

Понькина Антонина Михайловна

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛАРРИ ТИЛА И ИХ РОЛЬ В ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА САКСОФОНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

В статье впервые на основе анализа учебного пособия Л. Тила раскрываются новые для второй половины XX столетия аспекты обучения игре на саксофоне. Положения, изложенные в данном научном труде, повлияли на эволюцию исполнительского мышления саксофонистов и стали основой для других учебных пособий.

Прогрессивные методологические принципы музыканта совершили переворот в исполнительском искусстве и в некоторой степени превзошли взгляды последующих исторических периодов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/31.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 3(77): в 2-х ч. Ч. 2. С. 122-124. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

УДК 788:781.0(075)+781.971

Искусствоведение

В статье впервые на основе анализа учебного пособия Л. Тила раскрываются новые для второй половины XX столетия аспекты обучения игре на саксофоне. Положения, изложенные в данном научном труде, повлияли на эволюцию исполнительского мышления саксофонистов и стали основой для других учебных пособий. Прогрессивные методологические принципы музыканта совершили переворот в исполнительском искусстве и в некоторой степени предвосхитили взгляды последующих исторических периодов.

Ключевые слова и фразы: Л. Тил; саксофон; исполнительство на саксофоне; исполнительство на саксофоне второй половины XX столетия; методологические принципы Л. Тила; исполнительское искусство.

Понькина Антонина Михайловна, к. искусствovedения

Белгородский государственный институт искусств и культуры

ponkina_2006@mail.ru

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЛАРРИ ТИЛА И ИХ РОЛЬ В ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА САКСОФОНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

Вторая половинная XX века является важным историческим этапом в эволюции саксофонового искусства [2; 3; 5; 6]. Наиболее значимым событием данного периода становится признание саксофона в серьезных кругах академических музыкантов и его введение в профессиональную систему образования. Ломка коренных стереотипов приводит к изменению устоявшихся канонов. Осознание индивидуальности инструмента способствует и изменениям в структуре обучения. Общепринятая до этого времени практика преподавания саксофона кларнетистами признается неэффективной [1; 4; 9]. Привлечение для преподавательской деятельности специалистов-саксофонистов [8; 9] даёт толчок к повышению исполнительского уровня студентов.

Большую роль в вышеперечисленных изменениях сыграла творческая деятельность Л. Тила. Весьма важными для эволюции искусства игры на саксофоне становятся и его методические воззрения. Он одним из первых поднимает вопрос о рациональном использовании физиологических ресурсов организма, необходимым для успешного овладения навыками игры на инструменте. Методологические принципы музыканта были изложены в кандидатской диссертации «Искусство игры на саксофоне» (*L. Teal "The Art of Saxophone Playing"*) [9], сыгравшей немаловажную роль в исторической эволюции духового искусства. В данном научном труде освещаются наиболее важные убеждения, связанные с особенностями технологии игры на саксофоне и повлиявшие на исполнительское мышление саксофонистов анализируемого периода.

По мнению Л. Тила, главным моментом при работе над постановкой губного аппарата становится осознанное выявление индивидуальных физиологических особенностей организма, т.к. форма костной структуры и, соответственно, мышц у каждого исполнителя различна. Анатомия лица имеет немаловажное значение для правильного формирования амбушюра, являющегося «герметическим соединением, поддерживающим и эффективно передающим энергию дыхания мундштуку и трости, выполняющим функции главного центра «управления звуком»» [Ibidem, p. 5]. Эффективность работы амбушюра зависит от развитости группы лицевых мышц, благодаря которым нижняя губа становится независимой от нижних зубов. В результате центростремительного стремления мышц нижней губы к центру, она в данном случае лишь незначительно прикасается к нижним зубам, а не надавливает на них. Следствием этого является отсутствие в месте соприкосновения с зубами болезненной «нарезки», характерной для старой «и-образной постановки» и мешающей игре на инструменте [1]. Для саксофонового искусства второй половины XX века свобода нижней губы и умение исполнителя формировать мышечную «подушку» под тростью становятся принципиально новыми и довольно важными моментами. Внесенные изменения, коснувшиеся функций нижней губы, положительно повлияли как на удобство при звукоизвлечении, так и на качество тембра. Именно это нововведение положило начало коренному переосмыслению функций амбушюра и в дальнейшем привело к переходу исполнителей-саксофонистов на новую «о-образную» постановку [Там же].

Постановка амбушюра, предлагаемая Л. Тилом, характеризуется естественной (т.е. с равным давлением) концентрацией губ вокруг мундштука. Нижняя челюсть оттягивается вниз, поскольку такое положение не препятствует сводному вибрированию трости, располагающейся на нижней губе как на «подушке», корректирующей и контролирующей процессы звукообразования. Нижняя губа располагается выше зубов, но не опирается на них, и поддерживается лишь исключительно за счет мышц подбородка и компактного положения углов рта, помогающих уменьшить давление её внутренней стороны на нижние зубы. Как можно увидеть, главным принципом, которым саксофонист руководствуется при выработке навыка постановки амбушюра, является естественность. Однако автор делает акцент на том, что верхние зубы следует упирать в мундштук достаточно твердо. Действительно, именно такое их положение на мундштуке при игре на саксофоне дает возможность сформировать свободный губной аппарат.

Мысль о том, что ротовая полость, горло и легкие являются важными действующими компонентами звукообразования, от которых зависят качество и тембр звука, становится революционной для того времени.

Кроме этого, в анализируемом пособии впервые высказывается мысль о родстве звукоизвлечения на саксофоне и вокального пения. Данная концепция звукообразования впоследствии была немного переосмыслена. Результатом этого становится появление научного труда Д. Лейбмана «Создание персонального звука на саксофоне» (*D. Liebman "Developing a Personal Saxophone Sound"*) [8]. Сравнивая процесс звукообразования при игре на саксофоне и профессиональном пении, Л. Тил отмечает ряд факторов, характерных для процесса получения звука как у исполнителей на духовых инструментах, так и у вокалистов:

- одинаковая процедура дыхания;
- тождественный процесс звукообразования (участие в процессе получения звука идентичных органов голосового аппарата);
- влияние на тембр звука «свободных полостей» (резонаторов);
- огромная «гибкость» звука, зависящая от гибкости гортани;
- единая задача воздушного потока (воздух является главным носителем энергии, используемой для получения звука) [9].

Первичной задачей воздушного потока при формировании звука на саксофоне является настройка трости с целью создания вибрации. Резонатором воздушной струи во время её прохождения через горло становится наиболее узкое место в области грудной клетки. Воздушная струя при перемещении по каналу духового инструмента направляется давлением, которое изменяется при прохождении через «закрытое» горло. Поэтому, по мнению автора учебного пособия, для получения хорошего тембра звука необходимо использовать «открытое» горло, которое достигается при имитации зевка или при произношении слога «хо». Стоит отметить, что уже в 70-е годы XX столетия главным условием для получения качественного звука стала игра с «открытой» гортанью. Её низкое положение обеспечивает большую полость для воздуха и его быстрое продвижение через легкие, горло и рот исполнителя, в связи с чем вибрации, вызываемые воздушной струей, не успевают «гаситься» встречающимися препятствиями, что и создает оптимальные условия для получения красивой тембровой окраски звука.

Большое значение Л. Тил придает правильному произведению вдоха. Саксофонист не рекомендует брать дыхание через углы рта, так как такое положение амбушюра при вдохе ограничивает размер воздушной струи и приводит к «сужению горла». Для полноценной смены дыхания, по мнению автора, необходимо просто опустить нижнюю челюсть, плотно упирая в мундштук верхние зубы. Во многих методических трудах известных исполнителей позже отмечается, что именно при таком типе вдоха горло принимает позицию аналогичную зевку, а мышцы амбушюра успевают расслабиться и принять исходное положение, что немаловажно при продолжительной работе губного аппарата.

Тождественный процесс звукообразования при игре на саксофоне и профессиональном пении отмечается автором при выработке навыка игры с «открытой» гортанью. «Используйте слоги “ха” или “хо”, ибо их пропевание позволяет оставаться горлу открытым. Занимайтесь некоторое время, чередуя пение с игрой на инструменте» [Ibidem, p. 23]. Уяснить правильное положение органов речи при игре на инструменте помогает пение. Позже в рамках работы над докторской диссертацией «Видеофлюорографические исследования положения языка и гортани при игре на флейте, гобое, кларнете, фаготе и саксофоне» (*Jr. Walter Edvard Carr "A Videofluorographic Investigation of Tongue and Throat Position in Playing Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon and Saxophone"*) [7] сходство работы гортани вокалистов и духовиков было доказано экспериментальными исследованиями американского саксофониста Дж. Вальтера Эдварда Карра.

Однако в рассматриваемом нами учебном пособии Л. Тила впервые за всю историю исполнительства на саксофоне анализируется взаимосвязь положения языка и горла. «Положение языка довольно сильно влияет на положение горла. Высоко поднятый язык заслоняет горло и не дает возможности низко опустить гортань. Сильно выдвинутый вперед язык будет сковывать мышцы горла» [9, p. 25]. Автор пособия советует использовать такое положение языка, при котором горло не будет зажиматься, т.е. при игре его корень должен быть опущен насколько возможно ниже, что было доказано Дж. Карром [7]. Прогрессивными для того времени стали и суждения Л. Тила о необходимости использовать разные части трости для выполнения атаки. Однако сейчас подавляющее большинство исполнителей считают, что правильное место удара по трости определяется таким положением языка, когда он используется чуть дальше от его кончика. Саксофонист обращает внимание на тот факт, что после атаки языка звук начинается с учетом того давления, которое было оказано на трость, и выделяет различные варианты начала звука:

- кончик языка касается кончика трости;
- язык касается трости чуть дальше её кончика;
- язык касается той части трости, которая соприкасается с нижней губой [9, p. 30].

Окончание звука, как и его начало, имеет большое значение при игре на саксофоне. Вот что об этом говорит Л. Тил: «...не следует умиляться значительность окончания звука, оно так же важно, как и атака, и к нему необходимо относиться с должным вниманием» [Ibidem, p. 32]. В процессе окончания звука у начинающего исполнителя-саксофониста могут возникать определенные специфические проблемы: так, например, неправильное затухание («филирование») звука может приводить к изменению высоты, ухудшению тембра и другим искажениям звучания инструмента. Существует множество вариантов окончания звука, как с использованием языка, так и воздуха. Саксофонист предлагает использовать *два метода*:

- замедление или остановка воздушного потока;
- перекрывание трости языком.

Действительно, каждый метод (в зависимости от ситуации) имеет свои преимущества. Выбор конкретного типа окончания звука или его комбинации должен зависеть от семантики музыкального произведения. Умелое использование всех видов окончания звука является залогом успеха для достижения желаемого эффекта. Если требуется «филирование» в конце фразы – предпочтительнее постепенное затухание. Использовать язык следует тогда, когда нужно приостановить поток воздуха между нотами, например, в случае игры очень короткого стаккато.

Весьма интересными являются мысли автора пособия о филировке звука: он считает, что затухание звука необходимо контролировать диафрагмой и горлом, так как сочетание эти двух факторов создает эффект округления звука, имеющий большую ценность. Именно в этот период данный критерий (объем звука) становится важным качеством индивидуального звука саксофониста. Позже это положение также было переосмыслено американским исполнителем Д. Лейбманом [8].

Ни один из исполнительских элементов при игре на саксофоне не вызывает столько спорных вопросов, как вибрато. Природа использования и художественная ценность вибрато обсуждаются и в анализируемом пособии. Однако стоит отметить приверженность Л. Тила «вокально-инструментальной» (В. Апатский) [1] концепции звукоизвлечения. «По своей сути, саксофон является лирическим инструментом, тембр которого связан с характеристиками человеческого голоса. Поскольку вибрато является общепринятым естественным украшением для голоса, то, следовательно, исходя из нашей концепции, на саксофоне оно тоже должно применяться» [9, р. 45].

Автор пособия считает, что главной характеристикой приема вибрато следует считать изменение тона без преувеличенного пульсирования, которое должно иметь ровную скорость, с возможным изменением амплитуды. Основной задачей при освоении этого приема является достижение контролируемого движения челюсти, которая должна быть расслаблена и не менять своего положения. В конце XX века многие исполнители на саксофоне пришли к общему мнению, что челюстное вибрато, производящееся путем перемещения челюсти, является наиболее адаптированным для исполнения на саксофоне, так как именно этот тип поддается наиболее чуткому контролю.

Таким образом, проанализировав учебное пособие известного американского педагога и исполнителя Л. Тила, мы можем сделать следующие выводы. Многие положения, впервые изложенные в научном труде, стали революционными и коренным образом повлияли на эволюцию исполнительского мышления саксофонистов второй половины XX столетия. Именно методологические воззрения этого саксофониста стали основой для учебных пособий других авторов и продолжают плодотворно развиваться до наших дней.

Список источников

1. **Апатский В. Н.** Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. К.: НМАУ имени П. И. Чайковского, 2006. 430 с.
2. **Иванов В. Д.** Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории, теории и практики исполнительства: автореф. дисс. ... д. искусствоведения. М., 1997. 40 с.
3. **Крупей М. В.** Сильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX-XX століть): дис. ... к. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 236 с.
4. **Леонов В. Н.** Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах. Ростов-на-Дону: Издательство РГК им. С. С. Рахманинова, 2014. 346 с.
5. **Понькина А. М.** Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов): дисс. ... к. искусствоведения. Харьков, 2009. 257 с.
6. **Шапошникова М. К.** К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: сб. статей. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. Вып. 80. С. 22-38.
7. **Carr W. E. J.** A Videofluorographic Investigation of Tongue and Throat Position in Playing Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon and Saxophone. D.M.A.: University of Southern California, 1978. 120 p.
8. **Liebman D.** Developing a Personal Saxophone Sound. Massachusetts: Dorn Publications, 1994. 58 p.
9. **Teal L.** The Art of Saxophone Playing. New Jersey: Summy-Birchard Music, 1963. 98 p.

LARRY TEAL'S METHODOLOGICAL PRINCIPLES AND THEIR ROLE IN EVOLUTION OF SAXOPHONE PERFORMANCE OF THE SECOND HALF OF THE XX CENTURY

Pon'kina Antonina Mikhailovna, Ph. D. in Art Criticism
Belgorod State Institute of Arts and Culture
ponkina_2006@mail.ru

Analyzing L. Teal's guide the paper for the first time discovers innovative for the second half of the XX century aspects of teaching saxophone performance. Provisions formulated in this scientific work influenced evolution of the saxophonist's performing and became a basis for other textbooks. The musician's progressive methodological principles revolutionized performance and in some ways anticipated conceptions of the following historical periods.

Key words and phrases: L. Teal; saxophone; saxophone performance; saxophone performance of the second half of the XX century; L. Teal's methodological principles; performance.