

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
города Новосибирска «Детская школа искусств №28»

Развитие техники пальцевого аппарата кларнетиста

Методическая работа

Автор: Прасолов Даниил Вячеславович

Преподаватель по классу кларнета

Новосибирск 2025

Развитие пальцевого аппарата кларнетиста

План

1. Введение.
2. Возраст начинающего обучение.
3. Правильная постановка пальцев, кистей и рук.
4. Гибкость и эластичность пальцев.
5. Самостоятельность каждого пальца в отдельности.
6. Моторность пальцев.
7. Заключение.

1. Введение.

Говорить о технике пальцев в отрыве от дыхания, амбушюра, языка – весьма трудно, так как в сложнейшем двигательном аппарате исполнителя все взаимосвязано. Именно координация движения каждого исполнительского компонента с другими, требующая безупречной синхронности, объединяет деятельность всех элементов в единый исполнительский процесс.

Однако в целях углубленного изучения компонентов двигательного аппарата мы можем рассматривать технику пальцев изолированно. Точно также можно говорить и о звуке, как основе музыкальной выразительности, об артикуляции, роли языка, о значении дыхания при игре на духовых инструментах и других более частных вопросах. В результате, изучая отдельно сущность каждого технического или звукового элемента, мы получаем наиболее полное представление о технике в целом как искусстве владения тем или иным инструментом.

Может ли музыкант стать первоклассным исполнителем, не обладая совершенной техникой? Конечно, нет. Таково мнение многих выдающихся исполнителей, композиторов, педагогов прошлого. П.И.Чайковский в своих рецензиях отмечал в числе осиновых достоинств исполнителей их техническое мастерство. Ведя непримиримую борьбу с дилетантизмом, он сурово критиковал технически несовершенное исполнение некоторых музыкантов, ибо превосходно понимал, что это ведет к искажению сути исполняемого произведения.

Не менее интересны высказывания и Л.Ауэра: «Каждая действительно прекрасная фраза зависит, разумеется, в конечном счете, от технического совершенства исполнения. Потому что, несмотря на музыкальную интуицию учащегося и его чувство пропорции, неверный штрих или неправильная аппликатура неизбежно нарушат непрерывность, лежащую в основе главной и

убедительной фразировки, и приведут к искажению мыслей и намерений композитора».

В связи с этим можно сделать, подсказанное жизнью замечание: настоящий профессионал, мастер своего дела, должен добиться такого мастерства, с помощью которого ему будет по силам произведение любой сложности.

Установив роль пальцевого аппарата и значение его развития в формировании музыканта-профессионала, разберемся в том, как его совершенствовать, заставить быть готовым произвести сложные движения и их комбинации в любом предельно быстром темпе. Другими словами, как достичь моторности в движении пальцев? От чего зависит их свободная и легкая беглость?

Для ответа на эти вопросы необходимо проанализировать условия, способствующие правильному становлению двигательного аппарата, и установить причины, мешающие его развитию, тормозящие свободу и легкость.

2. Возраст начинающего обучение.

Естественно, для того чтобы научиться профессионально играть на любом инструменте, нужно начинать с раннего возраста. Практика показывает, что в детстве навыки игры на кларнете усваиваются легко, быстро развиваются и совершенствуются. Потому что, во-первых, организм еще находится в стадии развития и формирования, его ткани, мышцы и суставы легко поддаются любым изменениям в процессе обучения. Во-вторых, легче усваиваются и закрепляются первоначальные основные навыки. Кроме того, накопление слуховых представлений и развитие музыкальности в этом возрасте происходит гораздо активнее, чем в более позднем периоде. И, наконец, именно в детстве исключительно велико влияние педагогов и родителей. Оптимальным

возрастом для начала обучения на духовых инструментах считается период 10-12 лет. Если проследить за музыкальным развитием духовиков, проанализировать их исполнительскую культуру, то можно сказать, что в целом, за редким исключением, они отстают от пианистов и струнников (речь, конечно же не идет о тех учениках, которые ранее обучались на фортепиано или каком-нибудь струнном инструменте). Чтобы ликвидировать это различие, необходимо начинать обучение с 6-7 лет. Еще недавно считалось, что блок-флейта сопрано идеально подходит для начального обучения духовиков. Однако практика показывает, что ученику, прозанимавшемуся на блок флейте 3-4 года, крайне тяжело перейти на профессиональный духовой инструмент, поскольку дыхание и постановку губного аппарата приходится кардинально менять. А ведь не для кого не секрет, что менять устоявшийся аппарат сложнее, чем научить заново. В связи с этим многие видные педагоги считают, что рациональнее всего начинать обучение духовиков с фортепиано. В этом случае наблюдается не только отсутствие нежелательных навыков, но также развитие таких полезных способностей как: гармонический слух, читка с листа, координация, сила и подвижность пальцев.

3. Правильная постановка пальцев, кистей и рук.

Вопрос «как следует держать инструмент» — далеко не праздный. Современный кларнет достаточно тяжел, так что держать его и взрослому человеку не совсем и удобно, не говоря уже о детях. Держать кларнет на большом пальце правой руки (причем обязательно на первой фаланге) более двух-трех минут ребенок практически не может. Поэтому в целях облегчения он часто сдвигает инструмент с первой фаланги на вторую, что заметно затрудняет работу пальцев. Смещаясь, они перестают прикрывать отверстия подушечками (опускаясь на отверстия местом соединения первой и второй

фаланг), от этого происходит неплотное закрытие отверстий, отсюда – и срыв звука.

Можно ли избежать этого нежелательного напряжения, которое вредно влияет на развитие технических навыков? Можно порекомендовать метод, широко применяемый фаготистами и саксофонистами, а именно: использовать для облегчения нагрузки на большой палец правой руки специальный шнур.

От правильной постановки пальцев зависит их беглость, легкость, четкость, свобода исполнения. Что такое правильная постановка вообще? Это – учение «приспособиться» к инструменту, сохранив при игре естественное положение головы, губ, языка, рук, пальцев, ног и всего корпуса, оно способствует развитию полезных навыков и исключает мышечное напряжение, а также поддерживает активное состояние дыхательного аппарата. Что такое конкретно «правильная» постановка пальцев при игре на кларнете? Это – практически целесообразное, удобное расположение их над отверстиями и клапанами в естественном положении. Поскольку пальцы у обучаемых разные, постольку единого, верного для всех случаев «рецепта» быть не может. Индивидуальная природа пальцев требует присущей именно ей постановки, и каждая будет по-своему «правильной».

Но, естественно, имеются и самые общие, принципиальные положения, соблюдение которых рационально всегда. Прежде всего, пальцы должны находиться над отверстиями и клапанами кларнета на расстоянии приблизительно одного сантиметра; они как бы покоятся над ними в чуть согнутом (закругленном) положении. Мизинцы обеих рук располагаются над специальными клапанами, предназначенными для них, а большой палец левой руки под октавным клапаном.

Особое внимание нужно уделить постановке мизинцев. Обычно начинающие ученики опускают мизинцы, подгибая их под корпус инструмента. В начальных упражнениях эти пальцы не участвуют, но как только начинается изучение звуков «ми», «фа», «фа-диез», «соль-диез» в малой октаве мизинцами

обеих рук, то привычка подгибать пальцы становится весьма ощутимой. Поэтому, чем раньше педагог обратит внимание на правильную постановку мизинцев, тем больше времени он сэкономит в дальнейшем.

Второй важный момент в постановке пальцев, от которого, прежде всего, зависит их «моторика», - это позиция большого пальца левой руки, выполняющего весьма ответственную функцию, поскольку должен открывать октавный клапан и закрывать игровое отверстие одновременно. Постановка этого пальца может считаться правильной только тогда, когда он имеет возможность своевременно закрывать игровое отверстие, оставаясь на октавном клапане и открывать октавный клапан, оставаясь на игровом отверстии, как в медленном темпе, так и в быстрых пассажах. Если его движения не отработаны в достаточной степени, то можно часто услышать срывы звуков во второй октаве. Далее, если ученик не будет постоянно думать о том, что все его пальцы в различных сочетаниях должны подниматься и опускаться четко и одновременно, то звук опять-таки может сорваться или взяться как бы с форшлагом из-за отсутствия, совершенно необходимой, синхронности движения. И, наконец, самое важное правило: пальцы обеих рук во время игры должны находиться почти перпендикулярно кларнету. Только такое их положение позволяет достичь естественной постановки кистей.

Постановке кистей также следует уделять должное внимание. Правильной следует считать такую, при которой запястья обеих рук чуть вогнуты. Только в этом случае пальцы смогут подушечками закрывать отверстия или кольца рычагов, расположенные над отверстиями, что чрезвычайно важно при всевозможных аппликатурных комбинациях. Если же запястье находится в приподнятом положении, то, во-первых, создается предпосылка для неправильной постановки пальцев (они лишь кончиками касаются отверстий и клапанов) и, во-вторых, неизбежно возникает напряжение, которое в первую очередь сказывается на деятельности пальцев. К тому же при постановке

пальцев с уклоном кистей к себе (к корпусу) ученикам труднее осваивать клапаны, предназначенные для мизинцев.

Успех технического развития ученика во многом зависит и от постановки рук. Руки (вернее – локти рук) должны находиться на некотором расстоянии от ребер грудной клетки. Не обязательно определять совершенно точно тот угол, под которым следует держать локти, так как степень их приподнятости нужно устанавливать после того, как поставлены кисти и пальцы рук (опять-таки индивидуально). Важно чтобы локти не прижимались к грудной клетке.

4. Гибкость и эластичность пальцев.

Иногда пальцы имеют те или иные природные дефекты: искривление, недостаточную или чрезмерную длину, отсутствие нормальной гибкости, эластичности и прочее. Конечно, эти недостатки мешают развитию техники ученика. Но никак нельзя согласиться с мнением тех педагогов, которые считают природные дефекты самым большим и главным изъяном для будущего профессионала. Гораздо более серьезными препятствиями являются плохой слух и не музыкальность. Поэтому над развитием необходимой эластичности и гибкости пальцев можно и нужно работать. Учащийся должен много внимания уделять этой работе, но поскольку начинающий не может играть долго, так как быстро устает, то целесообразно чередовать занятия на кларнете с какой-либо активной формой отдыха.

Ученик обычно испытывает сильное напряжение, как физическое, так и умственное, желая возможно скорее овладеть всеми трудностями аппликатуры. Требование многократного повторения перехода от звука к звуку может привести к переутомлению, как мышц пальцев, так и к общему. Чтобы этого избежать, полезно, например, после игры упражнений на кларнете применить

некоторые упражнения на фортепиано, способствующие развитию эластичности пальцев. Пока ученик в них полностью разберется, его губной и дыхательные аппараты отдохнут, и можно будет вновь приступить к занятиям на кларнете. Такое чередование в течение занятия можно проводить несколько раз (см. пример №1: исполнять каждой рукой отдельно, а затем вместе).



На более поздней стадии обучения можно использовать следующее упражнение:



Пальцы только тогда будут выполнять во время игры все свои функции, когда приобретут известную силу. Некоторые педагоги требуют от ученика полной пассивности пальцев, считая, что их почти не нужно поднимать, каждое движение должно быть минимальным, сугубо экономным. Трудно согласиться с этой теорией. Наоборот, в процессе начальных занятий пальцы должны быть постоянно активными. Однако это не значит, что их надо всегда поднимать чрезмерно высоко и неуклюже. Просто пальцам поначалу следует давать определенную в этом смысле задачу, особенно при переходе со звука на звук, с одной сложной аппликатуры на другую. Например, при смене

звука «до3» на звук «ре3» (с мизинцем) или последовательность звуков «си2» - «до-диез» - «ре-диез» (и обратно). Когда вышеназванные переходы со звука на звук будут получаться чисто, тогда необходимость чрезмерно высоко поднимать пальцы отпадет. При проигрывании пьесы или гаммы «начисто» поднимать их выше нормы не следует.

Для укрепления пальцев очень полезны различные «гимнастические» упражнения, выполняемые без инструмента. Комплекс таких упражнений рекомендовал в свое время профессор В. Цыбин. Вот одно из них. Поставьте обе руки кончиками пальцев на стол и начинайте в определенном ритме (дуолями, триолями, квартолями) поднимать и опускать пальцы: сперва только большие, затем указательные и так далее, при этом вы почувствуете, что самые слабые – безымянные и мизинцы. Они и нуждаются в постоянной тренировке.

Сила и самостоятельность каждого пальца имеет большое значение. При пассивном пальцевом аппарате естественная свободная игра недостижима. Пассивность перейдет в неритмичную, «грязную» технику.

5. Самостоятельность каждого пальца в отдельности.

Добиться самостоятельности движения каждого пальца – одна из самых сложных задач. Известно, что пальцы в какой-то степени связаны между собой, и, в частности, зависят от своих «соседей». При этом у одного музыканта безымянные пальцы больше связаны с мизинцами, у другого – со средними и т.п.

Лучшей проверкой их самостоятельности является исполнение трели, а ее безупречное воспроизведение – желательный конечный результат работы каждого пальца. Если каждый из них достиг свободы, значит, вы овладели трелью.

У начинающего кларнетиста часто движение одного пальца сопровождается ненужными движениями других пальцев и даже кистей. Это явление имеет достаточно ясное психофизиологическое объяснение.

При возбуждении одного пункта двигательной зоны коры полушарий нервные импульсы «разливаются» по соседним клеткам (иррадиация), вследствие чего двигательный акт «обрастает» массой сопутствующих и часто беспорядочных движений. Дальнейшее освоение и совершенствование необходимого двигательного акта идет по пути усиления условно-рефлекторной деятельности двигательной зоны коры. При многократном повторении одного и того же движения процесс внутреннего торможения начинает регулировать силу возбуждения, а вместе с ней и степень напряжения мышц, границы очагов возбуждения постепенно сужаются (концентрация), что в свою очередь позволяет затормозить и выключить из работы часть ненужных мышц. Именно так происходит естественный отбор необходимых исполнительских движений, которые в результате многократных повторений постепенно становятся все более точными и целенаправленными, а пальцы приобретают известную самостоятельность.

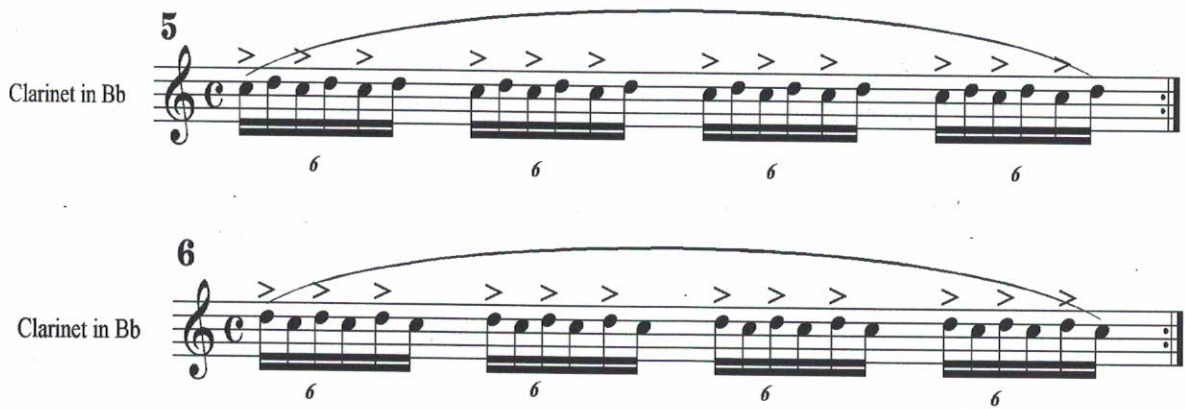
Полная независимость пальцев достигается длительной и кропотливой работой. Упражнениями для развития каждого из них в отдельности могут служить примеры №3, 4, 5, 6.

3

Clarinet in Bb

4

Clarinet in Bb



6. Моторность пальцев.

Моторность в данном случае рассматривается как высшая техника пальцевого аппарата, доведенная почти до автоматизма. Она вырабатывается только упорным трудом, именно трудом и еще раз трудом. Все выдающиеся музыканты прошлого и настоящего, как бы они ни были талантливы, приобрели моторность пальцев повседневной и кропотливой работой над каждым пассажем, над каждым переходом с ноты на ноту. Для достижения беглости необходимо работать, главным образом, над инструктивно-тренировочным материалом.

Кларнетист, не усвоивший на всю жизнь гаммы, имеет гораздо меньше шансов стать профессионалом в полном смысле этого слова. Более того, повседневная работа над гаммами и арпеджио должна продолжаться всегда.

Как же нужно работать над гаммами? Каждую гамму, независимо от того, исполняется ли она в две с половиной или три октавы, нужно играть и восьмыми, и триолями и шестнадцатыми. Нельзя согласиться с теми педагогами, которые выбирают ритмический рисунок гаммы в зависимости от диапазона, предлагая, например, гамму в три октавы играть триолями, а в две октавы — «дуолями» или «квартолями».

При исполнении гаммы восьмью метрическими акцентами падают на одни звуки, эта же гамма в триольном рисунке восьмью приобретает, совершенно иной облик, так как акценты многократно переносятся на другие звуки, поэтому, рекомендуя играть гаммы лишь одним способом, педагог не достигнет нужного эффекта.

Кроме того, гаммы могут принести пользу только тогда, когда их играют ритмично, организованно и в определенном темпе.

Достаточно ли в наше время музыканту ограничиваться работой над мажорными и минорными гаммами? Конечно, нет. Известный кларнетист профессор А. Володин применял в своей педагогической практике изучение звукорядов некоторых ладов, мало или совсем не свойственных классической европейской музыке. Обычно знакомство с ними происходит при изучении теоретических дисциплин. А в повседневных занятиях по специальности им, как правило, не уделяют внимания. В этом смысле практика Володиной имеет большое значение. Студентам ВУЗа также рекомендуется заниматься освоением ряда подобных гамм, что, безусловно, способствует развитию беглости пальцев, а также обогащает слуховое представление учащихся.

Исключительно полезны для развития моторной техники гаммы гармонического и дважды гармонического мажора, дважды гармонического минора. Совершенствованию пальцевого аппарата способствует также игра гамм «старинных», особых диатонических ладов – дорийского, фригийского, миксолидийского, лидийского. Конечно, изучение «старинных» ладов целесообразно в тех случаях, когда ученик уже в совершенстве овладеет обычными диатоническими гаммами.

Полезно также играть все мажорные и минорные гаммы от разных ступеней одной и той же тональности.

Но и этого мало для освоения технических трудностей современной музыки. В современных партитурах часто встречаются необычные ладовые конструкции. Вот некоторые из них: звукоряд тон-полутон, известный как

«гамма Римского-Корсакова»; обратное построение – полутон-тон; звукоряд два тона – полутон и обратный ему два полутона – тон. Чередование полутонов и тонов в звукорядах может быть различным, «например, два тона и два полутона или два полутона, два тона».

Виртуозные упражнения должны служить укреплению и развитию пальцевого аппарата, с одной стороны, а с другой – подготовке ученика к постижению современного музыкального языка.

7. Заключение.

В заключение можно коснуться значения этюдов, художественного репертуара и правильности их подбора для развития технического совершенства учащегося.

Естественно, что нельзя отрывать достижение технических задач от художественных. Ученик только тогда сможет по-настоящему овладеть технической стороной сочинения, когда оно в целом станет для него предельно ясным. Бессмысленно видеть в художественном произведении исключительно одни его технические трудности, ставить цель только их преодоления. Поэтому умение педагога правильно подобрать этюды и произведения, исходя из индивидуальных особенностей ученика, чрезвычайно важно и во многом способствует интенсивному музыкальному и техническому развитию последнего.

Техника – это не только беглость, легкость и четкость; это еще и, пожалуй, самое главное в музыке – владение звуком. Если каждый звук будет красив и осмыслен, тогда можно смело сказать, что приобретенная техника в состоянии служить важным выразительным целям, что она является тем необходимым элементом, без которого нельзя раскрыть содержания музыкального произведения.

Литература:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М., 1965.
2. Гофман И. Вопросы и ответы. М., 1929.
3. Диков Б. О работе над гаммами на духовых инструментах. М., 1966.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958.
5. Розанов С. Основы методики игры на духовых инструментах. М., 1935.
6. Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики. М., 1979.