

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



В. А. ЛЕОНОВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ТЕОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ



Становление и развитие отечественного исполнительства на духовых инструментах симфонического оркестра охватывают период чуть более трёх столетий. Начало этому процессу, не в последнюю очередь, было положено благодаря победе войск Петра I над шведами в Полтавской битве. Сражение увенчалось разгромом неприятельской армии и захватом богатых трофеев, включая многочисленные музыкальные инструменты. Тогда же в русском плену оказалось немало музыкантов из шведских военных оркестров. Часть этих специалистов, оставшаяся на службе в России, способствовала возникновению сравнительно массового обучения на духовых инструментах европейского типа. При этом, разумеется, теоретические и практические знания в течение длительного времени передавались ученикам изустным методом. Даже в российских консерваториях, начиная со второй половины XIX века, названный метод был главенствующим, а всевозможные методические материалы, изданные на французском или немецком языках, ввозились из зарубежья.

Развитие отечественной теории исполнительства и методики обучения на духовых инструментах началось, главным образом, в XX веке, что было вызвано разными обстоятельствами. Если до 1917 года упомянутое развитие инспирировалось формированием отечественной основы профессиональной деятельности, то в 1930-е годы оно явилось свидетельством восстановления утраченного в ходе гражданской войны творческого потенциала. Наряду с этим, несомненно, возрастали и уровень исполнительского мастерства музыкантов, и сложность исполняемых ими произведений, что представлялось отнюдь не случайным. Подоб-

ная диалектическая взаимосвязь нашла отражение в общей теории исполнительства, основу которой заложил С. В. Розанов [6]. Таким образом, преподавание методики обучения игре на духовых инструментах благоприятствовало относительной унификации знаний об исполнительском искусстве.

Позднее, в 1960–1970-е годы, появились труды Р. П. Терёхина [7], И. Ф. Пушечникова [5], В. Н. Апатского [1], опирающиеся на изучение тех или иных явлений исполнительского процесса объективными методами, которые предполагали применение технических средств исследования. Данная тенденция в теории исполнительства наблюдается и в настоящее время.

Объективные сведения об исполнительском процессе всегда сохраняли актуальность: во-первых, овладение звуковым потенциалом инструмента – важнейшая задача музыканта любой специальности; во-вторых, постоянно возрастающие требования к исполнительской технике, обусловленные самим ходом развития мировой музыкальной культуры, побуждают педагогов и исполнителей к поиску новых средств выразительности и кратчайших путей к овладению этими средствами. Новые знания, приобретаемые в ходе развития теории исполнительства, нуждаются в тщательном описании с употреблением ясных, выверенных и уточнённых терминов.

Как отмечалось выше, теория исполнительства на духовых инструментах очень молода: её общее состояние можно сравнить с детством человека. Детству же присущи подражание, заимствование, многозначное употребление слов, обусловленное ограниченностью знаний. Нечто подобное наблюдается и в указанной теории исполнительства.

Употребление обобщающих понятий и терминов – явление, широко известное науке. Ведь по мере накопления знаний о том или ином изучаемом объекте, как правило, происходит «детализация» понятийного аппарата. (Так, например, в анатомии, имеющей многовековую историю, голосовые связки были сравнительно недавно «разделены» на связки и складки, о чём было принято решение на Токийском конгрессе оториноларингологов в 1974 году.) В теории исполнительства и методике обучения игре на духовых инструментах обнаруживается немало терминов и понятий, допускающих многозначное толкование явлений исполнительского процесса. Рассмотрим наиболее известные из них.

Обучение любому делу, любому ремеслу начинается с постановки. «Термин “постановка”... – пишет Б. А. Диков, – означает совокупность правил, относящихся к взаимоположению корпуса, головы, рук, ног играющего и инструмента» [2, с. 67]. Следовательно, постановка – это правила «взаимоположения» частей тела?

подавляющее большинство педагогов-методистов склонны считать, что «постановка – это положение...» (далее обычно следует полное или частичное перечисление компонентов исполнительского аппарата). В частности, В. Н. Апатский отмечает: «Понятие “постановка фэготиста” включает в себя постановку корпуса, головы, рук и ног <...> а также постановку губ, резонаторов и дыхания». О самом же термине «постановка» он пишет: «Под правильной постановкой мы подразумеваем наиболее рациональное приспособление организма исполнителя к игре на музыкальном инструменте» [8, с. 51]. Итак, постановка – это положение компонентов исполнительского аппарата и адаптация организма к нагрузкам, не предусмотренным природой?

Нетрудно заметить, что определения Б. А. Дикова и В. Н. Апатского, при всех существенных различиях, объединены принципиальным подходом к постановке, а именно констатацией её статичности. Игра же на любом инструменте – это чрезвычайно разнообразные и многочисленные исполнительские движения. Если же признать, что постановка и адаптация – понятия идентичные, то, во-первых, подобное признание приведет к явной подмене или смешению причины и следствия: адаптация сопровождает постановку, а не наоборот. Во-вторых, из процесса постановки выпадают два активных компонента – обучение постановке и овладение постановкой.

В связи с этим, несомненный интерес представляет определение, данное В. Д. Ивановым: «Постановка исполнительского аппарата –

процесс овладения совокупностью приёмов и правил рационального взаиморасположения и взаимодействия всех компонентов исполнительского аппарата музыканта с инструментом» [3, с. 77]. Впрочем, несмотря на констатацию временной протяжённости рассматриваемого явления, цитируемое определение не свободно от статики и не отличается необходимой ясностью.

Общим же недостатком всех вышеуказанных дефиниций следует признать отсутствие заметной связи с исполнительской техникой, которая существует как бы сама по себе, ни на что не опираясь. Очевидно, понятие постановки должно включать в себя три компонента, отражающих двигательную структуру игры, процесс обучения (овладения) и связь с техникой игры на данном инструменте.

Благодаря конкретизации исполнительских представлений об изучаемом объекте, понятие приобретает более ясные очертания. С позиции педагога, *постановка – это обучение игровым движениям и действиям*; с позиции ученика, *постановка – овладение игровыми движениями и действиями*. В таком случае, *исполнительская техника есть владение игровыми движениями и действиями*; её уровень определяется степенью владения указанными движениями и действиями. (Разумеется, понятие техники, толкуемое в широком смысле, включает в себя прежде всего умение играть на музыкальном инструменте.)

Процесс постановки исполнительского аппарата или его компонентов всегда сопровождается звукоизвлечением и звукообразованием. В практике обучения игре на духовых инструментах названные термины в большинстве случаев рассматриваются как синонимы. Причина подобного, явно ошибочного, восприятия может быть связана с обыденной речью, где употребляется словосочетание «извлечённый звук», которое, на поверхностный взгляд, служит синонимом словосочетания «образовавшийся звук» (хотя второе словосочетание и свидетельствует о некоторой спонтанности явления, его непреднамеренности). Термины же «звукоизвлечение» и «звукообразование» не могут быть синонимами, ведь их смысловыми опорами являются совершенно разные по своему значению слова – «извлечение» и «образование». Кардинальное различие понятий, фиксируемых данными терминами, определяется тем, что звук в процессе звукоизвлечения может и не образоваться: работает дыхание, действуют губы, язык совершает требующиеся движения, но вместо звука слышится лишь шипение воздуха.

Итак, *звукоизвлечение – это действия музыканта, направленные к образованию звука; звуко-*

образование – акустический процесс возбуждения, усиления и распространения звуковых волн.

Звукообразование всегда начинается с атаки звука. Термин «атака» оказался настолько привлекательным для педагогов и исполнителей, что его ныне употребляют в самых разных значениях. К примеру, в методической литературе упоминаются основная и вспомогательная, простая и комбинированная, двойная и тройная, мягкая и твёрдая разновидности «атаки».

Слово «атака» (в переводе с романских языков – нападение, наступление) заимствовано из акустики. Соответствующий термин фиксирует вполне конкретное понятие: атака – период перехода автоколебательной системы из состояния покоя в режим автоколебаний. Слух воспринимает атаку как скрип, хрип, «песок в звуке», поскольку в данный момент звукообразования звук ещё не является музыкальным, это скорее шум. Может ли подобный шум быть «твёрдым» или «мягким»? Ответ однозначен – нет, не может. При игре на духовых инструментах ценится звукообразование, которое не обременено треском или хрипом. Явно слышимый переходный процесс вызывает иллюзию скрипучего тембра. Следовательно, восприятие «твёрдости» или «мягкости» переходного процесса лишено смысла.

Как показало экспериментальное исследование, проведённое нами при помощи объективных методов, различия в восприятии «твёрдости» атаки возникают вследствие громкостных модуляций в начале стационарной части звука. Мягкая атака предполагает ровное звуковедение или некоторое усиление громкости, твёрдая атака требует ослабления громкости (чем стремительнее падение силы

звука, тем сильнее иллюзия твёрдой атаки). Таким образом, термин «атака» с прибавляемым определением «твёрдая» или «мягкая» характеризует не собственно атаку в акустическом понимании, а звуковедение в начале стационарной части, которое и порождает иллюзию различной степени «твёрдости».

Далее, нетрудно заметить, что словосочетание «простая атака» (равно как «основная», «двойная» и т. п.) не имеет какого-либо прямого отношения к атаке звука: в данном случае подразумеваются игровые движения языка, связанные с процессом звукоизвлечения. «Комбинированную атаку», по-видимому, следовало бы назвать «комбинированным звукоизвлечением» (по крайней мере, предлагаемый вариант правильно отражает текущий процесс), но подобное определение звучит очень непривычно и, вследствие этого, вряд ли скоро войдёт в обиход.

Проблемы терминологии неизменно представляются весьма сложными для разрешения. С одной стороны, расширение познания ведет к уточнению понятий и дифференциации терминов, с другой, – термин, введённый без должной осмотрительности, порождает широкое толкование зафиксированного понятия, что размывает границы соответствующего смысла, вовлекает специалистов в бесплодные дискуссии и, в итоге, сдерживает продуктивное познание закономерностей исполнительского процесса. Поэтому главной задачей терминологии является точное, не допускающее двойного толкования, закрепление существующих понятий теории и практики исполнительства на духовых инструментах посредством ясных терминов.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Апатский В.* Факторы тембра и динамики фагота: автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 1971. 28 с.
2. *Диков Б.* Методика обучения игре на духовых инструментах: учеб. пособие. М.: Музгиз, 1962. 116 с.
3. *Иванов Вл.* Словарь музыканта-духовика. М.: Музыка, 2007. 128 с.
4. *Платонов Н.* Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. ст. М.: Музыка, 1964. Вып. 1. С. 8–61.
5. *Пушечников И.* Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. ст. М.: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 62–91.
6. *Розанов С.* Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. Изд. 2-е, испр. М.: Музгиз, 1938. 52 с.
7. *Терёхин Р., Апатский В.* Методика обучения игре на фаготе: учеб. пособие. М.: Музыка, 1988. 208 с.
8. *Терёхин Р., Рудаков Е.* Вибрато на фаготе // Методика обучения игре на духовых инструментах: сб. ст. М.: Музыка, 1964. Вып. 1. С. 144–203.

REFERENCES

1. *Apatskiy V.* Faktory tembra i dinamiki fagota [Factors of a Timbre and Dynamics in Bassoon Playing]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Kiev, 1971. 23 p.
2. *Dikov B.* Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh [Methods of Training to Play Wind Instruments]: educational supply. Moscow: Muzgiz Press, 1962. 116 p.
3. *Ivanov Vl.* Slovar' muzykanta-dukhovika [Dictionary of the Musician – Wind Instrument Player]. Moscow: Muzyka Press, 2007. 166 p.
4. *Platonov N.* Voprosy metodiki obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh [Methodic Problems of Training to Play Wind Instruments]. Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh [Methods of Training to Play Wind Instruments]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1964. Issue 1. P. 8–61.
5. *Pushechnikov I.* Znachenie artikulyatsii na goboie [Importance of Articulating in Oboe Playing]. Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh [Methods of Training to Play Wind Instruments]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1971. Issue 3. P. 62–91.
6. *Rozanov S.* Osnovy metodiki prepodavaniya igry na dukhovyykh instrumentakh [Methodology Bases of Teaching to Play Wind Instruments]. The 2nd revised edition. Moscow: Muzgiz Press, 1938. 52 p.
7. *Teryokhin R., Apatskiy V.* Metodika obucheniya igre na fagote [Methods of Training to Play Bassoon]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1988. 208 p.
8. *Teryokhin R., Rudakov E.* Vibrato na fagote [Vibration in Bassoon Playing]. Metodika obucheniya igre na dukhovyykh instrumentakh [Methods of Training to Play Wind Instruments]: collected articles. Moscow: Muzyka Press, 1964. Issue 1. P. 144–203.

ТЕОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА
НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В статье отмечается, что теория исполнительства на духовых инструментах очень молода: её нынешнее состояние допустимо сравнить с детством человека. Детству же присущи подражание, заимствование, многозначное употребление слов, обусловленное ограниченными знаниями. Нечто подобное характерно и для теории исполнительства. Отсюда проистекает необходимость уточнения основополагающих понятий «постановка исполнительского аппарата», «исполнительская техника», «звукоизвлечение» и «звукообразование», «атака звука». С позиции педагога, «постановка» – это обучение игровым движениям и действиям; с позиции ученика, – овладение игровыми движениями и действиями. В таком случае «исполнительская техника» есть владение игровыми движениями и действиями, уровень её определяется степенью владе-

ния последними. «Звукоизвлечение» – это действия музыканта, направленные к образованию звука; «звукообразование» – акустический процесс возбуждения, усиления и распространения звуковых волн. «Атака звука» – это период перехода автоколебательной системы из состояния покоя в режим автоколебаний. Степень твёрдости или мягкости атаки определяется исполнителями с учётом изменений в начальной фазе стационарной части звука. Автор статьи полагает, что дальнейшая коррекция терминологического аппарата в данной сфере теории исполнительства должна способствовать её продуктивному развитию.

Ключевые слова: духовые инструменты, теория исполнительства, терминологический аппарат, объективные методы исследования, исполнительская техника.

•————• THE THEORY OF WIND INSTRUMENTS PLAYING: —————•
TERMINOLOGICAL ASPECT

There is noted in the article the theory of wind instruments playing is very young: its contemporary status is comparable with the human childhood. An imitation, and adoption, and the multiple-valued use of the words caused by limited knowledge are inherent in the childhood. Such something is typical of this performing theory, too. Hence it follows the necessity to specify some basic concepts as «training of the performing organs», «performing technique», «phonation» and «sound formation», «sound attack». From a teacher's position, «training of the performing organs» is the training in performing motions and actions; from a pupil's position, the named training is a mastering by this motions and actions. In that case, «performing technique» is possession of performing motions and actions, and its level is

defined by degree of this possession. «Phonation» includes the actions of a musician directed to formation of a sound. «Sound formation» is an acoustic process of excitation, strengthening and diffusion of sound waves. «Sound attack» is the period of self-oscillatory system transition from a state of peace to a mode of self-oscillations. Degree of attack hardness or softness is defined by musicians with regard for changes conformably to the initial phase of the stationary sound part. The author of the article supposes that further correction of terminological apparatus in the named sphere of performing theory would be conducive to its productive development.

Key words: wind instruments, theory of performing art, terminological apparatus, objective research methods, performing technique.

Леонов Василий Анатольевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры духовых и ударных инструментов
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: lenvas2@rambler.ru

Leonov Vasily A.

Doctor in Art Studies, Professor at the Department of Wind and Percussion Instruments
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: lenvas2@rambler.ru

