

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

А. А. Петрук

**Белорусские народные инструменты
(дудка): от теории к практике**

*Рекомендовано УМО по образованию в области культуры
и искусств в качестве учебно-методического пособия
для студентов учреждений высшего образования
по специальностям 1-18 01 01 Народное творчество
(по направлениям), 1-16 01 10 Пение (по направлениям)*

Минск
БГУКИ
2014

УДК 780.641(075.8)
ББК 85.315.72-7р3
П312

Рецензенты:

Крамко А. Е., заслуженный артист Республики Беларусь,
доцент кафедры духовой музыки БГУКИ;
Абразевич И. К., заслуженный деятель искусств
Республики Беларусь, главный хормейстер Национального
академического народного хора им. Г. И. Цитовича

Петрук, А. А.

П312 Белорусские народные инструменты (дудка): от теории к практике : учеб.-метод. пособие / А. А. Петрук ; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2014. – 94 с.
ISBN 978-985-522-098-6.

Данное учебно-методическое пособие разработано преподавателем кафедры народно-песенного творчества, посвящено теоретическим и практическим вопросам обучения игре на дудке. Создавая это пособие, автор опирался на новейшие достижения в преподавании народных духовых инструментов, личный опыт обучению игре на хроматической дудке студентов БГУКИ. Пособие имеет нотное приложение для сольного и ансамблевого исполнения.

Рекомендовано студентам, изучающим дисциплину «Белорусские народные инструменты», а также начинающим обучение игре на хроматической дудке с начального этапа ознакомления с инструментом.

УДК 780.641(075.8)
ББК 85.315.72-7р3

ISBN 978-985-522-098-6

© Петрук А. А., 2014
© Оформление. УО «Белорусский
государственный университет
культуры и искусств, 2014

Вступление

Многие исследователи полагают, что наиболее древние среди народных музыкальных инструментов – духовые.

Дудка! С этим словом могут быть связаны наши представления об истоках современных духовых музыкальных инструментов. Как знать, не будь дудки, возможно, не было бы флейты, а может быть, и гобоя, кларнета, фагота, саксофона и даже органа. А все, возможно, началось с изготовления обычной игрушки, в основу которой был положен свистковый механизм звукоизвлечения. Поэтому дудка и относится к роду свистковых инструментов. Можно только предполагать о длительном эволюционном процессе поиска нашими предками материала для корпуса дудки, вариантов свисткового приспособления, количества отверстий в корпусе, их диаметра и расположения, а также других конструктивных решений по доведению инструмента до функционального назначения.

Задолго до появления дудки, на производство которой требовалась древесина, изначально подходящим материалом для изготовления инструмента, отдаленно напоминающего дудку, могли служить побеги тростниковых растений с полым, но относительно прочным стеблем, камыш, а также пустотелые цилиндрические стволы кустарников, кора лиственных деревьев, к примеру береста. Из них делался корпус дудки – трубка.

Один конец трубки имел острый срез (прообраз рассекателя на современной флейте), который служит средством звукоизвлечения. А если объединить такие трубки в один ряд, чередуя по разной длине и диаметру, то можно заметить, что высота звука у них разная. Так появилась флейта Пана, немного позже – разновидность поршневой дудки. Если в корпусе сделать несколько отверстий, получится подобие современной дудки.

Со временем один конец трубки стали закрывать в виде пробки-донца, делая в донце в месте его прилегания к трубке, щель, а в самой трубке там, где заканчивалась пробка – небольшой прямоугольный вырез со скосом (голосник), для рассекания воздушного потока. Это один путь, по которому развивались деревянные духовые инструменты. Они получили название – свистковые.

Другой путь, по которому шло развитие духовых инструментов, – отличие в звукоизвлечении. Немного отступив от края трубки (а изначально это могли быть соломка злаковых культур, относительно мягкие побеги растений с цилиндрическим основанием), делался небольшой продольный сквозной срез, похожий на столярную стружку, который удерживался с одной стороны на трубке и вибрировал во время прохождения воздуха через щель (подобие трости). Закрытием, открытием отверстий в корпусе трубки менялась длина воздушного столба, и, таким образом, изменялась высота звука. По этому пути шло развитие язычковых инструментов, в механизме звукоизвлечения которых применяются трости, и в первую очередь кларнета, а также всех разновидностей гармоник, начиная от губной гармошки и заканчивая аккордеоном и баяном.

Использовались в древних инструментах и двойные трости, которые спустя столетия станут применять в механизме звукоизвлечения гобоя, фагота. Древние двухтростевые инструменты звучат и в наши дни, например, среди национальных духовых инструментов во многих странах Востока, на Кавказе.

Первые экземпляры свистковых инструментов были обнаружены археологами во время раскопок древних поселений и представляли собой трубчатую кость животного, обрезанную с обеих сторон, с выдолбленными отверстиями.

Есть сведения о находках металлических дудок с многотысячелетней историей.

О свирели, родственнице дудки, упоминается в псалмах царя Давида в Библии, старинных песнопениях, народных сказаниях и преданиях.

Где же впервые появилась дудка? Скорее всего, родиной дудки, как и многих других музыкальных инструментов, можно считать Ближний Восток, Восточную и Центральную Азию. Инструмент, подобный дудке, конечно же, проще было изготавливать в тех регионах, где имелся материал, который не требовал трудоемкого процесса обработки заготовки для корпуса дудки, – это кустарники и деревья с цилиндрическими ровными стволами. Для звукоизвлечения достаточно было установить свистковый механизм, чтобы струя воздуха попадала через ровную щель в донце на острый край голосника, вырезать или выжечь в определенном порядке отверстия в корпусе для изменения высоты звука – и инструмент был готов. По длине

трубки и ее внутреннему диаметру определялся строй инструмента.

Некоторые народы используют более древние способы и механизмы звукоизвлечения в инструментах, подобных нашей дудке, оставляя открытым конец трубки, заостряя его край, что и служит рассекателем подаваемой струи воздуха. Такие инструменты до сих пор популярны у жителей Южной Америки.

Дудка белорусская, а также аналогичные украинская сопилка и русская свирель в ряду подобных инструментов занимают высокую ступень в эволюционной иерархии. Это наиболее безупречный инструмент, особенно в техническом отношении. Дудка по сравнению с популярной на Западе блокфлейтой превосходит ее в возможностях исполнения сложных в техническом отношении произведений: к примеру, у блокфлейты прием передувания создает ряд трудностей, дудка имеет более совершенную систему аппликатуры.

Этот инструмент обладает нежным (в первой, второй октавах), теплым, мелодичным звуком, напоминающим человеческий голос.

Как вокалист во время пения способен контролировать дыхание, так и исполнитель на дудке может и должен управлять воздушным потоком для достижения чистоты интонации и красоты тембра. Занятия на подобных духовых инструментах полезны, и в какой-то степени, полагаем, необходимы, и хоровикам, и вокалистам для контроля дыхания и отработки типов дыхания, способствуют развитию внутреннего слуха, а в конкретном случае помогают подготовить дыхание в соответствии с высотой звука, который необходимо сыграть на инструменте. Обучение игре на дудке способствует изучению нотной грамоты и овладению навыками сольфеджио.

Хорошей школой для разностороннего развития музыканта является ансамблевая игра. Тому, кто овладел игрой на дудке сопрано, несложно освоить игру на любой ее разновидности и участвовать в ансамбле дудок.

Семейство дудок представлено рядом инструментов, отличающихся лишь тембром и размерами: дудка пикколо (малая), дудка сопрано (прима), дудка альт, дудка тенор и дудка бас. Это дает возможность использовать весь диапазон дудок для создания автономного ансамбля, в котором дудки бас, альт и тенор могут быть аккомпанирующей группой, а сопрано и пик-

коло исполнять самые разные по сложности сольные ведущие партии. Тембр дудки прекрасно вписывается в любой ансамбль народных инструментов и великолепно сочетается с вокалом, этот инструмент можно использовать для имитации человеческого голоса, сопровождения женских партий, высоких мужских голосов в сольном, ансамблевом или хоровом звучании.

Говоря о белорусском народном музыкальном инструменте, нельзя не отметить вклад известных в республике музыкантов – заслуженного артиста Республики Беларусь, доцента кафедры духовой музыки Белорусского государственного университета культуры и искусств А. Крамко, преподавателя кафедры К. Трамбицкого, много творчества, мастерства привнесли в дело сохранения, обогащения и умножения традиции белорусского народного духового искусства такие музыканты-духовики, как В. Гром, В. Кульпин, В. Пузыня, мастер по изготовлению народных деревянных инструментов М. Скромблевич и др.

В последние годы интерес к дудке значительно возрос, и во многом благодаря профессиональным музыкантам преподавание игры на этом инструменте стало возможным не только в школе, но и в учреждениях высшего образования.

Об учебном курсе «Белорусские народные инструменты»

Данное учебно-методическое пособие разработано в целях поэтапного обучения игре на дудке.

Будущему руководителю фольклорного коллектива необходимо иметь не только теоретические знания, но и практические навыки игры на народных инструментах. Руководитель такого коллектива должен знать как в теории, так и на практике тонкости исполнительского мастерства, технические возможности каждого инструмента, вопросы оркестрового звучания, тембрового сочетания инструментов и вокальной партии, хоровой и оркестровой аранжировки.

Получение соответствующих знаний и умений предусматривает изучение и освоение основополагающего материала курса «Белорусские народные инструменты», который является одним из основных в подготовке руководителей фольклорных коллективов:

- основные методические приемы работы в фольклорном коллективе с учетом инструментальной аккомпанирующей группы;
- игра на народных инструментах с сохранением традиционного исполнительства;
- изучение и сохранение белорусского фольклора в инструментальном исполнительстве;
- методика работы в фольклорном любительском коллективе;
- теоретический материал по истории возникновения, эволюции и сохранения традиций белорусских народных инструментов;
- закрепление основных приемов игры на народных инструментах в сочетании с вокальным пением и аккомпанированием.

Цель данного учебного курса – владение будущим специалистом теоретическими знаниями в вопросах белорусского народно-песенного и инструментального мастерства и соответствующими навыками, которые всегда будут источником для творческой работы в фольклорном коллективе.

Задачи учебного курса – дать необходимые знания:

- по инструментальному исполнительству и специфике его развития и совершенствования;
 - о технических, художественно-выразительных возможностях белорусских духовых народных инструментов;
 - о роли и значимости инструментальной музыки и аккомпанемента;
- обучить:
- приемам игры и способам звукоизвлечения на белорусских духовых народных инструментах;
 - методике работы в фольклорных коллективах, особенностям игры на инструменте, начиная с подготовительного этапа;
 - методике работы с инструментальным составом в фольклорном хоровом коллективе;
 - использованию духовых инструментов в вокально-хоровом репертуаре с учетом специфики звучания конкретного инструмента.

Приобретенные знания по инструментальному исполнительству, мастерству владения белорусскими народными музыкальными инструментами дают возможность руководителю фольклорного коллектива не только внедрять их в оркестровых

партитурах, но творчески использовать возможности этих инструментов, что особенно важно, если в фольклорном коллективе, как правило любительском, отсутствует музыкальный руководитель.

Данное учебно-методическое пособие разработано в целях поэтапного обучения игре на дудке.

Оно состоит из теоретического и методического разделов с приложением нотного материала, соответствует программе курса «Белорусские народные инструменты» специализации «хоровая музыка (народная)» и «пение (народное)», разработанного кафедрой народно-песенного творчества Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Материал пособия изложен в доступной форме, с учетом как дневного, так и заочного обучения. Включает сведения о некоторых родственниках белорусской дудке народных инструментах, о звукоизвлечении, аппликатуре и диапазоне инструмента, изучении штрихов и артикуляции, подборе нот по слуху, фольклорных приемах музицирования, ознакомлении с основами импровизации, применении народных инструментов в различных жанрах и стилях.

Ввиду специфики профессиональной ориентации будущих специалистов в пособии более подробно освещен материал по начальному этапу обучения и введению в курс.

Теоретический раздел посвящен основным сведениям об инструменте, его характеристике, устройстве, постановке обучающегося на инструменте, правилах игры, звукоизвлечении, аппликатуре, дыхании, технических возможностях инструмента, рекомендациям при работе над дыхательными упражнениями и развитием пальцевой техники, овладением применительно к практике понятиями интонации, штрихов, динамики, альтерации, импровизации.

В практической части внимание уделено механизмам извлечения натуральных и альтерированных звуков. В приложении приведены упражнения и пьесы для закрепления нового материала.

Материал пособия изложен доходчиво и может быть использован не только для занятий с преподавателем, но и, при условии имеющихся базовых музыкальных знаний, для самостоятельного учения игре на этом истинно народном и доступном инструменте.

1. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

1.1. Что нужно знать о дудке

В народном музыкально-поэтическом творчестве белорусов дудке, наряду с жалейкой и цимбалами, отводится почетное место, и также благодаря этому мы можем судить о популярности данного музыкального инструмента. Дудка распространена по всей Беларуси: от Браславских озер до полесских болот, от Беловежской пуши до берегов Днепра и Сожа. По разным источникам, дудки здесь появились несколько тысяч лет назад.

Сформировавшись как музыкальный инструмент, вначале дудка была диатонической (семиступенный звукоряд – лишь основные 7 звуков) с шестью отверстиями на одной, лицевой, стороне корпуса, иногда с дополнительным отверстием на противоположной, тыльной, стороне для большого пальца левой руки. В основном же диатонические дудки производились только с шестью отверстиями. Один из вариантов древнейшей дудки имеет всего три отверстия.

По мнению отечественных и зарубежных исследователей, музыкантов-профессионалов, исполнителей на деревянных духовых инструментах, дудка белорусская (а также аналоги у других народов) стала базовым инструментом в развитии и совершенствовании ряда современных духовых музыкальных инструментов.

Сегодня еще можно встретить дудки с различным количеством отверстий и неопределенным ладом. Это дудки любителей, напоминающие, скорее, декоративные изделия или экспериментальные образцы. Редко, но встречаются и мастерские диатонические дудки, представляющие этнографическую ценность. Постепенно их стали вытеснять хроматические дудки (двенадцатиступенный звукоряд – 7 основных звуков и 5 альтерированных) как более совершенные по техническим возможностям и потому имеющие явное преимущество. Подобного типа дудки можно видеть во многих странах как ближнего, так и дальнего зарубежья.

Хроматические дудки, родственные нашей, встречаются в Украине – это сопилка, в России – свирель, сопель, Польше – фуярка, Молдове, Узбекистане, Таджикистане – най, Литве –

лумдялиса, Латвии – стабуле, Эстонии – вилепиля, Азербайджане – тутек, Грузии – саламури.

Хроматическая дудка имеет диапазон две с половиной октавы – от ноты *до* первой октавы до *соль* третьей октавы (по написанию). Звучит октавой выше, а нотируется, как принято в нотной практике, октавой ниже.

Диапазон условно можно разделить на четыре регистра: нижний, средний, верхний и очень верхний. Нижний – тихий, спокойный – от *до* первой октавы до *соль – ля* первой октавы; средний – прозрачный, яркий – от *ля* первой до *фа – соль* второй октавы; верхний – светлый, блестящий – от *ля* второй до *до – ре* третьей октавы; очень верхний – резкий, свистящий, пронзительный – от *ре* третьей октавы и выше.

Аппликатура имеет устоявшиеся, выверенные временем стандарты.

У дудки хроматической десять отверстий, из которых восемь расположены на лицевой стороне корпуса и два на противоположной, тыльной, – со стороны голосника. Отверстия разного диаметра, который может отличаться в пределах 1–2 мм (в зависимости от расстояния между отверстиями), – это в итоге влияет на строй инструмента. В процессе доведения инструмента до совершенства отверстия иногда растачиваются, иногда вклеиваются кольца для уменьшения диаметра (в целях чистоты интонации).

Но мастера-профессионалы работают с высокой точностью расчетов, поэтому их инструменты не требуют дополнительного доведения до идеального интонирования.

Некоторые инструменты снабжены устройством для общей подстройки, в этом случае выдвигается верхняя секция (верхнее колено) инструмента.

Встречаются дудки, у которых кольцо перекрывает голосник; есть дудки цельные, т.е. неразборные, а также выточенные из двух, а то и трех составных частей, где каждая имеет с одной стороны втулку, подогнанную под размер расточенного корпуса другой части.

Помимо исполнения мелодий в традиционном понимании, на дудке выразительно звучат и относительно несложные для освоения и игры различные мелизмы (украшения мелодии): форшлаги, морденты, трели, – а также глиссандо; штрихи – приемы исполнения звука атакой либо действиями артикуля-

ционного аппарата: легато, нон легато, стаккато, двойное стаккато – и такие, которые возможно сыграть только на дудке, к примеру штрих, который достигается частичным перекрытием голосника, что создает специфический эффект. Это непрофессиональный штрих, применяемый в фольклорной музыке. Хорошо исполняется прием фруллато. Можно также создать эффект вибрато, но для этого исполнителю надо хорошо владеть дыханием. Интересно сочетание игры на дудке и вокализа. В зависимости от жанра и нотного текста дудка позволяет извлечь богатую на «краски» музыкальную палитру – она может звучать подобно человеческому голосу, пению птиц, шуму ветра, журчанию, плеску воды – как сама природа.

Дудка одноголосный инструмент. Имеет небольшой диапазон.

В нижнем регистре возможно исполнение только на *p* [тихо], в среднем – *mp-mf* [довольно тихо – довольно громко], в верхнем – *f* [громко], а в очень верхнем регистре играть можно только на *ff* [очень громко]. Все это учитывается при работе исполнителя над дыханием, интонацией, подачей воздуха в инструмент. Динамические оттенки крайне затруднительны в исполнении на дудке, а в некоторых случаях и невозможны. Считаясь с этим, для игры соло следует выбирать тональности и диапазон, в которых звучание будет в целом наиболее гармоничным.

Дудки альт и тенор имеют более ровный по динамике уровень звучания во всех регистрах, но отличаются менее выразительной яркостью тембра в верхнем регистре. У них красивый нижний и средний регистры, для чего, в общем-то, они и предназначены. А для верхнего регистра существует дудка сопрано.

Традиционно при изготовлении дудки используется древесина лиственных пород: груши, клена, липы, явора, граба, орешника, ивы, бузины, черемухи. В последнее время появились дудки из эбонита, пластика, легких металлов. Но настоящая белорусская дудка – неизменно деревянная, с этим прежде всего связаны качество звука, своеобразный, неповторимый тембр.

Изучение инструмента желательно начинать с его устройства, представления о его технических и художественно-выразительных возможностях.

1.2. Устройство хроматической дудки

Корпус дудки имеет вид трубки цилиндрической формы: стандартная длина – 32 см, внешний диаметр – 2 см, толщина стенки – 0,2 – 0,3 см.

Один конец трубки закрыт пробкой (донцем), выточенной из того же материала, что и корпус; это мундштучная часть трубки.

Для подачи воздуха в инструмент в месте где донце, примыкает к тыльной стороне дудки, прорезана щель (на всю длину пробки) (рис.1).

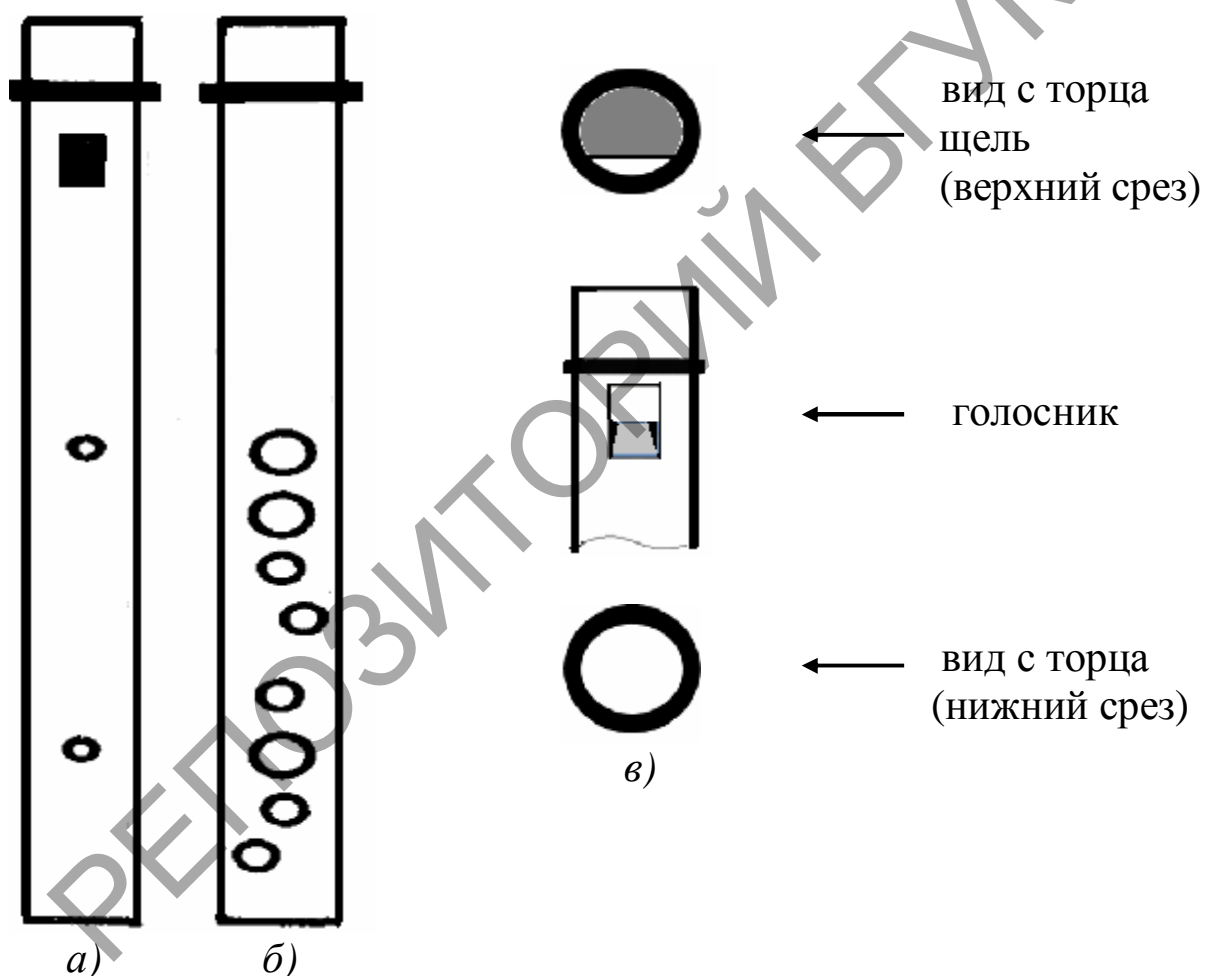


Рис. 1. Схема дудки: а) тыльная сторона; б) лицевая сторона; в) вид верхней части (торец), голосника и нижней части (торец)

В корпусе на уровне внутреннего конца пробки вырезано квадратное отверстие – голосник, противоположный от щели край которого имеет острый скос (приблизительно 45°), служащий для рассекания струи воздушного потока. Некоторые дуд-

ки имеют в мундштучной части (между концом дудки и голосником) кольцеобразный выступ, служащий элементом декоративного украшения и, в некоторой степени, для прочности.

Закрытый конец (мундштучная часть) белорусской дудки, как правило, обрезан вертикально. Иногда мундштучная часть дудки изготовлена со скосом; в отдельных случаях угол скоса еще более острый и имеется овальное внутреннее углубление для нижней губы. Объясняют это мастера удобством удержания инструмента, но эти новшества качества исполнительской игре не добавляют.

Встречаются дудки с раструбом – изменена цилиндрическая форма открытого конца трубки, противоположного верхнему торцу.

Изготавливаются и разборные дудки, состоящие из нескольких секций, для соединения которых внутрь дудки иногда вставляют металлическую трубку в качестве втулки, которая крепится в нижней секции дудки. Но чаще растачиваются стенки самого инструмента.

Таким образом, выдвигая верхнее «колено», можно в небольших пределах понизить общий строй дудки. Но все эти эксперименты делают ее более уязвимой в смысле прочности и влияют на качество звука. А в целом каждый мастер вносит в свою работу что-то новое, и, таким образом, инструмент прогрессирует. Это дает возможность повышать технические характеристики инструмента, а в дальнейшем исполнительское и творческое мастерство.

Во избежание лишнего проникновения влаги во время игры, на донце наклеивается непромокаемый материал.

Расположение пальцев на инструменте аналогично всем деревянным духовым инструментам. Левая рука накрывает верхние отверстия, правая – нижние.

Некоторые мастера в поисках своего почерка отклонялись от выверенных временем диаметров отверстий и расстояний между ними, но потом с опытом приходили к выводу, что изначальный образец – тот, от которого отказываться не стоит, является и оптимальным, и идеальным. Поэтому, на сегодняшний день, мы имеем инструмент, соответствующий высоким профессиональным требованиям.

Для извлечения точной интонации используются по большей части шесть определенного размера отверстий.

На дудке сопрано можно воспроизвести хроматический звукоряд от ноты *до* первой октавы до ноты *соль* третьей октавы.

По такому же принципу устроены дудка альт, тенор, бас, пикколо (отличие только в размере и строе).

В качестве солирующей дудки, как правило, используется дудка сопрано (прима), реже альт, тенор и пикколо. Для дудки сопрано (*до*) композиторами написано немало произведений в сопровождении ансамбля народной музыки, оркестра народных инструментов. По тембру дудка хорошо сочетается со всеми народными инструментами.

В белорусской инструментальной музыке примечательно творчество заслуженного артиста Республики Беларусь А. Крамко, дирижера Национального академического народного оркестра Республики Беларусь им. И. Жиновича. Им создано (и исполнено) большое количество произведений в различных жанрах не только для дудки, но и для целого ряда инструментов, которые нашли свое второе рождение в этом коллективе – центре народного белорусского инструментального искусства.

1.3. Исполнительская постановка

Под постановкой в инструментальной исполнительской практике подразумевается комплекс нормативных требований в системе исполнитель – инструмент. Это основа основ процесса раскрытия художественного таланта музыканта-исполнителя, в данном случае представляющая собой правила игры на инструменте, которые состоят из требований по удержанию инструмента при игре, к положению корпуса, рук, ног, головы, движению пальцев, правильному дыханию, знанию законов звукоизвлечения. Исполнительское мастерство включает не только владение техникой игры – важны творческое интонирование нотного текста, его интерпретация, гармоничное единение музыканта и инструмента, состояние, позволяющее видеть в инструменте не предмет укрощения, а средство для самовыражения.

И немаловажно, постановка не должна быть шаблоном для всех учащихся – будущих исполнителей. Необходимость следовать индивидуальным физиологическим, психологическим данным конкретного человека продиктована перспективой получения положительных результатов в процессе учебы и достижения профессиональной уверенности и стабильности на пути музыканта к творческой зрелости.

Итак, первый шаг в построении отношений исполнитель – инструмент – это стандартный набор требований по правильному обращению с инструментом: положение инструмента во время игры в руках исполнителя, положение корпуса, головы, рук, ног, пальцев, а также элементарные требования к общему виду исполнителя, своего рода музыкальный этикет, где важны и внешний вид, и гармоничное сочетание исполнителя и инструмента, репертуара и исполнительского уровня, и отношение к себе и своей профессии.

Далее, при более широком подходе к исполнительской постановке в ее содержание включаются вопросы дыхания, его разновидностей, владения всеми приемами дыхательной техники, также способы звукоизвлечения, знакомство с разными творческими взглядами на исполнение штрихов, развитие пальцевой техники, владение звуком, интонацией, умение создавать требуемый тембр, чувствуя инструмент, как свой собственный голос, и мн. др.

Правильная постановка должна обеспечивать естественные позы исполнителя, без стеснения и напряжения тела в какой-либо его части, и внешне вызывать ощущение легкости игры.

Корпус исполнителя ровный, спина прямая, мышцы не напряжены.

Допускается игра не только в положении стоя, но и сидя. При этом грудная клетка слегка приподнята во избежание ущемления мышечной ткани вокруг легких и самих легких. Плечи всегда расправлены и не должны опускаться и стеснять легкие и мышцы вокруг, что мешает правильному дыханию. Очень важно не сутулиться – это грубая ошибка исполнителей. Есть понятие «спортивная осанка», оно вполне подходит для исполнителей на подобных инструментах в положении стоя. Если исполнитель сидит во время игры, надо следить за тем,

чтобы держать позвоночник ровным, не опираться на спинку стула, не наклоняться, ни в коем случае не класть ногу на ногу.

В положении стоя можно выбрать удобную для себя позу, в данном случае также лучше прислушаться к советам преподавателя. Может быть, кому-то удобнее стоять, опираясь на обе ноги, кому-то на одну, другую же при этом можно выставить вперед.

Главное здесь – удобное, устойчивое положение, а также внешний вид, что тоже очень важно для музыканта, и на это надо обращать первостепенное внимание, чтобы не привыкнуть к непривлекательному поведению на сцене.

Во время игры голову не следует слишком наклонять или поворачивать в какую-либо сторону. Лишь в тех случаях, когда анатомическое строение тела человека имеет какие-то особенности, допускается наклон головы или незначительное отклонение от естественного положения. Также является ошибкой и запрокидывание головы назад. Все это мешает правильному дыханию, затрудняет работу пальцев и сказывается на качестве закрывания отверстий, вызывает мышечное напряжение и, следовательно, быструю усталость.

Руки в локтевой части слегка приподняты, но в разумных пределах. Если их очень сильно отвести от корпуса – это скажется на беглости пальцев, если, наоборот, прижать – будет затруднено дыхание.

Также положение рук напрямую связано с решением аппликатурных проблем, ведь от того, насколько качественно будут закрыты отверстия, зависят качество самого звука, исполнение штрихов, владение всем диапазоном.

Кисти рук должны естественно охватывать инструмент, так, чтобы отверстия находились строго по центру подушечек пальцев. Поэтому от правильной постановки рук зависит ощущение удобства при игре.

Левая рука отстоит от корпуса чуть-чуть далее, чем правая, потому что она располагается на инструменте выше.

Мышечная свобода кистей рук положительно сказывается на легкости игры и технической беглости пальцев, а зажатость проявляется в чувстве быстрой усталости.

Для создания художественного образа допускаются во время игры небольшие движения инструментом, а также и корпусом, головой, локтями. Осторожные, уместные подчеркивания ин-

струментом мелодических и динамических линий очень характерны для фольклорного исполнительства. Но все эти движения должны вписываться в контекст музыкального произведения и не мешать исполнителю. Иногда увлечение внешними театральными эффектами может отвлечь слушателя от восприятия музыки.

Другая крайность исполнителя – статичность и скованность, строгая, зажатая постановка. Необходимо найти то приемлемое для каждого начинающего музыканта положение, которое обеспечивало бы, с одной стороны, легкость, непосредственность, удобство исполнения, а с другой – не нарушало бы стройности, традиционности и требований правильной постановки.

1.4. Положение инструмента во время игры

Левая рука на инструменте располагается сверху, правая – в нижней части.

Чтобы удержать дудку во время исполнения, не следует убирать пальцы, которые в данный момент не задействованы в игре, поднимать их над инструментом, сдвигать их с отверстий в стороны. Например, если исполняются ноты *ля*, *си* или *си бемоль*, можно пальцы правой руки оставлять на отверстиях. Если в игре участвуют все пальцы левой руки, большой палец и мизинец правой руки остаются на месте и придерживают инструмент. В процессе практических занятий и с приходом опыта у каждого музыканта вырабатываются свои привычные приемы удержания инструмента во время исполнения. Чаще всего опорой служит большой палец правой руки.

Во время игры дудку удерживают обеими руками, не прижимая сильно к губам, не надавливая на отверстия. Дудка спокойно лежит на нижней губе и касается доньшком верхней, но не упирается в нее.

Щель дудки находится на нижнем крае донца параллельно приоткрытым губам, чтобы посылаемый воздух беспрепятственно проникал сквозь отверстие. Относительно подбородка дудку следует держать под углом не менее 45 градусов. Пальцами левой руки закрываются верхние отверстия с 1-го по 5-й, а пальцами правой – с 6-го по 10-й (рис. 2):

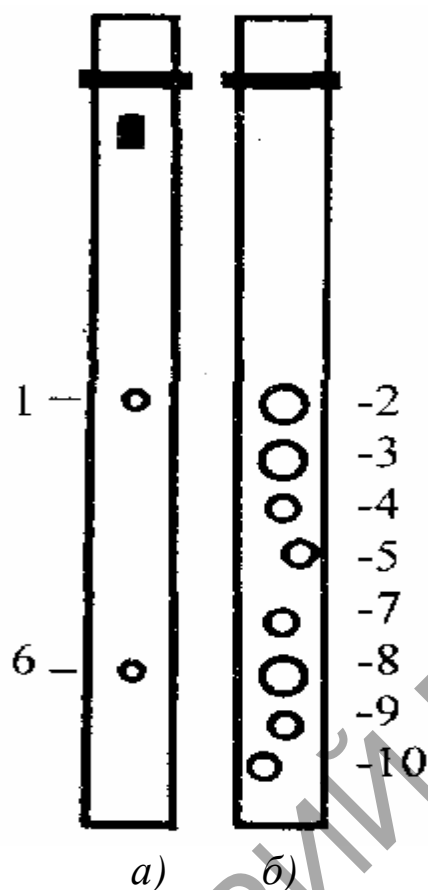


Рис. 2. Схема тыльной *а* и лицевой *б* сторон дудки с нумерацией пальцев: левой руки (1–5); правой руки (6–10)

Большие пальцы находятся на тыльной стороне, они также активны при игре.

Если нужно открыть отверстие, лучше не отрывать палец от инструмента, а сдвигать вверх, так как пальцы несут на себе нагрузку опоры. Но если в некоторых случаях удобно отнять палец от отверстия – это допустимо.

Как видно на рис. 2, отверстия расположены не строго в одну линию, а, учитывая естественное положение пальцев, с небольшим смещением.

Отверстия выполнены таким образом, что точно соответствуют положению пальцев в момент, когда музыкант берет инструмент в руки, поэтому без лишних усилий он может поочередно, начиная с верхних отверстий, ощупывая края каждого отверстия, накрыть их подушечками пальцев.

Во время игры движения пальцев не должны быть замедленными, скользящими, неактивными – это сказывается на качестве звука, особенно в штрихе legato. Ведь в дудке происходит колебание звукового воздушного столба, т.е. длины

воздушного потока от голосника и до первого, начиная сверху, открытого отверстия. Поэтому при изменении высоты звука, а значит, длины воздушного столба, необходима мгновенная перестройка пальцев в сторону его увеличения или уменьшения, и чем быстрее это произойдет, тем заметнее скажется на качестве звучания и переходе от одной ступени к другой. Движение пальцев должно быть активное, в определенном смысле пружинистое, но ни в коем случае не зажатое, нервозное, напряженное. Первое и незыблемое правило – легкость. Отверстия не зажимаются пальцами, а накрываются. Для этого при закрывании отверстия можно представить палец в свободном падении, точкой приземления которого является нужное отверстие; при открывании отверстия – ощущение выталкивания пальца силой воздушного потока.

Важно следить в момент открывания отверстий, чтобы пальцы высоко не поднимались над дудкой, а в некоторых случаях – не задирались или не проваливались под инструмент. Они должны подниматься над инструментом и удерживаться на высоте 1,5–2 см. Амплитуда у каждого исполнителя может иметь свои индивидуальные характеристики и меняться с ростом профессионального мастерства.

Закрывать отверстия необходимо строго подушечками пальцев, желательна их серединой.

Постановка рук, расположение пальцев на инструменте – важный момент в подготовке будущего музыканта, требующий индивидуального подхода к каждому учащемуся. В зависимости от длины пальцев, индивидуальных особенностей, размера, развития и т.д., а также пожеланий учащихся преподаватель обучает размещению пальцев на инструменте. Нет одинакового строения тела, кистей рук, пальцев, кожного покрова и т.д., важных для исполнительской постановки, поэтому не может быть и единых стандартов к подходу в вопросах обучения.

1.5. Предварительное практическое ознакомление с инструментом

Расстановка и закрепление пальцев на инструменте должны проходить поэтапно в сочетании с упражнениями.

Пособие построено по принципу постепенного развития учебного процесса. На каждом занятии в аппликатуру доба-

вляется по одной – две ноте, начиная с ноты *ля*. Все занятия строятся на комплексном подходе к обучению игре на инструменте: изучение названий и расположения нот на инструменте и нотоносце, т.е. аппликатуры, приемов звукоизвлечения способов атаки звука, штриховых приемов, техники дыхания.

Однако с первого знакомства с дудкой желательно давать возможность студентам запоминать правильное расположение всех пальцев на отверстиях вначале без звука.

Положение пальцев на инструменте слегка округленное. Но округленность должна быть естественной (с учетом толщины, длины и прочих особенностей пальцев каждого музыканта). При нормальном развитии пальцев наиболее округлен средний палец, что касается мизинца, то он почти прямой (в зависимости от анатомического строения пальцев и их соотношения между собой). Здесь очень важно следить за тем, чтобы пальцы не прогибались. Иногда приходится отступать от правил, если есть свои нюансы в строении больших пальцев, особенно если они короткие. Поэтому оптимальную постановку всегда определяет преподаватель.

Подносим дудку к губам. Губы едва приоткрыты, образуя небольшую щель. Дудка должна свободно лежать на нижней губе, которая естественно прикрывает зубы, и без всякого давления касаться верхней губы. Можно провести аналогию с положением губ в естественном состоянии во время охлаждения очень горячего чая, когда мы дуем в чашку. Губы во время игры занимают похожее положение, чтобы струя воздуха попадала прямо в щель дудки. При игре губы не должны напрягаться, растягиваться или собираться к центру, как при произношении гласного звука «о».

Не допускается надувать щеки, выпячивать губы, прижимать губы плотно к зубам. Вдохи следует брать, приоткрывая края губ.

Но прежде чем приступать к обучению игре на дудке, освоению принципов звукоизвлечения, необходимо научиться хорошо закрывать отверстия, чтобы не допускать неплотного прилегания пальцев к краям отверстий. Для этого полезно каждый раз перед началом занятий делать в течение 5–10 мин следующее упражнение: взяв в руки инструмент, располагаем пальцы на отверстиях в оптимальном положении. Задействованы все пальцы, соответственно закрыты все отверстия. Тща-

тельно ощупываем края отверстий. Убедившись в правильном прилегании пальцев, запоминаем это положение, откладываем дудку и затем все начинаем сначала.

Не подносим инструмент к губам, не извлекаем никаких звуков. На данном этапе наша задача – приучить пальцы занимать правильное положение на отверстиях инструмента, т.е. выработать автоматическое привыкание к точному расположению подушечек пальцев на отверстиях инструмента.

Поочередно ощупываем каждым пальцем края отверстий для определения точности нахождения подушечек, чтобы быть уверенным в правильности их прилегания. Важно убедиться, что отверстие закрывается серединой подушечки пальца, и довести это движение до автоматизма. Каждый раз, когда в руках будет дудка, кончики пальцев сами найдут то место, к которому они привыкли во время тренировочных упражнений.

В процессе выполнения упражнений по ознакомлению с аппликатурой и отработке навыков качественного закрывания отверстий по всему диапазону параллельно можно заниматься развитием пальцевой техники при помощи специальных упражнений без инструмента. Существующий комплекс двигательной гимнастики для пальцев охватывает все мышцы кисти рук, способствует развитию беглости пальцев и в дальнейшем – совершенствованию исполнительской техники музыканта.

1.6. Развитие пальцевой техники

Чтобы успешнее и результативнее происходил процесс освоения игры на любом музыкальном инструменте, где требуется участие пальцев (клавиатуре, грифе, педальном или помповом механизме и т.д.), необходимо владеть хорошей координацией и скоростными техническими двигательными возможностями пальцев.

Для развития пальцевой техники не потребуются специальные тренажеры, приспособления, какие-то особые условия. В этих целях рекомендуются, в частности, упражнения, которые можно выполнять при любой возможности: отдыхаете, сидя в кресле, едете в общественном транспорте, смотрите телевизор,

сидите за столом и т.п. Это своего рода физическая гимнастика для кистей и пальцев рук.

Краткие рекомендации по выполнению этих упражнений.

Для занятий понадобится любая подходящая поверхность – будь то стол, спинка стула, поручень или что-либо другое, на что можно положить пальцы рук, только пальцы, но не всю ладонь. Упражнения предназначены для выполнения как правой, так и левой рукой. Некоторые упражнения можно выполнять одновременно обеими руками. Но на первых занятиях лучше уделить внимание какой-либо одной руке, скорее, той, пальцы которой менее подвижны.

Упражнение для первого занятия. Подносим руку к поверхности. Не опираясь на ладонь, удерживаем пальцы над поверхностью на высоте 1,5–2 см. Двигаясь, как по клавишам фортепиано, постукиваем по поверхности, начиная с большого пальца и заканчивая мизинцем.

Можно начинать движение от мизинца к большому пальцу. Продолжаем движение: либо возвратившись к исходному пальцу, либо с того, которым закончили. И так непрерывно двигаемся то в одном, то в другом направлении, следя за темпом, интенсивностью работы всех пальцев, одинаковой высотой отрыва от поверхности, а также за тем, чтобы постукивание по поверхности происходило подушечками пальцев. Делаем эти движения в определенном темпе, вначале четвертными длительностями, затем – восьмыми, шестнадцатыми, используя небольшую амплитуду, сохраняя темп.

Когда упражнение хорошо усвоено, можно его разнообразить ритмически.

Затем упражнение усложняется: не постукиваем по поверхности, а, наоборот, коснувшись, оставляем каждый палец на месте, прижимаем и держим, не отрывая, до тех пор, пока все пальцы не завершат движение. Затем по одному отнимаем от поверхности, начиная как с мизинца, так и большого пальца.

Двигаясь от большого пальца к мизинцу и наоборот, меняем направление для лучшего усвоения и выработки автоматической моторики движений пальцев. Контролируем темп и амплитуду, мышечное напряжение в пальцах и кистях рук.

С приобретением опыта упражнение можно выполнять одновременно пальцами обеих рук (движения могут быть как синхронными, так и автономными), также от движений пальцев одной руки можно переходить к движению пальцев другой руки.

Следующее упражнение: охватываем пальцами поверхность, вертикальную или горизонтальную. Начиная с мизинца, имитируем трель, воображая отверстия на дудке (остальные, свободные, пальцы не отрываем от опоры).

И так «поднимаемся» до большого пальца. Постоянно следим, чтобы пальцы привыкали не подниматься очень высоко над поверхностью, что в дальнейшем поможет удерживать пальцы над клавиатурой либо над отверстиями на требуемой высоте. Не забываем выполнять упражнение одной и другой рукой.

Упражнение – *чередование*. Выбираем подходящую опору для пальцев. Большой палец не отрываем от опоры. Остальные пальцы будут задействованы в совершенно «случайных» сочетаниях. Опустим, к примеру, на поверхность указательный палец и мизинец, затем четко одновременно заменяем их средним и безымянным, т.е. указательный и мизинец отрываются от поверхности, а средний и безымянный опускаются. Чередуем это сочетание в выбранном темпе: вначале медленно, затем постепенно увеличивая темп, следя за одновременным опусканием пальцев, точнее, касанием поверхности. Потом берем другие две пары пальцев в любом сочетании и чередуем их. Один палец любой пары может оставаться общим.

Попробуем чередование 3+2. Затем усложним задание: будем чередовать один, каждый раз новый, палец с тремя.

Важным условием этого упражнения является одновременность прикосновения пальцев к поверхности и «смена» в момент касания.

Приступим к упражнениям, в которых одновременно задействованы пальцы обеих рук. Находим поверхность, на которой есть возможность разместить пальцы обеих рук, по возможности и большие пальцы (как на инструменте, т.е. левая рука выше правой, если это вертикальная поверхность, и если горизонтальная поверхность, то аналогично положению на инстру-

менте). В крайнем случае можно разместить пальцы, к примеру, на столе (пока не думая об аппликатуре дудки).

Упражнение для обеих рук. Располагаем все пальцы на избранной поверхности. Большие пальцы в этом упражнении у нас будут в качестве опоры. Остальные пальцы обеих рук одновременно отрываем от поверхности и тут же опускаем, опираясь на большие пальцы.

Легонько постукиваем сразу всеми пальцами по поверхности, контролируя расстояние подъема пальцев от поверхности, темп, силу удара, легкость движения и т.д. Как и в предыдущих упражнениях, важно следить, чтобы пальцы одновременно касались поверхности при опускании и также одновременно отрывались от нее, не отклонялись в стороны.

Движения выполняются в одном темпе, ритмический рисунок можно придумать самим и корректировать в процессе выполнения упражнения.

На базе этого упражнения возможны его разновидности. К примеру, «из игры» может выбывать мизинец правой руки. Выполняем упражнение без мизинца, обращая внимание на то, чтобы он не двигался.

Постепенно по одному «из игры» выбывают все пальцы.

Движения синхронны, амплитуда небольшая, подъем и опускание пальцев по отношению к поверхности вертикальные, касание поверхности одновременное.

В принципе, каждый начинающий музыкант может сам определить варианты чередований пальцев для разработки проблемных движений. У любого музыканта найдется ахиллесова пята, которую необходимо с помощью упражнений разрабатывать. Слабое место у начинающих исполнителей на деревянных духовых инструментах – большие пальцы и мизинцы, а также безымянные. Им нужно в первую очередь уделить как можно больше внимания, использовать весь арсенал упражнений.

Упражнение – «*интервалы*». Вообразим инструмент, расположим пальцы, закрывая все его отверстия. Будем «исполнять» тремоло от ноты *до* первой октавы со всеми нотами хроматического звукоряда, продвигаясь по полутонам, начиная с интервала *до – до диез* и заканчивая интервалом *до – си*. В упражнении задействованы все пальцы, в том числе и большие. В

ходе выполнения «интервалов» следует контролировать их качество, т.е. одновременное поднятие и опускание пальцев.

Вначале темп упражнения медленный, затем постепенно темп увеличиваем, сохраняя качество движения пальцев.

Разнообразим упражнение: «интервалы» будем «исполнять» поочередно от каждой ноты хроматического звукоряда. Теперь основной нотой будет нота *до* – *диез*, затем нота *ре* и т.д. Дойдя до ноты *си*, по полутонам выполняем обратное движение.

Особого внимания и индивидуальной работы требуют «интервалы», которые не получаются или если пальцы вовсе не слушаются. С такими «интервалами» необходимо работать отдельно.

Рекомендуемые упражнения укрепляют мышцы рук и пальцев. Желательно их выполнять регулярно, особенно на начальном этапе обучения игре на инструменте, чтобы в дальнейшем во время игры пальцы имели устойчивость и не сползали со «своих» отверстий. Упражнения для рук выполняются ежедневно независимо от того, начали вы интенсивно заниматься на инструменте или еще нет. А вообще следует взять за правило: постоянно делать несколько упражнений для пальцев.

1.7. Аппликатура дудки (хроматической)

На протяжении долгих лет эволюции дудки мастера стремились к оптимальному варианту расположения отверстий инструмента с учетом диаметра и расстояния между ними. Так, малое отверстие дает разницу в звучании на полтона, а большое – на тон.

Во всех духовых инструментах звучание достигается колебанием воздушного столба в трубке инструмента. В свистковых инструментах это наиболее выражено. Высота звука дудки зависит от длины звукового воздушного столба. Колебанием всего воздушного столба, т.е. при закрытых всех отверстиях, производится нижний основной звук, на дудке сопрано – это нота *до*.

Сокращение воздушного столба есть следствие открывания отверстий. При этом колебания воздушного столба происходят в пределах от голосника до первого открытого отверстия.

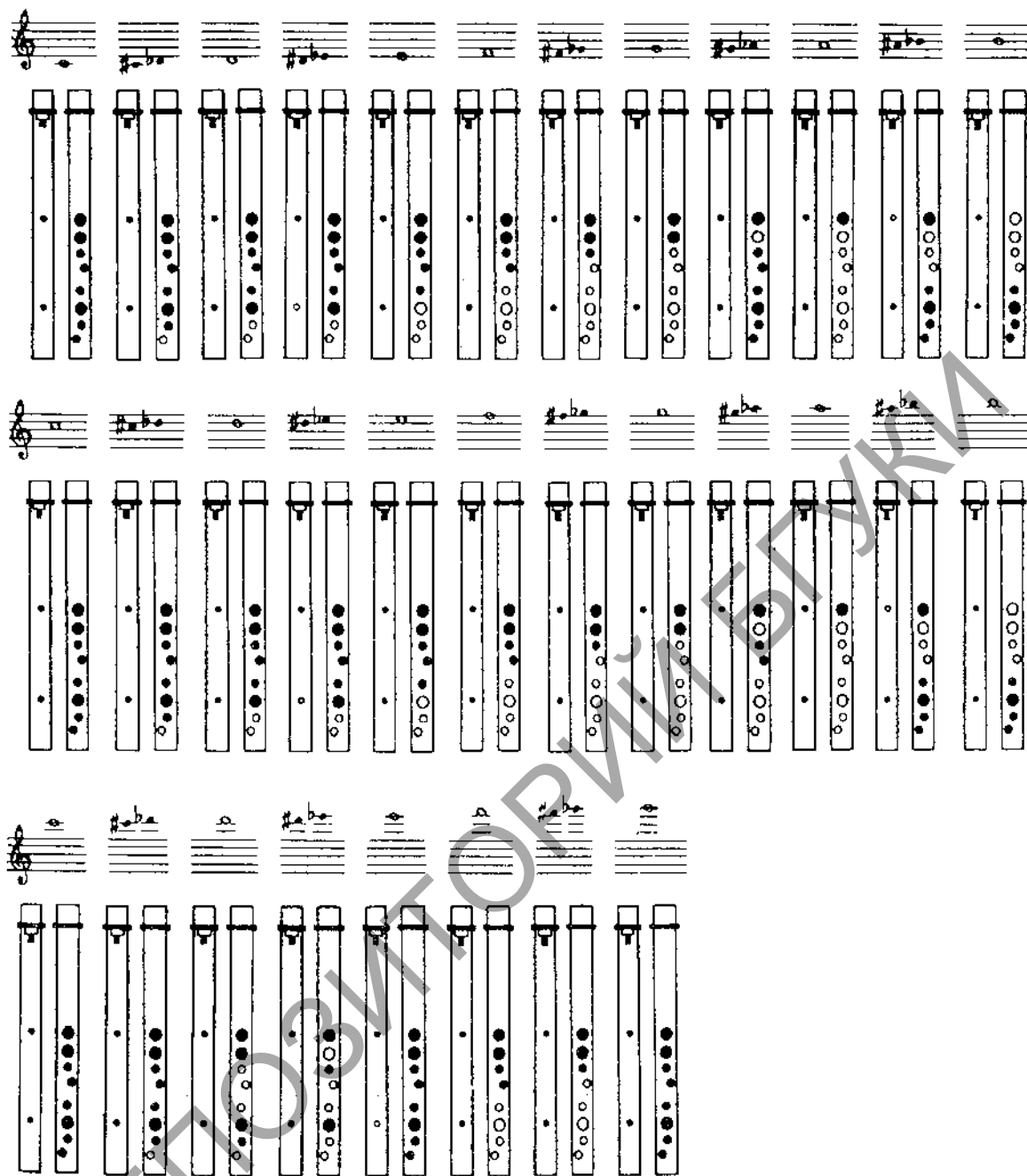


Рис. 3. Аппликатура хроматической дудки прима (сопрано)

Принято считать, что звучание дудки, ее тембровая окраска октавой выше, чем нотная запись. Хотя благодаря тембровой схожести с человеческим голосом создается впечатление, что высота звуков инструмента соответствует нотной записи (особенно это ощущается в нижнем регистре). Но не станем нарушать сложившейся традиции, тем более что и у других народов подобные инструменты также транспонируют на октаву.

Хроматическая дудка имеет четкую систему строения звуко-ряда. Что очень важно для белорусской дудки: в ее аппликату-

ре не употребляется прием частичного, половинного закрывания отверстий, прием, который достаточно часто используется в игре на иных духовых инструментах подобного типа.

Также существенное преимущество дудки среди подобных инструментов – прием «передувания» (извлечения гармонических звуков). Притом, помимо октавного интервала, сохраняется без изменений аппликатура.

Дудки пикколо, альт и тенор нотируются так же, как и дудка сопрано, но являются транспонирующими (в принципе, как и сопрано), но транспонирование у этих дудок значительно отличается. Если октавное транспонирование мы воспринимаем как автоматическое, то дудка альт при той же нотации звучит квинтой выше написанного, дудка тенор – квартой выше.

Дудка бас нотируется в тесситуре звучания, т.е. соответствует нотной записи. Дудка пикколо имеет строй *in F*, звучит выше записи на кварту через октаву.

Итак, строй у дудки пикколо – *in F*, сопрано – *in C*, альт – *in G*, тенор – *in F*, бас – *in C*.

Начинать знакомство с расположением нот на дудке сопрано, как и на любом другом инструменте, лучше с основных нот звукоряда. В нашем случае инструмент имеет определенный строй (*in C*), поэтому при закрывании всех отверстий будет звучать нота, определяющая строй инструмента.

Затем следует познакомить с расположением натурального звукоряда и, здесь же, – с отверстиями (см. рис. 2, с. 18) *9 (до диез)*, *4 (фа диез)* и *1 (си бемоль)*. Об остальных альтерированных нотах подробнее объясняется на отдельных занятиях, когда уже хорошо освоен инструмент.

1.8. Приемы звукоизвлечения

Чтобы извлечь звук на дудке, необходимо поднести инструмент к губам, сделать спокойный глубокий вдох, сомкнуть мышцы уголков рта так, чтобы воздух не выходил за пределы инструмента. Затем, обязательно с участием языка (этот прием в дальнейшем будем именовать «атака» или «начало звука»), делаем выдох.

Начало звука – это всегда визитка музыканта. Иногда в музыкальной среде можно услышать «подача звука» или «дыхания». В принципе, от того, насколько качественным будет

начало, будь то в исполнении одного инструмента или целого оркестра, зависит исполнение всего произведения.

В цепи звукоизвлечения язык является главным и начальным звеном, которое несет весь груз дальнейшего развития музыкальной мысли.

Итак, проследим за работой языка в момент выдоха. Он как бы отталкивается от нижнего края верхних передних зубов. Этот момент и есть атака звука. Препятствия для подачи воздуха в щель дудки нет, и теперь важно удержать воздушный поток на одной высоте.

«Атака» – термин, который применяется как в инструментальной музыке, так и в вокальной. Но в каждом случае при игре на разных инструментах она имеет свою специфику. У духовиков подача воздуха в инструмент обязательно начинается с активной работы языка. Активизацию работы языка в момент подачи воздуха в инструмент иногда в рабочей обстановке называют «ударом», говорят: «Сыграй эту ноту ударом языка». Язык выполняет в момент атаки роль клапана, т.е. открывает поступление воздуха в инструмент, отходит назад, а струя воздуха в это время сквозь щель дудки попадает на острый край рассекателя голосника. Струя воздуха далее раздваивается, и та часть, которая попадает в дудку, приводит в движение столб воздуха внутри инструмента. Цилиндрическая форма дудки создает условия для колебания воздушного столба, что и вызывает звучание.

В зависимости от того, как движется язык во время атаки, можно выделить два основных вида атаки: мягкую и твердую. Но это основные приемы звукоизвлечения. Дудка позволяет применять очень богатый ассортимент самых разных видов атак, особенно в сфере фольклора.

Академический подход – это путь профессиональных классических инструментов, а в народной практике каждый исполнитель вправе показать свои личные приемы владения инструментом, который он осваивал сам и по собственной «школе», где действуют свои законы.

При твердой атаке язык выполняет такое же движение, как при произношении шепотом слога «ту». Для мягкой атаки используется имитация произношения слога «ду».

Понятие «звукоизвлечение» неотделимо от рассматриваемых далее понятий «штрих» и «дыхание». Если теоретический

материал этих тем в целях лучшего усвоения излагается раздельно, на практических занятиях полученные знания применяются не обособленно, а в тесной взаимосвязи.

1.9. Артикуляция и штрих

Артикуляция – в фонетике этот термин связан с работой органов речи: голосовых связок, мягкого неба, языка, губ, зубов. В музыке – это способ исполнения звуков на инструменте. Исполнение звуков может быть раздельное либо слитное.

Артикуляция связана с действием артикуляционного органа, в данном случае звукоизвлекаемого устройства дудки. Воздушный поток подается в щель и далее на рассекатель голосника, от чего и зависит качество звука, т.е. атаки, его протяженности и окончания.

Звук при исполнении – атака, протяженность, окончание, соединение с другим звуком – может извлекаться разными способами или, как принято называть в музыке, штрихами.

Штрих – это не только исполнительский прием, но и средство музыкального выражения. Среди музыкантов существует много мнений о способах атаки, артикуляции. И у каждого играющего музыканта всякий штрих может иметь множество «оттенков» в исполнительской трактовке и в самом обозначении.

До настоящего времени нет единого мнения в определении и обозначении штрихов для духовых инструментов. К тому же каждым музыкантом приемы передачи информации в звуке воплощаются в индивидуальной, авторской, интерпретации. Поэтому обратимся к академической практике, в которой основные виды штрихов традиционно выглядят так:

– *деташе* – отделять. Каждый звук извлекается отдельно, мягкой атакой. Длительность ноты выдерживается полностью. Между нотами не должно быть пауз.

Обозначений не имеет. Иногда обозначается черточками над или под нотами;

– *легато* – связно. Атака присутствует только при извлечении первого звука. Далее работают артикуляция, дыхательный аппарат и пальцы. Дыхание при смене нот не прерывается.

Обозначается сплошной соединительной линией;

– стаккато – отрывисто. Длительность ноты сокращается наполовину.

Обозначается точками над или под нотами;

– нон легато – не связно. Похоже на деташе, но длительность ноты немного сокращена. Атака подобна произношению слогов «ту», «та», «ти». Начало звука четкое.

Обозначается точками под лигой;

– двойное стаккато. Используется как исполнительский прием и в качестве музыкального стиля. Характерно для фольклора многих европейских государств.

Атака подобна произношению слогов «ту – ку». Атака определенная, четкая, плотная.

Народная музыка вносит в исполнительский стиль разнообразные приемы, выходящие за рамки академических правил. Это, конечно, обогащает музыкальный язык, но очень важно не перейти грань музыкальной культуры, для чего необходимо воспитание хорошего вкуса.

Среди народных приемов исполнения чаще встречаются: атака без участия языка, глиссандирование, повышение или понижение интонации при помощи дыхания, утрированное исполнение штрихов с привлечением для этого артикуляции и аппликатурных приемов, исполнение одновременно с игрой вокализа, точнее, имитация вокализа.

Если отстраниться от момента атаки звука, данный перечень можно продолжить: свободное изложение материала с алогичными, на первый взгляд, ускорениями и замедлениями, различные ферматы, повторения, весь спектр мелизмов, украшающие обыгрывания кульминационных моментов, каденции и т.д.

Самобытность, богатство фольклорного музыкального языка являются основой и опорой, источником вдохновения в музыкальном творчестве, а также развитию всей музыкальной культуры.

1.10. Дыхание

Дыхание при игре на дудке – один из главных элементов техники владения звуком (это и тембр, и динамика, и штрихи, и артикуляция). Культура звучания предполагает наличие системы знаний об исполнительском дыхании или же соответствующей школы дыхания.

Начало рождения звука – это не только движение языка, звук рождается в легких. Хотя резонатором является воздушный столб в дудке, но рождение звука начинается на стадии создания условий для того, чтобы это произошло, т.е. уже в легких. Следовательно, чтобы сыграть ноту в том или ином регистре, необходимо создать давление, при котором выдох соответствовал бы требуемому напору воздуха для создания колебания воздушного столба определенной плотности. Посылая струю воздуха в щель дудки, мы можем контролировать количество воздуха в инструменте.

Различают три типа дыхания: грудное, брюшное и смешанное, т.е. грудобрюшное. Исполнители на дудке пользуются разными типами дыхания, но правильное и профессиональное дыхание – грудобрюшное. Автономного как такового грудного или брюшного дыхания при игре на духовых инструментах не бывает, потому что оно, так или иначе, в большинстве случаев смешанное – в зависимости от регистра, динамических требований, штрихов.

При игре на дудке используется весь объем легких, задействованы все дыхательные мышцы. Но активность тех или иных мышц разная, поэтому и дыхание можно разделить на три группы.

Вдох можно производить как *межреберными мышцами* грудной клетки, так и опираясь на *диафрагму*. Также и выдох может быть не только с участием диафрагмы, но и с активным участием *брюшного пресса*. Все зависит от тренированности и развития дыхательных мышц.

Упражнения для укрепления дыхательных мышц могут как совмещаться с игрой на инструменте, так и выполняться отдельно. Желательно с первых занятий совместить дыхательные упражнения и ознакомление с инструментом.

Исполнение протяжных звуков в разных tessituraх – хорошая школа для укрепления и дыхательных мышц, и навыков владения звуком, тембром, устойчивостью, чистотой интонации и уверенной игры. Нагрузку мышцам следует давать поочередно – грудного отдела, грудобрюшного, диафрагмы.

При вдохе и выдохе нагрузку испытывают те или иные группы мышц. Во время длительного выдоха, не прерывая звучания, менять нагрузку мышц – грудной клетки, брюшного пресса, диафрагмы.

Среди упражнений для дыхательных мышц можно рекомендовать как «рабочие»: играть ноты произвольной длительности с последующей остановкой звука при помощи различных групп мышц, а также диафрагмы.

На дудке очень сложно исполнение динамических оттенков, и тем не менее можно работать над постановкой дыхания – в нижнем регистре при звучании крещендо, а в верхнем – диминуэндо. Такие дыхательные упражнения очень непросто выполнить без ущерба для интонации. Здесь важно чувствовать все составляющие артикуляции. Яркого, ощутимого крещендо или диминуэндо добиться практически невозможно, но музыканты-умельцы, фольклористы-самоучки всегда находят возможность компенсировать этот недостаток.

Понятие динамики применительно к игре на дудке весьма относительно: в академическом смысле оно вовсе в данном случае исключается, а в традиционном фольклорном звучании – может рассматриваться.

Если возникают трудности в выполнении атаки в нижнем регистре первой октавы, желательно использовать диафрагмальное дыхание, щадящее, небольшое давление воздушного потока и целенаправленный собранный выдох.

При игре нот с паузами в целях остановки звука язык прodelывает движения, соответствующие произношению слога «тут» без подчеркивания последней согласной «т». В данном случае остановка звука происходит при помощи языка – это один из приемов остановки звука.

Этот прием используется и для остановки звука вне зависимости от его длительности и пауз, а также и для окончания фраз. Для того чтобы окончание было качественным, необходимо работать над артикуляцией и мягким движением языка в момент завершения звучания.

Нередко же звук останавливается при помощи дыхания, т.е. остановкой подачи воздуха в инструмент. Это более сложный прием, требующий хорошей подготовки. Здесь важно сохранить интонацию.

Чтобы звук при игре на дудке не был совершенно ровным, желательно обогатить его вибрацией. Искусственное вибрато в народной музыке применяется не только при игре на тех инструментах, где это предусмотрено их конструкцией, но и в повсеместной исполнительской практике. Не является исклю-

чением и дудка. Вибрато исполняется с помощью дыхания, в этот момент необходимо следить, если это не входит в задумку музыканта, за интонацией.

Еще способ изменять подачу воздуха в инструмент – с помощью артикуляции, в данном случае меняется положение губ. Таким же образом можно достичь эффекта вибрато.

1.11. Интонация и интонирование

Понятия «интонация» и «интонирование» – и то, и другое применяются в музыке и касаются выразительных свойств, относятся напрямую к темам: артикуляции, штрихам, дыханию, постановке, т.е. это элемент и художественно-выразительный, и технический.

Понятие «интонация» нередко употребляется в значении «интонирование», т.е. как его синоним. Так, можно услышать: «У данного исполнителя жесткая интонация» – имеется в виду характер исполнительской манеры или штриха.

«Интонация» как термин более применим в речевой, фонетической характеристике, хотя в методической литературе музыканты используют для определения качества частоты звуковых колебаний оба понятия: и «интонация», и «интонирование».

Интонация дудки относительно фиксированная. Необходимо заранее сознательно интонировать нотное мелодическое построение, т.е. как бы мысленно его прочитывать и выстраивать интонационную структуру, прокладывая впереди исполнения «нотную тропинку». Важно подготовить себя и настроить на точную интонацию до того, как будет сыгран первый звук.

Также нужно подходить и к атаке. Дыхательный аппарат должен быть готов для подачи струи воздушного потока именно той силы, которая вызовет колебания нужной высоты. Конечно, прежде всего длина воздушного столба достигается количеством закрытых отверстий в фиксируемом порядке, но силу выдоха необходимо сориентировать на необходимую высоту, которая и создаст нужные колебания. Для этого в нижней тесситуре дыхание ослабляется, а в верхней усиливается, с учетом исполняемого нотного материала. Со временем интуиция

будет подсказывать силу воздушного потока для той или иной ноты.

В период освоения инструмента желательно обращаться к внутреннему слуху, вырабатывать чувство высоты исполняемого звука и только затем воспроизводить звук на инструменте, прислушиваясь к интонации. Звук занижен – выдох активизируем, т.е. давление усиливается, подключаются мышцы брюшного пресса, диафрагма, язык не препятствует свободному движению воздушного потока.

Хорошо развивает слух музыканта исполнение интервалов. Вначале представить, услышать внутренним слухом тот интервал, который предстоит исполнить, а потом его извлечь. Удерживать звук на одной высоте следует мышцами всего дыхательного аппарата.

1.12. Хроматический звукоряд

Рассмотрев основы музыкальной теории и исполнительской техники игры на дудке, приступим к изучению важных для практических занятий сведений об аппликатуре инструмента. Речь пойдет о хроматической дудке как более распространенной, в том числе и в фольклорных музыкальных коллективах, т.е. исполнении альтерированных звуков, которое в аппликатурном плане на дудке достаточно удобно. Некоторые сложности для начинающих могут представлять ноты *соль диез* и *ми бемоль*.

Итак, если закрыть все отверстия, получим тон, определяющий строй инструмента. В нашем случае это будет звук *до*. Поднимаем мизинец правой руки – *до диез*, далее – *ре*.

Двигаясь таким образом, переключаем внимание на большой палец правой руки и передвинем его с отверстия по корпусу дудки вверх, чтобы получился звук *ре диез* (*ми бемоль*). Большой палец возвращаем на место и поднимаем средний, получаем ноту *ми*. После чего убираем указательный палец, оставляя из пальцев правой руки на дудке только большой палец для удержания инструмента, – это нота *фа*.

Следим, чтобы пальцы правой руки, за исключением большого, находились над отверстиями, не отклонялись в стороны и не поднимались более чем на 1,5–2 см.

Поднимаем мизинец левой руки, открывая еще одно отверстие, – это нота *фа диез*. Теперь можно, для более надежного положения инструмента, опустить мизинец и безымянный палец правой руки на дудку рядом с отверстиями. Открываем следующее отверстие – нота *соль*. Пальцами правой руки придерживаем инструмент и располагаем их произвольно: можно не накрывать отверстия вовсе, можно закрыть, как было рекомендовано выше, два нижних отверстия, допустимо закрывать и три отверстия, но при этом надо следить за чистотой интонации.

Чтобы извлечь ноту *соль диез*, придется запомнить расположение пальцев, ибо эта нота имеет специфическую аппликатуру.

Все отверстия закрыты, кроме второго сверху, т.е. после того, как извлекли звук *соль*, поднимаем средний палец левой руки, а все остальные – пальцы и левой, и правой руки – опускаем на отверстия.

Для извлечения звука *ля* необходимо закрыть два отверстия: для большого и указательного пальцев левой руки, большой же палец правой руки всегда находится на отверстии и только на ноте *ми бемоль* покидает свое место, поэтому его часто в этой позиции не учитывают.

На ноте *ля* отверстия правой руки могут быть не в ущерб интонации закрыты, но лучше указательный палец не задействовать.

Следующая нота *ля диез*, или привычнее *си бемоль*. На некоторых инструментах достаточно отпустить большой палец, точнее сдвинуть вверх и оставить только указательный, т.е. оставить закрытым первое отверстие. Если инструмент сделан качественно, отклонений в интонировании *си бемоль* не будет. Можно придерживать инструмент правой рукой произвольно.

Для удобства перехода к следующей ноте и в целях более качественного овладения техническими приемами игры на дудке рекомендуется ноту *си бемоль* в аппликатурном отношении исполнять, закрывая еще и отверстия, которые расположены под пальцами правой руки. Пальцы правой руки могут оставаться на месте, они удачно выполняют функции удобного

перехода к следующей хроматической ноте и надежно удерживают инструмент.

Нота *си* – большой палец должен занять свое привычное место, а указательный освободить отверстие. В некоторых случаях, если позволяет музыкальный материал, можно играть эту ноту, закрыв только отверстия на обратной стороне для больших пальцев. Удерживать инструмент на этой ноте можно по своему усмотрению. Однако лучше всего пальцы правой руки держать на отверстиях. Это всегда уместно, когда нужно переходить на звуки второй октавы, начинающиеся с ноты *до*.

Поэтому нота *си* исполняется аппликатурой со всеми закрытыми отверстиями для пальцев правой руки, чтобы легко перейти, применив прием «передувания» и закрыв все оставшиеся открытые отверстия, к ноте *до* второй октавы.

Аппликатура второй октавы в точности повторяет первую октаву. Единственный момент, который нужно учесть, – нота *соль диез*, при исполнении которой отверстия для пальцев правой руки не закрываются.

РЕПОЗИТОРИЙ ИМ. БУЖИ

2. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Прежде чем приступить к непосредственному овладению основами игры на дудке, определим поэтапность практических занятий. Попытки форсировать процесс и сразу приступить к игре на инструменте, опуская упражнения, которые начинающему исполнителю кажутся не столь важными, тщетны. Без предварительного обучения правильному положению корпуса, правильному дыханию и положению губ извлечь качественный звук невозможно.

Итак, разделим практическую часть на двенадцать занятий. Каждое занятие – это новая нота, упражнения и пьесы для закрепления, касающиеся аппликатуры*, дыхания, атаки и иных приемов игры в данной тесситуре. Основное внимание уделяется изучаемой ноте. Даются методические указания по извлечению звука, краткие сопутствующие рекомендации по дыханию, артикуляции, штрихам, динамике и др.

Овладение исполнительской техникой требует последовательности, терпения и большого трудолюбия, чтобы достичь того уровня игры, когда открывается внутреннее музыкальное чутье, интуиция.

2.1. Первая октава

Занятие первое. Ноты *ля*, *соль*

Сразу оговоримся, что на занятиях играть на дудке будем в позиции стоя. Так лучше проходит обучение правильному дыханию, его приемам, закрепление навыков.

При игре дома, в оркестре, ансамбле можно, не нарушая требований правильной постановки, заниматься сидя.

Вначале выбираем удобное для игры место, желательно, чтобы рядом не было мебели – это важно для ощущения так называемого пространства личного комфорта, где можно чувствовать себя свободно, совершать определенные движения: переносить вес тела с одной ноги на другую, делать уместные движения инструментом, локтями и т.п.

* При изучении аппликатуры на каждом из нижеприведенных занятий можно обращаться к схеме, приведенной на рис. 2 (с. 18).

Учимся правильно держать дудку. Берем в руки инструмент. Осанка прямая, голова в естественном положении, мышцы тела расслаблены, локти опущены, но не прижаты к туловищу.

Располагаем пальцы рук над отверстиями дудки в соответствии с положением левой и правой руки, т.е. левая рука сверху, правая – снизу. Пока закроем только отверстия 1 и 2, т.е. те, которые расположены под указательным и большим пальцем левой руки. Правая рука будет поддерживать дудку большим пальцем, закрыв отверстие для большого пальца, т.е. отверстие 6, остальные пальцы будут придерживать дудку, расположившись между отверстиями.

Это – нота *ля*. Накрываем отверстия подушечками пальцев, не надавливая на отверстия, а чувствуя их края; запоминаем положение пальцев.

Не следует сильно округлять пальцы, чтобы они не поднялись перпендикулярно отверстиям: лучше совсем не округлять пальцы, чем неправильно закрывать отверстия (любой другой частью пальца, но не подушечкой).

Будем учиться извлекать звуки первой октавы, поэтому все ноты, которые будут рассмотрены, касаются пока только этой октавы.

Подносим инструмент к губам, прикладываем легко, без усилий, приоткрываем губы настолько, чтобы воздушный поток был строго направлен на щель дудки. Делаем вдох через уголки губ. Вдох глубокий, но не напряженный, ведь звук должен получиться воздушный, поэтому с самого начала необходимо чувствовать себя естественно. Затем с помощью языка производим выдох, начиная его имитацией слога «ту» (не произнося его, отводя язык от зубов, давая выход воздуху).

Момент начала звука при помощи языка и есть атака. Сила подаваемой струи воздуха соответствует приблизительно такому давлению, которое мы чувствуем, когда, набрав в легкие воздух, без задержки его тут же выдыхаем. Можно еще сравнить со вздохом. Но в данном случае воздух пропускается сквозь сомкнутые губы и выдох получается замедленным. Все мышцы губного аппарата собраны, но не зажаты, должно присутствовать ощущение свободы и легкости.

Необходимо внутренним слухом заранее определить высоту звука, точную интонацию при воспроизведении, чтобы арти-

куляционный аппарат, дыхательные мышцы были готовы к звукоизвлечению.

Для удержания звука на одной высоте не меняем положения дудки, не задерживаем выдох, который должен быть совершенно свободным, не иметь никаких преград. Находим условную точку, куда должна устремляться подаваемая струя воздуха.

Не нужно сосредоточивать направление воздушного потока на щель или рассекатель. Это очень важный момент, который необходимо хорошо усвоить. Воздушная струя как бы проходит сквозь дудку и устремляется дальше, поэтому посылать воздух нужно не в границах дудки, а за ее пределы, где-то на 10–20 см.

Этот прием необходим для того, чтобы не только привести в колебание воздушный столб внутри дудки и наполнить ее звуковыми волнами, но и наполнить более плотным звучанием, когда звук становится устойчивее, переходы от ноты к ноте ясными и определенными.

Мышцы дыхательного аппарата при этом также получают свободу, потому что звук будет стабильным и нагрузка на мышцы грудобрюшного отдела и диафрагму уменьшится. Внимание можно будет переключить на художественно-выразительные аспекты исполнения.

Первые извлеченные звуки могут быть произвольной длительности, главное внимание должно быть уделено чистоте интонирования.

Удерживать звук будем при помощи как диафрагмы, так и мышц грудного и брюшного отделов.

Мышцы шеи, гортань расслаблены, язык не препятствует свободному прохождению воздуха, ощущение легкости исполнительского аппарата – вот те требования, которые помогут почувствовать уверенность при извлечении первых звуков.

Дышим без напряжения, выдох спокойный. Не забываем об атаке звука, каждую последующую ноту начинаем только с участием языка. При выдохе напряжены только мышцы грудобрюшного отдела и диафрагмы, но напряжение, скорее всего, представляет собой собранность, а не физическое усилие.

Губы также находятся в состоянии сосредоточенности, чрезмерно их не следует напрягать. Все же остальные участки и отделы мышечной группы исполнительского аппарата должны

быть в естественном своем состоянии и не испытывать никакого дискомфорта.

На ноте *ля* пальцы правой руки могут не только придерживать инструмент, располагаясь между отверстиями, но и лежать на отверстиях, но к этой позиции обратимся, когда будем осваивать аппликатуру правой руки.

Слыша «внутри себя» (внутренним слухом), как должна звучать нота *ля*, сразу же будем привыкать к ее визуальному восприятию. Зрительная память как бы дополняет интонационную, и нам проще ориентироваться, когда мы видим нотную запись:

Упражнение 1



Исполняем ноту *ля* данными длительностями штрихом *detache* или *non legato*, как показано в упражнении 1; можно повторять каждый такт, добиваясь хорошей атаки звука, контролируя интонацию.

Посмотрев на ноты, мы настраиваем исполнительский аппарат для извлечения звука необходимой высоты. Проигрываем ритмические рисунки с учетом всех указанных в упражнении 2 требований:

Упражнение 2



Не забываем, что каждый звук исполняется атакой, направляем воздушный поток в щель дудки, имитируя слог «ту» или «ду».

Попробуем к ноте *ля* добавить ноту *соль*. Сделать это достаточно просто, если играть ее сразу же после ноты *ля*.

Для этого, когда отзвучит нота *ля*, закрываем очередное верхнее отверстие, что находится под средним пальцем левой руки (пальцы правой руки можно пока не убирать), получим ноту *соль*.

В дальнейшем ноту *соль* можно будет исполнять, закрыв только отверстия 1, 2, 3. Если при исполнении ноты *соль* оставлять пальцы правой руки на отверстиях, то нужно быть внимательными, потому что все закрытые отверстия влияют на интонацию. Можно оставлять закрытыми (для удержания дудки правой рукой) два, в редких случаях три отверстия.

Большой палец правой руки всегда находится на отверстии. Сила подаваемой струи воздуха почти такая же, как и для предыдущей ноты.

Свободные от игры пальцы всегда находятся над отверстиями, не поднимаются вверх и не отклоняются в стороны – за этим следует постоянно следить.

Исполняем ритмические рисунки с нотой *соль* в предлагаемом упражнении 3, контролируем дыхание:

Упражнение 3



В простых мелодиях максимально раскроем сюжетное содержание теми минимальными средствами, которые у нас уже появились. К отдельно играемым нотам добавился штрих *legato*, эти ноты исполняются только изменением положения пальцев, не прерывая дыхания. С атаки начинается первый звук группы нот, находящихся под лигой, а далее звукоизвлечение осуществляется открытием или закрытием отверстий без артикуляции:

Упражнение 4



Сонечко

Українська народна пісня



Занятие второе. Ноты *фа диез*, *фа*

Пока не будем рассматривать ноту *ля бемоль* – *соль диез*. Причина в том, что для ее извлечения требуется участие всех пальцев правой руки и четырех пальцев, за исключением среднего, левой руки. К этому звуку вернемся позже, когда ознакомимся с основной аппликатурой. А сейчас обращаемся к ноте *фа диез*.

Традиционно изучение аппликатуры инструмента, как правило, начинается с основных звуков лада, не касаясь альтерации. Но в данном случае нам, чтобы «подойти» к ноте *фа*, необходимо закрыть попутно отверстие для звука *фа диез*. Поэтому логично ознакомиться с нотой *фа диез*. Опускаем палец на очередное отверстие, что находится под безымянным пальцем, – появляется нота *фа диез*:

Упражнение 5



Упражнение 6



Теперь закрываем, помимо уже известных нам 1, 2, 3 и 4 отверстий, еще и 5 (6 пока будет закрыто постоянно) – нота *фа*:

Упражнение 7



Все пальцы левой руки задействованы, а также большой палец правой руки. Остальные пальцы находятся над отверстиями.

Обратим внимание при извлечении звука, что дыхание необходимо чуть-чуть ослабить, но совсем немного. Исполняя в пьесах и упражнениях интервальные переходы на продолжительных звуках с ноты *фа* на ноту *ля*, дыхание слегка нужно будет усиливать для более точной интонации. А при обратном интервальном ходе, наоборот, – ослаблять.

Но в данной тесситуре и при небольших интервальных перемещениях ощутимых интонационных изменений быть не должно. Поэтому данная рекомендация более уместна при больших интервальных скачках и октавных переходах.

Освоив аппликатуру вышеприведенных четырех нот, можно выполнять упражнения, в которых закрываются одновременно два – три отверстия:

Упражнение 8



Это упражнение рекомендуется исполнять как штрихом *pop legato*, так и *legato*, в удобном темпе, контролируя одновременное опускание подушечек пальцев на отверстия.

В процессе исполнения упражнений проводим своеобразный тренинг для всех групп мышц, участвующих в формировании устойчивого воздушного давления внутри легких: разрабатываем мышцы грудной клетки, потом переносим напряжение в район брюшных мышц, создаем опору на диафрагму, переключаясь с одной группы мышц на другую.

В целях подготовки дыхательного аппарата (а также разогривания) полезно играть продолжительные звуки, рассчитанные на весь выдох:

Калыханка

Павольна

А. Петрук



Дыхание распределяется таким образом, чтобы динамика звука соответствовала чистой интонации исполняемой ноты.

Остановка звука осуществляется при помощи языка. Как в начале звука во время атаки язык, подобно клапану, открывает выход воздушному потоку, так в конце звучания перекрывает воздушную струю, занимая исходное положение.

Занятие третье. Ноты *ми*, *ре*, *ре диез* (*ми бемоль*)

В этом упражнении «вступает в игру» правая рука. Начало совместной работы рук полагает нота *ми*. Чтобы ее извлечь, надо закрыть 1–6 и 7 отверстия. Полностью задействованы пальцы левой руки и большой палец правой, как для ноты *фа*, и добавляется указательный палец правой руки:

Упражнение 9



Для извлечения ноты *ми* нужно ослабить дыхание, по сравнению с нотами *ля* или *соль*. Во время исполнения ноты *ми* выдох, несмотря на ослабленное давление, не должен быть неустойчивым, должен иметь мышечную опору и собранность.

Наоборот, чем ниже тесситура инструмента, тем требовательнее следует относиться к дыхательному аппарату и не расслаблять мышцы, а контролировать их собранность. От этого зависят чистота интонации, устойчивость звука, способность музыканта управлять звуком как динамически, интонационно, так и в отношении тембра и других приемов художественной выразительности.

После выполнения упражнения 9, можно сказать тренировочного, приступаем к игре нисходящих и восходящих тетра-хордов натурального минора, сначала от *ля* до *ми*, затем в обратном направлении:

Упражнение 10



Упражнение 11



Упражнение 12



Мінская полечка

Allegro

А. Петрук



В следующих упражнениях играем ноту *фа диез*, чтобы при переходе на ноту *ми* дать возможность поработать мизинцу левой руки в тандеме с указательным пальцем правой. Желательно играть отдельно различными длительностями и штрихами секунду: *фа диез* – *ми*.

Упражнение 13



Упражнение 14



Полезно исполнять интервалы от всех нот в пределах данного диапазона в штрихе *non legato* и *legato*. По сравнению с нотой *ля* дыхание на ноте *ми* немного ослабляется.

Следим за амплитудой отрывания пальцев от отверстий.

Пальцы правой руки, которые пока не задействованы в игре, не должны отклоняться от отверстий, над которыми они постоянно находятся. При исполнении интервала *ми – ля*, указательный палец правой руки может оставаться на отверстии.

Завершая занятие, закрепляем его нотой *ре* также первой октавы. Соседнее отверстие для указательного пальца правой руки, «исполнителя» ноты *ми*, – отверстие 8 для среднего пальца. Опускаем его на это отверстие (незакрытыми остаются два самых нижних отверстия) – получаем ноту *ре*:

Упражнение 15



Теперь в нашей исполнительской практике появились минорное и мажорное трезвучия. Это позволит расширить и разнообразить учебный репертуар и сделать его более интересным.

Упражнение 16



Дыхание на ноте *ре* должно быть очень щадящим и спокойным, чтобы не «растревожить» звуковой воздушный

столб и не вызвать нежелательных его колебаний, что может отразиться на качестве звука. Поэтому атака на низких нотах диапазона требует особой деликатности, и ее следует выполнять крайне мягко. Выдох должен быть легким, без толчков и напряжения, вся нагрузка – в самой нижней части брюшного пресса. В этом случае ноты низкого диапазона будут светлыми, устойчивыми, не будут срывать, интонационный строй не будет нарушен.

Играя в диапазоне освоенных нот, необходимо помнить, что дыхание более активное в верхнем регистре и совсем без напряжения в нижнем:

Добры вечар, дзяўчыначка!

Хутка

Беларуская народная песня



Нота *ре диез* легче усваивается после аппликатурного ознакомления с нотой *ре*. Аппликатура ноты *ми бемоль* от ноты *ре* отличается всего лишь перемещением по корпусу дудки вверх большого пальца правой руки, т. е. освобождением отверстия б:

Упражнение 17



Упражнение 18



Занятие четвертое. Ноты *до диез*, *до*

Этим занятием завершаем первичный этап извлечения звуков на дудке. Незакрытыми остались два отверстия, которые начинают диапазон инструмента, – это ноты *до* и *до диез* первой октавы по написанию.

Упражнение 20



Итак, когда нота *до* зазвучит достаточно уверенно, можно переходить к следующему этапу. Но прежде следует закрепить полученные навыки и позаниматься с нотным материалом, включающим ноту *до* первой октавы:

Упражнение 21



Лявоніха

Беларускі народны танец



Исполняя восходящие интервалы от ноты *до*, нужно помнить, что для звуков верхнего регистра усиливаем подачу воздуха, а в нисходящих интервалах – ослабляем. Для закрепления навыков извлечения ноты *до* потребуется больше времени, чем для других нот, поэтому на каждом следующем занятии аппликатуры этого звука необходимо будет уделять определенное время, чтобы добиться уверенности в расположении пальцев на отверстиях инструмента и хорошего звучания ноты.

Занятие пятое. Ноты *си*, *си бемоль*

Это занятие посвящается ноте *си*. Но сначала вернемся к первому занятию, ноте *ля*.

Сейчас, когда мы познакомились со всем диапазоном первой октавы, нам легче ориентироваться в аппликатуры и положении пальцев. Поэтому для устойчивого удержания инструмента при извлечении ноты *ля* пальцы правой руки могут оставаться на отверстиях. Играем ноту *ля* и приподнимаем указательный палец, чтобы освободить верхнее отверстие, – получаем ноту *си*:

Упражнение 22



Чобаты

Хутка

Беларуская народная песня



Целесообразно здесь же познакомиться и с нотой *си бемоль*:

Упражнение 23



Эта нота в аппликатурном отношении соседствует с нотой *си*.

Если после ноты *ля* мы поднимали указательный палец, чтобы получить ноту *си*, то для ноты *си бемоль* необходимо убрать большой палец, а указательный остается на месте. Пальцы же правой руки по желанию или при необходимости могут располагаться на отверстиях. Сила подаваемой струи воздушного потока этих звуков такая же, как при извлечении звука *ля*:

На вуліцы мокра

Весела

Беларуская народная песня



Занятие шестое. Нота *соль диез*

Нельзя сказать, что нота *соль диез* в аппликатурном отношении сложнее других, тем более после того, как, за исключением данной ноты, нами освоен весь диапазон первой октавы.

Итак, открытым при исполнении звука *соль диез* остается только одно отверстие – 3, что под средним пальцем левой руки:

Упражнение 24



Пальцы правой руки могут оставаться на отверстиях дудки и в том случае, если после ноты *ля* опять нужно сыграть *соль диез*, но в этом случае интонация может быть немного занижена. Поэтому оставлять пальцы на отверстиях можно в крайних случаях.

Некоторую трудность представляет освоение штриха *legato*, где встречается нота *соль диез*. Желательно больше времени и внимания уделить соединению этой ноты с другими именно в штрихе *legato*:

Упражнение 25



Вяскова полька

Хутка

Апрацоўка А. Петрука



2.2. Вторая октава

Занятие седьмое. Нота *до*

В аппликатурном отношении нота этого занятия будет нам знакома – это *до*, только второй октавы:

Упражнение 26



Что касается аппликатуры, то, используя прием передувания, мы имеем возможность во второй октаве буквально повторить аппликатуру первой октавы. Потребуется лишь усилить напор воздушной струи, подаваемой в инструмент. Давление воздуха будет возрастать по мере повышения тесситуры. Звук *до* второй октавы по силе выдоха будет отличаться от предшественника – эту разницу необходимо почувствовать, чтобы не прозвучал на аппликатуре ноты *до* звук *соль*. Это особенность инструмента – звучание квинтового обертона. Поэтому выдох не слишком активный; сила подаваемого воздуха не намного отличается, чем при извлечении звуков *ля* или *си*.

Атака четкая, тем более что всегда необходимо помнить о конкретном начале звука, если только это не связано с другими художественно-выразительными требованиями.

Исполняя звук *до* первой и второй октавы, ощутить разницу в подаче воздуха:



Если для извлечения звуков первой октавы мы больше ориентировались на брюшное и диафрагмальное дыхание, то во второй октаве подключаются мышцы грудного отдела, звук формируется и за счет грудного дыхания. Однако не забываем, что только комплексное дыхание дает возможность чувствовать себя в любой ситуации уверенно.

Теперь, когда мы имеем опыт извлечения звуков *до* как первой, так и второй октавы, полезно отработать аппликатурные переходы со всех нот диапазона на ноту *до* и первой, и второй октавы.

Рекомендуется исполнять упражнения на интервалы, охватывая весь диапазон, включая ноты *до* первой и второй октавы:

Упражнение 27



Упражнение 28



Нижеприведенное упражнение исполняется также и в штрихе *legato*; соединяются по две ноты каждой пары со звуком *до*.

При игре пальцы частично остаются на инструменте при переходе на другую ноту. Не следует отнимать пальцы от дудки, если они не участвуют в аппликатуре следующей ноты. Главное условие – сохранение чистоты интонации.

Выйшаў Ясь

Мерна

Беларуская народная песня



Занятие восьмое. Ноты *до* *диез*, *ре*

Звуки второй октавы по аппликатуре, положению инструмента, его удержанию и использованию при этом свободных пальцев, не задействованных для извлечения нот, подобны звукам первой октавы. Расположение пальцев на инструменте должно принять привычное положение и иметь выработанный свой почерк, они автоматически двигаются по диапазону инструмента. Единственные отличия звуков второй октавы – это другая, чем у звуков первой октавы, подача дыхания и изменение артикуляции.

Сила воздушного потока, подаваемого в инструмент, увеличивается пропорционально повышению тесситуры диапазона.

Если на нотах *до*, *до диез* дыхание еще относительно спокойное, то на завершающих вторую октаву звуках дыхание придется активизировать в полной мере.

Играем ноту *до диез*. Подаваемая струя воздушного потока конкретна и собрана. Больше внимание уделяется грудному отделу дыхания.

Диафрагма формирует воздушный поток и держит определенное давление. Отверстия закрыты подушечками пальцев:

Упражнение 29



Следующая нота второй октавы *ре* также воспроизводится без затруднений:

Упражнение 30



А на гары мак

Ажыўлена

Беларуская народная песня



Занятие девятое. Ноты *ми бемоль* (*ре диез*), *ми*

Играем ноту, в которой участвует большой палец правой руки, – *ми бемоль*, она же *ре диез*. Будем рассматривать ее в аппликатурном отношении связанной с нотой *ре*, поэтому в данном случае логично представить этот звук как *ре диез*. Вспомним аппликатуру первой октавы. Для извлечения этого звука пальцы располагаются так же, как для ноты *ре*. Далее большой палец правой руки перемещается, не отрываясь от корпуса инструмента, вверх, освобождая отверстие. Важно не открывать отверстие, произвольно убирая палец, а именно отодвигать его вверх, чтобы он всегда выполнял свою функцию опоры.

Иногда в технически сложных пассажах для исполнения трелей и т.д. допускается приоткрывать отверстие, не перемещая палец вдоль корпуса дудки:

Упражнение 31



Упражнение 32



Пад калінаю

Стрымана

Беларуская народная песня



После *ми бемоля* с той же силой дыхания, что и предыдущие ноты *ре* и *ре диез*, воспроизводим ноту *ми*:

Упражнение 33



При воспроизведении одноименных звуков первой и второй октавы важно ощущать разницу в дыхании. Помогут в этом упражнения с октавными интервалами.

Следует контролировать интонацию октавных переходов, работу мышечного аппарата и силу воздушного потока для устойчивого и качественного звучания.

С появлением в исполнительской практике студента звуков второй октавы логично в штрихе legato соединение звуков двух октав.

Можно исполнять любые интервалы, произвольно объединяя две октавы, упражняясь в совершенствовании дыхания, пальцевой техники, артикуляции.

Упражнение 34



Занятие десятое. Ноты *фа*, *фа диез*, *соль*, *соль диез*, *ля*

Аппликатура ноты *фа* второй октавы аналогична аппликатуре первой октавы. Разместим пальцы левой руки на соответствующих отверстиях и воспроизведем звук *фа*, при этом не забывая, что каждое повышение tessитуры диапазона требует небольшого усиления посылаемой струи воздушного потока:

Упражнение 35



Далее поднимаем мизинец и воспроизводим ноту *фа диез*:

Упражнение 36



Переходим на пол-тона выше, чтобы сыграть следующий звук. Освобождаем очередное отверстие и получаем ноту *соль*:

Упражнение 37



Сваток

Павольна

Беларуская народная песня



Продолжим освоение диапазона – нота *соль диез*.

Во второй октаве есть способы облегчить исполнение данной ноты, имеется дополнительная, альтернативная, аппликатура.

Рассмотрим первый способ, напоминающий аппликатуру первой октавы.

В позициях пальцев левой руки изменений нет, открыто только одно отверстие под средним пальцем – 3, а пальцы правой руки не задействованы.

Только большой палец правой руки поддерживает инструмент, и можно для устойчивости придерживать дудку либо мизинцем прямо на отверстии, либо другими пальцами, не накрывая отверстия. В принципе, достаточно будет пальцев одной левой руки, а пальцы правой, кроме большого пальца, лучше не использовать.

Второй способ также эффективен в ряде случаев. Он отличается от первого и, скорее, ассоциируется с аппликатурой ноты *ми бемоль*, только задействованы пальцы левой руки.

Дело в том, что нота *соль диез* относительно аппликатуры ноты *соль* дополнительным способом извлекается перемещением большого пальца левой руки вверх, а указательный и средний пальцы остаются на месте, т.е. закрыты два верхних

отверстия – 2 и 3. Это и есть альтернативный способ воспроизведения звука *соль диез* второй октавы.

Упражнение 40



Нотой *ля* начинались занятия по обучению игре на дудке, теперь эта нота прозвучит во второй октаве.

Так как аппликатура дудки одинакова и в первой, и во второй октавах, можно приступать к извлечению звука *ля* второй октавы, вспомнив первый урок:

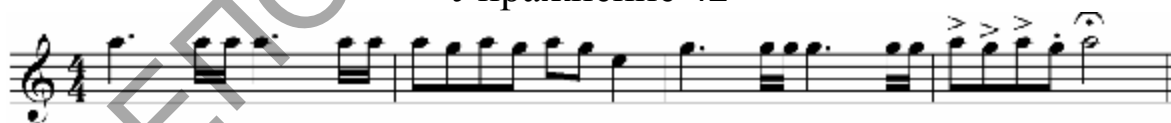
Упражнение 41



Дыхание в этой части тесситуры на хорошей мышечной опоре и с предельно четкой атакой. В верхнем регистре мягкая атака на свистковых инструментах затруднена и практически не используется.

Поэтому, чтобы начало звука было качественным, применяется в данном случае твердая атака:

Упражнение 42



Занятие одиннадцатое. Право на самовыражение

Освоив почти весь рабочий диапазон инструмента и в ходе этих занятий – использование штрихов: *деташе*, *нон легато* и *легато*, обратимся к иным приемам работы со звуком. Многие из них в нотной записи не обозначаются, но как бы подразумеваются. Тем самым исполнителю дается право выразить свои творческие взгляды и через нотный текст передать свое ощущение музыкального материала. Иное дело игра в оркестре или

ансамбле. В этом случае партия инструмента чаще всего пишется со штрихами.

Штрих стаккато встречается в исполнительской практике наряду с основными штрихами как чисто технический прием, так и как средство выразительности; присущ произведениям яркого народного плана.

Мікіта

Рухава

Беларускі народны танец

The musical score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with many notes marked with a staccato dot. The piece concludes with a double bar line.

В данном примере штрих стаккато обозначен точками над или под нотами. Но в сегодняшней практике, и тем более в народной музыке, штрихи редко обозначаются.

Заметим, что в последнем проведении шестнадцатыми нотами в быстром темпе логичнее сыграть не одинарным, а двойным стаккато.

В исполнительской практике иногда удобнее играть сочетания восьмая и две шестнадцатые или две шестнадцатые и восьмая, а также похожие группировки нот, применяя двойное стаккато. Этот штрих сочетает в себе разные приемы артикуляции. Первая атака звука происходит при помощи верхней передней части языка, касающейся нижнего края верхних зубов на слоге «ту», вторая – обратной, противоположной гортанной частью языка на слоге «ку», т.е. «ту – ку».

На примере следующих упражнений отработаем прием двойного стаккато сначала на повторении одной ноты, затем на слоге «ку», меняя ноту.

Упражнение 38



Упражнение 39



В учебной работе нельзя забывать о таких полезных упражнениях для развития техники музыканта, как гаммы, трезвучия, арпеджио, а также отдельно заниматься всеми видами художественно-выразительных приемов. К ним относятся всевозможные мелизмы, штриховые и артикуляционные приемы, игра по слуху, аккомпанирование или инструментальное сопровождение вокального пения, умение исполнить вариацию на заданную тему, а также особое место у любого музыканта должна занимать импровизация.

Чувство импровизации – это дар, но каждый музыкант должен еще и развивать у себя это качество: умение слышать гармоническую основу мелодии и обыграть ее, тематически развить. Необходимо стремиться развить у себя способности быть не только исполнителем предложенной музыкальной мысли, но и своей.

Вариантов одной мелодии может быть огромное количество. Как только приходит свежая мысль, так сразу появляется новая версия мелодии, и творчески мыслить можно до бесконечности. Проиллюстрируем развитие темы на несложном примере на основе белорусской народной песни «Саўка ды Грышка».

Саўка ды Грышка

Жвава

Беларуская народная песня

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody is written on the upper staff, and the accompaniment on the lower staff. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a double bar line.

Извлекаем ноту *си бемоль*; от ноты *ля* по своему аппликатурному положению она отличается лишь передвижением большого пальца по корпусу инструмента вверх, как и в первой октаве.

Пальцы правой руки могут поддерживать инструмент в произвольном, удобном для исполнителя положении. Дыхание – как и при воспроизведении звука *ля*.

Упражнение 43

A single staff of music in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a half note G4.

Упражнение 44

A single staff of music in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F#5, a quarter note G5, a quarter note F#5, a quarter note E5, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note G4.

Упражнение 45



Нота *си* отличается по положению пальцев на инструменте от ноты *си бемоль* закрытием одного только нижнего первого отверстия. Пальцы правой руки произвольно поддерживают инструмент. Можно держать пальцы на отверстиях, можно совсем не закрывать отверстия. Дыхание предельно сконцентрированное, сила воздушного потока должна быть «легкой», но достаточно выразительной для исполнения этого звука и точной интонации.

Для хорошей атаки и уверенного звучания, посылая воздушный поток, необходимо звуки верхнего регистра исполнять на хорошей опоре, чтобы продолжать удерживать интонацию, если длительность ноты продолжительная или тематический материал расположен в данной тесситуре.

Упражнение 46



Звуки *ля* и *си* второй октавы требуют хорошей опоры дыхания, иначе возможны проблемы с качеством воспроизведения. Воздушная масса более сконцентрирована, чем в нижнем регистре, и проходит путь, огибая верхнее небо, и собранным потоком направляется к плотно прилегающим к инструменту губам.

Если в нижнем регистре можно было чувствовать себя более свободно, то на завершающих нотах второй октавы надо быть предельно собранными, так как здесь требуется давление посылаемой струи воздуха намного выше, чем для звуков низкого диапазона.

Палеская полька

Хутка

Запісана ў Мазырскім раёне
Апрацоўка А. Петрука



2.3. Третья октава

Занятие двенадцатое. Ноты третьей октавы

Тех аппликатурных знаний и способов извлечения звуков на дудке, с которыми мы ознакомились на данных занятиях, уже вполне достаточно, чтобы исполнять произведения как народные, так и других жанров соответственно диапазону инструмента. Здесь рассмотрим ноты, которые в учебной работе будут применяться нами нечасто. К тому же они довольно громкого и свистящего звучания в едва уловимой интонации. Это ноты самого верхнего регистра: *до*, *до диез*, *ре*, *ре диез*, *ми*, *фа*, *фа диез* и *соль* третьей октавы по написанию. Аппликатура данных нот для наглядности представлена на рис. 4.

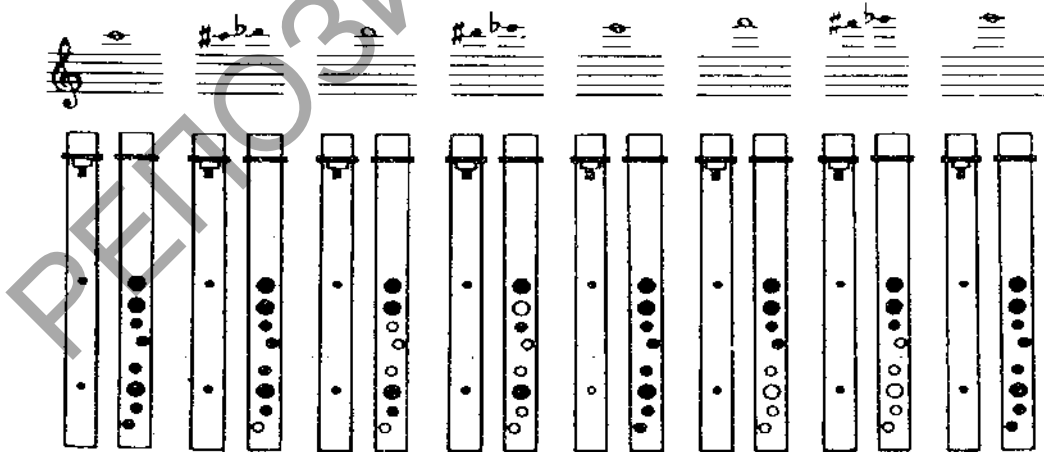


Рис. 4. Аппликатура нот третьей октавы

В исполнительской практике рабочий диапазон, где ярко проявляются тембр, возможности исполнительские и характе-

ризирующие дудку как оригинальный инструмент, – это звуки, расположенные в пределах среднего и высокого диапазона.

Звуки выше *до* третьей октавы по написанию трудновоспроизводимы и требуют некоторых навыков. К тому же эти звуки можно исполнять только в динамике *фортиссимо* и с большим расходом воздуха. Аппликатура отличается от первой и второй октав, поэтому изучать ее необходимо отдельно.

Аппликатуру можно выучить отдельно от исполнения, а воспроизведению каждой ноты уделить время с учетом требований дыхательной техники и аппликатурных переходов с нот второй октавы. В основном эти звуки высокого диапазона используются для завершения пьес, поэтому логично будет играть следующие интервалы:

Упражнение 47

Музыкальное упражнение 47, состоящее из двух стaves. Верхний staff содержит ноты в порядке восходящих ступеней от G4 до C7. Нижний staff содержит соответствующие аккорды для каждой ноты. Упражнение завершается двойной чертой.

Послесловие

Получение профессиональных знаний предполагает, что, помимо учебных занятий, самостоятельной работы, ознакомления с нотным материалом, подбором по слуху, импровизацией, необходимо много слушать инструментальной музыки, хоровой, вокальной, где в аккомпанементе используются не только дудка, но и другие народные инструменты, слушать и анализировать аранжировки и инструментовки с использованием всех применяемых приемов. Интересоваться изданиями по народным музыкальным инструментам как белорусским, так и родственным, и близким, а подобные инструменты существуют почти во всех культурах мира.

Родственные нашей дудке в России свирель (как одинарная, так и двойная), Украине сопилка. Армянская дудка шви в переводе означает буквально «свист». Очень похожи на нашу дудку японская родственница фуэ и ее разновидности и т.д. География аэрофонных флейтовых инструментов очень широка, а история – прошедший вместе с человеком весь путь развития цивилизации.

В завершение изучения теоретического и практического материала о дудке возвратимся к истокам ее истории.

В музее музыкальных инструментов в Санкт-Петербурге есть экспонат, которому 4 тыс. лет, – это флейта из птичьей кости. Найдена в Рязанской области. Но еще более древняя флейта была обнаружена при раскопках периода каменного века, ей около 20 тыс. лет. Она представляет собой дудочку из сустава северного оленя. Писавший по-гречески историк Полидевк во II в. н.э. отметил: «...скифы дуют в кости орлов и коршунов наподобие флейт».

Во второй половине XX в. в русле реки Днепр в слое песка нашли флейту из белой глины, возраст которой более 600 лет. Это была окарина.

Не будем забывать, что дудкой не ограничиваются интересы народа к музыкальным инструментам, относящимся к группе духовых, которые, в свою очередь, подразделяются на свистковые, язычковые и амбушюрные. К первым относятся: многоствольные флейты, поршневая дудка, окарина, дудка, разно-

видности свистулек. Ко вторым: жалейка, дуда, соломка, чаротка. И третью разновидность представляют деревянные трубы.

Позволим себе предположить: не будь дудки, жалейки, многих других народных инструментов, возможно, мы бы не увидели, не услышали современных флейты, гобоя, кларнета, фাগота, валторны (нем. буквально – лесной рог), не говоря уже о саксофоне, медных духовых и других музыкальных инструментах – духовых, струнных, ударных.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Литература

1. *Апатский, В. Н.* Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика / В. Н. Апатский // *Методика обучения игре на духовых инструментах : статьи.* – М. : Музыка, 1976. – Вып. 4. – С. 11–31.

2. *Волков, Н. В.* Экспериментальное исследование некоторых факторов процесса звукообразования (на язычковых духовых инструментах) / Н. В. Волков // *Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах : сб. тр.* – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 80. – С. 50–76.

3. *Гром, У. М.* Школа ігры на беларускіх народных духавых інструментах : вучэб. дапам. / У. М. Гром, А. Я. Крамко, І. А. Мангушаў. – Мінск : БДУКМ, 2005. – Ч. 1 : Сольнае выкананне. – 260 с.

4. *Диков, Б. А.* О дыхании при игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. – М. : Музгиз, 1956. – 99 с.

5. *Диков, Б. А.* Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков, В. И. Богданов. – М. : Ин-т военных дирижеров, 1959. – 92 с.

6. *Диков, Б. А.* О штрихах духовых инструментов / Б. А. Диков, А. А. Седрамян // *Методика обучения игре на духовых инструментах.* – М. : Музыка, 1966. – Вып. 2. – С. 182–210.

7. *Карауловский, Н. И.* Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблема исполнительского строя / Н. И. Карауловский // *Исполнительство на духовых инструментах и вопросы музыкальной педагогики : тр. ГМПИ им. Гнесиных.* – М. : 1979. – Вып. 45. – С. 15–32.

8. *Крамко, А. Я.* Беларускія народныя духавыя інструменты : вучэб. дапам. / А. Я. Крамко. – Мінск : БДУКМ, 2005. – 34 с.

9. *Крамко, Александр.* Грай, мая дудка! : канцэртныя творы для беларус. нар. духавых інструментаў / А. Я. Крамко. – Мінск : БДУКМ, 2005. – 100 с.

10. *Левин, С. Я.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : в 2 ч. / С. Я. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – Ч. 1. – 264 с. ; 1983. – Ч. 2. – 192 с.

11. *Магомедов, А. М.* Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / А. М. Магомедов. – Баку : Азмузгиз, 1962. – 67 с.

12. *Мангушаў, Ігар*. Музыкальная скарбонка : [зб. тв. для беларус. нар. духавых інструментаў] : вучэб. дапам. / І. А. Мангушаў. – Мінск : БДУКМ, 2005. – 88 с.

13. *Мишуров, Г. С.* Белорусское народно-инструментальное искусство : традиции и современность / Г. С. Мишуров. – Минск : БГУКИ, 2002. – 300 с.

14. *Назіна, І. Д.* Беларускія народныя музычныя інструменты / І. Д. Назіна. – Мінск : Беларусь, 1997. – 239 с.

15. *Порвенков, В. Г.* Акустика и настройка музыкальных инструментов : метод. пособие по настройке / В. Г. Порвенков. – М. : Музыка, 1990. – 190 с.

16. *Пушечников, И. Ф.* Школа игры на блокфлейте / И. Ф. Пушечников. – М. : Музыка, 2007. – 80 с.

17. *Скорабагатчанка, А. В.* Беларускія народныя музычныя інструменты ХХ стагоддзя : вучэб. дапам. / А. В. Скорабагатчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2001. – 398 с.

18. *Усов, Ю. А.* История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1975. – 197 с.

19. *Усов, Ю. А.* История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1978. – Гл. 1 : Инструменты первобытнообщинного строя и Древнего мира. – 181 с.

20. *Федотов, А. А.* Методика обучения игре на духовых инструментах / А. А. Федотов. – М. : Музыка, 1975. – 159 с.

21. *Ягудин, Ю. О.* О развитии выразительности звука / Ю. О. Ягудин // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М. : Музыка, 1971. – Вып. 3. – С. 193–203.

Нотное приложение

Мікіта

Бадзёра

Беларуская народная песня



Галя по садочку ходила

Andante

Українська народна пісня



Пастух

Moderato

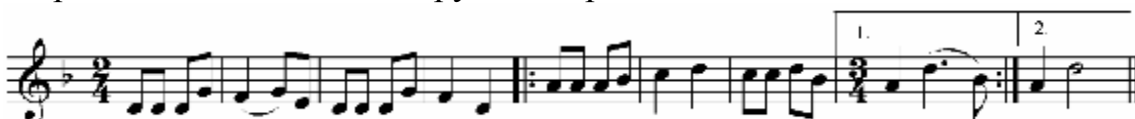
Французская народная песня



А калі ж той вечар

Мерна

Беларуская народная песня



Как под горкой

Оживленно

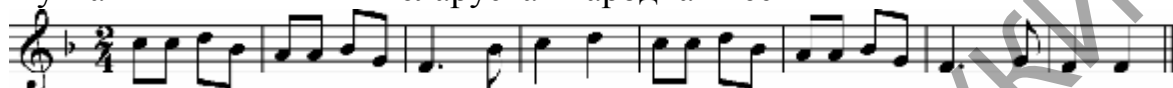
Русская народная песня



Праз лес бруіцца рэчка

Хутка

Беларуская народная песня



Саўка ды Грышка

Весела

Беларуская народная песня



Калыханка

Мерна

Беларуская народная песня



По дорозі жук, жук

Allegro

Українська народна пісня



Ой, за гаєм, гаєм

Con moto

Українська народна пісня

Musical score for 'Ой, за гаєм, гаєм' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The melody is simple and rhythmic, with a mix of quarter and eighth notes.

Вяне рута

Стрымана

Беларуская народная песня

Musical score for 'Вяне рута' in G major, 3/4 time. It consists of two staves of music. The melody features a mix of quarter and eighth notes with some slurs.

Сваток

Не хутка

Беларуская народная песня Апрацоўка А. Петрука

Musical score for 'Сваток' in G major, 4/4 time. It consists of five staves of music. The melody is more complex, featuring a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes.

А ў цёмным лесе сава кугіча

Мерна

Беларуская народная песня

Musical score for 'А ў цёмным лесе сава кугіча' in G major, 3/4 time. It consists of two staves of music. The melody is simple and rhythmic, with a mix of quarter and eighth notes.

А ў садзе рэчанька

Мерна Беларуская народная песня



Ці ўсе ж тыя чобаты

Весела Беларуская народная песня



Пава

Мерна Беларуская полька



А ў полі ніўка

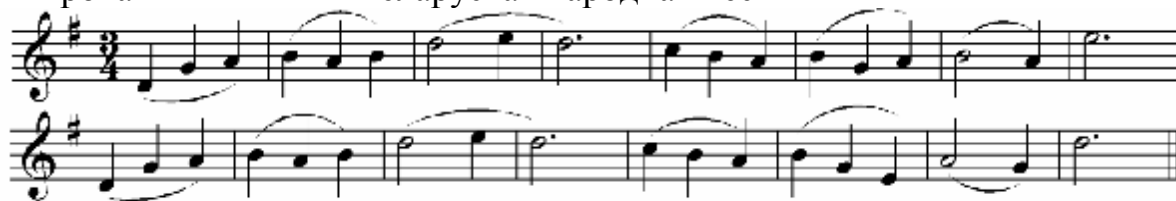
Мерна Беларуская народная песня



А ў полі жыта

Шырока

Беларуская народная песня



Ой, ляцелі гусі з броду

Рухава

Беларуская народная песня



Ой, каля саду рэчанька

Мерна

Беларуская народная песня



Кума мая, кумачка

Рухава

Беларуская народная песня



Бульба

Жвава

Беларуская народная песня

Musical score for 'Бульба' in G minor, 2/4 time. It consists of four staves. The first staff is the melody. The second and third staves are accompaniment. The fourth staff is a second part of the melody. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

Янка

Хутка

Беларуская полька

Musical score for 'Янка' in D major, 2/4 time. It consists of six staves. The first staff is the melody. The second and third staves are accompaniment. The fourth, fifth, and sixth staves are further accompaniment parts.

Юрочка

Ажыўлена

Беларускі народны танец

Musical score for 'Юрочка' in G minor, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff is the melody. The second staff is the accompaniment.

Вязанка

Жвава

Беларускі народны танец

Musical score for 'Вязанка' in G major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The piece concludes with a double bar line.

Крыжачок

Спакойна

Беларускі народны танец

Musical score for 'Крыжачок' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes. The piece includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.').

Госці дарагія

Паважна

А. Петрук

Musical score for 'Госці дарагія' in G major, 4/4 time. It consists of four staves of music. The melody is composed of quarter and eighth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line.

Лявоніха

Рухава

Беларуская народная песня

Musical score for 'Лявоніха' (L'voniha), a Belarusian folk song. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five staves of music. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. The piece concludes with a double bar line.

Вяскovy напеў

Стрымана

А. Петрук

Musical score for 'Вяскovy напеў' (Viaskovy napeu), a piece by A. Petruk. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The melody is slower and more melodic, featuring a mix of quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Карнавал в Венеции

С движением

Венецианская мелодия

Musical score for 'Карнавал в Венеции' (Carnival in Venice), a Venetian melody. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves of music. The melody is lively and rhythmic, featuring a mix of quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

Приехали гости

Торопливо

А. Петрук

Musical score for 'Приехали гости' in 3/4 time, key of D major. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and quarter notes.

Гайда

Хутка

Беларуская народная песня

Musical score for 'Гайда' in 2/4 time, key of D major. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and quarter notes.

Дударочку

Хутка

Беларуская народная песня

Musical score for 'Дударочку' in 2/4 time, key of D major. It consists of one staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and quarter notes, featuring a repeat sign.

Цвіте терен

Andante

Українська народна пісня

Musical score for 'Цвіте терен' in 3/4 time, key of D major. It consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves have a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style with eighth and quarter notes, featuring a repeat sign and first/second endings.

Будем строить дом

Спокойно

А. Петрук

Musical score for 'Будем строить дом' (We will build a house). The score is written for four staves in G major and common time (C). The tempo is 'Спокойно' (Ad libitum). The melody is simple and melodic, with a final cadence.

Ой, на горі білий камінь

Con moto

Українська народна пісня

Musical score for 'Ой, на горі білий камінь' (Oy, on the mountain white stone). The score is written for two staves in G major and 3/4 time. The tempo is 'Con moto'. The melody is a traditional Ukrainian folk song with a repeat sign and first/second endings.

Буркун

Vivace

Українська народна пісня

Musical score for 'Буркун' (Burkun). The score is written for one staff in G major and 4/4 time. The tempo is 'Vivace'. The melody is a traditional Ukrainian folk song with a repeat sign.

Прыемны адпачынак

Спакойна

А. Петрук

Musical score for 'Прыемны адпачынак' (Pryemny adpachynak). The score is written for three staves in G major and 4/4 time. The tempo is 'Спакойна' (Ad libitum). The melody is simple and melodic, with a final cadence and first/second endings.

Їхали козаки

Moderato

Українська народна пісня

Musical score for 'Їхали козаки' in G major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, and the following three staves provide harmonic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Гарэла сасна

Павольна

Беларуская народная песня

Musical score for 'Гарэла сасна' in G major, 3/4 time. It consists of two staves of music. The first staff is the melody, and the second staff provides harmonic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

А я все дивлюся, де моя Маруся

Con moto

Українська народна пісня

Musical score for 'А я все дивлюся, де моя Маруся' in G major, 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, and the following three staves provide harmonic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

А і сеяла Вульяніца лянок

Рухава

Беларуская народная песня



Ой, калядачкі, бліны-ладачкі

Бадзёра

Беларуская народная песня



Чабарок

Ажыўлена

Беларуская народная песня



Кацілася чорна галка

Гулліва

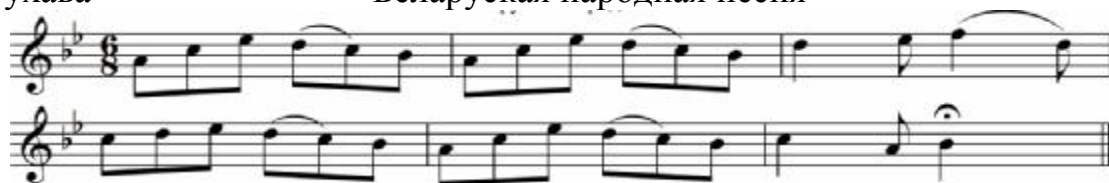
Беларуская народная песня



Ляціць сарока

Рухава

Беларуская народная песня



Ці свет, ці світае

Мерна

Беларуская народная песня



Туман, туман пры даліне

Умерана

Беларуская народная песня



Туман ярам

Мерна

Беларуская народная песня



Дубочак зеляненькі

Рухава

Беларуская народная песня



А ў полі вярба нахіленая

Не хутка

Беларуская народная песня

Musical score for the song "А ў полі вярба нахіленая". It consists of four staves of music. The first staff is the melody, followed by three accompaniment staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The melody features a long, sweeping line with a fermata over the first few notes.

Там, каля млына

Рухава

Беларуская народная песня

Musical score for the song "Там, каля млына". It consists of two staves of music. The first staff is the melody, and the second is the accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The melody is characterized by a rhythmic, dance-like pattern.

Дробны дожджык

Рухава

Беларуская народная песня

Musical score for the song "Дробны дожджык". It consists of four staves of music. The first staff is the melody, followed by three accompaniment staves. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 3/8. The melody is a rhythmic, dance-like pattern.

Дзяўчына-сардэнька

Не хутка

Беларуская народная песня

Musical score for the song "Дзяўчына-сардэнька". It consists of two staves of music. The first staff is the melody, and the second is the accompaniment. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 7/8. The melody is a simple, folk-like tune.

Ансамблі

Шумяць вербы

Пяшчотна

Беларуская народная песня

Musical score for 'Шумяць вербы' (Whispering willows), a Belarusian folk song. The score is written for five staves in 3/4 time, featuring a melody and accompaniment.

Несе Галя воду

Moderato

Українська народна пісня

Musical score for 'Несе Галя воду' (Gaia carries water), a Ukrainian folk song. The score is written for five staves in 3/4 time, featuring a melody and accompaniment.

Чорні очка

Leggiero

Українська народна пісня

Musical score for 'Чорні очка' (Black eyes), a Ukrainian folk song. The score is written for five staves in 3/4 time, featuring a melody and accompaniment.

Утро

Оптимистично

А. Петрук

Musical score for 'Утро' by A. Petruk. The score is written in 4/4 time and consists of five systems of two staves each. The melody is in the upper staff of each system, and the accompaniment is in the lower staff. The piece is characterized by a bright, optimistic mood.

Дубочак зеляненькі

Напеўна

Беларуская народная песня

Musical score for 'Дубочак зеляненькі', a Belarusian folk song. The score is written in 3/4 time and consists of three systems of two staves each. The melody is in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The piece is characterized by a folk-like, melodic style.

Вяселле

Весела

А. Петрук

The first system of musical notation for 'Вяселле' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a melody of eighth and quarter notes. The lower staff is in bass clef, providing a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

The second system continues the melody and accompaniment. The upper staff shows a more active melodic line with some sixteenth-note passages, while the lower staff maintains a steady accompaniment.

The third system concludes the piece. The upper staff features a final melodic flourish, and the lower staff ends with a simple chordal accompaniment.

Шчэ вада каламутна

Жвава

Беларуская народная песня

The musical notation for 'Шчэ вада каламутна' is arranged in four staves. The top staff is the vocal line in treble clef, 2/4 time, with a melody of quarter and eighth notes. The bottom three staves are piano accompaniment in bass clef, featuring chords and rhythmic patterns that support the vocal line.

Ты ж мяне падманула

Весела

Беларуская народная песня

Musical score for the Belarusian folk song "Ты ж мяне падманула". It consists of four staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Цераз рэчаньку

Мерна

Беларуская народная песня

First system of the musical score for "Цераз рэчаньку". It features three staves in a 3/8 time signature with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single voice on the top staff, with accompaniment on the lower two staves.

Second system of the musical score for "Цераз рэчаньку". It continues the melody and accompaniment from the first system, showing more rhythmic detail and phrasing.

Third system of the musical score for "Цераз рэчаньку". It includes first and second endings, indicated by the numbers "1." and "2." above the staves. The piece concludes with a double bar line.

Менуэт

Andante

А. Петрук

The image displays a musical score for a Minuet in G major, Op. 10, No. 3 by Alexander Prokofiev. The score is written for piano and is set in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music features a simple, elegant melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A large, semi-transparent watermark reading 'РЕПОЗИТОРИЙ БУКМА' is overlaid diagonally across the score.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of two staves. The notation is written in a standard staff format with a treble clef and a common time signature (C). The first system shows a melodic line in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff. The second system continues the melodic and bass lines, with some rests in the lower staff. The third system concludes the piece with a double bar line at the end of the lower staff. A large, diagonal watermark reading 'РЕПОЗИТОРИЙ БУКІА' is overlaid across the entire page.

Скерцо

Vivo

А. Петрук

The image displays a musical score for a piece titled "Скерцо" (Scherzo) by Alexander Prokofiev. The score is written for two staves, likely representing the right and left hands of a piano. The tempo is marked "Vivo". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of five systems of two staves each. The music is characterized by rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, semi-transparent watermark reading "РЕПРОДУКЦИЯ" is overlaid diagonally across the score.

На вуліцы мокра

Мерна

Беларуская народная песня

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of music: a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, a quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, and a half note F#4. The middle and bottom staves are accompaniment staves, both starting with a treble clef and a 4/4 time signature. They contain rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of music: a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, a quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, and a half note F#4. The middle and bottom staves are accompaniment staves, both starting with a treble clef and a 4/4 time signature. They contain rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures of music: a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, a quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, and a half note F#4. The middle and bottom staves are accompaniment staves, both starting with a treble clef and a 4/4 time signature. They contain rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The system ends with a double bar line.

I just call

S. Wonder

Обработка А. Петрука

Andante

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a whole note C5. The second staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a whole note C5. The third staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a whole note C5. The fourth staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes G4, A4, and B4, and a whole note C5.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F5, and a whole note G5. The second staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes D5, E5, and F5, and a whole note G5. The third staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes D5, E5, and F5, and a whole note G5. The fourth staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes D5, E5, and F5, and a whole note G5.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half note A5, followed by a quarter note B5, a quarter note C6, and a whole note D6. The second staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes A5, B5, and C6, and a whole note D6. The third staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes A5, B5, and C6, and a whole note D6. The fourth staff is the piano accompaniment, starting with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a half rest, followed by quarter notes A5, B5, and C6, and a whole note D6.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff features a melodic line with a half note, a quarter note, a quarter rest, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a whole note. The second and third staves contain rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes, including rests. The bottom staff provides a bass line with eighth and quarter notes.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the melodic line with a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second and third staves continue the rhythmic accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

The third system of the musical score consists of four staves. The top staff continues the melodic line with a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second and third staves continue the rhythmic accompaniment. The bottom staff continues the bass line.

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	3
Об учебном курсе «Белорусские народные инструменты»	6
1. ОСНОВЫ ТЕОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	9
1.1. Что нужно знать о дудке	9
1.2. Устройство хроматической дудки	12
1.3. Исполнительская постановка	14
1.4. Положение инструмента во время игры	17
1.5. Предварительное практическое ознакомление с инструментом	19
1.6. Развитие пальцевой техники	21
1.7. Аппликатура дудки (хроматической)	25
1.8. Приемы звукоизвлечения	27
1.9. Артикуляция и штрих	29
1.10. Дыхание	30
1.11. Интонация и интонирование	33
1.12. Хроматический звукоряд	34
2. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ	37
2.1. Первая октава	37
Занятие первое. Ноты <i>ля, соль</i>	37
Занятие второе. Ноты <i>фа диез, фа</i>	42
Занятие третье. Ноты <i>ми, ре, ре диез (ми бемоль)</i>	44
Занятие четвертое. Ноты <i>до диез, до</i>	47
Занятие пятое. Ноты <i>си, си бемоль</i>	49
Занятие шестое. Нота <i>соль диез</i>	51
2.2. Вторая октава	52
Занятие седьмое. Нота <i>до</i>	52
Занятие восьмое. Ноты <i>до диез, ре</i>	54
Занятие девятое. Ноты <i>ми бемоль (ре диез), ми</i>	55
Занятие десятое. Ноты <i>фа, фа диез, соль, соль диез, ля</i> ...	56
Занятие одиннадцатое. Право на самовыражение	58
2.3. Третья октава	63
Занятие двенадцатое. Ноты третьей октавы	63
Послесловие	65
Литература	67
Нотное приложение	69

Учебное издание

Петрук Александр Алексеевич

**Белорусские народные инструменты
(дудка): от теории к практике**

Учебно-методическое пособие

Редактор В. В. Коташвили

Технический редактор А. В. Гицкая

Дизайн обложки А. К. Ляхович

Подписано в печать 2014. Формат 60x84 ¹/₁₆.

Бумага писчая № 2. Ризография.

Усл. печ. л. 5,46. Уч.-изд. л. 3,75. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.

ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.

Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ