

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН
ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН
СИБАЙСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ**

РАССМОТРЕНО
на заседании методического
совета ГБПОУ РБ Сибайский
колледж искусств
№ _____ от « ____ » _____ 2018 г
_____ Р.Ш. Мавлютова.

СОГЛАСОВАНО
зам. директора по УР
_____ Д.В. Новиков.
« ____ » _____ 2018 г

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

«Новые приемы игры на кларнете»

(для преподавателей ДМШ, ДШИ и студентов)
специальности

«Оркестровые духовые и ударные инструменты»

Автор: Таублаева Р.Р.- преподаватель
ГБПОУ РБ Сибайский колледж искусств

2018 г.

Содержание:

1. Введение.....	3
2. Двойное стаккато.....	4
3. Перманентное дыхание.....	6
4. Исполнение музыки в четвертьтонах.....	7
5. Мультифоника	11
6. Список литературы.....	13

Введение

С началом XXI века отечественное искусство игры на духовых инструментах вступило в новый период своего развития. Неотъемлемой частью данного процесса является творческая деятельность кларнетистов. В настоящее время она характеризуется более высоким, по сравнению с предшествующим периодом развития, уровнем исполнительского и педагогического мастерства, сольной и оркестрово-ансамблевой практики.

Есть все основания полагать, что отечественная школа игры на кларнете, как яркое творческое направление, за сорок последних лет поднялась на такую высоту, которая позволила исполнителям получить признание и в нашей стране, и в зарубежье. Эти музыканты способствовали повышению интереса к произведениям для кларнета и популяризации самого инструмента. Одаренные и талантливые личности придали необходимый импульс творческим поискам отечественных композиторов.

Накопленный творческий опыт в области исполнительства на кларнете, концертный и учебный репертуар, весьма разнообразные научные и эмпирические знания — свидетельство серьезных достижений.

В связи с этим в музыке для духовых инструментов наметилась заметная тенденция к обновлению исполнительской техники за счет введения новых приемов игры и особых игровых эффектов. Этот процесс был связан с поисками композиторов новых, необычных звучностей в музыке для духовых. С 70-х годов прошлого столетия новые приемы игры получают все большее распространение, становясь чуть ли не главным репрезентантом «современности» в создающейся для духовых инструментов музыке. В этот период появляются сочинения для деревянных духовых инструментов Л. Берио, Э. Денисова, Е. Подгайца, Д. Лигети, Р. Ноды, М. Бронера и других авторов, в которых используются подобные специфические приемы.

Эти приемы получили свое графическое отображение в нотации и специальное терминологическое обозначение. В современной научной и педагогической литературе за комплексом новых приемов закрепилось название «специфические», или - как синонимы: «новые», «современные», «нетрадиционные», «специальные».

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

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

Цель данной работы - рассмотреть специфику новых приемов игры на кларнете в современной исполнительской практике в условиях осуществления музыкально-исполнительского процесса.

Двойное стаккато.

В группе деревянных духовых инструментах двойное стаккато кларнетисты стали осваивать самыми последними, так как долгое время считалось, что сравнительно крупный мундштук кларнета сильно затрудняет артикуляционную работу языка и овладеть этим техническим приемом на кларнете практически невозможно. «Решению проблемы препятствует установившееся среди исполнителей, преподавателей и исследователей мнение, заключающееся в том, что в языковой беглости кларнетисты значительно уступают флейтистам, гобоистам и фаготистам. Объясняет это тем, что трость кларнета толще и шире трости гобоя и фагота, и поэтому при игре на кларнете не представляется возможным пользоваться двойным и тройным языком, так как более толстая трость, закрепленная на массивном мундштуке, сковывает движение языка, ограничивает его гибкость и беглость». [44, с. 46]. Однако во второй половине двадцатого века значительное количество кларнетистов успешно освоили новый прием и играют двойным стаккато с такой же легкостью, как флейтисты, гобоисты и фаготисты.

В основе техники двойного стаккато лежит соединение в единый процесс двух видов атаки – основной и вспомогательный. Безусловно, что прежде чем приступить к изучению двойного стаккато, ученик обязан достаточно свободно и бегло владеть одинарным стаккато и иметь сформированный губной аппарат.

Соединению двух видов атаки при игре помогает произнесение слогов *туку*, *туку*, *туку* или *така*, *така*, *така*. «Данные слоги – это, в сущности, лишь формула, несмотря на наглядность, меткость и сходство, в самой общей форме выражающая работу языка, но не сама работа. Произнесение согласных при обучении двойному стаккато является незаменимым наглядным пособием, наиболее лаконично и в тоже время глубоко выражающим сущность этого приема». [12, с. 125] При простом стаккато на слог *ту* или *та* язык извлекает только один звук, а при двойном стаккато при слоге *туку* или *така* более сложном движением языка извлекается два звука.

На кларнете изучение двойного стаккато начинается с очень легкого упражнения от ноты *ми* первой октавы. На одном звуке в умеренном темпе четвертями произносятся слоги *туку* или *така* в течение всего выдоха. Первая четверть – произносится *ту*, на вторую четверть приходится слог *та* и т.д. нужно проследить слухом и стремиться к тому, чтобы эти два звука имели одинаковую четкость. Далее упражнение играется восьмыми и медленными шестнадцатыми в различных вариантах.

Moderato

ту ку ту ку ту ку ту ку ту ку... simile

ту ку ту... simile ту ту ку... simile ту ку ту ку ту... simile

После отработки данного цикла упражнений на одной ноте, можно тренировать двойную атаку на других звуках постепенно, опускаясь вниз по регистру до ноты *ми* малой октавы.

Далее следует переходить на более сложные варианты упражнений, охватывающие звуки различной высоты. Молодые исполнители изучают однооктавные гаммы, расположенные в нижнем регистре.

Adagio

ту ку ту ку ту ку ту ку ту ку ту ку ту ку ту

ту ку ту ку ту ку ту ку ту ку ту ку ту ку ту

В медленном темпе проучиваются гаммы *фа-мажор*, *соль-мажор*, *ми-минор*, *ля-минор* с применением техники двойного стаккато. На первом звуке гаммы произносится слог *ту* или *та*, на второй ноте *ку* или *ка* и т.д. Нужно проявить определенную выдержку и терпение чтобы простые гаммы с применением двойного стаккато стали получаться так же качественно, как и при одинарном. Сложность упражнения нарастает, когда начинается работа с двухоктавными и трехоктавными гаммами. Постепенно можно включить весь изучаемый технический материал в орбиту двойного стаккато – трезвучия, арпеджио, аккордовые последовательности, этюды и фрагменты музыкальных произведений.

Для контроля качества двойного стаккато полезно периодически опять возвращаться к медленным темпам и первым упражнениям на одном звуке.

Это общая схема изучения техники двойного стаккато.

Безусловно, у некоторых молодых кларнетистов при освоении двойного стаккато могут появиться свои ощущения, связанные с индивидуальным губным аппаратом. Ряд кларнетистов превосходно владеет двойным стаккато осуществляя тремоло языком перед тонким срезом трости. Причем некоторые тремолируют языком в вертикальном направлении, а другие в горизонтальном. Но все таки большинство исполнителей придерживаются общей схемы. В любом случае процесс освоения двойного стаккато, значительно расширяющий границы скорости, длится на протяжении многих лет. Исполнителю за этот период нужно идеально

вмонтировать двойное стаккато в систему остальных штрихов, безупречно соединяя двойное стаккато с легато, одинарным стаккато. Нужно научиться играть двойное стаккато в различных нюансах, при усилении динамики и при затухании.

В тоже время, если молодой музыкант уже относительно хорошо владеет техникой двойного стаккато, он обязан продолжать упорно тренировать и технику одинарного стаккато с тем, чтобы скорость одинарного стаккато по возможности была приближена к средней скорости двойного стаккато.

Перманентное дыхание

Перманентное дыхание (от латинского *permanes* – постоянный, непрерывный) в музыкальных кругах имеет несколько названий: цепное дыхание, непрерывное дыхание, циркулярное дыхание и представляет собой особый тип техники дыхания, при помощи которого исполнитель имеет возможность осуществлять более продолжительный непрерывный выдох.

Этот прием давно известен музыкантам, играющим на народных инструментах в Индии, Шотландии, Армении.

В XX веке этот опыт переняли и исполнители классического направления. Владение перманентным дыханием позволяет кларнетисту более совершенно исполнять и длительные кантиленые мелодии, и технически сложные эпизоды, когда нет возможности взять обычное дыхание. Если при обычном дыхании участвуют два компонента – вдох и выдох, то в перманентном к ним добавляются искусственный выдох, осуществляемый мышцами щек, и искусственный вдох через нос.

Начало процесса игры, связанное с перманентным дыханием ничем не отличается от традиционного. Исполнитель набирает в легкие воздух (вдох) и начинает играть (выдох). Лишь к концу выдоха, когда в легких еще есть достаточный запас воздуха, исполнитель своей волей перемещает небольшую часть воздуха в ротовую полость (у кларнетистов расширяются при этом щеки и немного губы) и, не переставая играть, выжимает мышцами щек воздух из ротовой полости в инструмент. Одновременно через нос музыкант быстро набирает новую порцию воздуха, необходимую для процесса игры. Самым сложным в данном техническом приеме является переход от природного выдоха к искусственному, осуществляемый мышцами щек, и обратный переход после окончания искусственного выдоха к природному, а также осуществление одновременного искусственного выдоха и искусственного вдоха через нос. Это основа техники перманентного дыхания.

На первом этапе перманентное дыхание наиболее рационально осваивать без инструмента. Исполнитель набирает в ротовую полость воздух, щеки и губы при этом чуть расширяются, а затем через узкую губную щель выталкивает воздушную струю, используя силу мышц щек и губ. Упражнение повторяется несколько раз в течение всего периода освоения нового приема игры.

Следующее упражнение включает в себя первое упражнение, но начинается с глубокого вдоха (как при настоящей игре) и выдоха через узкую губную щель. В средней фазе выдоха, или чуть позднее, часть воздуха расширяет ротовую полость и в заключительной части происходит искусственный выдох с использованием мышц щек и губ, которые выжимают воздух из своеобразного воздушного мешка. Третье

упражнение наиболее сложное. Оно включает полностью второе упражнение с добавлением быстрого «искусственного» вдоха через нос во время фазы выжимания воздуха из расширенной ротовой полости. Скоординировать работу всех мышц участвующих в данном упражнении удастся лишь только после упорной и длительной тренировки. Однако ряд молодых кларнетистов в силу физиологических особенностей в третьем упражнении быстро схватывают наиболее трудный момент одномоментного вдоха и выдоха. Другие, и таких большинство, очень долго топчутся на месте, но в конце концов также получают положительный результат.

Чтобы проконтролировать непрерывность воздушной струи в перманентном дыхании при смене выдоха и вдоха достаточно к губам приблизить собственную ладонь. Сам исполнитель, при таком простом методе контроля, может легко проследить за ровностью и непрерывностью воздушной струи, проходящей через узкую губную щель. Когда молодой музыкант освоит данный цикл упражнений, особенно третье, можно уверенно переходить на реальный процесс игры.

На кларнете для освоения перманентного дыхания наиболее удобна средняя часть нижнего регистра. Это ноты *до, ре, ми, фа* первой октавы. Нужно подготовить очень легкую трость и тренировать пять-десять минут каждый день все три упражнения, используя данный регистр. Как и при упражнениях без инструмента, так и при тренировке на инструменте у некоторых исполнителей положительный результат перманентного дыхания появляется довольно быстро и они буквально через неделю могут несколько минут без всякого перерыва тянуть один звук. Другие исполнители, чтобы получить результат затрачивают больше времени и усилий. Но как показывает практика, все кларнетисты могут успешно усвоить перманентное дыхание.

После этапа освоения нового приема игры на одном звуке, наступает период практического освоения и применения перманентного дыхания на техническом и художественном материале. Изучаются гаммы на штрихе легато, продолжительные кантиленные эпизоды. Исполнитель точно размечает и делает пометки, в каком месте нотного текста он будет использовать перманентное дыхание на кларнете в зонах близкой к первой октаве. В нисходящих гаммообразных пассажах гораздо легче добиться незаметной смены фаз перманентного дыхания, а в трезвучиях, скачках это сделать значительно сложнее. В верхнем регистре перманентное дыхание лучше не применять, чтобы избежать возможных тембральных искажений, призвуков и шумов. Известный российский кларнетист О.Танцов, исследовавший проблему новых приемов игры на кларнете считает, что «очень трудно использовать циркулярное дыхание в артикуляционных пассажах или во время исполнения мультифоников. [45. с. 17]

Надо также подчеркнуть, что часть молодых музыкантов, успешно освоивших перманентное дыхание, начинают интенсивно и с большим удовольствием применять новый технический прием и там, где он действительно необходим, и там где вполне можно обойтись обычным исполнительским дыханием. Во всем нужна мера и разумность.

Два вида дыхания должны развиваться параллельно и дополнять друг друга, так как каждое обладает большими выразительными возможностями.

Исполнение музыки в четвертьтонах

Интервалы меньше полутона известны с незапамятных времен во многих музыкальных культурах. В Древней Греции, в средневековом церковном пении, в музыкальной культуре стран Востока можно найти яркие и убедительные примеры применения четвертьтонов. В музыку XX столетия четвертьтоны вернулись благодаря творчеству композиторов И.Айвза, Т.Каррильо, Р.Штайна. В 1924 году чешский композитор Алекс Хйба написал Сюиту для четвертьтонового кларнета. В 1962 году Э.Денисов подарил кларнетистам прекрасную Сонату для кларнета соло, где в первой части можно найти обилие четвертьтоновых интервалов, которые являются составной частью выразительных мелодий. На кларнете точно проинтонировать данные интервалы, подобрать тембрально подходящие аппликатуры не очень сложно. Для этого необходимо наличие у исполнителя хорошего слуха и терпения. Да и современный инструментарий представляет возможность получения хроматической последовательности четвертьтонов по всему диапазону кларнета за счет применения соответствующих аппликатур и корректировки губным аппаратом.

Обозначения четвертьтонов

♯	-	повышение на 1/4 тона	##	-	повышение на 3/4 тона
♭	-	понижение на 1/4 тона	♭♭	-	понижение на 3/4 тона

В 1967 году известный итальянский ученый Б.Бартолоцци опубликовал в своей книге «Новые приемы игры на деревянных духовых инструментах» таблицу четвертьтонов по всему диапазону кларнета. Данная таблица является компасом для поиска и корректировки аппликатур для инструментов различных фирм. Она полностью приведена в конце этого раздела. Если исполнителя по тем или иным причинам не удовлетворяет аппликатура из таблицы, а это встречается довольно часто, то методом проб различных комбинаций открытых и закрытых звуковых отверстий и клапанов можно найти достаточное количество четвертьтоновых аппликатур. Желательно записать найденные аппликатуры графически или словами. Большое количество четвертьтоновых аппликатур имеют те звуки, в которых при основной аппликатуре занято небольшое количество пальцев исполнителя. И, наоборот, если все пальцы музыканта, или их большинство заняты на основной аппликатуре, то тогда гораздо сложнее, а иногда и просто невозможно получить нужный результат. В таких случаях для четвертьтонового понижения используют губной аппарат исполнителя или аналогичное понижение звуков идет за счет приближения, а затем и легкого прикосновения языка музыканта к основанию среза рабочей части трости. Недостатком приема понижения с помощью языка является ухудшение тембральной окраски и определенной сложности соединения такого звука с последующим.

Одно из ярких произведений, где наиболее полно представлены четвертьтоны, является первая часть Сонаты для кларнета соло Э.Денисова. Уже в первых тактах этой Сонаты композитор применяет ноту соль первой октавы с понижением на три четвертьтона. Это одна из самых благоприятных нот для получения четвертьтоновых повышений и понижений. После небольших поисков можно

записать много аппликатур, отвечающих данному понижению на три четвертьтона. Зафиксируем наиболее приемлемые аппликатуры.

Аппликатура № 1.

При аппликатуре ноты *соль* первой октавы закрыть в верхнем колене первое и второе звуковое отверстие.

Аппликатура № 2.

При аппликатуре ноты *ми* малой октавы в верхнем колене открыть первое и третье звуковое отверстие, а также первое и второе боковые трельные клапаны.

Аппликатура № 3.

При аппликатуре ноты *соль* первой октавы в верхнем колене закрыть первое и второе звуковые отверстия, в нижнем колене закрыть второе и третье звуковые отверстия, а также клапан *фа-диез* малой октавы.

Аппликатура № 4.

При аппликатуре ноты *фа* первой октавы в верхнем колене открыть первый трельный боковой клапан и клапан *ми-бемоль* первой октавы, расположенный между вторым и третьим звуковыми отверстиями. В нижнем колене закрыть первое звуковое отверстие и открыть клапан *си* малой октавы, расположенный между вторым и третьим звуковыми отверстиями.

Аппликатура № 5.

При аппликатуре ноты *соль* первой октавы закрыть в верхнем колене первое и третье звуковые отверстия, а в нижнем колене закрыть первое, второе и третье звуковые отверстия.

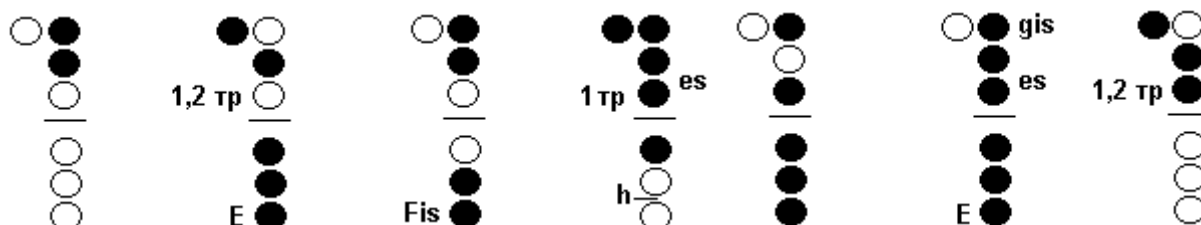
Аппликатура № 6.

При аппликатуре ноты *ми* малой октавы открыть в верхнем колене большим пальцем левой руки звуковое отверстие, расположенное около дуодецимного клапана, а также клапаны *соль-диез* первой октавы и *ми-бемоль* первой октавы, расположенный между вторым и третьим звуковыми отверстиями. Аппликатура № 7.

При аппликатуре ноты *до* первой октавы в верхнем колене открыть первое звуковое отверстие, а также первый, второй боковые трельные клапаны.

Графическое обозначение аппликатур

1 2 3 4 5 6 7



Продолжая поиск можно найти еще ряд аппликатур, отражающих реальное понижение ноты *соль* первой октавы на три четвертьтона, но и из приведенных семи аппликатур исполнитель может выбрать наиболее приемлемые, учитывая, чтобы отобранная аппликатура тембрально подходила как к предыдущей, так и последующей ноте и удобно соединялась с ней.

На кларнетах разных фирм четвертьтоновые аппликатуры могут иметь небольшие звуковысотные и тембральные различия, но они не столь существенны и

легко корректируются губным аппаратом. Записывая, найденные четвертьтоновые аппликатуры каждый исполнитель постепенно создает банк данных таких аппликатур для своего инструмента, что дает возможность использовать данный материал при изучении новых сочинений. Кроме этого молодой музыкант приобретает навык быстрого нахождения той или иной аппликатурной комбинации для любого повышения или понижения звука. А это положительно влияет на развитие культуры музыкального слуха, который становится более гибким и пластичным.

Таблица четвертьтонов Б.Бартолоцци

The table displays five rows of quarter-tone scales in G major, each with its corresponding fingering diagram. The scales are:

- Row 1: G4, G#4, A4, A#4, B4, B#4, C5, C#5, D5, D#5, E5, E#5, F5, F#5, G5.
- Row 2: G4, G#4, A4, A#4, B4, B#4, C5, C#5, D5, D#5, E5, E#5, F5, F#5, G5.
- Row 3: G4, G#4, A4, A#4, B4, B#4, C5, C#5, D5, D#5, E5, E#5, F5, F#5, G5.
- Row 4: G4, G#4, A4, A#4, B4, B#4, C5, C#5, D5, D#5, E5, E#5, F5, F#5, G5.
- Row 5: G4, G#4, A4, A#4, B4, B#4, C5, C#5, D5, D#5, E5, E#5, F5, F#5, G5.

 The fingering diagrams use letters to denote notes: R (Richter), A (Alto), E (E-flat), F (F), G (G), h (half note), cis (C-sharp), and G# (G-sharp). Fingerings are indicated by numbers (1, 2, 3, 4) and 'tp' (trumpet).

Условные обозначения

- - открытое звуковое отверстие
- - закрытое звуковое отверстие
- - полуоткрытое звуковое отверстие

R – открытый дуодецимный клапан

Нумерация трельных клапанов идет снизу вверх

Названия клапанов даны по звукам нижнего регистра

Мультифоники

Мультифоники – это созвучия, которые при определенных условиях можно получить на духовых инструментах. В истории исполнительства известны ряд случаев подтверждающих, что в XIX веке музыканты-духовики владели техникой мультифоники. Так в 1815 году К.М.Вебер написал Концертино для валторны с оркестром, в котором солирующий валторнист должен был владеть техникой многоголосия. В Мемуарах Г.Берлиоза можно найти информацию о том, что валторнисты и тромбонисты в середине XIX века при публичных выступлениях умело пользовались многозвучиями на своих инструментах, что приводило слушателей в неопишуемый восторг. Но, очевидно, это были редкие исключения. Первым исследователем в этой области был итальянский композитор и теоретик Бруно Бартолоцци, ставшим известным не столько своими музыкальными произведениями, сколько книгой, изданной в 1967 году, об использовании созвучий и других необычных способах игры на деревянных духовых инструментах.

Первые нотлируемые мультифоники в XX веке зафиксированы композитором У.О.Смитом в его «Пяти пьесах» для флейты и кларнета в 1961 году. Очевидно, что в конструкции кларнета заложено бесчисленное количество мультифоники, которые образуются за счет нетрадиционных аппликатур и изменения силы давления воздуха на трость. Можно утверждать, что в любом «киксе» кларнета (срыв звука) заложена предпосылка получения мультифоники, так как в таком срыве при расщеплении звука одновременно можно услышать и нижний и верхний звуки. Если же при передувании звуков, наряду с дуодецимным клапаном открыть дополнительно любое другое звуковое отверстие или комбинацию звуковых отверстий с клапанами, не связанное с основной аппlikатурой, то получим очень большое количество разнообразных мультифоники с широким диапазоном выразительности:

а) тихие, нежные, приятные, мягкие, устойчивые;

б) сильные, крикливые, хриплые, неустойчивые;

в) короткие, продолжительные, податливые или неподатливые в динамике и

т.д.

Поэтому мультифоники на кларнете принято классифицировать по шести категориям:

A – трехзвучие, точная запись среднего звука затруднена, возможна игра в любой динамике, любой длительности, звучат полно и естественно, можно сразу взять все три звука.

Б – трехзвучие, точная запись среднего звука затруднена, лучше звучат в тихой динамике, достижимо взятие всех трех звуков при мягкой атаке, возможно небольшое усиление звука.

В – трехзвучие, запись среднего звука затруднена, плотные и сильно сопротивляющиеся мультифоники при атаке, лучше берутся при расслаблении губного аппарата, имеют ограничения в тихой динамике.

Г – трехзвучия, запись среднего звука затруднена, берутся легко на громком звучании, качество звучания хорошее, но могут быть помехи и искажения.

Д – двузвучие, интонационно звучат не очень чисто, требуют аккуратной атаки, получаются только в тихой динамике, при усилении давления могут появиться большее количество дополнительных звуков.

Ж – многозвучия (четыре или пять звуков) наиболее резкие и крикливые в звучании, извлекаются с большим давлением на трость.

В учебном пособии для тренировки даны несколько комплексов мультифоники. В каждый комплекс входят мультифоники всех шести категорий. Молодой музыкант ежедневно может проучивать один комплекс, затрачивая небольшое количество времени – десять – пятнадцать минут. При проучивании цикла каждый мультифоник играется несколько раз до закрепления положительного навыка. Если созвучие позволяет удерживать его на продолжительное время, то тогда данный мультифоник играется на полный выдох. Если возможно только короткое звучание, то в этом случае на одном дыхании можно сделать несколько попыток по звукоизвлечению данного мультифоники.

После освоения одного комплекса последовательно изучаются все остальные. Можно в каждый комплекс добавлять те мультифоники, которые встречаются при изучении новых сочинений. Ежедневная работа над мультифониками дает хороший результат по освоению перспективного, художественного приема, качественно улучшает слух, а также способствует раскрепощению губного аппарата играющего на кларнете. Для того, чтобы мультифоники получались качественно, музыканту приходится все время искать новые ощущения в положении губ, языка, лицевых мышц и челюсти, угол наклона инструмента, соотношение нижней и верхней челюсти и т.д. И этот поиск, в конечном счете, приводит к мышечной свободе губного аппарата.

Изучение мультифоники обогащает общую исполнительскую культуру кларнетиста, дает возможность успешно осваивать целый пласт новых музыкальных сочинений и открывает безграничные выразительные возможности духовых инструментов.

Список рекомендованной литературы:

1. Абаджян Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах. Вопросы музыкальной педагогики. 4 выпуск. М.Музыка 1983. - 19-29с.
2. Апатский В. Амбушюр фаготиста. Теория и практика игры на духовых инструментах. Киев. Музична Україна 1989. – 26-45с.
3. Апатский В. Основы теории и методика духового музыкально-исполнительского искусства НМАУ им. П.И.Чайковского. Киев 2006. – 492с.
4. Арбан Ж. Школа игры на трубе. М.Музыка 1990. – 192с.
5. Бартолоцци Б. Новые возможности игры на деревянных духовых инструментах. Лондон 1967. – 238с.
6. Березин В. Лев Михайлов. Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. М.Советский композитор 1989. – 141-163с.
7. Благодатов Т. Кларнет. М.Музыка 1965. – 59с.
8. Бозза. Е. Этюды для кларнета. Париж 1948. – 20с.
9. Гарбузов Н. Внутренний выразительный слух и методы его развития. – В кн. Н.А.Гарбузов - музыкант исследователь, педагог. М.Музыка 1980. – 421с.
10. Горбачев В. Двойное стакатто на язычковых инструментах. Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Выпуск I. М.Музыка 1966. - 112-181с.
11. Дидье И. Методика кларнетиста. Париж. Издательство Генри Лемуан. 1970. - 81 с.
12. Диков Б. Методика обучения на кларнете. М.музыка 1983. – 191с.
13. Диков Б. Школа игры на кларнете. М.Советский композитор 1975. – 180с.
14. Диков Б. О работе над гаммами. Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Выпуск I. М.Музыка 1966. 211-231с.
15. Кламель Ж. Кларнетист. Париж. Издательство М.Комбре. 1966. – 89с.
16. Мозговенко И. О выразительности штрихов кларнетиста. Методика обучения игры на духовых инструментах. Очерки. М.Музыка 1964. – 79-106с.
17. Музыкальный словарь Гроува. Практика. Москва 2001. – 1095с.
18. Оленчик И. Двадцать капризов для кларнета соло. М. Современная музыка 2004. – 92с.
19. Оленчик И. Этюды для кларнета. М. Современная музыка 1998. – 48 с.