

ДК 781.971

DOI:10.17223/22220836/23/15

**А.М. Понькина**

## **МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ДЭВИДА ЛЕЙБМАНА И ИХ РОЛЬ В ЭВОЛЮЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА САКСОФОНЕ**

*В статье впервые на основе анализа пособия «Developing a personal saxophone sound» известного джазового музыканта Дэвида Лейбмана рассматриваются методологические принципы, повлиявшие на эволюцию исполнительского мышления саксофонистов второй половины XX столетия. Главным в данной концепции стало положение об особенностях взаимосвязи акустических и физиологических процессов, происходящих во время игры на инструменте. Автор методики акцентирует внимание на способах достижения хорошего тембра саксофона, который полностью зависит от специфики работы артикуляторного аппарата исполнителя.*

*Ключевые слова: Дэвид Лейбман, «Развитие индивидуального звука саксофона», методология исполнительства на саксофоне, методологические принципы Дэвида Лейбмана.*

Вторая половина XX в отмечена небывалым подъемом как в области саксофонового исполнительства (выдвигается целая плеяда саксофонистов-виртуозов), так и педагогики (появляется огромное количество работ, посвященных обучению игре на саксофоне и композиторскому творчеству. Отмеченные активные трансформации в исполнительстве на саксофоне приводят к возрастанию не только количества концертных произведений, но и их художественной ценности. Повысившееся мастерство саксофонистов стимулировало появление большого числа современного художественного, технического, инструктивного материала. Изменения, происходящие в саксофоновом искусстве, стали требовать все большего научного осмысления и упорядоченности. Немаловажное значение в этот период начинает придаваться осознанию процессов, происходящих непосредственно в момент исполнения.

Результатом этого становятся книги, диссертации и учебные пособия, посвященные методологии исполнительской деятельности и систематизации методологических принципов. В это же время в музыкальном искусстве разных стран можно отметить небывалый подъем исполнительства на саксофоне и бурное развитие национальных школ. В связи с этим в искусстве и педагогике большое внимание начинает уделяться пониманию самого термина «исполнительская школа»<sup>1</sup> [1]. В рамках национальных школ выросло много талантливых саксофонистов, которым присущи характерная собственная манера игры, «специфичная исполнительская семантика» (Н. Костенко) [2], «индивидуальная темброво-звуковая модель» (И. Вискова) [3] и т.д. Одним из таких музыкантов можно считать Д. Лейбмана, методология которого совершила переворот в исполнительстве на саксофоне второй половины XX в.

---

<sup>1</sup> По мнению автора исследования, основным критерием понятия «исполнительская школа» является исторический генезис исполнительского мастерства в пределах какого-либо географического пространства, где сформировался центр профессионального образования и возникла преемственность «учитель – ученик». Итогом этого процесса явилась методическая и художественная литература, отразившая педагогические принципы и тенденции искусства игры на саксофоне.

Появление пособия «Развитие индивидуального звука саксофона» (D. Liebman «*Developing a personal saxophone sound*») [4] стало результатом обобщения принципов американских саксофонистов Дж. Алларда и Л. Тила, которые были дополнены и существенно развиты. Основной предпосылкой, лежащей в рассматриваемой нами методике, является то, что естественные законы человеческого организма должны работать в тандеме с фундаментальными законами физики и акустики.

Главным в методологии Д. Лейбмана является положение о генерации потока воздуха в теле, который направляется через легкие, гортань, полость рта, трость и мундштук. Звук саксофона зависит от положения резонаторов, так же как и тембр человеческого голоса зависит от особенностей артикуляторного (артикуляционного) аппарата. Именно его полное участие в звукоизвлечении на саксофоне и все гортанные манипуляции в совокупности с незначительными изменениями трости могут быть рассмотрены как результативные способы для контроля объема и тембра звука. В отличие от предыдущих концепций, данная методика основывается на том, что звук начинает формироваться уже в легких исполнителя благодаря правильному опертному выдоху (выдоху на опоре) в сочетании с верными манипуляциями гортани и ротовой полости при участии резонаторов<sup>1</sup>. Только конечный этап формирования звука зависит от трости и мундштука, которому, по мнению автора, не стоит уделять большого внимания, так как именно начало формирования звука в легких, ротовой полости и гортле имеет первостепенное значение для получения хорошего звука.

*Механизм звукоизвлечения.* Еще одним довольно важным моментом в данной методологической концепции нужно считать философский подход к осмыслению функционирования двуединой цепи «инструмент – исполнитель». Саксофон следует рассматривать как продолжение тела, потому что он как в зеркале отражает качество процессов, происходящих в теле исполнителя, необходимых для звукоизвлечения. Именно эта мысль является главным смыслом данной авторской концепции: исполнение на саксофоне должно быть в гармонии с естественными процессами тела исполнителя. Во время звукоизвлечения поток воздуха проходит длительный путь от источника зарождения до акустического возникновения звука через большое количество важных физиологических и анатомических препятствий (точек), которые преобразуют его энергию и влияют на качество тембра:

- *дыхание* – первичный источник звука, именно оно отвечает за передвижение воздушного потока через легкие и верхнюю часть грудной клетки;
- *гортань* – преобразует поток воздуха посредством голосовых связок, которые вибрируют и манипулируют воздушным потоком и формируют воздушную струю, от которой зависит качество звука;
- *ротовая полость* – вторичный преобразователь воздушной струи, на формирование которой влияет положение языка;
- *амбушюр* – наиболее важный преобразователь воздуха, который зависит от двух факторов: механического (трость и мундштук) и анатомического

---

<sup>1</sup> Имеются в виду резонирующие полости артикуляторного аппарата – голосовые связки, гортань, мягкое небо, гланды и т.д.

(зубы, челюсти, губы) – их правильное взаимодействие влияет на способность воздушного столба вызывать вибрацию трости;

- *мундштук и трость* – конечный преобразователь воздушной струи, передающий энергию инструменту и воспроизводящий звук.

Для того чтобы понять важный механизм звукоизвлечения, предлагаемый для рассмотрения в данной статье, следует знать, что одни из анатомических точек вызывают вибрации, другие – их корректируют. Первый вибрирующий механизм – это трость на мундштуке, располагаясь на нижней губе как на подушке, она направляет и корректирует движение воздушной струи. Второй механизм – постоянно вибрирующие голосовые связки, расположенные в гортани. Воздушный поток претерпевает изменения не только от голосовых связок, но и от позиции языка и гортани, что влияет на качество тембра инструмента. Циркуляция воздуха в самом мундштуке воздействует на звук в последнюю очередь. Следует отметить, что ключевым моментом концепции Д. Лейбмана становится вокальное управление звуком. Поскольку речь – естественная функция нашего организма, а её продолжением является вокализация, эта деятельность неразрывно связана с физическими процессами, неосознанно происходящими в теле.

*Дыхание.* Автор методического пособия довольно интересно трактует функцию исполнительского дыхания. В этой концепции формирования звука много внимания уделяется направлению воздушного потока от его первоначального импульса, берущего начало в брюшной полости. Следует отметить, что если уяснен правильный тип дыхания, то он становится естественным и требуется лишь небольшое усилие для улучшения тембра звука. Главная особенность исполнительского дыхания заключается в том, что оно приводит в движение голосовые связки и трость. Наиболее приемлемым для данной концепции является диафрагмальный тип дыхания.

*Гортань.* Довольно важным в механизме звукоизвлечения, как мы уяснили из методологических воззрений автора, является действие гортани. Прежде чем обсуждать механизм действия гортани, следует обратить внимание на положение тела, которое могло бы привести ненужное напряжение в её работу. Если исполнитель умеет играть на опоре, единственное напряжение присутствует в области нижних ребер и диафрагмы. Горло должно быть свободно. Голову нужно держать ровно, для того чтобы не создавать проблем во время движения гортани, так как правильное положение горла влияет на качество тембра звука при игре на саксофоне. Если во время разговора опустить или поднять голову в крайнее положение, то произойдет изменение тембра голоса, так как голосовые связки и гортань необычайно чувствительны к любому виду давления на них. Аналогичные процессы происходят и во время звукоизвлечения. Гортань реагирует на положение головы и зажимается при её неправильной позиции, что сразу же деформирует воздушную струю и, соответственно, влияет на тембр.

Гортань, в которой постоянно конвертируется поток воздуха, может находиться в открытом и закрытом положении. Закрытое положение приводит к сужению горла и в связи с этим сильно деформирует (сжимает) воздушную струю, что отрицательно сказывается на тембре звука. Открытое положение гортани, наоборот, расширяет позицию горла и положительно влияет на ка-

чество тембра инструмента. Гортань, надгортанник, кадык, голосовые связки, гланды, мягкое небо и другие органы артикуляторного аппарата взаимодействуют между собой и вибрируют. Именно эти всевозможные вибрации, образующиеся при прохождении воздуха через них, влияют на тембр инструмента. Наиболее важным в этом процессе является умение исполнителя открывать гортань, т.е. придавать ей положение как при вокальном пении или сходное с зевком. Связки, естественно, реагируют на процессы, происходящие в гортани, и тоже начинают участвовать в звукоизвлечении.

*Позиция языка.* После того как поток воздуха проходит через область гортани, он попадает в ротовую полость. Положение языка также влияет на управление скоростью потока воздуха перед поступлением в мундштук. По мнению Д. Лейбмана, первой задачей исполнителя на саксофоне становится контроль задней части языка, которая должна принимать низкое положение (быть опущенной). Именно положение задней части языка влияет на сопротивление воздуха, выходящего из гортани, и, в свою очередь, воздействует на конечную скорость потока воздуха. В связи с этим главным становится создание оптимальных условий для максимальной скорости и минимальной дисперсии воздуха.

Когда воздух доходит до мундштука, он должен (насколько это возможно), оставаться таким же упругим и плотным, как при попадании в ротовую полость. Оптимальным является положение языка, когда его задняя часть опущена как можно ниже и не мешает прохождению воздушной струи. Если задняя часть языка слишком приподнята, это приводит к рассеиванию струи воздуха и потере энергии. Еще одним важным аргументом в пользу низкого положения языка, по мнению автора, является позиция связанной с ним гортани. При низком положении языка гортань принимает естественное низкое положение, следствием чего является расширение голосовой щели, в связи с чем крайние позиции этих органов будут сопровождаться правильной подачей воздуха.

*Амбушюр.* Последним преобразователем воздушной струи является амбушюр, который состоит из нескольких органов, выполняющих различные функции. Зубы, губы, челюсти и лицевые мышцы работают вместе и взаимосвязанно, образуя каркас амбушюра. На амбушюр накладывается одновременно несколько задач: удерживание мундштука, регулирование трости, помощь при исполнении. В связи с этим автор концепции рассматривает все элементы отдельно друг о друга. Верхние зубы должны упираться в мундштук, но не сильно давить, так как это может повлиять на качество звука. Нижние зубы должны находиться под тростью и легко соприкасаться с губой, которая с ней взаимодействует. Верхняя губа находится в естественном положении, как во время спокойного состояния, без давления на верхнюю часть мундштука. Нижняя губа не оказывает сильного давления на трость, однако углы губ плотно сжимаются и стараются переместить центр тяжести вниз, как во время произношения буквы «о». Если нижняя губа сильно зажата, это вызывает напряжение в области гортани и мешает звукоизвлечению.

Давление и положение нижней губы является важной для корректировки артикуляторного аппарата. Без правильного свободного положения нижней губы гибкость гортани необходимая при звукоизвлечении, будет потеряна.

Кроме этого, нижняя губа выступает в виде буфера между нижними зубами и тростью. Одна из функций нижней губы – это соприкосновение с тростью. Существует прямая взаимосвязь между количеством закрытой нижней губой трости, которая вибрирует благодаря воздушной струе, направленной через голосовые связки; степенью контакта губы с тростью и длиной воздушного столба, который изменяется за счет аппликатуры. Таким образом, главная цель состоит в том, чтобы при максимально свободном амбушюре, насколько это возможно при обхвате мундштука, не оказывая воздействие на вибрации трости и не зажимая гортань, научиться извлекать звуки.

*Обертоновые упражнения.* Особое значение для выработки красивого тембра на саксофоне автор придает упражнениям по извлечению обертонов при помощи «передувания» нот основного звукоряда, так как уже давно установлено, что различия в тембре звука зависят от комбинаций различных частичных тонов, производимых с разной интенсивностью. Благодаря изменению количества обертонов и их интенсивности всевозможные тембровые окраски могут быть созданы из одного натурального тона. Каждый дополнительный обертон (и изменение его основной интенсивности) привносит новый тембровый оттенок к звуку основного тона. По сути, саксофон имеет большие ресурсы для получения всевозможных тембров. Однако движение голосового аппарата вместе с вибрацией трости и аппликатурой как обогащают, так и обедняют обертона.

Задачей данной концепции является эффективное использование вокальных возможностей организма для максимального улучшения результата. Для этого нужно иметь быструю реакцию гортани и горла при звуковоспроизведении. Упражнения с обертонами – лучший способ отработки действий вокального звукоизвлечения. Первым упражнением для выработки вокального мастерства является игра на одном мундштуке с контролем выбора основного тона без использования аппликатуры. При правильном положении амбушюра и горла на мундштуке может свободно извлекаться приблизительно  $1/10$  диапазона инструмента. Наибольшая нагрузка в этом случае ложится на нижнюю губу, которая для выполнения поставленной задачи должна быть достаточно гибкой. Чем выше нота, тем ниже должны располагаться органы гортани и шире становиться горло. «Следует вспомнить учение многих вокалистов, чем выше ты поешь – тем ниже ты опускаешь гортань» [4. С. 25].

Следующие упражнения должны выполняться на инструменте. Нужно играть октавы в нисходящем движении без использования октавного клапана и следить за тем, чтобы челюсть оставалась в одном положении. Следует добиваться плавного движения и чувствовать изменения, происходящие во время звукоизвлечения. Модификации артикуляторного аппарата будут напоминать действия при пении нисходящей октавы, при правильном положении гортани нижняя губа естественным образом настроится на трости. Последним и самым главным упражнением является упражнение на непосредственное извлечение обертонов. Необходимо играть обертона на легато без участия языка, используя при этом только дыхание. Выполнение этих упражнений содержит определенные трудности, преодоление которых обеспечит активность артикуляторного аппарата. Следует обратить внимание на распространенную ошибку при работе над обертонами – увеличение или ослаб-

ление давления на трость вместо стабильного расположения губы. Основные элементы управления обертонами должны происходить только за счет гортани и связок. Главной целью в отработке обертонов должно стать достижение полноты, богатства и глубины тембра в извлекаемом при помощи основной аппликатуры обертоне.

Таким образом, в результате раскрытия данной концепции мы выяснили, что саксофон следует рассматривать как продолжение человеческого естества. При игре на саксофоне исполнитель должен чувствовать себя так же свободно, как и при разговоре. Действия артикуляторного аппарата при разговоре и игре на саксофоне идентичны. Для хорошего тембра звука необходимо достигать правильного положения резонаторов во время игры. Звук саксофона зарождается в нижней части легких, а не в мундштуке. Первостепенным является правильное овладение методологией исполнительства на инструменте. Хороший (дорогой) инструмент, мундштук и трость являются второстепенным фактором для получения красивого звука. Большое внимание следует уделить работе над обертонами, которые помогают правильно сформировать деятельность резонаторов.

#### Литература

1. Понькина А.М. Саксофон в музыкальной культуре XX века (на материале сонатного творчества зарубежных и украинских композиторов) : дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. 257 с.
2. Костенко Н.Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2009. 18 с.
3. Вискова И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 17 с.
4. Liebman D. Developing a personal saxophone sound. Massachusets : Dorn publications, 1994. 58 p.

**Ponkina Antonina M.** Belgorod State Institute of Arts and Culture (Belgorod, Russian Federation).

E-mail: ponkina\_2006@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2016, (3) 23, p. 150–156.

DOI:10.17223/22220836/23/15

#### METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF DAVID LEYBMAN AND THEIR ROLE IN THE EVOLUTION OF PLAYING THE SAXOPHONE

**Key words:** *David Leybman, «The development of the individual sound of the saxophone», the methodology of playing the saxophone, David Leibman methodological principles.*

The article considers methodological principles of David Leibman that influenced the evolution of thinking saxophonists performing the second half of the twentieth century. In the analyzed methodical guide tool known jazz musician, the main emphasis is on the interplay between acoustic and physiological processes occurring during playing the instrument. Central to this concept was the provision on the principles to achieve a good tone of the saxophone, which is entirely dependent on the characteristics of the work of artist articulatory apparatus. In contrast to previous concepts, performing this method is based on the fact that the sound begins to form in the lungs through the correct artist simple expiration (exhalation on the support) in combination with the correct manipulation of the larynx and oral cavity involving resonators. Secondary importance in shaping the sound becomes the mouthpiece and reed, as the beginning of the formation of sound in the lungs, mouth and throat is essential to get a good sound. Quite an important point in this methodological concept is a philosophical approach to understanding the dual circuit operation «instrument – musician». Articulatory organs interact apparatus and the passage of air through them to form all sorts of vibrations affecting the timbre of the instrument. Another important in the mechanism of sound production is the action of the

larynx, which may be in different positions. Closed position results in a narrowing of the throat and therefore deforms (compresses) the air stream, which affects the timbre of the sound. The open position of the larynx – on the contrary, expands the throat position and has a positive effect on the instrument's tone quality. The most important in this process is the ability of the executive to open the larynx, that is, give it a position as if the vocal singing or similar with a yawn. Tongue position also affects the control of air flow rate before entering the mouthpiece. The first task of the saxophone artist gets control back of the tongue, which is to take the lowest position (to be omitted). That position of the tongue back air resistance affects the larynx and exiting in turn, affects the final air flow rate. Of particular importance for the development of a beautiful tone saxophone author assigns exercises to extract harmonics using «very blow» notes the main scale, as has long been established that the differences in timbre depends on the combination of different partial tones produced with varying intensity. Due to changes in the number of overtones and their intensity, all kinds of timbre can be created from a natural tone.

### References

1. Ponkina, A.M. (2009) *Saksofon v muzykal'noy kul'ture XX veka (na materiale sonatnogo tvorchestva zarubezhnykh i ukrainskikh kompozitorov)* [Saxophone in the musical culture of the twentieth century (a case study of sonata creation of foreign and Ukrainian composers)]. Art History Cand. Diss. Kharkov.
2. Kostenko, N.E. (2009) *Khar'kovskaya domrovaya shkola v kontekste muzykal'no-ispolnitel'skoy kul'tury Ukrainy* [The Kharkiv domra school in the context of musical and performing culture of Ukraine]. Abstract of Art History Cand. Diss. Kharkov.
3. Viskova, I.V. (2009) *Puti rasshireniya vyrazitel'nykh vozmozhnostey derevyannykh dukhovykh instrumentov v muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Ways to expand the expressive possibilities of woodwind instruments in the music in the late 20th century]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.
4. Liebman, D. (1994) *Developing a personal saxophone sound*. Massachusetts: Dorn publications.