

Б. П. Баранов-Дзюбенко

**Записки об исправлении
современной манеры
духовой игры
на трубе и валторне**

Санкт-Петербург
2016

УДК 781.1
ББК 85.315.3
Б24

Б24 Баранов-Дзюбенко Б. П.

Записки об исправлении современной манеры духовой игры на трубе и валторне. Ч. 1. — СПб., 2016. — 216 с.

ISBN 978-5-4469-0809-7

Книга о работе духовых музыкантов военных оркестров и оркестров симфонических и джазовых, о способах духового исполнительства на медных духовых мундштучных инструментах.

ISBN 978-5-4469-0809-7



9785446908097

УДК 781.1
ББК 85.315.3

© Б. П. Баранов-Дзюбенко, 2016

*Полковнику Тарасову,
военному дирижеру, посвящаю.*



Дирижер В. Тарасов

О НОВЫХ ПРИНЦИПАХ В ДУХОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

В трубу не «ДУЮТ», но «ДЫШАТ»!

Предлагаемые заметки — плод многолетних поисков и размышлений, основанных как на практике собственного музицирования на трубе, так и на опыте педагогической работы с детьми. Отчасти можно назвать их «педагогическими размышлениями» о путях поиска методически выверенных подходов к эффективным средствам рационального и максимально успешного продвижения в обучении всех заинтересованных лиц, поиска рациональных приемов духового исполнительства на медных духовых инструментах, а также их объяснения понятным читателю языком. Сейчас я предполагаю, что всякий, давший себе труд дочитать предлагаемую книгу до конца, будет способен в оптимальные сроки кардинально улучшить свои исполнительские данные в области слышимого музыкального звука. Слышимый звук реально станет возможно приблизить к высоким художественно-эстетическим параметрам. Конкретно скажу так: реально улучшить свои звуковые данные в доступном диапазоне, расширить красочную тембровую палитру, ранее ограниченную, выработать слышимый звук уверенный, насыщенный, безаварийный, красивый по всему диапазону, играющему доступному.

Главная трудность для автора этих заметок заключалась в стремлении облечь в наиболее точную, доходчивую словесную форму свои рекомендации, чтобы быть всякий раз правильно понятым. То, что вы сейчас будете читать, — нигде, никогда и никем не было продумано или опубликовано, но составляет исключительно

оригинальные, впервые предлагаемые читателю полезные практические наставления по духовой игре на медных мундштучных инструментах; отнеситесь с доверием к этим строкам: они того заслуживают, ибо рождены практикой, практикой же и проверены, личным опытом выверены — поэтому они достоверны, значит, следование букве и смыслу этих строк поможет учащимся (и всем желающим) ускорить свое продвижение к исполнительским успехам правильной дорогой, дорогой разума и сознательного подхода к пониманию предмета изучения. Играющим профессионально следование этим заметкам поможет расширить и обогатить свою слухо-звуковую красочную художественную творческую палитру. Ниже следуют мои педагогические заметки и методические рекомендации.

Мне следует, вероятно, начать с непривычного, но бесспорно непреложного утверждения: музыканты-духовики знают только одну науку — науку исполнительского выдоха («дыхания»: для удобства буду иногда писать так, и это будет означать: «не вдох»; ибо о вдохе мы здесь умолчим). В этом нашем писании затрагивается, в сущности, один, но кардинальный вопрос, исследована одна, но фундаментальная проблема, а именно — проблема духового музицирования, конкретно «исполнительский выдох»; все остальные исполнительские действия и профессиональные приемы музыканта-духовика, по существу, являются только приемами облуживания этого основного и главного действия духовика-музыканта. Все остальные игровые приемы и действия — вторичны. Только правильно организованный «рабочий» выдох оживляет и одухотворяет весь дальнейший исполнительский процесс на медных духовых мундштучных инструментах. Только «дыхание» способно обеспечить игровую и слуховую

мощь духового оркестра или ярко выявить блестящие исполнительские качества духовика-солиста.

Итак, оставаясь в русле проблемы исполнительского выдоха, мы должны будем рассмотреть силы и средства, которыми располагает музыкант-духовик, обеспечивая «дыхание» требуемого качества. Для этого нам нужно рассмотреть роль органов выдоха и, главное, их работу по обеспечению выдоха как физиологического, так и, на его фоне, исполнительского (без анатомических подробностей, обобщенно).

Начнем снова с постулата, возможно, не совсем бесспорного еще и сегодня: «В трубу не дуют, но дышат». Образно говоря (сравнения хромают!), в трубу надо «дышать» так, как усердный кабатчик «дышит» в свой хрустальный фужер, доводя его затем (для господ посетителей) до блеска. В трубу «вдыхают» тоже «из глубины души» (мой любимый термин), если это требуется по условиям игрового момента. В самом деле, ведь необходимо же как-то в трубу послать дыхание. Этот выдох мы можем представить себе так же, как процесс некоей струйной формы теплопередачи, своего рода силовую направленную конвекцию. Оказывается, существуют только два в выше приведенном коротком постулате названных (и вынесенных в заголовок) способа, и третьего просто не дано. Всем рекомендую второй, на этом твердо настаиваю. Только о нем я, собственно, и собираюсь говорить в предлагаемых заметках.

Каковы же принципиальные различия в подаче «дыхания» тем и другим способом, сколь бы ни были эти различия на первый взгляд очевидны?

Дутье, вдувание весьма часто используется в быту: раздуть костер, сдуть пыль с книги, задуть свечу и многое другое. Итак, раздуть, сдуть, задуть — для всех этих случаев, как видим, требуется стремительная доставка

выдыхаемого воздуха к месту его приложения. От подаваемого потока воздуха требуются только два параметра: сила и скорость (порой в сочетании со стремительностью). Достигается это работой диафрагмы и органов выдоха, формирующих поток выдыхаемого воздуха. Далее этот поток воздуха мышцами губ, собранными в трубку (мы говорим о бытовом выдохе), организуется в узкую (кумулятивную) струю, обладающую скоростью, энергией, способную совершить необходимую работу. Здесь мы должны отметить два момента, очень важных для наших дальнейших рассуждений. Первый — на выдохе очень важную роль играют мышцы губ; губы формируют и направляют по месту выдыхаемый воздушный поток. И второй важный для нас момент, который мы удостоим особым вниманием, — при дутье во всех приведенных случаях температура воздушного потока не принимается в расчет, хотя ясно, что он холодный, тем более он смешивается с атмосферным воздухом. Но не только. Возьмем случай, когда бывает нужно дуть холодным воздухом, например, требуется подуть на ожог или ушиб. И снова нам поможет принцип дутья: здесь не требуется особая скорость или сила выдыхаемого потока, но нужен поток прохладного воздуха. И это можно получить, организовав выдох способом дутья, когда собранные в трубку мышцы губ при осторожном выдохе могут охладить выдыхаемый поток теплого воздуха, нагретого внутренними органами. Суммируем все вышесказанное: способом дутья благодаря ответственной роли губ можно на выдохе получить сильную кумулятивную струю, обладающую ураганной скоростью движения, силой и энергией, струю, способную совершать необходимую работу. А мышцы губ, сложенные в трубку, «как для насвистывания» (по С. Болотину), способны охлаждать выдыхаемый воздух.

Естественно предположить, что принцип дутья как широко распространенный в быту и известный всем (это — житейские, практические, бытовые наблюдения или «эмпирические обобщения», по В. Вернадскому) способ «рабочего» выдоха стал издревле использоваться при игре на примитивных духовых музыкальных орудиях. Первоначально это были свистковые (не забудем, что кое-где существовали уже тогда способы охоты на пернатых с помощью духовых трубок и отравленных стрел). Свистковые духовые инструменты, думается, бытующие и ныне в народном духовом инструментарии — наиболее архаичны и требуют самого незамысловатого дутья в них для удовлетворения сиюминутных игровых и слуховых (бытовых) запросов (например: «хорошо пастух играет...», и пр.). Постепенно же, с развитием и совершенствованием общественных отношений совершенствовались и свистковые духовые музыкальные инструменты, на их основе возникли инструменты флейтовые, ставшие оркестровыми музыкальными инструментами. Но принцип подачи выдыхаемого воздуха в инструмент изменился мало, хотя «дутье» приобрело форму «вдувания».

О принципах исполнительского выдоха достаточно подробно пишет Ю. Должиков; вот коротко: флейтист через «плотину» губ из ротовой полости надувает выдыхаемый поток воздуха на край — режущую кромку — игрового отверстия инструмента. При такой игре выдыхаемым воздухом нам следует отметить два принципиальных методически важных момента, характерных для исполнительского выдоха в игре на флейтовых духовых инструментах: 1) перед попаданием в инструмент выдыхаемая теплая воздушная струя успевает частично смешаться с холодным атмосферным воздухом и, следовательно, несколько охладиться; 2) режущая

кромка игрового отверстия духового инструмента делит надуваемую воздушную струю на две части, из которых одна часть уходит в канал духового инструмента, где и становится вибрирующим упругим рабочим телом извлекаемой ноты, а другая, отсеченная часть выдыхаемой струи, уходит в атмосферу за ненадобностью.

Из всей группы флейтовых духовых инструментов наиболее отчетливо свое происхождение из свистковых сохранили, пожалуй, только блокфлейты. В группе поперечных флейт их свистковое происхождение остается завуалированным. С древнейших времен игра на флейте считалась занятием, более пригодным для женщин. В самом деле, почему бы и нет, если игровое усилие выдоха при игре на флейте не намного больше — а порой и равно — усилию дутья в ложку горячего супа для охлаждения. Приведенные выше два момента флейтового способа духовой игры принципиально и резко выделяют флейтовые (свистковые) духовые инструменты из массы прочих духовых инструментов, которые образуют большую группу язычковых духовых инструментов. Для язычковых инструментов — при всем многообразии их конструкций — характерны иные, отличные от флейтовых принципы применения в духовой игре исполнительского выдоха. Этих принципов тоже два, и они неотделимы друг от друга: 1) подача на инструмент теплового потока выдыхаемого воздуха (игра потоком тепла), и 2) игра полным выдохом, полным потоком, без изъятий и потерь в пользу атмосферы. Вот только соблюдаются эти принципы не всегда и не всеми духовиками-исполнителями. Например, очень живучим оказался «флейтовый» принцип подачи выдоха в инструмент «вдуванием» воздуха через плотно стоящие твердые мышцы губ. Этот способ, к тому же, рекомендовался методистами прежних лет.

Но особенно пагубным такой метод подачи выдыхаемого воздуха в духовой инструмент оказался в применении к мундштучным медным. Эти инструменты появились гораздо позже флейтовых (свистковых), но были вызваны историческим временем, тогда особенно проявили себя такие духовые инструменты, как букцины, серпенты и подобные. Речь идет преимущественно о временах Древнего Рима, в особенности — временах цезарей, тогда, когда толпы жителей были увлечены постоянными празднествами, представлениями, триумфами. Вот здесь-то и пришлось к месту духовые орудия, которые своим истошным ревом могли бы поддерживать, вообще оживлять, оформлять праздничное, ликующее или торжествующее настроение толп народа. По тогдашнему уровню развития художественных запросов и степени развития культуры общества истошный рев духовых орудий был необходимым и достаточным (вспомним здесь, кстати, и роль иерихонских труб); словом, грубое сопровождение грубыми духовыми орудиями было необходимым атрибутом сопровождения всевозможных грубых ликований городских народных толп.

Как же в те времена мог достигаться желаемый уровень громкости истошного слышимого звука? Можно ответить на этот вопрос, хоть и умозрительно, но с необходимой степенью достоверности, исходя из атавистических рецидивов древности, доживших до наших дней и проявляющихся еще и сегодня не только в исполнительской практике отдельных музыкантов, но и в рекомендациях некоторых современных методистов-духовиков. Главным исполнительским атрибутом духовиков-медников в те времена было истошное дутье в инструмент — и это было новшеством по тому времени, ведь подача выдыхаемого воздуха в инструмент

шла по «флейтовому» способу, и способ этот был давно и хорошо известен, оставаясь единственным, так как иного тогда было просто не дано. Состоял он в продувании выдыхаемого воздуха через «плотину губ», твердо стоящих на его пути и надежно перекрывающих доступ воздуху в мундштук духового орудия.

Тогда исполнителю следовало своим дыханием пробить путь через эту препону, а выдыхаемый воздух — тем не менее — довести до духового орудия, да еще и послать его в инструмент сильно, мощно, чтобы добыть оглашенный рев. Страшна была, вероятно, внешняя картина такого духового «исполнительства»: до отказа надутые щеки, покрасневшее от невероятных усилий дутья лицо, взмокшее от пота; глаза — налитые кровью, вылезшие из орбит; предельно, всеми жилами напряженная шея; но и цель — оглушительный рев — такими «исполнительскими» средствами обычно достигалась. И это нравилось ликующей толпе: каждый мог видеть, что это «гундит» специалист, мастер своего дела, не жалеющий сил во славу цезаря. Да, сил не жалели, но, скорее всего, и физически были особо крепкими. И то: букцина — это ведь не «ложка супа». Кстати, название духового орудия «букцина» происходит от слова «бука» — щека; и ведь это отразилось и в русском языке: вот стоит малыш, сердито набычившись, губы надув, — тогда взрослые про него говорят: «смотрит буккой». Это интересно, но нас более интересует, дошел ли до нас способ букцинного силового дутья в игре на медных мундштучных духовых инструментах.

Как же, конечно дошел, «жив курилка»! Умозрительно мы можем представить себе картину заимствований. Примерно это могло быть так: в ходе войн Юлия Цезаря с германскими племенами кроме боевых столкновений стихийно возникали, возможно, и культурные

контакты, на уровне то ли военных захватов, то ли заинтересованных миролюбивых заимствований. Германцы могли перенять у римлян и сами военные трубы из их боевых порядков, и «силовые» способы игры на них. В то время германцы еще жили в земляных норах-землянках и шалашах из коры деревьев (как об этом пишет римский историк Тацит, сравнивая «загнивающие» общественные порядки Рима со здоровым племенным устройством варваров-германцев). С течением времени в германских племенах развивались и совершенствовались материальные, производственные, общественные и культурные отношения и связи. Появились — непременно — новые медные духовые орудия более совершенных, более изящных и удобных форм. Усовершенствовались и сами принципы духовой игры, дутье на них стало более щадящим. Но это — внешне, а внутренний принцип — силовое проталкивание выдыхаемого воздуха через плотно уложенные мышцы губ в мундштук — остался неизменным, консервативным, став традиционным, а потомками затем доведенным едва ли не до святости.

Позднее духовые инструменты германской выделки (вместе с мастерами-исполнителями) были, как известно, импортированы в Россию Петром Великим. Тогда же они и укоренились тут. С легкой руки Петра они прижились в российском цивилизованном обществе, а вскоре проникли и в боевые порядки российских войск. Немецкие мастера духового исполнительства принесли с собой в Россию принципы римского «букцинного» дутья в инструмент, ими самими (немецкими мастерами-духовиками) в течение ряда столетий культивируемые. Эти принципы несложны: для деревянных духовых инструментов — подача в инструмент выдыхаемого воздуха из ротовой полости, т. е. игра обязательно

несколько охлажденным воздухом и на сознательно укороченном, следовательно, пути выдоха. Для медных мундштучных духовых инструментов — тот же самый короткий путь выдоха из ротовой полости (ниже вернемся к его рассмотрению), тот же самый охлажденный выдыхаемый поток воздуха; только этим воздухом следовало еще, приложив немалые усилия, раздвинуть плотные мышцы губ, прежде чем необходимый, хотя бы частично, объем выдоха достиг мундштука инструмента.

К счастью, мы имеем художественную зарисовку писателя Артема Веселого, в его книге «Россия, кровью умытая», по которой можно судить, как протекал (художественно) духовой процесс в одном (а следовательно, и во всех прочих) из армейских оркестров некоей конной армии.

Вот автор записывает: «Трубачи, откашливаясь, разбирали с возов нагретые солнцем трубы. Кларнетисты (ошибка в тексте, читай: «корнетисты». — *Б.-Д.*), багровея от натуги, начали пробовать инструменты: на их щеках заиграли ямочки, казалось — музыканты заулыбались. Оркестр хватил “Яблочко”...»¹ Это уже XX век, но обратим внимание: «багровея от натуги», вероятно, еще и сегодня нечто отдаленно похожее можно встретить иногда, если духовик играет долго, да еще в режиме «нон стоп». Но в приведенной цитате сказано, что духовики еще только «начали пробовать инструменты», далее «казалось — музыканты заулыбались» — типичная силовая игра «звуков» губами «на улыбке»; когда-то, в дореволюционной и послереволюционной методике считалось, что играть должны губы, а не исполнительский выдох воздуха, подаваемого трубачом в духовой инструмент. А как же чувствовал себя при

¹ *Веселый Артем.* Россия, кровью умытая. М., 1985. С. 165.

такой постановке духовой игры исполнительский выдох, да и сам трубач-корнетист, «багровея от натуги»? Скорее всего, скверно. Это было скверно и для слухового эффекта. Но от трубача в те времена и ждали такой жертвенной игры: вымученного, истошного, похожего на крик слышимого звука — именно такими были всегдашние любительские представления о духовой игре; соответствующими были и запросы, и ожидания слушателей такого рода игры. Так что исполнителям-духовикам оставалось только соответствовать ожиданиям окружающих. Вот они и «хватили» «Яблочко». Но что же это была за игра! «Багровея от натуги» — и не иначе!

А между тем методисты того времени, да и методисты времени более позднего стойко держались духовой игры по принципу продувания выдыхаемого воздуха силой через плотный заслон мышц губ. По зрелому размышлению выясняется, что этот «силовой» способ духового исполнительства остается порой востребованным и до сего дня (доводилось слышать), и так — со времен изобретения медных духовых мундштучных музыкальных инструментов. Подумаем: ведь уже в «вечной» книге, Библии, встречается не только отвлеченный термин «трубить трубою», но и целые игровые события, связанные с духовой игрой на трубах, например, семидневный «концерт» группы иерихонских труб. Чтобы стены библейского Иерихона разрушить, следовало, вероятно, «трубить» весьма истошно! Или вот такое библейское событие: «Первый Ангел вострубил...» (каким дыханием, на какой постановке губ?), и т.д. Были эти библейские события реальными или мифическими — оставим в стороне, одно признаем неизменным: «дутье» (а оно было «знаковым», «целевым») в упомянутые духовые орудия было способом, скорее всего, «букцинным», т.е. римским, а по качеству это был истошный рев —

пища явно не для уха современного избалованного слушателя. И тем не менее, «силовая» школа духовой игры (термин Т. Докшицера), как система технических приемов «насилия», в основном мышцами губ, над исполнительским выдохом «силовика», широко господствовала в не столь еще отдаленные годы; существует она (как выше упомянуто) и поныне, пусть и в несколько окультуренном виде.

Характерной чертой методики силовой игры является легкомысленное отношение к исполнительскому выдоху; тщательно и всесторонне изучается только «вдох», положение мундштука на губах да взаимодействие губ с мундштуком. Отношение к исполнительскому выдоху можно видеть из наставления методиста-силовика В. Луба: «исполнительский процесс как комплекс сложноорганизованных и взаимосвязанных действий... этот процесс автоматизируется при согласованной работе пальцев, языка, губ и дыхания». В этом словесном мусоре последнее перечисление нельзя читать без невольного скрежета зубовного: «дыхание» — на четвертом, последнем месте! Предельная неразборчивость названного методиста видна в порядке перечисления (вероятно, и применения) исполнительских средств: он предлагает играть на трубе — «пальцами»! Впрочем, из корифеев-методистов, певцов силовой школы игры на трубе, остановимся на двух фигурах («чтобы не множить примеров», по Г. В. Плеханову) — П. Н. Зимине и Ю. А. Усове.

Первый из них, П. Зимин, в духовой методике творил близко к Гражданской войне, отсюда и осязаемый флер того времени, царящий на всем его творческом (методическом) материале, касающемся духовой исполнительской практики на медных духовых орудиях. Это по его методу играл военный оркестр в вышепри-

веденном отрывке из книги А. Веселого, хотя, возможно, в своих педагогических наставлениях и методических изысканиях методист сам шел за сложившейся уже давно картиной игровой исполнительской практики, очарованный повсеместным ее использованием, пусть преимущественно и в военном, походном духовом быту. Итак, по «школе» П. Н. Зимины и по его мнению, сопротивление губ выдыхаемому воздуху есть самоцель всего исполнительского процесса! В то время как получение продуктивной вибрации верхней губы — цель попутная. Задумаемся: что же в таком случае должно происходить с «дыханием», а главное, каким же оно должно быть? Конкретных указаний методист не предлагает. Такова стойкая позиция «школы» духовой игры «на губах» (и только с помощью выдыхаемого воздуха). Но это — не есть «духовая» (!) игра по преимуществу, а только подлинно губной силовой исполнительский вариант духовой игры. Если губы работают по Зимину, то их можно рассматривать (особенно мышцу верхней губы) как упругое тело, закрепленное в одном месте. Это «закрепление» относится к месту (зоне) контакта верхней губы с ободком (полями) чашки мундштука. Мышца губы, таким образом, оказывается «инструментально» поработанной и, следовательно, как и сам духовой инструмент, может реагировать только на силу «дутья». Тогда в духовой игре пропадает момент «художественности». Но за этим духовики не особенно гонялись.

Ю. А. Усов известен традиционной методике более как популяризатор, ученый, весьма плодовитый, пользующийся заслуженным авторитетом, как крупный специалист в области истории развития духовой культуры в Европе, развитии духового инструментария, духового исполнительского мастерства, развитии

и обогащении духового исполнительского репертуара. Эта область его таланта, получившая полное и совершенное развитие, принесла его имени заслуженные авторитет и славу в мире среди специалистов в области духовой музыки, да и во мнении самого широкого круга мастеров такого трудного художественного жанра, как исполнительство на духовых медных инструментах. Но нас интересует преимущественно отношение этого известного методиста к «силовому» принципу духовой игры на медных мундштучных музыкальных инструментах и форма его пропаганды этого метода. Он оказывается последовательным приверженцем силового извлечения «звуков» твердыми мышцами губ. Его методика первых шагов духового «силового» исполнительства весьма архаична, она не признает современного научного положения о том, что музыкальный звук может быть только «слышимым» (по выдающемуся методисту-фольклористу Изалию Земцовскому), и, следовательно, в своих методических наставлениях он оперирует устаревшими представлениями о звуке абстрактном, якобы существующем отдельно от слуха и «извлекаемом» из духового орудия. А средства для этого он рекомендует весьма древние, известные в течение многих столетий: «особым образом сложенные губы»; при этом губной проем является «самым узким местом» в духовом процессе. Неужели даже более узким, чем устье чашки мундштука? Но о такой «мелочи» методист просто умалчивает, как умалчивает и о роли исполнительского выдоха относительно мышц губ. Как методист он считает, что на трубе можно играть коротким дыханием, ибо у него предусмотрен такой исполнительский прием, как «подача воздуха в ротовую полость» — «срисовано», просто «калька» с флейтовых наставлений по дыханию. А на трубе это зачем?

Как это можно себе представить трубачу? Очень просто: после вдоха, уплотнив воздух «за» голосовыми связками, затем разжав последние, подать уплотненный выдыхаемый воздух сначала в ротовую полость и только потом — в губное отверстие, а уже через него — в чашку мундштука. Как можно было бы отнестись к этой методической рекомендации? Только отрицательно, ибо здесь мы можем говорить о рецидиве «флейтовой» духовой постановки исполнительского выдоха, механически перенесенной на духовой процесс игры на медных язычковых, что является пагубным для мундштучных духовых инструментов (как выше было сказано). И для медных духовых инструментов такая манера исполнительства и такая «Методика...», предлагаемая сегодня, есть архаика.

Для научной концепции Ю. Усова в области проблем духовой игры характерно смешение собственно узко-методических подходов с общепопуляризаторскими. В этом причина того, что иногда чрезмерное увлечение популяризацией духовой игры на трубе отрицательно сказывается на качестве профессионально-методических рекомендаций, порой страдающих непродуманностью; некоторые рекомендации методиста даже отпугивают возможных желающих учиться игре на духовых музыкальных инструментах — нарочитым подчеркиванием заведомо надуманной трудности освоения (выше были приведены образцы подобного рода методических указаний). Напомню, что речь я веду о «дидактике», т. е. методике первых шагов обучения духовой игре, а это, чаще всего, работа с детьми с первых шагов их обучения (эту часть я для себя называю частью «эвристической», частью открытий, откровений). По работам Ю. Усова видно, что с этой стороны педагогической деятельности методист не был

знаком. Оттого — и явственно ощутимая неполнота (даже искривление) содержания отдельных дидактических рекомендаций в его, в целом, весьма добротных методических сочинениях. Впрочем, к основной, содержательной («нарративной», т. е. излагающей, обучающей, наставляющей) части его методик претензий быть не может — они полностью профессиональны (что-то я и сам брал из них).

Да, методы силовой игры на духовых медных инструментах со временем не оставались абсолютно застывшими на месте, они развивались, совершенствовались, откровенно грубые силовые формы «дутя» постепенно заметно смягчались. Кроме того, как во всяком большом живом деле, так и в духовой исполнительской деятельности могли появляться и появлялись исполнители, особо одаренные, талантливые, озаренные откровением свыше — такие индивиды играли по-своему, сами не подозревая об этом, отличаясь от прочих более совершенным качеством игры, возвышаясь над остальной массой (вспомним хотя бы рог легендарного Ролана). Сколь ни часто возникали бы талантливые одиночки, в общей массе сторонников и специалистов силовой игры их было всегда относительно мало, так что какого бы то ни было альтернативного направления возникнуть не могло, тем более что проявление особой одаренности в далеком прошлом проходило, как правило, бессознательно. Но так далеко мы в своем исследовании не пойдем. Нам достаточно обратиться к находкам Ю. Гриценко от 1983–1985 гг.

Оказывается, высококлассные валторнисты, лауреаты, игру которых он экспериментально исследовал, — каждый из них! — нашел свое «дыхание». Интуитивно! Удивительно: никто их не учил, как становиться лауреатами, т. е. международно признанными духовиками-

исполнителями, а они ими стали! Не было по этой теме ни учителей, ни «школ», а духовики-лауреаты, одиночки, оказывается — были. В этой книге на протяжении многих страниц я излагаю, возможно, впервые в истории духовых методик основы такой «школы» — «школы» игры на теплом, «прямом дыхании». Духовики! Черпайте из этой «школы», сколько сможете унести; становитесь лауреатами или хотя бы приближайтесь, совершенствуйтесь в их манере игры, кажется, методически я ее вам подробно «разжевал». Это мой призыв, ибо сегодня не слышно благородного звука ни валторны, ни трубы. А ведь эти медные духовые инструменты могли исторгать из своих недр «море» слышимого музыкального звука (прошу не путать с истошным ревом), и это было совсем недавно, почти всю последнюю половину минувшего века.

Тут было бы необходимо вспомнить еще, что в относительно недалекие времена появилась новая форма духовой игры, которую открыли для себя североамериканские духовики-африканцы (у них ведь, к счастью, не было методистов-наставников, сторонников силовых принципов духовой игры, апологетов — носителей идеалов римско-германо-российской учености в области извлечения «звуков» «губами»). Так что американские негры без оглядки на какие бы то ни было европейские авторитеты сами решили — на духовых инструментах следует играть «дыханием», что и осуществили с ошеломившим Европу успехом. В прошлом веке, в годы советской власти и в России в духовом исполнительском мире имелись духовики-методисты, составлявшие альтернативное «силовым» методам духовой игры направление. Ярким представителем этого направления являлся выдающийся трубач-исполнитель и педагог-методист Т. А. Докшицер. Он не относил

себя к сторонникам «силового» принципа духовой игры, хотя свое исполнительское кредо в методической традиции никак не обозначил. Известно, однако, что он довольно придирчиво отбирал кандидатов на обучение в своем классе, исходя как раз из собственной альтернативы «силовой» школе духовой игры.

Нам пришлось довольно бегло сделать пространный экскурс (хотя это, собственно, не наша тема) в историю «силовой» школы духовой игры на медных мундштучных музыкальных инструментах. Историю, имеющую глубочайшие хронологические корни и широчайшее распространение на всей территории Европы. Сделать это нам пришлось, с одной стороны, из почтения к ее былой (да и нынешней) значительности в области развития общей культуры духового исполнительства среди громадной части населения многих стран. С другой — это необходимо было сделать, чтобы еще раз обозреть мельком, от какого мощного пласта культуры нам сегодня необходимо отказаться ради движения вперед, ради достижения новых горизонтов в родном для нас, но трудном музыкальном жанре — жанре духового исполнительства на медных духовых мундштучных инструментах.

А как же быть с альтернативным направлением в духовом исполнительстве? Он мною подробно изложен в ряде статей, ранее написанных; здесь было бы их не к месту приводить, дабы не перегружать внимание читателя. Тем, кто заинтересован, советую для начала ознакомиться со статьей «Базинг на мундштуке», а далее — «ищущий, да обрящет». Завершая данную статью, советую: листайте иногда мои заметки, они плохому не научат.

«Базинг» (или «жужжание») на мундштуке

Практические советы. Методика

Всякое полезное знание превращай в деяние.

Наставник

Что такое «базинг» в методике обучения духовой игре на мундштучных медных духовых инструментах?

Базинг — это игра «дыханием» на мундштуке с помощью мышц губ.

Занятия проходят без участия духового инструмента. Цель занятий: учиться играть тепловым выдохом, выгодно расположив губы на полях чашки мундштука (и всегда искать наиболее выгодное положение для губ). Задача: навсегда избежать игры с обратной постановкой, т. е. игры губами и мундштуком с помощью «дыхания». Постоянный приоритет — «дыханию»!

Ниже привожу две возможные игровые постановки, ныне бытующие в духовой исполнительской практике (третьей не дано):

1) широким (на всю открытую гортань) «дыханием» играть «ноты» на мундштуке «с помощью» вибрирующих («жужжащих») губ — эту постановку всячески культивировать (об этой постановке — вся приводимая ниже статья «Базинг»);

2) играть губами «звуки» на мундштуке с помощью «дыхания». Это «силовая» постановка, ее всячески следует избегать. К тому же, вероятно, базингом она не «играется». А если кто на ней играет (с инструментом) пока еще и сегодня — рекомендую переориентироваться, и чем скорее, тем лучше. Базинг поэтому — самая удобная формула для перемены игровой постановки «дыхания».

Как можно видеть, сравнивая эти две позиции, они решительно опровергают математическую формулу: «от перемены мест слагаемых сумма не меняется»; у нас она меняется радикально! Вот почему вся предлагаемая далее работа посвящена первой, «тепловой» позиции. Коротко ее можно было бы обозначить: «Роль теплового выдоха в духовом исполнительском процессе».

Базинг — весьма полезный «технический», или «исполнительский», прием для домашних самостоятельных занятий: никому не мешая, можно или разучивать и тренировать приемы работы выдыхательных мышц и организации теплового потока выдыхаемого воздуха, тренировать мышцы губ или просто поддерживать рабочую форму губного аппарата. Можно совершенствовать приемы работы мышц языка: «твердый язык», «мягкий язык», «вспомогательная атака» на слогах «та-ка́, та-ка́» и «та-та-ка́, та-та-ка́». При тренировке на мундштуке удобно обращать внимание на постоянное выделение акцентом слога «ка́» как слабой доли (с помощью языка, акцент — выдыхаемым воздухом). (Большинство методистов, правда, предпочитают фонему «у» в этих слогах — это те, кто учит играть губами. Но лучше все-таки применять более открытую фонему «а» как более удачную для направления теплового потока выдоха в чашку мундштука.) Это выделение необходимо проучить в медленном темпе, чтобы позднее, играя в быстром темпе, слабую долю не «проваливать». Это упражнение на базинге очень важное: одновременно тренируются мышцы губ на выносливость. Очень удобно! Пусть это упражнение станет вашим тренировочным (тренингом), если не ежедневным, то систематическим.

Базинг — довольно непритязательный прием, пригодный для занятий и тренировок музыканта-духовика. Он не требует создания себе каких-либо особых ус-

ловий для занятий и возможен, например, в дальней дороге или в беседе с приятелем — слушая его монолог, можно спокойно заниматься базингом. Для занятий базингом в быту вообще запрещенных мест нет. Не умолчу и о такой шикарной возможности, как время просмотра телевизионных программ — любых спортивных состязаний, фильмов и пр., от которых все равно невозможно отказаться. Застряли в автомобильной пробке — занимайтесь базингом на мундштуке. Не тратьте нервы и время, совершенствуйтесь в специализации! Базингом на мундштуке можно и нужно заниматься во время выздоровления, когда явно идете на поправку: тогда вы будете тренировать не только мышцы губ и языка, но и выдох, плюс к этому, помогая своему организму, будете выдыхать «больничный» воздух, заменять его новым.

Есть только одно неуклонное требование: посылать в мундштук выдох прямо из раскрытой гортани. Связка: гортань — мундштук. Тепловой выдох из гортани выгоден для мышц губ: они освобождаются. Нужно следить за прохождением выдыхаемого потока в чашку мундштука, постепенно тренировать уплотнение выдыхаемого потока как переход ноты на новый энергетический уровень: делать это на одном выдохе. При этом не меняя губной разъем! Это предварительная тренировка будущего исполнения гаммообразных и арпеджированных последовательностей.

Вот упражнение на тепловой выдох: «свободная гортань против чашки мундштука». Хорошо прикрыв губы языком, создаем напряженный воздушный «пузырь». Отдергиваем язык — уплотненный поток воздуха «с усилием» направляем прямо в чашку. Обязательное требование: попутно организовать максимально эффективное жужжание в губах. Это жужжание будет обозначать

устойчивый регистр ноты. Дышать на весь выдох. Оставаться всякий раз на любом регистре ноты, на который найдется, пусть случайно, эффективное жужжание в губах. Постепенно стремиться к упорядочению исполнительских действий: подчинять извлекаемые регистры собственной воле. Цель: понять, что на любом регистре «ноты» поток теплового выдоха, в том числе и крайне напряженного, должен идти «от» гортани — «в чашку» мундштука, при обязательном сопровождении эффективной вибрацией мышц губ. Еще раз: не гортань, но выдыхаемый через нее тепловой поток воздуха «атакует» чашку мундштука. Для проверки правильности проводимого технического приема выдыхаемый поток воздуха подавать короткими плавными акцентами («дыханием!»).

Методист-«начетчик», пожалуй, скажет, что такие занятия малоэффективны из-за рассеивания внимания занимающегося. Но подумайте сами, ведь речь идет о занятиях орудийно-рутинных, монотонных, и, возможно, утрата некоторой толики внимания будет иметь место (где ее только не бывает!), но польза от таких занятий явится несомненной. И она — в разумной тренировке физики духового исполнительского процесса. Такая тренировка помогает довести до автоматизма фундаментальные, «базовые» исполнительские приемы, преимущественно связанные с тепловым выдыхаемым потоком воздуха. Поэтому безоговорочно отвергнуть необходимо также и возможные упреки в «натаскивании» как результате подобных тренировок. Вспомним, что музыкально-духовое исполнительство, хотя бы в области применения человеческого дыхания, весьма приближено к спорту, а разве в спорте мало муштры и натаскивания? Мы можем утешить себя, по крайней мере, расхожей фразой из народной мудрости: «корни учения горьки, но плоды его — сладки».

В ходе духовой игры музыкант должен осуществлять много рутинных действий, и к их исполнению музыкант должен быть совершенно готов всегда. А базинг — это рутина. Не будем этого стесняться, но будем работать. Ведь эти действия изучаются и отрабатываются упражнениями, созданными выдающимися музыкантами — методистами прошлого, с одной благородной целью: помочь духовику овладеть рутинными приемами духового исполнительства и довести их исполнение до возможного совершенства. Этому же служит и приводимое здесь выше упражнение базинг с одновременной оглядкой исполнителя по сторонам для развлечения. В этом проявлено наше желание несколько подсластить «горькую пилюлю» монотонных обязательных занятий рутинной. Занятия базингом, конечно же, следует чередовать с занятиями в классе с педагогом, например, по школе Ж. Б. Арбана или В. Вурма, а позднее и В. Брандта, с открытой трубой. Это будут уже, собственно, музыкальные занятия, внешне, с помощью слухового контроля, внутренне же они вполне могут представлять собой усовершенствованный базинг на мундштуке (духовое орудие как продолжение мундштука), т. е. занятия вместе с приставным духовым орудием.

Для нас занятия «базингом» на мундштуке могут представлять собой элементарный, физико-механический уровень как предельно упрощенный вид духового исполнительства. Здесь еще нет никакого искусства, никакой эстетики и никаких элементов художественности; есть только черновая, монотонная, техническая, но очень важная и нужная работа, навыки исполнения которой должны быть доведены до автоматизма. Перед базингующим духовиком нет никакой исполнительской ответственности: в это время он сам по себе. Не оставляя базинг, можно отвлекаться развлечением.

Такую работу не обязательно делать с инструментом в руках. Ведь это же — самый низ, «физическое» дно духового исполнительского процесса (применяя строительный термин, скажем, что это — «нулевой цикл»), и, следовательно, фундамент; однако неукоснительно присутствующий (на то он и элементарный) во всех дальнейших сочетаниях весьма богатого, в целом, духового музыкального игрового процесса. Это совершенно отчетливо можно видеть хотя бы из уже приведенного выше примера: фактически тот же самый базинг на мундштуке, только с приставным духовым орудием (трубой), как по волшебству преобразуется и становится совершенно необходимым в музыкальном духовом исполнительском процессе, прекрасным «техническим» приемом; следовательно, надо заниматься базингом на мундштуке.

Как это сделать?

Элементарно. Берем ножку мундштука в носовой платок, она теперь у нас в ладони, в обхват, мизинец может слегка закрывать платком обрез ножки, как бы затрудняя несколько выход воздуха из мундштука, тем самым имитируя «верхнюю» опору дыханию. И теперь — только вперед, к вершинам будущего успеха! Тренируйтесь, жужжа. Мы берем этот термин от полета пчелы, значит, можем его позаимствовать и у поэта Г. Р. Державина, писавшего: «Пчелочка золотая, что же ты журчишь, журчишь...». Можно и «журча» идти объемным тепловым выдохом в чашку мундштука. И всегда — из открытой гортани! Надо отдавать себе отчет в том, что богатство (объем выдыхаемого материала) в чашке мундштука — это будущее слуховое и тембровое богатство слышимого музыкального звука.

Удивительно, что понятие о базинге уже давно проникло в русскую классическую литературу благодаря

гению Гоголя! Посмотрим этот сюжет у классика: Чичиков уезжает из владений Плюшкина «в самом веселом расположении духа», ибо «пожива» его была весьма «прибыточной». Далее — необходимая цитата из Гоголя: «Всю дорогу он был весел необыкновенно, посвистывал, наигрывал губами, приставивши ко рту кулак, как будто играл на трубе...». Мы непременно должны взять эту художественную зарисовку классика в свой творческий методический багаж, ибо не часто на пути встречаются такие перлы помощи музыканту духовику-пролетарию. Вот что нам здесь приходит на ум: просто классик делает нужную ему жанровую зарисовку; он с помощью обыденного дыхания своего героя средствами артикуляционной и изобразительно-двигательной жестикуляции создает в сознании читателя обстановку доверия, радости, ликования (хочешь не хочешь!) или просто — создает «пятно настроения». Что же мы, люди XXI века, можем взять для себя из поучительных картин — созданий века XIX?

Вот в кулаке у нас зажат мундштук, и мы подносим его к губам. Это наш путь к специализации. Мы тем самым наполняем внешнюю изобразительную картину важным для нас и глубоким внутренним содержанием. Но главное, что нам в наследство оставляет Гоголь — именно то, что базингом надо заниматься всегда и с хорошим настроением, весело и бодро! Вот музыканты-духовики и занимаются для того, чтобы средствами трудного духового жанра всегда уметь создать «пятно настроения» в душе своего слушателя (как писатель своими средствами — в душе и сознании всякого читателя). Но мы сильно отклонились, продолжим далее.

Все выше сказанное пока относилось к духовикам-музыкантам, привыкшим играть «на губах» с помощью языка и дыхания (это, по нашей терминологии, —

«силовики»). Сейчас мы переходим к «тепловикам» (этот термин позаимствован мною из работ Владимира Леви), т. е. музыкантам-духовикам, предпочитающим, напротив, играть исполнительским выдохом (тепловым «дыханием») с помощью мышц губ и языка. Что мы имеем в виду под терминами «тепловое дыхание», «исполнительское дыхание» или просто «дыхание» (оно могло бы быть также определено для нас как «био — аэро — (микро) — термальное)? Конечно, это подача теплого потока выдыхаемого воздуха в чашку мундштука духового инструмента. Но как нам организовать этот процесс?

Сначала простейший опыт: мы берем чашку мундштука по наружному ее периметру в обхват губами. Это и все, что нам нужно для исходного понимания теплового выдоха в мундштук. Выдохнуть мы не переставали, следовательно, первое представление о взаимодействии выдоха с мундштуком у нас уже есть. Кроме того, мы познакомились, таким образом, с двумя «первозементами» духовой игры: тепловым выдохом через открытую гортань и чашкой мундштука как стационарной инструментальной узостью. Вот что для себя отметим как наиболее важное для всего дальнейшего игрового процесса: тепловое движение выдыхаемого воздуха есть основное, большое, сплошное, «раскованное», центральное движение, сердцевиной всего духового процесса. Все прочие, мелкие, пусть и важные исполнительские движения — движения вторичные, сопутствующие, вспомогательные. Следующее наше действие — аккуратно ввести мышцы губ в пространство чашки мундштука, образуя губной разъем. Этот разъем мы закрываем мышцей языка. Держимся свободно, безо всякого напряжения. Далее, слегка напрягая выдыхательные мышцы (мышцы выдоха, но не мышцы губ, тут не путать!), готовим игро-

вой выдох. Режим выдоха — самый свободный. Теперь остается убрать язык из губного разъема на дно полости рта — и в освободившееся губное пространство устремляется выдыхаемый воздушный поток. Он приводит мышцы губ в разъеме в состояние вибрации. Это — попутно, ибо основная и главная его задача — «проскочить» в чашку мундштука и «пробежать» канал ножки мундштука. Кажется, все? Нет. Работа пробегающего через мундштук вибрирующего (после прохода через губной разъем) воздушного потока продолжается приведением в состояние вибрации всего тела мундштука. Наступает весьма важный момент не только в ходе самой духовой игры, но и в нашем представлении о ней. Так, вибрация мундштука наступает вслед за вибрацией губ, и мы рассматриваем ее уже не просто как вибрацию второй очереди, но вибрацию, усиленную инструментальными средствами. Другими словами, вибрация мундштука есть колебательный резонанс относительно колебаний губ, или вибро-резонанс.

Теперь мы можем убедиться, что процесс духовой игры строится на «трех китах»: основа — прямой игровой выдох «гортань — мундштук»; затем вибрация губ и инструментальный вибро-резонанс как соединение энергии выдоха с энергией вибрации губ. Мы посмотримся к ним более детально далее.

То, с чего мы начинаем духовой процесс — пока еще простой физиологический выдох; но он имеет уже все признаки будущего выдоха игрового, исполнительского. Прежде всего, он нагрет теплом внутренних органов духовика. Но одного этого пока еще мало. Признаки исполнительского выдоха возникают в процессе мгновенной смены «ведомственной» принадлежности выдоха: теперь он переходит в распоряжение больших полушарий мозга и сознания духовика-исполнителя,

становится управляемым. Физиологический выдох продолжает управляться «подкоркой». Исполнительский выдох подается через гортань (или от гортани), которая постоянно открыта на вдох и на выдох. Поток вдыхаемого и выдыхаемого воздуха не пресекается голосовыми связками на любой момент игрового процесса. Такое игровое положение гортани сохраняется и когда мышцы губ занимают свое положение на полях чашки мундштука. После этого (и в зависимости от напряжения извлекаемой ноты) духовик, если необходимо, может «напирать» всем «фронтом» теплового выдоха на чашку мундштука. Поскольку указанный «технический» прием является основным, фундаментальным, то и выполняться он должен в условиях «стереотипно-исполнительского» поведения музыканта-духовика.

Чашка мундштука — мишень для выдыхаемого теплового потока воздуха и всегда должна быть для него предельно легко достижимой (по условиям игры). Чашка мундштука — весьма ответственная деталь духового инструментария. Она — тепло-, воздухо- и энергоприемник. Она же и тепло-, воздухо- и энергообменник. Все, что по игровым условиям чашка мундштука получает от духовика-музыканта, она немедленно (через свое устье и канал ножки мундштука) передает на стенки и в канал духового инструмента. Кроме того, она и сама, инструментально, энергетически положительно, вмещивается в духовой процесс, подвергая полученный хаотичный поток воздушного материала заключительной пластической обработке давлением, уплотняя его средствами своего устья. Мы еще вернемся к иным служебным функциям чашки мундштука. А пока продолжим наши рассуждения в плане базинга.

Прежде всего необходимая оговорка: все сказанное выше для «силовики» вменяется в той же мере и «теп-

ловикам». Точно так же и «силовикам» не возбраняется перенимать исполнительские предпочтения «теплови́ков». Все, что проучено с педагогом в классе, и все, что достигнуто в занятиях самостоятельных, — все это сохраняется без малейших изменений при занятиях ба́зингом. И тем не менее, эти занятия исполнительски обогащают учащегося, хотя бы прибавляя ему свободы и раскованности в обращении с духовым орудием, свободы обращения губ с мундштуком, свободы общения открытой гортани с чашкой мундштука, свободы работы «дыханием».

А теперь еще раз о самом главном с самого начала: в мундштук мы не «дуем», но «дышим», «вдыхая» в него поток теплого (горячего!) воздуха при самой хорошей «пропускной способности» мышц губ (в режиме наибольшего благопри́ятствования). С таким применением теплового выдоха мы встречаемся в быту, когда, например, нам надо согреть озябшие руки. При контакте губ с мундштуком кардинально меняются условия применения теплового выдоха, однако принцип, форма и цель — «согревание» — у нас остаются без изменения. Меняется также и объект наших забот. Теперь задача перед нами иная: как можно более эффективно (в жужжании-журчании) своим выдыхаемым тепловым потоком нагревать и сколь можно предельно в итоге нагреть чашку мундштука. И пусть будут разные динамические оттенки — играть на весь выдох, теплым потоком, постоянно (с помощью мышц губ), сохраняя эффект «жужжания». Какими же средствами работать: всегда максимально широким тепловым потоком, «до отказа» нагружая чашку и ее устье, горячим материалом выдоха — выдыхая на полный выдох, при последних остатках материала выдоха постараться сделать все-таки два-три последних коротких

«акцента» выдохом в чашку мундштука (не меняя интонации) средствами «наддува» (даже пусть хоть «из глубины души», хотя такой выдох будет не только предельно согрет теплом внутренних органов, а с их помощью, к тому же, и сильно увлажнен; но это пойдет только на пользу выдыхаемому потоку); тем самым как бы изображая «вибрато» дыханием (в дальнейшем, уже в игровой практике, этот дыхательный прием обязательно, и очень даже, пригодится).

«Дышать» в мундштук следует свободной, широко раскрытой гортанью; движение выдоха при этом можно ощущать (но только в гортани), когда выдыхаемый поток переходит далее, в ротоглотку. Гортань должна быть раскрыта предельно широко на постоянную фонему «а». Это для нас — «энергетическая» фонема, или фонема энергоснабжения всего духового исполнительского процесса, поэтому она чрезвычайно важна и нуждается в имени собственном. Пусть для нас она будет называться «био-термаль», как фонема, проводящая выдыхаемый тепловой поток, всегда, постоянно и надежно. Можно назвать ее и проще — «термо-фонема», например. Для нас главное в названии фонемы подчеркнуть постоянную и неразрывную связь ее с энергией теплового выдыхаемого потока.

Итак, с энергетической фонемой мы уяснили, она — фонема «глубинная». Но методисты рекомендуют духовикам иногда использование других фонем. Эти фонемы можно использовать по желанию, но с одной очень важной оговоркой: все эти фонемы вторичны. Это фонемы управления, артикуляции, поэтому они могут быть использованы только в сочетании с основной фонемой путем их наложения (переднегубных) на фонему «глубинную», гортанную. Точно так же и в наружном слухе — даже жужжащий звук должен (желательно)

содержать фонему «а»; хотя бы как артикуляционное прикрытие. Значит, нам надо и выдыхать тепловой фонемой «а», и в жужжании прослушивать фонему «а» (или мыслить ее).

Еще раз: дышать и жужжать вслух только фонемой «а», и это важно и серьезно. Дело в том, что слышимая фонема является фонемой губного артикуляционного управления (а с понижением ноты фонема действует в союзе с нижней челюстью); эта фонема служит направлению воздушной струи в нужное место чашки мундштука. Артикуляционно-управляющая фонема «а» существует на фоне (или на основе) фонемы «а» термальной («гортанной») и должна сопровождать последнюю (пусть порой «фонетически» совпадая с ней) на максимально широком диапазоне извлекаемых при базинге нот (к этому надо стремиться). Добиваться следует того, чтобы фонема «а» прослушивалась сквозь жужжание почти каждой ноты (пожалуй, избегая нот напряженного регистра). Когда придется — так и заузить ротовую полость. Тогда при фонеме «а» гортанной (термо-фонеме, она неизменна) мы артикуляционно-управляющую фонему можем заменить, например, на фонему «е».

Неукоснительным в духовом исполнении остается важное правило: ничего не делать мышцами гортани! Гортань не может (и не должна) служить ни опорой, ни поддержкой тепловому потоку выдыхаемого воздуха, она только пропускает мимо этот поток, не вмешиваясь в его ход. Точно так же и давление выдыхаемого потока, если гортань свободно открыта, никак не может действовать на мышцы гортани: поток широкого объема и любой переменной плотности просто проходит через гортань, направленно — в чашку мундштука. Иногда «дыханию» проходить не очень

«просто», если требуется (по игровому моменту) высокое давление, но всегда — «самотеком» и всегда в зависимости от сократительной работы всех выдыхательных мышц организма исполнителя. Впрочем, при тренировке базингом выдыхательные нагрузки тренирующегося не особенно и отягощают: каждый выбирает тот режим плотности выдоха, к которому он сейчас готов. На базинге, однако, есть возможность перешагнуть через пределы своей якобы готовности на сегодняшний день. Базинг для того и придуман, чтобы нарушать пределы якобы на сегодня достигнутого; он дает возможность бродить гортанным дыханием по задворкам самых неожиданных ваших фантазий.

Но ощущать (в том числе и мысленно) движение потока в гортани — возможно. Мы работаем только «дыханием», решая при этом методически важную исполнительскую проблему «гортань — мундштук»; решаем ее широким движением выдыхаемого теплового потока от гортани к мундштуку. Мы изучаем стационарный выдох (т. е. сплошное непрерывное движение теплового потока от гортани в мундштук); значит, для нас главное — проследить движение этого потока. Думается, было бы полезно создавать в своем сознании (конечно, ложное) представление о как бы «приближении» гортани к чашке мундштука. Тогда тепловой поток подается непосредственно из (или от) гортани прямо в чашку, как бы «минуя» ротовую полость. (Прошу только помнить одно: это рекомендация практика; поэтому вы сами тренируйтесь, но больше никому ни-ни. Не то вас записные, «правильные» методисты заругают.)

А теперь, может быть, с некоторым опережением, нам следует ввести термин «самотек» (ибо это и есть «дыхание»), или способ подачи выдыхаемого теплового потока в мундштук. Ввести этот термин сейчас необ-

ходимо потому только, что он нам очень нужен исполнительски, а возможен только от гортани: итак, «гортань — мундштук» — только «самотеком»! Помнить: из полости рта в мундштук «самотек» выдоха невозможен: путь выдоха слишком короток, он утратил исходную силу мышц выдоха; поэтому поток «сам», добровольно, в мундштук не пойдет — будет необходимо усилие, т. е. «дутье», которого мы должны всячески избегать.

Гортань при этом непосредственно загружает чашку мундштука работой для дальнейшей пластической (необратимой) деформации материала выдоха. Тем самым организуется общий виброколебательный (уже здесь — «резонансный») процесс всей системы: вибрируют мышцы губ благодаря своей «фрикционной» роли относительно протекающего мимо теплового потока путем «вязкого трения», вибрирует воздушная струя, проходящая из губной щели в чашку мундштука, вибрирует и эта последняя от попадания в нее вибрирующей воздушной струи. Эффективный совокупный колебательный процесс (всегда — резонансный) всех его участников — это хороший, наглядный показатель правильно организованного движения выдыхаемого теплового потока из гортани в мундштук и эффективной работы мышц губ (следить можно по поведению мундштука в ладони: он должен активно вибрировать).

На стационарном выдохе удобно, отрабатывать первые шаги по работе над «вibrато дыханием». Можно сделать это так: базингуя на мундштуке стационарным (сплошным, интонационно однородным) выдохом, делим этот поток на движение четвертными длительностями, акцентируя сильную долю каждой четверти легким «наддувом». Должно получиться четвертное движение такого вида: наддув — затихание; наддув —

затихание, так, чтобы жужжание на мундштуке уподобилось заунывной песенке няньки, на руках укачивающей младенца. (А на высокой ноте можно и вовсе изобразить «завывание». Вот вам и домашнее задание: изобразить завывание ветра в печной трубе средствами брюшного пресса — выдыхательных мышц — свободной гортани — мышц языка, напряженного теплового потока, мундштука и внешнего слуха.) Только не пытаться подавать дыхание «дутьем» изо рта, помнить, что именно мундштук у нас составляет вторую, «верхнюю» опору дыханию, так к нему и надо относиться, опираясь на него «дыханием», а вовсе не на мышцы губ, которых у нас должен быть минимум в чашке мундштука. (Мышцы губ вообще не должны иметь откровенно силового воздействия на движение выдыхаемого в мундштук воздушного потока. Поэтому воздействие «вязким трением» для нас является не силовым, но артикуляционно-акустически управляющим воздействием.)

Следовательно, еще раз скажем здесь, что главные составляющие элементы выдоха как основного исполнительского действия есть: сократительная работа всех мышц выдоха — открытая гортань — выдыхаемый поток тепла — чашка и устье мундштука. При этом всегда необходимо участие мышц языка — фактора, работающего на режим уплотнения. Мы отрабатываем стационарный выдох от гортани, значит, движение потока при этом сохраняется непрерывным, на весь выдох, надо только пренебречь раз избранной интонацией «жужжания». Всегда следует обращать внимание: дыхание подается «от», или «из», гортани, но не гортанью, а сократительной силой выдыхательных мышц. Следовательно, выбирайте любую интонацию «жужжания».

Позднее, поработав четвертными длительностями, можно пробовать на тех же условиях, движение восьмыми длительностями, а затем и шестнадцатыми. Цель (попутная) одна: убедиться в том, что в дыхательной практике музыканта-духовика ничего сложного нет. Зато есть еще одно очень хорошее упражнение на тренировку сократительной силы выдыхательных мышц: организовать себе форс-мажорный выдох, или выдох «на форсаже». Для этого ножку мундштука нужно закрыть мизинцем полугерметично и подавать с усилием горячий воздух в мундштук, туда, все туда, вот там и будет горячо! При этом губы предельно раскрыты: верхняя губа не стоит «заслонкой» верхнего полукружья чашки мундштука, она может быть введена краем своего эпителия внутрь чашки, «поддевая» край поля чашки мундштука (проще говоря — надо раскрывать мышцу верхней губы в чашку мундштука, максимально открывая слизистую). И тогда губа должна чувствовать себя «занавеской» на окне под ветром; только не вся мышца губы (ведь у нее есть еще и опорные функции), но исключительно слизистая ее часть. Это движение мышцы верхней губы можно трактовать и как желание духовика приподнять мышцу над краешком верхних зубов — прием, известный всем вокалистам, дикторам радио и телевидения, всем работникам разговорного жанра: чтобы дать простор голосу, верхнюю губу надо приподнять над краешком зубов. Почему бы и духовикам не использовать этот прием? Правда, тут может вмешаться «диктат» мундштука. Это — серьезная преграда, хотя можно ведь и просто мыслить этот прием, и все-таки положительный слуховой эффект будет.

Итак, вот что у нас есть: силовое действие выдыхательных мышц, свободно раскрытая гортань — с одной

стороны, с другой — «свободно» раскрытая чашка мундштука, а между ними — движение широкого потока выдыхаемого тепла. Вот и все! Послушайте: тепловой (исполнительский) выдох во время разучивания нужно всегда держать в своем сознании, эмансипируя его и от «диктата» мундштука, и от чрезмерного навязывания мышц губ, а то и излишнего давления мундштука на губы (это — всегда по способностям). Исполнительское «дыхание» (тепловой выдох) всегда следует мыслить и чувствовать как бы впереди мышц губ, а не прятать его за ними. И при этом как можно больше тепла — в чашку мундштука! Способ «дыхания» в мундштук тот же, что и для согревания замерзших рук. Не устану повторять: создаваемый выдыхательными мышцами тепловой поток выдыхаемого воздуха нельзя «зарывать» в мышцах собственных губ, его нужно «самотеком», напрямую, не задерживая в полости рта, направлять в мундштук. Надо уметь при этом «не заметить» просвет в губах. Значит, губы — в правильной позиции. Еще раз образно скажу: гортанью «сесть», «навалиться» на чашку мундштука всей возможной тяжестью выдоха. Безусловно, речь идет о поисках своего «дыхания» в индивидуальном тренировочном процессе. Эти заметки вообще задуманы для индивидуального пользования, в домашних условиях. Надеюсь, они помогут поискам, находкам, а может, и собственным открытиям (!). Добавлю: каждому — свобода и воля!

Вот несколько напоминаний:

- «наддув» осуществляется движением передней стенки брюшного пресса вперед, не меняя «дыхания» и губного просвета, можно переходить на новую интонацию ходом или скачком вверх-вниз;
- движение «дыхания» вверх нужно осуществлять всегда с «наддувом» и не изо рта (всякий раз),

но от действия выдыхательных мышц, через гортань и от гортани — в мундштук;

- не «бояться» мундштука: весь материал выдоха — в него! При необходимости смело раскрывать губы в пространство чашки мундштука — во всяком случае, при занятиях способом базинг можно сохранять и развивать, а главное — ощутить, почувствовать принцип подачи теплового «дыхания», ну и тренировать мышцы губ, держать их всегда в рабочем состоянии.

Этим способом весьма полезно учиться извлекать педальные, т.е. предельно низкие ноты. Методист Ю. Усов отводит им место на нотоносце: от нижней «до» малой октавы — и далее вниз по полутонам до предела ниже низшего. Конечно, возможны и произвольные поиски педальных нот, они ведь не игровые. Найти основную ноту и далее, просто манипулируя кронами, уходить от нее вниз до предела. Естественно, при этом мышцы губ предельно свободны, а дыхание мимо них — в мундштук.

Методист считает также, что игра педальных нот (он называет их «звуками») «несомненно способствует совершенствованию губного аппарата». Это — справедливое методическое указание; добавлю, что играя педальные ноты, очень полезно также следить за движением нижней челюсти: она идет вниз и вперед, предельно «раскрывая» просвет в губах, попутно расслабляя вибро-активные части мышц губ. Не исключено, что при таком положении нижней челюсти меняется и направление «зеркала», или плоскости, самого губного просвета. В духовой игре вообще очень много индивидуального, зависящего от устройства лицевых мышц духовика, поэтому всякие детальныe рекомендации могут носить только самый общий, условный характер.

Верхняя губа, подаваемая вперед, на мундштук, может как бы «kozyрьком» нависать над нижней губой. Поиски в области положений и внутреннего микрорельефа мышц губ весьма желательны. Когда наиболее удачные положения губ в чашке мундштука находятся, они уже не будут забыты, если их хорошо зафиксировать в сознании и основательно проработать потом «дыханием» на практике. Затем (всякий раз по желанию) можно соединять мундштук с инструментом, тем самым удлиняя мундштук. В домашних условиях труба — всегда с сурдинкой, ибо сейчас нам не нужен «звук». Режим занятий — щадящий: ноты среднего регистра, кантилено, стационарный выдох; на этом выдохе — соединение энергетически соседствующих нот. Я перечислил только минимум нагрузки. К нему можно добавить все что угодно в меру собственного игрового опыта и таланта.

Здесь же ради максимального расслабления мышц губ и увеличения просвета в губах можно управляющую артикуляционную фонему «а» (о которой упоминалось выше) постепенно заменить фонемой «э» (по ощущению), работая на предельное понижение и расслабление. Необходимое положение нижней челюсти можно готовить заранее, только приступая к тренировке по извлечению педальных нот. Для этого следует предельно расслабленные мышцы губ максимально подать вперед вместе с нижней челюстью (вниз — вперед). Голову несколько опустить вперед вместе с мундштучной частью трубы, одновременно приподнимая раструб чуть вверх (атака мягким языком).

Но главное, извлекая педальные ноты («звуки»), можно почувствовать и проследить за движением теплового потока воздуха от гортани к мундштуку, благо при таком положении этому движению мышцами губ помешать уже никак нельзя (язык уложен на дно рта). Больше внимания здесь выдыхаемому потоку, колебательной свободе и эла-

стичности мышц губ. Не уходим пока из этой сферы обучения: играть на педальных нотах «кровоно-пальцевую» трель. Основная цель этого упражнения: убедиться, что при частой смене нот губной разъем может не меняться. Это полезное наблюдение можно распространять постепенно и на другие группы нот, более высокого регистра.

Но не забудем и еще об одной стороне исполнительского духового процесса, а именно — о вибрации корпуса инструмента. Потому что прибавленная масса тела духового инструмента является для мундштука как бы «дульным тормозом переменного объема». Вибрация должна быть резонансной. Колебательный резонанс инструмента «дыханию» следует всегда искать и находить. Педальные ноты для такой отработки очень подходят. Для этого удачно найденные педальные ноты нужно играть в динамике «форте», хорошо ощущая руками крупную вибрацию инструмента. В таком случае музыканту не грех поработать как бы «на» свой инструмент, устанавливая резонансные совпадения колебаний между выдыхаемым потоком тепла и орудием.

Однако следует отметить и недостатки теплового способа духовой игры — здесь для этого самое время. Вы уже могли увидеть, что платок у вас мокнет. Отсюда и недостаток. Он происходит от неуклонного проявления законов физики: постоянное требование теплого выдоха встречается с инструментально-рутинным холодом металла медного духового орудия, в результате — обильное образование конденсата. Но для освобождения инструмента от него всегда есть игровое время. Следовательно — это беда не большая. А вот после длительных индивидуальных или оркестровых занятий под ногами у музыканта-духовика может образовываться приличное озеро конденсата, и к этому надо заранее готовиться — иметь под ногами хороший гигроскопичный кусок материи.

И еще одно замечание из конкретного личного опыта: музыканту-духовику, ориентированному на игру тепловым выдохом, лучше избегать игры на инструментах фирмы «AMBASSADOR» с кнопочным сливным клапаном, ибо постоянно будет мокрой рука (иногда до локтя), а рукав рубашки — влажным. В остальном принцип игры тепловым выдохом искупает эти мелкие недостатки качеством звукового результата. А значит — искупает все. При таком теплом выдохе и слышимый звук можно получить теплый, а при желании и горячий, жгучий, «мексиканский».

Этот способ занятий, как мы думаем, будет полезен и хорош не только для начинающих, но и для всех продвинутых духовиков-музыкантов, желающих перейти от правил игры «силой выдоха — через губы — на мундштук» к новому для них правилу духового исполнительства: «силой выдыхательных мышц — тепловым потоком воздуха, “минуя” губы — в чашку мундштука». Как можно видеть, существуют только две формы духового исполнительства — «силовое» и «тепловое», а промежуточных форм нет и быть не может. Возможен, однако, решительный переход из «силовой» формы духовой игры в «тепловую». Обратного же пути нет, ибо превращаться снова в «силовика» — таких безумцев нет в исполнительской «духовой» природе.

Закруглить же наш пространственный экскурс в занятия базингом на мундштуке необходимо пожеланием: все достигнутое в занятиях на мундштуке без изъятия сохранить и воплотить в жизнь при воссоединении мундштука с его родным духовым оружием.

(Небольшое замечание: случилось длительное занятие базингом на мундштуке, и сразу — соединение с трубой; в этот момент губы почувствуют некоторую неловкость привыкания к оружию; однако несколько проигранных нот — и все становится на свои места;

губы осваиваются и впредь чувствуют себя комфортно, ощущая раскованность собственных мышц.)

Продолжим разговор о занятиях на трубе в домашних условиях. Ценная рекомендация: заниматься следует, только заглушив раструб сурдиной. Это одно из правил применения сурдины. Второе правило — «изменение окраски звучания». Ясно же, что последнее нам не подходит принципиально, потому что «извлечением звука» мы не занимаемся. Этим следует заниматься в оркестровом классе (имея в виду «звук», а не его «извлечение»). «Извлечением звука» музыканту-духовику вообще заниматься не стоит, ибо это — пустые старания. Надо постоянно от этого соблазна уходить в «ноту». Запомним для себя следующее: «нота» любит тепловой выдыхаемый поток, а «звук» любит ноту, ее физическую, волновую сторону, воздействующую на слух своей акустической энергией колебаний.

Такие «извлечения звука» ни физической его природой, ни практикой работы музыканта со своим инструментом ни поддержаны, ни оправданы быть не могут. Нам всегда следует заниматься «нотой». Старательно занимаясь нотой — всегда придешь в результате к слышимому звуку высокого качества. Дома сурдинка должна применяться только как заглушка раструба. Но не следует думать, что извлекаемые при этом ноты должны быть «глухими», или «ватными». Нет, все ноты при игре на трубе с сурдиной должны быть звонкими. Нельзя терпеть «глухие» и «ватные» ноты. Немедленно их устранять акцентированными короткими порциями «дыхания». Бомбардировать. Ни одна некачественная нота не устоит перед «бомбардировкой» дыханием. В дальнейшем она будет извлекаться наравне с прочими. Почему это произойдет? Посылая акцентированные порции дыхания в инструмент, вы неизбежно

в губах устраиваете положительный, наиболее удачный микрорельеф, который затем мышечной моторикой законсервируется и будет сохранен в подкорке надолго.

В таком случае, чем же еще заняться трубочу дома? Мы сейчас говорим больше о начинающих или несколько продвинутых в духовой игре исполнителях. Лучше всего заняться постановкой «дыхания» на удобно извлекаемом регистре нот. Всячески искать, находить и обрабатывать наиболее удачный мышечный микрорельеф губ на всякую ноту (пусть их пока немного). Это будет означать поиск наиболее удачной «энергетики» данной ноты. Дальше можно работать над скольжением (отклонением от ноты, которую вы выбрали тоникой; например, в любой хроматической гамме каждую ноту можно превратить в тонику) в энергетически соседствующие ноты вверх и вниз, без изменения найденного на исходной ноте удачного рельефа губ, т. е. без изменения «просвета» в губах (так рекомендует поступать и методист Ю. Усов, забывая, правда, сказать, что неизменный просвет в губах должен обеспечиваться подачей уплотненного «дыхания»), особенно если ход или скольжение направлены вверх.

Другими словами, ходы вверх на энергетически соседствующую ноту следует совершать с легким акцентом «дыханием», или «наддувом», всегда при неизменном просвете в губах. Вот эти ходы: м. 2, б. 2, м. 3, б. 3 (б. 3 — это уже полускачок, следовательно, можно готовиться постепенно к исполнению скачков). Ходы вниз — по собственному усмотрению. А вообще далее можно заниматься на своем инструменте всем тем, что диктует вам злоба насущного дня. Продуктивнее всего можно заняться изобретением собственных упражнений, попевок и пр. Фантазировать, обращаясь с инструментом раскованно, вольно. Ставить себе произвольно

любые исполнительские задачи и выполнять их. Можно сначала поискать что-то базингом на мундштуке. Вообще заниматься базингом интересно: на мундштуке возможны любые вольности; на нем практически любые ноты можно считать энергетически соседствующими и выполнять любые скачки вверх на уплотненном акцентированном коротком выдохе при неизменном губном разъеме! Главное: дыхание, мышцы губ, мышцы языка будут оставаться всегда тренированными.

При этом вот о чем не следует забывать: мундштук вместе со своей надставной «трубой» благодаря своим упругим качествам являются духовой автоколебательной механико-акустической резонансной системой, обладающей специфическими свойствами в силу того, что реагирует продуктивными колебаниями на внутреннюю энергию воздействия. Музыкант-духовик приводит эту систему в рабочее положение своим исполнительским выдохом. Тем самым, им в действие приводится физико-механическая схема газо-термо-вибро-динамического характера событий, происходящих в системе. Мы могли бы сейчас назвать эти события аэродинамическими, резонансными, ибо динамика колебаний выдыхаемого потока воздуха внутри системы должна неуклонно приходить в резонанс с корпусом (стенками) духового орудия.

Повторю: для максимального эффекта работы «системы» следует добиваться положительных резонансных взаимоотношений между энергией выдыхаемого потока воздуха с инертной массой металла духового орудия; искать возможности достижения эффективной, любой силовой резонансной частоты колебаний для каждой ноты. Инструмент должен вибрировать у вас в руках; это и будет тест на эффективность резонанса.

На мой взгляд, при этом допускается, проигрывая длинные ноты под контролем сознания и слуха, искать

по ходу дления стационарной части ноты наиболее продуктивное положение губ на мундштуке (с участием нижней челюсти), выбирать положение внутреннего рельефа мышц губ, наиболее выгодное как для извлекаемой ноты, так и для внешнего слуха. Говорю вам: следует искать постоянно; если надо — двигайте губами, нижней челюстью — надо это делать, ибо перед «дыханием» не может быть ничего святого. Для этого допускается смело нарушать ранее, казалось бы, раз и навсегда утвержденное положение губ на мундштуке, ибо наш девиз: «все — для блага эффективности исполнительского выдоха; все — для блага слухового результата». Для этого при «установившемся» тепловом выдохе на каждую ноту следует искать собственный «микрорельеф» изнанки (слизистой) верхней губы (назовем это поиском «собственной исполнительской энергетики» для каждой ноты), при этом не следует бояться осуждений в «жевании» губами. Такие осуждения в адрес духовика ищущего — просто шелуха и дрянь, не стоящие вашего внимания, коль скоро речь идет о внутренних «микропоисках». Тем более что затем, при соединении нот во время игры в коллективе, этого «поиска» уже не будет; он исчезнет, нивелируется в чередое соединений (энергетически) соседствующих нот. А положительный акустический (колебательно-резонансный) и слуховой эффект — останутся.

Последнее, но важное, остается сказать в этой статье, и это вот что: ученичество — время молодости, время поиска себя, время неясных порывов, неотчетливых мечтаний, порой горячей влюбленности, метаний, поэтических и романтических душевных порывов. Жить — просто некогда. А тут еще учиться надо. Молодое время — дорого, ибо оно коротко. Перед молодым человеком поставлен судьбой жизненно важный вопрос: во что инвестировать свое драгоценное моло-

дое время (оно быстролетно). Для тех, кто стоит на распутье, мой совет однозначен: если вы выбрали для себя специальность музыканта-духовика, то смело вложите своим молодым временем в предлагаемые здесь и ниже заметки; они — прямой, кратчайший и надежный путь к овладению духовой специальностью. Я думаю, что все, написанное выше о базинге, если к этим строкам отнестись серьезно, в короткий срок поможет получить главное — экономию времени, поможет уплотнить учебный или рабочий график, смело и эффективно преодолевать трудности учебного плана, двигаясь от успеха к успеху. Пусть тут и крохотная часть науки, но многое дополнительно вы узнаете у своих наставников. Здесь же в основном — практика: что делать и как делать, чтобы добиться необходимого эффекта с первых шагов занятий. Ибо все-таки основной ваш путь в искусстве духовой игры будет пролегать уже потом, по жизни, по пути творческого совершенствования, а это — труд и постоянное, систематическое самообразование. На этом пути предлагаемые заметки — ваш надежный путеводитель-поводырь.

Мои строки о практике духовой игры я адресую не только начинающим, делающим первые шаги, но и всем любителям — «в науку»; а добрым молодцам профессионалам — практикам духовой игры и методистам-наставникам — «на заметку». Уверен, что вам подобно словоговорения ни в переводной, ни в доморощенной методической литературе читать не доводилось. Если же эти строки найдут своего благодарного читателя, если они достигнут своей цели, если послужат прогрессу в развитии духовой музыки или вашим личным успехам на жизненном и исполнительском поприще, то автор будет чувствовать себя весьма удовлетворенным.

ВЫДОХ

И нота, и воздушная струна (в канале инструмента) основаны на протекании через губной разъем (продуктивно вибрирующий при этом) целенаправленного исполнительского выдоха (выдыхаемого потока воздуха). Этот воздушный поток, обладающий объемом, плотностью, хорошо нагретый естественным теплом внутренних дыхательных путей организма исполнителя, способен совершить работу — работу по возбуждению продуктивной вибрации как в мышцах губ, так и в формируемой в них, в губном просвете воздушной струе, посылаемой в мундштук, и далее в воздушной «струне», протекающей (и вибрирующей) в канале духового орудия.

Следует еще раз отметить: овладевая духовым инструментом, мы работаем «дыханием», энергией исполнительского выдоха с помощью мышц губ. А это для нас должно означать, что мы не гоняемся за «звуком». Мы думаем только о правильной постановке выдоха через открытую гортань и продуктивном его использовании, применительно к исполнительской физике извлекаемой ноты, в общении со своим музыкально-духовым орудием; а «звук» нам нужен только как элемент проверки слухом правильности выбранного нами духового исполнительского режима. У мышц губ в духовом исполнительском процессе есть важная роль возбуждения механических колебаний в инструментальной части системы; есть и важный неизменный принцип: губы не должны «мешать» прохождению выдоха в духовой инструмент. Исполнительский выдох, который мы здесь рассматриваем, возможен (что само собой разумеется) только в условиях плотного контакта мышц губ исполнителя с мундштуком его музыкально-духового орудия.