

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детей
«Детская школа искусств» №3 г. Челябинск

Методическое сообщение на тему:
«Развитие техники в классе кларнета»

Преподаватель: Чуракова И. О

Челябинск

2024

Развитие техники в классе кларнета.

План

1. Вступление
2. Постановка исполнительского аппарата, дыхания
3. Особенности развития техники пальцев, губ и языка
4. Способы работы над гаммами и техническими сложностями
5. Заключение
6. Список литературы

1. Вступление

Кларнет обладает приятным «бархатным» тембром, помимо мелодичного звучания его конструкция предрасположена к исполнению виртуозных произведений, но для их реализации требуется долгий процесс работы над множеством видов упражнений. Виртуозному мастерству кларнетиста способствуют несколько факторов: в первую очередь – это правильная постановка исполнительского аппарата, дыхания, конечно же талант и трудолюбие. Считается, что при грамотной постановке, пальцы с легкостью будут перемещаться по инструменту, поэтому в данной работе Я решила уделить внимание: постановке исполнительского аппарата, дыханию, техники губ, языка, пальцев и способам работы над гаммами и техническими сложностями.

2. Постановка исполнительского аппарата

Постановку исполнительского аппарата на кларнете можно разделить на три этапа:

- I. Постановка корпуса, рук, ног;
- II. Постановка амбушюра;
- III. Постановка исполнительского дыхания.

На первом занятии, ученику нужно объяснить в каком положении при игре на кларнете находится голова, корпус, руки, ноги. Стоять нужно прямо, ступни ног могут быть немного расставлены. Руки не должны быть напряжены и прижаты к туловищу. Пальцы слегка согнутые лежат свободно на клапанах, должны находиться на минимальном расстоянии от рычагов клапанов и на расстоянии примерно в 1 см от звуковых отверстий. Более высокое положение будет затруднять технику, более низкое – может

привести к понижению звука. Как известно на духовых инструментах можно играть как стоя, так и сидя, поэтому при игре сидя нужно следить за тем, чтобы ученик не клал ногу на ногу. Кларнет поддерживается на подставке большим пальцем правой руки. Важно опираться главным образом своей подставкой на первую фалангу правой руки. Формированию правильного ощущения инструмента в руках помогает представление о готовности взять пальцами какой-нибудь хрупкий предмет – например тонкий, хрустальный стакан. На деревянных инструментах следует добиваться свободного падения пальцев, как бы ощущения веса каждого пальца. После корпуса мы переходим к амбушюру.

Амбушюр – с фр. *emboucheur* переводится - приставлять ко рту. В амбушюр духовика входят мышцы губ, языка, щек.

Этапы постановки амбушюра кларнетиста:

1. Начинать формирование амбушюра следует без инструмента, перед зеркалом;
2. Постановка мундштука с тростью, правильное формирование губ вокруг трости;
3. Извлечение звуков на мундштуке с тростью, затем вместе с бочонком;
4. Извлечение звука соль на кларнете и последующих нот.

На **первом этапе** нужно объяснить ученику, в каком положении находятся губы, язык и подбородок при игре на кларнете, какие задействуются мышцы. Губы принимают «О-образную» форму, либо её еще называют концентрированной. Трость опирается на нижнюю несколько подвернутую на зубы губу по центру. Большой подворот нежелателен, степень подворота должна обеспечивать контакт трости с красным покровом губ, так как он обладает особой осязательной чувствительностью, что положительно сказывается на звуке. На **втором этапе** подносим мундштук ко рту: верхние зубы располагаются прямо на мундштуке, примерно на расстоянии 13 мм от конца мундштука. Верхняя губа без подворота прикрывает зубы, плотно облегает мундштук и, смыкаясь с нижней губой в углах рта, не позволяет воздуху прорываться мимо мундштука. Угол, образуемый между мундштуком и тростью – приближается к 45 градусам. Подбородок остается гладким, не тянется вверх. Смятый, покрытый бугорками («клубничный») подбородок свидетельствует о распухлости нижней губы, об отсутствии в ней упругости. Характерной чертой современных исполнителей на тростевых инструментах является некоторое выдвижение центральных участков губ вперед. Таким образом, увеличивается площадь контакта с тростью,

следовательно, увеличенная площадь контакта «прикрывает» тембр, делает его более мягким и эластичным.

На **третьем этапе** следует объяснить ученику о направлении струи воздуха в инструмент, рассказать и поставить правильное исполнительское дыхание, опору. Более детально исполнительское дыхание в данной работе будет рассматриваться чуть позже.

На **последнем этапе** пробуем извлечь первый звук, на кларнете это нота – Соль первой октавы. Струя дыхания направляется не прямо в устье пасти мундштука, а под углом вверх или вниз. Чем выше извлекаемый звук, тем более крутым становится угол подачи дыхания. Затем движемся по звукоряду вверх и вниз. Важно чтобы ученик адаптировался последовательно к каждой новой ступени, тесситуре.

Особое внимание преподавателю следует уделить прикусу ученика и индивидуальным особенностям строения лица. Если прикус соответствует норме – верхние зубы немного выступают вперед, относительно нижних зубов, нижняя челюсть и инструмент сохраняют естественное положение. Если верхняя челюсть выступает вперед (верхняя прогнатия), необходимо нижнюю челюсть выдвинуть немного вперед, а раструб инструмента опустить. Если вперед выступает нижняя челюсть (нижняя прогнатия), следует нижнюю челюсть отодвинуть назад, а раструб приподнять. При нижней прогнатии, легче играть на мундштуке с длинной пастью.

Не всегда следует добиваться расположения мундштука или трости строго по центру губ. Если в расположении зубов есть отклонения, от вертикальной оси лица или искривлены передние зубы, можно несколько сдвинуть мундштук или трость в сторону с тем, чтобы они заняли удобное положение относительно зубов.

При постановке исполнительского аппарата важно уделить внимание **резонаторам**.

Резонатор – в духовом инструменте является его канал, заполняемый воздухом.

Для формирования ротового резонатора нижняя челюсть несколько опускается, мягкое небо приподнимается, и зев расширяется. Язык в нижнем регистре располагается сравнительно плоско на дне рта, в среднем регистре – приобретает дугообразную форму, крутизна которой нарастает в верхней тесситуре. В высоком регистре корень круто изогнутого языка максимально

приближается к небу и несколько поддается вперед. Ученик ни в коем случае не должен зажимать горло. Методика предлагает следующие объяснения постановки резонатора: «игра на зевке» или варианты: «на начале зевка», «на скрытом зевке», «на полузевке», «думать о зевке» либо просто совет - всегда держать в глубине рта букву – «а». Ещё рекомендуют посылать в инструмент не холодную струю воздуха (губами), а теплую – горлом.

В процессе постановки амбушюра устранять недостатки нужно последовательно, делать много замечаний сразу нецелесообразно. Помимо этого следует делать частые перерывы, чтобы постановка не нарушалась.

Исполнительское дыхание

Существует несколько видов дыхания:

1. Верхнее (грудное);
2. Нижнее (брюшное);
3. Смешанное (грудо-брюшное).

При игре на духовых инструментах целесообразно использовать грудо-брюшное дыхание. Такой тип дыхания не приводит к зажиму горла, скованности языка и нижней челюсти, что положительно отражается на тембре и выразительности звучания духового инструмента. При овладении грудо-брюшным дыханием возникает ощущение, что воздух попадает не только в грудь и живот, но также в спину и бока.

При игре на духовых инструментах важен процесс постановки **опоры** – что с ит. переводится, как *appoggiare* - подпора, поддержка. Звук опирается на мышцы брюшного пресса. Создаётся ощущение распирающего объема воздуха, в инструмент посылается упругий, сконцентрированный, хорошо контролируемый поток воздуха. Хорошо поставленное опертое дыхание, позволяет поставить свободный, выносливый, цепкий амбушюр. Музыкант получает возможность играть на дыхании, а не на губах. Опора дыхания является важнейшим элементом тесситурной техники, с ее помощью вырабатывается надежная атака, чистая интонация, яркие штрихи, гибкость и многообразие динамики. Звучание становится свободным, плотным, упругим, гибким и эластичным.

Важно чтобы духовик упражнялся в игре как стоя, так и сидя. Играя сидя, духовик хорошо ощущает опору, при игре стоя он ее теряет, для этого необходимо упражняться.

Музыкант не владеющий выдохом на опоре, вынужден извлекать высокие звуки, либо чрезмерно зажимая трость губами, либо форсированным дыханием. В результате инструмент звучит тускло, сдавленно в первом случае, во втором – грубо, форсировано.

Методика постановки дыхания

Сначала ученик должен овладеть постановкой вдоха. Грудно-брюшной вдох осуществляется следующим образом:

Корпус свободный, плечи развернуты, грудь слегка приподнята. Во время вдоха плечи и ключицы остаются неподвижными, грудь расширяется, особенно в нижней части ребер, и приподнимается, верхняя стенка живота несколько выпячивается; нижняя подтягивается. Порядок заполнения воздухом снизу вверх. Создаётся ощущение, что воздух попадает в «бока и спину». Вдыхать воздух нужно плавно, бесшумно. Воздух следует брать через рот и нос. На кларнете воздух должен поступать через верхнюю губу. Найти диафрагму помогает легкое покашливание. На начальных этапах формирования исполнительского дыхания эффективен метод постановки дыхания – в положении лежа.

Этапы формирования исполнительского дыхания:

1. Ученик делает правильный вдох и задерживает дыхание, запоминает состояние вдоха. Чтобы правильно задержать дыхание ученику следует имитировать испуг или удивление. Применяются различные метафоры - «вдохните запах розы»;
2. Сделать вдох и «надуться» т.е. создать ощущение в организме широкого, распирающего объёма воздуха;
3. Сделать вдох, ощутить опору и делать выдох через плотно сомкнутые губы;
4. Вдох, ощущение опоры, пунктирный выдох, его следует осуществлять толчками мышц брюшного пресса.

Во время игры на опоре у музыканта создается ощущение, что живот не идёт назад (к позвоночнику), а движется вперед. Кажется, что дыхание должно закончиться, но он может еще играть и играет, дыхание не кончается. В методике В. Н. Апатского приведены хорошие метафоры: - «Играйте на дыхании, но не на губах», «Извлекая звуки верхнего регистра, посылайте в инструмент воздух так, как будто выдавливаете брюшным прессом загустевшую пасту из тюбика.

Во время игры на духовом инструменте изменяется естественный ритм дыхания, музыкант теряет концентрацию, поэтому важно делать перерывы.

Кроме того дыхание является средством выражения нашего душевного состояния, очень хорошо об этом выразился Прянишников И. в советах обучающимся пению: - «Веселый дышит легко и живо, огорченный – тяжело и медленно, страдающий, обозленный – сильно втягивает воздух. Истинный артист всегда будет пользоваться дыханием для драматического выражения»

Дыхание следует брать:

1. После кадансов, музыкальных фраз, периодов и т.д.;
2. Во время некоторых пауз;
3. После продолжительных звуков;
4. Перед повторение музыкальной фразы;
5. Перед сменой гармонических функций;
6. Перед сменой динамического нюанса;
7. При смене регистра.

Не рекомендуется брать дыхание:

1. В момент задержаний;
2. В момент подъёма;
3. После вводного тона;
4. Перед и после проходящего звука;
5. После вспомогательного звука;
6. После диссонанса, за которым следует разрешение.

Формированию опоры в классе кларнета, так же как и на любых других духовых инструментах, очень хорошо помогает упражнение – продолжительные звуки. Для кларнета мы можем найти упражнения на продолжительные ноты в Школе игры на кларнете / С.Розанов. – М., 2000. (упражнения, гаммы, этюды)

3. Особенности развития техники губ, языка и пальцев.

Техника губ и языка

Техника губ и языка заключается в следующем:

При извлечении звука, язык кларнетиста выполняет роль клапана, так как звук возникает лишь тогда, когда выдыхаемая струя воздуха в результате отталкивания языка от трости получает доступ в инструмент. Для начала вступления или певучей фразы в *pp* необходимо осторожное прикосновение

языка к трости и очень спокойное отталкивание. При игре на *legato* язык должен находиться в совершенно спокойном состоянии, чтобы не нарушалась плавность движения звуков. Для исполнения острых акцентов (*sforzando*) язык следует четко и быстро оттолкнуть от трости, имитируя произношение слога «та». При исполнении отрывистых звуков (*staccato*) не следует резко прикасаться языком к трости, но убирать его надо очень быстро, имитируя произношение слога «тат». Отдельные несвязные звуки (*non legato*) требуют плавного движения языка – слог «да».

Более упругие губы склонны к вибрации с более высокой частотой, поэтому они облегчают извлечение высоких звуков. Расслабленные губы создают предпосылки для извлечения нижних звуков. «Одним из важнейших признаков хорошего амбушюра является ощущение свободы губ»: – Р. Терехин, В. Апатский.

Благодаря игре на хорошо поставленном «опертом» дыхании, губы освобождаются от «мертвой хватки» от чрезмерной активности, в них возникает ощущение некоторой упругой пассивности, ощущение элемента здоровой балластности, что и позволяет играть не за счёт чрезмерного напряжения губ, а «на дыхании». Звук из инструмента нужно «выносить» активным опертым дыханием с помощью свободного, сочного, эластичного амбушюра. Техника губ и языка связана с понятием **атака, артикуляция и штрихи**.

Атака звука – начало звука на духовом инструменте.

4 типа атаки

1. Акцентированная. Характерно упругое состояние губ, резкая импульсивная подача дыхания, и такое же действие языка.
2. Твердая. Характерно решительное произношение звука.
3. Простая. Между звуками не должны прослушиваться ярко-выраженные акценты. Язык четко произносит слог, но не так решительно, как при твердой атаке, подача воздуха тоже более плавная, нежели при твердой атаке.
4. Мягкая. Для неё характерна плавная, эластичная струя с таким же движением языка.

В момент постановки атаки рекомендуется имитировать разные слоги: - та, то, ту, тэ, ти, да, до, ду, дэ, ди, дза, дзо, дзу, дзэ, дзи и др.

Согласная – «т» даёт самую твёрдую атаку. Четкое, достаточно быстрое движение языка, находящегося в упругом состоянии, подача дыхания такая же, «д» – более мягкую, «дз» – самую мягкую. В самом нижнем регистре атакуют на – «а», в самом высоком регистре – на «и». Остальные гласные занимают промежуточное положение, восходя от «а» к «и».

Звуки верхнего регистра извлекаются на сравнительно плотной опоре, поэтому сначала музыканту следует набрать воздух, и на мгновение раньше атаки зафиксировать опору, соответствующую высоте извлекаемого звука. В нижней тесситуре музыкант фиксирует опору в момент атаки.

Кларнетисты часто используют приём мягкой атакировки – вначале посылают в инструмент беззвучную струю дыхания, на фоне которой мягко цепляют звук плавным движением языка.

Артикуляция – переход от одного звука к следующему.

Артикуляция способна оказывать огромное воздействие на выразительность затакта или преддыкта.

- Точно выдержанный затакт – придаёт нейтральную окраску звуку;
- Укороченный – воспринимается как облегченный;
- Удлинённый – создаёт впечатление тяжелого звучания.

Характер произношения звука зависит от того как он «родился» (атака), как «жил» (стационарная часть) и как он «умер»: - В.Н. Апатский.

Шкала степени слитности звуков:

1. Слитные звуки;
2. Расчленённые протяжные;
3. Расчленённые краткие.

Резкая и плавная остановка звука возможна на духовом инструменте:

1. Прекращением подачи дыхания с помощью дыхательных мышц;
2. Прикосновением языка к пасти трости, губам или зубам;
3. Сближение спинки языка с твердым небом.

Штрих - (Strich – переводится с нем. черта, линия) способ извлечения, ведения, окончания и соединения звуков. Штрихи бывают следующих видов:

1. Штрихи, исполняемые без перерыва подачи дыхания;
2. Штрихи, исполняемые с перерывом подачи дыхания;

3. Комбинированные штрихи.

Первая группа

Все разновидности *legato* (с итал. Связно) Характерно отсутствие цезур между звуками. Гибкая тесситурная перестройка аппарата – интервальная техника. Качество зависит от синхронной работы пальцев. Асинхронность – приводит к возникновению «паразитических» звуков. Важна динамическая и тембровая однородность звукоряда. Восходящий слигованный интервал – рекомендуется мысленно произнести слоги – «та-и», на нисходящий «ти-а». В нотах обозначается дугой - лигой. Существуют разновидности *legato*, среди них:

Legatissimo – самый связный духовой штрих. В нотах так и прописывается – *Legatissimo*.

Маркированное legato – подчеркивание каждого звука толчком дыхания. Обозначается дугой (лигой), а под ней виночки.

Произведения бравурного, жизнерадостного, веселого характера требуют особого типа легато – каждый звук извлекается четко, чеканно, за счет резкого падения пальцев на клапаны.

Вторая группа *Non legato*

Detache – переводится с фр. отделять, отрывать. Простая или твердая атака, ровная стационарная часть звука, закругленное окончание. В нотах чаще всего никак не обозначается, либо черточкой над нотой.

Marcato – переводится с ит. отмечать. Резкое акцентированное начало звука Обозначается виночками над нотами.

Marcatissimo – сильно акцентированная атака с последующим ослаблением звучания. В нотном тексте прописывается композитором *Marcatissimo*.

Portato – переводится с ит. – нести. Мягкая атака. Обозначается черточками под лигой.

Non legato – не связно, атака мягкая, звучащая часть несколько укорачивается, прослушиваются небольшие цезуры. Обозначается точками под лигой.

Staccato – переводится с ит. отрывать, отделять. Атака звука острая, звучание ноты сокращается. Звук прекращается резкой подачей воздуха, без языка,

зона колебаний в районе кончика языка. При игре *staccato* между отдельными звуками должны быть паузы. Стаккато на опоре звучит легко, изящно, свободно во всех нюансах. Обозначается точкой над нотой.

Staccatissimo – самый короткий духовой штрих. Звук прерывается с помощью языка имитируя слог «тут», «тат». В нотах обозначается черными клинышками.

Martele – переводится с фр. чеканить, молотить. Резкая и грубая атака. Стационарная часть полнозвучная, укороченная. В нотах обозначается вертикальной вилочкой.

Так же важно, чтобы каждое движение языка совпадало с движениями пальцев.

Техника пальцев

Для достижения технического мастерства важно не только много упражняться, но и во время начать заниматься музыкой. Благоприятный период для этого – детство и юность, когда нервные процессы, управляющие пальцами, гибки и пластичны. Основные условия, способствующие беглости пальцев, сводятся к следующим правилам: не напрягать руки, пальцы поднимать своевременно и четко, избегать лишних движений.

Для упражнений рекомендуется выбирать следующий материал:

1. Гаммаобразные пассажи, исполняемые различными штрихами, - для тренировки каждого пальца;
2. Пассажи, состоящие из терций, - для чередования одного и двух пальцев;
3. Различные пассажи *arpeggiato* – для тренировки одного, двух и трех пальцев.

При извлечении трудных звуков верхнего регистра необходимо обращать особое внимание на согласованность в движениях пальцев обеих рук.

4. Способы работы над гаммами и техническими сложностями.

Очень хорошие рекомендации исполнения гамм объясняет Б. Диков в статье «О работе над гаммами». Систематическая работа над гаммами полезна и даёт возможность:

- Развить правильную координацию движений пальцев с действиями губ, языка и дыхания;

- Добиться ровности звучания различных регистров инструмента;
- Развить навыки чистого интонирования;
- Овладеть ритмичностью исполнения;
- Приобрести правильные аппликатурные навыки;
- Овладеть различными типами инструментальной фактуры.

Исполнители на духовых инструментах применяют в своей практике гаммы следующих видов:

1. Диатонические;
2. Хроматические (хроматические гаммы занимают особое место, так как хроматические пассажи часто применяются, как эффектный технический приём);
3. Целотонные.

Каждый день музыкант должен включать в свои занятия на инструменте работу над одной-двумя гаммами и соответствующими арпеджио и добиваться систематического повышения их качества исполнения. Исполнение гамм в терциях, служит отличным средством для развития подвижности пальцев.

Типичные недостатки исполнения гамм:

Неритмичность исполнения

Связано с применением неудобной аппликатуры. На кларнете – при переходе из первой октавы во вторую на нотах си и си – бемоль первой октавы, на до второй октавы.

Отсутствие ровности звучания

Связано с конструктивными особенностями инструмента. Какие-то ноты звучат ярко, а какие-то тускло, например на кларнете это ноты – соль диез, ля, си - бемоль в первой октаве. Их можно «раздуть» и выровнить звучание.

Неумелое интонирование при игре

Восходящий вводный тон гармонического мажора и минора требует некоторого повышения, а нисходящий тон – частичного понижения; терцовый звук мажорного трезвучия должен звучать несколько выше, а терцовый звук минора – ниже.

Нерациональное применение аппликатуры

Отсутствие выразительности исполнения

Одним из основных средств увеличения выразительности исполнения гамм и арпеджио является широкое применение разнообразных штрихов: *detache*, *legato*, *staccato*, *non legato*, *portamento* и др. Помимо отдельного применения штрихов следует использовать и их комбинации. Исполняют следующие варианты комбинирования: **legato и staccato**, **legato и detache**, **detache и non legato** и некоторые другие варианты. Помимо использования штрихов для усиления выразительности исполнения гамм и арпеджио, необходимо применять и различные динамические оттенки. Наиболее эффективны применения контрастной динамики: *pp* и *ff*, а так же применение последовательно изменяющейся динамики: с *pp* филировать звук на *crescendo* (обычно на восходящее движение) и с *f* на *diminuendo* (на нисходящее движение) до *pp*. При исполнении гамм важно делать правильную смену дыхания, не следует делать вдох после вводного тона, так как это нарушает целостность музыкальных фраз.

Есть замечательный сборник для технической и выразительной работы над гаммами - гаммы и упражнения для развития виртуозной техники игры на кларнете / В. Алтухова. – 2008

Преодолевать технические трудности рекомендуется в два этапа:

1. Сформировать четкую слуховую цель, осмыслить техническую трудность;
2. Выработать качественный автоматизм, путем многочисленных безошибочных повторений. Для этого нужно замедлить темп и сложное целое раздробить на части. Количество повторений индивидуально для каждого ученика, но важно повторять до тех пор, пока внимание не утомилось.

Перед каждым подходом следует сделать небольшую паузу. За этот период нервные клетки успевают отдохнуть, а мысль и воля сосредоточиться для очередного качественного повторения. При переходе к быстрому темпу не следует торопиться, в медленном темпе сознание руководит каждым звуком, в быстром – группами. Поэтому сначала следует темп увеличить в небольших отрывках, а затем во всем произведении.

Методы работы над техническими трудностями

Варьируемые повторения предохраняют от механичности в работе, смещая фокус внимания, они освещают разные стороны технической задачи.

Динамические варианты

Смена нюанса - пассаж на *pp* можно поучить на *f* или даже на *ff*, специально поднимая высоко пальцы над клапанами или наоборот, пассаж на *f* или *ff* поиграть на *p* или *pp*.

Пение пассажа

Выразительное пропевание пассажа способствует его осознанному исполнению.

Эмоциональные варианты

Чередование экспрессивного исполнения с бесстрастным и ровным проигрыванием.

Варьирование динамическими и агогическими акцентами

Ноты в пассаже, которые звучат смазано, рекомендуется специально акцентировать. Целесообразно поочередно акцентировать каждую шестнадцатую.

Ритмические варианты

Например, поучить пассаж в пунктирном ритме.

Артикуляционно-штриховые варианты

Почить пассаж разными штрихами.

Агогические варианты

Временное замедление той или иной части пассажа. Наибольший эффект даёт небольшое замедление и тщательное произнесение звуков, завершающих пассаж.

Временное упрощение пассажа

К примеру, пассаж из шестнадцатых временно упростить, исполняя только восьмые, а затем добавить остальные ноты.

Цепной метод работы над пассажем

Сначала выучить первые три ноты, затем присоединять по одной ноте, либо от 2-4.

Транспонирование в другую тональность или регистр

Попробовать исполнить пассаж в другом регистре.

Развитие технического мастерства на кларнете следует начинать с простых упражнений и этюдов, затем постепенно усложнять – все это мы можем найти в Школе игры на кларнете С. Розанова, а так же в этюдах для кларнета 1-3 годы обучения / А.Штарка. - М.,1989. С взрослением ученика в репертуар следует добавить: 40 этюдов для кларнета / С. Росе, 167 этюдов для кларнета / Ф. Крепша, Тридцать этюдов для кларнета Г. Клозе. - М., 2004, Этюды для кларнета. - М., 1964. В. Дикова, Сорок этюдов для кларнета. - М., 1948 Р. Гофмана. Помимо этюдов в репертуар ученика можно добавлять оркестровые сложности – небольшие фрагменты из классических произведений, опер, балетов, симфоний и т.д. Оркестровые трудности помогут сформировать у ученика навык художественно – выразительного исполнения технических сложностей.

5. Заключение

В данной работе мы рассмотрели основные аспекты, которые необходимы и способствуют развитию виртуозности исполнения на кларнете: постановку исполнительского аппарата, дыхания, техники губ, языка, пальцев. А так же способы и методы работы над беглостью пальцев и гибкостью исполнительского аппарата. Применяя их на практике, кларнетисты смогут добиться значительных успехов в своей исполнительской деятельности.

6. Список литературы

1. В.Н. Апатский Основы теории и методики духового музыкально – исполнительского искусства. - Киев 2006
2. В. Григорьев Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. - Вып. 7. - М., 1986. - С. 65-81.
3. Б. Диков О работе над гаммами. - М., 1966
4. И. Мозговенко Гаммы как основа исполнительского мастерства кларнетиста // Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики: Сб. тр. - Вып. 45. - М., 1979. - С 101-119.
5. К. Мюльберг Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста (дыхание, напряжение губ, реакция трости, выразительность штриха, легато) - Киев 1978
6. С. Розанов Школа игры на кларнете. – М., 2000