом зі збудником коливань, забезпечує вільне темброве, динамічне і глибоке звучання інструмента на весь регістр. Вирішувати проблеми формування амбушура, становлення і розвиток виконавського апарату фаготиста покликані численні школи, методичні посібники таких видатних педагогів-музикантів, як Р. Терьохин, А. Федотов, Ю. Усов, В. М. Апатський.

Важливими елементами амбушура являються губні і лицеві м'язи, шкіра губ, зуби, нижня щелепа і м'язи, які призводять в рух нижню щелепу. М'язову систему амбушура фаготиста утворюють такі м'язи:

- **Круговий м'яз рота** (змикає ротову щілину);
- **Щічний м'яз** (відтягує кути рота назад, прижимає щоки до зубів);
- **Виличний м'яз** (піднімає кути рота вгору);
- **М'яз сміху** (розтягує рот)
- **Собачий м'яз** (відтягує кути рота вгору);
- **Різдцевий м'яз верхньої губи** (віднімає вгору верхню губу);
- **Квадратний м'яз верхньої губи** (підіймає вгору верхню губу);
- **Трикутний м'яз** (тягне кути рота донизу);
- **Чотирикутний м'яз нижньої губи** (тягне нижню губу донизу і витягує її на зовні);
- **М'яз підборіддя** (піднімає шкіру підборіддя і витягає нижню губу в перед);

Жувальні м'язи (призводять до руху нижню щелепу).

Всі перераховані м'язи (крім жувального м'язу) утворюють дві групи м'язів-антагоністів. Сильний круговий м'яз діють в зворотному напрямку. Змикання ротової щілини досягається за рахунок переважаючих напрямку. Змикання ротової щілини досягається за рахунок переважаючих зусиль кругового м'яза рота, який плавно і еластично поступається радіальним м'язам. Розімкнення ротової щілини досягається переважаючими зусиллями радіальних м'язів, яким плавно уступає круговий м'яз рота.

Взаємодія м'язів відрізняється великою точністю координації і еластичністю, без яких не можна було б володіти мистецтвом гри на духовому інструменті.

Досконалість техніки амбушура дозволяє виконавцю вільно переходити з одного звуку на інший, робити стрибки на будь-які інтервали, які підчас staccato так і legato.

Свої заняття потрібно організовувати так, щоб амбушур був готовий до ігрового навантаження в потрібний для виконавця момент, Метод організації щоденний занять, базуючись на урахуванні індивідуальних особливостей і само почутті виконавця, дозволить створювати оптимальні умови для успішного формування та розвитку амбушура, зростання професійної майстерності фаготиста.

Постановка амбушура фаготиста являє собою достатньо складний і тривалий процес. Щоб він протікав безболісно і плідно, необхідно дотримуватися принципу послідовної надбудови одних навичок над іншими.

Починати формування амбушура слід без тростини. Користуючись поясненнями педагога і візуальним контролем за допомогою дзеркала, учень засвоює «о-у» подібну форму губного апарату, правильне положення губ щодо зубів, відповідне положення щелеп, стан підборіддя («виникнення внутрішнього натягу м'язів губного апарату) та інші елементи фаготного амбушура.

Наступним етапом є формування губ на тростині, утримуючи рукою (поки без звуко-видобування). При цьому можуть виникнути деякі відхилення від норми, які педагог повинен терпляче усувати.

Черговий етап – видобування звуків на тростині. І на цьому етапі можуть виникнути відхилення від правильної схеми постановки губ, задавалося, засвоєної учнем раніше. Знову і педагогу і учневі необхідно працювати до тих пір, поки всі елементи амбушура не повернуться норму. Настає час перших звуків на інструменті. Найкраще починати з довгих (але не дуже тривалих звуків) окремих звуків в середньому регістрі. На мій погляд, першим звуком, видобутим на фаготі, має бути звук «до» малої октави. Цей звук не вимагає великих зусиль амбушура, видобувається порівняно легко, аплікатура його не тільки проста, але і дозволяє без великих зусиль утримувати інструмент в правильному положенні. Наступні звуки – «ре», «мі», «фа» малої октави, потім «сі», «ля», «соль», великої октави. Подальше оволодіння регістрами фагота здійснюється шляхом додавання по одному звуку з нижнього і верхнього краю звуків, освоєного звукоряду. На цьому етапі вкрай небажаний поспіх і квапливість. Амбушуру потрібен час звикнути до неприродних систематичних навантажень. В цей час є доцільний план поступового збільшення навантаження (в співвідношенні 1:1)

Особливої обережності і терплячості вимагає освоєння верхнього регістра. Кожну чергову ступінь верхньої половини звуку-ряду необхідно ретельно освоювати і закріплювати. Період освоєння кожної нової ступеню звуку триває до тих пір, поки губний апарат учня адаптується до нової тесетури, поки не зміцняться відповідні м'язи амбушура, і зменшиться зауваження викладача до спотвореного амбушура учня, які як правило, виникають. Лише після цього доцільно здійснювати черговий крок вгору по звукоряду.

Так само послідовно вирішуються й інші завдання, що постають перед молодим музикантом, які формують амбушур. Перші вправи, пропонувані

учневі, повинні складатися з окремих звуків і коротких фраз у найзручнішому реєстрі. По мірі формування навичок і зміцнення м'язів амбушура складність пропонованого матеріалу зростає. Збільшуються тривалості фраз і обсяги вправ, з'являються інтервальні скачки і найпростіші динамічні завдання, різні штрихи.

Послідовно рекомендується усувати і виявляти в губному апараті учня недоліки. Робити багато зауважень одночасно не доцільно. Учень повинен спочатку зосередити свою увагу на якому-небудь одному недоліку, після його усунення у фокус уваги потрапляє наступний недолік, який також ліквідується.

Не завжди слід домагатися розташування тростини строго паралельно і по середині губ. У тому випадку, якщо в розташуванні зубів є відхилення від вертикальної осі, можна трішки зрушити тростину в ту ж сторону з тим, щоб вона зайняла зручне положення щодо зубів. Існують і інші індивідуальні особливості в будові губного апарату, які обов'язково повинні враховуватися педагогом при формуванні амбушура учня. З усього сказаного випливає, що правильна постановка фаготного амбушура не повинна здійснюватися за якимсь незмінним шаблоном. Засвоївши основні принципи правильного амбушура, учень може надалі під контролем педагога трохи індивідуалізувати постановку губ (в рамках принципово вірної схеми), узгоджуючи її з фізіологічними особливостями свого організму. Кращими порою – пошук зручної постановки, яка дає гарний тембр звуку і коректну інтонацію.

1.3. Форма губ

Характерною рисою старого фаготного амбушура були тонкі, розтягнуті в сторони губи, що формувалися у результаті рекомендації «грати

на усмішці». Тверді розтягнуті губи, щільно охоплювали зуби і жорстко утримувалися м'язами в кутах рота, ускладнювали звуко-видобування, розпилений струмінь видиху, формована розтягнутими губами, погіршували якісь тембру (мал.№1).

Піаністи і виконавці на струнних інструментах вже давно помітили, що за інших рівних умов інструмент краще звучить у того виконавця, пальці якого володіють більш м'язистими подушечками. Майже та ж залежність спостерігається і в духовому виконавстві: соковиті губи є передумовою для досягнення гарного тембру. Але якщо піаністи, скрипалі не мають можливості збільшити м'язистість подушечок своїх пальців, то фаготисти можуть збільшити соковитої м'якоті губ. Цей спосіб виник в результаті зусиль різних поколінь вітчизняних фаготистів, серед яких перше місце належить професору А. Г. Васильєву. Зовнішня форма такого амбушура в тій чи іншій мірі наближається до форми губ, активно виголошуються голосні «о-у»; ця постановка є найбільш вільною і еластичною.(мал.№2).

Розтягнута, затиснута тростина губами, характерна постановка для старих типів фаготової школи, вона призводить до значного стискання пластин тростини, до великого звуження її щілини. Результатом такого гри є вузький звук, що мав неприємний задавлений тембр. При «о-у» - подібному обхваті тростини зусилля м'язів губного апарату рівномірно спрямовані з усіх сторін до центру.

Внаслідок цього пластини тростини затискаються значно менше, отримуючи можливість більш вільного коливання і утворюють між собою більш широку щілину, завдяки чому в інструмент в канал інструменту

видихається більше концентрований струмінь повітря. Все це самим позитивним чином відбивається на тембрі одержуваного звуку.

Багато учнів духових класів доводять свій губний апарат до стану майже хронічної перевтоми. Потім, в наслідок цього, зриву м'язів губного апарату, що здатні призвести до професійної непридатності.

Для запобігання травмуванню губного апарату необхідно в своїх домашніх правилах дотримуватися правил:

- 1) Ніколи не починати гру без попереднього розігрівання;
- 2) Навантаження на губний апарат, повинне бути рівномірно розподілене в часі (чергування гри і відпочинку)

У багатьох учнів домашня робота здійснюється за принципом «не систематичності». Це вкрай небажано, тому як заважає виконавцю набути хорошу, стійку форму і загрожує травмуванням м'язів губного апарату. Для розігрівання амбушура, навантаження молодого фаготиста повинне поступово збільшуватися. Ознаками накопичення втоми в м'язах амбушура є відчуття порожнечі і знекровлення губ, їх швидка стомленість, поява на губах болючої нарізки від зубів, часткова втрата тембру. Для попередження перевтоми учень повинен привчити себе раціонально витрачати кожную хвилину часу, відведену для вправ, Раз на тиждень слід надавати губному апарату повний відпочинок.

1.4. Натяг лицевих м'язів

Як вже говорилося, м'язи губного апарату утворюють дві групи м'язів-антагоністів. Вони здатні не тільки плавно уступати зусиллям один одного,

але і протидіяти, створювати напружену рівновагу, сприяє виникнення в губному апараті відчуття пружного натягу м'язів. Це натяг, що дозволяє виконавцю довільно змінювати ступінь пружності губ, має важливе значення для гри на духових інструментах і є ключем до розуміння специфіки роботи губного апарату. Сучасні фаготисти відмовилися від гри на натягнутих губах. Але це не означає, що вони відмовилися від внутрішнього натягу губ.

Візуально внутрішній натяг найпростіше виявити в губному апараті тих фаготистів, які користуються застарілою постановкою, в основі якої лежить «гра на усмішці». В них у міру підвищена теситура губи якби кутики роту, все більше розтягуються в сторони. Великим мінусом цієї постановки є недостатня концентрація м'якоті губ навколо тростини, для її резонування. Чим вище регістр, тим більш розтягнутий стає амбушур, тим більше безбарвний і сухий стає тембр.

Внутрішній натяг, безумовно, присутній і в «о-у» образній постановці губ фаготиста, проте візуально його виявити важче. Найбільш помітною зовнішньою ознакою присутності внутрішнього натягу в нижній губі в конкретному випадку є гладке підборіддя, що не тягнеться до гори. (Мал.3)

При уважному розгляді, присутність внутрішнього натягнення можна виявити і в верхній губі. Внутрішній натяг в «о-у» подібній постановці фаготиста створюється за рахунок тих же взаємо протилежних дій м'язів (антагоністів). Але при всьому тому форма губ при зміні ступеня внутрішнього натягу повністю зберігає свою концентричність. Поєднання внутрішнього натягу з великою концентрацією губної м'якоті навколо

тростини створює найбільш благополучні умови для видобуття високих звуків. Верхній регістр в цьому випадку звучить не тільки вільно і відкрито, але й соковито і тембросто.

Практика показує, що оволодіти фаготовим амбушуром, в якому присутній внутрішній натяг м'язів, учням як правило, вдається з великими труднощами. Для того щоб поставити подібний амбушур, педагог повинен стежити за станом підборіддя і чотирикутним м'язом нижньої губи (тобто за ділянкою лицьових м'язів між нижньою губою і підборіддям). Підборіддя має залишатися гладким і не тягнутися вгору, а ділянка між нижньою губою і підборіддям – не зморщилася. З метою досягнення підборіддям і чотирикутної м'язом нижньої губи правильної форми потрібно відтягнути підборіддя вниз, розтягнути його в сторони, одночасно надавши губам округлої, «о-у» подібну форму, при якій кути рота спрямовуються до осової лінії обличчя.

1.5. Дихання

Коли загальна постановка і амбушур повністю засвоєна учнем, можна переходити до постановки того, що формує тембр інструменту – до постановки дихання, джерела звуку. Учні потрібно показати відмінність різних типів дихання, а саме:

- 1) Фізіологічного;
- 2) Виконавського;

Показати різницю видиху, коли учень задуває сірник і коли своїм видихом зігріває руки. Різниця між об'ємами повітря в ротовій порожнечі і в

всій дихальній системі організму учня. Учень повинен відчувати цю різницю між фізіологічним і виконавським вдихом і видихом. А саме, при виконавському вдиху, повітря повністю набирається в легені, в більшому об'ємі, а потім при видиху активно виштовхується діафрагмою, що і являє основою виконавського дихання духовика.

Для відчуття опори (діафрагми) учнем можна запропонувати вдягти широкий ремінь або шарф на пояс, і після глибоко вдихнути постаравшись максимально довго і рівно видувати повітря, склавши губи. Ця вправа «довгий видих» відома з вправ з йоги. Під час видиху учень повинен відчувати опору діафрагми завдяки поясу, яка буде впритискуватися в цей пояс. Завдяки поясу виконавцю легко контролювати довгий видих. Ця система є не новою, навіть доведена її користь для організму людини. Правильна постановка дихання є гарантом від хвороб легенів.

Розповівши учневі, що повітря повинне набиратися за допомогою діафрагми, потрібно запропонувати просту вправу без інструменту. Лягти на підлогу, підложивши руки за голову, поклавши на живіт декілька книг, зробити глибокий вдих (в цей час вага підійметься діафрагмою) і потім повільно і рівномірно видихнути, не упустивши книги. Чим довше видих в учня, тим корисніше вправа. Результат вправи не в величині навантаження, але зворотна піраміда дозволяє краще концентрувати увагу на поступовому і рівному видиху. Ця вправа з часом збільшить тривалість видиху, а також збільшить відчуття діафрагми.

Також ціль переслідувана в етюдах «школи» Вейсенборна, це поступове збільшення тривалості фрази, виробляє звичку в виконавця брати таку

кількість повітря, яке б вистачало для фрази а один видих. Зрозуміло, що перші звуки на інструменті, будуть, значно більш затратні по повітрю, чим потрібно. Не звиклий організм дихального апарату використовуватиме повітря не раціонально, і дані вправи можуть викликати запаморочення голови.

Навантаження і дихальні вправи потрібно збільшувати поступово, не поспішаючи.

2. Сучасні прийоми виконання на фаготі.

Майже все як пів століття фаготисти слідують за тенденціями сучасної музики і виконання, освоївши і використовуючи специфічні, яскраві прийоми гри, які не використовувалися в музиці минулих епох. До них відноситься: *glissando*, *frullato*, багатозвуччя (*multisound*), *bisbigliandi*, *slap*, подвійна трель.

Сучасні композитори, в першу чергу, ті які працюють в стилі авангард, почали в партіях духових – спочатку мідних, а потім і дерев'яних писати прийоми, які виконували при грі струні (рідше фортепіано).

Glissando (глісандо, від французької *glisser* – ковзання). Термін описує плавне ковзання від одного звука до другого між двома написаними, чи як в концерті для фагота і низьких струнних С. Губайдуліной. Написала від фіксованого звука без фіксації останнього: вгору чи вниз.

Приєм *glissando*, новий для фаготистів, на інших духових інструментах таких як: кларнет, саксофон, тромбон, труба – прийом використовувався вже давно. В різних регістрах методи виконання його різні, однак в більшості випадків для великого ефекту потрібно деяка вправність і вільність при повільному темпі

В нижньому регістрі «глісандо» виконується шляхом поступової зміни аплікатури, повільно-поступово відкриваючи аплікатури ближніх звуків (при руху в гору) або закриванню аплікатури ближніх звуків (при руху в низ); під час переміщення аплікатури потрібно підсилити струмінь повітря. Найкращого ефекту можна досягти, якщо при зміні аплікатури приймає участь і один клапан, котрий відкривається або закривається. Глісандо великі інтервали, більші ніж мала чи велика секунда, є проблемними на інструменті.

Повільною зміною аплікатури можливо глісандувати в середньому регістрі, однак в такому випадку активну участь приймає давлення амбушуром на тростину. При грі в гору спочатку ноту повисити за допомогою губ, а потім змінювати аплікатуру. При грі донизу процес виконання аналогічний в зворотному напрямку. Потрібно пам'ятати, що важливу роль в грі глісандо відіграють амбушур (губи). І при грі можлива зміна інтонації за рахунок губ до півтону, не змінюючи аплікатури. В верхньому регістрі легко виконувати «глісандо» з рухом донизу, без фіксації останньої ноти.

Frullato (фрулато, з італійської *frullato* – жужаще тремоло). Прийом фрулато черезвичай експресивне. Воно виконується за допомогою язика, який виконує звук «ррр». Достатньо легко виконується на динаміці форте.

Умови використання прийому різних регістрах різні. В нижньому регістрі можна замінити аплікатурно не виконаною треллю. Деяку складність має виконання фрулато в динаміці піано.

Багатозвуччя (мультифоніка) з англійської *multisound*. Принцип виконання цих звуків базується: в аплікатурі майже любої ноти конр-октави і великої октави певним чином порушити, то появляється співзвуччя, яке називають акордом. За звучанням вони далекі від традиційних тонічних, субдомінантних і домінантних акордів.

Мультифоніка була відкрита на фаготі в початку п'ятидесятих минулого сторіччя. В 1970 році італійський фаготист Сержіо Пенацці класифікував мультифоніку, створив їх таблиці, додав до них аплікатуру, яка дозволила

виконувати мультифоніку в чверть-тоновій послідовності. Ця робота була зібрана теоретиком Бруно Бартолоцці під назвою « Нове звучання дерев'яних духових».

Мультифоніка в верхньому регістрі виконується за допомогою ослаблення губ без зміни аплікатури, завдяки чому звучать нижні обертони, в якому верхня нота є вершиною обертонового ряду. Як правило, виконувати подібні співзвуччя в верхньому регістрі потрібно з використанням піано-механіки.

Bisbigliando (бісбігляндо, з італійської bisbigliando). Подвійна трель

Двох однаково звучних аплікатур одної і тої ноти не буває. Поміж тим зміна висоти при зміні аплікатури міняє тембр даної ноти, на чому і базується прийом bisbigliando.

Звуковий ефект прийому полягає в зміні тембру шляхом виконання різних аплікатур одної і тої ноти. Найбільше використовується цей прийом в вузькому динамічному коридорі від піано, піанісимо, до мецо форте. В більш гучних динамічних відтінках стирається сприймання різниці тембрів. Вибираючи аплікатуру з достатньою різницею висоти різниці, можна отримати тембральну трель, в якій, присутня не тільки зміна тембру, а й зміна висоти.

В нижньому і середньому регістрі зміна тембру досягається простим способом: до аплікатури основної ноти по чергово з допомогою вільного мізинця лівої руки добавляється один із двох клапанів: мі-бемоль; ре-бемоль. Прийом використовується в динаміці піано, а також може виконуватися в заданому ритмі і вільному. В першій октаві і в деяких нотах другої октави

велика кількість аплікатурних варіантів дозволяє значно ширше використовувати *bisbigliando*.

В деяких випадках в тембрових змінах з'являється можливість виконання вільною правою рукою для виконання так званого подвійної трелі з допомогою трельного клапана ре-дієз і мі-бемоль. Відкриваючи по черзі першим і другим пальцем, можна зіграти ефектні бистрі трелі на в сіх нотах між до і фа малої октави і навіть першої октави. На цих нотах можна виконати *bisbigliando* без ніяких труднощів бистрим сковзанням першого пальця правої руки вгору та вниз по верхньому отвору сапога. В результаті, залежності від швидкості сковзання, може вийти ефект подвійної трелі при повільному сковзанні чи *bisbigliando* при швидкому русі.

Слеп – (англійської *slap* – ляпас). Слепом називається почутий удар зизиком по тростині чи есі, при якому струмінь повітря в процесі зовсім не приймає участі, щоб нота аплікатура якої натиснута, не прозвучала. Як і в минулому прийомі динаміка слепа обмежена. Якщо партія дає час(паузу) на те щоб зняти тростину, тоді при ударі язиком по есі «ляпас» вийде більш гучний.

Необхідно розуміти, що в великій октаві почути висоту ноти, на аплікатурі якої виконується слеп, при вдарянні язиком по есу – цей звук на тон вище від взятої аплікатури, а при ударі язиком по тростині звук точно відповідний аплікатурі. Це розуміється тим, в першому випадку довжина повітряного стовбуру коротша ніж з тростиною. Нажаль, ефект слепа чути тільки на нотах нижнього регістру. В малій октаві і вище слеп має ефект – шуму.

Висновок

Завершуючи тему, необхідно зробити висновки, що процес формування амбушуру та основні елементи постановки і дихання – це комплексна система занять музиканта, Техніка оволодіння інструментом є Засобом розкриття змісту музики, втілення її художніх засобів.

Одним з найважливіших ознак хорошого амбушура являється відчуття вільність губ. Як найчастіше молоді фаготисти надмірно активізують роботу кругових м'язів свого губного апарату, в силу чого ними засвоюється важкий, напружений, затиснутий амбушур, характерною рисою якого є «Залізна хватка» тростини губами. Такий амбушур має малу витривалість, а отриманий з його допомогою звук є здавлений, з відсутністю гнучкості і тембральної густоти.

Свобода м'язів, необхідна губному апарату фаготиста, Обхват фаготової тростини повинен бути одночасно вільним і енергійним, де вільність не в розслабленості, а в сконцентрованості натягу м'язів. У всіх динамічних відтінках і регістрах, фаготист повинен зберігати відчуття того, що амбушур сконцентровано утримує тростину в правильному фокусі, а виконавський видих контролюється діафрагмою.

Велике значення для формування вільного амбушура мають висока культура м'язових відчуттів і правильна постановка дихання. Виконавському диханню належить головна місце. Тембровий звук формується завдяки

поставленому диханню. Без жодних перебільшень, можна стверджувати, що правильно поставити вільний амбушур учню можливо тільки завдяки правильному викиду. У сучасному уявленні робота амбушура і робота дихання невід'ємні одне від одного. Завдяки грі на добре поставленому диханні, губи звільняються від надмірної активності, що і позбуває такого явища як «грі на губах а не на диханні».

Постановка амбушура – процес індивідуальний, оскільки будова щелепи, форма зубів, величина корпусу і кісті рук виключно індивідуальна. Основним критерієм постановки є якісний тембр звуку. Можливо, на практиці зустріти виконавця з гарним звуком, але не правильною постановкою і навпаки. Виконавець має якісну постановку, але неправильне звучання.

Поступово на практиці учні вивчають функції амбушуру, які зводяться до наступних тверджень:

1. Губи охоплюють тростину, щоб направити потік повітря між пластинами тростинами. Натяг губ змінюється в залежності від регістра і динаміки.
2. Потік повітря контролюється силою видиху. Ступінь сили атаки залежить від сили подачі потоку повітря и його сконцентрованості.
3. Язик активно приймає участь в початку і закінченні звука. Атака починається язиком, артикуляція ноти відповідно тексту.

Аналіз нетрадиційних прийомів гри на фаготі показує те що, інструмент не позбавлений можливості у виконанні сучасних елементів гри і може

виконувати деякі елементи на рівні. Але доводиться зіштовхнутися з рядом проблем, що деякі прийоми є обмеженими регістрами і динамікою звучання, складністю виконання в порівнянні з іншими духовими інструментами. У роботі подано технологію виконання прийомів гри – як оволодіти глісандо, фрулато, слеп, мультифонікою.

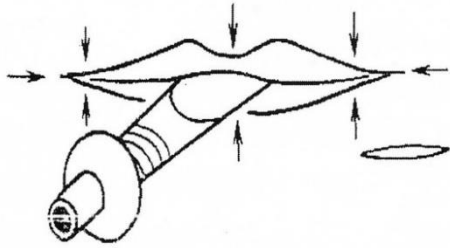
Список використаної літератури:

Список

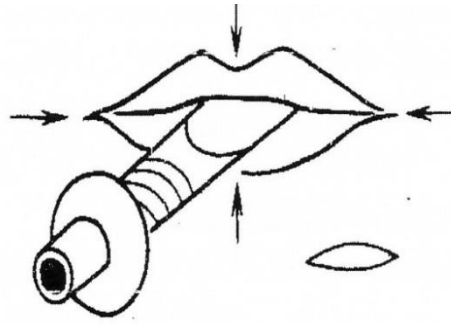
1. Апатский В. Н. «История духового-исполнительского искусства. Книга 2». -К.: ТОВ «Задруга», 2012г. -408 с.
2. Большая советская энциклопедия [Текст] / Ш.М. Видор, Д. Р. Рогаль-Левицкий; пер. с 7 фр. изд., ред. и доп. Д. Р. Рогаль-Левицкого. – Москва: Музгиз, 1938. – 488с.
3. Музыкальная энциклопедия [Текст]: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973 – 1982. – 6 т.
4. Очерки «Методика обучения игре на духовых инструментах». Выпуск 2. «Музыка», Москва, 1966 г.-272 с.
5. Платонов Н. И. «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах». Москва, 1958г. -48 с. Сборник статей «Методика обучения игре на духовых инструментах». Выпуск 4. «Музыка», Москва, 1976 г. -224 с.
6. Сборник статей «Методика обучения игре на духовых инструментах». Выпуск 4. «Музыка», Москва, 1976 г. -224 с.
7. Статьи «Методика обучения игре на духовых инструментах». Выпуск 3. «Музыка», Москва, 1971 г. -273 с.
8. Сборник трудов «Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах». Выпуск 80. ГМПИ им. Гнесиных, Москва, 1985 г. -160 с.

9. Сборник статей «Теория и практика игры на духовых инструментах». Сост. В. Н. Апатский. К.: Муз. Україна, 1989 г.-136 с.
- 10..С. Левин «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры». Часть 1. Издательство «Музыка», Ленинград, 1973 г.-263 с.
- 11.С. Левин «Духовые инструменты в истории музыкальной культуры». Часть 2. Издательство «Музыка», Ленинград, 1983 г.-190 с. 25
- 12.Терёхин ., Апатский В. «Методика обучения игре на фаготе». Учеб. Пособие. -М.: «Музыка», 1988г. -208 с.
- 13.Толковый словарь русского языка [Текст]: в 4 т./ Сост. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, С. И. Ожегов и др.; под. Проф. Д. Н. Ушакова. – Москва: Советская энциклопедия, 1935-1940. – 4 т.
- 14.Усов Ю. «История зарубежного исполнительства на духовых инструментах». Учебное пособие. М., «Музыка», 1978 г. -782 с.
- 15.Усов Ю. «Современная зарубежная литература для духовых инструментов. Методика обучения игре на духовых инструментах». Сб. статей. М.: «Музыка», Вып. 4.1976 г. -256 с.
- 16.Федотов А. «Методика обучения игре на духовых инструментах». «Музыка», Москва, 1975 г. -160 с.

Додатки:



Мал. 1



Мал. 2



Мал. 3

