Современные приёмы игры на саксофоне

Цыпленков Дмитрий Алексеевич
Концертмейстер ГОБУДО ИОДШИ

Аннотация. В статье представлены современные приемы игры на саксофоне, не нашедшие освещения в литературе, но распространенные в исполнительном творчестве музыкантов нашего времени. Владение ими должно входить в обязательном порядке концертирующего сксофониста, они широко представлены в творчестве композиторов XX-XXI в. Специфика исполнения данных нетрадиционных приемов игры требует научной разработки, анализа ее структуры и содержания.

В работе предпринята попытка осветить и раскрыть игровую саксофонную специфику данной исполнительской технологии. Представлены пути преодоления сложностей исполнения нетрадиционных приемов, их примеры в сочинениях композиторов XX-XXI в.

Ключевые слова. Саксофон, исполнительство, современные приемы игры, приемы преодоления сложностей, специфика, нетрадиционные, композиторы, саксофонисты.

Во второй половине XX века в музыке для духовых инструментов наметилась заметная тенденция к обновлению исполнительской техники за счет введения новых приемов игры и особых игровых эффектов. Этот процесс был связан с поисками композиторов новых, необычных звучностей в музыке для духовых и коснулся, прежде всего, сольной и ансамблевой литературы. С 70-х годов прошлого столетия новые приемы игры получают все большее распространение, становясь чуть ли не главным репрезентантом «современности» в создающейся для духовых инструментов музыке. Эти приемы получили свое графическое отображение в нотации и специальное

терминологическое обозначение. В современной научной и педагогической литературе за комплексом новых приемов закрепилось название «специфические», или - как синонимы: «новые», «современные», «нетрадиционные», «специальные».

Значение новых приемов игры на саксофоне в современной исполнительской практике весьма велико. На сегодняшний день в арсенале конкурсного саксофониста должен быть полный набор технических средств, как традиционных, так и специфических. Репертуар саксофониста уже трудно представить без включения сочинений современных авторов, широко использующих новые приемы игры на саксофоне. Владение ими требуется почти на всех современных конкурсах, при участии в мастер-классах и конгрессах саксофонистов, как всероссийских, так и международных. В последнее десятилетие можно говорить об известной «академизации» этой исполнительской технологии игры в рамках исполнительской культуры на духовых инструментах.

Несмотря на заметные достижения в практической области игры на саксофоне, эта игровая специфика требует углубленной научной разработки, подробного анализа её структуры и содержания. Поднимаемая в работе проблема является актуальной, поскольку данная игровая саксофонная специфика ещё недостаточно изучена.

Следует отметить, что в существующей отечественной литературе до сих пор отсутствует специальное исследование, посвященное данной теме.

В современном музыкальном искусстве наблюдается тенденция к расширению звуковых возможностей инструментария, распространяющаяся на все без исключения виды инструментов. Получение новых звуковых эффектов достигается при помощи нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования и усиления. Богатые внутренние ресурсы саксофона позволяют получать большинство специфических приемов, не обращаясь к кардинальной перестройке инструмента или искусственной обработке звука.

В своём большинстве, произведения с данной эстетической и технологической направленностью создаются в тесном сотрудничестве композитора с исполнителем. Во многих случаях именно исполнители способствовали внедрению специфических приемов в музыкальную практику. Почти все произведения для саксофона были написаны Денисовым по просьбе того или иного известного исполнителя. «Соната» для саксофона-альта и фортепиано и «Concerto piccolo» посвящены Ж.-М. Лондейк-су, «Две пьесы» - Л. Михайлову, «Квинтет для четырех саксофонов и фортепиано» возник по просьбе К. Делянгля. Целый ряд опусов бьш сочинен С. Павленко по заказу Международного ансамбля саксофонов под руководством Лондейкса. Благодаря содружеству Лондейкса с композитором Лоба появилось большое число сольных и ансамблевых пьес для различных составов. Среди композиторов, посвятивших Л. Михайлову свои сочинения для кларнета и саксофона - Э. Денисов, С. Губайдуллина, В. Артёмов, Н. Пейко, Д. Смирнов, Е. Фирсова.

Наиболее распространенными современными приемами игры на саксофоне следует назвать следующие:

Двойное стаккато

Техника исполнения этого приёма заключается в использовании атаки звука, при котором движение выдыхаемой струи воздуха – из полости рта в инструмент регулируется поочерёдно то кончиком языка, то его спинкой. Основой этого приёма звукоизвлечения является произношение в момент атаки поочерёдно согласных «т» и «к» с добавлением к ним различных гласных (обычно – «у», «а» или «ю»), что образует слоги: «ту – ку», «та – ка» или «тю – кю».

Этот приём получил известность ещё в прошлом столетии, однако в то время его использовали преимущественно в практике игры на флейте и трубе, что позволяло чрезвычайно эффективно исполнять на этих

инструментах быстрые стаккатные пассажи, практически не исполнимые при обычном стаккато.

В настоящее время, помимо флейтистов этим приёмом овладели фаготисты и гобоисты. Значительно скромнее успехи в овладении этим исполнительским приёмом у кларнетистов и саксофонистов. Основная причина здесь в том, что на языковых инструментах с одинарной тростью значительно труднее воспроизводить вспомогательную атаку звука (на слог «ку», или «ка»), чем на инструментах с двойной тростью, т.к. этому мешает относительно более глубокое залегание мундштука и трости в полости рта и большие параметры колеблющейся части языка.

Другая причина, по-видимому, носит чисто психологический характер и заключается в том, что трудность овладения «двойным стаккато» и отдалённость конечного результата лишает музыкантов уверенности в успехе. Ведь не каждый саксофонист способен настойчиво в течение длительного времени заниматься этим исполнительским приёмом, не получая быстрого практического результата.

Первые упражнения можно рекомендовать на повторяющихся звуках наиболее доступного среднего регистра применяя слоги «ту – ку» или «та – ка». Сначала четвертями, а потом восьмыми.

Решив эту задачу, играющий может перейти к освоению других регистров инструмента, используя для этой цели игру гамм в умеренном темпе.

Первые упражнения ввиду их утомительности не следует делать продолжительными. Они не должны длиться более 10 –15 мин. Позже, по мере приобретения опыта таких занятий, их продолжительность может доходить до 1 часа в день. Достигнув требуемого уровня в овладении этим приёмом, музыкант может снова снизить нагрузку, ибо для поддержания освоенного навыка потребуется не более 15 мин. ежедневной тренировки.

Фрулато

Фрулато - специфический приём, который становится всё более популярным в современной музыке для создания колористических эффектов.



Монолог. Турчинский

Технической основой его исполнения являются специфические действия гортани, языка и выдыхаемой струи воздуха. При этом существует два способа образования фрулато – «языковое» и «горловое» тремолирование.

Первый способ: дрожит кончик языка под влиянием выдыхаемой струи воздуха так же, как он дрожит при произношении русского дрожащего согласного «р».

Второй способ: дрожит расположенный у гортани малый язычок, как при произношении французского грассирующего «р». Действие малого языка ещё можно сравнить и с его колебательными движениями при полоскании горла («хр – р – р – р»). Для исполнителей на саксофоне более приемлем второй способ фрулато: «горловое» тремоло», поскольку тремоло звучит значительно мягче и естественнее.

Начинать освоение приёма лучше всего со звуков среднего регистра, затем можно перейти к упражнениям в нижнем регистре и в последнюю очередь – в высоком. При выполнении этих упражнений играющие должны строго и внимательно следить за непрерывностью и ровностью тремолирующих звуков.

Приём хрипа и приём смеха

Специфический приём, получивший широкие распространение в современной музыке эстрадно – джазового и рок направления. Применяется так же, как средство художественной выразительности, при создании эффектных колористических образов. Придаёт резкую, очень жёсткую,

звуковую окраску инструменту. Тем самым чрезвычайно усиливает эмоциональное воздействие на слушателей.

В основе приёма лежит одновременная работа, дыхательного аппарата, амбушюра и голосовых связок, а именно, момент извлечения звука на инструменте должен совпадать с образованием специфического горлового хрипящего звука, возникающего при напряжении связок и произнесении горлового продолжительного «Гм».

Наложение горлового звука на звук инструмента и придаёт характерную тембровую окраску. Легче всего поддаются этим приёмам звуки среднего регистра, т.к. в данном случае напряжение на голосовые связки значительно меньше, напротив, для того, чтобы высокие звуки приобрели характерную окраску, свойственную данному приёму, необходимо значительное напряжение на связки, т.к. гортанный звук тоже должен менять свою высоту. Поэтому владеют этим приёмом, как правило, очень подготовленные музыканты.

Приём «смеха» значительно проще предыдущего. Он достигается обычным придыханием на слоге «ha» или «fa», обозначаемым в нотах на требуемых автором местах. В нотах это записывается обычно буквенными обозначениями без каких-либо дополнительных условных значков.

Р. Видофт Весёлый саксофонист



Глиссандо

В музыкальной литературе для саксофона этот приём игры применяется в качестве одного из средств художественной выразительности,

позволяющего создать эффект «скользящего перехода» между звуками, заполняя интервал. Именно на таких инструментах, как кларнет и саксофон, этот приём наиболее эффектен.



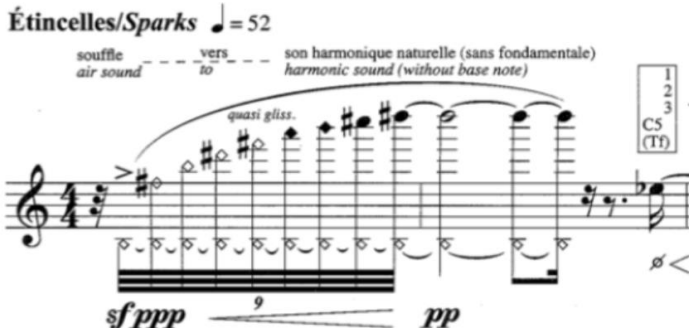
П. Бонно. Концертная пьеса.

Исполнение «глиссандо» на саксофоне осуществляется при помощи особого движения пальцев на звуковых отверстиях и специфической работе губ. Так, например, при исполнении восходящего «глиссандо» пальцы играющего постепенно сдвигаются со звуковых отверстий вверх, вследствие чего они последовательно приоткрываются, а при выполнении «глиссандо» вниз пальцы движутся друг за другом в обратном направлении, т.е. сверху вниз. При этом в работе губного аппарата тоже происходит определённые изменения: при восходящем «глиссандо» давление губ на трость последовательно увеличивается, а при нисходящем постепенно уменьшается.

Данный приём лучше всего начать с двух соседних звуков, пытаться создать эффект скольжения от нижнего звука к верхнему. По мере освоения интервалы можно увеличивать. Приступая к освоению «глиссандо», музыкант должен ясно представлять себе, что качественное исполнение этого сложного приёма потребует от него длительной тренировки.

С недавнего времени существует усложненный прием «гармонического глиссандо».

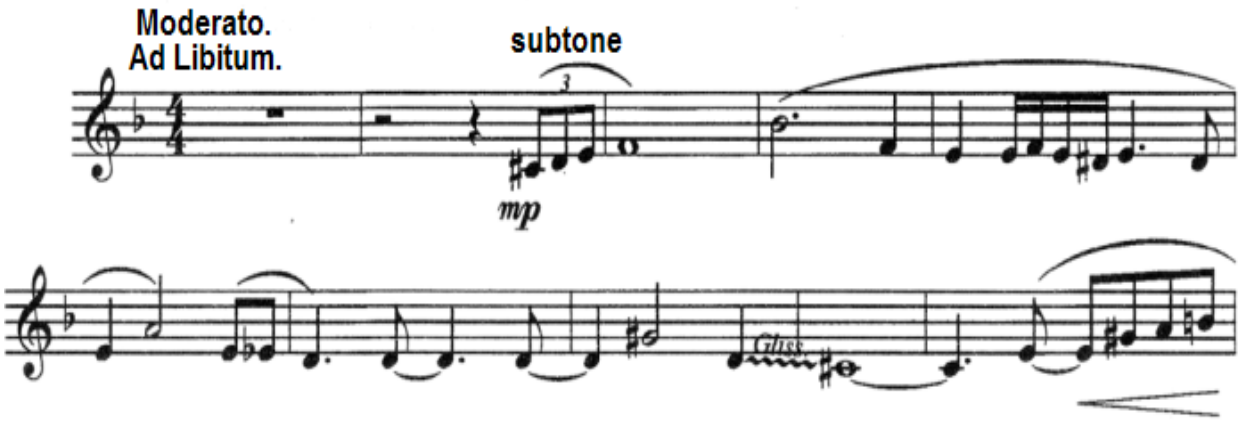
Данный прием используется для обозначения обертонового ряда на саксофоне. Сложность заключается в особой подаче направления потока воздуха и взаимодействия корня языка с горлом.



В. Давид – «Огненное облако»

Субтон

Приём игры на саксофоне спектрального звучания, использующийся преимущественно в нижнем регистре инструмента, дающий эффект сдавленного, приглушенного звучания и в то же время наполняющий его мягкой бархатистостью и теплотой. Во многом напоминает звучание человеческого голоса с придыханием. Достигается путем подачи в инструмент небольшой части воздуха с некоторым давлением, задействуя либо альтернативную аппликатуру, либо – специфические приёмы языка. Используется, в основном, в музыке эстрадно-джазового направления.



Д. Керн. Всё, что ты есть.

Представленные примеры не исчерпывают весь список современных приемов игры на саксофоне. Изучение их – одна из актуальных задач в настоящее время.

ЛИТЕРАТУРА

Виола Ж. Техника Саксофона. – Н. Й., 1986 .

Волков Н. В. Интервью с Шапошниковой М. К. - М., 2006 .

Иванов В. Д. Основы индивидуальной техники саксофониста. — М., 2003 .

Иванов В. Д. Саксофон: популярный очерк. - М., 1990 г.

Иванов В. Д. Школа игры на саксофоне. — часть I. - М., 2003 .

Кошнитский Л. Адольф Сакс и его жизнь. – Н. Й., 1949 .

Линдман Х. Методика. – Н. Й., 1934 .

Михайлов Л. Н. - Школа игры на саксофоне. — М., 1975 .

Ривчун А. Б. Школа игры на саксофоне. — М., 2001 .

Тил Л. Звучание саксофона. – Н. Й., 2006 .