

*Anselms Opincāns*  
*Daugavpils Universitāte, Latvija*

## **ELPAS UN FRĀZĒJUMA LOMA MŪZIKAS MATERIĀLA IZPILDĪŠANĀ PŪŠAMINSTRUMENTU SPĒLĒ**

### **Abstract**

#### **The role of breath and phrasing in the performance of music material playing the wind – instruments**

Acquiring the wind – instruments' play, the formation of performer's breath is one of the most essential work components. Performer's breath is a specific source of energy, which provides the sound formation process to any wind –instrument. This principle of wind – instruments' work has been already included in the name of the instruments' group. Playing the wind – instruments, performer's breath is closely concerned with phrasing formation at the moment of music performing. The common mistake is a wrong breath subduing to the music phrase.

The author of the research investigates the physiological processes and breathing peculiarities, which appear during the playing of the wind – instruments. The kinds of breath have been discussed in the concern with performer's breath. The issue of the music structure's basic elements, their division and combining, as well as of the most common phrasing errors have been discussed in the research.

Music can be very different according to its character and content, and it is not possible to foresee all cases of breath change. Practical experience proves that every performer has to determine the places of breath change; s/he has to remember them or mark in the music material and use it every time performing this music.

*Atslēgas vārdi: elpa, izpildītāja elpa, elpas veidi, mūzikas materiāls, frāze, frāzējums.*

Apgūstot pūšaminstrumentu spēli, viena no svarīgākajām darba sastāvdaļām ir izpildītāja elpas izveide. Izpildītāja elpa ir savdabīgs enerģijas avots, kas nodrošina skaņas veidošanas procesu jebkuram pūšaminstrumentu grupas instrumentam. Šis pūšaminstrumentu darbības princips ir ietverts jau instrumentu grupas nosaukumā. Spēlējot pūšaminstrumentus, izpildītāja elpa ir cieši saistīta ar skaņas veidošanu, tāpat izpildītāja elpa ir nesaraujami vienota ar frāzējuma veidošanu mūzikas atskaņošanas brīdī. Bieži sastopama kļūda ir nepareiza elpas pakļaušana mūzikas frāzei.

Lai sekmīgi apgūtu skaņdarba muzikālo materiālu, nepieciešamas plašas zināšanas par elpošanas procesu cilvēka organismā, izpildāmā mūzikas materiāla struktūru, paņēmieniem, kā savienot izpildītāja elpošanas procesu ar skaņdarba muzikālo materiālu vienā veselumā. Veiksmīgas skaņdarba atskaņošanas pamatā ir izpildītāja zināšanas un prasmes veikt šo uzdevumu precīzi un pareizi.

Elpošana ir neatņemama cilvēka organisma sastāvdaļa, kas sākas cilvēkam piedzimstot un turpinās visā dzīvības pastāvēšanas laikā. Populārajā medicīnas enciklopēdijā rakstīts:

„Elpošana, respirācija – visas norises, kas nodrošina nepārtrauktu skābekļa iekļūšanu, tā izmantošanu oksidēšanās reakcijās, kā arī vielmaiņas procesos radušās ogļskābā gāzes, daļēji arī

ūdens izvadīšanu no organisma. Galvenie elpošanas posmi ir gaisa iesūkšana plaušās un izpūšana no tām'' (Cielēna, Dzelzs (red.) u.c. 1985: 153).

Šo procesu cilvēks ikdienā apzināti kontrolē maz. Galvenokārt tas notiek gadījumos, kad cilvēkam palielinās fiziskā vai emocionālā slodze.

Atšķirībā no ikdienas elpošanas procesa, izpildītāja elpa atšķiras ar apzināti izmainītu elpošanas procesu. Jurijs Usovs rakstu krājumā *Mūzikas pedagogijas jautājumi* raksta: „Kad runājam par elpu, pats vārdu salikums izpildītāja elpa nozīmē maksimāli ātru un maksimāli apjomīgu ieelpu un izlīdzinātu, pārveidotu instrumenta skanējumā, pakļautu muzikālajai frāzei un dinamikai, izelpu. Nedrīkst aizmirst, ka ikdienas elpa cilvēka dzīves laikā darbojas pretēji – lēna, mierīga ieelpa mijas ar ātrāku izelpu. Tādēļ izpildītāja elpas iemaņu izveidošanai ir nepieciešams mērķtiecīgs darbs'' (Усов (ред.) 1983: 62).

A. Fedotovs grāmatā *Pūšaminstrumentu spēles apmācības metodika* par izpildītāja elpu raksta: „Skaņas augstums, tembrs, dinamika, skaņas garums ir atkarīgi ne tikai no mēles darbības skaņas sākumā, lūpu muskulatūras spēka, bet arī no gaisa plūsmas intensitātes un koncentrācijas, nonākot pūšaminstrumenta gaisa kanālā. Tādējādi, izpildītāja elpa kļūst par aktīvu izteiksmes līdzekli'' (Федотов 1975: 64).

Laika gaitā uzskati par elpošanu pūšaminstrumentu spēles laika ir daļēji mainījušies, tas noticis, mainoties instrumentu spēles manierei. Ja pagājušā gadsimta vidū dominēja priekšstats par spēcīgu, tembrāli asāku pūšaminstrumentu skanējumu, tad pagājušā gadsimta beigās un šobrīd tas ir vērsts uz mīkstāku, niansētāku instrumenta skanējumu. Līdz ar to arī elpas pielietošana skaņas izveidē ir kļuvusi mazliet savādāka.

Analizējot J. Usova citātu par maksimāli ātru un maksimāli apjomīgu izpildītāja elpu, jāatzīmē, ka šobrīd uzskati ir mainījušies. Izelpas ātrumu ir pilnībā jāaskaņo ar izpildāmās mūzikas raksturu. Ātra tempa skaņdarbos ieelpa jāveic ātrā tempā, lēna, dziedoša rakstura skaņdarbos – lēnā tempā. Ieelpas apjomu nepieciešams saskaņot ar izpildāmās frāzes elpas patēriņu. Šis paņēmieni ļauj novērst sasprindzinājumu, kas rodas nepietiekama elpas daudzuma, vai elpas pārpalikuma gadījumā.

Lai labāk izprastu izpildītāja elpas būtību, nepieciešams apskatīt arī jautājumu par elpas veidiem. Šis jautājums ir cieši saistīts ar dažādu muskuļu piedalīšanos izpildītāja elpas darbā. Ja aplūko ieelpas fāzi, galvenā uzmanība jāvelta ķermeņa atbrīvošanai, kas ļauj nepieciešamajā apjomā palielināt ieelpu. Galvenā uzmanība tomēr jāpievērš izelpai, kas nodrošina nepieciešamo skaņas kvalitāti. Noteicošā loma šajā darbā ir muskuļu grupām, kas palīdz veidot nepieciešamo

izelpas spiedienu. No muskuļu grupu noslogotības viedokļa metodikā tiek apskatīti trīs elpošanas veidi:

- krūšu elpa,
- diafragmas elpa,
- krūšu – diafragmas elpa, jeb kombinētā elpa.

Nikolajs Platonovs rakstu krājumā *Pūšaminstrumentu apmācības metodika* raksta, ka izpildītāja elpas dalījumam īpašos elpas veidos – krūšu elpa, diafragmas elpa, kombinētā elpa, nav pamata. Atsevišķu elpas tipu praksē nemēdz pielietot. Elpa vienmēr tiek lietota kombinētā veidā (Усов (ред.) 1966: 17).

Savukārt A. Fedotovs grāmatā *Pūšaminstrumentu spēles apmācības metodika* pievērš uzmanību trīs elpas veidiem. Viņš uzsver, ka pirmais elpas veids – krūšu elpa. Uzsvars tiek likts uz krūšu kurvja vidusdaļas muskuļu darbību, krūšu kurvja lejasdaļa maz noslogota, diafragma gandrīz nepiedalās. Otrais elpas veids – diafragmas elpa. Uzsvars tiek likts uz paša lielākā un aktīvākā muskuļa – diafragmas darbu. Plaušu apjoms pie šādas ieelpas vēl nav pilnīgs, jo krūšu kurvja muskulatūra ir maznodarbināta. Trešais ir kombinētais krūšu – diafragmas ieelpas veids. Šajā gadījumā darbojas visa elpošanas muskulatūra, kas nodrošina visapjomīgāko ieelpu. Līdzās trīs elpas veidu apskatam arī A. Fedotovs norāda, ka neviens elpas veids tīrā veidā praksē netiek pielietots (Федотов 1975: 67).

Atšķirīgu viedokli par elpas darbību sastopam Frederika Tursona grāmatā *Klarnetes ābece*. Autors uzsver, ka gaisa ieelpošanu un izelpošanu regulē ļoti svarīga muskuļu kopa – diafragma un nevis plaušas, kā to uzskata liela daļa cilvēku. Diafragmu varētu salīdzināt ar lielu gumiju, kas atdala krūškurvi no vēdera. Atslābinātā stāvoklī tā veido it kā velvi zem ribām, kurai augstākais punkts ir centrā un zemākais – apmēram vidukļa līmenī. Sasprindzinātā stāvoklī krūšu kurvja daļa nolaižas, un tilpums starp diafragmu un plaušām palielinās. Tā kā šajā tilpumā gaisam nav kur ieplūst, rodas vakuums, kas liek plaušām darboties un aizpildīt vakuumu. To darot, plaušās automātiski ieplūst gaiss no ārpusēs, tas ir, mēs elpojam. Tad, diafragmai paceļoties augšā, gaiss atkal tiek izspiests ārā, tomēr plaušas nekad nav pilnīgi iztukšotas (Tursons 1993: 7).

Neskatoties uz dažādiem priekšstatiem par izpildītāja elpas un muskulatūras darbību, skolotāja uzdevums ir panākt dabīgu elpošanas procesu, kas klausītājiem visu uzmanību liek koncentrēt uz skaņdarba muzikālo materiālu, nevis tehnisko līdzekļu pielietojumu šī materiāla atklāšanai. Elpošana ir cieši saistīta ar atskaņojamo mūziku un frāzējumu tajā. Īsai frāzei un ātrai ieelpai vairāk tiek izmantota krūšu augšdaļa, garai frāzei un plašam melodijas plūdumam vairāk

tiek noslogota diafragma. Īpaša vērtība jāvelta skaņas kvalitātei un tekstam, kas cieši saistīts ar izelpas gaisa spiedienu, elastību un atskaņojamās mūzikas materiālu.

Prakse liecina, ka viens no sarežģītākajiem uzdevumiem darbā ar audzēkņiem, mācot pūšaminstrumentu spēli, ir tieši darbs pie pareizas elpas izveides. Pamatprincipi elpai, spēlējot pūšaminstrumentus, ir līdzīgi, taču dažādiem instrumentiem, skaņas veidošanas īpatnību dēļ, tie atšķiras. Piemēram, nelielās gaisa plūsmas dēļ obojas un fagota spēles laikā bieži rodas problēmas ar ieelpotā gaisa pārpalikumu; turpretī flautas spēles audzēkņiem biežāk sastopama izelpojamā gaisa nepietiekamība. Tas visbiežāk saistīts ar nepareizu gaisa staba izveidi vai nepareizu iepūtiena leņķa veidošanu.

Frāze ir viens no izteiksmes līdzekļiem gan valodā, gan mūzikā. Jau kopš mazotnes katrs cilvēks apgūst valodu, un šīs pamatiemaņas mēs varam saistīt arī ar mūzikas apguvi. Pūšaminstrumenta apmācības sākumposmā kā mācību materiālu vēlams izmantot tautasdziesmas vai vienkāršas, audzēkņiem pazīstamas dziesmiņas. Parasti dziesmas tekstā ir skaidri saskatāmas cezūras, kas veido dabīgu frāzi. Līdz ar to elpas nomaiņas vietu audzēknis var saskaņot ar cezūru dziesmas tekstā.

Pieaugot skaņdarba sarežģītības pakāpei, liela loma ir skolotāja prasmei audzēknim izskaidrot skaņdarba formu, noteikt skaņdarba daļas, to dalījumu periodos, teikumos, frāzēs, motīvos, noteikt kulminācijas momentus, tāpēc ir jāzina pats frāzes skaidrojums.

Grāmatā *Skaņdarbu analīze* Ludviga Kārkliņa redakcijā sniegts sekojošs jēdziena „frāze” izklāsts. Autors uzsver, ka frāze ir attīstīta muzikāli jēdzieniska vienība. Tai piemīt loģiska virzība, vietēja kulminācija, kā arī relatīva noslēgtība. Frāze var dalīties divos vai vairākos motīvos, bet var būt arī nedalāma. Frāzei piemīt šādas iezīmes:

- 1) skaidri atdalīta motīvu secība, kas veido vienotu muzikālo domu un noslēdzas ar cezūru;
- 2) viengabalaina uzbūve, kam nav iekšējās cezūras un kas sastāva ziņā ir sarežģītāka nekā motīvs – ietver vai nu vairāk par vienu harmonisku secību, ar kontrastējošiem intonatīviem elementiem, tas ir, saliedētiem motīviem;
- 3) cezūra frāzes noslēgumā vienmēr ir spēcīgāka par iekšējām cezūrām (ja tādas ir), frāzei var sekot tās burtisks vai izmainīts atkārtojums, frāzes sākuma atkārtojums, kas pāriet attīstībā, vai arī tematiski jauna frāze (Kārkliņš (red.) 1978: 25).

To, cik bieži un kad veikt ieelpas, nosaka mūzikas frāzējums. Katram izpildītājam piemīt individuālas elpošanas īpatnības, tāpēc elpas nomaiņas vienā skaņdarbā dažādiem izpildītājiem var atšķirties. Skaņdarbā frāzējums ir cieši saistīts ar melodijas virzienu, frāzes kulmināciju, dinamikas attīstību frāzē un teikumā. Skolotāja uzdevums ir audzēknim izskaidrot mūzikas

materiāla struktūru un noteikt, kur būtu vēlams un kur nebūtu vēlams veikt elpas nomaiņu. Lai sekmīgi veiktu šo uzdevumu, ir nepieciešams arī apskatīt vispārpieņemtos paņēmienus elpas nomaiņai darbā pie mūzikas materiāla apguves.

No izpildītāja elpas darbības ir atkarīgs skaņdarba skanējums. Tajā ietilpst skaņas kvalitāte, tembrālā nokrāsa, intonācija, dinamikas veidošana, štrihu veidošana, kas kopumā veido atskaņojamā mūzikas materiāla māksliniecisko sniegumu. Klausoties mūzikas atskaņojumu koncertos, bieži ir vērojamas neprecizitātes pūšaminstrumentu atskaņotājmākslinieku elpas darbībā.

Lai risinātu šo uzdevumu, ir nepieciešamas zināšanas un pieredze. A. Fedotovs grāmatā *Pūšaminstrumentu apmācības metodika* raksta, ka spilgti izteiktas cezūras iezīmes ir:

1. pauzes, kad izpildītājs var veikt ieelpu;
2. nosacīti garās vai garās skaņas mūzikas materiālā;
3. melodiski – ritmiski atkārtojumi.

Vāji izteiktas cezūras iezīmes savukārt ir:

1. harmonijas funkcijas maiņa,
2. dinamikas kontrastu maiņa,
3. reģistu maiņa – lēcieni melodijā (Усов 1983:71 -74).

N. Platonovs rakstu krājumā *Pūšaminstrumentu apmācības metodika* uzsver, ka nedrīkst vienaldzīgi attiekties pret to, kurās skaņdarba vietās audzēknis veic ieelpu. Ieelpai nedrīkst būt gadījuma raksturs, tai jābūt loģiskai. Ieelpai jāveic muzikālās frāzes beigās, vai to sadalot loģiskās, līdzīgās daļās. Audzēknim pēc iespējas ātrāk jāiemāca vienkāršas mūzikas formas. Elpas loma frāzējuma veidošanā ir noteicošā. (Усов (ред.) 1966: 17).

No šo divu viedokļu satura varam secināt, ka noteikumi elpas pielietojumam frāzējumā pastāv, bet nav iespējams to stingri noteikt, jo atskaņojamā mūzika var būt ļoti dažāda, un katrs izpildītājs pēc savas fizioloģiskās uzbūves ir atšķirīgs un neatkārtojams. Galvenais izpildītāja uzdevums ir pakļaut savu elpu mūzikas materiālam, nevis muzikālo materiālu pakļaut savas elpas iespējām un īpatnībām.

N. Platonovs rakstu krājumā *Pūšaminstrumentu apmācības metodika* norāda, ka izpildītājam ir jāzina, ka elpas nomaiņu nedrīkst veikt pēc ievadtoņa, atdalīt frāzes pēdējo noti, mainīt elpu uz taktssvītras gadījumos, kad frāze sākas ar uztakti. Gadījumos, kad frāze ir gara un nav iespējams to atskaņot ar vienu ieelpu, jāatrod piemērota vieta, labāk frāzes vidusdaļā, un elpas nomaiņa jāveic pēc nosacīti garākas nots. Ja muzikālo materiālu veido vienāda garuma notis, izpildāmas ātrā tempā, kā tas bieži vērojams, piemēram, J. S. Baha sonātēs, ir jāapgūst ātras

ieelpas tehnika, lai piespiedu ieelpa neizkropļo mūzikas materiālu, bet kļūst gandrīz nemanāma. Veicot ātru ieelpu, raksturīgāka kļūda parasti ir akcentēta nots pēc ieelpas. Audzēknim nedrīkst veidoties ieradums uz vienas ieelpas nospēlēt pēc iespējas vairāk mūzikas materiāla. Tas rada nevajadzīgu sasprindzinājumu, kas savukārt, var nelabvēlīgi atspoguļoties atskaņojamā mūzikā (Усов (ред.) 1966: 17, 18).

Mūzika mēdz būt ļoti dažāda pēc rakstura un satura un nav iespējams paredzēt visus iespējamus elpas nomaiņas gadījumus. Prakse pierāda, ka katram izpildītājam mūzikas materiālā ir jānosaka elpas maiņas vietas, tās jāatceras vai jāieziņmē nošu materiālā un jāizmanto, katrreiz atskaņojot šo mūziku. Nejauši izlaista ieelpa dažreiz var radīt arī situāciju, kad zūd atskaņojamās mūzikas teksts, tāpēc elpai un frāzējumam jābūt tikpat sagatavotam kā pašam atskaņojamās mūzikas nošu tekstam.

### ***Bibliogrāfija***

1. Cielēna E., Dzelzs u.c.(red.) (1985) *Populārā medicīnas enciklopēdija*..Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija.
2. Kārklīņš, L (red.) (1978) *Skandarbū Analīze*. Rīga: Zvaigzne.
3. Thurston F. (1993) *Klarnetes ābece*. Rīga: „Mana Zvaigzne.”
4. Усов, Ю. (ред.) (1983) *Вопросы музыкальной педагогики*. Москва: Музыка.
5. Усов, Ю. (ред.) (1966) *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка.
6. Федотов А. (ред.) (1975) *Методика обучения игре на духовых инструментах*. Москва: Музыка.