

С. БОЛОТИН

МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ
ИГРЫ
НА ТРУБЕ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ
ШКОЛЕ



С. БОЛОТИН

МЕТОДИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ
ИГРЫ
НА ТРУБЕ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ
ШКОЛЕ



Издательство
«МУЗЫКА»
Ленинградское отделение
1980

782
Б795

Б795 Болотин С. В.

Методика преподавания игры на трубе в музыкальной школе. — Л.: Музыка, 1980. — 120 с.

ИСБН

В книге обобщен большой опыт советской педагогики и прогрессивных зарубежных школ игры на трубе в первоначальный период обучения. Предназначается для педагогов ДМШ и руководителей классов трубы в коллективах музыкальной самодеятельности.

4905000000

Б $\frac{90202-629}{026(01)-80}$ 543-80

782

4905000000

Б $\frac{90202-629}{026(01)-80}$ 543-80

© Издательство «Музыка», 1980 г.

ВВЕДЕНИЕ

В Конституции (Основном Законе) СССР нашли конкретное выражение великие завоевания развитого социализма во всех областях жизни народа, в том числе — в культуре: «Государство заботится об охране, преумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня» (ст. 27).

В СССР создана единая система музыкального образования, деятельность всех звеньев которой подчинена решению главной задачи — профессиональной подготовке, идейно-художественному и эстетическому воспитанию музыкальных кадров. Обучение игре на трубе в детских музыкальных школах СССР приняло широкий размах и охватило десятки тысяч учащихся.

Вопросами методики преподавания на духовых инструментах еще в 30-е годы заинтересовались видные советские педагоги-музыканты. Первую успешную попытку научно обосновать методику преподавания предпринял профессор С. В. Розанов; в 1935 году было издано его учебное пособие «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах» (2-е изд. — 1938 г.). Почин Розанова стимулировал развитие научно-методической мысли в новом направлении, принципиально отличавшемся от старой, традиционной практики. В 1953 году появилась еще одна книга на аналогичную тему — «Методика обучения игре на духовых инструментах» доктора искусствоведения Н. И. Платонова. В ней обобщены достижения советской педагогики и исполнительства, сформулирован ряд положений, касающихся амбушюра, развития слуха, интонирования, организации работы с учениками. В 1962 году было издано новое учебно-методическое пособие «Методика обучения игре на духовых инструментах» Б. А. Дикова; в систематизированном виде в нем изложены основные вопросы исполнительства и общие принципы методики обучения.

В 50—70-х годах издан ряд работ, рассматривающих вопросы методики преподавания применительно к конкретным инструментам. Первой работой в этой области была книга профессора А. И. Усова «Вопросы теории и практики игры на валторне» (1957 г.), далее — «Методика первоначального обучения игре на фаготе» Г. З. Еремкина (1963 г.), «Методика обучения игре на гобое» Е. Р. Носырева (1971 г.) и др. Наконец, в 1975 году вышла в свет «Методика обучения игре на

духовых инструментах» А. А. Федотова. В книге суммирован большой материал, накопленный советской музыкальной педагогикой и проверенный автором на многолетнем опыте.

Таким образом, из перечня основной учебно-методической литературы видно, что в настоящее время педагоги-специалисты имеют в своем распоряжении необходимый материал, которым можно пользоваться в практической работе. Естественно, что каждый педагог, вдумчиво работающий, добросовестно выполняющий свой долг, по мере надобности обращается и к другой учебной литературе, пополняя свои знания. Советская музыкальная педагогика располагает большим количеством учебников (школ) игры на духовых инструментах¹, тематических сборников статей, исследований, методических разработок, диссертаций по вопросам истории, теории, методики и практики преподавания. Однако до сих пор в учебной литературе отсутствует книга конкретно по методике обучения на медных духовых инструментах, в частности на трубе, охватывающая все этапы с первоначального периода до средней и высшей ступени музыкального образования. Надо надеяться, что в ближайшие годы эта задача будет решена.

Автор настоящего учебно-методического пособия сознательно поставил перед собой строго ограниченную задачу — по возможности кратко изложить общие принципы методики преподавания игры на трубе в первоначальный период обучения, то есть в продолжение пяти лет пребывания ученика в детской музыкальной школе. Однако реализация намеченного плана оказалась сопряженной с большими трудностями, так как потребовалось охватить почти все стороны педагогического процесса. основополагающим материалом для данной работы послужили общепризнанные методические труды С. В. Розанова, Н. И. Платонова, А. И. Усова, Г. А. Орвида, Б. А. Дикова, А. А. Федотова и др.; статьи и специальные разработки последних лет по вопросам методики преподавания игры на трубе, в которых отражен большой опыт, накопленный выдающимися педагогами и исполнителями, всей нашей музыкально-педагогической наукой.

¹ Первая советская «Школа для трубы (или корнета)» создана Г. Орвидом (М., 1933). В начале 50-х гг. издана «Школа обучения игре на трубе» М. Табакова (в 4-х ч. М., 1951—1953). Вышло в свет несколько новых школ игры на трубе, в том числе А. Митронова (Л., 1956, 1965), И. Кобецца (Киев, 1970), С. Баласаняна (М., 1973) и др. В 1970 г. издана «Школа игры на трубе и корнет-а-пистоне» Ж. Арбана (в 3-х ч.), переведенная с переработанного и дополненного французского издания 1956 г.; в советской педагогике она используется как энциклопедия технических приемов игры на трубе.

МЕТОДИКА ПРОВЕДЕНИЯ ОТБОРА УЧАЩИХСЯ

Обучению игре на трубе предшествует правильно организованный и добросовестно проведенный отбор кандидатов, выяснение их физического состояния и музыкальных данных. В класс трубы принимаются подростки, как правило, в возрасте 10—12 лет (не ранее 9 лет), не имеющие специальной подготовки, но обладающие хорошим здоровьем, физически развитые (здоровые сердце и легкие, правильная структура и форма губ, зубов, рук). Приемной комиссии предъявляется медицинская справка об отсутствии хронических болезней сердца, легких, глаз, ушей, о состоянии носа, носоглотки, мягкого неба, гортани и т. п.

Внешние признаки профессиональной пригодности: а) губы умеренной полноты, не слишком толстые и не очень тонкие, в достаточной степени мягкие, эластичные; б) зубы (и челюсть) здоровые, ровные, с правильным прикусом, без выступов в том месте, где прикладывается к ним мундштук; в) язык подвижный, упругий, не слишком широкий и не толстый; г) руки нормально развитые, пальцы средней длины, обладающие природной подвижностью.

Кроме определения внешних признаков профессиональной пригодности будущего ученика необходимо провести проверку его музыкальных способностей — слуха, чувства ритма, памяти.

Определение музыкальных способностей проводится в следующем порядке:

1. Проверка слуха и памяти — выяснение способности правильно воспроизводить голосом музыкальные звуки различной высоты, простые мелодические обороты. Для этого будущему ученику предлагается спеть проигрываемые на рояле или другом музыкальном инструменте отдельные звуки, а затем — небольшие мелодии в 2—4 такта; назвать количество звуков (2—4), исполненных на рояле одновременно, и спеть один из них по указанию педагога; самостоятельно спеть знакомую песню (1—2 куплета). Успешное выполнение этих минимальных требований обязательно.

2. Проверка чувства ритма — выяснение способности запоминать и правильно воспроизводить несколько ритмических фраз или ритм простейшей мелодии. Для этого предлагается внимательно прослушать, запомнить и повторить то, что педагог споет, сыграет или отстучит карандашом; точное повторение ритмических построений выстукиванием или голосом показывает наличие чувства ритма.

При наличии основных музыкальных способностей можно обсуждать вопрос о возможности зачисления кандидата в музыкальную школу. Желательно закончить проверку профессиональной пригодности и музыкальных способностей кратким собеседованием старшего педагога с группой вероятных кандидатов, включая и тех, кто на проверке заметно нервничал, не мог сосредоточиться и не все задания выполнил удовлетворительно¹. В форме вопросов к ребятам или ответов на их вопросы педагог выясняет их общее развитие: что привлекает детей в учебе на трубе, какую музыку они больше любят, какие музыкальные произведения слышали (опера, балет, оперетта, песни и т. п.), кто является композитором известных им произведений и т. д. Очень важно во время собеседования обратить внимание на характер каждого из проходящих проверку; конечно, следует оказать предпочтение более смелым, энергичным, волевым. Предварительное знакомство с новичками поможет составить более полное представление об их достоинствах и недостатках и облегчит принятие окончательного решения о зачислении в музыкальную школу.

ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ ПРЕПОДАВАНИЯ

Обучение игре на трубе — сложный, кропотливый процесс, рассчитанный в детских музыкальных школах на 5 лет. Задача педагога заключается в том, чтобы за определенный срок, предусмотренный программой, на основе общепринятой методики преподавания и собственных знаний и опыта научить юных музыкантов грамотно, точно, выразительно исполнять как инструктивно-технический материал (гаммы, упражнения, этюды), так и музыкально-художественные произведения — пьесы соло и с сопровождением фортепиано, ансамбли, отрывки оркестровых сочинений. Обучающийся обязан уяснить себе, что при игре на трубе взаимодействует ряд координированных функций — зрительных, слуховых, двигательных и т. д. Трубач должен владеть всеми исполнительскими средствами звукоизвле-

¹ Недостаточно развитые слух, ритм, память, даже кажущееся их отсутствие, не могут быть препятствием к обучению музыке. Педагогический опыт показывает, что со временем слух, ритм, память можно развить соответствующими упражнениями.

чения, то есть техникой дыхания, губ, языка, пальцев; он должен владеть также общемузыкальными выразительными средствами — осмысленной фразировкой, динамикой, штрихами, обладать культурой исполнительства, необходимой для игры в оркестре. Для достижения этой цели педагог должен планомерно, последовательно, с учетом индивидуальных особенностей ученика вести учебный процесс. Необходимо за период обучения дать ученику максимум знаний по специальности в объеме программы, приобщить к музыке, познакомить с ее образцами, заложить профессионально-технический фундамент, на котором будет базироваться дальнейшее развитие ученика, научить правильному восприятию музыки, руководить его морально-эстетическим воспитанием.

ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ

Первые 8—10 уроков необходимо посвятить:

1. *Ознакомлению с трубой*, ее устройством, названием частей, взаимодействием механизма, применением ее в музыкальной практике. Педагог показывает, как надо стоять и держать инструмент при игре, объясняет основные правила разборки, обращения с инструментом, хранения его в футляре. Рекомендуется заканчивать уроки исполнением (педагогом или учеником старшего класса) какой-либо пьесы или отрывка из произведения мировой классики (Моцарт, Бетховен, Глинка, Чайковский).

2. *Упражнениям в сольфеджировании* — пению мажорной, а затем минорной гамм, легких упражнений, содействующих развитию слуха и приобретению навыков самостоятельно контролировать высоту звуков. После 2—3-х уроков сольфеджирования надо уделить 1—2 урока повторению нотной грамоты.

3. *Изучению основных приемов игры на трубе* и извлечению звуков. Преподаватель объясняет и показывает, в каком взаимоположении должны находиться инструмент, корпус, голова, руки и ноги при игре стоя (или сидя), чтобы они способствовали достижению хороших результатов при меньшей затрате энергии играющего.

Занятия с трубой проводятся стоя. Положение корпуса должно быть естественное, непринужденное: плечи развернуты, грудь приподнята; ноги слегка расставлены, левая немного выдвинута вперед; голова держится прямо, свободно; руки согнуты в локтях. Инструмент надо крепко держать левой рукой, но без усилий, напряжения; правая рука расслаблена, но под контролем. Раструб инструмента слегка наклонен, чтобы мундштук совпадал с естественной формой губ и губной щелью. Нельзя прижимать локти к туловищу, так как они будут

мешать дыханию. Пальцы левой руки держат инструмент за среднюю часть раструба, там, где кончается вентиляльный механизм; полусогнутые пальцы правой руки (1-й, указательный; 2-й, средний; 3-й, безымянный) слегка касаются трех клавиш вентиляльного механизма; при включении вентиля пальцы не должны высоко подниматься или отводиться в стороны от клавиатуры. При игре сидя нельзя класть ногу на ногу, садиться глубоко на стул и опираться на спинку, так как это вредно отражается на работе дыхания (на домашних занятиях играть сидя запрещается).

ЗАНИЯТИЯ С МУНДШТУКОМ

После ознакомления ученика с инструментом и правилами постановки педагог приступает к показу приемов извлечения звука. Прежде чем дать ученику трубу, следует провести с ним несколько уроков звукоизвлечения на мундштуке. Педагог показывает, как надо формировать губы для игры, как ставить мундштук, предварительно определив место на губах для прикладывания к ним мундштука.

Для извлечения звука мундштук должен лежать на середине губ (в центре). Самое удобное и правильное положение такое, при котором поля мундштука охватывают центр губ и большей частью опираются на верхнюю губу, губы прилегают к зубам, в углах рта они сомкнуты, а в центре образуют отверстие, проходя через которое струя вдуваемого в мундштук воздуха, после отталкивания кончика языка от вибрирующих губ, преобразуется в звук. Педагог следит за тем, чтобы мундштук лежал на губах ученика в одинаковой мере плотно на всей поверхности соприкосновения, но без излишнего нажима.

Перед тем, как перейти непосредственно к извлечению звука, следует проверить, как ученик усвоил правила приготовления к игре, умеет ли самостоятельно ставить мундштук. Педагог должен контролировать правильность установки мундштука на указанное место, не допуская сползания на нижнюю губу или в стороны.

Итак, поставьте мундштук над верхней губой, прямо на подносную выемку; медленно сдвигайте вниз, пока мундштук не остановится на середине сомкнутых в углах и собранных к центру губ. Большая часть чашечки, то есть приблизительно $\frac{2}{3}$ (или $\frac{3}{5}$), должна находиться на верхней губе, а $\frac{1}{3}$ (или $\frac{2}{5}$) — на нижней. В дальнейшем надо следить за тем, чтобы мундштук не сползал с верхней губы и не происходила растяжка губ, собранных к центру и принявших форму, как для насвистывания. В отдельных случаях, в зависимости от индивидуальных особенностей ученика, допустимо и любое другое

положение мундштука, которое обеспечивает свободную вибрацию губ. Когда в результате соответствующей тренировки ученик усвоит правильную и удобную для него постановку, надо показать ему, как подготовиться к звукоизвлечению, то есть принять определенное положение губного аппарата, называемое амбушюром¹. Назначение губ — незаметно, легко вибрировать; для этого они должны быть расслабленными и эластичными, слегка влажными, собранными вместе к середине рта, немного выдвинутыми вперед; нижняя губа находится под верхней, как бы немного позади нее, и губы принимают такую форму, как будто ученик дует на горячее или насвистывает.

Параллельно с закреплением навыков постановки мундштука следует ознакомить ученика с элементарными правилами дыхания, а в дальнейшем продолжать серию тренировочных занятий для развития всех видов исполнительского дыхания.

Объясните ученику основное правило: сделать быстрый глубокий *вдох через нос* — набрать как можно больше воздуха в легкие; задержать воздух, медленно выдыхать сквозь слегка сжатые губы (губную щель). Для упражнения в дыхании проделать серию глубоких вдохов в таком порядке: энергичный вдох и расслабление² (задержать воздух), второй вдох и расслабление, третий вдох и расслабление (опять с задержанием воздуха). Выдох делать медленно, экономно, концентрированно, как бы с усилием выдавливая воздух, находящийся в легких. Если ученик чувствует краткость вдоха или недостаток воздуха для длительного выдоха, значит, он неправильно дышит или теряет воздух, неправильно распределяя его. Возможно также, что губы очень расслаблены и воздух проходит в уголках губ. Упражнения помогут избавиться от этого недостатка и сделать дыхание устойчивым, надежным.

После того, как педагог убедился, что ученик освоил правильную постановку мундштука и элементарные правила дыхания, можно приступить к извлечению звука.

Ученику первого года обучения (подростку 10—11 лет)

¹ Амбушюр (франц. embouchure — букв. у рта) — при игре на трубе — совокупность мышц лица, губ, языка, их положение, форма, степень напряженности в момент приведения в действие для извлечения звука.

² Расслабление — общее или местное освобождение мышечной системы от скованности, напряжения, «зажима» (расслабление легкое, умеренное, глубокое, полное); приобретенный навык по собственному усмотрению вызывать у себя любую фазу напряжения или сокращения мышц, способность саморегуляции их функций. Специфичность дыхания при игре на духовом инструменте заключается в напряжении и расслаблении мышечной системы. По возможности основная часть мышц постоянно должна быть расслаблена, однако в некоторых частях тела (в диафрагме, мышцах брюшного пресса, амбушюра, языка) будет напряженность, но лишь в той или иной степени, необходимой для выполнения определенных функций. Процесс развития исполнительского аппарата (дыхание, губы, язык, пальцы) должен осуществляться посредством упражнений по расслаблению и сокращению мышечной системы.

физически тяжело держать трубу на протяжении всего урока, даже пользуясь перерывами, а еще более трудно сразу начать играть протяжные, выдержанные ноты. Поэтому на первоначальной стадии обучения рекомендуется проводить занятия на мундштуке, что поможет извлекать звуки без излишнего напряжения, уменьшит нагрузку на губы. Мундштук берется в левую руку. Держится тремя пальцами: с одной стороны большим, с другой — указательным и средним. Надо следить за тем, чтобы выходное отверстие не закрывалось мизинцем. Звукоизвлечение производится обычным способом, то есть так же, как на трубе. Для этого необходимо приложить мундштук к губам, которые должны иметь форму воронки (как при на-свистывании) и быть плотно сомкнуты по краям. Затем делается быстрый, глубокий вдох через нос и медленный, плавный выдох. Доступ воздуха в мундштук перекрывает кончик языка, касающийся нижней кромки нижних передних зубов. Оттолкнувшись внутрь, язык откроет доступ выдыхаемой воздушной струе, которая стремительно направится в мундштук, заставляя участок губ, охваченный мундштуком, вибрировать, обеспечивая тем самым возникновение звука. Выполняя функцию своеобразного клапана, язык регулирует подачу воздуха в инструмент. Начальный момент извлечения звука требует строгого согласования одновременности толчка языка и начала движения выдыхаемой струи воздуха.

На мундштуке ученик извлекает выдержанные звуки в пределах 1—2 октав. Звук должен быть продолжительным, ровным, чистым. Незначительный вес мундштука освобождает губы от излишнего напряжения, дает возможность сосредоточить внимание на дыхании. Во время занятий необходимо контролировать не только точность звука (с помощью фортепиано, трубы, камертона), но и правильность положения корпуса, амбушюра и т. п. Мундштук рекомендуется всегда иметь при себе: в любом удобном месте, даже на прогулке можно играть, поддерживая исполнительскую форму, приготавливая амбушюр к уроку, репетиции, концерту.

Только после того как ученик привыкнет к правильной и удобной для него установке мундштука на губах и овладеет основными приемами извлечения звука, можно перейти к ознакомлению его с комплексом исполнительской техники и к систематическим занятиям на горне и трубе.

Усвоение элементарных приемов звукоизвлечения на трубе облегчается тем, что ученик самостоятельно, еще не зная нот, правильно извлекает звуки *соль* или *до* (*ми*) 2-й октавы исполнение которых не требует особых навыков. Извлечение таких звуков достигается при легком напряжении губных мышц. На игре простейших звуков проверяется правильность усвоения постановки и взаимосвязь инструмента с работой губ, языка, дыхания.

ОСНОВЫ ТЕХНИКИ ДЫХАНИЯ

Умелое владение дыханием — важнейшее звено исполнительской техники трубача.

Дыхание — источник жизни звука, основная часть процесса звукоизвлечения. Являясь возбудителем колебаний, дыхание заставляет губы вибрировать, колебаться. Работа органов дыхания осуществляется при участии дыхательной мускулатуры. В обыденной жизни дыхание происходит естественно, непринужденно, само собой. Во время игры на трубе процесс дыхания (быстрый вдох, затем задержание и очень разумный, умеренный расход запаса воздуха) контролируется музыкантом, управляется импульсами центральной нервной системы, волей и сознанием. Будущего трубача надо научить владеть дыханием так, чтобы в соответствующий момент игры, если потребуется, он мог быстро сделать глубокий вдох, а выдохнуть сдержанно, плавно, но с достаточной интенсивностью.

На уроке педагог требует от ученика расслабиться или вовсе прекратить игру, если замечает скованность в движениях, являющуюся результатом излишнего напряжения, переутомления мышц дыхательного аппарата, языка, губ. Кроме этого от неумения регулировать степень напряжения и расслабления мышц происходят нежелательные «зажимы»¹ в разных частях организма, участвующих в звукоизвлечении; они не только мешают естественной подвижности, гибкости исполнительского аппарата, но иногда лишают возможности продолжать занятия. Такие явления происходят, когда музыкант-духовик не владеет развитым дыханием, то есть не умеет выбрать нужный тип дыхания и правильно пользоваться им для выполнения конкретной исполнительской задачи; не умеет создать и поддерживать равномерное сжатие воздуха в легких, согласованное с непрерывным давлением воздушной струи, проходящей через губное отверстие с интенсивностью, достаточной для образования и ведения звука; не умеет расслаблять мышцы, регулировать чередование медленного нарастания напряжения и быстрого расслабления, сопровождаемого свободным, полным выдохом. Кроме этих и ряда других элементов «технологии», влияющих на хорошее качество звучания, на дыхании отражается и эмоциональная настройка играющего музыканта. Из анализа наблюдений можно сделать вывод, что существует механизм обратной связи между дыханием и общим самочувствием, настроением. При отрицательных эмоциях часто нарушается нормальный ритм дыхания, оно становится стесненным, напряженным. Но достаточно обратить на это внимание ученика, показать, как сделать несколько дыхательных упражнений, расслабиться,

¹ Пробка, запинка, торможение, излишнее прицеливание в звукопроизношении и т. д.

и без усилий наступает разрядка, дыхание становится равномерным, свободным, глубоким (вспомните: «перевести дух», «вдох облегчения»). Для того, чтобы научиться владеть дыханием, надо ясно представлять себе работу дыхательного аппарата, участие мышц, поднимающих и опускающих грудную полость, диафрагму.

В зависимости от того, какие мышцы принимают участие в дыхании, принято различать 3 основных его вида: 1. *Грудное дыхание* (верхнереберное, или ключичное), при котором активно действуют мышцы среднего участка грудной клетки, но диафрагма участвует недостаточно. Пользуясь этим видом дыхания, ученик зачастую напрягает дыхательную мускулатуру и быстро утомляется; 2. *Диафрагмальное дыхание* (нижнереберное, или брюшное), при котором активно действует диафрагма, и при вдохе опускаются, но остаются относительно неподвижными мышцы средних и верхних участков грудной клетки; легкие при таком дыхании заполняются не до конца. Этим видом дыхания целесообразно пользоваться при исполнении коротких фраз, требующих частой смены дыхания; 3. *Смешанное (грудо-брюшное) дыхание*, при котором обеспечиваются максимальное заполнение легких при вдохе и наибольшая продолжительность выдоха, благодаря комбинированному действию диафрагмы и мышц грудной клетки. Этот вид дыхания образуется в результате соединения двух вышеуказанных видов дыхания.

В принципе, дыхание должно опираться на диафрагму по типу вокального. Используя опыт вокалистов, исполнители на духовых инструментах на практике применяют грудо-брюшной (смешанный) или диафрагмальный типы дыхания, отвечающие специфике исполнительства и соответствующие продолжительности и характеру музыкальной фразы.

Пользоваться дыханием при игре следует осмысленно, не перенапрягая мускулы дыхательного аппарата частыми, без необходимости, глубокими вдохами или неоправданно продолжительными выдохами. Овладение навыком дыхания достигается систематической тренировкой, которая должна начинаться с первых же уроков. Тренировка производится двумя способами: без инструмента и в процессе игры.

Дыхательная гимнастика без инструмента ускоряет усвоение нужных навыков, укрепляет органы дыхания, совершенствует управление дыхательной мускулатурой, усиливает кровообращение. Хотя этот способ тренировки — вспомогательный, игнорировать его нельзя, так как он содействует общей жизнедеятельности организма.

Ученику надо показать, как делать дыхательные упражнения. Например, медленно, через нос произвести глубокий вдох, так, чтобы ребра раздвинулись, а грудь приподнялась; перед выдохом задержать воздух в легких, а затем с помощью мышц

брюшного пресса и грудной клетки быстро выдохнуть через губную щель, освободив легкие от воздуха. Или: сделать вдох быстро, глубоко и после небольшой остановки медленно выдохнуть. Или: после спокойного, полного вдоха сделать сильный толчкообразный выдох¹ небольшими порциями воздуха; каждый выдох сопровождается энергичным сокращением дыхательной мускулатуры до тех пор, пока легкие не освободятся от воздуха.

Важно подчеркнуть, что при игре на трубе требуется не столько большой запас воздуха, сколько сильный, сконцентрированный поток выдыхаемой струи. Поэтому *вдох целесообразно производить через нос*, как при нормальном дыхании; *рот выполняет лишь вспомогательную функцию*, когда требуется сделать быстрый вдох во время игры. Хотя существуют разные мнения о степени участия носа и рта в процессе исполнительского дыхания, следует признать достаточно убедительным авторитетное утверждение Г. А. Орвида: «Нужно не забывать, что вдох следует брать быстро через нос, а не рот, как делают некоторые... Конечно, бывают в практике случаи, когда требуется быстрый, полный вдох. Тогда может к вдоху подключиться и рот. Но это не должно быть правилом»². Целесообразность и преимущество вдоха через нос заключается в том, что ученик сохраняет неизменную позицию губ, соответствующую игре в избранном регистре, удерживает губы в сомкнутом положении, и мундштук не смещается в стороны.

Второй способ тренировки заключается в игре специальных *упражнений на инструменте*. Это основной вид тренировки дыхательного аппарата, поскольку в процессе игры естественно развиваются сила, гибкость и координация дыхательных мышц в контакте с элементами исполнительского аппарата — губами, языком, внутриротовой полостью. Этот вид тренировки состоит из игры продолжительных звуков без определенной длительности, но с различными динамическими оттенками (р, рр, f, ff, crescendo, diminuendo) и должен включаться в ежедневные занятия на трубе. Умение извлекать длительный, непрерывный звук — важнейший из технических навыков, играющий главную роль в творческом процессе реального звучания музыки.

Первые уроки следует посвятить объяснению способов дыхания и показу их выполнения. Урок сначала проводится без инструмента, внимание сосредоточивается на дыхательных упражнениях. Педагог объясняет, что при любом способе дыхания участвуют все дыхательные органы и мышцы, хотя не все в одинаковой степени. Например, произведя вдох грудно-

¹ При выдохе форма губного отверстия должна быть приблизительно такой же, как и при звукоизвлечении.

² Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусство игры на трубе. — В сб.: Мастерство музыканта-исполнителя. М., 1976, вып. 2, с. 203.

брюшным (смешанным) способом, ученик должен чувствовать, как заполняются воздухом нижние участки легких (при этом диафрагма опускается, нижние ребра как бы раздвигаются, живот несколько выпячивается); далее расширяется средняя часть грудной клетки, воздух вбирают средние участки легких; когда заполняются верхушки легких — грудь приподнимается и подается вперед. Плечи и лопатки при вдохе остаются неподвижными, если не набирать максимального количества воздуха и не напрягать дыхательную мускулатуру. Взятие дыхания верхней частью грудной клетки, о чем свидетельствуют приподнятые плечи, обеспечивает лишь частичный вдох, лишенный мускульной силы. Нужно постоянно помнить о том, чтобы грудная клетка находилась в расширенном состоянии, гарантируя резерв силы выдыхаемого потока воздуха. Более сложно выполняется вторая фаза дыхания — выдох, хотя он происходит в общем в той же последовательности. Сначала освобождаются от воздуха нижние участки легких, далее — средние и верхние. Надо следить, чтобы выдох происходил ровно, плавно. Небольшая часть воздуха остается в легких, чтобы без особенного напряжения можно было снова сделать вдох.

Систематическая тренировка поможет научиться *управлять дыхательной мускулатурой*, заставляя ее работать без усилий на опертом¹ дыхании, то есть ощущая торможение, задержание воздуха после вдоха, удерживая грудную клетку в приподнятом положении. Правильное выполнение обеих фаз дыхания (вдоха и выдоха) усваивается не сразу. Дыхательная гимнастика ускоряет овладение нужными навыками, развивает и укрепляет органы дыхания.

Следует повторить, что *вдох через нос — основной способ дыхания трубача*. Такой способ вдоха не нарушает форму губ, они остаются в той же позиции, в какой бывают с приставленным мундштуком для звукоизвлечения. Вдох через нос — естественный, гигиеничный, природный способ дыхания; при этом сохраняется влажность на губах, в полости рта и горле, предохраняя от сухости, которая мешает звукообразованию. После того как будет усвоен основной способ дыхания через нос, когда окрепнет амбушюр, можно ознакомить ученика с комбинированным дыханием через нос и рот, *не допуская растяжки губ*, лишаящей их эластичности, и по возможности не меняя положения губного отверстия в центре губ. Следует воспитывать привычку управлять дыханием, начиная с простейших дыхательных упражнений.

¹ Опора, опертость, игра на опоре — способ, манера звукоизвлечения, т. е. согласованное взаимодействие дыхания с артикуляционным аппаратом; термин «опора» характеризует особое качество звука, его устойчивость, звучность, глубину, чистоту интонирования. Игра на опоре связана с максимально плавным, упругим выдохом, сопровождаемым ощущением его активного торможения, в результате чего экономится дыхание.

Перед домашними занятиями на трубе надо проделать следующие упражнения. Ученик принимает позу, как при утренней зарядке или при игре на трубе. Стать прямо, развернуть плечи, расслабить мышцы брюшного пресса; губам придать форму, как у играющего трубача (губы собрать к середине и выдвинуть немного вперед, как при насвистывании), отнюдь *не допуская растяжки губ в «улыбку» или «полуулыбку»*; кончик языка приблизить к нижним зубам и приготовить к функции клапана, регулирующего движение воздушной струи. Быстро взять глубокое дыхание (обязательно через нос!) и задержать воздух в полости брюшного пресса, опереть на диафрагму. При выдохе язык, служащий воздушным клапаном, открывает доступ воздуха в губную щель, одновременно произносится слог «та». При этом дыхание ритмично отсчитывается в среднем темпе: 1 (раз), и 2, и 3, и 4; после счета 4 сделать вдох и повторить упражнение несколько раз. Это упражнение развивает емкость легких и увеличивает продолжительность выдоха. Надо поощрять самостоятельные упражнения ученика по развитию дыхания без трубы в течение 10—15 минут до тех пор, пока не появится ощущение правильности дыхания.

Работать самостоятельно над дыхательными вольными упражнениями лучше всего 2 раза в день (утром и перед сном). Рекомендуются следующие домашние упражнения: 1. Медленно, бесшумно сделать глубокий вдох так, чтобы живот немного выпятился, ребра раздвинулись, грудь приподнялась; перед выдохом задержать воздух, а затем быстро выдохнуть через неплотно сжатые губы, собранные к центру (в «дудочку») и образующие округлую щель; 2. Быстро и глубоко сделать вдох; после неполной остановки дыхания медленно выдохнуть через центр слегка сомкнутых губ; 3. Спокойно и глубоко вдохнуть воздух до полного наполнения легких, затем сделать несколько толчкообразных выдохов до полного освобождения легких от воздуха.

Овладев основными приемами дыхания, надо обратить внимание на работу губ при выдохе, то есть на концентрацию, интенсивность и направление воздушной струи. В дальнейшем, когда ученик овладеет навыками звукоизвлечения, надо продолжать развитие дыхания соответствующими упражнениями на трубе, вырабатывая ровность выдоха, его продолжительность и умение филировать¹ звуки. Для этого необходимо играть упражнения, построенные на певучих, выдержанных звуках без определенных длительностей, однако соблюдая динамические чередования *p*, *f*, *mf*, *mp*, *crescendo*, *diminuendo*; далее — гаммы, арпеджио, этюды и мелкие пьесы кантиленного характера.

¹ Филирование — способ ведения звука, постепенно усиливая его, а затем так же постепенно ослабляя, сводя на нет.

ОСНОВЫ ТЕХНИКИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Качество звука, извлекаемого на трубе, находится в тесной связи со степенью развития дыхания, губ и языка, а также пальцев рук. Поэтому в начальный период обучения, одновременно с приобретением навыков звукоизвлечения, необходимо настойчиво заниматься постепенным развитием и укреплением всех составных частей исполнительского аппарата юного трубача; при этом надо учитывать, что губы ученика еще слабы и не выдерживают большой нагрузки, а дыхание недостаточно развито.

Работа губ — одно из основных и сложных действий процесса звукоизвлечения. Развитие губной техники в значительной степени связано с удобным местоположением мундштука. Часть губ, не охваченная чашечкой мундштука, выполняет в основном функцию натяжения, стягивания их к центру. В центральной части губы как бы «собираются» к середине рта для того, чтобы придать губному отверстию округлую форму и тем самым способствовать направлению движения струи воздуха в мундштук.

Вдувание приводит в колебание центральный участок губ (их края), вызывает их вибрацию, что в свою очередь создает колебания звуковой волны внутри трубки инструмента. Практически посредством губ происходит преобразование энергии выдоха в звуковые волны; позиция губ (их постановка, форма), то есть настройка губной мускулатуры, способность ее к быстрой перестройке, обеспечивает необходимую частоту вибрации и соответствующую высоту звука. С первых же уроков следует контролировать формирование амбушюра ученика, не допуская растягивания губ, обращая внимание на сосредоточивание мускульных усилий в центре, где должна создаваться вибрация. Для развития силы напряжения и сокращения губных мышц можно применять различные упражнения, и среди них — систематическое исполнение продолжительных звуков в медленном темпе. Это укрепляет мускулатуру губ и лицевых мышц, развивает плавный, равномерный выдох, способствующий образованию полноценного звука. Упражняясь некоторое время на звуках продолжительной длительности, целесообразно затем перейти к чередованию их с исполнением различных интервалов; эти упражнения развивают навык быстрой и точной смены напряжения и сокращения губных мышц при переходе с одного звука на другой. В дальнейшем полезно исполнять упражнения в виде ряда арпеджио, составляющих определенную ладогармоническую последовательность. Правильный выбор системы упражнений — важное условие успешного обучения.

Язык, передающий энергию выдоха губам, регулирует движение выдыхаемой струи, обеспечивая возникновение звука.

Большое значение для работы языка при звукоизвлечении имеют его кончик, корень и внутренние мышцы: продольная, поперечная, вертикальная. Сокращение их обеспечивает необходимую подвижность языку — движение вперед и назад; двигательные действия мышц обеспечивают частичное изменение его формы. Ощущение согласованности действий языка с работой губ и дыхания помогает овладеть различными приемами техники извлечения звука, в частности одним из главных и трудноусвояемых приемов — атакой звука.

Какую же функцию выполняет язык и что конкретно следует понимать под атакой? *Атакой называется начальный момент звукоизвлечения*, то есть первичное возникновение звука, когда выдыхаемая струя воздуха, проходя сквозь губы играющего, к которым приложен мундштук, заставляет их вибрировать, а они в свою очередь передают колебание воздушному столбу, заключенному в канале инструмента. Язык, кончик которого является своеобразным клапаном, регулирующим движение струи воздуха, закрывает отверстие в центре губ; при этом требуется строгая согласованность по времени между толчком языка, его «отдачей» и началом движения выдыхаемой струи воздуха. Итак, под атакой практически подразумевается способность извлекать звуки любой высоты в пределах освоенного диапазона. Качество атаки — ее четкость, ясность — зависит от правильного и согласованного взаимодействия губ, языка, дыхания, пальцев.

В зависимости от силы и характера, которые надо придать звуку, атаку можно производить различными способами. Принято различать *3 вида (или способа) атаки*: 1) твердая (или простая), 2) мягкая, 3) вспомогательная.

Твердая атака — основной вид извлечения звука, который выполняется решительным, быстрым толчком, вернее — плотным прикосновением кончика языка к сомкнутым губам и энергичным отталкиванием (оттягиванием) назад, в глубь рта; одновременно с бóльшим или меньшим акцентом как бы произносится слог «ту» или «та», приоткрывая отверстие в центре губ для движения воздушной струи. Каждый раз после вдоха применяется только твердая атака первоначального звука.

Мягкая атака — второй вид извлечения звука, который в отличие от первого выполняется менее энергичным, несколько смягченным прикосновением кончика языка к губной щели; одновременно с этим на непрерывном выдохе произносится слог «ду» или «да». Язык, сделав легкий толчок-касание губ, плавно отходит, лишь его кончик выполняет роль клапана и регулятора выдыхаемого воздуха. Мягкая атака применяется в сочетании с твердой при исполнении быстрых фигураций, мелких нот, мелизмов; например, после первого звука, который извлекается твердой атакой, каждая короткая нота берется твердой, а последующая длинная — мягкой атакой.

Вспомогательная атака, как и мягкая, не является самостоятельным видом атаки, имеет подчиненный характер; для извлечения первоначальных звуков не применяется. Звукоизвлечение вспомогательной атакой резко отличается от твердой атаки. Ее отличие состоит в том, что она не применяется отдельно, а только чередуясь с твердой при исполнении двойного и тройного стаккато; для твердой атаки воздух концентрируется в полости рта, и кончик языка выполняет роль клапана, регулирующего силу и скорость струи воздуха, а для вспомогательной воздух концентрируется в гортани, и функцию клапана выполняет корень языка (задняя часть спинки языка). Звуки, извлекаемые вспомогательной атакой, похожи на извлекаемые твердой атакой; сила, четкость произношения (слог «ку») должны быть одинаковыми.

Вообще *произношение слогов при атаке* зависит от того, в каком регистре находится извлекаемый звук: в нижнем — «та», в среднем — «ту», в верхнем — «ти». Произношение (артикуляция) различных слогов является дополнительным приемом звукоизвлечения; начинающему музыканту это кажется неестественным, он затрудняется называть слоги во время игры: мешает мундштук, охватывающий губы, и давление на них выдыхаемой струи воздуха. Все же этот условный артикуляционный прием утвердился в учебной и исполнительской практике, его надо систематически применять, так как он оказывает определенное положительное влияние на формирование звука, ориентирует на то, чтобы при любом виде атаки звук был четким, ясным, полноценным.

Таким образом, твердая, мягкая и вспомогательная атаки различаются между собой неодинаковой силой и быстротой толчка языком, большей или меньшей степенью концентрации выдыхаемого воздуха, направляемого в инструмент. При любой атаке язык лишь кратковременно дотрагивается до губной щели (или края нижних зубов), не прижимаясь к ним. На первых уроках надо объяснить, как добиваться четкости, ясности извлечения звуков без резкости, приводящей к напряжению языка, но и без излишней мягкости, что ведет к неопределенности начала звука. Овладение этим исполнительским приемом требует упорной, продолжительной работы. Только после усвоения твердой и мягкой атаки, а также плавного, непрерывного ведения звука можно познакомить ученика со способами соединения звуков (*легато*), общеупотребительными динамическими оттенками.

После усвоения трех видов атаки необходимо познакомить ученика в общих чертах с применением вспомогательной атаки в виде чередования с твердой атакой: 1) *двойной атакой*, образуемой последовательным повторением твердой и вспомогательной атак: «ту-ку», «ту-ку» и т. д., которой исполняются в основном дуольные и квартольные группировки нот; 2) *тройной ата-*

кой, образуемой двукратным применением твердой атаки и одним применением вспомогательной атаки: «ту-ту-ку», «ту-ту-ку» и т. д., которой исполняются всевозможные триольные группировки нот.

В процессе исполнения часто возникает вопрос: какой из атак воспользоваться — твердой (простой), двойной, тройной? Педагог должен подсказать, а лучше всего, чтобы сам ученик, если он уже имеет некоторый опыт, определил, какую из атак находит в данном случае самой удобной, то есть самостоятельно выбрал наилучший вариант.

Упражнениям по звукоизвлечению следует уделить серьезное внимание. Начальные упражнения играют без связывания одного звука с другим, ясной, точной атакой без акцентов; сила звука на всем протяжении одинаковая, без ослабления перед взятием дыхания; окончание мягкое, без участия языка. Продолжительность звука (*до* или *соль* 1-й октавы) и его качество зависят от интенсивности колебательных излучений губ и от дыхания — возбудителя этих колебаний. Поэтому с первых уроков надо следить за укреплением и развитием губного аппарата и дыхания. Некоторые педагоги рекомендуют упражнения на звуках слишком продолжительной длительности, вплоть до целых нот с фермой; они не считают с тем, что губы ученика быстро утомляются, не выдерживают нагрузки; напряжение в дыхании указывает на недостаток воздуха, так как дыхание недостаточно развито. Чтобы выполнить требование педагога «тянуть» продолжительные звуки, ученик перенапрягается; неокрепшие мышцы губ переутомляются, амбушюр утрачивает устойчивость, извлекаемые звуки оказываются неточными, вялыми. Другие педагоги для постепенного укрепления и развития мышц губ и дыхания считают целесообразным давать ученику первоначальные упражнения, построенные на непродолжительных звуках (половинные и четверти); они считают, что таким способом ученик может более успешно овладеть равномерным, динамически устойчивым звукоизвлечением без погрешностей и перенапряжения. Очевидно, возможно применять комбинированный способ. Практика показывает, что *полезны упражнения для укрепления мышц языка и губ, построенные на игре половинных, четвертных и целых нот с среднем регистре*. Разнообразие длительностей, притом исполнение в медленном темпе, с отделением каждого звука паузами, для осуществления правильного дыхания, дает положительные результаты. После проигрывания нескольких упражнений делается небольшой отдых.

Следующей ступенью в развитии навыков работы дыхания, губ, языка будем считать упражнения, состоящие из более продолжительных звуков, и включение в эти упражнения небольших мелодических фраз; важно помнить при этом о контроле за интонационной чистотой звука, следить, чтобы при оконча-

нии он не понижался, а при усилении не повышался. К извлечению высоких и низких звуков целесообразно приступить, только убедившись, что мышцы губ достаточно окрепли, язык правильно выполняет свои функции, дыхание через нос стало естественным, амбушюр неизменным, устойчивым.

К способам укрепления и развития мышц губного аппарата, дыхания, а также выработки ровного, красивого, продолжительного звука относятся: а) проигрывание гамм и арпеджио в диапазоне, которым владеет ученик; б) игра разнообразных упражнений, в том числе интервалов с обращениями; в) исполнение этюдов и легких пьес кантиленного характера. Как только начинающий трубач научился уверенно извлекать звуки, овладел игрой задаваемых ему упражнений в пределах 1-й октавы, его надо постепенно переключить на разучивание песен, танцев, этюдов, легких пьес, мелодии которых доступны ему для восприятия и запоминания. Однако основным материалом всегда остаются гаммы и арпеджио.

Большое внимание уделяется этюдам: во-первых, этюдам-упражнениям, ценность которых заключается в координировании разнообразных видов техники; во-вторых, этюдам, которые по форме и содержанию являются музыкальными произведениями, соединяющими в себе технические и художественные достоинства. Как первый, так и второй вид этюдов способствуют развитию более сложных исполнительских навыков у юного музыканта. В работе над этюдами ставятся задачи по отработке таких важных компонентов техники, как фразировка, динамические оттенки, штрихи, осмысленность и выразительность исполнения. Умело подобранный сравнительно несложный художественный материал призван способствовать одновременному развитию технических навыков и музыкального мышления, то есть умения хорошо играть и внимательно слушать музыку, понимать ее содержание, характер, настроение.

Долгое время представление музыкантов-духовиков о роли языка ограничивалось тем, что его кончик является клапаном, открывающим доступ струи воздуха в мундштук. Исследования и наблюдения последних десятилетий показали, что язык — очень важный орган, принимающий активное участие в звукообразовании. Во-первых, он является передатчиком и регулятором энергии выдоха, вызывающей взаимосвязанные колебательные движения возбудителя (дыхание) и излучателя колебаний (губы); во-вторых, подвижность и изменчивость формы языка позволяет ему совершать необходимые движения посредством своего кончика, корня и свободной средней части. Движениями языка, выгнутого в форме «ложечки», направляется и регулируется поток воздуха, образующийся контролируемым дыханием. Уплотнение или ослабление струи воздуха, проходящей над языком (по «ложбинке»), осуществляется

задней частью языка, его основанием. Одновременно края этой части языка касаются верхних боковых зубов. Очень важно мысленно представлять себе положение языка при звукоизвлечении. Уже указывалось, что при атаке звука предлагается пользоваться собранными к центру губами (как при насвистывании) и не допускать растяжения их в полуулыбку. Правильное положение языка также зависит от этой формы губ, то есть, как и при свисте, задняя часть языка отодвигается к верхним коренным зубам, поток воздуха концентрируется в полости рта, кончик языка опускается за нижние зубы для беспрепятственного прохода интенсивной струи воздуха.

Особенное внимание надо обратить на действия языка при овладении навыком исполнения так называемых «губных трелей»¹. Современная методика овладения «губными трелями» рекомендует прежде всего ощутить и понять, что происходит в полости рта во время атаки звука, почувствовать зависимость струи воздуха от изменения положения языка, его задней, средней и передней части. При этом язык должен принять выгнутую форму, что будет способствовать произношению гласных звуков, составляющих слоговую артикуляцию. Поскольку язык связан с нижней челюстью, то в момент прижатия его задней части к верхним коренным зубам происходит некоторое подтягивание челюсти вместе с языком. Это в свою очередь создаст необходимое уплотнение проходящей струи воздуха. Изменение уплотнения (сжатие или расслабление полости рта) диктуется необходимостью исполнения трелей в соответствующем регистре.

Упражняться в исполнении «губных трелей» следует с проигрывания терции *соль—си* 1-й октавы с применением аппликатуры 1-го и 3-го вентилях. Повышайте направление струи для достижения звука *си* и понижайте к *соль*, понемногу изменяя напряжение языка у верхних коренных зубов и т. д., помогайте дыханием взятию следующих звуков, расширяя диапазон. Начинайте медленно, мягко и в удобном регистре, постепенно усложняя упражнения. Значительное улучшение работы губного аппарата достигается посредством применения выгнутого языка. Трели, извлекаемые при его помощи, развивают и укрепляют амбушюр, придают ему эластичность, гибкость. Подвижность, с которой исполнитель может продуть струю как при насвистывании, будет свидетельствовать об овладении им навыком исполнения «губных трелей».

¹ Это условное название не отражает подразумеваемого действия и по существу неправильно. Издавна бытующее мнение, что растяжение губ и покачивание уголками рта является способом получения «губных трелей», отрицается многими методистами. Овладение «губными трелями» предполагает прежде всего ясное представление о положении и действиях языка при атаке звука и запрещении растяжения губ, ослабляющего амбушюр.

ОРГАНИЗАЦИЯ, ПЛАНИРОВАНИЕ И СОДЕРЖАНИЕ УРОКА

Основная форма обучения игре на трубе, приобретения и закрепления знаний, навыков — регулярные занятия учеников в классе под руководством педагога. Хорошо организованный урок заинтересует ученика, будет способствовать достижению хороших результатов.

Важнейший принцип методики преподавания — систематическое руководство процессом обучения ученика на основе продуманного индивидуального плана, составляемого на каждую учебную четверть. В этом важном для педагогической работы документе должны найти отражение: а) способы решения главной педагогической задачи — обучения и воспитания ученика; б) обоснование намеченных мер, исходя из реальных результатов предшествующих занятий, а также примерный репертуар, предусматривающий прохождение таких произведений, которые содействовали бы раскрытию лучших задатков ученика, развитию его способностей и исполнительской техники.

При выборе репертуара обязательным условием должна быть постоянная забота о формировании индивидуальности ученика; целесообразно выбирать произведения не слишком чуждые характеру ученика, а чем-то интересующие его. Бывает, что ученик безразлично относится к предлагаемым сочинениям, равнодушно выполняет задание. Задача педагога — пробудить активность ученика, тактично и умело помочь ему определить отношение к музыке, развить замеченное в нем тяготение к сочинениям определенных жанров. Поощрение самостоятельности ученика, развитие его индивидуальности должно содействовать более живому его отношению к занятиям музыкой. Надо при этом заметить, что как ни важно развивать инициативу ученика, но еще важнее не ослаблять руководство его занятиями, не допускать, чтобы воспитание самостоятельности превращалось в бесконтрольную самостоятельность. При подборе репертуара не рекомендуется включать в него произведения завышенной трудности. Это может отразиться на качестве исполнения, породит небрежность в игре. Однако, если есть уверенность, что ученик справится с заданием и ему не грозит опасность перенапряжения губного аппарата, отказываться от трудных сочинений не следует.

Разумеется, план занятий предусматривает в первую очередь работу по развитию технических навыков, систематическую тренировку — игру гамм, упражнений, освоение разных видов фактуры, высокого и низкого регистров и т. п. Но одновременно необходимо расширять и репертуар ученика. Для этой цели полезно включить в план несколько произведений в порядке ознакомления с музыкой разных стилей, сочинениями выдающихся композиторов прошлого и современности. Жела-

тельно, чтобы это были разнообразные по жанру произведения: народные песни, романсы классиков, песни советских композиторов, отрывки из оперных, балетных, симфонических, камерных произведений и т. п. Цель ознакомления с разнообразными музыкальными формами — не только расширение кругозора ученика. Одновременно на этом материале можно организовать упражнения по разбору нотного текста и чтение нот с листа, транспонирование в разные строи, ансамблевое исполнение и т. д.

В одном из разделов индивидуального плана надо предусмотреть, что будет исполнять ученик на зачетах, экзамене, школьном вечере, шефском концерте. Эти пьесы станут своего рода отчетом за определенный период обучения.

Опытные педагоги в конце каждого полугодия подводят итоги выполнения плана, составляют краткие характеристики учеников, где указывают успеваемость, отношение к работе, успехи и недостатки.

Для того, чтобы занятия шли успешно, педагог должен, руководствуясь индивидуальным перспективным планом, перед каждым уроком составлять краткий план его проведения, учитывая требования программы, способности ученика и задачи на данной ступени обучения. Кроме расчета времени на проигрывание гамм, упражнений, этюдов, пьес, а также на отдых, в плане урока должно быть предусмотрено, какой материал будет использован из школ, пособий, сборников, какой вид техники исполнения будет отрабатываться (темп исполнения, режим дыхания, расширение и закрепление диапазона в верхнем и нижнем регистрах и т. д.). Занятия по плану проходят интересно, продуктивно, если техническая работа чередуется и увязывается с музыкальными заданиями. Например, успешно поработав некоторое время над отдельными продолжительными звуками, надо добиваться той же цели, играя гаммы, упражнения, этюды соответствующей трудности и, наконец, пьесы. Распределение материала на уроке должно предусматривать различные виды трудностей (от простого к сложному или смешанные виды), учитывая способности ученика. Перерывы следует использовать для объяснений педагога и ответов ученика на предлагаемые ему вопросы. Количество перерывов, их длительность зависят от интенсивности занятий, трудности материала и утомляемости ученика.

В общих чертах методически правильно построенный урок состоит из проверки выполнения домашнего задания, разбора исполненных произведений, объяснения задания к следующему уроку. Урок будет неполноценным, если нарушить этот основной принцип его построения. Даже самый хороший ученик не будет стараться как можно лучше приготовить урок, если его не проверять на каждом занятии. Работа над произведением в классе заключается в прослушивании его и высказывании

замечаний, поправок; ученик должен показать, чего он достиг, работая над звучностью, ритмом, динамикой, выразительностью и т. п. Такая форма работы позволяет постепенно конкретизировать исполнительскую задачу, устранять замеченные недостатки, практически овладевать основными принципами работы над произведением.

На каждом уроке надо уделять время разбору незнакомого нотного текста, чтению с листа, выбирая для этой цели доступные для ученика этюды, пьесы. Ученик должен научиться хорошо читать ноты, иначе он не сумеет играть без ошибок. Если педагог на каждом уроке будет заниматься исправлением ошибок, то у него не останется времени на то, чтобы уделить внимание качеству исполнения.

Опыт подсказывает, что необходимо сначала работать над тем, что особенно важно на данном этапе и на что может потребоваться больше времени. Преимущество, как правило, оказывают работе над художественным произведением. Если репертуар велик, то на одном уроке можно проиграть детально и разобрать только часть произведений, а другие оставить на следующий раз. Разбору нового произведения лучше уделить время в середине урока или ближе к концу.

Большое значение имеет умение педагога проверять выполнение домашней работы. Обычно он внимательно слушает до конца все, что ученик играет. Таким образом, педагог может оценить сделанную работу, а ученик сосредоточенно, без помех показать свое умение. Запомнив особенности исполнения пьесы, педагог отмечает его достоинства и недостатки; даже если оказалось, что недостатков немало, все равно полезно сказать и о том, что ученик сумел сделать, какие трудности преодолел. Недопустимо прерывать игру, делать указания, попутные поправки. Лишь в том случае, если сразу видно, что ученик недобросовестно работал дома, урок не приготовлен, можно прервать игру, сделать соответствующее замечание и потребовать лучше подготовиться к следующему уроку.

Для того, чтобы помочь ученику понять характер и особенности исполняемой музыки, педагог проигрывает произведение полностью или частично, в отрывках, а потом делает пояснения. Исполнение педагога — важный элемент урока как в учебно-воспитательном, так и в психологическом отношении. Игра педагога должна доставлять ученику художественное удовольствие, обогащать яркими впечатлениями, служить своего рода эталоном, стимулировать стремление к дальнейшей самостоятельной работе¹.

¹ По сложившейся традиции знаменитые педагоги-трубачи В. Вурм, М. Табаков, М. Адамов, А. Гордон, С. Еремин, Г. Орвид, Т. Докшицер, Ю. Усов, Ю. Большианов и др. всегда приходили в класс с инструментом, а если без инструмента, то имея при себе мундштук, чтобы сыграть при надобности на трубе ученика.

Проигрывание приносит бóльшую пользу, чем самые подробные словесные объяснения, так как содержание и специфические особенности даже легкой пьесы, этюда нельзя передать словами. Однако частое или постоянное проигрывание изучаемого произведения не рекомендуется, так как оно может затормозить развитие инициативы ученика. В какой период работы над произведением полезно играть, педагог решает, учитывая конкретные условия занятий. В младших классах детской музыкальной школы ученикам трудно разобраться в некоторых сочинениях, поэтому перед началом работы над произведением имеет смысл сыграть пьесу целиком; иногда полезно дать поработать самостоятельно, а потом своим исполнением как бы подвести итог. Конечно, это — не обязательная, но одна из желательных частностей урока. Увлекаться этим не стоит, так как надо стараться больше давать самостоятельных заданий и руководить их выполнением, поощрять инициативу, активность и настойчивость в достижении цели.

Словесные объяснения педагога занимают довольно большую часть урока. Они должны быть понятными, доходчивыми, убедительными, должны учитывать возраст и музыкальную подготовку ученика. Педагог с первых минут урока устанавливает контакт с учеником путем вопросов, ответов, пояснений и т. п. Когда ученик не понимает задания, играет вяло, теряет темп, сбивается с ритма, допускает фальшивое звучание, надо направить его мысль в нужное русло, рассказать о характерных особенностях пьесы, попытаться пробудить его фантазию. Кроме словесных пояснений и проигрывания педагог пользуется и другими средствами, раскрывая содержание произведения. Например, в то время как ученик играет, педагог руководит его исполнением, корректирует темп и характер музыки посредством жестикующей-дирижированной или подпевая вполголоса, тактично воздействуя таким образом на игру ученика.

Обязанность педагога — проявлять постоянное внимание к тому, как ученик распределяет время, насколько плодотворно проходят домашние занятия, развивать его инициативу, навыки самостоятельной работы. Успех чаще всего зависит, с одной стороны, от методически правильного объяснения домашнего задания, с другой — от понимания учеником той цели, которую ставит перед ним педагог, рекомендуя план разучивания художественного произведения, режим дыхания, аппликатуру, динамические оттенки, штрихи и т. п.; объяснения домашнего задания должны содержать советы о способах работы над преодолением тех или иных трудностей, связанных с особенностями звукоизвлечения и т. д. От этого зависит успешная работа ученика дома.

Творческий подход к своим обязанностям, применение новых педагогических приемов, подсказанных практикой и кон-

кретной работой с каждым учеником в отдельности, постоянное стремление оживить урок, заинтересовать ученика, разбудить в нем активность, инициативу, приучить к осмысленному повседневному труду — залог успешного достижения цели на каждом этапе педагогического процесса.

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА УЧЕНИКА

Задача педагога — не только обучать игре на трубе, но и воспитывать навыки самостоятельной работы, организуя, направляя и контролируя домашние занятия ученика. Это особенно важно потому, что занятия в классе, под наблюдением педагога составляют лишь небольшую часть учебного процесса; остальное время, большая часть его — самостоятельная работа в домашних условиях. Самостоятельная работа частично начинается уже в классе. Педагог должен приучить ученика на уроке заниматься так же свободно, как он делает это дома, без педагога, и дома — так же сосредоточенно, как на уроке, в классе.

При организации самостоятельной работы ученика надо учитывать степень его способностей и подготовки, музыкальное развитие, индивидуальные особенности. В основном успех самостоятельной работы зависит от четырех факторов: регулярности занятий, последовательности овладения материалом от простого к сложному, сознательного усвоения заданий, трудолюбия.

Первое и главное условие прочности знаний и навыков, получаемых в классе, — регулярные домашние занятия. Необходимость ежедневных занятий вызывается тем, что работа органов дыхания, губ, языка и пальцев в процессе игры на трубе приобретает специфический характер, то есть она резко отличается от их действий в обычных бытовых условиях. Исполнительский аппарат трубача должен постоянно находиться в подготовленном к работе состоянии, что достигается систематической, ежедневной тренировкой. Пропущенный день занятий отрицательно отражается на успеваемости. Надежда наверстать упущенное удвоением часов домашних занятий не дает положительных результатов, а наоборот, приводит к переутомлению губных мышц. Систематическая, ежедневная работа должна стать твердым правилом.

Заниматься рекомендуется в два-три приема (утром, днем, вечером), постепенно удлиняя время каждого занятия или, наоборот, постепенно сокращая. Лучше всего начинать выполнение домашнего задания в день его получения на уроке в классе. Примерная длительность ежедневных занятий в первый год обучения: в первом полугодии не более часа с перерывом после

каждых 5—10 минут занятий, а во втором — от 1½ до 2 часов; общая продолжительность (не считая перерывов) распределяется на 3 срока. На втором году обучения длительность занятий увеличивается до 2½—3 часов, на третьем году — до 3—3½ часов и больше. Этот приблизительный расчет не является обязательным регламентом, а лишь помогает ученику рационально распределять бюджет времени на домашнюю работу.

В первоначальный период домашние занятия следует начинать с самоконтроля правильности постановки, точного выполнения советов педагога о положении корпуса, а также рук, держащих инструмент, приготовленный к игре. Иногда надо несколько минут заниматься перед зеркалом.

Время, уделяемое техническим упражнениям, зависит от степени подготовки и способностей ученика. Основное время посвящается работе над звуком. При выполнении домашнего задания очень важно стараться играть красивым звуком. Домашние занятия лучше всего распределить так, чтобы начинать выполнение задания в утренние часы, когда в наибольшей степени обеспечивается бодрость, восприимчивость, сосредоточенность, необходимые для успешного усвоения материала. В основном утренние часы посвящаются работе над звуком — игре гамм, арпеджио, упражнений; очень полезно разбирать и читать с листа нотный текст, заучивать наизусть новые произведения, чередуя медленные, кантиленные с более подвижными, а также разучивать трудные места пьес или фрагментов из оперно-симфонических произведений. Занятия днем отданы повторению учебно-тренировочного материала — упражнений, гамм, арпеджио. Это постоянная задача трубача, и выполнение ее должно стать повседневной потребностью. Вечерние часы отводятся подготовке к сдаче задания педагогу на предстоящем уроке.

Важнейший элемент самостоятельных занятий — упражнения по развитию дыхания с одновременным исполнением протяжных, выдержанных звуков. Исполнение не должно быть механическим, сухим, однообразным; каждый звук будет полноценным, действительно музыкальным, если ученик начнет его уверенной атакой, на хорошем дыхании, соблюдая ровность звука и главное — законченность, закругленность, не обрывая его, а филируя, постепенно ослабляя, сводя на нет. Игра упражнений не терпит формализма; красивый звук получается тогда, когда ученик играет не только сознательно, но с любовью, удовольствием. Чтобы не потерять интереса к этим занятиям из-за кажущегося однообразия и утомления, необходимо кроме учебно-технических упражнений играть медленные части знакомых, нетрудных пьес. Работая таким способом над развитием дыхания и приемами звукоизвлечения, ученик имеет возможность следить за качеством звучания, улучшать его, добиваться чистоты

интонации, устойчивости звука при изменении динамики. Чередую гаммы и упражнения с художественными произведениями, ученик воспитывает в себе навыки выразительного исполнения; технические приемы, применяемые в упражнениях, из формальных превращаются в содержательные, раскрывающие музыкальный смысл пьесы. Одной из важных и трудных задач самостоятельной работы является постоянная забота ученика о развитии музыкального слуха. К этому виду занятий относятся, во-первых, упражнения в умении легко, быстро определять слухом интервалы, во-вторых, тренировка в запоминании высоты любого звука, взятого отдельно.

Существенное значение в организации и режиме самостоятельной работы имеет порядок распределения изучаемого материала. Сначала надо проиграть небольшое количество тренировочных упражнений, необходимых для приведения исполнительского аппарата в рабочее состояние. Далее следует работа над этюдами. Если упражнения только проигрываются, то, в отличие от них, этюды тщательно разучиваются несколько уроков подряд или с перерывами. Цель такого разучивания — постоянное улучшение качества звучания, точности интонации, ритмической устойчивости и выразительности. О большинстве этюдов, предназначенных для игры на трубе в первые годы учения, нельзя сказать, что они отвечают высоким требованиям художественного сочинения. Все же к исполнению их следует относиться со всей требовательностью, чтобы достичь хороших результатов как в техническом, так и в художественно-звуковом отношении. С этой целью тщательно отрабатываются все детали фактуры, различные технические приемы, используемые как средство музыкальной выразительности, отрабатываются до такой степени готовности, которая требуется для экзамена по технике исполнения или ученического концерта.

Следует заметить, что ученики ДМШ не могут весь день играть на трубе. Они должны расти духовно и физически развитыми людьми, а для этого нужно много читать, ходить в театр и кино, обязательно заниматься спортом и т. п. Поэтому очень важно научить ребят ценить время, правильно распределять его. Практика показывает, что некоторые ученики проводят домашние занятия бессистемно, малопродуктивно. Вина за это ложится на них, но и с педагогов не снимается ответственность, если они не следят за этой важной стороной работы ученика. От того, как организован труд ученика дома, насколько педагог сумел убедить ученика в рациональности того или иного метода домашних занятий, зависит успех их совместных усилий. Помня это, педагог должен следить за домашней работой ученика, интересоваться не только тем, сколько он занимается, но и насколько разумно распланировал время, отведенное на занятия музыкой, соблюдает ли последовательность и чередование ежедневных упражнений (разминка, игра выдержан-

ных нот в разных регистрах с разнообразными штрихами, проигрывание гамм в различных вариантах и т. д.). Педагог должен помочь ученику в составлении примерного дневного расписания и посоветовать, как более успешно выполнять его. Известно, что игра на трубе требует от подростка большого физического и умственного напряжения. Если ученик будет чувствовать усталость, переутомление, то занятия не дадут пользы и даже окажутся вредными. Лучше всего занятиям музыкой отводить утренние часы или перед приготовлением уроков по общеобразовательным предметам. Педагог должен постоянно заботиться о том, чтобы ученик соблюдал эту последовательность, обращал внимание на повышение качества домашних занятий музыкой; тактично и ненавязчиво напоминать о том, что надо ценить каждую минуту, разумно использовать свободное время. При этом не надо сковывать инициативу навязыванием регламента (сколько минут тратить на игру гамм, упражнений и т. п.). Характер и длительность домашних занятий зависит от задания педагога и первоочередных задач, стоящих перед учеником.

Важной частью самостоятельной работы является приобретение навыка самоконтроля, умения внимательно слушать собственное исполнение и отдавать себе отчет в том, что из сыгранного удалось, а что требует доработки, исправления, в каких местах возникают неверные ноты, нарушается темп, не хватает дыхания для ровного окончания фразы, отчетливости звукоизвлечения и т. д. Необходимо приучить ученика не только констатировать неудачу, но и выяснить ее причину.

На качество самостоятельной работы ученика во многом влияют условия, в которых он занимается дома. Большое значение имеют даже такие «мелочи», как хорошее освещение пюпитра, соблюдение тишины домашними, соответствующая температура и чистый воздух в комнате. Правильно делают те педагоги, которые считают необходимым побывать дома у своего ученика, узнать, в каких условиях он живет, познакомиться с родителями, узнать их отношение к занятиям сына музыкой, в частности — к занятиям на трубе.

Следует обратить внимание родителей на существенное обстоятельство, которое не всегда учитывается: необходимо, чтобы мальчик ставил нотную тетрадь только на пюпитр, а не куда попало — на стол, окно и т. п., чтобы она находилась на уровне глаз; это важно для сохранения правильного положения корпуса и головы (чтобы не сутулился, не наклонял голову), что в значительной степени влияет на дыхание и звукоизвлечение. Надо посоветовать, если имеется возможность, приобрести трубу хорошего качества, объяснить, что инструмент будет нужен не только в школе, но и на концертной эстраде, когда сын станет музыкантом-профессионалом (это не одежда, из которой дети вырастают). Если материальные условия родителей

не позволяют купить новую трубу, то надо купить хороший мундштук, так как от качества мундштука во многом зависит успех учения трубача. В беседе с родителями следует выяснить, насколько они помогают музыкальному развитию мальчика, посоветовать, чтобы следили за его распорядком дня и занятиями, но и не мешали своими советами, не поучали по своему разумению. Конечно, в начале занятий нужен присмотр родителей за аккуратным выполнением домашних занятий в положенное время, но этот контроль не должен быть навязчивым, превращаться в преувеличенную заботу, опекаание ученика, лишаящее его самостоятельности с первых шагов.

ЧТЕНИЕ С ЛИСТА

Чтение нот, искусство игры с листа занимает важное место в профессиональной подготовке юного музыканта. Программа ДМШ рекомендует, начиная с первого года обучения, уделять чтению с листа 15 минут на уроке по любой специальности; в школах и училищах регулярно проводятся проверки по чтению с листа. Однако практическая работа педагогов, которые стараются привить ученикам навык игры с листа, ведется зачастую бессистемно, а это может привести к тому, что ученик за годы учения так и не овладеет необходимым для профессионала умением, культурой чтения.

Очень важно, чтобы это умение формировалось с самого начала обучения. Надо учесть при этом, что чтение нот — не изолированный урок, требующий специальной затраты времени. Можно организовать занятия таким образом, чтобы ученик, наряду с другими навыками, необходимыми трубачу, приобретал и навык игры по нотам. Если ученик в ДМШ недостаточно приобщился к чтению нот, не умеет обращаться с нотным текстом, то в музыкальном училище и консерватории, а тем более в оркестре он будет чувствовать профессиональную неполноценность. Недостатки в этом разделе музыкальной подготовки происходят не потому, что педагоги не понимают важности вопроса или не уделяют ему внимания. Чаще всего слабые навыки учеников в чтении нотного текста объясняют нехваткой времени на занятиях в классе. Однако известно, что это время используется не всегда эффективно. Ведь почти на каждом уроке происходит знакомство с новым музыкальным материалом (упражнениями, этюдами, пьесами), и его можно использовать в виде предварительного разбора нотного текста или игры по нотам. Погрешности исполнения следует разобрать, объяснить, в чем заключались ошибки и как исправить их при следующих проигрываниях. По существу, все начинают читать с листа с первых уроков, так как разбор любого нотного текста явля-

ется чтением с листа. Только не надо превращать первичный разбор в штудирование каждой ноты без общего представления о мелодии: это вредно сказывается на музыкальном развитии ученика, ведет к механичности работы.

Когда педагог приступает к занятиям по развитию навыка игры по нотам, он сталкивается с проблемами, которые не имеют непосредственного отношения к его специальности и входят в обязанности педагогов сольфеджио и музыкальной грамоты. Это — развитие слуха и слуховых представлений, воспитание чувства ритма, музыкальной памяти, активного внимания и т. д. Но только на первый взгляд кажется, что здесь обнаруживается противоречие. В классе по специальности происходит объединение теоретических знаний, слияние их с практикой обучения игре на трубе. Чтение нотного текста включает в себя различные формы общения с музыкой: ознакомление с музыкальной литературой, изучение произведения, ансамблевое музицирование и т. п.

Первоначальный этап формирования навыка чтения с листа — *разбор нотного текста*, то есть медленное, точное извлечение отдельных звуков мелодии, записанной нотами, с соблюдением дополнительных знаков текста. Не пропускается ни один штрих, ни одно указание в отношении динамики, нюансов и т. п. Произведение проигрывается в темпе, позволяющем сосредоточить внимание на важных местах; при надобности из текста вычленяются какие-то детали и воспроизводятся повторно. При таком способе разбора, допускающем замедленное проигрывание, возможны остановки в конце построений мелодических фраз, предложений, а также возвращение к одному и тому же технически трудному месту, обдумывание проигранного.

Этот способ значительно отличается от чтения с листа, при котором требуется максимальная мобилизация внимания, памяти, сосредоточенности, а в техническом отношении — навыков быстрой двигательной реакции, координированности игрового аппарата, в том числе дыхания.

Наиболее целесообразным считается такой метод чтения с листа, при котором играющий старается мысленно охватить общие контуры сочинения, обращая внимание на самое существенное; некоторые детали могут оставаться вне поля зрения. Играется пьеса без остановки, в среднем темпе. Для воспитания навыка чтения нот важно приучить предварительно просматривать новый текст глазами, мысленно прослушивая его. Это дает возможность представить себе характер пьесы, способствует развитию внутреннего слуха. Необходимо приучить ученика во время исполнения зрительно охватывать как можно больший отрезок нотного текста. Умение смотреть вперед и слышать внутренним слухом предыдущий такт — залог успеха в овладении игрой с листа. Исполнители, владеющие техникой

чтения, уже при первом знакомстве с произведением стараются передать возможно более точно характер музыки.

Воспитание навыков разбора и чтения нот должно быть в центре внимания педагога на всех ступенях обучения. Главное при этом — научить грамотно разбирать текст, постепенно знакомить ученика с основными принципами методики разбора и чтения нот и прежде всего воспитывать осмысленное отношение к тексту, приучить не только видеть все обозначения, понимать их смысл, но и слышать в них музыкальное содержание. Однако существуют две точки зрения на то, когда надо начинать обучение чтению с листа: первая — сначала надо научить грамотно разбирать текст, а к игре с листа приступить, когда ученик станет достаточно технически подготовленным и музыкально развитым; вторая — приступать к чтению с листа как можно раньше, то есть с первого года обучения, на самом примитивном материале, а в дальнейшем учиться разбору и чтению параллельно. Очевидно, в зависимости от индивидуальных способностей ученика и степени его технической подготовки педагогу следует решить, какой из методов представляется более целесообразным.

В чем заключается методика чтения, как происходит процесс игры по нотам, что собой он представляет? Воссоздание нотного текста — ряд целенаправленных, взаимосвязанных исполнительских действий: 1. Определение общего характера произведения, его темпа, тональности; беглый просмотр текста для того, чтобы понять его звуковысотные и метроритмические особенности; 2. Собственно исполнение, то есть одновременно происходящий зрительный охват, мысленное восприятие текста и его озвучивание, в котором участвует весь игровой комплекс музыканта. Все действия играющего выполняются на основе развитых музыкально-технических навыков, при активном участии внимания, слуха, моторики, всего исполнительского аппарата и творческой инициативы.

В первоначальный период обучения необходимо уделить время проверке усвоения специальных обозначений, составляющих нотный текст, знания «языка нот» в той мере, какая требуется для ориентировки в нотном тексте. Грамотное чтение возможно только тогда, когда ученик знает и помнит специальные графические и словесные обозначения, которые включают обозначения темпа, размера, динамики, фразировки, аппликатуры и т. д. Практика обучения показывает, что при чтке с листа ученики допускают неверные ноты, фальшивят. Для устранения этого недостатка надо проводить дополнительные занятия по развитию слуха, повышению общих музыкально-теоретических знаний.

Задача педагога заключается в том, чтобы связать освоение нотной системы с живой исполнительской практикой, с процессом грамотного, выразительного чтения, учитывая специ-

фические особенности игры на трубе. Полезно указать ученику, где надо проявить особенное внимание, сосредоточиться, особенно там, где появляются случайные знаки, скачки или переход на добавочные линии нотного стана верхнего и нижнего регистров, а также при перемене ключевых знаков или необходимости транспонирования; нередки нарушения ритмики, преждевременное применение аппликатуры, еще не усвоенной учеником. О всех трудных местах подобного рода следует напоминать ученикам, приучать их контролировать себя, развивать навык быстрого и правильного восприятия нотных знаков и точного их воспроизведения.

Важное значение для успешного чтения с листа имеет мгновенная двигательная реакция на указания («сигналы») нотного текста; нечеткая реакция — серьезная помеха, вызывающая недостатки исполнения. Надо отметить, что кроме общих закономерностей этого явления существуют еще сугубо специфические, присущие только играющим на духовых инструментах. Как утверждает Н. И. Платонов, зрительное восприятие нотных знаков вызывает соответствующую реакцию губ и лица, напряжение которых соответствует высоте обозначенного этой нотой звука, а дыхательная мускулатура обеспечивает выдох вполне определенной силы; движения языка и пальцев при этом должны быть быстрыми и точными.

Быстрота и точность моторной реакции на обозначения текста зависят также от владения аппликатурной техникой, от умения выбрать и применить подходящий в каждом конкретном случае аппликатурный вариант, целесообразный как в техническом, так и в художественном отношении. Конечно, разные исполнители по-разному применяют аппликатуру. Как известно, существуют общие принципы аппликатуры, которые при необходимости могут изменяться в зависимости от строя, удобства исполнения. Аппликатура гамм, арпеджио и т. п. имеет в основном устоявшуюся традиционную форму или типовые формулы. Методисты утверждают, что аппликатура может быть сведена к небольшому количеству основных формул, из которых получаются всевозможные сочетания. Усвоение основных формул аппликатуры гарантирует свободное владение ими; игровые движения, доведенные до автоматизма, формулы, запечатлевшиеся в мозгу исполнителя, трансформируются в моторно-технические действия, направленные на творческое воссоздание музыкального произведения.

Ученик, усвоивший основы чтения с листа, впоследствии, на более высокой ступени обучения, должен познакомиться и с другими факторами, облегчающими связное и выразительное чтение музыкального текста. Среди них — усвоение закономерностей различных стилевых признаков, когда определяющей категорией при чтении с листа становится музыкальный стиль (классика, современная музыка и т. д.). Ряд методистов при-

знает целесообразным фактурный принцип чтения с листа, то есть знакомство с музыкальным материалом, при котором ведущим является тип изложения, фактура произведения; при беглом знакомстве с нотным текстом одновременно происходит работа зрения, внутреннего слуха и моторики, то есть своего рода приготовление к соответствующим двигательным действиям, «изготовка» исполнительского аппарата. Общий вид фактуры служит предварительной установкой, основным указанием, определяющим характер разбора нотного текста или чтения с листа; надо отметить, что фактурный признак является наглядным, сохраняющим отпечаток стилистических особенностей музыки.

Нотная графика — своеобразный язык музыки, записанный специальными нотными знаками, условными обозначениями и терминами¹. Любая мелодия состоит из четырех основных взаимосвязанных элементов: ритмический рисунок, метрическое строение, соотношение звуков по высоте, разделение мелодии на фразы и предложения или мотивы и т. д. При чтении эти элементы должны восприниматься одновременно и быстро. Методически целесообразным считается, во-первых, такой способ, при котором мелодия воспринимается группами нот, фразами, имеющими смысловое значение, во-вторых, непременно с учетом ритмического элемента как одного из главных компонентов музыки. Чтение с листа должно проводиться в таком темпе, чтобы ученик не терял ощущения периодичности и непрерывности движения, чувствовал развитие музыки; неритмичность исполнения в большинстве случаев объясняется замедленным темпом игры.

Необходимо подчеркнуть существенную роль зрительной памяти. Исполнитель, как известно, не смотрит только на те ноты, которые он играет в данный момент, а заглядывает вперед на 1—2 такта. Надо приучить ученика к свободной двигательной ориентировке пальцев на клавишах без помощи зрения, чтобы они функционировали независимо друг от друга: глаза должны быть направлены только на нотный текст, пальцы вслепую управлять вентиляльным механизмом.

Практически это достигается следующим образом: 1) ученик хорошо запоминает вид и расположение клавиш трубы, мысленно представляет себе их в центре инструмента; 2) многократно проделывает упражнения, заключающиеся в том, что, не глядя на пальцы, наощупь, находит соответствующую клавишу, контролируя при этом, чтобы каждый палец находился в центре клавиши, не сползал в стороны, чтобы опускание и поднятие пальцев происходило четко, быстро. Развитию ориентировки на клавишах помогают простейшие технические

¹ Нюрнберг М. Нотная графика. Л., 1953; Дудка Ф. Основы нотной графики. Киев, 1977.

упражнения, состоящие из коротких мелодических фраз или гамм, арпеджио, когда ученик должен быстро и точно попадать на соответствующий интервал, развивая технику пальцев, усваивая *слепой метод игры*.

На первоначальном этапе обучения нотный материал, который используется с целью приобретения навыка разбора и чтения нотного текста, может одновременно служить хорошим пособием для других учебных задач, в том числе для приобретения исполнительских навыков. В дальнейшем, на 2—3 году обучения, необходимо постепенно пополнять и расширять материал, предназначенный для развития навыков игры с листа; в подборе материала, его распределении, последовательности, чередовании необходимо предусмотреть специфические особенности этой работы, в том числе преодоление встречающихся трудностей — фактурных, ритмических, технических и т. п.

Эффективность чтения с листа во многом зависит от того, насколько удастся педагогу вызвать живой интерес учеников к игре по нотам, возбудить в них потребность узнавать новое, желание музицировать, знакомиться с музыкальной литературой. Над нотным текстом надо работать систематически даже после того, как пьеса выучена наизусть. Возвращаясь к игре по нотам, исполнитель всегда найдет в них новое, иногда очень важные детали, незамеченные раньше.

Итак, чтение с листа — одна из важных проблем музыкального образования, которая, к сожалению, часто решается медленно и методически недостаточно обоснованно. В результате нередко можно встретить учеников старших классов ДМШ, не умеющих играть с листа. Они знают произведения, которые выучивают, а знакомство с остальной литературой представляет для них затруднение.

Первая задача, которую должен решить педагог, организуя занятия по чтению с листа — уточнить уровень подготовки учеников, наметить план работы, соответствующий их знаниям и навыкам; вторая — определить принцип подбора нотного материала. Материал подбирается с учетом возможностей ученика, но не слишком легкий, а потруднее, который потребует вдумчивости, повторений. Полезно практиковать *чтение с листа без инструмента* по принципу от легкого к трудному, от простых мелодий до более сложных мелодических построений, взятых из сборников «Выписки оркестровых трудностей для трубы». Ученикам ставится задача регулярно упражняться в чтении нотного текста, мысленно, про себя пропевая мелодии пьес, то есть одновременно видеть и слышать мелодию.

После того как ученики справились с этим заданием, можно читать и разучивать пьесы, пропевая их вполголоса или мысленно, но *с трубой в руках*, слегка приложив мундштук к губам

и подготавливая пальцы (соответствующую аппликатуру) к исполнению; работают только пальцы, дыхание и губной аппарат не участвуют. Таким образом, разбор текста готов, мелодия усвоена, аппликатура проверена, ученик слышит внутренним слухом то, что видит в нотном тексте. Перед исполнением на инструменте надо еще раз бегло прочитать и мысленно «прослушать» пьесу. Без такого *контрольного чтения-слушания* звучание получится неритмичным, лишенным выразительности. Самым сложным для начинающих является навык так называемой слухомоторной связи, то есть немедленной готовности воплотить зрительно-слуховые представления в одновременном движении пальцев и всех элементов исполнительского аппарата (губы, язык, дыхание). Для выработки этого навыка педагог должен подбирать определенный материал для заданий на различные приемы исполнения.

Очень важно обратить внимание на то, что в музыке есть много готовых музыкально-технических формул, знание которых облегчает приобретение навыков чтения с листа. Находить их в нотном тексте — значит, более свободно читать с листа. Работа над усвоением системы элементарных музыкальных формул и комплексов — гамм во всех тональностях, арпеджио и т. п. — является не только общей учебно-технической задачей, но служит эффективным подспорьем в приобретении навыков игры с листа. Проигрывая гаммы (во всех тональностях и с любой ступени звукоряда), ученик приобретает техническую свободу исполнения, запоминает большое количество формул и привыкает к их изображению в нотной записи.

Для проверки усвоения этого навыка ученику предлагается отыскать эти формулы, их сочетания в тексте и после этого приступить к игре с листа. Например, ученик сыграет гамму до мажор, а после проигрывания ему дается задание — сыграть с листа упражнение, этюд, включающие эту гамму; таким же образом играют арпеджио и читаются с листа соответствующие произведения. Одновременно с этим вырабатываются необходимые исполнительские качества: свободная ориентировка на клавишах инструмента, усвоение аппликатуры, что способствует развитию пальцевой техники, губного аппарата, дыхания; приобретается общая свобода исполнения, появляется мгновенная *отзывчивость игрового аппарата на нотный текст* и происходит координация слухомоторной связи. Занятия такого рода должны проводиться регулярно в классе и дома. На каждом уроке ученик отчитывается в проделанной работе, педагог делает свое заключение, характеризует положительные стороны и недостатки.

Хотя основная форма занятий — индивидуальная, дающая возможность применять различные приемы, исходя из способностей ученика, однако полезно практиковать и общие занятия. Рекомендуются практиковать совместное, коллективное музи-

цирование, ансамблевые формы игры, например игру ученика с педагогом или двух учеников. Кроме совместного чтения дуэтов полезна игра легких квартетов учениками, подготовка которых позволяет им дальнейшее совершенствование полученных навыков. Такая форма музицирования стимулирует овладение языком музыки, помогает приобщиться к довольно сложным произведениям, которые еще недоступны в самостоятельном сольном исполнении. На занятии в классе организуется игра с листа таким образом: часть учеников играет с листа, другие внимательно следят по нотам за игрой ансамбля; затем группы меняются ролями. Таким способом можно научить играть с листа, следить по нотам за исполнением (читать и слушать), что очень важно — одновременно тренироваться в развитии внутреннего слуха.

ШТРИХИ И ТЕХНИКА ИХ ИСПОЛНЕНИЯ

Штрихами называются определенные исполнительские приемы звукоизвлечения. Начало звука (атака), характер его ведения, развитие и окончание — из этих моментов и складывается техника исполнения штрихов. При игре на трубе под термином «штрих»¹ подразумеваются строго согласованные, одновременные действия губных мышц, языка, дыхания, пальцев. От синхронности этих элементов исполнительского аппарата во многом зависит качество звука, характер исполняемой музыки, ее выразительность, образность, разнообразие динамических и тембровых оттенков. Выбор штриха определяется содержанием произведения и замыслом исполнителя.

В основном штрихи подразделяются на две группы: к первой относятся те, которые исполняются атакой, ко второй — без атаки.

Деташе (фр. *détaché*) — один из основных штрихов, применяемый при любой динамике и во всех регистрах. Характерные признаки деташе: неакцентированное (но энергичное, четкое, определенное) начало звуков, отделенных друг от друга

¹ Штрих (нем. *der Strich*) — черта, линия; *strichen* — вести, протягивать. Первоначально эти термины применялись для определения приемов игры на смычковых инструментах; впоследствии стали применяться при игре на фортепиано и других музыкальных инструментах, в том числе на духовых.

Большой практический интерес для педагогов представляет озвученное методическое пособие «Штрихи на трубе» профессора Т. Докшицера. Рекомендуется исполнять приведенные в пособии нотные примеры на уроках при изучении штрихов (фирма «Мелодия», 1967 г., пластинка Д—019523-4). См. также: Докшицер Т. Штрихи трубача. — В сб.: Методика обучения игре на духовых инструментах. М., 1976, вып. 4.

атакой; длительность звука (стационарная часть¹) выдержана полностью, равномерна по силе звучания; окончание звука мягкое, округленное, открытое. Этот штрих исполняется твердой атакой по несколько звуков на один выдох, несильным толчком языка; при этом можно свести до минимума паузы, отделяющие звуки один от другого, и добиться, когда это требуется, плавного, певучего, безакцентного, почти связного звучания, не применяя мягкой атаки.



Легато (*ит. legato*) — один из основных способов ведения звука, прием связного, плавного соединения звуков, создающего ощущение, что они как бы сливаются один с другим. С помощью этого штриха разные по высоте звуки объединяются в одну фразу, придавая мелодии напевный характер.

Это единственный штрих, который выполняется без атаки языка; однако язык участвует в воспроизведении первого звука и регулировании выдыхаемой струи воздуха, изменяя объем полости рта в зависимости от высоты звука. Правильное исполнение легато зависит от плавного, равномерного выдоха, четких движений пальцев при смене аппликатуры, способности губ быстро и своевременно изменять «настройку», или «позицию», так чтобы не различать слухом момент перехода («подъезда») от одного звука к другому. В нотном тексте обозначается словом *legato*, но чаще всего лигой² — выгнутой вверх или вниз дугообразной чертой, охватывающей соответствующее количество нот.



К разновидностям этого штриха относятся:

1) маркированное легато — подчеркнутое соединение звуков толчками выдыхаемой струи воздуха, напоминающее атаку. Правильное применение маркированного легато

¹ Термин «стационарная часть» (зона звука между его началом и окончанием) проводится в работах: *Мозговенко И.* О выразительности штрихов кларнетиста. — В сб.: *Методика обучения игре на духовых инструментах.* М., 1964, вып. 1; *Докшицер Т.* Штрихи трубача.

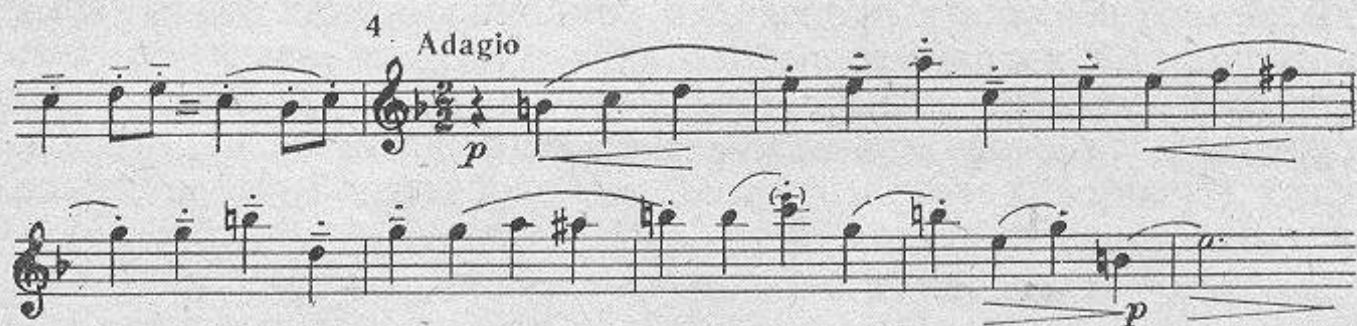
² Не следует путать лигу с графически похожей на нее линией, отмечающей музыкальную фразу («фразировочная лига»).

может дать певучее звучание при любой динамике. В нотах обозначается маленькой вилкой (похожей на акцент) под лигой.



2) легатиссимо — штрих, предписывающий еще более связанное исполнение, чем легато (обозначается словом *legatissimo*).

Нон легато (*ит. non legato*) — буквально: не легато, не связано. Акцентированное и напевное исполнение, применяемое при небольшой силе звука (от *pp* до *mf*) для придания звучанию мягкости и выразительности. Между отдельными певучими звуками нон легато должны прослушиваться легкие паузы, то есть действительная длительность звука должна быть равна приблизительно $\frac{3}{4}$, а пауза $\frac{1}{4}$ части написанной ноты. Атака при нон легато твердая, неакцентированная, несколько похожая на атаку при штрихе деташе, окончание звука мягкое, открытое, без участия языка. В нотном тексте обозначается точкой с черточкой или точкой под лигой.



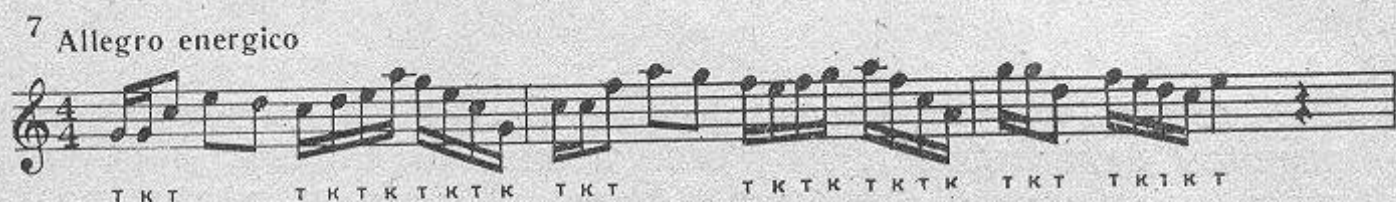
Стаккато (*ит. staccato*) — один из часто употребляемых приемов акцентированного исполнения отдельных, коротких, отрывистых звуков с помощью острых, быстрых, легких толчков языка способом твердой и вспомогательной атак; окончание звука открытое, без участия языка; один звук от другого отделяется паузами: чем больше пауза, тем короче и острее стаккато, но чаще всего длительность написанной ноты сокращается наполовину. Для правильного исполнения стаккато требуется быстрота и легкость движений языка при атаке, а также синхронность с работой пальцев. В нотной записи обозначается точками над или под нотами, у их головок или словом *staccato*.



Разновидностью стаккато является стаккатиссимо — предельно короткий, острый, отрывистый, сухой звук, исполняемый твердой атакой; окончание закрытое, как правило, с участием языка. Звучание написанной ноты не превышает $\frac{1}{4}$ ее длительности, а $\frac{3}{4}$ выдерживаются на паузе. Эффект звучания при этом штрихе чем-то напоминает «щипок» — штрих пиццикато на струнных инструментах. Обозначается коротким вертикальным клином, острым концом направленным к ноте, или словом *staccatissimo*.



Штрих стаккато, выполняемый посредством комбинированной атаки, называется двойным (тройным) стаккато. Это прием исполнения отдельных отрывистых звуков в быстром темпе; техника приема заключается в том, что при помощи поочередных движений кончика и корня языка регулируется струя выдыхаемого воздуха и происходит комбинированная атака звука, при которой чередуются слоги «та» (твердая атака) и «ка» (вспомогательная атака). При исполнении двойного стаккато произносятся слоги «та-ка», а при исполнении тройного стаккато (триолей, секстолей), там, где требуется 3 удара языка, произносится «та-та-ка».



Техника исполнения двойного (тройного) стаккато значительно сложнее, чем других штрихов, поэтому приступить к ее

овладению можно только тогда, когда усвоены штрихи *деташе*, *легато*, *стаккато*.

Маркато (*ит. marcato*) — прием исполнения акцентированных звуков, отделенных друг от друга твердой атакой. Для этого штриха характерно энергичное, подчеркнутое произношение начала звука с последующим его ослаблением — постепенным (как при *diminuendo*) или быстрым (как при *sforzando*); окончание звука мягкое, открытое, округленное, без участия языка. Употребление этого штриха, особенно *филирование*, способствует преодолению некоторых технических трудностей; например, при переходах («скачках») с низких на высокие ноты (и наоборот) удобнее менять напряжение губных мышц, а также брать короткие и быстрые вдохи, не нарушая связности музыкальной фразы. Овладение штрихом *маркато* положительно влияет на закрепление активной, четкой атаки. Научиться этому помогает исполнение гамм в медленном темпе, с резким отделением одного звука от другого и выделением начала звука. В нотной записи *маркато* обозначается маленькой вилкой, похожей на знак акцента.



Маркатиссимо (*ит. marcatissimo*) — разновидность *маркато* — указание играть в высшей степени четко, более отрывисто, чем при *маркато*, извлекая звук сильно, резко, с некоторой остановкой перед следующим звуком.

Мартелé (*фр. martele*) — прием отчетливого исполнения отделенных друг от друга звуков; начало звука акцентированное, чеканное, отрывистое, вся его длительность выдерживается на одной динамике. Для *мартеле* характерна энергичная, твердая атака, сопровождаемая сильным выдохом и активным движением языка; окончание определенное, даже резкое, закрытое, с участием языка. По звучанию штрихи *мартеле* и *стаккато* напоминают друг друга. Главный признак *мартеле* — ударность, довольно жесткое, грубоватое звучание. В исполнительской практике *трубачей* применяется редко; в нотной записи обозначается маленькой вилкой, обращенной острием вверх.

10 Allegro moderato



Портато (*ит. portato*)¹ — прием абсолютно связного исполнения, мягкого подчеркивания непрерывно тянущихся звуков, объединенных общим дыханием. По эффекту звучания портато напоминает штрих деташе, а по степени связности — легато; от деташе портато отличается способом атаки: в первом случае она твердая, во втором — мягкая, позволяющая достичь совершенно связного звучания. Применяется чаще всего при исполнении музыки декламационно-приподнятого характера, чтобы придать ей особую выразительность. В нотном тексте обозначается черточками, стоящими над или под нотами, объединенными общей лигой.

11• Andante



Кроме перечисленных основных штрихов при игре на трубе применяется ряд *технических приемов*. Исполняются они способом сочетания твердой и вспомогательной атак, тремолирования, скольжения и т. п. К ним относятся портаменто, фруллато, глиссандо. Иногда их ошибочно относят к штрихам, но они — только составная часть штриха, его середина («стационарная часть»), в пределах которой может производиться скольжение, тремолирование, скользящее повторение звука.

Портаменто (*ит. portamento*) — один из технических приемов скользящего соединения звуков при переходе от одного звука к другому; перенесение звука, как правило, вверх, как бы повторение его с некоторой долей импровизационности, вольности, непосредственности (вниз — менее эффектно); певучее, легкое, замедленное скольжение, наподобие короткого глиссандо. Уместное, деликатное применение этого приема усиливает выразительность исполнения. В нотной записи обозначается прямой линией, протянутой от одной ноты к другой. Неумелое применение этого тонкого, изящного приема накладывает на исполнение отпечаток манерности, вульгарности. Пользоваться им надо осмотрительно, сохраняя чувство меры, что под силу опытным музыкантам-профессионалам. Портаменто исполняется штрихами портато и легато (в том числе маркированного).

12 Andante moderato



¹ Не смешивать с портаменто — скользящим соединением одного звука с другим наподобие короткого глиссандо.

Фруллато (*ит. frullato*) — прием исполнения одного и того же, быстро повторяющегося звука, похожий на тремоло смычковых инструментов. На трубе эффект тремолирования достигается посредством произношения повторяющейся буквы rrrr (или фrrrrr, так называемая *трещотка*); начало звука выполняется твердой атакой, окончание — с участием и без участия языка. Непрерывное, быстрое чередование тремолирующих звуков обеспечивается определенным напряжением языка, который то пропускает воздух, то возвращается к нёбу. Этим приемом исполняются отдельные звуки, с применением штрихов *деташе*, *маркато*. Пользоваться фруллато лучше всего в среднем и нижнем регистрах, а в верхнем надо сначала взять звук, а потом его тремолировать; на коротких звуках и при *piano* исполнение фруллато затруднительно. В нотном тексте обозначается нотой с трижды перечеркнутым штилем или словами *frullato*, *Flatterzunge* (*Flat.*).

13. **Prestissimo**
sempre frullato

В. Щербачев. «Гроза»



Глиссандо (*ит. glissando*) — последовательное заполнение интервала легким скольжением по промежуточным звукам; вентиляльный механизм при этом включается посредством неполного нажатия клавишей. Этот прием значительно изменяет звучание инструмента, придавая ему специфическую окраску: то резкую, свистящую, визгливую, то гнусавую, затемненную, то мягкую, нежную, шелестящую, но не все оттенки ясно различаются, если полутоны, входящие в глиссандо, исполняются неточно. Глиссандо используется как тембровая окраска, как колористический или натуралистический прием звукоподражания. В классической литературе почти не встречается. Утвердился в джазовой музыке; встречается в оркестровых и сольных произведениях современных композиторов. В нотном тексте обозначаются лишь начальный и конечный звуки пассажа, промежуточные заменяются волнистой линией, идущей через нотный стан; иногда нотированный пассаж объединяется лигой и надписью *glissando*; если глиссандирующие звуки надо подчеркнуть атакой языка, то над нотой выставляется акцент и точка.

14. Э. Тамберг. Концерт для трубы, ч. III
Allegro molto ♩=144





Вибрато (*ит. vibrato*)¹ — эффектный музыкально-технический прием, представляющий собой равномерное колебание, вызывающее периодическое изменение в небольших пределах высоты, громкости и тембра звука. Самое существенное в этом приеме — частота вибрато, то есть число периодических колебаний в секунду. Естественным и красивым считается вибрато с частотой колебаний около 6—7 в сек. Отклонения от этой нормы заметны на слух и оставляют впечатление интонационной неустойчивости, качания, дрожания звука. Изменение степени отклонения звука по высоте и громкости, то есть размах вибрато, различимо на слух. Сильное отклонение от основного звука ощущается как детонирование, фальшь, что делает звучание неприятным, манерным.

Техника исполнения вибрато на трубе заключается в том, что в результате изменения интенсивности выдыхаемой струи воздуха, колебаний губ, охваченных мундштуком, легкого приоткрывания и закрывания вентиля, а также колебательного движения правой рукой (вперед и обратно), находящейся на клавишах инструмента, возникает необычное звучание, придающее исполняемой музыке особую окраску, певучесть, выразительность, а также динамичность и эффектность.

Играющим на трубе, в силу физиологических особенностей звукоизвлечения, трудно регулировать вибрато и его размах по своему желанию. Поэтому применение его доступно лишь хорошо успевающим ученикам, с окрепшим исполнительским аппаратом, свободно владеющим всеми видами атаки и ведения звука, обладающим хорошим слухом, устойчивым интонированием. Важнейшее условие получения хорошего вибрато — легкость постановки мундштука на губах, большая частота пульсирования струи воздуха, проходящей через губную щель, отсутствие напряженности при звукоизвлечении, развитый внутренний слух. Несмотря на ограниченную возможность применения вибрато, это средство художественной выразительности дает большой эффект при умелом, осмотрительном его использовании.

Работать над освоением вибрато лучше всего на конкретном музыкальном произведении. Музыка подскажет характер вибрато. Если это пьеса песенного склада, то мелодия хорошо


¹ Вибрато нельзя смешивать с вибрацией — явлением акустического порядка; вибрация звука существует всегда, независимо от намерений исполнителя, а вибрато — средство выразительности, применяемое в зависимости от эмоционально-смыслового содержания произведения.

прозвучит с вибрато, что приблизит ее к звучанию человеческого голоса; конечно, вибрато должно быть мягким, спокойным, без резких акцентов или остановок, нарушающих плавность мелодической линии. В пьесах и эпизодах, насыщенных сильными эмоциями, вибрато вполне допустимо и даже необходимо. Применение его определяется не только эмоциональным содержанием, но и структурой пьесы, музыкальной фразы, положением тех или иных звуков в мелодии. Например, звуки, являющиеся мелодически опорными, могут исполняться вибрато. Значительно труднее исполнить вибрато на звуках непродолжительной длительности, например, в умеренном движении вибрато на шестнадцатых нотах затруднительно и не даст эффекта, так как плохо различимо слухом. При игре в ансамбле с другими инструментами применение вибрато допустимо, когда трубе поручено исполнение солирующего голоса или верхнего голоса в аккорде, выполняющего мелодическую функцию. Нецелесообразно вибрато в музыке аккордового склада, когда труба выполняет гармоническую функцию.

Неумелое применение вибрато искажает характер музыки. Вообще пользоваться им в классической музыке не рекомендуется и даже считается неуместным; в джазовой музыке и музыке современных композиторов этот прием нашел широкое применение.


Итак, вибрато при умелом, уместном, оправданном использовании дает большой художественный эффект, способствует образному раскрытию музыкального произведения или его эпизода. На различном музыкальном материале необходимо воспитывать, развивать у ученика понимание и ощущение возможности применения вибрато как одного из средств художественной выразительности.

НЕКОТОРЫЕ УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ В НОТНОЙ ЗАПИСИ

 Скобка, охватывающая несколько нот, обозначает, что они являются музыкальной фразой:

16 Allegro maestoso



 Люфт, специальный знак, указывающий на смысловое значение исполняемой музыкальной фразы и не связанный с обозначением вдоха:

17 Andante

V Обозначение места вдоха во время исполнения:

18 Largo

V Знак, обозначающий вдох с отниманием мундштука от губ (предложен Т. Докшицером):

19 Con moto

Точка над последней нотой под лигой обозначает, что звук сокращается наполовину и может быть исполнен атакой или штрихом легато:

20 Vivo

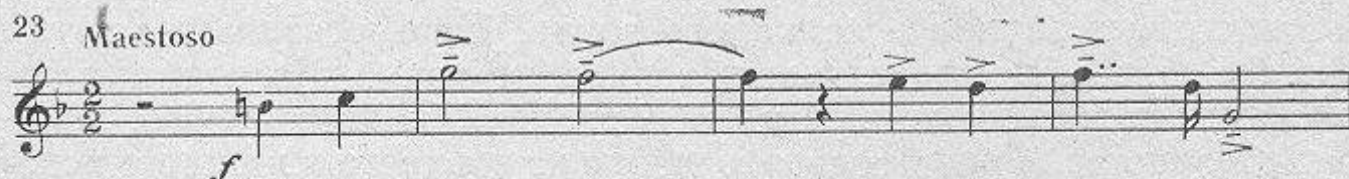
Знак, указывающий сокращение звучания наполовину с акцентированным началом и закрытым окончанием:

21 Tempo di marcia

Знак, указывающий, что последний звук залигованной фразы исполняется мягкой атакой:



Знак, указывающий, что выдержанный на одной динамике звук исполняется с акцентированным началом (маркированное деташе).



МЕЛИЗМЫ

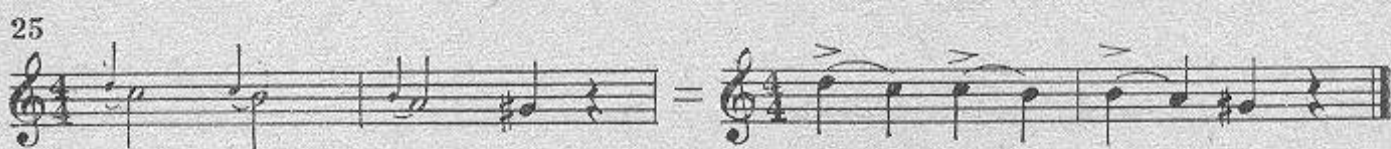
Мелизмами принято называть устойчивые мелодические украшения отдельных звуков в вокальной и инструментальной музыке, являющиеся знаками дополнения нотного письма. Мелизмы изображаются мелкими нотами и условными знаками, получившими название *форшлаг, мордент, группетто, трель*. Правильное исполнение мелизмов требует точного знания особенностей их структуры и ставит перед учеником ряд технических трудностей, успешное преодоление которых возможно при развитии определенных исполнительских навыков и приемов.

Форшлаг (нем. *Vorschlag* — предудар) — один из часто употребляемых видов мелизмов, состоящий из короткой ноты (звука), предваряющей какой-либо основной звук мелодии. Форшлаг может стоять выше и ниже ноты: выше — на расстоянии тона или полутона, ниже — на расстоянии полутона; изображается короткой по длительности нотой мелкого начертания. Форшлаг бывает простой и сложный. *Простой* состоит из вспомогательного и основного звуков; он может быть коротким (или перечеркнутым) и долгим (или неперечеркнутым). *Короткий (перечеркнутый)* форшлаг исполняется возможно быстрее и обычно за счет длительности предыдущего звука.

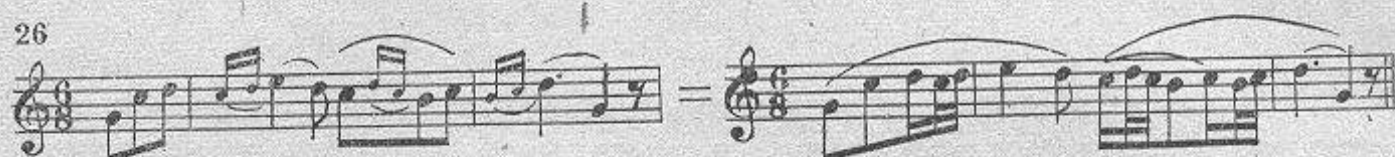


Долгий (неперечеркнутый) форшлаг исполняется с небольшим акцентом, за счет сокращения наполовину длительности

основного звука; если основной звук состоит из трех долей, то долгий форшлаг принимает на себя две трети его длительности.



Сложный (двойной) форшлаг состоит из двух и более вспомогательных звуков и основного звука. Вспомогательные звуки можно брать на расстоянии терции от ноты, которую они сопровождают, в восходящем или нисходящем направлении; сложный форшлаг может состоять также из верхнего и нижнего вспомогательных звуков; при исполнении заимствует длительность от предыдущего звука, который сопровождает.



Мордент (ит. mordante — острый, кусающий) — один из видов мелодического украшения, состоящий из трех и более звуков, исполняется за счет длительности основного (украшаемого) звука. Знак мордента выставляется над или под нотой. В музыкальной литературе встречаются морденты четырех видов: простой, простой перечеркнутый, двойной, двойной перечеркнутый. *Простой мордент* состоит из трех звуков: основного мелодического звука (к которому выставлен знак), отстоящего от него на полутон или тон верхнего вспомогательного и повторяющегося основного. *Простой перечеркнутый мордент* также состоит из трех звуков: основного, нижнего вспомогательного и опять основного.



Двойной мордент состоит из пяти звуков: при исполнении дважды повторяются основной и верхний (в перечеркнутом морденте — нижний) вспомогательный звуки с остановкой на основном.

Если необходимо повысить или понизить вспомогательный звук, то над или под знаком мордента ставится соответствующий хроматический знак. Знаки альтерации, стоящие над мор-

дентом, относятся к верхнему вспомогательному звуку, а поставленные под мордентом — к нижнему вспомогательному.



Группетто (*ит.* gruppetto — маленькая группа) — одно из часто применяемых мелодических украшений, состоящее из четырех или пяти звуков. Исполнение группетто заключается в чередовании основного звука с соседними (верхним, нижним) вспомогательными звуками; исполняется сначала медленно, чтобы приучить губы и пальцы к одновременным действиям. Длительность всех звуков, входящих в группетто, должна быть одинаковой. Изображается в нотном тексте условным знаком, поставленным над нотой или между двумя соседними нотами. Когда знак группетто стоит *над* нотой, то его расшифровка начинается с вспомогательного звука и исполняется за счет длительности основного звука. Если знак стоит *между* нотами, то исполнение начинается с основного звука, причем если знак стоит между нотами одинаковой высоты, то группетто исполняется за счет длительности первого звука; то же при звуках разной высоты и длительности; группетто, стоящее между звуками различной высоты, но одинаковой длительности, исполняется за счет обоих звуков.



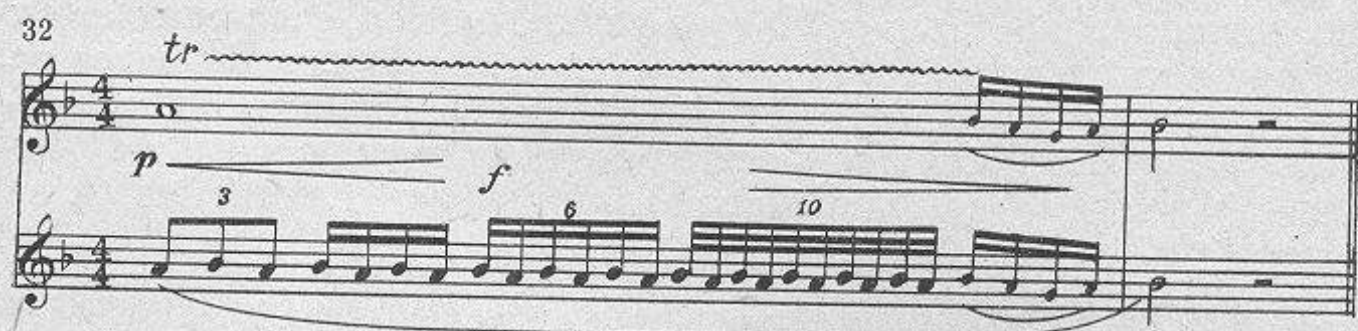
Вспомогательные звуки могут быть хроматически повышены или понижены; знаки альтерации, стоящие над или под знаком группетто, относятся соответственно к верхнему или нижнему вспомогательным звукам.



Иногда в нотном тексте встречается знак перечеркнутого группетто, обозначающий, что исполнение фигуры следует начинать с нижнего вспомогательного звука.



Трель (*ит. trillere* — дребезжать, колебать) — часто встречающееся украшение, представляющее собой быстрое, многократное и ритмичное чередование двух смежных звуков диатонического или хроматического звукоряда. Трель обозначается сокращенно двумя буквами *tr* с волнистой линией, которая может продолжаться до конца украшения; длительность трели равна ноте, над которой стоит знак трели. В зависимости от характера и стиля произведения трель может быть быстрой или медленной, продолжительной или короткой, разнообразной по динамике.



Главный признак трели — строгая равномерность повторения, без ощутимых толчков и подчеркивания сильных долей такта. В кантиленных фразах первые звуки можно играть несколько медленнее, постепенно ускоряя до нужной скорости; первый звук исполняется с едва заметным акцентом и небольшим увеличением длительности; на продолжительных звуках встречаются иногда и такие трели, при завершении которых небольшим акцентом подчеркивается основной звук. Не рекомендуется исполнять трель очень быстро, чтобы звучание обеих чередующихся нот не сливалось; разумеется, все трели, как правило, исполняются под общей лигой.

В методике преподавания не существует единого мнения в отношении того, как начинать исполнение трели — с основного звука или вспомогательного. Очевидно, что когда трель предваряется форшлагом, который выполняет роль верхнего вспомогательного звука, то и начинать следует с него; когда же отсутствует такой вспомогательный звук, то начинать следует с основного звука.

Для овладения техникой исполнения трели необходима продолжительная, настойчивая работа. Это один из самых сложных мелизмов: одни осваивают трель после длительных тренировок, другие — с первых попыток, третьи, несмотря на упорный труд, так и не могут достигнуть точного и чистого ее исполнения. Важно, чтобы ученик не только уяснил сущность исполнения трели, но и был подготовлен преодолеть технические трудности.

Предлагаемые упражнения (Приложение 2, с. 115) предназначены только для тренировочной проработки. Ежедневно надо несколько минут отводить для тренировки губ, дыхания, пальцев: начинать упражнение в среднем регистре и каждый день прибавлять 1—2 ноты в верхнем регистре, увеличивая таким образом диапазон, укрепляя губные мышцы — приучая губы к определенным движениям, согласованным с аппликатурой. Рекомендуются придерживаться указанной аппликатуры: хотя она и не является общеупотребительной, но таким образом преднамеренно создаются условия, в которых губы приобретают большую гибкость, подвижность, эластичность, а следовательно, и легкость звукоизвлечения в мелодических фразах. Особенно важны упражнения, которые исполняются одними губами, без помощи вентиляей.

Трель на соседних звуках в интервале малой секунды не представляет трудности; труднее интонирование большой секунды, так как требуется усиленное движение губами; интервал терции иногда встречается на ступенях, где невозможно применение вентиляей, чтобы перейти с низкого звука на высокий. Возможность исполнения трели при помощи губ, как правило, ограничивается интервалами, в которых натуральные звуки находятся на расстоянии секунды. Главное — не переходить к более высоким звукам, пока не усвоены предыдущие. Упражнения и этюды для развития техники трели должны исполняться медленно, не быстрее умеренного темпа; постепенно увеличивая скорость исполнения трели, можно довести этот навык до автоматизма, четкого исполнения любых трелей в пределах большого диапазона. При этом необходимо контролировать интонационную устойчивость трелей, которая может нарушиться, если ученик очень твердо ставит пальцы на клавиши или сильно нажимает на них, что вызывает колебание инструмента, передающееся через мундштук на губы, изменяя их положение.

Трель — один из важных элементов в развитии согласованного действия пальцевого и губного аппарата трубача. Играя упражнения или этюды, развивая навык исполнения трели, юный музыкант в то же время работает над чистотой интонации при соединении смежных звуков, над развитием беглости пальцев, укреплением губных мышц.

ТРАНСПОНИРОВАНИЕ

В музыкальной практике часто возникает необходимость повысить или понизить все звуки музыкального произведения на определенный интервал, то есть перенести его в другую тональность. Такое перенесение музыкального произведения или оркестровой партии на другую высоту (из одной тональности в другую) называется транспонированием, или транспозицией (но не транспортом, как иногда искажается термин в музыкантском разговорном обиходе).

Транспонирование применяется при необходимости: 1) *переместить регистр*, чтобы дать возможность высокому голосу исполнять пьесу, написанную для низкого, или наоборот; 2) *переместить тональность* на более удобную для исполнения пьесы на инструменте определенного строя. При транспонировании на какой-либо интервал (кроме октавы) тональность произведения меняется, но всегда сохраняются интервальные соотношения в мелодии. При любом способе транспонирования каждый звук должен переноситься на один и тот же интервал, что и все остальные звуки.

Труба относится к группе транспонирующих музыкальных инструментов, то есть таких, звучание которых как бы смещено вниз или вверх по сравнению с нотной записью; партия трубы в зависимости от ее строя нотируется на определенный интервал выше или ниже подлинного звучания. Как и другие транспонирующие духовые инструменты, труба имеет возможность исполнять музыкальные произведения в любой тональности, не меняя при этом техники звукоизвлечения и сохраняя общепринятую аппликатуру; при транспонировании имеется возможность значительного упрощения нотной записи (сокращение ключевых знаков, количества добавочных линий и т. д.). Основным строем большинства духовых инструментов является строй *до* (in C), в котором нотная запись совпадает с реальным звучанием; широкое распространение и применение в оркестрах получила труба в строе *си-бемоль* (in B). При исполнении ноты *до* она издает звук *си-бемоль*, то есть звучит на большую секунду (на 1 тон) ниже, чем нотирована. Поскольку в современных оркестрах используются в основном трубы строя in B, а в музыкальной литературе встречаются и партии, написанные для труб других строев, то возникает необходимость в транспонировании для того, чтобы реальное звучание соответствовало авторскому обозначению (см. Приложение 1, с. 107).

К изучению способов транспонирования необходимо приступить в первый же год обучения игре на трубе, организуя практические занятия в классе и рекомендуя дома упражняться в транспонировании. Начать упражнения следует на легком, знакомом, пройденном материале, хорошо усвоенном и закреплен-

ном в слуховой памяти. Практиковаться в транспонировании можно несколькими вспомогательными способами, пока не будет приобретен навык быстрого транспонирования в любые тональности:

1) *Читать ноты вслух* (как книгу), транспонируя на заданный интервал, называя (напевая) звуки новой тональности; материалом для этой цели может служить любой нотный текст — гаммы, этюды, пьесы, вокальные или инструментальные произведения; этим способом можно упражняться в классе, дома, на прогулке — всюду, где позволяют обстоятельства.

2) *Сольфеджировать* (петь) нотный текст, транспонируя на заданный интервал (вверх или вниз), произнося при этом звуки новой тональности и одновременно применяя соответствующую аппликатуру, то есть читать нотный текст вслух с инструментом в руках.

3) *Упражняться в транспонировании* нотного текста на трубе, взяв за основу выученные ранее этюды, пьесы.

РАБОТА НАД УПРАЖНЕНИЯМИ И ГАММАМИ

Музыкально-воспитательная работа с учащимися имеет своей главной целью содержательное исполнение музыкальных произведений. Достижение этой цели возможно лишь при условии постоянной, настойчивой работы над развитием исполнительской техники и овладением выразительными средствами, способствующими раскрытию содержания музыки.

Методика и практика, определяя важное место техники в исполнительском искусстве, утверждает, что техническое развитие должно происходить одновременно с музыкально-художественным, то есть техническая подготовка должна сочетаться с работой над музыкальным произведением. Игра самого способного ученика, обладающего хорошим слухом и красивым звуком, но недостаточно вооруженного техникой, не будет полноценной в профессиональном отношении; пренебрежение к технике порождает ремесленничество, любительщину. Овладение всем арсеналом технических средств — задача каждого музыканта. Подлинного технического мастерства можно достичь, используя систему ежедневных тренировочных занятий, в которую входит игра звуков продолжительной длительности, гамм, арпеджио, упражнений в интервалах и этюдов.

Игра звуков продолжительной длительности — один из самых распространенных и эффективных видов упражнений, обеспечивающих рациональное комплексное развитие техники, дыхания, губ, языка, всех видов звукоизвлечения. Продолжи-

тельные звуки исполняются в диатонической или хроматической последовательности, в виде арпеджио и т. д. Играя упражнения, ученик должен внимательно следить за четким началом звука, устойчивостью интонирования; контролировать качество динамических оттенков, точность окончания звука в соответствии с заданным размером. Постоянный самоконтроль, исправление замеченных погрешностей способствуют закреплению навыков автоматизма движений пальцев, языка, укреплению мышц губ, выработке режима дыхания. В работе над упражнениями очень важно каждый раз точно сформулировать (и систематически проверять) задание ученику: какие упражнения играть, как работать над ними, что выучить к следующему уроку.

Среди различных средств, обеспечивающих успешное развитие технических навыков, важнейшее место занимает работа над гаммами. К этому типу универсальных упражнений относится систематическое исполнение всех видов гамм, в первую очередь диатонических (мажорных и минорных) и хроматических, а также тонических трезвучий, доминантсептаккордов, уменьшенных септаккордов (VII ст.) и их обращений в виде арпеджио. Исполнение гамм и арпеджио, работа над ними должны начинаться с первого года обучения, как только ученик усвоил основы постановки и звукоизвлечения. Перед учеником ставится задача вдумчивого, сознательного исполнения гамм и арпеджио. Разучивая их, он должен усвоить элементарные теоретические сведения о строении мажорных и минорных гамм. Для этой цели рекомендуется познакомить ученика с *квинтовым кругом* — условной схемой тональностей, расположенных таким образом, что количество диэзов (от 1 до 12, практически до 6—7) при ключе увеличивается при движении по часовой стрелке, бемолей — при движении против часовой стрелки. Изучение гамм по квинтовому кругу, по принципу постепенного прибавления ключевых знаков обеспечивает систематичность в музыкальном развитии ученика и теоретическом осмысливании тональностей.

Начинать изучение гамм лучше всего с мажорных; играть их следует в медленном или среднем темпе в пределах освоенного диапазона. После того как будет освоено несколько мажорных гамм, можно приступить к изучению параллельных минорных гамм. Когда ученик пройдет гаммы во всех тональностях, необходимо их повторять. Повторение каждый раз должно предусматривать новую задачу, прежде всего — совершенствование всех видов исполнительской техники: быстроту и глубину вдоха, четкость атаки, подвижность и гибкость мышц губ и языка, беглость пальцев, координацию исполнительских действий под строжайшим контролем слуха, что в сумме даст красивый звук и чистую интонацию. Ежедневно ученик должен работать над одной-двумя, иногда несколькими гаммами и соответствующими арпеджио.

При исполнении гамм следует придерживаться определенной последовательности, которая заключается в том, что сначала исполняются все виды диатонической гаммы (натуральный, мелодический, гармонический), затем хроматическая, а также построенная на целотонном звукоряде, затем тоническое трезвучие и септаккорды в виде арпеджио. Непременным условием успешной работы над гаммами и арпеджио является усвоение принципов их строения, умение различать гаммы на слух и строить любую из них от любой ступени. Кроме общепринятой последовательности педагог может с учебно-тренировочной целью составлять комплексы из различных видов гамм. Например, для начинающих такой комплекс может быть облегчен за счет исключения септаккордов, и т. п. (Возможные варианты составления комплексов см. в Приложении.)

Существуют различные способы исполнения гамм, зависящие как от методики педагога, так и от индивидуальных особенностей ученика. Одни придерживаются такого порядка исполнения, при котором остановка движения приходится на основной звук, другие играют гамму в полторы октавы (до терцового или квинтового звука); при этом все звуки гаммы сохраняют одинаковую длительность. При любом способе гаммы и арпеджио следует играть штрихами *деташе*, *стаккато* и *легато*, различными ритмическими группами, применяя разнообразную, но удобную аппликатуру. Дыхание брать через нос, последнюю ноту перед взятием дыхания доигрывать до конца, не укорачивая, не обрывая звук, а филируя до полного затухания; исполнение гаммы начинать и заканчивать сильной долей.

Несмотря на то, что педагоги соблюдают общепринятые принципы изучения гамм, внедряют их в сознание учеников, систематически требуют исполнения в учебно-тренировочной практике, все же на уроках и в домашних занятиях зачастую обнаруживаются грубые ошибки. В чем они заключаются? Во-первых, в нарушении ритмичности исполнения, когда темп произвольно то ускоряется, то замедляется (особенно к концу упражнения); во-вторых, в несоблюдении единообразия звучания на протяжении всего диапазона, когда тембр звука приобретает разные оттенки — то яркие, сильные, то тусклые, слабые; в-третьих, в нарушении правильного интонирования и неумении, при необходимости, повысить или понизить звук, применяя соответствующую аппликатуру во взаимодействии с работой губного аппарата, дыхания, разумеется, под строжайшим контролем слуха; в-четвертых, в отсутствии выразительности исполнения, когда гаммы и арпеджио играют казенно, без применения штрихов и их комбинаций, без последовательно изменяющейся динамики, без определенной метроритмической схемы, структура которой складывается из дуолей, триолей, квартолей и т. д.

Необходимо доходчиво разъяснить ученику значение и пользу работы над гаммами, их практическое применение в музыке; на примерах из пьес и произведений крупной формы показать, что они часто представляют собой сочетание элементов из различных гамм и арпеджио. Пренебрежительное отношение к систематическому изучению гамм и других важнейших формул музыкального изложения скажется в дальнейшем на развитии техники трубача.

Гаммы — основа системы ежедневных упражнений трубача. Работа над гаммами на 5-м году обучения должна отличаться от предыдущей более активной ролью ученика в учебном процессе, самостоятельностью, творческим отношением. В результате он должен стать убежденным приверженцем неписаного закона музыканта: *ни дня без гамм!* Для овладения многообразием технических и выразительных средств исполнения на трубе недостаточно разучивать и играть только произведения музыкальной литературы. Ученик должен усвоить, что гаммы — «хлеб насущный», незаменимый материал для овладения мастерством, неисчерпаемый источник качества звука, динамического и тембрового разнообразия, красивого звучания во всех регистрах, развития всех компонентов исполнительства на трубе. Гаммы — универсальный свод основных технических приемов и средств выразительности, охватывающий технологическую и художественную стороны исполнения¹.

РАБОТА НАД ЭТЮДАМИ

Большое значение в развитии и совершенствовании исполнительской техники, приобретении мастерства имеет систематическая работа над этюдами. Переходом к игре этюдов завершается первоначальный период тренировочных упражнений и начинается новый, более ответственный, в котором специальные технические задачи сочетаются с музыкальными, создаются предпосылки для успешной работы над музыкальным произведением. Этюды дают возможность проверить прочность приобретенных знаний, навыков, уровень технической подготовки, развивают умение тщательно работать над отделкой произведения. Задача педагога заключается в том, чтобы на каждом этапе обучения подбирать для учащегося такие этюды, которые на данной ступени развития его технических навыков наиболее полезны, соответствуют подготовке, способностям, инди-

¹ Профессор М. П. Адамов акцентировал необходимость и важность занятий гаммами. Когда ему представлялся ученик, желающий поступить в его класс, профессор всегда просил: «Сыграйте, пожалуйста, гамму До мажор». Без этого он не делал заключения о технической подготовке и общем музыкальном развитии юноши.

видуальным особенностям. Разучивание этюдов должно стимулировать дальнейшее развитие техники, приобретение исполнительского опыта, физическую тренировку. Надо проникнуться мыслью, что работа над этюдами — не только техническое совершенствование исполнительского мастерства, практическое знакомство с образцами инструментальной фактуры и т. п. Одновременно эта задача предусматривает тщательную работу над качеством звучания, фразировкой даже в самых простых технических фигурах, чистое, четкое воспроизведение деталей, динамики, штрихов и т. п. Выполнение этой комплексной задачи в большой степени будет способствовать преодолению технических трудностей, которые встретятся в дальнейшем при разучивании пьес. Овладение всем арсеналом технических средств обеспечит выразительное, красивое звучание.

Методика работы над этюдами имеет свои особенности и закономерности. Изучению этюда должно предшествовать объяснение цели, которая преследуется этим заданием, а также особенностей данного этюда. Затем начинается практическое ознакомление, проигрывание в медленном темпе, без остановок. Особенное внимание надо обратить на режим дыхания. Режим дыхания изменяется в зависимости от темпа исполнения. Большие отрезки этюдов технического плана не следует играть на одном дыхании, так как это приводит к перенапряжению сил. Воздух надо взять быстро в необходимом месте, стараясь не нарушать целостность музыкального построения. Педагог должен указать ученику места взятия воздуха и обозначить их в нотах, исходя из содержания этюда и учитывая исполнительские возможности ученика.

Цель предварительного и повторного проигрываний заключается в том, чтобы ученик понял задание и приготовился к исправлению замеченных им ошибок, преодолению трудностей. Проделав разбор нотного текста, следует дополнительно сделать специальный технический разбор, то есть выяснить характерные особенности фактуры, динамики и других деталей. Когда учащийся будет хорошо знать нотный текст и уверенно исполнять этюд в медленном и умеренном темпе, можно применять всевозможные способы работы: проигрывание в различных темпах, вычленение больших отрезков, частей музыкального материала, ритмические варианты, транспонирование и т. д. Конечно, не все этюды требуют таких способов работы, и применение их зависит от конкретных обстоятельств.

Основная работа над этюдом состоит, во-первых, в том, что ученик несколько раз внимательно проигрывает его в медленном темпе, сосредоточивая внимание на деталях фактуры, качестве звучания, работе исполнительского аппарата; во-вторых, в тщательной проработке наиболее трудных мест. В каждом

этюде встречаются технически сложные места, которые удаются не сразу, и поэтому разучивание должно начинаться с их освоения. По мере преодоления трудностей можно постепенно наращивать темп. Выполнение этих требований подготавливает ученика к исполнению этюда в надлежащем темпе с соблюдением динамических и агогических оттенков. Завершающая стадия работы над этюдами — разучивание в домашних условиях на память и исполнение в классе наизусть.

Методика разучивания этюда требует многократного проигрывания, в результате которого преодолеваются технические трудности, приобретается необходимая выдержка, позволяющая сохранять свободное дыхание, эластичность губ, языка, пальцев, «снимать» напряжение, усталость. Особое внимание обращать на работу с этюдами, имеющими длительное, непрерывное, однообразное, быстрое движение. При появлении признаков усталости дыхания, губ не следует через силу продолжать игру. Надо прекратить ее или после непродолжительного перерыва играть в замедленном темпе. Соблюдать правило: не переходить к быстрому темпу, пока губы не привыкли к исполнению в умеренном темпе; увеличивать темп постепенно, не форсируя звучность. Побольше играть в умеренном темпе крупные разделы, имеющие различную фактуру, группировку, динамику, отработывая, совершенствуя различные виды технических приемов; не следует много времени уделять этюдам, фактура которых основана на мелкой, однообразной по характеру технике, быстрых движениях языка, напряжении губных мышц и дыхания; все виды изложения должны разумно сочетаться и дополнять общую тренировку, приобретение универсальных навыков.

Необходимо позаботиться о том, чтобы музыкально-технические навыки, приобретенные в работе над этюдами, прочно закрепились и развивались, совершенствовались. Полезно для этого периодически повторять пройденные этюды, осмысливая их ладогармоническую и ритмическую структуру, продолжая поиски новых способов успешного воспроизведения и красивого, полнозвучного исполнения. Игра этюдов вооружает трубача музыкально-техническими средствами и приемами, воспитывает исполнительскую дисциплину, требовательность к себе, развивает музыкальное мышление. Все это должно осуществляться одновременно, параллельно, в тесной взаимосвязи, начиная с первого этапа обучения, и продолжаться до зрелой поры музыканта.

В заключение полезно напомнить, что учебной практикой в ДМШ выработан ориентировочный регламент работы над развитием исполнительской техники. Большинство педагогов рациональным распределением времени (при трехчасовой работе в день) считают примерно следующее: от 15 до 20 минут — звуки продолжительной длительности; 25 минут — гаммы и

арпеджио, 35 минут — этюды; между каждым видом работы — небольшие перерывы. Изучение пьес не следует откладывать на самый конец занятий, когда наступает общее физическое утомление и ослабление исполнительского аппарата. По-видимому, надо чередовать работу над тренировочным и музыкально-художественным материалом.

РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

С первых дней занятий педагог должен стараться развивать сознательное отношение ученика к музыке. Едва ученик научился извлекать 2—3 звука на трубе (от *соль* 1-й октавы), вдумчивый, заинтересованный педагог найдет для него русскую народную песню, которую может сыграть начинающий. Исполнив песню в несколько тактов, ученик почувствует, что научился играть. Задача педагога — поддерживать и стимулировать интерес ученика к занятиям, кропотливо работать с ним над несложным материалом, не отпугивая трудностями, излишней требовательностью. Когда видно будет, что техническое и музыкальное развитие ученика позволяет постепенно усложнять и расширять репертуар, тогда можно перейти к работе над пьесами или переложениями.

Переходным этапом от этюдов к произведениям крупной формы являются миниатюры. Обычно фактура миниатюр не очень сложна и позволяет на таком художественном материале совершенствовать отдельные стороны исполнительства, а самое главное — развивать мастерство пения на трубе. Рекомендуется подбирать для разучивания миниатюры двух- и трехчастного строения, с контрастными по характеру частями. Если миниатюра одночастная и однохарактерная (кантилена или подвижная), то ее следует разучивать попеременно с контрастирующей ей по характеру.

Главная цель обучения — содержательное и технически совершенное исполнение музыкальных произведений различных жанров и форм. Для достижения этой цели используются все технические и художественные средства музыкальной выразительности. Работа над произведением имеет большое значение в эстетическом воспитании ученика, развитии его общемузыкальной культуры. Во время работы над пьесами педагог должен пробуждать в ученике интерес к изучаемым произведениям, их авторам, эпохе их создания и т. п. Надо умело подбирать художественные произведения, учитывая уровень технической подготовки ученика, индивидуальные особенности, а также цель, которую ставит перед собой педагог в отношении данного ученика на данном этапе.

Основные принципы работы над музыкальным произведением, сложившиеся в учебной практике, предусматривают разделение процесса разучивания произведения на три этапа¹.

Первый этап начинается с предварительного ознакомления каждого из учеников с предназначенным ему произведением. Педагог объясняет форму, содержание, характерные особенности (тональность, метроритмическая структура, динамика и т. д.) пьесы, сообщает краткие сведения о композиторе и его творчестве, намечает план и способы работы над произведением. На первоначальной стадии обучения, когда ученик еще не имеет достаточных навыков и опыта чтения нот с листа и не может самостоятельно сыграть пьесу грамотно, педагог сам исполняет ее или поручает сделать это одному из хорошо подготовленных учеников. В дальнейшем ученик должен сам проделать эту работу — познакомиться с произведением и составить план изучения произведения.

Как, конкретно, проводится работа на первом этапе? До начала детального изучения необходимо внимательно познакомиться с произведением в общих чертах, чтобы составить себе представление о содержании и характере музыки, способах ее разучивания. Без этого работа будет недостаточно продуктивной. Известно, что многие ученики 1—2-го года обучения плохо разбираются в нотном тексте. Поэтому перед разбором пьесы надо проверить, понятны ли ученику музыкальные термины, условные обозначения, авторские ремарки; напомнить значение и смысл забытых, объяснить неизвестные.

Ознакомившись с нотным текстом, содержанием и формой произведения, необходимо разобраться в смысле авторских и исполнительских обозначений темпа, динамики, штрихов, продумать режим дыхания и т. п.² После этого можно приступить к проигрыванию музыки. Как правило, пьеса играется от начала до конца в медленном темпе — таким способом ученик составляет себе в общих чертах представление о пьесе. К сожалению, эта важная работа иногда затрудняется тем, что ученик плохо читает с листа или же фактура пьесы оказывается сложной. Помощь педагога может выразиться в форме проигрывания пьесы — показа ее надлежащего исполнения. Но лучше всего направить ученика на путь самостоятельного разучивания пьесы. Сначала это будет обычный разбор нотного текста, потом вычленение и неоднократное проигрывание отдельных законченных отрывков, трудных мест и т. п. Долго

¹ В учебной практике применяются разные методы работы над музыкальным произведением, отличающиеся от предлагаемого в данной книге. Однако все они, по существу, отражают общее направление в решении главной учебной задачи.

² Уже в начальный период обучения педагог должен требовать от ученика не только умения читать ноты, но также знать основные динамические и штриховые обозначения.

задерживаться на этом не следует. Надо убедить ученика, что после «черновой», подготовительной работы, когда общее представление о структуре пьесы уже имеется, надо решиться сыграть пьесу целиком. Хотя заранее можно сказать, что это будет несовершенное исполнение, но ученик должен стараться играть хорошим звуком, в темпе, приближающемся к обозначенному в нотах, не делая остановок, вникая в характер музыки. Конечно, не все удастся сразу, требовать этого бессмысленно. Надо терпеливо и тактично объяснить ученику, что получается удовлетворительно, что слабо и почему, каким способом устранять ошибки, на что обратить внимание в доведении пьесы до хорошего исполнения, как построить свои занятия, чтобы успешно выполнить весь комплекс технических и творческих задач, обеспечивающих правильную трактовку произведения. Работа, проделанная на первом этапе, подытоживается с целью уяснения достигнутых результатов: педагог должен оценить как свои усилия, так и старания ученика, направившиеся на достижение цели, намеченной в начале пройденного этапа.

Второй этап работы над музыкальным произведением — самый ответственный, сложный и длительный. Педагогу и ученику предстоит преодолеть нелегкий путь от сформированного на первом этапе общего исполнительского замысла к тщательному, глубокому изучению многообразия элементов и деталей, составляющих музыкальную ткань произведения; к конкретизации образного содержания пьесы; к определению способов преодоления технических трудностей, так как для ученика ДМШ каждая пьеса таит в себе немало серьезных препятствий; к поиску и выбору средств музыкальной выразительности, необходимых для реализации исполнительского замысла — воплощения музыкально-образного содержания произведения.

Еще не всюду искоренен устаревший «метод» разучивания, при котором сначала ученик старательно играет голый текст, лишь соблюдая звуковысотность и длительность каждого нотного знака, а потом уже к нотам добавляет темповые, динамические и прочие указания, то есть начинает доработку, отделку. Надо принять за нерушимое правило — осуществлять одновременный постепенный процесс совершенствования техники исполнения и проникновения в содержание пьесы. При первом ознакомлении с пьесой не обращалось внимание на фразировочные лиги, знаки цезур, обозначения динамики, различия в артикуляции. На втором этапе выполнение этих требований обязательно. Остальные детали нотного письма и грамотного их воспроизведения постигаются постепенно. Когда ученик принесет на урок заданную на дом пьесу, пусть сыграет ее пока технически небезупречно, но так, чтобы чувствовалось, что он продумал ее и стремится передать звуковые и ритмические

градации посредством фразировки, выделения одних звуков или смягчения других. Пока ученик не сможет свободно ориентироваться в обозначениях, сопровождающих нотный текст, рекомендуется работать с ним над пьесами с немногочисленными, но характерными, простыми по смыслу авторскими указаниями (на материале классики).

После углубленного знакомства с пьесой и анализа ее особенностей необходимо сыграть ее целиком с начала до конца. Темп зависит от задачи, стоящей перед учеником. Для преодоления трудностей, отмеченных при разборе первого исполнения, следует сыграть произведение в замедленном или умеренном темпе, внимательно вслушиваясь в произношение каждого звука, добываясь нужного характера звучания, надлежащей фразировки, соблюдения динамических и штриховых обозначений. Неоднократное проигрывание сложных отрывков дает возможность заметить погрешности исполнения. Надо приучить юного музыканта внимательно слушать, выявлять погрешности и причины их возникновения. Этого можно достигнуть, если проигрывание будет происходить под неослабным контролем слуха и сознания.

Выяснив характер трудностей, причину погрешностей, надо избрать приемы их преодоления, исправления, определить те места, которыми надо заниматься. Обычно в таких случаях лучше всего работать над отдельными сложными построениями, выделив их из общего текста, отделявая каждую фразу; если не получается что-либо, то следует проиграть это место более мелкими частями, а потом соединить их. Бывает и наоборот: приходится работать не над отдельными построениями, а над различными элементами музыкальной ткани на большом протяжении. Очень полезно переключаться с проигрывания небольших эпизодов или частей на исполнение всего произведения: во-первых, чтобы подробности, детали не отвлекали от главной цели — раскрытия содержания произведения; во-вторых, чтобы установить опорные точки пьесы, так называемые кульминации музыкального развития, и прежде всего — центральную, которая позволяет сохранить чувство целого в работе над частями произведения; в-третьих, проверить, как преодоление трудностей путем многократного проигрывания отдельных мест, деталей повлияло на качество звучания, метроритм, режим дыхания, состояние амбушюра и т. д. Каждое следующее проигрывание должно качественно отличаться от предыдущего. Надо внимательно относиться к деталям, чистому интонированию каждого звука, рассматривая каждый элемент музыкальной ткани как живую клетку организма, влияющую на его функционирование.

На протяжении второго этапа внимание должно быть сосредоточено на двух основных, решающих задачах: мелодической и ритмической. Любые технические места и пассажи,

исполняемые на этом этапе, как правило, в медленном темпе, должны прослушиваться мелодически, рассматриваться как определенный вид мелодического движения; любое построение и сочетание звуков должно исполняться как мелодия.

Мелодия, исполняемая духовым инструментом, имеет специфические особенности, но в значительной степени она связана с принципами вокального искусства, так как их объединяют общие закономерности режима дыхания. Певучесть, кантиленность игры на трубе следует рассматривать не только как напевность звучания, но и как эмоциональную одушевленность, стремление исполнителя найти такие выразительные средства, с помощью которых звучание инструмента будет в чем-то обнаруживать сходство с человеческим голосом. Одна из важнейших задач педагога — научить юного музыканта, чтобы его игра была напевной, правдивой, искренней.

Наряду с мелодией огромное значение имеет ритм. Из практики преподавания известно, что даже ученики с удовлетворительной подготовкой нередко нарушают ритмичность исполнения. Причин этого явления множество, поэтому область работы над исполнительским ритмом обширна. Отметим лишь некоторые трудности, чаще всего встречающиеся при работе над произведением и требующие упражнений для их устранения.

Значительную трудность представляет прочтение и воспроизведение ритмически сложного нотного текста: при игре продолжительных звуков или различных видов пунктирного ритма (ноты с точкой) длительности не полностью выдерживаются; при переходах с одной ритмической фигуры на другую (с квартолей на триоли и т. п.) или при игре ритмических построений с паузами, когда они трудно высчитываются, ученик теряет правильное соотношение метроритма; при исполнении синкоп происходит искажение ритма, когда звуки несколько укорачиваются или когда мелкие длительности исполняются в более быстром темпе, чем крупные и т. д. Возникают трудности при несимметричных размерах. Затрудняется ощущение смены ритма, если ноты лигуются; надо несколько раз сыграть это построение с акцентом на слигованной ноте, что сделает более отчетливым начало новой ритмической фигуры. Известно, что вспомогательным средством для уяснения ритмических соотношений является счет с «и» (вслух и про себя). Педагог должен повседневно воспитывать в ученике чувство ритма, приучать внимательно слушать себя, отсчитывая метрические доли такта.

Ритм в музыкальном произведении не существует отдельно от мелодии, поэтому работа над ритмикой и качеством звука, фразировкой должна проводиться одновременно. В отношении фразировки надо заметить, что она нередко представляет затруднения: ученику не удается правильно расчленить музыкальное построение на мотивы, фразы, предложения, периоды и рассчитать время смены дыхания в зависимости от мелодической

структуры. Общий план фразировки должен быть дополнен определением мест кульминаций, динамических и агогических оттенков в соответствии с ритмическим рисунком. Снижает качество фразировки неправильная акцентировка, неверное подчеркивание, безопорное исполнение главных звуков мелодии. Опорность сильных или относительно сильных долей такта, подчеркивание задержания, малозаметное удлинение первого звука квартоли и других ритмических фигур имеет важное значение для четкости произношения, чистоты музыкальной дикции. На данном этапе работы над музыкальным произведением надо удостовериться, что ученик действительно усвоил теоретические формулировки метра и ритма и практически различает их в процессе исполнения.

Необходимо, чтобы ученик уяснил еще один важный момент: понятие темпа, то есть степени скорости движения в музыкальном произведении. Установление правильного темпа исполнения — один из ответственных моментов. Следуя авторскому указанию, исполнитель должен проявить и свое понимание темпа, так как это понятие условное и в каждом произведении может получить разную трактовку. Надо учитывать характер музыки, ее программно-образное содержание. Для того, чтобы избежать неопределенности первоначального темпа, надо научиться осмысленно, творчески пользоваться метрономом. Каждое произведение имеет один основной темп, а отклонения осуществляются внутри него.

Конечная цель работы над произведением — проникнуть в его содержание, убедительно и правдиво воссоздать его всеми средствами технической оснащенности при активной роли творческой инициативы. Исполнение должно соответствовать авторскому тексту и стилю, быть естественным, эмоционально насыщенным, рельефно раскрывающим существенные черты художественно-образного содержания произведения.

Третий, заключительный этап работы над произведением очень важен. На этой стадии происходит окончательное уточнение исполнительского замысла и на первый план выдвигается задача законченного воплощения авторского текста, раскрытия его содержания. Играя произведение целиком, ученик должен показать, что вся предшествующая работа была подготовкой к завершающей ступени, на которой может проявиться его чувство меры в отношении использования средств музыкальной выразительности, соразмерность и согласованность работы губ, языка, дыхания.

Итак, ученик выучил, продумал и подготовил пьесу к исполнению. Как правило, на заключительном этапе ее следует играть без остановок и обязательно с аккомпанементом. Пьеса может быть повторена на данном или следующем уроке, чтобы кратко проанализировать достоинства и недостатки исполнения, а также рассмотреть фактуру сопровождения, ее роль

в общей композиции и специфические особенности ансамбля трубы и фортепиано. Желательно, чтобы произведение исполнялось на память, уверенно, устойчиво в интонационном отношении. Особенное внимание должно быть обращено, во-первых, на дыхание, которое устанавливается, как и аппликатура, в соответствии с фразировкой; во-вторых, на выдержку губ, от «запаса прочности» которых зависит их эластичность, интенсивность колебательных движений, степень напряжения, что необходимо для воспроизведения звука определенной высоты, громкости, тембра.

В исполнении произведения целиком и на память проверяется качество общемузыкальной подготовки ученика. Если происходит срыв, остановка, то в этом обвиняют память, хотя истинным виновником почти всегда является несовершенство техники. Поэтому не следует торопиться, преждевременно переходить к третьему этапу, а тем более браться за пьесы, превышающие технические возможности ученика. Иногда на ненадежность памяти жалуются те, кто во время игры не умеет освободиться от напряжения исполнительского аппарата; как только удается добиться ослабления мышечной скованности, улучшается и работа памяти. Техника помогает памяти, а игра на память помогает технике.

В большинстве случаев исполнение произведения целиком и на память связано с подготовкой к зачету, экзамену, выступлению на концерте и т. п. С первого года обучения надо воспитывать в ученике желание играть при публике, разъяснять значение и ответственность исполнения на эстраде. Такие выступления — первые шаги творческой жизни юного исполнителя, приобретение опыта, накопление репертуара. Поведение на эстраде, самочувствие во время игры, реакция на отношение аудитории (шум, движение в зале и тому подобные отвлекающие явления) сказываются на качестве исполнения.

Большое значение для успешного выступления имеет хорошо продуманная и планомерно проведенная подготовка. Она заключается в том, что ученик снова повторяет основные действия второго этапа работы над произведением. По нескольку раз частями или подряд проигрывает пьесу во время домашних занятий и в классе, всесторонне изучая ее, заботясь о том, чтобы как можно ярче выявить и воплотить слышимый внутренним слухом звуковой образ. Устойчивость внимания к образному содержанию и физическая выдержка, необходимые при выступлении на эстраде, вырабатываются в процессе подготовительной работы.

Всесторонняя подготовка непременно включает исполнение в сопровождении фортепиано. Играющий на трубе должен хорошо знать партию аккомпанемента (мы имеем в виду не только количество тактов в паузах и время вступления трубы). Аккомпанемент является органической частью художественного

произведения, одним из важных средств воплощения музыкального образа, предоставляющих дополнительную возможность для трактовки данного произведения. Изучать партию аккомпанемента надо во всех подробностях, так как в ней заключены гармонические, ритмические, динамические, штриховые особенности, которые очень важно согласовывать с партией трубы. Недооценка этой стороны приводит к нарушению ансамбля.

Важнейшей частью подготовительной работы является техническое состояние исполнительского аппарата. Хотя для концертного исполнения выбирается хорошо известное произведение, все равно относиться к нему надо серьезно, ответственно. Любое произведение ставит перед учеником ДМШ определенные технические и психологические трудности, не говоря уже о музыкально-эстетических, требующих творческого увлечения и артистизма.

Многие произведения для трубы (в том числе фрагменты из симфонических и оперно-балетных произведений) отличаются большими трудностями в смысле физической нагрузки — места для взятия дыхания строго ограничены, следовательно, исполнительский аппарат, особенно губы, имеет мало возможности для отдыха. Особенную трудность испытывает ученик, когда ощущает недостаток воздуха, утомление губных мышц, сухость во рту; вследствие этого нарушается синхронность движений губ, языка, искажаются штрихи, слабеет интонационная устойчивость, звук делается фальшивым.

Восстановлению функций дыхания и губного аппарата содействуют небольшие перерывы для отдыха между проигрываниями, а потом — исполнение целиком, желательно два раза подряд с начала до конца, с незначительной паузой между проигрываниями. Чем ближе время, назначенное для концертного выступления, тем меньше следует затрачивать сил на технику исполнения. Вместе с тем, не следует резко менять привычный режим, так как это может неблагоприятно отразиться на состоянии нервной системы и общем самочувствии.

Ученикам старших классов с хорошо развитым слухом следует рекомендовать один из сложных, но, пожалуй, самых продуктивных способов работы над произведением на завершающем этапе — мысленное пропевание хорошо выученной пьесы, при котором она всесторонне обдумывается, отделяется по фразам, частям и в целом. Этот процесс у одаренных учеников протекает настолько интенсивно, что создается реальное ощущение игры на инструменте: дыхание работает, губы, язык, весь исполнительский аппарат находится в состоянии активного действия. В эти минуты музыкант находит новые и яркие исполнительские краски. Такое состояние надо воспитывать, развивать в юном музыканте. Сложное, деликатное дело, но благодарное, перспективное.

Закономерно требование, чтобы на завершающем этапе разучивания пьесы, а тем более — произведения для концертного исполнения, игра была законченной, отшлифованной, хотя понятие законченности в применении к ученику младших классов относительно. Он может выразительно сыграть легкую пьесу, в его фразировке и динамике будет чувствоваться, что он понимает содержание, интонационный строй музыки и старательно передает это в исполнении. Конечно, его игра будет отличаться от исполнения ученика последнего года обучения, играющего концерт, сонату или другое произведение в форме сонатного цикла. Надо добавить, что исполнение самого талантливого выпускника школы, которое вполне удовлетворяет экзаменаторов, нельзя сравнить с исполнением профессионала. Значит, от учеников разных уровней подготовки, одаренности и опыта нельзя требовать одинаковой завершенности исполнения. Однако в работе с каждым учеником необходимо стремиться к достижению такого уровня, который возможен на данном этапе, с данным учеником.

Понятие законченности исполнения подразумевает также зачатки артистизма — то есть технически свободного, эмоционально приподнятого воплощения скромного исполнительского замысла. Исполнение ученика не будет безупречным, но недочеты не должны влиять на общее благоприятное впечатление. Обязанность педагога — отыскивать и развивать в каждом способном ученике зачатки артистизма, стимулировать его инициативу, творческое отношение к произведениям, которыми, он уже достаточно свободно владеет, играет с удовольствием и увлечением, стараясь создать свою собственную интерпретацию.

Наконец, напряженная и продолжительная работа над произведением завершена. Последние замечания перед выступлением связаны преимущественно с трактовкой произведения, стилистическими, выразительными моментами общего порядка, но иногда и указанием на отдельные важнейшие детали.

Не всегда и не всем удастся полноценное исполнение на концерте. Основной причиной является волнение; оно неблагоприятно отражается на технической стороне исполнения, сковывая исполнительский аппарат: затрудняется дыхание, появляется ощущение сухости языка и губ, замедляется подвижность пальцев. Волнение вызывается боязнью, робостью, неуверенностью в себе и приводит к тому, что получают запинки («киксы»), срывы, пропуски нот, а иногда и остановки. Но это не должно порождать панического настроения, «эстрадобоязни». Педагог должен морально поддерживать ученика, внимательно и вдумчиво анализировать причины неудачи.

К непеременимым условиям успешного концертного выступления относятся: 1) прочное усвоение, твердое запоминание

произведения, его составных частей в логическом единстве, включая партию аккомпанемента (музыкальное произведение, предназначенное для исполнения, по трудности должно соответствовать индивидуальным особенностям ученика, его техническим возможностям и музыкальному развитию); 2) сосредоточенность внимания на исполняемой музыке: ничем не отвлекаться, бережно хранить ее в памяти, стараясь полностью осуществить исполнительский замысел, не теряя основной линии музыкального повествования и не забывая, что своей игрой должен доставить удовольствие слушателям и заслужить их одобрение; 3) полная исправность, надежность, точная настройка инструмента: накануне концерта проверить техническое состояние инструмента, убедиться в свободном, точном взаимодействии всех механизмов; проверка должна касаться не только абсолютной исправности инструмента, но главным образом — чистоты настройки, чтобы малейшее изменение строя не повлияло на интонационную чистоту исполнения; 4) как можно более частые публичные выступления. Они воспитывают волевые качества, необходимые концертанту, уверенность и самообладание, опыт и творческое эстрадное самочувствие; кроме этого развиваются необходимые исполнительские качества, укрепляется память, выдержка, приобретается навык эмоциональной настройки, сосредоточенности в процессе игры и т. д. Концертная практика — необходимое условие повышения специальной подготовки, практический путь совершенствования исполнительских качеств и постепенного движения по ступеням мастерства.

ВОСПИТАНИЕ ЧУВСТВА РИТМА

Одновременно с развитием музыкального слуха и памяти очень важно воспитывать в ученике чувство ритма. Это одна из сложных проблем, решение которой связано с длительной, вдумчивой работой на протяжении всего периода обучения. Задача заключается в том, что юный музыкант должен понять и усвоить на практике сущность, смысл всего заключенного в терминах ритм, метр, темп.

Знакомство с принципами метроритма осуществляется через точное прочтение и воспроизведение записанных в нотах временных соотношений звуков. Учебно-тренировочным пособием может служить любой материал, включая гаммы, этюды, упражнения и т. п. Большую пользу для развития чувства ритма приносит игра гамм и арпеджио, проигрываемых в разных тональностях с разнообразными штрихами, в различных ритмических группировках (триолях, квартолях, квинтолях и т. д.). Эта задача нередко представляет значительные трудности. Обычно вспомогательным средством при чтении-проигрывании

ритмически сложного нотного текста является счет с «и» в уме, про себя. Педагог может считать вслух на «и», помогая уяснить ритмический рисунок фразы. Хотя этот способ приносит пользу, но им не следует увлекаться, так как при счете, особенно вслух, учащийся обычно хуже слушает себя. Счет с «и» полезен только для первоначального уяснения трудных ритмических соотношений.

После ознакомления с основными принципами метроритма, наряду с проигрыванием гамм, упражнений, этюдов нужно уделить время разучиванию пьес. Они должны быть легкими, мелодичными, доступными для запоминания, но обязательно содержать характерные элементы метроритмического порядка. Такого рода произведения будут способствовать не только приобретению технических навыков, но и развивать музыкальное мышление, расширять художественный кругозор. Музыкальный ритм редко бывает четко размеренным; чаще всего доли такта произвольно дробятся на четное и нечетное количество длительностей и т. д. Для приобретения соответствующего навыка рекомендуется играть специально подобранные упражнения и этюды, а также — гаммообразные ритмические построения в умеренном темпе, арпеджированные трезвучия и их обращения. В отдельных случаях для исправления неровностей темпа при проигрывании пьесы или части крупного произведения полезно применение метронома. Вообще при исполнении произведения необходимо соблюдение авторских обозначений темпа и характера музыки.

В методике преподавания не существует определенных способов, гарантирующих преодоление ритмических трудностей. Все зависит от музыкально-педагогического и исполнительского опыта руководителя, способностей его подопечного, его стремления овладеть разновидностями ритма, метра, темпа, необходимыми для выразительного исполнения. Некоторые педагоги применяют метод, основанный на том, что ученик знакомится со «звуковой задачей», то есть педагог показывает, как должно звучать произведение. Игра педагога имеет целью создать в представлении ученика целостный образ произведения, дать почувствовать основной ритм движения и его «оттенки». После того, как ученик внимательно прослушал исполнение педагога, его слух и память запечатлели пьесу, он должен сам попытаться сыграть, придерживаясь общего ритма движения. Бывает, что не сразу удается справиться с этой задачей. Тогда можно поручить ученику сыграть отдельно выученные части произведения и повторять их на домашних занятиях.

Необходимо обращать серьезное внимание на соблюдение темпа, указанного композитором. Основным средством сохранения темпового единства служит уяснение счетной единицы темпа. Ученику разрешается считать про себя или негромко отбивать счет ногами; если педагог замечает, что счет не удается

ученику, то он может помочь ему отсчитыванием вслух, отбивая счет рукой, карандашом или напевая мелодию.

В музыке существует такое понятие как *ритмический пульс*, то есть единая пульсация, пронизывающая произведение. Единицей пульса в одной и той же пьесе может быть четверть, а единицей счета — половина и т. д. В одних случаях они совпадают, в других различаются, но всегда единицей пульса служит длительность, являющаяся основной для данного произведения или его отдельной части. Надо объяснить ученику, что термин «пульс», взятый из физиологии, подразумевает движение, похожее на ритмичное биение сердца, то есть периодические изменения в силе, напряжении и т. п., а не просто нечто автоматическое, вроде часового механизма или метронома. Известно, что биение пульса (то быстрее, то медленнее) зависит от нервно-эмоционального состояния; так и в музыке передача различного содержания произведения вызывает различную ритмическую пульсацию — энергичную, четкую, возбужденную, замедленную, как бы усталую, напряженную и т. д.

Педагог должен приучить ученика к самоконтролю за темпом исполнения и пульсацией ритма. Это особенно важно в тех случаях, когда встречаются ритмические трудности, мешающие выдерживать темп на протяжении всей пьесы, и ученик непроизвольно то ускоряет, то замедляет движение. Вообще, некоторые отклонения от темпа (так называемые агогические оттенки) внутри фраз допустимы в небольших пределах, если они вызваны требованиями художественной выразительности, логически оправданы. Однако после кратковременных, незначительных отклонений надо незаметно возвратиться к прежнему темпу.

На первоначальном этапе обучения надо стараться доходчиво объяснять ученику эти важные и сложные вопросы. Конечно, лучший метод объяснения — показ, реальное звучание, исполнение педагогом заранее подготовленных образцов по частным случаям этой темы. Необходимо указать ученику на часто встречающиеся, характерные метроритмические ошибки: отсутствие соответствующей опоры на сильную и относительно сильную доли такта; ускорение или затягивание музыкального движения в связи с изменением динамики; невыдерживание длительностей звуков и пауз; ускорение мелких длительностей, когда они чередуются с более крупными и т. д.

Проигрывание специально подобранного с учетом специфики звучания трубы материала должно заканчиваться беседой о достигнутых учеником результатах в отношении метроритма, темпа, агогики, а также анализом применения исполнительской техники. Начиная с самых простых заданий, вслушиваясь в игру ученика, педагог должен следить за ясностью атаки, добиваться плавности переходов, ритмической четкости, точности

выдерживаемых звуков и пауз, строгого соблюдения режима дыхания и сохранения неизменности амбушюра.

Методика обучения игре на трубе только тогда принесет ощутимые результаты, когда технические и выразительные средства обретут единство. Иначе говоря, звукоизвлечение, интонирование, динамика, артикуляция, штрихи, фразировка, ритм, метр, темп, агогика и т. д. должны изучаться и совершенствоваться параллельно с изучением и совершенствованием техники исполнительского дыхания, работы языка, губ, пальцев и тому подобных действий исполнительского аппарата, направленных на раскрытие образного содержания музыки. Техническое вооружение ученика должно происходить одновременно с музыкальным развитием, стремлением к совершенствованию исполнительского мастерства.

ИГРА НАИЗУСТЬ

Музыканты прошлого считали невероятным игру наизусть; она не только не поощрялась, но категорически запрещалась. Игра без нот не одобрялась ни педагогами старой школы, ни исполнителями, встречала резкий отпор музыкальных критиков. Но ничто не помешало ей в конце концов утвердиться в педагогике и концертной практике.

Игра по памяти вошла в моду со времен Ф. Листа (40-е гг. XIX в.). А. Рубинштейн в 80-х годах совершил творческий подвиг, сыграв семь «Исторических концертов» наизусть¹. С течением времени концертное исполнение без нот все больше завоевывало право на существование, сначала на эстраде, а потом и в учебной практике передовых педагогов. В настоящее время оно повсюду принято за норму. В музыкальных учебных заведениях учащиеся играют целые концертные программы по памяти. То, что даже для опытных артистов прошлого казалось абсолютно невозможным или сверхдостижением, стало неотъемлемой частью исполнительского мастерства.

Для того, чтобы научиться играть без нот, наизусть, надо серьезно заниматься развитием и укреплением музыкальной памяти. Долго играя по нотам, музыкант перестает доверять памяти, ее способности запечатлеть в мозгу, в сознании, в привычных мускульных движениях то, что прочитал в нотах. Разучивание и запоминание произведения охватывает также сферу подсознания; сознание обеспечивает первую стадию, подготовительную часть работы, то есть помогает выучить произве-

¹ В этих концертах были сыграны сотни произведений более 50 композиторов разных стран, эпох и стилей.

дение, а подсознание включается в работу в процессе исполнения выученного произведения.

Решающую роль в успешной работе над произведением играют свойства памяти музыканта. Один может запомнить пьесу, лишь однажды прослушав или проиграв ее, другому для запоминания той же пьесы потребуется неделя и больше. Однако музыкант, способный быстро выучить пьесу наизусть, не всегда подробно и достаточно добросовестно изучает ее, а это приводит к тому, что память не вполне точно и не всегда надежно закрепляет отдельные детали текста, более полно раскрывающие образное содержание произведения. Метод постепенного изучения музыкального текста, впитывания музыки предпочтительнее и надежнее быстрого, легкого запоминания.

Многие педагоги консерваторий сетуют на то, что большинство учеников не умеет быстро и хорошо выучить и сыграть пьесу наизусть. Они не интересуются тем, какими способами запоминания пользуется ученик, считая, что его должны были научить в музыкальной школе, в то время как навыкам развития исполнительской памяти, игре наизусть в ДМШ до недавнего времени не уделялось должного внимания.

Свойства музыкальной памяти развиваются посредством систематических упражнений, повторений, превращаясь в привычку запоминания. Мозг, как и мускулы, надо ежедневно упражнять. Задача педагога — найти соответствующий метод занятий, учитывая индивидуальные способности учеников, воспитывать соответствующие навыки и привычки, которые окажут благотворное влияние как на музыкальную память, так и на дополняющую ее технику исполнения. Настойчиво должны работать все: кто не умеет быстро запоминать, тот должен заниматься долго, внимательно, а тем, кто обладает этим даром, придется работать значительно меньше, но добросовестно, вдумчиво, пытаясь сделать интересные открытия, касающиеся музыки, ее образного содержания.

Музыкальная память представляет собой совокупность, в значительной степени взаимозависимое сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый человек. Это своеобразный квартет, «инструментами» которого являются слуховая память, зрительная, тактильная (осязательная) и мускульная (моторная).

С л у х о в а я п а м я т ь — способность сохранять в сознании полученные извне музыкальные впечатления и воспроизводить их. Хороший слух — главное достоинство музыканта, его надо беречь и развивать. Уделяя несколько минут ежедневной тренировки слуха, изучая простейшую гармонию, хотя бы проигрывая на фортепиано партию аккомпанемента изучаемой пьесы, ученик постепенно приобретает привычку представлять себе музыку не только в виде партии трубы, а во всей полноте

звуковых образов, которые возникают при совместном исполнении трубы с фортепиано.

Зрительная память — способность мысленно видеть внутренним зрением страницы нотного текста произведения со всеми его подробностями. Однако не все музыканты в одинаковой степени обладают даром внутреннего видения. Большинство сначала представляет себе нотный текст приблизительно, туманно, упуская многие важные детали; некоторые вообще считают, что они лишены внутреннего зрения, но это вовсе не значит, что они не способны запоминать музыку. Зрительная память, как и абсолютный слух, — очень ценное и редкое качество музыканта. Хорошо читающие с листа пользуются преимущественно зрительной памятью, но если они не уделяют должного внимания глубокому осмыслению музыки, то иногда не в состоянии вспомнить и воссоздать ее посредством исполнения на инструменте. Это значит, что нотный текст, запечатлевшийся только зрительно, не долго сохраняется в памяти. Однако некоторые педагоги одобряют заучивание пьес зрительным способом. Они считают, что зрительное запоминание, являясь сначала механическим, постепенно переходит в творческое. Это справедливо в том случае, если зрительное чтение сопровождается контролем внутреннего слуха. Только единство слуховой и зрительной памяти устраним опасность механического чтения и обеспечит достижение цели. Какой метод к какому ученику целесообразно применять — это должен решать педагог.

Тактильная (осязательная) память — способность посредством прикосновения кончиков пальцев к клавишам, а также ощущения привычных колебательных движений губ и подвижности языка вызывать в памяти необходимые действия для воссоздания выученного произведения.

Моторная (мускульная) память — способность мгновенно воспринимать сигналы моторных центров головного мозга, приводящих в движение мускульную систему исполнительского аппарата для воспроизведения музыки. Внутренним слухом исполнитель представляет себе последование звуков, а моторная память, подчиняясь выработанной привычке, включает в действие физические средства техники исполнения.

Правомерно дополнить этот комплекс четырех видов памяти музыканта еще одним видом — логической памятью, связанной с пониманием содержания произведения, закономерностей его строения. Без нее сотрудничество различных видов памяти представляется неполным.

Исполнение наизусть — результат применения приобретенных и закрепленных навыков. Чем больше усилий затрачивается на разучивание произведения, чем более привычными, естественными становятся действия трубача во время игры, тем легче происходит запоминание. Как это получается, очевидно,

можно объяснить только зная психологические и физиологические закономерности запоминания. Музыканты, не задумываясь об этом, играют наизусть большие, сложные произведения на концертной эстраде, что свидетельствует о действительности и независимости музыкальной памяти.

Современная педагогика отвергает механическое выучивание, зубрежку музыкального текста, вытесняющие творческую мысль, перспективное предслышание музыкального образа в его становлении и развитии в определенной форме пьесы, сонаты, концерта и т. д. Чем больше проявлено интереса к содержанию музыки, к тому, что следует выучить, тем более верно и прочно оно запомнится.

В процессе разучивания произведения ученику может показаться, что после ряда проигрываний, повторений пьеса еще не запечатлелась в памяти. Однако, взяв в руки инструмент и припомнив мелодию, тональность, размер, он обнаружит, что «аппарат памяти» начинает функционировать синхронно с исполнительским аппаратом. Такое припоминание и воспроизведение на инструменте необходимо практиковать по возможности систематически.

Таким образом, необходимыми условиями исполнения музыки наизусть являются: внимательное вслушивание, осмысление услышанного, прочное запоминание, активное припоминание. Надо заметить, что неторопливое, опосредованное запоминание, опирающееся не только на внешние признаки формы произведения, а на углубление в сущность музыки, на вслушивание, осознание всех деталей произведения имеет большие преимущества перед быстрым запоминанием. Пользование современными рациональными способами запоминания музыки, закрепления ее в памяти — одна из важных задач нашей педагогики.

Педагог должен внимательно изучать свойства памяти ученика, создать условия для ее развития. Очень важно, чтобы уже в первые годы обучения были развиты основные виды памяти: слуховая — основа основ успешного обучения; логическая, связанная с пониманием содержания произведения; моторная — очень важная для музыканта-инструменталиста; значительную роль в процессе запоминания играет зрительная память. Ни один вид памяти не должен преобладать и ограничивать развитие других. Предположим, ученик, обладающий хорошей моторной памятью, быстро запоминает технику исполнения, а слух и мысль в этом процессе участвуют недостаточно. Тогда может получиться так, что моторика при исполнении подведет и ученик окажется беспомощным. Надо воспитывать в ученике уверенность, что если произведение хорошо выучено и он может исполнить его с любого места, пропеть основные мелодические построения, то опасность провала памяти не угрожает.

Работа над запоминанием произведения должна отличаться обостренным вниманием и активностью мышления, глубо-

ким вниманием в содержание, в логику развития всех элементов осмысленно исполняемой музыки. Приблизительное, неточное воспроизведение текста и всех имеющихся в нотах исполнительских указаний ведет к тому, что заучиваются вкравшиеся неточности и ошибки. Надо добиваться, чтобы ученик, вслушиваясь, вдумываясь, неоднократно проигрывая произведение, старался как бы воссоздать в памяти отпечатки услышанного.

Решающую роль в успешной подготовке к исполнению наизусть играет острота и активность слуха: кто хорошо слышит музыку, тот верно, прочно ее запоминает. Хорошее исполнение кроме наличия технических и интеллектуальных достоинств обязательно должно отличаться эмоциональностью переживания и увлеченностью красотой музыки. Сухое, однообразное, равнодушное исполнение запоминается с трудом и быстро забывается. Подлинный интерес к избранному произведению, любовное его изучение, проявление волевых усилий, старание выучить его наизусть — важнейшие стимулы, способствующие успешному решению сложной, но увлекательной исполнительской задачи.

ТРУБА И ЕЕ РАЗНОВИДНОСТИ

Труба — музыкальный инструмент высокого регистра, придающий выразительность, блеск и мощную звучность оркестру. Трубы разных конструкций, моделей, строев образуют отдельные группы этого семейства, в том числе корнеты, фанфары, сигнальные горны, рога.

Основной, универсальной моделью, которая применяется в учебной практике, в симфонических, духовых, эстрадных и джаз-оркестрах, является труба в строе *си-бемоль* (in B); для исполнения сложных классических и современных оркестровых композиций используются трубы in C, in Es, in B (октавная), in F (альтовая), in B (басовая) и др. По конструкции, внешнему виду, весу, диаметру раструба они почти не различаются между собой.

История музыки не сохранила ни имени создателя трубы, ни достоверных сведений о ее происхождении. С древнейших времен она участвовала в обрядах, празднествах, военных походах, сражениях. В Киевской Руси она была известна с незапамятных времен. С начала X века летописи уделяют трубе пристальное внимание, а украшающие их рисунки содержат данные, указывающие на бытование трубы в древнерусском обществе. Одно из первых упоминаний о трубе встречается в повествовании, посвященном осаде Киева печенегами в 968 году, а позднее — в древнейшем памятнике русского эпоса «Слово о полку Игореве» (1187). В дальнейшем история трубы, развитие ее техники, исполнительского мастерства тесно связано

с музыкальным творчеством¹. В симфоническом оркестре труба появилась в конце XVI — начале XVII века. Увертюра оперы «Орфей» Монтеверди написана для труб, названных в первом венецианском издании 1615 года старинными наименованиями *Clarino, Quinta, Alta, Bassa* и т. п.

В XVII веке широко использовались трубы *in D, in C, in B*. Применяя мундштуки с мелкой и плоской чашкой, исполнители могли достигать верхних натуральных звуков, где их последовательность была гаммообразной. Используя эти преимущества натуральных труб, композиторы писали для них виртуозные партии, охватывающие самый высокий регистр от *до* 2-й октавы до *до* и даже *ми* 3-й. Такие партии получили название *кларино* (от лат. *clarus* — ясный). Старинная, или «натуральная», труба дожила до того дня, когда был создан так называемый вентильный механизм (1816 г.). Как солирующий инструмент она участвовала в «бравурных ариях» Баха и Генделя. Со смертью великих полифонистов виртуозная техника трубы меркнет, она утрачивает недавний блеск стиля *кларино*. В произведениях нового поколения композиторов ей отводится в основном роль участника оркестровых *tutti*. Отказавшись от несвойственного ее природе стиля *кларино*, труба обрела новые достоинства. Красотой и выразительностью звучания она оказала большие услуги классической симфонии, основы которой были заложены Гайдном. Если Бах и Гендель пользовались трубами строя *до* и *ре*, то Моцарт применял и трубы в строе *ми-бемоль*. В дальнейшем по мере надобности вводились строи *си-бемоль, фа, ми, а* также *ля, си, ре-бемоль*. Классики пользовались, как правило, двумя трубами одного строя, образующими гармонические сочетания октав, квинт, терций, чаще всего согласованными с основной тональностью произведения. Отступления от правил начались с развитием большой оперы Спонтини, Мейербера и особенно в произведениях романтиков — Берлиоза, Вебера, Шуберта и др. Русские классики довольствовались двумя натуральными трубами.

В партитурах можно встретить немало образцов использования трубы. Чаще других пользовался трубой Вагнер; он заставлял играть 3 трубы в *pp*, сопровождая их прозрачным *tremolando* разделенных скрипок; в сочетании с тромбонами трубы в *ми-бемоль* образуют могучий хор медных, поражающий блеском и великолепием. Чайковский пользовался старинной хроматической трубой; он не выделял ее для самостоятельного соло, а объединял в общем звучании медных и лишь в особых случаях поручал одной или двум трубам ответственное проведение, в котором они чаще всего приобретали драматический, зловещий оттенок. Труба в строе *си-бемоль* — излюбленный инструмент русских композиторов. Труба в строе *ля*

¹ См.: Усов Ю. Труба. Серия «Музыкальные инструменты». М., 1966.

имеет крон, обычно соединенный с кроном *си-бемоль* посредством маленькой раздвижной кулиски, которую выдвигают или вдвигают, чтобы получить необходимый строй.

Малая труба была сконструирована для исполнения произведений Баха и Генделя, написанных для кларино; сначала она имела строй *ре* (октавой выше натуральной трубы) и соответствовала объему звукоряда, которым пользовались эти композиторы. На Западе малая труба получила довольно широкое распространение. По устройству и техническим возможностям она сходна с современной трубой в строе *до*. Малая труба в строе *ми-бемоль* была изготовлена по заказу Римского-Корсакова, и он применял ее во многих произведениях. Однако впоследствии она утратила свое значение.

Альтовая труба в строе *фа* также была изготовлена по предложению Римского-Корсакова для применения в оркестре в качестве 3-й трубы, способной продолжить вниз основной объем звукоряда обыкновенной трубы, чтобы усилить и обогатить самые низкие звуки. В соло альтовая труба почти не выступала. Глазунов пользовался альтовой трубой в качестве нижнего голоса и редко как сольным инструментом, не оставляя его без поддержки или удвоения (напр., в Симфонии № 8). Кроме произведений Прокофьева, альтовая труба редко встречается в произведениях других композиторов.

Басовая труба — колоритный медный инструмент, введенный Вагнером в оркестр; однако он никогда не применялся в объемах и строях, предложенных композитором. Современные композиторы мало применяли бас-трубу. Яначек в Симфониетте использовал две бас-трубы *си-бемоль* при девяти обыкновенных трубах *до*, двух теноровых трубах *си-бемоль* и четырех тромбонах с литаврами. Басовой трубе *си-бемоль* в довольно высокой части ее звукоряда поручена тема «*Surgunt cogda*» Листа, введенного в качестве вступления в сюиту Рогаль-Левицкого «Листиана». Уделяли внимание бас-трубе Р. Штраус («Электра»), Шёнберг и некоторые другие композиторы.

Египетские трубы были изготовлены по предложению Верди; на них играют фанфарные партии и Триумфальный марш во II действии оперы «Аида». Этот инструмент представляет собой узкую длинную трубу (155 см) конической формы, заканчивающуюся небольшим раструбом; на расстоянии вытянутой руки исполнителя имеет маленький овальный завиток с одним вентиляем, позволяющим перемещать основной звукоряд на тон вниз. Эти трубы имели строй *си* и *ля-бемоль*, нужный Верди по его партитуре. Звукоряд египетской трубы охватывает всего 8 звуков. Верди с подлинной творческой изобретательностью использовал скромные возможности инструмента. К достоинствам египетской трубы относится ее яркая звучность, придающая музыке торжественность, праздничность. Из совет-

ских композиторов первым ее применил А. Петров в опере «Петр I».

Корнет-а-пистон — одна из разновидностей трубы. Во многих странах долгое время он не допускался в симфонический оркестр. Его деятельность была ограничена духовым оркестром. Лучшим образцом его оказался корнет в строе *си-бемоль* с добавочным устройством для *ля*; в этом инструменте объединилось все лучшее, что было приобретено корнетом за всю историю его существования. В техническом отношении корнет безупречен. Ему доступны всевозможные виртуозные построения, изобилующие диатоническими и хроматическими гаммами, трелями, скачками, быстро повторяющимися звуками и любыми мелодическими оборотами, рассчитанными на техническую беглость и блеск. В этом отношении корнет родствен трубе, с которой имеет одинаковую по длине трубку и одинаковое вентиляционное устройство. Большое количество витков трубы делает его звук мягче; он очень гибок в пении, легко преодолевает ритмические трудности, успешно солирует в широко выдержанной кантилене. Корнет является превосходной серединой всей медной группы, связующим звеном между трубами и тромбонами, отчасти валторнами. Композиторы успешно пользуются этим удобным соотношением голосов медных духовых инструментов.

К семейству труб также относятся фанфары, горны, рога. Фанфара (в строе *ми-бемоль* или *си-бемоль*) применяется для сольных выступлений и в составе нескольких инструментов (в хоралах), для сигналов, на походах. Горн сигнальный бывает сопрановый в строе *соль (фа)* и баритоновый в строе *соль (ре)*. Рог сигнальный (военный, охотничий, почтовый) в строе *си-бемоль* внешне похож на горн и по конструкции незначительно отличаются от него, хотя встречаются экземпляры в форме валторны.

ОСНОВНЫЕ ЧАСТИ ТРУБЫ, ИХ НАЗНАЧЕНИЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВО ВРЕМЯ ИГРЫ

Каждый обучающийся игре на трубе должен хорошо знать свой инструмент, бережно относиться к нему, содержать в образцовом состоянии и постоянной готовности к игре. Обязанность педагога — построить систему занятий так, чтобы ученик, во-первых, познакомился с краткой историей происхождения и развития трубы; во-вторых, изучил материальную часть инструмента — запомнил название основных частей¹, их назначе-

¹ В инструментоведческой литературе, к сожалению, трудно найти даже перечень наименований частей и деталей трубы, насчитывающей

ние и взаимодействие; в-третьих, знал музыкально-технические и выразительные возможности трубы, ее роль и значение как сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента; в-четвертых, усвоил правила ухода за инструментом, разборки и сборки для чистки или устранения мелких неисправностей.

Труба — медный духовой музыкальный инструмент, снабженный вентиляльным (помповым) механизмом, дающим возможность извлекать все звуки хроматической гаммы. Характерный признак внешнего вида трубы — форма ее корпуса, состоящего из продолговатой тонкой цилиндрической трубки, согнутой в один оборот, которая конусообразно расширяется и заканчивается раструбом (главным резонатором).

В современных оркестрах применяются главным образом помповые трубы в строе *си-бемоль* (in B, основной диапазон $e-c^3$). Общая длина инструмента 470—490 мм, вес 1,05—1,10 кг, диаметр раструба 118—120 мм. Изготавливается труба из высокосортной бесшовной трубки (материал — акустическая латунь, формованная гидравлическим способом), скрепленной на стыках и в особенно напряженных местах специальным сплавом нейзильбером. Диаметр трубки — около 11 мм, длина канала трубы около 1500 мм.

Диапазон трубы, основная аппликатура:

33

самый низкий регистр

низкий регистр

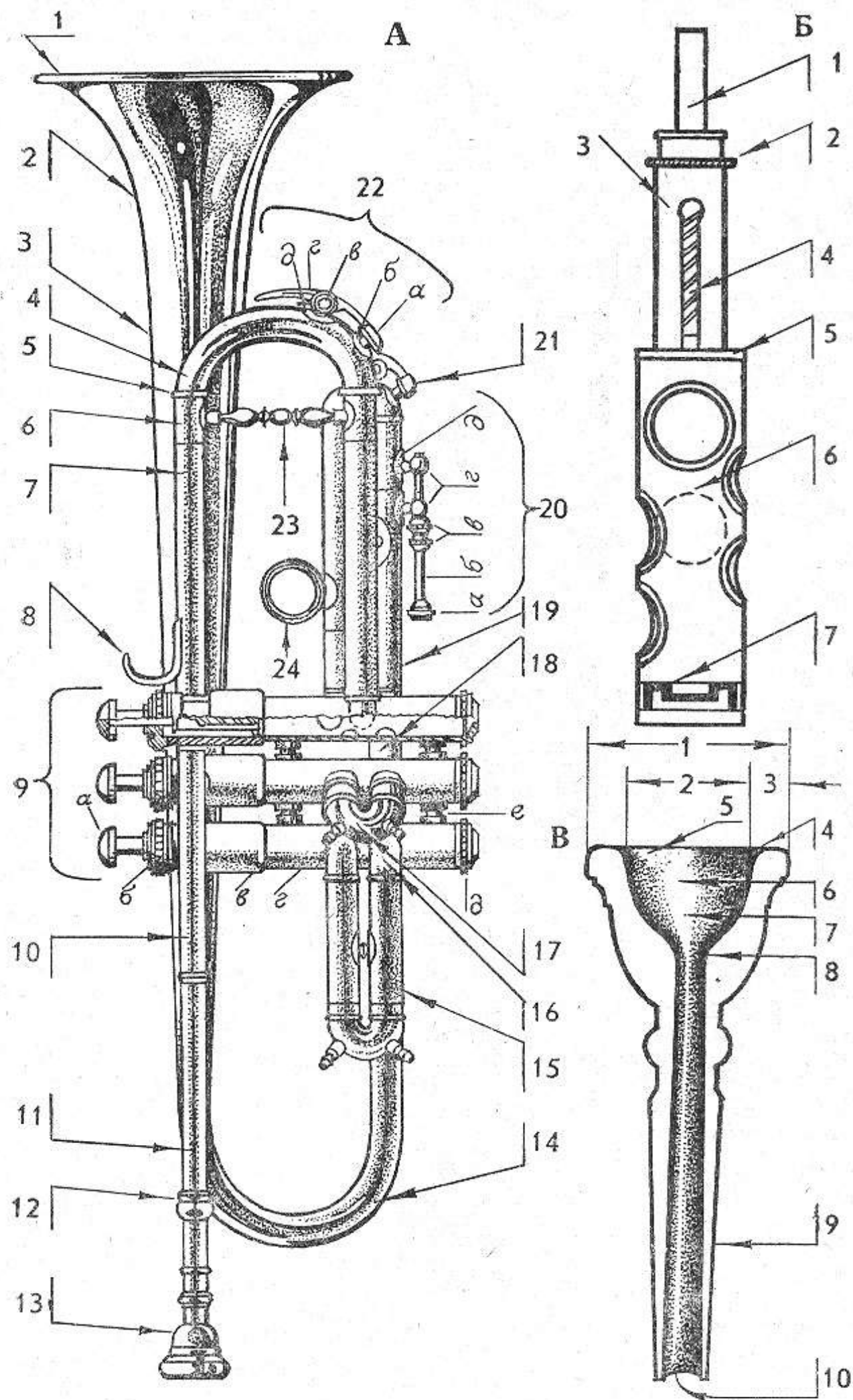
средний регистр

высокий регистр

высший регистр

и т. д.

их всего около 100; нет ясности в терминологии; одна и та же часть, напр. звукопроводящая трубка, называется главной голосовой трубкой, подставкой мундштучной части, мундророй, нутролькой и т. п.



Основные части трубы — мундштук, корпус и вентиляльный механизм.

I. Мундштук. Его составные части: 1) *Венчик* (ободок) — внешняя кольцеобразная поверхность, называемая полями, с округлыми наружными краями (ширина 3,75 мм), которая прикладывается к губам; поля могут быть плоскими, выпуклыми, широкими, узкими; 2) *Отверстие* — внутренняя часть венчика и его полей, прикрываемая губами, фиксирующая объем губных мышц, находящихся внутри венчика; расстояние от одного внутреннего края венчика до другого называется диаметром чашки и составляет 16—17 мм; 3) *Первая, или большая, чашка* — полое пространство, углубление (в форме чаши или воронки), находящееся непосредственно под отверстием; внутренний объем чашки бывает различным в зависимости от ее ширины и глубины; размер и форма играют важную роль в образовании звука; *вторая чашка* — нижняя, более узкая часть первой чашки, непосредственно примыкающая к горловине; 4) *Горловина* — входное отверстие, или устье, конусного канала мундштука (средний диаметр 3,56 мм); 5) *Ножка* (голень), состоящая из голосопроводящей части и конусного канала, служащего для прохода воздушной струи в инструмент; 6) *Выходное отверстие* — задняя часть мундштука, то есть окончание конусного канала, из которого воздушная струя поступает в главную воздухопроводящую трубку инструмента, плотно соединяющуюся с мундштуком и воздухопроводящим каналом.

← А. Основные части трубы.

1. Кольцо жесткости раструба; 2. Головка раструба; 3. Раструб; 4. Крон общего строя; 5. Кольцо цугов; 6. Трубка соединительная крона общего строя; 7. Цуги наружные и внутренние крона общего строя; 8. Крючок для пальца; 9. Вентильный механизм (голосовая машинка): а) клапан (клавиша), б) верхняя крышка стакана, в) колпачок стакана, г) цилиндрический корпус стакана, д) нижняя крышка стакана (доньшко), е) распорки (4) стаканов; 10. Трубка мундштучной части; 11. Мундштучная часть звукопроводящей трубки; 12. Трубка фасонная мундштучной части; 13. Мундштук; 14. Узкая часть раструба; 15. Крон 1-й; 16. Крючки (2) 1-го крона; 17. Крон 2-й; 18. Трубка соединительная 2-го и 3-го стаканов; 19. Крон 3-й; 20. Ограничитель строя: а) головка, б) ось, в) гайки, г) стойки, д) листики; 21. Клапан малый водяной; 22. Клапан большой водяной: а) рычаг, б) гнездо, в) винт, г) пружина, д) стойка клапана с листиком; 23. Распорка крона общего строя; 24. Кольцо для пальца.

Б. Основные части мундштука.

1. Венчик (внешний диаметр полей); 2. Диаметр чашки; 3. Толщина полей; 4. Контуры полей; 5. Внутренний край полей; 6. Первая (большая) чашка; 7. Вторая чашка; 8. Горловина (вход); 9. Ножка (голень) мундштука; 10. Выходное отверстие конусного канала.

В. Основные части вентиля.

1. Стержень вентиля; 2. Прокладки; 3. Втулка вентиля (столбик); 4. Пружина вентиля; 5. Упор пружины; 6. Корпус вентиля, 7. Доньшко вентиля.

II. Корпус трубы. Основные части: 1) продолговатая цилиндрическая трубка, согнутая в один оборот, постепенно расширяющаяся в последней части длины и заканчивающаяся воронкообразным раструбом (диаметр 118 мм); 2) короткая настроечная трубка, соединяющая мундштучную часть с вентиляльным механизмом и называемая общим кроном (с водосливным клапаном); 3) три дополнительных крона, служащие для настройки инструмента.

III. Вентильный (или помповый) механизм — система, состоящая из трех вертикально поставленных поршневых помп (вентилей), заключенных в цилиндрический корпус с отходящими от него боковыми трубками-кронами; при нажатии пальцем на клавишу (круглую кнопку на верхнем конце поршня) включается в работу вентиль. Ближайший к мундштуку вентиль называется первым, средний — вторым, последний — третьим. Включение вентиля открывает доступ воздуха, который вместо более короткого пути по главной трубке вынужден проходить по более длинному пути через дополнительные трубки-кроны, что приводит к увеличению длины воздушного столба в инструменте и понижению каждого его натурального звука: при включении 1-го вентиля — на 1 тон, 2-го — на $\frac{1}{2}$ тона, 3-го — на $1\frac{1}{2}$ тона. Три клавиши вентильного механизма управляются тремя средними пальцами правой руки.

Для извлечения любого звука хроматической гаммы следует усвоить семь позиций звукоизвлечения, подразделяющихся следующим образом:

Позиция	Клавиша	Звук понижается на:	Извлекаются звуки:
1	2	3	4
I	—	—	до, соль, до, ми, соль, (си-бемоль), до
II	2	$\frac{1}{2}$ тона	си, фа-диез, си, ре-диез, фа-диез, (ля), си
III	1	1 тон	си-бемоль, фа, си-бемоль, ре, фа, (ля-бемоль), си-бемоль
IV	1 2	$1\frac{1}{2}$ тона	ля, ми, ля, до-диез, ми, (соль), ля
V	2 3	2 тона	ля-бемоль, ми-бемоль, ля-бемоль, до, ми-бемоль, (соль-бемоль), ля-бемоль
VI	1 3	$2\frac{1}{2}$ тона	соль, ре, соль, си, ре, (фа), соль
VII	1 2 3	3 тона	фа-диез, до-диез, фа-диез, ля-диез, до-диез, (ми), фа-диез

В первые 3 месяца учения ежедневно в течение 5—8 минут надо упражняться в звукоизвлечении в пределах всех семи позиций.

Надо обратить особое внимание на одну из таких важнейших частей трубы, какой является мундштук. Подбор этой с виду простой монолитной металлической детали инструмента представляет собой серьезную проблему. Развитие техники игры на трубе, полноценный звук и чистая интонация, выразительность исполнения в огромной мере зависят от мундштука. Много скрытых свойств таит в себе способ его изготовления, форма чашки (мелкая, глубокая), краев, отверстия, горловины, выходного отверстия, внутренней нарезки и т. д.

Внешняя поверхность мундштука, его поля, прилегающие к губам, могут быть разной формы — плоской или закругленной. Поверхность с выпуклыми (закругленными) краями не гарантирует устойчивого положения мундштука на губах. Вследствие изогнутости она не плотно охватывает губы и дает им возможность более свободного движения, чем плоские края. В то же время подвижность мундштука при неплотном прилегании к губам может привести к нежелательным последствиям. Большинство педагогов рекомендует мундштуки с плоскими краями, считая, что давление мундштука будет равномерным, обеспечивающим эластичное колебание губ. Пользование мундштуком с плоской поверхностью, имеющей острые внутренние края, когда губы сухие, вполне надежно, исключает скользящие движения на гладкой поверхности кожи, ставшей малочувствительной после длительной игры. Острая грань внутреннего края ободка вначале беспокоит. Происходит это потому, что поверхность губ от плотного соприкосновения с металлом несколько стирается, и образуется припухлость. Этого можно избежать, применяя рациональные упражнения, предусматривающие чередование игры и отдыха. Через некоторое время на губах образуется еле заметное безболезненное затвердение, хорошо фиксирующее место мундштука.

Следует учитывать также глубину чашки. Мундштук с глубокой чашкой дает сильный звук, мелкая чашка затрудняет игру в нижнем регистре; мундштук с чашкой среднего диаметра предпочтительнее, так как позволяет более свободно управлять действиями губ. Мастера игры на трубе последних двух-трех поколений применяли мундштуки со средними чашками. Они получали объемный, сочный звук, играя в диапазоне до малой октавы — до 4-й октавы и выше. Для достижения высоких нот они не употребляли мундштук с мелкой чашкой и добивались хорошего, сочного звука во всем диапазоне (включая верхний регистр) только упражнениями, тренировкой, повседневной заботой о развитии техники игры. Перед педагогом и учениками (и вообще исполнителем) один путь — под-

ражать мастерам, добиваться успеха посредством тренировки губ и вдумчивого отношения к упражнениям.

Современный трубач должен научиться извлекать красивый звук: открытый, светлый, яркий, если пьеса имеет фанфарный характер; если же она отличается напевным характером, то звук должен быть мягкий, полный, плотный. Таких звуковых характеристик можно добиться, подобрав правильно выточенный мундштук и предусмотрев систему упражнений, содействующих получению на одном и том же мундштуке красивого звука обеих характеристик.

Внутренний объем чашки может быть увеличен в стороны и в глубину. Расширение по бокам дает мягкий, нежный звук, но чрезмерное расширение портит звучание, оно становится бесцветным, сухим. Чем глубже внутренняя нарезка и чем больше чашка имеет форму воронки, тем полнее звучат нижние, певучие звуки. И наоборот: чем больше поднята внутренняя нарезка и чашка из-за этого принимает форму тарелки, тем острее, полнозвучнее будут звуки, но за счет низких, которые от этого страдают.

Музыканты, которые не любят упражнений и не придают им значения, вместо того, чтобы развить и усовершенствовать технику игры путем тренировки, применяли технические приспособления, надеясь выработать высокие звуки и овладеть полным диапазоном. К подобным экспериментам относятся существовавшие короткий срок мундштуки с винтами, регулирующими глубину чашки, или с пружинным устройством. Теоретически это обещало успех, но на практике не получило подтверждения.

Размер и форма чашки играют важную роль в образовании звука. Исполнительская практика доказывает, что традиционный характер звука трубы — сильный, твердый, героический, полученный посредством правильного звукоизвлечения, зависит не только от работы языка и губ, но и от всей массы чашки, оказывающей влияние на характер звука. Практика позволяет установить, что чашка обладает способностью поглощения и отдачи энергии воздушной струи. Для получения звука поглощение не имеет большого значения, а отдача существенна. Эту отдачу, отталкивание можно рассматривать как один из основных моментов образования звука.

Проблема получения высоких и низких звуков, конечно, связана с формой чашки мундштука. Бывает, что молодой трубач, несмотря на выполнение всех требований педагога, не может правильно сыграть упражнения. Проверка в большинстве случаев показывает, что причина заключается в очень узкой внутренней нарезке канала мундштука. Это объясняется тем, что мастера, изготавливающие мундштуки, часто ограничиваются подготовительной точильной работой, оставляя узким внутреннее отверстие, рассчитывая на то, что при надобности можно

убрать лишнее и расширить отверстие до необходимого размера. Узкая внутренняя нарезка задерживает продвижение в инструмент воздуха, который накапливается и вибрирует в чашке мундштука. При этом звук становится тонким, бесцветным; попытки протолкнуть воздух утомляют музыканта. Широкая внутренняя нарезка также отрицательно влияет на качество звука: она мешает созреванию звука, сразу открывая ему доступ в корпус инструмента; делая звучание глухим, как бы засурдиненным. Только правильная внутренняя нарезка входного отверстия (не узкая, не широкая) обеспечивает образование динамичного, хорошо управляемого звукового тона.

Внутренняя нарезка мундштука продолжается в конически расширяющейся голосопроводящей части, которая ведет через выходное отверстие в корпус инструмента. Форма и величина нарезки, как правило, не имеют больших отклонений от нормы, так как она вытачивается резцом определенного размера. Однако бывает, что ученик с трудом извлекает звуки, и они получаются тусклыми, вялыми. Это значит, что внутренняя нарезка слишком узка.

Поверхности соприкосновения мундштука и воздухопроводящей трубки должны плотно прилегать друг к другу без малейшего зазора. Труба самого высокого качества будет плохо звучать, если мундштук окажется недостаточно хорошо подогнанным к трубе. Любая стандартная труба будет хорошо звучать, если применять мундштук высшей марки. Итак, мундштук должен иметь чашку средней глубины, диаметром ориентировочно 16,2 мм, с полями умеренной ширины. Это самый распространенный тип мундштука, пригодный для тонких, средних и полных (утолщенных) губ.

Выдающиеся русские и советские трубачи В. Вурм, В. Брандт, М. Табаков, А. Гордон, Э. Тронье, П. Лямин, Л. Юрьев, С. Еремин, Г. Орвид, Т. Докшицер, В. Марголин, Ю. Большиянов и др. пользовались мундштуками с чашкой большого диаметра, средней глубины, с полями умеренной ширины. Они в совершенстве владели звуковым диапазоном трубы $c - c^4$ и выше¹. Выдающиеся советские трубачи не пользовались мундштуками с мелкой чашкой для достижения высоких нот, однако исполняли партии «высоких труб» в произведениях Баха и Генделя, сольные и оркестровые фрагменты из опер «Саломея», «Электра», «Кавалер роз», из Альпийской симфонии Р. Штрауса, «Болеро» М. Равеля, «Петрушки» И. Стравинского, «Скифской сюиты» С. Прокофьева и т. п. Упорным трудом,

¹ Проф. Петербургской консерватории В. В. Вурм уже в 1870-х гг. в результате экспериментирования создал новую модель мундштука, который изготавливала фирма Картуа. Несколько экземпляров сохранилось у его учеников; один из них достался проф. А. Гордону, а от него перешел к солисту театра им. Кирова Д. Гинецинскому. На нем он играет и до сих пор,

упражнениями они расширяли диапазон трубы, охватывая самые высокие и самые низкие звуки; средний регистр всегда был мягкий, звучный, то серебристый, то бархатный; в нижнем регистре для них не существовало непреодолимых трудностей (напр., в «Дон-Жуане» Моцарта, «Манфреде» Шумана и др.).

С первого года обучения и до зрелой поры трубач должен пользоваться мундштуком одного типа. Целесообразно не менять мундштук даже тогда, когда приходится играть не на трубе *in B* и корнет-а-пистоне, а на трубах *in C*, *in D*, *in F*, *in Es* и др., в том числе на альтовой трубе Римского-Корсакова. Говорят, что ученик не может вырасти из своего мундштука, как он вырастает из одежды и обуви. Мундштук ему всегда впору — и в юные, и в зрелые годы.

Дополнительной, самостоятельной частью трубы является *сурдина* — специальное приспособление, вставляемое в раструб. Она применяется в тех случаях, когда во время игры требуется ослабить, приглушить звучность, частично изменить ее тембр. Сурдина способствует достижению интересных звуковых эффектов, извлечению звуков самого разнообразного характера. По внешнему виду она имеет грушевидную форму. Корпус изготавливается из листового алюминия, отполированного до зеркального блеска, а также из древесины, папье-маше и т. д.; другие детали состоят из трубок, резины, войлока, пробки. Длина сурдины 160—180 мм, диаметр 100—110 мм. Начало применения сурдины обозначается в нотах словами *con sordino* (ит., с сурдиной), прекращение игры с сурдиной — *senza sordino* (ит., без сурдины). Знакомство учеников со способом применения сурдины рекомендуется не ранее II полугодия 4-го года обучения в ДМШ.

КРИТЕРИИ И НОРМЫ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ

Воспитание музыканта — преподавание музыкальных знаний, обучение специальным навыкам и приемам, работа по развитию исполнительской техники, расширение музыкально-эстетического кругозора — единый, сложный и длительный педагогический процесс. От педагога зависит, насколько полно будут раскрыты и развиты способности ученика. Конкретные педагогические методы, приемы, формы воспитания и обучения бесконечно разнообразны. Один из них — разумная требовательность в сочетании с профессиональным умением поощрять за успехи.

Педагог обязан неуклонно руководствоваться принципом систематической, последовательной проверки знаний ученика и объективной, нелицеприятной их оценки. Практика показывает, что систематичность проверки и объективность оценки акти-

визирует ученика, повышает у него чувство ответственности. Достаточно ослабить контроль, как наступает самоуспокоение, ученик довольствуется достигнутым, не стремится активно работать.

Основными критериями определения уровня знаний должны быть: 1) прочность и глубина знаний в объеме, соответствующем требованиям учебной программы; 2) сознательное, осмысленное усвоение знаний, способность применять знания, специальные музыкально-технические навыки не только в дальнейшей учебе, но и на практике.

Краткая формулировка результатов проверки и оценки знаний выражается в специальной системе выставления дифференцированных отметок по 5-балльной системе. Принцип дифференцированности воплощает в себе требование установить качественный уровень знаний ученика. Что же такое школьный балл? Педагогическая энциклопедия отвечает: «Оценка успеваемости учащихся, определение степени усвоения знаний, умений и навыков в соответствии с требованиями, предъявляемыми школьными программами... Хорошо организованная оценка успеваемости стимулирует стремление ученика к достижению лучших результатов в учебной работе».

Цифровая (балльная) система оценки знаний дает ученику сравнительное представление о достигнутых результатах и динамике учебы. При этом, однако, надо учесть, что баллы сами по себе не могут дать ученику ясного ответа, почему он заслужил ту или иную оценку, что и как он усвоил, по какой причине в его работе пробел, как восполнить его, как закрепить и развить достигнутый успех. Опытный педагог каждой оценке дает соответствующее объективное объяснение: выставляя отметку, он сообщает ее ученику и указывает на слабые и сильные стороны его подготовки, чтобы стимулировать самостоятельную работу. Любая отметка должна идти на пользу ученику. Важно при этом, чтобы во взаимоотношениях педагога и ученика существовало доверие. Мотивированное разъяснение причин, повлиявших на получение той или иной отметки, необходимо делать в течение всего периода обучения.

Оценка «5» ставится, если ученик на высоком техническом и художественном уровне исполняет как учебно-инструктивный материал, так и собственно музыкальные произведения; свободно владеет инструментом в пределах требуемого диапазона, чисто интонирует, правильно распределяет дыхание, без напряжения регулирует работу губных мышц, языка, не путает аппликатуру; играет осмысленно, красивым звуком, безошибочно воспроизводит нотный текст; может дать правильные ответы на вопросы, связанные с исполняемым произведением, его содержанием, особенностями фактуры, стиля и т. п., обладает необходимыми навыками и умением правильно

применять на практике технические приемы, выразительные средства, раскрывающие идейно-образное содержание музыки, проявляет инициативу к самостоятельной трактовке произведения.

Оценка «4» ставится, если ученик недостаточно полно формулирует ответы на некоторые вопросы, допускает неточности в исполнении учебно-инструктивных и художественных произведений; если замечаются погрешности в работе исполнительского аппарата, использовании выразительных средств, интонационном и ритмическом отношении, но видно, что в процессе исполнения или ответов на вопросы ученик замечает большую часть своих ошибок и умеет быстро исправлять мелкие недочеты.

Оценка «3» ставится, если ученик, обладая основными знаниями и навыками в объеме требований программы, затрудняется в ряде случаев объяснить принципы исполнительской техники, характерные особенности выразительных средств и т. п., допускает звуковысотные и ритмические ошибки в исполнении пьес и этюдов, играет недостаточно красивым звуком из-за нечетко отработанной техники исполнения штрихов, мелизмов, динамических оттенков.

Оценка «2» ставится, если ученик в результате нерадивого отношения к занятиям плохо усвоил учебный материал, допускает грубые ошибки в ответах на вопросы; в исполнении гамм, этюдов, пьес обнаруживает много ошибок, не умеет дать правильную характеристику образного содержания произведения, не знает принципов звукообразования, применения выразительных средств и слабо владеет ими.

Оценка «1» практически не ставится.

Применение оценок должно быть предельно индивидуализировано. Даже самый маленький успех одного ученика иногда можно оценить выше, чтобы стимулировать желание учиться лучше; более развитому, но склонному к зазнайству, самоуверенному ученику надо иной раз снизить балл, так как он в состоянии играть лучше и знать больше. Из этого следует, что школьный балл не только «мерило знаний», но прежде всего средство нравственного воздействия. Это или поощрение за учебу, трудолюбие, или порицание. Опасность заключается в необоснованном, несправедливом занижении, чаще — завышении отметки, когда она из средства воспитания превращается в метод антивоспитания, разрушения нравственных убеждений и представлений подростка. Ценность и авторитет школьной отметки, ее престиж надо укреплять с тем, чтобы она действительно была педагогическим средством воспитания, подготовки к профессиональному труду.

Оценку знаний ученика, показанных им на экзамене, производит экзаменационная комиссия, которая коллегиально решает, какой оценки заслуживает экзаменовавшийся. За объек-

тивность оценки экзаменатор несет ответственность. Ложно понимаемая гуманность, снисходительность к слабому, нерадивому или бездарному ученику недопустимы. Советскому исполнительскому искусству нужны музыканты образованные, знающие, даровитые.

ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН ОБУЧЕНИЯ

ПЕРВЫЙ ГОД

Первое полугодие

1. Краткие сведения по истории инструмента. Устройство современной трубы, название ее частей, их взаимодействие во время игры. Правила ухода за трубой и мундштуком.

2. Знакомство с правилами постановки трубача: положение корпуса, ног, головы, рук и пальцев, а также инструмента во время игры. Демонстрация педагогом звуковых и технических возможностей трубы.

3. Основы техники дыхания. Ежедневное выполнение дыхательных упражнений.

4. Подготовка к звукоизвлечению: установка мундштука на губах, определение его постоянного, удобного местоположения. Извлечение продолжительных натуральных звуков *соль* 1-й октавы и *до* 2-й октавы¹.

5. Первоначальное обучение игре на инструменте. Овладение простейшими исполнительскими навыками: изготовка к звукоизвлечению; вдох — выдох; игра натуральных звуков *до* и *соль* 1-й октавы, *до* и *ми* 2-й октавы. Объяснение и практическое знакомство с понятиями амбушюр, атака звука, функция губ и языка, способы дыхания играющего. Твердая и мягкая атаки. Основные штрихи, применяемые при извлечении, ведении, соединении и окончании звуков (*деташе* и *легато*). Практическое изучение нотной записи звуков (и пауз), их длительности, аппликатуры; ознакомление с размерами

2 3 4

4 4' 4'

6. Систематические упражнения в исполнении продолжительных звуков в медленном движении. Развитие губных мышц и дыхания посредством звукоизвлечения *соль* и *до* 1-й октавы, *до* и *ми* (*соль'*) 2-й октавы, а также *до* малой октавы.

7. Выучить и свободно играть гаммы до мажор и ля минор (натуральную, гармоническую, мелодическую), а также тонические арпеджированные трезвучия в прямом движении; играть выученные гаммы от любой ступени звукоряда, играть их

¹ Первые 8—10 уроков ученик занимается только с мундштуком (установка и снятие мундштука); упражняется в дыхании через нос и в произношении слогов «та», «ту»; обучается первоначальным навыкам звукоизвлечения.

четвертями медленно, штрихами *деташе*, *легато*, *стаккато*; брать дыхание через нос, не нарушая позиции губ.

8. Выучить и играть гаммы с одним знаком в ключе: *фа мажор* и *ре минор* в одну октаву, а также *соль мажор* в две октавы, начиная с *соль* 1-й октавы до *соль* 2-й октавы; далее, не повторяя тоники, играть вниз до *соль* малой октавы; после этого играть параллельную гамму *ми минор* в одну октаву.

9. Познакомиться с правилами разбора нотного текста небольших пьес и упражняться в читке с листа легких музыкальных произведений.

10. Выучить и выразительно играть легкие разнохарактерные этюды и пьесы (с фортепиано) в пределах освоенного диапазона.

К концу первого полугодия: 1. Исполнять чисто, ровно мажорную и минорную гаммы, имеющие по одному знаку в ключе, а также соответствующие тонические арпеджированные трезвучия в прямом движении; показать четкое, уверенное владение аппликатурой. 2. Технически правильно и выразительно исполнять 3—4 этюда и 2—3 легкие пьесы разного характера, позволяющие судить о технических навыках ученика и музыкальном развитии. В случае неудовлетворительной оценки и в соответствии с характеристикой, данной педагогом, экзаменационная комиссия принимает решение о целесообразности дальнейшего обучения или о переводе на другой инструмент.

Второе полугодие

1. Повторение и закрепление пройденного материала, развитие приобретенных навыков игры на инструменте.

2. Выучить мажорные и минорные гаммы *фа мажор*, *ре минор*, *соль мажор*, *ми минор*, а также арпеджированные трезвучия в прямом движении. Играть в две октавы гаммы до *мажор* и *фа мажор*, *ре минор* и *ми минор*, используя весь регистр малой октавы; усвоить соответствующую аппликатуру (особенно — в малой октаве) и грамотно применять ее в игре гамм, арпеджио, упражнений.

3. Играть упражнения для развития техники игры и укрепления исполнительского аппарата, добиваясь ровного, чистого звука, устойчивого по интонации, разнообразного по динамике. Систематически упражняться в применении основных видов *динамических оттенков* *p*, *f*, *pp*, *ff*, *crescendo*, *diminuendo*, *tr*, *mf* и т. д.

4. Упражняться в игре гамм и арпеджио четвертями и другими длительностями (в том числе ноты с точкой — так называемый пунктирный ритм) в доступных ученику штрихах *деташе*, *легато*, *стаккато*.

5. Тренироваться в развитии технических приемов игры и укреплении исполнительского аппарата посредством твердой, мягкой и вспомогательной атак; усвоить на практике способы атаки, то есть характер движений языка (энергичное движение — твердая атака, плавное — мягкая); научиться четко, правильно произношению (артикуляции) слогов «ту» (твердая атака), «ду» (мягкая), «ку» (вспомогательная), а также слогов «ту-ку» для получения двойной атаки и «ту-ту-ку» — тройной атаки. Тренироваться сначала без мундштука и инструмента, потом — с мундштуком; после удовлетворительного усвоения основных приемов атаки каждый день непродолжительное время заниматься с трубой, играя в медленном темпе и выделяя акцентом слог «ку».

6. На каждом уроке 10—15 минут заниматься разбором нотного текста и чтением с листа, разучиванием легких ансамблевых партий (дуэты, трио).

7. Познакомиться с принципами транспонирования на материале пройденных этюдов и пьес: на большую секунду вверх (in C) и на малую секунду вниз (in A).

8. Выучить 10—12 этюдов разной технической трудности и 10—15 разнохарактерных пьес в пределах освоенного диапазона.

В течение года не менее 2-х раз выступить на школьном концерте, участвовать в игре ансамбля.

В конце каждого полугодия 1—5-го годов обучения ученик должен сдать два экзамена: 1) по технике исполнения (гаммы, этюды, пьесы, транспонирование, читка нот, игра с листа и т. п.) и 2) по исполнению музыкальных произведений (соло и с фортепиано), начиная с легких и до разнохарактерных сочинений крупной формы (соната, концерт и т. п.), а также исполнению ансамблевой музыки.

Экзаменационные требования с каждым годом повышаются (от простого к сложному) в соответствии с программой ДМШ и задачей воспитания юных музыкантов.

ВТОРОЙ ГОД

Первое полугодие

1. Восстановление исполнительского аппарата после каникул посредством комплексов упражнений¹. Повторение гамм и арпеджио, выученных за 1-й год обучения, а также некоторых этюдов мелодического (напевного) характера.

¹ После перерывов в игре на трубе, вызванных каникулами (а также болезнью губ простудного характера и т. д.), восстановление исполнительской формы достигается посредством упражнений-комплексов, в которые входит игра продолжительных, выдержанных звуков в нюансе piano и mezzo forte в регистре, позволяющем извлекать звуки без напряжения (и с более частым, чем обычно, отдыхом).

2. Выучить мажорные и минорные гаммы до 2-х знаков включительно: си-бемоль мажор и соль минор в 2 октавы. С освоением регистра малой октавы гамму ре мажор играть в 2 октавы, но начинать с *ре* 1-й октавы. Параллельную гамму си минор играть в 2 октавы.

3. Систематические упражнения в развитии техники игры (дыхание и музыкальная фразировка). Смена дыхания (определение цезур) во время пауз или продолжительных звуков, при наличии в музыке резкой смены динамических и регистровых контрастов. Исполнение продолжительных звуков с различными динамическими оттенками. Исполнение одного звука при постепенном изменении его силы от *pp* к *ff* и затем опять до *pp*. Кроме упражнений играть в медленном темпе пьесы кантиленного характера (или медленные части этюдов).

4. Изучение основных принципов работы над несложным музыкальным произведением и применение их как в классной работе, так и в домашних условиях.

5. Упражнения по развитию навыков чтения с листа; транспонирование легких пьес, этюдов, ансамблевых и оркестровых партий на чистую кварту вверх (*in Es*).

Второе полугодие

1. Повторение мажорных и минорных гамм до 2-х знаков включительно, игра арпеджированных трезвучий в одну и две октавы в 3-дольном размере. Выучить доминантсептаккорды к мажорным гаммам и уменьшенные септаккорды к минорным гаммам, исполнять в медленном темпе штрихом маркато. Проверка применения аппликатуры и основных штрихов.

2. Работа над гаммами: а) исполнение с применением штрихов (деташе, легато, стаккато, маркато, нон легато) как отдельно, так и в парной комбинации (легато и стаккато, легато и деташе, деташе и нон легато); б) исполнение с применением различных динамических оттенков, контрастной и последовательно изменяющейся динамики; в) исполнение в ритмически оформленном виде (дуолями, триолями и т. п., начиная и заканчивая на сильной доле такта); г) исполнение с правильной сменой дыхания (вдох после вводного тона); д) строгий самоконтроль за правильностью применения указанных типов упражнений.

3. Работа над этюдами и пьесами для развития техники исполнительского аппарата и закрепления навыков выразительного исполнения.

Периодически, 1—2 раза в месяц, проводить уроки по плану, предусматривающему отработку двух сторон единого исполнительского процесса — технологической и художественной: 1) проверка состояния инструмента, смазка вентиляционного механизма, кронов, промывка инструмента, настройка крона общего строя; 2) проверка правильности постановки корпуса, головы, рук, пальцев, амбушюра; режима дыхания (игра на

опоре); действия языка при выполнении твердой, мягкой, вспомогательной атак; произношения (артикуляции) гласных и согласных во время игры; функции губ (их выносливость, подвижность); работы пальцев (их беглость, четкость, согласованность с действиями всех элементов исполнительского аппарата); знания основной, вспомогательной, дополнительной аппликатуры; 3) отработка полного, ровного, выдержанного звука, соответствующего тембра, устойчивой и осмысленной интонации; работа над частями произведения (эпизод, период, предложение); 4) проигрывание пьесы целиком; 5) разбор нотного текста средней трудности, обращая особенное внимание на ритмическую сторону, чаще всего создающую затруднения в чтении нот и игре с листа. Упражняться в транспонировании легкого нотного текста на $1/2$ тона вниз (in A), на 1 тон вверх (in C), на $2 \frac{1}{2}$ тона (чистую кварту) вверх (in Es).

ТРЕТИЙ ГОД

Первое полугодие

1. Повторение мажорных и минорных гамм до 2-х знаков включительно. Игра гамм и арпеджированных трезвучий в основном виде и обращениях: играть гаммы от любой ступени вверх и вниз, расширяя диапазон как в верхнем, так и в нижнем регистрах. Играть с применением различных динамических оттенков, в среднем темпе, контролируя слухом качество звука.

2. Выучить мажорные и минорные гаммы до 3-х знаков включительно: ля мажор, фа-диез минор играть в две октавы; гамму ми-бемоль мажор играть в две октавы, начиная от *ми-бемоль* 1-й октавы до *ми-бемоль* (или *си-бемоль*) 2-й октавы, спускаясь до *ми-бемоль* малой октавы; гамму до минор играть в 3 октавы, начиная с 1-й октавы, и т. д. Ежедневно исполнять гаммы и соответствующие арпеджированные трезвучия в прямом и ломаном движении, а также доминантсептаккорды к мажорным гаммам и уменьшенные септаккорды к минорным гаммам, добиваясь повышения качества звучания, ритмичности, точности интонации, правильной координации работы губ, языка, пальцев, четкого перехода от звука к звуку. Особенное внимание обратить на режим дыхания. Начинать с коротких упражнений выдержанных, продолжительных звуков (обязательно филируя их) и сразу переходить к игре гамм, арпеджио, септаккордов.

3. Научиться технически правильно исполнять арпеджированные трезвучия, а также доминантсептаккорды и уменьшенные септаккорды гамм, имеющих до 3-х знаков в ключе. Играть гаммы, арпеджио, септаккорды, применяя штрихи *деташе*, *стаккато*, *легато*, *маркато*. Ежедневно играть упражнения в нижнем регистре, включая *до* малой октавы.

4. Практиковать разучивание этюдов технического характера, соответствующих возможностям ученика и ставящих перед ним различные задачи от развития простейших навыков до овладения усложненной фактурой.

5. Самостоятельная работа ученика над художественным произведением — проверка правильности решения технических и художественных задач: ознакомление с нотным текстом, определение формы произведения, содержания, трудностей технического и художественного порядка. Исполнение наизусть разнохарактерных этюдов и пьес с сопровождением фортепиано. Повторное проигрывание (с небольшими перерывами) более сложных из них для преодоления трудностей в отношении режима дыхания и укрепления губных мышц. Проигрывание той же пьесы два раза подряд без остановки — как метод тренировки выносливости исполнительского аппарата.

Второе полугодие

1. Повторение гамм до 3-х знаков включительно.

2. Упражнения для развития и совершенствования техники губ и языка посредством свободного и уверенного применения трех видов атаки: твердой (при помощи произношения слога «ту»); мягкой («ду»), применяемой в чередовании с твердой; вспомогательной, применяемой в двойном («ту-ку») и тройном («ту-ту-ку») стаккато: а) играть упражнения, помогающие четкому произношению слогов, укреплению выносливости губ и подвижности языка, то есть исполнять продолжительные звуки в разных динамических оттенках и штрихах; б) играть упражнения, гаммы, арпеджио, этюды и пьесы, развивающие технику исполнения разновидностей стаккато.

3. Изучение условных знаков, употребляемых в нотном тексте. Исполнение упражнений, в которых имеются основные условные знаки (педагог подбирает соответствующий материал или расставляет знаки в нотах по своему усмотрению).

4. Знакомство с мелизмами, встречающимися в этюдах и художественных произведениях: их начертание, особенности ритмической структуры, техника исполнения при наличии достаточных исполнительских навыков. Объяснение и практический показ педагогом на инструменте способов исполнения мелизмов. К концу второго полугодия — исполнение подготовительных упражнений на все виды основных мелизмов.

5. Систематическая тренировка в разборе нотного текста и чтении с листа новых произведений, над которыми предстоит работа для разучивания наизусть.

6. Регулярные занятия по транспонированию пьес средней трудности и выписок из оперно-симфонических произведений.

7. Периодически, через 2—3 урока, — игра ансамблевой литературы, участие в дуэтах, трио, квартетах.

Первое полугодие

1. Повторение основного учебно-тренировочного материала: игра гамм до 3-х знаков включительно, а также арпеджированных трезвучий, доминантсептаккордов и уменьшенных септаккордов с обращениями (в прямом движении). Двухоктавные гаммы исполнять квартолями, трехоктавные — триолями; арпеджированные трезвучия — триолями и квартолями. Контролировать ритмичность исполнения, применять различные штрихи, динамические оттенки, аппликатуру.

2. Разучивание мажорных и минорных гамм до 4-х знаков включительно: ми мажор в две октавы, до-диез минор в 3 октавы, ля-бемоль мажор и фа минор в 2 октавы.

После разучивания гамм и многократного проигрывания, обеспечивающего запоминание знаков альтерации, аппликатуры, а также координацию исполнительского аппарата, играть арпеджированные трезвучия и септаккорды в 2 и 3 октавы, уделяя внимание звукам малой октавы, от которых во многом зависит овладение высоким регистром.

3. Изучение хроматизма. Систематические упражнения в игре хроматических гамм в мажоре и миноре. Рекомендуется вначале играть гаммы дуолями, триолями, квартолями в медленном темпе, добиваясь четких, ритмических движений пальцев, без ускорения или замедления. В дальнейшем исполнять хроматические гаммы различными ритмическими группировками, штрихами (стаккато, легато), с нюансами (*p—mf—f*) и т. д. Кроме игры гамм в систему ежедневных занятий включать легкие этюды, работа над которыми будет способствовать развитию губ, их эластичности, выносливости, приобретению подвижности пальцев, красивого, певучего звука.

4. Исполнение мелизмов и работа над развитием техники трели. Играть упражнения на все виды форшлага, мордента, группетто. После упражнений на каждый вид мелизмов выучить 3—4 этюда и 1—2 пьесы, имеющих разнообразные мелодические украшения. Уделить время овладению техникой трели: исполнение с помощью вентиля и губ («губные трели»). Игра подготовительных упражнений (в медленном темпе, без толчков, ровный, плавный переход от звука к звуку)¹, в дальнейшем — этюдов и пьес.

5. Работа над произведением крупной формы; а) выбор пьесы в зависимости от подготовки, музыкального развития, индивидуальных способностей ученика; самостоятельное ознакомление с пьесой в общих чертах (разбор текста), предварительное проигрывание для создания себе представления об общих контурах воплощения содержания произведения;

¹ Упражнения «губные трели» — см. Приложение 2, с. 115.

б) конкретизация исполнительской задачи путем тщательного изучения нотного текста, поиск соответствующих средств воплощения. Проигрывание фрагментов, частей. Собираание пьесы в единое целое, исполнение ее с начала до конца в темпе, приближающемся к обозначенному в нотах, с динамическими оттенками, штрихами и т. п. авторскими указаниями; в) завершающий этап работы над произведением. Исполнение пьесы целиком, без остановок, обязательно с сопровождением фортепиано. Исполнение должно отличаться соблюдением метроритма, темпа, фразировки, агогических и динамических оттенков, кульминаций, целесообразным использованием технических средств и элементов музыкальной выразительности. Педагог должен убедиться, что ученик понимает произведение, правильно воспроизводит его содержание, умело применяет исполнительскую технику и средства художественной выразительности, чисто интонирует, чувствует эмоциональный тон музыки.

В течение первого полугодия: 1) Выучить 15—20 разнохарактерных этюдов и пьес от средней до повышенной трудности фактуры, метроритма, различных комбинаций штрихов, динамики, мелизмов, с использованием дополнительной аппликатуры для удобства исполнения пассажей, каденций и т. п. элементов виртуозной техники. 2) Систематически упражняться в игре с листа, разучивании этюдов и пьес наизусть. 3) Тренироваться каждый день в транспонировании.

Второе полугодие

1. Повторение пройденного материала. Ежедневная игра гамм до 4-х знаков включительно. Педагог должен акцентировать необходимость и важность занятий гаммами, независимо от степени подвинутости ученика; игра гамм — основа ежедневной практики трубача.

2. Выучить и свободно играть гаммы до 5 знаков включительно: си мажор и соль-диез минор в две октавы; гамму ре-бемоль мажор — в 3 октавы, вниз до *ре-бемоль* малой октавы; гамму си-бемоль минор — в 2 октавы, а также арпеджированные трезвучия, доминантсептаккорды и уменьшенные септаккорды.

3. Работа над развитием техники ансамблевого исполнительства. Так как программа и учебный план предусматривают в конечном итоге подготовку оркестрового исполнителя, ансамблиста, необходимо уделять внимание изучению ансамблевой литературы, воспитывать в ученике интерес к этому виду музицирования.

С 1-го года обучения практикуется основной вид классного ансамбля — исполнение в сопровождении фортепиано; во 2-м и 3-м классах все большее значение приобретает изучение ансамблевой литературы, рассчитанной на минимальное количе-

ство исполнителей, исполнение дуэтов, трио, квартетов и т. п., далее — оркестровых отрывков (переложений с сопровождением фортепиано), а также знакомство с камерной литературой, в которой есть партия трубы.

Ансамблевая игра предъявляет к ученику следующие специфические требования: а) исполнять партию в ансамбле следует (по нотам или наизусть) сидя за пультом; держать трубу как и при игре стоя (приблизительно под углом 45° по отношению к корпусу исполнителя); сидеть прямо, не касаясь спинки стула, не класть ногу на ногу; б) необходимо обладать прочными навыками чтения нот с листа, иметь хороший зрительный контакт с участниками ансамбля (в оркестре — с дирижером); в) хорошо знать свою партию, понимать ее роль в исполняемом произведении; слышать ансамбль и свой голос в нем; г) на уроке каждая партия (сложная по фактуре или средней трудности) должна разучиваться внимательно, тщательно, так же как и сольная (желательно — наизусть); д) с первых же совместных проигрываний стремиться к полной слитности, согласованности всех голосов (партий) ансамбля в отношении ритма¹, динамики, штрихов, агогики и т. д.; четко выполнять быстрый переход от роли мелодического голоса к сопровождению; четко определять момент точного вступления после продолжительных пауз в своей партии; е) начиная с предварительных проигрываний ансамбля, обращать внимание на слитность голосов (так называемое «интонирование по вертикали»), обеспечивающую общий строй.

Со второго полугодия необходимо систематически работать над качеством звука, его интонацией и динамикой:

4. Контроль за всеми элементами техники исполнения во время игры: а) исполнение этюдов и пьес напевного характера в медленном темпе, сосредоточивая внимание на каждом звуке, плавном соединении их и регулировании дыхания, позиции губ; б) исполнение пьес или частей произведений крупной формы, написанных в медленном темпе, которые менее утомительны для исполнительского аппарата и позволяют более длительное время сосредоточить внимание на отработке всех элементов фактуры; в) исполнение упражнений для развития дыхания, которые должны одновременно служить и повышению качества звука.

5. Работа над интонированием. Ученик должен знать состояние строя своего инструмента, его недостатки; уметь корректировать интонационно неустойчивые звуки при помощи губного аппарата, а также применяя дополнительную аппликатуру; уметь контролировать слухом точность интонации, ведения и соединения звуков при разных нюансах и штрихах.

¹ Недопустимо при игре в ансамбле отстукивать такт ногой.

Рекомендуются следующие упражнения: а) игра протяженных нот (упражнения, гаммы) под контролем слуха, чтобы интонация на протяжении всей длительности ноты не изменялась; б) игра упражнений, в которых сочетаются различные интервалы, при максимуме внимания и сосредоточенности на протяжении всего упражнения от первой до последней ноты; в) игра гамм (диатонических, целотонных), арпеджио (мажорных и минорных, уменьшенных и увеличенных трезвучий), интервалов октавы и квинты; г) игра в ансамбле для приобретения навыка слушать себя и сопровождающую музыку, находя в ней гармоническую и мелодическую опору, облегчающую точность интонирования на трубе; д) игра пьес или отрывков из художественных произведений (с сопровождением ф-п.), в которых чистота и точность интонирования затрудняется тем, что после паузы следует начинать фразу или извлекать звук верхнего или нижнего регистров, попадание на которые представляет трудность. Для предупреждения нарушения чистоты интонирования развивать навык «предслышания» звука: перед тем, как извлечь ноту, внутренним слухом представить себе ее действительное звучание.

6. Работа над динамикой звука: а) объяснение значения и важности выразительной, динамически разнообразной игры на примерах из художественной литературы; б) проигрывание пьес с точным и выразительным воспроизведением динамических указаний; соблюдая чувство меры, ученик может добавить к имеющимся и новые нюансы; в) упражнения на исполнение *crescendo* и *diminuendo*: добиваться точного и ясного начала и окончания звука; рассчитать дыхание, чтобы динамика нарастания и снижения была постепенной, с заметной кульминацией на середине; не допускать ускорения темпа при *crescendo* и замедления при *diminuendo*; д) упражнения на исполнение динамических оттенков от еле слышного *pp* до мягкого и красивого *ff*. Любое, самое тихое исполнение должно быть отчетливо слышно, иначе оно утратит выразительность; громкое исполнение не должно нарушать интонационную чистоту, изменять тембр, что часто бывает также при внезапной смене силы звука (*subito p* и *subito f*) и при *sforzando* (*sf*); при исполнении *subito piano* сделать едва заметную паузу, не нарушающую темпа, но способствующую усилению эффекта; е) упражнения в игре гамм по ступеням вверх и вниз одновременно двух учеников, которые перед исполнением тщательно выверяют настройку своих инструментов; нарушение интонационной высоты звуков соответственно корректируется; такие упражнения одновременно оказывают положительное влияние на развитие динамики звука, исполнительское дыхание, гибкость и выносливость губ, четкость движений языка, пальцев, согласованность их действий.

7. Легкие упражнения для ознакомления с приемом исполнения вибрато.

Подготовить к зачетно-переводным экзаменам музыкальный материал по двум программам: 1) По технике исполнения — играть мажорные и минорные гаммы до 5 знаков включительно; играть одну гамму по своему выбору, мажорную или минорную в 2—3 октавы, в энергичном, подвижном темпе; другую — по указанию комиссии; показать технические навыки игры хроматических гамм штрихами *деташе*, *легато*, *стаккато*; сыграть 3—4 разнохарактерных этюда выше средней трудности; чётка нотного текста с листа, игра *наизусть*; транспонирование партии трубы в 2—3-х оперно-симфонических произведениях (*in C*, *in A*, *in Es*, *in F*, *in D*). 2) По исполнению художественных музыкальных произведений — сыграть 2—3 разнохарактерные пьесы, а также произведение крупной формы: концерт, сонату, фантазию, вариации, сюиту и т. д. с сопровождением фортепиано.

ПЯТЫЙ ГОД

1. Повторение основного учебно-тренировочного материала: игра всех видов гамм и арпеджио до 5 знаков включительно с целью совершенствования качества звука, чистоты интонации, ровности звучания во всех регистрах, динамического разнообразия и других компонентов исполнения. Каждый день играть гаммы в полную силу звучности, со всеми видами динамики, штрихов, соблюдая ритмическую точность, постепенно увеличивая скорость; играть чисто, красиво, музыкально.

2. Разучивание мажорных и минорных гамм до 6 знаков включительно: *фа-диез мажор* в две октавы; *ре-диез минор* в 3 октавы, начиная от *ре-диез* 1-й октавы до *ре-диез* 3-й октавы и вниз до *ре-диез* малой октавы; *соль-бемоль мажор* в две октавы; *ми-бемоль минор* — в 3 октавы, начиная от *ми-бемоль* 1-й октавы до *ми-бемоль* малой октавы.

Планомерная работа над гаммами в течение всего периода обучения должна в общих чертах заключаться в следующем: а) Разъяснение необходимости, важности и практического значения гамм; указание на примеры из музыкальной литературы, свидетельствующие, что многие пьесы представляют собой своеобразное, творческое применение элементов гамм и арпеджио. Рассмотрение гамм и арпеджио как важного и эффективного средства технического развития, дающего возможность в сконцентрированном виде работать над преодолением фактурных трудностей в классических и современных произведениях; б) Изучение и исполнение гамм по квинтовому кругу, обеспечивающее систематичность в музыкальном развитии ученика, теоретическом и слуховом осмыслении всех тональностей мажоро-минорной системы, воспитании чувства ладотональности; в) Уяснение практического значения гамм и арпеджио как

универсального средства развития и совершенствования всех компонентов исполнительского аппарата и их взаимодействия, в результате чего вырабатываются: техника всех видов атаки, штрихов, фразировки, их четкость, определенность; техника движений языка, эластичность и выдержка губ; прочный навык исполнительского дыхания (глубокий вдох через нос, равномерный плавный выдох); беглость пальцев, согласованная с действиями вентиляльного механизма и других элементов техники, подчиненных контролю слуха; г) Исполнение всех видов диатонических (мажорных и минорных) и хроматических гамм, а также трезвучий, доминантсептаккордов, уменьшенных септаккордов в виде арпеджио в объеме трех октав. Перед исполнением гамм проверить знание учеником принципа строения диатонического и хроматического звукоряда, умение определять тональность гаммы на слух; д) Выполнение практических задач на исполнение гамм по квинтовому кругу в порядке увеличения количества ключевых знаков. Вначале играть диэзные гаммы, чтобы видеть, как усвоен общий для них аппликатурный принцип, затем перейти к бемольным тональностям; е) Гаммы и арпеджио играть в доступном темпе, в пределах освоенного диапазона, стремясь не к быстрому темпу и поспешному расширению регистровых возможностей (от малой до 3-й октавы и выше), а к постепенному улучшению качества исполнения; развивать навык постоянного, сознательного слухового контроля, чтобы избежать механической, небрежной игры; ж) При игре гамм и арпеджио выдерживать взятый темп, не ускоряя и не замедляя от начала до конца; внимательно следить за ровностью звучания и точностью интонирования, уметь повысить или понизить звук посредством применения аппликатуры (и комбинаций вентиляей), а также использования согласованных действий губного аппарата и дыхания; играть красивым, певучим звуком; з) Практически закреплять характерные приемы исполнения гамм и арпеджио: после того, как ученик сможет плавно, чисто, в среднем темпе сыграть гаммы с обычной аппликатурой, предложить исполнить их с другой более сложной, но удобной аппликатурой, используя 3-ю клавишу; применять ритмические варианты, состоящие из разных длительностей: короткие звуки исполнять решительно, четко, ровно, а долгие — выдерживая полную длительность, насыщенную достаточно полным звучанием; играть пунктированным ритмом; играть гаммы и арпеджио со всеми видами динамики и штрихов, обратив особенное внимание на штрих legato; практиковать проигрывание гамм под контролем слуха и зрительных представлений, чтобы перед исполнением как бы мысленно сыграть гамму, представляя себе клавиши, чередование пальцев на них, и стремиться услышать внутренним слухом реальное звучание (аналогично упражнениям по транспонированию — без инструмента и с инструментом); и) Проверку ре-

зультатов работы над гаммами и арпеджио проводить регулярно, путем специальных зачетов.

3. Работа над этюдами и миниатюрами (скерцо, ноктюрн, прелюдия, ария, танец и т. п.) различного характера и разной степени трудности. В течение года выучить не менее 10—15 миниатюр (треть общего количества — самостоятельно), придерживаясь в основном общепринятой методики работы над художественным произведением.

4. Работа над произведениями крупной формы: а) концертом (оригинальным или переложением, в целом виде или в виде отдельной части); б) сонатой; в) сюитой, вариациями и т. п. (различного характера, разной степени трудности). Объяснение основных структурных и композиционных компонентов, из которых состоят произведения крупной формы. Ознакомление с творческим обликом композитора, жанром и формой изучаемого произведения, его особенностями; с краткой характеристикой выдающихся образцов концертов и сонат для трубы; ознакомление с некоторыми из них в грамзаписи, запечатлевшей игру известных музыкантов-исполнителей.

В первом и втором полугодиях завершающего, 5-го года обучения половина классного времени и самостоятельных домашних занятий отводится работе над произведениями крупной формы. Таким образом, ученик должен: а) познакомиться на практике с особенностями исполнения концертов, сонат и т. п.; б) систематически укреплять исполнительский аппарат, совершенствовать ансамблевые навыки, развивать чувство ритма, слух, играть наизусть, приобретать концертно-эстрадную манеру игры; в) накапливать разнообразный концертный репертуар, повторять и отделять выученные произведения, повышая мастерство исполнения.

5. Занятия по чтению нот с листа: а) Методический подбор нотного материала для чтения, распределение его на несколько разделов по трудностям: в знаках тональности, аппликатуре, в ритме, сложной группировке длительностей и т. п.; б) После упражнений на материале одного или нескольких разделов перейти к общему разделу, который представляет собой разнообразный материал, изучаемый в порядке усложнения трудностей. Рекомендуются пьесы не выше средней ритмической трудности; в течение некоторого времени работать над однородной ритмической фактурой, а дальше — переходя с одной длительности на другую и т. д. Проигрывание пьес с несколько усложненной фактурой. Упражнения, развивающие чувство ритма, укрепляющие навыки ритмически правильного исполнения; в) Чтение с листа пьес с преобладанием гамм и трезвучий. Для этого необходимо подобрать несложные пьесы, построенные либо на отрезках гамм, либо с последованиями трезвучий и гамм. Обратит внимание ученика на эту особенность пьесы, ее фактуру при предварительном просмотре; г) Чтение с листа

пьес со сменой темпа или отклонениями от основного темпа, а также пьес с изменением характера музыки; д) Проверка усвоения основных методических принципов чтения нот с листа: предварительное (зрительное) ознакомление с пьесой — ее тональностью, ритмом, характером музыки и т. д.; выбор темпа, в котором можно сыграть трудные в техническом отношении места, не нарушая общего характера музыки (неудачный выбор темпа усложнит игру, замедлит движение или даже заставит сделать остановку); комплексное восприятие нотного текста: не сосредоточивать внимание только на исполняемой ноте, смотреть вперед на несколько нот и даже — на следующий такт, особенно при переходе с одной строки на другую; е) Рекомендуется регулярно проводить контрольные занятия по чтению с листа.

6. Исполнение музыкального произведения наизусть. Практические занятия по развитию памяти, запоминанию, осознанию основных элементов и деталей произведения.

7. Практические занятия по транспонированию. Играть на инструменте строя *си-бемоль* (in B) по нотам, написанным для исполнения в других строях (in C, in A, in D, in Es, in F, in E, in As, in H), систематически упражняться в активном транспонировании, развивая этот важный навык и расширяя знакомство с литературой для трубы.

В течение года необходимо: 1) По указанию педагога и подобранному им материалу периодически играть оркестровые партии труб из оперных и симфонических произведений, в которых имеются авторские указания строя; 2) Регулярно играть оркестровые партии труб и корнетов из 1-й и 2-й тетрадей «Выписок», составленных С. Ереминым; 3) Тренироваться в исполнении «Характерных мелодических этюдов для транспонировки во все строи», составленных А. Гордоном; 4) Рекомендовать для подготовленных учеников проигрывать «Последние этюды» (для транспонирования) В. Брандта, представляющие большой исполнительский интерес, но требующие хорошей технической подготовки.

Основным методом упражнений в транспонировании является одиночное исполнение, индивидуальная тренировка, в классе и домашних условиях. Ученики, показавшие удовлетворительный навык быстрой и правильной ориентировки в различных строях, сводятся в группы, которым поручается одновременное исполнение оркестровых партий 2-х труб и 2-х корнетов или 3—4-х труб в оперных и симфонических произведениях классической и современной литературы.

Последний, 5-й год обучения в ДМШ — важный и ответственный период в жизни юного музыканта. Подводится итог его успехов, знаний, развития. К выпускному экзамену он должен прийти во всеоружии, показать свои способности, исполнительские возможности, культуру. Второе полугодие посвящается

совершенствованию техники исполнения, отделке музыкальных произведений крупной формы, этюдов и миниатюр концертного плана. На выпускном экзамене и заключительном акте ученик должен образцово исполнить произведение крупной формы, концертный этюд или эффектную пьесу.

К концу 5-летнего курса обучения ученик должен приобрести прочные знания, исполнительские навыки в объеме программы, которые позволяют ему в дальнейшем не порывать с музыкой, готовиться к поступлению в училище или участвовать в инструментальном ансамбле, оркестре; всегда иметь желание музицировать, играть классические произведения или новинки современной музыки.

УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА И РЕПЕРТУАРНЫЕ СБОРНИКИ

Краткий указатель

Школы: *Арбан Ж.* Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе. Ред. Г. Орвида. М., 1954; переработ. изд. в 3 ч. Ред. Г. Орвида. М., 1970. *Баласанян С.* Школа игры на трубе. Ред. Н. Яворского. М., 1972. *Кобец И.* Начальная школа для трубы. Киев, 1970. *Кърпаров П.* Школа для трубы, ч. 1. София, 1962. *Лютак Л.* Школа для трубы. Варшава, 1961. *Митронов А.* Школа игры на трубе. Ч. 1. Л., 1956 (2-е изд. 1973); ч. 2. Л., 1965. *Орвид Г.* Школа игры на трубе (или корнете). М., 1933 (2-е изд. 1938). *Табаков М.* Прогрессивная школа обучения игре на трубе (в 4-х ч.). М., 1946—1953. *Чумов Л.* Школа начального обучения игре на трубе. М., 1979.

Учебные пособия: Выписки из оркестровых партий труб и корнетов. Сост. С. Еремин. Тетр. 1. М., 1952; тетр. 2. М., 1955. *Коваль И.* Сборник пионерских сигналов. Л., 1959. *Липкин Л.* Начальные уроки игры на трубе. М., 1959. Обучение горнистов в пионерской дружине. Сборник. Л., 1964. *Прокофьев П.* Практическое пособие для игры на трубе. Л., 1968. Сборник фанфар для духовых инструментов. Сост. Т. Докшицер. М., 1967. *Чумов Л.* Упражнения для учащихся ДМШ. М., 1965. *Чумов Л.* Уроки игры на горне. М., 1969.

Сборники упражнений и этюдов: *Баласанян С.* 25 этюдов. М., 1964. *Баласанян С.* Этюды. Л., 1948. *Баласанян С.* Этюды. Тетр. 1. М., 1951; тетр. 2. М., 1953. *Бердыев Н.* Легкие этюды. Тетр. 1. М., 1969. *Бердыев Н.* Характерные этюды. Киев, 1968. *Болотин С.* Оркестровые этюды. Л., 1951. *Болотин С.* Этюды для трубы или корнета. Л., 1972 (2-е изд. 1978). *Брандт В.* 34 этюда для оркестровых музыкантов. М., 1933. *Брандт В.* Последние этюды для трубы или корнет-а-пистона. М., 1951. *Вурм В.* 45 легких этюдов. Ред. Н. Яворского. М., 1969. *Вурм В.* 60 этюдов. М., 1930. *Галле Ж.* 11 этюдов. М., 1953. *Гинецинский Д.* Этюды для трубы или корнета. Л., 1964. *Гордон А.* Сборник характерных и мелодических этюдов для трубы, упражнения в транспонировке во всех строях. М., 1930. *Иогансон А.* Ежедневные упражнения. М., 1939. *Кобец И.* Тематические этюды. Киев, 1969. *Максименко А., Бобровский И., Салиман-Владимиров Д.* Этюды и упражнения. М., 1975. *Месиян А.* Оркестровые этюды. Ереван, 1969. *Табаков М.* Ежедневные упражнения. М., 1952. *Тронье Э.* Этюды. Л., 1932. *Чумов Л.* Легкие этюды и упражнения. М., 1973. *Чумов Л.* Этюды для начинающих трубачей. М., 1969. *Щелоков В.* Этюды. М., 1964.

Ансамбли: *Анисимов Б.* Ансамбли для медных духовых инструментов. Л., 1963. Ансамбли медных духовых инструментов. Сост. Я. Зырянов. Вып. 1—9. Киев, 1967. *Бах И. С.* 5 пьес (Прелюдия, Сарабанда, Фуга, Адажио, Гавот). Обр. Ф. Цабеля для 2-х труб, валт., тромб. М., 1953. *Глазунов А.* Анданте, соч., 38. Для трубы, валт., 2-х тромб. М., 1951. Камерные ансамбли. Пьесы для трио медных духовых инструментов. М., 1961. *Косенко В.* 3 пьесы. Обр. для 3-х труб Н. Бердыева. М., 1961. Сборник пьес для ансамбля духовых инструментов. Сост. Л. Носов. Киев, 1958. Сборник пьес для ансамблей духовых инструментов. Вып. 1. М., 1960; вып. 2. М., 1962.

Концерты, сонаты, пьесы для трубы с фортепиано: *Абсиль Ж.* 3 пьесы (сказки), соч. 76: Героическая, Славянская, Фанбулеска. Ред. партии трубы С. Еремина. М., 1962. *Александров Ан.* Ария из «Классической сюиты».

Перелож. Л. Могилевского. М., 1950. *Алябьев А.* 2 пьесы для трубы и ф-п. Ред. В. Доброхотова. М., 1954. *Асафьев Б.* Скерцо из Сонаты для трубы и ф-п. Л., 1955. Бёме О. Концерт для трубы in A. М., 1927. Бёме О. Концерт для трубы. Перелож. для трубы in В. С. Еремина. М., 1960. *Бердыев Н.* Соната. Киев, 1975. *Болотин С.* Вариации на русскую тему. Л., 1953. *Болотин С.* Скерцо. Л., 1956. *Болотин С.* Легкие пьесы. Л., 1964; вып. 2. Л., 1968. *Болотин С.* 5 фантазий. На темы из оперы «Декабристы» Ю. Шапорина, «Тихий Дон» И. Дзержинского, из балета «Тарас Бульба» В. Соловьева-Седого, «Юность» М. Чулаки, на тему песни «Пусть всегда будет солнце» А. Островского. Л., 1968. *Гайдн И.* Концерт для трубы, ч. 2. Ред. и каденция Г. Орвида. М., 1963. *Гедике А.* Концертный этюд. М., 1950. *Гендель Г.* Соната № 6, ч. 2. Перелож. Г. Орвида. М., 1933. *Гендель Г.* Бурре. Перелож. Г. Орвида. М., 1958. *Глиэр Р.* Размышление, Мазурка. Перелож. Л. Могилевского. М., 1950. *Григ Э.* Избранное. 12 пьес. Обр. и перелож. А. Гедике. М., 1950. *Зверев В.* 3 пьесы. М., 1962. *Моцарт В.* Маленький концерт для скр. с ф-п. Перелож. Н. Бердыева, Киев, 1974. *Прокофьев С.* 3 пьесы: Мелодия, соч. 35, № 2; Танец девушек из бал. «Ромео и Джульетта»; Марш из оп. «Любовь к трем апельсинам». Перелож. В. Юдина. М., 1963. *Раухвергер М.*, 3 пьесы: Марш, Про старину, Шествие. М., 1952. *Свирский Р.* Скерцо, Ноктюрн. Киев, 1953. Старинные концерты Т. Альбини и А. Вивальди. Сост. и ред. Т. Докшицера. М., 1956. *Флярковский А.* Прелюд, Юмореска. М., 1954. *Хачатурян А.* Танец с саблями из бал. «Гаянэ». Обр. Т. Докшицера и В. Пескина. М., 1952. *Хачатурян А.* Танцы из бал. «Гаянэ». Свободная обр. С. Болотина. М., 1956. *Чемберджи Н.* Пионерская сюита в форме темы с вариациями. М., 1931. *Черепнин Н.* Эскиз, соч., 45 № 11. М., 1921. *Чижко О.* Ребячьи забавки. Л., 1972. *Шахов И.* Скерцино. М., 1954. *Шостакович Д.* Пьесы. Перелож. С. Болотина. Л., 1976. *Шостакович Д.* Песня пионеров из оратории «Песнь о лесах». Свободная обр. С. Болотина. М., 1957. *Щелоков В.* 5 пьес. М., 1949. *Щелоков В.* 3 пьесы. М., 1951. *Щелоков В.* Пионерская сюита. М., 1958. *Щелоков В.* Концерты № 3 и № 4 (Детский). М., 1968.

Сборники пьес для трубы с фортепиано: 12 пьес, тетр. 3. Обр. и перелож. А. Гедике. М., 1932 (Бетховен Л. Финал из Сонаты, соч. 79; Шуман Р. Причуды, Марш, Интермеццо; Шопен Ф. Этюд; Мендельсон Ф. Песня без слов и др.). Легкие пьесы. Сост. Г. Орвид. М., 1968 (Гендель Г. Ларго из Сонаты № 5 для скр.; Моцарт В. Аллегро из Сонаты № 1 для ф-п.; Мусоргский М. Вступление к 5 сц. IV д. оп. «Хованщина»; Даргомыжский А. Лихорадушка и др.). Легкие пьесы композиторов соц. стран. Сост. Л. Чумов. М., 1974 (Грудзинский Ч. Токката; Русев Н. Пастораль; Швен К. 3 остинато и др.). Переложения и обработки для трубы и ф-п. Сост. С. Болотин, ред. Г. Орвида. Л., 1952 (Глинка М. Жаворонок; Чайковский П. Песня менестрелей из оп. «Орлеанская дева»; Римский-Корсаков Н. Восточный романс; Калинин В. Грустная песенка; Рахманинов С. Романс; Бах—Гуно. Прелюдия; Россини Д. Тирольская песня и др.). Произведения сов. композиторов. Ред., перелож., обр. Н. Бердыева. Киев, 1968 (Хренников Т. «Как соловей о розе»; Хачатурян А. Пьеса; Кабалевский Д. Сонатина; Косенко В. Марш: Прокофьев С. Тарантелла; Глиэр Р. Рондо и др.). Произведения сов. композиторов. Вып. 1. Сост. и ред. Л. Чумова. М., 1974 (Молчанов К. Колыбельная; Фрид Гр. 3 легкие пьесы; Кикта В. Звучи, труба; Чумов Л. Пьеса; Бак М. 2 пьесы; Платонов Н. Прелюдия и др.). Пьесы. Сост. и ред. Т. Докшицера. М., 1968 (Мясковский Н. Пожелтевшие страницы; Рубинштейн А. Мелодия, соч. 3, № 1; Прокофьев С. Воспоминание, соч. 4, № 1; Лядов А. Прелюд., соч. 31 № 2; Мендельсон Ф. Песня без слов, соч. 53, № 20; Сарасате П. Цыганские напевы; Динику Г.—Хейфец Я. Хорошаккато и др.). Пьесы. Сост. Н. Яворский. М., 1971 (Мендельсон Ф. Песня без слов; Власов В. Мелодия; Боцца Э. Рапсодия; Брандт В. Колыбельная, Этюд и др.). Пьесы композиторов стран социализма. Сост. С. Болотин. Л., 1975 (Энеску Д. Легенда; Барток Б. Румынские танцы; Кърпаров П. 4 миниатюры; Франкль Я. Сонатина; Курц З. Концерт, ч. 1 и др.). Пьесы рус. композиторов. Сост. С. Еремин. М., 1974 (Алябьев А. 2 пьесы; Балакирев М. Грузинская песня, Полька; Аренский А. Концертный вальс; Рахма-

нинов С. Вокализ; Скрябин А. Этюд, соч. 8 и 12, Прелюдия, соч. 45 № 3; Римский-Корсаков Н. Песня Индийского гостя из оп. «Садко» и др.). Пьесы сов. композиторов. Перелож. Ю. Усова. М., 1964 (Глиэр Р. Вальс; Прокофьев С. Гавот из Классической симфонии; Мясковский Н. Воспоминание (напев); Шостакович Д. Прелюдия; Хачатурян А. Танец Эгины из бал. «Спартак» и др.). Пьесы советских композиторов. Обр. и перелож. для трубы с ф-п. С. Болотина. Л., 1980 (Прокофьев С. Серенада (фрагмент) из 1 акта оп. «Дуэнья». Шостакович Д. Романс из музыки к кинофильму «Овод». Хачатурян А. Танец Армена, Шалахо (мужской танец), Лезгинка, Адажио (фрагмент) из 2-й картины бал. «Гаянэ». Кабалевский Д. Пьеса. На темы из оп. «Семья Тараса». Свиридов Г. Романс. Отзвуки вальса. Из муз. иллюстраций к повести Пушкина «Метель». Асафьев Б. Танец басков (Болеро) из бал. «Пламя Парижа». Петров А. Солдатская несня из оп. «Петр Первый». Танец из бал. «Сотворение мира». Портнов Г. Песня охотника из бал. «Тыгрена и Айе». Фалик Ю. Трубачи. Из «Детского альбома»). Сборник легких пьес, тетр. 2. Сост. П. Волоцкой, Л. Липкин. М., 1960 (Глинка М. «Ах ты, ночь ли, ноченька», «Гуде ветер», Полька, Песня Вани из оп. «Иван Сусанин»; Лядов А. Забавная; Гречанинов А. Колыбельная; Направник Э. Романцетта из оп. «Дубровский»; Чайковский П. Колыбельная и др.). Сборник пьес. Ред. Г. Орвида, М. Табакова. М., 1940 (Тартини Д. Ларго и Аллегро из Сонаты для скр.; Бетховен Л. Шотландская песня; Шуман Р. Адажио из квартета; Равель М. Пavana; Даргомыжский А. Тучи небесные; Чайковский П. Сентиментальный вальс, Неаполитанский танец; Балакирев М. Грузинская песня и др.). Сборник пьес. Сост. М. Ветров. Л., 1960 (Бах И. С. Ария; Чайковский П. Ария Роберта, Романс «День ли парит»; Григ Э. Соната для ф-п., ч. 2; Глиэр Р. Ноктюри и др.). Сборник пьес для корнета и трубы с ф-п. Перелож. А. Деревенцева. М., 1959 (Лядов А. Протяжная, Шуточная; Грибоедов А. Вальс; Шуберт Ф. Форель; Сен-Санс К. Лебедь; Монюшко С. Ария Гальки из оп. «Галька»; Чайковский П. Романс «Хотел бы в единое слово», Ариозо воина из кантаты «Москва», Романс Полины из оп. «Пиковая дама», Песня Оксаны из оп. «Черевички»; Римский-Корсаков Н. Песня Шамаханской царицы из оп. «Золотой петушок», Ария Любаши из оп. «Царская невеста»; Глиэр Р. Концерт для голоса, ч. 1; Палиашвили З. Лекури из оп. «Даиси» и др.). Юный трубач-виртуоз. Ред.-сост. С. Болотин (сб. пьес Кабалевского Д., Петрова А., Баснера В., Червинского Н. и др.). Л., 1966. Юный трубач-виртуоз, вып. 2. (сб. пьес Дзержинского И., Шостаковича Д., Матвеева М., Вайнберга М., Анисимова Б. и др.). Л., 1967.

Приложение 1

ПРИМЕРЫ НА ТРАНСПОНИРОВАНИЕ

В приведенных ниже примерах в первой строке показано, как нотируется партия трубы в партитуре, во второй строке — как она исполняется на трубе in B, в третьей — ее реальное звучание.

34 Allegro $\text{♩} = 120$ Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок»

in C¹⁾
con sord.
ff *dim.*

in B
con sord.
ff *dim.*

The example shows two staves of music. The top staff is in C major, marked 'in C¹⁾ con sord.' and 'ff'. The bottom staff is in B major, marked 'in B con sord.' and 'ff'. Both staves end with a 'dim.' marking. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, and some notes are beamed together.

Piu presto Дж. Верди. «Сицилийская вечерня»

in Des

in B

The example shows three staves of music. The top staff is in D minor, marked 'in Des'. The middle and bottom staves are in B major, marked 'in B'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, and some notes are beamed together.

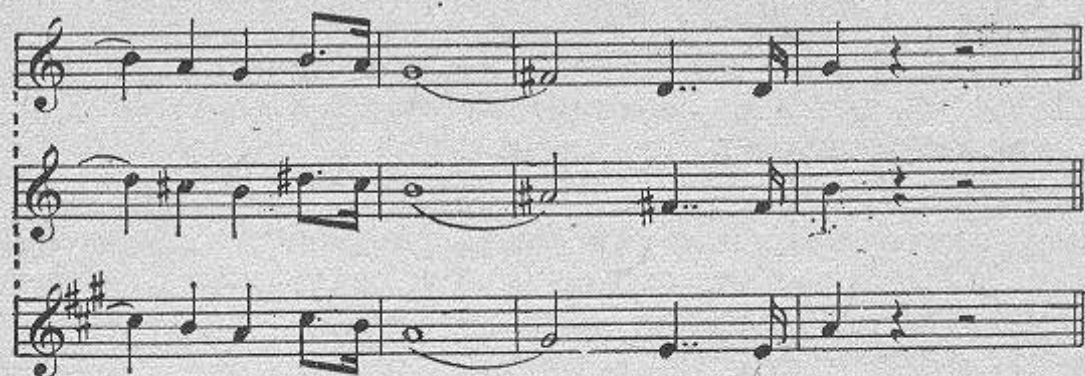
Schnell Р. Вагнер. «Лознгрин»

in D

in B

The example shows three staves of music. The top staff is in D major, marked 'in D'. The middle and bottom staves are in B major, marked 'in B'. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals, and some notes are beamed together.

¹⁾ Нотация совпадает с реальным звучанием.



Allegro maestoso $\text{♩} = 100$
in Es

Дж. Верди. «Аида»



Andante un poco rubato ($\text{♩} = 132$)
in E ¹⁾

П. Чайковский. Итальянское каприччио



¹⁾ Транспонирование in E более удобно в сочетаниях: in F — in A или in Es + in H (повышение в обоих случаях на 3 тона).

Andante sostenuto
in F

П. Чайковский. Четвертая симфония

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in F major, 3/4 time, and features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff is in B-flat major, 3/4 time, and contains a piano accompaniment with slurs and triplets. The bottom staff is in F major, 3/4 time, and also features a piano accompaniment with slurs and triplets. The dynamics are marked *ff* (fortissimo) for the middle and bottom staves.

Allegro non troppo
in F

Н. Римский-Корсаков. «Садко»

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in F major, 3/4 time, and features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff is in B major, 3/4 time, and contains a piano accompaniment with slurs and triplets. The bottom staff is in F major, 3/4 time, and also features a piano accompaniment with slurs and triplets. The dynamics are marked *f* (forte) for all staves.

Vivo
in G

Г. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур»

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is in G major, 2/2 time, and features a melodic line with slurs. The middle staff is in B major, 2/2 time, and contains a piano accompaniment with slurs. The bottom staff is in G major, 2/2 time, and also features a piano accompaniment with slurs. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) for all staves.

3 3 3

Marziale energico con tutte
in A

П. Чайковский. Пятая симфония

in B *ff*

(♩=80)
in As

Дж. Верди. «Отелло»

3 3 3

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The second and third staves provide harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns and some chromatic movement.

Un poco allegretto e grazioso

И. Брамс. Первая симфония

in H

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff is marked *mf* and has a '2' above the final measure. The second staff is marked *mf* and has a '2' above the final measure. The third staff is marked *mf* and has a '2' above the final measure. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Three staves of musical notation in treble clef. The first staff has *sf* markings and a first/second ending. The second staff has *sf* markings and a first/second ending. The third staff has *sf* markings and a first/second ending. The first ending is marked *p*. The music features eighth and sixteenth notes.

Приложение 2

КОМПЛЕКСЫ УПРАЖНЕНИЙ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ТЕХНИКИ

Комплекс 1

35 а

б

¹⁾ Это упражнение можно исполнять штрихом легато (по 4 ноты).

Комплекс 3

37a

Musical score for Complex 3, part 37a, measures 1-5. The score is written in treble clef with a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with various intervals and accidentals, and a bass line with chords and some arpeggiated figures. The notation includes slurs, ties, and fingering numbers (0, 1, 2).

Musical score for Complex 3, part 6, measures 6-10. The score is written in treble clef with a dynamic marking of *mf*. It features a melodic line with various intervals and accidentals, and a bass line with chords and some arpeggiated figures. The notation includes slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3). The text "и т. д." (and so on) appears in the middle of the score.

Handwritten musical score for guitar, consisting of 11 staves. The score includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. It features various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The score is divided into sections, with the first section ending at the fifth staff and the second section starting at the sixth staff. The second section includes a section marked 'A' and ends with a double bar line and the letters 'и т. а.'

ХРОМАТИЧЕСКИЕ ГАММЫ

Комплекс 1

38

¹⁾ Исполнять аналогично гг. 2—6 основного варианта этого упражнения.

Сначала играть в медленном темпе, следя за ровным, плавным переходом от ноты к ноте. Каждый такт играть не менее 8—10 раз, ускоряя при повторных проигрываниях, когда будет усвоена аппликатура и достигнута четкость, чистота каждого звука. В дальнейшем каждый такт играть на октаву выше; после краткого отдыха — еще октавой выше, т. е. на две октавы выше написанного.

Комплекс 2

39

mf

mf

mf и т. д.

Играть так же, как и комплексе 1.

ГАММЫ, ТРЕЗВУЧИЯ, СЕПТАККОРДЫ

До мажор

40

mf

mf

mf

Соль мажор

41

Three staves of musical notation for Sol major. The first staff contains measures 41-42, and the second staff contains measure 43. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody is written in a stepwise fashion. The second staff includes a bracketed fingering instruction for the right hand. The third staff includes the text "и т. д." at the end.

Ля минор

42

Three staves of musical notation for La minor. The first staff contains measures 42-43, and the second staff contains measure 44. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody is written in a stepwise fashion. The second staff includes a bracketed fingering instruction for the right hand and several "V" markings above the notes. The third staff includes the text "и т. д." at the end.

Ми минор

43

Three staves of musical notation for Mi minor. The first staff contains measures 43-44, and the second staff contains measure 45. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The melody is written in a stepwise fashion. The first staff includes a bracketed fingering instruction for the right hand. The second staff includes a bracketed fingering instruction for the right hand. The third staff includes the text "и т. д." at the end.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Методика проведения отбора учащихся	5
Цель и задачи преподавания	6
Первоначальный период обучения	7
Занятия с мундштуком	8
Основы техники дыхания	11
Основы техники звукоизвлечения	16
Организация, планирование и содержание урока	22
Самостоятельная работа ученика	26
Чтение с листа	30
Штрихи и техника их исполнения	37
Некоторые условные обозначения в нотной записи	45
Мелизмы	47
Транспонирование	52
Работа над упражнениями и гаммами	53
Работа над этюдами	56
Работа над музыкальным произведением	59
Воспитание чувства ритма	68
Игра наизусть	71
Труба и ее разновидности	75
Основные части трубы, их назначение и взаимодействие во время игры	78
Критерии и нормы оценки знаний	86
Примерный план обучения	89
Учебная литература и репертуарные сборники	104

Сергей Васильевич Болотин

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ
ИГРЫ НА ТРУБЕ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Редактор Е. В. Гуляева

Художник И. М. Чернов

Худож. редактор Р. С. Волховер

Техн. редактор О. Е. Ларионова

Корректоры М. С. Зимина, Н. Е. Кислева

ИБ № 2788

Сдано в набор 27.09.79. Подписано к печати 16.01.80. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Печать высокая. Гарнитура литературная. Печ. л. 7,5 (7,5). Уч.-изд. л. 7,72. Тираж 13840 экз. Изд. № 2090. Заказ № 3914. Цена 40 к.

