

Понькина Антонина Михайловна

ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА САКСОФОНИСТА НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ Х. ЛИНДЕМАНА)

В статье впервые на основе анализа пособия Х. Линдемана рассматриваются особенности постановки аппарата саксофониста, характерные для начала XX века. Методологические принципы, анализируемые в работе, повлияли на мышление исполнителей и в полной мере были восприняты последующими поколениями. Убеждения Х. Линдемана и круг затрагиваемых им вопросов были плодотворно развиты во второй половине XX века и в некоторой степени превзошли исполнительские принципы последующих исторических эпох.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/8/43.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 8(82) С. 156-159. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/8/

© 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: hist@gramota.net

Список источников

1. Лотман Ю. М. Риторика // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 404-422.
2. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 423-436.
3. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30-39.
4. Михайлова Г. В. Типы стилизации в музыке П. И. Чайковского // П. И. Чайковский: вопросы истории и теории / под общ. ред. А. И. Кандинского. М.: Московская консерватория, 1991. Сб. 2. С. 134-144.
5. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9-21.
6. Туманина Н. В. Чайковский. Великий мастер. М.: Наука, 1968. 488 с.
7. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 318 с.
8. Чайковский М. П. Жизнь П. И. Чайковского: в 3-х т. М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. 593 с.
9. Шубников А. В., Коцник В. А. Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука, 1972. 339 с.

INTERTEXTUAL-RHETORICAL RECEPTIONS OF P. I. TCHAIKOVSKY'S LATE OPERAS

Ponomareva Elena Vladimirovna, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatoire
elepon@mail.ru

The article is devoted to the rhetorical aspect of the study of intertextuality in P. I. Tchaikovsky's late operas. The author focuses on the problem of stylistic heterogeneity of the opera "The Queen of Spades", and considers it from the point of view of the rhetorical trope, cataloging identified intertextual interactions as corresponding figures of the metaphor, metonymy and synecdoche. The new research projection allows normalizing semantically the effect of "eclectic nature" accompanying figures of textual interweaving, revealing presence of the single text-style plane of the opera composition.

Key words and phrases: intertext as a rhetorical figure; opera "The Queen of Spades" by P. I. Tchaikovsky; stylization; musical quotation; text in text.

УДК 788:781.0(075)+781.971

Искусствоведение

В статье впервые на основе анализа пособия Х. Линдемана рассматриваются особенности постановки аппарата саксофониста, характерные для начала XX века. Методологические принципы, анализируемые в работе, повлияли на мышление исполнителей и в полной мере были восприняты последующими поколениями. Убеждения Х. Линдемана и круг затрагиваемых им вопросов были плодотворно развиты во второй половине XX века и в некоторой степени предвосхитили исполнительские принципы последующих исторических эпох.

Ключевые слова и фразы: саксофон; исполнительство на саксофоне; исполнительский аппарат саксофониста; особенности формирования исполнительского аппарата; Х. Линдеман.

Понькина Антонина Михайловна, к. искусствоведения
Белгородский государственный институт искусств и культуры
ponkina_2006@mail.ru

ОСОБЕННОСТИ ПОСТАНОВКИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА САКСОФОНИСТА НАЧАЛА XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ Х. ЛИНДЕМАНА)

Исполнительство на саксофоне, как и вообще на всех духовых инструментах, считается наиболее трудным видом музыкального творчества. Характерной чертой искусства игры на данном инструменте является специфическая работа исполнительского аппарата, отличающегося сложным взаимодействием органов, совокупная деятельность которых практически полностью скрыта от зрительного контроля. Его правильное формирование способствует оптимальному и рациональному использованию ресурсов организма и создаёт все условия для успешного усвоения комплекса профессиональных навыков, необходимых при овладении саксофоном. Особенности постановки игрового аппарата напрямую зависят от трансформаций, происходящих в музыкальном социуме, и тесно связаны с исполнительской школой¹ и культурными традициями эпохи.

В начале XX века устанавливаются новые социальные стандарты. Жизненные реалии этого периода вынуждают саксофониста играть не только в разных стилях и жанрах, но и уметь вписаться во всевозможные составы,

¹ На наш взгляд, основным критерием понятия «исполнительская школа» является исторический генезис исполнительского мастерства в пределах какого-либо географического пространства, где сформировался центр профессионального образования, и возникла преемственность «учитель – ученик». Итогом данного процесса явилась методическая и научная литература, отразившая физиолого-технологические и методико-педагогические принципы, а также тенденции искусства игры на инструменте [4, с. 870].

в том числе и симфонический оркестр. Уровень музыкантов, играющих в концертных коллективах такого плана, предопределил и степень мастерства исполнителя на саксофоне. Так, в связи с этим Х. Линдемман¹ пишет: «Если в конце XIX столетия на саксофоне мог играть кларнетист, то в начале XX века – на саксофоне должен был играть только саксофонист» (*здесь и далее перевод автора статьи – А. П.*) [5, р. 3]. Как можно понять из данного высказывания, исполнитель-саксофонист должен хорошо владеть инструментом и быть высококвалифицированным специалистом, что становится возможным только при наличии серьёзного академического образования. Признание саксофона элитарной музыкальной общественностью повлекло за собой трансформации в сфере данного вида искусства. В нашем случае реформы, происходящие в среде профессионального саксофонного исполнительства, способствовали изменению технологии и методологии игры.

Довольно значимыми для академического исполнительства на саксофоне начала XX столетия становятся методологические принципы Х. Линдемана, который в учебном пособии «Метод: детальный анализ амбушюра, дыхания, звукоизвлечения, вибрато, языка, фразировки, артикуляции²» (*H. Lindeman "Method: a Detailed Analysis of Embouchure, Breathing, Tone Production, Vibrato, Tonguing, Phrasing, Articulation"*) [5] не только ассимилирует предыдущий опыт и развивает наиболее плодотворные идеи, но и закладывает основы технологии исполнительства на саксофоне, воспринятые последующими поколениями. Он первым затрагивает вопрос о необходимости квалифицированного³ освоения саксофона и обосновывает основные принципы рациональной постановки амбушюра саксофониста, суть которой, прежде всего, заключается в силе давления нижней губы исполнителя на трость. Необходимость такого подхода он аргументирует конструктивными особенностями⁴ саксофона.

Как и в предыдущие периоды, основным принципом постановки исполнительского аппарата при игре на саксофоне остается естественность и рациональность. В связи с этим пристальное внимание уделяется положению инструмента при игре, так как от этого, по мнению автора, зависит рациональность постановки. Стоит отметить прогрессивность суждений Х. Линдемана – он впервые связывает правильное положение головы с качеством звучания инструмента. Для правильной (естественной) постановки головы необходимо держать инструмент с небольшим наклоном в правую сторону и полностью сосредоточить его вес на придерживающем ремне. «Голова должна быть немного приподнята – это помогает освободить проход воздуха в инструмент» [Ibidem, р. 4]. Действительно именно такое положение способствует не только правильному прохождению воздуха через горло⁵, но и является наиболее рациональным, так как в этом положении верхняя часть корпуса не «зжимается».

Положение рук и пальцев на инструменте также подчинено основным принципам постановки исполнительского аппарата – свободе, естественности и рациональности. Так, Х. Линдемман указывает: «Руки свободно располагаются вдоль туловища, а левое плечо не должно быть выше правого. В таком положении саксофонист будет иметь возможность свободно манипулировать пальцами на клапанах» [Ibidem, р. 5]. Главным для развития технической подвижности пальцев, конечно же, является естественное и свободное расположение рук и пальцев на инструменте. Довольно уместно замечание автора учебного пособия относительно того, что плечи исполнителя должны находиться на одном уровне, поскольку такая постановка не мешает свободному оперированию клапанно-рычажным механизмом саксофона.

Анализ указаний, приводимых в учебном пособии, дал возможность выявить факт перехода исполнителей на саксофоне к диафрагмальному типу дыхания, не использовавшемуся ранее и в корне отличающемуся от употреблявшихся в конце XIX и начале XX столетий. Стоит отметить и более детальное описание Х. Линдемманом процесса дыхания, он рекомендует следующее: «Убедитесь, что грудь и плечи не поднимаются при вдохе. <...> Приверженцы такого (*диафрагмального – А. П.*) подхода к дыханию вдыхают воздух через рот в брюшную полость. Это создает возможность не только для большей подачи воздуха, но и позволяет лучше управлять звучанием инструмента. Взятие дыхания для извлечения звука на инструменте должно производиться свободно и без лишних усилий» [Ibidem, р. 9]. Тогда как в предыдущие периоды указания относительно процесса дыхания сводились к следующим фразам: «...при вдохе грудь расширяется, такое положение лёгких облегчает игру» [6, р. 7], или «каждый новый вдох должен быть глубоким и полностью заполнять лёгкие с тем, чтобы позволить исполнителю играть длинные фразы без перерыва» [8, р. 4].

¹ Х. Линдемман (*H. Lindeman*) – родился 28 июля 1902 г. в Нью-Йорке. В 1918-1920 гг. работает в разных коллективах, в том числе и в оркестре радио, с 1920 по 1930 гг. – в симфоническом оркестре под управлением А. Тосканини. С 1930 по 1960 гг. занимается преподавательской деятельностью. Среди его учеников Ч. Паркер, Ф. Собел и др. Умер 7 марта 1961 года.

² Написано в 1934 году.

³ Имеется в виду практика игры только на одном инструменте, исключительно на саксофоне. В отличие от прошлых периодов, когда саксофон использовался как родственник кларнету инструмент и при необходимости на нем играл кларнетист.

⁴ «Кларнет и саксофон – возбудителем колебаний у которых является одинарная камышовая трость (или современная пластиковая) и подобный по типу мундштук, требуют разного подхода к приспособлению исполнительского аппарата и получения профессиональных умений и навыков» [3, с. 47], так как, имея «почти одинаковые возбудители звука (однотипные мундштуки и трости), но благодаря разной форме звукового канала они принадлежат к совершенно разным типам инструментов» [1, с. 25-26].

⁵ Автор пишет: «Уяснить влияние правильного положения шеи и головы на качество звукоизвлечения можно в рамках следующего эксперимента. Необходимо низко опустить голову и начать говорить, в результате этого тембр голоса сильно изменится. При игре на саксофоне происходит аналогичная ситуация – опущенная голова способствует получению гортанного тембра и неверной (фальшивой) интонации» [5, р. 4].

Наиболее важным компонентом исполнительского аппарата, по мнению автора, является амбушюр. Именно рациональная постановка амбушюра, в частности нижней губы, способствует качественному звучанию инструмента. «Имея правильную постановку нижней губы, саксофонист может играть несколько часов подряд и не чувствовать усталости... Правильная постановка предотвращает болезненные порезы от зубов на внутренней стороне нижней губы» [5, р. 6]. Из этого становится понятным следующее: решающее значение при правильном формировании амбушюра приобретает положение нижней губы. Действительно, именно характер её соприкосновения с тростью влияет на тембр и позволяет управлять звучанием инструмента. Она должна служить «подушкой» для трости, на которой ей будет удобно вибрировать, поэтому саксофонист считает, что не следует сильно подворачивать нижнюю губу на зубы, но и нельзя, чтобы она выворачивалась на подбородок. Стоит отметить, что функции нижней губы, описанные в пособии Х. Линдемана, станут типичными для исполнителей-саксофонистов лишь во второй половине XX столетия.

Весьма важным для хорошей тембральной окраски звука инструмента, по мнению автора, является равномерный хват мундштука. Такой способ постановки дает возможность для свободного вибрирования трости, в то время как более плотный хват мундштука не позволяет ей вибрировать и вызывает появление множества недостатков, главным из которых является сильное напряжение в челюсти и языке. «Формирование амбушюра должно достигаться более гибким хватом мышц, а не давлением. Плотное сжатие вокруг мундштука губы не позволяют воздуху свободно проходить через трость. В связи с этим исполнитель должен форсировать действия, чтобы помочь пройти воздуху через грудь и шею» [Ibidem, р. 5]. Предотвращению неправильного положения амбушюра вокруг мундштука и зажима челюсти помогает использование «лицевой маски» (по сути являющейся тем же, что и каркас амбушюра).

Углы рта при правильном формировании амбушюра, по мнению Х. Линдемана, должны принимать позицию, характерную для «улыбки», однако мышцы не должны быть напряжёнными. Данная постановка амбушюра, лишь с разницей в степени губного давления, довольно сильно напоминает кларнетовую. Именно при игре на кларнете следует формировать губы наподобие улыбки (как при произношении буквы «и»). Так, Б. Диков в своем учебном пособии обращает внимание на характерные черты амбушюра кларнетиста, свойственные началу XX века: «Губы играющего слегка растягиваются в стороны углов рта, сохраняя естественное положение. Немного подвёрнутая нижняя губа образует пружинистую мускульную подушку... поэтому при игровом контакте центральных участков нижней губы с тростью последняя не испытывает напряжённой “ущемляющей” хватки губ» [2, с. 89].

Функции языка во время атаки звука на саксофоне, как выяснилось при более детальном анализе, претерпели значительное изменение. Для получения правильной атаки, указывается в учебном пособии, следует представить, что язык действует, словно при отскоке от чего-либо. Он ударяет по трости и возвращается в исходное положение в нижнюю часть ротовой полости. Данные утверждения получили свое дальнейшее развитие лишь во второй половине XX века. Так, например, в пособии «Искусство игры на саксофоне¹» Л. Тила (*L. Teal "The Art of Saxophone Playing"*) [7] подобные движения языка связываются с «открытой позицией» гортани, которая позволяет свободно проходить струе воздуха, а движения языка «вперед – назад» не способствуют её преломлению и потере энергии. Л. Тил считает такие правила формирования звукообразующего аппарата исполнителя также влияющими на тембр инструмента.

Принципы вокализированной постановки, применяемые автором в предлагаемом методе для верного интонирования интервалов, были восприняты исполнителями на саксофоне только в последней трети XX столетия. В пособии отмечается, что при изучении интервалов необходимо следовать принципу профессиональных певцов, которые сохраняют низкое положение гортани для хорошей тембральной окраски звука. Так, Х. Линдеман отмечает: «Хороший тембр инструмента может быть потерян при неправильном переходе от одной ноты к другой, в связи с этим даже при переходе от более низкой к более высокой ноте не следует перемещать гортань, она должна оставаться в “открытом положении”» [5, р. 10]. В дальнейшем исполнительские принципы, касающиеся положения гортани, будут развиты и переосмыслены Д. Лейбманом в конце XX века. Особое значение умение формировать «открытую позицию» гортани приобретет в технологии, необходимой для освоения навыков тесситурной техники при игре на духовых инструментах.

Таким образом, можно сделать выводы, что многие прогрессивные суждения Х. Линдемана повлияли не только на эволюцию исполнительских принципов начала XX столетия, но и плодотворно развивались во второй его половине. Прогрессивное отношение автора к профессиональному освоению саксофона и достаточно высокие требования, предъявляемые саксофонистам, способствовали переходу академического исполнительства на более высокую ступень. Весьма важными для эволюции искусства игры на саксофоне стали мысли о правильном положении головы и шеи, каркасе амбушюра, артикуляции и интонировании, которые хоть и изложены еще на достаточно примитивном уровне, однако именно они были взяты за основу и переосмыслены в методиках исполнителей конца прошлого века.

Список источников

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. К.: НМАУ имени П. И. Чайковского, 2006. 430 с.
2. Диков Б. А. Методика обучения игре на кларнете. М.: Музыка, 1983. 192 с.

¹ Написано в 1960 г.

3. **Крупей М. В.** Стилєві основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX-XX століть): дисс. ... к. мистецтвознавства. Одеса, 2006. 236 с.
4. **Понькина А. М.** Роль Фредерика Хемке в становлении американской исполнительской саксофоновой школы // Молодой ученый. 2016. № 4 (108). С. 870-873.
5. **Lindeman H.** Method: a Detailed Analysis of Embouchure, Breathing, Tone Production, Vibrato, Tonguing, Phrasing, Articulation. N. Y.: Henry Lindeman Studios, 1934. 50 p.
6. **Maueur A.** New and Grand Method for Saxophone. L.: Alfred Hays, 1898. 109 p.
7. **Teal L.** The Art of Saxophone Playing. Princeton, New Jersey: Summy-Birchard Music, 1963. 98 p.
8. **Ville P. de.** Universal Method for the Saxophone. N. Y.: Carl Fischer, 1908. 324 p.

PECULIARITIES OF THE PERFORMER'S APPARATUS FORMATION AMONG SAXOPHONISTS OF THE BEGINNING OF THE XX CENTURY (BY THE MATERIAL OF H. LINDEMAN'S TEXTBOOK)

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

The article for the first time examines peculiarities of the performer's apparatus formation typical for the beginning of the XX century. H. Lindeman's textbook served as research material. Methodological principles under analysis influenced performers' thinking and were fully adopted by subsequent generations. H. Lindeman's conceptions and problems he covers were fruitfully developed in the second half of the XX century and in some ways anticipated the performer's principles of subsequent historical epochs.

Key words and phrases: saxophone; saxophone performance; saxophonist's playing apparatus; peculiarities of performer's apparatus formation; H. Lindeman.

УДК 39(391)

Исторические науки и археология

Статья посвящена анализу такого явления духовной культуры мордовского народа, как колдовство, и характеристике практикующих его людей – колдунов. Автор на основе этнографических источников, устных полевых материалов и этнологической литературы разбирает поверья и суеверия о чародеях, происхождении их сверхъестественной силы и способах их вредоносного влияния для того, чтобы более углубленно осмыслить ряд проблем, связанных с их становлением в качестве самостоятельной формы общественного сознания.

Ключевые слова и фразы: колдун; ведун-ведьма; сглаз; порча; колдовство; оборотничество; передать колдовскую силу; тяжёлая смерть; обезвреживание.

Потапкин Иван Иванович

*Научно-исследовательский институт гуманитарных наук
при Правительстве Республики Мордовия, г. Саранск*
Ian-2805@yandex.ru

КОЛДУНЫ И КОЛДОВСТВО В ПОВЕРЬЯХ И СУЕВЕРИЯХ МОРДВЫ

В мордовском народе поверья о колдовстве и колдунах в духовной культуре занимают не самое последнее место, сохранив свои позиции с глубокой древности до настоящего времени. Нет ни одного мокша-эрзянского селения или семьи, где бы в той или иной мере не боялись порчи, сглаза и т.д. Поэтому данная тема не могла остаться в стороне у этнографов и этнологов, изучавших это явление, например, в свете народной медицины. Отдельной какой-либо работы, посвящённой настоящей теме, нет. Вследствие этого накопленная информация вместе с новыми полевыми материалами позволяет не только более глубоко осмыслить ряд общих проблем, связанных с её происхождением в качестве самостоятельной формы общественного сознания, но и проследить эволюцию религиозной мысли.

В поверьях и суевериях мокша-эрзянского народа колдуны – это люди, воздействующие сверхъестественным образом на природу и людей со злым, реже – с благим умыслом. Слово «колдун» к мордвкам пришло от русских. Прижилось оно в народе от того, что в эрзянском языке есть ему аналог: «*кол*» – «способный, одарённый, сильный». Хейки Паасонен в своём мордовском словаре приводит одно из значений этого слова – «злой колдун, чародей». Схожее значение имеют и однокоренные слова: *коламс* – «портить, повреждать, разрушать, портить колдовством, околдовывать»; *колыця* – «портящий, повреждающий»; *колавт* – «вызванная колдовством болезнь» [16, S. 823-825].

По мордовским народным поверьям, колдуны (ведьмы) делятся на три категории – «от рождения», «учёных» и «случайных». Признаком того, что новорождённый младенец является колдуном, – чёрные со светлой прядью