

Т. Докшицер

СИСТЕМА  
КОМПЛЕКСНЫХ  
УПРАЖНЕНИЙ

тру.  
ба.  
ча

The graphic design features a series of horizontal stripes in white and red. A large, stylized red character 'ч' is superimposed over the stripes, with its top part resembling a musical staff. The stripes continue across the page, with some being partially obscured by the text and the large 'ч' character.

Москва „Музыка“ 1985



**Т. Докшицер**

**СИСТЕМА  
КОМПЛЕКСНЫХ  
УПРАЖНЕНИЙ  
трубача**

Файл скачан с сайта  
[Aperock.ucoz.ru](http://Aperock.ucoz.ru)  
Книги о музыке и рок-  
музыкантах

Москва „Музыка“ 1985

## ОТ АВТОРА

Ежедневно перед каждым трубачом возникают вопросы: «С чего начать свои занятия», «Как построить их сегодня», «Сколько времени заниматься и какой учебный материал исполнять», «Какие навыки разовьют те или иные упражнения и какой результат ожидать от проделанной работы?»... Ответы на эти вопросы каждый исполнитель должен находить сам, так как процесс развития исполнительских навыков сугубо индивидуален, он связан с природными профессиональными данными, конкретным состоянием исполнителя и в первую очередь его губных мышц.

Цель настоящей работы — помочь каждому трубачу овладеть навыками индивидуального ежедневного восстановления и развития исполнительского аппарата, правильно выбирать необходимый инструктивный нотный материал, точно определять степень игровой нагрузки в зависимости от конкретного состояния исполнителя, его индивидуальных особенностей и творческих задач.

Прежде чем приступить к практической части работы, необходимо внимательно изучить методические рекомендации и принцип построения комплексных уроков. Следует помнить, что материал данной работы составляет лишь подготовительную часть ежедневной игровой нагрузки трубача.

Пособие адресовано профессиональным исполнителям, студентам, самодеятельным музыкантам и учащимся детских музыкальных школ.

В работе обобщен опыт советской исполнительской школы игры на трубе, многолетней исполнительской и педагогической деятельности ее автора.



## МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

### ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ДАННЫЕ И КОНКРЕТНОЕ СОСТОЯНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Чтобы научиться рационально проводить самостоятельные занятия, следует строить их на основе индивидуальных и конкретных данных исполнителя.

Индивидуальное состояние исполнителя — это его природные музыкальные способности и физиологические профессиональные данные: легкость или напряженность звукоизвлечения, выносливость или слабость губных мышц, степень совершенствования технических приемов игры, звучание регистров инструмента, умение сохранять достигнутый уровень исполнительской формы.

Конкретное состояние исполнителя — физическое состояние его игрового аппарата (в первую очередь губных мышц) в момент начала очередного занятия или работы, а также психологический настрой исполнителя.

У трубача техника игры зависит от координированных действий губных мышц, мышц языка, органов дыхания, пальцев рук. Эти четыре элемента составляют исполнительский аппарат трубача. Конкретное состояние исполнителя, независимо от его индивидуальных данных, может быть различным: губы — утомленные, воспаленные, припухшие, расслабленные и т. д., язык — неподвижный, тяжелый, легкий, подвижный и т. д., дыхание — неглубокое, вялое, равномерное, неровное и т. д., пальцы — неподвижные, напряженные, зажатые и т. д.

Конкретное состояние исполнительского аппарата лучше всего определять по состоянию губных мышц. Они точнее других составных элементов игрового аппарата позволяют определить степень утомления исполнителя и целесообразную нагрузку очередного занятия. Если конкретные ощущения подсказывают, что губы утомлены, то исполнителю лучше воздержаться от очередного занятия или провести его по облегченной программе, без высокого регистра и громкого звучания. Если на утомленных губах все же нужно работать (что свидетельствует о просчете в организации занятий), то необходимо попытаться восстановить эластичность губных мышц, не прибавляя утомления. Для этого следует исполнить короткие упражнения из раздела «Разминки», или специальные упражнения по расслаблению губных мышц, построенные на исполнении педальных звуков. Расслабление губных мышц способствует восстановлению нормального кровообращения и создает условия для нормализации рабочего состояния. Если губы отдохнувшие, то можно провести полнотражные, интенсивные

занятия с исполнением сложных упражнений по развитию звука, техники верхнего регистра, работой над этюдами и пьесами.

Занятия необходимо организовать так, чтобы губной аппарат был готов к игровой нагрузке в нужный для исполнителя момент.

Подобный метод организации ежедневных занятий, основанный на индивидуальном и конкретном подходе, позволяет определять оптимальные условия для успешного развития мастерства трубача.

### РЕГУЛЯРНОСТЬ ЗАНЯТИЙ

Игра на трубе связана с точным и строго согласованным взаимодействием мышц исполнительского аппарата. Для извлечения каждого звука губы, язык, органы дыхания и пальцы принимают определенное, точно соответствующее данному звуку положение. При регулярных занятиях выработанные навыки позволяют исполнителю свободнее владеть инструментом, большее внимание уделять художественно-выразительной стороне исполняемых произведений за счет появления относительной самостоятельности двигательных функций. При нарушении режима занятий или отсутствии регулярной игровой практики мышечная система исполнительского аппарата быстро слабеет, утрачиваются выработанные навыки. Регулярные занятия — необходимая форма постоянного совершенствования исполнительского аппарата, воспитание вдумчивого, осмысленного отношения к игре на трубе.

### ОРГАНИЗАЦИЯ ЗАНЯТИЙ

Построение занятий — это сочетание общей дневной работы на инструменте с чередованием игры и отдыха. При средней ежедневной игровой нагрузке в 2—3 часа, занятия можно проводить в три приема, по 40—60 минут каждое — утром, днем и вечером, желательно до приема пищи. Занятия можно проводить и в два приема, по часу-полтора часа каждое — утром и вечером, или утром 2-х часовое занятие, а вечером короткое — 30—40 минут или наоборот. В этом случае от исполнителя потребуются большее внимание к губам, так как 2-х часовое занятие может оказаться в отдельные дни утомительным. Возможно и одно занятие в день, но при этом трудно выдержать 2—3 часа игры подряд. Это дает слишком большую нагрузку губам, после которой необходимы значительный отдых (сутки, а иногда и больше).



## ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ ЗАНЯТИЙ

**Начальный период обучения.** Дневная нагрузка в один час должна распределяться на 3—4 занятия по 15—20 минут каждое, с перерывами для отдыха в 1—3 часа. По мере развития и укрепления мышечной системы (примерно после полугода обучения) время занятий, по усмотрению педагога, можно увеличить — 2—3 занятия до 30 минут каждое.

**Музыкальное училище, ВУЗ.** Занятия, как правило, 2—3-х разовые, ежедневные и более активные в период каникул.

**Начальная оркестровая практика.** Работа в оркестре должна включаться в общий объем дневной игровой нагрузки. Если оркестровая репетиция назначена на утреннее время, то утренние занятия следует провести по сокращенной программе или ограничиться только разминкой. При игре в оркестре в вечернее время утром проводится полный урок, а перед работой — разминка. В каждом случае исполнитель сам должен определять степень игровой нагрузки, исходя из сложности и характера оркестровой партии и своего конкретного состояния.

**Профессиональная оркестровая практика.** Профессиональный исполнитель должен заниматься в свободную от работы в оркестре половину дня. Перед работой в утренние часы целесообразно сыграть сокращенные комплексные упражнения или этюд для подготовки исполнительского аппарата к предстоящей работе. В свободный от работы день проводить полные занятия по укреплению губных мышц, совершенствованию звука, регистров и техники или отдохнуть, если губы переутомлены.

**Концертные выступления.** При подготовке к сольному выступлению необходимо сохранить свежесть губных мышц. Поэтому в день концерта следует заниматься легко, только разыграться, избегая нагрузки обычных ежедневных занятий. При этом можно повторить отдельные фразы из исполняемого произведения, но не играя его целиком. Непосредственно перед выступлением за 20—30 минут легкой разминкой добиться эластичности и подвижности мышц и до выхода на сцену поддерживать дыханием температуру инструмента и губ, периодически извлекая для контроля отдельные звуки или короткие фразы.

**Восстановительный период.** Восстановление исполнительского аппарата после длительного перерыва в игре — один из самых сложных процессов в практике трубача. Для восстановления формы необходимо каждый раз возвращаться к исполнению простейших начальных упражнений. По мере восстановления навыков время занятий следует увеличивать и усложнять учебный материал. Чем больше был перерыв в игре, тем постепеннее должна прибавляться нагрузка. Нельзя форсировать восстановление исполнительской формы. Месячный перерыв в занятиях может потребовать около двух недель упражнений для ее восстановления. Трубачи, которым это удается сделать в более короткий срок, лучше знают свои индивидуальные особенности и успешнее используют свое конкретное состояние.

При любых режимах занятий исполнитель должен предусматривать время для полного отдыха губных мышц. Занятия следует заканчивать при ощущении хорошо разыгранных и получивших нагрузку губ, не доводя их до утомленности и воспаления. В зависимости от состояния губ исполнитель должен индивидуально определять и варьировать продолжительность и интенсивность каждого занятия.

## ГРАФИК ПРИМЕРНОГО СООТНОШЕНИЯ ВРЕМЕНИ ЗАНЯТИЙ И ОТДЫХА

|                  |     |            |        |
|------------------|-----|------------|--------|
| 20 минут занятий | —   | 1—3 часа   | отдыха |
| 30 минут         | —»— | 2—4 часа   | —»—    |
| 1 час            | —»— | 5—6 часов  | —»—    |
| 1,5 часа         | —»— | 8—9 часов  | —»—    |
| 2 часа занятий   | —   | 9—10 часов | отдыха |
| 3—4 часа         | —»— | 20—21 час  | —»—    |

Продолжительность отдыха зависит от степени игровой нагрузки, его следует рассматривать как средство накопления энергии и сохранения профессиональной формы. Нужно помнить, что самые сильные мышцы — отдохнувшие мышцы. Время занятий зависит от интенсивности игровой нагрузки в процессе урока.

## ИНТЕНСИВНОСТЬ ИГРОВОЙ НАГРУЗКИ

Занятия делятся на **рассредоточенные, сконцентрированные и рассредоточенно-сконцентрированные** во времени.

**Рассредоточенные** занятия подразумевают в процессе урока частые перерывы для отдыха, при этом отдых приблизительно равен времени сыгранных упражнений. Общее время урока увеличивается за счет отдыха, а средняя дневная нагрузка может достигать 3—4 часов занятий.

**Сконцентрированные** занятия проводятся почти без перерыва для отдыха.

**Рассредоточенно-сконцентрированные** занятия основаны на сочетании двух предыдущих типов занятий. Например, в течение одного занятия играют упражнения с перерывами для отдыха, а потом целиком концертная пьеса или наоборот.

Предпочтение желательно отдавать занятиям, рассредоточенным во времени. Они эффективнее развивают исполнительский аппарат, меньше утомляют исполнителя, хорошо восстанавливают энергию, внимание, увеличивают работоспособность и контроль за качеством работы, а также предохраняют губы от переутомления.

Рассредоточенно-сконцентрированные занятия также достаточно эффективны. В отличие от рассредоточенных занятий они применяются для достижения большего закаливания аппарата, формирования выносливости и устойчивости верхнего регистра.

Сконцентрированные занятия скорее утомляют исполнителя, аппарат получает заряд к большим нагрузкам, но при этом губы теряют эластичность, что может отразиться на легкости игры. Для уча-



щихся сконцентрированные занятия крайне нежелательны.

Выбор типа занятий зависит от конкретного состояния исполнителя и поставленных методических задач. Следует помнить, что при всех типах занятий исполнительский аппарат испытывает ощутимую нагрузку и требует определенного перерыва для отдыха. Интенсивные занятия хорошо проводить за неделю или две перед ответственным концертом или исполнением трудной оркестровой партии. Интенсивность нагрузки должна снижаться за 1—2 дня до выступления. В эти дни губы следует поддерживать в игровом состоянии, не переутомляя их.

### ВЫБОР УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Учебный материал можно условно разделить на два больших раздела: статические упражнения и динамические упражнения.

Статические упражнения развивают устойчивое звуковедение, основанное на стабильном выдохе и выносливости губных мышц, формируют окраску и интонацию звука.

Динамические упражнения развивают двигательные навыки исполнительского аппарата, т. е. технику трубаача.

Статические и динамические приемы игры являются неотъемлемыми частями единого исполнительского процесса и их совершенствование должно проходить в гармоничном взаимодействии. Учебный материал должен подбираться с учетом развития статических и динамических исполнительских навыков и включать упражнения, развивающие обе группы игровых приемов. Упражнения должны быть разнообразными по характеру и техническим задачам, в процессе занятия желательно их контрастное чередование: медленные—быстрые, гаммообразные—интервальные, простые—сложные и т. д.

### РАЗВИТИЕ ОТДЕЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АППАРАТА

Для развития отдельных элементов техники трубаача следует выбирать упражнения, предназначенные для совершенствования того или иного технического навыка.

Подвижность пальцев лучше всего развивают гаммы—мажорные, минорные и хроматические, исполняемые легато, специальные упражнения, а также трели и группето. Подвижность языка—гаммы, упражнения и этюды, исполняемые стаккато. Стабильность дыхания и выносливость губ—интервалы легато (вокализы), выдержанные и флированные звуки и мелодические этюды. Подвижность губ и дыхания—арпеджио, интервалы, губные трели. Это важно учитывать для более успешного совершенствования отстающих навыков исполнителя.

### ГУБЫ

Губы—важнейшая часть исполнительского аппарата трубаача, требующая бережного и внимательного отношения. Они непосредственно влияют на общее физическое и психологическое состояние исполнителя. В процессе игры в губной ткани, находящейся под мундштуком, происходит нарушение нормального кровообращения. При длительном статическом напряжении кровообращение затруднено, питание губной ткани ухудшено, обменные процессы замедлены. Только расслабление восстанавливает нормальное кровообращение и питание губных мышц. Бережное обращение с губами заключается в разумном сочетании активных занятий с отдыхом, регулировании степени их напряжения и расслабления. Необходимо уметь подготовить губы к предстоящей работе, при напряженной игре в верхнем регистре не растягивать их, не давить на них мундштуком, создавая опасность зажимания губной щели. Наоборот, уплотнением губной ткани и подачей губ навстречу мундштуку следует создавать упругую мышечную «платформу», обеспечивающую большую плотность и устойчивость звучания. Недопустимо играть на неразыгранных, холодных губах, прислонять к ним холодный мундштук, играть на воспаленных и сухих губах.

### СПОСОБЫ ПРИВЕДЕНИЯ ГУБ В ИГРОВОЕ СОСТОЯНИЕ

Ежедневные стабильные упражнения не всегда позволяют привести утомленные губы в нормальное игровое состояние, снять их отечность и припухлость. В этом случае необходимо терпеливо, постепенно, на самых легких упражнениях (короткие фразы в среднем и нижнем регистрах, в спокойном темпе) добиваться восстановления нормальных ощущений, чередовать игру с отдыхом. Особенно эффективно извлечение отдельных звуков с отводом мундштука от губ и полным расслаблением мышц в паузах, а также исполнение специальных упражнений по расслаблению мышц (т. н. педальные звуки, о которых см. ниже).

### РАССЛАБЛЕНИЕ УТОМЛЕННЫХ МЫШЦ

В процессе игры губы, находясь в состоянии мышечного напряжения, испытывают большую нагрузку. При длительной и трудной игре они могут переутомляться и травмироваться. Переутомление проявляется в воспалении слизистой оболочки губ, появлении сухости кожного покрова, некоторой припухлости и потери эластичности мышечной ткани. В практике применяются несколько способов восстановления нормального состояния губ. Это, прежде всего, отдых, массаж губ и наилегчайшие короткие упражнения (типа разминки), преимущественно в нижнем регистре. Массаж губ делается круговыми неторопливыми движениями языка по внутренней полости рта, губы при этом собраны

в положение буквы «О». Внешний массаж — легкое постукивание подушечками пальцев вокруг рта, не прикасаясь к губам. Более активный способ восстановления нормального состояния губ связан с исполнением педальных звуков.

## ПЕДАЛЬНЫЙ РЕГИСТР ТРУБЫ

Педальными звуками называются низкие звуки, находящиеся за пределами фа диез малой октавы — последнего низкого звука на трубе в строе «В». Конструкция и акустика трубы не предусматривают их извлечение и, тем более, качественное звучание. Все же, благодаря особой приспособляемости губных мышц (в основном, их расслаблению), стало возможным извлекать педальные звуки и, в отдельных случаях, приближать их звучание к тембру основного диапазона трубы. Это позволило использовать педальные звуки в качестве специальных упражнений для развития дополнительных мышечных навыков губ. Педальные звуки стали применяться с начала XX века, их целесообразность, как вспомогательного средства расслабления мышц, бесспорна. Педальные звуки способствуют развитию всего диапазона трубы, в том числе и верхнего регистра. Однако, не следует переоценивать значение педальных звуков. Злоупотребление их исполнением отвлекает внимание трубача, его время и силы от всестороннего и гармоничного совершенствования мастерства, а также может ухудшить состояние губ и звучание инструмента. Педальные звуки:

- максимально расслабляют губы, нормализуют кровообращение и благотворно влияют на восстановительный процесс;
- обеспечивают минимальный прижим мундштука к губам, дают максимальное расслабление губам вплоть до поддувания щек (см. ниже);
- массируют губы, расправляют складки или рубцы, образующиеся от зубов;
- выравнивают и улучшают звучание всего диапазона трубы, включая верхний регистр, предохраняют звуковую щель от зажимания в верхнем регистре;
- устраняют напряженность горла и гортани, увеличивают объем полости рта и способствуют свободному выдоху (при мысленном произнесении гласных О—О, А—А или У—У).

Следует помнить, что при исполнении педальных звуков и соответственном расслаблении губных мышц, обычное положение мундштука на губах не должно изменяться. Особенно за этим надо следить, играя упражнения, связывающие педальные звуки со средним и верхним регистром. Исполнение одних педальных звуков (без соединения их с другими регистрами) должно быть умеренным. После занятий рекомендуется исполнение педальных звуков (2—3 минуты) для восстановления нормального состояния губ.

## ПОДДУВАНИЕ ЩЕК

Этот специальный прием следует рассматривать как использование дополнительной энергии губных мышц. При поддувании щек происходит частичное расслабление круговой мышцы и перенесение нагрузки на другие мышцы лица. Это дает возможность увеличить выносливость губ в трудных фразах.

Следует помнить, что поддувание щек возможно только на выдержанных звуках длительностью 3—5 и более четвертей. Благодаря этому удастся на несколько секунд снять напряжение с круговой мышцы с тем, чтобы затем она с новой энергией продолжала действовать. Техника поддувания щек вырабатывается на звуках большой длительности. При поддувании щек нужно учитывать, что переключение нагрузки с одной группы мышц на другую может отражаться на точности интонирования. Задача исполнителя — сделать это переключение так, чтобы оно не влияло на интонацию исполняемого звука. В нижнем и педальном регистрах поддувание щек следует доводить до максимального расслабления губ, так как это создает наиболее благоприятные условия для нового напряжения.

Поддувание щек недопустимо в начальный период обучения (когда для выработки исполнительских приемов требуется собранность всего исполнительского аппарата) и может использоваться только профессиональными музыкантами и студентами консерваторий.

## ДЫХАНИЕ

Вдох. Дыхание условно делится на три типа: грудное, брюшное, грудобрюшное. Условный характер типов дыхания часто неправильно воспринимается в учебном и исполнительском процессах, что затрудняет их практическое применение.

Правильная постановка дыхания вырабатывается системой регулярных специальных упражнений, включающей длинные звуки, вокализы, медленные этюды, гармонично и постепенно развивающие исполнительский аппарат. Осмыслить процесс исполнительского дыхания необходимо каждому трубачу, и в этом случае следует идти от практики к теории, а не наоборот.

Следует отметить, что исполнители при работе над дыханием злоупотребляют при вдохе выпячиванием мышц живота (отчасти это может быть результатом порочной работы над дыханием без инструмента). Такое «поставленное дыхание» приводит к имитации вдоха, т. е. внешне-физическому действию вне связи с дыханием. При таком нарочитом выпячивании мышц живота в гортани, в результате спазма, перекрываются дыхательные пути. В большинстве случаев это происходит из-за ошибочного представления о том, что всякий вдох должен быть как можно полнее и глубже. Развитие исполнительского дыхания состоит не только в этом. Дыхание должно быть разнообразным, в том числе и глубоким. При любом вдохе в гортани не должно возникать никаких препятствий, вдох дол-



жен быть свободным без какой-либо напряженности. Полный и глубокий вдох равномерно расширяет мышцы живота одновременно с грудной клеткой. При работе над исполнительским дыханием правильнее ориентироваться на понятия **малый вдох, половинный вдох, глубокий вдох**, что соответствует грудному, брюшному, грудобрюшному типам дыхания. Следует помнить, что существует разновидность глубокого вдоха, которую можно определить, как **максимально-глубокий вдох**. Между ними существует принципиальное различие. Глубокий вдох — это обычное дыхание большого объема, требующее значительного количества воздуха. Но можно сделать вдох еще глубже, заполнив легкие воздухом до предела — это и будет максимально-глубокий вдох. Подобный вдох применяется редко. Исполнитель сосредоточивает свое внимание перед исполнением трудной фразы, требующей максимальное количество воздуха. Максимально-глубокий вдох утомителен для исполнителя, два-три сделанных подряд вдоха могут вызвать легкое головокружение. Дыхание трубача должно быть объемным и глубоким. В практических занятиях к глубокому дыханию следует подходить постепенно, чередуя малый и половинный вдох с глубоким и максимально-глубоким.

**Вдох ртом** — основной и самый распространенный вид вдоха.

**Вдох носом** — разновидность основного вдоха, применяется реже.

**Вдох комбинированный ртом и носом** — начало вдоха носом — в конце (через уголки рта) подключается рот.

Вдох носом целесообразно применять в следующих случаях:

— когда пересыхает слизистая оболочка рта, вдох носом помогает преодолеть критический барьер в процессе игры.

— перед извлечением звуков в верхнем регистре.

**Выдох.** В методических работах, посвященных дыханию, основное уделяется проблеме вдоха. При всей важности вдоха стадия выдоха не менее важна и сложна. Выдох, в отличие от вдоха, не поддается какой-либо классификации. Выдох, как непосредственный творец музыкальных звуков, безграничен в своем многообразии, его объем и характер зависят от содержания и объема музыкальной фразы. Проблема недостатка воздуха возникает, в основном, при исполнении трудных и продолжительных по длительности фраз. Эту проблему можно решить, используя дополнительный вдох, который не должен нарушать музыкальное единство фразы. Звучание такой фразы будет ярче и выразительнее, нежели ее исполнение на одном дыхании.

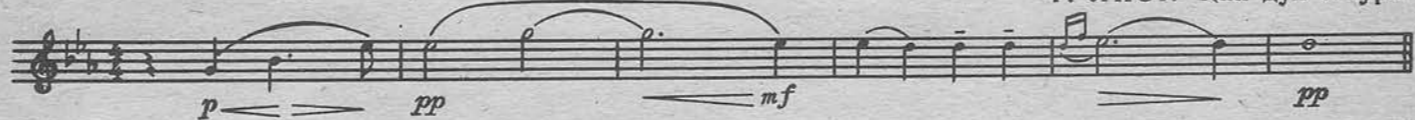
#### А. ТОМАЗИ. Ноктюрн



Важно не только набрать воздух при вдохе, но, что самое главное, целесообразно и гибко его расходовать. Можно, в пределах указанного нюанса, израсходовать весь набранный воздух и исполнить фразу, не раскрыв ее художественного содержания.

В другом случае, за счет смены динамики на отдельных длинных звуках, спадах и нарастаниях внутри фраз, можно создать резерв воздуха и добиться яркого, выразительного звучания, не испытывая при этом недостатка воздуха.

#### Ф. ЛИСТ. Как дух Лауры



Выразительное звучание появляется тогда, когда трубач владеет **контролируемым выдохом**. Правильный расчет дыхания связан с осмыслением исполнительского процесса, степенью дарования и профессиональной зрелости музыканта.

Дыхание, как составная часть исполнительско-

го аппарата трубача, формируется и развивается в процессе ежедневных практических занятий, в соответствии с конкретными ощущениями и индивидуальными особенностями исполнителя, оно должно точно взаимодействовать с содержанием исполняемой музыки.

## АТАКА, СОЕДИНЕНИЕ И ОКОНЧАНИЕ ЗВУКОВ

**Атака звука.** При игре на трубе применяются три способа атаки звука: простая, мягкая и вспомогательная атака. Каждый из этих способов отличается произнесением разных слогов: ТУ, ТА, ТИ — для простой, ДУ, ДА, ДИ — для мягкой, КУ, КА, КИ — для вспомогательной атаки. Неизменными остаются первые согласные буквы слогов, характеризующие конкретный способ атаки.

**Простая атака** — основной вид извлечения первоначального звука, она применяется только после взятых дыхания и обеспечивает правильное и точное извлечение первоначального звука. Последующие звуки могут исполняться другой атакой или без нее, например, при исполнении легато. Простая атака позволяет исполнителю извлекать звуки различного оттенка и характера — громкие, тихие, короткие, длинные, акцентированные и т. д.

**Мягкая атака** употребляется для повторения тянувшихся звуков, связанных общим дыханием. Она применяется в чередовании с простой атакой при исполнении пунктирного ритма в очень быстром темпе. Такой прием облегчает его исполнение:



Мягкая атака иногда помогает преодолеть возникающие трудности при исполнении больших интервалов легато. Соединение больших интервалов в быстром темпе представляет серьезную трудность для трубача. Легкое движение языка, поддержанное толчком дыхания, вместе с переменной напряженностью губных мышц помогает ее преодолению, и если выполняется достаточно умело, то такой прием мало отличается от легато:



Мягкую атаку можно условно назвать **полуатакой**, извлечение звука при мягкой атаке легче, чем при простой, и быстрота исполнения выше. Однако применение мягкой атаки не должно быть чрезмерным, а подмена ею простой атаки может привести к манерному звучанию и искажению характера музыки.

**Вспомогательная атака** не применяется самостоятельно, а лишь в чередовании с простой и мягкой атакой в двойной и тройной последовательности.

Указанные способы атаки звука в разной степени применяются в исполнительской практике. Простая атака, как основной вид, существует самостоятельно и имеет наибольшее применение. Мягкая и вспомогательная атаки, имея подчиненную функцию, в то же время позволяют достичь выразительности и виртуозности звучания, недоступных при простой атаке. Для всех способов атаки обязательно общее правило — необходимая сила зву-

чения должна достигаться непосредственно в момент атаки, а не после нее. Причина неправильной атаки кроется в ошибке при произнесении слогов: вместо ТУ, ТА, ТИ произносится ТВА, ТУА, ТВУА, ТАИ и т. д. Неправильный прием звукоизвлечения (выдавливание звука) очень трудно поддается исправлению.

**Соединение звуков.** Соединение звуков, связанных общим непрерывным выдохом без участия языка, бывает: плавное — легато, подчеркнутое — маркированное легато, скользящее — глиссандо. В исполнительской практике, наряду с легато, распространено подчеркнутое или маркированное легато, означающее, что звуки, связанные лигой, подчеркиваются толчком воздуха (в нотной записи ставится акцент над нотой). Маркированное легато исполняется без участия языка, а толчок воздуха, на непрерывном и плавном выдохе как бы напоминает атаку. Этот прием имеет важное техническое и выразительное значение. Маркирование звука создает большее удобство при исполнении заливочных широких интервалов, придает певучему звучанию динамичность и декламационность.

Для исполнения глиссандо механизм трубы как бы выключается посредством неполного нажатия помп, при этом звучание инструмента меняется, приобретая то резкую, визгливую, то нежную, мягкую окраску.

**Окончание звука.** В исполнительской практике применяется два способа окончания звука: с участием языка и без его участия. В первом случае произносится закрытый слог ТУТ, во втором — открытый слог ТУ. Окончание звука с участием языка, выполняющим роль клапана, — это внезапное прекращение звучания. Такое закрытое окончание применяется только в отдельных случаях, когда требуется оборвать звук или исполнить резкое стаккатиссимо, что наиболее часто применяется в джазовой музыке. В основном, звук должен оканчиваться без участия языка и его окончание (в отличие от атаки звука) должно быть округлым, без толчка.

## ПИТАНИЕ ТРУБАЧА

Важное значение в деятельности трубача имеет время приема пищи, ее качество и количество. Игра на инструменте после принятия пищи нежелательна. Наполненный желудок сокращает объем дыхания, усиливает работу сердца, вызывает одышку, учащенные вдохи ртом могут привести к пересыханию слизистой оболочки рта. В результате ее пересыхания движения языка тормозятся, губы становятся липкими и клейкими, что отражается на качестве игры. Необходимо предохранять слизистую оболочку рта от пересыхания, вызываемого состоянием нервной системы, употреблением медикаментов, обильной едой (соленой, острой, кислой и т. д.). Если во время игры начинается пересыхание, то его нужно приостановить. Для этого необходимо перейти на вдох только носом, чтобы избежать обдувания холодным воздухом, высушивающим влагу, слизистой оболочки рта. Для преодоления указанного осложнения может быть достаточно



1—2-х минут (10—12 вдохов носом), чтобы нормализовалось дыхание и исполнитель смог бы спокойно продолжать играть.

При игре на инструменте:

- не ешьте много перед игрой;
- занимайтесь после легкого завтрака;
- не употребляйте еду и напитки в очень горячем виде;
- не употребляйте перед игрой вяжущие и раздражающие рот фрукты (хурма, кислый виноград);
- в день концерта (за 4—5 часов до его начала) — легкий обед;

— в день концерта необходим отдых, иначе утомление и рассеянность могут привести к ошибкам в исполнении;

— за 1—1,5 часа до концерта следует выпить теплый чай (некрепкий, желательно несладкий) или несколько глотков кипяченой воды;

— во время концерта пить не рекомендуется, потребность в питье во время игры свидетельствует о неправильном режиме питания.

**Питание трубача — важная составная часть его профессионального режима.**

## ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

Практическая часть работы состоит из трех разделов: **Разминки** (подготовительные упражнения); **Вокализы** (интервалы легато и протяженные звуки); **Секвенции** (технические упражнения).

Каждый раздел имеет определенную методическую направленность, поэтому только сочетание упражнений из различных разделов может служить материалом для комплексных уроков — полных и сокращенных. Упражнения нельзя исполнять подряд, страницу за страницей; здесь важно учитывать их правильное сочетание, последовательность исполнения, время занятий.

Программа полного комплексного урока должна включать одно-два упражнения из каждого раздела:

- разминка — 8—10 минут;
- вокализы (вместе с флированными звуками) — 20—30 минут;
- секвенции — 15—25 минут.

Общая продолжительность занятия — в пределах одного часа (при методе рассредоточенных занятий). Такой урок — начало рабочего дня трубача. Программу комплексного урока музыкант составляет, исходя из конкретного состояния исполнительского аппарата и индивидуальных профессиональных особенностей. Поэтому комплексные упражнения не могут быть неизменными, их надо варьировать с учетом достижения наибольшей результативности при наименьшей затрате времени, уходящего на разыгрывание.

### ПРИМЕРНЫЕ ПРОГРАММЫ ПОЛНЫХ КОМПЛЕКСНЫХ УРОКОВ

**Понедельник.** Разминка (№ 2), Вокализы (№ 4, 25, 28, 46), Секвенции (№ 1, 27, 36)

**Вторник.** Разминка (№ 3), Вокализы (№ 9, 26, 29, 48), Секвенции (№ 2, 28, 33, 42)

**Среда.** Разминка (№ 7), Вокализы (№ 11, 27, 30, 49), Секвенции (№ 3, 9, 10, 11, 13, 14, 43)

**Четверг.** Разминка (№ 9), Вокализы (№ 12, 33, 51), Секвенции (№ 5, 15—18, 52, 54)

**Пятница.** Разминка (№ 12), Вокализы (№ 13, 52, 53), Секвенции (№ 12, 13, 47, 48, 55)

**Суббота.** Разминка (№ 13), Вокализы (№ 14, 24, 59), Секвенции (№ 34, 35, 37, 59, 63)

**Воскресенье.** Разминка (№ 14), Вокализы (№ 19, 35—37, 50), Секвенции (№ 29, 31, 44, 68, 70)

Материал комплексных уроков следует варьировать, меняя последовательность упражнений, играть одни и те же упражнения в различных тональностях, в сочетании с новым материалом. В отдельных случаях в программу урока можно включать медленные этюды (вместо вокализов), технические этюды (вместо секвенций), а также фрагменты концертных сочинений. Следует чаще включать упражнения, развивающие отстающие игровые навыки исполнителя. Иногда вместо части вокализов можно играть флированные звуки.

Технический материал для начала занятий должен включать простейшие упражнения, не требующие большой нагрузки для губ и дыхания. Постепенное усложнение технических, динамических и регистровых задач развивает гибкость, выразительность, техническую свободу и красоту звучания. Упражнения следует подбирать с учетом комплексного развития нескольких исполнительских навыков. Обязательное условие занятий — чередование упражнений, развивающих статические и динамические приемы игры: после вокализов или протяженных звуков — секвенции, после игры в высоком регистре — перейти в низкий, после трудного упражнения — легкое и т. д. Такие занятия — залог успешного и гармоничного развития исполнительского мастерства.

Наряду с полными комплексными уроками можно проводить сокращенные комплексные уроки, построенные на упражнениях из двух разделов: вокализы и секвенции, разминки и секвенции, разминки и вокализы.

Сокращенные комплексные уроки проводятся, когда:

- губы не требуют разминки и занятие удобно начать непосредственно с вокализов. Например: Вокализы (№ 12, 46), Секвенции (№ 35, 38, 55);

- губы еще не отдохнули после предыдущей игры, занятие лучше построить на разминках и секвенциях, снять усталость губ подвижными упражнениями. Например: Разминки (№ 11, 14), Секвенции (№ 1, 27, 28);
- губы неподвижны, ослаблены нерегулярными занятиями, работу необходимо начать с разминок и играть, в основном, несложные вокализы, исключив технические упражнения. Например: Разминки (№ 6, 7, 12), Вокализы (№ 23, 24, 46);
- исполнитель планирует часть занятия посвятить изучению этюдов, концертных пьес или оркестровых партий. Например: Разминки (№ 13), Вокализы (№ 48, 49) и т. д.

Сокращенные комплексные уроки создают благоприятные условия для более активного освоения музыкальных произведений.

Практическая деятельность трубача требует умения быстро привести исполнительский аппарат в игровое состояние. Раздел «Разминки перед работой» дает возможность исполнителю успешно решить эту задачу. С этой же целью можно играть любое упражнение каждого из разделов, не связывая его с комплексной системой занятий. Такие упражнения активно согревают губы, делают их эластичными, подвижными, готовыми к игровой нагрузке. Например: Разминки (№ 18—21 — один из номеров), или Вокализы (№ 50, 52), или Секвенции (№ 1, 33).

Различные варианты использования нотного материала дают возможность проводить занятия разнообразно, с учетом конкретного состояния исполнительского аппарата, решения индивидуальных профессиональных проблем, ближайших и перспективных творческих задач.



## УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

- ∨ — отвести мунштук от губ, расслабить губы,  
затем сделать вдох  
∪ — вдох носом, не отнимая мунштука от губ  
А — легкие вокализы  
В — вокализы средней трудности  
С — трудные вокализы  
М — малый вдох  
П — половинный вдох  
Г — глубокий вдох  
МГ — максимально глубокий вдох  
|| — повторение предыдущей доли такта  
□ — написание звука свободной длительности

Р  
подг  
напр  
вают  
«про  
испо  
мыш  
ния  
этот  
мунд  
для  
разм  
к иг  
давл  
ки и  
ки (с  
дать  
«под  
одол  
атак  
ните  
спок  
мом  
вая

Нача  
затр

1.



2.



## Раздел первый

### РАЗМИНКИ

Разминки — это гимнастика трубоча, начальные подготовительные упражнения, почти не требующие напряжения исполнителя. Такие упражнения разогревают мышцы исполнительского аппарата трубоча, «пробуждают» его дыхание. Также эти упражнения используются для специальной гимнастики губных мышц, состоящей из чередования игрового положения губ с полным их расслаблением и отводом в этот момент мундштука от губ. Вместе с отводом мундштука расслабленные губы подаются вперед для улучшения кровообращения и отдыха. Цель разминок — подготовить исполнительский аппарат к игре, не прибегая к излишнему напряжению и давлению мундштука на губы. В процессе разминок исполнитель может отрабатывать четкость атаки (очищая звук от шипящих призвуков), освобождаться от неправильной атаки (ТУА), воздушной «подушки», предшествующей появлению звука, преодолевать, в случае ее возникновения, задержку атаки (см. Приложение). Играя разминки, исполнитель уточняет положение мундштука на губах, спокойно фиксируя его после каждого отвода, и в момент вдоха полностью расслабляет губы, подавая их вперед.

Разминки — это первая часть комплексного индивидуального занятия. В нотном материале этого раздела необходимо выбрать одно-два упражнения с учетом конкретного состояния исполнителя, чтобы в течение 8—10 минут подготовиться к дальнейшим занятиям. Подготовительные упражнения играют не только утром, но и в течение дня, перед работой или уроком, после нескольких часов отдыха. В конце раздела помещены **Разминки перед работой**. С этой же целью можно играть и упражнения из разделов **Вокализы** и **Секвенции**, выбранные по желанию исполнителя.

**Базинг.** Базинг — подготовительные упражнения без инструмента, имитация звука губами, собранными в игровое положение или извлечение звука на мундштуке. Базинг — это предразминка, минутная подготовка губ и дыхания перед началом игры, его применение особенно целесообразно после длительного перерыва в игре, перед возобновлением регулярных занятий. Для этого, за несколько дней до начала занятий, следует заниматься губным базингом по 3—5 минут несколько раз в день. Применение базинга зависит от индивидуального состояния исполнителя, нотным материалом для него могут служить начальные разминки или протяженные звуки, расположенные по ступеням.

Начальные разминки с отводом мундштука от губ исполняются как специальная гимнастика при затруднениях в звукоизвлечении.

1.  $\text{♩} = 52$  *mf* *simile*

2. *mf* *simile*



The image displays a page from a musical score, specifically for the piece 'The Swan' by Charles Ives. The score is written for two staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as '♩ = 72' at the beginning of the first staff.

The first staff begins with a measure rest followed by a series of eighth notes. The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns, also marked with *mp* and *mf*. The third staff shows a continuation of the melody with a *mf* dynamic. The fourth staff features a *mp* dynamic and a *mf* dynamic. The fifth staff is marked with a tempo change to '♩ = 52' and includes dynamics of *mf* and *p* (piano). The sixth staff continues with *mf* and *p* dynamics. The seventh staff is marked with *mf* and *p* dynamics, and the word 'simile' is written below the staff. The eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The tenth staff continues the melody with a *p* dynamic. The eleventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The twelfth staff continues the melody with a *p* dynamic. The thirteenth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The fourteenth staff continues the melody with a *p* dynamic. The fifteenth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The sixteenth staff continues the melody with a *p* dynamic. The seventeenth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The eighteenth staff continues the melody with a *p* dynamic. The nineteenth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The twentieth staff continues the melody with a *p* dynamic. The twenty-first staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The twenty-second staff continues the melody with a *p* dynamic. The twenty-third staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The twenty-fourth staff continues the melody with a *p* dynamic. The twenty-fifth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The twenty-sixth staff continues the melody with a *p* dynamic. The twenty-seventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The twenty-eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The twenty-ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The thirtieth staff continues the melody with a *p* dynamic. The thirty-first staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The thirty-second staff continues the melody with a *p* dynamic. The thirty-third staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The thirty-fourth staff continues the melody with a *p* dynamic. The thirty-fifth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The thirty-sixth staff continues the melody with a *p* dynamic. The thirty-seventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The thirty-eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The thirty-ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The fortieth staff continues the melody with a *p* dynamic. The forty-first staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The forty-second staff continues the melody with a *p* dynamic. The forty-third staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The forty-fourth staff continues the melody with a *p* dynamic. The forty-fifth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The forty-sixth staff continues the melody with a *p* dynamic. The forty-seventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The forty-eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The forty-ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The fiftieth staff continues the melody with a *p* dynamic. The fifty-first staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The fifty-second staff continues the melody with a *p* dynamic. The fifty-third staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The fifty-fourth staff continues the melody with a *p* dynamic. The fifty-fifth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The fifty-sixth staff continues the melody with a *p* dynamic. The fifty-seventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The fifty-eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The fifty-ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The sixtieth staff continues the melody with a *p* dynamic. The sixty-first staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The sixty-second staff continues the melody with a *p* dynamic. The sixty-third staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The sixty-fourth staff continues the melody with a *p* dynamic. The sixty-fifth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The sixty-sixth staff continues the melody with a *p* dynamic. The sixty-seventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The sixty-eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The sixty-ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The seventieth staff continues the melody with a *p* dynamic. The seventy-first staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The seventy-second staff continues the melody with a *p* dynamic. The seventy-third staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The seventy-fourth staff continues the melody with a *p* dynamic. The seventy-fifth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The seventy-sixth staff continues the melody with a *p* dynamic. The seventy-seventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The seventy-eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The seventy-ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The eightieth staff continues the melody with a *p* dynamic. The eighty-first staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The eighty-second staff continues the melody with a *p* dynamic. The eighty-third staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The eighty-fourth staff continues the melody with a *p* dynamic. The eighty-fifth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The eighty-sixth staff continues the melody with a *p* dynamic. The eighty-seventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The eighty-eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The eighty-ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The ninetieth staff continues the melody with a *p* dynamic. The ninety-first staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The ninety-second staff continues the melody with a *p* dynamic. The ninety-third staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The ninety-fourth staff continues the melody with a *p* dynamic. The ninety-fifth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The ninety-sixth staff continues the melody with a *p* dynamic. The ninety-seventh staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The ninety-eighth staff continues the melody with a *p* dynamic. The ninety-ninth staff shows a continuation of the melody with a *p* dynamic. The hundredth staff continues the melody with a *p* dynamic.

Темп медленный, удобный для отвода мундштука. В тех случаях, когда отвод мундштука неудобен, можно расслабить губы без его отвода.

Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*

Граться в тональностях. *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*

Играть в тональностях: *Си-бемоль мажор, Си мажор*

Музыка в тональности: *Соль-большой мажор, Си-большой*

[illegible]



Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*



Играть в тональностях: *Си-бемоль мажор, Си мажор*



Играть в тональностях: *Фа-диез мажор, Фа мажор*



Играть в тональностях: *Ми-мажор, Ми-бемоль мажор*



Разминка для расслабления мышц после занятий или напряженной работы.





## РАССЛАБЛЕНИЕ ГУБ, ПЕДАЛЬНЫЙ РЕГИСТР

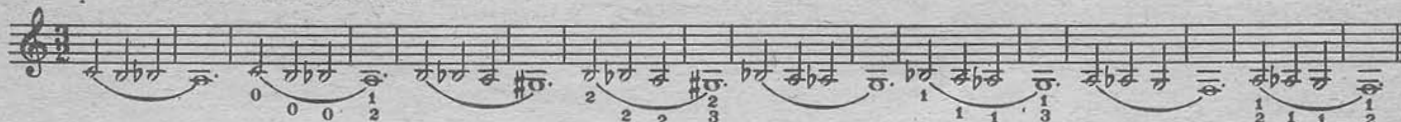
Чтобы понять принцип расслабления, следует сыграть несколько разных звуков, построенных по полутонам в первой октаве без изменения аппликатуры. Это получится в том случае, если с каждым по-

лутоном напряжение губ будет заметно ослабевать.

Каждая фраза сначала исполняется обычной аппликатурой, при повторении — только губами.



Упражнение в малой октаве:



Применяемые варианты аппликатуры промежуточного звукоряда *Фа—Ре*-бемоль малой октавы. Добиваться качественного строя следует за счет

расслабления губ, не меняя при этом обычного положения мундштука на губах.

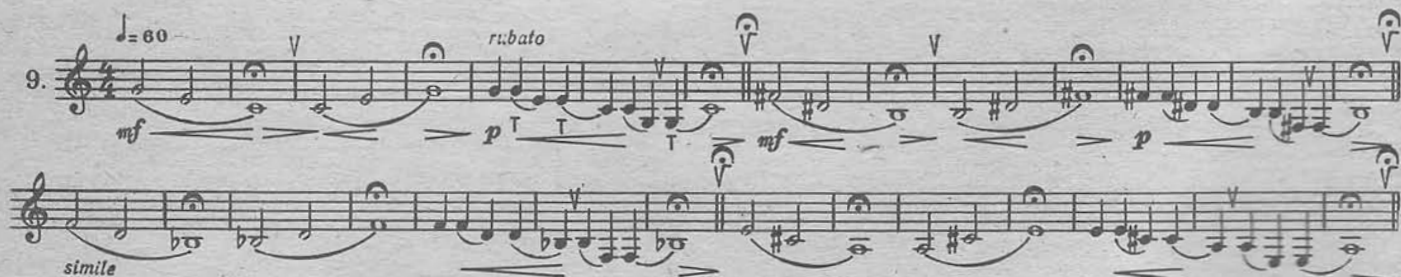


При игре в большой октаве употребляется обычная аппликатура (или на полутон ниже обычной), для лучшего звучания и более точного строя пе-

дальных тонов следует расслаблять губы, использовать подвижные первый и третий кроны, применять любые аппликатурные варианты.



В большой октаве труднее добиться качественного строя и звучания, но главная задача — расслабление мышц.



11.  $\text{♩} = 60$   
*mf* *mf* *p* *mf*

Играть в тональностях: Ре-бемоль мажор, Ре мажор

*mf* *mf* *p* *mf*

Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор

*mf* *mf* *p* *mf*

$\text{♩} = 60$

*mf* *mp* *p* *mf*

Играть в тональностях: Си мажор, Си-бемоль мажор

*mf* *mp* *p* *mf*

Играть в тональностях: Ля мажор, Ля-бемоль мажор

*mf* *mp* *p* *mf*

*mf* *mp* *p* *mf*

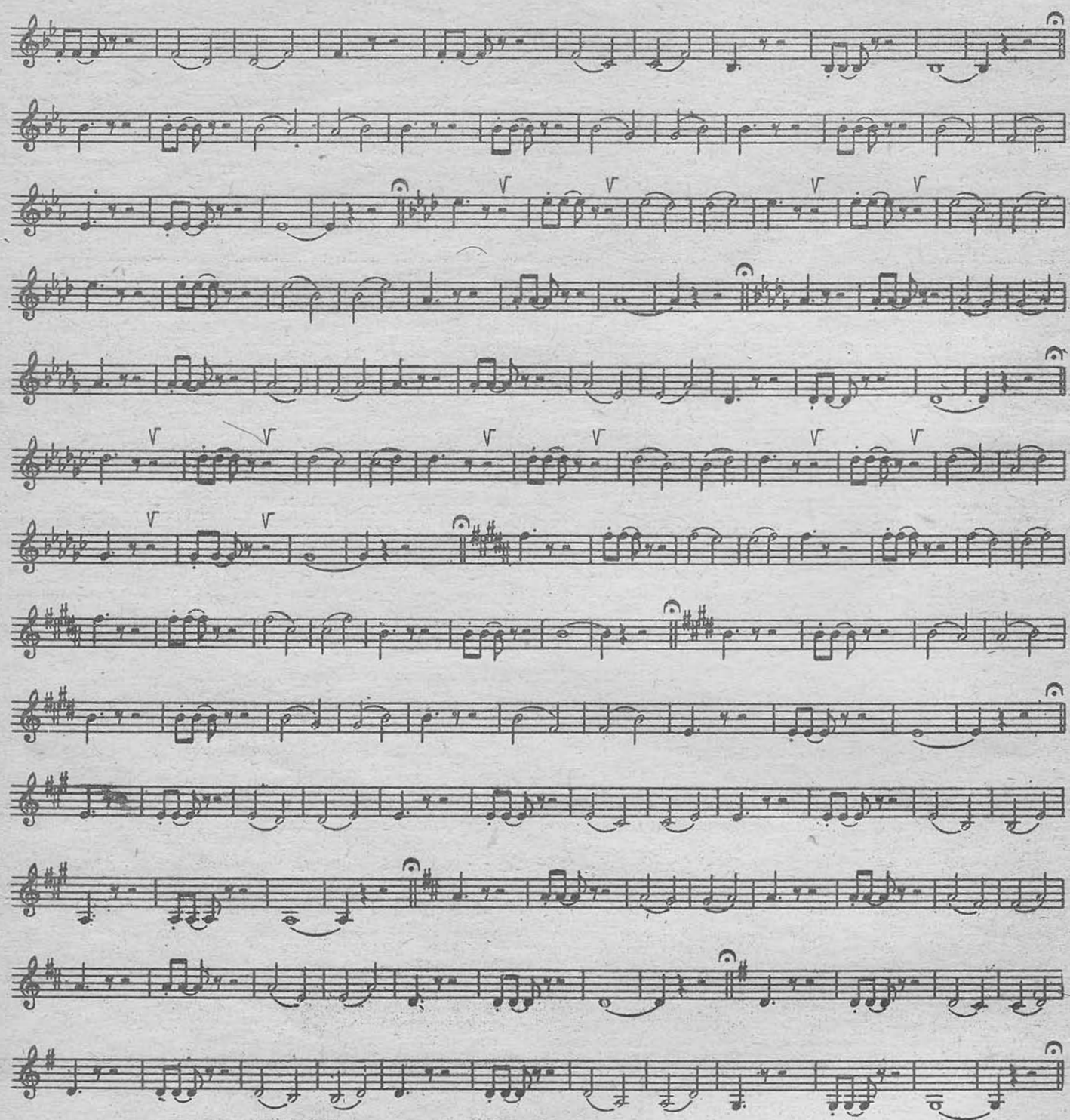
*mf* *mp* *p* *mf*

13.  $\text{♩} = 72$   
*mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

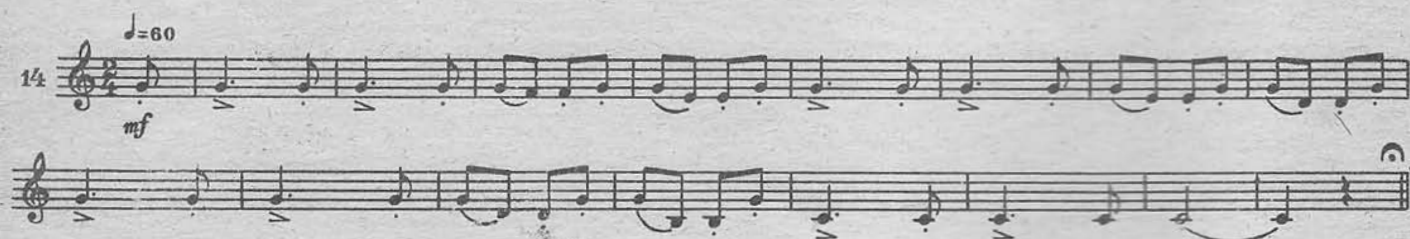
*mf* *simile* *p* *mf* *p* *mf*

*p* *mf* *simile*





Разминка для отдыха губ, восстанавливает четкость атаки и гибкость губ.



Играть в тональностях: Ре-бемоль мажор, Ре мажор



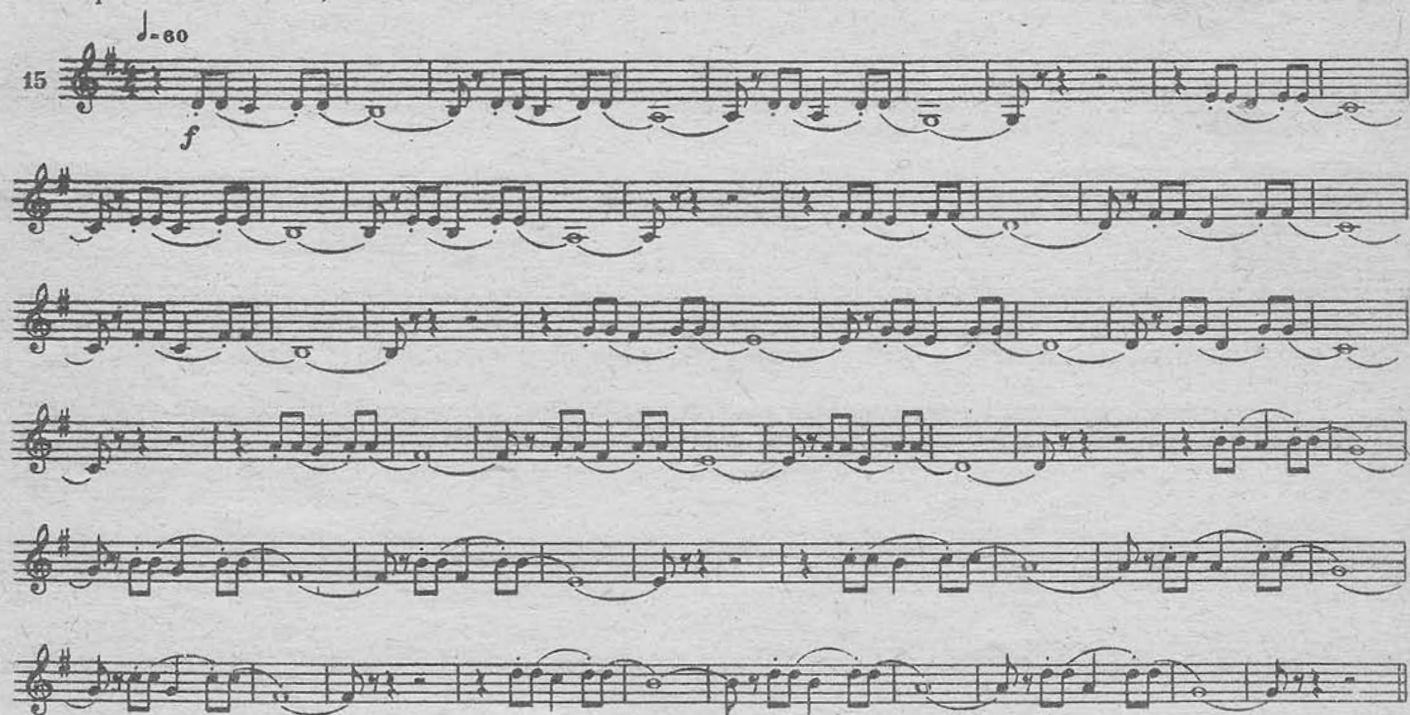
Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



### РАЗМИНКИ ПЕРЕД РАБОТОЙ

Исполняются после нескольких часов отдыха для согревания губ, на протяженных звуках можно поддувать щеки (расслаблять губы).

Играть также in A, in C



Упражнение развивает атаку, подвижность губ, способствует наполнению звука. После каждой тональности — отдых две-три минуты.



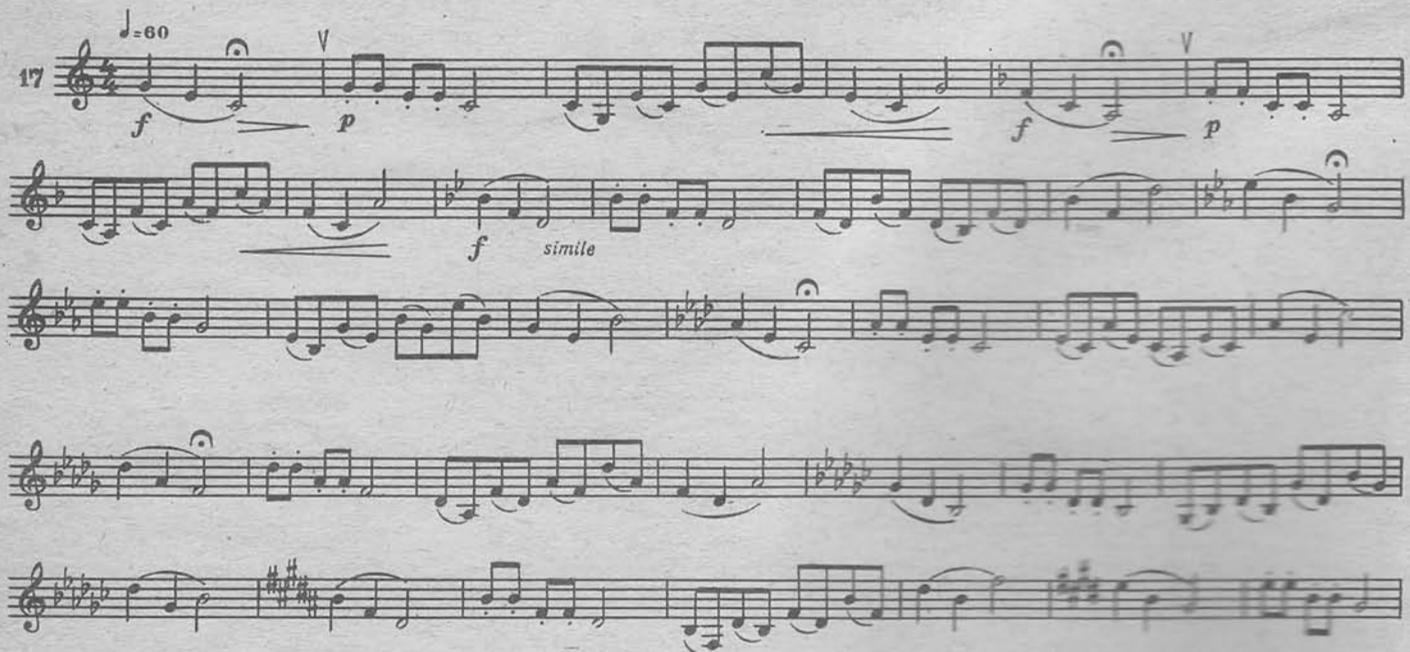




Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



Играть в тональностях: Фа мажор, Фа-диез мажор



18  $\text{♩} = 60$   
*f* *p* *f* *p*  
*simile*

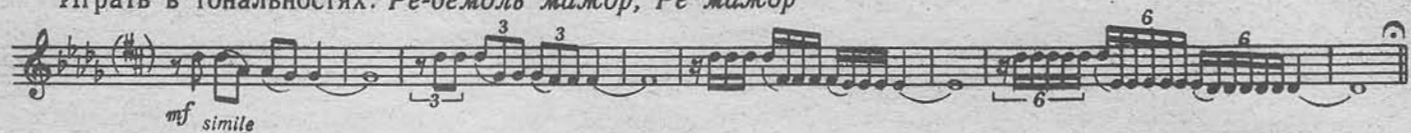
Протяженные звуки с интервальной фигурацией нормализуют кровообращение, снимают статичность, придают губам гибкость.

19  $\text{♩} = 52$   
*mf* *f* *mf* *f*  
*mf* *f* *mf* *f*  
*mf* *simile* *f*  
*f*





Играть в тональностях: Ре-бемоль мажор, Ре мажор



Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



Играть в тональностях: Фа мажор, Фа-диез мажор



При повторении — на октаву ниже

Играть в тональностях: Ля-бемоль мажор, Ля мажор



При повторении — на октаву ниже

Играть в тональностях: Си-бемоль мажор, Си мажор



При повторении — на октаву ниже





## Раздел второй

### ВОКАЛИЗЫ

Вокализы — это певучие упражнения для развития звука. Они занимают особое место в ежедневных индивидуальных занятиях трубача, развивая одновременно атаку, звук, дыхание, владение регистрами, выносливость и подвижность губных мышц, синхронность работы мышц всего исполнительского аппарата. Ранее эти навыки частично вырабатывались на выдержанных звуках (см. с. 55). Выдержанные звуки не потеряли своего значения и сегодня, это обязательные упражнения для формирования начальных исполнительских навыков — звука, дыхания, выдержки. Однако выдержанные и филированные звуки формируют только статические игровые приемы, не развивая двигательные исполнительские навыки, фиксация мышц в неподвижном состоянии приводит к их одностороннему развитию. Кроме того, филированные звуки дают большую нагрузку губам, их ежедневное исполнение во всех регистрах утомляет губы, тормозит развитие техники.

В современной исполнительской и педагогической практике вместо выдержанных звуков все чаще используются вокализы, дающие возможность более эффективного развития исполнительских навыков. Однако учащимся в начальный период обучения необходимо ежедневное исполнение выдержанных и филированных звуков (см. Выдержанные звуки; Филированные звуки). Только после освоения основных исполнительских приемов — артикуляции, звуковедения, легато, владения регистром в полторы-две октавы, можно постепенно переходить от выдержанных звуков к исполнению вокализов. Всем трубачам полезно периодически исполнять несколько филированных звуков для проверки стабильности звучания и работы дыхательного аппарата. Филированные звуки — необходимое упражнение для восстановления игровых навыков.

**Вокализы** — вторая, важнейшая часть комплексного индивидуального занятия. Вокализы и выдержанные звуки исполняются после разминки. В нотном материале каждый тип упражнений приведен в нескольких тональностях. Для конкретного занятия достаточно сыграть упражнения в 2—4 тональностях по выбору исполнителя (в зависимости от трудности упражнения) из различных по характеру номеров. Продолжительность исполнения вокализов, включая выдержанные звуки — 25—30 минут. Вокализы по степени трудности делятся на три группы — легкие (А), средняя трудность (В), трудные (С). В нотном тексте эти индексы обозначены вместе с порядковыми номерами упражнений. Упражнения групп А и В можно играть ежедневно, в объеме, индивидуальном для каждого исполнителя. Упражнения группы С играть один-два раза в неделю, но не чаще, чем через день. Темп вокализов медленный ( $J=60$ ), вдвое медленнее походно-

го марша. Нельзя играть упражнения группы С в третьей октаве, если губы не подготовлены к ним легкими упражнениями или сильно утомлены. Трубачу особенно важно следовать общему педагогическому принципу — от простого к сложному, от легкого к более трудному.

#### Звук

Основные свойства звука — высота, громкость, длительность, тембр. Тембр звука при игре на духовых инструментах зависит от четкости атаки, характера вибрато, формант.

**Вибрато** — выразительные колебания звука с произвольной амплитудой. Вибрато возникает в результате колебаний воздушной струи в полости рта и звуковой щели, точнее — колебаний эпителия губ (но не толчков диафрагмы или колебаний горла). Колебания звука должны быть умеренными, не слишком редкими и не слишком частыми, они не должны отражаться на точности интонирования. Наиболее качественные, естественные колебания звуков образует сам выдох — свободная, устойчивая подача воздуха, не подверженного дрожанию слишком напряженных или слишком расслабленных мышц. Эти колебания достаточны для окраски звука, придания ему выразительности. При вибрато следует избегать произвольных, неконтролируемых искусственных колебаний звука, необходимо так владеть звукоизвлечением, чтобы действительно регулировать их количество и качество. Один из способов прекращения произвольных колебаний и восстановления стабильности звука — **поддувание щек** (см. с. 7).

В исполнительской практике иногда употребляется **вибрато кистью правой руки**. Это способ передачи колебаний через инструмент и мундштук, в основном, на скованные большим напряжением губы. Такое состояние бывает при игре в верхнем регистре или при игре на утомленных губах. Вибрато рукой — вспомогательное средство, способствующее преодолению плоского звучания, а также способ усиления яркости и выразительности звучания в верхнем регистре. Вибрато рукой лучше всего вырабатывается на филированных звуках — одновременно с крещендо имитируется вибрато рукой, по амплитуде близкое к губному. Благодаря этому приему преодолевается напряжение губных мышц и предохраняется от зажимания звуковая щель, исчезает опасность прекращения звучания.

**Форманта** — зона сосредоточения звуковой энергии, способность концентрировать все компоненты тембра, обогащающие звучание. Форманта, как акустическое явление, возникает в результате наполнения и уплотнения выдыхаемой струи воздуха.

**Наполнение звука** — важнейший фактор формирования его выразительности. Наполнение звука

не следует связывать с увеличением громкости, оно должно присутствовать при любом динамическом оттенке. Наполнение придает звуку объемность, стабильность, упругость, улучшает интонацию. Наполнение звука связано с увеличением объема полости рта, образуемого произнесением гласных О, Э, А, У, и незначительным поддуванием щек, формирующим полноту звуковой щели.

### Работа над звуком

Совершенствование звука неразрывно связано с развитием дыхания, тренировкой губных мышц, динамикой, интонированием и атакой. В процессе занятий необходимо внимательно следить за тем:

- как струя воздуха направляется в инструмент, не задерживается ли она в гортани;
- достаточно ли открывается звуковая щель для прохождения увеличенного потока воздуха;
- насколько выдох стабилен и управляем и какова окраска звука;
- как удерживается высота звука при различных динамических оттенках и не теряется ли его объемность и наполненность при диминуэндо и пианиссимо, не зажимается ли при этом звуковая щель;
- насколько прием атаки качественно, без задержки, открывает звук и не отрывается ли начало звука от его продолжения.

Нельзя работать над звуком только в нюансе пиано, для его формирования необходимо достаточно громкое звучание, выполненное на свободном выдохе. С другой стороны, необходимо предостеречь трубачей от увлечения форсированным звуком, при любом фортиссимо нельзя забывать о культуре звукоизвлечения. При работе над звуком также исключается применение сурдины.

При исполнении упражнений-вокализов следует обратить внимание на последние звуки каждой

фразы, отмеченные фермой. Именно эти выдержанные звуки — наилучший материал для формирования и совершенствования качества звучания. Исполняя каждое упражнение, можно использовать любовь-звук, удлинняя его, для развития различных звуковых навыков.

В практической деятельности исполнитель должен пользоваться только теми звуковыми приемами, которыми он овладел в процессе индивидуальных занятий.

### ВЫНОСЛИВОСТЬ ГУБНЫХ МЫШЦ

Выносливость губных мышц — важнейший показатель профессионализма трубача. В практике существуют два способа развития выносливости губных мышц. Первый способ — это занятия без отрыва мундштука от губ, он может привести к нарушению кровообращения и омертвлению мышц, болевым ощущениям, жжению в губах, травмам. Второй способ — занятия с частым отводом мундштука от губ и расслаблением мышц в момент вдоха — это бережное, умелое обращение с губами, рациональное использование их возможностей. В тех случаях, когда пауза не дает возможности отвести мундштук от губ, их расслабляют под мундштуком. Выносливость губных мышц следует накапливать постепенно. Исполнение вокализов — лучший способ ее развития. Играя вокализы, не следует отдавать предпочтение верхнему регистру, большей результативности можно достичь, чередуя упражнения в среднем и нижнем регистрах с верхним. Необходимо помнить, что нормальное кровообращение увеличивает выносливость губных мышц. Самые выносливые мышцы — мышцы отдохнувшие.

### ВОКАЛИЗЫ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ

Метроном выставлен условно, можно играть медленнее, удобнее для конкретного состояния, обращая особое внимание на момент вдоха.



Musical score for a piece, page 26. The score consists of 14 staves. The first three staves are vocal parts. The fourth staff is a piano introduction marked "2" and "J=60-48", featuring dynamics *mf*, *f*, and *mf*, and articulation marks "V". The fifth staff continues the piano part with dynamics *f* and *mf*, and a "simile" instruction. The sixth through tenth staves continue the piano part with various dynamics and articulation. The eleventh staff is a piano introduction marked "3" and "J=60", with dynamics *mf* and articulation marks "V". The twelfth staff is a piano introduction marked "ossia" and "и т.д.", with dynamics *mf* and articulation marks "V". The thirteenth and fourteenth staves continue the piano part with dynamics *f* and "simile" instructions.

System 1:  $J=60-48$ , *mp*, *f*, *simile*.  
 System 2:  $J=60-48$ , *mp*, *f*, *simile*.  
 System 3:  $J=60-48$ , *mp*, *f*, *simile*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The 'ossia' staves provide alternative phrasings for the main staves.



7  $\text{♩} = 60$

*mp* *f*

ossia *и т.д.*

*simile*

8  $\text{♩} = 58$

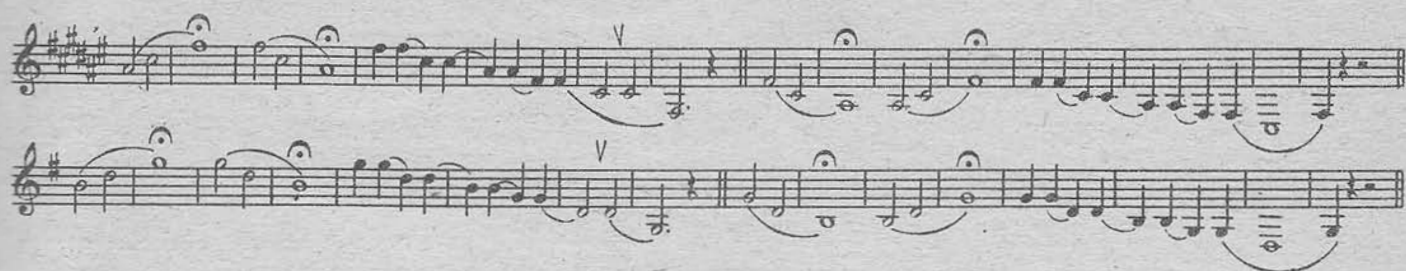
*mp* *mf* *p* *f*

Игра в среднем и нижнем регистрах формирует звук, выносливость, способствует развитию верхнего регистра.

9  $\text{♩} = 60$

*mp* *mf* *p* *mf*

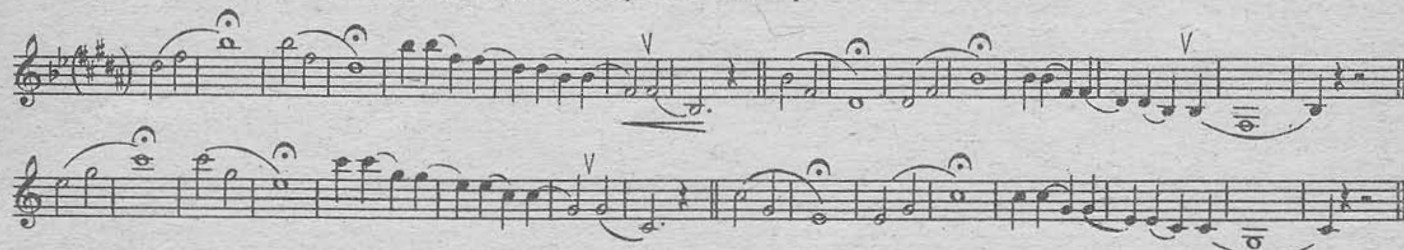
Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*



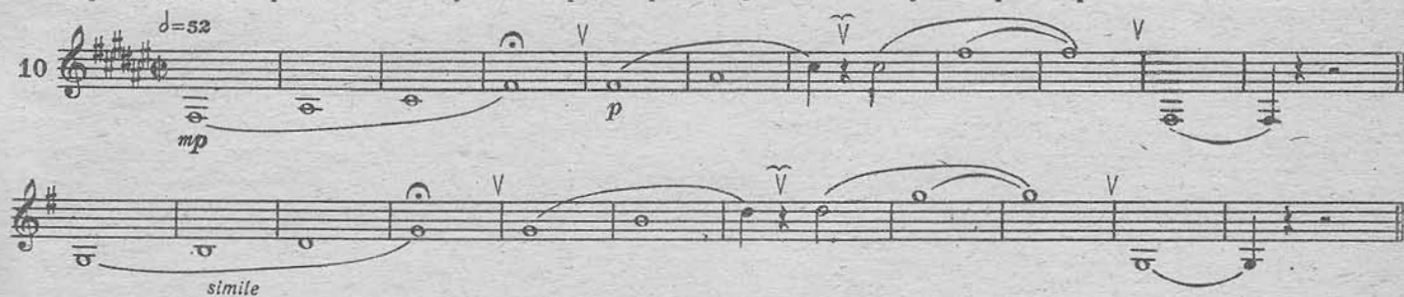
Играть в тональностях: *Си-бемоль мажор, Си мажор*



Играть в тональностях: *Ре-бемоль мажор, Ре мажор*



Упражнение выравнивает звучание регистров и развивает верхний регистр.



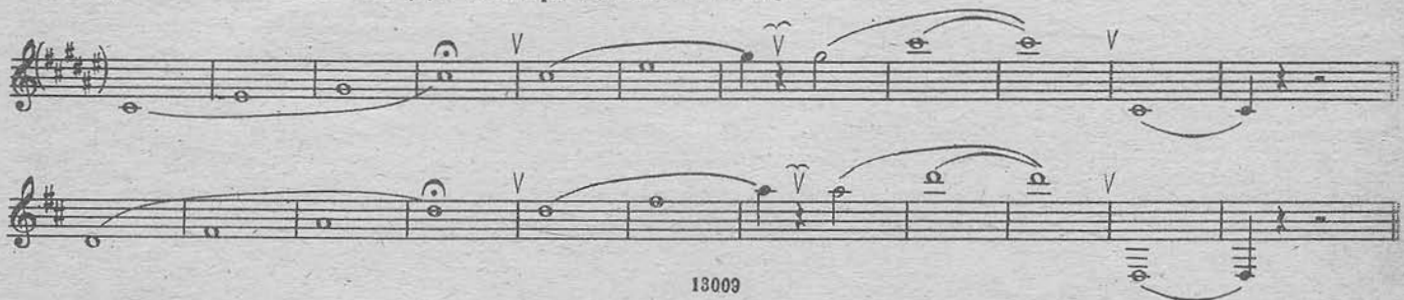
Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор.*



Играть в тональностях: *Си-бемоль мажор, Си мажор*

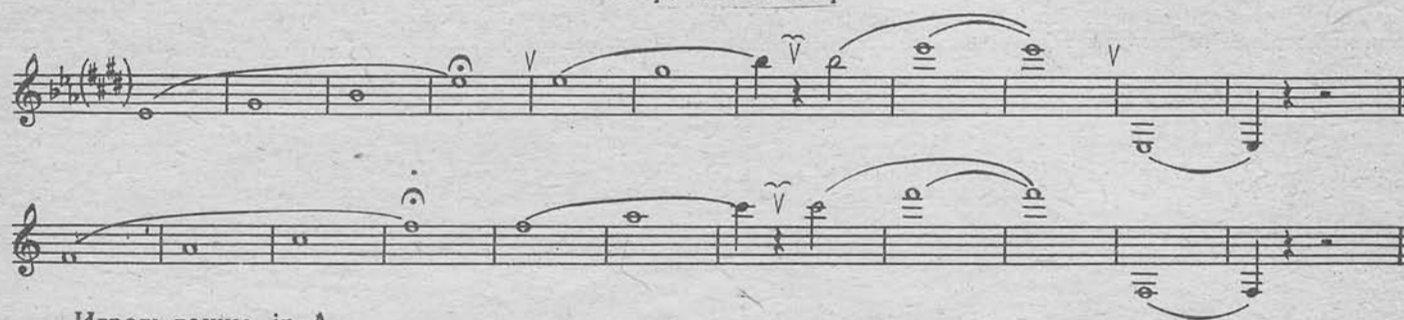


Играть в тональностях: *До мажор, До-диез мажор*





Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



Играть также in A



Выдержанные и филированные звуки, глубина вдоха зависит от протяженности фразы.



*f* *ff* — *mf* *mp* — *pp* — *f* *dim.* *ppp*

Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор

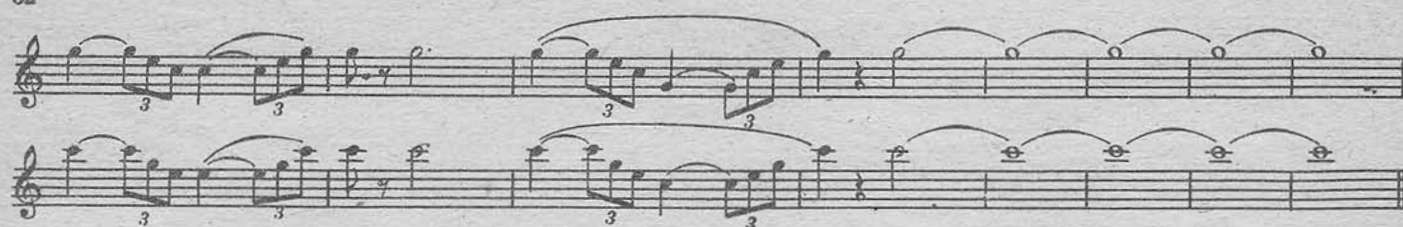
*f* *ff* — *mf* *mp* — *pp* — *f* *dim.* *ppp*

*simile*

Играть в тональностях: Фа мажор, Фа-диез мажор

Играть в тональностях: Ля-бемоль мажор, Ля мажор





# УКРЕПЛЕНИЕ ГУБ, РАЗВИТИЕ ДЫХАНИЯ, ЗВУКА, РЕГИСТРОВ

13  $\text{♩} = 56$

*mp* *f* *ff* *mp* *f* *ff* *f* *ff*

*mp* *f* *ff* *f* *ff* *simile*

*mp* *f* *ff* *simile*

*mp* *f* *ff* *simile*

*mf* *f* *ff* *simile*

*mf* *f* *ff* *simile*

*mf* *f* *ff* *simile*

The musical notation continues with multiple staves, each featuring a series of notes with dynamic markings and slurs. The dynamics include *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *simile* (simile). The notation is in a single melodic line, with various note values and rests.

Musical score for piano, page 33. The score consists of 15 staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked as quarter note = 60. The music features a variety of dynamic markings including *f*, *ff*, *simile*, *mf*, and *ppp*, often with hairpins indicating crescendos or decrescendos. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 14 and 15 are indicated at the start of their respective staves.



16  $\text{♩} = 60$

*f ff ppp f ff ppp f*

Играть также in A

17  $\text{♩} = 60$

*mp f mp f mp f simile mp f simile*

## Вокализ для развития всего диапазона трубы.

 $\text{♩} = 52$ 

18

*mp* *f* *mf* *f* *mp simile* *mf*

*mp* *f* *mf* *f* *simile*

Играть также in A, in C, in Es

 $\text{♩} = 52$ 

19

*mf* *f* *p* *p* *mf* *f* *p* *p* *simile*

*mp* *f* *mp* *f* *simile*



Играть также in A, in C



### РЕГИСТРЫ

#### Верхний регистр

Овладение верхним регистром инструмента тесно связано с общей формой исполнительского аппарата трубача. Полноценное звучание верхнего регистра зависит от выносливости исполнителя, состояния его губ. Лучший способ развития верхнего регистра — это упражнения, связывающие средний и, особенно, нижний регистры с верхними звуками. Такие упражнения меньше утомляют губы в отличие от упражнений только в верхнем регистре. Правильная оценка достигнутого результата в овладении верхним регистром невозможна сразу после занятий, для этого губы должны отдохнуть не менее одного дня.

Овладение верхним регистром — одна из сложных задач трубача, для успешного решения которой необходимо учитывать следующее:

— верхняя нота не прозвучит, если от сильного прижимания мундштука сожмется звуковая щель. Для предотвращения этого достаточно **сохранить губы в неизменном положении при движении мелодической линии вверх**, что достигается носовым вдохом перед верхними звуками. Этот прием дыхания указывается в упражнениях для развития верхнего регистра знаком —  $\hat{v}$ .

И. ГАЙДН. Концерт. I часть



— верхний регистр не прозвучит, если дыхание на исходе, для исполнения верхнего звука нужна усиленная энергия выдоха. Выдох должен быть интенсивным, без прижимания мундштука, при этом грудная клетка, диафрагма и брюшные мышцы должны интенсивно выталкивать воздух.

Предельные звуки в верхнем регистре трубы в строе В — фа, фа-диез третьей октавы. Более высокие звуки исполняются на родственных инструментах других строев.

#### Нижний регистр

Нижний регистр инструмента не является столь сложной проблемой для исполнителя, как верхний, однако для успешного овладения им также необходимы специальные упражнения. Для исполнения низких звуков требуется большее количество воздуха, направляемого в инструмент. Чтобы этот воз-

душный поток лучше проходил через мундштук, необходимо добиваться увеличения объема звуковой щели и полости рта, используя произнесение гласных А—А, О—О, У—У, а также поддувание щек. Упражнения для развития нижнего регистра играют открытым громким звуком.

Играть также in A, in C, in D, in Es

21  $\text{♩} = 66$

ossia

*p* *mf* *f*

Играть также in A, in H, in C, in D, in Es, in E, in F

22  $\text{♩} = 52$

*mp* *simile*

Для повторяющихся звуков применять четкую, акцентированную атаку «т».

Играть также in A, in C, in D, in Es, in E, in F

23  $\text{♩} = 48$

*mp* *mf* *simile* *mp* *f*



Играть также in H, in C, in D, in Es, in E

$\text{♩} = 44$

24

*mf* *simile* *mf* *simile*

Играть также in A, in C

$\text{♩} = 48$

25

*mf* *simile* *f*

Играть также in C

26

*mf* *f*

Играть также in A, in C

27

*mf* *f*

Играть также in A

 $\text{♩} = 48$ 

28 *mf* *mf* *simile* *f*

29 *mf* *mf* *f*

Варианты к №№ 25-29,

1. Подключение атаки

*f* и т.д.

2. Упражнения для пальцев

*f* и т.д.

## УКРЕПЛЕНИЕ ГУБ, РАЗВИТИЕ ВЕРХНЕГО РЕГИСТРА

Играть также in A

30 *mf* *f* *f simile* и т.д.

31 *mf* *f* *f simile*



Играть также in A

### РАЗВИТИЕ НИЖНЕГО РЕГИСТРА

$\text{♩} = 40$

Играть в тональностях: Соль-диез минор, Соль минор

Играть в тональностях: Фа-диез минор, Фа минор

Играть в тональностях: Ми минор, Ми-бемоль минор

Играть в тональностях: До-диез минор, До минор

Широкие интервалы исполняются маркированным легато.

$\text{♩} = 40$

Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор

Играть в тональностях: Фа-диез мажор, Фа мажор

Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*



Играть в тональностях: *Си-бемоль мажор, Си мажор*

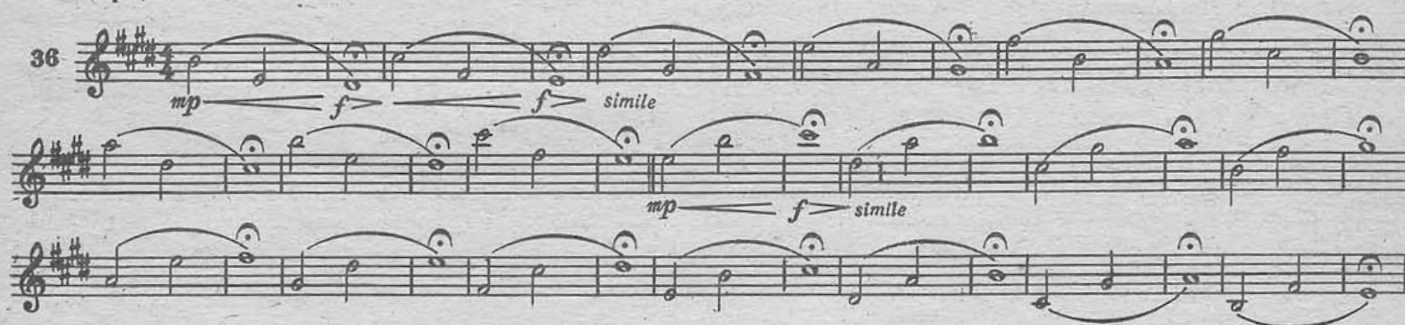


### КВИНТЫ

Играть также in A, in C



Играть также in A



### СЕКСТЫ

Играть также in A, in C



### СЕПТИМЫ

Играть также in A, in C, in D





## ОКТАВЫ

Играть также in A

39

*mf* *f* *simile*

*mp* *f* *f* *simile*

## НОНЫ

40

*mp* *f* *f* *simile*

*mp* *f* *f* *simile*

## ДЕЦИМЫ

Играть также in H, in C

41 (C)

*mp* *f* *simile*

*f* *f* *simile*

Играть также in A, in C

42

*mp* *f* *f* *simile*

*mp* *f* *f* *simile*

43

*mp* *f* *f* *simile*

*mp* *f* *f* *simile*

*mp* *f* *f* *simile*

Играть также in A, in H, in C, in D

44

*mp* *f* *f* *simile*

*mp* *f* *f* *simile*

45  $\text{♩} = 52$

*mp*

*simile*

46  $\text{♩} = 58$

*mf* *f* *p* *cresc.*

Играть в тональностях: До мажор, До минор

*mf* *simile*

Играть в тональностях: Си-бемоль мажор, Си мажор

Играть в тональностях: Ля-бемоль мажор, Ля-мажор

Играть в тональностях: Фа-диез мажор, Фа мажор

Играть в тональностях: Ми мажор, Ми-бемоль мажор

Играть в тональностях: Ми мажор, Ми-бемоль мажор

Играть в тональностях: Ми мажор, Ми-бемоль мажор

Играть в тональностях: Ми мажор, Ми-бемоль мажор



Играть в тональностях: *Си-бемоль мажор, Си мажор*



Играть в тональностях: *Ре-бемоль мажор, Ре мажор*



Играть в тональностях: *Ми-бемоль мажор, Ми мажор*



Играть в тональностях: *Фа мажор, Фа-диез мажор*



Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*



Играть в тональностях: *Ре-бемоль мажор, Ре мажор*



Играть в тональностях: *Ми-бемоль мажор, Ми мажор*





Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*



Играть в тональностях: *Си-бемоль мажор, Си мажор*



Играть в тональностях: *Ре-бемоль мажор, Ре мажор*



Играть в тональностях: *Ми-бемоль мажор, Ми мажор*



Темп зависит от количества нот в такте, чем длиннее такт, тем глубже вдох. Если воздуха недостаточно на всю фразу, необходимо сделать дополни-

тельный вдох носом, оставив губы в неизменном положении.





После упражнений в одной тональности — отдых несколько минут.

Играть в тональностях: Фа-диез мажор, Фа мажор



Играть в тональностях: Ми мажор, Ми-бемоль мажор



Играть в тональностях: Ре мажор, Ре-бемоль мажор



Играть в тональностях: Соль минор, Соль-диез минор  
 При увеличении количества нот в такте звучность уменьшается

*Rubato*

51 *mf*

*simile*

*mf p*

Играть в тональностях: Си-бемоль минор, Си минор

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

Играть в тональностях: До минор, До-диез минор

*mf*

*mf*

*mf*

*mf p*



mf mf mf mf p

*Rubato*

mf mf mf mf f

Играть в тональностях: Ля-бемоль мажор, Ля мажор

*simile*

Играть в тональностях: Си-бемоль мажор, Си мажор

mf mf mf mf f fp fp

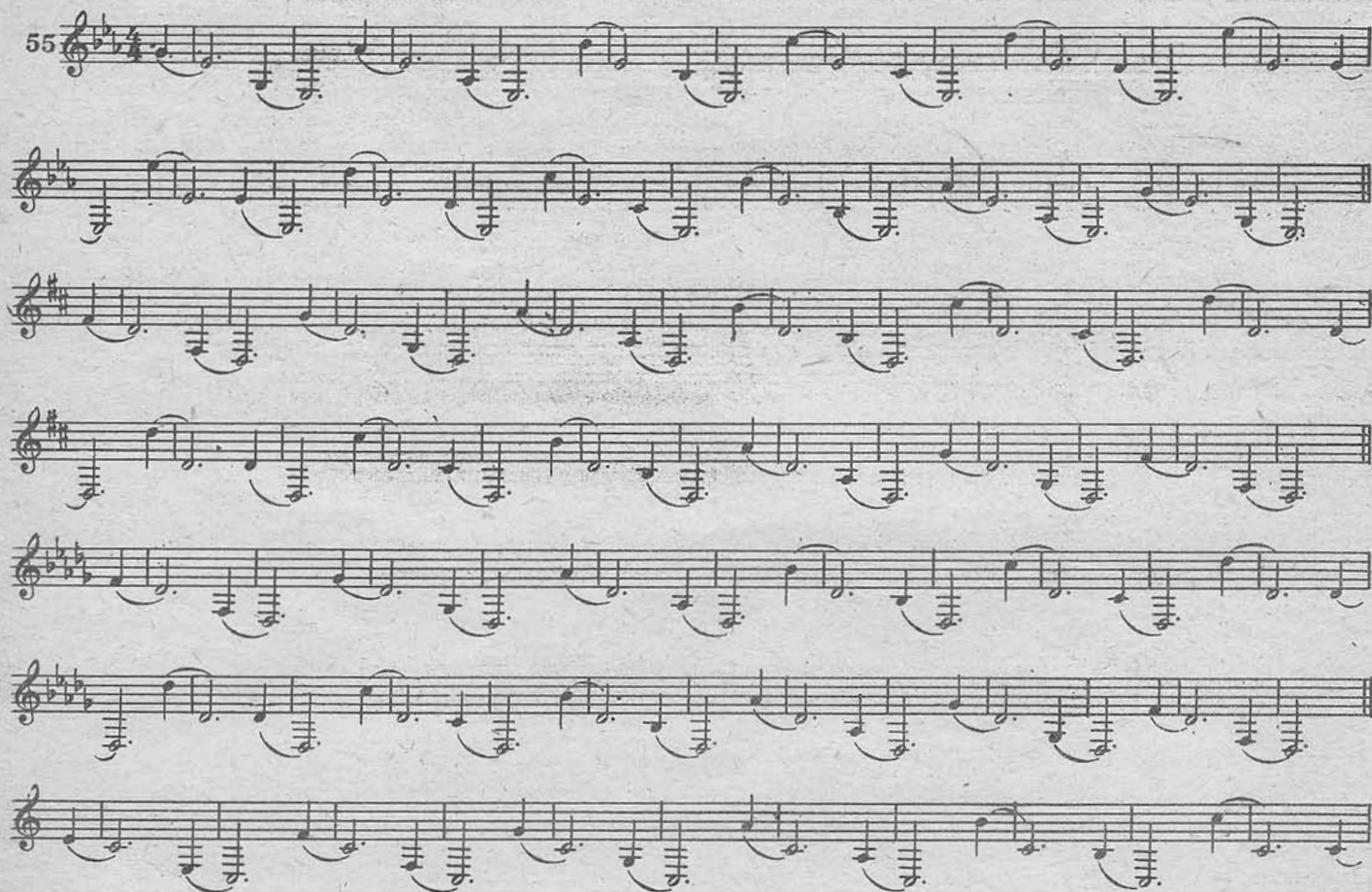
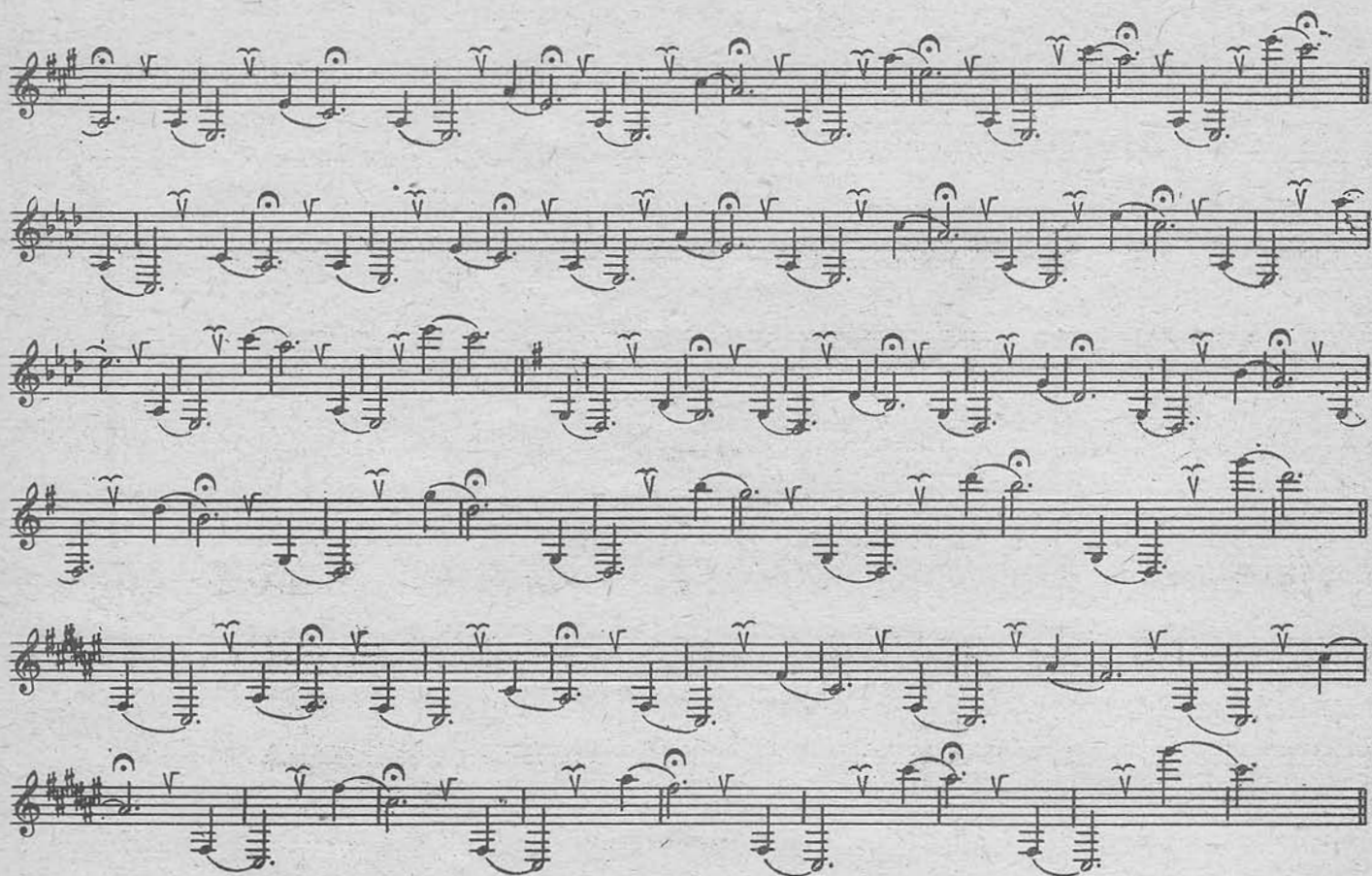
mf

Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*





56

57

Играть в тональностях: Си мажор, Си-бемоль мажор

62

63

64

65





Упражнение развивает гибкость и выносливость губ.

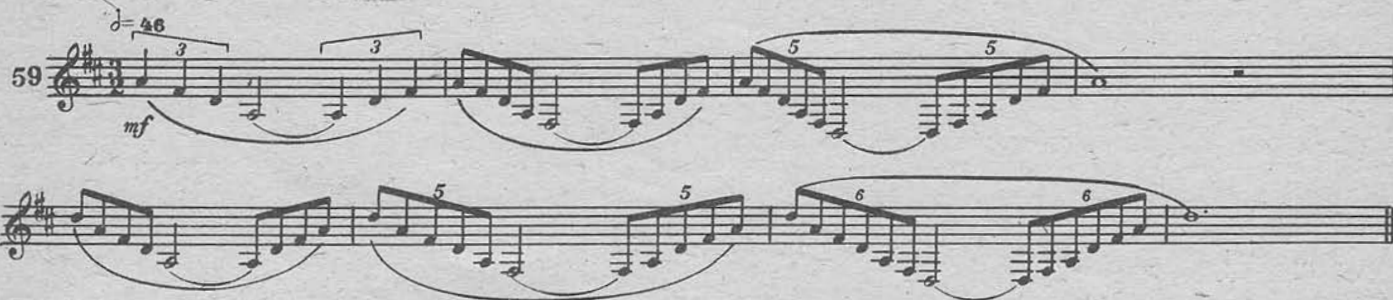


Играть в тональностях: Ля-бемоль мажор, Ля мажор



## ПОДВИЖНОСТЬ ГУБ, РАЗВИТИЕ НИЖНЕГО РЕГИСТРА

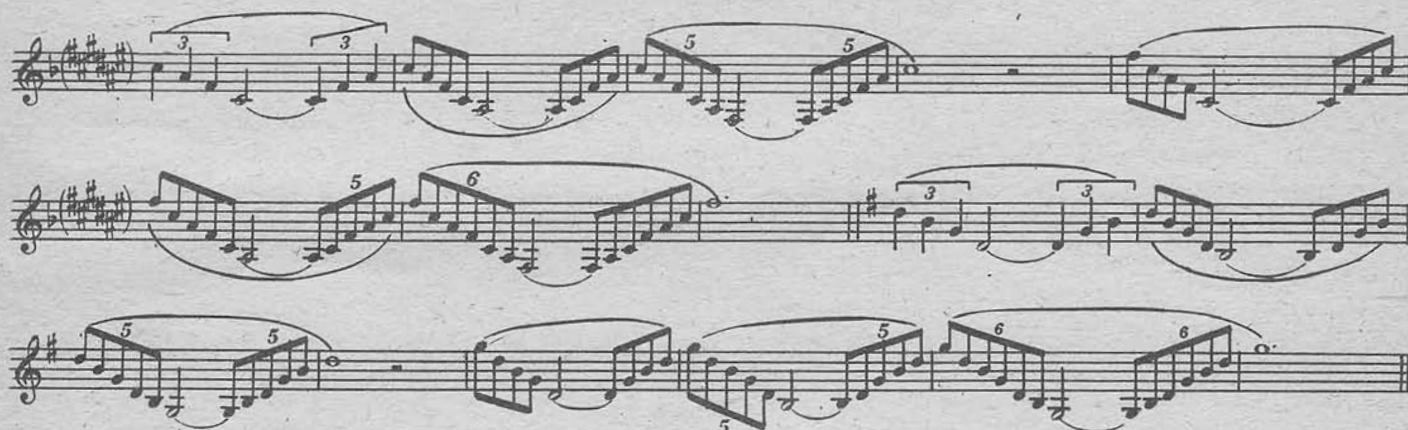
При игре в педальном регистре — темп более медленный



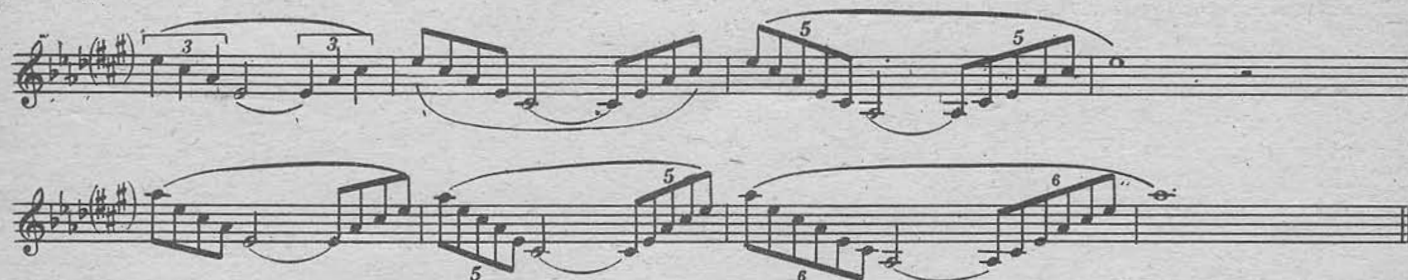
Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



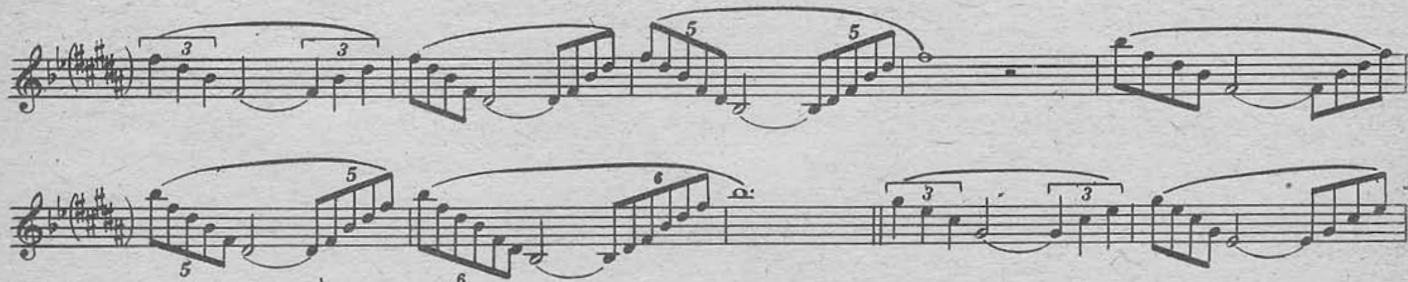
Играть в тональностях: Фа мажор, Фа-диез мажор



Играть в тональностях: Ля-бемоль мажор, Ля мажор



Играть в тональностях: Си-бемоль мажор, Си мажор







# ПОДВИЖНОСТЬ ГУБ, РАЗВИТИЕ ВЕРХНЕГО РЕГИСТРА



Играть в тональностях: *Ля-бемоль мажор, Ля мажор*



Играть в тональностях: *Си-бемоль мажор, Си мажор*



Играть в тональностях: *Ре-бемоль мажор, Ре мажор*



Играть в тональностях: *Ми-бемоль мажор, Ми мажор*







следует частично заменять вокализми, развивающими также и подвижность исполнительского аппарата. В процессе занятий филированные звуки целесообразно чередовать с гаммами, арпеджио и другими динамическими упражнениями, способствующими разностороннему развитию техники игры, нормализующими кровообращение и дыхание исполнителя. Профессиональные исполнители могут развивать технический аппарат в основном на вокализах, обращаясь к филированным звукам в период восстановления профессиональных навыков после длительного перерыва в игре. Исполнение филированных звуков дает большую нагрузку гу-

Вдох глубокий (иногда — максимально глубокий)

*pp* 1 2 3 4 *ppp* 5 6 7 8 *ff* 9 10 11 12 *p* 13 14 15 16 *ppp* 17, 18, 19...

Звук начинать четкой атакой, затем — быстрое угасание звука до самого тихого звучания (как бы остановить выдох), только после этого начинать усиливать звучность.

Стремительное, но постепенное нарастание звука.

Постепенное, долгое угасание звука.

Окончание звука довести до его полного исчезновения, сохраняя при этом активность выдоха.

При исполнении филированного звука необходимо следить за интонацией, не допуская его повышения на *pp* и понижения на *ff*. Максимальная протяженность филированных звуков (16—20 четвертей) достигается постепенно, вначале можно ограничиться длительностью звука в 8—12 четвертей, сохраняя

приведенную схему. В нижнем регистре затрата воздуха больше и одного вдоха не всегда бывает достаточно для исполнения полного филированного звука, поэтому нижние звуки можно делить пополам, делая дополнительный вдох после крещендо.

Глубокий вдох

*p* 1 2 3 4 *pp* 5 6 7 8 *f* 9 10 11 12 *pp* 13 14 15 16 *ppp* 17, 18, 19...

### Диатонические

После пяти-шести филированных звуков следует играть простые технические упражнения — гаммы, арпеджио, интервальные секвенции. Эти упражне-

ния снимут статичность и восстановят нормальное кровообращение.

6

7

8

9

10

### Хроматические расходящиеся

После исполнения всего упражнения необходим отдых

11

12

13

Играть гаммы после каждого упражнения: от первого звука — мажорные, от пятого — минорные.

13

14

15



## Расходящиеся по звукам обертонов

Играть гамму от первого звука после каждого упражнения.



## Комбинированные

19 *fp* *fp* *fp*

20 *fp* *fp* *fp*



## Раздѣл третий

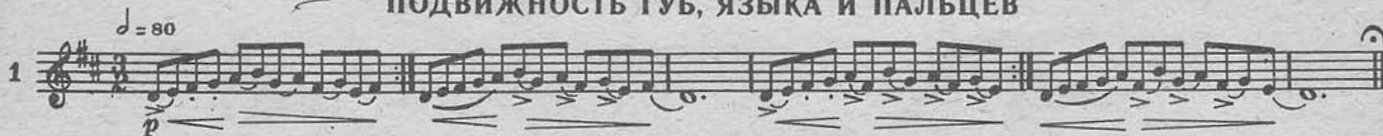
## СЕКВЕНЦИИ

Данный раздел состоит из упражнений, развивающих технику игры трубоча. Короткие фразы — секвенции быстро восстанавливают выработанные навыки и служат хорошим учебным материалом для постоянного совершенствования техники игры трубоча, они легко запоминаются и не дают большой нагрузки губам. Упражнения этого раздела рассчитаны на подготовленных профессиональных исполнителей и студентов, предварительно изучивших и освоивших технические приемы игры на трубе; они могут использоваться и для разминки перед работой.

Секвенции — третья часть комплексного индивидуального занятия. Секвенции исполняются после

вокализов, продолжительность их исполнения — 15—25 минут, темп — сдержанный. Исполнитель, выбирая упражнение, должен, исходя из своего индивидуального состояния, решить, развитию какого вида техники целесообразно посвятить конкретное занятие. Развитие технических приемов не должно ограничиваться только упражнениями данного раздела, следует использовать и другие пособия, развивающие технику игры трубака, включать в программу занятия технические фрагменты из концертных произведений и этюдов.

## ПОДВИЖНОСТЬ ГУБ, ЯЗЫКА И ПАЛЬЦЕВ



Играть в тональностях *Ми-бемоль мажор, Ми мажор*



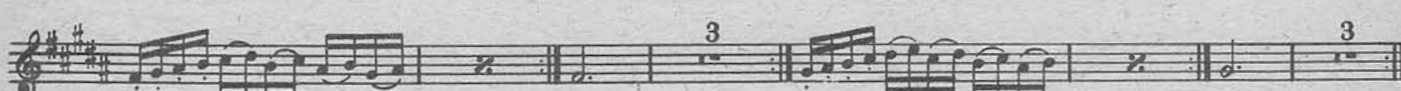
Играть в тональностях *Фа мажор*, *Фа диез мажор*



Вариант для развития атаки:



Играть также in A

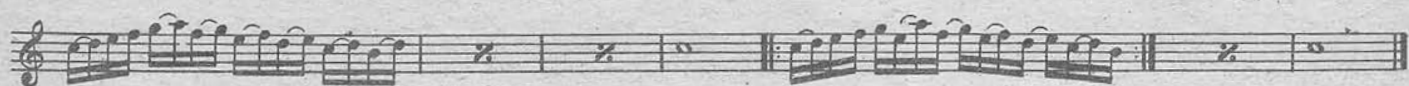


TTTTT T K T K T K T K simile

Варианты: делить упражнение на две части и играть отдельно каждую часть; играть легато по четыре такта; играть двойной атакой.

3 mf





Варианты:



Играть также in A



*p* *simile*

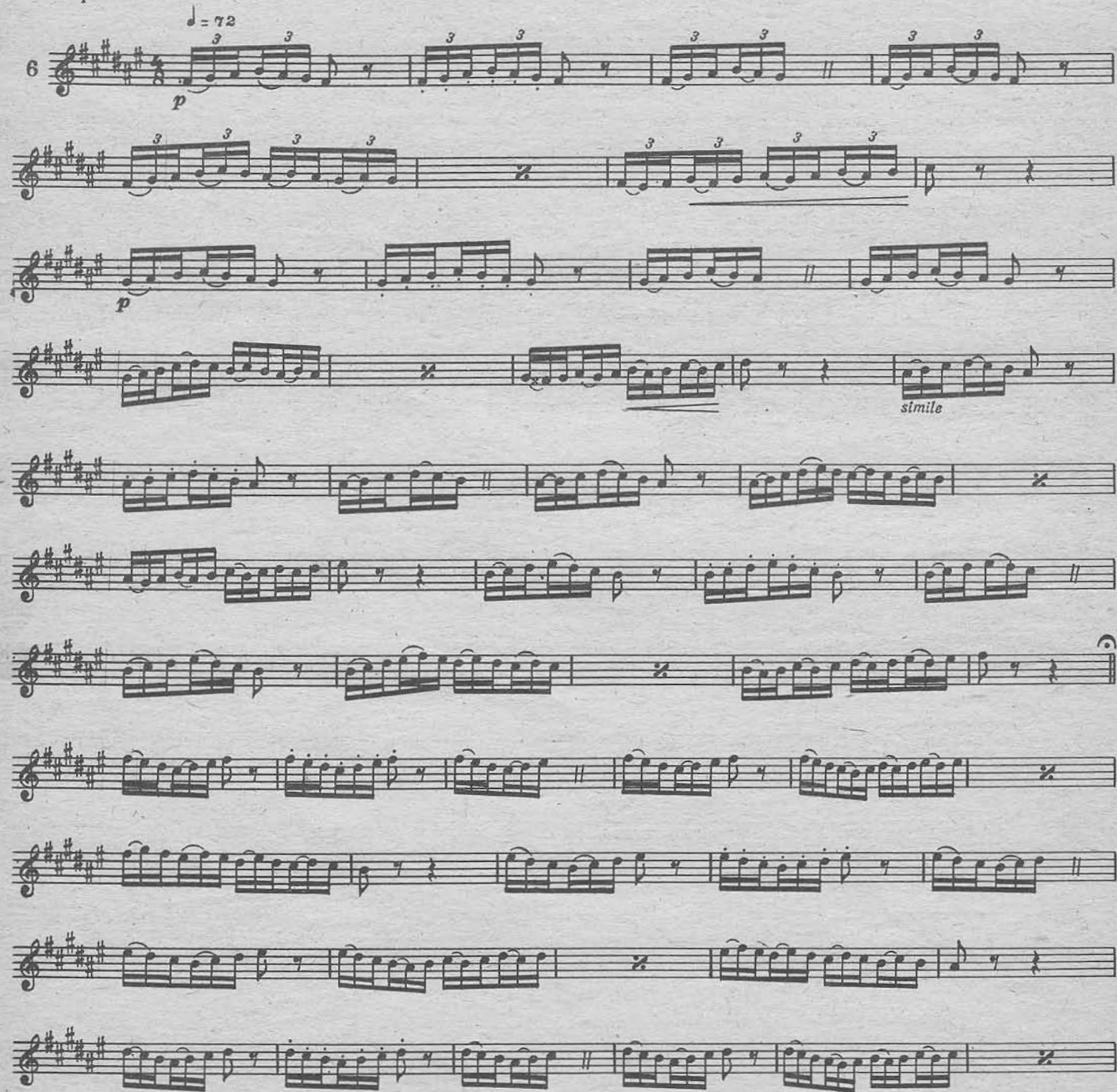
*mp* *mf* *simile*

13009





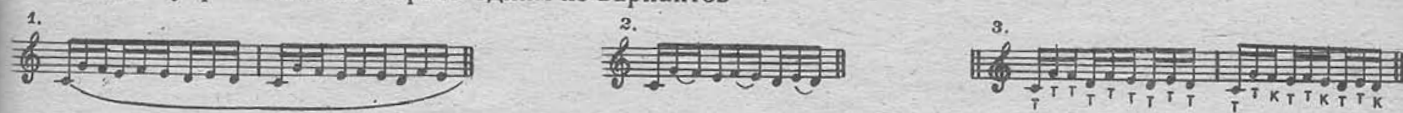
Играть также in A



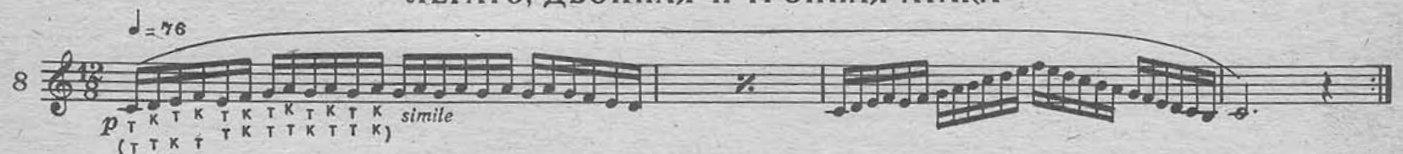


Варианты:

Каждое упражнение повторить одним из вариантов



ЛЕГАТО, ДВОЙНАЯ И ТРОЙНАЯ АТАКА





## ГАММЫ

Упражнения играть в различных тональностях, двигаясь по полутонам вверх и вниз.

♩ = 80

9

При повторении — стаккато

10  $\text{♩} = 72$   
 $p$   
 $mf$   
 При повторении — тройная атака

11  $\text{♩} = 92$   
 $mf$   
 $mf$   
 $mf$   
*simile*  
 При повторении — двойная атака

12  $\text{♩} = 96$

Варианты:

1. 2. 3.  
 4. 5.  
 Т К Т К Т К Т К



13  $\text{♩} = 88$

*mf* *mf* *simile*

14  $\text{♩} = 92$

*mf*

Мажор

15  $\text{♩} = 96$

*f*

*f* *p* *mf* *dim.*

## Гармонический минор

*mf* *f* *p* *mf* *dim.*

## Мелодический минор

*mf* *simile*





### Натуральный минор



### Варианты:



### Мажор

Используя эти варианты, играть мажорные и минорные гаммы в полторы октавы по полутонам вниз;



При исполнении — легато

19 *mf*

20 *f* *f*

21 *simile* *mp*

## Гармонический минор

21 *mf*

22 *mf*

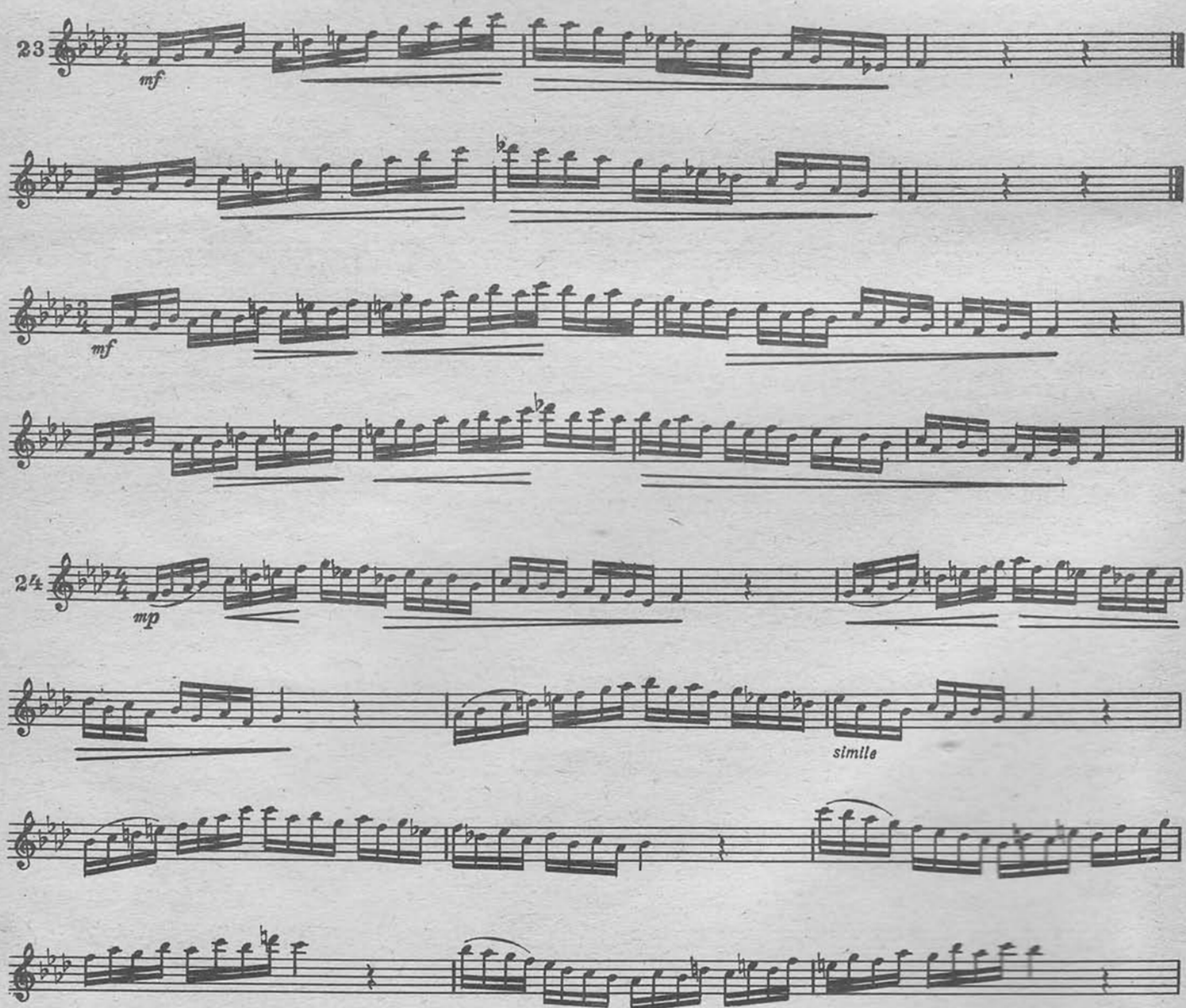
23 *mp*

24 *simile*





## Мелодический минор





Натуральный минор



Вариант: двойная атака

Мажор







Вариант: на октаву ниже



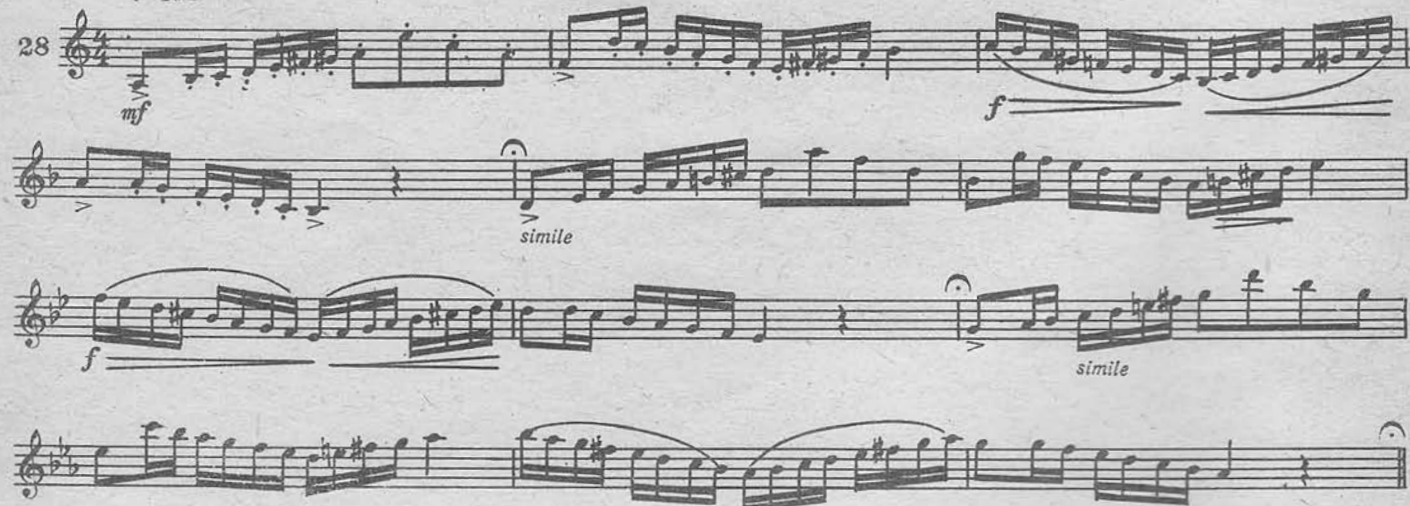
Вариант: на октаву ниже



Минор

Играть простой и двойной атакой

$\text{♩} = 10 \frac{1}{4}$



29

Handwritten musical score on page 75, starting at measure 29. The score consists of 12 staves of music. The first staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The subsequent staves show key changes: the second staff is in F major (no sharps or flats), and the third through twelfth staves are in D major (two sharps). The music features a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often beamed together. There are also rests, slurs, and fermatas. The notation is handwritten and appears to be a student exercise or a composer's sketch.



Начальные два такта каждого упражнения повторять не менее четырех раз. Исполняется хроматический звукоряд (аналогично первому упражнению).

*♩. = 88*

31 *p*

*simile*

13009

♩. = 66

32 *p* *mp* *mf* *dim.*

13009



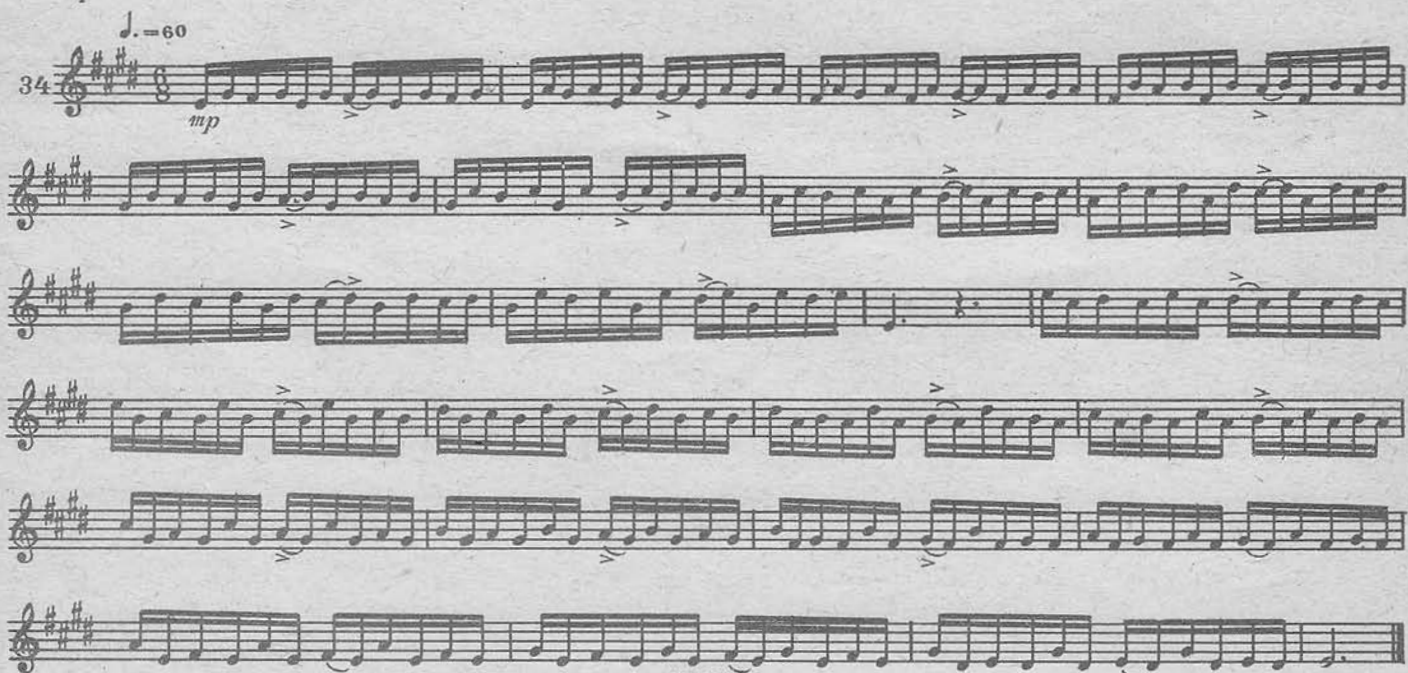


## ИНТЕРВАЛЫ

Играть также in A, in C



Играть также in A, in C



35  $\text{♩} = 60$

*p*

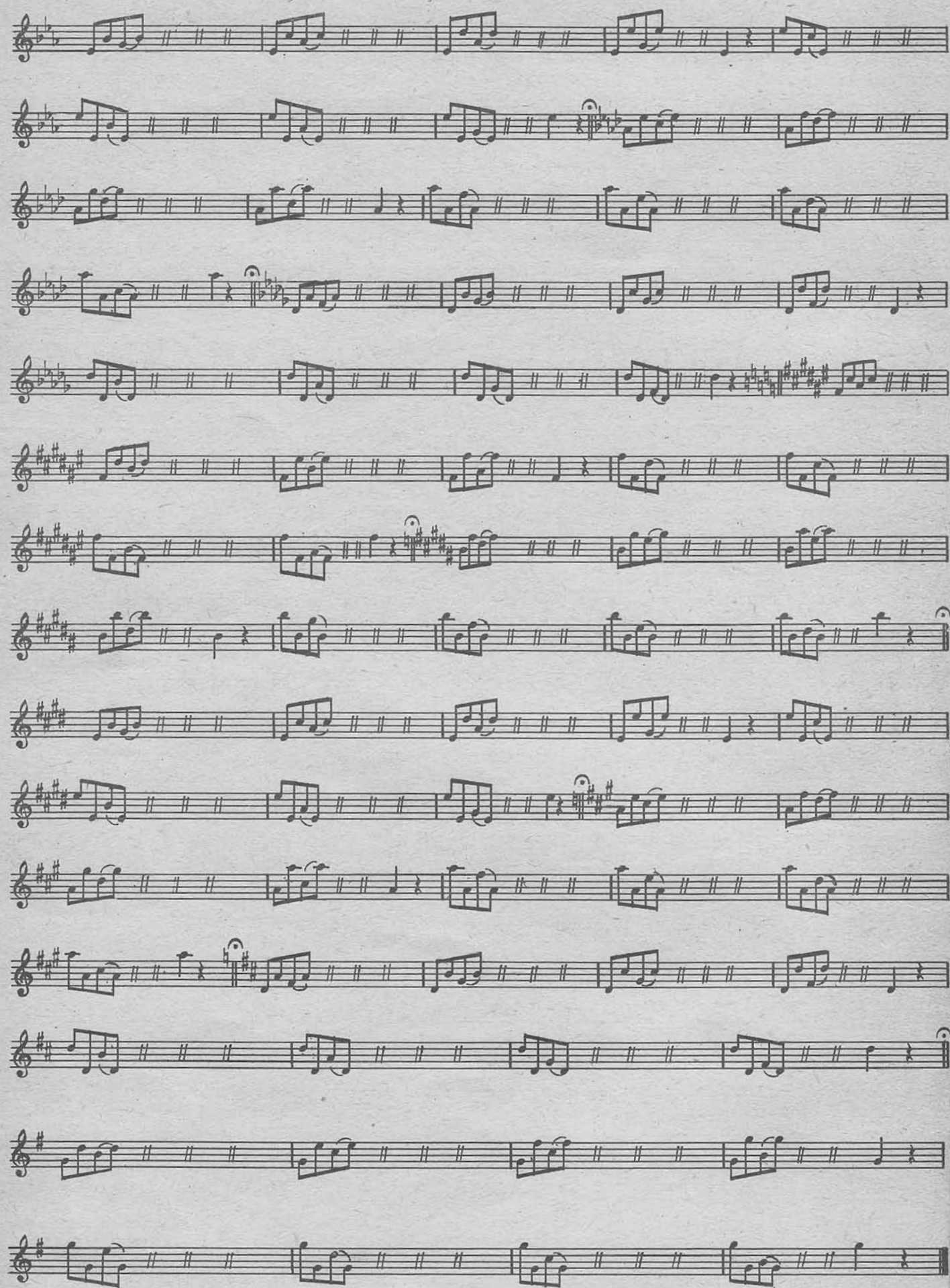
Варианты:

1. 2. 3. 4.

36  $\text{♩} = 60$

*mf* *simile*





## 1 Варианты:



Каждое упражнение играть несколькими вариантами.

37  $\text{♩} = 88$   
*mf*

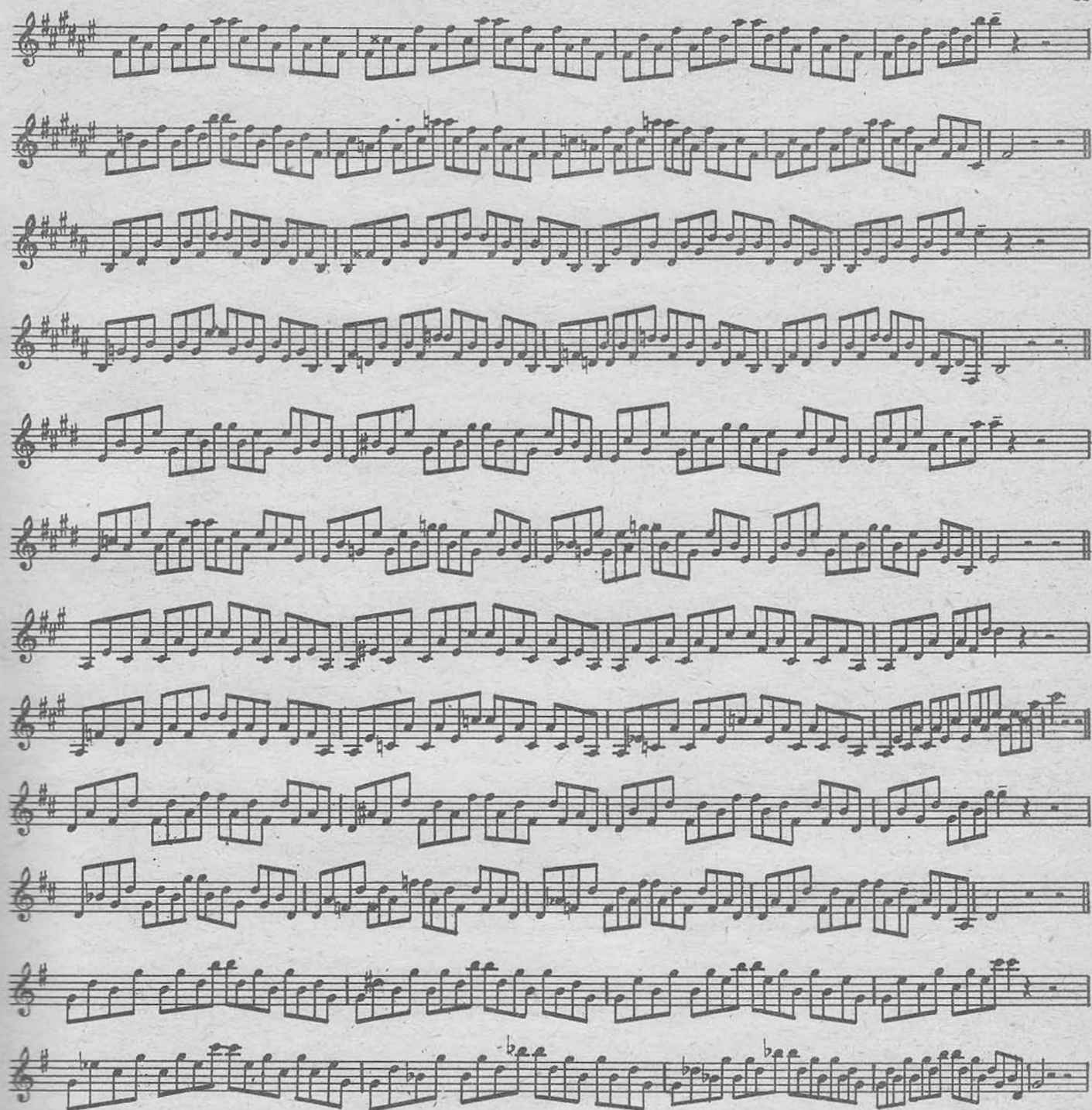


Handwritten musical score for three staves in G major, 3/4 time. The first staff contains measures 1-5, the second staff contains measures 6-10, and the third staff contains measures 11-15. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and a repeat sign at the end of the third staff.

38  $\text{♩} = 60-88$   
*mf*

The first system of musical notation for 'The Bird Song' is written on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The staff ends with a double bar line.

The first system of musical notation is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The system concludes with a double bar line.



Варианты:

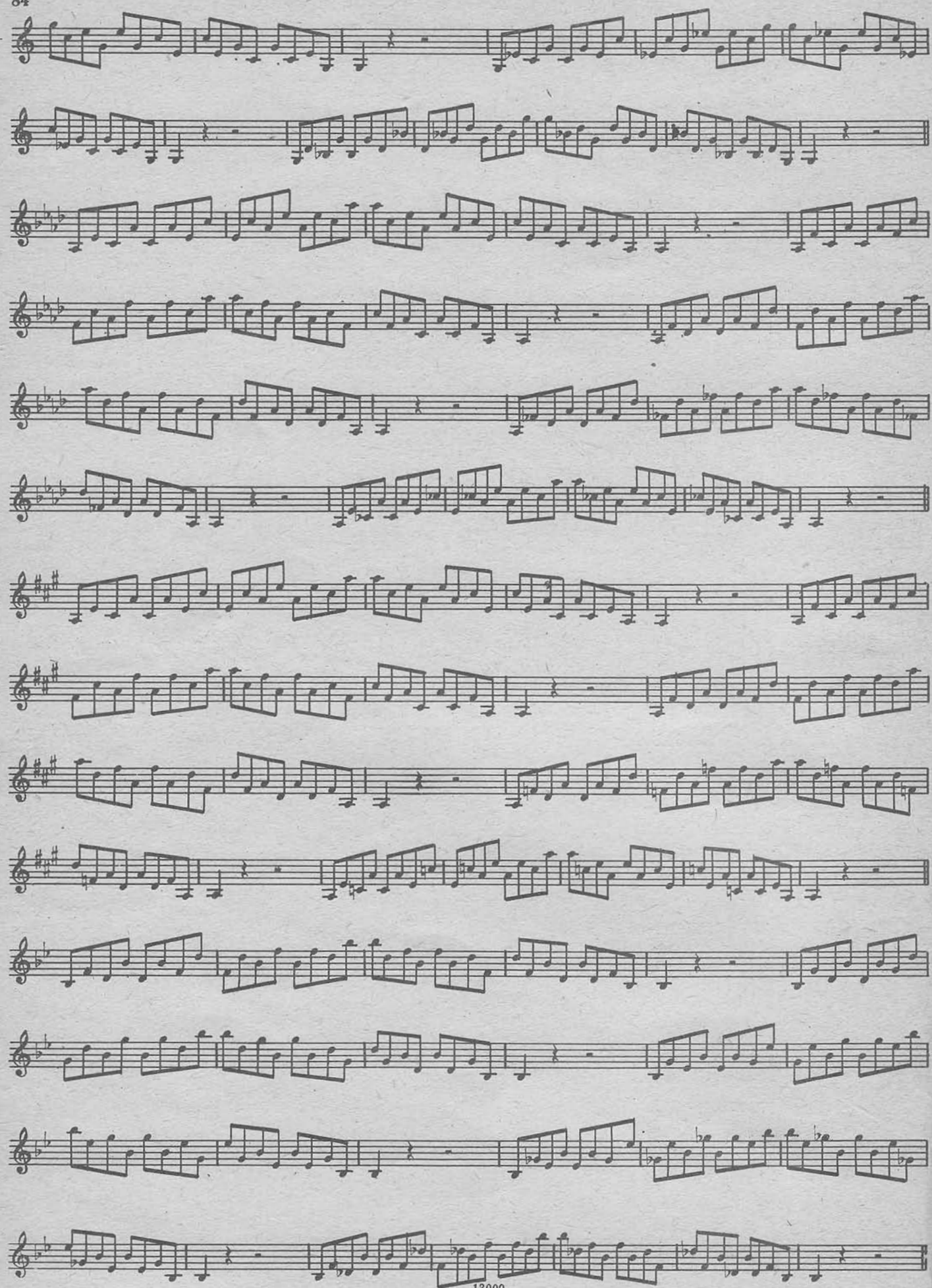


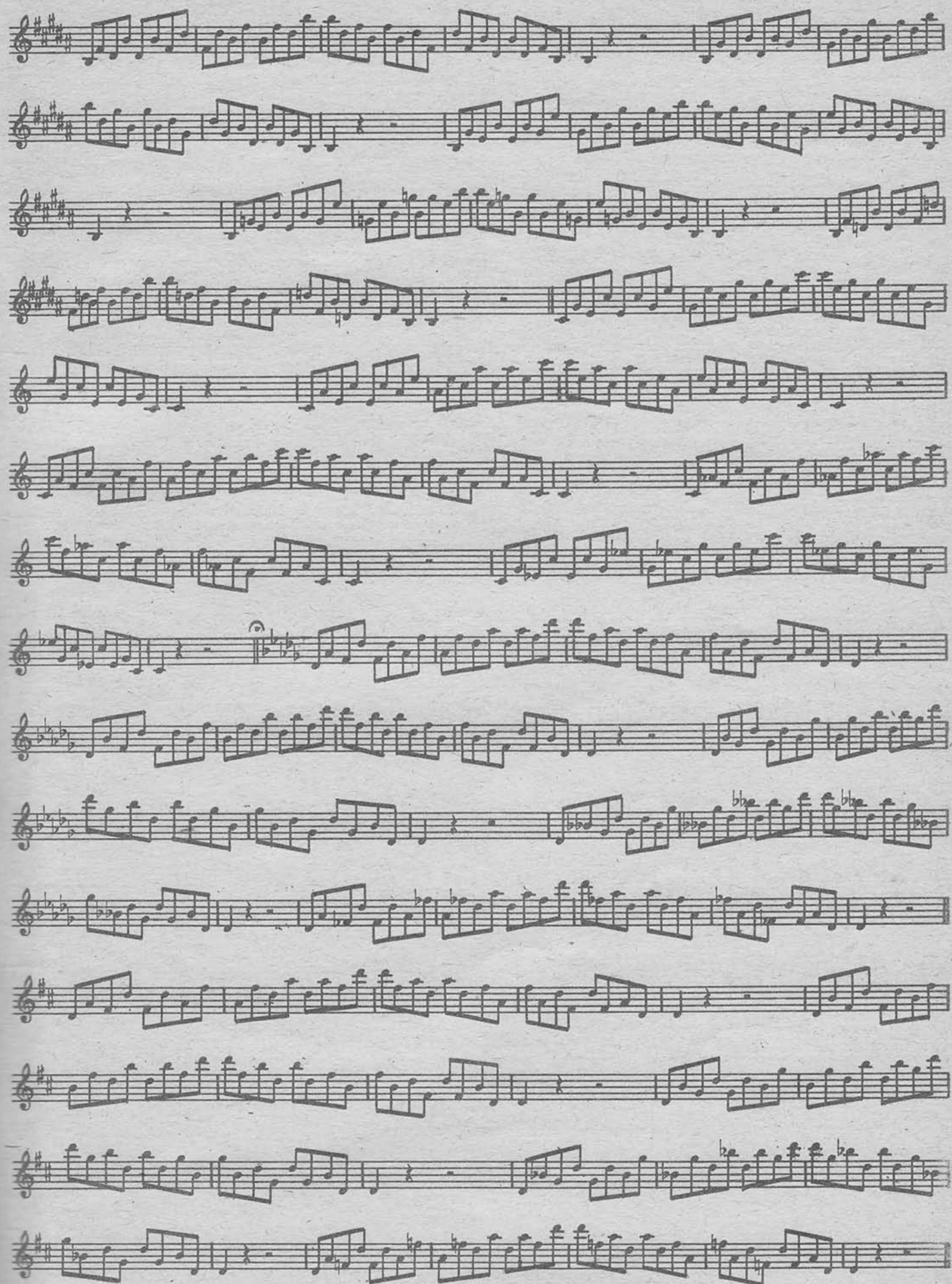
Более сложный вариант — без пауз (каждый пятый такт не исполняется). Играть упражнения не более, чем в трех-четырех тональностях.

$\text{♩} = 60-88$









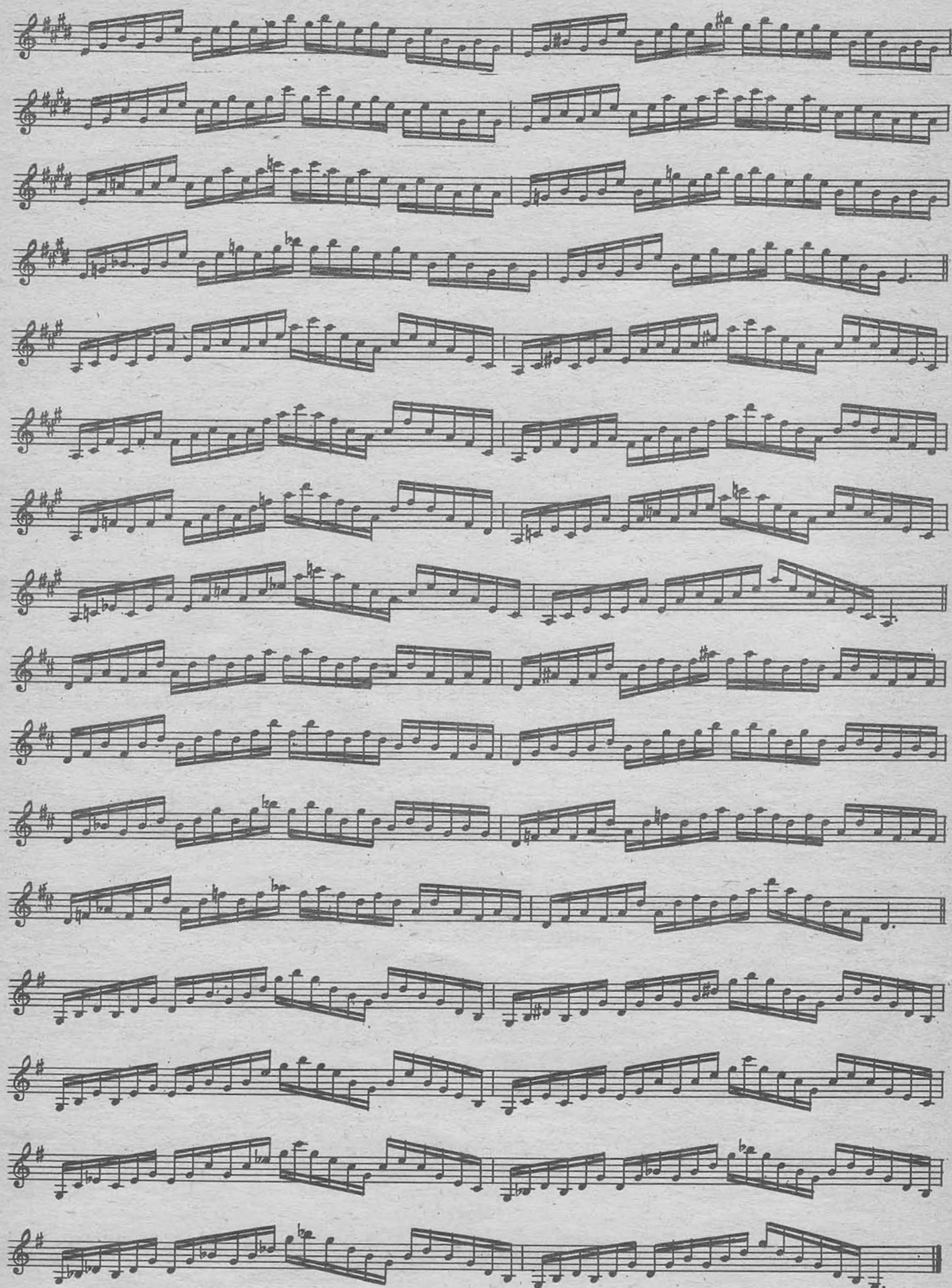


## Варианты:

Медленно  $\text{♩} = 144 (\text{♩} = 48)$ 











## Варианты

The musical score consists of 13 staves of music. The first staff is in 2/4 time. The second staff is in 4/2 time, with a tempo marking of  $\text{♩} = 8\frac{1}{2}$ . The third staff has a *mf* dynamic marking. The fourth staff has a *p* dynamic marking. The fifth staff has a *mf* dynamic marking. The sixth staff has a *simile* marking. The seventh staff has a *mf* dynamic marking. The eighth staff has a *p* dynamic marking. The ninth staff has a *mf* dynamic marking. The tenth staff has a *mf* dynamic marking. The eleventh staff has a *mf* dynamic marking. The twelfth staff has a *mf* dynamic marking. The thirteenth staff has a *mf* dynamic marking. The word "Конец" (End) is written at the end of the twelfth staff.

Повторить с начала до слова «Конец»

43  $\text{♩} = 78$

*mf* *f* *mf* *mp*

*simile*

Играть в тональностях Си-бемоль минор, Си минор

Играть в тональностях До минор, До-диез минор





## ИНТЕРВАЛЫ, ПОДВИЖНОСТЬ ГУБ



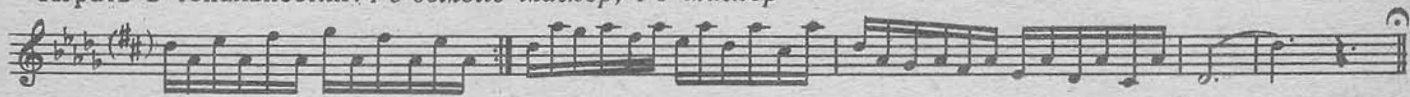
Играть в тональностях: Ля-бемоль мажор, Ля мажор



Играть в тональностях: Си-бемоль мажор, Си мажор



Играть в тональностях: Ре-бемоль мажор, Ре мажор



Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



Играть также in Es, in E

46  $\text{♩} = 72$

*mf* — *p* *mf* — *p* *simile*

Варианты:

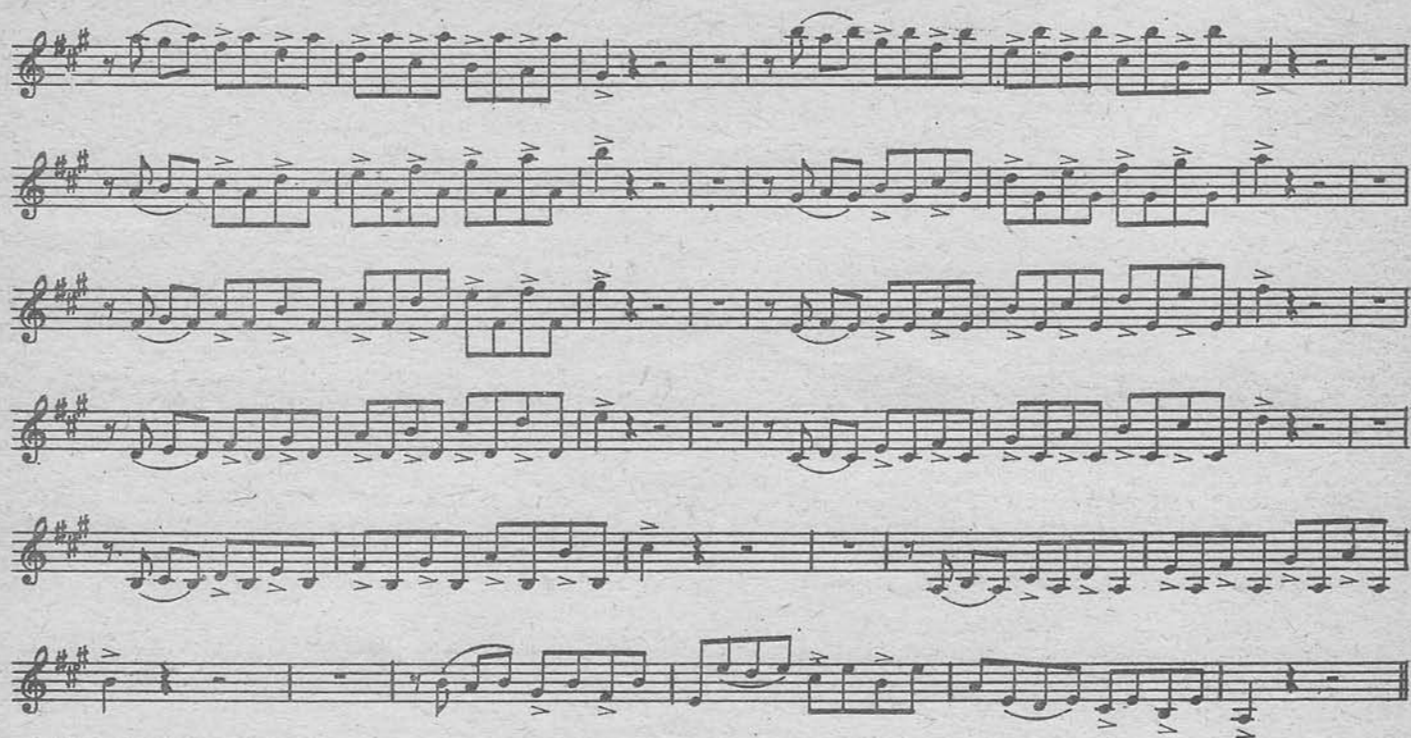
1. 2.

Играть также in A, in C  
В паузах расслаблять губы

47  $\text{♩} = 72$

*mf* — *p* *mf* — *p* *simile*





Варианты:



Выделять нижний голос.



Играть в тональностях: Ля-бемоль мажор, Ля мажор



Играть в тональностях: Си-бемоль мажор, Си мажор



Играть в тональностях: Ре-бемоль мажор, Ре мажор



Играть в тональностях: Ми-бемоль мажор, Ми мажор



УПРАЖНЕНИЯ «СНАЙПЕР» (АТАКА, ТОЧНОЕ  
ИСПОЛНЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ)

Играть также in A

49  $\text{♩} = 76$   
*mf*  
*simile*

Играть также in A, in C

50  $\text{♩} = 76$   
*f*  
*simile*

Играть также in A

51  $\text{♩} = 76$   
*simile*

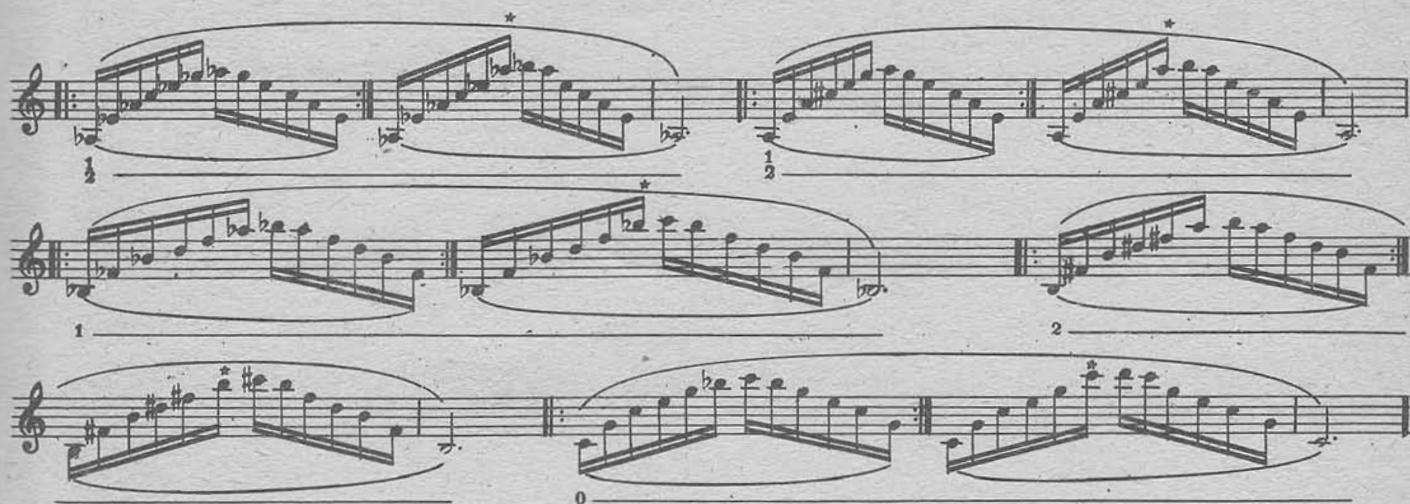


Musical score for "The Merry Widow" by Franz Lehár, measures 52-53. The score is in 2/4 time with a tempo of 60. It features two staves, each with multiple systems of music. The first staff (measures 52-53) includes dynamics like *mf* and *simile*, and articulation like *1 2* and *1 3*. The second staff (measures 53-54) includes dynamics like *mf* and *simile*, and articulation like *5* and *5 5*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4.

На звуках, отмеченных звездочкой, замедлять (расширять) темп.

54  $\text{♩} = 52$   

 Musical score for piano, measures 54-57. Measure 54 starts with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and 8/8 time signature. The tempo is marked "♩ = 52". The music features a complex melodic line in the treble and a bass line. Measures 55 and 56 are marked with a double bar line and repeat dots. Measure 57 is marked "simile" and continues the melodic pattern. The score is numbered 13009 at the bottom.



Играть в тональностях: До мажор До минор



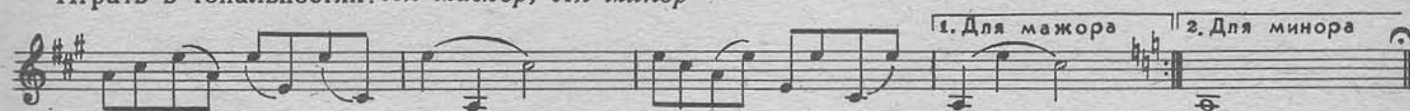
Играть в тональностях: Соль мажор, Соль минор



Играть в тональностях: Ре мажор, Ре минор



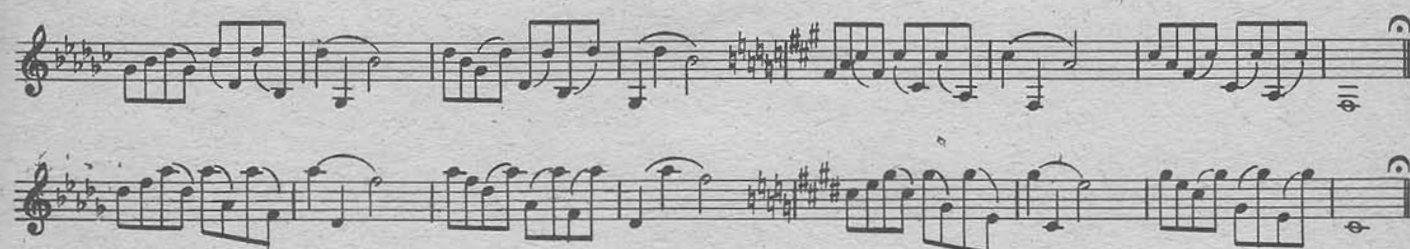
Играть в тональностях: Ля мажор, Ля минор



Играть в тональностях: Ми мажор, Ми минор



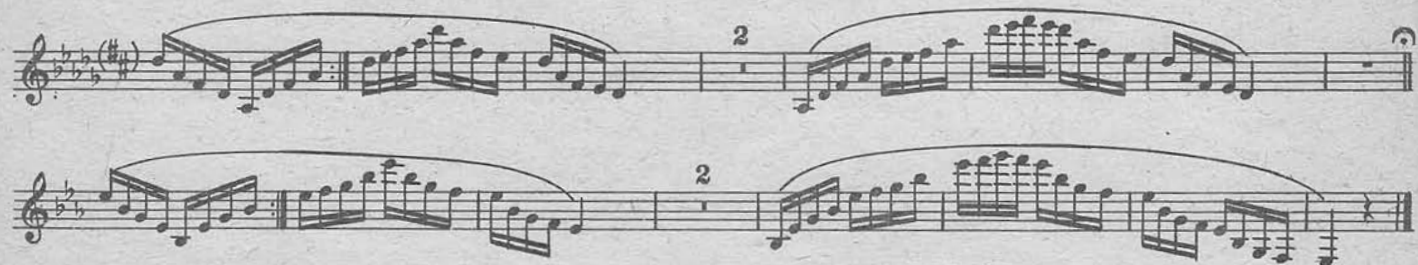
Играть в тональностях: Си мажор, Си минор







Играть в тональностях: Ре-бемоль мажор, Ре мажор



ТРЕЛЬ  
(ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ)

57  $\text{♩} = 120$

*mp* *mf* *simile*

58 *mp* *mf* *simile*

13009



mf mp mf simile

ПАЛЬЦЕВАЯ ТРЕЛЬ  
(ТОНОВАЯ)

$\text{♩} = 48$  mf trill 5 1-2 1-0 2-1 или (2-1) 2 0 1 2 2 3 1 3 1 2 3

ПАЛЬЦЕВАЯ ТРЕЛЬ  
(ПОЛУТОНОВАЯ)

$\text{♩} = 60$  mf trill 5 6 6 simile



## ГУБНАЯ И ПАЛЬЦЕВАЯ ТРЕЛЬ

$\text{♩} = 60$

61

*mf*

*simile*

12009



## ГУБНАЯ ТРЕЛЬ С ВИБРАТО ПРАВОЙ РУКОЙ ВО ВТОРОМ ТАКТЕ

Musical score for "The Merry Widow" by Franz Lehár, Act II, "The Dance of the Cigarettes". The score is for a single melodic line in 4/4 time, marked  $J = 72$ . It consists of 10 staves of music. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as treble clef, notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *simile*. Fingerings are indicated by numbers 1-6. There are also some performance instructions like "trumpet" and "trumpet 2".

## ЭТЮДНЫЕ ФРАГМЕНТЫ

### Секвенции для фанфарной оркестровой атаки

64

*f* simile

Играть также in A, in C

65

*f*

Вариант: стаккато.  
Играть также in A

66

*f*





Легато с мягкой атакой

Трудные интервалы следует исполнять легато с мягкой атакой («да»).

$\text{♩} = 50 (\text{♩} = 152)$

67

*mf* *f* *simile*

13009

ТД

ТД

ТД

ТД

ТД

ТД

ТД

ТД

Гибкость губ, подвижность пальцев, глissандо

68

*mp*

98

6

gliss.

1

2

1

6



This page contains ten staves of musical notation for a guitar piece. The notation is written in a key with one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The piece is characterized by complex, fast passages with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 6 below the notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Five staves of musical notation. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff includes a *dim.* (diminuendo) marking. Fingerings are indicated by numbers 1 through 6. The notation includes various note values, rests, and slurs.

## Мелизмы

Seven staves of musical notation, labeled as "Мелизмы" (Melisms). The first staff is marked with a tempo of  $\text{♩} = 96$  and a *mf* dynamic. The word *simile* appears under the second staff. The notation features extensive melismatic passages with many trills, ornaments, and rapid note runs.



$\text{♩} = 176 \text{ (♩} = 60)$ 

70 *mf* *f* *dim.* *p* *cresc.*

*f* *p* *cresc.*

*simile*

*mf* *f* *f* *dim.* *p*

*cresc.* *f* *p* *cresc.*

*simile*

*mf* *f* *dim.* *p*

*cresc.* *f* *p* *cresc.*

*simile*

*mf* *f* *dim.* *p*

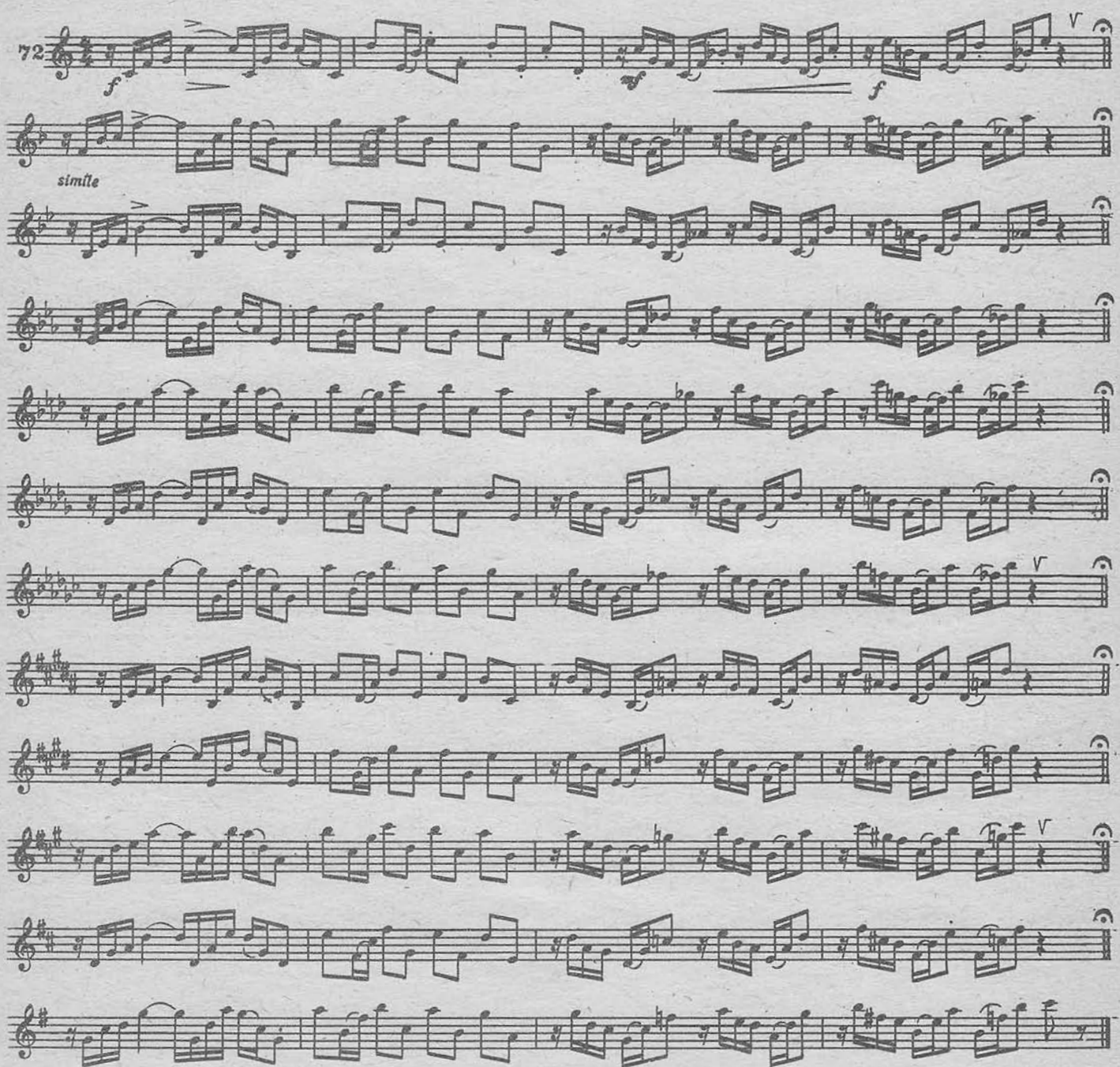
*cresc.* *f* *p* *cresc.*

*simile*

The musical score consists of 20 staves of music, numbered 70 to 89. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as  $\text{♩} = 176$  (♩ = 60). The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). There are also markings for *simile* (similar) and *fz* (forzando). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines.

A page of musical notation for a piano piece. The score consists of 12 staves. The first system (staves 1-4) is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf*, *f*, *p*, *cresc.*, and *f-p*. The second system (staves 5-8) continues the melody and bass line. The third system (staves 9-12) is marked *J. #100* and *f*. It features a more complex melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *simile*. The notation includes various note values, rests, and slurs. The page is numbered 71 in the bottom left corner.





This page of musical notation is for a piano piece, likely a study or a short composition. It features ten staves of music, each containing complex rhythmic patterns and slurs. The notation includes various performance markings and dynamics:

- Staff 1:** Starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 100$  and a dynamic marking of *mf*. It includes slurs with the number 5 and 6.
- Staff 2:** Includes a slur with the number 7 and a marking of *Frullato* (trill).
- Staff 3:** Includes a marking of *simile* and a slur with the number 7.
- Staff 4:** Includes a marking of *Frull.* (trill) and a slur with the number 7.
- Staff 5:** Includes a marking of *Frull.* (trill) and a slur with the number 7.
- Staff 6:** Includes a marking of *Frull.* (trill) and a slur with the number 7.
- Staff 7:** Includes a marking of *Frull.* (trill) and a slur with the number 7.
- Staff 8:** Includes a marking of *Frull.* (trill) and a slur with the number 7.
- Staff 9:** Includes a marking of *Frull.* (trill) and a slur with the number 7.
- Staff 10:** Includes a marking of *Frull.* (trill) and a slur with the number 7.

The notation is written in a single system, with each staff containing a series of notes and slurs. The markings *Frullato* and *Frull.* indicate trills, while *gliss.* indicates a glissando. The *simile* marking suggests a continuation of a previous style or tempo.



Frull. gliss. 2

Frull. gliss. 2

Frull.

$\text{♩} = 58$

7/4

*f* (*p*)

повтор. *p*

## Приложение

### Задержка атаки

Задержка атаки при извлечении звука — дефект исполнительской «речи» трубача. Это явление, доставляющее немало неприятностей исполнителю, может быть результатом сильного игрового переутомления, нервного напряжения, связанного с неудачным выступлением, общего расстройства нервной системы. Начальное проявление этого осложнения — некоторая скованность языка при атаке. В дальнейшем скованность может распространиться на мышцы дыхания и губ и нарушить координацию всего исполнительского аппарата: мышцы перестают действовать активно и согласованно, язык, не подчиняясь воле исполнителя, с задержкой открывает звуковую щель, дыхание вялое, воздух подается с опозданием слабой струей. При этом наблюдается общая мышечная скованность с судорожным прижиманием языка к звуковой щели в момент

атаки. Все эти явления угнетают исполнителя, вселяют неуверенность в своих силах, боязнь, что задержка атаки помешает исполнению, станет заметна окружающим. **Задержка атаки — это излечимое профессиональное заболевание трубача, ее устранение требует тщательной и кропотливой работы.**

Задержка атаки наблюдается, в основном, при начальном извлечении звука (после вдоха), чаще — при сольном исполнении, реже — при игре в оркестре. Особенно тяжело удается начало выдержанных звуков и исполнение медленной музыки. Решающий фактор в преодолении задержки атаки — осознание исполнителем причин, мешающих правильному выполнению данного игрового приема. Практические рекомендации позволяют каждому исполнителю индивидуально преодолеть этот исполнительский недостаток.

### ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

— перед началом звука просчитать (про себя) несколько долей такта, представить определенное ритмическое движение, предвосхищающее атаку.



Повторить упражнение несколько раз, освобождая мышцы от лишнего напряжения, следить за ритмичностью вдоха и выдоха, вдох производить на определенной доле такта:



— извлекать звук, двигаясь шагом (при занятиях дома)



— ноту, написанную на сильной доле такта, начинать как бы после паузы (возможно только при сольном исполнении):



— перед началом игры имитировать звучание предварительным включением дыхания, что облегчает извлечение звука:



— использовать вдох носом;  
— вдох производить позже, ближе к началу звука, чтобы исключить время для задержки атаки:



— переключать внимание при атаке с мышц языка на мышцы дыхания, представить, что воздух для атаки концентрируется в глубине грудной клетки, а не у звуковой щели;

— активизировать мышцы исполнительского аппарата непосредственно перед атакой, заблаговременная подготовка вызывает скованность мышц;

— перед извлечением звука расслабиться до состояния полной мышечной свободы, не фиксировать излишне внимание на моменте атаки.

Задержка атаки не является препятствием для игры на инструменте, напротив, преодоление этого исполнительского недостатка требует систематических регулярных занятий.



## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| От автора .....                                        | 3   |
| Методические рекомендации .....                        | 4   |
| Практические рекомендации .....                        | 10  |
| Раздел первый. Разминки .....                          | 13  |
| Расслабление губ, pedalный регистр .....               | 16  |
| Разминки перед работой .....                           | 19  |
| Раздел второй. Вокализы .....                          | 24  |
| Вокализы для начинающих .....                          | 25  |
| Укрепление губ, развитие дыхания, звука, регистров ... | 32  |
| Регистры .....                                         | 36  |
| Выдержанные звуки .....                                | 55  |
| Филированные звуки .....                               | 55  |
| Раздел третий. Секвенции .....                         | 60  |
| Подвижность губ, языка и пальцев .....                 | 60  |
| Легато, двойная и тройная атака .....                  | 65  |
| Гаммы .....                                            | 66  |
| Интервалы .....                                        | 78  |
| Гибкость и эластичность губных мышц .....              | 96  |
| Трель .....                                            | 99  |
| Этюдные фрагменты .....                                | 102 |
| Приложение. Задержка атаки .....                       | 113 |