Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств п.г.т. Шерловая Гора»

**Методический доклад**

**«О постановке исполнительского**

**аппарата кларнетиста»**

 **Выполнил:** Преподаватель отделения

 духовых и ударных инструментов

 Антипина Любовь Николаевна

**2018г**

 **План**

Введение.

[Основные этапы развития методики](https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/12/09/o-postanovke-ispolnitelskogo-apparata-klarnetista#h.tyjcwt)

[обучения игре на кларнете.](https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/12/09/o-postanovke-ispolnitelskogo-apparata-klarnetista#h.tyjcwt)

1 . Исполнительский аппарат кларнетиста.

[2. Рациональная постановка при игре на кларнете](https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/12/09/o-postanovke-ispolnitelskogo-apparata-klarnetista#h.1t3h5sf)

[3. Губной аппарат кларнетиста](https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/12/09/o-postanovke-ispolnitelskogo-apparata-klarnetista#h.4d34og8)

[а) Мышцы амбушюра. Способы и методы их развития.](https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/12/09/o-postanovke-ispolnitelskogo-apparata-klarnetista#h.2s8eyo1)

[б) Дыхание и исполнительский процесс.](https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/12/09/o-postanovke-ispolnitelskogo-apparata-klarnetista#h.17dp8vu)

[Заключение](https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/12/09/o-postanovke-ispolnitelskogo-apparata-klarnetista#h.3rdcrjn)

[Список литературы](https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2015/12/09/o-postanovke-ispolnitelskogo-apparata-klarnetista#h.26in1rg)

**Введение.**

**Основные этапы развития методики**

**обучения игре на кларнете.**

Методика обучения игре на духовых инструментах получила широкое развитие в нашей стране в последние два десятилетия. Впервые вопросы о научном обосновании теории и практики были поставлены в тридцатые годы прошлого века Сергеем Васильевичем Розановым. Его работа "Основы методики преподавания игры на духовых инструментах" была первой попыткой синтезировать современные данные в области теории и практики обучения игре на различных духовых инструментах. Розанов сформулировал ряд методических принципов, которые легли в основу современной теориетической мысли. Он доказал, что правильная постановка при игре на духовых инструментах должна быть связана со знанием анатомии и физиологии органов, участвующих в процессе игры, что развитие технических навыков ученика должно быть в тесной связи с его художественным развитием, что в процессе работы учащегося над музыкальным материалом необходимо добиваться ото сознательного усвоения.

Следующий этап в развитии методики относится уже к послевоенному периоду. В шестидесятые годы обогатили нашу научно-методическую литературу значительным количеством работ такие авторы, как Борис Диков ("Методика преподавания игры на духовых инструментах", выпуски 1-4). Интерес к вопросам совершенствования подготовки музыкантов-духовиков, появление работ, основанных на объективных экспериментальных исследованиях, отличает методическую литературу последних десятилетий: И. Пушечников - "Значение артикуляции на гобое", Т. Докшицер - "Штрихи трубача", Б. Диков - "Настройка духовых инструментов". В современной научно-методической литературе изданы следующие работы, посвященные кларнету и искусству игры на нём: Благодатов - "Кларнет", Красавин - "Амбушюр кларнетиста", Мозговет-жо "О выразительности штрихов кларнетиста", Федотов - "О рациональных методах владения новой системой кларнета", "О выразительных средствах кларнетиста в работе над музыкальным образом", К. Мюльберг - " Георитические навыки обучения игре на кларнете", Б. Диков - "Методика обучения игры на кларнете". В зарубежной литературе изданы следующие работы: А. Габбучи - "Происхождение и история кларнета", Р. Дунбар - "Трактат о кларнете", Дж. Рендал - "Кларнет", А. Эберст - "Кларнет и кларнетисты", О. Кролл - "Кларнет, его история, его литература, его большие мастера". Появился ряд статей по отдельным вопросам кларнетового исполнительства: Э. Пост -"Акустические и психологические исследования звучания кларнета", С. Гран и Т. Экерн -"Проблемы интонации на кларнете". Данный реферат посвящен вопросу постановки исполнительского аппарата кларнетиста.

1 **. Исполнительский**аппарат**кларнет**иста**.**

Музыкально-исполнительский процесс требует активного взаимодействия мышления, музыкального слуха, губ, дыхательного аппарата, языка и пальцев играющего. Это и есть тот исполнительский аппарат, с помощью которого музыкант, играющий на духовом инструменте, решает разнообразные задачи практическою звукоизвлечения.

**2. Рациональная постановка при игре на кларнете**

Приступая к постановке амбушюра, педагог должен предварительно объяснить и показать, каким должно быть положение корпуса и головы, рук и ног играющего, а также как нужно держать инструмент Рациональным можно считать естественное, ненапряженное положение всего тела (указывает Розанов). Действительно, что важное условие правильной постановки (но из него нельзя делать вывод), что при игре на духовом инструменте можно обойтись вообще без всякого напряжения мускулатуры соответствующих органов. Речь идёт о том, чтоб оградить ученика от какого-бы то ни было излишнего напряжения, затрудняющего процесс исполнения. Заниматься на духовом инструменте самостоятельно или с педагогом рекомендуется стоя, корпус должен быть выпрямлен, плечи и грудь - развёрнуты, что способствует нормальной работе дыхательного аппарата при игре. Голову нужно держать прямо, в ногах не должно быть напряжённости (не следует расставлять их слишком широко). Угол наклона инструмента по отношению к корпусу должен быть равным примерно 45 градусам. Такая постановка наиболее естественна и, следовательно, наиболее приемлема. Прямой корпус и прямо посаженная голова дадут возможность свободно и без утомления пользоваться дыханием а указанный наклон инструмента создаёт благоприятные условия для правильного положения амбушюра. Если голова будет наклонена вперед, то нижняя губа окажется на самом кончике трости, что сильно затруднит её вибрацию, а верхняя - сдвинется вниз по мундштуку. При этом будет нарушено правильное положение обеих челюстей по отношению к мундштуку. Нижние зубы встанут почти перпендикулярно к трости, в следствие чего будет очень сильно нарезаться нижняя губа, а играющий всегда будет испытывать боль в губе во время игры. Если же откидывать голову назад, нижняя губа сдвинется вниз по трости, а верхние зубы окажутся на самом кончике мундштука, управление тростью будет сильно затруднено, а звук приобретёт резкий неприятный тембр. Возможны даже частые срывы звука, так называемые киксы. Иногда кларнетисты, у которых наклонное положение головы стало привычным, стремятся сохранить правильную постановку амбушюра, меняя положение инструмента по отношению к корпусу. Так, если голова наклонена вперёд, кларнет почти вплотную прижимается к телу, а если откинута назад, инструмент задирается кверху. Такой выход некоторых кларнетистов нельзя считать правильным, так как при этом стесняется дыхание и появляется излишнее напряжение. Поэтому лучше сразу же не допускать отклонений в постановке головы. Вовремя замеченный недостаток всегда легче устранить, чем тот, к которому человек уже приспособился. Очень важно привить ученику устойчивые навыки правильного положения корпуса, головы и рук, свободного дыхания и правильно поставленного амбушюра. Руки не должны быть напряжёнными, а локти - прижатыми к телу, так как первое будет мешать развитию лёгкой подвижной техники, а второе, кроме того, затруднит дыхание. Левая рука находится на верхнем колене инструмента, согнута в локте, и поэтому, чтобы сохранить правильное положение её кисти, локоть должен отстоять от тела несколько дальше, чем локоть правой руки. Подставка для большого пальца правой руки должна находиться около основания ногтя. Если же её передвинуть ближе ко второй фаланге, а тем более на неё, то кисть и пальцы будут сильно напряжены и скованы. Кисти и пальцы рук не должны быть напряжены, пальцы не должны подниматься высоко при смене аппликатуры. Мизинцы обеих рук (когда они не участвуют в аппликатурной комбинации) не следует подгибать на клапаны или упираться ими в инструмент с целью создания дополнительных точек опоры для держания инструмента.

**3. Губной аппарат кларнетиста**

    В процессе игры на кларнете, как и на другом духовом инструменте, наиболее сложные и тонкие действия выполняет губной аппарат исполнителя. Сложность работы губ обусловлено здесь необходимостью осуществления регулирующей функции по отношению к колебательным движениям возбудителя звука (трости). При этом существует заметное отличие, касательно распределения этих функций между верхней и нижней губами исполнителя. При игре на кларнете колебания трости регулируются в основном нижней губой, которая находится непосредственно в соприкосновении с тростью. Сгруппированная в виде эластичной "мышечной подушки", нижняя губа поддерживает и поднимает трость снизу, исключает её соприкосновение с нижними зубами, и с помощью меняющегося нажима на тонкий конец трости регулирует процесс её колебаний. Верхняя губа охватывает клювообразный срез мундштука для предотвращения возможной утечки выдыхаемого воздуха. Кроме того, вместе с лицевыми мышцами, она активно участвует в конфигурации ротовой щели, а вместе с нижней губой и зубами - служит необходимой опорой инструменту.

         Регулирующие функции губ кларнетиста являются результатом сложного взаимодействия целой системы собственно губных и лицевых мышц. Наибольшее значение для кларнетиста имеет функциональная деятельность круговой мышцы рта, щёчной мышцы, треугольной мышцы рта, четырёхугольной мышцы нижней губы, подбородочной мышцы. Круговая мышца рта представляет собой плоское мышечное кольцо, опоясывающее обе губы. Являясь сильной мышцей, при сокращении она активно сжимает ротовое отверстие.

      Практическое значение этой мышцы, важнейшей для кларнетиста, очевидно: при игре она способствует правильному охвату губами мундштука.

      Щёчная мышца образует собой боковую стенку полости рта. Сокращаясь, она оттягивает угол рта назад и прижимает щёку к зубам. Растягивая углы рта, щёчная мышца способствует концентрации мышечных усилий губ в определённом (переднезаднем) направлении. А помогая прижимать щёки к зубам - регулирует движение выдыхаемого воздуха в плоскости рта. Треугольная мышца рта своим концом вплетается в круговую мышцу и в момент сокращения тянет угол рта вниз. Четырёхугольная мышца нижней губы своими верхними частями соприкасается с  круговой мышцей. В момент своего сокращения она тянет вниз и наружу нижнюю губу. Деятельность этой мышцы помогает исполнителю поддерживать необходимый уровень мышечной активности губ. Подбородочная мышца является плоским и сильным мышечным образованием, расположенным под кожным покровом подбородка. При сокращении она поднимает кожу подбородка и помогает вытягиванию нижней губы вперёд. Для кларнетиста деятельность подбородочной мышцы имеет важное значение, ибо в момент звукообразования она обеспечивает управление нижней губой. Мышечные силы действуют в двух противоположных направлениях: одни мышцы способствуют смыканию губ, другие - растягиванию их в стороны. Именно эта особенность является ключом к пониманию специфики работы губного аппарата кларнетиста Благодаря этому "противоборству" губы музыканта получают в каждый момент игры необходимый уровень мышечной активности, или определённую мышечно-игровую настройку, без чего они не в состоянии выполнять своей регулирующей функции по отношению к трости.

Правильная постановка мундштука на губах, рациональное взаимодействие губ и трости имеют большое практическое значение для исполнителей. Б. Диков в разделе "Особенности работы губного аппарата" пишет: "Существуют два способа постановки мундштука на губах кларнетистов: первый характеризуется активным растягиванием губ в стороны и глубоким их поджатием, энергичным давлением верхних зубов на срез мундштука, в результате чего трость зажимается в сильном прикусе. Контроль за игровой деятельностью губного аппарата здесь осуществляется мышцами углов рта. Этот способ характерен для старой немецкой кларнетовой школы. Однако он нередко встречается и в наши дни, обычно у кларнетистов невысокой квалификации, играющих на инструментах немецкой системы. Второй способ постановки, принятый на вооружение современными кларнетистами, отличается от первого тем. что губы играющего слегка растягиваются в стороны углов рта, сохраняя естественное положение. Слегка подвинутая нижняя губа образует пружинистую мускульную подушку, на которой удобно располагать  трость, а верхняя плотно прилегает к мундштуку. Верхние зубы исполнителя лишь слегка опираются на срез мундштука, поэтому при игровом контакте центральных участков нижней губы с тростью последняя не испытывает напряжённой ущемляющей хватки губ. Этот способ более прогрессивен: он помогает кларнетистам избежать излишнего напряжения и утомления губ в процессе игры".

**а) Мышцы амбушюра. Способы и методы их развития.**

        Амбушюр - положение совокупности мышц губ, лица, управляющих губами при извлечении звука на духовом инструменте.

       Под развитием амбушюра разумеется развитие силы мускулов губ, щёк и развитие напряжения и ослабления этих мускулов во время игры (С. Розанов: "Методика обучения на кларнете").

       На развитие амбушюра и вообще всех элементов исполнительского аппарата ученика значительное влияние оказывают качество и техническое состояние инструмента, а в особенности - мундштука и трости.

        Мышцы амбушюра во время игры должны постоянно изменять ротовую щель и воздействовать на движение  выдыхаемой струи воздуха. Для лучшего управления и контроля над этими мышцами они должны всё время находиться как бы в состоянии мобилизационной готовности. Благодаря этому нетрудно будет предотвратить надувание щёк, попадание воздуха под верхнюю губу, пропуск воздуха в губах и вдоль стенок мундштука.

        Мимические мышцы лица не принимают непосредственного участи" в амбушюре при игре, но должны оставаться в своём естественном состоянии.

        Правильно поставленный амбушюр нуждается в укреплении и развитии. Развитие амбушюра - это развитие силы и выносливости мускулов губ и щёк, а также развитие подвижности этих мускулов, умения во время игры быстро и точно изменять степень напряжения.

       Для получения чистых и плавных переходов, как между регистрами, так и внутри их требуется хорошая подвижность мышц, а также физическая выносливость, тренированность. Изменение напряжения мышц амбушюра, соответствующее переходам со звука на вук внутри регистров и между ними, контролируется слухом. Особенно важно развитие внутреннего слуха, так как если ученик правильно представляет себе (внутренне слышит) высоту нужного звука, то при некотором опыте в амбушюре создаётся нужное напряжение, обеспечивающее точное получение этого звука. При смене нюанса амбушюр также регулирует чистоту интонации путём измене дш напряжения мышц. При этом на «пиано» нельзя ослаблять напряжение, а при «форте» нельзя его увеличивать. Степень изменения напряжения, необходимая для выравнивания интонации, также контролируется слухом.

При игре в верхнем регистре ни в коем случае нельзя допускать каких-либо изменений в положении амбушюра. Иногда для извлечения звуков высокого регистра ученики прибегают к перемещению нижней губы, сдвигают её по трости вниз или увеличивают до предела силу нажима на трость с одновременным усилением интенсивности выдоха. Такое положение амбушюра является вредным и не достигает цели: во-первых, при быстрой смене регистров невозможно быстро менять положение нижней губы на трости, а кроме того, будет нарушено правильное положение амбушюра; во- вторых, после нескольких минут такой игры мышцы сразу утомляются и нижняя губа может оказаться "нарезанной". Не всегда при этом удаётся получить наиболее высокие звуки диапазона, а те которые возможно извлечь, будут резкими и крикливыми. Нижняя губа, никогда и ни при каких обстоятельствах не должна смещаться со своего места на трости и на зубах. Когда мышцы амбушюра достаточно окрепнут, то необходимо перейти к игре всё более больших интервалов, основной задачей будет чистый плавный переход с одного звука на другой. Игра гамм, трезвучий, этюдов и пьес с постепенным увеличением их трудности, а также с расширением диапазона, в свою очередь, поможет укреплению и дальнейшему развитию амбушюра.

**б) Дыхание и исполнительский процесс.**

        Постановка дыхания должна занимать важнейшее место в методике обучения игре на духовых инструментах. Исполнительская и педагогическая практика показывает, что музыканты с неправильно поставленным дыханием не могут претендовать на высокий уровень исполнительского мастерства. Специфика игры на духовых инструментах требует от исполнителя свободного владения своим дыхательным аппаратом, позволяющим использовать дыхание для решения различных художественно-исполнительских задач. Музыкально - исполнительский процесс требует активного взаимодействия мышления, музыкального слуха, губ, дыхательного аппарата, языка и пальцев играющего.Это и есть тот исполнительский аппарат, с помощью которого музыкант, играющий на духовом инструменте, решает разнообразные задачи практического звукоизвлечения.

**Заключение**

Таким образом,  в период накопления первоначальных исполнительских навыков важнейшей задачей является усвоение правильной постановки. Для этого следует использовать все доступные средства. Прежде всего необходимо точно выполнять все советы преподавателя. Чтобы не было отклонений от указанных преподавателем приемов постановки, полезно рекомендовать заниматься перед зеркалом. Необходимо учитывать величину физической  нагрузки, падающей на губы и дыхательный аппарат.

Упражнения по развитию дыхания должны быть целенаправленными и систематическими. Необходимо ежедневно упражняться в исполнении звуков большой длительности. Такие занятия приносят несомненно пользу. Они дают возможность следить за качеством звучания, улучшать его, достигать устойчивости интонации при изменении динамики и способствуют развитию дыхания. Недостатком таких упражнений является отсутствие в них музыки и утомительность их выполнения. Поэтому они не должны вытеснять другой необходимый материал. Развитию звука и дыхания с успехом могут служить медленные части художественных произведений. Здесь перед исполнителем встают задачи не только технического, но и музыкального порядка. Работая над развитием дыхания и совершенствования звука на материале музыкальной художественной литературы, обучающийся воспитывает в себе также навыки выразительного и содержательного исполнения, что является главной задачей музыкального обучения.

**Список литературы**

1. Благодатов Г.И. Кларнет.  М.: Музыка - 1985.
2. Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете. М.: Музыка - 1983.
3. Диков Б.А. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка - 1984.
4. Диков Б.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Госмузиздат  - 1953.
5. Мюльберг К.Э. Теоретические основы обучения игре на кларнете.. Киев.: Музыкальная Украина. - 1975.
6. Незайкинский Е.В.  Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. М.: Музыка. - 1965.
7. Розанов С.В. Основы методики обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка. - 1935.
8. Розанов С.В. Школа игры на кларнете. М.: Музыка. - 1958.
9. Усов Ю.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка. - 1968.
10. Усов Ю.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка. -вып. 3. -  1968.
11. Усов Ю.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка. - вып.4. - 1968.
12. Федотов А.А. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка. - 1975.