Ks. Dominik

Тимофей Докшицер

Путь к творчеству

Издательский Дом «МУРАВЕЙ»
Музыкальная редакция
Москва • 1999

ББК 85.315.3—р
Д63

Докшицер Т. А. **Путь к творчеству**. — М.: ИД «Муравей». —
Д63 216 с.

Фундаментальный труд выдающегося российского трубача-исполнителя и педагога, впервые в мировой и отечественной методической литературе для трубы освещающий вопросы интерпретации музыки. Задача данной книги — развитие у трубача творческого мышления, музыкального интеллекта, воспитание способности находить конкретные приемы воплощения нотного текста в живое, выразительное и осмысленное звучание.
Книга содержит описание основных принципов и исполнительских приемов интерпретации. Отдельная глава посвящена анализу 26 наиболее часто исполняемых произведений из репертуара трубача.
Пособие содержит около 350 нотных примеров. Адресовано широкому кругу педагогов-музыкантов, учащимся и студентам, солистам и оркестрантам.

Издательский Дом «Муравей»
123363, Москва, а/я 81

ISBN 5-89737-055-9
© Т. А. Докшицер, 1999

От автора

Назначение данной книги — развить у музыканта творческое мышление, способность находить конкретные пути и приемы воплощения нотного текста в живое, выразительное звучание.

Книга содержит описание основных принципов и подходов к исполнительским приемам интерпретации.

Отдельная глава посвящена исполнительскому анализу 26 наиболее часто звучащих произведений из репертуара трубачей. Изложение нотных примеров усложнено тем, что многие анализируемые произведения имеют разные редакции, с разными буквенными и цифровыми указателями, поэтому, для лучшей ориентации в тексте, читающий эту работу должен иметь перед глазами клавир или хотя бы партию трубы.

Книга «Пусть к творчеству» по сути является лабораторией трубача, содержит множество нотных примеров и адресована широкому кругу педагогов-музыкантов, учащимся и студентам, оркестрантам и солистам.

Все, что написано в этой книге, отражает взгляды и убеждения ее автора и основано на его личной исполнительской и педагогической практике. Автор не ставит своей целью во что бы то ни стало навязывать другим свои взгляды на интерпретацию и надеется, что на основании прочитанного в книге материала музыканты будут искать и находить свои собственные решения, зная, что легких путей в музыкальном исполнительстве не бывает.

Выражаю признательность брату Владимиру за помощь в подготовке к изданию моих нот и книг.

Тимофей Докшицер

Введение

Музыкальное исполнительство можно рассматривать с двух сторон - технической и художественной. Первая подразумевает владение всеми средствами и способами игры на инструменте, начиная с элементарных навыков звукоизвлечения и кончая сложнейшими виртуозными приемами. Вторая сторона исполнительства - художественная - своего рода одушевление техники, наполнение звучания смыслом, содержанием, вдохновением, создание ярких музыкальных образов, вызывающих у слушателя эмоциональный отклик.

Эти две стороны музыкального исполнительства можно было бы обозначить иначе: ступень технического мастерства и ступень творчества. Но как бы мы их ни называли, главное то, что эти две ступени едины в творческом процессе. Творчество, высшая ступень исполнительства, базируется на ступени технического мастерства и отдельно от нее не может существовать - невозможно творить музыку, не владея техническими приемами. Но так же невозможно заниматься только развитием техники в отрыве от качественной, содержательной стороны звучания!

Вдохновенное музицирование доступно тем исполнителям, которые в своем искусстве способны подняться над обыденностью жизни, которые в состоянии почувствовать заложенный в музыке «ток» эмоционального напряжения и, пропустив его через себя, передать слушателям. Вдохновенное музицирование недоступно тем, кто стремится овладеть лишь технической стороной исполнительства. К сожалению, таких исполнителей много. И не только потому, что творческое мышление - это дар природы, данные не каждому, но и из-за неверных педагогических установок музыкального воспитания.

Современная система обучения музыканта-духовика не нацелена на последовательное развитие творческого начала и художественного мышления. Мы богаты пособиями для развития техники: всевозможными школами и системами занятий, сборниками упражнений, этюдов... Поэтому в области исполнительской техники сегодня достигнуты неслыханные результаты роста. Творческой же стороне исполнительства, проблемам интерпретации музыки внимания достается значительно меньше. Мы не умеем ставить и решать задачи высшего мастерства. И при этом в нашей методической литературе практически нет книг и учебных пособий, серьезно рассматривающих эти сложные проблемы музыкального исполнительства.

Может возникнуть вопрос: а можно ли вообще научить художественной интерпретации музыки? Можно ли выразить словами и передать ученику то, что относится к тончайшей духовной сфере человеческой деятельности и что является «даром природы»?

Не только можно, но и нужно. Чтобы учить человека музыке, надо заниматься ею. Если педагог ставит своей целью воспитание музыканта, то он должен параллельно с обучением разным техническим приемам давать начальный посыл к развитию творческого отношения к музыке, обучать элементам и приемам интерпретации. На материале простейших пьес или даже этюдов молодого трубача надо приучать к понимаю характера музыки, фразировки, динамических красок. Со временем это обязательно станет стимулом к пробуждению собственного творческого мышления, и через 5-7 лет обучения эти творческие навыки уже будут развиваться сами, являясь базой для подъема исполнителя на высшую ступень мастерства - ступень творчества.

Иначе говоря, творческой ступени музицирования нельзя достигнуть, не получив посыла к развитию личной инициативы в стартовый период обучения.

Исполнительский и педагогический опыт автора дает основание утверждать, что достигнуть успеха в музыкальном исполнительстве может каждый - соразмерно своему таланту и личному трудовому вкладу. Каждый, кто не является случайным человеком в этом искусстве, кто поставил своей задачей не «трубить» и удивлять техникой, но творить.

Глава 1

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ ТРУБАЧА

Каждый трубач должен разбираться в тех исполнительских средствах, которыми он располагает, знать, «чем» он работает и каким образом достигает тех или иных результатов. Нередко даже трубачи-профессионалы не вникают в сложный механизм взаимодействия различных составных частей исполнительского аппарата, механически и неосознанно проделывая губами, пальцами, языком привычные движения, которым их учили. А ведь именно от знания природы инструмента и исполнительского аппарата зависит качество звучания, техническая свобода исполнения, выразительность музыки.

Искусство музыканта-исполнителя связано с формированием специфических мышечных навыков, и характер их зависит от инструмента, на котором музыкант играет. Так, техника игры на струнно-смычковых инструментах основана на ведении смычка мышцами правой руки и движениях пальцев левой. Техника пианиста связана с движениями мышц рук, пальцев, а также ног – для управления педалями. Для вокалиста – это мышцы голосовых связок, дыхание и т.д.

Техника игры духовика зависит от координированных действий четырех групп мышц: *губных мышц, мышц языка, органов дыхания и пальцев рук.* Эти четыре вида мышечных движений и составляют основу *исполнительского аппарата духовика*, в том числе – трубача.

Каждый из четырех элементов исполнительского аппарата выполняет свою функцию, но в процессе игры они находятся в строгом взаимодействии. Так, для извлечения на трубе звука той или иной высоты требуется одновременно и движение языка, и соответствующее напряжение губных мышц, и необходимая сила выдоха, и определенное положение пальцев рук, управляющих механизмом инструмента. Малейшее несоответствие хотя бы одного из этих элементов может дать неточность воспроизведения звука, отразится на качественной его стороне. Все составные части исполнительского аппарата должны работать согласованно и точно, как компьютер. К примеру, нельзя извлечь на трубе звук 3-й октавы одними губами, сколько бы ни давить на них мундштуком, или только одним дыханием, без помощи губ. Компрессия, то есть степень сжатия мышц, регулирующая силу выдоха, должна соответствовать исполняемому звуку. При этом мышцы брюшного пресса и грудной клетки сжимаются навстречу друг другу, создавая опору в грудо-брюшной области, а губы, пропуская увеличивающийся к 3-й октаве поток воздуха, сильными мышцами обеспечивают стабильность губной щели. При слабых губах сильный выдох не поможет, как и наоборот – вялый выдох, даже при сильных, натренированных губах не даст положительного результата.

Вот для чего требуется понимание согласованности действий мышц, составляющих исполнительский аппарат трубача. Эти тончайшие движения вы-

рабатываются пожизненной практикой, постепенно, в процессе ежедневной кропотливой индивидуальной работы.

Мышечные действия исполнительского аппарата трубача подобны клавиатуре рояля: каждому звуку соответствует, образно говоря, своя «клавиша», то есть совершенно определенная и точная позиция губ, языка, дыхания и пальцев. Только «клавиши» эти нельзя видеть глазами, как на рояле: они целиком подчинены сфере наших ощущений и контролируются рефлекторно нашим подсознанием, а также слухом и волей. В своих занятиях мы должны так организовать их действия, чтобы они не становились препятствием на пути к постижению музыки.

Полная согласованность мышечных навыков достигается, в свою очередь, воспитанием музыкального мышления, которое контролирует исполнительский аппарат и управляет им. Под музыкальным мышлением подразумеваются: слух, ритм, память, воля, всесторонний контроль процесса звучания, эмоциональная природа исполнителя и его интеллектуальные данные — иными словами, все специфические особенности, свойственные профессиональной деятельности музыканта.

Глава 2

ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ

Работа исполнительского аппарата обеспечивает технические приемы трубача: *атаку звука, ведение звука, окончание звука*, а также приемы *соединения звуков*. Из этих четырех приемов складываются штрихи трубача. Кратко охарактеризуем каждый из приемов, чтобы легче было потом понимать штрихи, их отличия и значение в процессе интерпретации музыки.

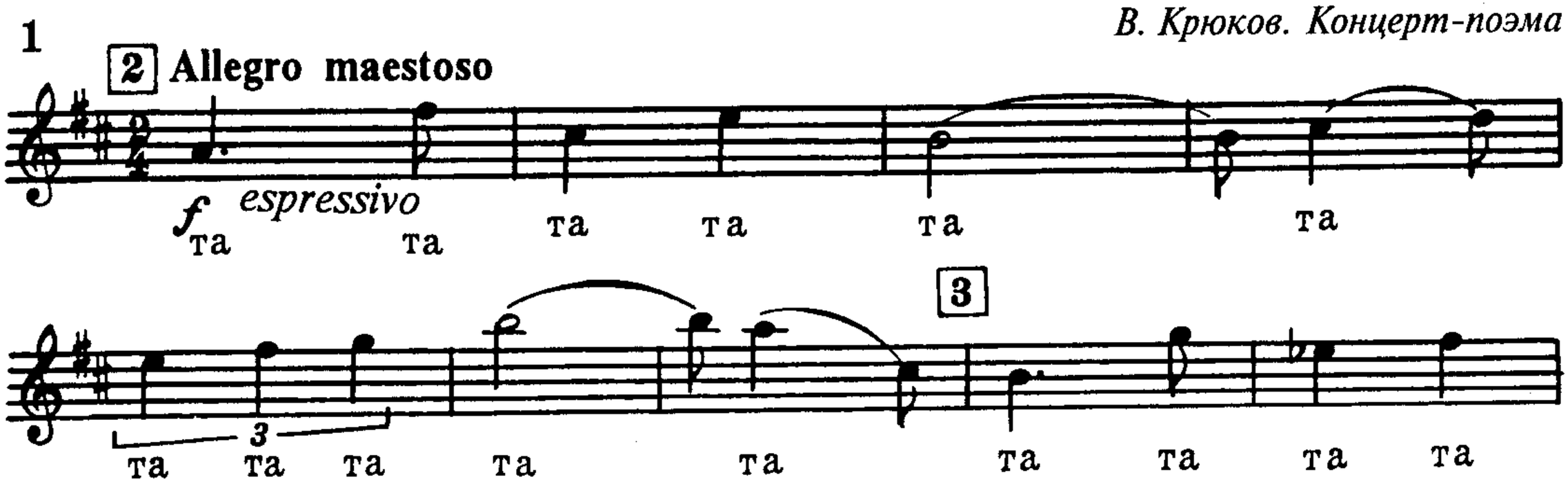
АТАКА

Под атакой (в западной школе – артикуляцией) при игре на трубе понимается способ извлечения начала звука, связанный с движением языка[1]. Трубачи пользуются тремя способами (приемами) атаки: это *простая атака, мягкая атака* и *вспомогательная атака.*

Простая атака[2]. Для извлечения звука простой атакой язык должен относительно легко прикоснуться к губам, сложенным в трубку (отдельные исполнители могут почувствовать касание зубов), и в момент извлечения звука, энергично произнося слог «Та», открыть губную щель для прохождения воздушной струи. Все это происходит одновременно.

Простая атака – первооткрыватель звука. Каждый раз, после того, как взято дыхание, только простая атака обеспечивает точное и без манер извлечение звука на трубе. Последующие звуки могут исполняться другими способами атаки или без атаки – как бывает, например, при легато.

В. Крюков. Концерт-поэма



---

[1] *Для атаки, помимо движения языка, требуется участие дыхания, губ и пальцев рук. В данном случае, характеризуя атаку (артикуляцию), сосредоточим внимание на работе языка.*

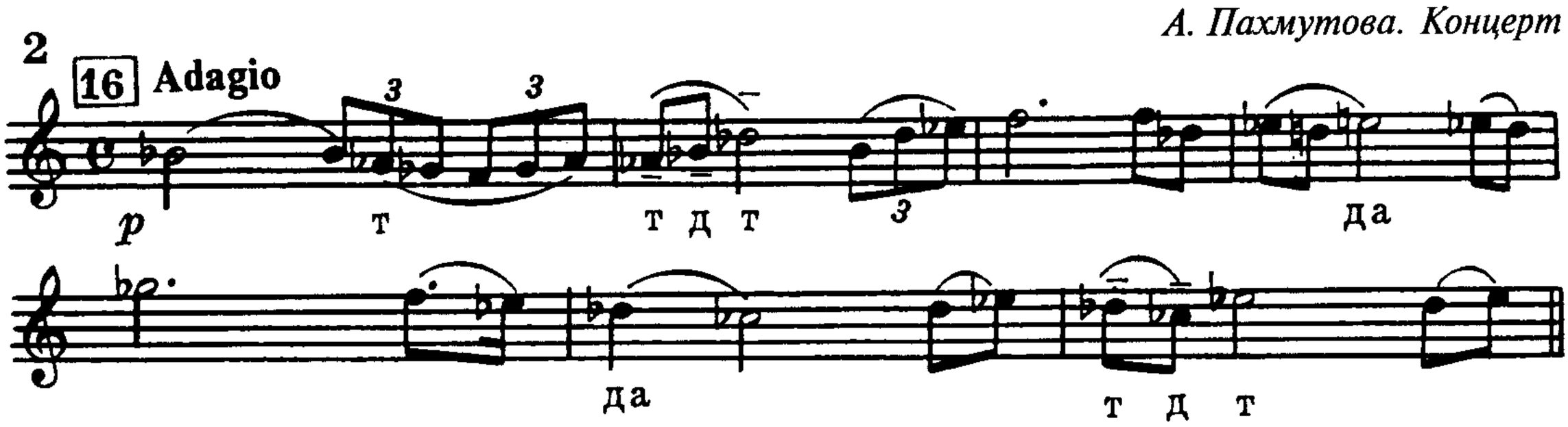
[2] *В практике употребляется несколько наименований простой атаки: ее называют твердой, жесткой, обычной (ординарной), прямой. Автор считает, что термин «простая атака» точнее других определяет суть данного приема как основного, обычного способа атаки.*

Простая атака позволяет извлекать звуки разных оттенков и характеристик: громкие, тихие, короткие, длинные, акцентированные, певучие. Принципиально важно, чтобы произношение звуков простой атакой всегда было связано с буквой «Т» (о слогах «Ту», «Та», «Ти» речь будет ниже).

Мягкая атака употребляется при игре повторяющихся, тянущихся звуков, связанных между собой непрерывным выдохом. Для извлечения звука мягкой атакой надо лишь мгновенно скользнуть кончиком языка по верхней части губной щели так, чтобы не нарушить непрерывности звучания, как бы произнося при этом слог «Да». В нотной записи мягкая атака обозначается черточками под лигой:

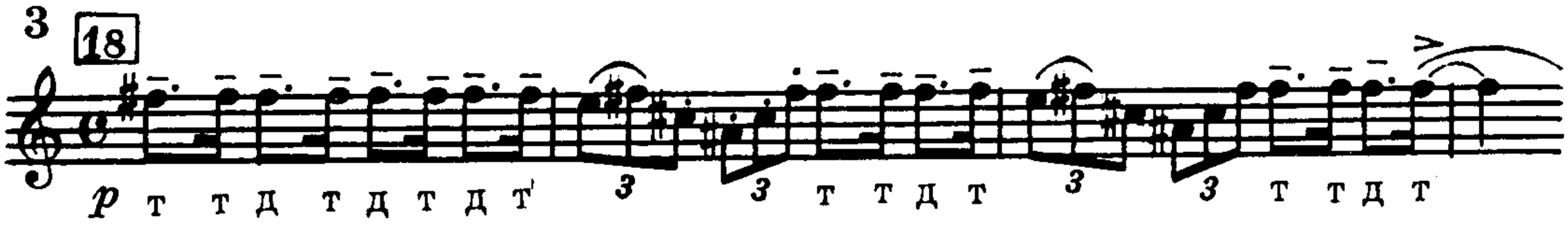
Мягкая атака — прием атакированного певучего звучания. Приведем пример из Концерта А. Пахмутовой, где отдельные ноты, взятые на слог «Да», придают фразе певучесть.

А. Пахмутова. Концерт



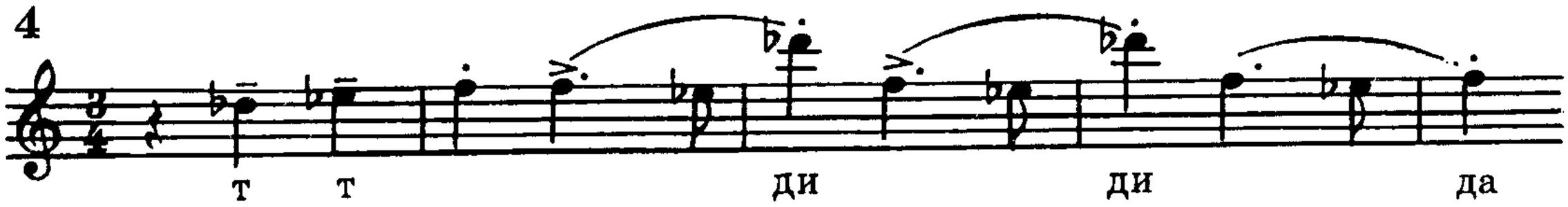
Как самостоятельный прием мягкая атака не существует: она применяется в чередовании с простой атакой, ею нельзя начать фразу после взятого дыхания. А в чередовании с простой атакой она облегчает исполнение ритмически-пунктирных фраз, особенно в быстром темпе.

*А. Пахмутова. Концерт**



Укажем еще один пример, когда мягкая атака помогает преодолевать большие интервалы при исполнении легато.

С. Прокофьев. 7-я симфония, II ч.



---

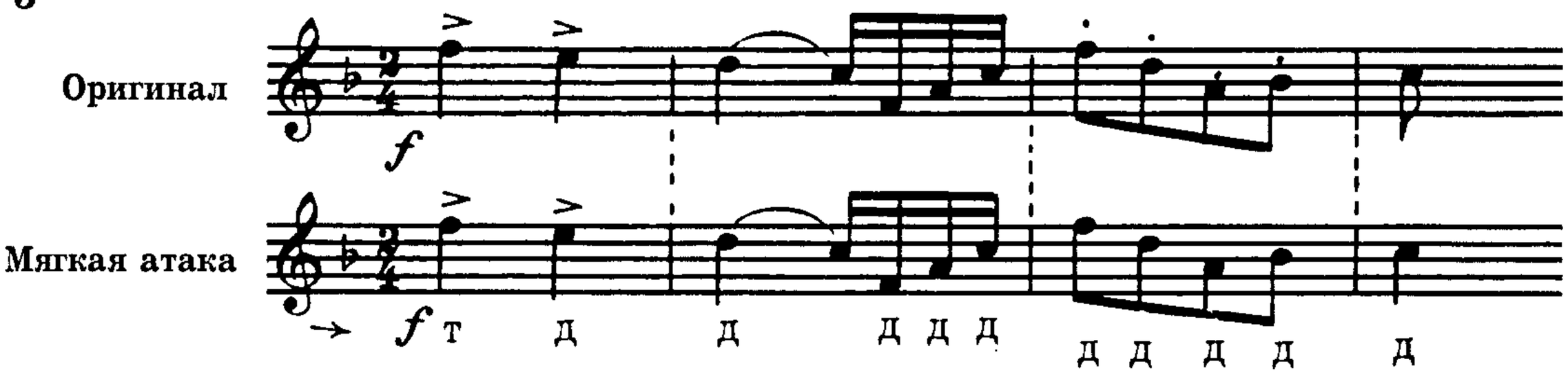
* *В изданном клавире этого произведения над пунктиром приведенной фразы автор данной книги, редактировавший клавир, ошибочно поставил точки* (Примеч. Т. Докшицера).

Мягкая атака не нарушает легатной связности звучания, но дает гарантию попадания на нужные звуки при больших интервалах (в данном случае – септима). Как мы увидим, мягкая атака имеет широкое применение в практике.

Мягкую атаку условно можно назвать полуатакой: произношение звука легче и скорость движения языка больше, чем при простой атаке. Однако *только* по этим причинам применение ее не должно быть чрезмерным. Подмена ею простой атаки с целью достижения большей «выразительности» звучания может привести к манерности и искажению характера музыки. Вот как неправильно может прозвучать известный маршеобразный эпизод из Концертино Брандта Ми-бемоль мажор, если его исполнить мягкой атакой – строка 2-я:

В. Брандт. Концертино Ми-бемоль мажор

5

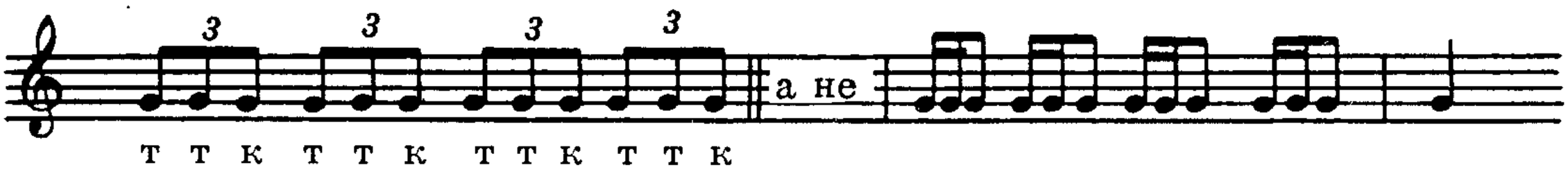


Вспомогательная атака. Произношение звука способом вспомогательной атаки имеет коренные отличия от произношения звука способом простой атаки. Если для простой атаки энергия выдыхаемой воздушной струи концентрируется в полости рта, а функцию клапана выполняет кончик языка, произнося букву «Т», то для вспомогательной атаки энергия воздушной струи концентрируется в гортани и функцию клапана выполняет корень языка, произнося букву «К». При вспомогательной атаке, следовательно, произносится слог «Ку» (произношение «Гу» вместо «Ку» не дает стаккатного звучания, но в практике применяется).

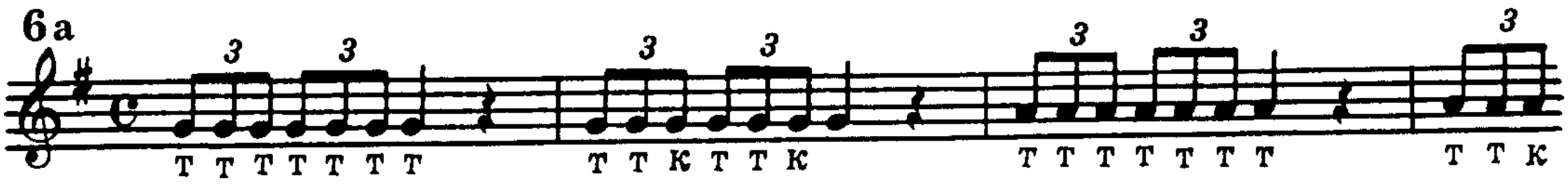
Как и мягкая атака, вспомогательная атака не применяется отдельно, она чередуется с простой и мягкой атаками.

Звуки, произнесенные вспомогательной атакой, должны быть похожи на звуки, произнесенные простой атакой. Это значит, что если звук, произнесенный слогом «Ту», короткий, то звук, произнесенный слогом «Ку», должен быть таким же; если звук, произнесенный слогом «Ту», громкий, то звук, произнесенный слогом «Ку», должен быть такой же силы; если звуки, исполняемые слогами «Ту» и «Ку», написаны одинаковыми по длительности нотами, то в исполнении должна соблюдаться полная ритмическая точность и слог «Ку» не должен произноситься преждевременно, как это часто бывает.

6

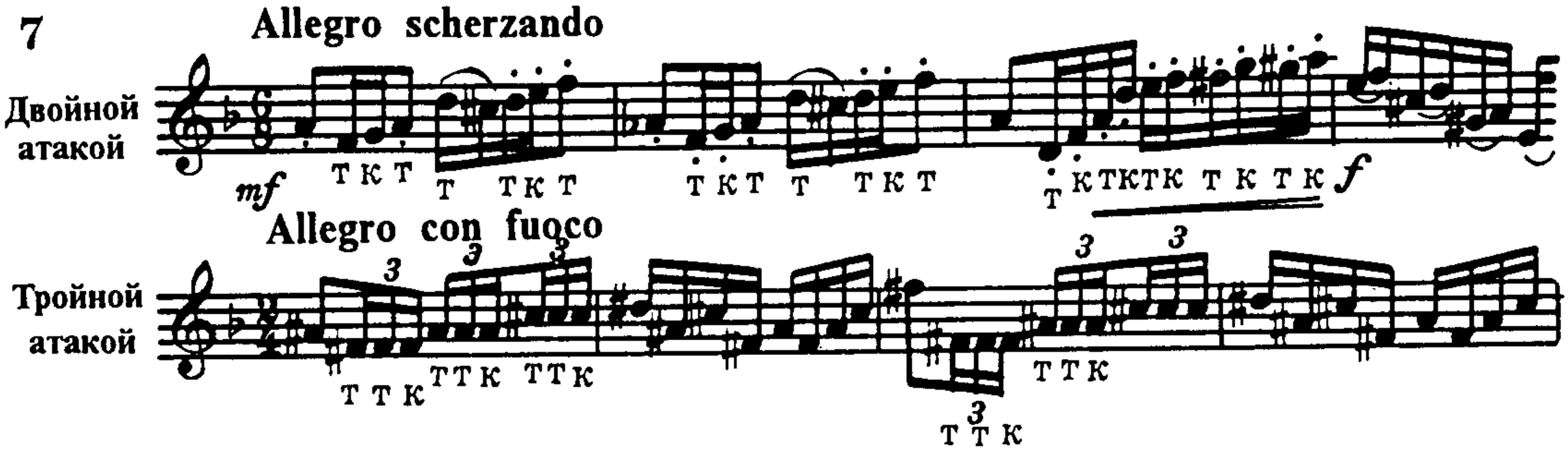


Контролем правильного чередования слогов «Ту» и «Ку» служит произношение звуков только простой атакой. Путем сравнения на слух легко определить их сходство и качество приема.



Вспомогательная атака применяется на трубе в виде *двойного и тройного* чередования с простой атакой и называется соответственно *двойной атакой или тройной атакой.*

В. Пескин. Концерт № 1



Перечисленные три способа атаки применяются в исполнительской практике по-разному. Простая атака, как основной вид, существует самостоятельно и имеет наиболее частое применение. Она позволяет достигнуть большого разнообразия звучания. Мягкая и вспомогательная атаки не применяются для произношения первоначальных звуков и не употребляются отдельно – однако в комбинации с простой атакой позволяют добиться такой степени выразительного и виртуозного звучания, которая лежит за пределами возможностей простой атаки.

Для всех трех способов атаки обязательным является правило: необходимая сила звучания должна появляться *в момент атаки* – то есть в момент возникновения звука, а не после него.

Произношение трех или четырех букв – например «Тва», «Туа», «Твуа», «Таи» вместо «Ту», «Та», «Ти» ведет к манерной атаке. Дурная манера звукоизвлечения в виде «жвачки», «выдавливания» звука, «мяуканья» и т.п. очень трудно поддается исправлению. Четкая атака гарантирует точное звукоизвлечение без призвуков, манерности и срывов.

Для характеристики всех трех способов атаки мы условно приводим в слогах гласную букву «У». Однако гласные могут быть разными: «О», «А», «Е», «И». Их произношение определяет объем полости рта: чем больше объем, тем полнее звук. Для нижнего регистра целесообразнее произносить слог «Ту» или «То», для среднего – «То» или «Та», для верхнего – «Те» или «Ти». Такое же соотношение гласных при исполнении в разных регистрах звуков, произнесенных мягкой и вспомогательной атаками.

ВЕДЕНИЕ ЗВУКА

С произношением гласных «У–У–У–О–О–А–А–Е–И» связано *ведение звука* – следующая после атаки часть штриха. Этот прием обеспечивает стационарную часть штриха[1].

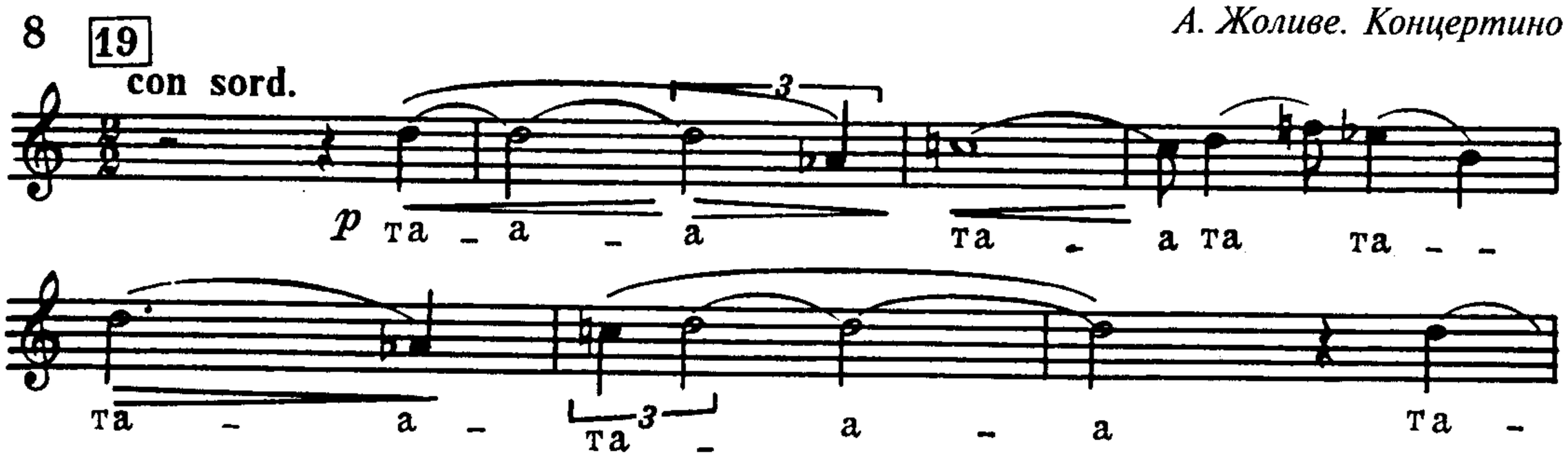
Многообразие этого приема безгранично. Оно зависит от характеристик штриха, динамических оттенков и тембровых красок. С качеством ведения звука связаны филирование, звуковысотное и тембральное интонирование, певучесть, наполненность и вибрация звука.

Если согласные «Т», «Д», «К» относятся к атаке звука, то гласные «У», «А», «И» – к ведению его, в результате образуются слоги «Ту», «Та», «Ти». Протяженность звука, его ведение – это мысленное «звучание» гласных.

Стационарная часть звука может варьироваться в зависимости от динамических оттенков.

Технический прием ведения звука связан главным образом с развитым гибким дыханием и закаленными губными мышцами исполнителя.

А. Жоливе. Концертино



ОКОНЧАНИЕ ЗВУКА

В исполнительской практике есть два способа окончания звука: с участием языка и без участия языка. В первом случае при этом произносится закрытый слог «Тут» или «Тат», а во втором, как обычно – открытый слог «Ту» или «Та».

С точки зрения эстетики звучания окончание звука языком, выполняющим функцию клапана, по сути дела, есть его внезапная остановка. Такое окончание напоминает прерванный звук, какой бывает при выключении радио. Закрытое окончание звука «тут» может применяться только в специфических случаях, когда требуется срыв звука или резкое стаккаттиссимо, что наиболее часто применяется в джазовой музыке. Но это сравнительно редкие случаи применения такого окончания. *В основном звук должен оканчиваться без участия языка,* а окончание, в противоположность атаке звука, должно быть округленным, без толчка.

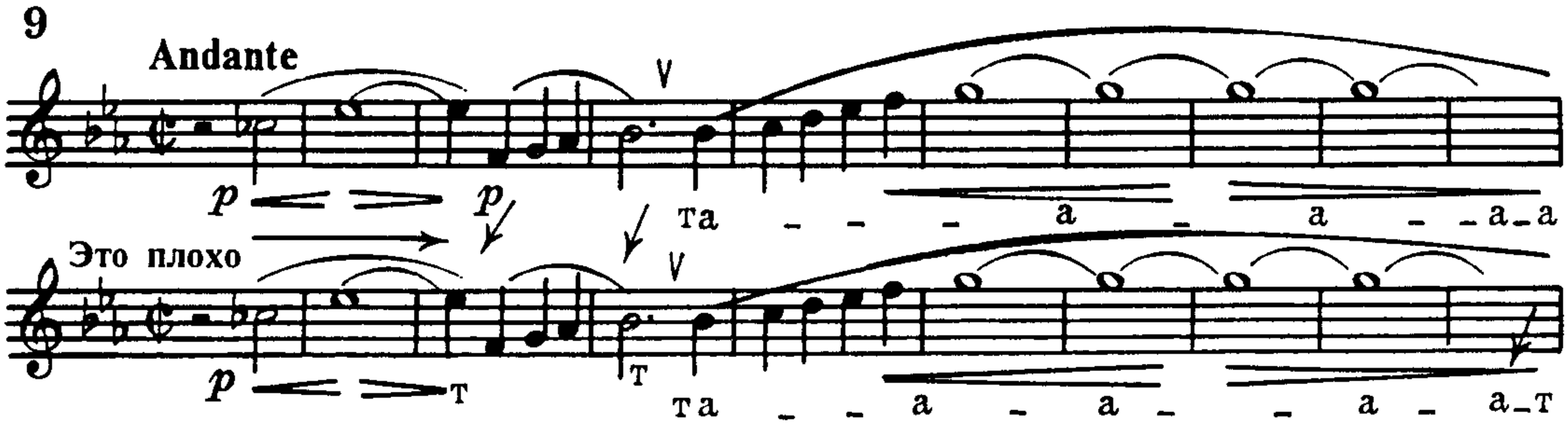
Открытое, угасающее окончание создает впечатление бесконечности, полетности звучания, делает исполнение связным и позволяет исполнителю свободнее и незаметнее дышать. Последнее исключительно важно.

---

[1] *Стационарная часть – зона между началом звука и его окончанием. Этот термин приводится в работе И. Мозговенко «О выразительности штрихов кларнетиста» (Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, сб.. М., 1964).*

Ф. Лист. «Как дух Лауры»

9



Закрытое звучание «Тут» мешает готовить язык к атаке (из-за произношения в слоге лишней буквы «Т) и ограничивает его подвижность при исполнении стаккато в быстром движении, т.к. язык вместо одного движения проделывает два.

Чтобы избежать в нежелательных случаях окончания звука языком, можно использовать следующий прием: язык подводится к губной щели непосредственно перед атакой, когда уже прекратилось звучание предыдущего звука.

Итак, *язык при атаке выполняет функцию клапана*, открывающего доступ воздушной струе. *При окончании же звука он, как правило, такой функции не выполняет.*

СОЕДИНЕНИЕ ЗВУКОВ

Этот прием используется при исполнении звуков легато, связанных общим непрерывным выдохом. Приемы соединения звуков без участия языка могут быть разными: *плавное соединение* (легато), *подчеркнутое соединение* (маркированное легато), *скользящее соединение* (глиссандо). Пример маркированного легато:

В. Вурм. Этюд

10

Маркированное легато

Технический прием соединения звуков требует от исполнителя особого внимания к согласованности действий мышц губ, дыхания и пальцев – особенно при исполнении больших интервалов. В момент перехода с одного звука на другой перемена напряжения мышц должно быть строго *одновременной* и *ментальной*. Это касается штрихов легато и маркированное легато (глиссандо – это не штрих, а исполнительский прием, выполняемый штрихом легато).

Вся работа над формированием технических приемов происходит на материале упражнений и этюдов. Классическим пособием является «Школа» Арбана, которую справедливо называют энциклопедией технических приемов трубача. Упражнения помогают выработке выносливости, эластичности губ и лицевых мышц, подвижности языка, различных приемов артикуляции, звучания регистров, подвижности пальцев.

Воспитание технических приемов должно происходить своевременно — в начальные 3–5 лет обучения. Позже возвращение к элементарным основам техники дается труднее и кажется повзрослевшему человеку неинтересным и ненужным занятием, тормозящим его музыкальное развитие. Формирование исполнительских приемов и штрихов одновременно способствует развитию ритмического контроля, слуха и других сторон музыкального мышления.

Отрабатывая один навык за другим, мы развиваем наш исполнительский аппарат, и наши мышцы начинают работать согласованно и легко. Постепенно преодолевая технические трудности, мы одновременно приходим к исполнению простейших музыкальных сочинений — этюдов, несложных пьес.

Технические упражнения не несут в себе эмоционально-художественного начала: это еще не музыка, но подготовка к музыке. Тем не менее, при игре любого упражнения следует добиваться определенного качества звучания. Любой звук и любой технический прием есть элемент музыкального целого, поэтому он должен быть выразительным, как сама музыка.

Исполнительские навыки не даются нам навечно. С прекращением регулярной практики они быстро исчезают. Вот почему свой ежедневный труд мы посвящаем индивидуальным занятиям. И начинающим трубачам, и профессиональным исполнителям в равной мере необходимо постоянно упражняться, особое внимание уделяя отстающим сторонам техники, подтягивая и совершенствуя их. В этом смысле все мы — дети перед своей профессией.

Мы рассмотрели технические приемы игры, которые являются составными элементами штрихов. Перейдем теперь непосредственно к самим штрихам.

Глава 3

ШТРИХИ

«Штрих» в переводе с немецкого означает «черта», «линия». Этот термин был когда-то заимствован скрипачами у художников, и не случайно: есть что-то общее в движениях кисти рук художника и скрипача. Со временем это слово распространилось среди музыкантов, играющих на смычковых инструментах, обозначая прием игры.

При совместном музицировании в оркестрах этот термин перекочевал и к духовикам. Представления о штрихах у духовиков складывались самые общие, неконкретные. Только в наше время вопрос этот стал широко обсуждаться в методике. Теперь исполнители на духовых инструментах все чаще обращаются к вопросу о терминологии штрихов, стремятся проникнуть в суть этих исполнительских приемов, понять особенности и различия их звучания.

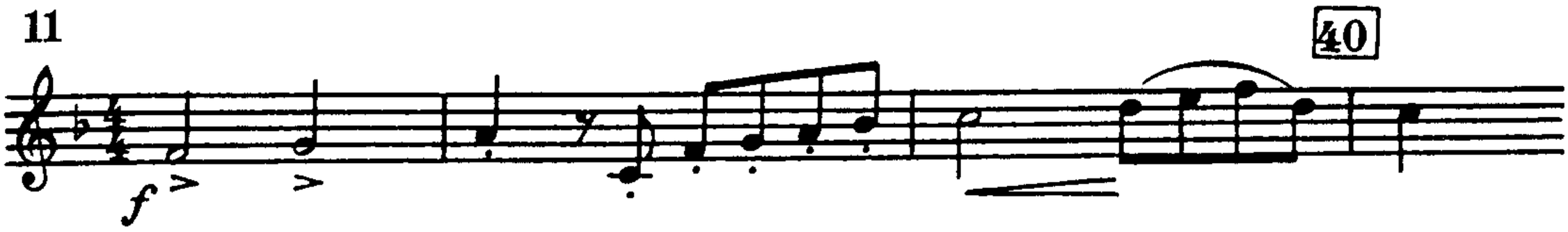
Мы уже знаем, что различия между штрихами не исчерпываются формулировками типа «немного жестче», «немного мягче», «короче» и т.п. Они основаны на принципиальных различиях, заключенных в приемах атаки, ведения, окончания и связывания звуков.

Может возникнуть вопрос: а нужно ли исполнителю знание штрихов? Ведь выдающиеся музыканты прошлого, такие как В. Вурм, Э. Тронье, В. Брандт, М. Табаков, М. Адамов, Ж. Арбан и другие играли великолепно, хотя в то время вопрос о штрихах еще не разрабатывался в методической науке. На это можно ответить так: в любой области искусства были таланты, которые интуитивно находили и применяли в своей практике еще не открытые наукой законы. Например, многие выдающиеся актеры не знали системы Станиславского, но все их творчество основывалось на приемах мастерства, которые позднее были обобщены в систему. И они, таким образом, опережали теорию в своей практике.

Современная практика трубача ставит вопросы научного обоснования его деятельности. Изучение и осознанное применение штрихов – тому пример. Оно помогает исполнителю совершенствовать мастерство и экономить время обучения. Знание штрихов и владение ими означает осмысление процесса своего труда. Штрихи представляют собой сконцентрированные, *уже готовые исполнительские приемы,* в которых заложены навыки артикуляции, звуковедения, окончания и соединения звуков.

Только зная штрихи и владея ими, можно заниматься интерпретацией музыки. В частности, ведение звука зависит не только от штриха, как мы уже говорили (см. пример 8). В следующем примере из Концерта Гайдна нота «до» в 3-м такте, выполненная штрихом деташе, не предполагает усиление звука. В данном случае ведение звука в штрихе деташе изменяет дополнительно выставленный знак crescendo.

И. Гайдн. Концерт, I ч.



Качество выполнения штрихов имеет непосредственное отношение к мастерству и культуре исполнителя. Чем богаче, тоньше, разнообразнее и совершеннее будет знание штрихов, тем выше исполнительская культура музыканта.

Наименования штрихов должны быть общепринятыми и понятными. Это особенно важно для оркестровой работы музыкантов. Если дирижер говорит: «Стаккато» или «Деташе» – каждый исполнитель должен знать, как это достигается на его инструменте.

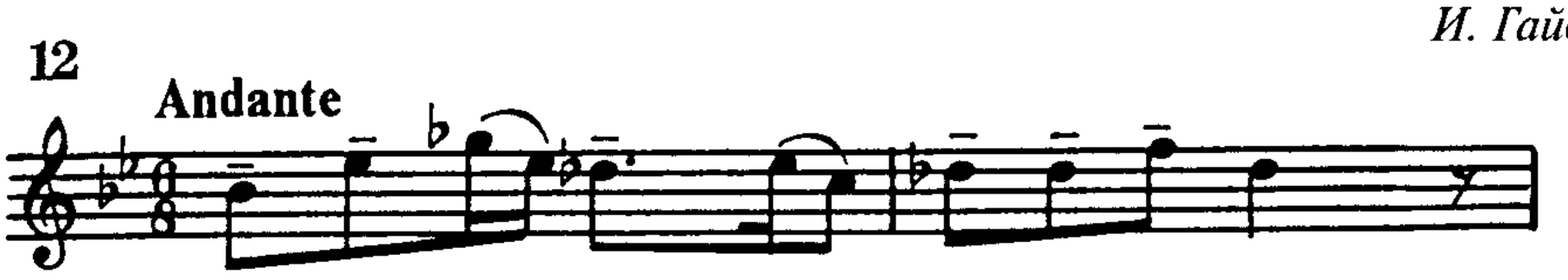
Штрихи трубача подразделяются на две группы: **штрихи, исполняемые атакой языка**, и **штрихи, исполняемые без атаки языка.**

ШТРИХИ, ИСПОЛНЯЕМЫЕ АТАКОЙ ЯЗЫКА

Деташе. Французское слово detache по-русски означает «отделять». Но это слово не совсем точно определяет звучание деташе на трубе: оно скорее указывает на способ его выполнения на струнных инструментах, где каждый звук исполняется сменой направления смычка – вверх или вниз. У исполнителей же на духовых инструментах подобной перемене соответствует произношение звука простой атакой («Та»).

Деташе – исполнение выдержанных на одной динамике звуков, отделенных друг от друга атакой. Этот штрих произносится простой атакой; окончание звука – округленное, без участия языка. В нотной записи деташе никаких обозначений не имеет. Иногда оно обозначается черточкой над нотой или под нотой, однако часто черточка относится и к исполнению звука тенуто (см. с. 22).

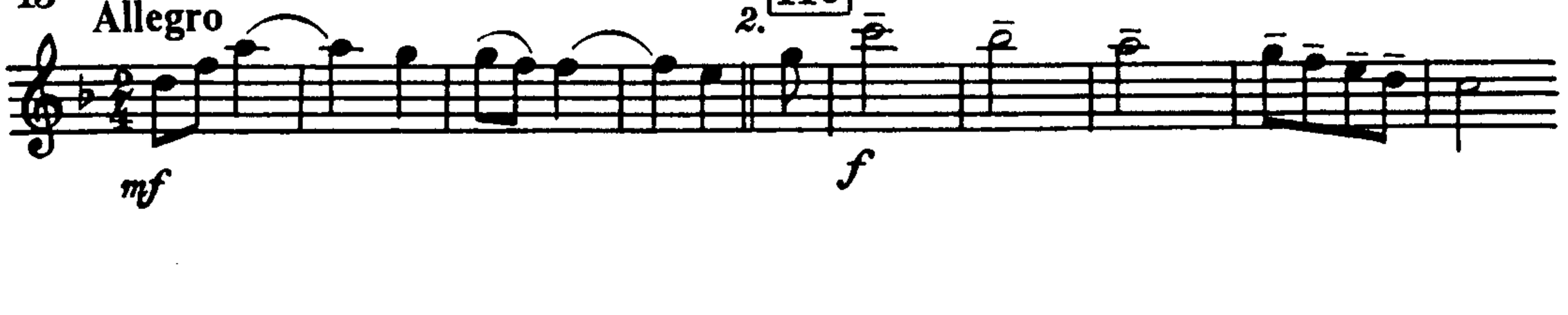
И. Гайдн. Концерт, II ч.



Изобилие подчеркнутых нот во многих печатных изданиях не столько противоречит характеру музыки, сколько вносит разночтения в определение приема игры тенуто (см. примеры №№ 13, 14).

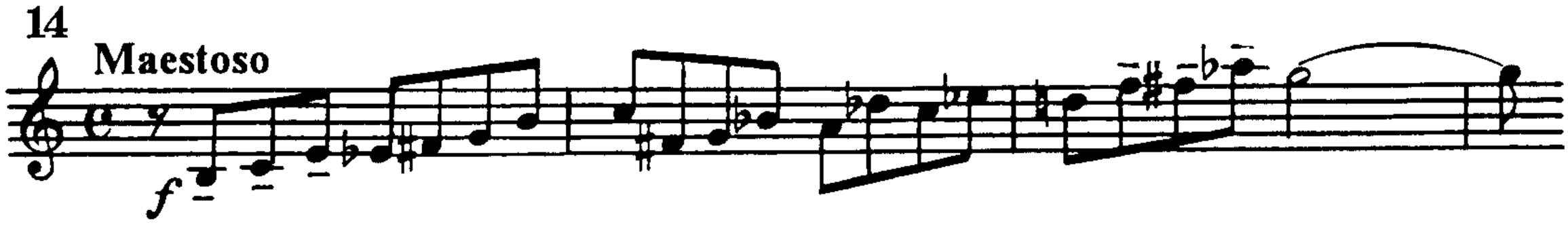
Деташе применяется в напевной музыке, не требующей акцентов. Этот штрих хорошо звучит в разных динамических оттенках и удобен для исполнения во всех регистрах.

И. Гайдн. Концерт, III ч.



При игре деташе можно свести до минимума паузы, отделяющие звуки один от другого, и добиться, когда это требуется, певучего, почти связного звучания. Это правило не касается момента вдоха, как естественной цезуры при разговорной речи.

А. Онеггер. Интрада



Однако в стремлении добиться большей связности нельзя переходить с простой атаки на мягкую, так как применение мягкой атаки (слогом «Да») является признаком другого штриха.

Деташе — не акцентированный штрих, но его атака должна быть энергичной и определенной — скорее акцентированной, нежели осторожной и вялой, имеющей тенденцию к превращению в манерную атаку («Тва»).

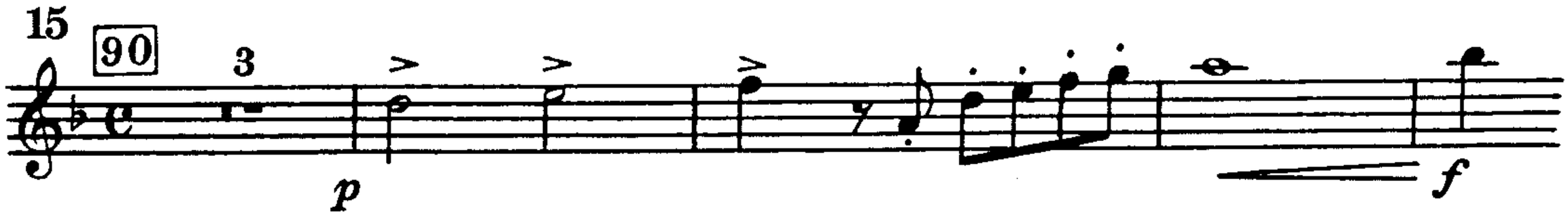
Маркато. Итальянское слово marcato по-русски означает «подчеркивая», «выделяя», «отмечая». Общемузыкальный смысл этого слова близок акценту, sforzando, и относится к характеру начало звука. Маркато связывают с подчеркнутым произношением звука, поэтому этот термин вошел в обиход и как слово, определяющее значение штриха.

Маркато — исполнение отделенных атакой друг от друга *акцентированных* звуков. Для этого штриха характерно *активное, акцентированное начало звука с последующим его ослаблением.*

Степень ослабления звука может быть постепенной, как при diminuendo, или быстрой, как при ***sp*** или ***sf***. Окончание звука — округленное, даже филированное, без участия языка.

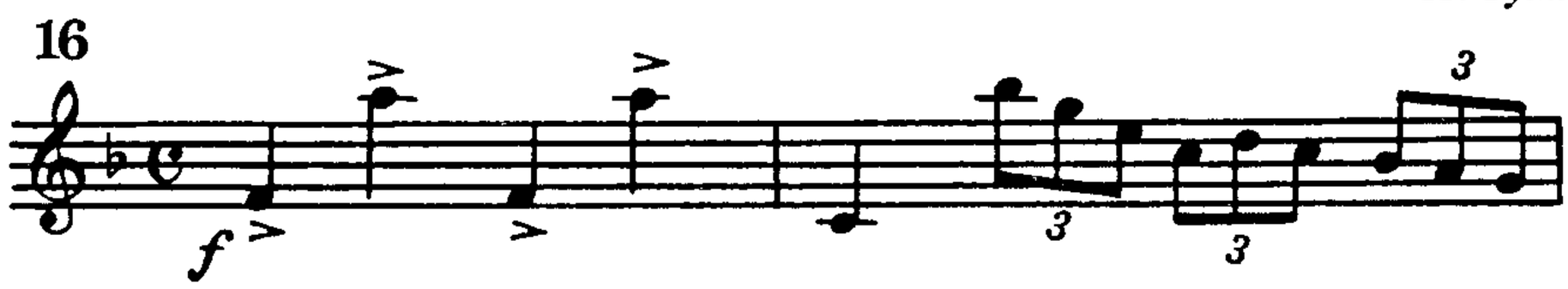
Штрих маркато исполняется простой атакой. В нотной записи он обозначается знаком > — маленькой вилкой, подобной знаку акцента.

И. Гайдн. Концерт, 1 ч.



Угасание звука при штрихе маркато помогает успешнее преодолевать некоторые технические трудности. Так, при исполнении интервалов-скачков удобнее менять напряжение губных мышц.

Н. Гуммель. Концерт, 1 ч.



В отдельных случаях угасание звука создает удобства для коротких и быстрых вдохов, сохраняя при этом связность музыкальной фразы. При штрихе маркато дыхание расходуется экономнее, чем при деташе.

Штрих маркато наилучшим образом способствует формированию хорошей атаки у трубачей. Исполняя гаммы в медленном движении, следует отделять звуки один от другого и резко отмечать акцентом начало звука.

Особенно часто штрих маркато применяется в музыке драматического, героического, маршеобразного характера.

Мартеле. Смысл французского слова martele — «молотить» — в переносном значении определяется как «чеканно», «отчетливо», «жестко».

Мартеле — исполнение отделенных друг от друга *акцентированных* и в то же время *выдержанных на одной динамике звуков.*

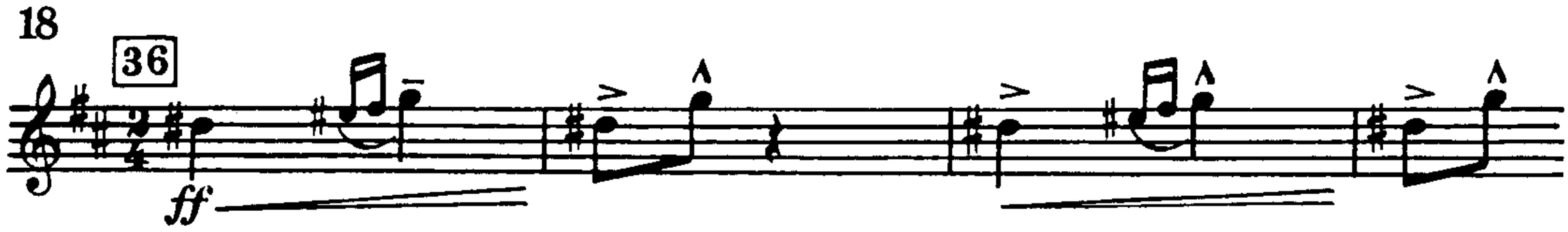
Для мартеле типична активная атака, полностью выдержанная на звуке длительность ноты; окончание звука определенное, даже резкое, с участием языка («Тут»).

Мартеле исполняется простой атакой. В нотной записи оно обозначаются знаком ∧ — вилкой, обращенной острием вверх.

А. Томази. Концерт

Мартеле — ударный штрих. По своей природе он близок к штриху стаккато, но от стаккато его отличает более жесткое, более тяжелое, иногда даже грубоватое звучание. Этот штрих менее выразителен, чем деташе и маркато. Исполнители применяют его редко.

А. Жоливе. Концертино

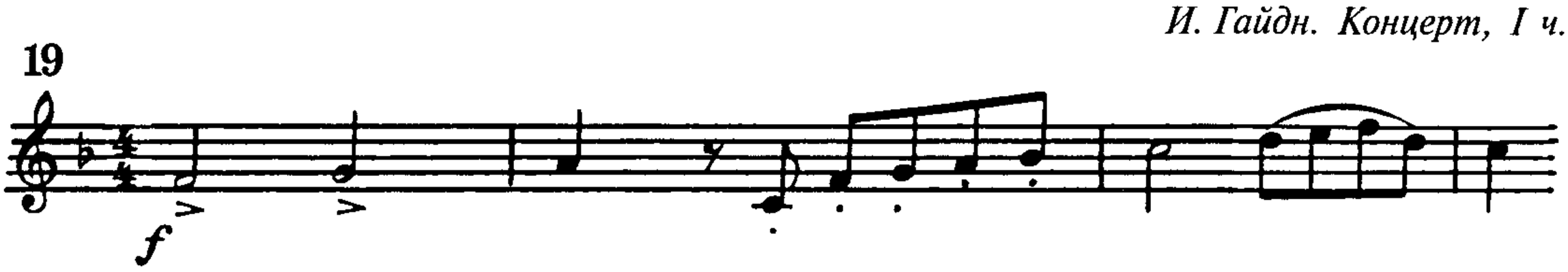


Стаккато. Итальянское слово staccato по-русски означает «отрывисто». Это акцентированное короткое исполнение звука. При стаккато атака острая, звук быстрогаснущий, окончание звука — легкое, без участия языка.

Стаккато исполняется простой атакой, в быстром темпе — вспомогательной, двойной и тройной атаками.

В нотной записи стаккато обозначается точкой, поставленной над нотой или под нотой. Точка означает, что длительность звучания ноты сокращается наполовину.

И. Гайдн. Концерт, I ч.



Часто исполнители-духовики применяют термин стаккато ко всему тому, что исполняется атакой языка. Однако характеристика штрихов деташе, маркато, мартеле, исполняемых также атакой языка, показывает, что понятия эти разные и смешивать их нельзя.

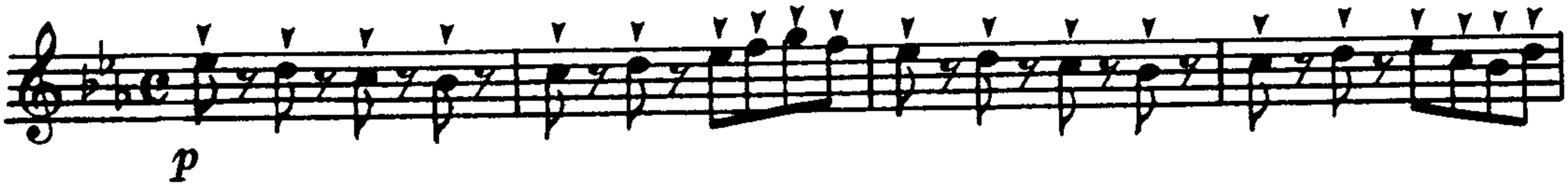
Стаккатиссимо является разновидностью стаккатного штриха. Это предельно острое и сухое звучание. Окончание звука прекращается движением языка.

В нотной записи стаккатиссимо обозначается зачерненным клином, выставленным острием вниз. Клин означает, что продолжительность звучания ноты составляет приблизительно ¼ часть написанной длительности, а оставшиеся ¾ должны быть выдержаны по паузе.

Характерным образцом стаккатиссимо является скерцо из 4-й симфонии Чайковского.

П. Чайковский, Симфония № 4, III ч.

20



Замечу, что штрих стаккатиссимо воспринимается образней, когда его называют термином «пиццикато», что в переводе с итальянского означает «щипок».

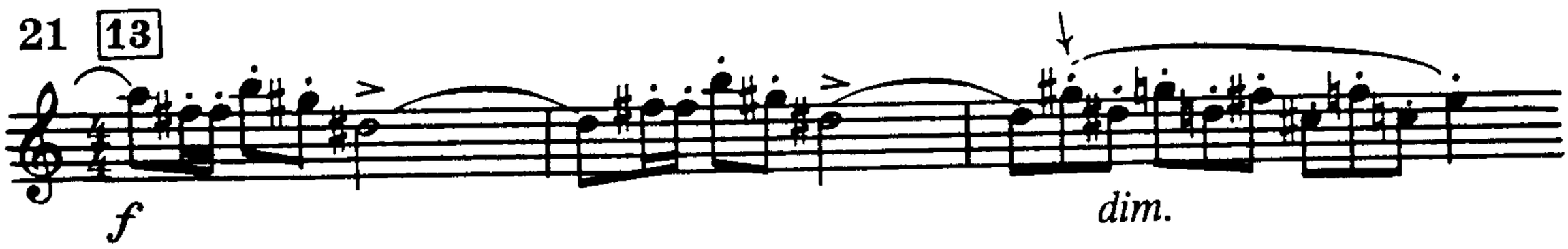
Нон легато. Этот термин заимствован у пианистов и в буквальном переводе означает «не легато». Он также является разновидностью стаккатного штриха, но, в отличие от стаккатиссимо – в сторону *большей* протяженности звука. При исполнении нон легато на звуке выдерживается приблизительно ¾ написанной длительности, а оставшаяся ¼ часть приходится на паузу. Иными словами, между отдельными певучими звуками должны прослушиваться легкие цезуры. Иногда нон легато называют *полустаккато*, или *меццо-стаккато*.

Атака при исполнении нон легато простая («Та»), не акцентированная, напоминающая атаку при штрихе деташе. Окончание звука – обязательно мягкое, округленное, без участия языка[1].

В нотной записи существует два способа обозначения нон легато: точка над нотой и над точкой черточка ( ) или точка под лигой ( ).

А. Томази. Концерт, I ч.

21 **13**



Характерной чертой штриха стаккато и его разновидностей являются паузы между нотами. Длительность этих пауз мы условно указали цифрами, однако математической точности они не имеют, их продолжительность определяется ощущениями исполнителя.

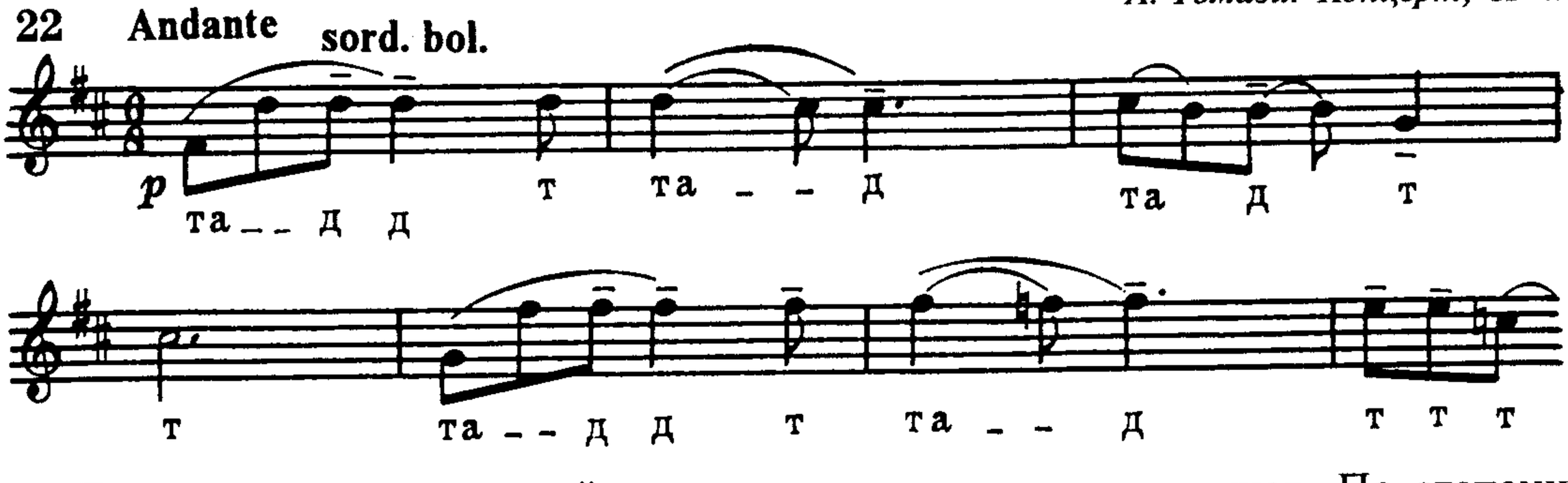
Портато. Название этого штриха происходит от итальянского слова portato, что по-русски переводится как «нести». Портато – это способ совершенно связного исполнения атакированных звуков, способ мягкого подчеркивания слогом «Да» непрерывно тянущегося звука. Портато является единственным штрихом, исполняемым мягкой атакой – «Да».

---

[1] *Исполнители иногда путают нон легато с портато, ошибочно применяя в нон легато мягкую атаку («Да»), которая характерна для штриха портато.*

В нотной записи портато обозначается черточками и лигой над нотами или под нотами.

А. Томази. Концерт, II ч.



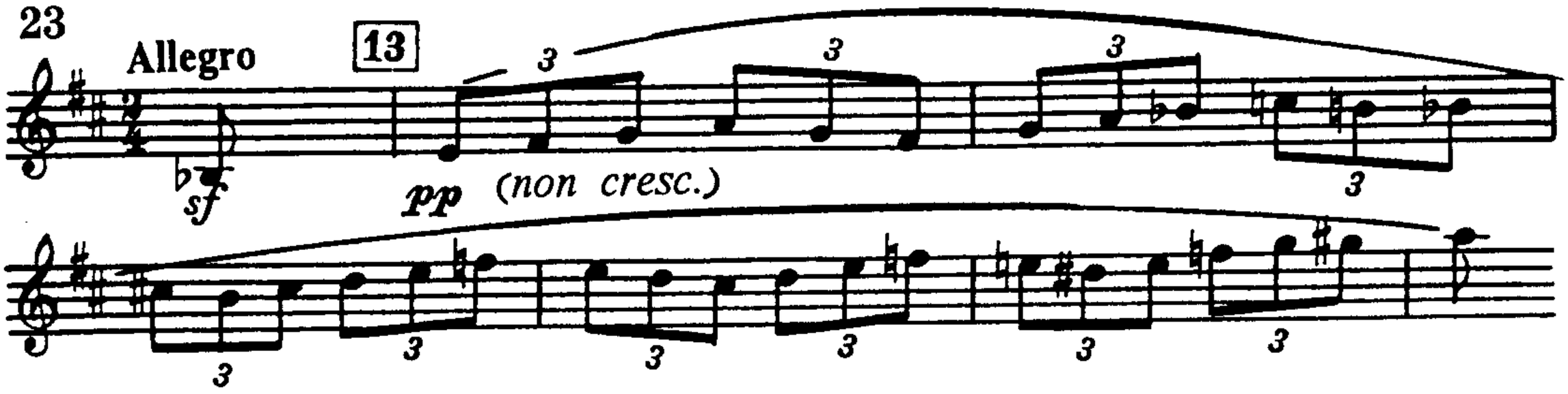
Портато – выразительный прием мягкого повторения звуков. По степени связности он близко стоит к штриху легато, но по звучанию близок к деташе. Деташе и портато различаются по способу атаки: в деташе она простая («Та»), здесь – мягкая («Да»). Этим и обусловливается абсолютная связность звучания портато и наличие едва уловимых люфтов в звучании деташе.

ШТРИХИ, ИСПОЛНЯЕМЫЕ БЕЗ АТАКИ ЯЗЫКА

Легато. Итальянское слово legato по-русски означает «связно». Это прием соединения звуков, связанных общим выдохом. Связность звуков происходит за счет изменения напряжения губных мышц и энергии выдоха.

В нотной записи легато обозначается дугообразной линией – лигой.

А. Жоливе. Концертино



Язык при легато не находится в неподвижном состоянии. Он действует как регулятор выдыхаемой струи воздуха, изменяя объем полости рта в зависимости от высоты звука и произношения гласной.

Термин «легатиссимо», встречающийся в нотной записи, подчеркивает степень связности и напевности звучания при штрихе легато.

Маркированное легато[1]. Не всегда соединение звуков легато бывает плавным и без толчков. В исполнительской практике наряду с легато применяется способ подчеркнутого легато, которое лучше называть маркированное легато.

Этот штрих характеризуется тем, что звуки, связанные лигой, исполняются не плавно, а подчеркиваются толчком воздуха. Маркированное легато исполняется без участия языка, а толчок воздуха на непрерывном выдохе слегка напоминает атаку.

---

[1] *О приеме маркированное легато впервые идет речь в нашей методической литературе. В России получил название «штрих Докшицера».*

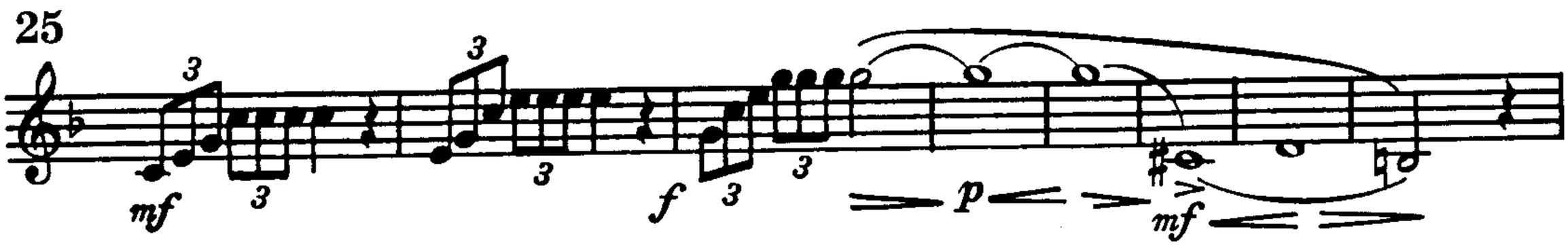
Маркированное легато обозначается в нотной записи знаком – маленькой вилкой, в виде знака диминуэндо, под лигой.

А. Томази. Концерт, I ч.

По звучанию маркированное легато близко к штриху портато, но разница между ними состоит в том, что портато выполняется мягкой атакой, а маркированное легато – без атаки языка.

Важно техническое значение этого штриха. Посредством маркированного легато удобнее исполнять залигованные большие интервалы, особенно соединение звуков сверху вниз. Здесь толчок воздуха в сочетании с одновременной перестановкой губных мышц позволяет избежать «цепляний» промежуточных обертоновых звуков, т.е. непроизвольного глиссандо.

Н. Гуммель. Концерт, I ч.



Не менее важно и выразительное значение этого штриха. Маркированное легато придает певучему звучанию динамичность и декламационную приподнятость. Это характерный штрих, многократное его применение – более трех раз подряд – недопустимо.

ШТРИХИ И ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ

Прием и штрих – понятия неравнозначные. Технические приемы – это самостоятельно существующие способы ведения, соединения звуков, способы тремолирования, скольжения и повторения звуков. Штрихи же – это *сумма определенных технических приемов.*

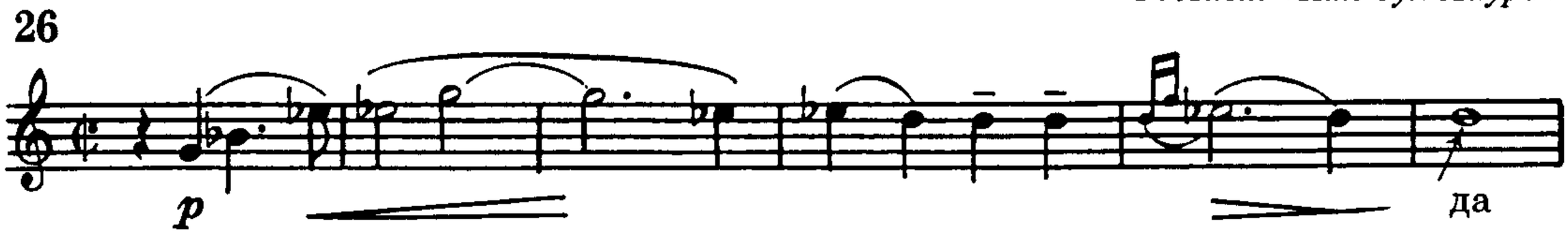
Для характеристики штриха требуется в сумме на менее трех исполнительских приемов, и сочетание их в каждом штрихе различно. Например: атака акцентированная, стационарная часть звука быстрогаснущая, а окончание звука округленное, без участия языка – это маркато. А если начало и окончание звука такие же, но стационарная часть выдержанная на звуке – это деташе, и т.д.

В процессе исполнения технические приемы, составляющие штрих, представляют собой единое целое.

Отдельные технические приемы не являются штрихами также и потому, что они образуются при посредстве других штрихов. Например, глиссандо выполняется штрихом легато. Приемы скольжения по регистру, тремолирования, скользящего повторения и подчеркивания звуков могут быть только элементами, составными частями штриха. Следовательно, портаменто, фруллято, глиссандо, тенуто, о которых речь пойдет ниже, нельзя считать штрихами.

Портаменто. Название происходит от итальянского слова portamento, означающего «переносся». Это прием скользящего соединения соседних звуков, наподобие маленького глиссандо. Портаменто позволяет повторить один и тот же звук как бы голосом, с некоторой интонационной вольностью – пикантным занижением начала звука. Оно может быть выполнено легато или мягкой атакой «Да».

Ф. Лист «Как дух Лауры»



Прием этот – вокальный, очень выразительный и тонкий. Его могут применять лишь изредка высокопрофессиональные музыканты. Частое применение портаменто может вносить в исполнение элементы вульгарности.

Портаменто исполняется штрихами портато, легато, маркированное легато.

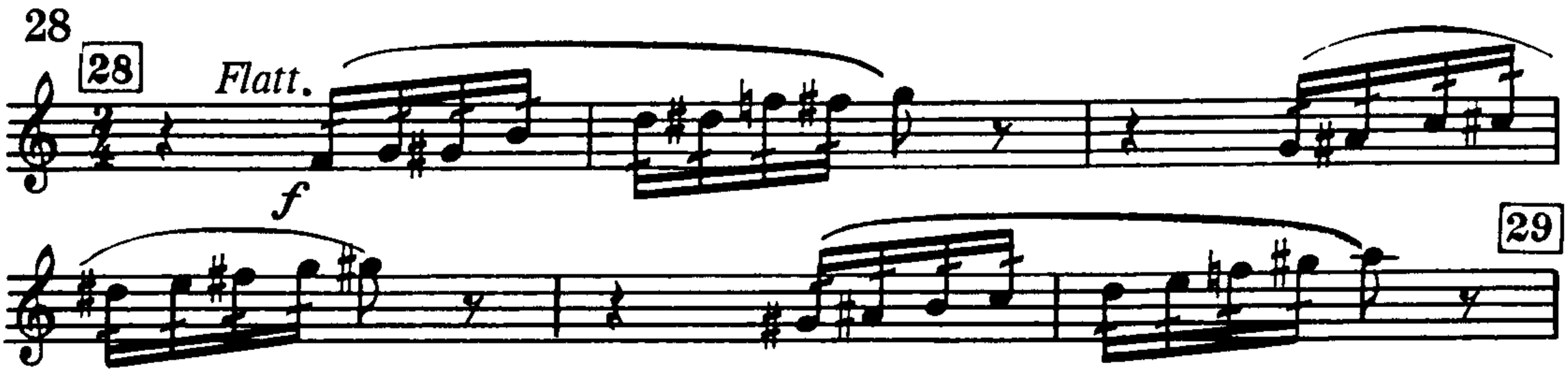
Д. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз

В нотной записи портаменто, как правило, не обозначается, но в отдельных случаях оно фиксируется прямой линией, ведущий от одной ноты к другой.

Инструменталисты нередко путают портато и портаменто. Хотя эти слова происходят от одного корня, смысловое их значение в исполнительской практике различно.

Фрулято, или фрулато. Итальянское слово frulato – название технического приема тремолирования звука, напоминающего тремоло у струнных. Начало звука при фрулято исполняется простой атакой, а тремолирующее ведение происходит за счет произношения повторяющейся буквы «рррр». Окончание звука может быть с участием или без участия языка.

А. Жоливе. Концертино



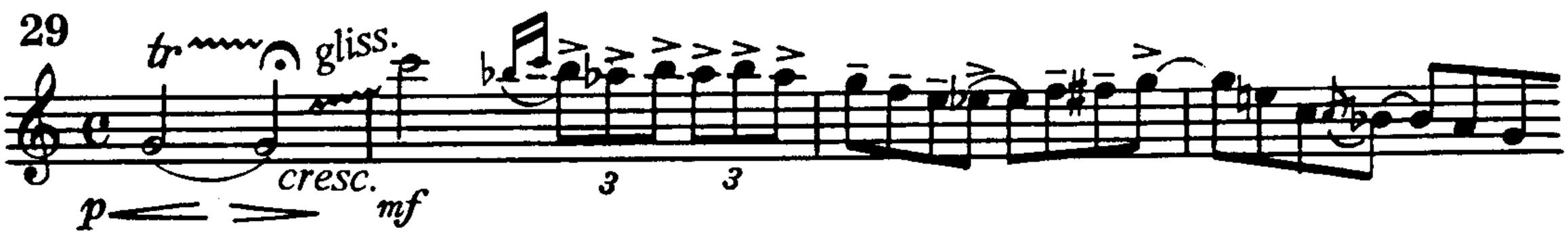
Чтобы тремолирование не прерывалось, язык следует держать в определенном напряжении. Он должен действовать как пружина, пропуская воздух и возвращаясь обратно к нёбу. Таким образом, буква «р» будет прерывать звучащую гласную, которая в этом случае может быть и буквой «Ы».

Фрулято обозначается в нотной записи словами «frulato» или «flatterzunge» (сокращенно Flatt). Этим приемом можно исполнять отделенные звуки штрихами деташе, маркато и ряд звуков, связанных лигой.

Лучше всего фрулято звучит в среднем и нижнем регистрах. Для исполнения его в верхнем регистре нужно сначала взять звук, а потом его тремолировать. Труднее удается исполнить фрулято в нюансе пиано и на коротких звуках.

Глиссандо. Итальянское слово glissando означает в переводе «скользя». Прием скольжения по регистру не свойствен природе трубы, имеющей зонную настройку каждого звука. Поэтому для исполнения глиссандо механизм инструмента как бы выключается посредством неполного нажатия клапанов или помп. При этом меняется звучание инструмента, создается специфическая окраска звука: то гнусавая, резкая, почти визгливая, то мягкая, нежная – но всегда запоминающаяся. Для иллюстрации этого приема повторим самый яркий пример его применения в «Рапсодии» Гершвина:

Д. Гершвин. Рапсодия в стиле блюз



Глиссандо обозначается в нотной записи при помощи прямой или волнистой линии, идущей через нотный стан. Такая линия заменяет лигу, которая при глиссандо не выставляется. Прием глиссандо на трубе зародился в джазе, но теперь получил распространение в оркестровой и сольной литературе.

Тенуто. Итальянское слово, означающее «выдержанно». Тенуто – выразительное подчеркивание, как правило, одного звука в фразе, подобно минифермате. Исполняется штрихами деташе, маркато или легато. Тенуто придает особую выразительность построению фраз.

Заканчивая характеристику штрихов, применяемых в исполнительской практике современными трубачами, можно сделать следующий вывод: **штрихи являются суммой технических приемов игры и представляют собой уже готовые художественно-выразительные средства музыканта.**

Каждый штрих имеет свою характеристику, свое звучание. В процессе игры они не подменяют друг друга, а взаимодействуют. Взаимодействие осуществляется при переходах одного штриха в другой в соответствии с изменениями характера музыки.

Перечисленные штрихи не исчерпывают всех исполнительских средств музыканта. Градация звучания штрихов в зависимости от индивидуальности исполнителя может быть бесконечно умножена. Особенно это касается динамических оттенков и технического качества исполнения. Все это создает возможность в рамках одного штриха добиваться разных звуковых нюансов, что в совокупности составляет палитру *штриховых красок*. Чем разнообразнее и богаче эта палитра, тем выше мастерство исполнителя и выразительнее его игра.

Знание штрихов практически необходимо каждому музыканту, ибо ни одна музыкальная фраза, ни один отдельный звук не может быть качественно исполнен вне определенного штриха.

Хотя способы выполнения штрихов на разных инструментах имеют свою природу и свои особенности, по характеру звучания штрихи должны быть близкими на всех оркестровых инструментах. В этом заложена идея понимания штрихов всеми музыкантами, независимо от того, на каком инструменте они играют. Смысл слов «деташе», «стаккато», «портато», «легато» и других должен быть понятен любому грамотному музыканту, как понятна ему суть терминов «анданте», «аллегро», «дольче», «форте», «пиано», «крещендо» и т.д.

Понимание штрихов и применение их на практике так же сложно, как сложно понимание и исполнение музыкальной фразы. Здесь требуется и определенная профессиональная подготовка, и общемузыкальная культура, и дарование.

НЕСКОЛЬКО ДОПОЛНЕНИЙ К РАЗДЕЛУ О ШТРИХАХ

Штрихи и динамические оттенки. Динамические оттенки позволяют один и тот же штрих исполнить в различных звуковых градациях – от фортиссимо до самого тихого звучания. *Но при любом разнообразии нюансов сущность штриха не должна изменяться.* Если сочинение или эпизод его написаны в характере, требующем применения определенного штриха, то встречающиеся динамические оттенки не должны этот штрих изменять. Можно наблюдать, как играя музыку в характере скерцо исполнитель на тихом звучании применяет стаккато, что соответствует характеру музыки, но встречая знак крещендо или форте, переходит на деташе. Деташе в быстром темпе играть, безусловно, легче, но этот штрих не выражает характер скерцо.

Следовательно, *динамические оттенки разнообразят звучание штриха, как бы расцвечивают его, но они не должны изменять сам штрих.*

Динамика штрихов. Каждый штрих имеет свою природу динамического звучания. Деташе, маркато могут создавать звучание от мощного фортиссимо до пианиссимо. Легато и маркированное легато не дают такого динамического разнообразия.

Другую природу имеют штрихи нон легато и портато: для них свойственно среднее и тихое звучание.

Для стаккатных штрихов не характерно громкое звучание, т.к. сила звука не сочетается с легкостью и беглостью. Исключением могут быть отдельные острые звуки.

Динамические свойства штрихов не исключают звучания в разных нюансах.

Штрихи и скорость исполнения. Градацию штрихов и их различия можно анализировать в среднем и медленном движении. В быстром же темпе штрихи сливаются и их трудно различить, – за исключением легато, а из штрихов, исполняемых атакой языка – стаккато или деташе. Задача исполнителя – стремиться и в быстром движении показать, насколько возможно, различия в звучании отдельных штрихов. Правда, иногда это недостижимо при всем желании исполнителя; например, нельзя воспользоваться штрихом маркато в быстром темпе.

Нотный текст и штрихи. Обращаясь к нотному тексту произведений различных эпох, следует помнить, что композиторы периода барокко еще не выставляли в нотной записи штриховые знаки. Классики – Гайдн, Моцарт, Бетховен – уже конкретизируют текст знаками, указывающими на характер исполнения. У композиторов-романтиков штриховые обозначения выставлены до-

вольно тщательно, а у современных композиторов нотный текст порой буквально пестрит ими.

Трактовку произведения и связанный с ней выбор штрихов диктует нотный текст, прочитанный так, как его написал автор. Это элементарное правило является законом для исполнителя.

Однако не всегда нотный текст проштрихован детально и правильно. В этом случае исполнитель вправе сам расставить штрихи, чтобы наилучшим образом раскрыть авторский текст и добиться осуществления своей интерпретаторской концепции. При этом следует иметь в виду, что заменять можно штрихи, принадлежащие к одной группе. Допустим, вместо деташе можно играть маркато, вместо стаккато – мартеле, вместо портато – нон легато; в другой группе штрихов легато можно заменить маркированным легато и наоборот.

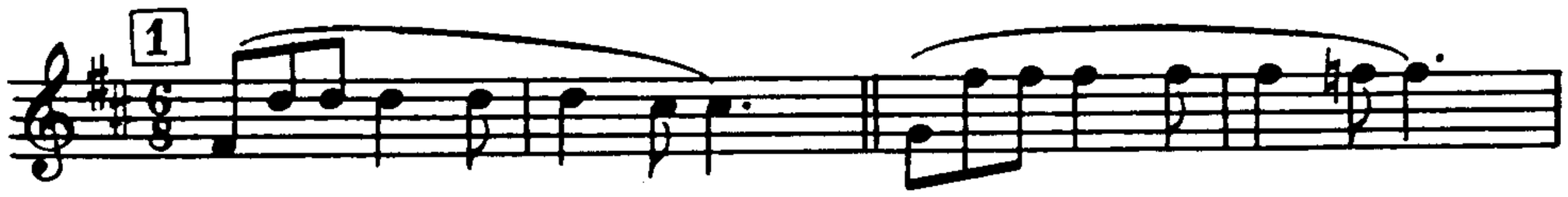
Замена залигованных штрихов штрихами, исполняемыми атакой языка – это уже вторжение в авторский текст. Такую замену можно считать редактированием, которое допустимо только в самых необходимых случаях. Допустима, скажем, замена лиги там, где автором не предусмотрено дыхание, из-за чего невозможно исполнить фразу.

Встречаются и примеры издательских ошибок. Часто в нотах ставят скобки, отмечающие границы фраз, но очень похожие на лиги. Здесь уместно вспомнить контрапункт из 2-й части Концерта Томази, где фразировочная скобка воспринимается исполнителем как лига и ставит его в безвыходное положение (см. пример № 22).

А. Томази. Концерт II ч.

30

Оригинал



В оркестровых партиях изменения штрихов должны быть согласованы с исполнителями на других инструментах, совместно с которыми играется данная фраза. Это необходимое условие для достижения ансамбля.

В приложении к книге приводятся таблица условных знаков, применяемых в нотной записи, и таблица штрихов, которые систематизируют содержание данной главы*.

---

* *См. приложение №№ 1–2 – таблицы условных знаков и штрихов.*

Глава 4

О МЕТОДЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ

По наблюдениям автора, практика обучения трубачей в большинстве зарубежных школ в настоящее время охвачена «технической лихорадкой». Молодые люди, играющие по 10–12 лет, проводят дни в занятиях по развитию техники, стремясь к достижению сверхтрудностей. По 4 часа в день они штудируют замечательные упражнения Стемпа или Шлезберга, но не касаются изучения музыки: им внушают, что время заниматься музыкой наступит после овладения всеми техническими приемами игры.

Парадоксально, что работающие по этой методике, строго говоря, не овладевают в результате техникой в объеме Школы Арбана. Увлеченные сверхвозможностями, они смотрят удивленными глазами, когда их просят сыграть без нот хроматическую или мажорную гамму, а минорные для многих – сверхзадача...

Автор сочувственно относится к тем, кто потратил лучшие годы на освоение профессии трубача, но так и не освоил ее основ. Если после 10–15 лет изучения техники исполнители не научились *исполнять музыку*, путь в профессиональную жизнь закрыт для них навсегда. Их стремление быть музыкантами переходит в страдание, а иногда и в душевные заболевания. Они заполняют любительские ансамбли и оркестры или хуже того – идут учить детей. Но чему может научить тот, кто сам не постиг таинств мастерства?

Очевидно, что нормальный процесс формирования музыканта должен предусматривать гармоническое развитие технической, физической и творческой сторон исполнительства. Это основа, на которой и должен строиться метод индивидуальных занятий трубача.

Для трубача 4 часа занятий в день – максимальная нагрузка, какую можно себе позволить, да не каждый день. В рамки этого лимита времени, обусловленного физическими возможностями трубача, должна войти работа над этюдами и художественным репертуаром – что, собственно, является продолжением совершенствования техники, но уже одушевленной музыкальной идеей, насыщенной образным содержанием, контролируемой творческим мышлением исполнителя.

Следовательно, *дневной режим активных занятий должен быть выстроен с учетом параллельного развития техники и образно-эмоционального мышления*. Такой метод обучения под руководством опытного педагога позволит исполнителю через 5–7 лет отойти от мелкой опеки учителя и самостоятельно решать свои творческие задачи. Только индивидуальное «дозревание», осмысленный, умный личный труд создают музыканта-артиста.

Индивидуальные занятия могут быть **сконцентрированными и рассредоточенными** по времени. *Сконцентрированные* занятия предполагают игру почти без перерыва, что бывает во время исполнения трудных этюдов или концерта. При этом ежедневный лимит времени как бы спрессовывается в 30–40 минут.

Этот метод быстро утомляет губы и самого исполнителя, поэтому он не может применяться для совершенствования техники и отработки деталей музыки.

Рассредоточенные во времени занятия позволяют растянуть дневной лимит времени до 4–5 часов. Игра короткими эпизодами с частыми паузами меньше утомляет губы и увеличивает работоспособность. Такие занятия рекомендуется проводить в 2–3 приема с большими перерывами для отдыха. Следует иметь в виду, что ежедневно давать максимальную нагрузку нельзя: это должно зависеть от состояния губ.

Приведем схему комплексных занятий трубача, рассчитанную на физические и временные возможности современного человека. Советы автора не противоречат известным в мире методикам: цель их состоит лишь в том, чтобы упорядочить индивидуальный труд каждого музыканта, помочь ему выстроить режим занятий более целесообразно и эффективно, с учетом собственных индивидуальных возможностей, состояния организма и, прежде всего, губных мышц.

Утренний урок*

1. Разминки – наилегчайшие упражнения, не требующие напряжения, «разогревающие» исполнительский аппарат – 5–8 минут.

2. Вокализы – основной раздел урока: интервалы легато, развивающие дыхание, регистры, формирующие звук, укрепляющие губы, оттачивающие атаку-артикуляцию, развивающие слуховой контроль – 20–25 минут.

3. Секвенции – технические упражнения, развивающие определенные виды техники (школы, этюды и их фрагменты) – 20–25 минут.

Общее время утреннего урока приблизительно 1 час игры, но оно может быть рассредоточено во времени и длиться около 1,5 часов. Продолжительность его варьируется в зависимости от обстоятельств (работа или урок у преподавателя) и состояния губ.

Несколько конкретных советов:

– Если губы разогреты игрой предыдущего дня, разминку можно опустить.

– Если губы утомлены, не следует играть вокализы, лучше ограничиться разминкой и секвенциями. Время утреннего урока в этом случае можно сократить; при травмированных губах – не играть день и более.

– Материал для каждого раздела урока можно брать из любых пособий.

– Технические упражнения (секвенции) должны предусматривать работу над несколькими разными видами техники в течение одного урока.

– Большую часть времени следует посвящать тем сторонам техники, которые в данный момент «отстают» или трудно даются исполнителю.

– В любых упражнениях добиваться красок, выразительности звучания.

Дневной и вечерний уроки

Эти уроки строятся на материале этюдов и концертного репертуара и также посвящаются дальнейшему развитию техники – но техники, связанной с фразировкой, динамикой. Внимание должно быть направлено на выразительное исполнение музыки, выявление ее характера с помощью выбранных штрихов.

На дневной и вечерний уроки, с перерывами для отдыха, может уйти около 2–3 часов. Это максимальная индивидуальная нагрузка в дни, свободные от работы. В рабочие дни индивидуальная нагрузка может быть значительно меньше – до 30 минут.

---

* *См. Приложение № 3 – «Формула утреннего урока».*

Глава 5

ОБЩИЕ ПРАВИЛА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ФРАЗИРОВКА

Интерпретация – коренной вопрос исполнительского творчества, процесс реализации нотного текста в звучании. В «Музыкальной энциклопедии» она определяется как «художественное истолкование исполнителем музыкального произведения в процессе его исполнения (...), раскрытие образного содержания музыки. Интерпретация предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского текста». И далее: «Интерпретация может зависеть от эстетических взглядов исполнителя, его школы воспитания»[1]. Добавим: и от мастерства, уровня владения инструментом, художественно-образного мышления и эмоциональной природы исполнителя.

Интерпретация охватывает общую форму произведения, жанровую природу музыки и включает все частности и тонкости фразировки.

Фразировка – составная часть интерпретации раскрывающая смысловое и выразительное значение элементов музыкальной речи: мотивов, предложений, кадансов, цезур и т.д. Это выявление образно-смысловой и динамической природы музыки, логики музыкальной мысли. Если интерпретация – толкование *целого* музыкального произведения, то фразировка – толкование *частностей*, деталей, составляющих целое. Она многогранна, как разговорная речь, но выразительнее ее по тонкости интонирования. Приемы фразировки значительно разнообразнее и тоньше, чем только динамические оттенки: это нюансы толкования образов, характера музыки, которые невозможно обозначить в нотном тексте. А если так, то фразировка является сферой раскрытия творческого начала, творческой инициативы исполнителя.

Фразировать музыку – значит из отдельных нот, мотивов строить фразы, логически объединяя их в предложения и периоды, в общие эпизоды и части музыкального произведения и при этом отмечая начало, развитие, кульминацию, спад, окончание каждого эпизода, каждой фразы. Фразировать музыку – значит в процессе игры непрерывно, логично и тонко менять оттенки динамики, наполнять и ослаблять протяженность звуков большой длительности (особенно в мелодиях певучих, требующих вдохновенного движения души), использовать тончайшие темповые модификации и в то же время постоянно чувствовать пульс общего движения. Фразировать музыку – значит контролировать и рассчитывать ресурсы дыхания, динамику, движение и время в процессе исполнения.

Именно в области фразировки наиболее ярко проявляется индивидуальность исполнителя, его личные и профессиональные особенности, его представле-

---

[1] *Музыкальная энциклопедия. Т. 2. Москва, 1974. – С. 550.*

ние об идеале. А идеал в музыке – категория субъективная. Для одних идеалом является подражание высокому примеру, для других – стремление к собственному постижению образа, для третьих – решение технических задач. В любом случае идеал – некая духовная цель, к которой всегда стремится исполнитель. Для постоянно ищущих, сомневающихся, неудовлетворенных достигнутым путь к идеалу ближе, для самоуверенных – дальше...

Навыки фразировки воспитываются и развиваются так же, как приемы техники, формирование звука. Лучше всего их развитию способствует *сольфеджирование*. Пение мелодии всегда затрагивает мысли и чувства человека, поэтому мелодия, прочувствованная в процессе пения, затем будет более выразительно исполнена на инструменте.

Развитию фразировки способствует исполнение вокальной музыки – романсов и песен, а также исполнение певучих этюдов и медленных эпизодов концертных пьес. И, конечно же, наличие у исполнителя соответствующих природных способностей к фразировке. Если исполнитель ничего не видит в музыке, кроме обозначенных в тексте динамических оттенков и темпов, он никогда не будет артистом-интерпретатором.

Не менее опасна и другая крайность, когда за приемы фразировки выдают нелогичные тенуто, ускорения и другие искажения нотного текста. Конечно, свобода в подчеркивании отдельных звуков, перераспределение времени внутри долей такта – явление закономерное для фразировки, но нельзя при этом нарушать законы грамматики нотного текста. Об этом пойдет речь далее.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ И ГРАММАТИКА НОТНОГО ТЕКСТА

Чтение нотного текста – непростой вопрос для музыканта. Нередко даже профессионалы пренебрегают точностью соблюдения нотной грамматики, и даже более того: пунктуальное соблюдение всех деталей нотного текста воспринимают как формальность, противоречащую свободе творчества.

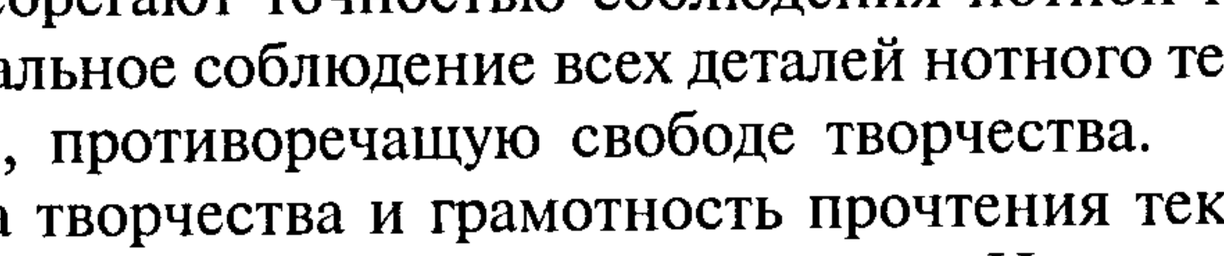
Однако свобода творчества и грамотность прочтения текста – категории не взаимоисключающие, а скорее взаимозависимые. Именно на основе соблюдения правил нотной грамматики можно строить исполнительские концепции, модифицируя темп, динамику, образно-смысловое наполнение музыки. При любых модификациях crescendo не должно вести к ускорению темпа, а diminuendo – к его замедлению, не должна звучать половинная нота вместо четвертной, триоль вместо шестнадцатых, а мордент вместо форшлага.

Приведем лишь один пример широко распространенной ошибки в прочтении нотного текста, а следовательно и во фразировке музыки.

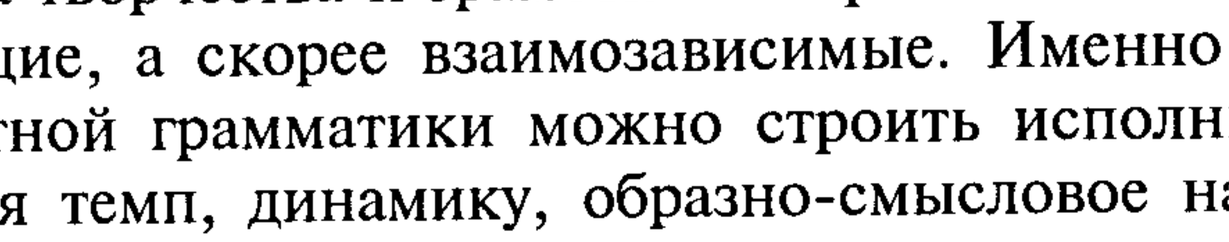
И. Гайдн. Концерт, II часть

31

Написано



Исполняют



Неточность в прочтении нотного текста менее заметна, чем неточность в словесной речи. Произнесение слова с неправильным ударением расценивается как неграмотность, некультурность. Точно также к нарушениям правил грамматики в музыкальной речи следует относиться как к неграмотности.

Приведем примеры. Исполнение тридцать вторых вместо написанных шестнадцатых в начальных тактах Концертино А. Жоливе делают серьезную музыку комичной. Наоборот, звучание шестнадцатых вместо тридцать вторых в первой фразе «Легенды» Энеску превращает драматическую музыку в шарж на нее. В этом же произведении можно услышать, как бесконтрольно исполненные хроматические фразы сливаются в месиво непонятных звуков.

Исполнение триолей иногда оказывается непостижимо трудной задачей для многих музыкантов – на только трубачей. Вместо трех одинаковых по длительности звуков можно услышать такие построения:

Характерный ритмический рисунок , как правило, исполняется с паузой: , даже в напевной музыке. (Некоторые дополнительные иллюстрации к этой теме можно найти также в разделе «Детские болезни трубача»).

Если смотреть на эту проблему шире, то можно сделать следующий вывод. Грамматика нотного текста составляет основу фразировки музыки, ее образного прочтения, ее осмысления. *Без грамотного чтения нотного текста* нельзя рассчитывать на подлинный успех в интерпретации музыки.

Хотя начальные навыки фразировки должны прививаться исполнителю с детства, зрелость музыкального мышления приходит со временем и формируется уже на стадии профессионального владения инструментом. И только на основе грамотного прочтения нотного текста возможно становление профессионализма, индивидуального понимания и толкования музыки в ее эмоциональном и логическом воплощении.

Теперь приступим непосредственно к изучению процесса интерпретации и способов озвучивания нотного материала. Но прежде обозначим четыре задачи, стоящие перед исполнителем, без решения которых интерпретация невозможна. Эти задачи – или правила, законы любой интерпретации – должны заключаться в следующем:

1. *Определение образа, характера* и жанрового содержания музыки.
2. *Определение технических приемов и штрихов,* позволяющих выявить образ и характер произведения.
3. *Определение темпа,* соответствующего характеру музыки.
4. *Определение динамических оттенков и нюансов,* которыми исполнитель расцвечивает музыку.

Подробнее разберем их отдельно.

О МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗЕ И ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМАХ ЕГО ЗВУКОВОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Эти две стороны интерпретации музыки мы будем рассматривать параллельно, поскольку они тесно взаимосвязаны.

Инструментальная музыка не может выражать содержание в столь же конкретных формах, как вокальная музыка или, скажем, как литература и изобразительное искусство. Однако она способна выразить характер, образ, настроение в обобщенном виде: передать состояние человеческой души, создать картины природы (шелест листьев, шум ветра, аромат цветов, сияние солнца...) Образность музыки – это показатель ее содержательности и художественного богатства. Как же определить эту содержательность? Некоторые педагоги достаточно популярно подсказывали начальные ориентиры, которыми можно пользоваться. Например, композитор Дмитрий Кабалевский считал, что образная природа музыки базируется на ее жанровых признаках, которые можно охарактеризовать всего тремя понятиями: *песня, танец, марш.*

И в самом деле, в эту простую схему укладывается много музыки. Но все же это только схема, при помощи которой можно определить лишь начальные признаки характера музыки. Так, допустим, песня может быть веселой, печальной – от колыбельной до серенады. Танец тоже имеет множество форм – полонез, вальс, полька, гавот, менуэт, болеро. А разновидности марша – военный, спортивный, траурный, торжественный... Существуют произведения, объединяющие в себе признаки песни и танца (хабанера, павана, хоровод), марша и песни (гимн, хорал) и т.д.

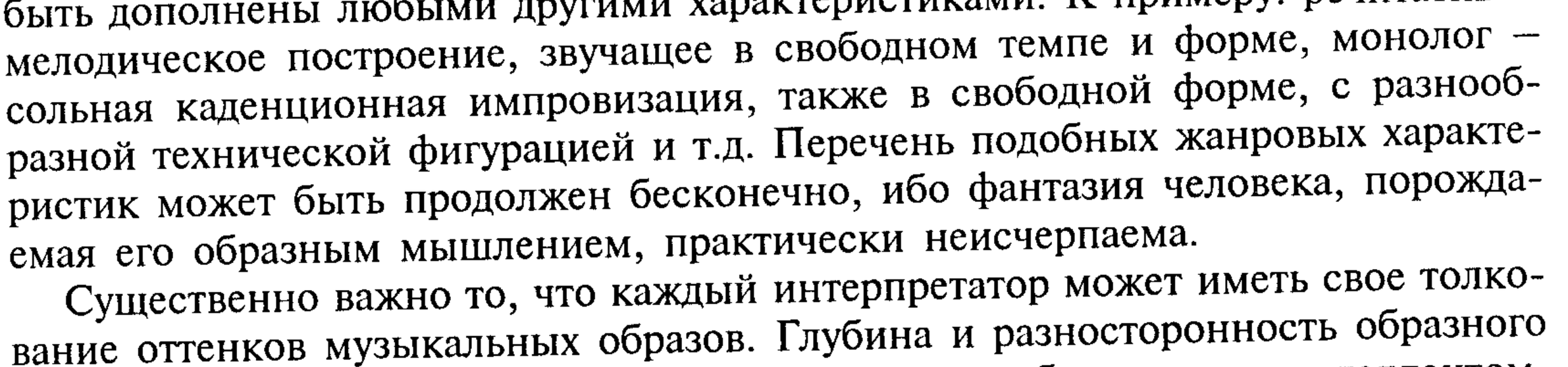
Эти три начальных ориентира при определении образности музыки могут быть дополнены любыми другими характеристиками. К примеру: речитатив – мелодическое построение, звучащее в свободном темпе и форме, монолог – сольная каденционная импровизация, также в свободной форме, с разнообразной технической фигурацией и т.д. Перечень подобных жанровых характеристик может быть продолжен бесконечно, ибо фантазия человека, порождаемая его образным мышлением, практически неисчерпаема.

Существенно важно то, что каждый интерпретатор может иметь свое толкование оттенков музыкальных образов. Глубина и разносторонность образного мышления связана с мироощущением, духовным богатством, интеллектом, эмоциональной природой исполнителя.

Отсюда возникает разнообразие трактовок одного и того же произведения, которые могут быть убедительными или спорными.

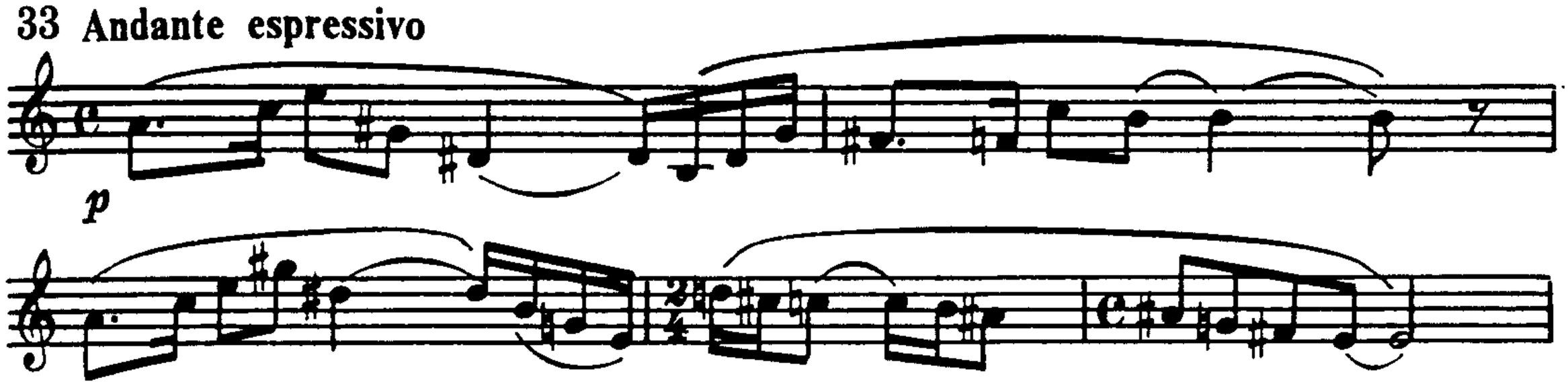
Приведем два примера. Убедительной и интересной представляется трактовка мелодического этюда М. Битша в духе чардаша (см. Школу Арбана в редакции Ж.Мэра, этюд № 3.

М. Битш. Этюд



Сравнив эту интерпретацию с оригиналом, мы убеждаемся, что здесь напевной мелодии не хватает ритмической энергии танца.

М. Битш. Этюд

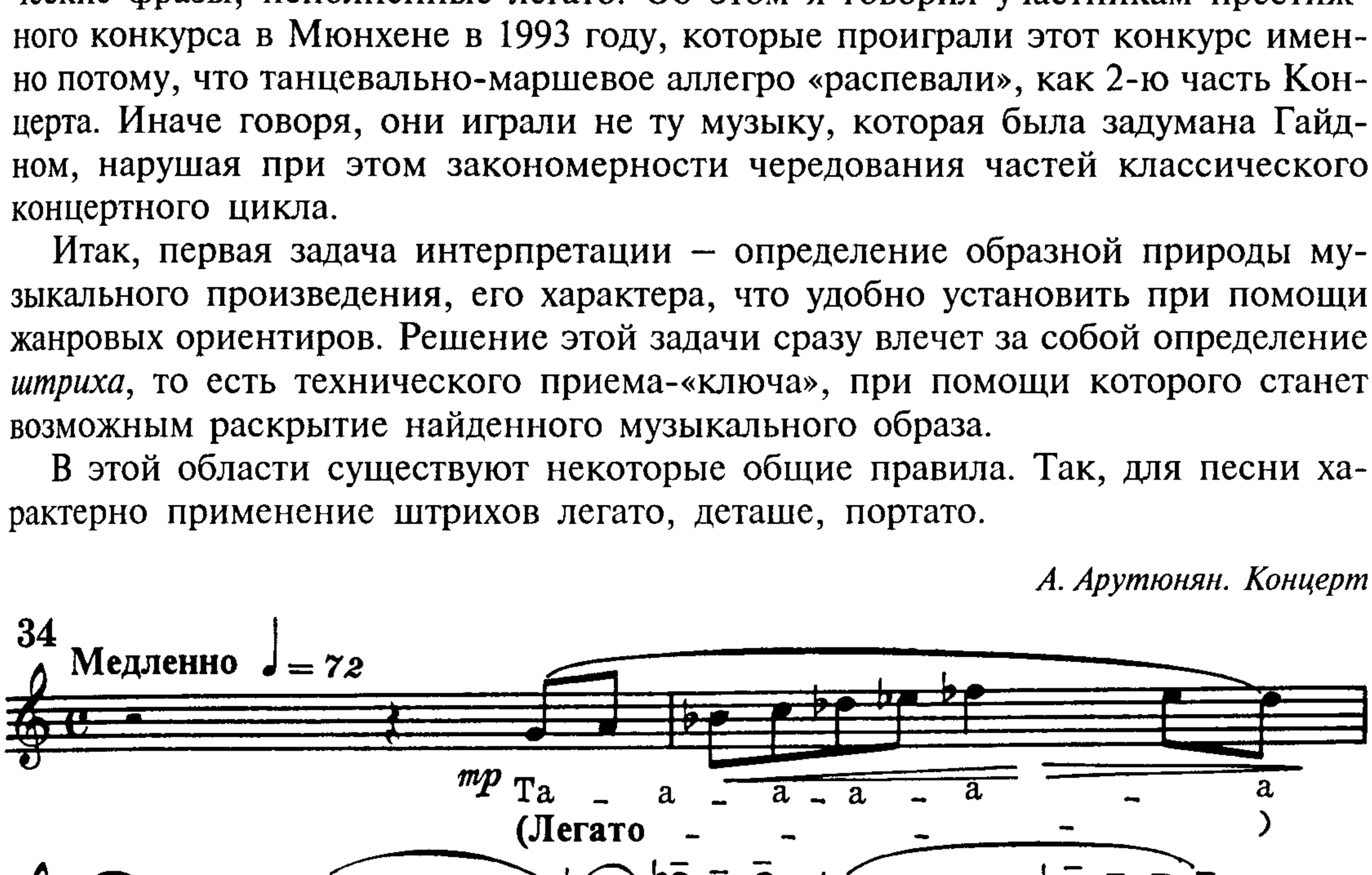


А вот совершенно неубедительное толкование 1-й части Концерта Гайдна в духе песни – только на том основании, что в ней часто встречаются мелодические фразы, исполненные легато. Об этом я говорил участникам престижного конкурса в Мюнхене в 1993 году, которые проиграли этот конкурс именно потому, что танцевально-маршевое аллегро «распевали», как 2-ю часть Концерта. Иначе говоря, они играли не ту музыку, которая была задумана Гайдном, нарушая при этом закономерности чередования частей классического концертного цикла.

Итак, первая задача интерпретации – определение образной природы музыкального произведения, его характера, что удобно установить при помощи жанровых ориентиров. Решение этой задачи сразу влечет за собой определение *штриха*, то есть технического приема-«ключа», при помощи которого станет возможным раскрытие найденного музыкального образа.

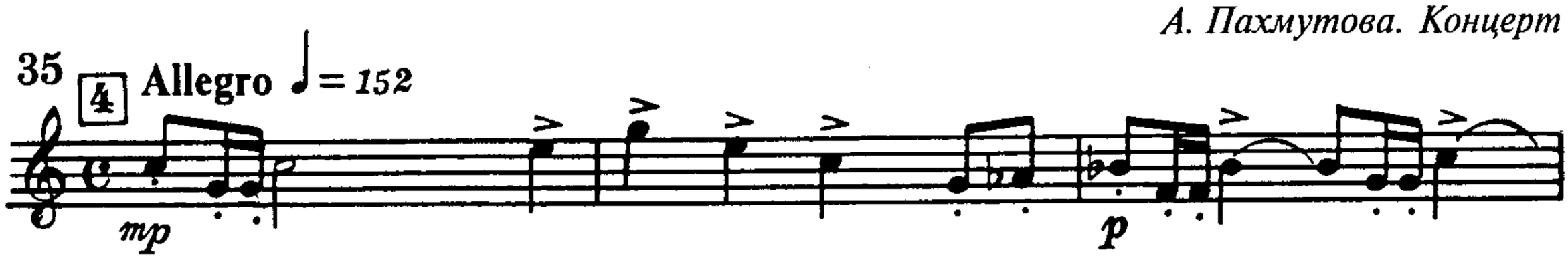
В этой области существуют некоторые общие правила. Так, для песни характерно применение штрихов легато, деташе, портато.

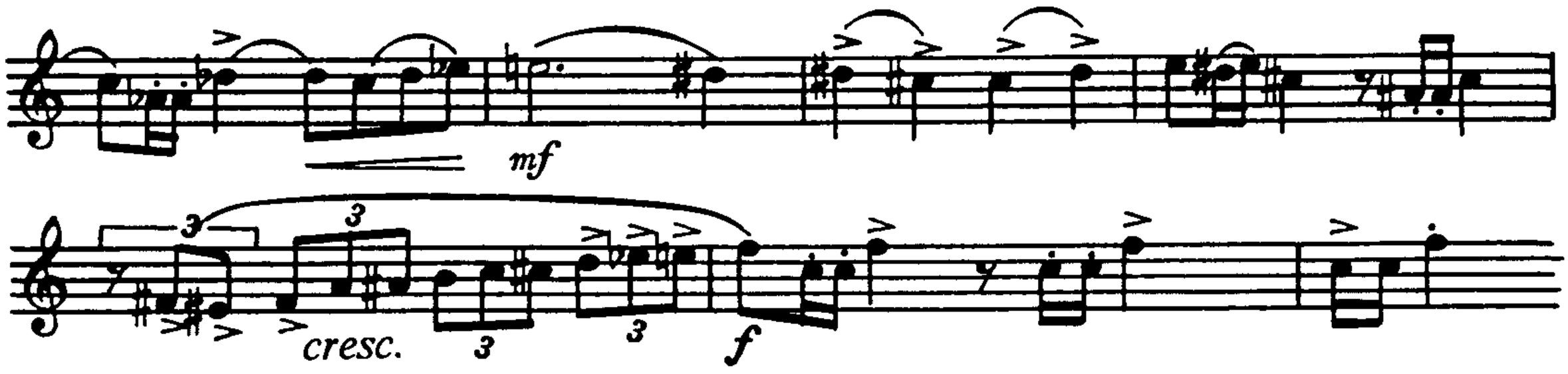
А. Арутюнян. Концерт



Танцевальную и маршевую музыку можно исполнять штрихами маркато, стаккато, в отдельных случаях – маркированным легато, мартеле.

А. Пахмутова. Концерт

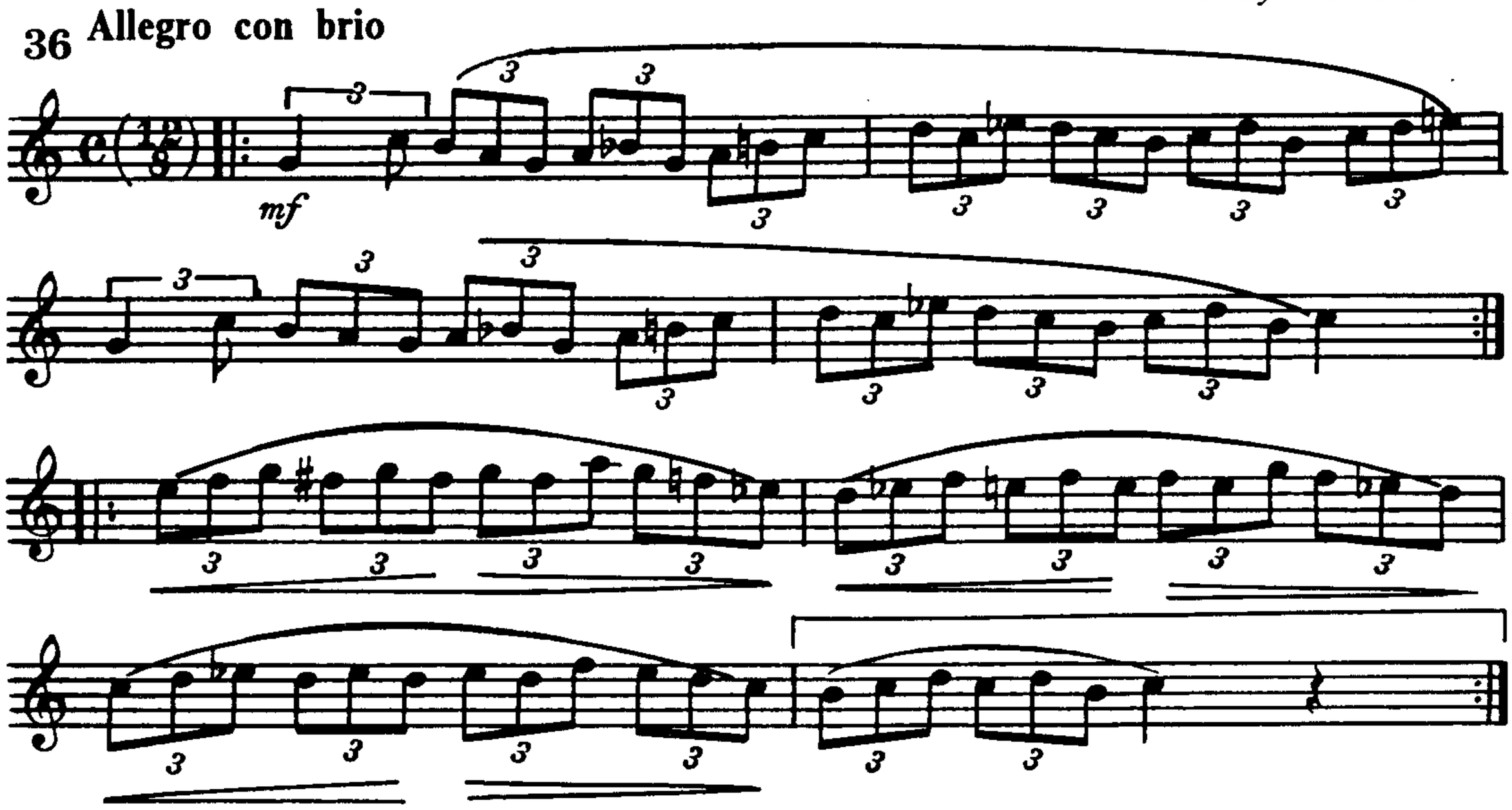




Сама природа штрихов подсказывает их применение в зависимости от характера музыки. *Акцентированными штрихами не добиться певучего звучания, так же как штрихом легато или деташе не выразить характер танцевальной музыки.*

Но нет правил без исключения. К примеру, грузинский танец Т. Кулиева «Лезгинка» исполняется штрихом легато:

Т. Кулиев. Лезгинка



Таким образом – в самом обобщенном плане – решаются две первые задачи, встающие перед интерпретатором музыки: характер музыки и технический прием ее воплощения. Вслед за ними неизбежно возникает третья задача: это

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТЕМПА

Приступая к разбору музыкального произведения, исполнитель должен хорошо представить себе, в каком темпе он будет это произведение играть. Ответ на этот вопрос можно найти, во-первых, анализируя авторские указания, выраженные в терминах анданте, аллегро, престо, ларго и пр. Во-вторых, скорость темпа подсказывает жанр музыки (марш, вальс, колыбельная, застольная...) и ее характер (драматический, эпический, элегический, пасторальный...). В-третьих, существуют указания метронома, уточняющие отсчет долей такта в минуту времени ($\text{♩} = 120$, $\text{𝅗𝅥} = 42$, $\text{𝅗𝅥.} = 86$ и т.д.).

И все же перечисленные «подсказки» дают исполнителю лишь ориентир для собственного определения темпа, ибо музыкальный темп не является понятием математически точным и неизменным. Даже один и тот же музыкант может при каждом новом исполнении произведения варьировать его темп.

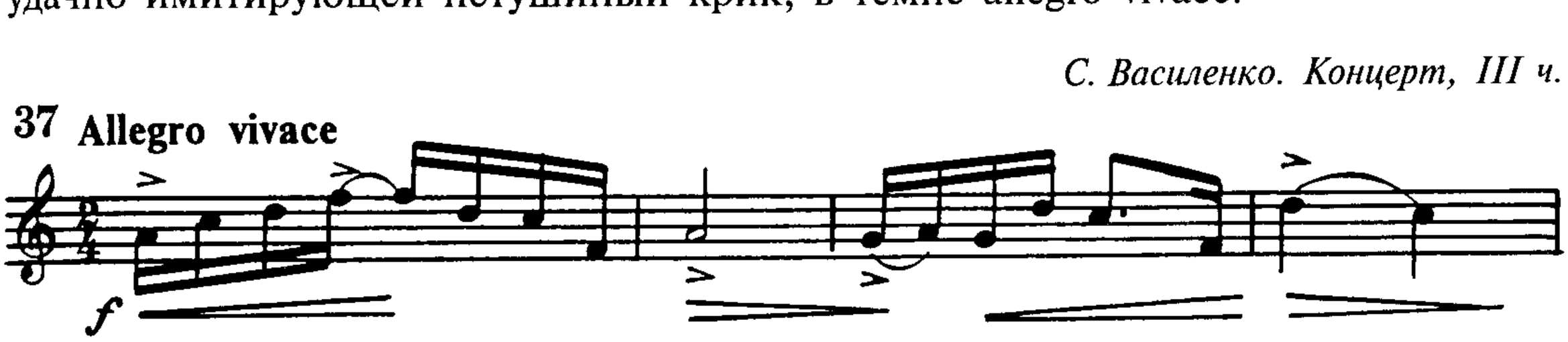
Из этого можно сделать вывод: каждое темповое указание имеет свою зону, в пределах которой исполнитель вправе определить «свой темп», при обязательном условии передачи содержания и характера музыки в соответствии с авторским замыслом. В этом плане можно говорить о *трактовке темпа.* Амплитуда темпа может изменяться в пределах нескольких колебаний метронома в ту или другую сторону без ущерба для характеристики музыки.

При определении темпа произведения нельзя не учитывать техническую фактуру музыки, особенно если это связано с исполнением концертного или сонатного цикла, где еще со времен венских классиков существуют традиции определенных темповых соотношений. Правда, многие современные композиторы далеко отошли от этих канонов.

Нередко исполнитель сталкивается с такой проблемой: начальные фразы произведения можно играть в быстром темпе, но дальше оказывается, что этот темп неудобен для других фраз. А если из-за этого приходится менять первоначально взятый, стержневой темп – это уже конфуз для исполнителя, обнаруживающий несостоятельность его расчета или недостаток технической оснащенности. Из этого следует, что при индивидуальном выборе темпа нужно учитывать множество факторов, чтобы не допускать подобных ошибок.

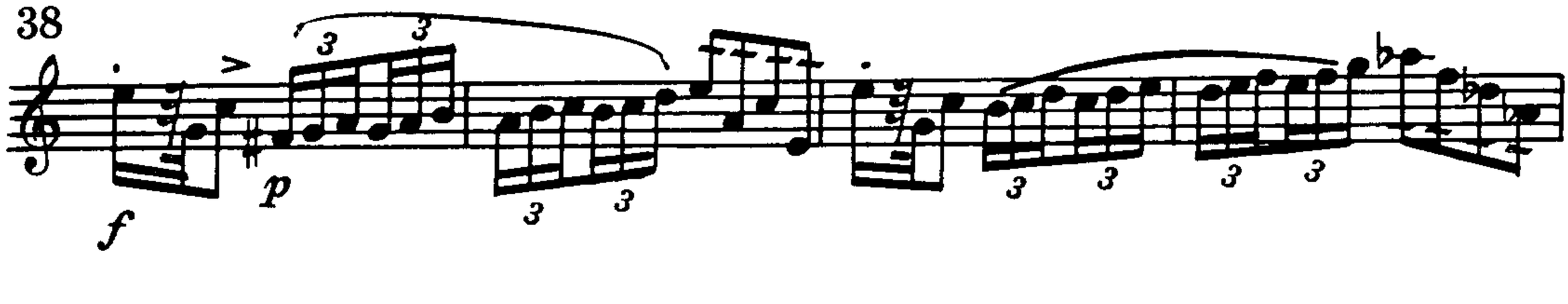
Встречаются произведения, в которых сделать такой «темповый расчет» довольно сложно. Примером является финал Концерта С. Василенко. Он буквально пестрит разноплановым тематическим материалом. Начинается фразой, удачно имитирующей петушиный крик, в темпе allegro vivace:

С. Василенко. Концерт, III ч.



Но в цифре 17 встречается сложнейшая фигурация, которая никак не укладывается в allegro vivace:

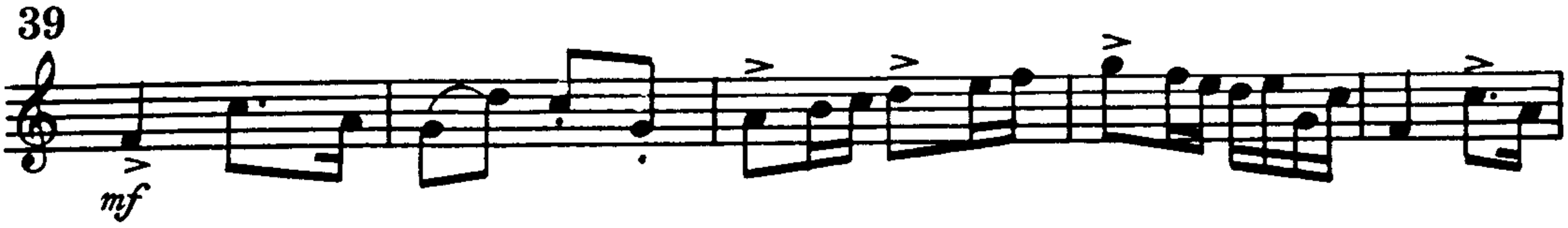
С. Василенко. Концерт, III ч.



Если же ради исполнения этой фигурации замедлить начальный темп, то в цифре 12 вяло прозвучит тема в характере марша-скерцо:

С. Василенко. Концерт, III ч.

39

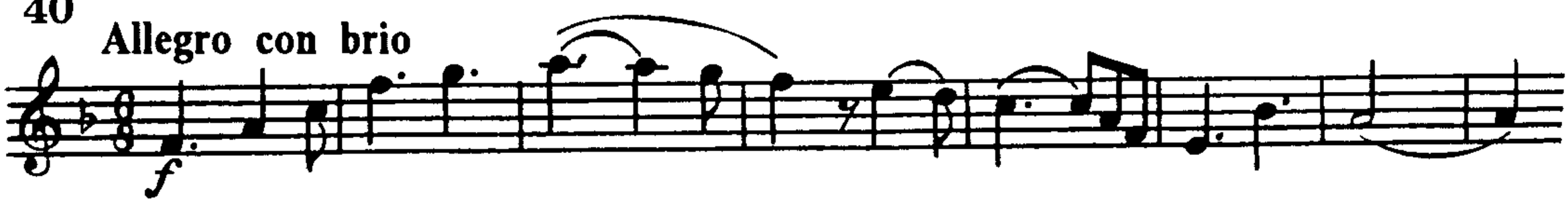


Исполнитель должен решить эту задачу с учетом всех компонентов музыки так, чтобы наилучшим образом раскрыть характер сочинения, но и не упуская своих возможностей. В этом и заключается индивидуальность трактовки темпа.

Иногда в произведении встречаются технически сложные фразы, которые не каждый исполнитель может свободно сыграть. Определяя темп такого произведения, следует предусмотреть художественно оправданную скорость – но такую, чтобы исполнить трудные фразы, не нарушая общего темпа музыки. Пример – Концертное рондо Е. Мертена. Фактура изложения главной партии несложная:

Е. Мертен. Концертное рондо

40 **Allegro con brio**



Общий темп можно было бы взять достаточно быстрый, если бы не две коварные в техническом отношении фразы, которые надо в этот темп уложить. Они-то и диктуют определение общего темпа всего произведения:

Е. Мертен. Концертное рондо

41а

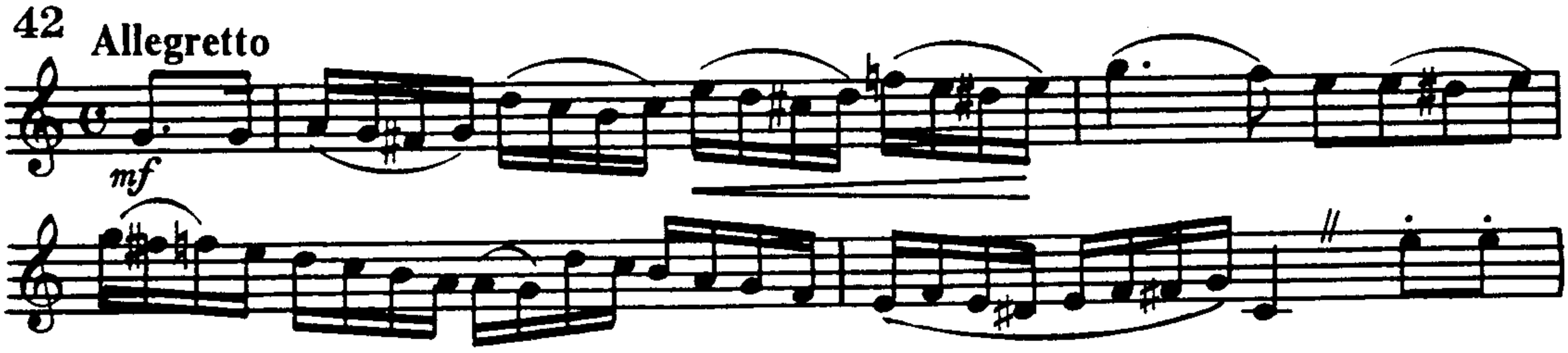
41б

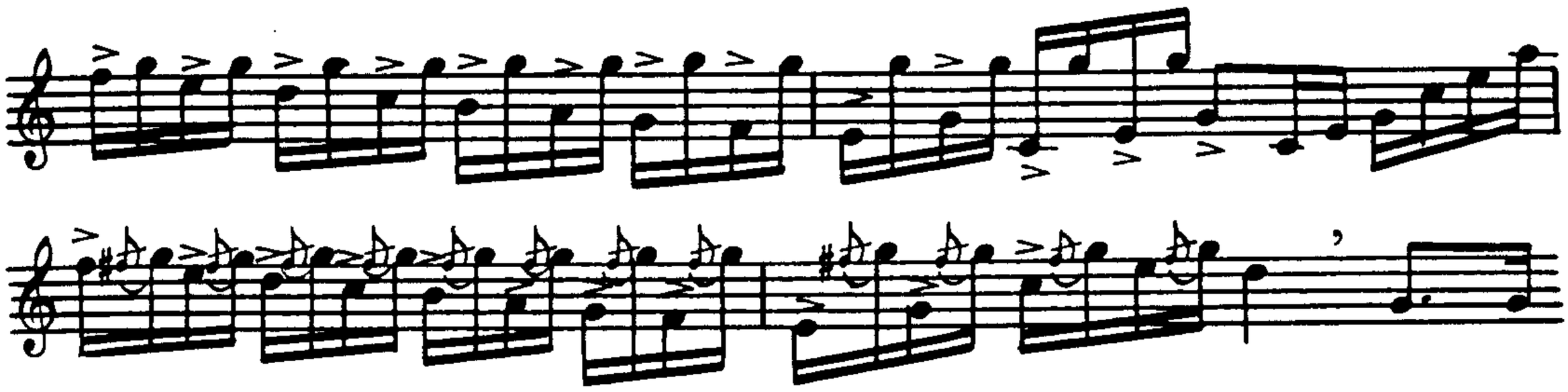
Вывод: темп надо определять с учетом всей фактуры произведения и ориентируясь на самые сложные в техническом отношении фразы.

И еще один яркий пример из Характерного этюда № 11 Ж. Арбана:

Ж. Арбан. Характерный этюд № 11

42 **Allegretto**



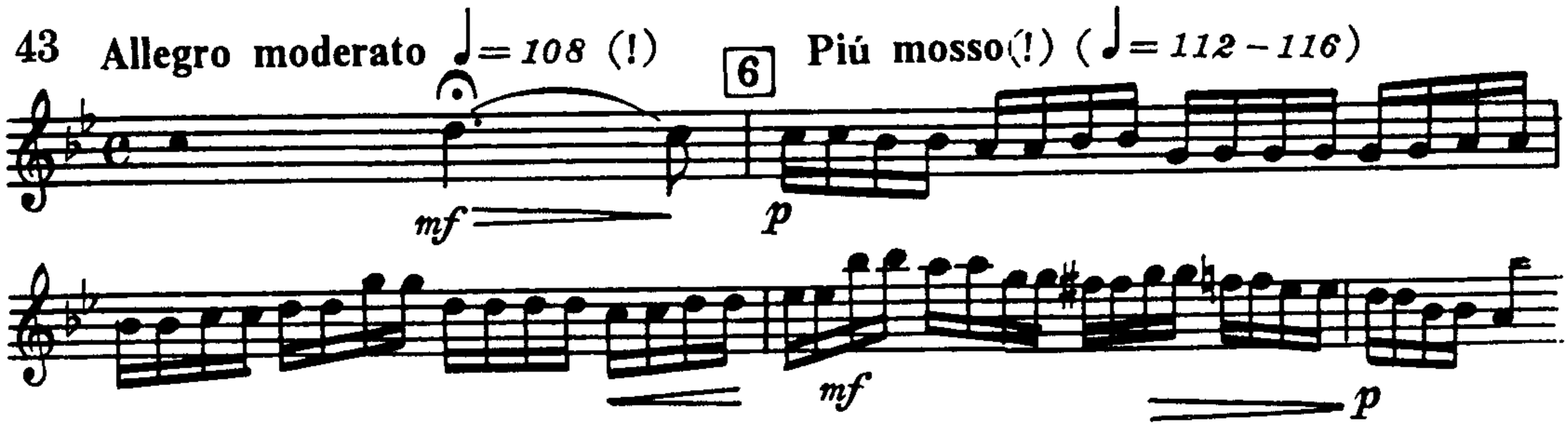


Повторим еще раз: если ради исполнения трудных фраз исполнителю приходится «ломать» темп или играть все сочинение в замедленном движении, это означает, что он либо не имеет соответствующей технической подготовки, либо ошибается в определении темпа (чаще всего загоняет его). Разумеется, речь не идет о стадии разучивания музыки, когда трубач волен замедлять темп настолько, насколько этого требует освоение нотного материала.

В исполнительском творчестве существует некое неписаное правило: медленную музыку нельзя тянуть, быструю – нельзя загонять. Подробнее об этом будет сказано ниже, здесь же коснемся лишь сути этого правила.

Если музыка идет в быстром темпе, у слушателя не должно создаваться впечатления торопливости и суеты. Напротив: упругость движения создает ощущение некоторого торможения, сдерживания, как бы сопротивления скорости. Поэтому исполнитель должен стремиться к умеренности, ритмической строгости, ясно проговаривать мелкие длительности, добиваться легкости, естественности, мышечной свободы, исключающей элементы напряженности.

О. Беме. Концерт, ч. I



И наоборот, в медленной музыке нельзя терять ощущение внутренней энергии движения, ибо нередко само указание медленного темпа предрасполагает к пассивности, растянутости. При этом нужно следить за ясностью звучания мелизмов и мелких длительностей в каденциях, речитативах.

Эти соображения также должны приниматься во внимание при решении задачи определения темпа исполняемой музыки.

Теперь перейдем к четвертой задаче интерпретации музыки и поговорим

О ДИНАМИЧЕСКОЙ СТОРОНЕ ИСПОЛНЕНИЯ

Известно, что для выразительного звучания музыки необходима динамическая окраска интонаций. Гибкий, постоянно изменяющийся звук – исчезающий, внезапно появляющийся, сильный и тихий, резкий и мягкий – всегда активнее

воздействует на слушателя, нежели звук, лишенный динамического разнообразия, даже если он отличается тембровой красотой.

Динамически разнообразное звучание связано, главным образом, с дыханием трубача. От того, как исполнитель распоряжается ресурсами своего дыхания, зависит исполнение фраз любой длительности и выполнение любых звуковых оттенков. Естественно, трубач должен уметь извлекать звуки, разнообразные по динамическим краскам – от фортиссимо до пианиссимо – в пределах эстетически качественного звучания. Иными словами, он должен владеть *культурой звука*. А это бывает обусловлено не только профессиональными занятиями трубача, но и чертами его характера, общей культурой.

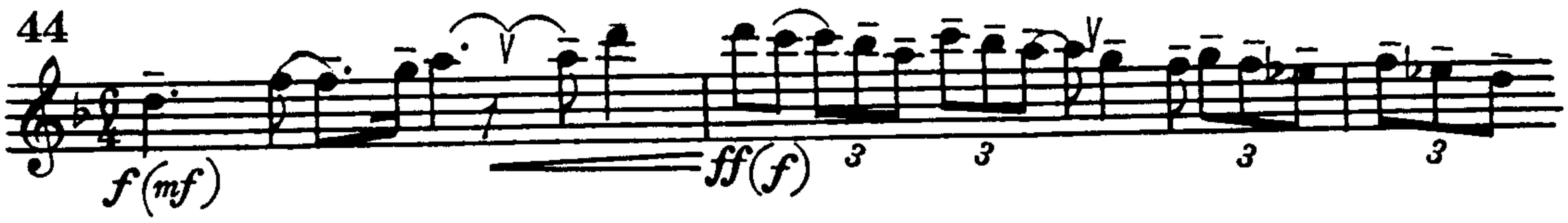
Рассмотрим объективные закономерности динамики звучания в верхнем и нижнем регистрах.

Верхний регистр сам по себе предрасполагает к громкому звучанию. Это закон акустики: чем выше звук, тем он пронзительнее. Поэтому на фоне звучания большого оркестра мы без труда можем услышать голос флейты-пикколо, играющей в 5-й октаве. Динамика нижнего регистра имеет противоположную акустическую особенность: ноты в нижнем регистре звучат мягче и глуше.

На основании этих акустических закономерностей можно вывести следующие правила:

1. Если в тексте рядом с нотами верхнего регистра (от «ля» второй октавы и выше) выставлены нюансы ***ff*** или ***fff***, трубач должен исполнить их как ***f*** и ***ff***. Звучание будет достаточно громким, соответствующим выставленным нюансам, и при этом качественным, а исполнителю удастся сэкономить энергию.

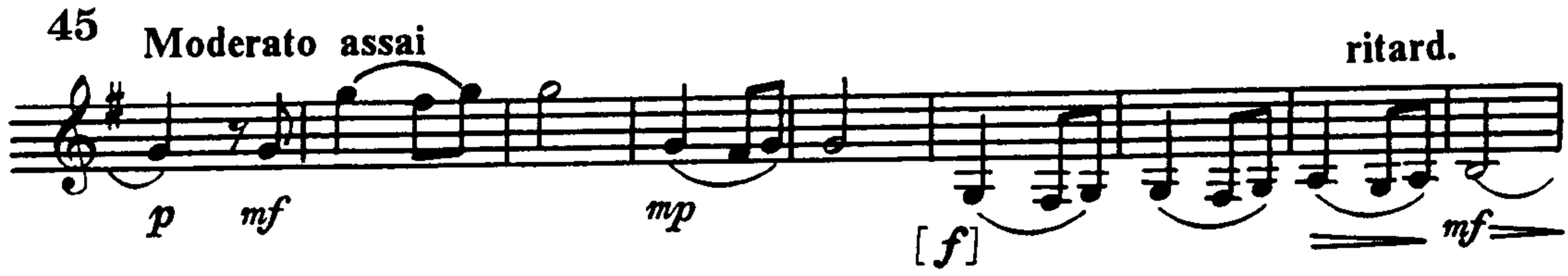
Д. Энеску. Легенда



В данном примере знак ⌒V⌒, указывающий вдох носом, гарантирует качественное звучание в 3-й октаве.

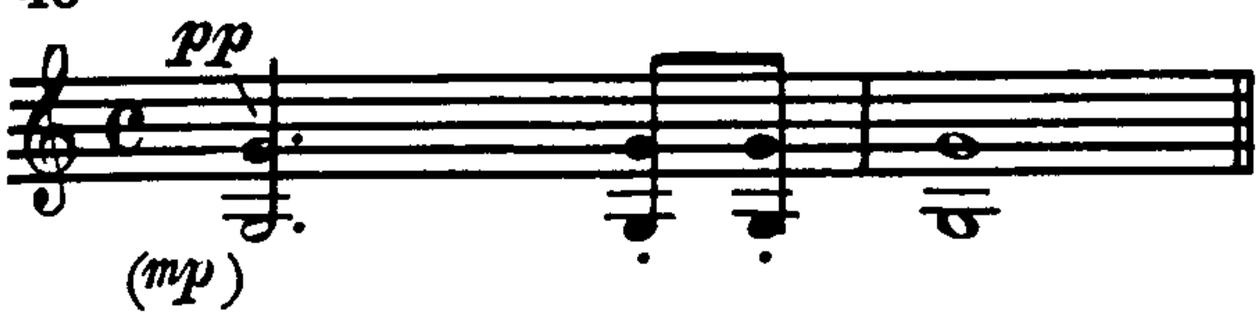
2. Нюансы ***p***, ***pp*** и ***ppp***, выставленные в нижнем регистре, следует читать соответственно как ***mf***, ***mp*** и ***p***. Перебора не будет, грубого звучания тоже – но звук будет наполненным, интонационно устойчивым и выразительным.

А. Рубинштейн. Мелодия



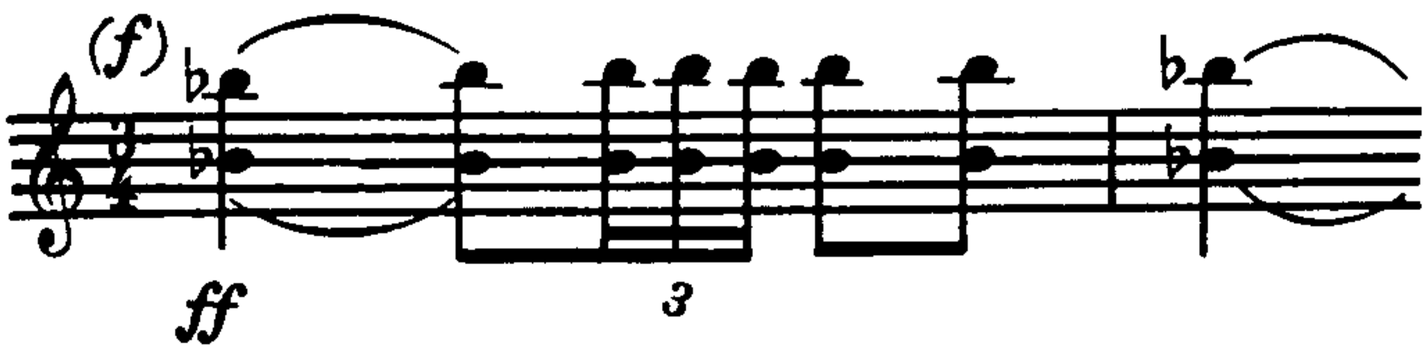
3. Если в партитуре встречается октава у труб – особенно в низком регистре в нюансе ***pp***, то для достижения лучшего баланса и строя нижний голос следует сыграть mp: это и будет для него означать ***pp***. И никогда ни один дирижер не сделает трубачу замечания за хороший баланс и строй!

46



4. Если такая же октава звучит в верхнем регистре в нюансе *fff*, то трубач, исполняющий верхний голос, не должен надрываться: ему достаточно сыграть свой голос на *f*. Исполнитель же нижнего голоса может к *fff* прибавить больше активности – и будет достигнут нужный баланс.

47 *П. Чайковский. Симфония № 4*



Зная акустическую природу динамики своего инструмента, трубач будет учитывать это в своей практике, экономя свои усилия там, где и без излишнего напряжения все прозвучит хорошо.

Глава 6

ЭТЮДЫ КАК НАЧАЛЬНАЯ СТУПЕНЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ

При знакомстве с новым студентом у нас обычно происходит такой диалог:

– Вы знаете этюды Вурма?

– Играл.

– Вы их изучали?

– Проигрывал.

– Можете сыграть из них что-нибудь наизусть?

– Нет.

На поверку же часто оказывается, что и по нотам студент не может правильно сыграть этюд.

Ничто с такой очевидностью не выявляет профессиональную подготовку и метод обучения, как этюды. Как правило, те, кто не изучает этюды, а ограничивается их проигрыванием, слабо развиты и технически, и музыкально.

Для чего надо изучать этюды и периодически их повторять?

Этюды – связующее звено между упражнениями и музыкой, между работой над техникой и работой над фразировкой как начальной стадией интерпретации.

Процесс формирования музыканта проходит через определенные стадии. Первоначальные технические приемы игры – атака, звуковедение, окончание и соединение звуков, выработка специфических мышечных ощущений происходят на материале простейших упражнений из Школы Арбана или других подобных пособий, а также гаммах.

Дальнейшее развитие техники происходит на образцах более сложных не только в техническом, но и в музыкальном отношении. На этой стадии трубач, развивая технику, учится одновременно строить музыкальные фразы, придавая им смысловую окраску, учится рассчитывать ресурсы дыхания, динамики, проверять слухом качество интонирования, контролировать ритм, подбирать подходящий темп и т.д.

В педагогической литературе существует два типа этюдов; этюды-упражнения и этюды – музыкальные миниатюры.

Этюды-упражнения предназначены для чисто технических целей. Их музыкальное содержание подчинено технической стороне. Тем не менее, в процессе их изучения исполнитель должен выявить и выразить логику построения музыкальных фраз, добиться динамического разнообразия, качественного звука и ритмической точности.

Этюды-музыкальные миниатюры, или этюды-каприсы, этюды-картины, этюды-эскизы, этюды-экспромты и т.п. Технические приемы здесь подчинены выявлению музыкального содержания. Работая над ними, исполнитель должен решать задачи интерпретации музыки: выявить жанровую основу музыки, определить темп, добиться ярких динамических контрастов, выразительного

звучания. И все это, разумеется, предварительно овладев техническим приемом или приемами, изучению которых посвящен тот или иной этюд.

Таким образом, на материале этюдов происходит соединение технических навыков и музыкально-интерпретаторских задач. Исполнительская техника развивается одновременно с музыкальным мышлением трубача.

МЕТОД РАБОТЫ НАД ЭТЮДАМИ

При изучении этюдного материала наиболее эффективен метод *постепенности и многократного повторения отдельных фрагментов*. Поясню, что это означает.

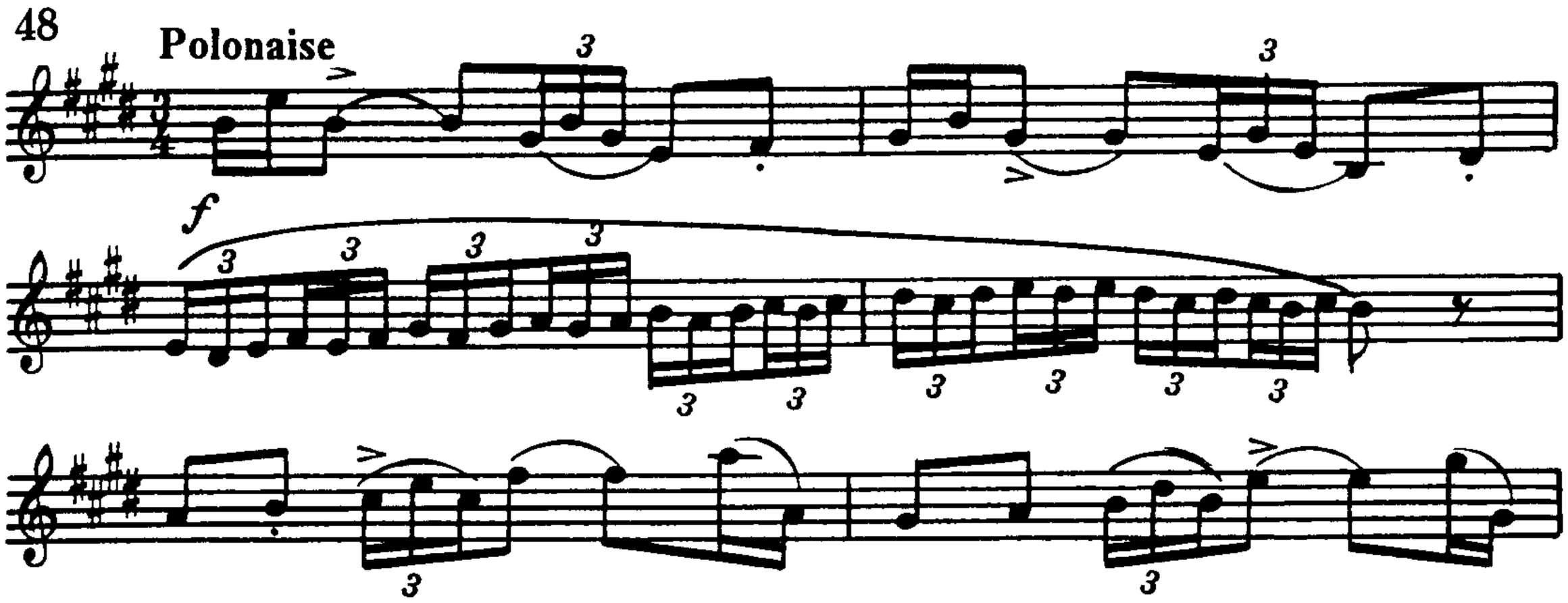
Чтение нотного текста требует от исполнителя направленного внимания одновременно к грамматике, динамике, техническим и исполнительским приемам, строению музыкальных фраз и многому другому. Все это сразу охватить трудно. Только постепенно, с каждым повторением, уточняя текст и осваивая его детали, можно углубляться в музыку. Со временем этот метод вырабатывает способность читать ноты свободно, с первого прочтения улавливая почти все подробности текста.

Несколько советов по поводу работы над этюдами.

1. Для того, чтобы составить представление об этюде, надо просмотреть текст глазами, определить характер музыки и ее жанровую основу. От этого будет зависеть выбор исполнительского приема – штриха. Жанр музыки, в свою очередь, поможет определить точнее темп.

Вот, например, этюд № 17 из тетради О. Бёме.

О. Беме. Этюд № 17



О музыке этого этюда говорит авторская ремарка «Polonaise». Полонез – танец, следовательно, сыграть его можно штрихами маркато и стаккато. Название подсказывает нам и темп, который исполнитель может корректировать на несколько колебаний в ту или другую сторону.

Установив жанр, штрихи и темп, надо разобраться в форме этюда. Чаще всего это бывает простая трехчастная форма (А В А). Затем следует определить технические задачи, выделив фразы, требующие дополнительной работы.

В приведенном эпизоде из этюда Беме неубедительным кажется акцент на синкопе в 1-м и 2-м тактах. Синкопа сама по себе является акцентированным звуком, поэтому логичнее перенести акцент на первые доли этих тактов.

Что касается трудных фраз, они есть в каждом этюде. В данном примере – это триоли в 3-м и 4-м тактах, исполняемые легато и требующие особого ритмического контроля. Это объясняется тем, что в исполнении штриха легато не участвует язык – а он как маятник часов, отсчитывающий время, помогает играть ритмично. При отсутствии такого маятника неконтролируемые легатные фигурации имеют тенденцию к ускорению. Подобные ситуации типичны в нашей практике.

2. Этюды лучше учить по частям, разделяя страницу на 2-3 эпизода, многократно повторяя каждый из них. Игра короткими эпизодами меньше утомляет губы, а материал при этом лучше усваивается. Целиком этюды можно играть для проверки качества проделанной работы, а также для контроля выносливости губ. Естественно, на утомленных губах играть этюды целиком нельзя.

3. Каждый исполнитель определяет сам, сколько времени играть этюды и когда ими заниматься. Иногда полезно поработать над фрагментами этюдов во время утреннего урока, играя их вместо упражнений-секвенций.

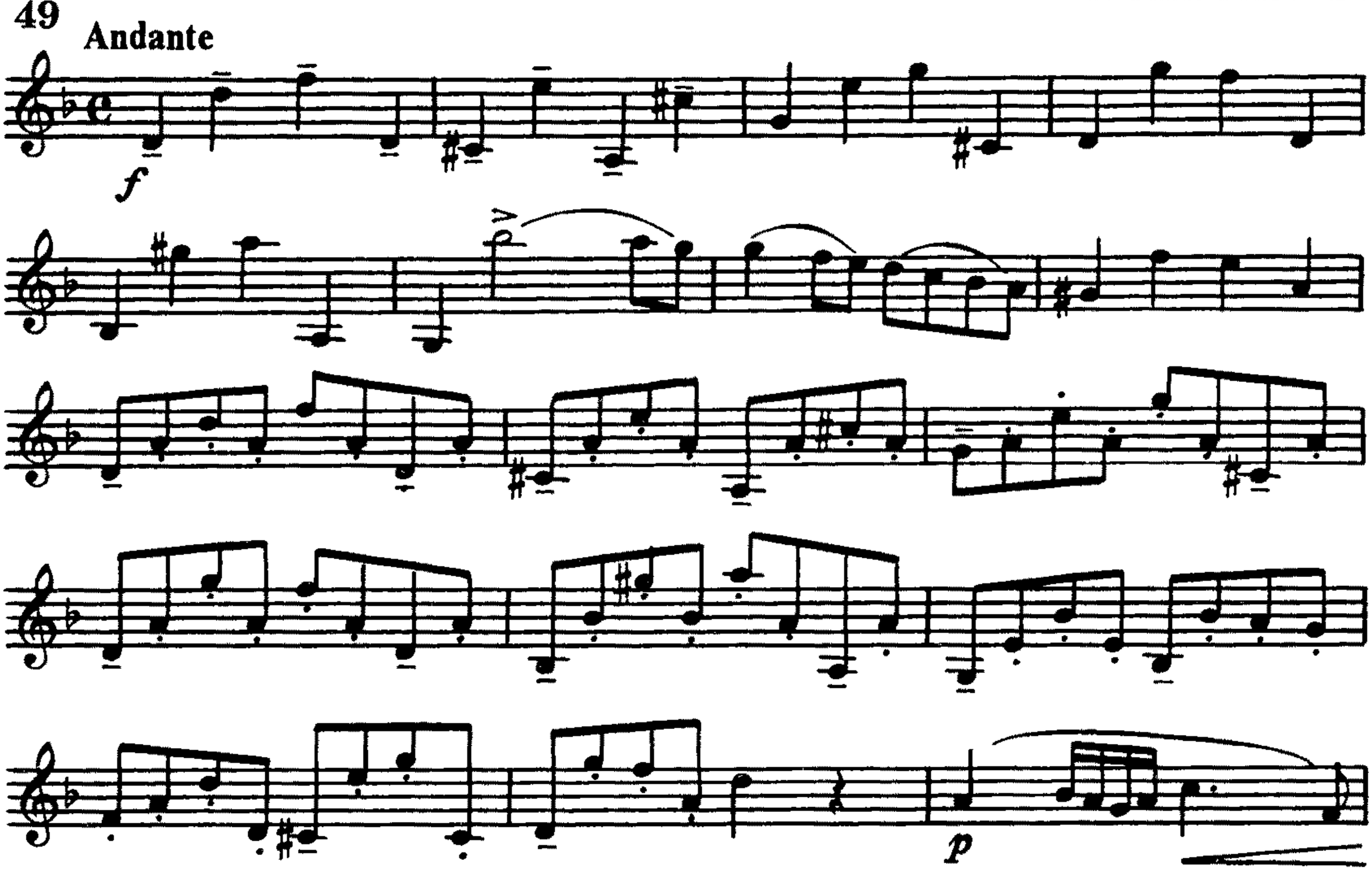
4. При регулярной работе на инструменте можно пробовать играть этюды (или отдельные эпизоды из них), которые несколько выше технических возможностей исполнителя на данный момент. Не надо бояться такой работы: в ней заложена перспектива роста мастерства.

5. При выборе этюда для конкретного занятия надо четко представлять себе его назначение: для чего он предназначен? Какой элемент техники развивает? Насколько он нужен в данный момент? Занятия не должны превращаться в игру без определенной цели.

На примерах нескольких этюдов проследим, какие задачи должен решать исполнитель при фразировке текста и как определение образа музыки помогает найти технические средства для его воплощения.

Вот полный текст этюда Беме № 4.

О. Беме. Этюд № 4



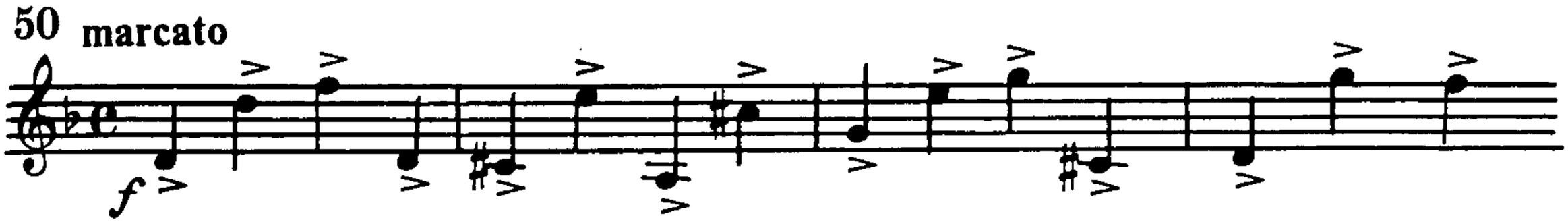
Обозначение Andante определяет скорее не темп, а характер произведения. Этюд надо играть очень медленно, на 8 четвертей.

Этюд состоит из четырех эпизодов, объединенных общим скорбным настроением с более просветленной серединой (3-й эпизод). По исполнительским задачам эпизоды различны, следовательно, для воплощения образного содержания музыки следует применять разные исполнительские приемы.

Выбор штриха для 1-го эпизода зависит от того, какой оттенок характера хочет исполнитель придать этой музыке. У автора написано деташе – значит, все звуки должны быть протяжными, выдержанными на одной динамике (*f*).

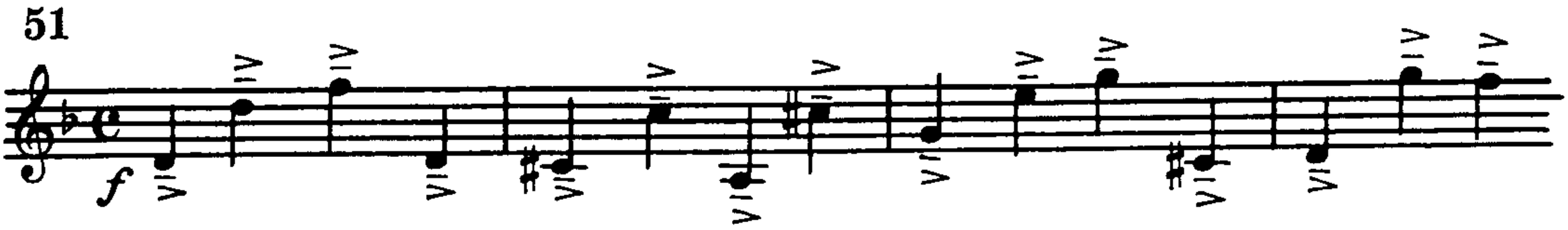
А если этой музыке придать характер медленного шествия, то тяжелую поступь его можно подчеркнуть штрихом маркато:

О. Беме. Этюд № 4



Еще более наполненно прозвучит эта мелодия, если сыграть ее штрихами маркато – деташе.

О. Беме. Этюд № 4

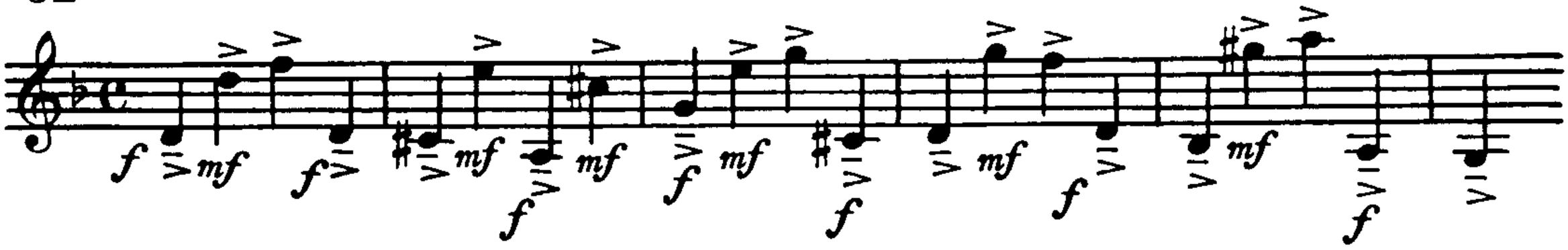


Но мы уже говорили, что многократное повторение маркированных звуков создает некоторую назойливость, свидетельствующую о дурном вкусе трубача. Чтобы этого не произошло, степень тяжести написанных подряд акцентов надо варьировать: сильные акценты чередовать с более слабыми и более протяжными звуками.

Возможен и такой вариант, при котором динамические акценты будут выделять только нижние звуки, подобно педальным тонам, создавая скрытое двухголосие фактуры:

О. Беме. Этюд № 4

52

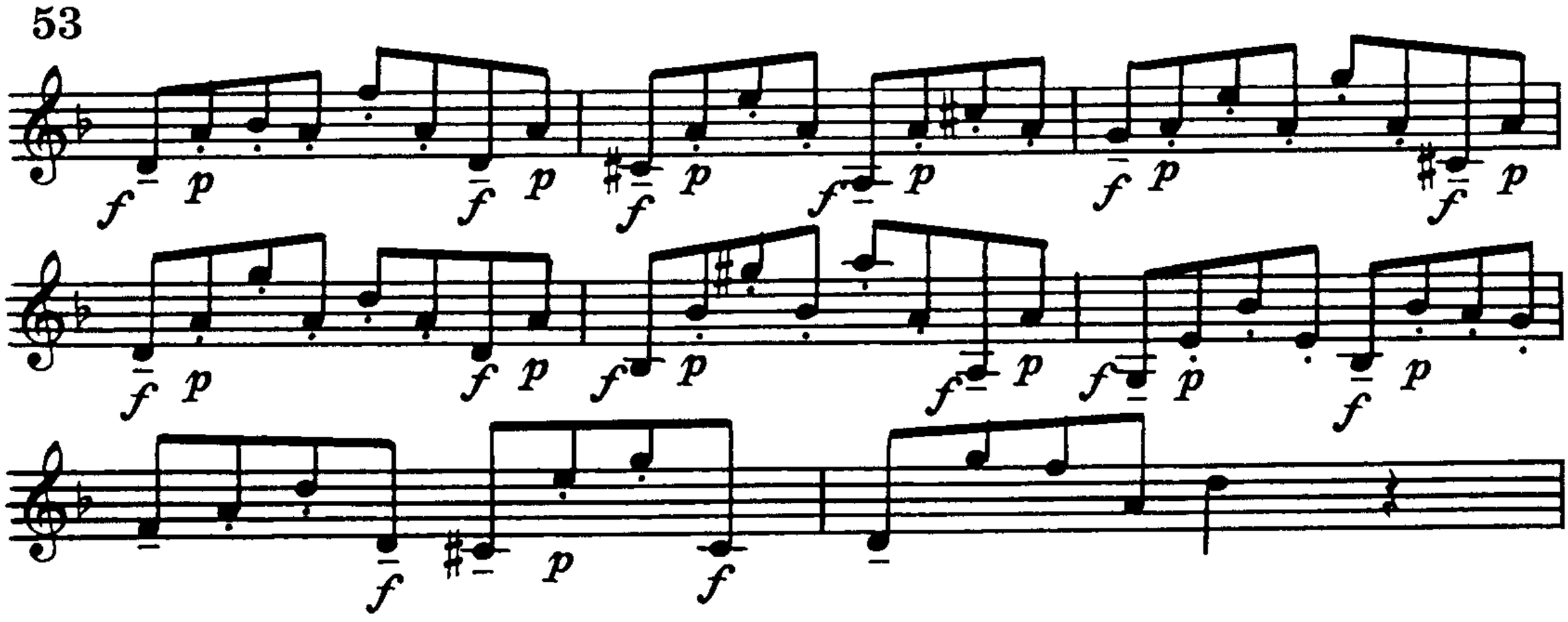


Смысл штриха маркато еще и в том, что при скачках на большие интервалы акцентирование звуков увеличивает надежность попадания на них.

2-й эпизод построен на движении восьмых: это ритмический вариант темы 1-го эпизода. Штрихи маркато и стаккато, при сопоставлении громкого и тихого звучания, ясно выражают характер музыки. Двухголосие здесь уже явное, но автор выразил это недостаточно контрастно. Вот предлагаемый вариант:

О. Беме. Этюд № 4

53

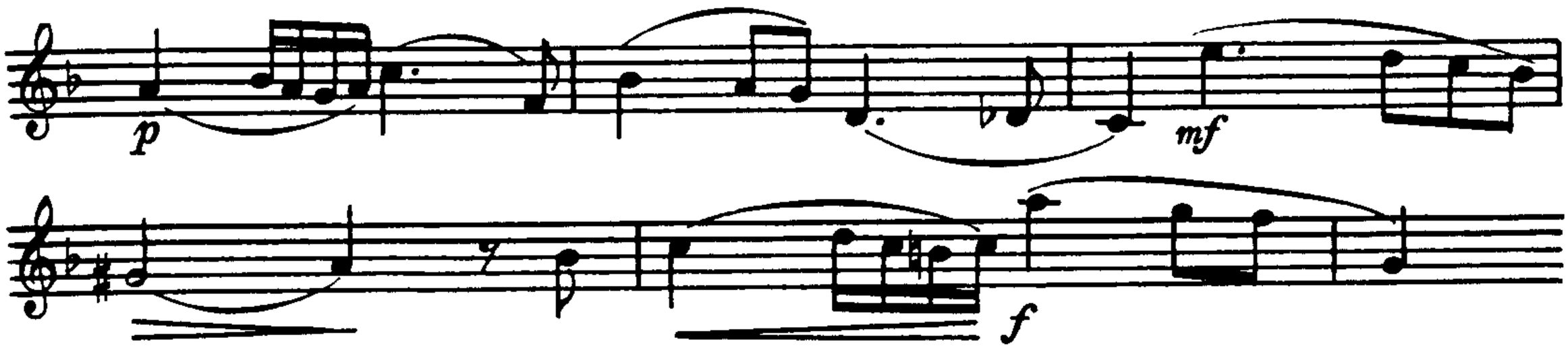


Для большей яркости звучания форте нужно доводить до колокольного фортиссимо, а пиано – до прозрачного пианиссимо. Чтобы осуществить эту трактовку, этюд следует играть в темпе, значительно более медленном, чем Andante.

3-й эпизод напевный, подобный трио марша. Его характер можно выразить штрихом легато. Исполнитель вправе толковать нюанс ***p*** свободно и играть более громким, наполненным звуком, а также менять лиги, делая их более удобными.

О. Беме. Этюд № 4

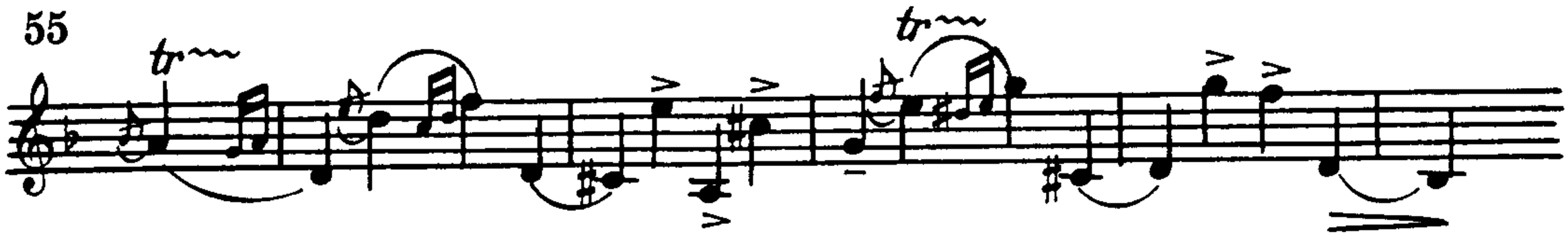
54



В 4-м эпизоде в мелодию «шествия» из 1-го эпизода вкрапливаются мелизмы. Трепетность форшлагов и законченность трелей придают особую выразительность звучанию заключительного эпизода, суммирующего все «сказанное» в предыдущих эпизодах. Следует обратить особое внимание на мелизмы, о которых мы в дальнейшем будем вести специальный разговор.

О. Беме. Этюд № 4

55



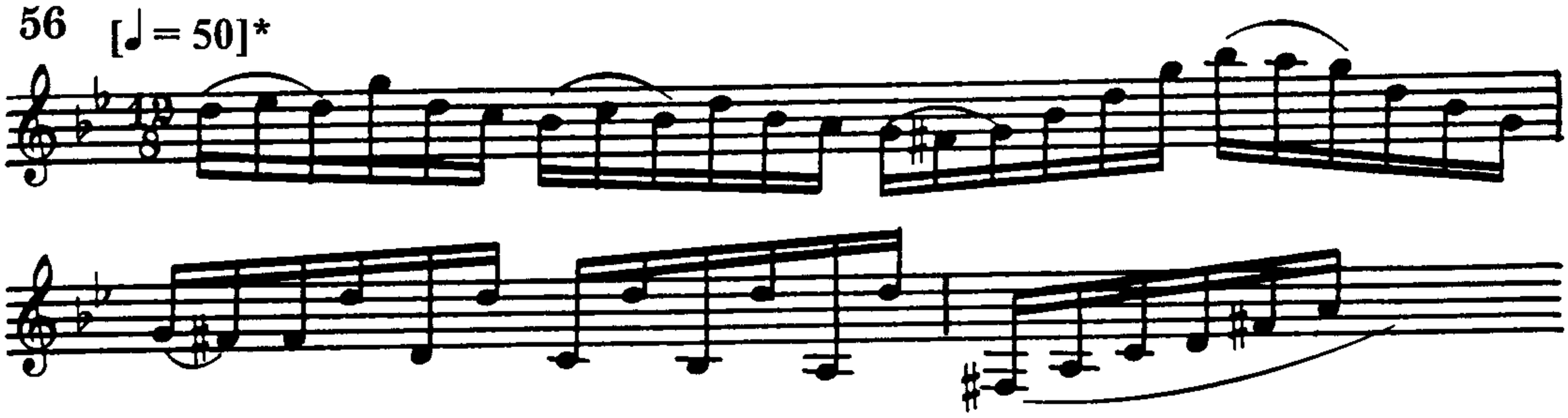
Заметим, что помимо анализа технической стороны, исполнительский анализ предполагает определение общей драматургии, расстановку кульминационных вершин, которые должны звучать более энергично и выразительно.

На примере этого несложного этюда можно видеть, насколько богаты возможности музыкальной фразировки и какими разнообразными приемами должен располагать исполнитель. Очень важно отметить, что приведенные примеры не исключают возможность других вариантов трактовки отдельных эпизодов и всего этюда в целом.

Еще несколько примеров решения исполнительских задач, связанных с разными музыкальными образами. Этюд № 33 из тетради В. Брандта нацелен прежде всего на решение технических проблем.

В. Брандт. Этюд № 33

56 **[♩ = 50]***



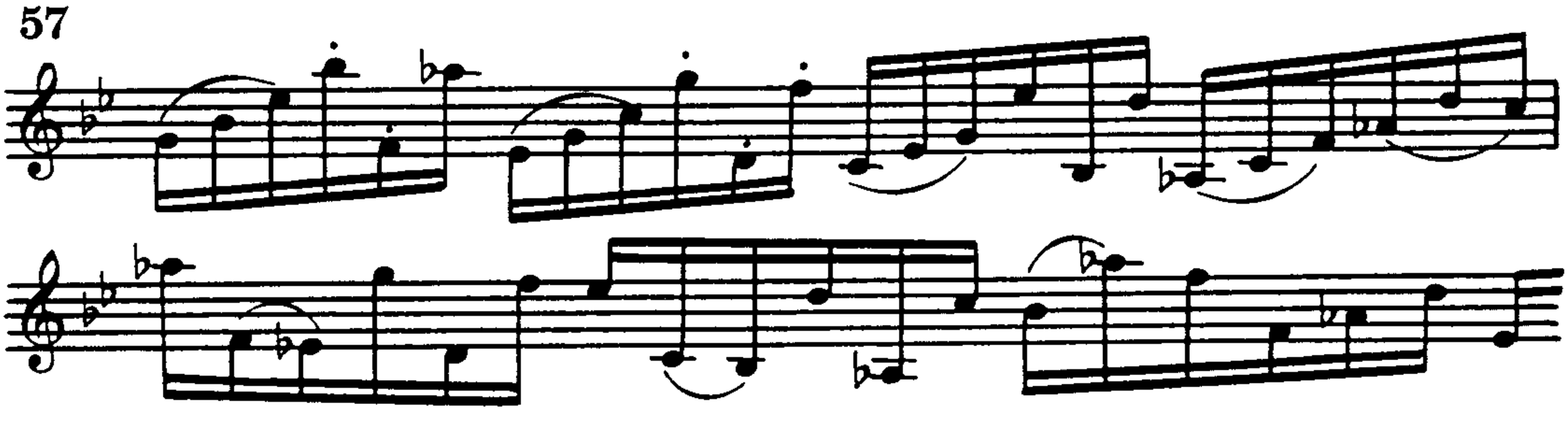
Но в характере музыки явно просматриваются черты танца, шутки, каприса. Значит, известно, какими штрихами можно его сыграть. Выбор же темпа и ограничение его скорости диктуется трудной фразой, которая встречается в последующем тексте:

---

* *Метроном автора книги. У В. Брандта он вообще не указан.*

В. Брандт. Этюд № 33

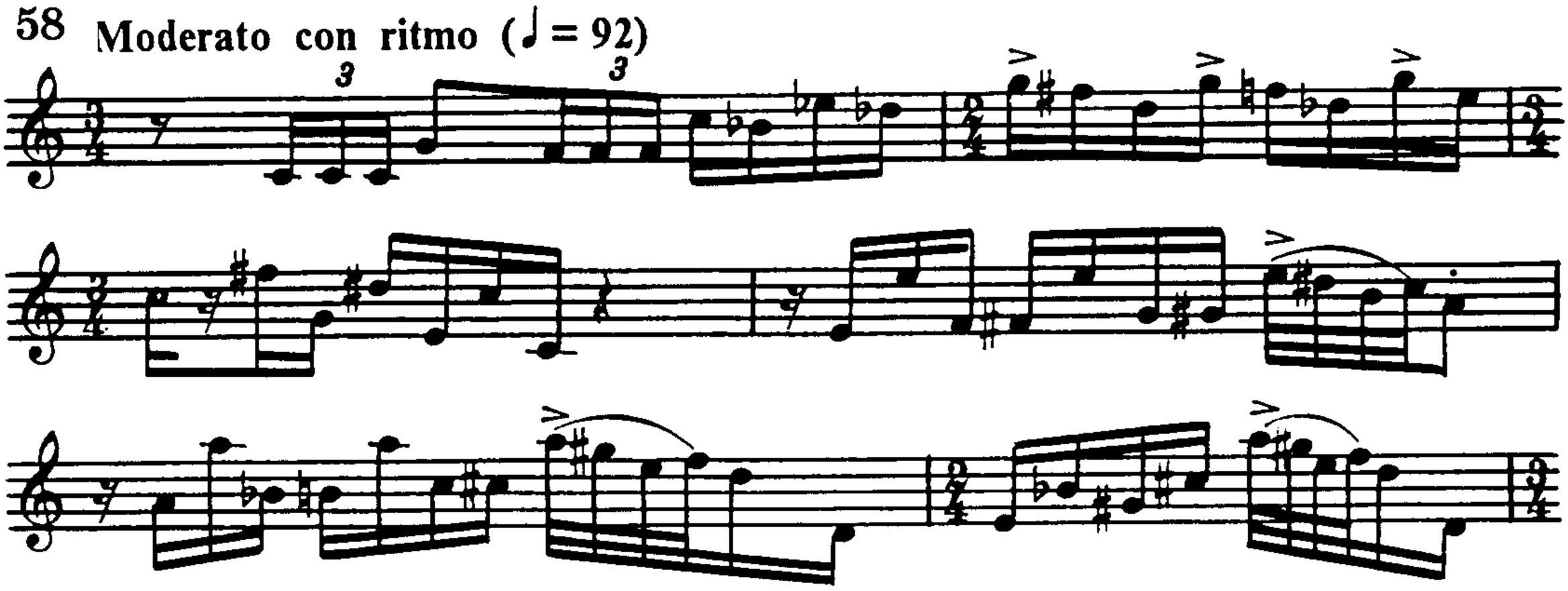
57



Аналогичное содержание и задачи – в этюде М. Битша. Неудобная интервальная фактура диктует сдержанный темп.

*М. Битш. Этюд**

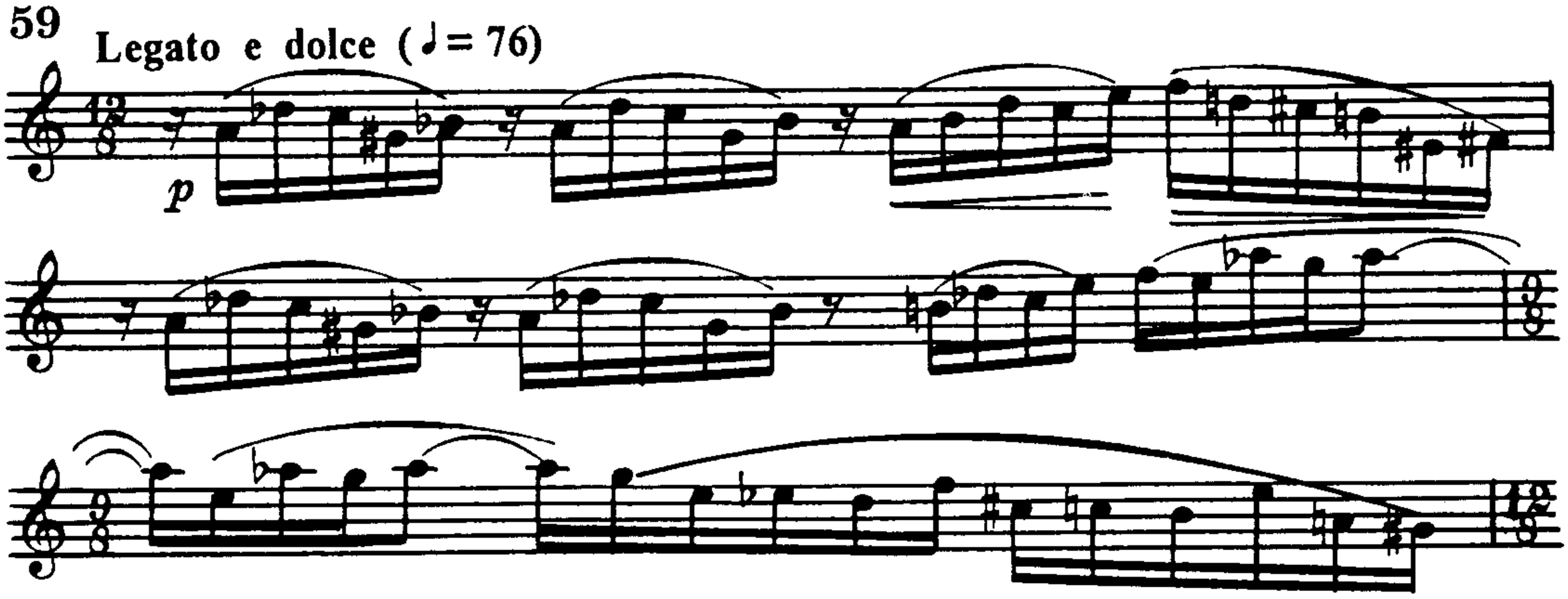
58 **Moderato con ritmo (♩ = 92)**



В этюде Ш.Шена мягкая, элегическая мелодия развивается как бы волнообразно. Особенность ее состоит в том, что вокальный мелодизм выражен не протяженными звуками, а короткими длительностями. Добиться певучести такой фразы значительно труднее.

*Ш. Шен. Этюд***

59 **Legato e dolce (♩ = 76)**



---

* *Помещен в № 5 в сб. «Этюды зарубежных авторов» (ред. В. Прокопов), М., Музыка, 1987. – С. 8.*

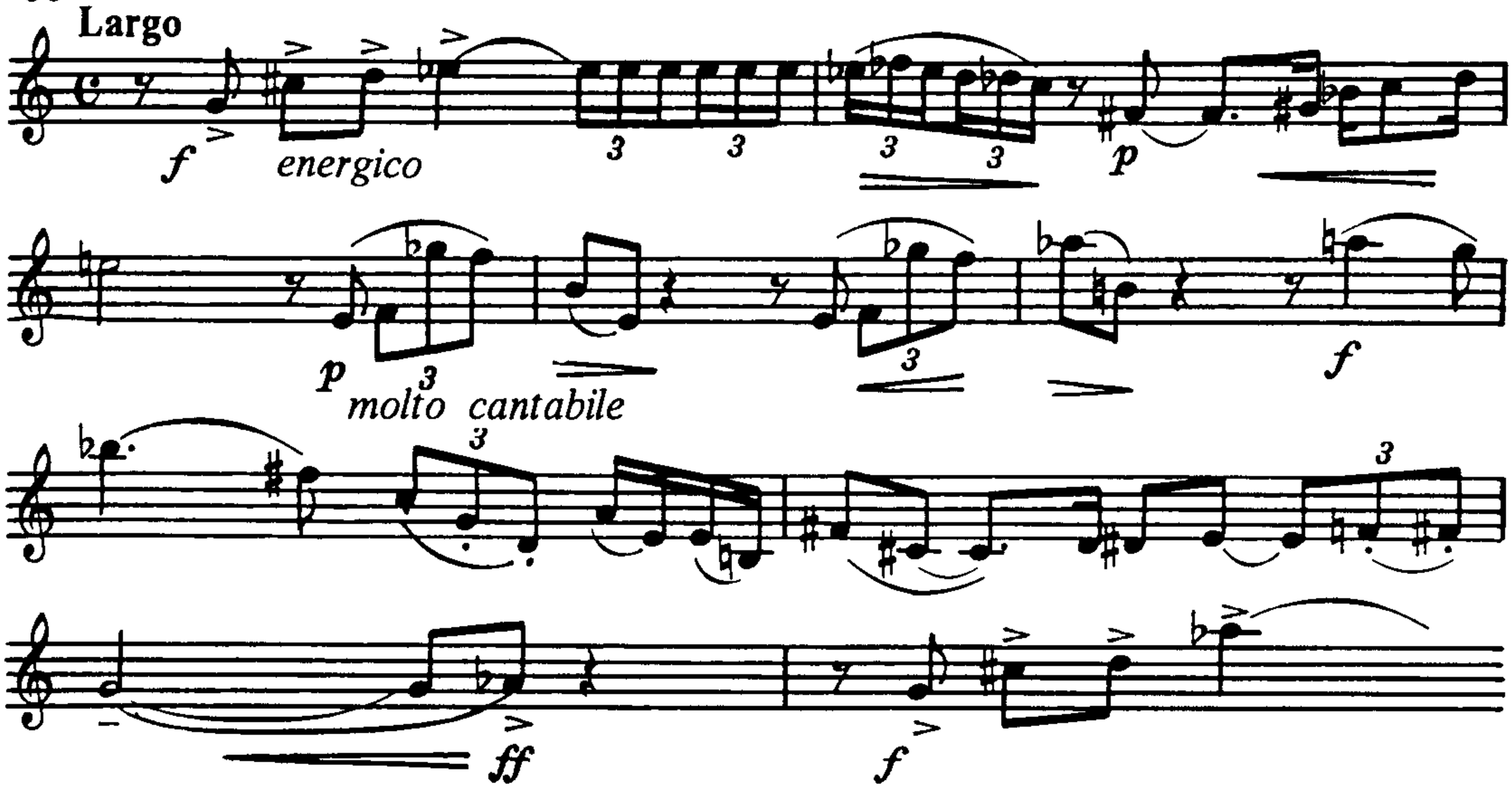
** *Там же. С. 29.*

Показания метронома в примере 59 безусловно завышены: лучше ♩= 56–60.

И еще пример из этюда А. Дезенкло. В такой музыке надо тоже уметь разбираться, хотя она не входит в схему «песня — танец — марш». Здесь мы обнаруживаем неоднозначную образность, меняющееся настроение — от тревожного, даже мрачного, до лирического, нервно-напряженного, которое в конце этюда становится мажорно-утверждающим. Темповая линия здесь переменчива, хотя в ремарке обозначено Largo.

В основе такой музыки лежит импровизационность, подобная той, которая встречается в каденциях. Она относится к темповой и динамической стороне музыки. Внимательно изучая эту музыку, можно обнаружить в ней много жанровых аллюзий, требующих применения разных исполнительских приемов. Такая музыка представляет широкий простор для фантазии исполнителя.

60 *А. Дезенкло. Этюд**



Думается, приведенных примеров достаточно, чтобы понять, насколько важно изучение этюдов для решения задач интерпретации музыки. Никакой другой учебный материал не может заменить их, так как нигде более последовательно не соединены сконцентрированные технические задачи с навыками их начального озвучивания.

Изучая этюды, исполнитель легче осваивает более сложные музыкальные произведения, лучше ориентируется в оркестровой литературе. Поэтому тот, кто только «проигрывает» этюды, а не изучает их, в дальнейшем расплачивается дорогой ценой: замедленным профессиональным ростом, поверхностным пониманием музыки и, разумеется, техническими проблемами.

---

* *Помещен в «Школе» Ж. Арбана под ред. Жана Мэра в разделе «Современные этюды» под № 14. М., Музыка, 1970.*

Глава 7

«ДЕТСКИЕ БОЛЕЗНИ» ТРУБАЧА

Так условно мы назовем некоторые широко распространенные и в то же время элементарные ошибки в практике трубача-исполнителя (и не только трубача) при чтении нотного текста и интерпретации музыки. Некоторых моментов мы уже касались в предыдущих разделах книги, но здесь они изложены более систематизированно.

Медленную музыку затягивают, быструю – торопят, загоняют. Так обычно бывает при отсутствии контроля. А должно быть наоборот. Медленной музыке надо придавать движение, энергию, чтобы она была живой, действенной, а не вялой и рыхлой. Ведь медленная музыка сама по себе медленна: движение ей необходимо, чтобы придавать звучанию выразительность даже при самом медленном темпе. Движение – это не ускорение темпа, а активность, внутренний пульс музыки.

Быстрый темп требует контроля и строгого порядка. Быструю музыку не следует играть торопливо – ведь она и так быстрая. Скорость в быстрой музыке – не самоцель. Не скорость определяет качество исполнения, а ритмичность и легкость, ясное произнесение каждой ноты, даже самой мелкой длительности. Главное в любом исполнении музыки – выразительность. Поэтому быстрая музыка, сыгранная в умеренном, строго контролируемом темпе, производит большее впечатление, чем сыгранная «эффектно» в скором темпе, создающем ощущение спешки, суеты и небрежности.

Ноты большой длительности передерживают, ноты малой длительности укорачивают. Это почти продолжение предыдущего вопроса. Играя звуки большой протяженности – половинные, целые – исполнитель становится пассивным, теряет пульс темпа, звучание становится вялым. Чтобы излечиться от этой «детской болезни», надо понимать, что на звуках большой длительности нельзя отключаться, терять чувство ритма: надо считать, не забывая о темпе. Темп живет и действует, ведь музыка – звучание во времени.

Каждая из написанных нот требует к себе внимания, но в особенности – короткие длительности – восьмые, шестнадцатые и далее... Они и так короткие – их нельзя еще больше укорачивать, нельзя исполнять, не замечая или теряя какую-то из них! Напротив, их следует исполнить несколько крупнее, добиваясь, чтобы они были внятными – особенно если их много подряд.

О проблеме **исполнения триолей** мы также уже говорили и привели примеры. Редко можно услышать три *одинаковые* по длительности ноты в триольной фигуре! И поскольку это явление имеет массовое распространение – даже у мастеров – то проблему надо считать не такой уж «детской»...

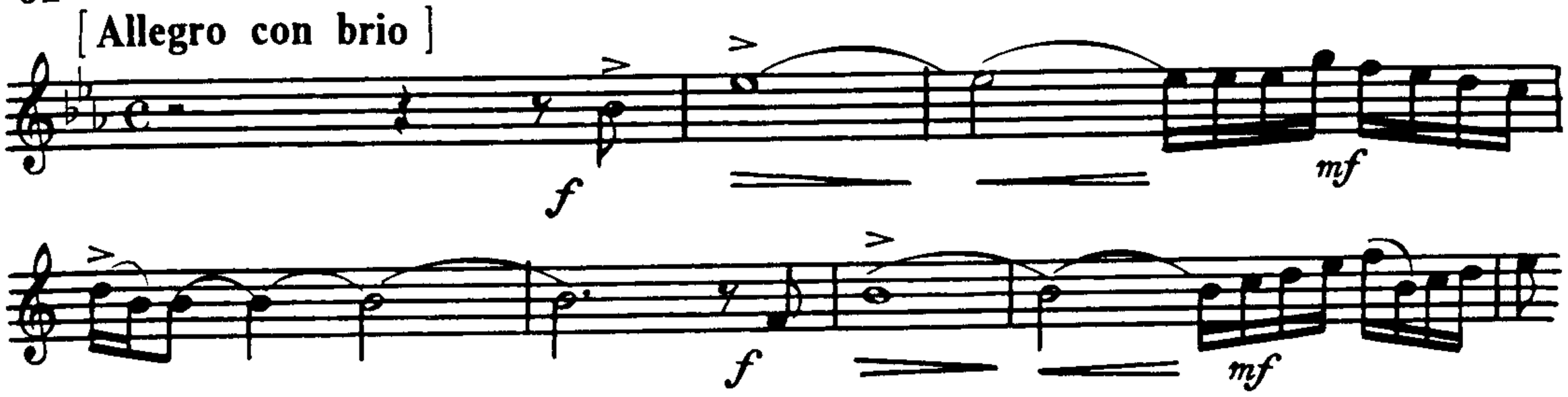
Ритмический цейтнот. Ритмическое чувство трубача имеет непосредственное отношение к темпу исполняемой музыки. Недостаток этого чувства может выражаться в разных формах: ускорение на crescendo, в трудных технически

фразах, замедление темпа на длинных звуках и в распевных мелодиях, вдох, взятый с опозданием и т.д. Исполнитель испытывает неудобства, ему кажется, что он не в состоянии сыграть трудную фразу, в то время как вопрос может быть решен перераспределением времени в пределах такта. Это время может исчисляться долями секунды.

Вот типичный и показательный пример. В сольной партии корнета из «Итальянского каприччио» Чайковского залигованная длинная нота, как правило, перетягивается и поглощает время, необходимое для исполнения шестнадцатых, следующих за ней.

П. Чайковский. Итальянское каприччио

61



В подобных ситуациях следует перераспределять время таким образом, чтобы длинный звук закончить чуть раньше и за счет этих долей секунды короткие длительности слегка «расставить», сыграть их крупнее. Это даст возможность исполнить фразу свободнее и вовремя ее закончить.

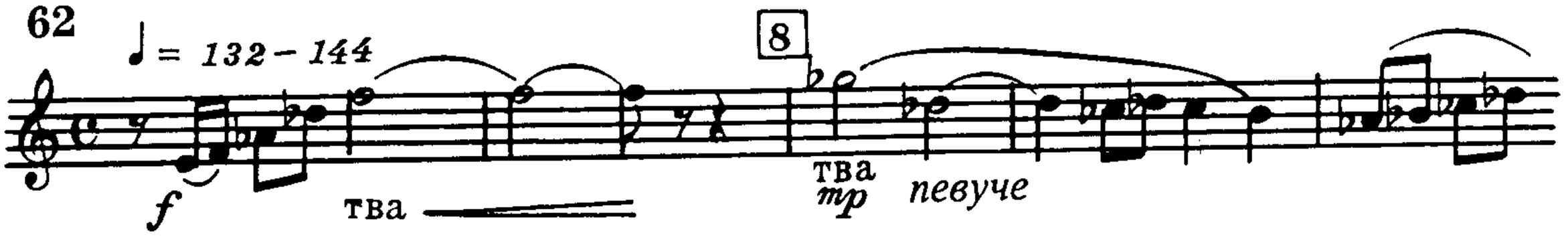
В шахматах передержка времени называется цейтнотом. По аналогии, условно назовем передержку доли такта, приводящую к недостатку времени для исполнения других долей, «ритмическим цейтнотом».

Спровоцированная манерность атаки. Манерной атакой мы назовем отсутствие определенного, четкого начала звука, которое произносится слогами, состоящими более чем из двух букв: «Тва», «Туа», «Твуа» вместо «Та», «Ту», «Ти». Из-за произнесения «лишних» букв происходит как бы постепенное появление звука: он «выдавливается», лишается определенности, начала. А если нет определенного начала, то исполнитель теряет свободу. Четкая атака моментально предоставляет ему возможность и свободу дальнейших действий, в противном случае он занят «выдуванием» начала звука.

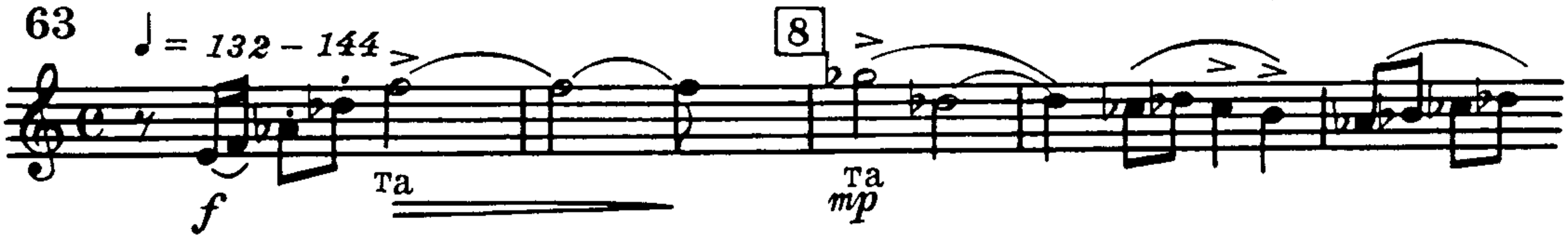
Причиной манерной атаки часто становится неправильное отношение исполнителя к нюансам. Но атака не зависит от нюанса! При любом пиано начало звука должно быть четким и определенным, произнесенным слогом, состоящим только из двух букв. Избежать спровоцированной манерной атаки даже на самом тихом звучании можно при помощи акцента, как это видно на примере из Концерта Арутюняна (сравните № 62 и № 63):

А. Арутюнян. Концерт

62



А. Арутюнян. Концерт

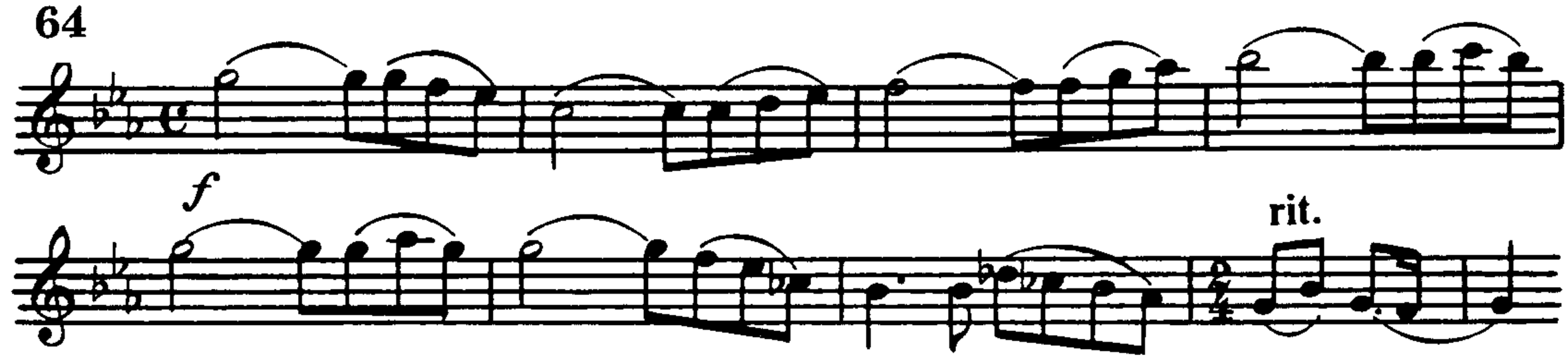


Нюансы и темп. Вот пример смешивания возможностей разных выразительных средств в музыке. Нюансы – сфера динамики. Темп – сфера скорости движения. Казалось бы, эти две параллельные линии, как в физике, не должны перекрещиваться. Однако на практике мы видим, что усиление звучания сопровождается ускорением темпа, а его ослабление, затухание, напротив, влечет за собой замедление.

Эти тенденции непроизвольны, но исполнитель должен им активно противодействовать, контролируя темп. Темп не зависит от динамики и не должен изменяться при смене нюанса!

Привычка замедлять темп в кадансах. Нельзя каждый раз делать замедления в кадансах любого уровня: завершающих отдельные фразы, предложения, периоды. Такие замедления дробят форму, нарушают движение, пульсацию музыки и вредят созданию целостности произведения. Вот пример из Концерта В. Щелокова № 1, где автор сам ставит ritenuto в кадансе 8-го такта:

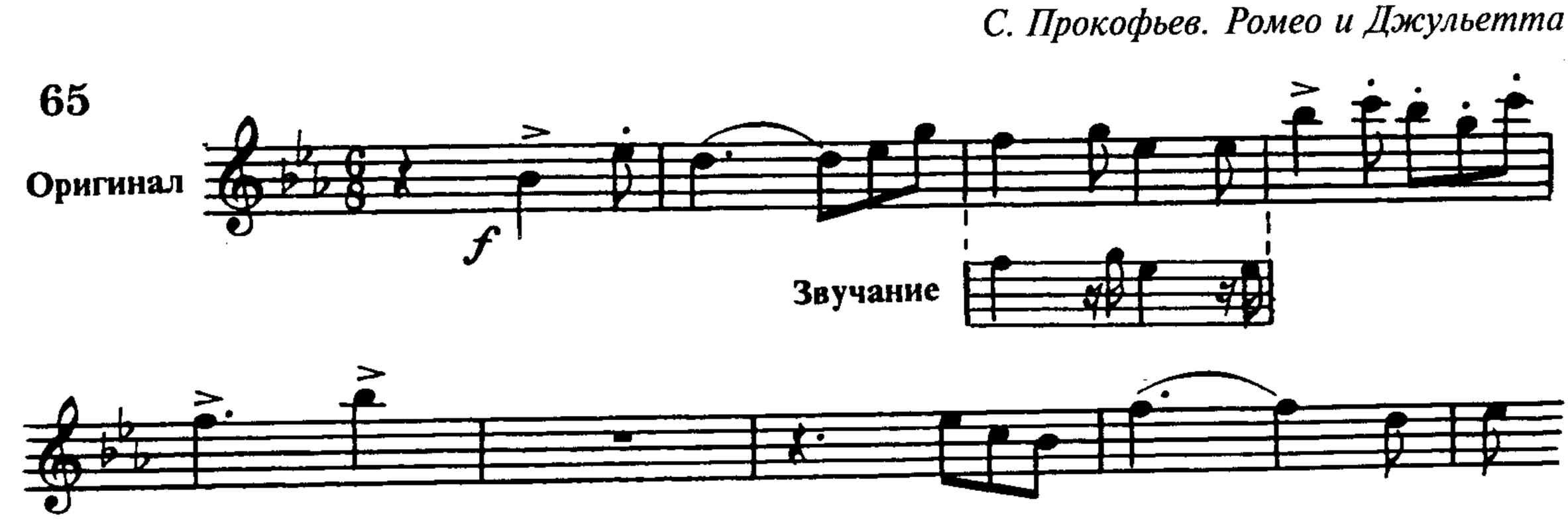
В. Щелоков. Концерт № 1



Тема только начинается, и вдруг в первом же предложении ломается. Такое возможно в романсе, но не в рамках концертного, трехчастного цикла: здесь ritenuto не оправдано и должно быть удалено.

Превращение восьмых в шестнадцатые. Еще одна часто встречающаяся ошибка из метро-ритмической области: в музыке, идущей в размерах $^{3}/_{8}$, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, $^{12}/_{8}$, восьмые на каждой доле такта укорачиваются. Это бывает даже у профессионалов.

С. Прокофьев. Ромео и Джульетта



Восьмые в таких случаях надо внимательно просчитывать, чтобы они не превращались в шестнадцатые.

Настройка инструмента и корректировка строя во время игры. Неумение настроить собственный инструмент и, особенно, скорректировать строй во время игры также относится к «детским болезням» трубача.

Определить точность строя можно только на инструменте, согретом до комнатной температуры. Начальная настройка не гарантирует постоянного строя, поскольку в процессе игры инструмент разогревается от дыхания, и строй его повышается.

Вот тут-то и требуется реакция исполнителя. Тот, кто слышит себя, реагирует на изменение строя, и в каждой паузе трогает общий крон, постепенно и понемногу раздвигая его. Потому что корректировка строя идет только в сторону его понижения, если, конечно, инструмент первоначально не был настроен заниженно. На заниженном инструменте возникает больший риск непопадания на ноты – и пока он разогреется, можно успеть «наломать много дров»... Поэтому лучше, когда в самом начале игры инструмент чуть-чуть высит. Чуть-чуть – это значит, что он прозвучит стройно. А в ближайшей паузе его можно будет понизить, но тоже – чуть-чуть.

Причиной нестройной игры в верхнем регистре может быть утомленность губ. Это надо учитывать и, если есть возможность, на подходе к таким эпизодам понижать строй инструмента.

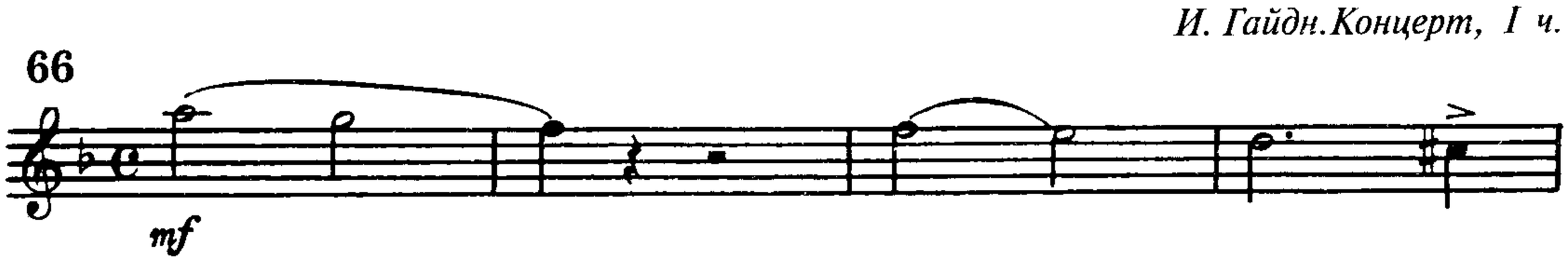
Не всегда сам исполнитель улавливает неточность настройки. Ему может только показаться, что инструмент завышен, в то время как со стороны уже слышна нестройная игра. Если же сам трубач почувствовал явную нестройность – значит, момент корректировки строя уже упущен.

Критерий один: реагируй на малейшее, даже кажущееся отклонение!

Приведу некоторые конкретные рекомендации по корректировке строя отдельных звуков.

Ре 1-й октавы. Этот звук на трубе всегда немного завышает, благодаря раздвижному третьему крону его можно понизить. У трубачей, чутких к нестройным звукам, вырабатывается рефлекс: подстраивать нестройные звуки переменой напряжения губ. Это правильно. Такой прием – свидетельство хорошего слухового контроля. Но если корректировки можно добиться с помощью крон, предпочтительнее не делать этого губами. Дело в том, что при подстройке губами звучание теряет часть своих тембровых качеств. Кстати, это относится не только к звуку ре 1-й октавы. Например, ля 2-й октавы из Концерта Гайдна прозвучит лучше, если его понижать не губами, а первым кроном:

И. Гайдн. Концерт, I ч.



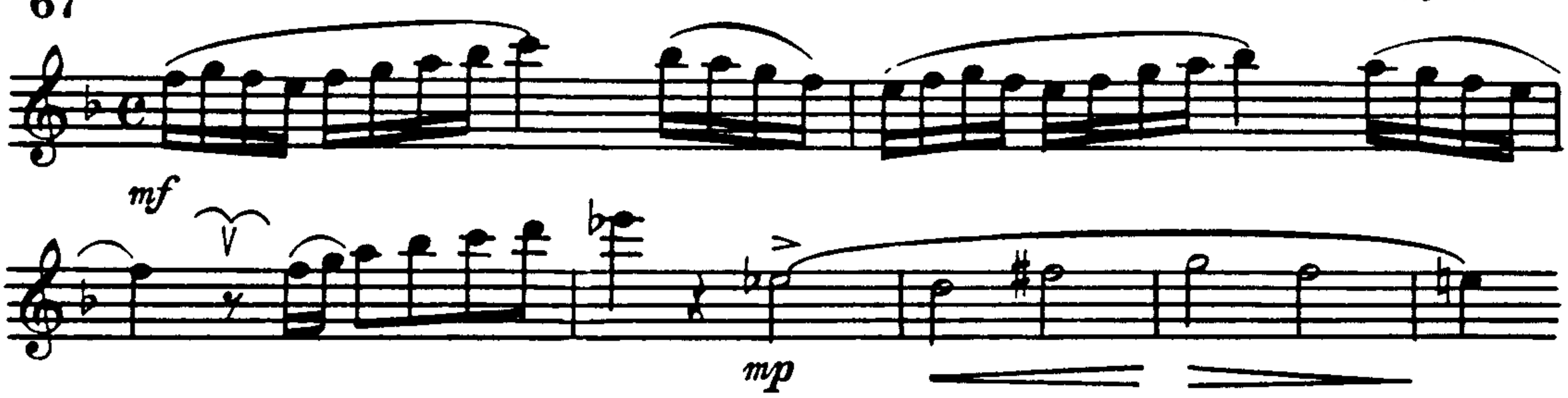
Ми-бемоль 3-й октавы. Это не совсем «детский» вопрос. Чтобы лучше прозвучали ноты в 3-й октаве, надо перед этими звуками брать **вдох носом**. В чем смысл этого приема?

При обычном вдохе ртом положение губ меняется и происходит непроизвольный зажим губной щели, что и приводит к нестройности, создает трудно-

сти звукоизвлечения. Вдох носом, без отвода мундштука от губ, не изменяет их положение и не сужает губную щель, пропуская через нее полный поток воздуха. Это гарантирует чистое и более легкое звукоизвлечение в 3-й октаве, и не только звука «ми-бемоль». Однако этот необычный прием требует индивидуального освоения и применяется в редких случаях.

И. Гайдн. Концерт, 1 ч.

67



«Чем выше — тем ниже, чем ниже — тем выше». Это парадоксальное афористическое изречение во французской методике относится к извлечению звуков в верхнем и нижнем регистрах. Речь идет о выработке у исполнителей ложных рефлексов – излишне напрягать губы при игре в верхнем регистре и, напротив, излишне расслаблять их в нижнем регистре.

И то, и другое является результатом подсознательных мышечных действий и неконтролируемых слуховых ощущений, и не только не облегчает задачу извлечения звуков в крайних регистрах, но наоборот – усложняет ее! Часто причину плохого звучания или неточной интонации отдельных звуков, особенно в технически сложной музыке, надо искать именно в этих ложных рефлексах исполнителя: низ занижать, а верх завышать.

Правда, мы можем в качестве упражнения, играя в нижнем регистре, максимально расслабить губы, даже с поддуванием щек. Но это относится к губной гимнастике, позволяющей раскрыть звучание на одной тянущейся ноте. Так же и в верхнем регистре мы можем уже взятый тянущийся звук перевести в стадию «свободного парения», то есть играть его без обычного напряжения (разумеется, тоже при помощи *некоторого* поддувания щек). В этом плане афоризм, помещенный в начале этого раздела, служит всем нам напоминанием о том, что во время исполнения музыки в верхнем регистре не следует напрягать губы больше, чем это необходимо для извлечения высоких звуков. Не следует для «страховки» излишне увеличивать напряжение губ вверху и излишне расслаблять их внизу.

Следование этому правилу требует выработке тонких индивидуальных ощущений, чему может способствовать вдох носом перед фразами, идущими вниз, и особенно перед фразами, идущими в верхний регистр. Подчеркиваю: *перед фразами*, а не перед отдельными высокими или низкими звуками (см. примеры 44, 67).

Глава 8

ПРИЕМЫ МАСТЕРСТВА, ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПОИСКИ

Обращаясь к основной теме этой книги, заглянем в лабораторию трубача. Это — наш мозговой центр: в нем обдумываются, отбираются и проверяются бесконечные варианты интерпретации, фразировки. Здесь происходит апробация, расчет всех деталей будущей конструкции — исполняемого произведения. Здесь все эти детали собираются вместе или расчленяются до отдельных нот; каждая проба тщательно контролируется и получает оценку исполнителя. И все это делается для отбора наилучшего исполнительского решения — варианта, на котором музыкант остановится в данный момент, чтобы в дальнейшем начать новые поиски, вносить дополнительные коррективы в свою интерпретацию...

Такова обычная, нормальная практика работы исполнителя — начиная с общего разбора сочинения, все дальше углубляться в его частности. И чем большее количество этих частностей музыкант видит, чувствует, представляет, тем интереснее может быть его исполнение.

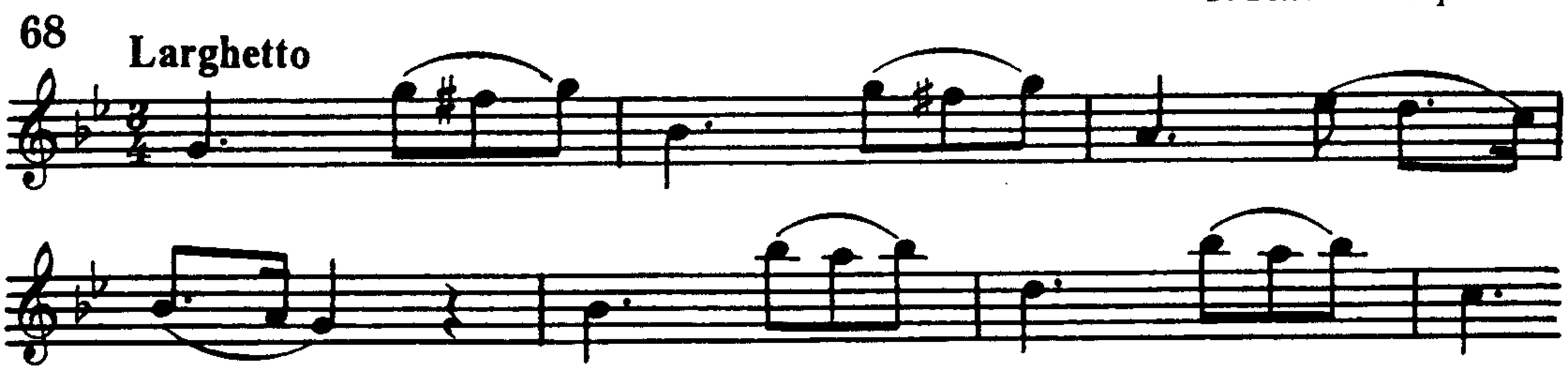
В этом процессе огромная роль отводится *интуиции* музыканта, его способности предслышать, предчувствовать то, что должно прозвучать и найти наиболее верный путь к желаемому результату. Вспоминается мудрая мысль, высказанная одним немецким ученым: «Тот, кто не понял чувством, не поймет и умом».

Именно интуиции, артистическому чутью обязаны мы наиболее яркими художественными открытиями. Это свойство любого вида искусства, и тем более — такого тонкого, как музыкальное искусство.

В самом деле: можно идеально грамотно и умно расставить все штрихи, лиги, нюансы, акценты, но игровая практика показывает, что звучит совсем не то... Или одному удается это сделать, другому нет. Значит, надо опять методом проб и ошибок искать свой путь, свою версию, менять темпы, лиги, штрихи, находить удобный для себя способ исполнении трудных пассажей и фраз.

Приведу пример из собственной практики. Я много концертировал с ансамблем скрипачей Большого театра под руководством Ю. Реентовича и часто начинал свои выступления исполнением Ларгетто Генделя из скрипичной сонаты:

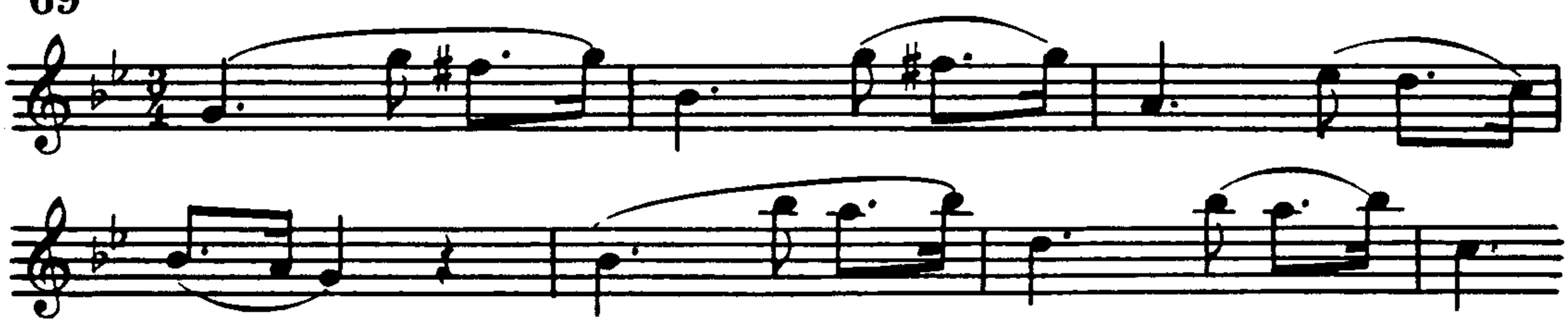
Г. Гендель. Ларгетто



Никаких технических трудностей в этой пьесе нет, но почему-то я всегда испытывал неудобство, играя начальную октаву: верхнее «соль» не удавалось брать уверенно. Я договаривался с пианисткой Ириной Зайцевой, чтобы она перед моим вступлением не делала ritenuto, поскольку замедление темпа нередко отрицательно влияет на волю исполнителя. Но и это не помогало. Поиски мои привели к тему, что я стал играть октавный интервал легато – и проблема исчезла навсегда.

Г. Гендель. Ларгетто

69



В чем же причина такого парадоксального явления? Ведь обычно исполнение октавного интервала штрихом легато дается труднее. Я объясняю это так. Перед началом исполнения мелодии с большим интервалом все составные части исполнительского аппарата – губы, дыхание, язык и пальцы – не успевали подготовиться к согласованным действиям. Какой-то из трех элементов, не считая пальца, не успевал, – опаздывал. Исполнение же этого интервала штрихом легато потребовало участия только двух элементов исполнительского аппарата – губ и дыхания, что и упростило задачу.

Это отнюдь не единственный пример в нашей практике. Часто приходится искать какой-то нетрадиционный, собственный прием исполнения технических фраз, в том числе в оркестровых партиях. И если все получается, то ни коллеги сидящие рядом, ни дирижер не обратят внимание на то, каким путем вы этого добились, какие средства и приемы использовали.

О некоторых из этих «секретов», то есть о конкретных приемах мастерства трубача, а также о правилах трактовки музыкальных произведений пойдет речь в этой главе.

О КОНТРАСТАХ

В сложной и тонкой сфере музыкальной интерпретации выразительность звучания и сила воздействия музыки на слушателей в значительной степени зависит от контрастов. Слух быстро привыкает к одинаковому звучанию, и интерес к исполнению теряется, внимание притупляется. Это относится даже к повторяющимся одинаковых паузам, что нередко бывает в каденциях – не говоря уже об одинаковых фразах, оттенках или штрихах.

Например, прием маркированного легато, сам по себе довольно яркий, при повторении более трех раз звучит назойливо и граничит с дурным вкусом.

И. Гайдн. Концерт, I ч.

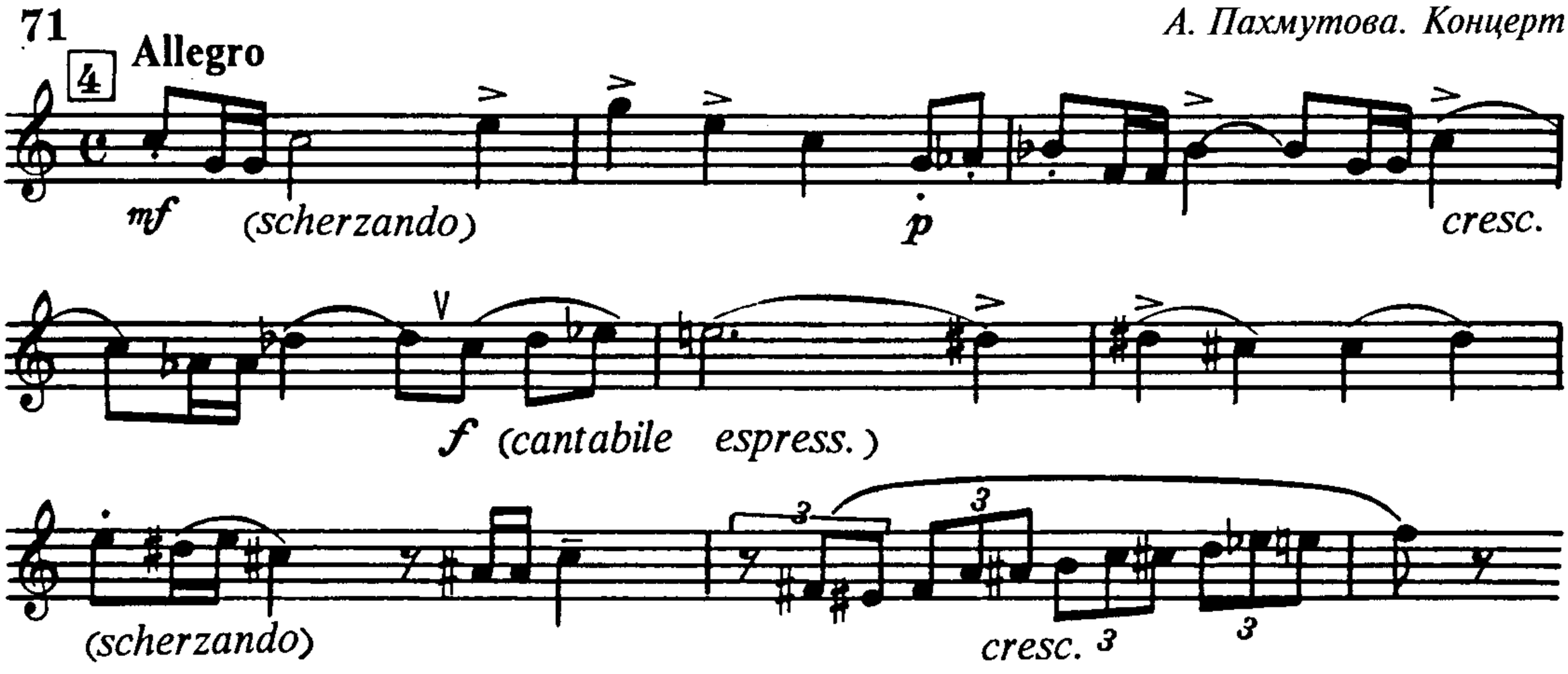
70

Выход в том, чтобы степень подчеркивания звуков менять: одни акцентировать больше, другие меньше, усиливая звучание динамически разнообразными нюансами.

Контрасты бывают разные, но три вида контрастов находятся целиком в сфере действия интерпретаторской воли: *динамические, образные и штриховые.* С некоторыми оговорками сюда же можно отнести и темповые контрасты.

В исполнительской практике все эти виды контрастов применяются во взаимодействии; например в теме из Концерта Пахмутовой – динамика, характер, штрихи:

71 *А. Пахмутова. Концерт*



Эти стороны трактовки музыки, очерченные или не очерченные композитором, всегда подвергаются исполнительскому осмыслению. В интересах своей собственной исполнительской концепции музыкант волен модифицировать авторские указания динамики, темпов, штрихов – разумеется, при условии, что это не будет противоречить характеру музыки.

В этой связи можно говорить *о зонной природе нюансов, темпов и штрихов* и о праве исполнителя самому определять в каждом конкретном случае степень усиления или ослабления того или иного элемента звучания.

Рассмотрим принцип зонности на примере динамики. С этой точки зрения можно выделить три динамические зоны:

зона тихого звучания – от *pppp* до *pp*,
зона среднего звучания – от *p* до *mf*,
зона громкого звучания – от *f* до *fff*.

Для наглядности приведем таблицу нюансов:

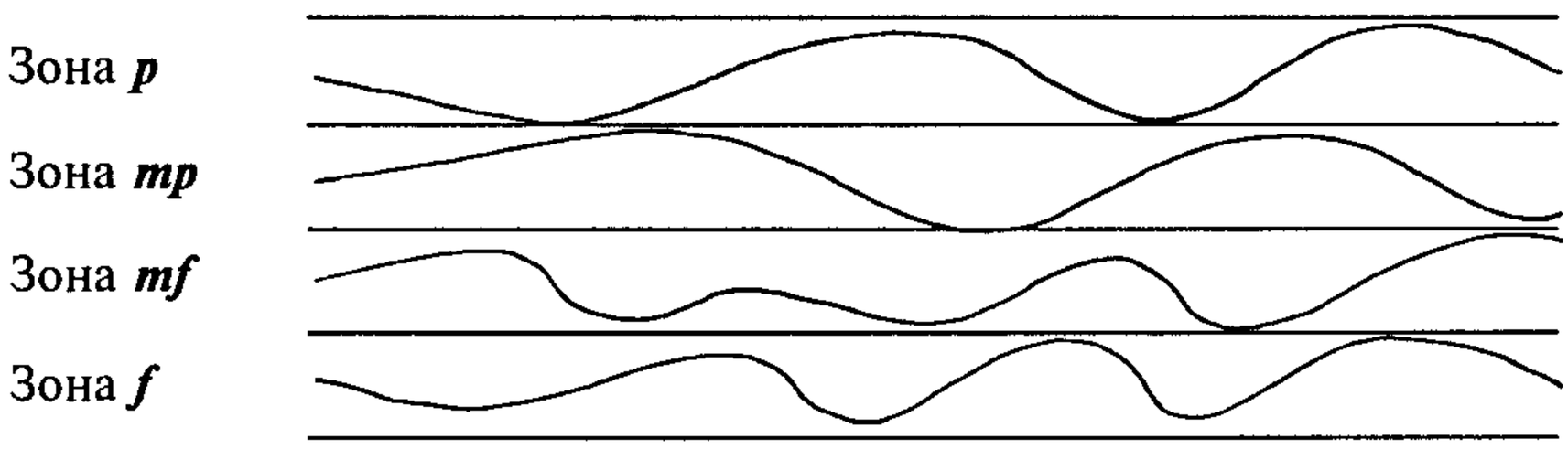
			зона среднего звучания					
pppp,	*ppp*,	*pp*,	*p*,	*mp*,	*mf*,	*f*,	*ff*,	*fff*
зона тихого звучания						зона громкого звучания		

Для достижения контраста не запрещено выходить за пределы зоны и с этой целью, например, читать *p* как *pp*, *mf* как *f*, а иногда и *ff*. *Однообразное звучание в зоне действия одного нюанса свидетельствует о бедности эмоциональной природы исполнителя и ведет к маловыразительному звучанию.*

Тот исполнитель, который добивается контраста в зоне среднего звучания, может считать себя обладателем богатой палитры динамических красок.

В свою очередь, всякий нюанс имеет свою зону звучания, внутри которой есть своя жизнь, свои колебания и оттенки, подъемы и спады. Важно знать, что звучание в зоне определенного нюанса не одномерно.

В приведенной (ниже) схеме волнистая линия показывает оттенки динамики, которые могут происходить в зоне одного нюанса:



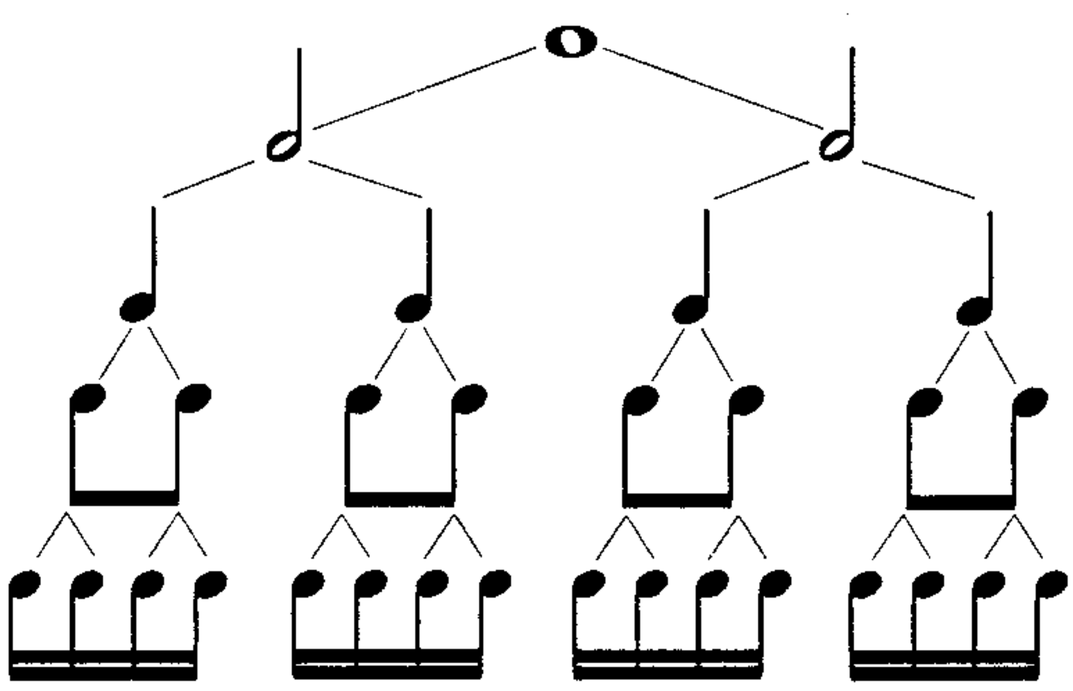
В подобной динамической гибкости звука заключено таинство живого, выразительного музыкального звучания.

Естественно, что из зоны определенного нюанса динамика может переходить в соседнюю зону или отдаляться от нее.

О связи длительности звука с особенностями динамики. Всякая длительность в музыкальной фразе, построенной на одном нюансе, имеет, условно говоря, свой динамический уровень. Обычно чем меньше длительность, тем тише должна она прозвучать, и наоборот. Особенно это характерно для музыки быстрой: ноты малой длительности придают звучанию легкость, когда исполняются тише, ноты большой длительности могут придавать исполнению весомость и звучать громче. Громкость половинной ноты вдвое меньше, чем громкость целой, четверть звучит легче половинной, восьмая – легче четверти, шестнадцатая – легче восьмой и т.д. Таким образом, возникает некая новая категория выразительности музыки, в которой сливаются воедино понятия, казалось бы, разные: «легче-тише».

Для наглядности используем знакомую всем схему Арбана и рассмотрим ее под углом зрения наших рассуждений:

При общем нюансе *ff* реально может прозвучать



ff (если не в верхнем регистре)

f

mf

mp

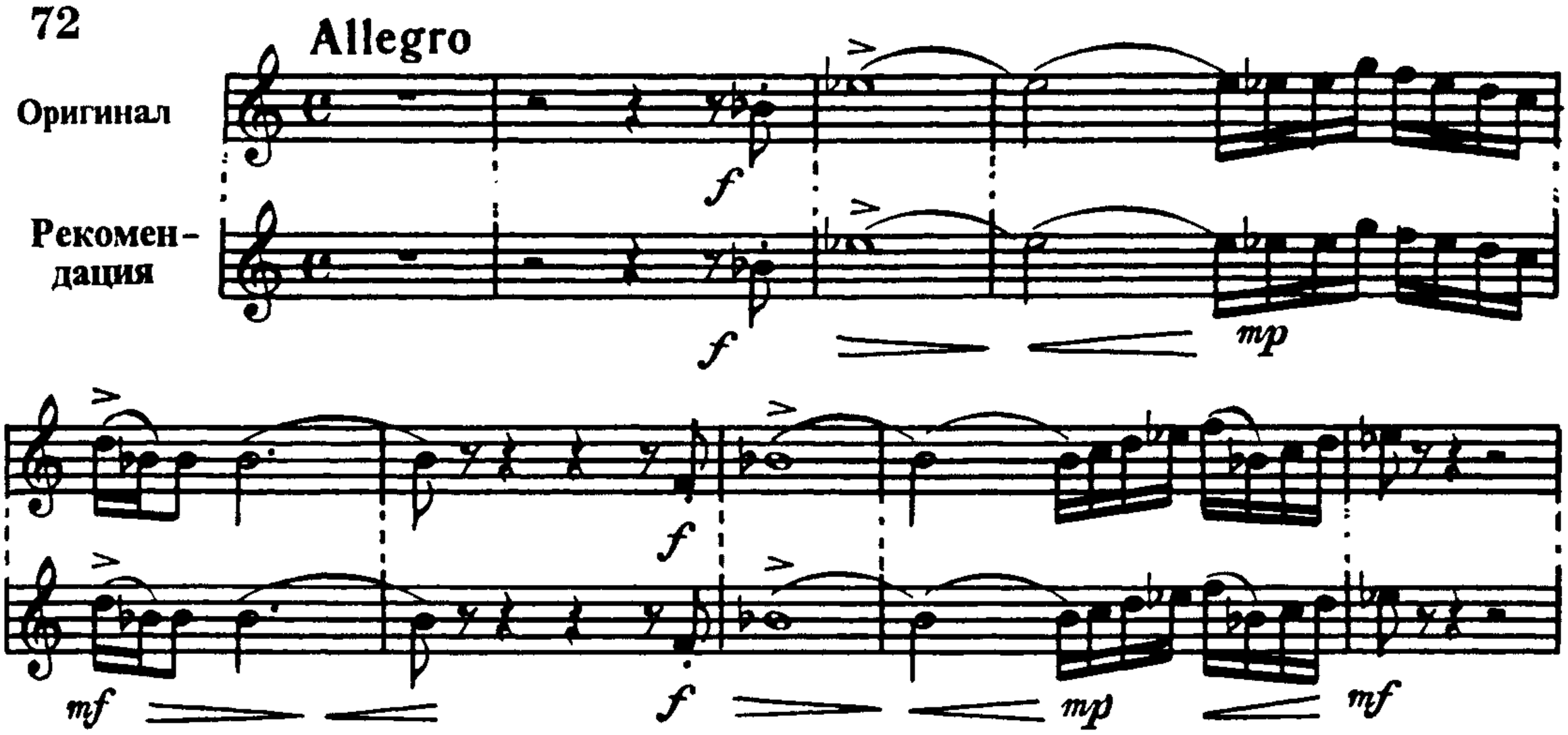
p (если не в малой октаве)

Иначе говоря, с уменьшением длительности относительно снижается и динамический уровень (повторю, что это относится в основном к музыке, идущей в быстром темпе).

Такие расчеты, разумеется, не абсолютны и не однозначны, они условны и применимы далеко не ко всякому музыкальному построению. Но они имеют прямое отношение к нашей практике, поэтому надо знать их и соответственно им ориентироваться в своих индивидуальных поисках.

Очевидно, что виртуозные фразы легче и технически совершеннее прозвучат, если при исполнении их уменьшить громкость написанного нюанса. Вот пример соло корнета из «Итальянского каприччио» Чайковского, отредактированного с этой точки зрения (этот пример уже приводился, но в другом контексте, когда речь шла о передержанной длинной ноте):

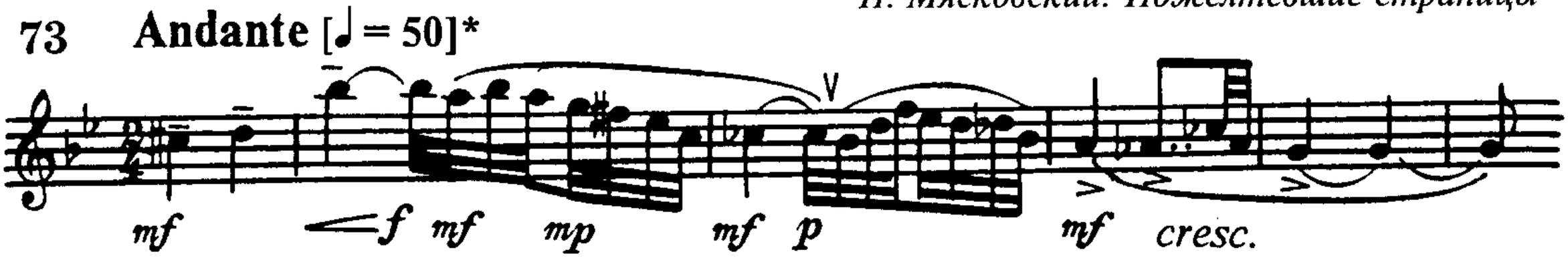
П. Чайковский. Итальянское каприччио



Потери в звучании нет, а эффект реальный — и технический, и художественный.

Продолжая эту мысль, подчеркнем, что виртуозность вообще мало совместима с громким звучанием. При исполнении технически подвижных фраз трубач должен как бы убирать звук, меняя его на более тихий, а после преодоления трудностей возвращаться к прежнему звучанию. Такая *динамическая гибкость* облегчает исполнение виртуозных фраз и делает звучание более выразительным.

*Н. Мясковский. Пожелтевшие страницы**



Приведенные примеры убеждают в том, что динамические (как и любые другие) контрасты — важный фактор выразительности исполнения. Но хотелось бы обратить внимание на один любопытный момент: все перечисленные исполнительские тонкости не обозначены в нотах. Тем не менее любой серьезный и вдумчивый музыкант, внимательно всмотревшись в нотный текст, об-

* *Динамика автора книги.*

наружит их как бы «между строк», ибо эти оттенки существуют объективно, сами по себе, как результат построения фраз и определенных акустических закономерностей музыки. Ниже мы поговорим об этих закономерностях более подробно.

О НЕНАПИСАННЫХ НЮАНСАХ

Как известно, не всегда композиторы вносили в свой текст исполнительские указания, начиная со штрихов и кончая динамическими оттенками. В добаховской музыке и в эпоху Баха авторы ограничивались только нотными знаками. Венские классики уже вписывали в текст основные динамические оттенки, а в последующие времена нюансам отводилась столь же важная роль, что и самому нотному тексту. То же относится и к другим указаниям.

И все же эта сфера до сегодняшнего дня остается в определенной степени областью проявления исполнительской свободы. Следуя собственной интерпретации, музыкант может усиливать и ослаблять те или иные оттенки – конечно, не перечеркивая абсолютно авторский текст. Далеко не все можно записать в нотах: многое исполнитель должен домыслить сам. И именно на такие моменты хотелось бы направить внимание исполнителя.

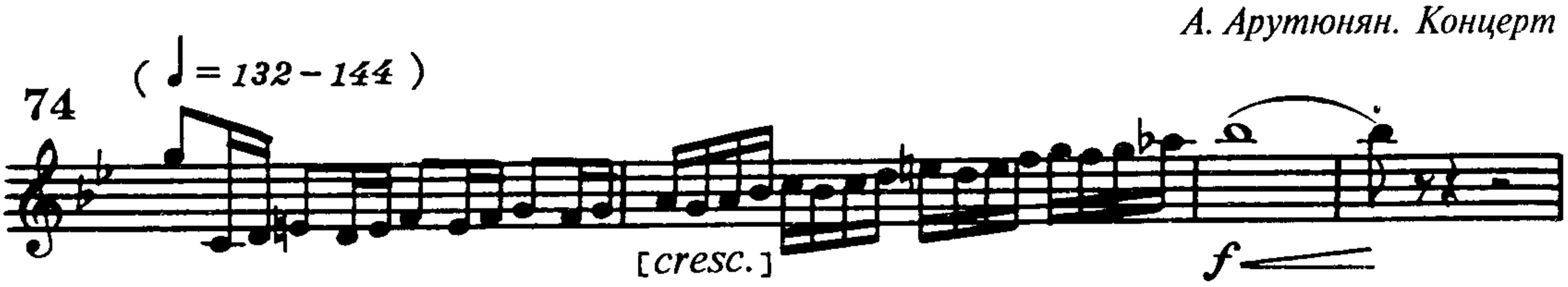
Знак crescendo, выставленный в начале фразы или отдельного звука, означает, что начинать играть эту фразу или звук следует с более тихого нюанса, чем тот, который был до начала действия знака crescendo. **При знаке diminuendo** происходит обратное: ослабление динамики предполагает более громкое звучание в начале фразы или звука.

Эти нюансы обычно в нотном тексте не выставляются, но как бы подразумеваются. Исполнитель, желая сыграть музыку более выразительно, должен это учитывать. Конкретный уровень нюанса он определяет сам.

При движении музыкальной фразы снизу вверх происходит автоматическое усиление звучности. Это объясняется законами акустики, которых мы уже касались: верхний регистр звучит ярче и громче. Учитывая эту закономерность, исполнитель может экономить дыхание и энергию для того, чтобы добиться лучшего звучания верхнего регистра. Очень характерна следующая фраза из Концерта Арутюняна: сложный восходящий пассаж прозвучит легко и виртуозно, если не стараться делать на нем преждевременного crescendo.

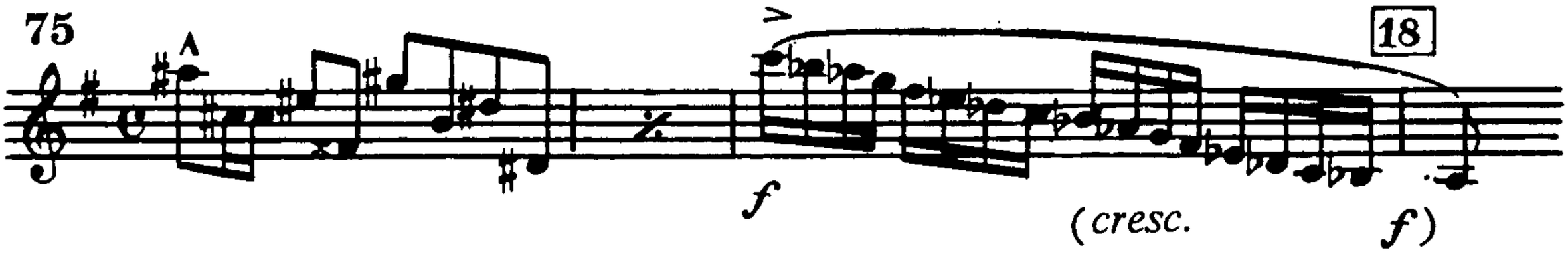
Это crescendo произойдет само собой, без всяких усилий со стороны трубача.

А. Арутюнян. Концерт



При движении мелодии сверху вниз, согласно той же акустической закономерности, произойдет ослабление силы звука. В следующем фрагменте из Концерта Томази на протяжении всей нисходящей гаммы стоит знак *f*, и чтобы его действительно сохранить до конца фразы, исполнителю приходится специально делать crescendo. И это правильно: такое прочтение нюанса сохранит звучание *f* в малой октаве.

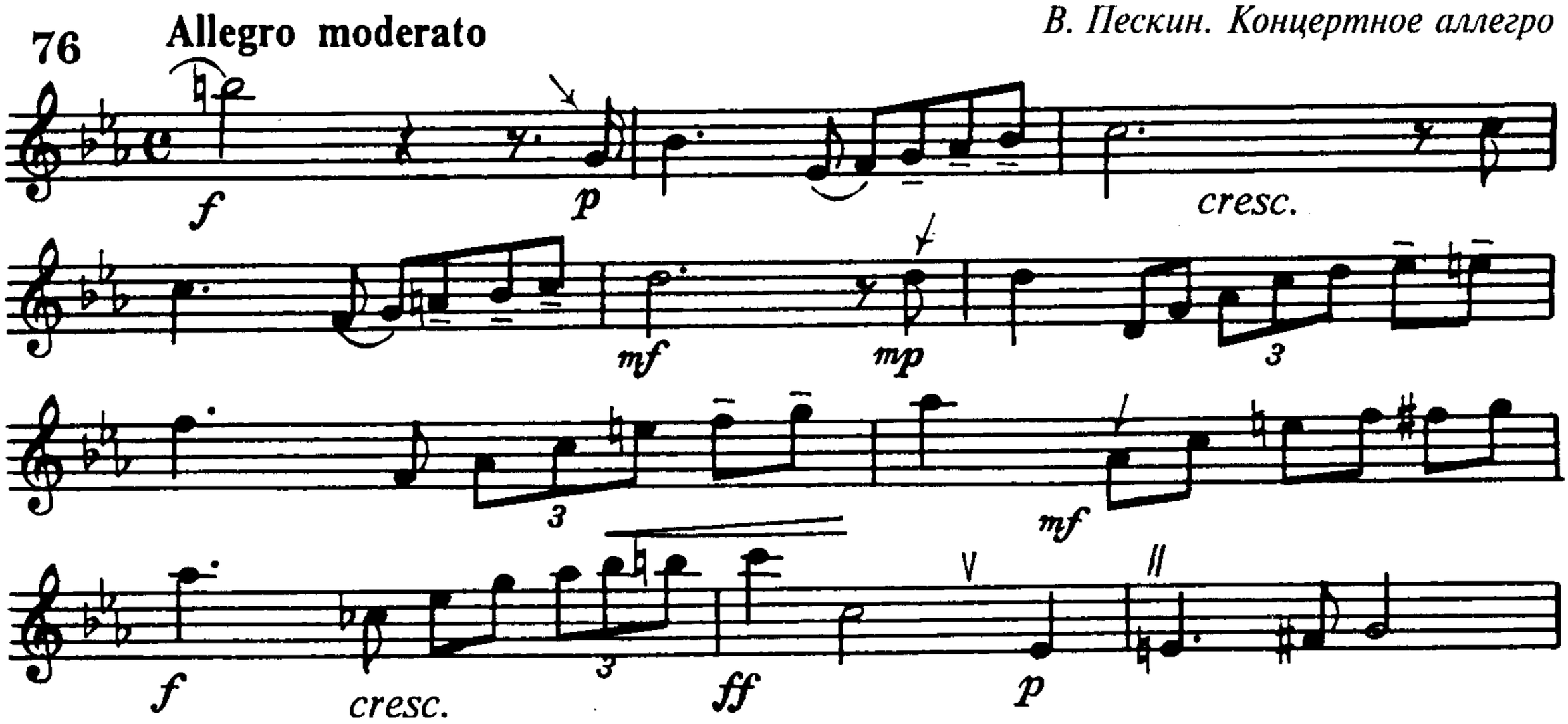
А. Томази. Концерт



Поступенное движение к кульминации – одно из важных условий ее успешного достижения. На длинных динамически нарастающих фразах трудно добиться непрерывного усиления звука: не хватает динамики звука и не хватает дыхания. В таких случаях можно посоветовать мысленно разделить длинную фразу на более короткие фрагменты – ступени, в каждом из этих фрагментов делать небольшое crescendo, но следующую ступень начинать с возрастающего по силе нюанса. Скажем, 1-я ступень начинается с ***p***, 2-я – с ***mp***, 3-я – с ***mf*** и так далее – до кульминации.

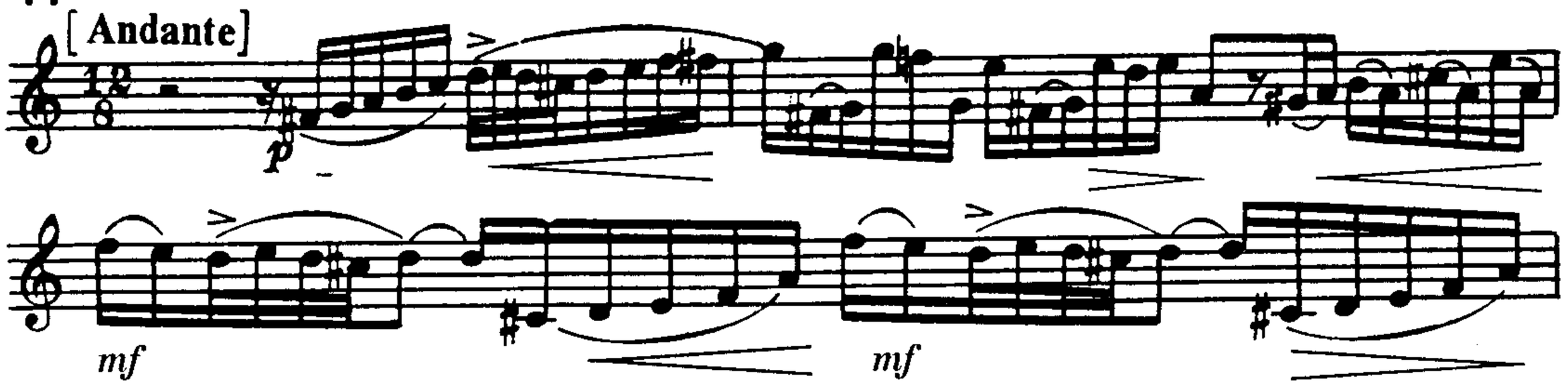
Таких примеров в нашей литературе много. Этот прием не только усиливает выразительность музыки, но и создает впечатление неиссякаемой амплитуды динамических возможностей исполнителя.

В. Пескин. Концертное аллегро

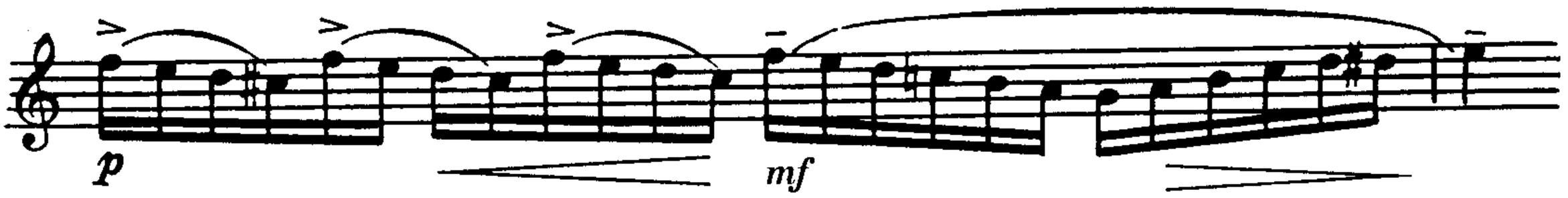


К ненаписанным нюансам можно отнести **начало лиги в моторной музыке**. Звук, с которого начинается лига в технически подвижном пассаже, часто целесообразно подчеркнуть легким акцентом. Это придает звучанию упругость, напряжение.

*В. Брандт. Концертино фа минор**



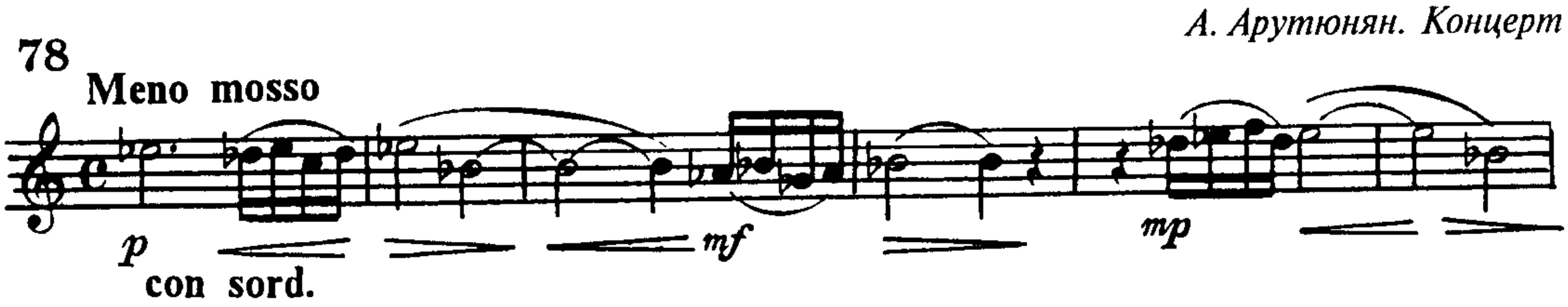
* *Динамические оттенки автора книги (также в примерах №№ 78, 79).*



Много подобных примеров можно найти в Allegro Концерта Арутюняна.

О динамике звуков большой длительности мы отчасти уже говорили. В данном случае речь пойдет о выразительном исполнении певучей (напевной) музыки. Играя такую музыку, исполнитель должен наполнять ее изнутри дыханием, движением, что достигается при помощи выразительных нарастаний или ослаблений динамики звучания. Делать это нужно осторожно и тонко, с чувством меры, без натуралистических «раздуваний». Такие нюансы обычно в нотах не пишутся, но без них звучание длинных нот становится плоским, малоинтересным. Приведем снова пример из «Колыбельной» Концерта Арутюняна.

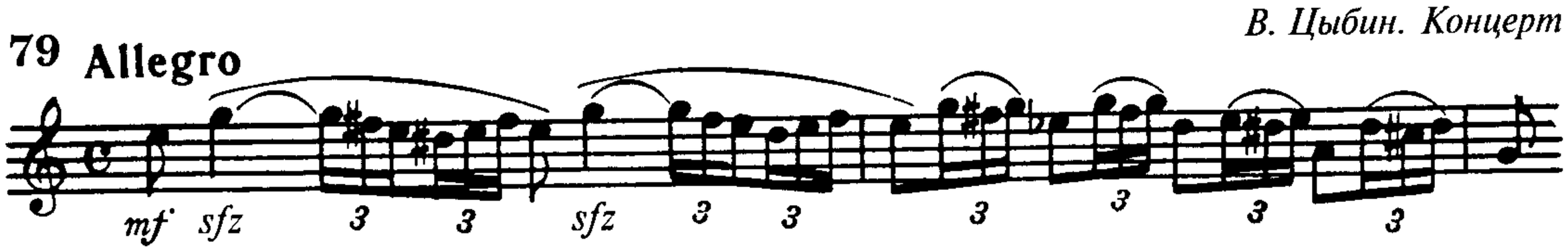
А. Арутюнян. Концерт



Особенно осторожно следует пользоваться таким приемом в музыке хорального склада, возвышенной и строгой. Дело в том, что всякое нарастание длинного звука влечет за собой усиление вибрато – но в хоральной музыке это иногда неуместно. Опять же все дело в чувстве меры, которое и является показателем мастерства.

Синкопа как ненаписанный нюанс. Синкопа всегда предполагает акцент, хотя это, как правило, в нотах не обозначается. Степень акцентуации – подчеркивания звука может быть различна в зависимости от характера музыки. В маршевой и танцевальной музыке такой акцент может достигать степени сфорцандо:

В. Цыбин. Концерт



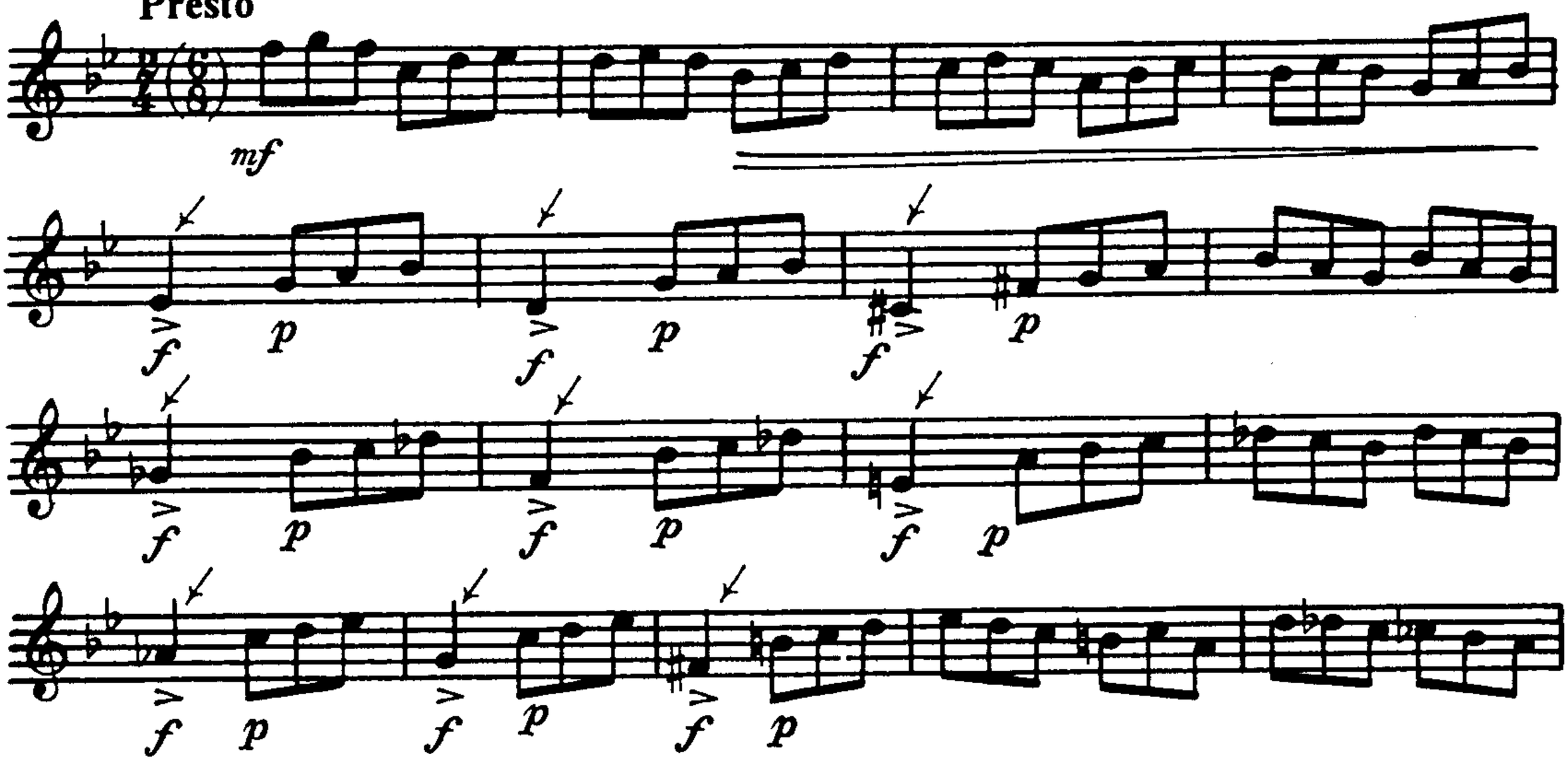
В музыке напевного характера достаточно сделать лишь выразительное подчеркивание.

Удивительна природа синкоп: благодаря угасанию акцентированных звуков исполнителю предоставляется временная свобода, что создает благоприятную возможность для преодоления технических трудностей и коротких вдохов.

О двухголосии. Как и все духовые, труба – инструмент одноголосный. И все же в трубной литературе встречаются примеры полифонической фактуры – скрытого двухголосия. Мелодическая линия как бы раздваивается, образуя два плана. Такую возможность надо всегда увидеть и суметь подчеркнуть, сопоставляя два плана, выделяя их динамикой, акцентами, штрихами. Насколько это может усилить выразительность музыки, мы уже видели на примере анализа этюда О. Беме. Вот еще примеры:

В. Брандт. Концертино фа минор

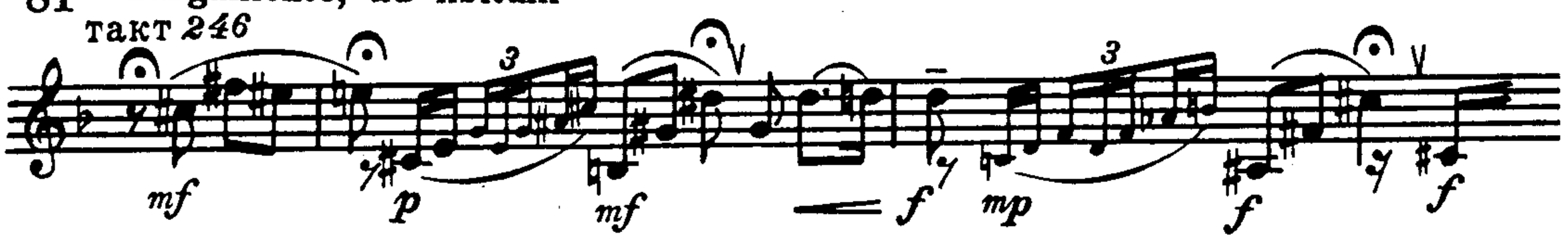
80 **Presto**



Скрытое двухголосие в гармонической фактуре каденции из Концерта № 1 Пескина:

В. Пескин. Концерт № 1

81 **Largamente, ad libitum**

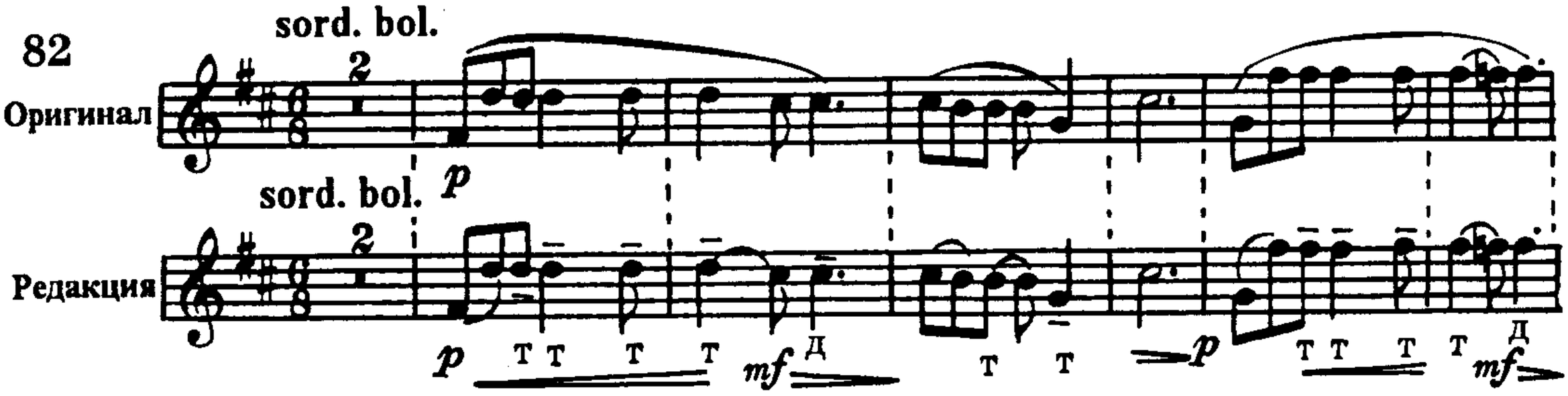


И уж, конечно, яркие образцы двухголосия мы найдем в «Венецианском карнавале» Арбана, иллюстрировать которые нет необходимости.

Об исполнении повторяющихся звуков в мелодии можно говорить в связи с атакой (артикуляцией), что также не всегда фиксируется в нотном тексте. При исполнении таких звуков, как правило, применяется слог «Та», что усиливает ясность и выразительность музыкальной речи. Повторяющиеся звуки, произнесенные и слогом «Да», не всегда бывают достаточно четко артикулированы и сливаются в единое неразборчивое звучание, напоминающее разговор с горячей картошкой во рту. Приведем пример из 2-й части Концерта Томази. В оригинале артикуляция не обозначена вообще, а лига, отмечающая фразу, только сбивает исполнителя с толку:

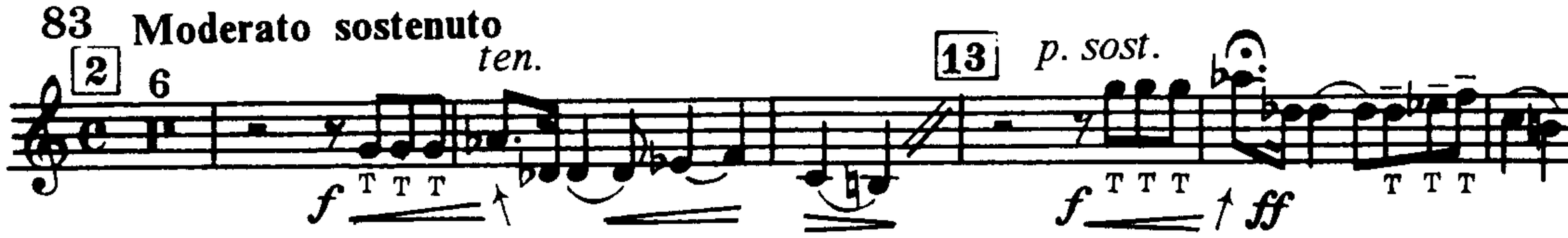
А. Томази. Концерт, 2 часть

82



Вообще, одно из основных правил исполнительства – **внимание к каждому сыгранному звуку.** Следующий пример дает представление о том, как *один звук может строить фразу* и усиливать ее выразительность.

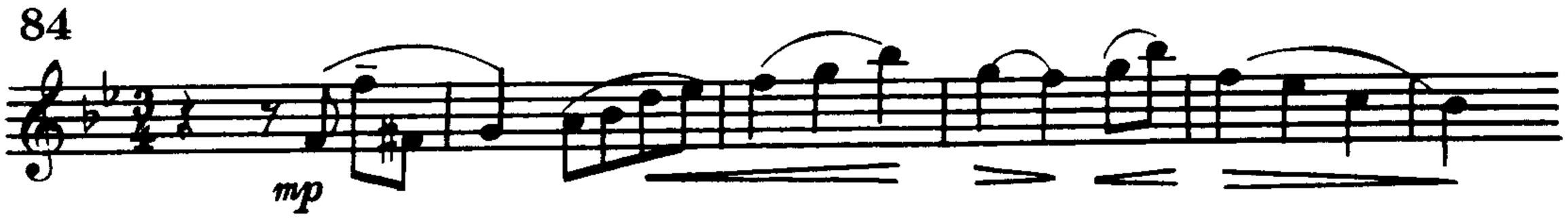
А. Гедике. Концерт: лейтмотив
(стрелкой указан стержневой звук фразы)



Желая привлечь внимание к одному звуку в мелодии, обычно используют **прием tenuto.** Смысл его заключается в том, чтобы зафиксировать звук, выделить его из группы одинаковых по длительности соседних звуков. В нотном тексте иногда вместо ремарки «ten.» выставляется черточка над нотой, которую надо выделить. Tenuto имеет выразительное значение в практике фразировки технических и мелодических фигураций; особенно велико его значение в каденциях.

Применение tenuto создает **ненаписанные темповые нюансы** (ad Libitum) в исполнении музыки, ибо оно ведет к свободному распределению долей в такте: задержка звучания на одной ноте влечет за собой наверстывание темпа на других долях такта. Вот пример из партии корнета в балете Прокофьева «Ромео и Джульетта»:

С. Прокофьев. Ромео и Джульетта



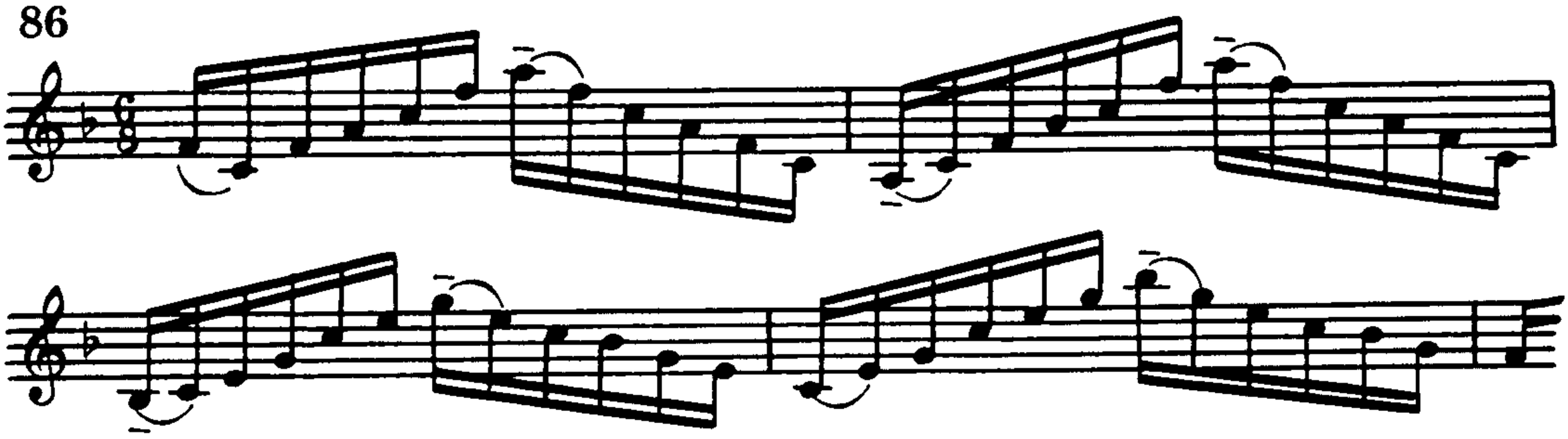
Как видно из примера, tenuto имеет не только выразительное, но и техническое значение. При tenuto большие интервалы легато исполняются наверняка. В следующем фрагменте из Концерта Томази одна нота tenuto способствует более удобному исполнению целой фразы:

А. Томази. Концерт

Другой пример tenuto. Как важно на изгибе мелодических фраз, идущих вверх или вниз, опереться о крайний звук, задержаться на нем — то есть сделать tenuto, во время которого сгруппировать мышцы губ для движения в нужном направлении!

Ж. Арбан. Характерный этюд № 6

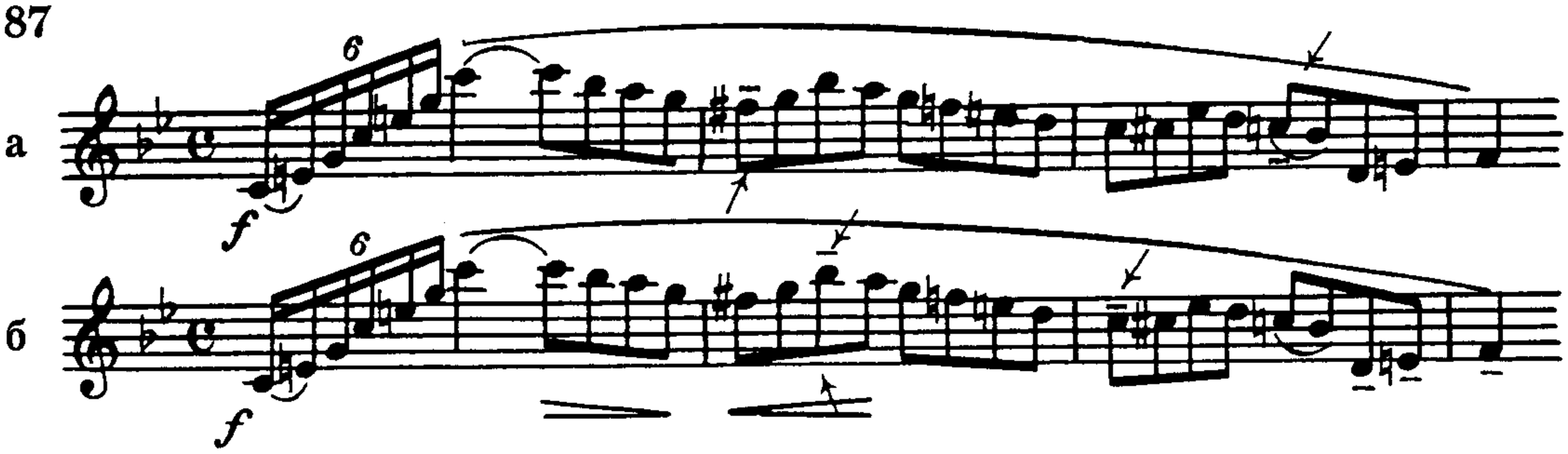
86



А вот примеры, из которых видно, что фиксация отдельных звуков усиливает выразительность модулирующих переходов (приводим два варианта одной и той же фразы):

О. Беме. Концерт

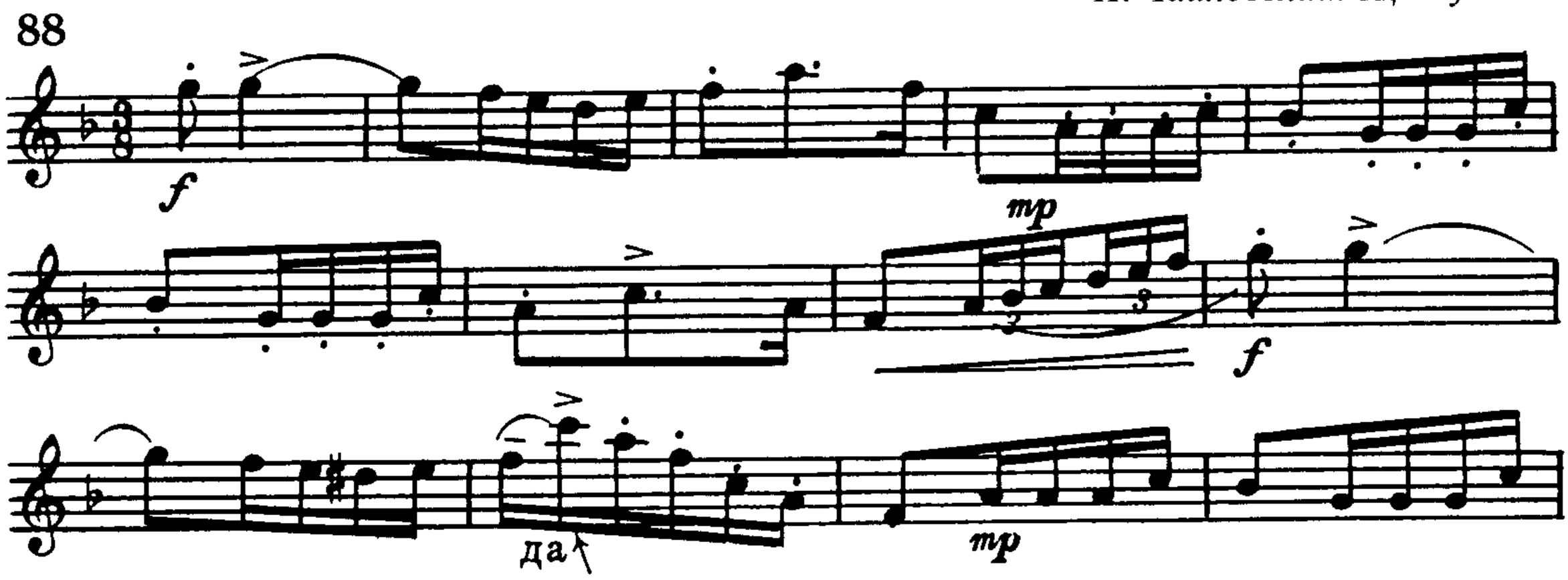
87



В следующем примере из балета Чайковского «Щелкунчик» («Шоколад»), кроме tenuto, встречается еще один прием из разряда «ненаписанных тонкостей» фразировки: **исполнение легатного интервала мягкой атакой «да».**

*П. Чайковский. Щелкунчик**

88



Это совершенно уникальный прием, который впервые описан автором: он позволяет с уверенностью и гарантией исполнять самые трудные залигованные интервалы штрихом маркированное легато. Произношение звука атакой «Да»

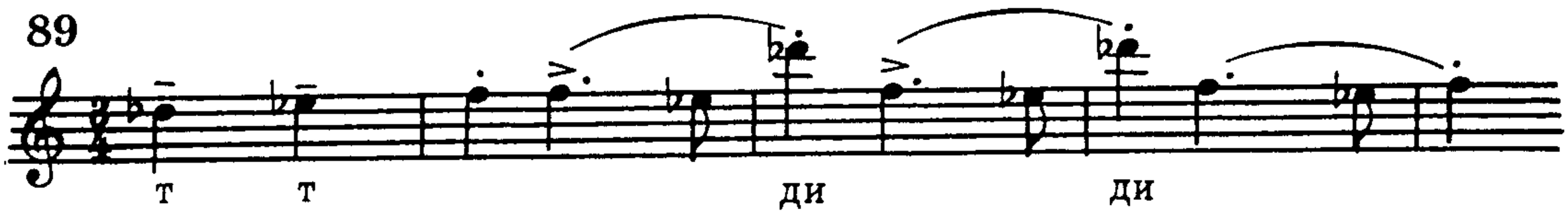
---

* *Пример записан автором по памяти.*

может настолько связывать звуки интервала, что создается полное впечатление натурального легато.

Вот еще более убедительный пример применения этого штриха в вальсе из 7-й симфонии Прокофьева:

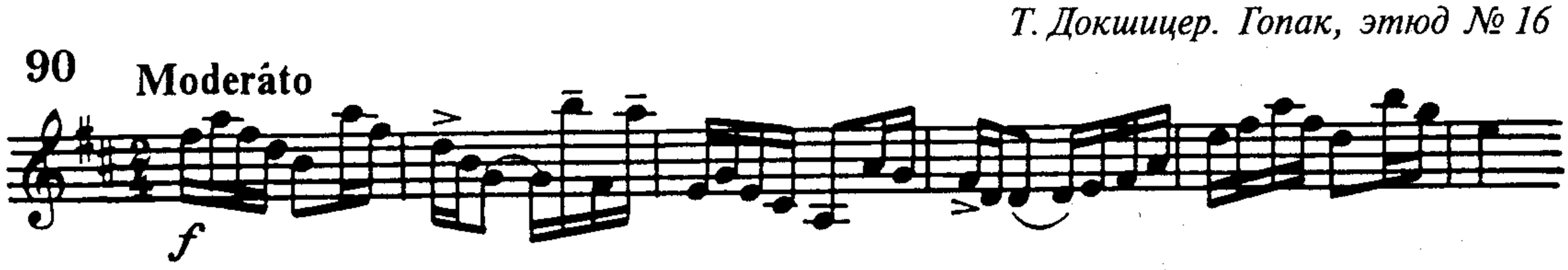
С. Прокофьев. Симфония № 7



Очень важно учесть, что фиксация звука не означает усиление его громкости или отклонения от общего темпа. Подчеркну, что применяя tenuto, трубач обязан следить за строгостью темпа, его сбалансированностью, и в случае задержки на одной доле такта наверстать темп на какой-либо другой. Понятно, что это требует тонкости ощущений и чувства меры.

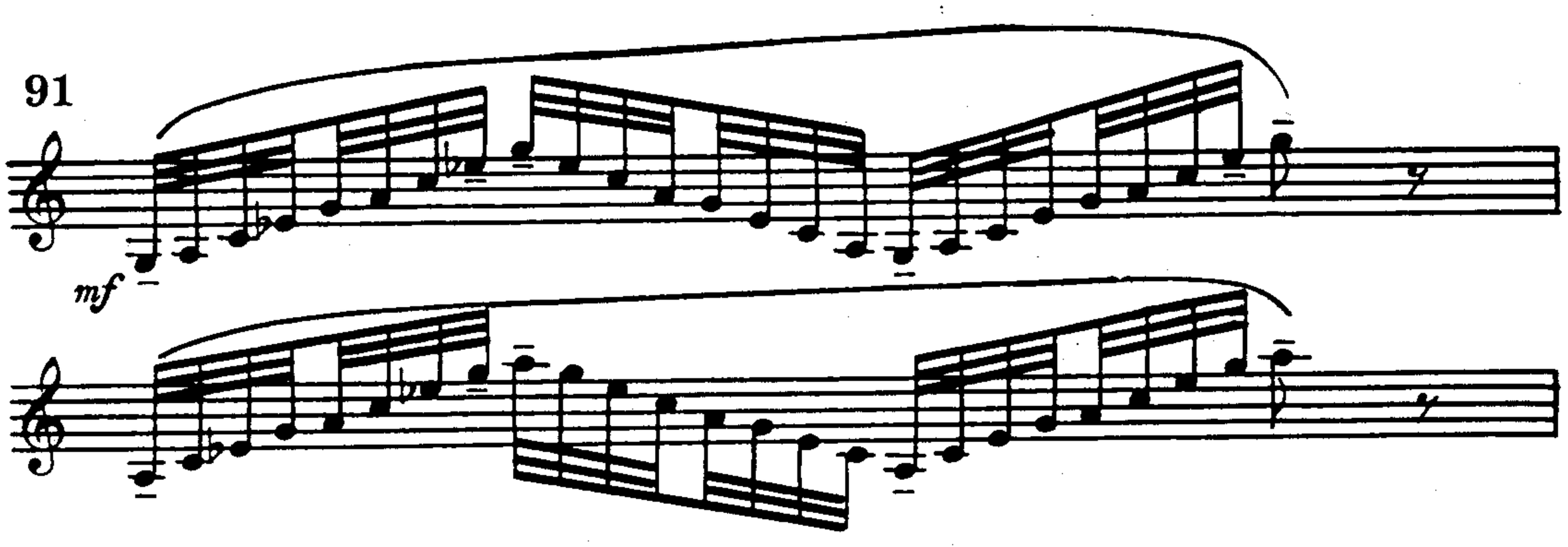
О фиксации звука на больших интервалах и арпеджированных фигурациях. При исполнении больших интервалов штрихом стаккато мало шансов попасть на верхние звуки, если стаккато играть отрывисто. Для большей гарантии попробуйте на верхних нотах применить tenuto, то есть зафиксировать звук. Пример из тетради этюдов «Романтические картинки»:

Т. Докшицер. Гопак, этюд № 16



При исполнении арпеджио можно использовать даже не tenuto, а poco rubato. Свободное распределение времени в такте позволит исполнить трудные фразы с бóльшей легкостью и выразительностью. Пример из того же сборника:

Т. Докшицер. Балерина, этюд № 3



Арпеджио в восходящем движении играть труднее, поэтому на верхних нотах его можно чуть-чуть расширить, учитывая неудобные для губных мышц интервалы. На более легком нисходящем движении темп можно будет сбалансиро-

вать. Посредством poco rubato к любым трудностям можно найти подход (см. также пример 86).

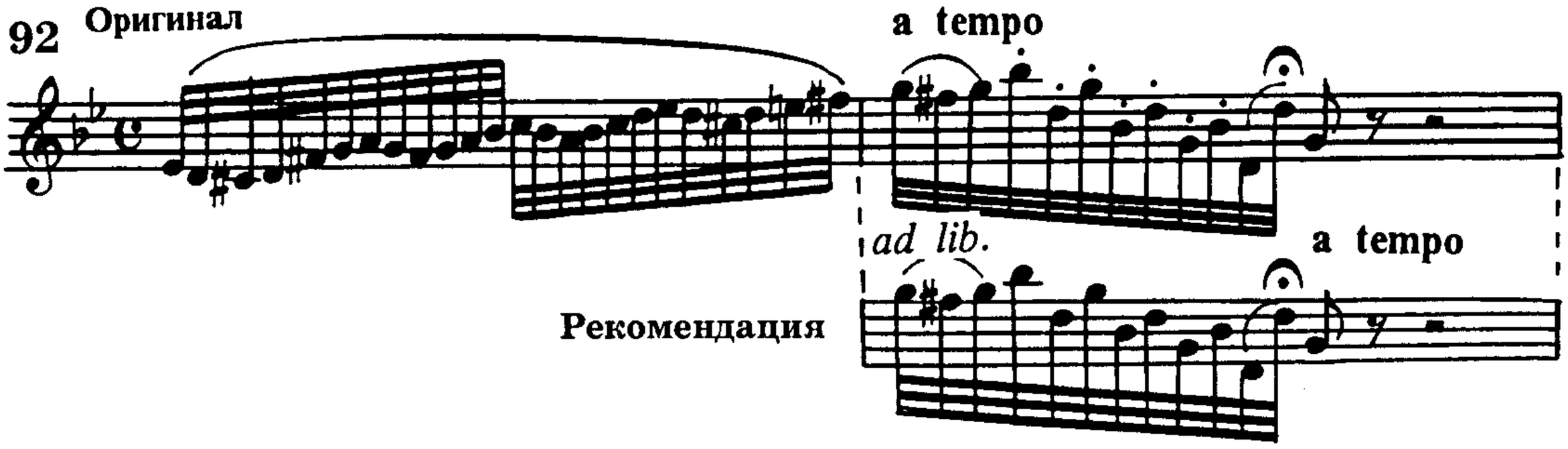
О трактовке точки над нотой. Точка над нотой – знак штриха стаккато, однако этот знак может трактоваться исполнителем по-разному в зависимости от того, в какой по характеру музыке он применяется. Если в танцевальной музыке отрывистость и акцентирование подчеркивает и обостряет характер звучания, то в медленной, сокращая наполовину длительность ноты, точки нарушают напевность мелодии.

Следовательно, в музыке песенного характера точки скорее означают выразительное *подчеркивание* звука, а не сокращение его длительности.

Технически подвижные фразы с точками над нотами звучат интереснее, когда в них нет сухости и напряженности стаккато, тормозящих подвижность языка. В таких случаях точки надо трактовать как non staccato.

В. Брандт. Концертино фа минор

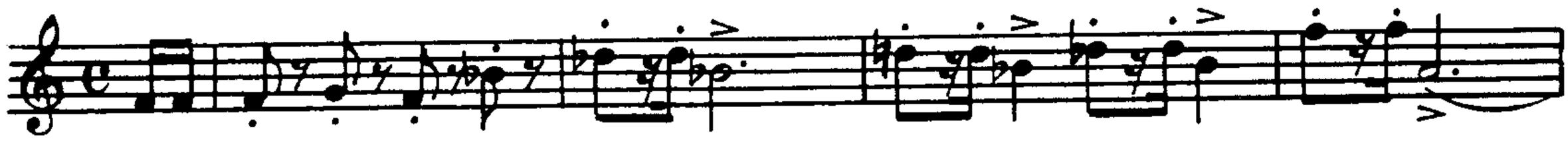
92 **Оригинал**



Стаккато хорошо добиваться в музыке, идущей в умеренном темпе – маршах, танцах, скерцо. Вот несколько примеров:

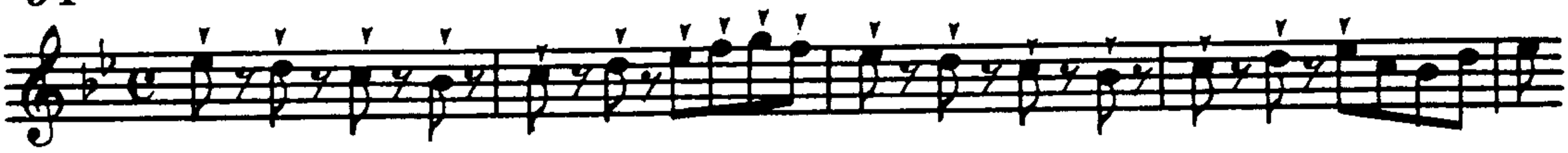
С. Прокофьев. Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»

93



П. Чайковский. 4-я симфония, III ч.

94



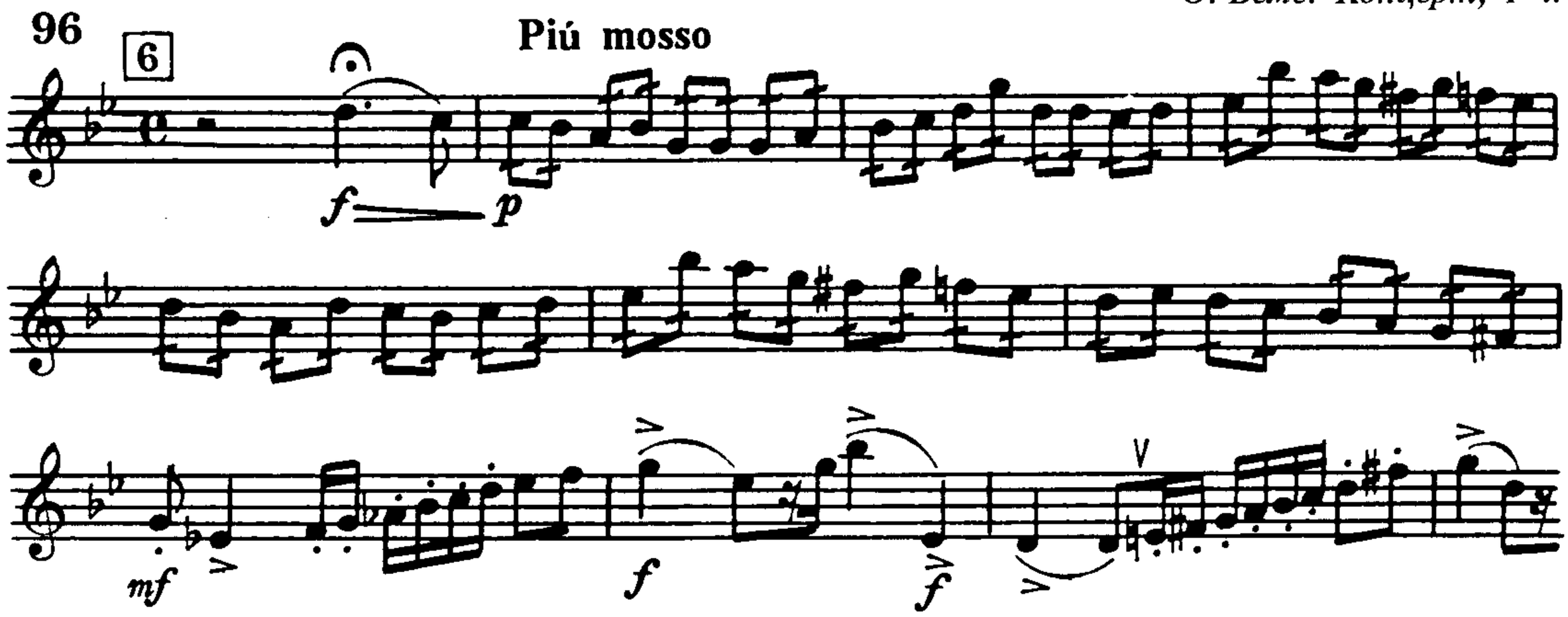
В. Брандт. Концертино Ми-бемоль мажор, марш

95

В быстрых стаккатных фигурациях, построенных на движении шестнадцатых или тридцать вторых, лучше избегать острого звучания. На этих длительностях, и так коротких, бессмысленно добиваться сокращения звучания наполовину. Излишняя острота звучания может давать неприятные механические при-

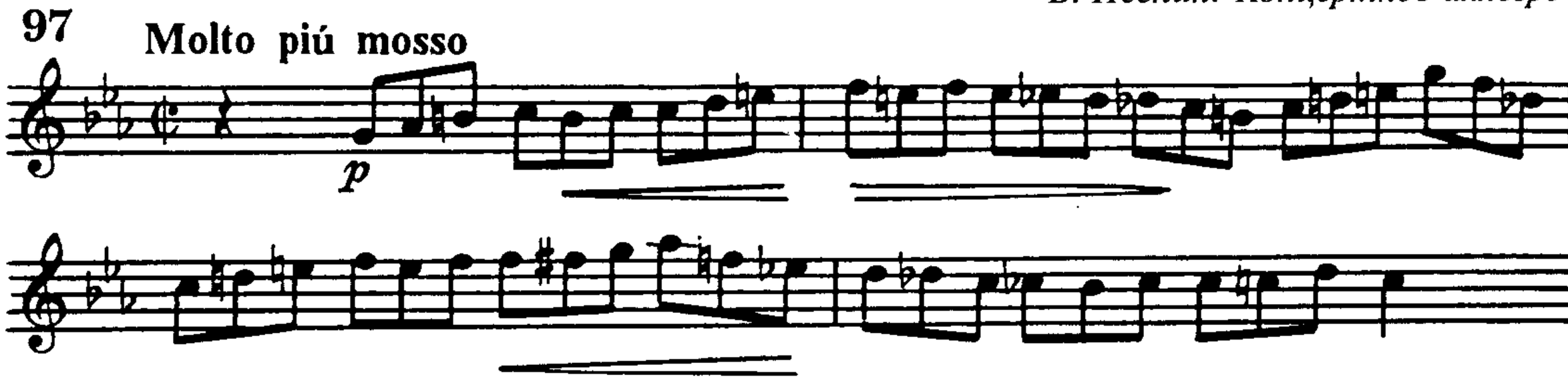
звуки. То же самое относится к стаккато, исполняемому двойной и тройной атакой. Музыка, исполняемая вспомогательной атакой, звучит лучше, когда она напевная.

О. Беме. Концерт, I ч.



Почти легатное исполнение стаккато придает музыке истинную легкость звучания. Стаккатная техника виртуозна, когда она звучащая и полетная, а не сухая и трескучая.

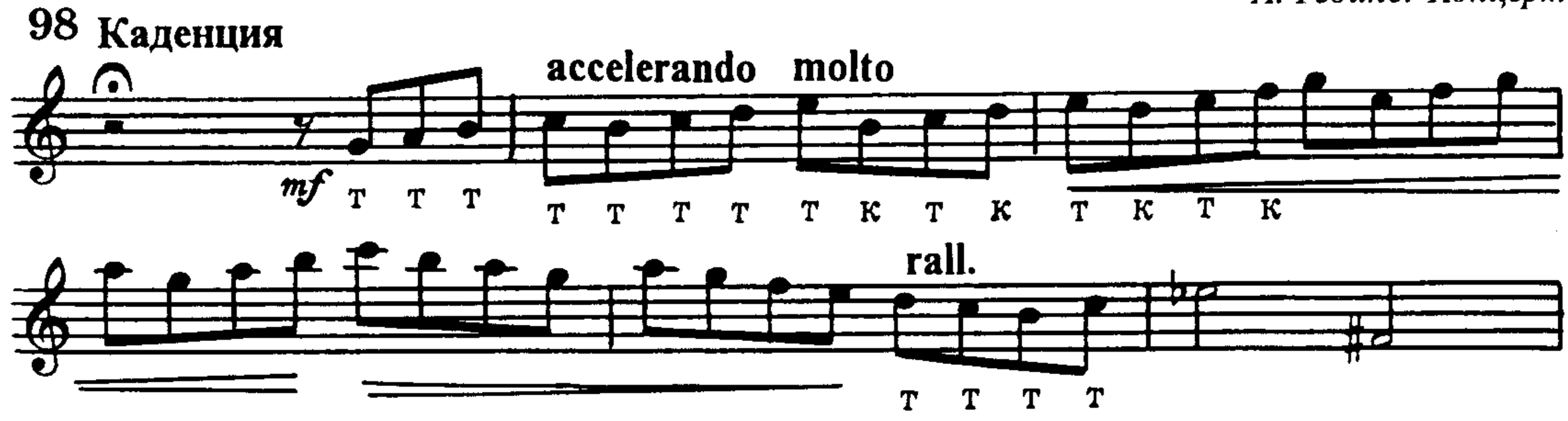
В. Пескин. Концертное аллегро



ОБ АТАКЕ

Смена атаки. Атака – дикция трубача. Нужно в полной мере использовать все ее приемы для исполнения технически сложных фраз. В быстрых стаккатных фигурациях, ускоряющихся или замедляющихся, надо уметь переходить с простой атаки на двойную и тройную. И наоборот, возвращаться со вспомогательной атаки на простую, когда в стаккатной фигурации наступает замедление темпа. Примером может служить начало каденции Концерта Гедике:

А. Гедике. Концерт

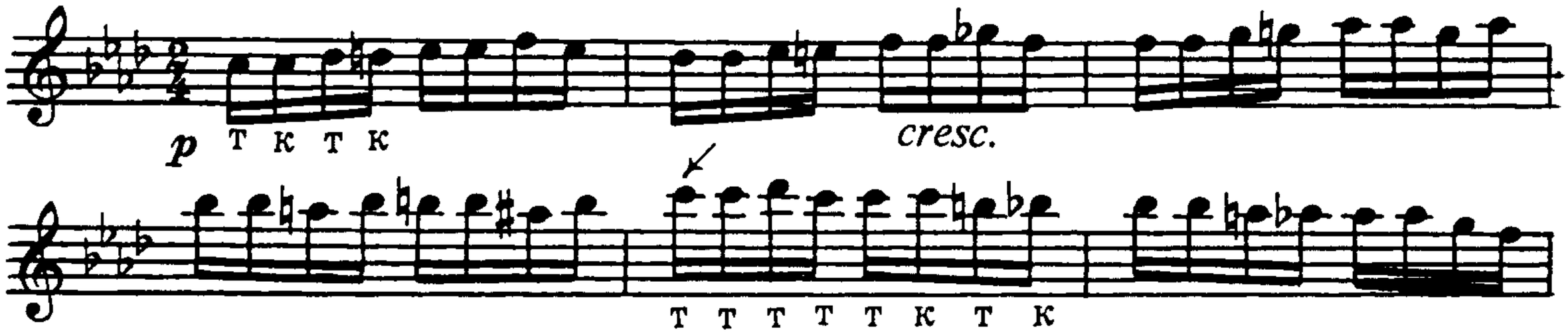


Для перехода с одной атаки на другую следует индивидуально подбирать подходящий момент в зависимости от скорости исполнения, которую определяет для себя сам трубач.

В малой октаве и в 3-й октаве вспомогательная атака дается трудно, не всегда достигается четкое звучание отдельных нот. Поэтому в крайних регистрах отдельные ноты надо исполнять простой атакой.

Ф. Шопен. Этюд Соль-бемоль мажор

99

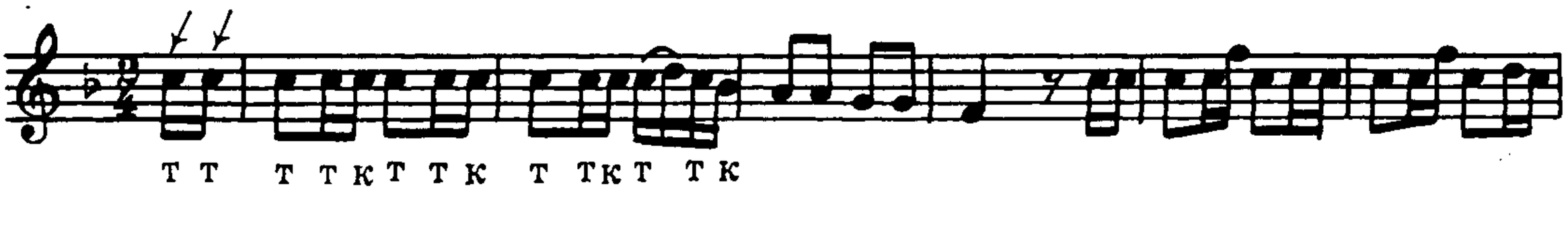


К счастью, часто бывает так, что в тех местах, которые исполняются простой атакой, можно сделать небольшое расширение темпа. Это усиливает выразительность звучания и оправдывает перемену атаки.

Иногда смена атаки целесообразна для достижения большей четкости звучания отдельных нот, которые не звучат хорошо при исполнении вспомогательной атакой. Вот два примера из Концерта Гуммеля. Две первые шестнадцатые, исполненные простой атакой, организуют все вступление:

Н. Гуммель. Концерт, III ч.

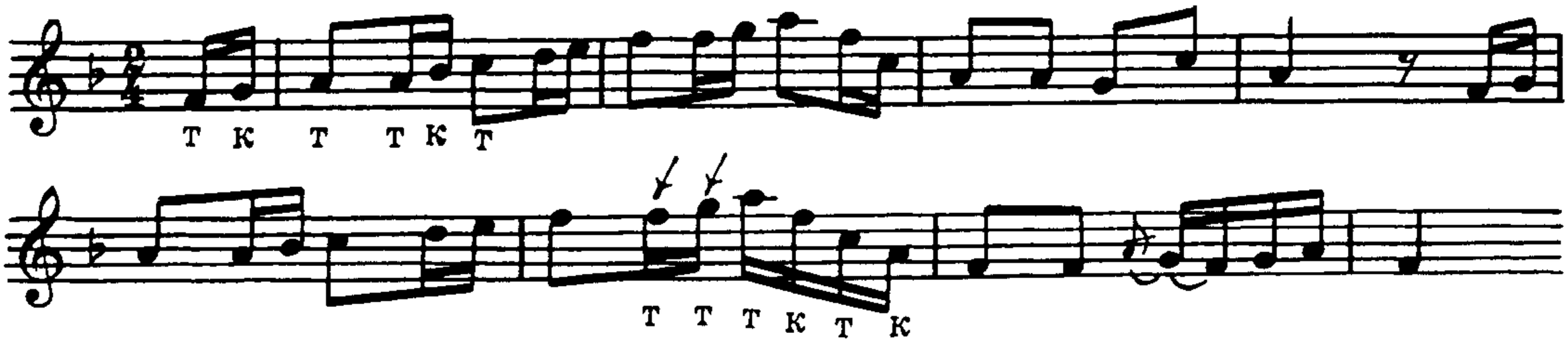
100



Вплетение двух нот, сыгранных простой атакой, совершенно очевидно гарантирует звучание неудобного оборота в мелодии:

Н. Гуммель. Концерт, III ч.

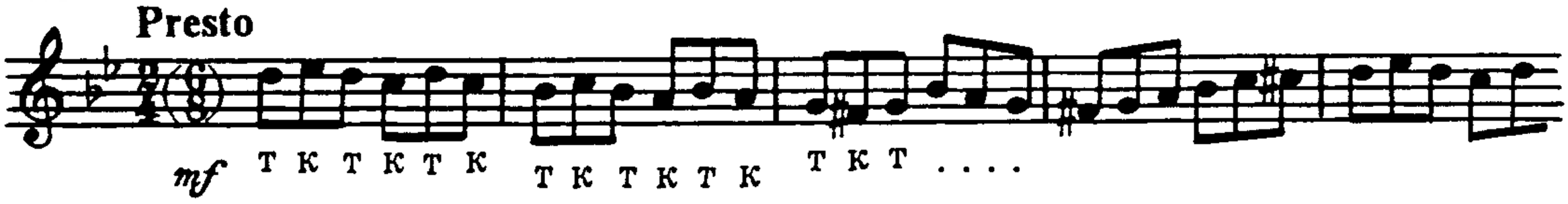
101



Исполнение триолей двойной атакой. В практике нередко бывает так, что исполнителю легче играть триоли в трудных технических фразах при помощи двойной атаки. Это не запрещенный прием. Более того: иногда триоли в этих случаях звучат правильнее, нежели при исполнении их тройной атакой. Но это применимо не ко всякой фигурации. Пример удачного исполнения триолей двойной атакой – тарантелла из Концертино № 1 Брандта:

В. Брандт. Концертино № 1

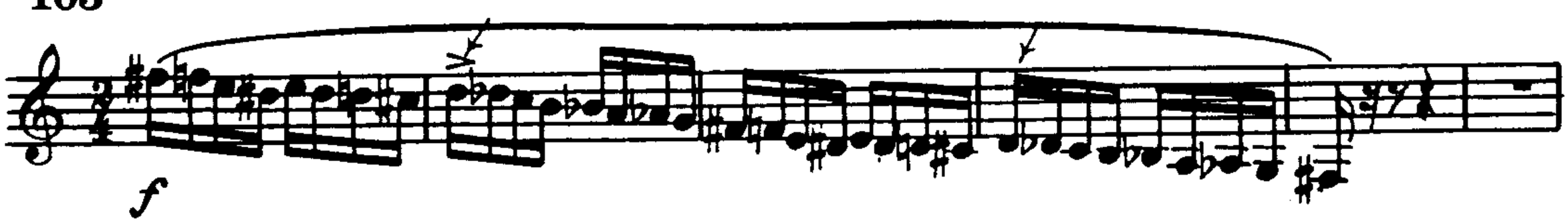
102



Легатная техника. При исполнении легатных технических фигураций нашими движениями управляет внутренний ритмический контроль, то есть наше мышление. Доли такта мы подчеркиваем прежде всего в нашем сознании. Если есть надежный внутренний контроль – меньше опасности непроизвольного ускорения темпа. Ведь при легато не работает язык – наш «маятник», помогающий отсчитывать время.

Н. Римский-Корсаков. Полет шмеля

103



О МОМЕНТЕ И ТЕХНИКЕ ВДОХА

Любая мелодия, как и разговорная речь, состоит из отдельных элементов, фраз, предложений, и в соответствии с этим имеет свою пунктуацию. Смысл пунктуации музыкальной речи трубача в значительной мере выявляется при помощи дыхания.

Техника исполнительского дыхания имеет две стадии: *окончание звука* перед вдохом и *начало звука* после вдоха. С практической точки зрения в этом обычном цикле нам важно обратить внимание на следующее:

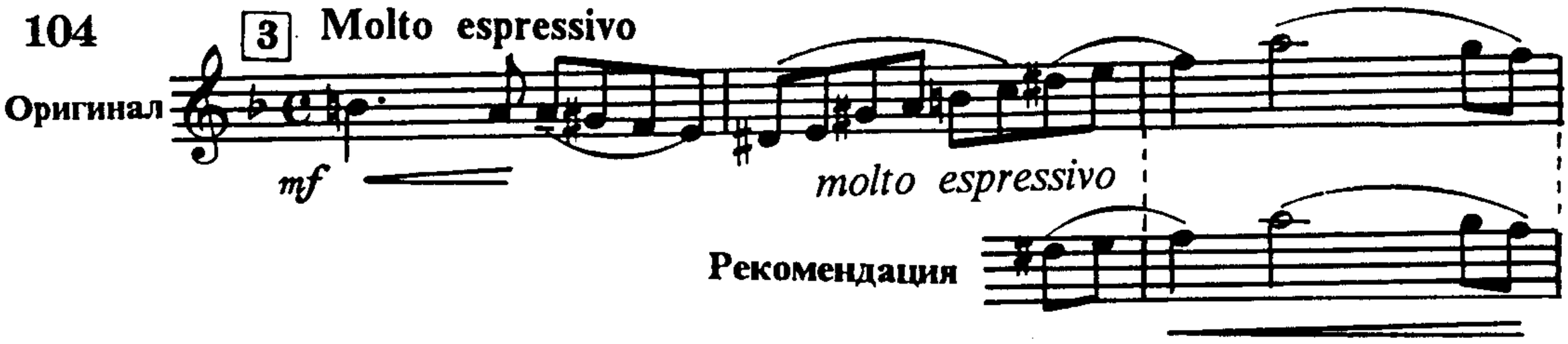
– окончание звука перед вдохом не нужно обрывать: звук должен окончиться округленно, как бы истаять;

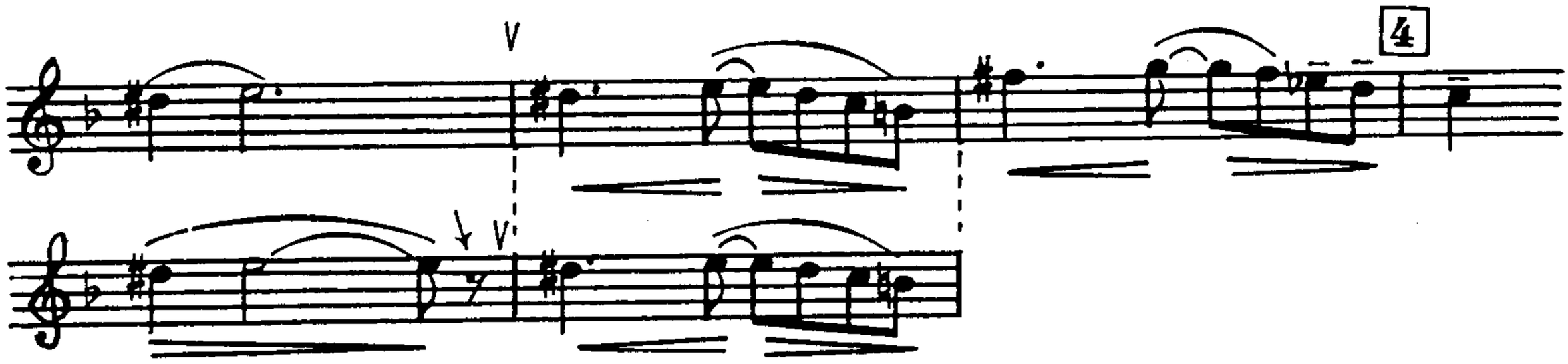
– начало звука после вдоха должно быть исполнено определенной атакой и в том же нюансе, который предшествовал вдоху.

При такой технике вдох не только не нарушит связности звучания, но напротив, логически свяжет элементы фраз. Важно помнить: перед вдохом должно автоматически происходить сокращение длительности предшествующего звука; мы дышим только за счет этого времени. Следующий пример показывает, как выглядит момент вдоха (на нижней строке обозначено, как читать текст при вдохе):

В. Пескин. Концерт

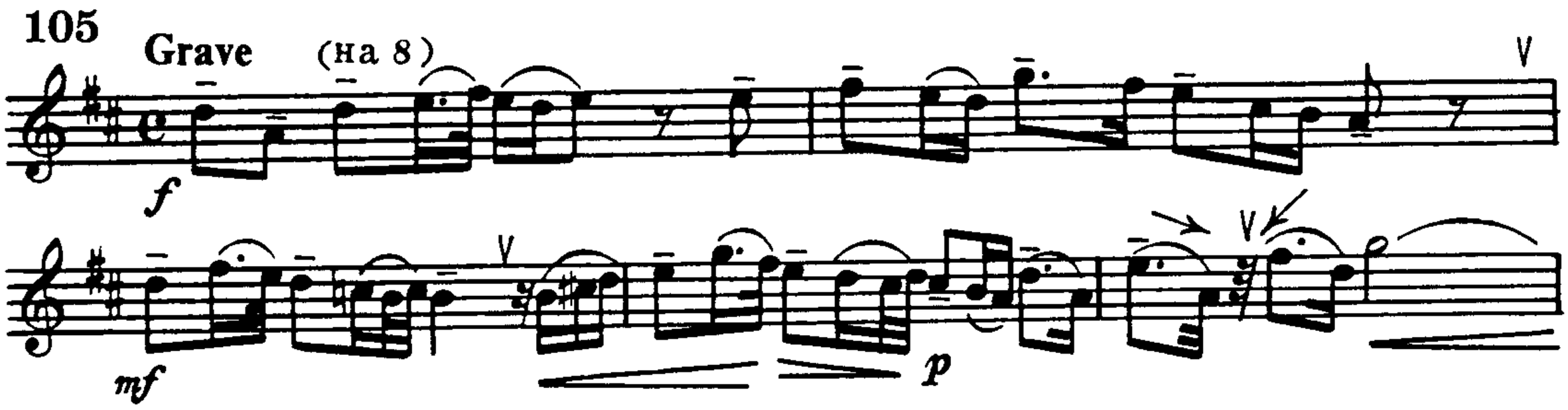
104





Для вдоха не обязательно, чтобы предшествующая ему длительность была протяженной. Он может быть сделан за счет сокращения восьмушки и даже шестнадцатой. Вот пример трудного вдоха из Концерта Альбинони:

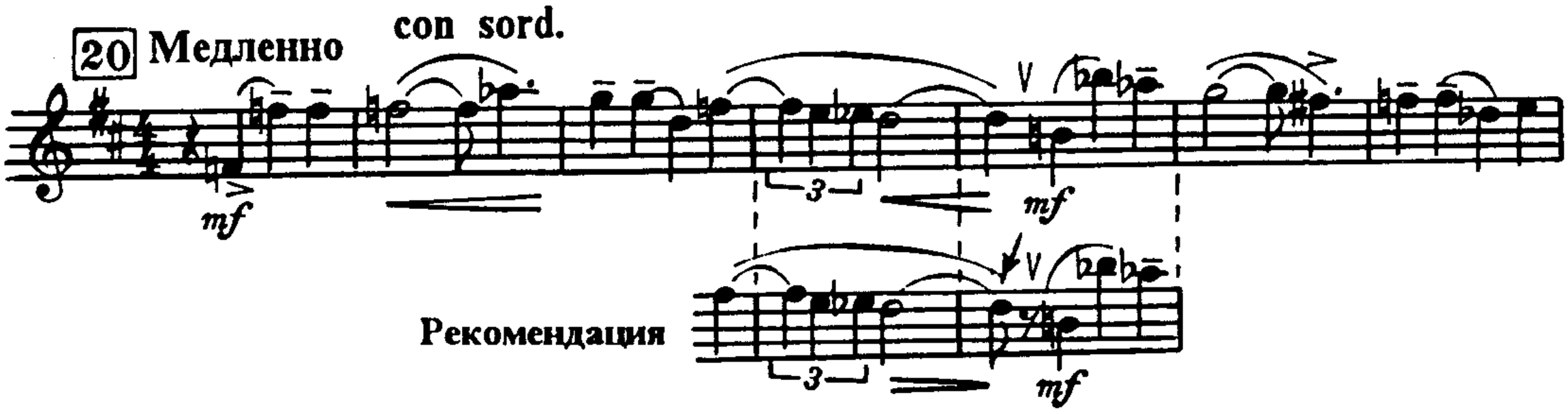
Т. Альбинони. Концерт До мажор



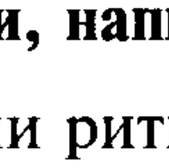
Объем вдоха зависит от строения музыкальной фразы и не всегда должен быть максимально глубоким. Не надо стремиться делать вдох в расчете на «бесконечную мелодию»: исполнительское дыхание – не поле для рекордов. Важно логически определить место для вдоха, найти длительность, которую можно сократить. В дыхании нет безвыходных ситуаций. Именно в чередовании разных по объему вдохов заключены работоспособность и, может быть, профессиональное долголетие трубача.

В процессе игры не следует бояться люфтов, возникающих при вдохе: они не разрывают строение речи, а делают ее живей и выразительнее. Конечно, если вдох выполнен умело. В этом смысле дыхание надо рассматривать как средство достижения выразительности. Ниже приводится классический пример из Концертино Жоливе: на нижней строчке обозначено, как практически читать текст при знаке V – вдох.

А. Жоливе. Концертино

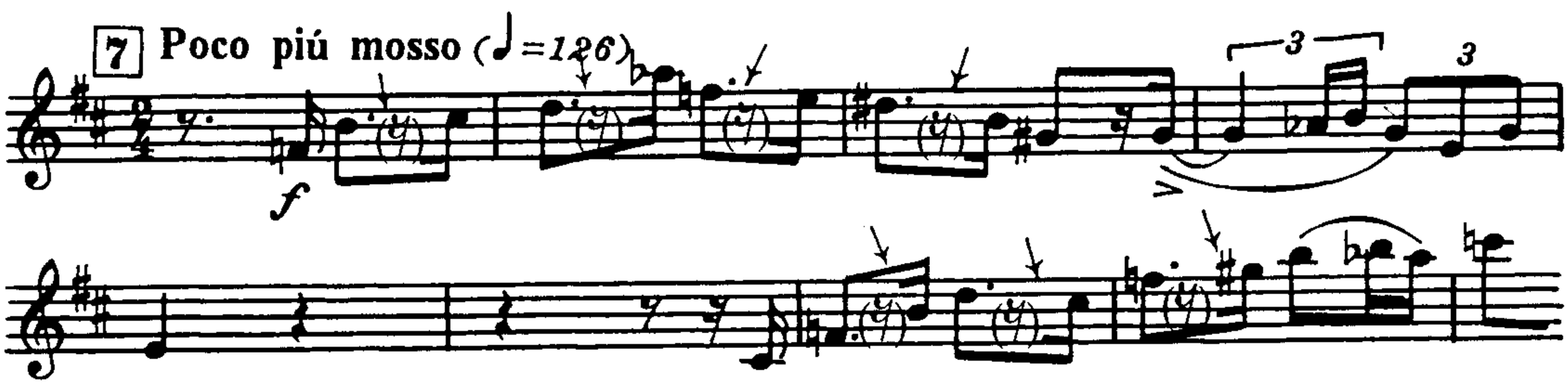


В авторском варианте перед вдохом стоит знак crescendo: если следовать этому указанию, то произойдет обрыв мелодической линии. Поэтому авторскую рекомендацию следует переосмыслить и не выполнять crescendo.

О трактовке точки, написанной около ноты. Опасные люфты возникают при неправильном чтении ритмической фигуры  – например, в начале того же Концертино. Природная особенность этого ритмического рисунка в том, что он провоцирует ненаписанную паузу, которая в корне меняет характер музыки. Этой тенденции надо противопоставить внимание и усилие исполнителя.

А. Жоливе. Концертино

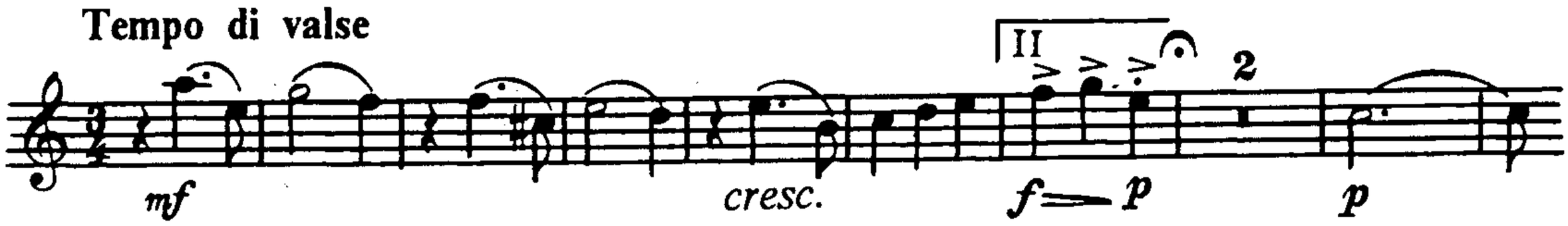
107



О генеральной паузе. При внезапных остановках звучания следует обращать особое внимание на последний звук перед паузой. Остерегайтесь играть его резко и форсированно: он должен прозвучать легко и без «хвоста». Когда трубач своим звуком влезает в общую паузу оркестра, это свидетельствует о его нескромности и недостатке исполнительской культуры. Ярким примером является генеральная пауза в концертном вальсе Аренского:

А. Аренский. Концертный вальс

108



Много подобных примеров в «Поэме экстаза» Скрябина.

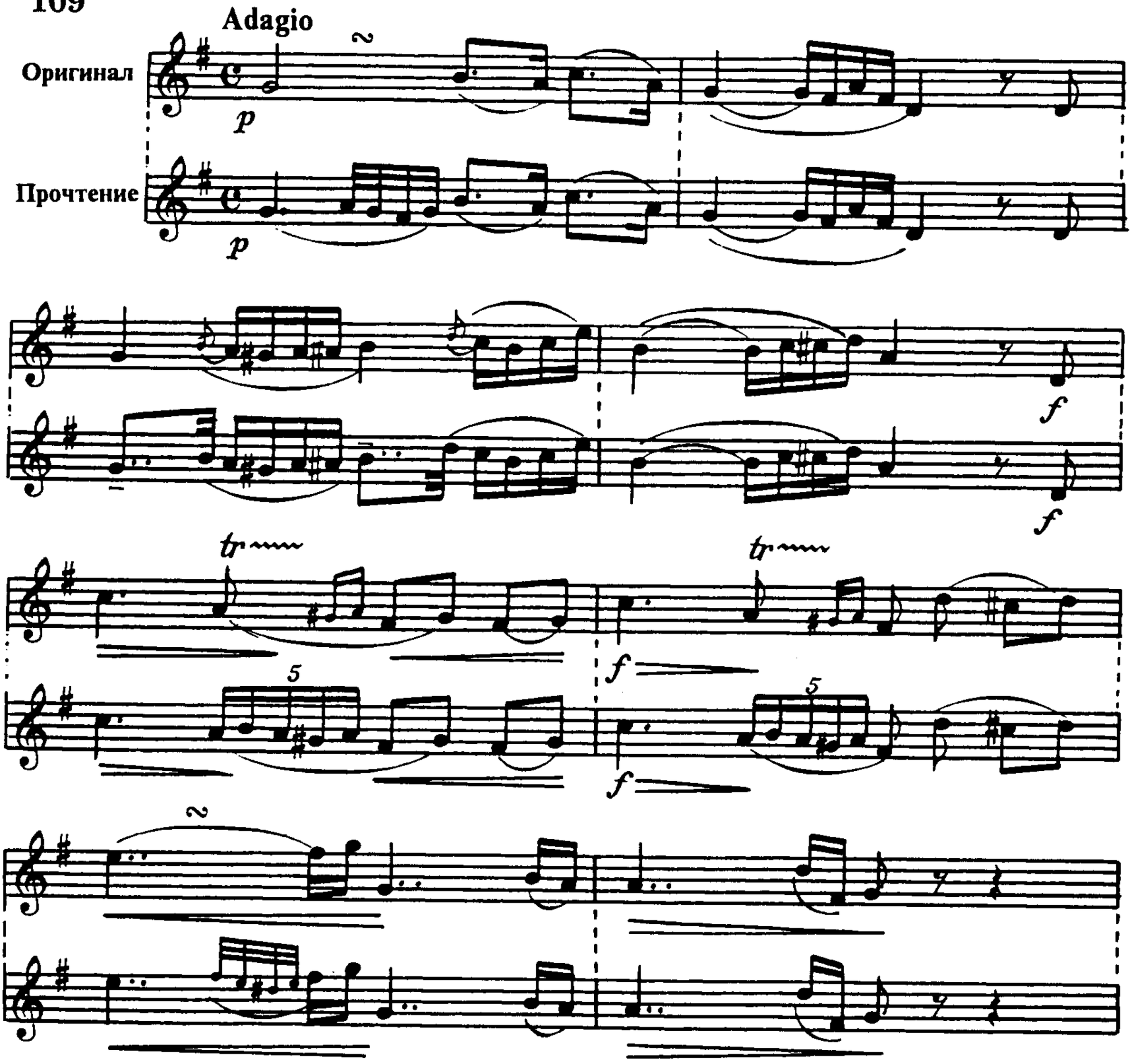
О МЕЛИЗМАХ

Мелизмы – орнаментированные украшения мелодии, создающие своеобразные звуковые узоры вокруг отдельных звуков. Они пишутся в тексте мелкими нотками (форшлаги, нахшлаги) или специальными условными знаками (группетто, трели, морденты). Исполняются мелизмы за счет сокращения длительностей соседних звуков, чаще всего тех, перед которыми они написаны или после которых они стоят.

Примеры группетто и форшлагов из Романса для скрипки Бетховена (в моей аранжировке для трубы):

*Л. Бетховен. Романс Фа мажор**

109



В 5–6 тактах трельное звено, сплетенное с форшлагом, создает законченный и ясный рисунок квинтоли.

Мелизмы следует вплетать в основной текст так, чтобы они, с одной стороны, не нарушали общий темп, а с другой – чтобы сами они звучали крупнее, были понятны и не сливались в общую звуковую массу.

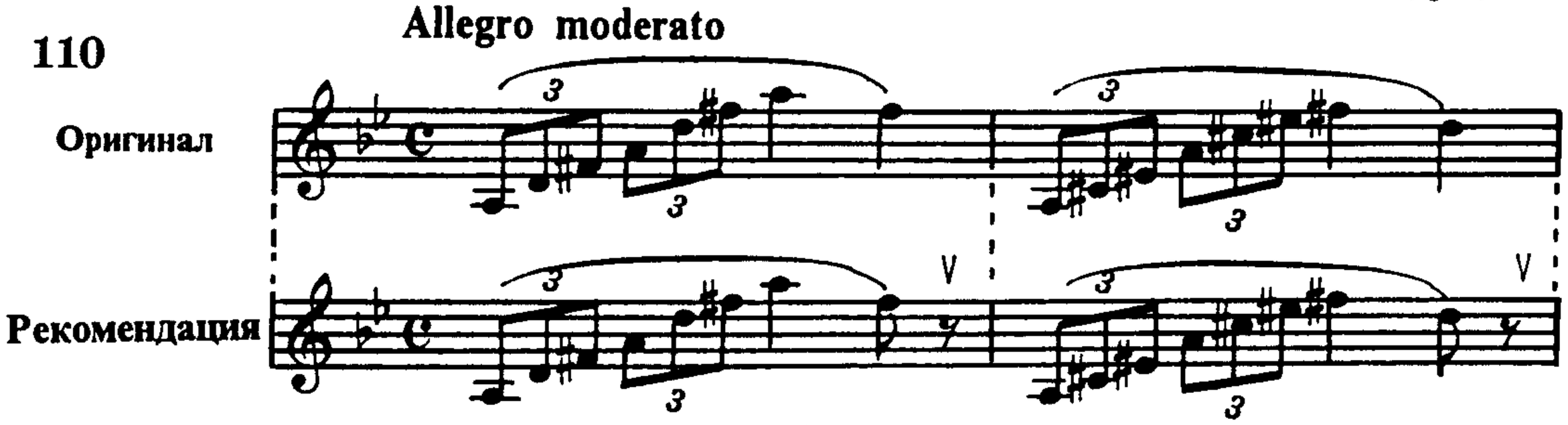
О трели. Трель – не тремоло и не фрулято, ее скорость нельзя «включать», как вилку в электросеть. Это выразительнейшее украшение мелодии, которое не может быть судорожным и нервным. Точно так же трель – не повод лишний раз бравировать техникой. Приведем пример исполнения крайне неудобной трели.

---

* *Пример записан по памяти.*

О. Беме. Концерт, I ч.

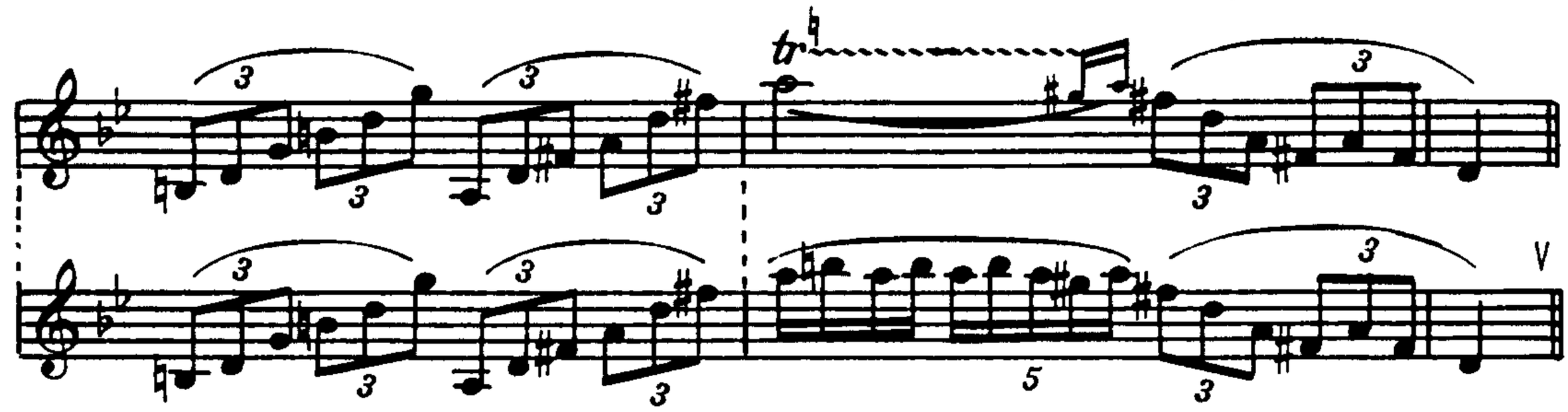
110



Трель непосредственно связана характером и образом музыки. Ее качество зависит не от количества звеньев, а от красоты, законченности и логичности рисунка, украшающего мелодию. Трель нужно логично развить и логично закончить – в этом должна быть цель исполнителя.

И. Гайдн. Концерт

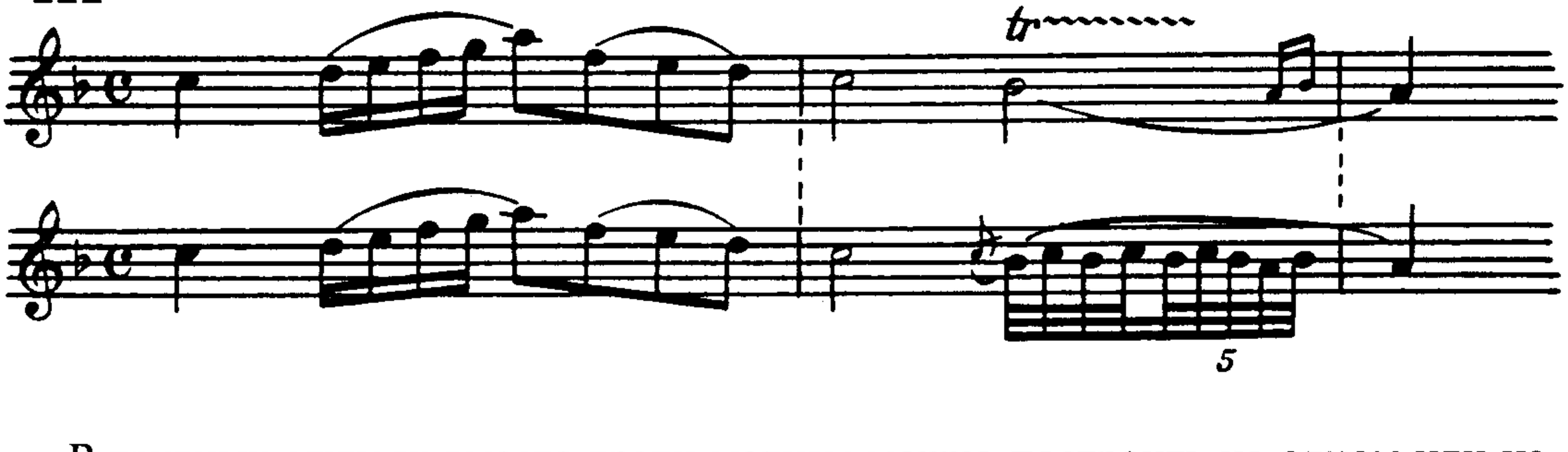
111



В трудных случаях вместо трели мелизм можно построить на одном или нескольких трельных звеньях с добавлением группетто (как указано в примерах 110 и 111) – получится законченный орнаментальный узор. Образец трудной трели:

В. Вурм. Этюд

112

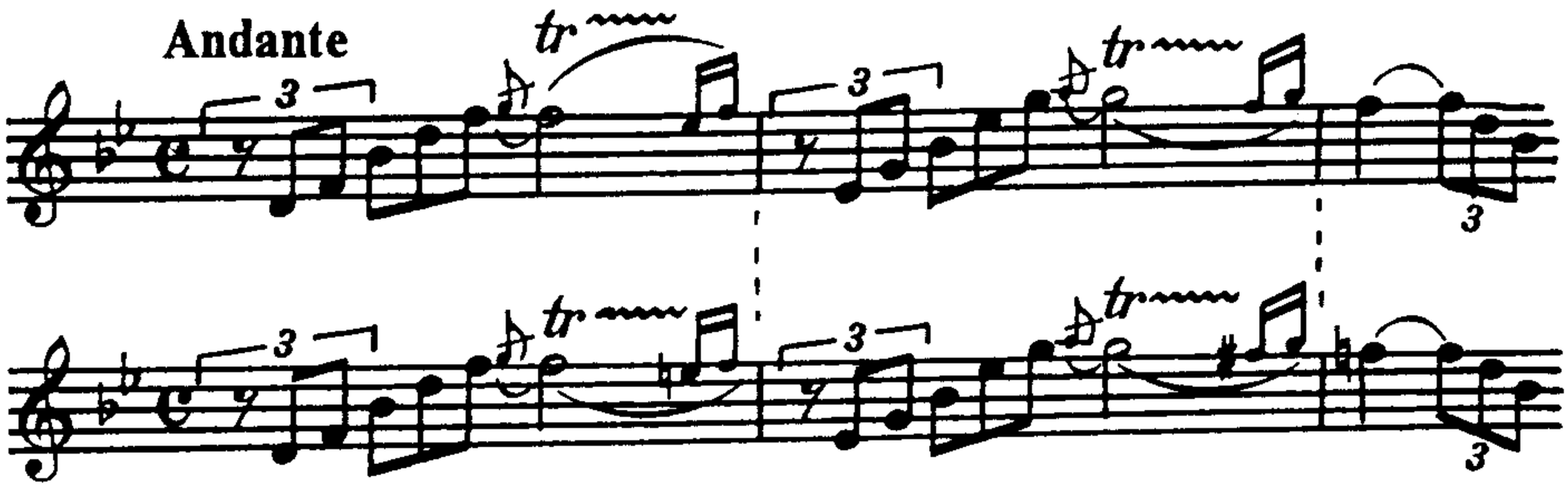


О нахшлагах (окончание трели). В исполнительской практике применяются два вида нахшлагов: диатонические и хроматические. Какой вариант использовать – зависит, по существу, от воли исполнителя. Хроматические и диатонические нахшлаги не противоречат грамматике. Примеры нахшлагов из 2-й части Концерта Гуммеля:

Н. Гуммель. Концерт, 2-я часть

113

Диатонический нахшлаг



Хроматический нахшлаг

Форшлаг перед трелью на повторяющемся звуке берется, как правило, сверху.

О ТРАКТОВКЕ НЕКОТОРЫХ ЭЛЕМЕНТОВ ФОРМЫ

О трактовке формы мы будем вести речь на примерах конкретных произведений, анализируемых во 2-й части данной книги. Здесь же хотелось бы предварительно обратить внимание на некоторые закономерности и приемы интерпретации отдельных компонентов формы, имеющих принципиально важное значение в инструментальном исполнительстве: каденции, речитативы, репризы.

Одно из важнейших правил интерпретации – *правило перемены.* При повторении не должно дублироваться уже прозвучавшее однажды. На примерах каденций и реприз это правило действует особенно наглядно.

О каденциях и речитативах. В основе исполнения каденции лежит импровизационность. Это калейдоскоп образов, интонаций, как правило, контрастных, мимолетных, оставляющих след, подобно пролетевшей комете, в виде отголосков тем произведения. Технически эффектные пассажи, играющие всеми цветами радуги, чередуются здесь со спокойными размышлениями мелодически напевных фраз. В каденции смешиваются элементы всех основных жанровых характеристик, к которым добавляются такие понятия, как речитатив, монолог, повествование – жанры, в наибольшей степени связанные с полной импровизационной свободой.

Каденция – это монолог солиста, момент его самовыражения, показатель его интеллекта, мастерства, артистизма. Для солиста каденция – законченная картина, обрамленная в позолоченную раму его мастерства.

Для успешного исполнения каденции от трубача требуется свободное владение всеми исполнительскими приемами, зрелая степень интеллектуального и эмоционального развития и тонкое ощущение фактора времени. Последнее особенно важно: ведь музыка – звучание во времени.

Поэтому в музыке очень важны паузы, люфты – не менее важны, чем сама музыка. Если они логичны, уместны, выразительны – их называют «говорящие паузы». Если же они служат для отдыха исполнителя или для слива воды из крон, вспоминаются слова Н. Перельмана, автора книжки «В классе

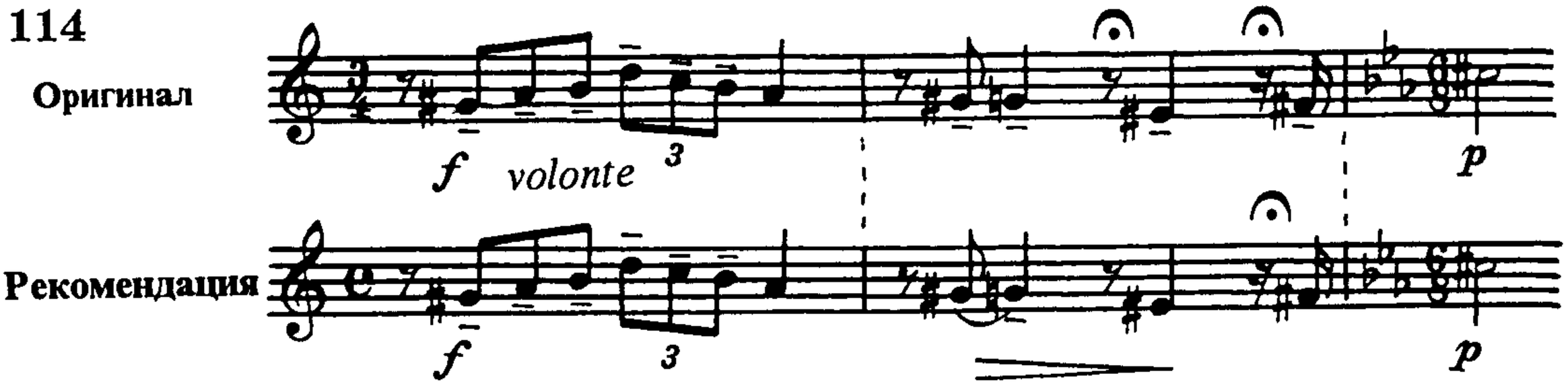
рояля»: «Глупость музыканта нигде так не очевидна, как в паузах». Лучше не скажешь.

В каденциях недопустимы повторения одинаковых приемов, нюансов, темпов, штрихов и т.д. Надо все время менять краски – менять, изменять, видоизменять, чтобы добиваться разнообразия звучания!

Речитатив – своего рода «мини-каденция» – как правило, короткая фраза, идущая в свободном темпе и трактовке. Примером может служить речитатив из «Легенды» Энеску. В своей редакции я предлагаю разделить эту фразу на 2 такта по $^{4}/_{4}$, оставив только одну фермату:

Д. Энеску. Легенда

114

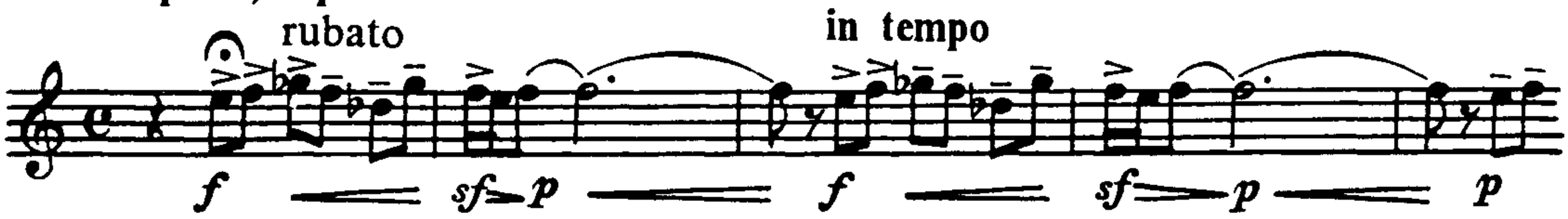


О репризе. Реприза – повторение темы или группы тем после определенного этапа музыкального развития. Но повторение не механическое, а в новом качестве. Поэтому репризу надо толковать так, чтобы уже раз прозвучавшее обрело новые краски, обостряющие звучание – динамические, образные, штриховые. Во всех случаях задача исполнителя должна состоять в том, чтобы реприза прозвучала свежее, по-новому.

Правило «не повторять сказанное» относится не только к репризе как разделу формы. Даже две повторяющиеся фразы не всегда можно трактовать одинаково. К примеру, две начальные фразы из Концерта Арутюняна. Если первую фразу исполнить широко, начиная ее с ферматного звука, то повторение следует сыграть в темпе, видоизменив штрихи:

115

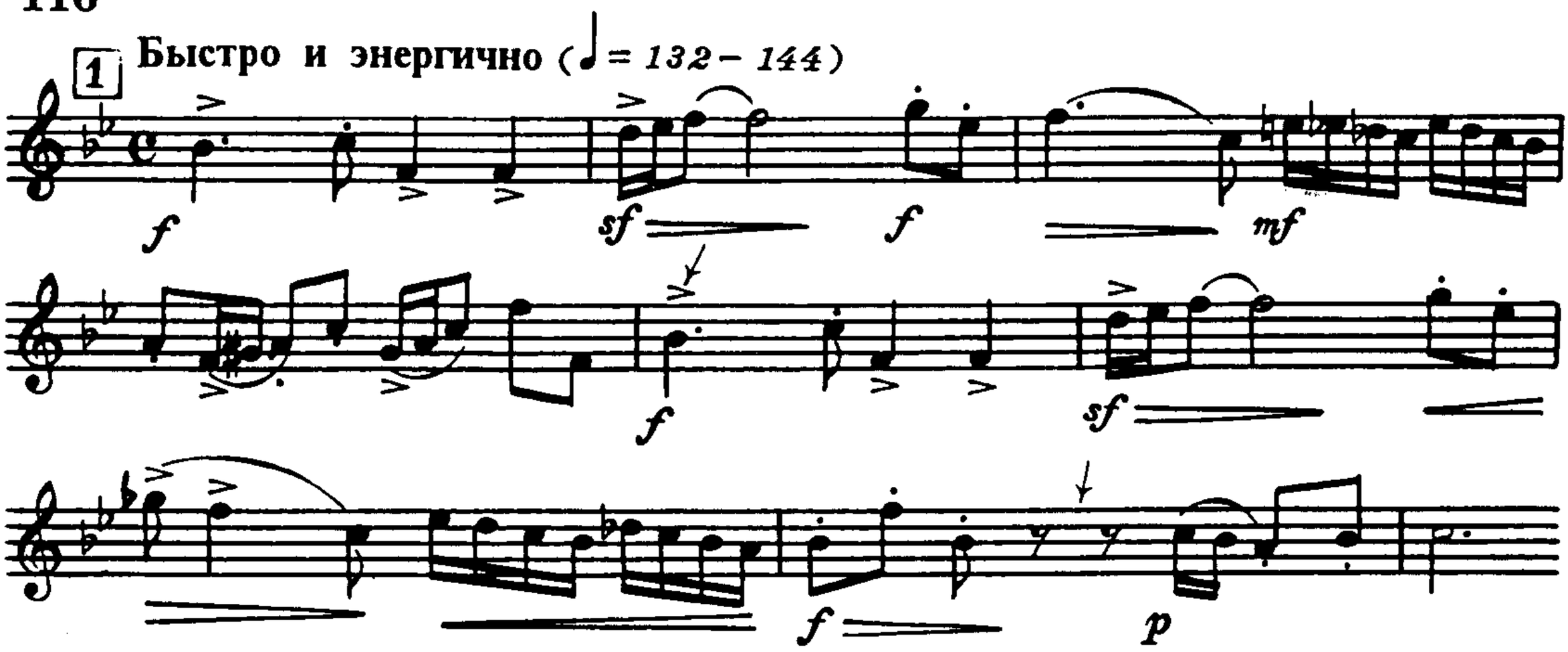
А. Арутюнян. Концерт



А представьте себе, что при повторении фразы мы опять услышали фермату на «ми» – это было бы безвкусно и однообразно.

Но в искусстве интерпретации не может быть шаблонов. Даже это правило – «не повторяться» – действует не всегда и не везде. Иногда для создания цельности музыкального построения повторы даже предпочтительнее. Например, в начале Аллегро того же Концерта звучит тема, начальный период которой состоит из двух одинаковых предложений. Их вполне можно выдержать в идентичном звучании, потому что динамическая перемена наступает вслед за ними: во 2-й половине 8-го такта. Ради сохранения динамики не стоит «мельчить» тему.

116



О ЗВУКЕ

Звук – это голос трубача, как голос у певца. Как каждый певец имеет свой голос, так и каждый трубач имеет свой звук, по которому его всегда можно безошибочно узнать.

Мы проявляем заботу о звуке, ежедневно работая над ним, придавая ему наполненность, динамичность, тембристость. Это нормально. Однако надо считаться с индивидуальностью звука и развивать свой звук – такой, какой предпослан каждому природой. Ошибаются те трубачи, которые, будучи неудовлетворены своим звуком, начинают подражать другим, то есть играть не своим звуком. Конечно, нужно следовать высоким примерам, но не забывать при этом, что не существует абстрактной широты звучания, абстрактной мощности и яркости звуковых свойств. Есть звук исполнителя со всеми присущими именно ему характеристиками, отличающими его от любого другого исполнителя.

В индивидуальности звука заключено богатство исполнителя, его ценность, которую надо совершенствовать и хранить.

Исполнитель должен уметь по своему усмотрению придавать звуку, в зависимости от стиля и характера произведения, нужную окраску.

Вибрато усиливает выразительность звучания. Однако колебания звука при вибрато должны укладываться в рамки зонного строя, когда амплитуда колебаний не изменяет высоты определенного звука. Колебания вибрато не должны быть слишком мелкими («блеющими») или слишком редкими («воющими»). Излишние колебания разрушают звук, как коррозия разрушает металл.

Колебания звука, получающиеся помимо воли исполнителя, свидетельствуют о ненатренированности и слабости мышц исполнительского аппарата трубача, а иногда и о состоянии его нервной системы, излишнем напряжении.

Непроизвольные колебания звука моментально снимает *легкое поддувание щек*. Это не надувание щек, а всего лишь небольшое наполнение воздухом полости рта по обе стороны от ноздрей. Но этот навык можно применять только на одном тянущемся звуке: интервалы или любое движение по диапазону с поддутыми щеками невозможно. Да в этом нет необходимости, ибо на коротких звуках не прослушивается вибрато.

Поддувание щек – необычный, субъективный, но очень важный навык. Он способен увеличивать выносливость губ, подключая к ним мышцы щек во время исполнения длинных нот.

Не всегда вибрато одинаково уместно в музыкальном исполнении: оно хорошо подходит к музыке драматически насыщенной, лирической, танцевальной или развлекательной, но, например, в исполнении старинной хоральной музыки применять его надо крайне осторожно. Здесь должен действовать критерий эстетического вкуса и меры, который нужно воспитывать любому исполнителю.

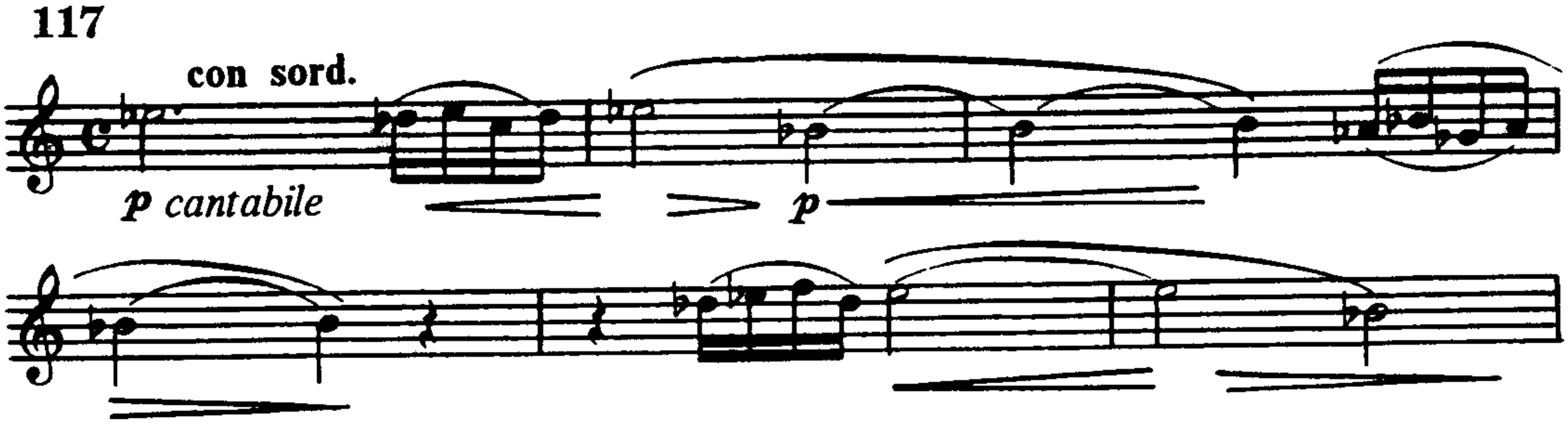
ОБ ИГРЕ С СУРДИНОЙ

Сурдина меняет тембр трубы, создавая разные по колориту звуковые краски. Эти изменения происходят сами собой, только за счет сурдины. Поэтому важно, что играть с сурдиной нужно своим обычным звуком, в динамике, выставленной в нотах. Игра с сурдиной не должна вызывать зажима звука или нарушать его выразительность.

Разные сурдины обогащают колорит по-разному. Например, к звучанию «колыбельной» из Концерта Арутюняна больше всего подходит сурдина bol, которая у нас называется «грибок» – ее звучание интимное, томное:

А. Арутюнян. Концерт

117



Обычная оркестровая сурдина ordinaire, которая в нашем обиходе носит название «груша», может звучать ярко, со звоном на форте. Такой звук не потеряется и в оркестровой массе. Так должен, например, прозвучать следующий эпизод из Концерта Пахмутовой:

А. Пахмутова. Концерт

118

Но нужно иметь в виду, что занятия с сурдиной не позволяют исполнителю объективно оценить качества своего натурального звука. Исполнитель может ошибочно оценивать динамику и свойства звука, неправильно рассчитывать энергию дыхания. Поэтому ежедневные индивидуальные занятия с сурдиной следует считать ненормальным явлением в практике трубача. Изобретенные специальные «сурдины для занятий» (так называемые «отельные») предназначены только для разыгрывания. Действительно, с сурдиной можно разыграть-

ся, размять губы, если это необходимо. Но практика систематических занятий с сурдиной недопустима.

ВДОХНОВЕНИЕ И САМООБЛАДАНИЕ

Мы рассмотрели некоторые общие и частные вопросы, касающиеся задач исполнительской интерпретации музыки. Но знание всех приемов и таинств мастерства, владение своим исполнительским аппаратом – это еще не все. Нужно суметь все лучшие свои исполнительские качества донести до слушателя. Далеко не каждый трубач играет на эстраде (соло или в оркестре) так же хорошо, как в домашней обстановке или в классе. Но этому тоже надо учиться – в этом заключается подлинный артистизм трубача.

Естественно, что во время выступления, и особенно перед ним, у человека возникает состояние беспокойства – *это творческое волнение*, какое всегда бывает перед выполнением ответственного дела. Без творческого волнения не придет и вдохновение – состояние высшего подъема, свободы эмоций и мыслей, полета к осуществлению своего исполнительского идеала.

Вдохновение – вершина творческого состояния артиста. Но оно не должно быть бесконтрольным, стихийным; наиболее полно оно проявляется тогда, когда артист владеет собой, не дает эмоциям захлестнуть себя.

Чтобы сохранить самообладание во время игры, исключить излишнее беспокойство и нервозность, необходимы хотя бы два условия: *хорошее состояние губ и знание музыкального материала.* Именно это придает исполнителю уверенность и в большой степени исключает тревожность.

Степень утомления губ правильно определить не всегда могут даже опытные исполнители. Этому надо учиться всегда, в этом – самопознание трубача. Почувствовав усталость губ, надо вовремя дать им отдохнуть. Губы – тонкие мышцы, которые во время игры мы травмируем металлическим предметом, именуемым мундштуком, и часто даем им непомерные нагрузки. Безусловно, губы надо закалять (именно это мы ежедневно делаем во время занятий), но нельзя доводить их до переутомления, равного нанесению травмы.

На утомленных губах ничего не сыграешь удачно. По ним определяется самообладание, общая игровая форма и состояние нервной системы исполнителя. Результатом переутомления губ могут быть волнение, срывы, неточности текста. Еще хуже, когда губы теряют чувствительность: они перестают подчиняться воле исполнителя, реагировать на повышенную нагрузку, а исполнитель, вместо того чтобы дать губам отдохнуть, продолжает «добиваться результатов»...

Состояние игрового переутомления может нарушить психическое равновесие человека. Появляются неуверенность в себе, поиски причин срывов, которые иногда приводят к неоправданным попыткам смены мундштука, а иногда и постановки.

Опыт показывает, что решение этой проблемы состоит в подготовке губ к выступлению соло или игре ответственной партии в оркестре. Как правило, такому выступлению предшествует активная игра на инструменте – это нормально! Но нормой должно быть и то, чтобы за день-два снизить интенсивность игровой нагрузки, дать губам хорошо отдохнуть. Надо верить себе и не делать перед выступлением проигрывания программы, а ограничиться только короткими разминками для согревания губ и сохранения подвижности аппарата.

Второй фактор сохранения самообладания во время игры – *знание текста.*

Не может быть свободы мысли и творческого подъема, когда исполнитель отвлекается, переключает внимание на нотный материал, в знании которого он не уверен. Лучше играть текст наизусть – тогда зрительное восприятие не вступает в противоречие с состоянием творческого вдохновения.

Нередко можно наблюдать, как нарастает напряженность у исполнителей на подходе к технически трудным местам текста: они начинают громче играть, ускорять темп и в результате сами же себе создают ловушки. Скажем, к высокому звуку они подходят без запаса воздуха, к трудной технической фразе – на сверхускоренном темпе.

Не пасуйте перед трудностями! Хладнокровность, контроль и трезвый расчет, основанные на уверенном знании материала, – ваши союзники. Когда в совершенстве овладеваешь музыкальным материалом, когда мысли поглощены только музыкой, когда можешь свободно управлять собой и рассчитывать мгновения времени и тончайшие движения мышц, рождающих звуки, – наступает изумительное состояние творческой свободы, подъема, вдохновения, ради которых стоит потратить годы труда.

Глава 9

ОРКЕСТРОВОЕ МАСТЕРСТВО

Все изложенное в данной книге направлено на решение задачи подготовки трубача-профессионала и относится не только к солирующим музыкантам, но и (главным образом) к оркестрантам. Солирующий трубач находится на особой стадии мастерства, которой достигают единицы. Именно они способны вывести исполнительство как бы за рамки возможностей своего инструмента, когда можно услышать оценки типа: «Играет, как скрипач», «Поет, как певец»...

И все же основное призвание трубача – игра в оркестре. При этом процесс формирования мастерства трубача развивается по законам, единым для всех, будь то оркестровый исполнитель или солист. И тот, и другой должны всесторонне владеть инструментом, уметь правильно читать нотный текст со всеми темповыми, динамическими, агогическими указаниями, владеть фразировкой и образным мышлением.

Высшая стадия творчества – общая интерпретация музыки – для оркестрового музыканта находится в сфере компетенции и воли дирижера. Только в рамках дирижерской трактовки произведения и по руке дирижера оркестрант выполняет динамические и темповые модификации, вдохновенно фразирует элементы мелодии, по его жесту ориентируется в совместном звучании оркестра. Наличие подобных способностей у оркестрантов определяет их мастерство и ансамблевую культуру.

У солистов-концертантов общая интерпретация музыки входит в сферу их личной компетенции, и они, играя с оркестром, могут добиваться и даже диктовать дирижеру выполнение своего исполнительского замысла. Обратимся к авторитетному суждению мастера аккомпанемента дирижера Кирилла Петровича Кондрашина: «...здесь (в аккомпанементе) вам не надо вырабатывать собственную концепцию. Это зависит целиком от солиста, и вы (т.е. дирижер) обязаны ему подчиняться...»*

В мировой и отечественной литературе вопросу воспитания оркестрового мастерства посвящено много работ в форме выписок оркестровых партий, оркестровых трудностей, иногда с комментариями и вспомогательными упражнениями, как это сделали:

– трубач Лос-Анджелесской филармонии Роб Рой МакГрегор в своем фундаментальном 4-томном труде,

– Сергей Еремин, профессор Московской консерватории, в сборниках «Выписки из оркестровых партий»,

– Фил Смит, солист Нью-Йоркской филармонии, в своем компакт-диске с демонстрацией и комментариями оркестровых соло,

– Людвиг Лютак, профессор Краковской высшей музыкальной школы,

---

* *К. Кондрашин. «Мир дирижера». Изд. «Музыка», Ленинградское отделение, 1976, с. 97.*

– Герман Нойхаус, опубликовавший в издательстве «Hans Gerig» (Кельн, Германия) пять томов оркестровых выписок, и многие другие.

В 1-й части «Лаборатории трубача» речь идет об осмыслении игрового процесса, постижении исполнительских средств, интерпретаторских навыков, всего необходимого музыканту как для работы в оркестре, так и в концертно-сольной деятельности.

ДУХОВИК – СОЛИСТ В ОРКЕСТРЕ

Все приемы сольного исполнительства присущи любому оркестранту-духовику. В оркестре духовик один, без дублеров, исполняет свою партию. Именно это обстоятельство налагает на него персональную ответственность за качество звучания своего инструмента, точность чтения нотного текста, ансамблевую слаженность, фразировку, гибкую реакцию на жест дирижера... И никакими эмоциональными порывами не оправдать лихость духовика, особенно трубача, способного динамикой своего инструмента подавить звучание целого оркестра. Поэтому трубачу должны быть присущи особое чувство такта, умение во время игры слушать других, добиваться звукового баланса в общем звучании оркестра, а не наносить при каждом аккордовом звуке «залповый огонь» прямой наводкой, направляя раструб инструмента в зал, вместо того, чтобы только чуть возвыситься над звучанием оркестра во фразах, несущих главную мелодическую функцию.

Кирилл Кондрашин в своей книге «Мир дирижера» пишет: «...Надо оставлять на концерт праздничность и вдохновение, но если (на репетиции) оставить неотработанным звуковой баланс и вообще элементарную техническую сторону, то вечером обычно все перекрывают тарелки (Piatti) с большим барабаном и форсированная медь. Это выдается за проявление темперамента»*. Глубокая мысль и типичная картина, в том числе и для профессиональных оркестров, которую следует прокомментировать.

Что значит оставить неотработанной элементарную техническую сторону? Если имеется в виду техническая сторона исполнения оркестрантом своей партии и это становится заботой дирижера, то такому музыканту не место в профессиональном оркестре. Что касается динамического баланса, то это забота и дирижера, и оркестранта. Старательный музыкант, увидя в нотах крещендо, начинает преждевременно усиливать звучание, не считаясь с тем, что в линии нарастания закрывает своим звуком голоса, ведущие мелодию. И опять темперамент, эмоции затмевают гармоничность звучания оркестра.

Ансамблевому воспитанию в русской школе, да и не только в русской, не уделяется должного внимания. Камерный класс ведут обычно методисты, теоретики, концертмейстеры-пианисты, а не дирижеры или лучшие профессора по специальности. Изучение оркестровых партий, отдельных групп ансамблей – валторн, труб, тромбонов – должно происходить в классах по специальности.

---

* *К. Кондрашин. Там же, с. 56.*

ДИРИЖЕР И ОРКЕСТР

Мы уже говорили, что интерпретацию темпа, динамики, агогики, образности музыки определяет и показывает своим жестом дирижер. Его воля интерпретатора обязательна для выполнения всеми участниками ансамбля. В этих рамках каждый оркестрант трактует и расшифровывает все написанное в партии, которую он исполняет, отвечает за стройность своего инструмента, выразительность его звучания, интонирования, согласованность с другими инструментами.

Оркестрант, выполняя намерения дирижера, должен хорошо знать приемы и средства их воплощения на своем инструменте. Они должны быть ему лучше известны, чем дирижеру, и если намерения дирижера выполнены, то неважно, как оркестрант этого добился. Такое исполнительство свидетельствует о высоком профессионализме оркестранта и снимает мелкую опеку дирижера над ним.

Главная задача дирижера состоит в том, чтобы объединить усилия сотни индивидуальностей, направить их внимание к общему образному, ритмическому, динамическому (часто дифференцированному) звучанию. Когда же дирижер призывает играть вместе, по руке, этим он показывает свою слабость. Обычно оркестранты об этом думают: «Как показал, так и играем», и это истина. Дирижерский взмах должен быть таким, чтобы никто не мог сыграть *не вместе!*

Слабость оркестранта может проявляться в плохо настроенном инструменте, неточном прочтении нотного текста, невыразительности фразировки, в плохой игровой форме и т.д. Все это может отвлекать дирижера, взвинчивать его нервы, отнимать время репетиции, которого всегда недостаточно для подготовки к концерту.

Приведем несколько типичных примеров:

1. Дирижер показывает нарастание динамики звучания – оркестр играет скорее.

2. И наоборот, дирижер показывает диминуэндо (diminuendo) – у оркестра активность темпа спадает.

Справедливости ради надо сказать, что в практике, в отдельных случаях интерпретации, крещендо (crescendo) органично связывается с некоторым оживлением темпа, диминуэндо – с замедлением.

3. Дирижер добивается острого, стаккатного звучания – отдельные группы или отдельные исполнители играют вязко.

4. Дирижер просит певучего звучания – кто-то играет мелодию с акцентами.

В исполнительских вопросах оркестрового музицирования требуется обоюдное внимание и старание обеих сторон творческого процесса: дирижер подумает, как лучше показать неудавшийся эпизод, оркестранты – как лучше выполнить задачу, поставленную дирижером.

Несколько слов о солистах групп – исполнителях первых партий. Они непосредственные помощники дирижера, ведущие своих групп. К их пониманию дирижерской интерпретации подключаются исполнители вторых голосов. В то же время, в целях лучшего восприятия трансформации темпа или динамического баланса, лидер не должен подменять собой партнеров по группе и нарочито играть скорее или громче всех своих коллег. Безошибочным критерием для лидеров и концертмейстеров групп является правильная трактовка

текста и соответствующая реакция на руку дирижера. Причем практика следования за лидером группы гарантирует улучшение звучания ансамбля.

В предыдущих главах книги приведены несколько оркестровых фраз и даются разъяснения к неординарным приемам их исполнения (см. нотные примеры №№ 4, 20, 47, 61, 65, 72, 84, 88, 93, 94 и др.).

После внимательного изучения данной книги обращение к работам, непосредственно связанным с оркестровым материалом, позволит лучше ориентироваться в оркестре и чувствовать себя в нем артистом.

Глава 10

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКИ

Ничто так не воспитывает мастерство и исполнительскую культуру, как глубокое изучение классики. Классика является отправной точкой понимания и интерпретации музыки любых стилей, она дает наиболее точный критерий оценки музыки, путей и приемов ее исполнения.

Вспомним некоторые общие правила и каноны построения классической формы, в первую очередь сонатного или концертного цикла. Эти правила подразумевают прежде всего контрастность сопоставления частей, темпов, тем, тональностей. Каждая из трех или четырех частей цикла обычно исполняется в своем стержневом темпе от начала и до конца (если только автор не дает специальных указаний о более свободной трактовке темпа). Принцип контрастного сопоставления тем-образов лежит в основе формы сонатного аллегро, в которой, как правило, написаны первые части классических циклов Гайдна, Моцарта, Бетховена, основоположников стиля.

Вариантов основной схемы сонатной формы и классического цикла множество - столько же, сколько существует в литературе конкретных музыкальных произведений. Так что не может быть опасений, что классический подход к созданию музыки ограничивает творческую фантазию композитора или исполнителя. Это будет убедительно показано на примерах разбираемой в данной книге концертов. Они могут иметь одну, две или иное количество частей, могут иметь свое название (например, Концертштюк или концертная пьеса). Но при этом основой формы будет классическая схема. И подходя к исполнительскому анализу, необходимо прежде всего выявить эту основу и ее модификации в данном конкретном произведении, попытаться понять, почему автор к ним пришел, каков был его замысел и как можно его интерпретировать.

Все это относится, разумеется, и к сочинениям послеклассического периода. (Мы не будем здесь касаться ультрасовременных произведений, в которых стираются границы формы вообще, в которых невозможно отличить разработку от репризы, определить тональность, метр и т.д. Все это веяние времени; вернется к людям нормальная жизнь - восстановятся и нормальные формы творчества).

Созданию классической формы предшествовал длительный период ее становления в творчестве композиторов доклассического периода (называемого также эпохой Барокко) - Альбинони, Вивальди, Телемана, Тартини и многих других, Баха и Генделя, завершивших эту эпоху. В их творчестве принцип контраста еще не выявлен в полной мере: как правило, внутри частей нет контрастных тем, все части могут быть написаны в одной тональности (реже одна из частей в параллельной), количество частей также свободно - три, четыре и более. Такие циклы более напоминают сюиты в нашем понимании.

Все это необходимо учитывать при исполнении доклассической музыки. И очевидно, что понятие формы теснейшим образом соприкасается с понятием стиля исполняемой музыки.

Итак, определение формы произведения необходимо для понимания музыки и построения ее исполнительной концепции. Поэтому разбор формы сочинения есть важная составляющая часть процесса интерпретации.

Т.Альбинони. Концерт Ми-бемоль мажор*

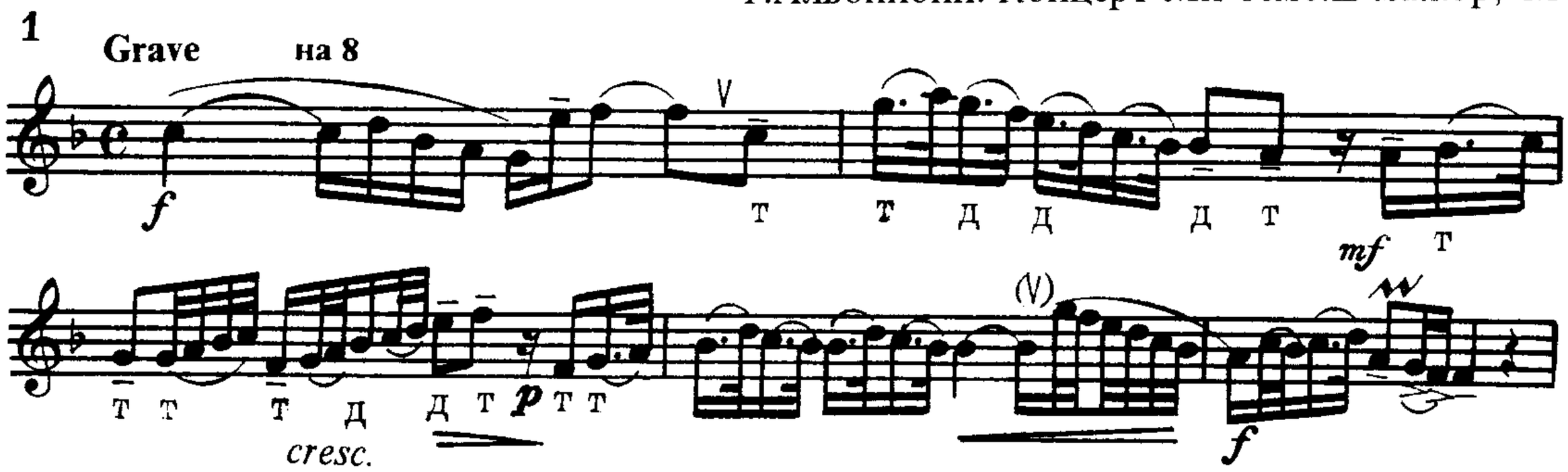
По содержательности и глубине творчество Томазо Альбинони - вне времени: оно существует уже три столетия и не только не устаревает, но напротив, становится все более духовно близким современному исполнителю и слушателю.

Концерт Ми-бемоль мажор - один из наиболее доступных широкому кругу исполнителей, в том числе учащимся. Умеренные технические и регистровые трудности позволяют уделять больше внимания качеству звука, фразировке, разнообразию динамических оттенков и прочим выразительным деталям, заложенным в тексте.

В концерте 4 части.

1-я часть - Grave. Обратите внимание на то, что 4 четверти исполняются на 8 долей - так в свое время было принято записывать медленные части циклов. Это не означает, что музыка должна играться медленнее. Напротив, счет на 8 дает возможность лучше контролировать темп, меньше опасности затянуть его и сделать музыку тягучей, лишенной движения. Кроме того, при счете на 8 все малые длительности, особенно 32-е, удостаиваются большей значимости в рамках общего размеренного движения и соответствуют повествовательному характеру, который желательно придать музыке этой части.

Т.Альбинони. Концерт Ми-бемоль мажор, ч.I

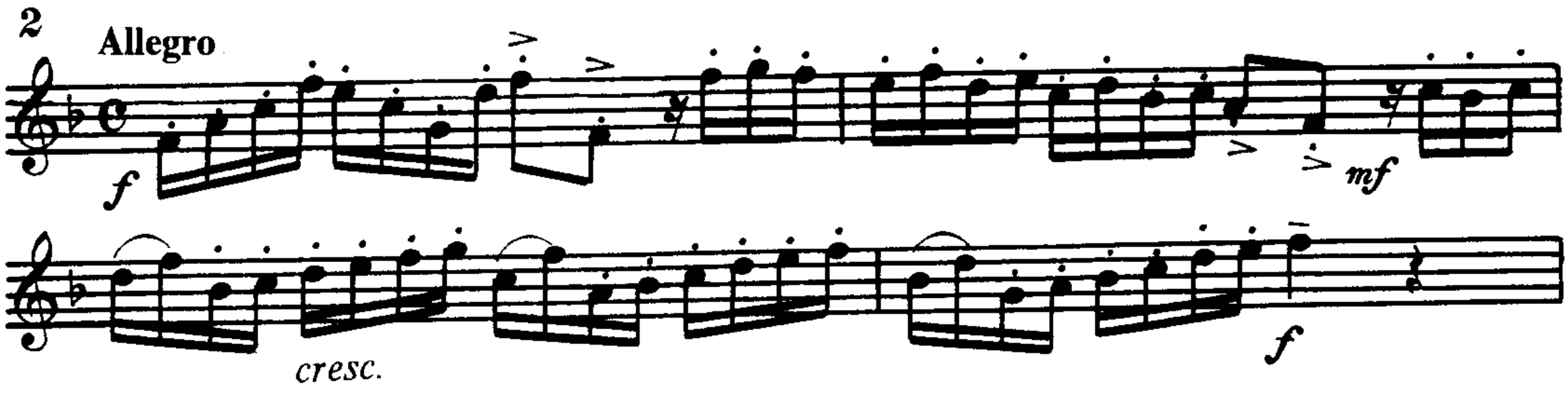


2-я часть контрастна по темпу - **Allegro**. Однако контраст этот лишь внешний, на самом деле две части несут в себе два образа, которые сопоставляются в некоем согласном диалоге, имея много общего. Это выражается, в частности, в технической фактуре 2-й части, заключающей в себе также певучесть и ритмическую стройность. И если речь идет о напевности технической музыки, то исполнитель, согласный с этим, будет трактовать написанные над нотами точки не как сухое, короткое стаккато, а как мелодически звучащий штрих.

---

* Томазо Альбинони (1671-1750) - итальянский композитор и скрипач, ученик Джованни Легренци. Автор 55 опер, исполнявшихся в Италии и Германии, а также множества инструментальных сочинений: концертов для скрипки, органа, трио-сонат и др. Произведения Альбинони неоднократно служили материалом для переложений и транскрипций. Творчество его высоко ценил И.С.Бах, написавший две фуги на темы его трио-сонат.

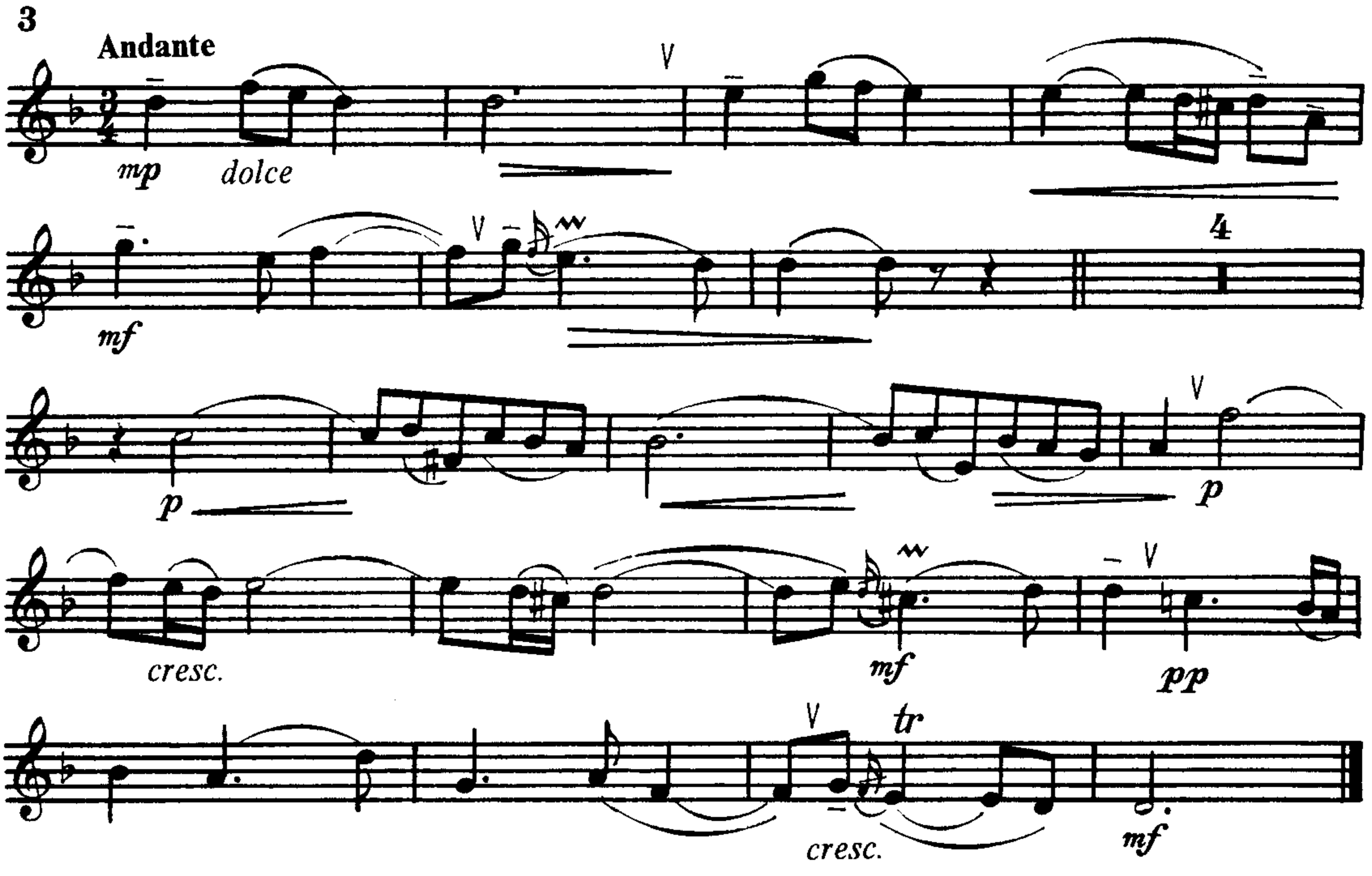
Т.Альбинони. Концерт Ми-бемоль мажор, ч.II



Уместно заметить, что штрих *стаккато* в быстрых фразах всегда дает неприятный отзвук, если исполнять их сухо. Напевность в технически подвижной музыке надо считать высшим классом исполнительского искусства.

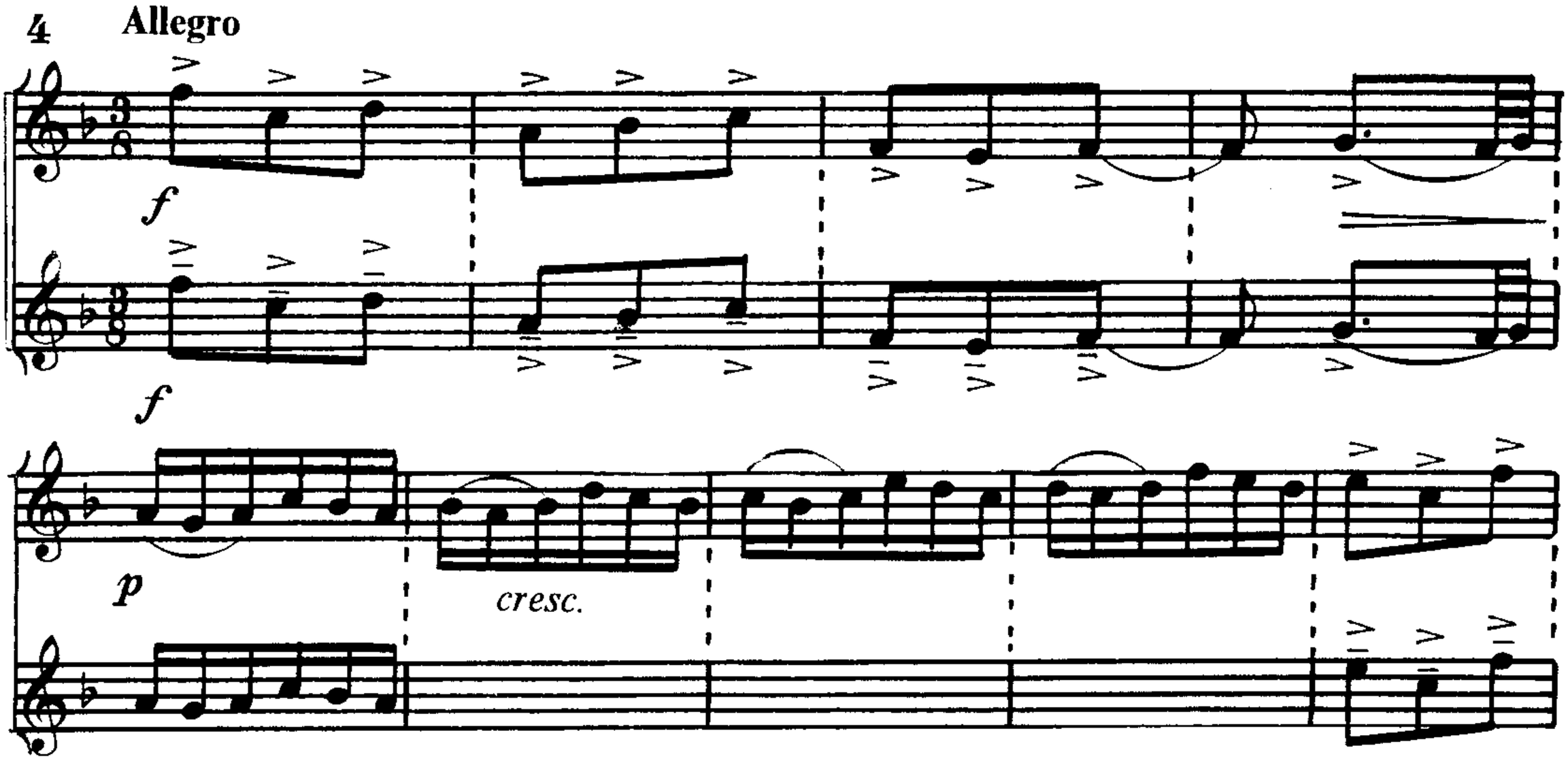
Исполнительские задачи в миниатюрной мелодической **3-й части**, по жанру напоминающей серенаду, заключаются в кантиленности звучания *dolce*. Особой выразительности следует добиваться при исполнении длинных звуков.

Т.Альбинони. Концерт Ми-бемоль мажор, ч.III



4-я часть - Allegro. Здесь нет скерцозной легковесности, но есть танцевальность, изящество и грация. Трудно подобрать штриховые обозначения, способные точнее выразить характер трех начальных тактов. Эти ярко звучащие восьмые, акцентированные и в то же время напевные, лучше играть сложным штрихом *маркированное detache* (≥ ≥) или просто *marcato* (> >). Так удобнее исполнять акцентированные, но связанные между собой звуки.

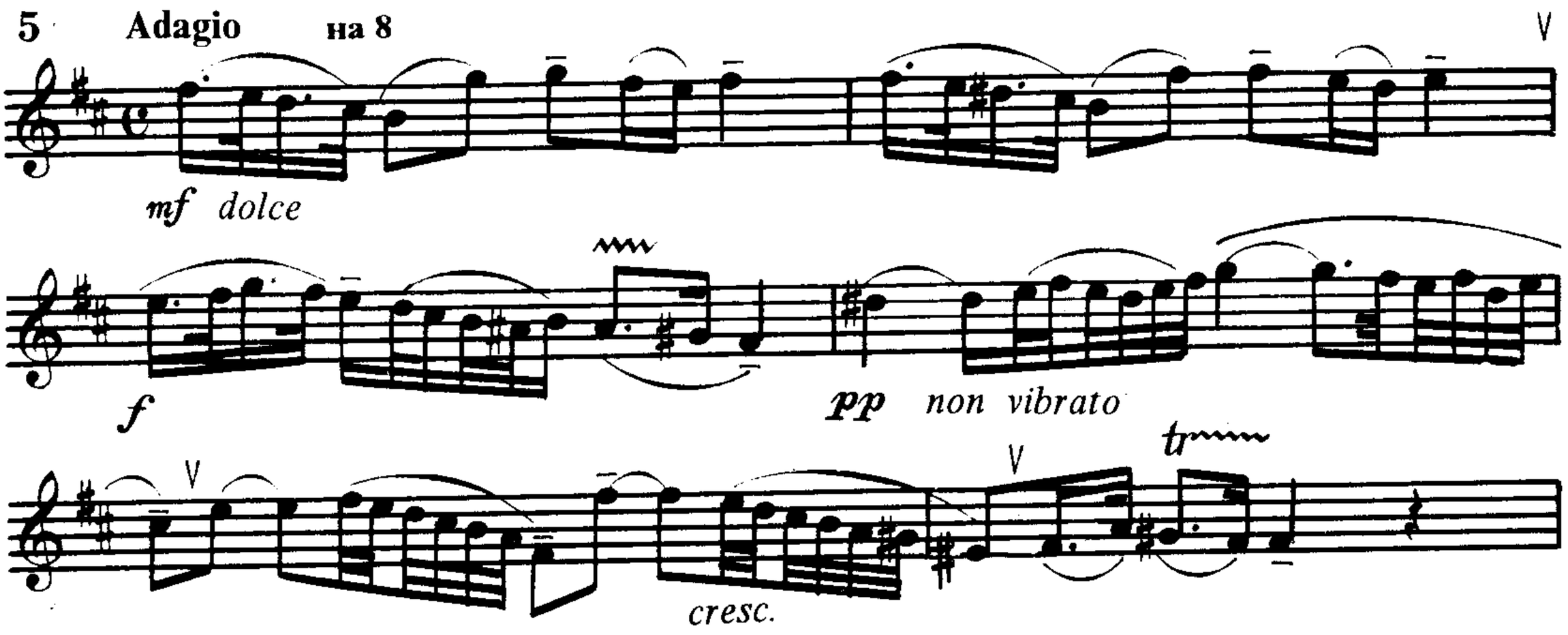
Т.Альбинони. Концерт Ми-бемоль мажор, ч.IV



Как видим, Концерт Альбинони достаточно прост технически, но при этом отнюдь не примитивен. Напротив, в простоте, как это часто бывает, заключена глубина мысли и эмоциональная насыщенность. Чем можно добиться эффекта при исполнении такой музыки ? Прежде всего качеством и выразительностью звука, разнообразием фразировки и динамики, штриховой точностью и строгостью темпа, учитывающего внятное звучание малых длительностей текста.

Если для осуществления собственной исполнительской концепции музыкант почувствовал потребность что-то изменить в динамическом, образном или темповом отношении, то он должен пойти на такие изменения, испробовать свой путь, но не вопреки выставленным в тексте нотным знакам, а лишь модифицируя их.

Аналогично строение **Концерта Альбинони До мажор**. По глубине музыкальных образов он превосходит Ми-бемоль мажорный. Особенно выделяется своим драматизмом **3-я часть**, которую можно причислить к шедеврам мировой классики. Она звучит как фрагмент мессы:



Думается, этим концертом можно заинтересовать слушателей и на большой концертной эстраде.

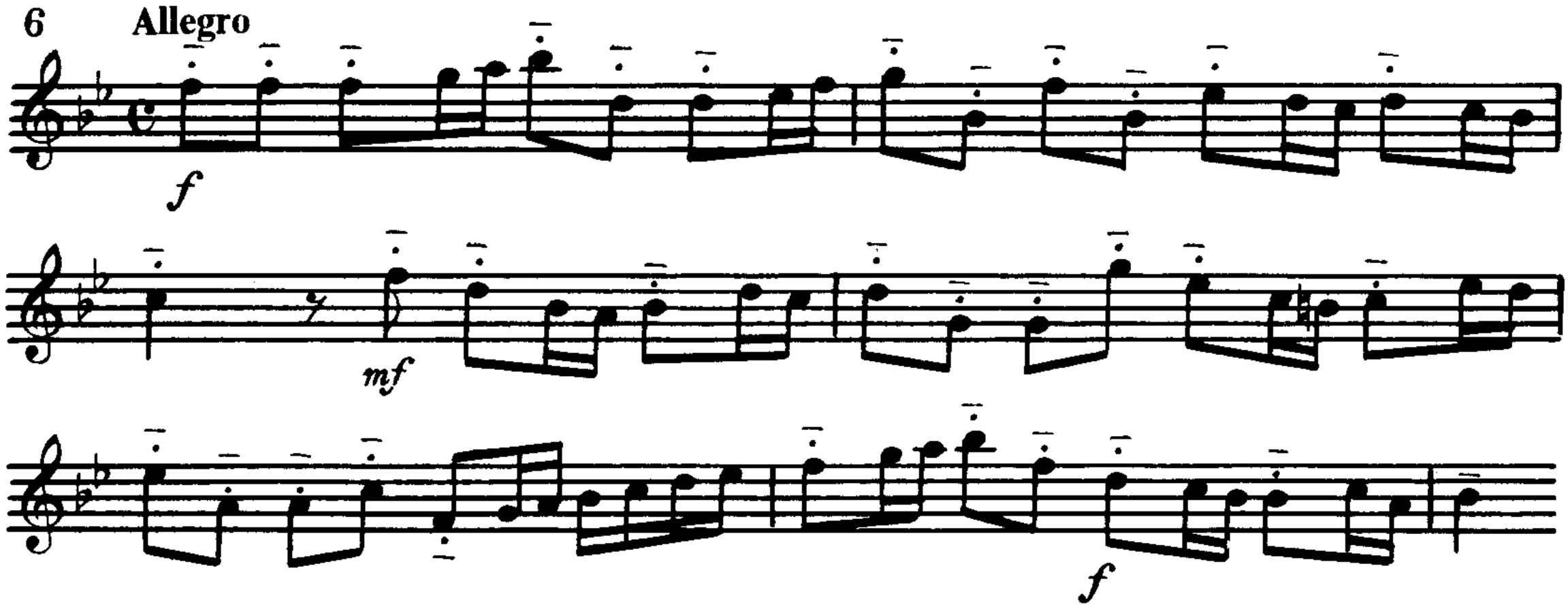
Концерты Альбинони еще далеки от классической формы. В них отсутствуют оркестровые экспозиции, нет ни главных, ни побочных партий, равно как и разделов разработки и тематической репризы. Композиция частей складывается из сходных по характеру эпизодов музыки. Задача исполнителя - в этом сходстве найти разнообразие, не нарушая целостности и законченности формы. Именно здесь заключена одна из сложностей интерпретации музыки позднего барокко.

Г.Телеман. Концерт Ля-бемоль мажор*

Концерты Телемана - новая ступень эволюции на пути к классической форме концертного цикла. На это указывает более развернутое изложение материала, а также более отчетливые контуры разделов внутри отдельных частей цикла.

В этом отношении примечательно строение **1-й части** трехчастного Концерта. Здесь явно прослеживаются некоторые черты будущего сонатного аллегро. Главная тема проходит дважды. Есть подобие связующей, разработки с элементами главной темы, реприза и кода. Это уже не концерты Альбинони, но еще не развернутое сонатное аллегро - скорее некое видение будущей формы классического концерта. Энергичная, моторная главная тема исполняется с легкими акцентами на певучих восьмых. Точки понимать как акцентированное деташе.

Г.Телеман. Концерт Ля-бемоль мажор, ч.I

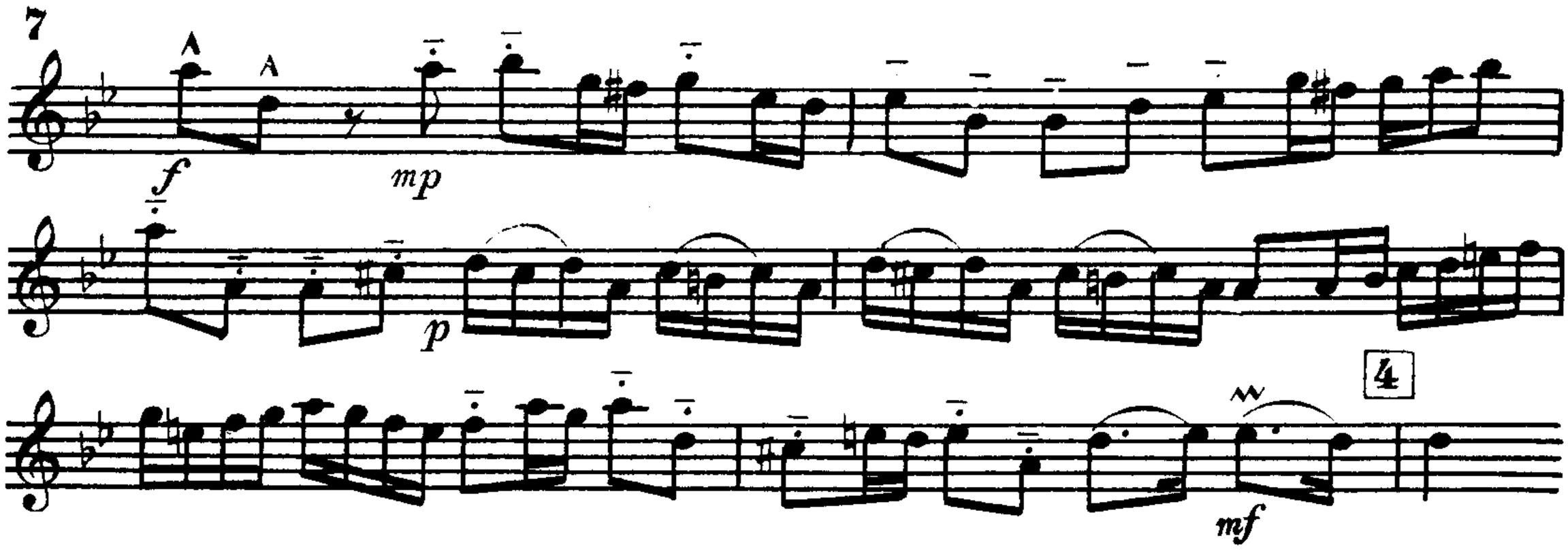


Вторая тема мало отличается от главной, но звучит пиано и требует еще большей напевности исполнения.

---

* Георг Филипп Телеман (1681-1767) - немецкий композитор, органист, дирижер. Жил и работал в Эйзенахе, где встречался с И.С.Бахом, во Франкфурте, Гамбурге. Сыграл большую роль в развитии немецкой оперы, предвосхитив принципы Глюка и Моцарта. Написал множество произведений во всех известных в то время жанрах. Его творческий стиль носит переходный характер от так называемого немецкого барокко к новому направлению музыкального искусства, которое ведет к классическому стилю венской школы.

Г.Телеман. Концерт Ля-бемоль мажор, ч.I

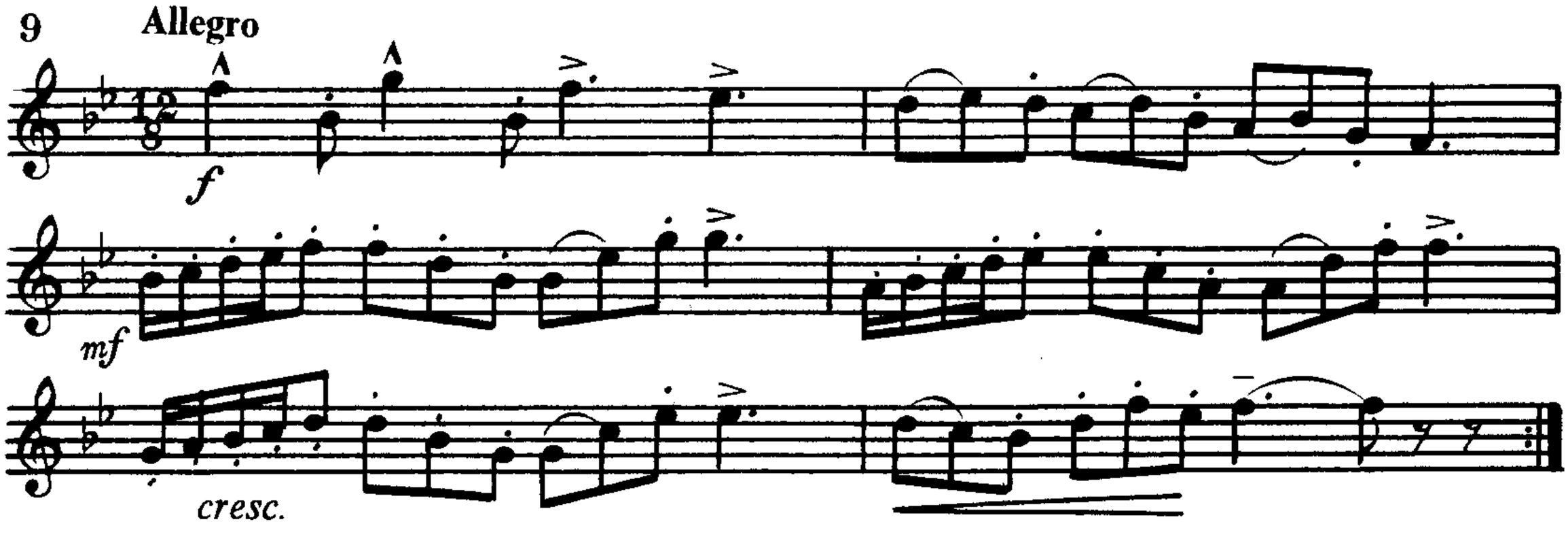


2-я часть концерта - медленная. По жанру это сицилиана - плавный народный танец на 6/8. В исполнении должна быть подчеркнута танцевальность музыки.

Г.Телеман. Концерт Ля-бемоль мажор, ч.II

Другого рода танцевальность воплощена в **3-й части - Allegro.** По форме это рондо без трио (схема - А В А С А) - форма, изобретенная Телеманом. Чтобы передать характер музыки, необходимо применять штрихи *marcato* и *staccato*.

Г.Телеман. Концерт Ля-бемоль мажор, ч.I



И.Гайдн. Концерт Ми-бемоль мажор *

Это одно из наиболее репертуарных произведений литературы для трубы. Оно имеет уже все признаки классического цикла.

1-я часть - типичное сонатное **Allegro**, которое имеет оркестровую экспозицию с развернутым изложением основного тематического материала. Вторая экспозиция - в партии солиста. Побочная партия звучит в тональности доминанты. Разработка в до миноре. Неполная реприза (без побочной) и кода очень отчетливо разделяются композиционно.

2-я часть - певучее **Andante** в тональности Ля-бемоль мажор, построена в простой трехчастной форме с несколько усложненной репризой.

3-я часть - **Allegro**, как и полагается, звучит в основной тональности и имеет традиционную для классического концерта форму рондо. Она также начинается с оркестровой экспозиции, мелодический материал которой содержит основное интонационное зерно главной темы. Как и в других частях, характер главной темы и сменяющих ее эпизодов в общих чертах един, но границы разделов очень четкие.

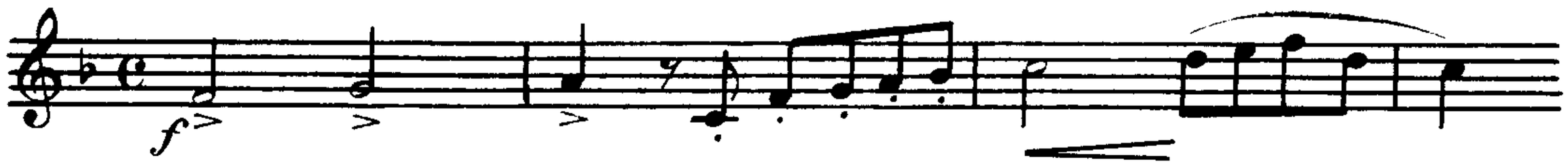
Установив схему формы концерта, приступим теперь к подробному исполнительскому анализу.

Прежде всего следует ответить на основной вопрос: какой характер имеет музыка **1-й части** ? От ответа на этот вопрос зависит трактовка исполнения в целом и в частностях. Дело в том, что до середины XVIII века композиторы не всегда в нотном тексте выставляли нюансы, а штриховые обозначения в партиях духовиков вообще не существовали. Поэтому современные исполнители должны видеть "голый текст" в штриховом наряде.

Те, кто ответит на главный вопрос: «Характер энергичного аллегро с чертами танцевальности» - будут недалеки от истины. Тогда для воплощения основного образа мы употребим штрихи *marcato* и *staccato*. Вот как это будет выглядеть:

И.Гайдн. Концерт, ч.I

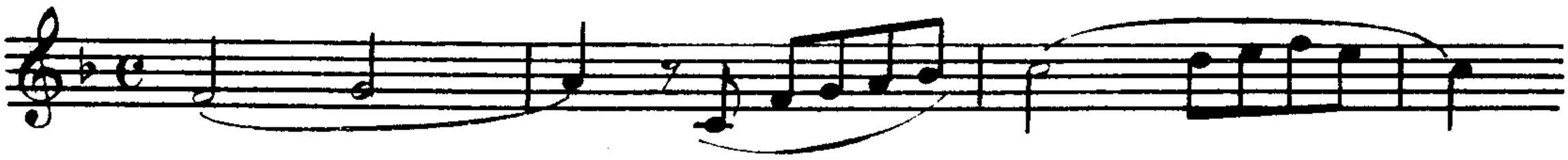
10



Те же, кто ответит, что музыка 1-й части певучая, вокальная, должны будут употребить для ее воплощения штрих *legato*.

И.Гайдн. Концерт, ч.I

11



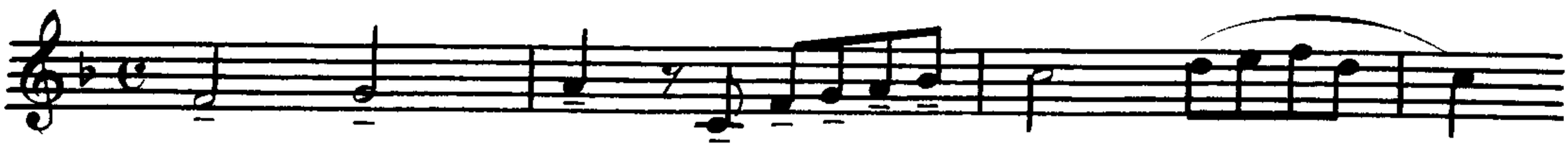
---

* Иосиф Гайдн (1732-1809) - австрийский композитор. Наряду с Моцартом и Бетховеном является крупнейшим представителем венской классической школы, оказавшей огромнейшее влияние на всё последующее развитие мировой инструментальной музыки.

Возможен и еще один вариант трактовки главной темы:

И.Гайдн. Концерт, ч.I

12



Очевидно, что 2-й и 3-й варианты не соответствуют характеру музыки, стилю концерта и авторскому замыслу. Такое ошибочное толкование вызвано тем, что в музыке 1-й части имеются легатные фразы. Но не они определяют основной образ музыки. Конечно, 2-й и 3-й варианты интерпретации могут быть воплощены в звучании, но вряд ли будут поняты слушателями. В этом я убедился, слушая вместо энергичного аллегро что-то вроде романса в исполнении одаренных трубачей, выступавших на международном конкурсе и проигравших его.

Остановимся далее на некоторых исполнительских частностях.

В примере 13 нюанс ***p*** нередко стараются исполнить насколько возможно тихо. Но это рискованно и ошибочно: ***p*** - нюанс средней звучности (есть еще ***pp, ppp***), и звук ля^2 лучше сыграть ***mf***. Ремарка *dolce,* написанная под этим звуком, относится к характеру соединения мотива из 3-х нот, а не к артикуляции ля^2.

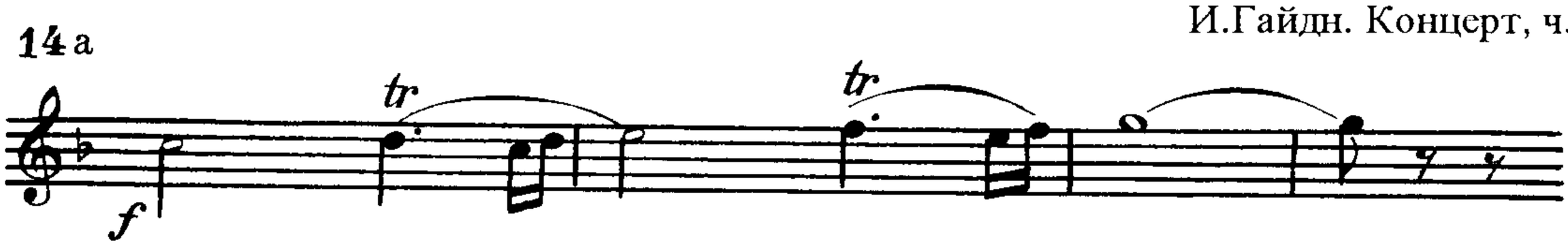
И.Гайдн. Концерт, ч.I

13

В следующей фразе - трели. Они могут начинаться с основного звука

И.Гайдн. Концерт, ч.I

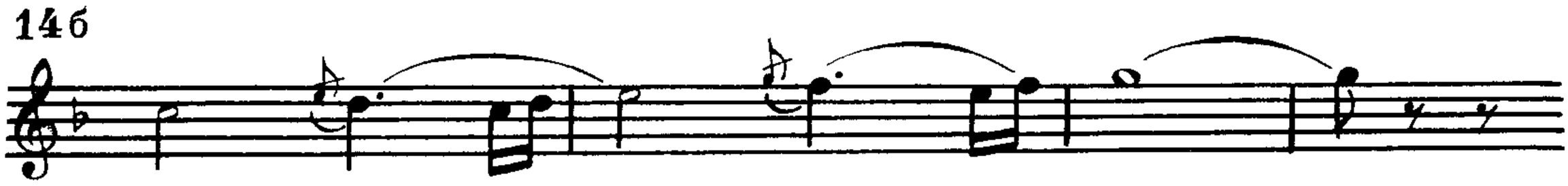
14 а



или вспомогательного звука сверху.

И.Гайдн. Концерт, ч.I

14 б



Но никак нельзя из форшлага делать долю четверти. Такое прочтение искажает текст.

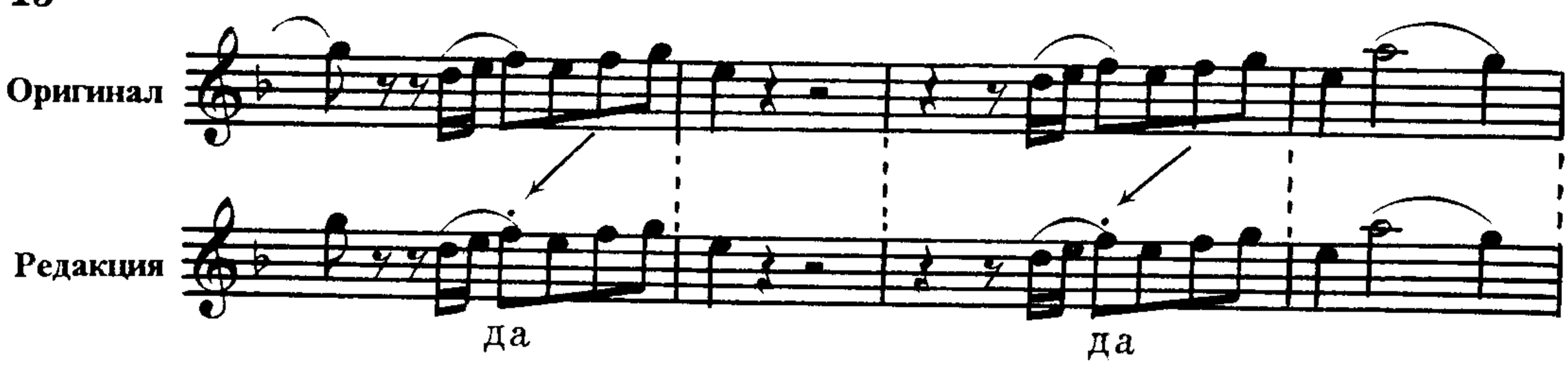
И.Гайдн. Концерт, ч.I

14 в

В примере 15 встречаются две фразы с тремя залигованными нотами. В данном контексте при исполнении шестнадцатые с восьмой имеют тенденцию к превращению в форшлаги (такие примеры встречаются в нашей литературе часто: например, в Концерте Арутюняна, Концертном этюде Гедике и др.). Чтобы избежать этого, надо 3-ю залигованную ноту исполнять мягкой атакой "да" (см. знак ✓).

И.Гайдн. Концерт, ч.I

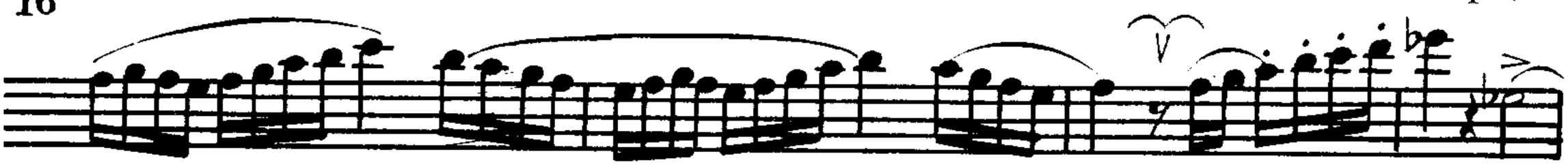
15



В следующем фрагменте разработки встречается трудный звук ми-бемоль 3-й октавы. Для лучшего и гарантированного его звучания рекомендую нетрадиционное решение - вдох носом - (⌒). При этом губы под мундштуком должны оставаться в неизменном положении (см. об этом 1-ю часть книги).

И.Гайдн. Концерт, ч.I

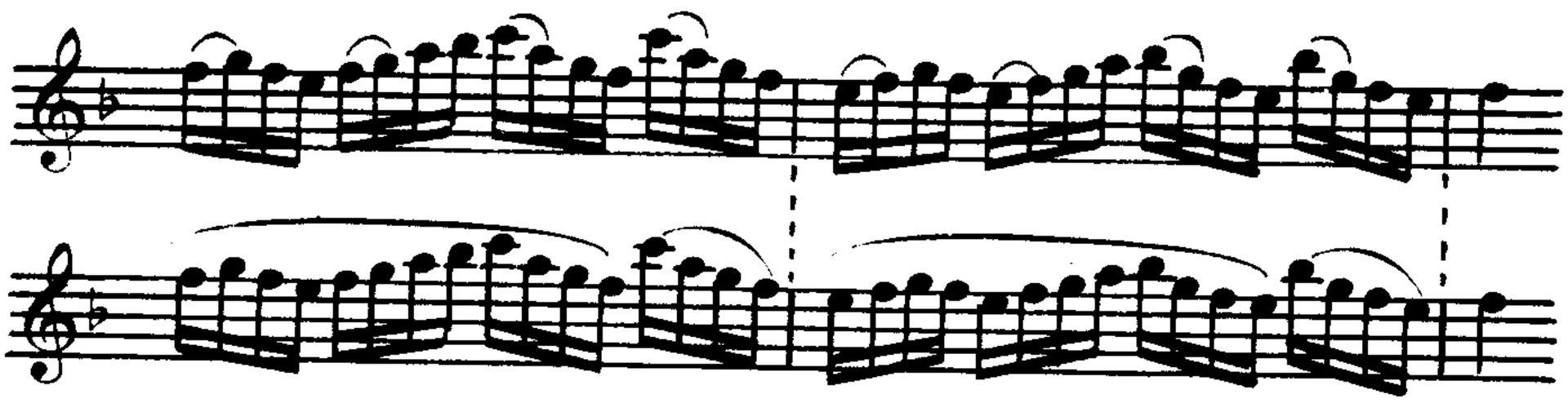
16



Еще одно соображение касается лигатуры в двух начальных тактах приведенной ниже фразы: в оригинальном изложении она подобна техническому упражнению. В рекомендации редактора, помимо чисто художественного эффекта, достигается решение еще одной задачи - уверенное извлечение повторного звука до^{3}:

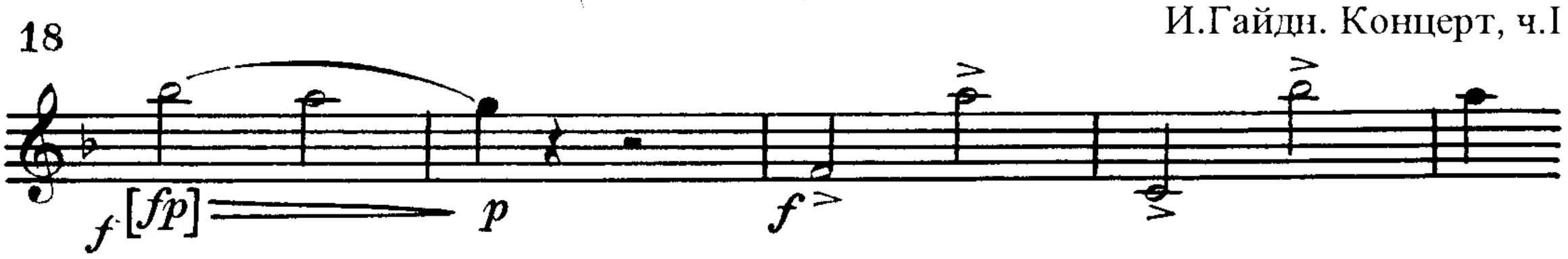
И.Гайдн. Концерт, ч.I

17



В следующей фразе совершенно нелогично выглядит нюанс ***fp***. Это обозначение следует понимать как исполнение ***f*** — ***p***. Акценты же на половинных нотах облегчают исполнение интервалов.

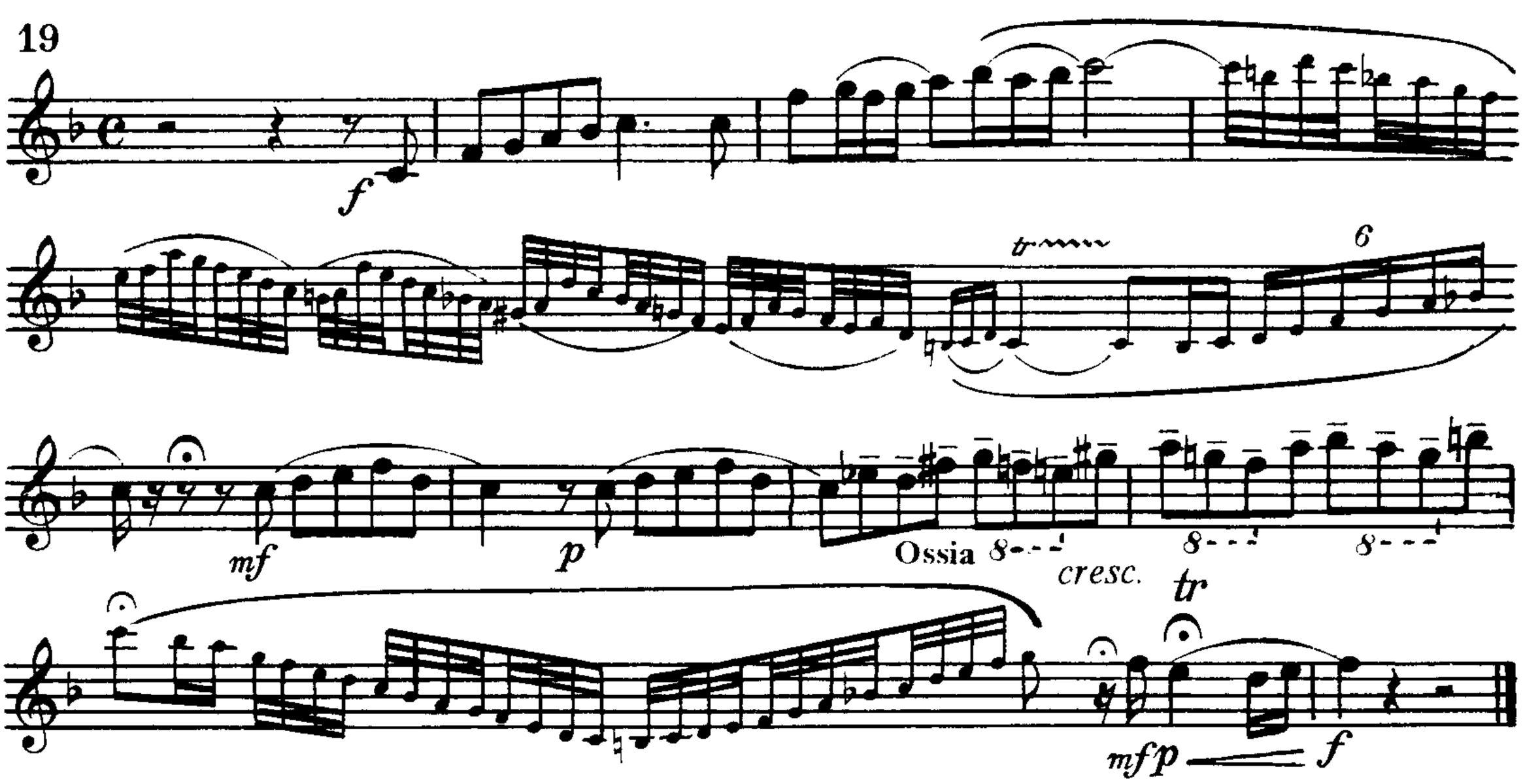
И.Гайдн. Концерт, ч.I



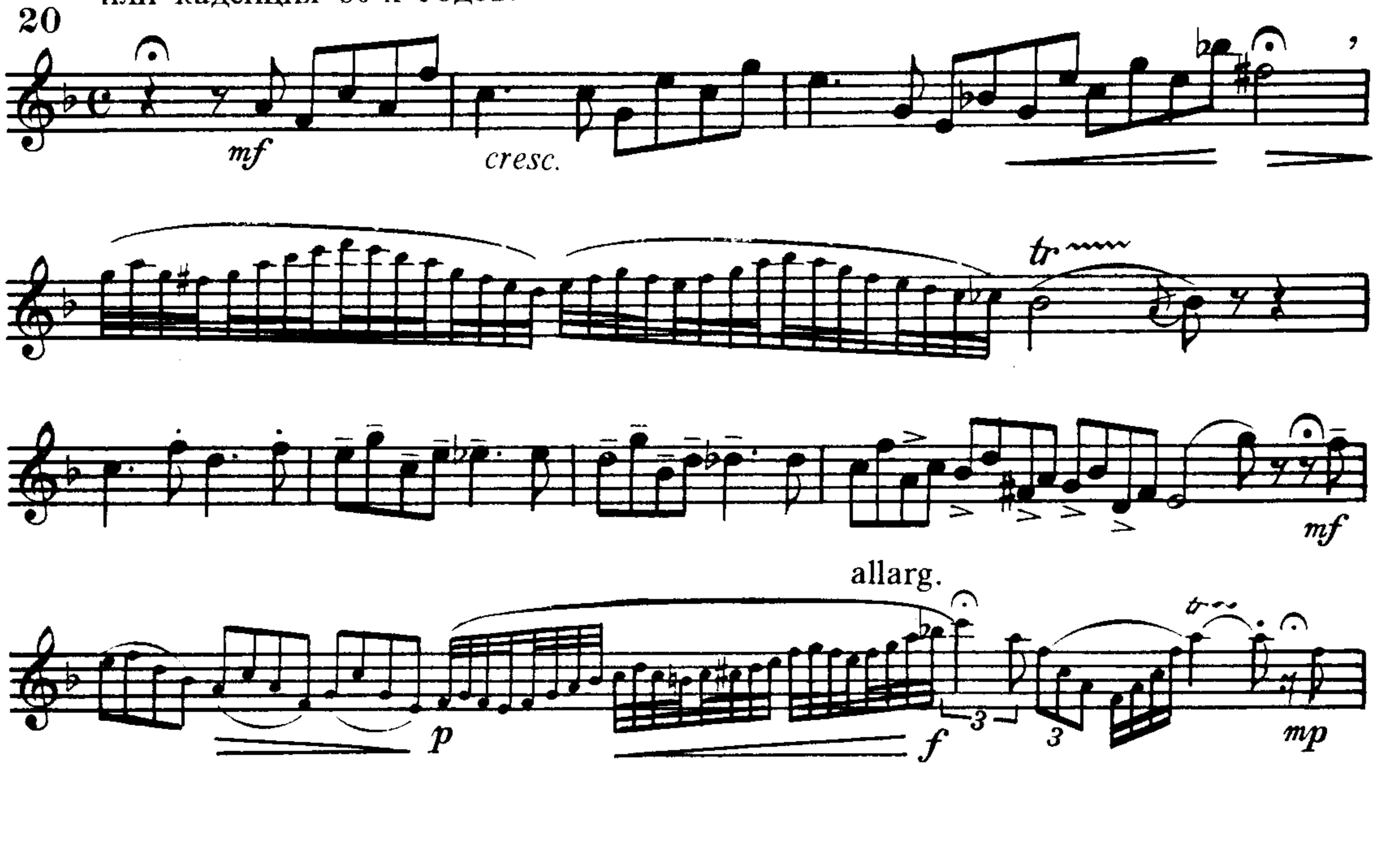
Для желающих предлагаю два варианта каденции: 60-х годов и 80-х годов:

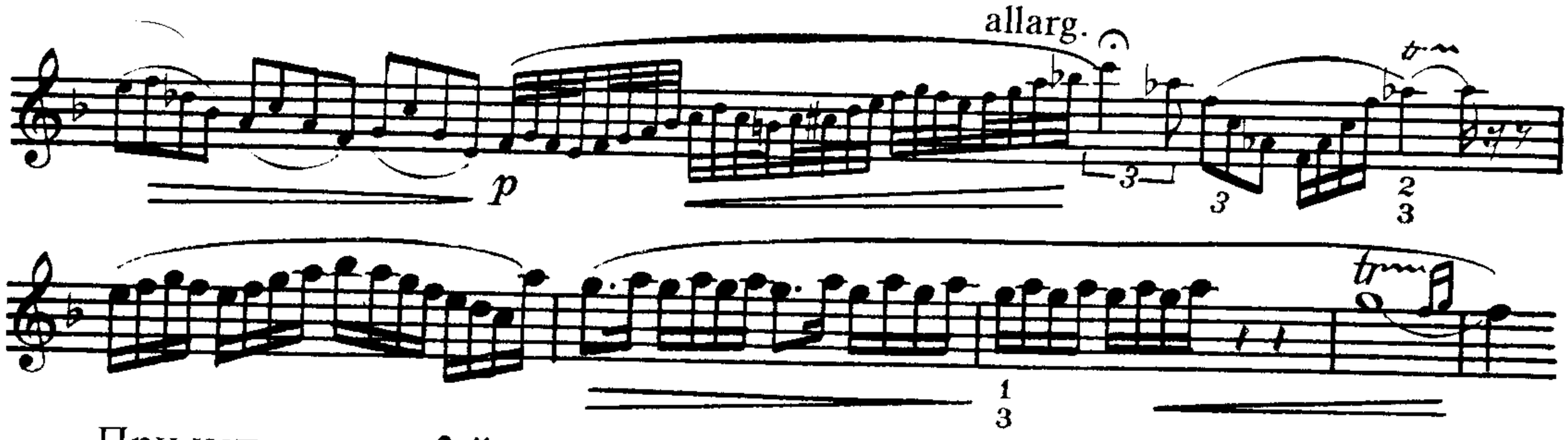
И.Гайдн. Концерт, ч.I

Каденция 60-х годов



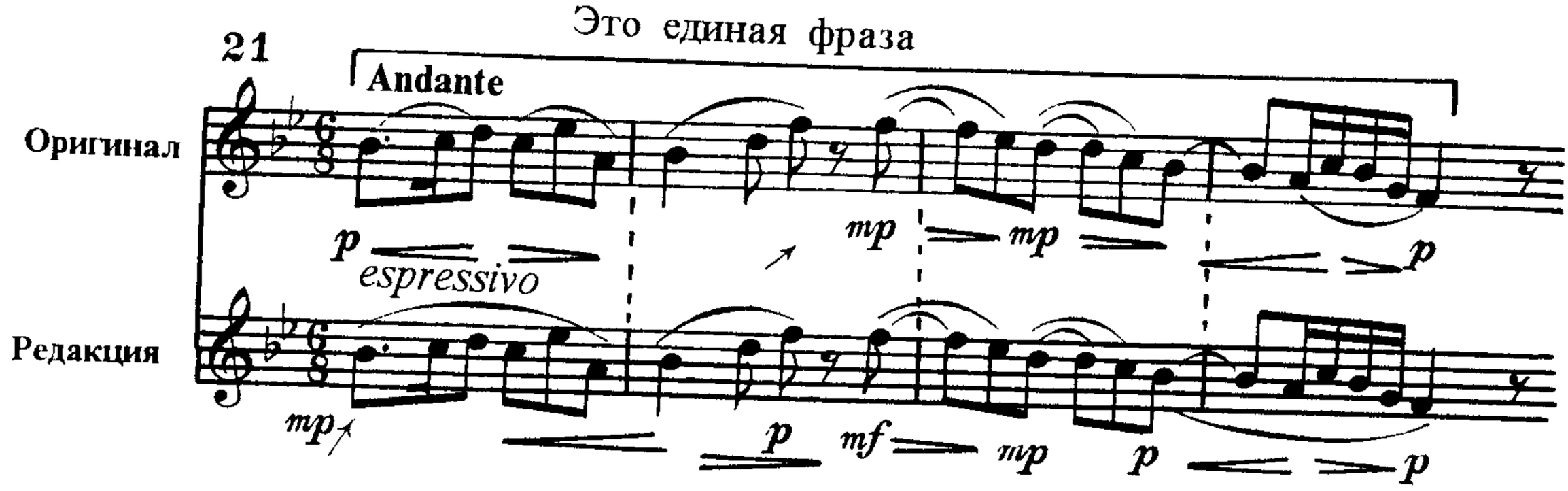
или каденция 80-х годов.





При исполнении **2-й части** не возникает вопрос, связанный с определением характера музыки. Однако напевность протяженной мелодии должна быть сродни серенаде или канцоне - такое представление поможет избежать затянутости темпа. 1-е предложение главной темы должно восприниматься как единая музыкальная мысль с общим движением к вершине (***mf***) и последующим спадом звуковой волны. Но эта единая фраза состоит из двух предложений, объединенных синкопированным звуком фа^2 во 2-м такте. Рекомендуется следующая фразировка:

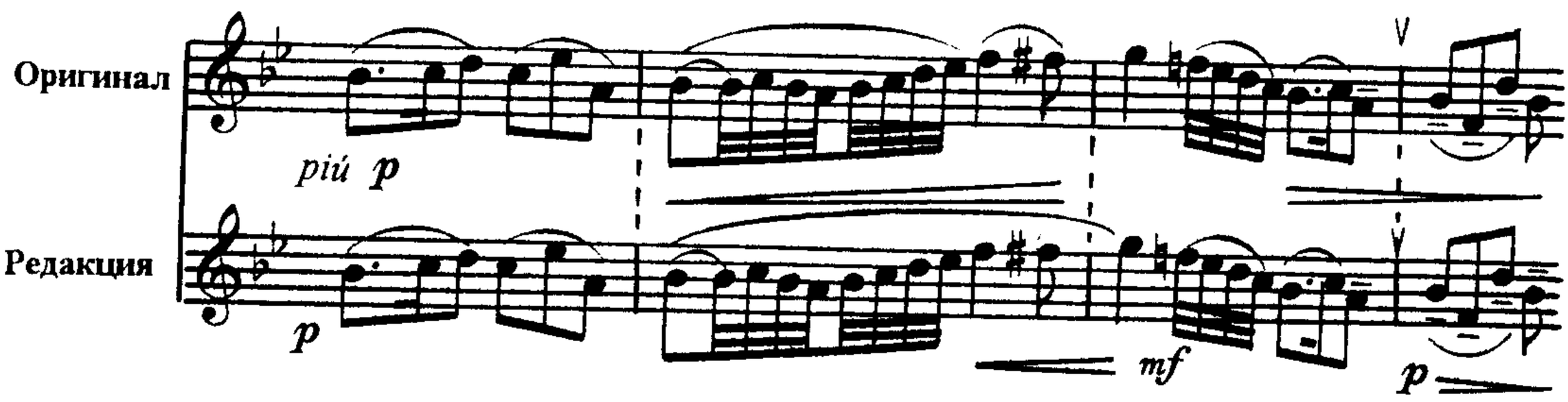
И.Гайдн. Концерт, ч.II



Для большей выразительности некоторые нюансы следует исполнять более выпукло, например, начальный нюанс - не ***p***, а ***mp*** или ***mf***.

Звучание 32-х в репризе не должно превращаться в технический пассаж, на них нельзя терять певучести. Это имеет принципиальное значение.

И.Гайдн. Концерт, ч.II

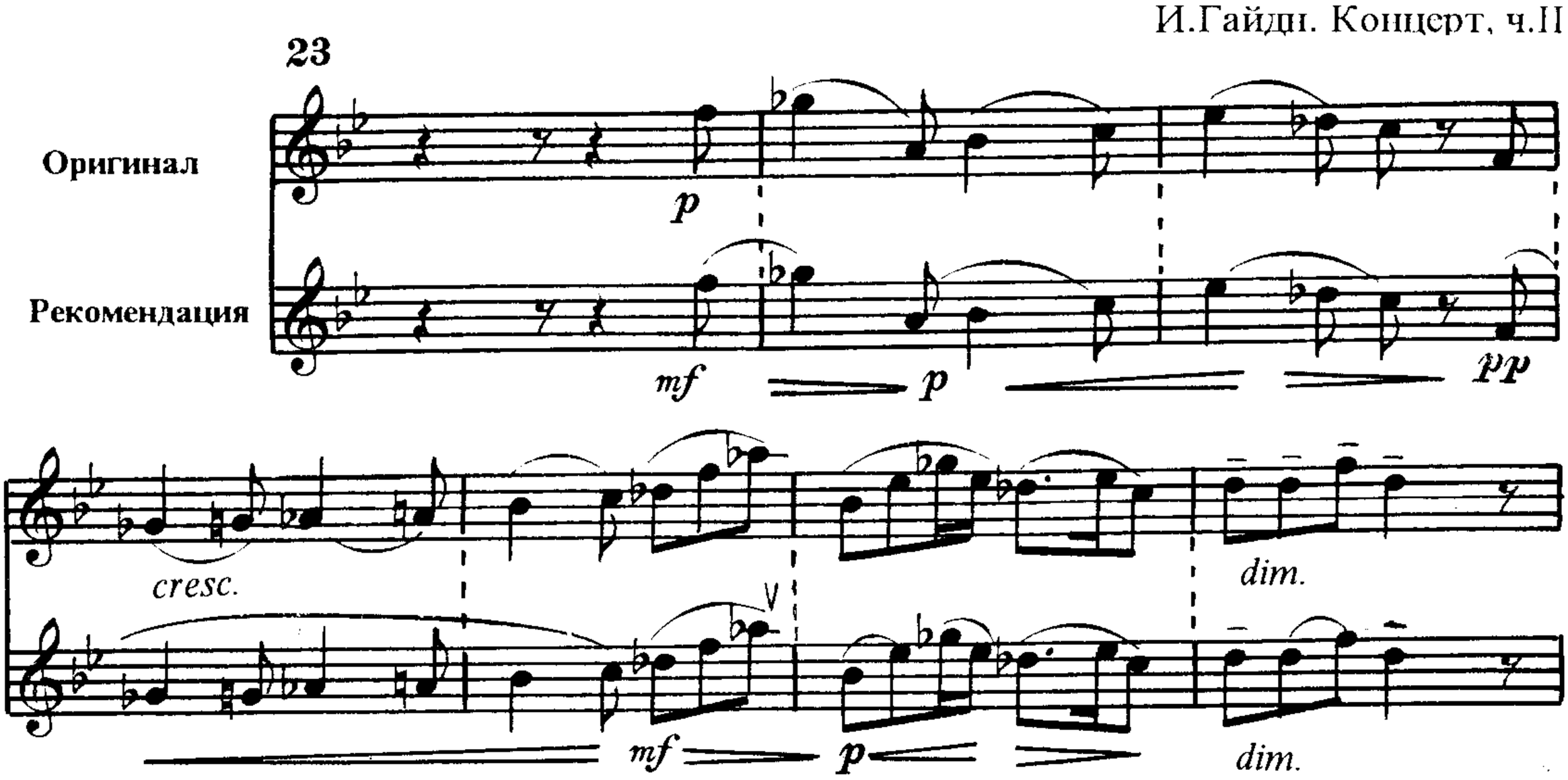


При исполнении 32-х *crescendo* происходит автоматически, поэтому его надо делать позже, это улучшает построение фразы.

В примере 23 в 3-м такте интересно звучит нюанс ***pp***. Для того, чтобы получился контраст, надо начинать эту фразу не ***p***, как обозначено в оригинале,

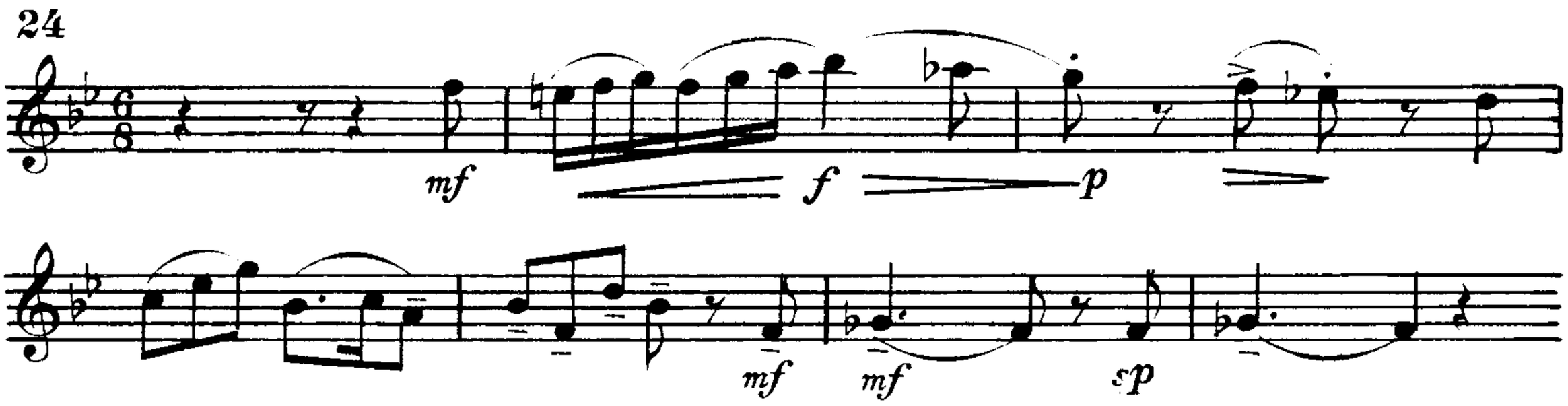
а ***mf*** или ***f***. А дополнительный вдох перед 4-м тактом создает свободу для исполнителя.

И.Гайдн. Концерт, ч.II



Обратим внимание на паузы в следующем эпизоде. Их надо исполнять так, чтобы услышать тишину. Для этого звуки, предшествующие паузе, играются тише и короче, как бы увеличивая время пауз:

И.Гайдн. Концерт, ч.II

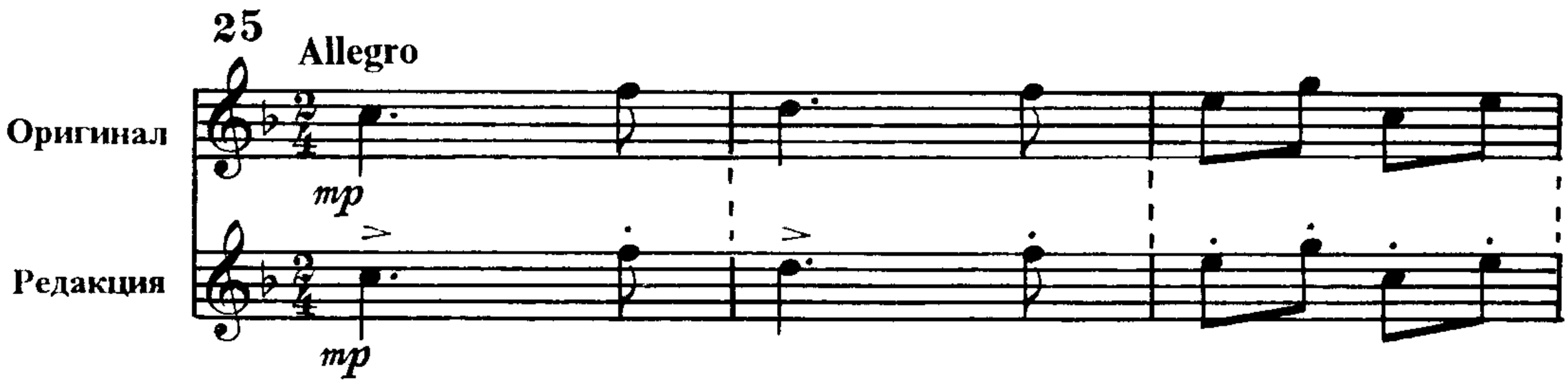


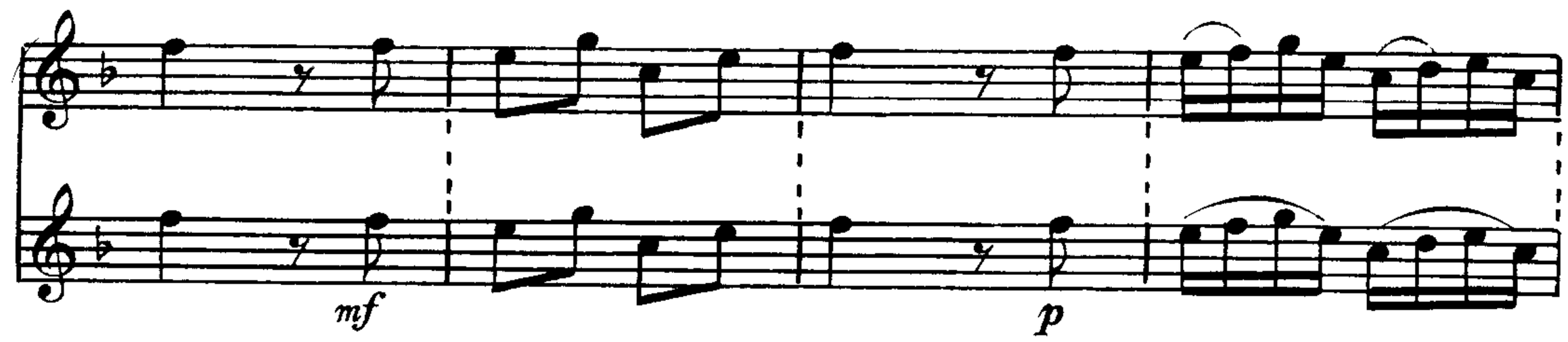
В конце **2-й части** очень уместен прием "эхо", указанный в примере 24.

При исполнении **3-й части** концерта Гайдна следует отметить три важных момента.

1. Два предложения главной темы рондо хорошо бы исполнить в разной динамике: например, первое - ***mf,*** второе - ***f*** . Имитационные фразы внутри предложений также следует оттенить разными нюансами. Сравните оригинал с редакцией:

И.Гайдн. Концерт, ч.III





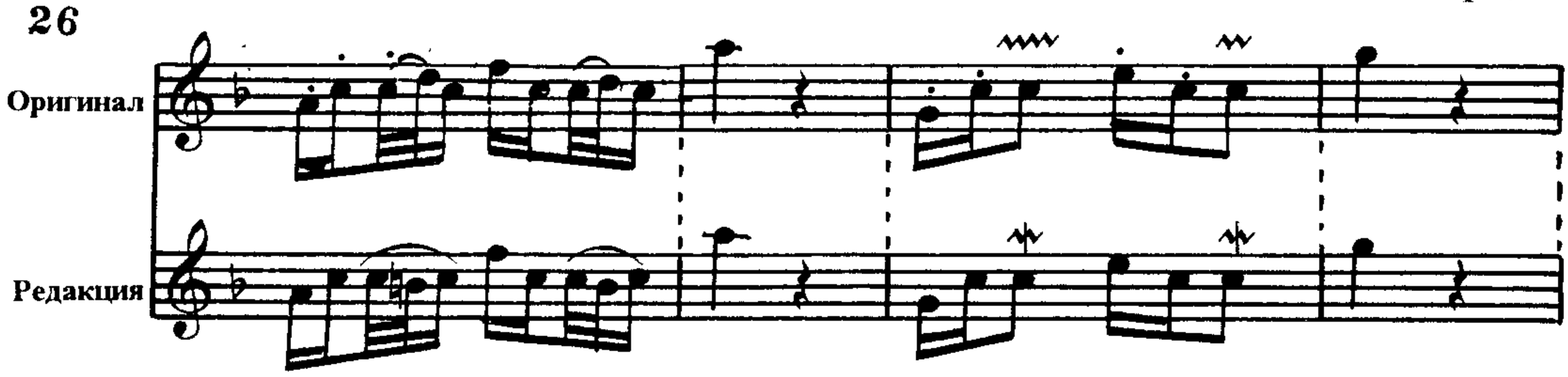
При каждом новом проведении темы рондо можно поискать новые оттенки ее звучания.

Танцевальность характера музыки можно выразить штрихами *marcato* и *staccato*, что обозначено на строчке редакции. Скорость темпа - лучше умеренная, чем очень быстрая, что позволит избежать суетливости. Ориентир на ясное звучание 16-х - самый безошибочный. Скорость в быстрой музыке не всегда определяет ее характер и мастерство исполнителя.

2. В следующей фразе (пример 26) - неудобный мордент. Он неестественно звучит на трубе строя B, а это ведь всего лишь орнамент, украшение. Его целесообразнее перечеркнуть, тогда звучание станет легким и орнамент будет понятным.

И.Гайдн. Концерт, ч.I

26

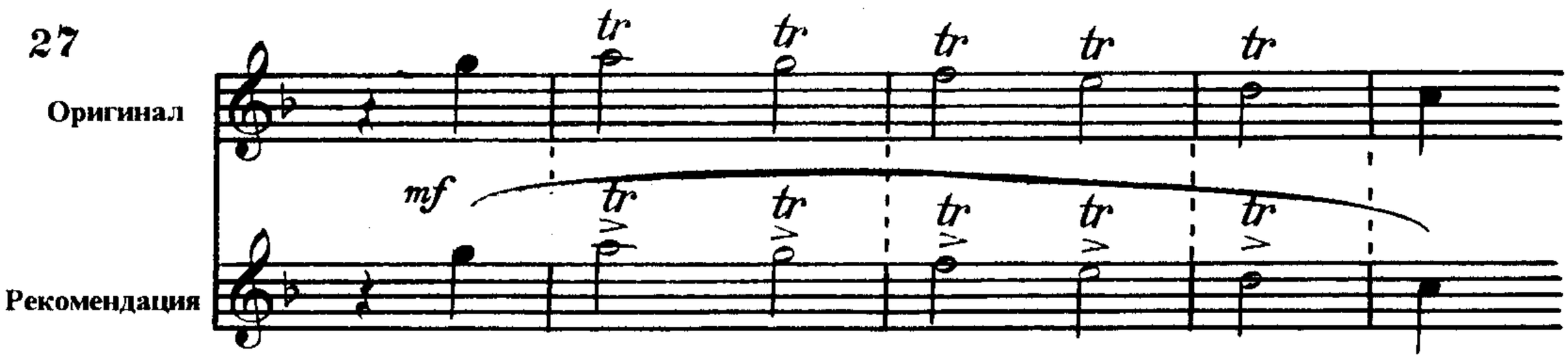


В оригинале стоят точки над 16-ми. Они тормозят движение, и лучше их не исполнять.

3. В примере 27 пять трельных тактов, исполняемые каждый раз атакой, не могут создать связной мелодической линии. На взятие звука атакой уходит время, которое отнимается от трели, и складывается впечатление технической слабости исполнителя. Эти такты надо залиговать. Вся фраза прозвучит лучше, если каждый трельный звук исполнить штрихом *маркированное легато*, т.е. каждый звук вместо атаки языком подчеркнуть толчком воздуха. Этим можно добиться большего эффекта.

И.Гайдн. Концерт, ч.III

27



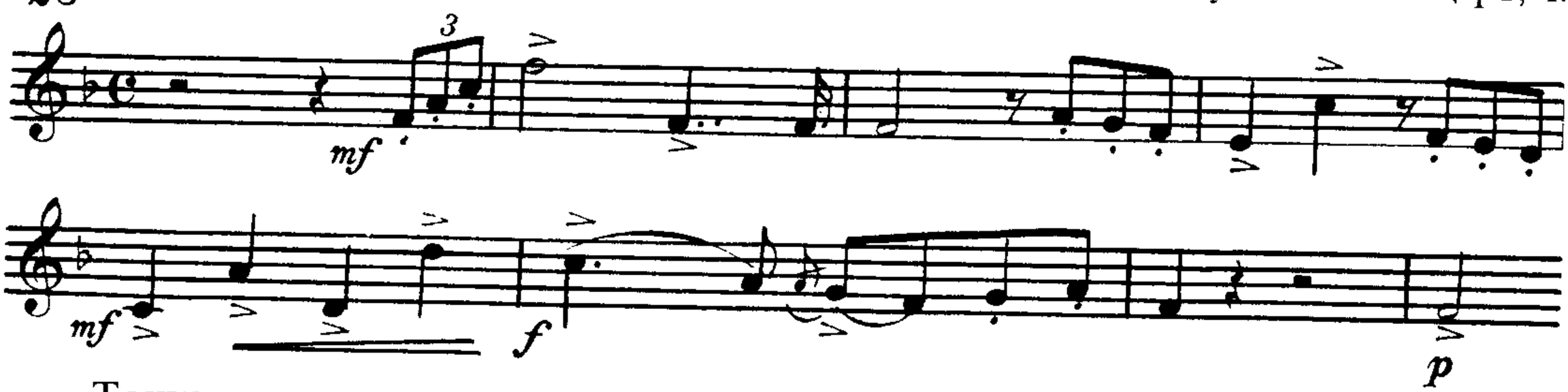
Конечно, в приведенном здесь анализе мы не касались многих других технических частностей и отдельных сторон фразировки. Их исполнитель должен осмыслить самостоятельно, чтобы добиться убедительности собственной трактовки Концерта.

И последнее. В появившемся недавно издании Концерта Гайдна со ссылкой на оригинал в оркестровую экспозицию включены реплики солиста (см., например, es^1 в 8-м такте), якобы необходимые для уточнения настройки инструмента. Но для современного исполнителя на современном инструменте такие приемы излишни - более того, они могут скомпрометировать солиста и фирму, изготовившую его инструмент. С художественной точки зрения эти звуки бессмысленны.

И.Н.Гуммель. Концерт ми-бемоль мажор *

Концерт написан по строгим правилам классического цикла. **В 1-й части** - двойная экспозиция, как у Гайдна. Характер главной темы активный, энергичный, даже слегка воинственный, героический. Обозначение темпа - **Allegro con spirito,** т.е. "с воодушевлением". Следовательно, воплотить характер этой музыки можно штрихами *marcato* и *staccato*. Но трудно согласиться с обилием точек в главной партии, делающих звучание сухим, маршевым. Следующие штрихи более соответствуют ее образу:

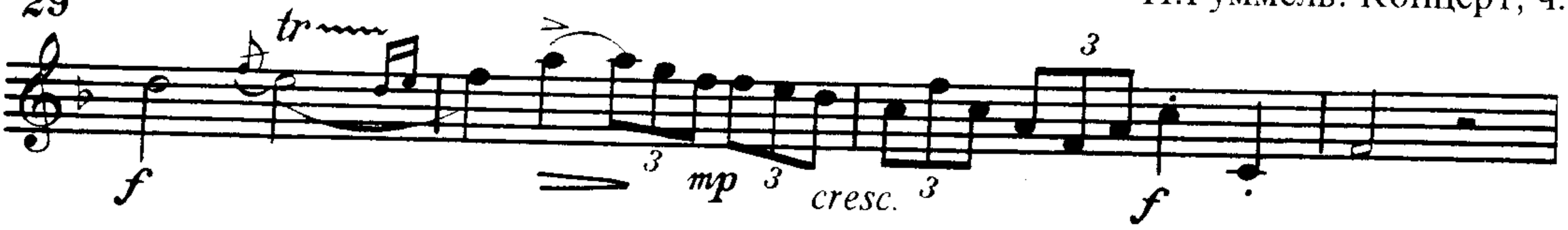
28 И.Гуммель. Концерт, ч.I



Точки над четвертями просто непонятны, они искажают мужественный характер этой темы. Обратим внимание на важную деталь. В 6-м такте лига, связывающая две первые ноты, создает удобства для исполнения форшлага. Без лиги две ноты ля[1], исполненные атакой, безобразят фразу, делают ее неудобной.

При исполнении этого концерта очень важны контрасты. Следующая фраза является тому хорошим примером; ее начало идет в нюансе ***p*** (см. последний такт примера 28), после чего следует постепенно вернуться к громкому звучанию и решительно переписать ***mp*** на ***f***.

29 И.Гуммель. Концерт, ч.I



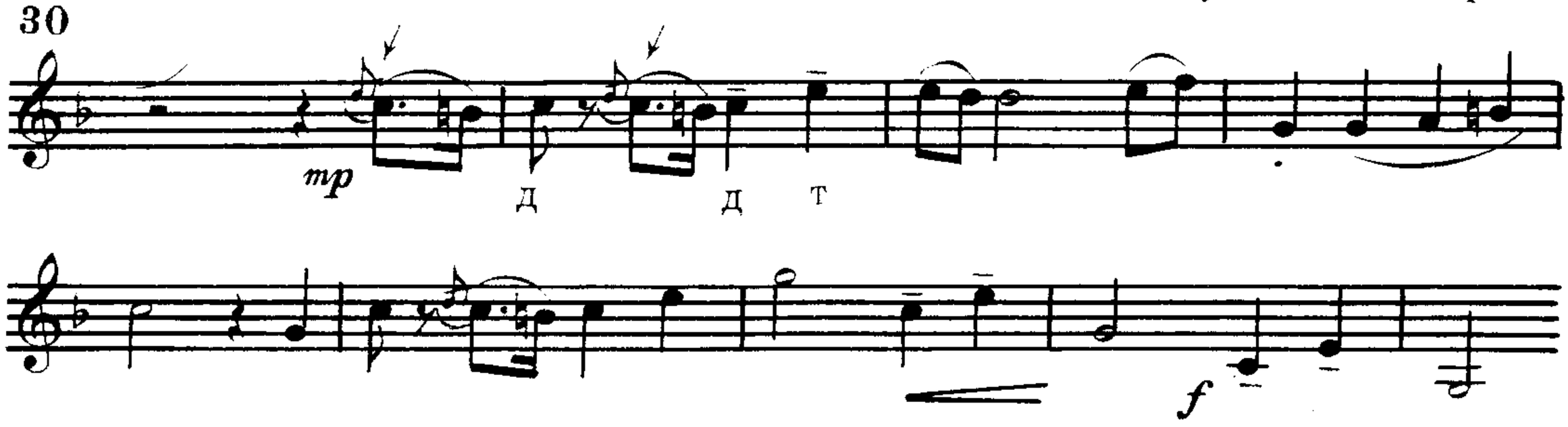
Побочная партия контрастна и даже напевна. Но на пути к напевности стоят ритмические фигуры ♩♩. Без лиги между ними автоматически создастся люфт. Об особенностях исполнения такой ритмической фигуры мы уже говорили. Сопоставляя многочисленные редакции концерта Гуммеля, можно убедиться, что мнение автора этой книги разделяют многие: например, в редакции Нормана Ричардсона (издательство Boosey & Hawkes) лиги вписаны в текст.

---

* Иоганн (Ян) Непомук Гуммель (1778-1837) - австрийский композитор и пианист. Жил во многих городах Австрии и Германии, служил капельмейстером в Эйзенштадте (заменив в этой должности Гайдна), Штутгарте, Веймаре. Гастролировал как пианист по всей Европе. В 1822 году побывал в Петербурге, где познакомился с Глинкой.Был известным педагогом, у него учились К.Черни, А.Гензельт и др. Основу творческого наследия составляют фортепианные произведения, отчасти предвосхищающие романтический стиль Шопена, а также инструментальные концерты и ансамбли.

И.Гуммель. Концерт, ч.I

30

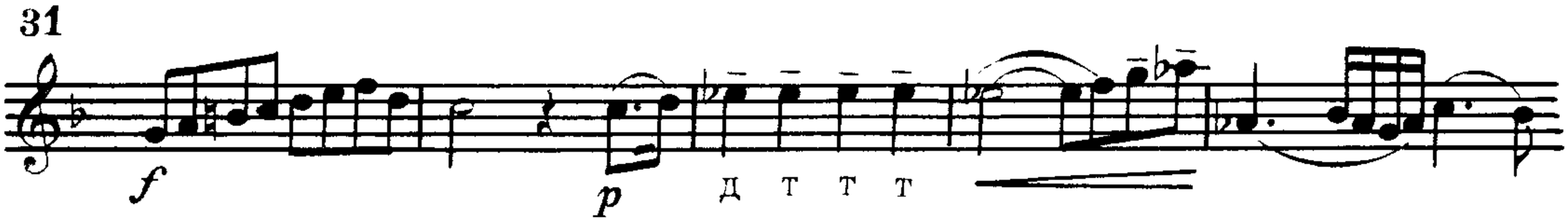


Еще одна деталь. Приведенный пример оканчивается в малой октаве, которая, как известно, не отличается яркостью звучания. Поэтому ноты в малой октаве лучше играть громче написанных нюансов.

Опять же о контрастах. В нотах это не везде учтено. В примере 31 нюанс ***p*** следует перенести на такт позже, чем это написано:

И.Гуммель. Концерт, ч.I

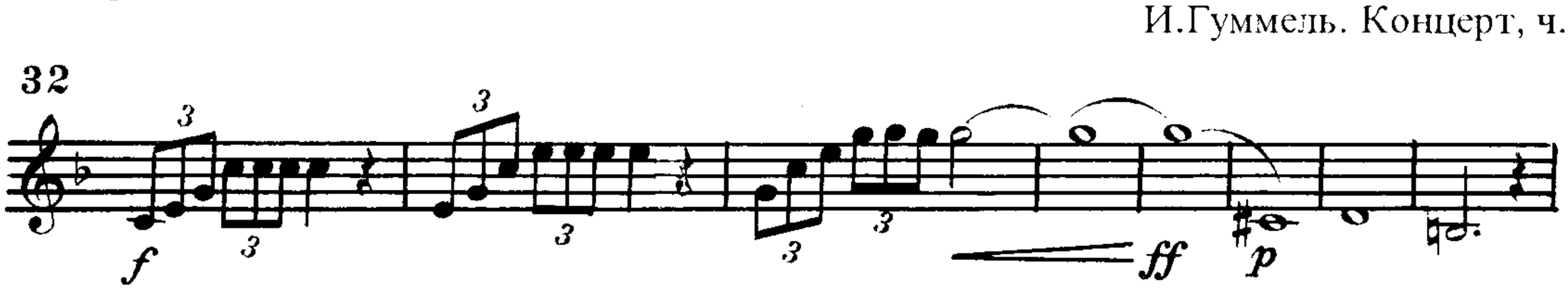
31



В расстановке нюансов фразы, приведенной в примере 32, редакция Нормана Ричардсона не учитывает динамическую природу звучания регистров, о которой шла речь.

И.Гуммель. Концерт, ч.I

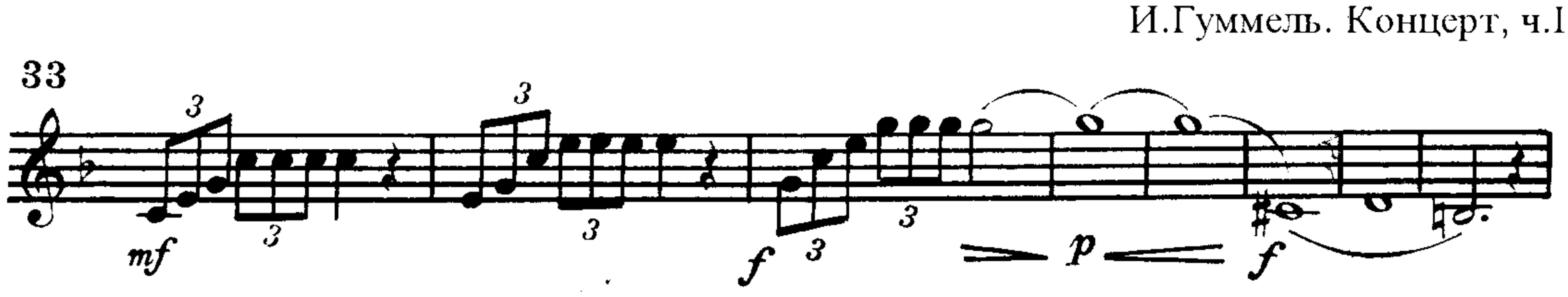
32



Нота соль[2] прозвучит достаточно ярко и без нюанса ***f***, а ***ff*** просто следует считать перебором, злоупотреблением динамикой. А вот нюанс ***p*** на ноте до-диез[1] - акустическая ошибка, не соответствующая природе звучания регистра. Вот как должна быть расставлена динамика в этой фразе:

И.Гуммель. Концерт, ч.I

33



Такой исполнительский план обеспечит и хорошее звучание ноты соль, и бархатное форте нижних звуков. Следует еще добавить, что два последних звука плохо прозвучат без лиги. А если связать общей лигой все три звука, это будет значительно лучше.

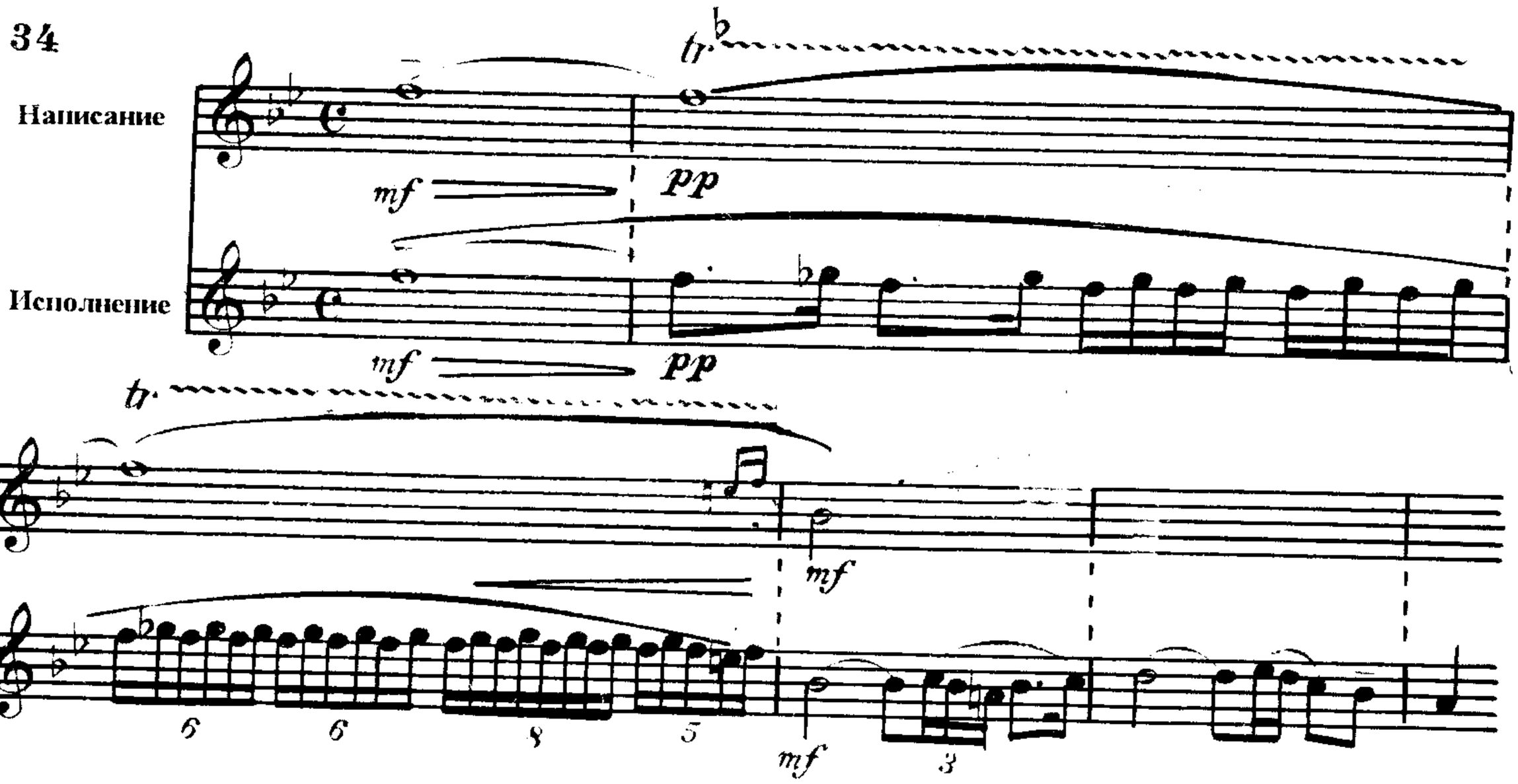
В репризе главной партии (впрочем, как и в экспозиции), во втором такте нюанс ***f*** меняется на ***mp***. Это тоже фантазия Н.Ричардсона, причем нелогичная. Ведь появление нюанса ***p*** происходит только в восьмом такте. Снижение уровня звучания уже во втором такте противоречит утверждающему характеру темы и мешает созданию контрастов (см. пример 28).

В заключение стоит обратить внимание на то, что *crescendo* в последней фразе 1-й части должно наступить не раньше, чем появится длинный заключительный трельный звук соль^2. Это важно для расчета ресурсов воздуха и динамики звучания.

С аналогичной задачей расчета энергии дыхания и динамики сталкивается исполнитель и во **2-й части**. Но прежде уясним, что означает волнистая линия без трели - такого второго примера нет в нашей литературе. Думается, сам автор не определил окончательно смысл начертания этой фразы, предоставив таким условным обозначением самим исполнителям принять решение.

А логическое решение есть - причем, несмотря на свою сложность, вполне доступное зрелым исполнителям. Три начальных такта надо понимать как единый залигованный трельный звук - и задача будет состоять в том, чтобы рассчитать дыхание, динамику и скорость трели на всю фразу. Об этом легко говорить, но непросто сделать. Для решения требуется логичность и точность расчета. Например:

И.Гуммель. Концерт, ч.I

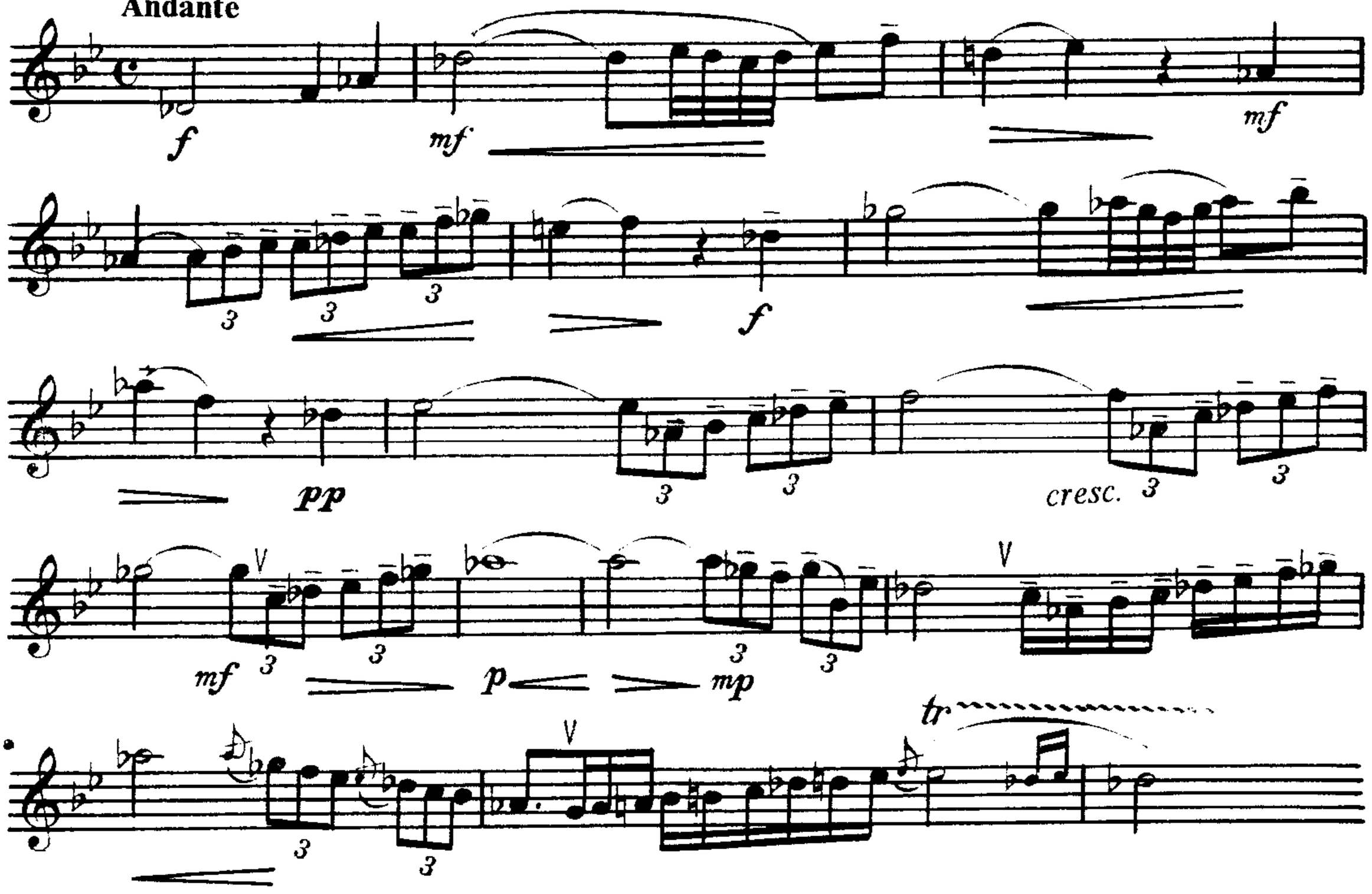


В этом случае никаких проблем с фразой не должно возникать, остается только рассчитать дыхание. Чтобы доиграть всю фразу на едином вдохе, надо поначалу расходовать воздух вполсилы и раскрыть звук только к 4-му такту.

В следующем эпизоде решающее значение для выразительности звучания имеет динамика. Вот как представляет себе ее автор книги. Снять лигу в 13-м такте - одно из решений вдоха в трудной фразе.

И.Гуммель. Концерт, ч.II

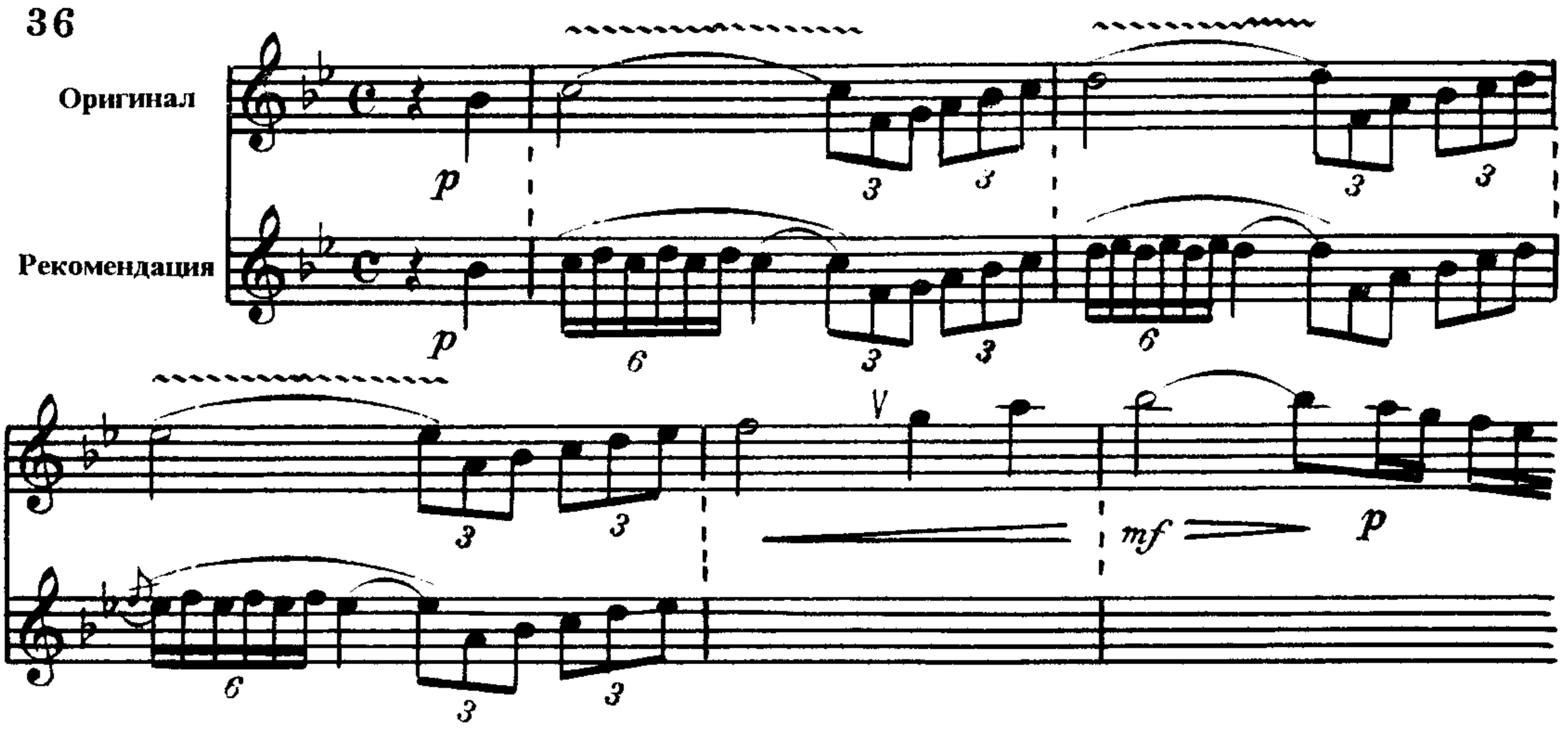
35



Эпизод с волнистыми линиями (пример 36) тоже надо расшифровать. Безусловно понимать эти линии как обозначение трели нельзя, скорее это длинный мордент. Форшлаг в 3-м такте сбивает однообразие.

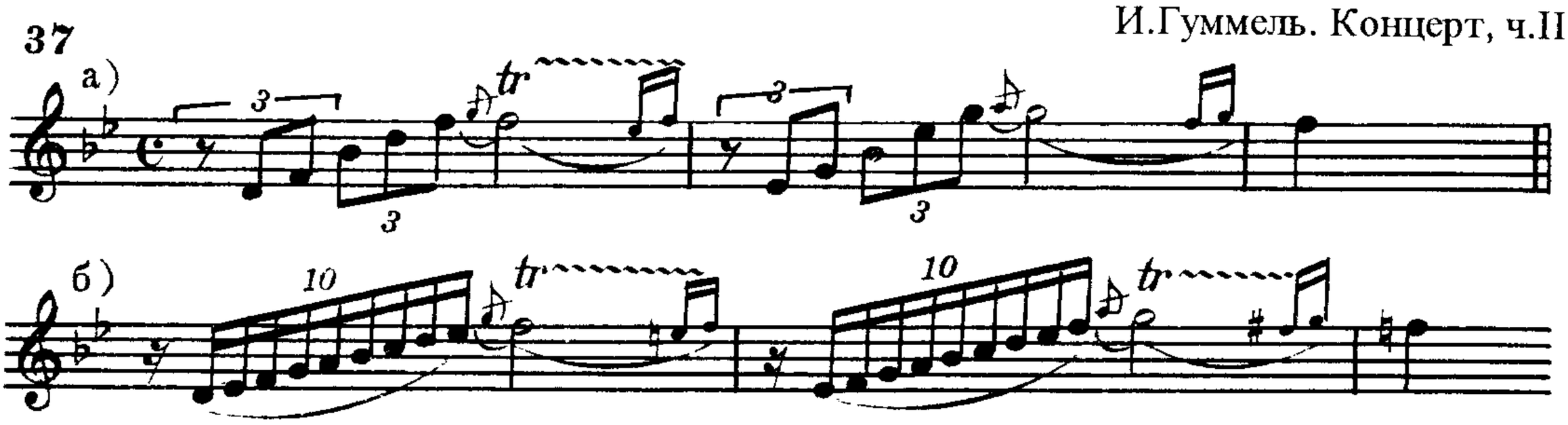
И.Гуммель. Концерт, ч.II

36



И наконец, трактовка заключительной фразы **Andante.** Трели могут оканчиваться диатоническими (тоновыми) или хроматическими (полутоновыми) нахшлагами*. Как правило, это определяет сам исполнитель (см.№ 113 часть I).

37 И.Гуммель. Концерт, ч.II

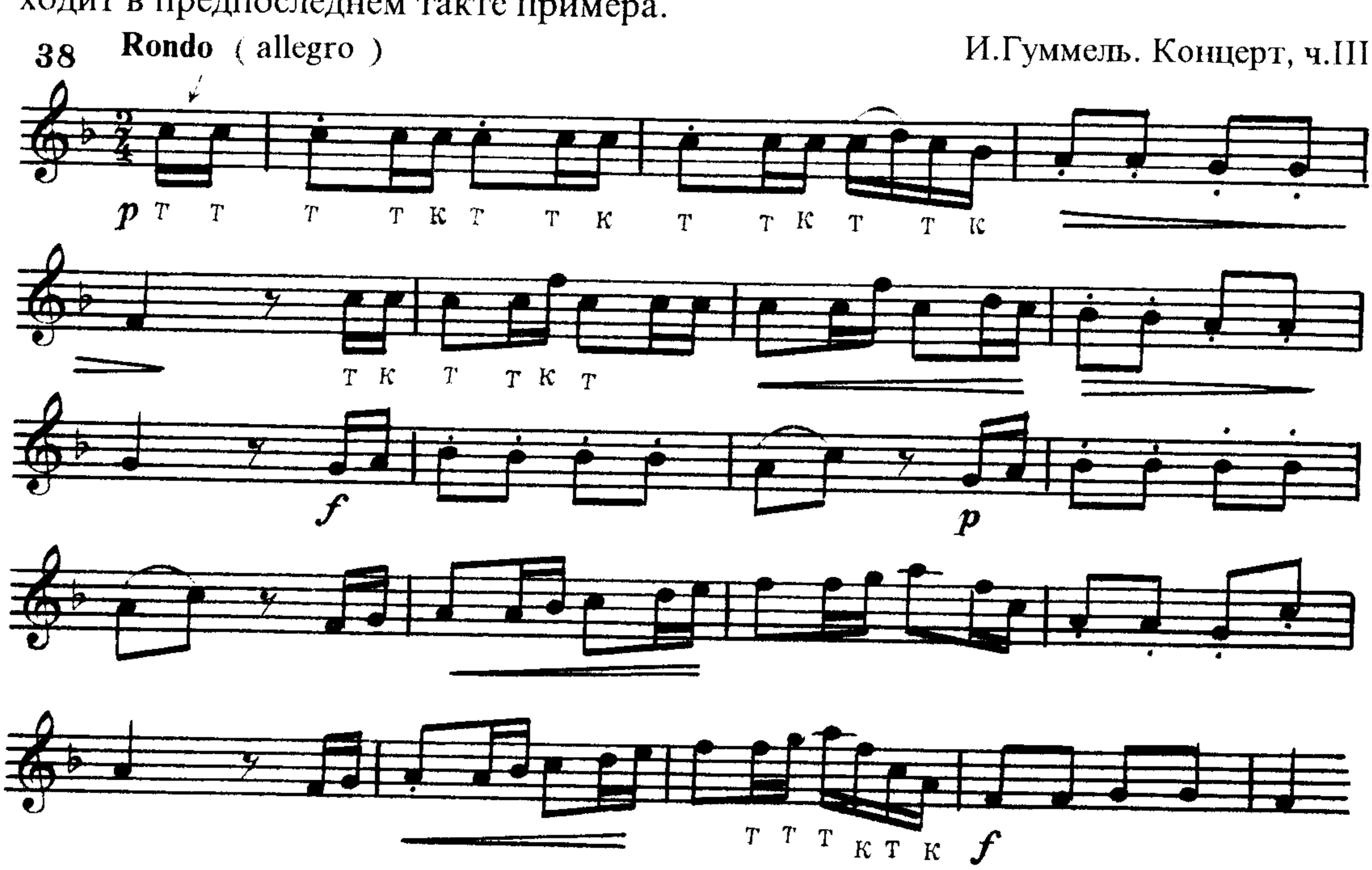


Форма 2-й части свободная, она строится из ряда эпизодов и коды, объединенных общим характером ариозной мелодии и фактуры сопровождения.

3-я часть имеет своеобразное строение. Трехчастная экспозиция с повтором главной темы, казалось бы, ориентирует исполнителя на форму рондо, но после второго повтора эта тема больше не звучит в части, и финал строится по схеме 2-й части: минорный эпизод, мажорный эпизод и кода. Танцевальная, виртуозная музыка украшена орнаментикой - трелями и мордентами.

Для исполнителя в финале есть технические задачи. В главной партии целесообразно чередование простой и вспомогательной атаки. Об этом уже шла речь в 1-й части книги - повторим это положение и вглядимся в нотный текст (пример 38). Мы уже говорили о том, что отдельные ноты могут влиять на звучание целых фраз. В данном случае две затактовые 16-е, исполненные простой атакой - только две! - дают четкость звучания всей фразы. То же самое происходит в предпоследнем такте примера.

38 **Rondo** (allegro) И.Гуммель. Концерт, ч.III

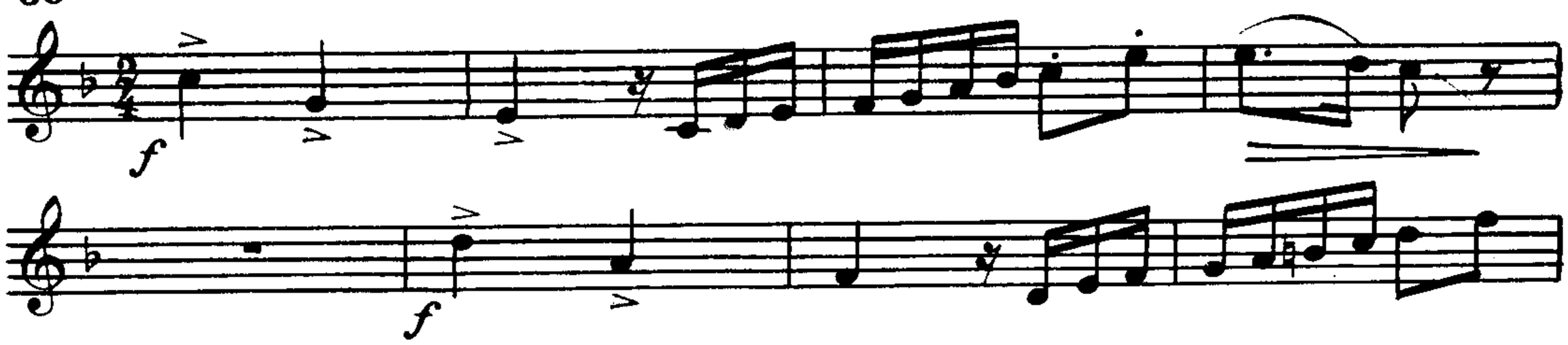


* Напомню, что нахшлаг - противоположность форшлагу. Форшлаг - маленькие длительности перед нотой, нахшлаг - после ноты.

Во втором эпизоде (пример 39) нюанс ***p*** лучше переделать на ***f***, что будет лучше соответствовать фанфарности, мажорности музыки.

И.Гуммель. Концерт, ч.III

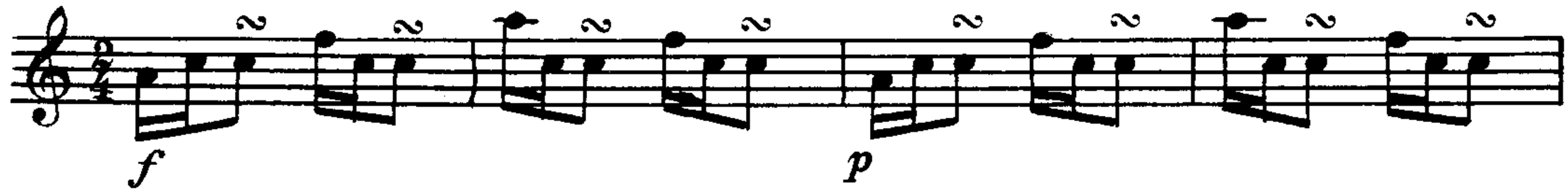
39



И еще одна фраза, о которой стоит сказать (пример 40). В таком виде, как она написана в тексте, она неисполнима. Вместо группетто играют мордент, но и он на трубе в строе B звучит трудно. Вот оригинал:

И.Гуммель. Концерт, ч.III

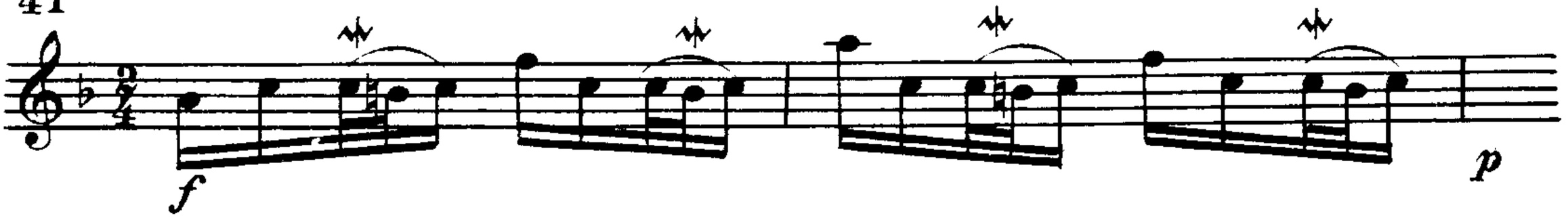
40



Однако есть решение, при котором орнамент остается, а трудность исполнения снимается. Для этого надо только перечеркнуть мордент, и будет так:

И.Гуммель. Концерт, ч.III

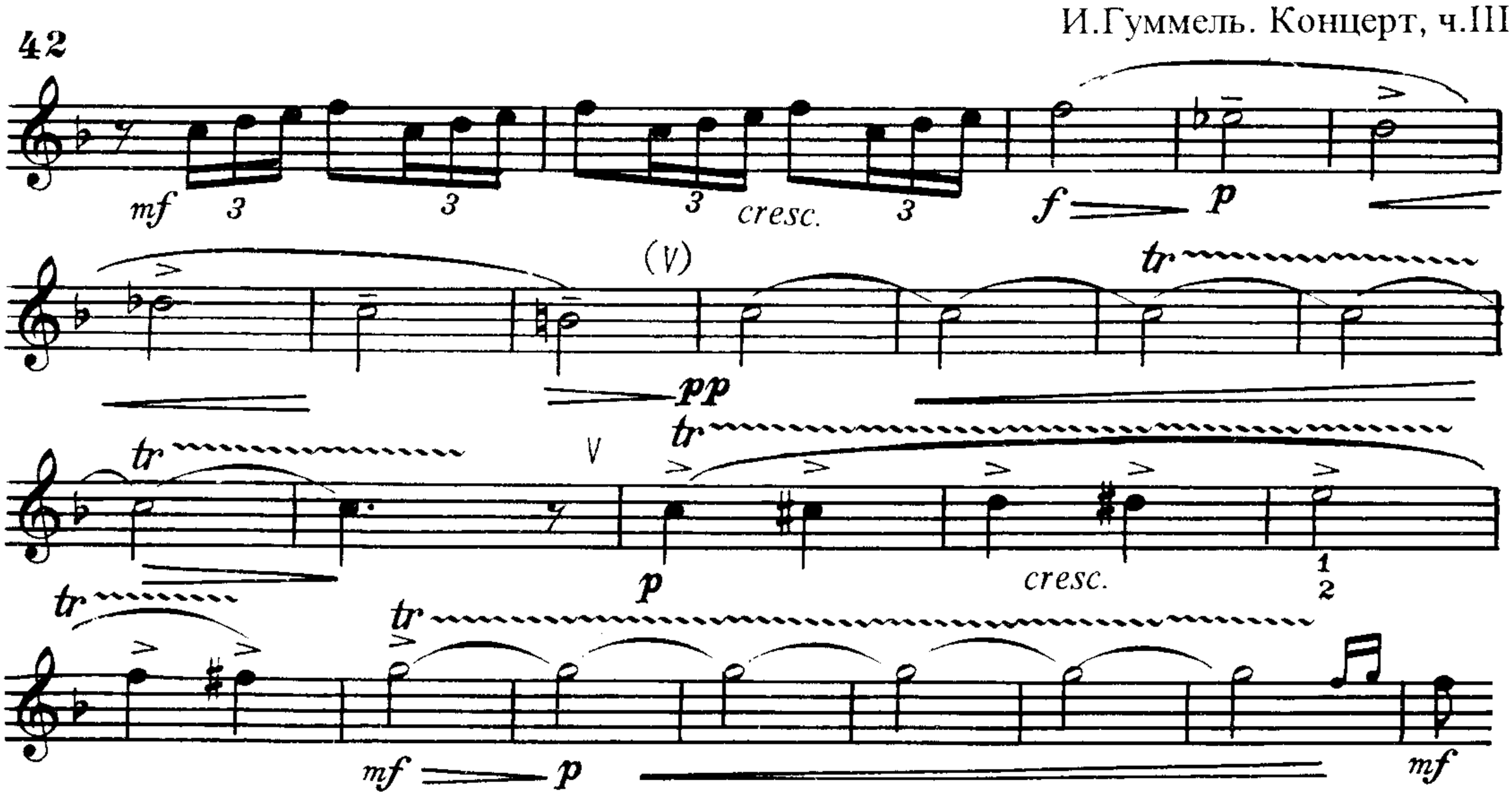
41



Далее речь пойдет о последних 48 тактах финала Концерта. В начальной фразе примера 42 триоли лучше играть тройной атакой, а не *legato*. Это не дает триолям превращаться в форшлаги. А предыдущую фразу (не вошедшую в данный пример), тоже с триолями и скачком на кварту, можно играть как написано, т.е. *legato*. Это удобнее для исполнения интервала.

И.Гуммель. Концерт, ч.III

42



Обратите внимание на динамику, которая является очень важной в приведенных выше примерах. Волнистую линию превратим в трель и внимательно рассчитаем постепенное ее ускорение. На хроматизме используем маркированное легато и рассчитаем дыхание так, чтобы его хватило до конца фразы. Трель на длинном звуке *соль*^{2} лучше сделать губную - 1/3 вентилями (или помпами) и сыграть ее тоже с постепенным ускорением.

В этой части концерта есть место и для каденции. Приводим полный и укороченный ее варианты, обозначенные знаками **Vi - de** (от-до, или эпизод купируется).

И.Гуммель. Концерт, ч.III

rall. Vi _ meno mosso accell.

p *cresc.*

Presto rall.

f *stacc.*

Moderato

scherzando

mf *f* *mf*

poco rall.

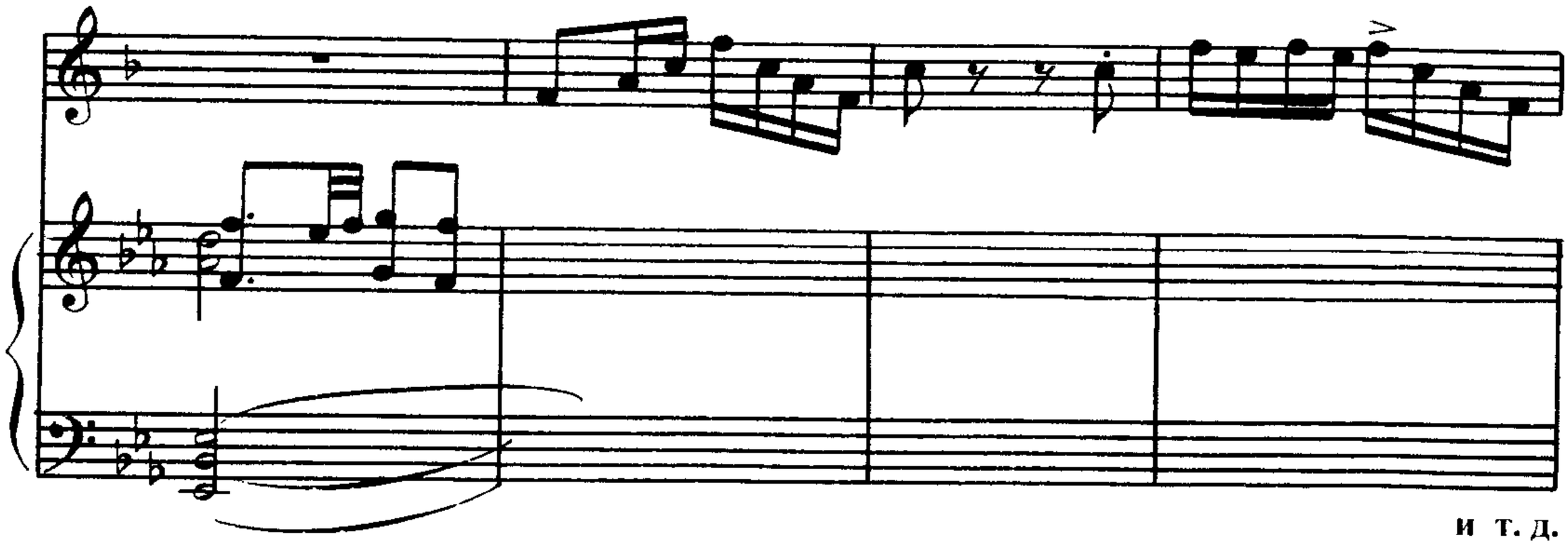
f *mp*

cresc.

de a tempo

f *mf* *mf*

f



и т. д.

Концерт Гуммеля Ми-бемоль мажор опубликован в последнее время в Ми мажоре и всячески навязывается исполнителям как оригинал. Считаю, что в Ми мажоре Концерт звучит на современных трубах хуже, чем в Ми-бемоль мажоре. Эта версия наносит ущерб художественной ценности произведения.

В.Г.Брандт. Концертино № 1 фа минор *

Прежде чем начать рассмотрение этой пьесы, *разберемся* в терминологии. Сам автор назвал свое произведение "Концертштюк" (как и аналогичный опус № 2, в тональности Ми-бемоль мажор). Немецкое слово "концертштюк" на русский язык переводится как "концертная пьеса", что соответствует итальянскому "концертино". Последнее лучше звучит по-русски, и кроме того, точнее отражает жанр пьесы как маленького одночастного концерта.**

Концертино Брандта сохранились в учебном репертуаре, но при содержательном и выразительном исполнении они прекрасно звучат и на концертной

---

* Василий Георгиевич Брандт (1869-1923) - трубач, композитор, профессор Московской и Саратовской консерваторий, солист оркестра Большого театра. Родился в г. Кобурге (Германия), в 1888 году переехал в Россию. Был одним из самых ярких исполнителей своего времени. Автор оркестровых этюдов, построенных на материале русской оперной и симфонической классики, двух концертов для трубы, концертных пьес, вариаций для трубы с оркестром и др.

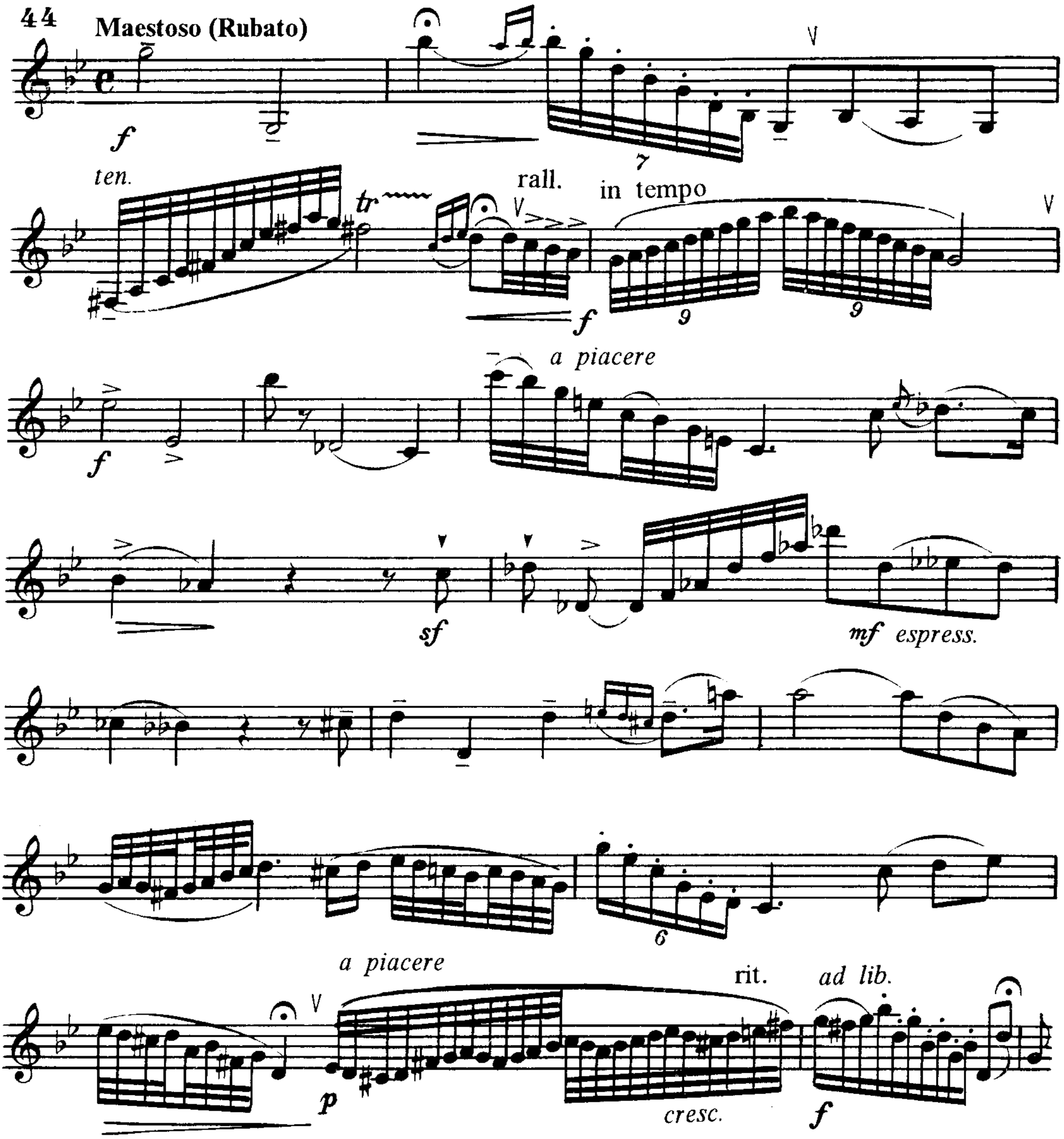
** Примеры одночастных концертов в творчестве композиторов-романтиков можно встретить у Вебера, Шумана, Шопена, Мендельсона и других.

эстраде. Конечно же автор, сам блестящий исполнитель-трубач, прекрасно знал все возможности инструмента и великолепно воплотил их в своих произведениях.

Форма Концертино Брандта свободная, построенная на чередовании оживленных, технически подвижных эпизодов с мелодическими. Последние отчасти выполняют функцию медленной части концертного цикла.

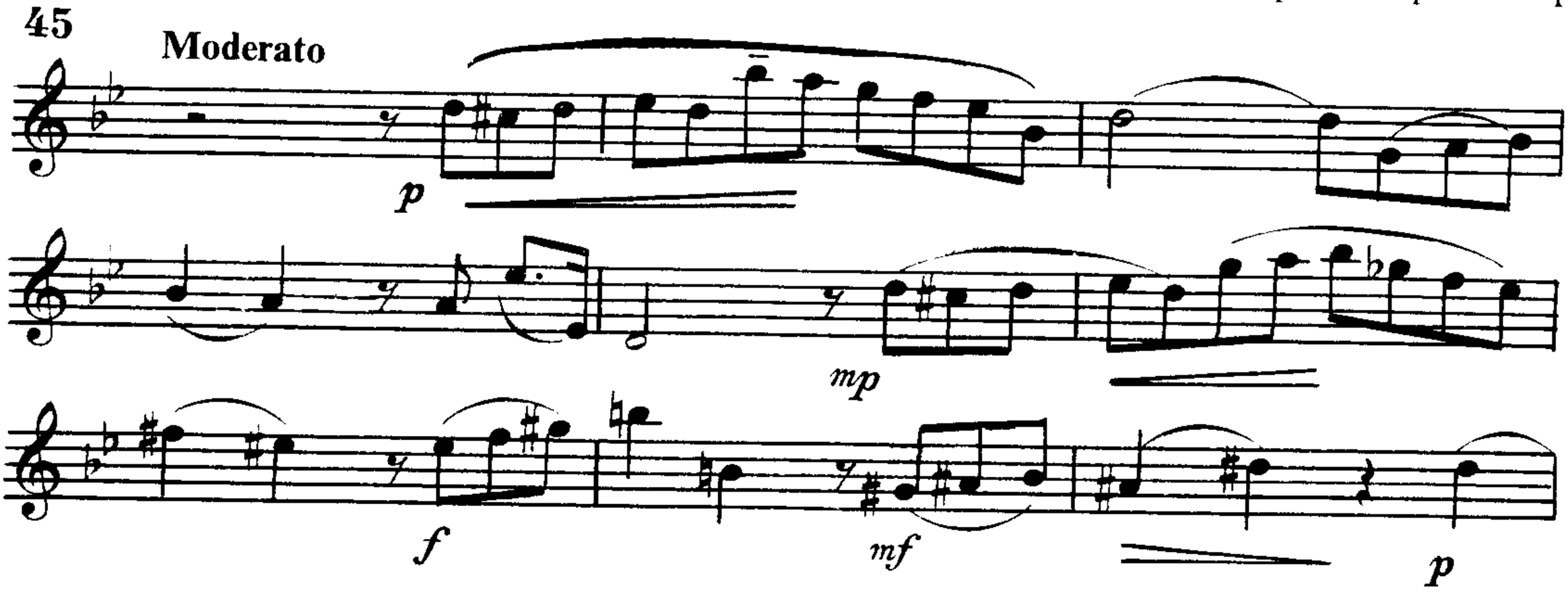
Концертино № 1 начинается эффектным каденционно-виртуозным вступлением. Ремарка **Maestoso** не определяет темп музыки, а указывает лишь на торжественность характера звучания. Если к **Maestoso** добавить обозначение **tempo rubato** в партии солиста, то с первых же октавных звуков можно изменить темп на более медленный по сравнению с фортепианным вступлением. Чтобы лучше ориентироваться в этом трудном эпизоде, сравните приведенный пример с оригиналом:

В.Брандт. Концертино фа минор



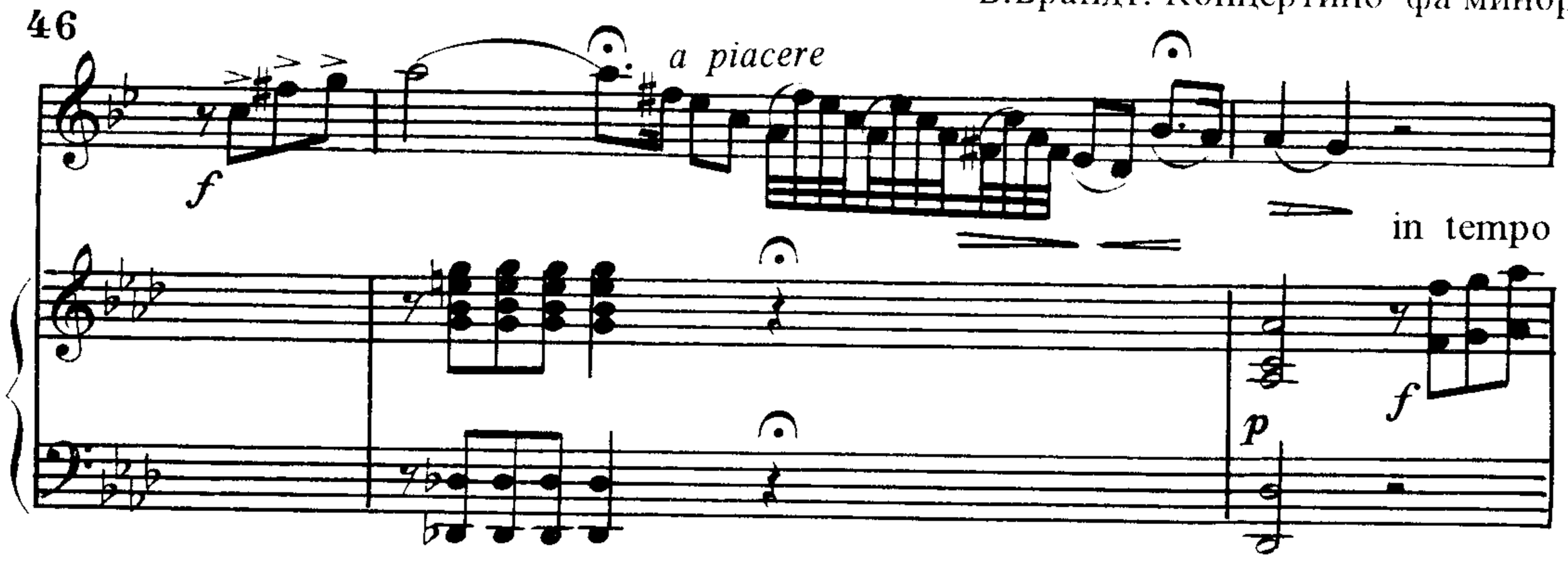
Основная тема **(Moderato)** имеет трехчастное построение и требует от исполнителя звуковой выразительности и динамической гибкости.

В.Брандт. Концертино фа минор



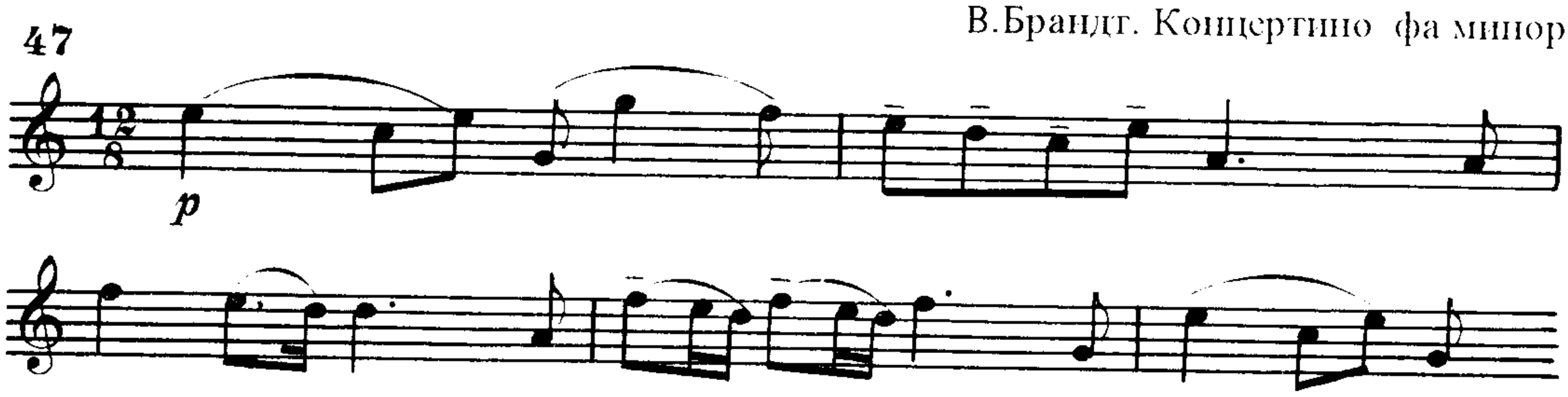
Заключительный каданс этого основного эпизода читайте так:

В.Брандт. Концертино фа минор



Следующим эпизодом Концертино является тема с вариациями. Тема напевная, элегическая, спокойная, Andantino, и непонятно, почему автор предпослал ей ремарку *agitato*. Возможно, он хотел этим подчеркнуть наличие в теме внутреннего движения, скрытой эмоциональной устремленности, но не ускорение темпа.

В.Брандт. Концертино фа минор

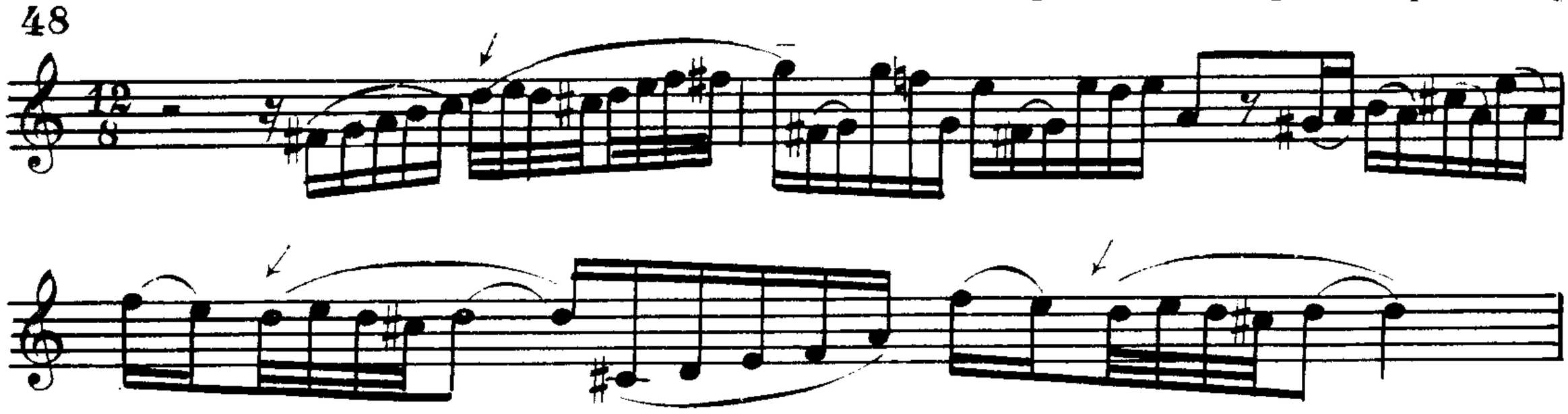


На фоне второго проведения этой темы в партии фортепиано, у солиста идут сложные вариационные фигурации, и их звучанию скорее соответствует определение *cantabile*, чем *agitato*. Поскольку эти фигурации построены на

движении 16-ми на фоне певучей мелодии, их тоже следует играть напевно, добиваясь мелодичности, а не демонстрации техники. В примере 48 расшифрован также и мордент (см. знак ⁄).

В.Брандт. Концертино фа минор

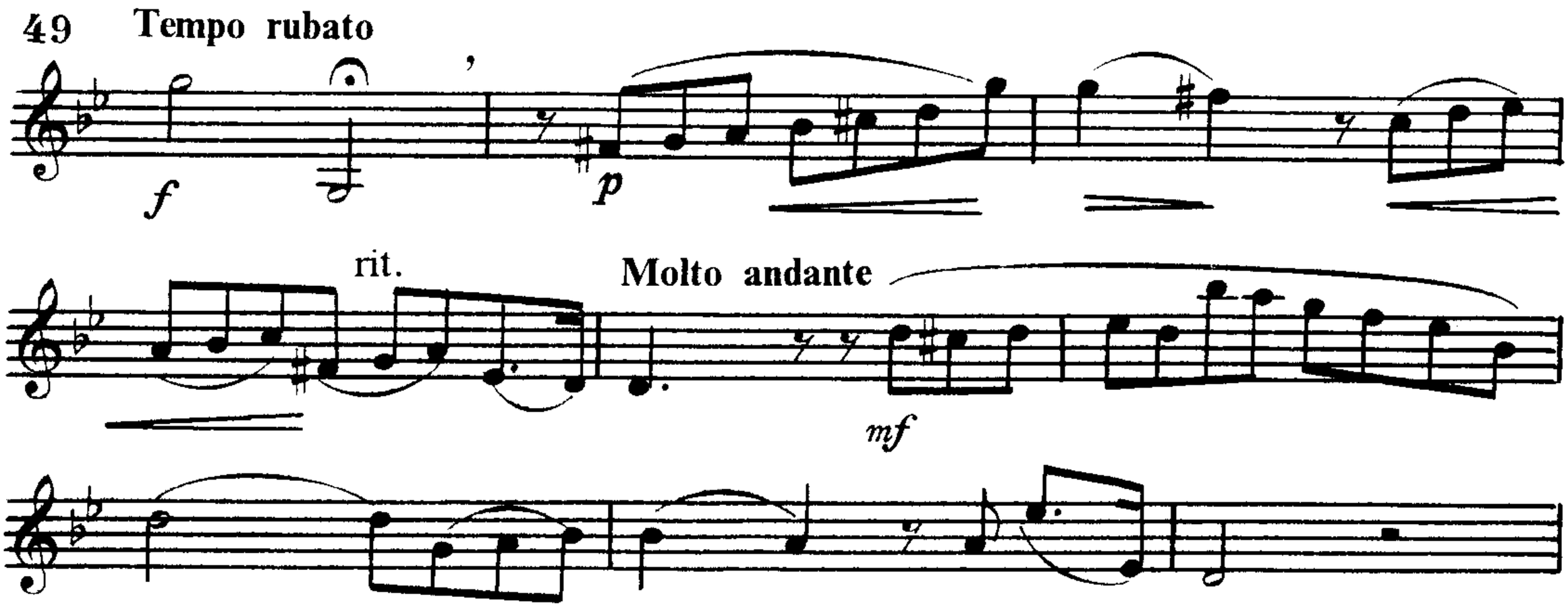
48



Интересна реприза Концертино. В ней сочетаются элементы тематизма вступления и главной партии (главного эпизода). Обратите внимание на темповые рекомендации.

В.Брандт. Концертино фа минор

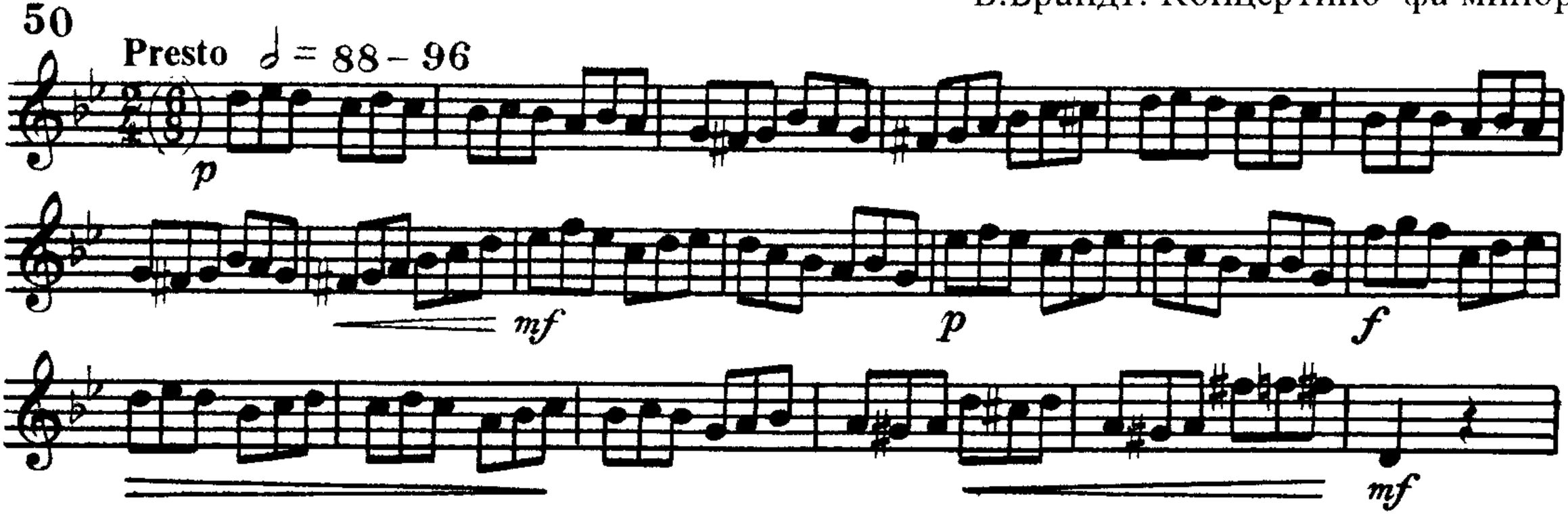
49 **Tempo rubato**



Что касается заключительного эпизода Концертино - тарантеллы, выполняющей функции коды, то его надо исполнять не легато и не стаккато, как предлагает автор на выбор исполнителя (*ad libitum*), а лучше певучей атакой, которую дает штрих *detache*. Об этом мы говорили в 1-й части книги (см. примеры 92 и 96 1-й части).

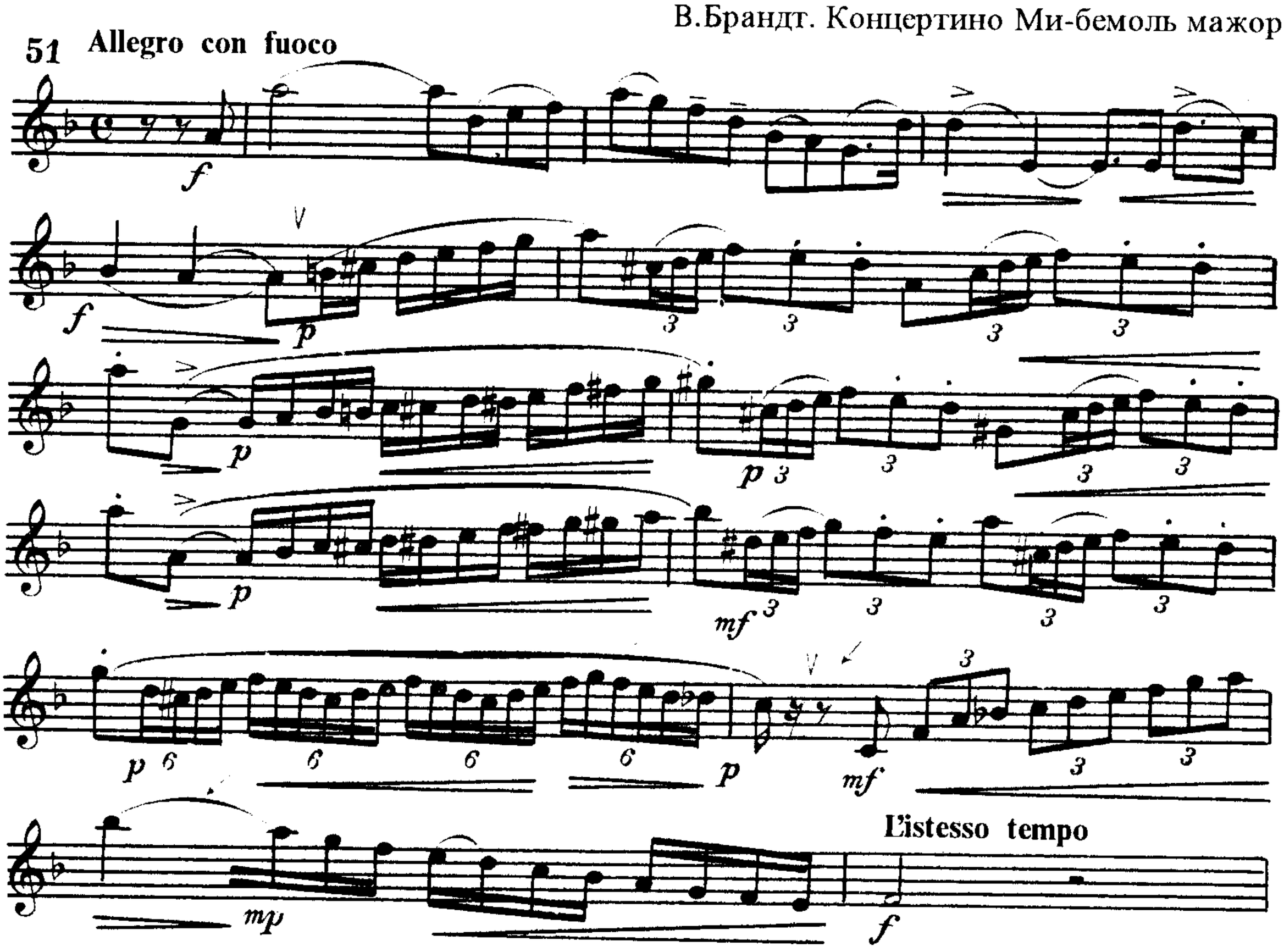
В.Брандт. Концертино фа минор

50 **Presto** ♩ = 88 – 96



В.Г.Брандт. Концертино Ми-бемоль мажор, ор.12.

Эта пьеса, как и предыдущая, имеет 3-х частное строение и тоже представляет собой свободное чередование разнохарактерных эпизодов. Главная тема звучит ярко и торжественно благодаря использованию среднего (наилучшего) регистра трубы. Исполнителю предоставляется возможность показать красивое, наполненное звучание, найти динамически разнообразные краски, позаботившись о том, чтобы в сложном окончании этого эпизода не нарушить общего темпа.



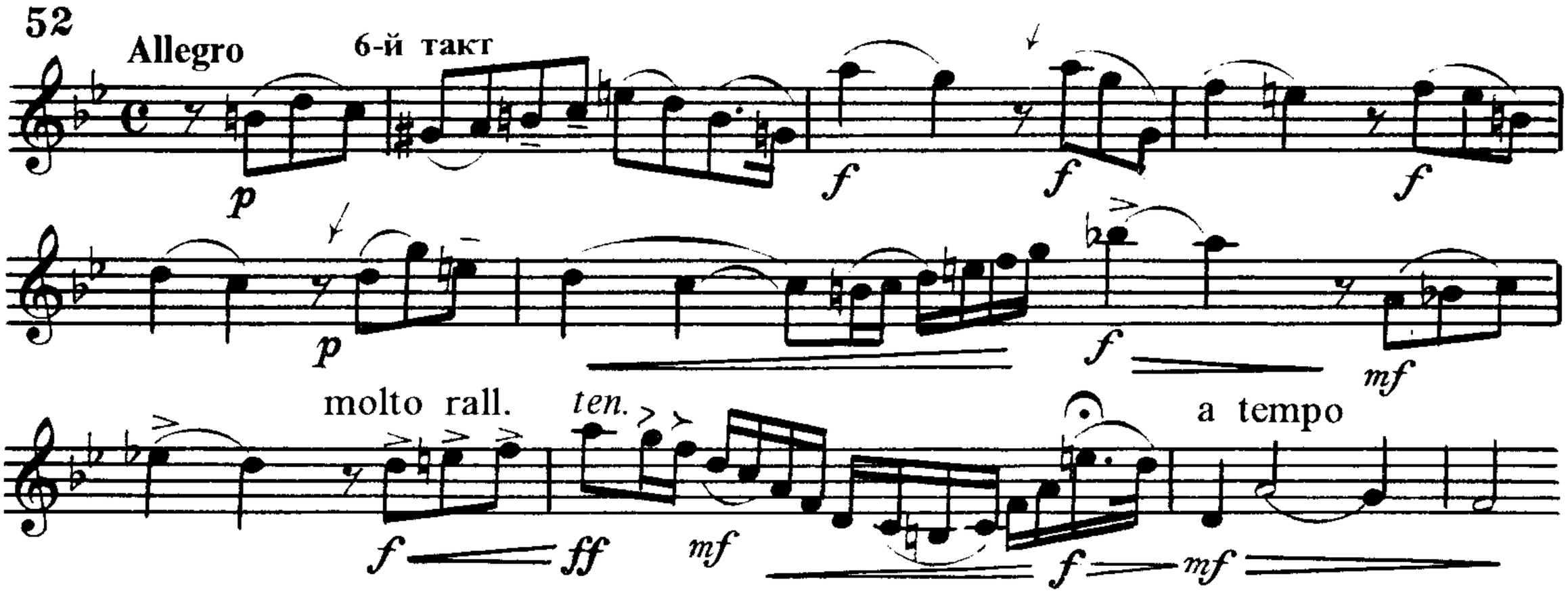
Посмотрим, на что еще следует обратить внимание. К сожалению, в нотной записи не существует таких обозначений, которые напоминали бы исполнителю, что, например, в предпоследнем такте приведенного примера не надо выдерживать до конца длительность звука си-бемоль[2]; тогда 16-е прозвучат вовремя и не создастся впечатления, что у исполнителя плохая стаккатная техника и тяжелая подвижность языка. В подобных случаях правило такое: в технических фигурациях лучше не дотянуть длинную ноту, чем ее перетянуть и этим усложнить исполнение трудных фраз (см. предпоследний такт примера 51).

Еще тактом раньше есть необходимость сделать вдох. Для этого нужно время - и взять его можно только за счет увеличения паузы, т.е. сокращения ноты до[2], к которой достаточно только прикоснуться. В нашем деле такие детали решают сложные задачи.

В эпизоде **Allegro moderato** (6 тактов до примера 52) должен остаться прежний темп - **L'istesso tempo**. Следовательно, обозначение темпа раздела читайте так: **Allegro** *без* **moderato**. И нюанс здесь, учитывая звучание в низком

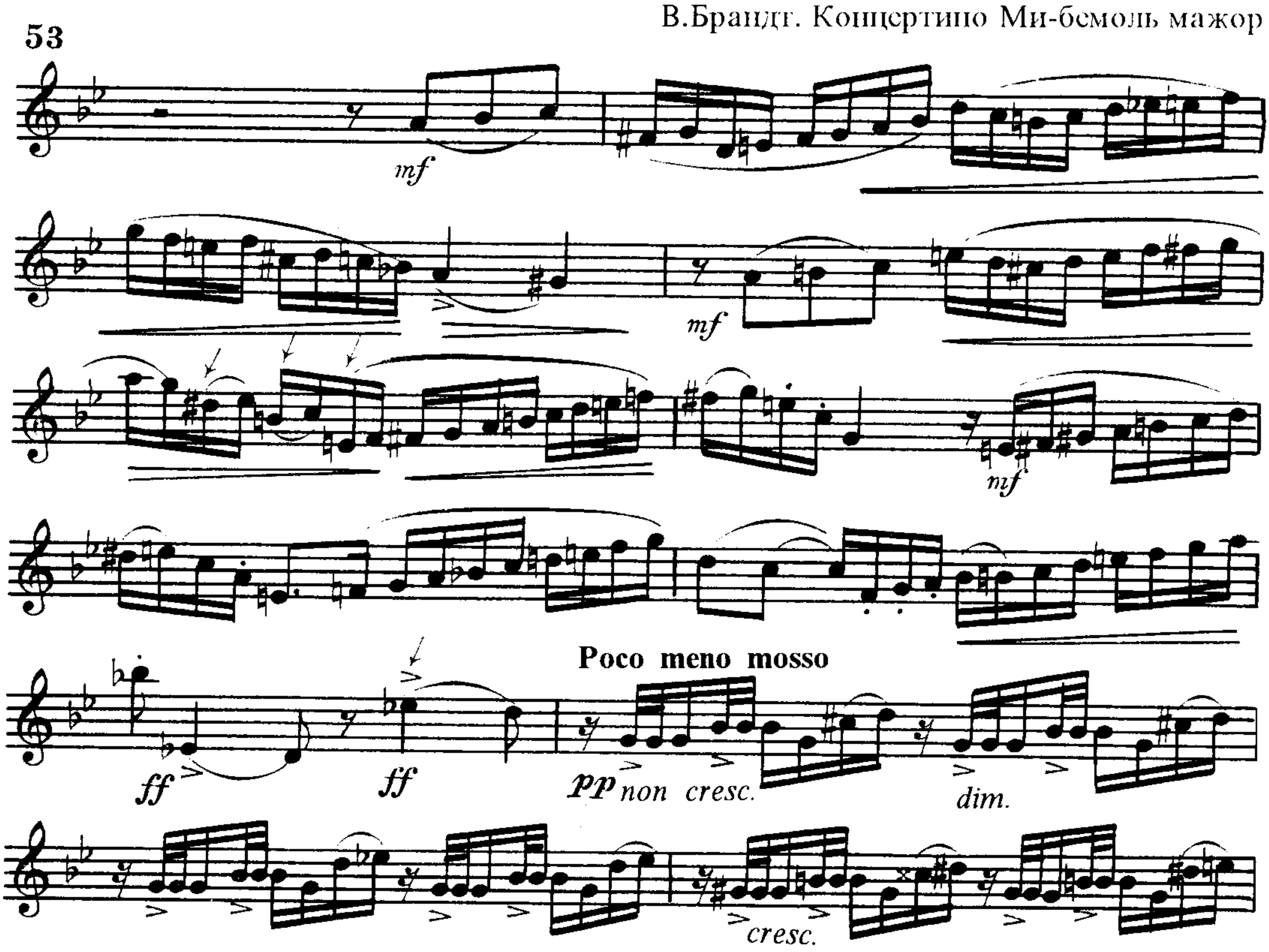
rato. И нюанс здесь, учитывая звучание в низком регистре, должен быть по меньшей мере ***f***, а не ***p***. Обратите внимание на важное изменение нюансов и темповые отклонения. Пример дается с 6-го такта всего этого эпизода.

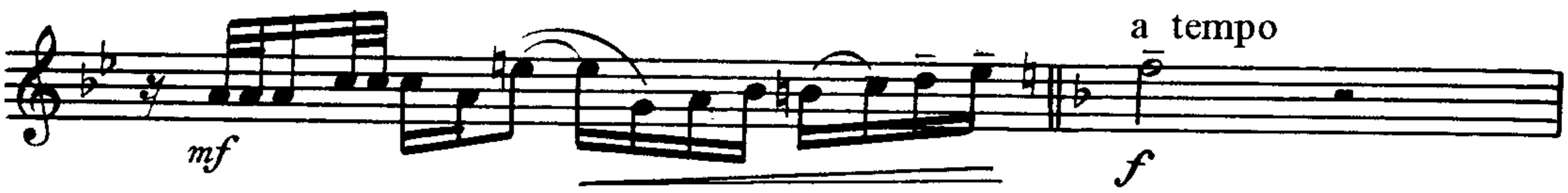
В.Брандт. Концертино Ми-бемоль мажор



В следующем разделе (пример 53) уточним лиги в 5-м такте и остановимся на важном исполнительском приеме, который состоит в резком переключении звучности с ***ff*** на ***pp***. В практике это переключение часто воспринимается исполнителями весьма субъективно. Им кажется, что они делают контраст достаточно ярко, а со стороны, буквально в 3-4 метрах от исполнителя, слушателю это совершенно незаметно.

В.Брандт. Концертино Ми-бемоль мажор

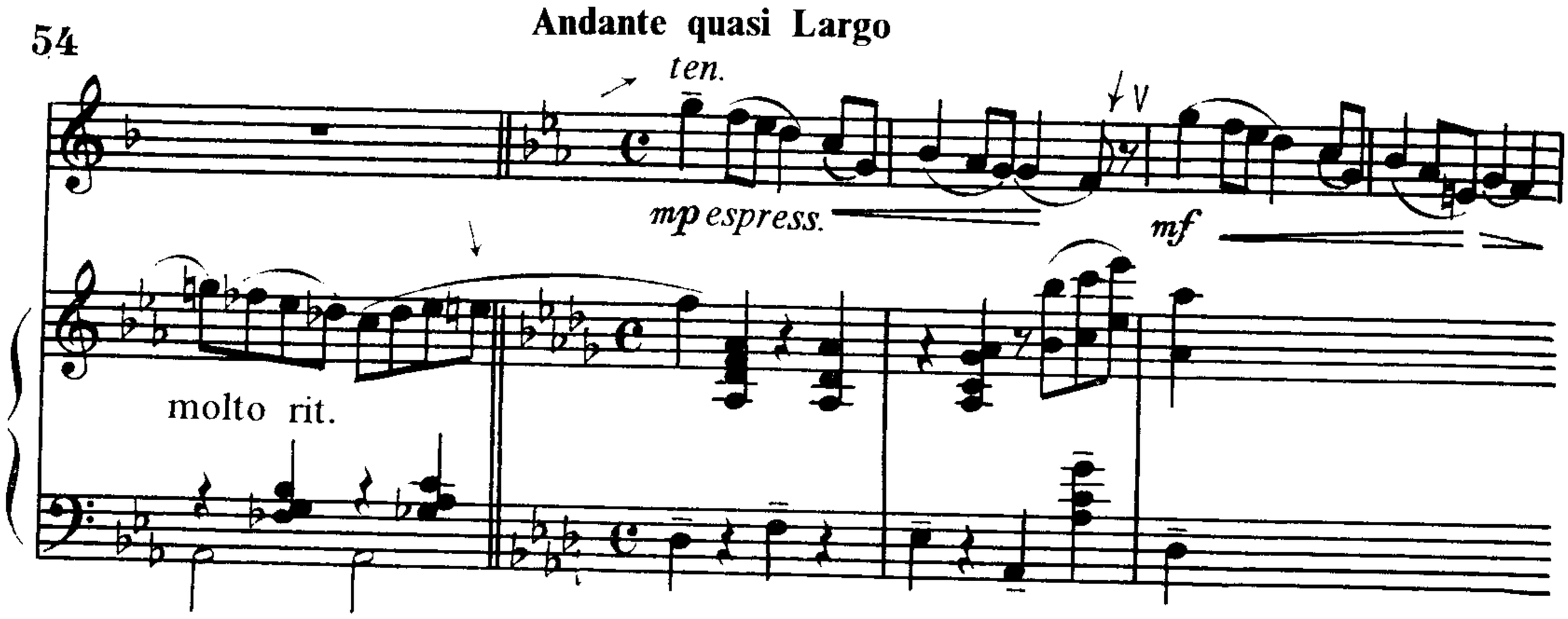




Дальше возникает психологический вопрос. При подготовке темпа **Andante quasi Largo** (серединный эпизод пьесы) автор за 5 тактов до этого ставит обозначение **meno mosso**, а за один такт перед **Andante** пишет *molto rit.* Это хорошо. Плохо, что на последней восьмой написана фермата. Эта остановка психологически выключает солиста из темпа, который ему надо начинать заново, в ансамбле с пианистом, да еще при нюансе ***pp*** взять соль^2 ! Казалось бы, ничего страшного, но риск есть. И он вызывает зажим воли и завышение ноты соль^2 .

Что же надо делать ? Удалить фермату, договориться с пианистом, чтобы замедление точно привело бы к новому темпу **Andante quasi Largo** без остановки на последней восьмой (ми^2) в фортепианной партии; нюанс ***pp*** переделать на ***mp*** и соль^2 играть *tenuto*, подобно ферматному звуку.

В.Брандт. Концертино Ми-бемоль мажор



При исполнении заключительного звука **Andante** - си-бемоль^2 - следует вспомнить о приеме поддувания щек, который гарантирует легкое звучание и филирование длинного звука без зажима губной щели.

В.Брандт. Концертино Ми-бемоль мажор

Заключительный раздел состоит из трех эпизодов. Начинается он темой марша и заканчивается трудной вариацией на тему марша. Современные музыканты больше осведомлены в области знания и толкования штрихов на трубе, чем исполнители и авторы прошлого. Поэтому для выражения характера марша лучше употреблять штрихи *marcato* и *staccato*. *Detache* и *tenuto* слишком вязки и утяжеляют звучание.

Tempo di Marcia (♩ = *100 – 104*)

56

Оригинал

Редакция

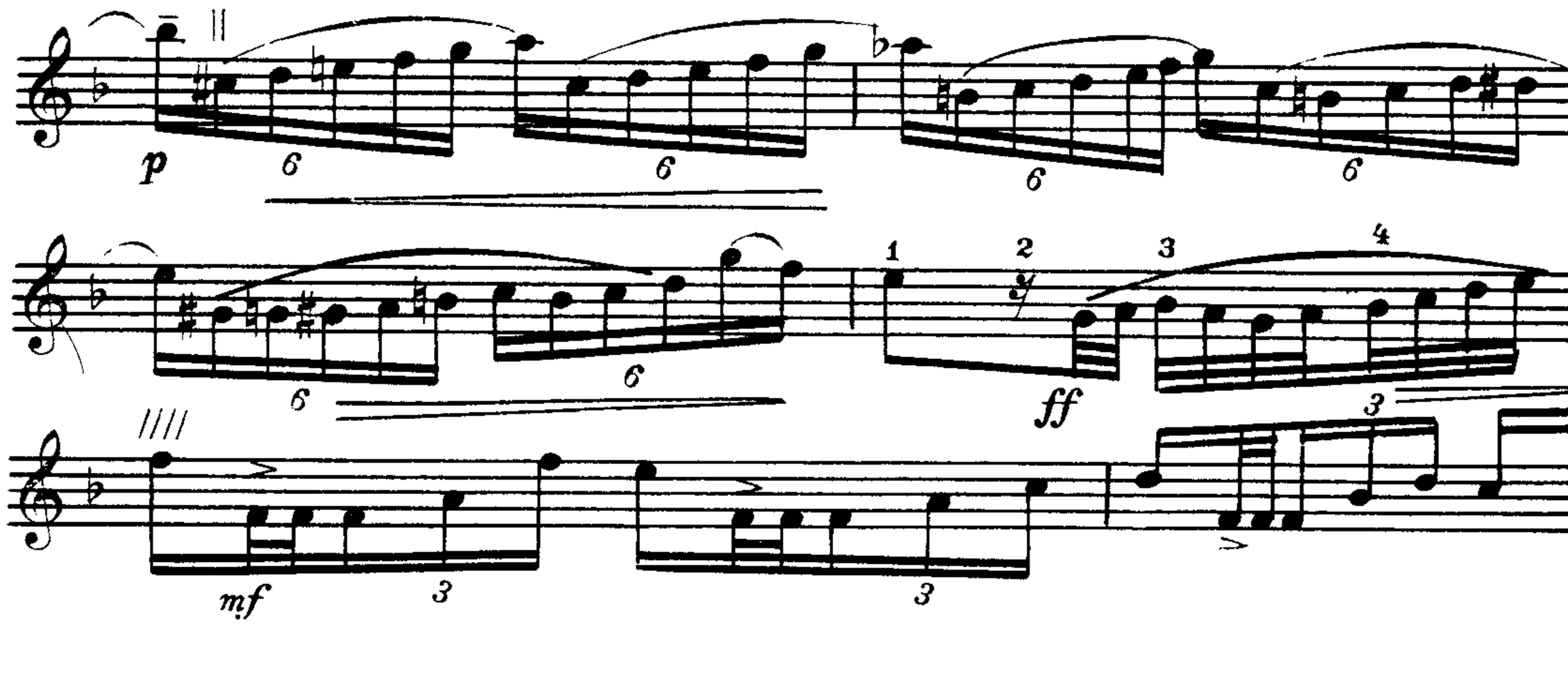
ten. *ben ten.* *ten.*

f *mf* *f* *mf* *f* *f*

Вариации на тему марша требуют особых комментариев. Их невозможно сыграть в темпе марша, и это хорошо, потому что в быстром темпе пропадут все прелести и тонкости малых длительностей. Следовательно, к быстроте исполнения стремиться не надо. С последнего **Tempo I** надо сделать **Moderato**, а за один такт до вступления солиста, в фортепианной партии еще более расширить темп, и весь эпизод до конца лучше играть на четыре. Это темп **Allegro**, ♪ = 144. При таком темпе все 32-е и 16-е будут контролироваться, не будет суеты, а характер музыки выявится лучше. Станет возможным подчеркнуть отдельные звуки акцентами.

57 ♪ = *144*

mf



О.В. Бёме. Концерт для трубы. ор.18. *

Концерт Бёме - известное в мировой литературе произведение учебного назначения. Мелодический план сольной партии очень выразителен, техническая сторона достаточно сложна и поучительна. В гармоническом же решении произведения, равно как и в фактуре сопровождения, проявляется композиторское дилетантство автора. Однако это не упрек в его адрес, а напротив - подчеркивание его заслуг. Концерт написан в начале века, когда никто из маститых композиторов не обращался к жанру концерта для трубы, да и вообще не писали музыки для этого инструмента. Поэтому исполнители вынуждены были сами для себя писать музыку, не будучи профессионалами-композиторами. И среди других таких авторов Оскар Бёме - один из немногих, чья музыка прошла проверку временем и до сегодняшнего дня занимает свое прочное место в репертуаре трубачей.

Концерт написан в классической трехчастной форме с одной особенностью: между 2-й и 3-й частями помещен связующий эпизод, представляющий собой как бы самостоятельную часть перед финалом. Его назначение не очень понятно. Модулирующая связка между 2-й частью и финалом не требуется, а по музыке этот эпизод достаточно традиционен: партия солиста напоминает оперный речитатив перед арией. Как правило, исполнители этот эпизод опускают.

Ввиду слабости композиции Концерта, особенно его фортепианной партии, было создано несколько вариантов его редакций, в том числе и автора этой книги. Приведем вариант фортепианного вступления (пример 58) и эпизода перед кодой (опубликовано издательством "Музыка" в 1991 году) - (пример 59):

---

* Оскар Вильгельмович Бёме (1870-1938) - русский корнетист, педагог, композитор. Родился в Дрездене, окончил Дрезденскую консерваторию в 1888 году и на следующий год переехал в Россию. Работал в Мариинском театре, в симфонических оркестрах Петербурга, преподавал в учебных заведениях. В 1936 году преехал в г.Чкалов (Пермь), где преподавал в муз. училище. Перу Бёме принадлежат произведения для духовых инструментов, для трубы - 24 этюда во всех тональностях, Концерт, Тарантелла.

Allegro moderato ♩ = *108*

58

f

tr in B

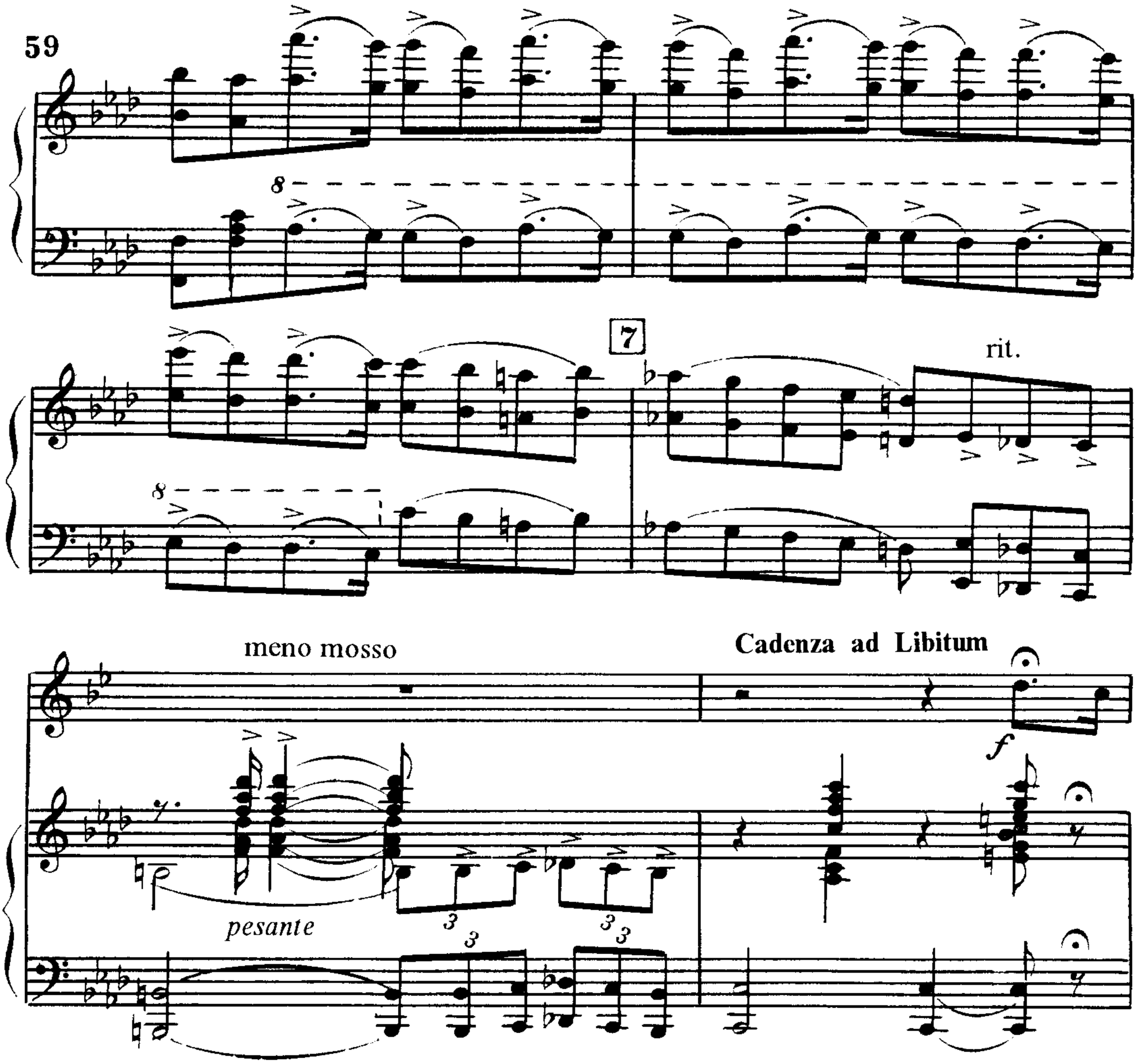
1

solo

mf

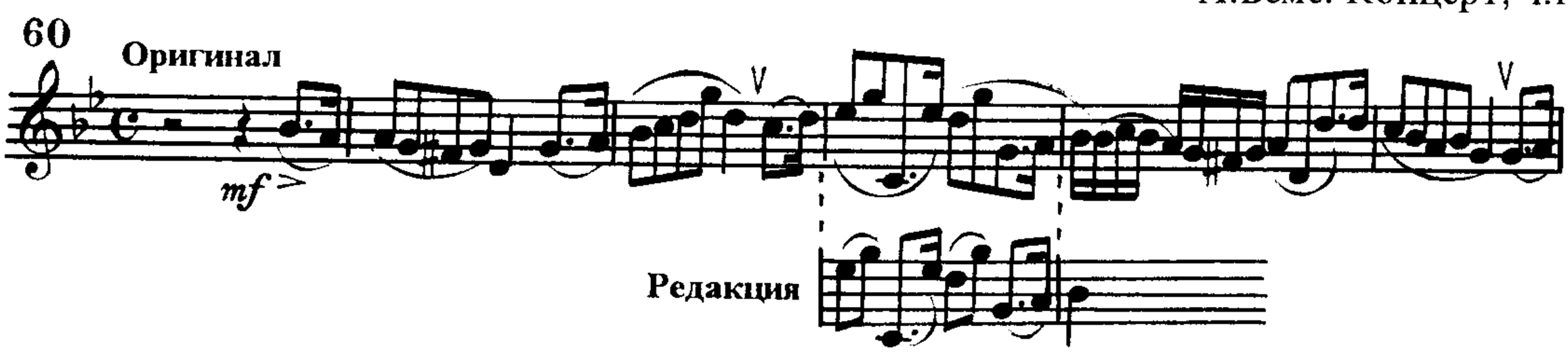
8

А.Бёме. Концерт. Эпизод перед кодой



1-я часть - сонатное аллегро. Очень выразительна и динамична главная партия, с чудесной интерваликой, требующей, однако, небольшой, но важной ретуши. Речь идет о лигах в 4-м такте. В новом варианте редактора они меняют смысл звучания фразы и облегчают техническое выполнение широких легатных интервалов.

А.Бёме. Концерт, ч.I



В следующих фразах (пример 61) встречаются секстоли. Их удобнее раздробить на две триоли, такой контроль позволит лучше расслышать все 16-е.

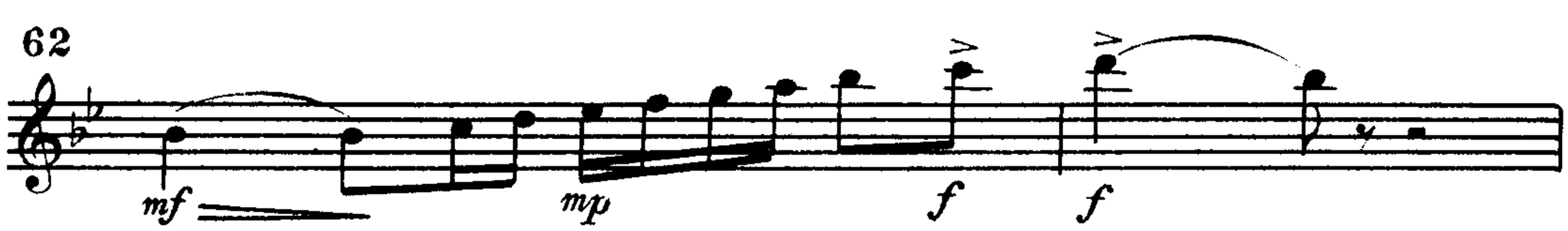
А.Бёме. Концерт, ч.I

61

Далее встречается трудная фраза с выходом в 3-ю октаву. При игре ее следует вспомнить, что движение в верхний регистр автоматически ведет к усилению звучания. Поэтому исполняйте эту фразу без *crescendo*. Сэкономленное дыхание можно использовать для улучшения звучания верхних нот.

А.Бёме. Концерт, ч.I

62

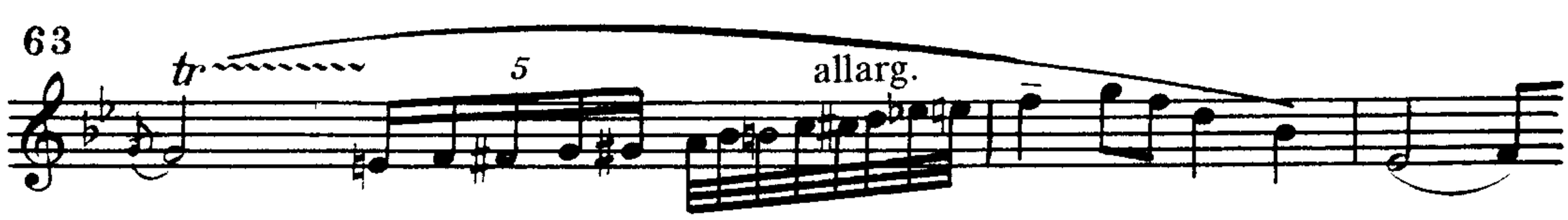


Фразу, появляющуюся за 3 такта до цифры 1, следует понимать как импровизационный речитатив **ad libitum** и не торопить арпеджированную секстоль (см. № 87, часть I).

Побочную партию **(Poco meno mosso)** целесообразнее играть в прежнем темпе. Не надо делать *accelerando* при исполнении гамм в тактах 15 и 22 цифры 1, лучше их немного расширить к концу (*poco allarg.*), чтобы связать с мелодической фразой, к которой они ведут. Пример 63 с 15-го такта цифры 1:

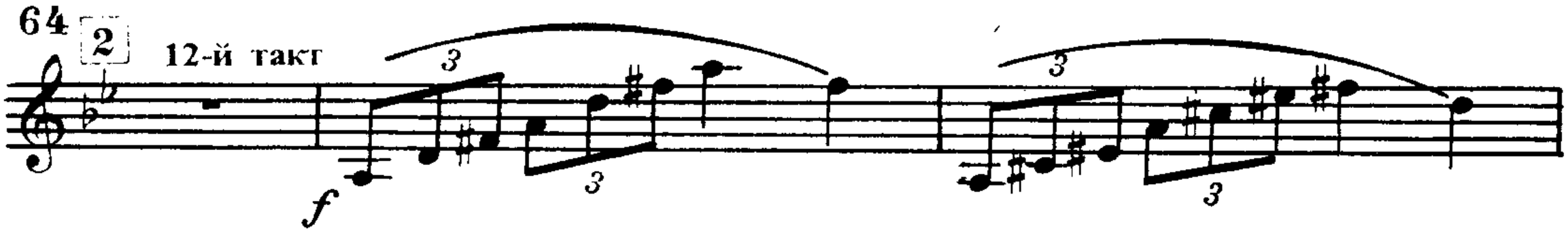
А.Бёме. Концерт, ч.I

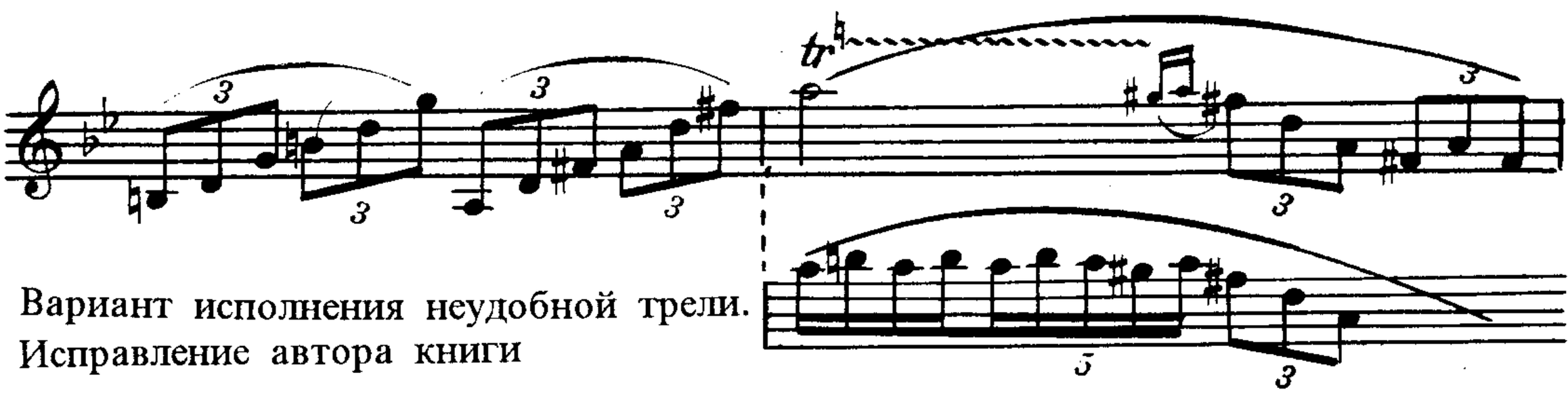
63



В 12-м такте цифры 2 автор допустил ошибку, не обозначив перемену тональности из соль минора в Ре мажор. В результате многие исполнители и даже редакторы концерта оказались дезориентированы. Получилось, что при ключе написаны два бемоля, а играть надо в тональности с двумя диезами - Ре мажоре. Так иногда бывает у композиторов - на коротких эпизодах не меняют знаки при ключе, а обходятся выставлением встречных знаков альтерации. В данном случае не обошлось без последствий этой грубой ошибки. Речь идет о трели на ля[2]. Бекар над ней не написан, и исполнитель должен по всем правилам руководствоваться знаками при ключе. Так и зафиксировано в одном издании этого концерта. Для сомневающихся над трелью был даже проставлен бемоль.

64



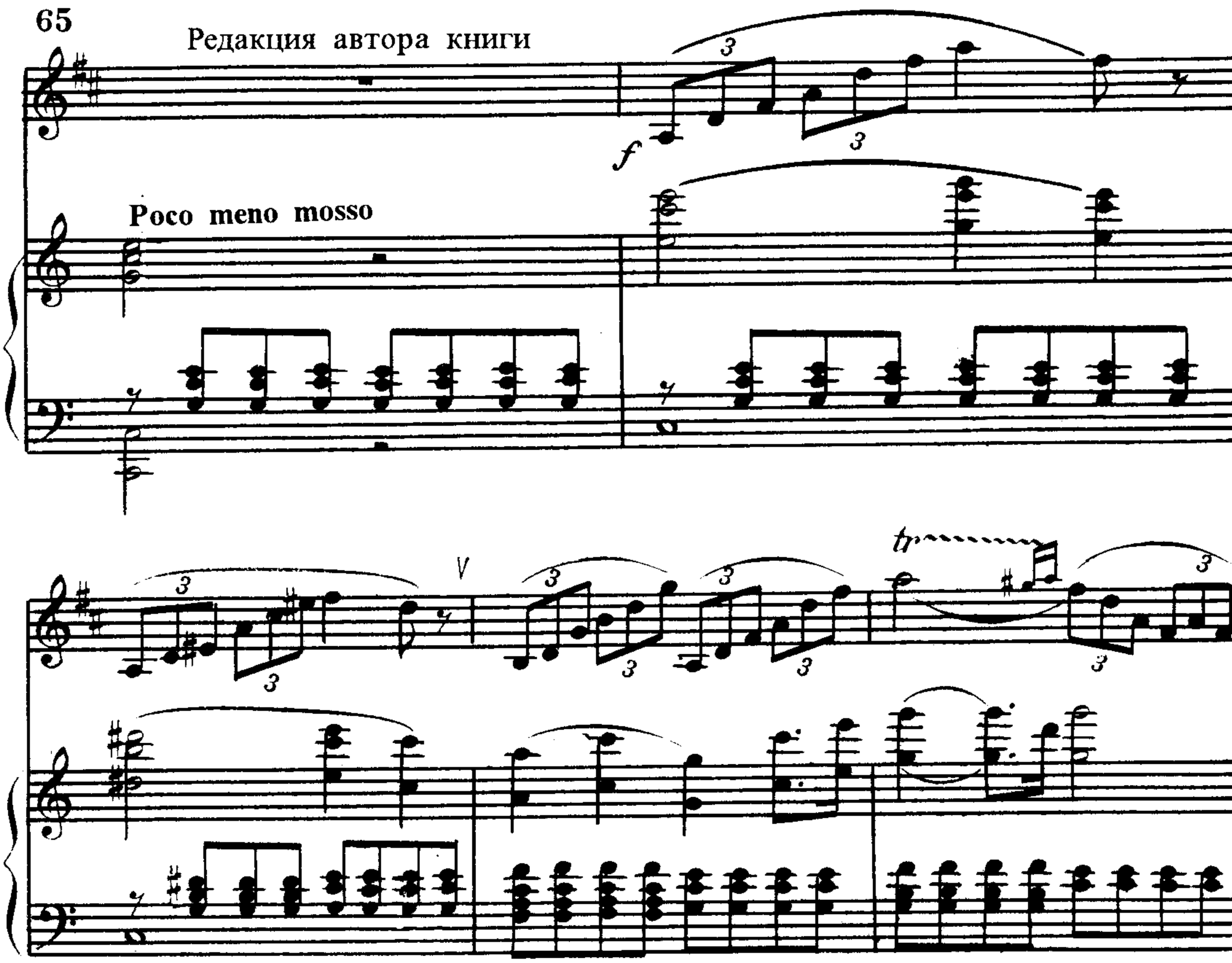


Вариант исполнения неудобной трели.
Исправление автора книги

И вроде бы найдено "мудрое" решение исполнения неудобной трели! На самом деле - решение ошибочное, как и сама трель с си-бемолем на доминантовой гармонии Ре мажора. Однако, как говорится, «Что написано пером - не вырубить топором».

В чем ошибка автора? Он должен был либо поставить бекар над трелью (возможно, что это издательская опечатка), либо в 12-м такте цифры 2 сделать перемену знаков при ключе. И это могло бы выглядеть так:

А.Бёме. Концерт, ч.I



В таком варианте и с трелью все в порядке, и знаки альтерации не пострят.

Далее в 1-й части все идет по схеме традиционного сонатного аллегро. Перед кодой (цифра 6), в которой варьируются интонации главной партии, автором предусмотрена каденция. Однако ни у одного исполнителя каденции мне не приходилось слышать. Поэтому предлагаю свой вариант, вовсе не обязательный для каждого исполнения.

66

Cadenza

f *p*

pesante

3 3 3 3

ad libitum

mf

15

tr

V

f

p

5

tr

tr

5

ten. V

rall.

12/8

mf *espress.*

meno mosso

p

cresc.

mf

6 **Piú mosso Coda**

V

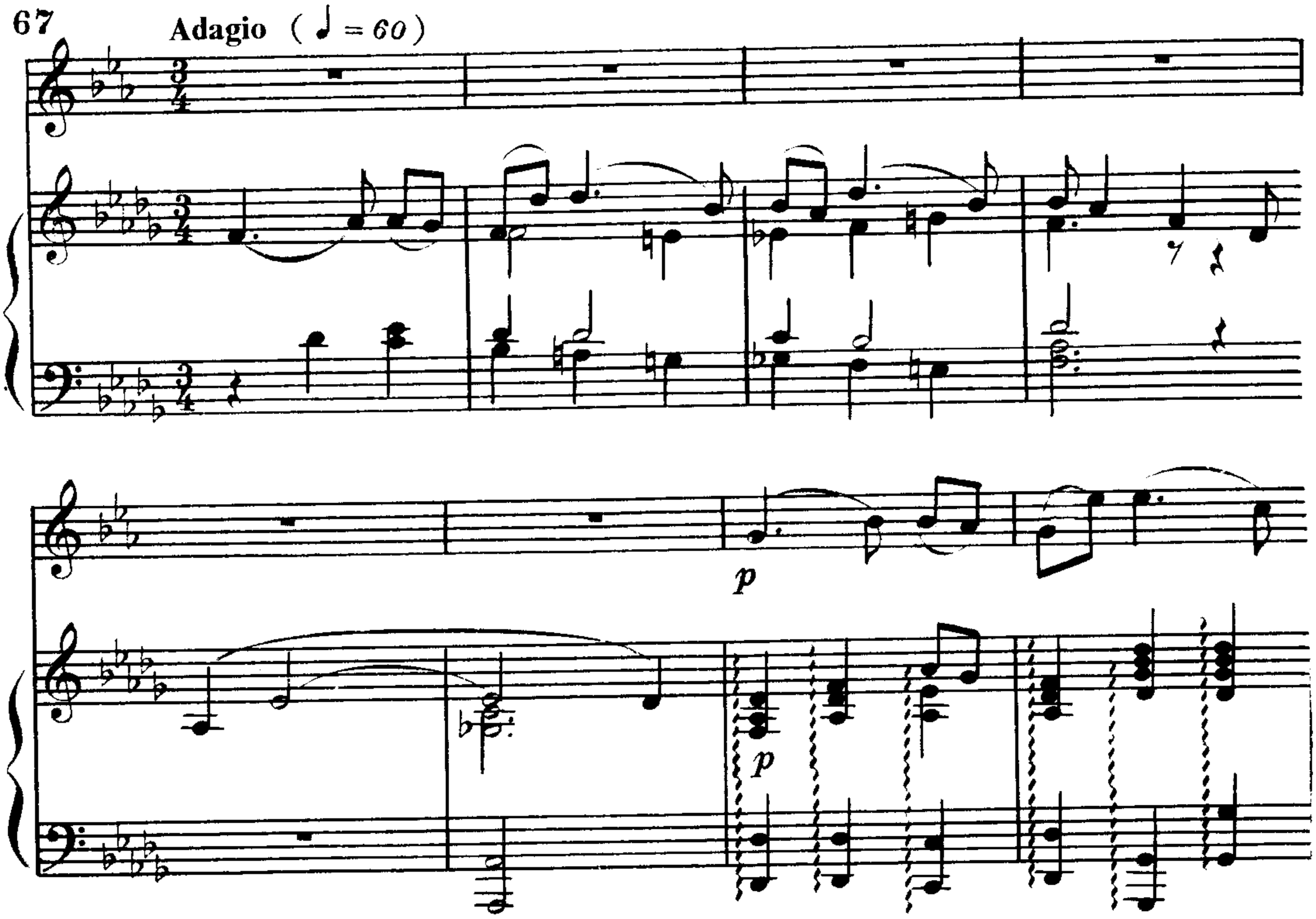
f *mp*

И еще один совет. Не стремитесь коду играть торопливо!

2-я часть имеет две спорные ремарки в нотном тексте. Одна из них касается обозначения метронома ♩ = 84. Такое показание явно завышено. В этом темпе мелодию невозможно спеть. Следует проставить ♩ = 60. Другой спорный вопрос связан с ремаркой **Adagio festivo**. Для начала попробуем определить характер этой части. Бесспорно, в музыке ее есть черты сдержанного драматизма, и обозначение **Adagio** здесь вполне уместно и точно отражает его. Но причем здесь **festivo** - "празднично" - непонятно. Возможно, автор имел ввиду термин **funebre** - "похоронно"? Вступление отчасти располагает к такому настроению, но и это спорно. Проще вообще убрать всякое дополнительное обозначение и оставить только **Adagio**.

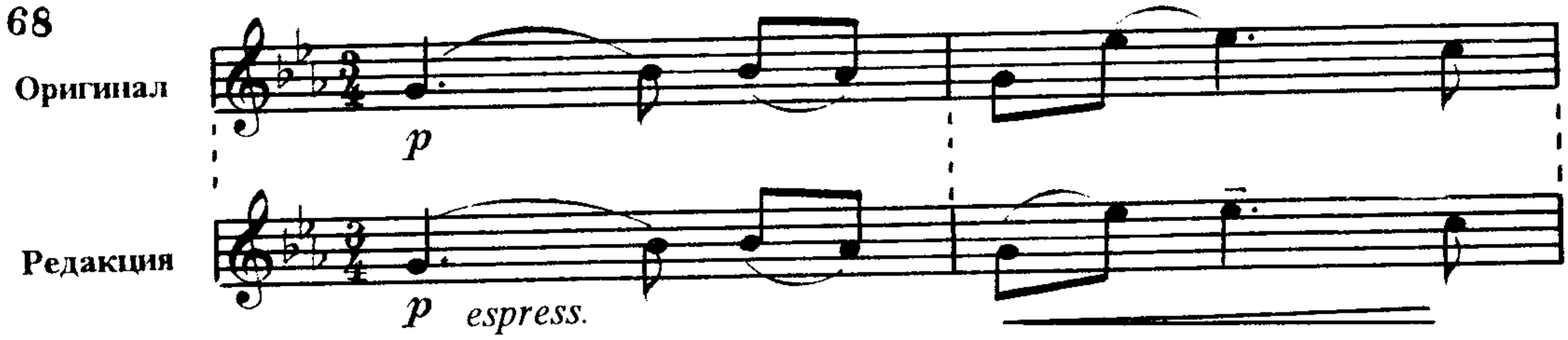
Форма Adagio - простая трехчастная со вступлением и кодой. Фортепианное вступление - очень слабое по музыке. Поэтому позволю себе предложить другой его вариант (он также вошел в мою редакцию Концерта):

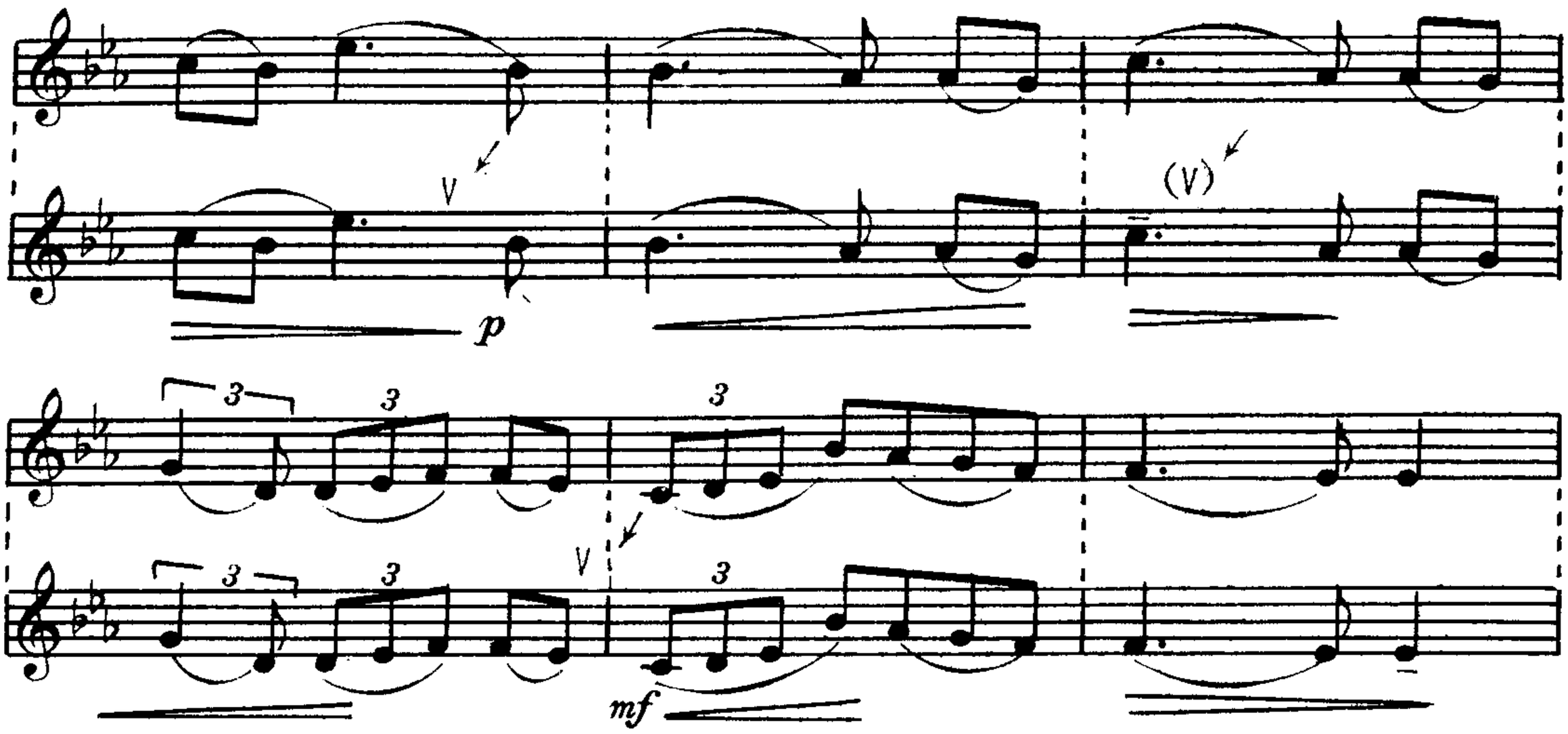
А.Бёме. Концерт, ч.II



Мелодия **Adagio** не должна затягиваться, как всякой медленной, певучей музыке ей нужно придавать внутреннее движение.

В партии трубы есть проблемы с лигатурой и дыханием. Их варианты отмечены в строке "Редакция". (См. пример 68).





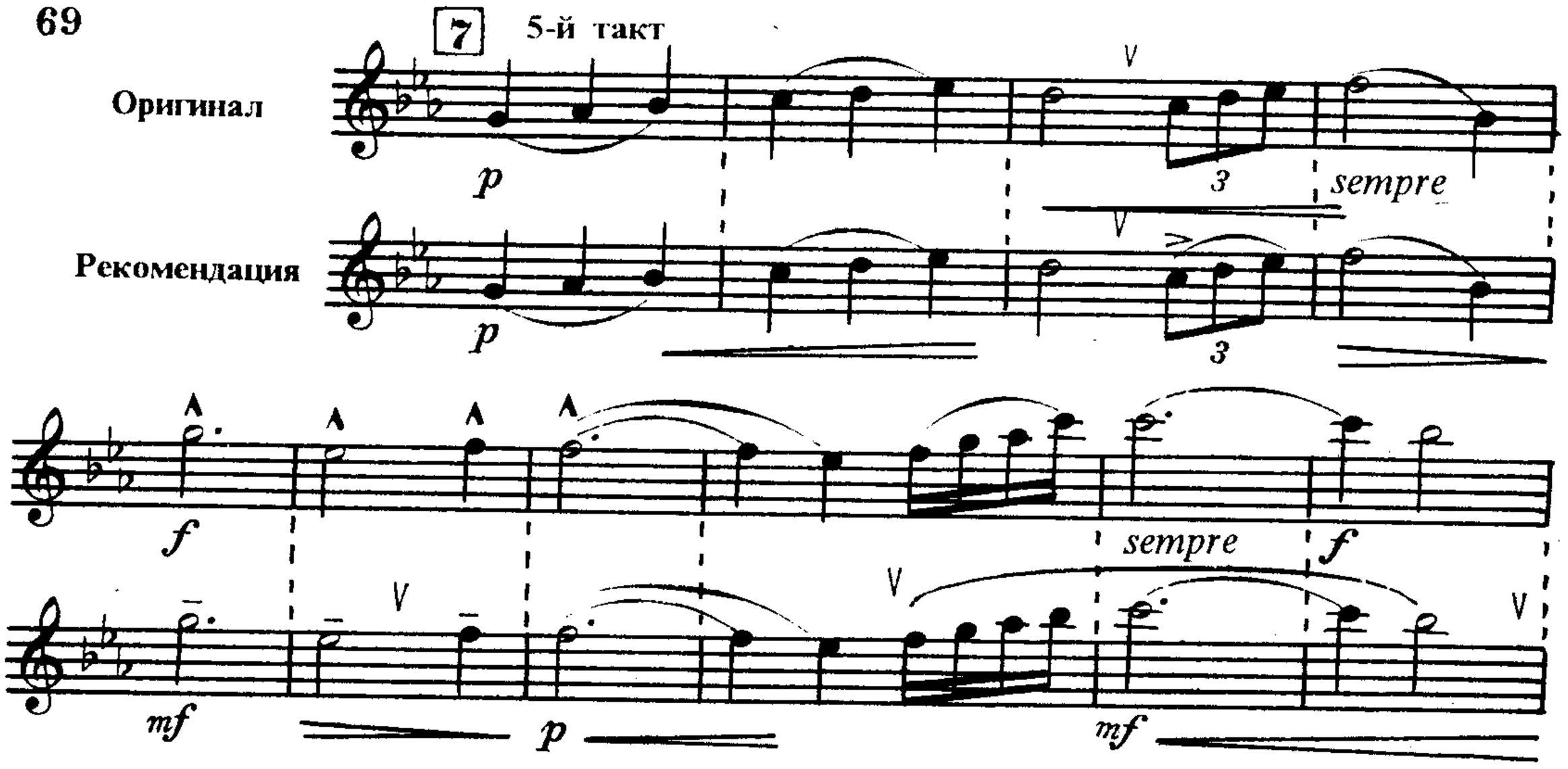
Во втором такте приведенного примера явная опечатка. Лиговать надо первые две восьмые, а не два ми-бемоля. Поскольку окончание фразы звучит в низком регистре, то для большей выразительности следует выходить из зоны нюанса ***p*** в сторону ***mf.***

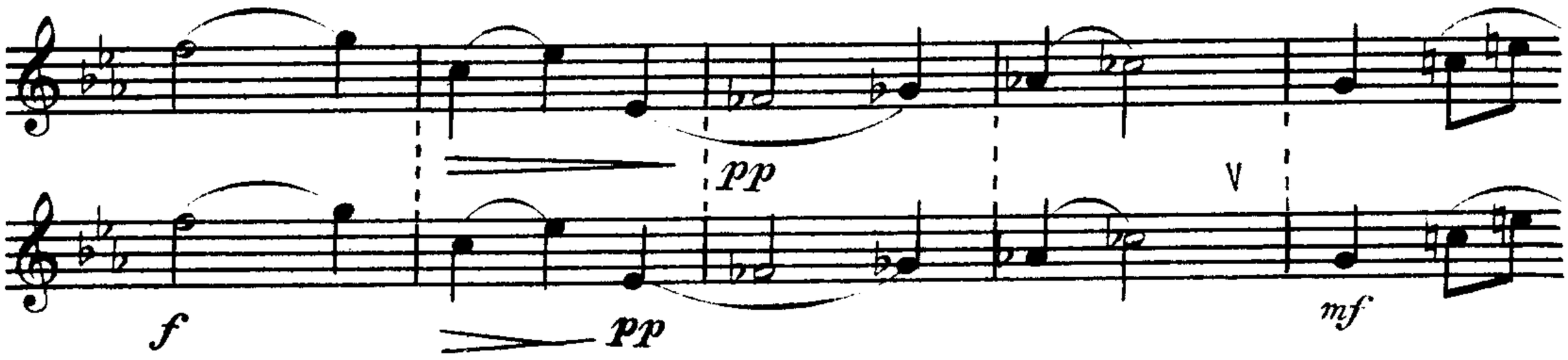
В следующей фразе дыхание и расчет динамики еще более важны. Внимательно вглядитесь в различия оригинала и редакции автора книги, чтобы понять смысл возможных вариантов фразировки.

Не берусь комментировать акценты *martele* в 5-7 тактах. Такие знаки противоречат характеру певучей мелодии.

А.Бёме. Концерт, ч.II

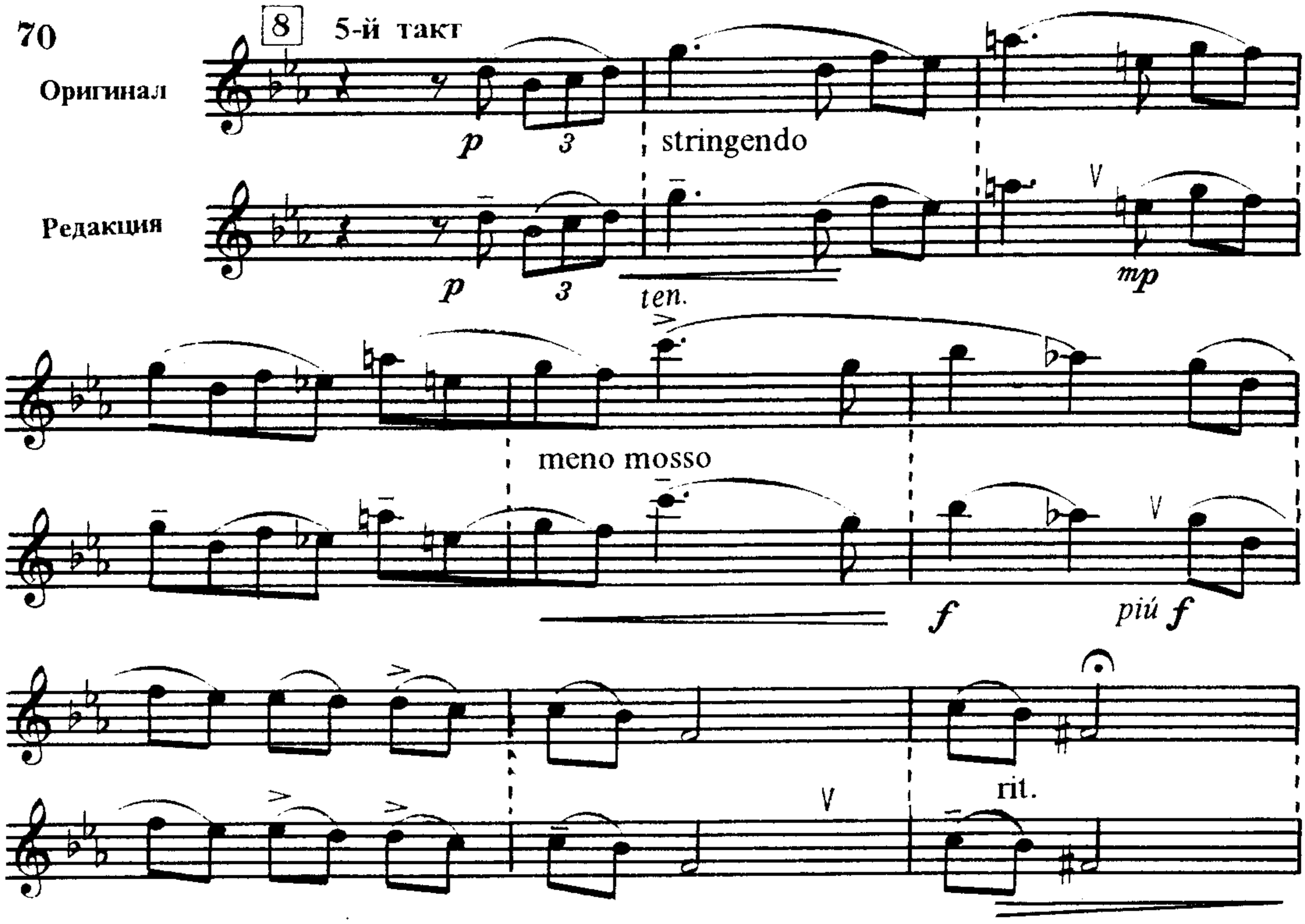
69





Необходимо прокомментировать исполнение мелодии в цифре 8, ибо здесь совершенно не учтены возможности трубача. Чтобы выстроить эту фразу, надо изменить лигатуру и предоставить исполнителю возможность дышать свободно.

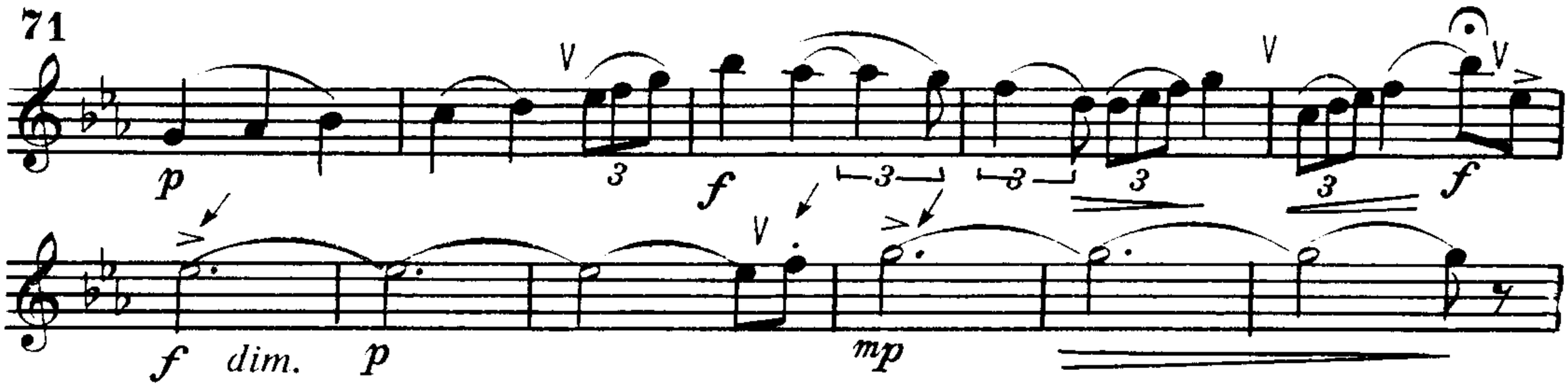
А.Бёме. Концерт, ч.II



В последней фразе примера 71 в нотах обозначены ошибочные штрихи: в 5-м такте после ферматы на звуке си-бемоль[2] - две последующие ноты имеют акценты. Их следует заменить на *detache* . Точно так же пересматриваются штрихи в тактах 8-9. Точку над звуком *фа* нужно заменить на чертoчку, а с *соль* - снять акцент.

А.Бёме. Концерт, ч.II

71

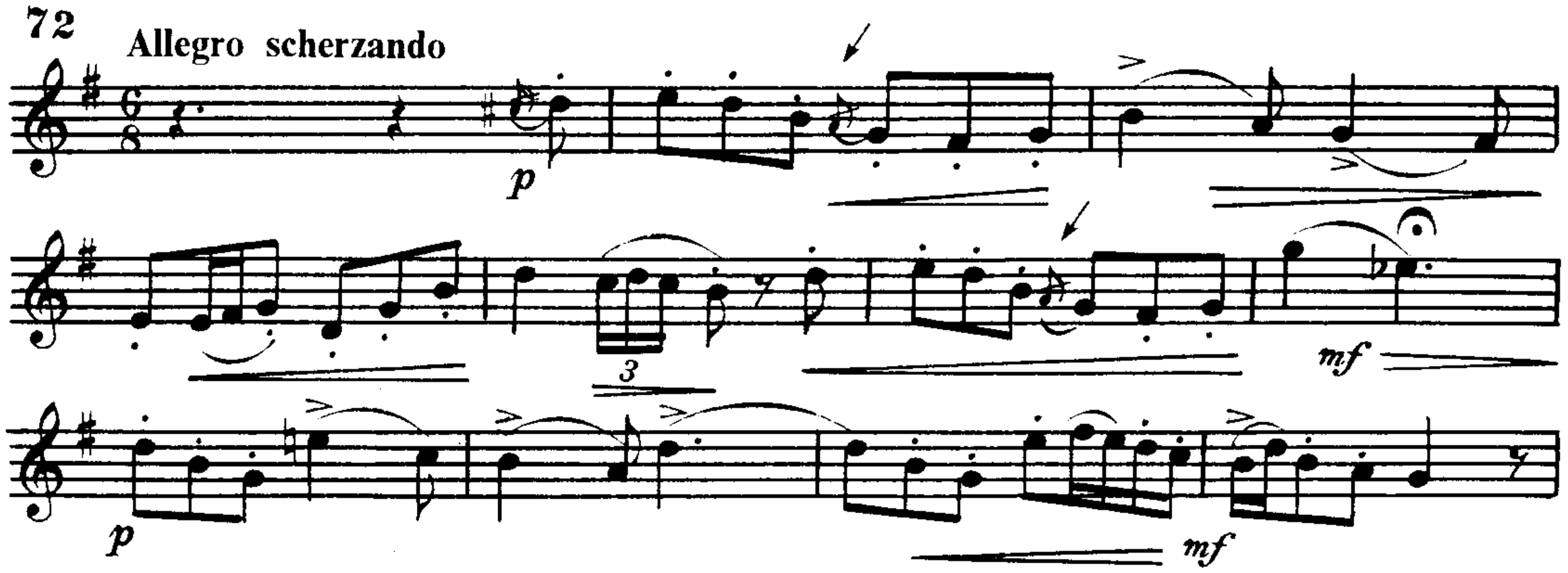


После окончания 2-й части (пример 71) следует как бы связующий эпизод с 3-й частью. Для формы концерта в нем никакой необходимости нет и он никогда не исполняется.

Название **3-й части - Рондо** - объясняет и жанр музыки, и ее форму. Тема рефрена проходит здесь четыре раза и в каждом проведении несколько варьируется, сохраняя при этом характер грациозного танца. Вот пример ее проведения:

А.Бёме. Концерт, ч.III

72 **Allegro scherzando**

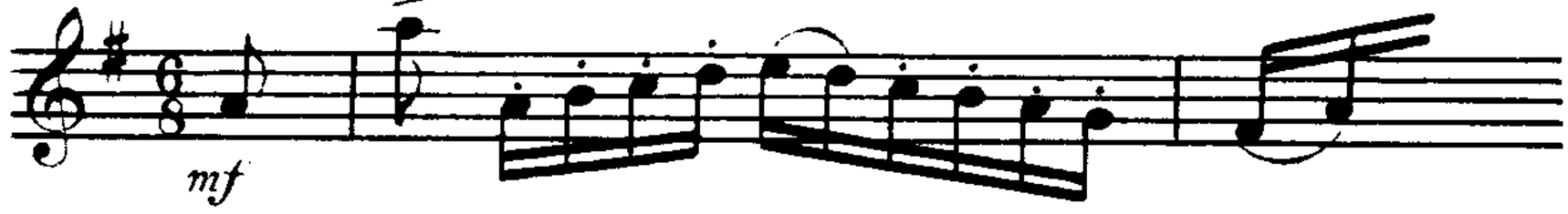


В примере 72 прислушайтесь к форшлагам *ля*[1], они часто звучат низко. В других проведениях этой темы встречаются сложные фигурации, которые не надо играть скорее. Вообще темп рондо умеренный (♩ = 80), и это правильно. При сдержанном темпе легче выразить тонкие оттенки танца.

Экспозиция имеет три эпизода: А, В, А. Эпизод "В" начинается с октавного интервала:

А.Бёме. Концерт, ч.III

73 Эпизод “В”

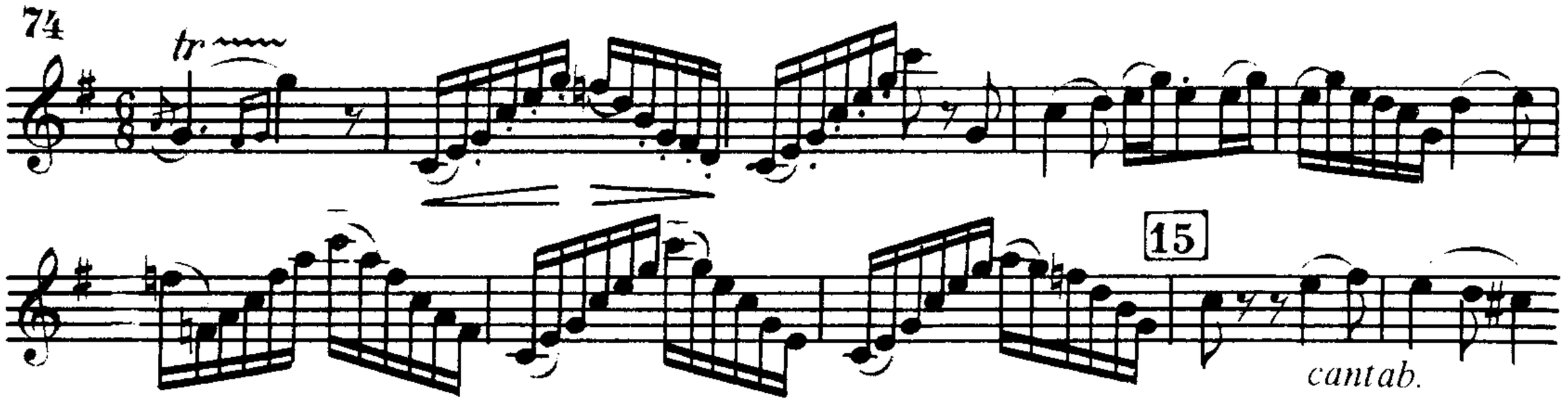


В форме финала есть элементы рондо-сонаты, так как вторая тема выполняет функцию побочной партии. Перед ней (цифра 15) имеется связующий эпизод, который начинается с трели на *соль*[1] и октавного скачка легато (пр. 74).

эпизоде технически трудны арпеджированные трезвучия. Для удобства исполнения следует делать *tenuto* на ноте *до*^{3}, то есть фиксировать этот звук.

А.Бёме. Концерт, ч.III

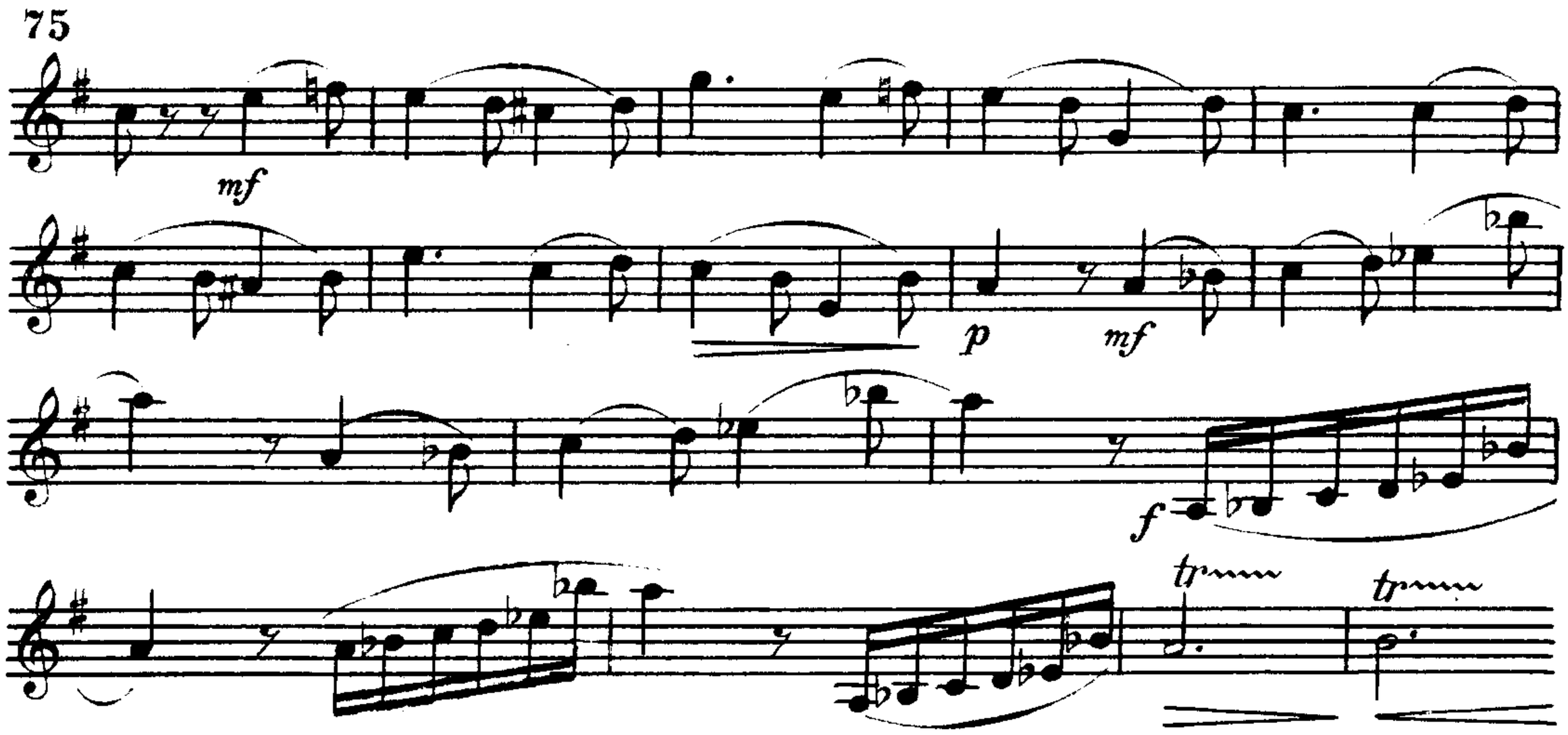
74



Побочная партия напевна и напоминает серенаду.

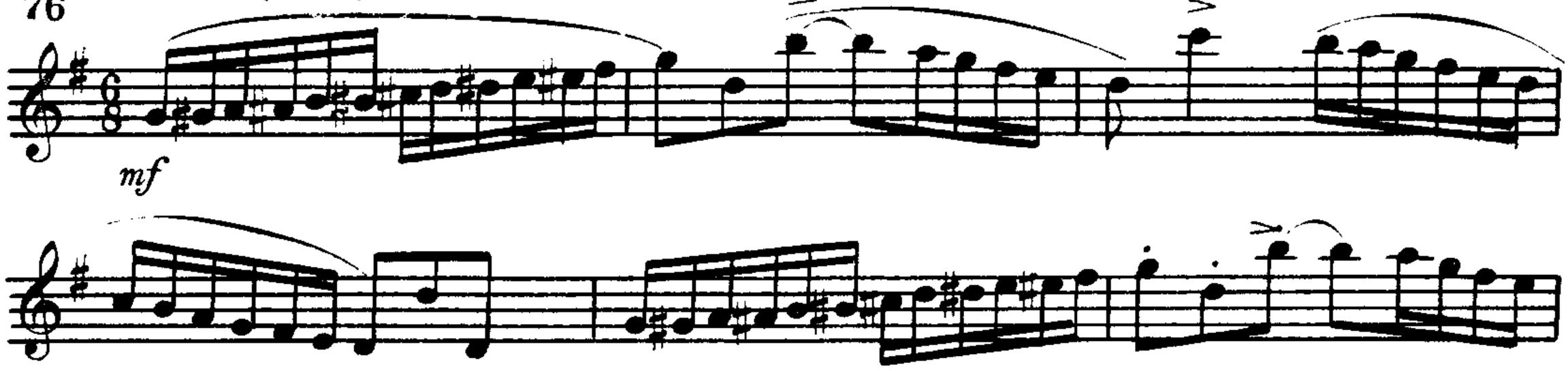
А.Бёме. Концерт, ч.III

75



Завершается рондо кодой **(Piú vivo)**. Техническая фактура ее, как и всего финала, диктует сдержанность темпа. Четыре такта перед кодой не исполняются солистом (автор написал *ad libitum*).

76 **Piú vivo (Coda)**



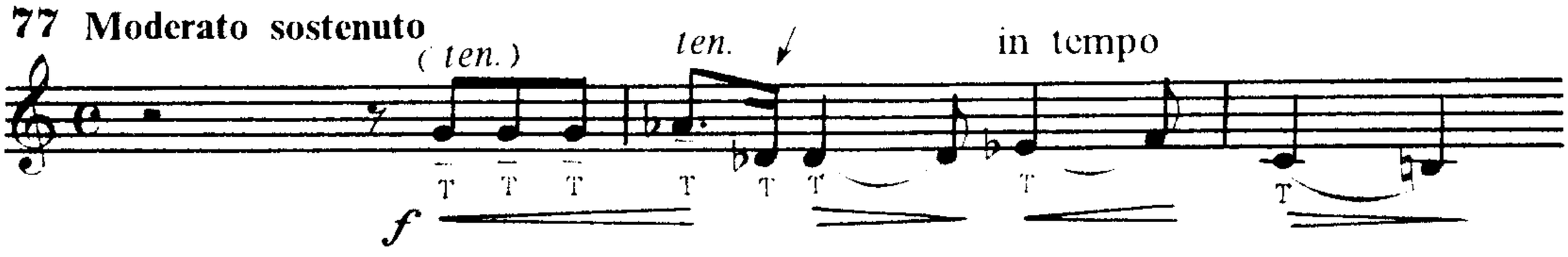
А.Ф.Гедике. Концерт для трубы с оркестром, ор.41.*

Этот концерт - одно из наиболее фундаментальных произведений для трубы, написанных в России в XX веке. Он был создан в 1929 году, издан в 1930 и заложил основы подлинно художественной литературы для нашего инструмента, наряду с 1-м концертом Щелокова, написанным годом ранее. До этого периода бóльшая часть трубного репертуара создавалась самими исполнителями: Арбаном, Брандтом, Бёме, Тронье и другими. И, конечно, по причине скромности композиторского дарования авторов, вряд ли претендовала на что-то большее, чем демонстрация технических возможностей трубы. Появление Концерта Гедике в какой-то мере сопоставимо, хотя и в несравненно меньших масштабах, с музыкой Баха. Гедике, с одной стороны, подытожил достижения своих предшественников, а с другой, определил перспективу развития трубной музыки на десятилетия вперед. Поэтому очень важно детально разобраться в музыке этого Концерта и понять её.

Концерт одночастный, написан в форме сонатного аллегро с развернутым вступлением и необычайно большой и содержательной каденцией, о чем речь пойдет позже. Музыка пронизана единым, сквозным развитием, драматургически она близка бетховенскому типу симфонизма. Как 5-я симфония Бетховена, она скреплена повторяющейся в разных разделах формы темой-лейтмотивом.

Этой темой, звучащей после оркестровой экспозиции, начинается вступительный монолог солиста. Он представляет собой развернутую импровизацию, насыщенную многоликими образами, которые символически отражают этапы человеческой судьбы. Лейтмотив, состоящий всего из 7 нот, представляет тему глубокой драматической мощи. Подчеркиваем - драматической! Потому что нередко вместо истинного драматизма мы слышим в этой музыке лишь парадию на него. Происходит это от использования штриха стаккато или мягкой артикуляции "да", которые здесь совершенно неуместны. Для воплощения образа темы могут быть применены штрихи *detache* и *marcato*. Лейтмотив повторяется в Концерте трижды, и исполнитель должен сделать все возможное, чтобы он каждый раз прозвучал максимально выразительно и настолько совершенно, как будто эта фраза и есть музыка всего концерта.

А.Гедике. Концерт



Артикуляция (атака) каждого звука должна быть только "та", и никогда "да". Для создания нужного образа желательно использовать некоторые сред-

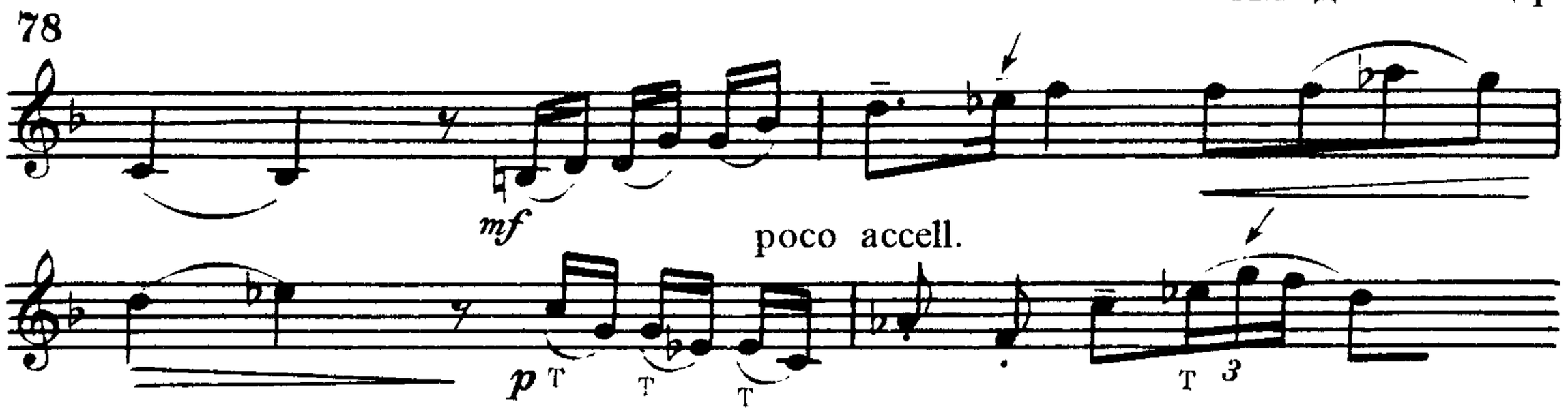
---

* Александр Федорович Гедике (1877-1957) - российский органист, пианист, композитор. Окончил Московскую консерваторию у В.Сафонова. Много концертировал как пианист и органист, был профессором класса органа и камерного ансамбля в Московской консерватории. Автор оперных, симфонических, инструментальных произведений и обработок для органа, фортепиано, концертов: для валторны (изд.1929 г.), трубы (1930 г.), скрипки (1951 г.), фортепиано (1906 г.), 12 маршей для духового оркестра и др.

ства ритмической выразительности, а именно: начальные три восьмые должны быть разными по длительности (первая чуть длиннее), нота *ля-бемоль* - почти ферматная. Следующая за ней шестнадцатая *ре-бемоль* должна прозвучать крупно, почти как восьмая. Эти три условия создадут необходимое патетическое звучание лейтмотива.

Обратим внимание на то, что в партии трубы автор дает два указания сверху и снизу: **Sostenuto** (сдержанно) и **Moderato** (не торопить). Это же относится и ко второй фразе вступления, которая представляет собой в мелодическом отношении как бы зеркальное отражение первой и продолжает ее в образном плане. Предостережение: осторожно с шестнадцатыми! Не превращайте драматическую фразу в скерцо! Нота *ми-бемоль* во 2-м такте, исполненная как 32-я, может полностью дискредитировать солиста.

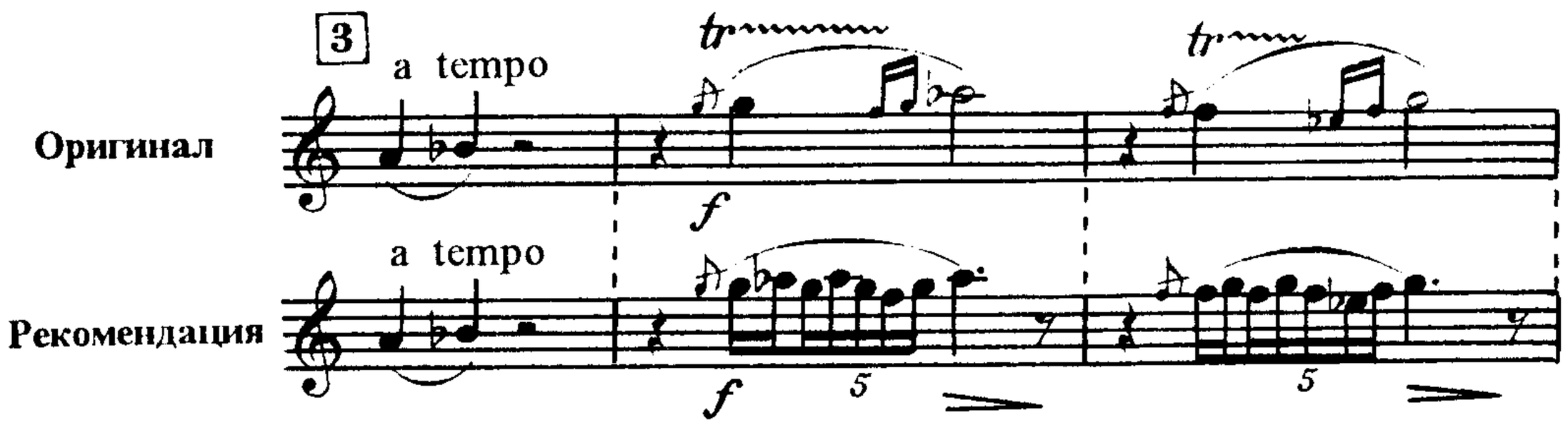
А.Гедике. Концерт



В продолжении этой темы образ ее слегка меняется - несколько облегчается. Тем не менее *poco accelerando* не должно создавать ощущения беззаботности. Ускорение не должно отражаться на значительности каждой шестнадцатой, а триоли (особенно первую, см. знак /) лучше играть медленней, несмотря на *poco accelerando*.

В цифре 3 мы встречаемся с проблемой неудобных трелей. Художественная выразительность трели определяется не количеством и частотой звеньев, а законченностью рисунка, орнамента, украшающего фразу. Для этого предлагается простое решение - вместо неудобных трельных звеньев сыграть только одно звено и прибавить к нему группетто. Вместе с форшлагом это дает вполне законченный орнамент, состоящий из восьми нот. Таким расчетом можно пользоваться и в других случаях при исполнении неудобных трелей.

А.Гедике. Концерт

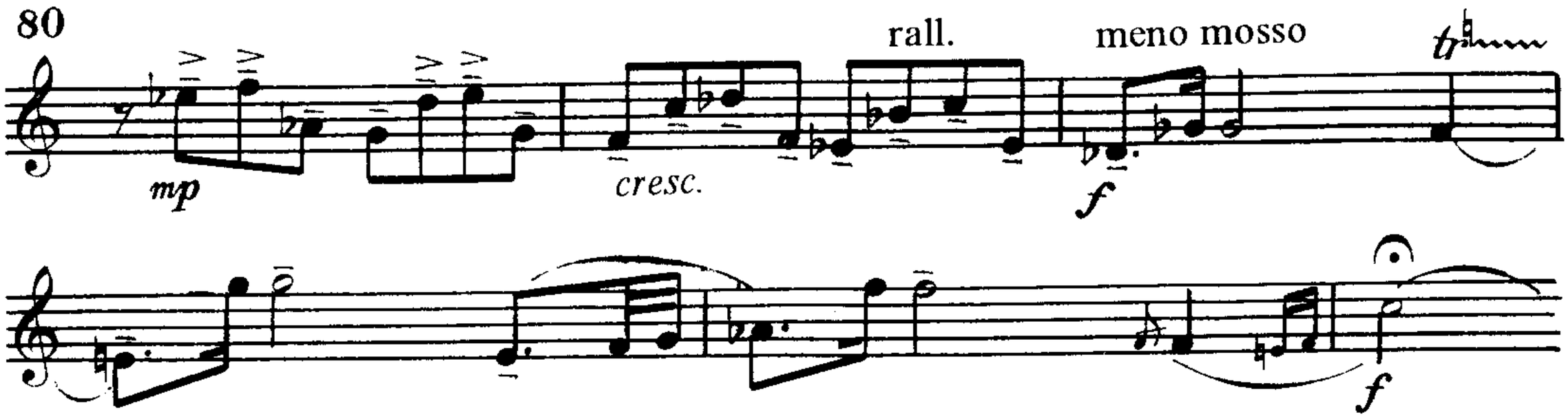


Для лучшего самочувствия исполнителя в приведенной выше фразе **a tempo** лучше перенести на начало 1-го такта примера, на половинных нотах во 2-м и 3-м тактах делать *diminuendo*, а не выдерживать их на одной звучности.

а не выдерживать их на одной звучности.

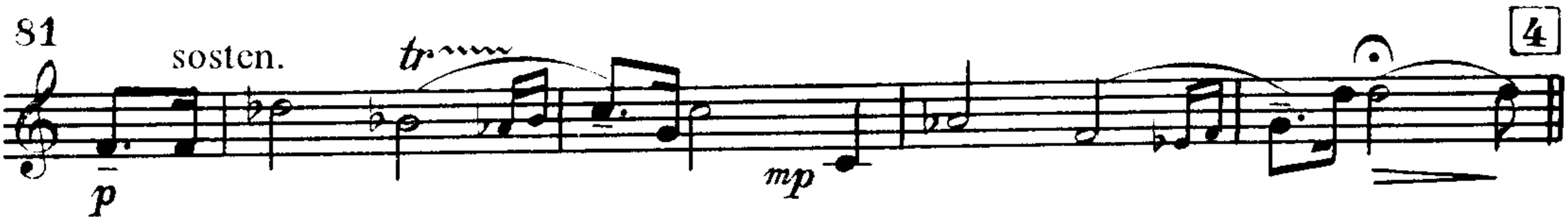
Следующий фрагмент (пример 80) не надо играть отрывисто. Как и в начале лейтмотива, здесь стаккато ни к месту. Лучше играть *detache* или на отдельных нотах маркированное *detache* - то есть акцентированные, но в то же время связанные между собой звуки.

А.Гедике. Концерт



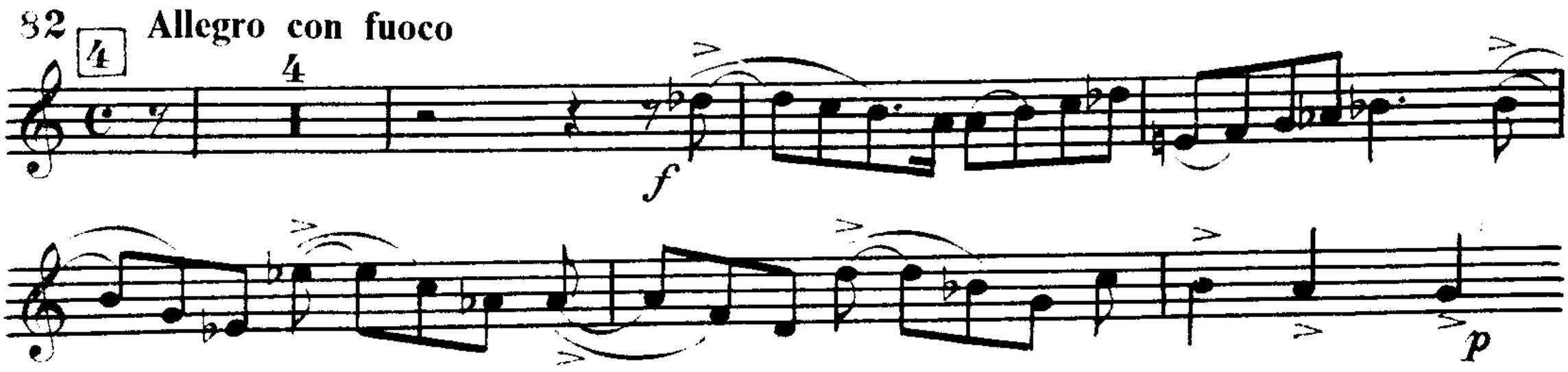
Завершая разбор вступления, следует сказать о характере звука. Если для начального лейтмотива звук должен быть максимально наполненным и на отдельных нотах вибрирующим, то в заключительном хорале (4 такта до цифры 4) он становится спокойным, умиротворенным, без вибрато и частых трелей.

А.Гедике. Концерт



После тихого хорала контрастней прозвучит главная партия **Allegro con fuoco** (цифра 4). Обозначим несколько штриховых деталей этой темы.

А.Гедике. Концерт

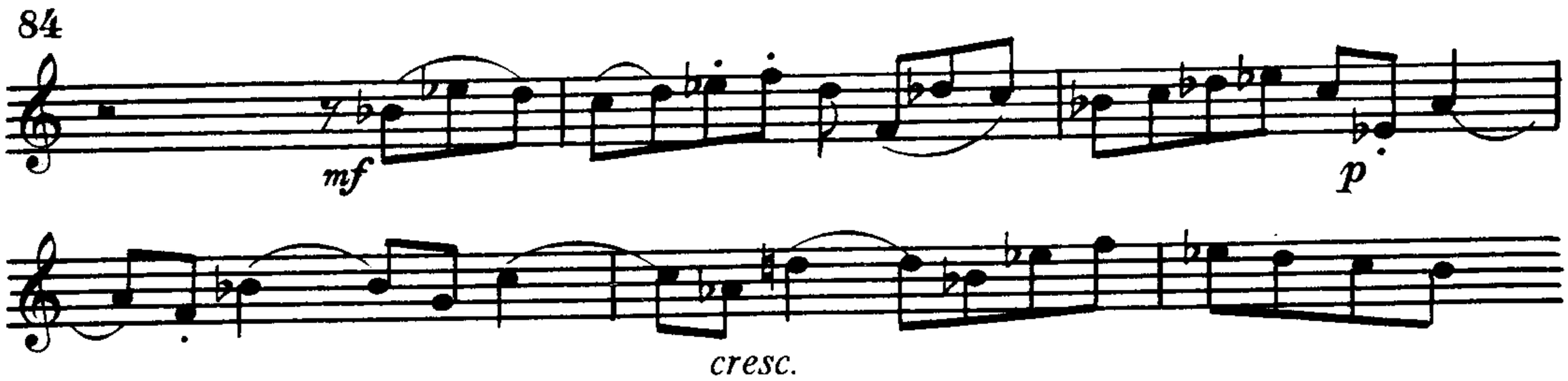


Побочная партия (один такт перед цифрой 6) должна начинаться пиано-сом ***mf*** или ***f*** - ввиду особенностей акустики нижнего регистра. Далее на пяти нотах можно сделать *diminuendo* и тогда с ноты соль уже играть ***p*** на энергично-маршевом звучании.

А.Гедике. Концерт

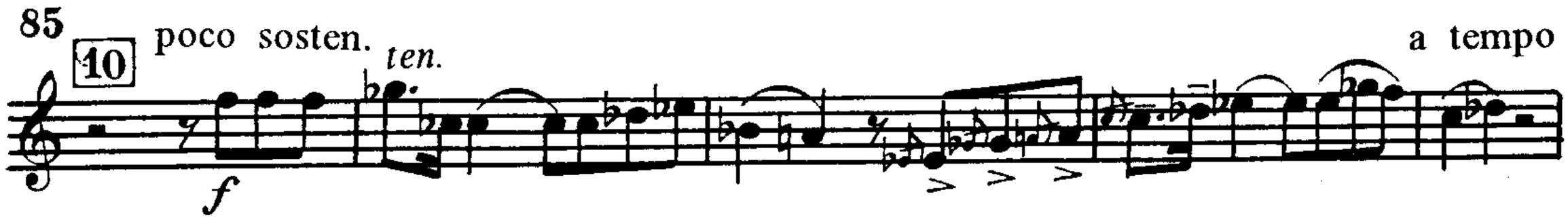
В небольшой заключительной партии экспозиции (цифра 8) есть ненаписанный нюанс ***p*** . Не пропустите его: он начинается в 5-м такте с *ми-бемоля* (в примере 84 - 3-й такт):

А.Гедике. Концерт



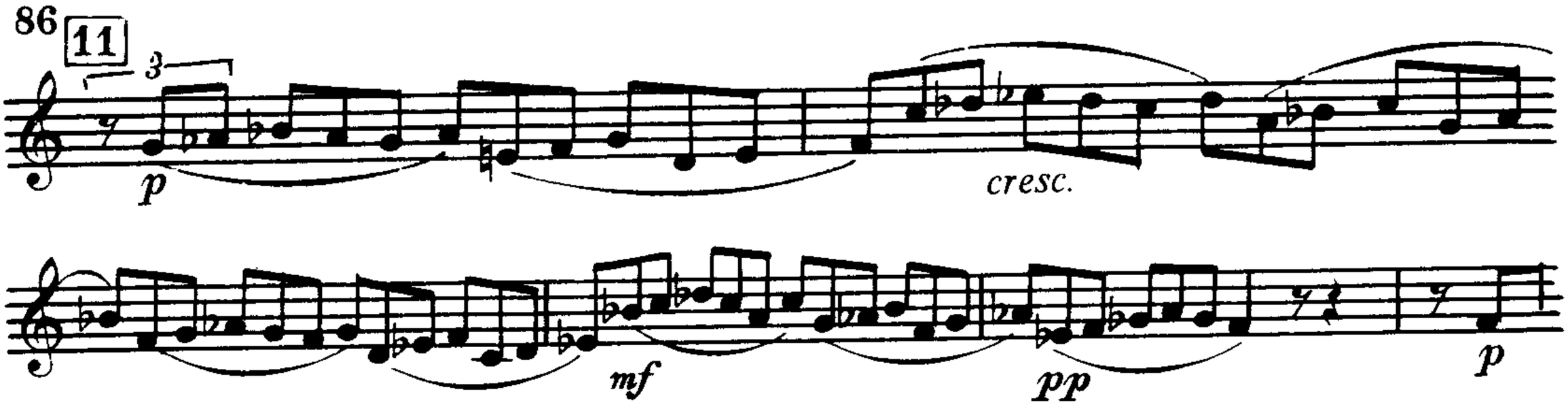
С цифры 9 начинается разработка. Небольшой оркестровый эпизод прерывается тревожной темой лейтмотива (цифра 10). Она звучит на септиму выше, чем во вступлении, и резко ломает темп аллегро декламационным звучанием *sostenuto* . Далее трели еще более сложные. Об этом мы уже говорили.

А.Гедике. Концерт



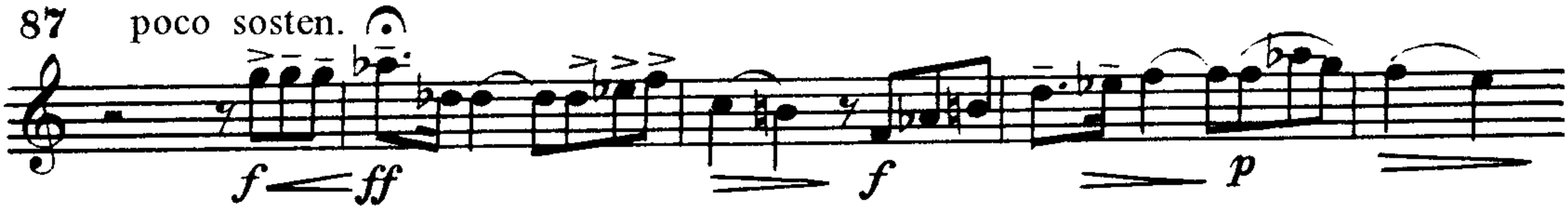
В следующей гибкой легатной фигурации (цифра 11) обратите внимание на трижды обозначенное *crescendo*. Это значит, что каждый раз перед этим обозначением должен быть ненаписанный нюанс ***p***. Его надо определить и исполнить. В примере приводим начальный эпизод фразы.

А.Гедике. Концерт



Важнейшая кульминация наступает в цифре 13, в ней третий раз звучит лейтмотив еще на тон выше предыдущего проведения. В тексте есть одно недоразумение: в предыдущем проведении был выставлен нюанс ***ff***, а здесь - одно ***f***. Следует поменять местами эти обозначения: в цифре 10 - одно ***f***, а в цифре 13 - два. С начала цифры 13 в партии фортепиано звучат акцентированные восьмые, солист подхватывает, как эстафету, этот темп, затем резко притормаживает его и уже к *ля-бемолю* (начало 2-го такта) застывает на мощнейшем фермато, продолжая на этом звуке *crescendo* с умеренным вибрато. Это кульминация концерта.

А.Гедике. Концерт



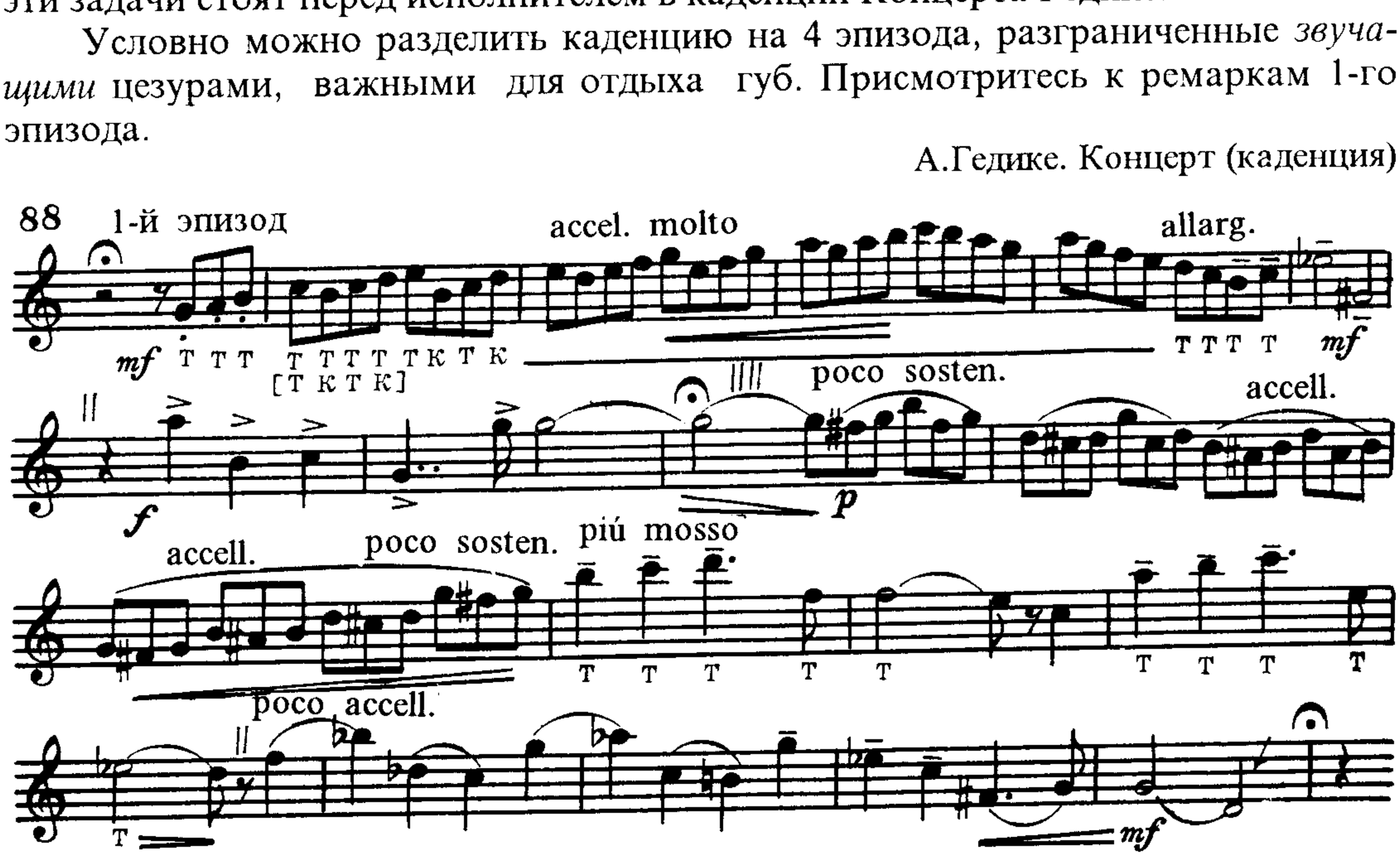
После этой кульминации наступает спад напряжения и переход к репризе, которая звучит в основной тональности си-бемоль минор, но по тесситуре выше и ярче экспозиции. В оркестровом эпизоде цифры 18 партия трубы обычно не исполняется.

Каденция в Концерте Гедике требует отдельного разговора. Это о ней сказано: «Концерт в концерте». Таких каденций - не по степени трудности, а по содержательности музыки - до Гедике не писал никто. В ней есть все: и виртуозность, и мелодичность, и полифоничность, а самое главное - яркая, почти зримая образность тематизма.

Трактовка каденционного материала ярче всего демонстрирует музыкальное мышление исполнителя - то есть степень его свободы, творческой фантазии, исполнительской воли, духовный и интеллектуальный уровень. Оставаясь один на один со слушателями, трубач должен в максимально сконцентрированном виде показать все, чем он располагает - качество звучания, техническую свободу, логику мышления, совершенство фразы, разнообразие темповых и динамических модификаций, умение рассчитать время в паузах и люфтах, способность создавать из отдельных каденционных фраз цельность монолога. Все эти задачи стоят перед исполнителем в каденции Концерта Гедике.

Условно можно разделить каденцию на 4 эпизода, разграниченные *звучащими* цезурами, важными для отдыха губ. Присмотритесь к ремаркам 1-го эпизода.

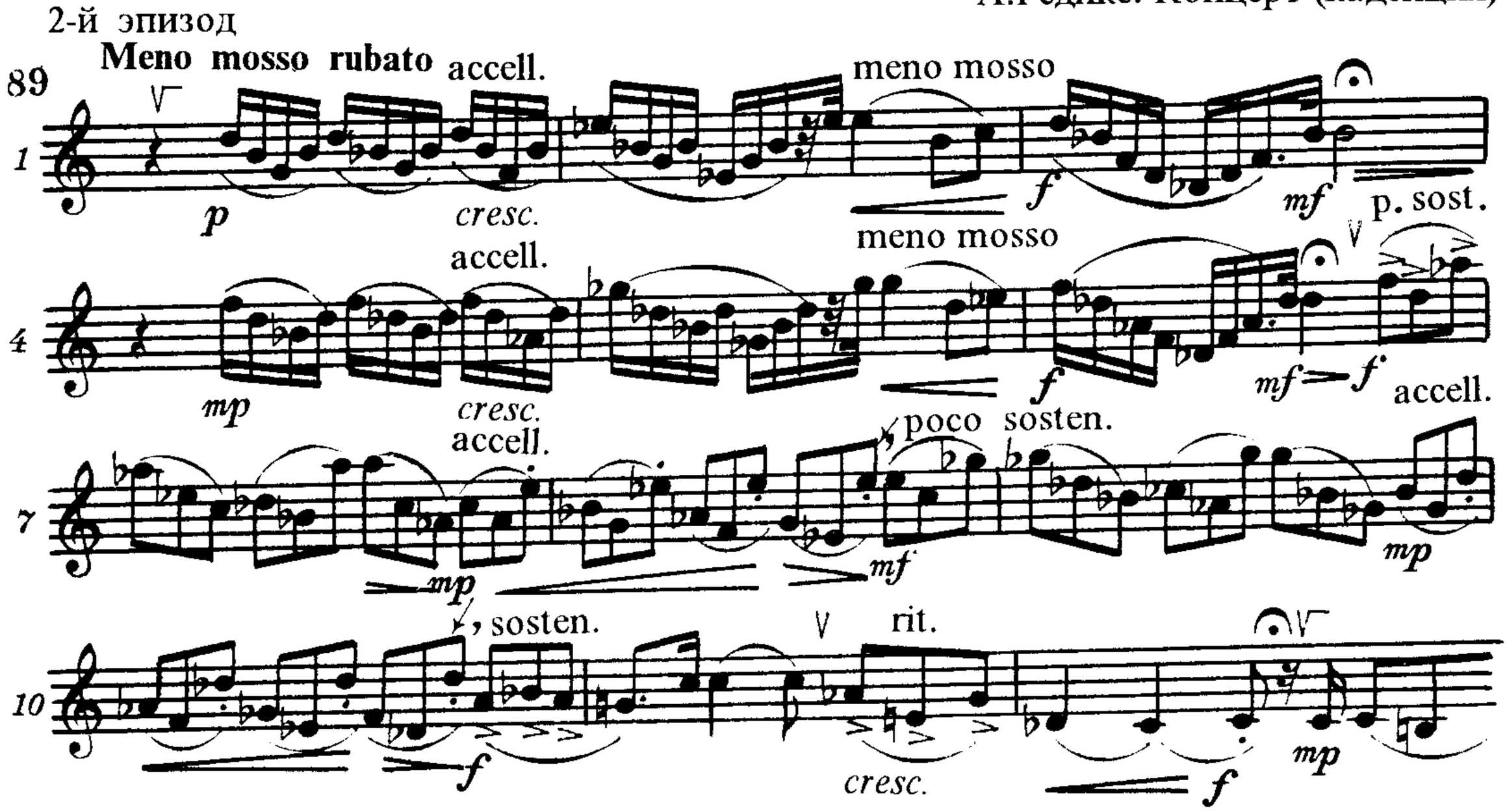
А.Гедике. Концерт (каденция)



На двойную атаку можно переходить с начала 2-го такта или с его второй половины. Все темповые изменения четко отмечены знаками || (на два) или |||| (на 4). Ускорение первой фразы надо начинать позже, чем указано у автора.

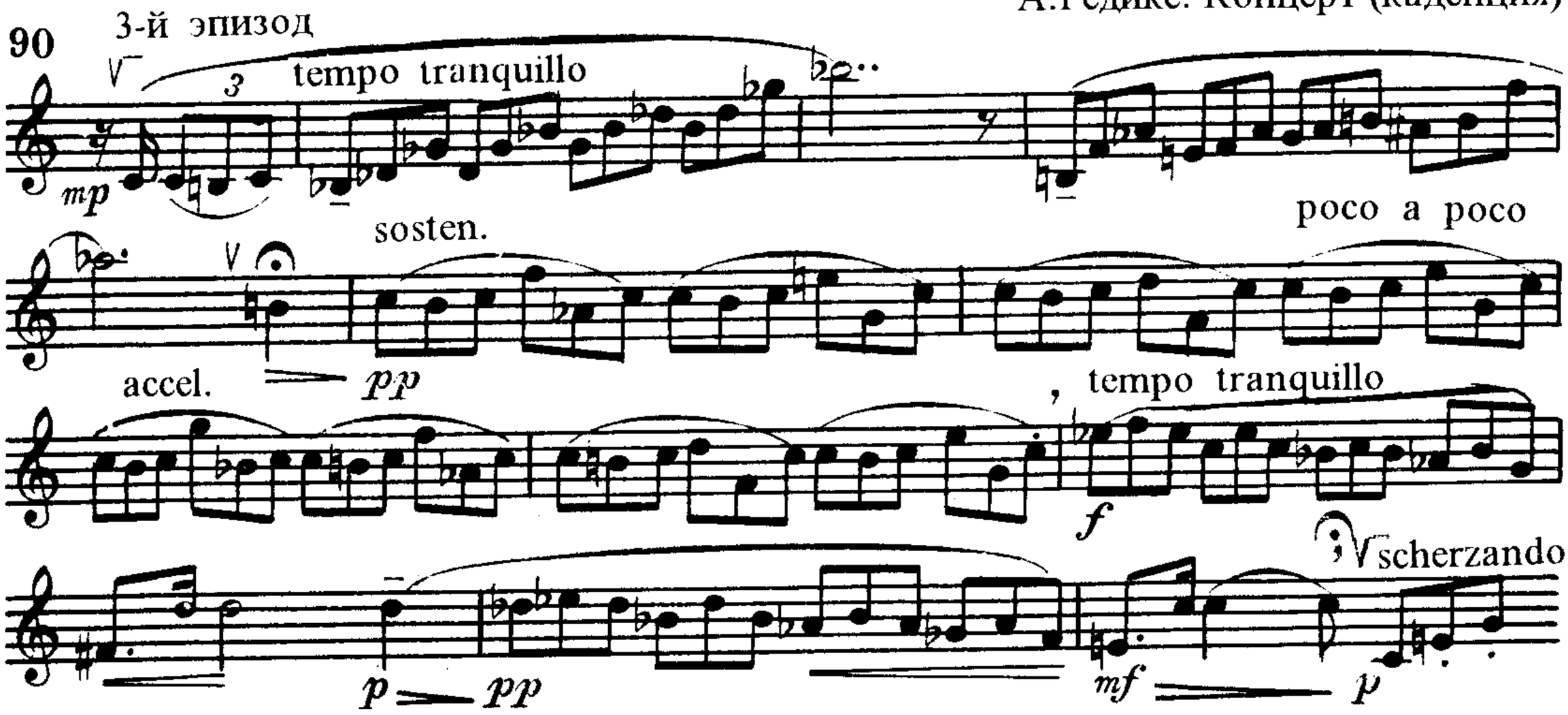
После заключительного звука 1-го эпизода (*pe*[1]), фермата переносится на тактовую черту. Это момент отдыха, расслабления губных мышц и спокойного отвода мундштука от губ. Найти меру люфта - без передержки и без торопливости - должен сам исполнитель. В нотном тексте это не отмечается. "Глупость музыканта проявляется в паузах". Не забывайте это мудрое изречение.

А.Гедике. Концерт (каденция)



В 3-м и 6-м тактах сняты паузы (𝄾), и эти фразы исполняются спокойнее (*meno mosso*). Это позволяет избежать одинаковых цезур в двух соседних тактах. В 8-м и 10-м тактах, по желанию исполнителя, последние восьмые можно играть атакой. Это и облегчит исполнение интервалов, и придаст больший импульс *crescendo*. Закончить этот эпизод следует на драматическом *marcato*, на громком звучании и перед второй генеральной паузой остановить звук без *diminuendo*, но не грубо оборвать его. В ферматной паузе - вдох с отводом мундштука от губ (обозначается √), после чего в тихом и спокойном движении продолжается следующий, 3-й эпизод каденции.

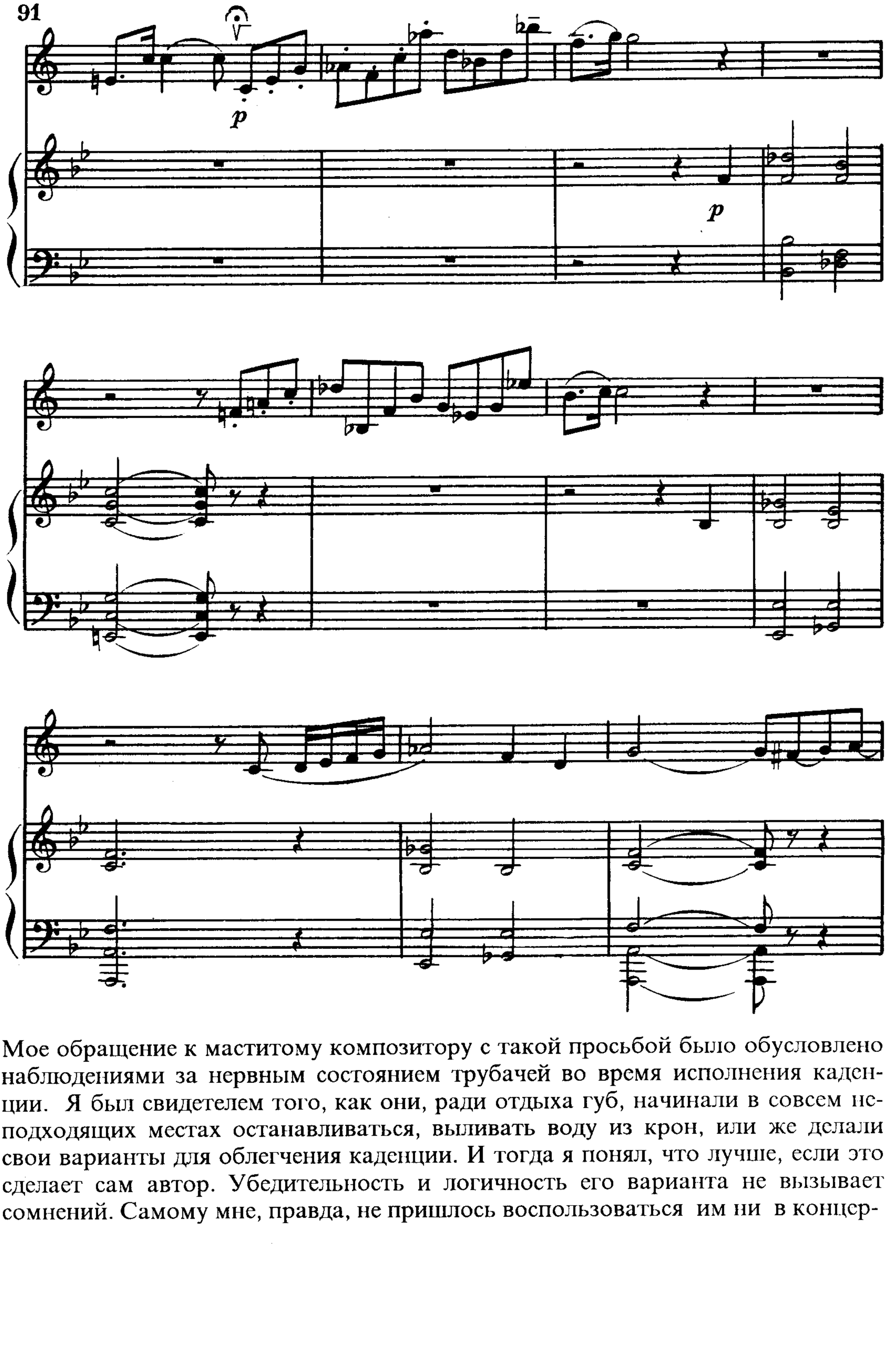
А.Гедике. Концерт (каденция)



Здесь все обозначено в нотах и комментарии не требуются.

В 4-м эпизоде Александр Федорович Гедике, по моей просьбе, передал оркестру две хоральные фразы.

А.Гедике. Концерт (каденция)



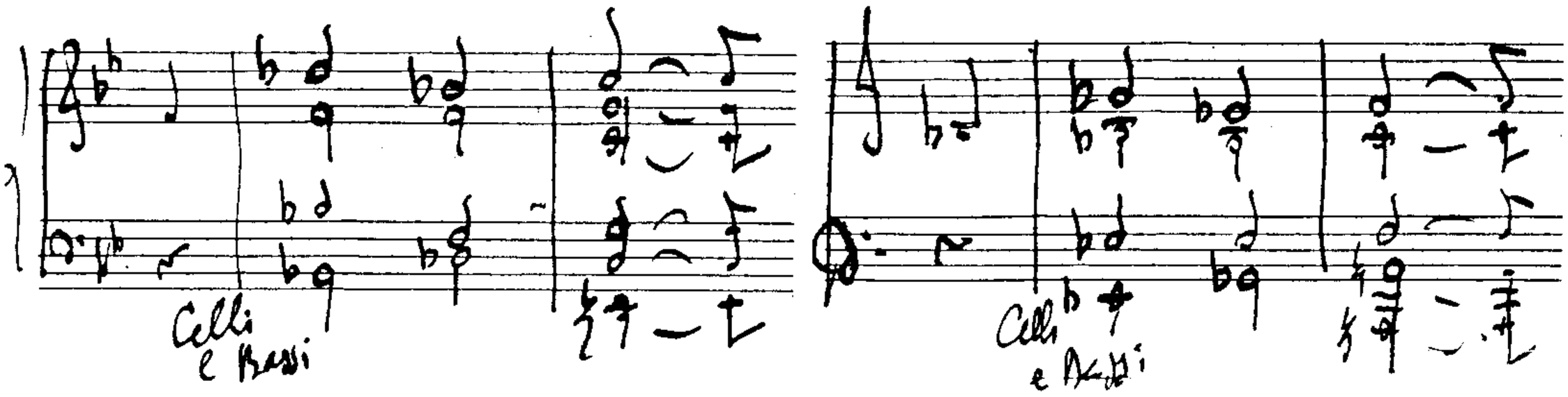
Мое обращение к маститому композитору с такой просьбой было обусловлено наблюдениями за нервным состоянием трубачей во время исполнения каденции. Я был свидетелем того, как они, ради отдыха губ, начинали в совсем неподходящих местах останавливаться, выливать воду из крон, или же делали свои варианты для облегчения каденции. И тогда я понял, что лучше, если это сделает сам автор. Убедительность и логичность его варианта не вызывает сомнений. Самому мне, правда, не пришлось воспользоваться им ни в концер-

тах, ни в записях на пластинку, и я не считаю обязательным рекомендовать его всем, но в некоторых случаях - особенно в учебной работе - этим вариантом можно воспользоваться. В художественном отношении такая оркестровая вставка не только не испортила музыку, но напротив, обогатила ее и сделала более разнообразной каденцию.

Сохранился факсимильный автограф Александра Федоровича. Я воспроизвожу здесь два фрагмента каденции, написанные его рукой.

А.Гедике. Концерт (каденция)

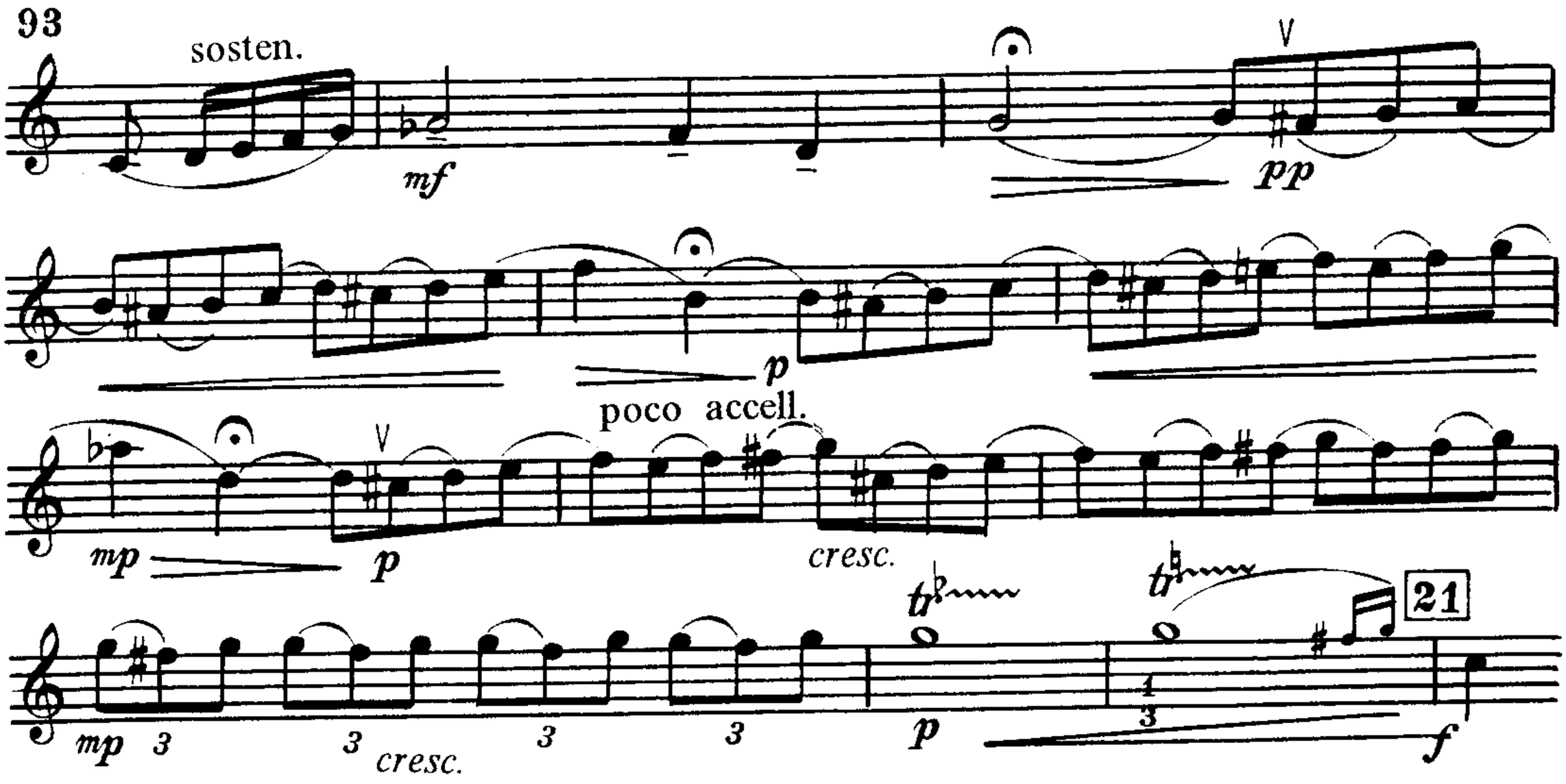
92



Продолжение 4-го эпизода каденции ставит перед трубачом еще одну задачу: распределение динамики звука в длинном подходе к коде. У автора все указано правильно, кроме одного нюанса ***p*** на трели за два такта до цифры 21 (см. пример 93). На практике исполнители делают на вилочках и при обозначениях *cresc.* такое большое и преждевременное усиление звука, что в решающий момент (на последней трели перед цифрой 21) *crescendo* делать уже нечем. Кроме того, в этом же эпизоде слишком рано выставлено *poco accel.* , его надо перенести на 6 тактов позже, тогда лучше решаются все задачи, связанные с окончанием каденции.

А.Гедике. Концерт (каденция)

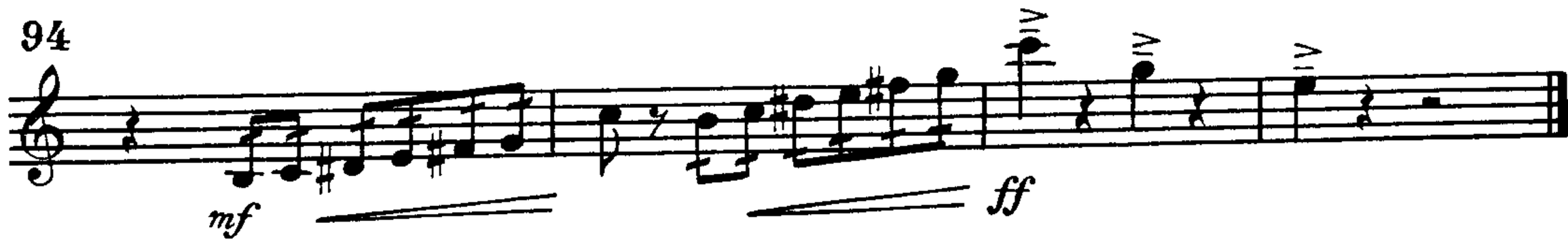
93



Концерт завершается короткой мажорной кодой и оканчивается не на тонике, а на терцовом тоне лада (*ре*^{2} по звучанию). От исполнителя при таком

окончании требуется большая убедительность утверждения концовки Концер-
та. Три последних, заключительных звука следует играть *pesante* и *tenuto*,
штрихом маркированное *detache*.

А.Гедике. Концерт



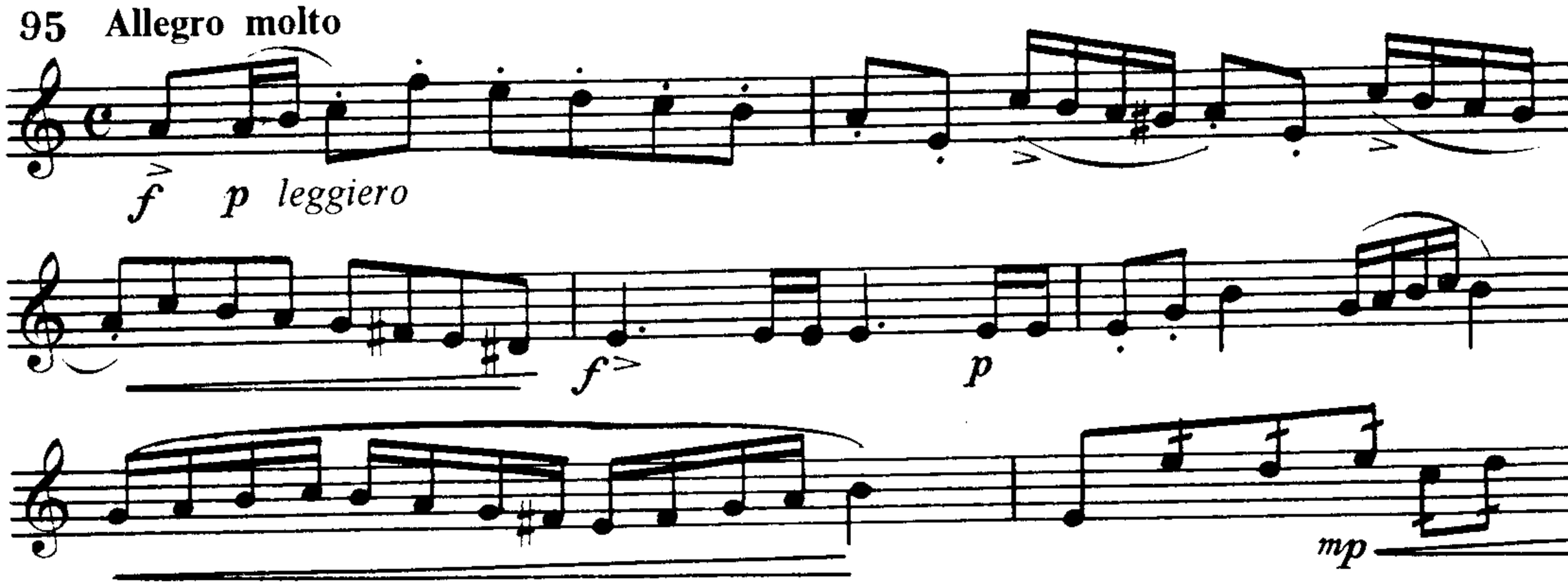
А.Ф.Гедике. Концертный этюд, ор.49

Появившись в начале 1930-х годов, это произведение изменило ситуацию
которая к тому времени сложилась с концертным репертуаром для трубы в
России. Своим Концертным этюдом Гедике не только обогатил репертуар, но
и указал направление, по которому впоследствии развивалось творчество мно-
гих композиторов, писавших для трубы.

Концертный этюд - произведение яркое, динамичное и жизнеутверж-
дающее, мажорное по духу, несмотря на тональность соль минор. Его факту-
ра настолько органична для трубы, что невозможно представить себе его ис-
полнение на каком-либо другом инструменте - никто и не делал попыток таких
переложений.

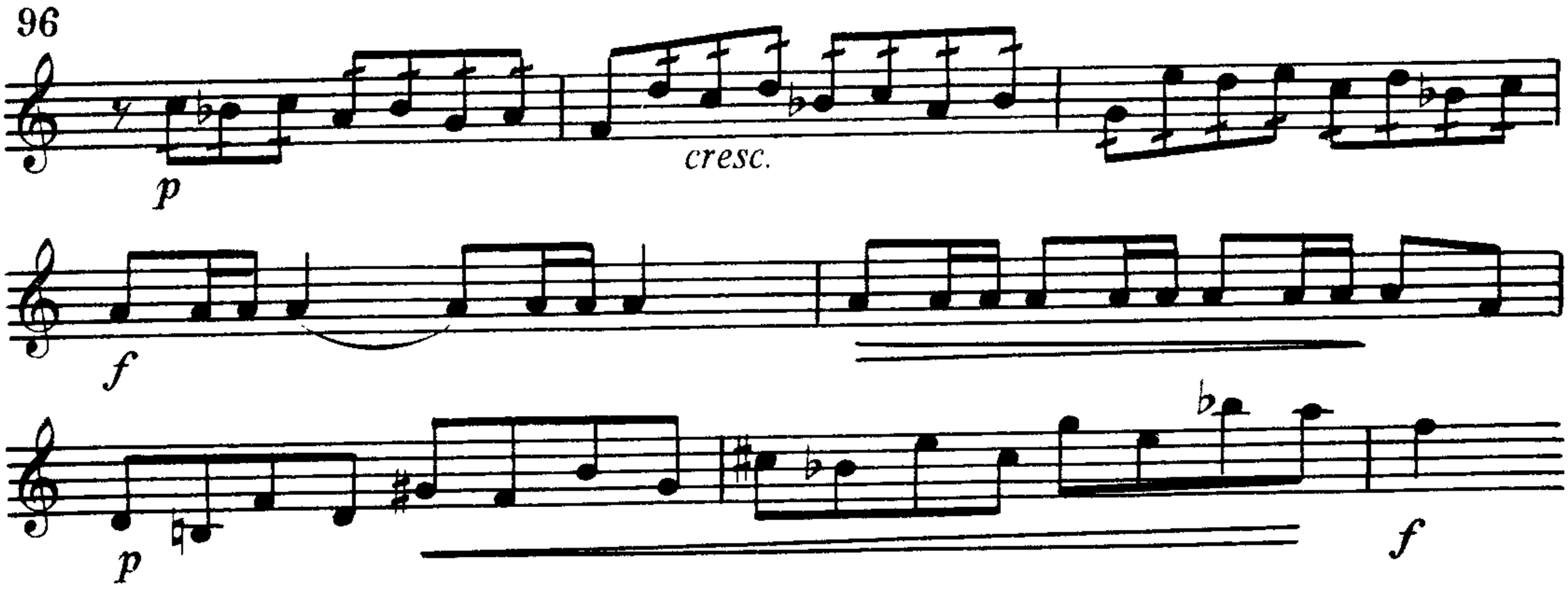
Этюд написан в форме сонатного аллегро с сокращенной репризой. Боль-
шинство исполнительских проблем связано с динамикой и штрихами. Реко-
мендации, которые здесь предлагаются, вносят некоторые коррективы в автор-
ский текст. Это касается, например, трех залигованных нот в первом такт
главной партии: 3-ю ноту надо играть приемом мягкой атаки "да". Таких слу-
чаев в Этюде много.

А.Гедике. Концертный этю



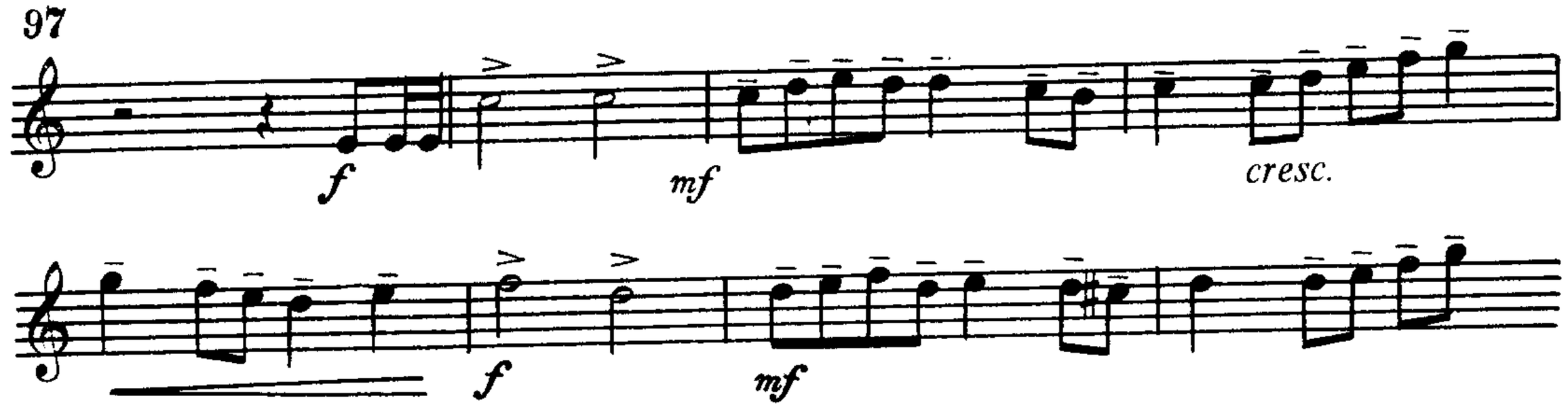
В следующем эпизоде важная коррекция динамики:

А.Гедике. Концертный этюд



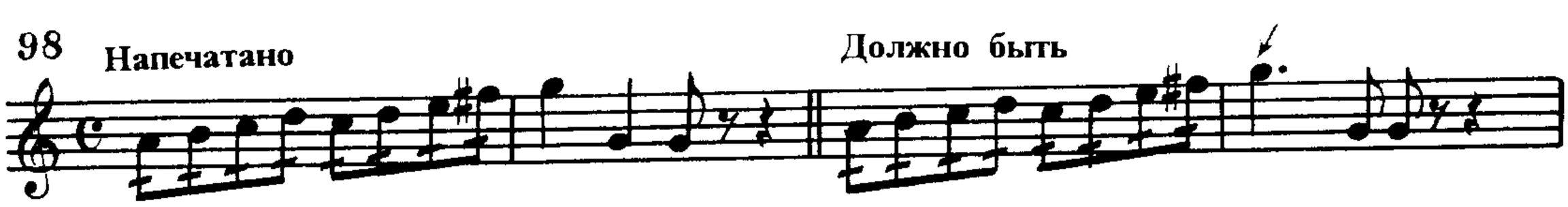
Побочная партия звучит торжественно и в то же время напевно в тональности Си-бемоль мажор. Это классический пример применения штриха *detache*, певучих звуков с артикуляционным слогом "та", а не "да".

А.Гедике. Концертный этюд



В последнем такте побочной партии есть опечатка, кочующая по всем изданиям мира:

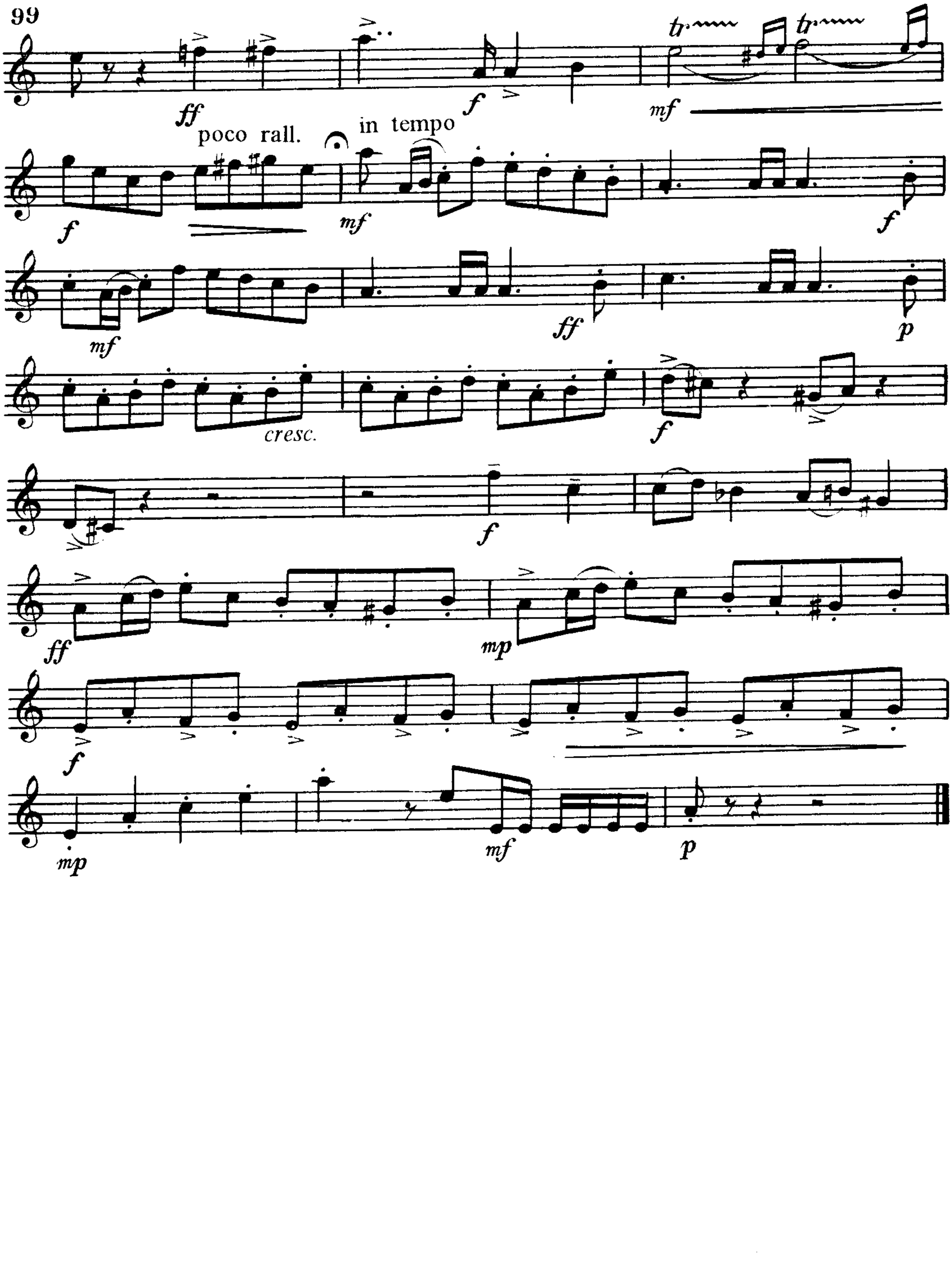
А.Гедике. Концертный этюд



Разработка построена на материале главной партии с теми же исполнительскими задачами. Реприза зеркальная и, как уже отмечалось, сокращенная. Она содержит проведение побочной партии в одноименном Соль мажоре, а на теме главной партии строится кода.

Коду приводим полностью. Обратите внимание на динамику и штрихи. В этом варианте всё рассчитано и проверено концертной практикой.

А.Гедике. Концертный этюд



В.И.Щелоков. Концерт для трубы № 1*

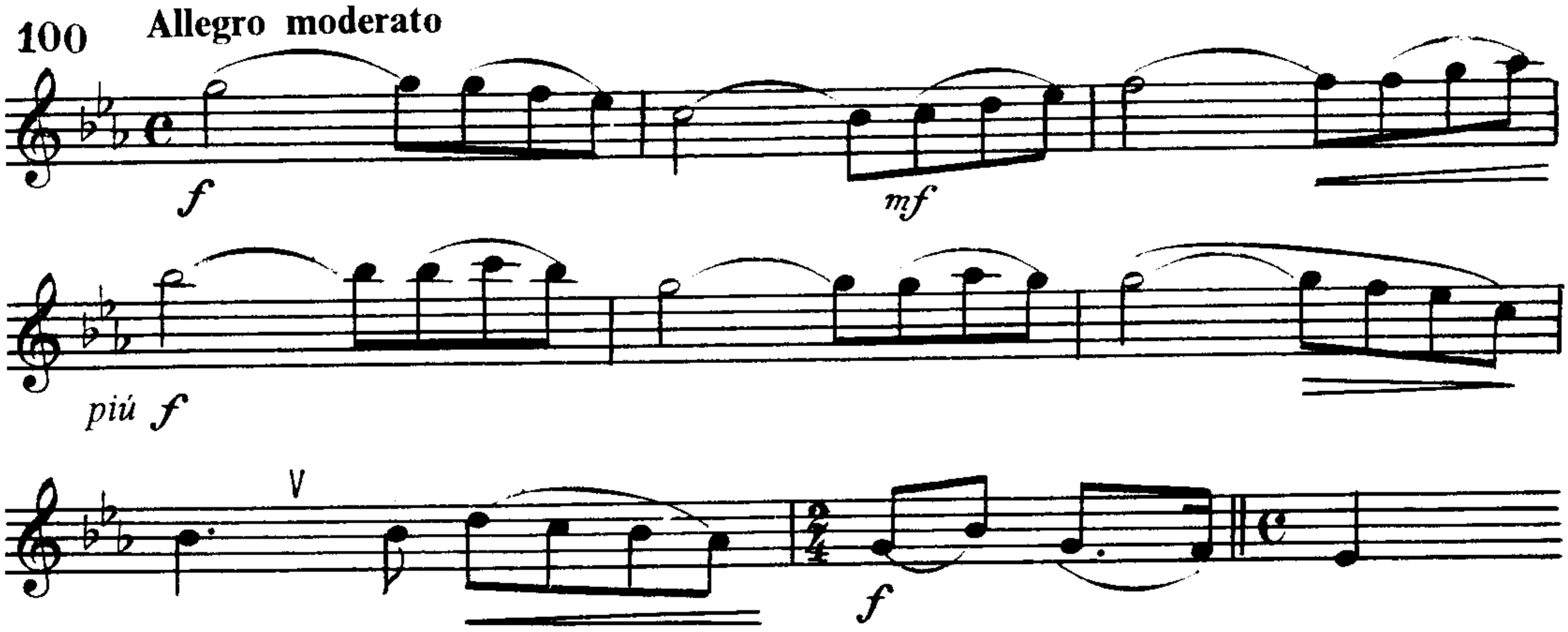
В первом своем произведении для трубы автор, сам в прошлом хороший исполнитель, сделал попытку отойти от традиционных штампов своих предшественников - композиторов-трубачей. И не безуспешную. Особенно это удалось ему в первых опусах. Некоторые из этих произведений (Концерт № 1, Поэма, Этюд № 1) могут считаться классикой нашей литературы.

Концерт №1 одночастный, но по сути он объединяет в себе три части цикла, звучащие без перерыва. В 1-й части есть две контрастные темы, представляющие как бы экспозицию сонатной формы, но нет ни разработки, ни репризы, вместо них звучит техническая фигурация, выполняющая роль связки со 2-й частью. 2-я часть - **Andante**, написана в простой трехчастной форме с несколько варьированной репризой. Форма 3-й части более развернута - это сложная 3-х частная структура, крайние разделы которой состоят каждый из трех эпизодов. Финал не имеет связки со 2-й частью и может исполняться самостоятельно, но на практике этого обычно не бывает.

Исполнительские задачи всего Концерта очевидны, их можно коснуться в самых общих чертах.

Основная тема **1-й части** звучит торжественно и певуче в тональности Ре-бемоль мажор. В 8-м такте автором обозначено *ritenuto*. Это прием в духе старого мышления, имеющего тенденцию в кадансах делать замедление. Конечно же, лучше это *ritenuto* снять.

В.Щелоков. Концерт № 1

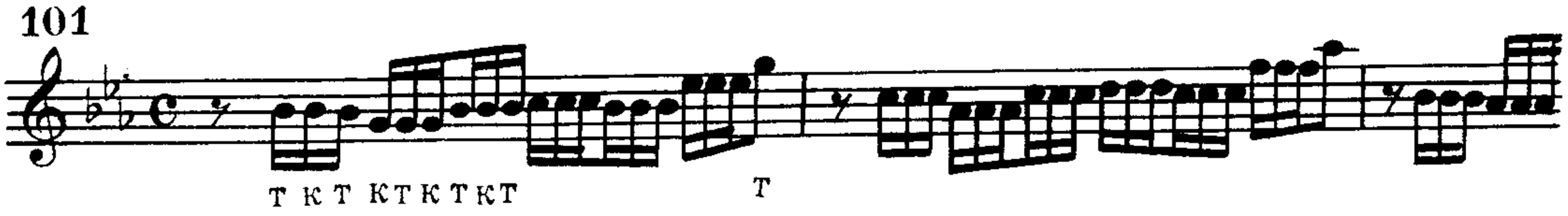


* Вячеслав Иванович Щелоков (1904-1975) - видный российский трубач, композитор, педагог. Окончил Московскую консерваторию в 1931 году по классу профессора М.И.Табакова, композицией занимался у А.В.Александрова и Ан.А.Александрова. Начиная с 1931 года, жизнь и деятельность его связаны с Уралом: он преподавал в Свердловском училище и консерватории, работал в местных театрах, руководил Свердловским отделением Союза композиторов. Внес большой вклад в создание репертуара для трубы (10 концертов, 2 концертных этюда, Поэма, Скерцо и другие концертные пьесы, ансамбли, этюды и др.), писал также и для других инструментов, голоса, симфонического и духового оркестра, театральную музыку и т. д.

Ноты, исполняемые тройной атакой, надо играть напевнее и следить, чтобы все ноты триоли были одинаково атакированы по длительности и громкости. По желанию можно играть триоли двойной атакой.

В.Щелоков. Концерт № 1

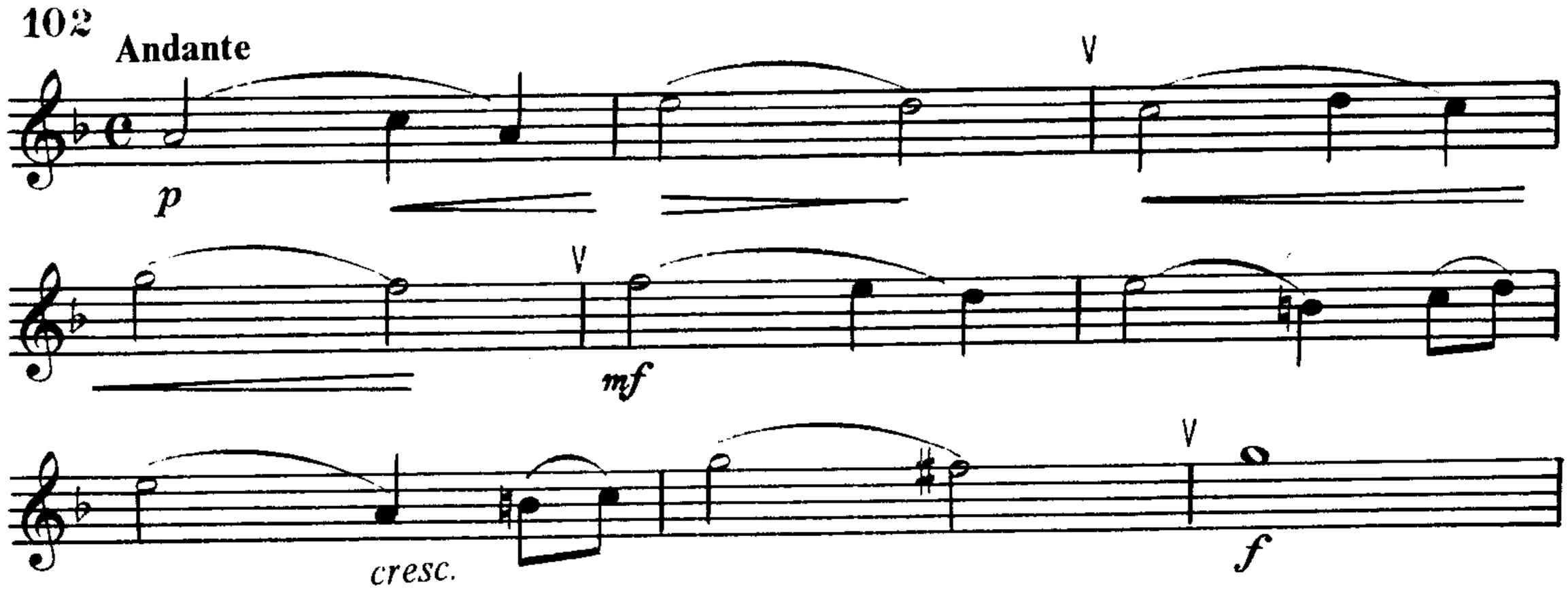
101



Очень выразительна тема **2-й части**. В первом своем проведении она звучит спокойно и умиротворенно.

В.Щелоков. Концерт № 1

102

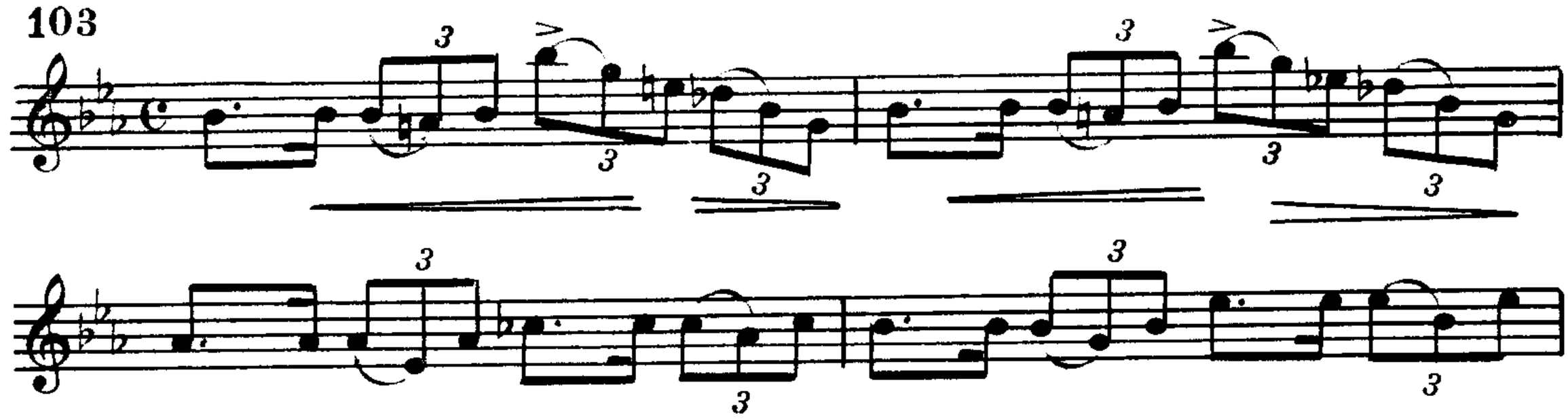


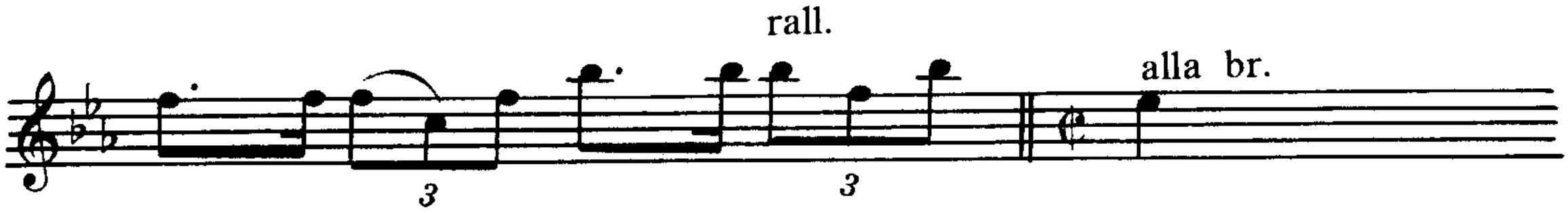
Но при втором проведении - в репризе - тема обретает динамическую устремленность, напоминающую музыку А.Скрябина - композитора, оказавшего большое влияние на творчество В.Щелокова, особенно в ранний его период.

В финале (Allegro vivo) музыка танцевальная, но с фанфарным пафосом. Темп должен быть умеренно быстрым, рассчитанным на исполнение технически трудных фраз. В примере 103 приводится неудобное окончание главной темы:

В.Щелоков. Концерт № 1

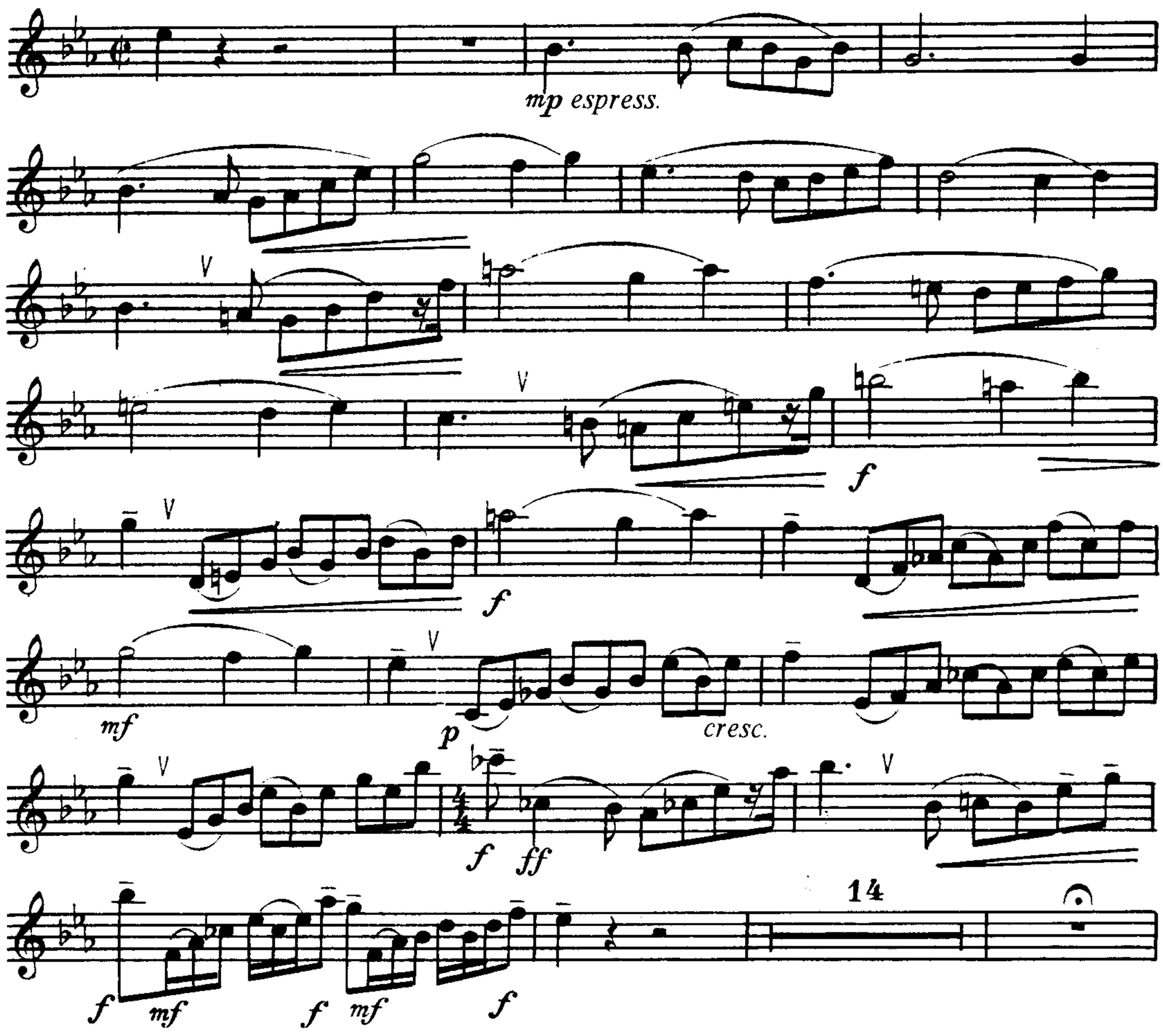
103





Следующий эпизод финала идет на 2, играется экспрессивно, звучно и непосредственно продолжает приведенный выше пример.

В.Щелоков. Концерт № 1



Обратите внимание на лиги, динамику и дыхание в примере 104. Вся ретушь выписана в нем. Завершает Концерт кода, построенная на материале главной торжественной темы 1-й части. Она как бы обрамляет весь Концерт.

В Концерте есть трудности - регистровые, технические, физические. Следу-

ет расчитывать выносливость губ, не жать на них, не "фанфарить" там, где можно обойтись без крайнего напряжения.

В.Щелоков. Этюд № 1

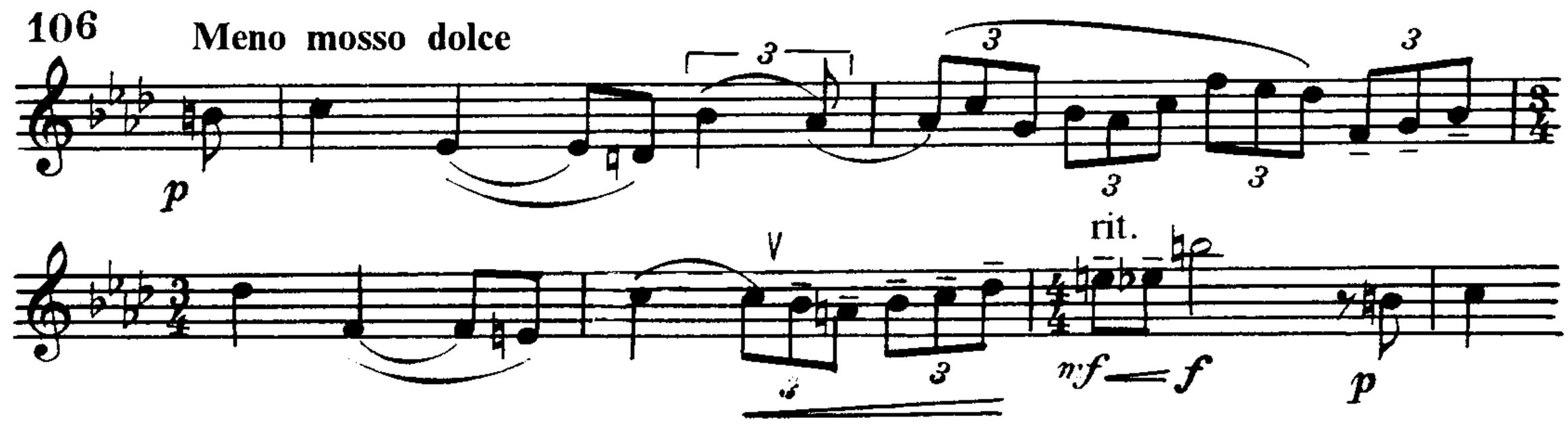
Этюд № 1 - лучшее сочинение Щелокова для трубы, выдержанное в духе пафосного звучания музыки Скрябина. Такой характер образности вызывает у исполнителей желание играть Этюд максимально громким звуком, что приводит ко многим ошибкам, в том числе динамическому однообразию и физическому утомлению.

Но драматизм и героика музыкального образа не обязательно должны выражаться в громком звучании - здесь большую роль играет наполненность звука, строение фраз, общее движение, исключающее торопливость, особенно на 16-х. Не старайтесь с самого начала играть максимально открытым звуком - лучше придержать его для последующих кульминаций.

В.Щелоков. Этюд № 1

Обратите внимание в примере 105 на ритмичность и протяженность квинтолей. Вообще вся музыка Этюда должна исполняться певуче - особенно в лирико-драматических эпизодах **(Meno mosso)**.

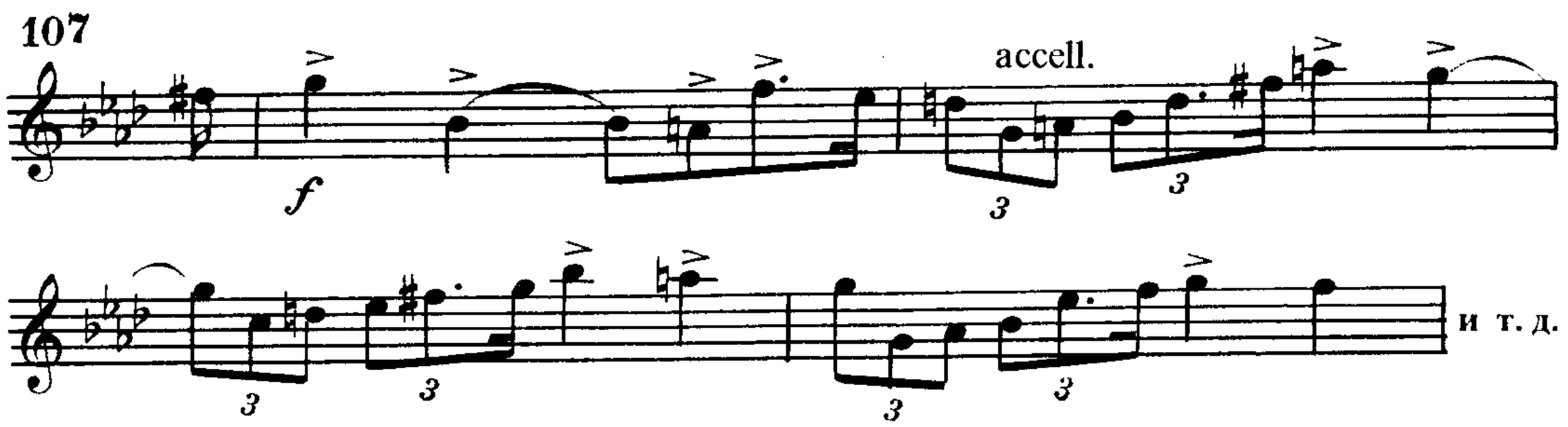
В.Щелоков. Этюд № 1



Природа этой музыки импровизационна, поэтому вполне уместно исполнение **rubato, ad libitum,** а также контрастная смена нюансов.

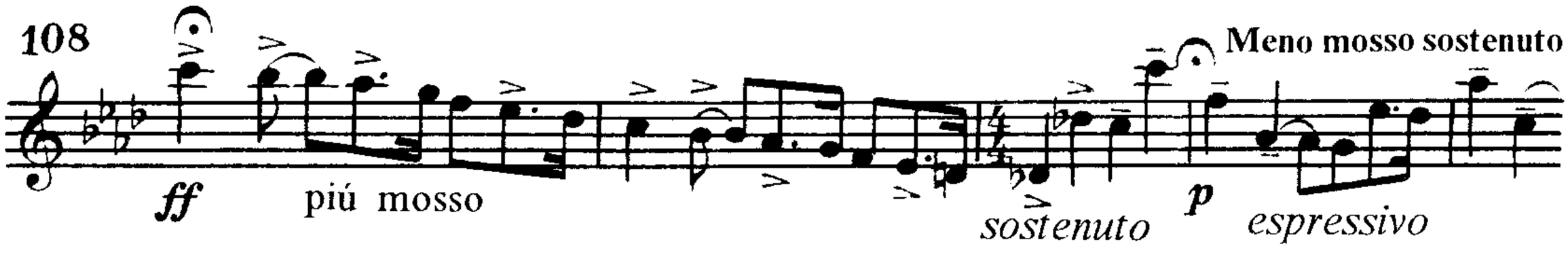
В следующем эпизоде, ведущем к репризе, важно сделать *accelerando*, которое у автора отсутствует.

В.Щелоков. Этюд № 1



Опасную фразу на последней строке Этюда, начинающуюся со звука до^3, надо начинать почти ферматным удлинением этого звука, затем при помощи ускорения вернуться к темпу. При этом необходимо условиться с пианистом, чтобы в его партии перед этим до^3 не было замедления темпа. *Ritenuto* может сковать волю солиста, тогда как соблюдение темпа, или восстановление его за один такт до вступления солиста, поможет последнему увереннее извлечь трудный звук. Фермата же обеспечит стабильность его звучания.

В.Щелоков. Этюд № 1



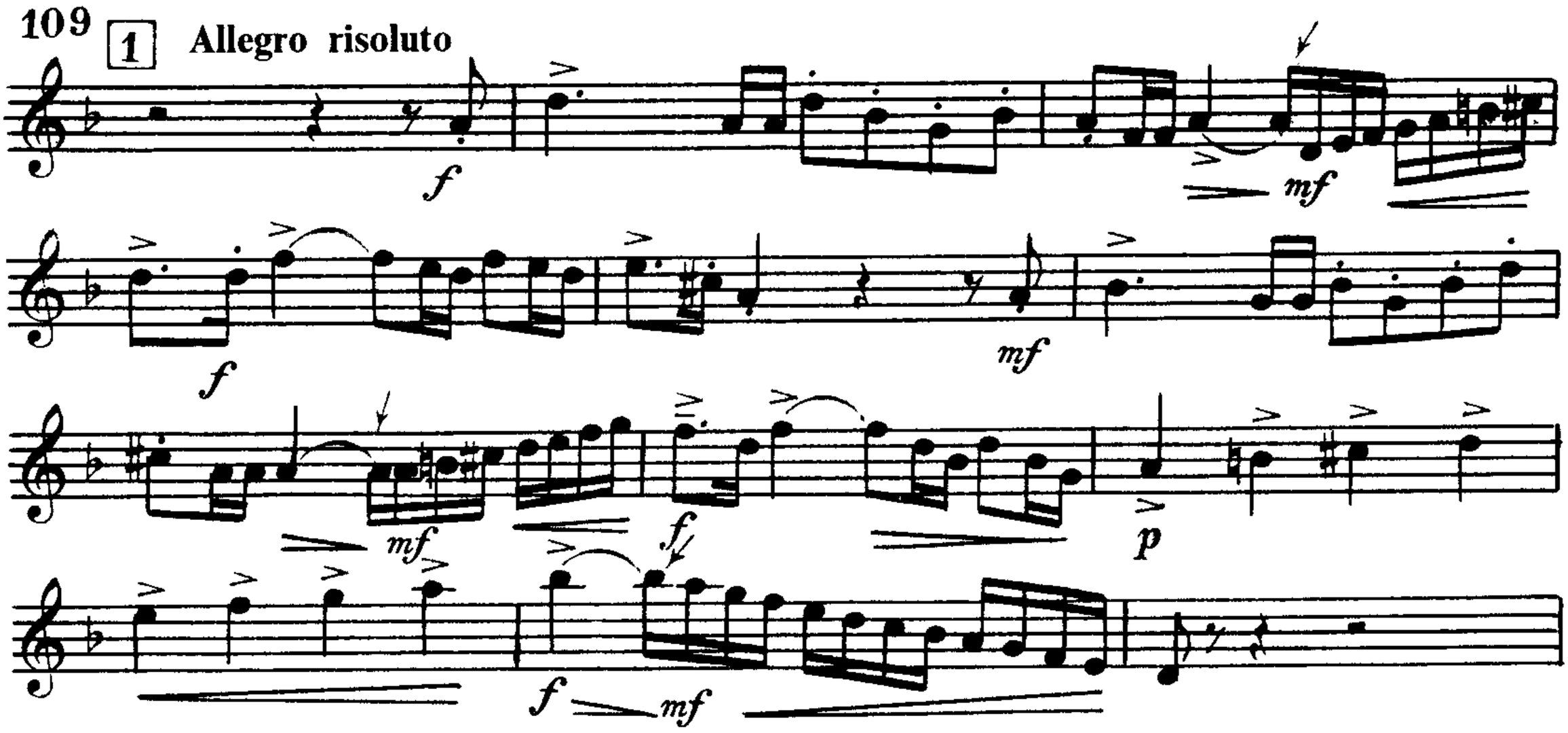
Шесть последних тактов (эпилог) рекомендую играть медленнее, вытягивая каждую ноту. Это придаст эпилогу бóльшую значимость, а генеральная пауза перед ними только подчеркнет напряжение.

Можно обратить внимание еще на ряд деталей. В частности, на квинтоли в 5-6 тактах от начала, о которых уже была речь. Их ни в коем случае нельзя торопить и важно проследить, чтобы в четверти звучали пять одинаковых по длительности нот. Не перегружайте громкостью начальные фразы - повторю еще раз: резерв звука поможет лучше раскрыть его в дальнейшем !

В.Щелоков. Концерт № 3 для трубы

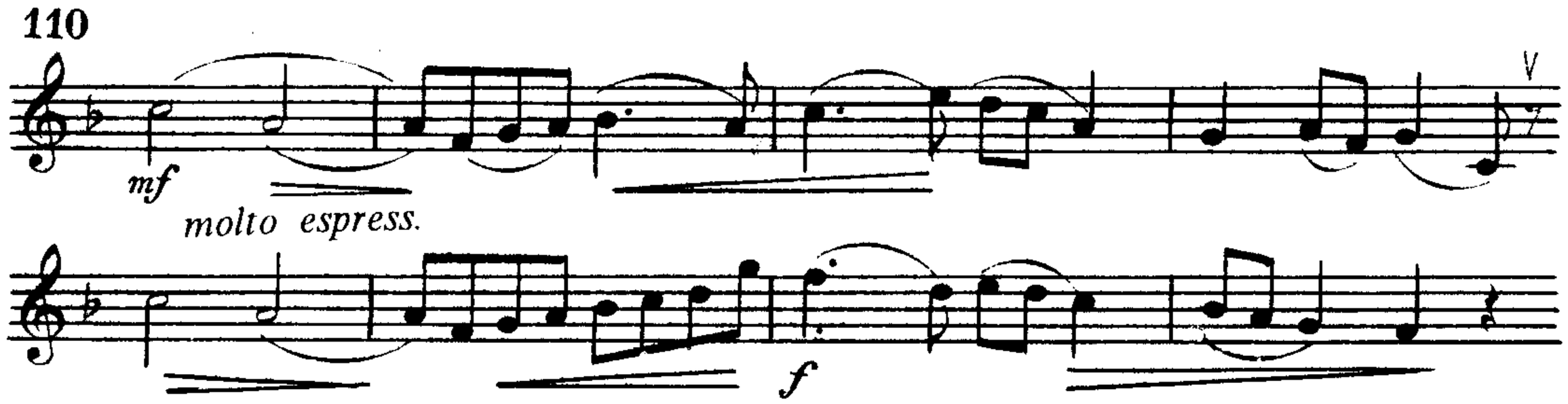
Концерт № 3 - весьма оригинальное произведение. Он предназначен для юных исполнителей, но здесь все очень серьезно - "как у взрослых".В этом одночастном концертино строго выдержана классическая сонатная форма с двойной экспозицией; оркестровое вступление - первая экспозиция, (правда, без побочной партии), в партии солиста - вторая экспозиция, в которой есть, как и положено, контрастирующие главная, побочная и связующая партии. Соответствуют классическим канонам также разработка и реприза.

Фанфарная главная партия близка по характеру к маршу, но лучше выразить в ней танцевальное начало, сохраняя темп марша. Для этого потребуются штрихи *marcato* и *staccato* :



В данном примере расставлены штрихи, которые должны быть понятны молодому трубачу. Обратите внимание на все залигованные ноты ! Чтобы не возникали трудности с исполнением 16-х, следует воспользоваться временем, которое имеет залигованная шестнадцатая (см. такты 3, 7, 11): она звучать не должна. А время этого сокращения можно употребить для дыхания и более спокойного и удобного исполнения 16-х, от этого музыка не страдает, но, напротив, создается впечатление легкости и техничности исполнения. Нужно с детства приучаться к такому распределению времени, помня о том, что длинная нота всегда имеет тенденцию поглощать время нот малой длительности, подобно акуле, глотающей своих младших собратьев.

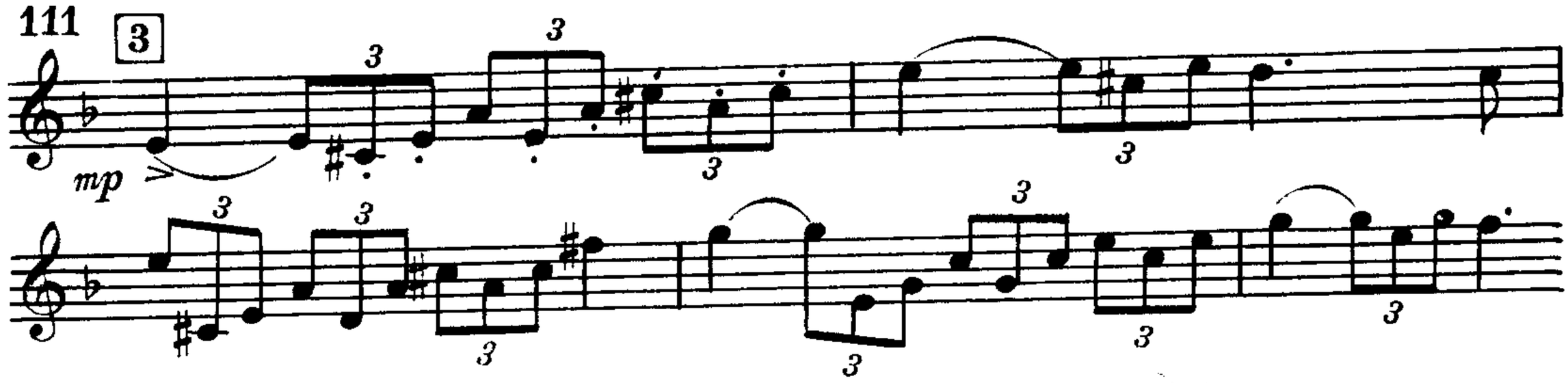
Связующая партия проходит в оркестре, а побочная, песенная - у солиста. Мелодия звучит в среднем и нижнем регистре, поэтому нюанс должен быть ***mf*** или ***f***, а не ***p*** :



В этом примере уточнены лиги, чтобы придать мелодии бóльшую напевность. В 4-м такте последняя четверть превратилась в восьмую. Это закономерность. Только за счет сокращения длительности мы можем делать вдох !

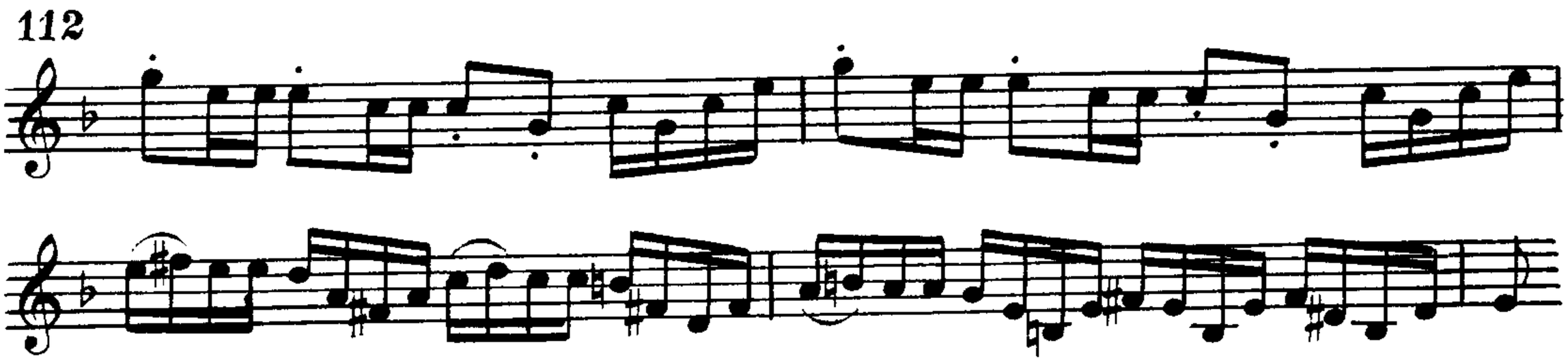
Дальше обратите внимание на цифру 3 : в оркестре продолжает звучать побочная партия, а у солиста - фанфарная фигурация. Надо слышать тему, а самому играть ***mp*** вместо ***mf***.

В.Щелоков. Концерт №: 3



В разработке есть опасное в техническом отношении место:

В.Щелоков. Концерт № 3



В таких случаях надо заранее и незаметно притормозить темп, имея в виду, что играя моторную, быструю музыку, исполнитель всегда имеет тенденцию незаметно ускорять темп.

Реприза Концерта зеркальная - сначала проходит побочная партия (в До мажоре), а затем главная и, наконец, короткая, торжественная кода.

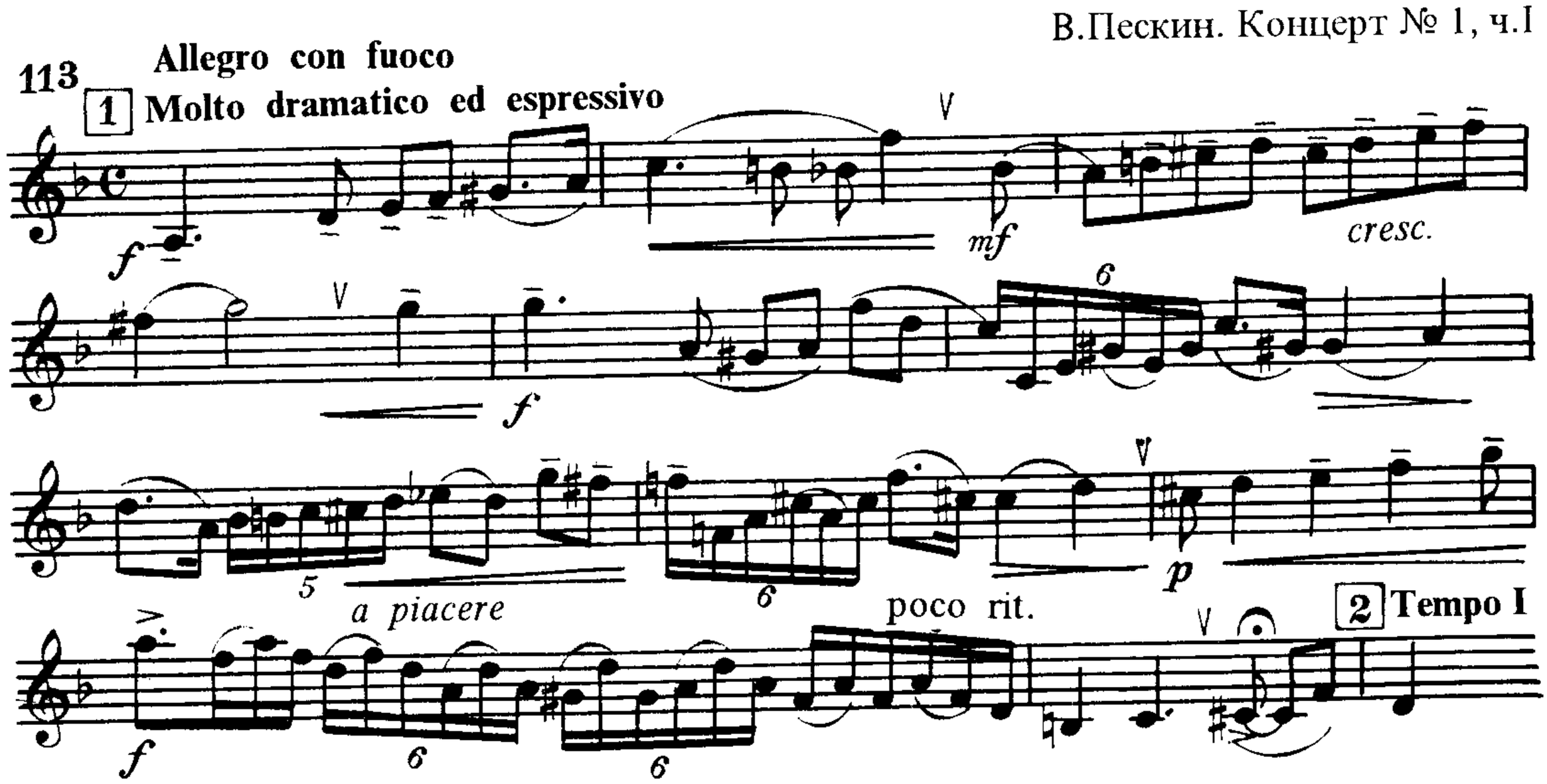
Это сочинение, названное автором концертом, очень привлекательно для молодежи. В сущности, это первая часть концертного цикла и его можно было бы определить как концертино или концертштюк, хотя форма концертино или концертштюка может быть даже более развернута (как, например, у Брандта).

В.А.Пескин. Концерт № 1 для трубы и фортепиано *

Концерт №1 ор.3 был задуман как концерт для трубы с оркестром, но оркестровой партитуры так и не было создано. Трехчастный цикл классичен по своей структуре.

I часть - сонатное аллегро **(Allegro con fuoco)**. Автор начинает главную партию с ноты ля малой октавы. Это уже необычный прием. Мне не известны случаи, когда сочинение начиналось бы с такой низкой ноты. Видимо, это получилось "по незнанию" автором природы трубы, которое, однако, привело к созданию весьма выразительной мелодии с арпеджированными узорами.

В.Пескин. Концерт № 1, ч.I



Музыка носит импровизационный характер, и поскольку это произведение крупной формы, то связать все элементы и детали формы в единое целое может только стержневой темп. Это означает, что все отклонения от основного темпа,

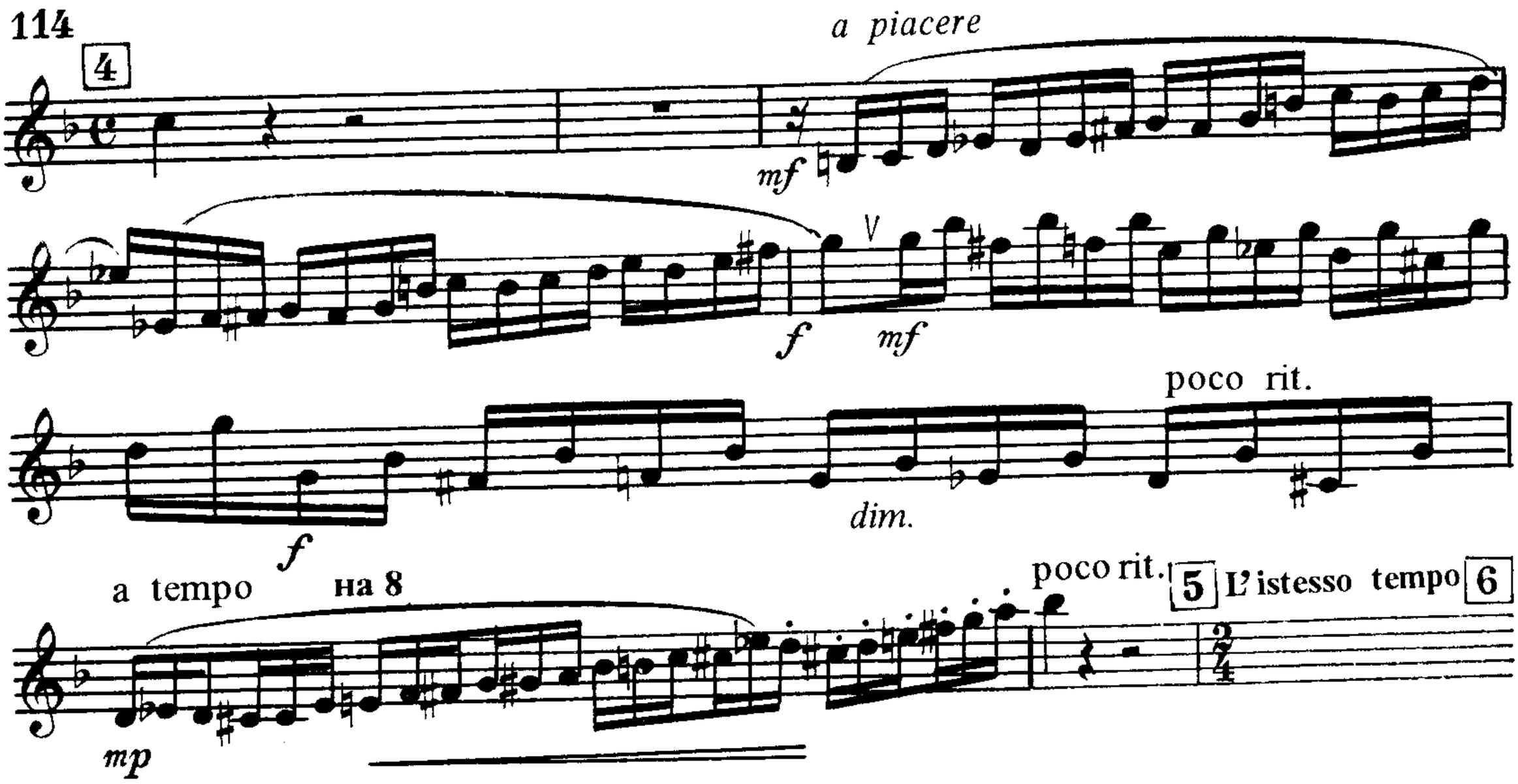
---

* Владимир Ананьевич Пескин (1906-1988) - пианист и композитор, автор множества фортепианных, вокальных сочинений (последние он часто писал на собственные тексты) и произведений для духовых инструментов, среди которых концерты для валторны, кларнета и много музыки для трубы: 3 концерта, вариации, 2 Поэмы, Скерцо и др. (всего около 10 сочинений малой формы). Кроме этого, он был выдающимся концертмейстером и педагогом. Композиторский почерк Пескина близок музыке романтиков. Он хорошо знал фортепианную, вокальную, скрипичную классику, однако, что примечательно, совершенно не знал традиционную литературу для трубы. Для этого инструмента он писал такую же музыку, какую обычно пишут для скрипки или рояля. Но именно благодаря этому "незнанию" он очень расширил выразительные возможности трубы, порой выходя за привычные рамки, присущие, казалось бы, ее природе. В его музыке прослушиваются скорее флейтовые или скрипичные звучания. Во 2-й половине 30-х годов многие его сочинения воспринимались как безумство; пожалуй, и сейчас далеко не каждый трубач возьмется сыграть, скажем, его Скерцо ор.1.

связанные с исполнением свободных фигураций, должны приводить к возвращению в основной темп.

В цифре 4 фигурация выполняет роль связующей и готовит побочную партию (в цифре 6). Эта фигурация имеет характер импровизации, что предоставляет исполнителю возможность легко справиться с ее трудностями. Последний такт в приведенном примере, для лучшего ритмического контроля, лучше дробить на 8:

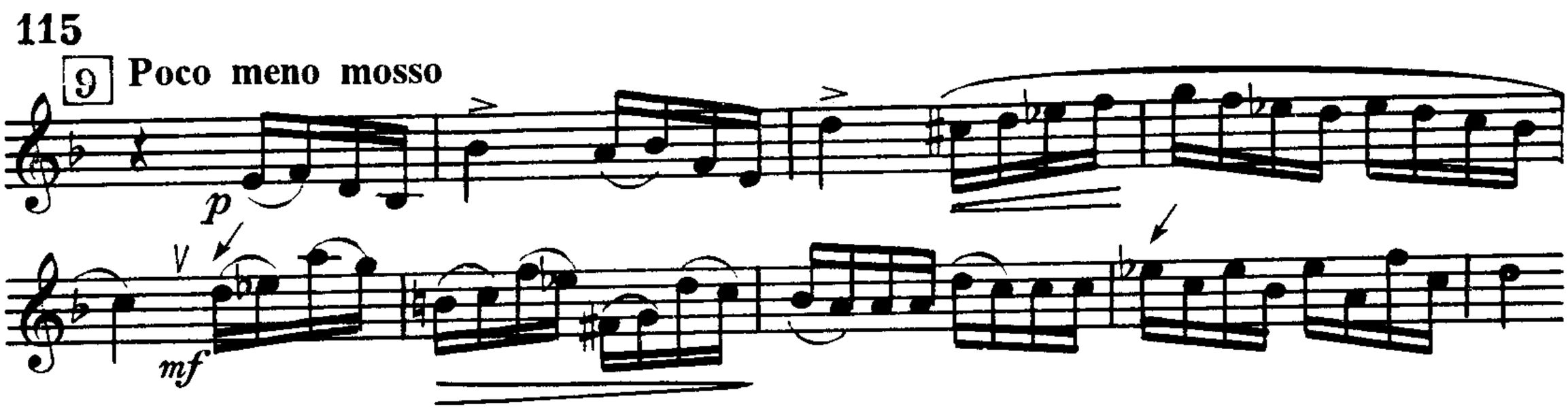
В.Пескин. Концерт № 1, ч.I



Побочная, в отличие от этого фрагмента, идет в строго размеренном темпе, на 2.

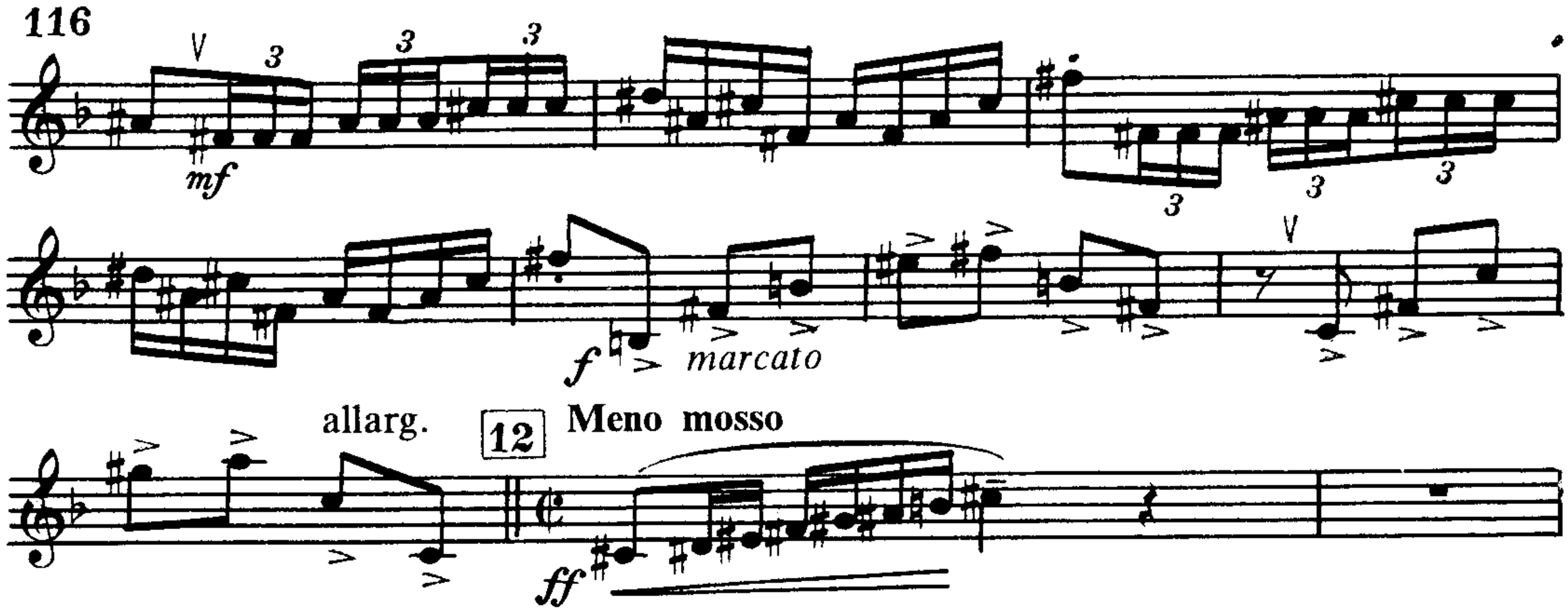
В разработке, начинающейся с цифры 9 **(Poco piú mosso,** характер **allegretto)** нельзя брать быстрый темп. Здесь встречаются "подводные камни", например:

В.Пескин. Концерт № 1, ч.I



и далее продолжение в следующем примере:

116

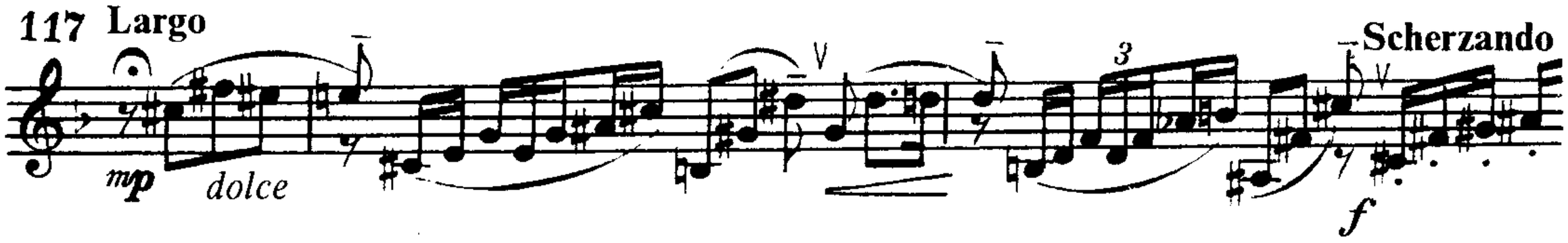


Вспомним правило: чтобы не усложнять себе задачи, надо внимательно следить за темпом и не ускорять его при исполнении моторной музыки.

Далее поговорим о каденции - это еще одно откровение автора в Концерте. После знаменитой каденции Гедике прошло 10 лет, и Пескин дает второй в нашей литературе пример каденции, наполненной художественным смыслом, а не только демонстрирующей технику солиста. В ней варьируются темы главной и побочной партий, причем сделано это весьма выразительно и осмысленно. Вот, например, тема побочной партии:

В.Пескин. Концерт № 1, ч.I

117 Largo

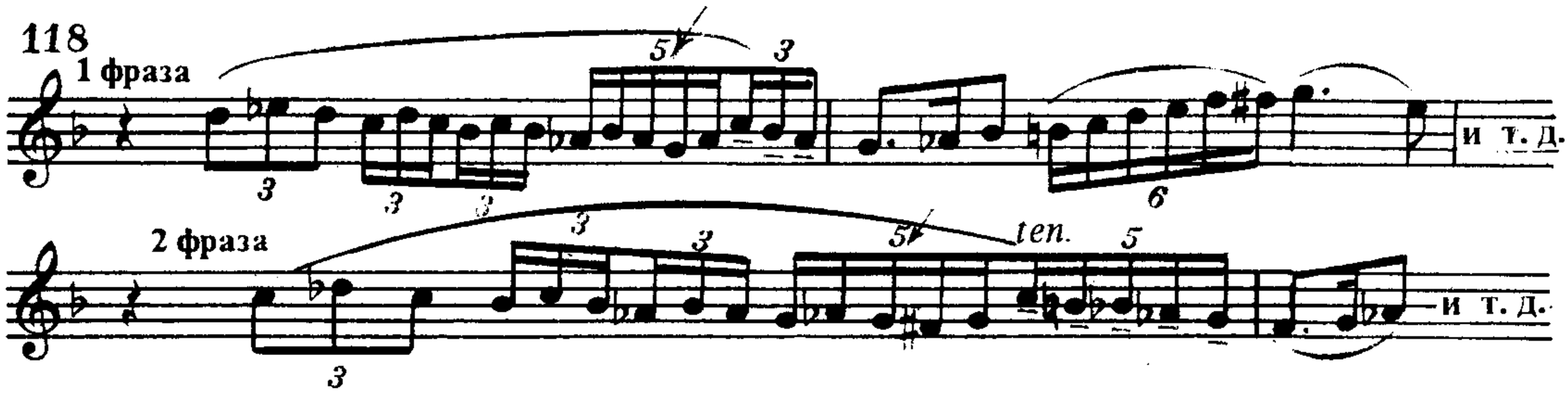


Некоторую ретушь в данном примере не надо воспринимать как ошибку: это уточнение того, что мы в свое время "не доглядели" с автором.

Вернемся к началу каденции и обратим внимание на две фразы, в которых выписаны 32-е ноты. Исполнение 32-х обычно ведет к неясному, ускоренному и невыразительному звучанию - лучше эти ноты читать как 16-е:

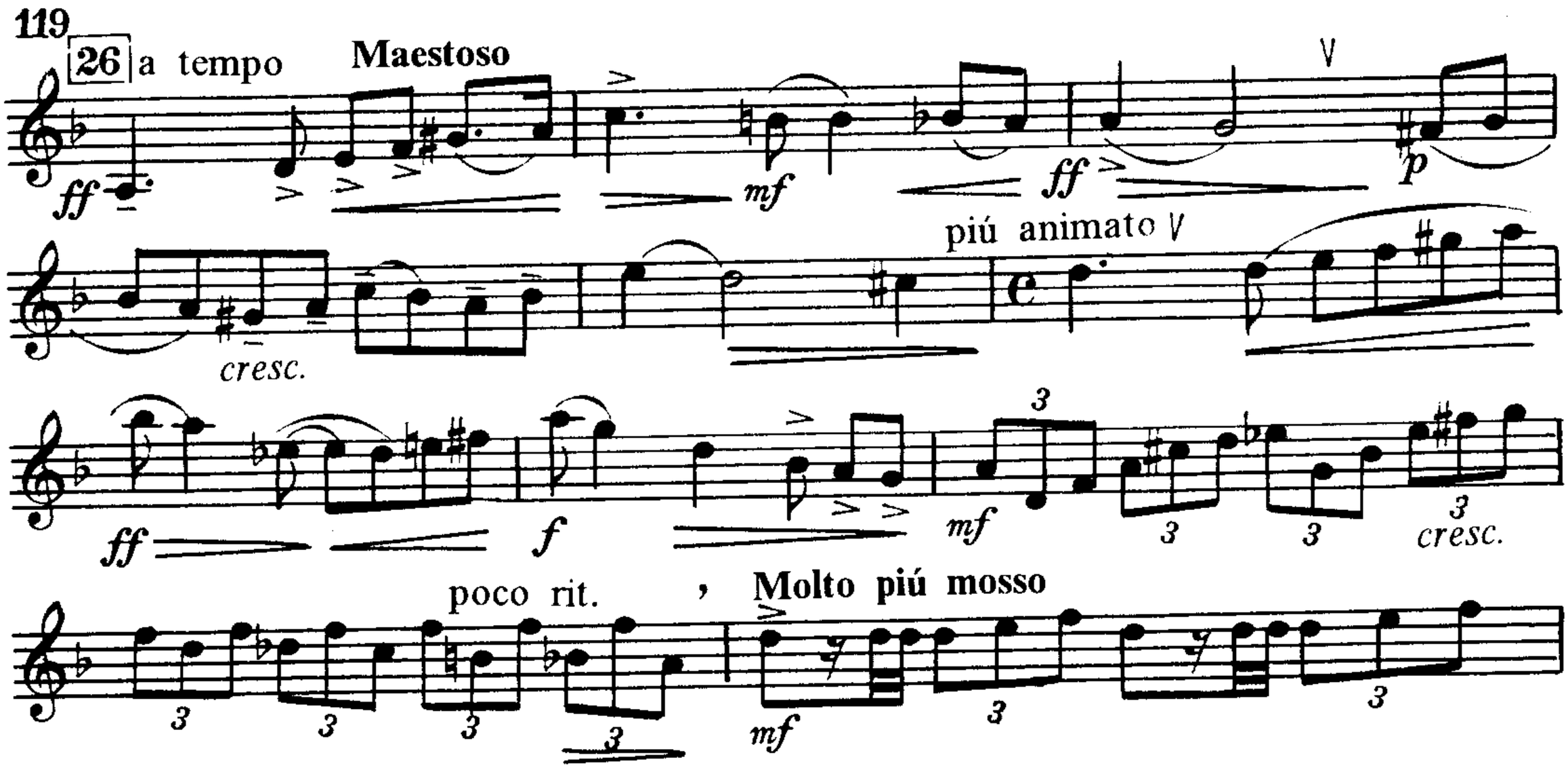
В.Пескин. Концерт № 1, ч.I

118



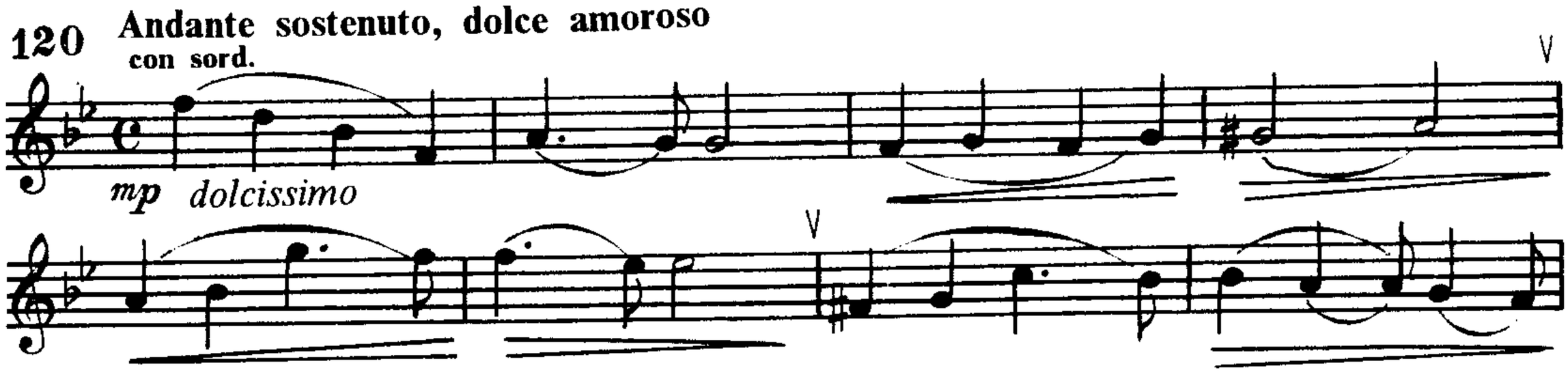
В коде (цифра 26) третий раз появляется тема главной партии. Это кульминационное ее проведение, и здесь впервые оправдано звучание *ff*.

В.Пескин. Концерт № 1, ч.I



2-я часть Концерта - лирический ноктюрн. Она написана в простой трехчастной форме. Напевной мелодии основной темы придает внутреннее движение пульсация восьмых в фортепианной партии. Благодаря применению мягкой сурдины Bol (грибок) создается колорит интимности. С исполнительской точки зрения важно то, что тема построена не на длинных, тянущихся звуках, а на движущихся интервальных четвертях. Возникает задача связывания интервальных звуков хорошим легато в непрерывно льющуюся мелодию. Сурдина способствует выполнению этой задачи, освобождая исполнителя от излишнего напряжения. Не надо на нюансе *p* играть зажатым звуком, так как сама сурдина создает нужный колорит. Всё своё внимание трубачу надо направить на достижение свободного кантиленного звучания. Вот начало мелодии ноктюрна:

В.Пескин. Концерт № 1, ч.II

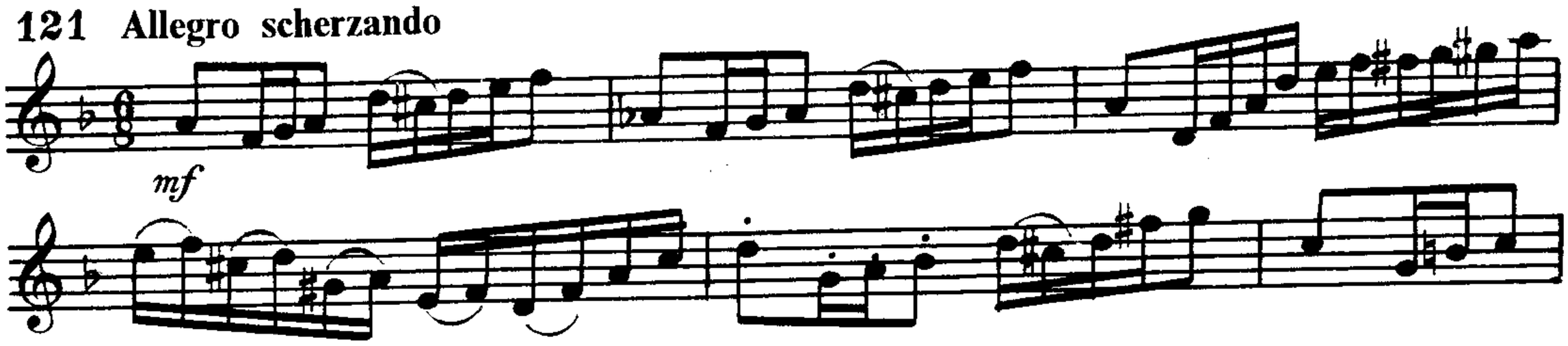


Очень важно также, что автор написал здесь **Andante**, а не **Adagio**. Это еще одно указание на "движущийся" темп.

3-я часть Allegro scherzando (размер 6/8, идет на 2) написана в сложной трехчастной форме с трио. Первый раздел и реприза имеют почти одинаковое строение и одинаковый тональный план. Вот главная тема скерцо:

В.Пескин. Концерт № 1, ч.III

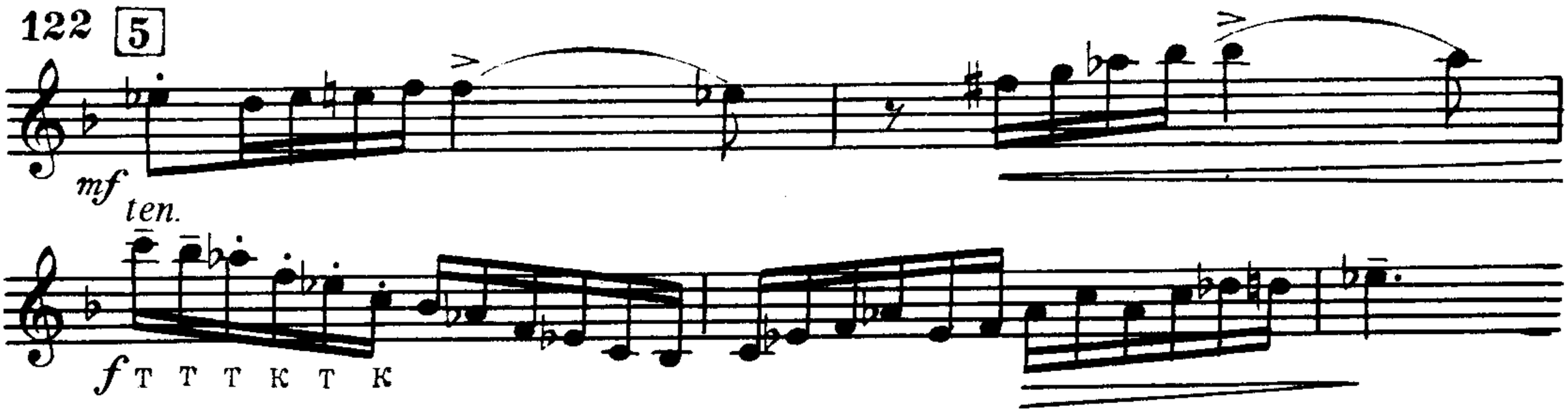
121 Allegro scherzando



Обратим внимание на связующий переход к трио (цифра 5). Фраза капризная. Ее надо сыграть свободно, на до^3 сделать тенуто, две-три ноты сыграть простой атакой, немного расширив на них темп.

В.Пескин. Концерт № 1, ч.III

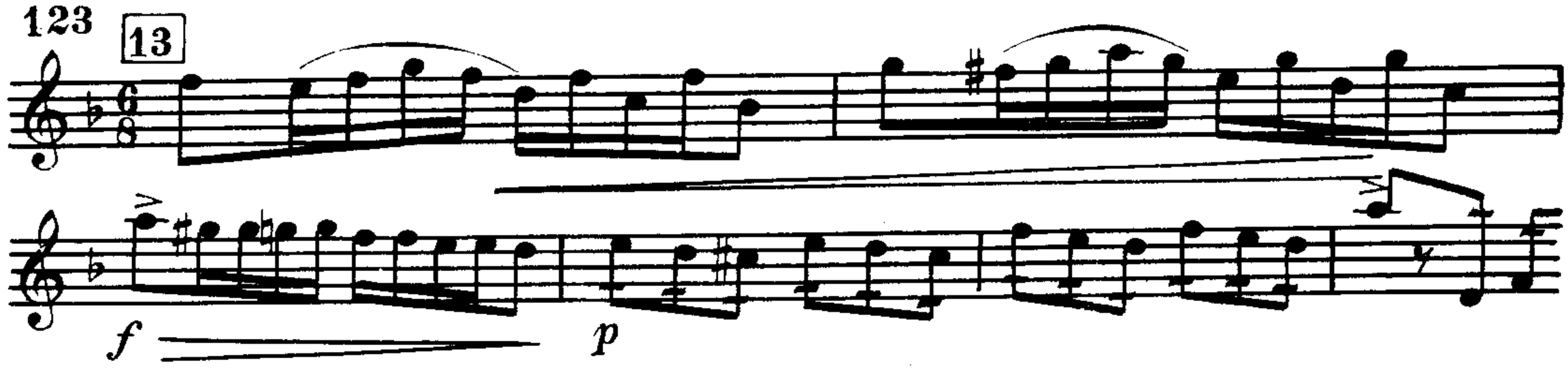
122 5



Трио (**Poco meno mosso,** цифра 6) играть нужно почти в темпе предыдущего раздела. Реприза не ставит новых задач перед исполнителем, но с 3-го такта цифры 13 начинается подход к эффектной коде.

В.Пескин. Концерт № 1, ч.III

123 13



Здесь важно не "сушить" мелодию острым стаккато (к счастью, в тексте не выставлено слишком много точек), нужно добиваться легкости, игривости

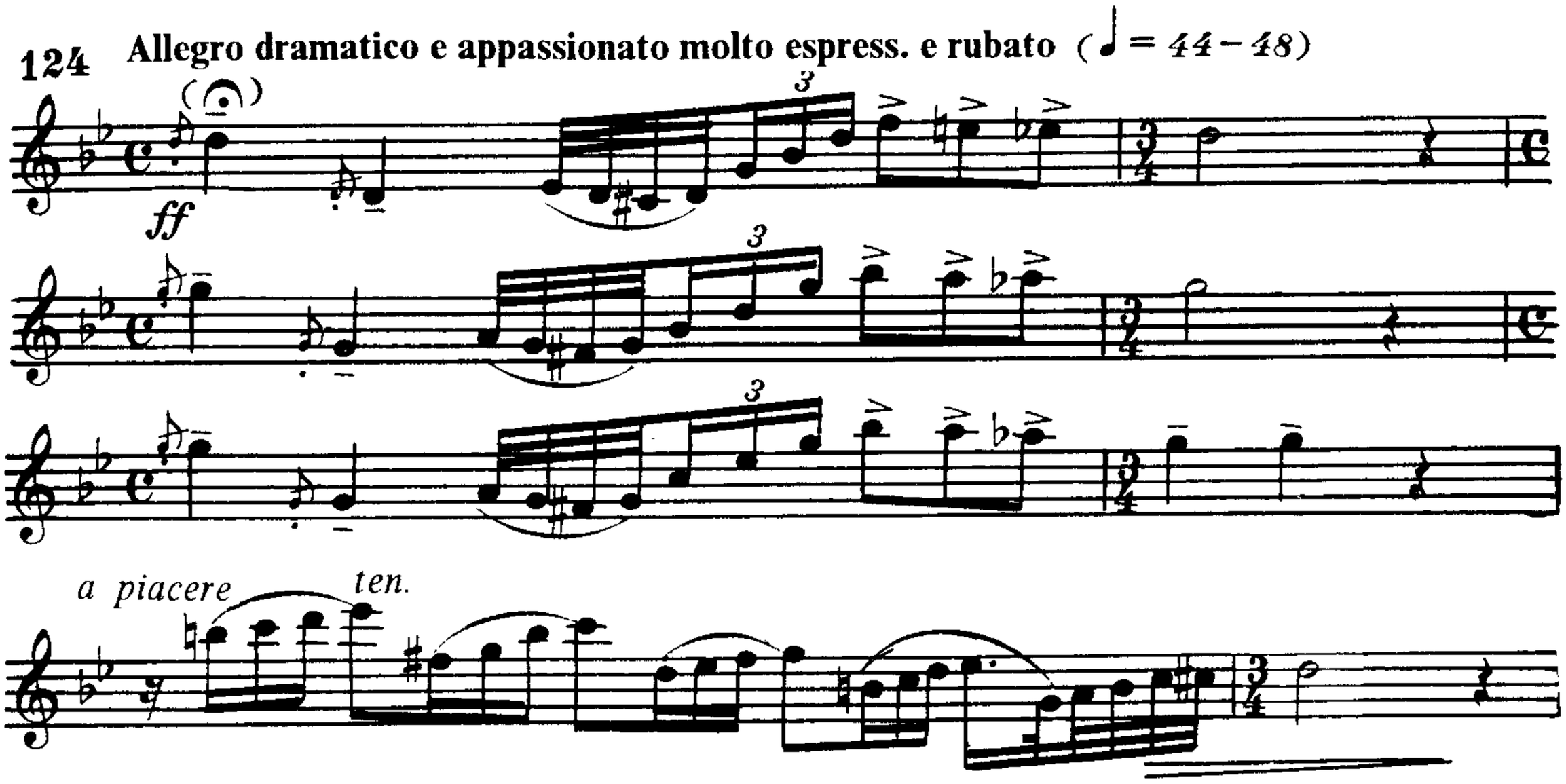
этой танцевальной музыки. Всё скерцо лучше провести на средней звучности, без употребления громких нюансов, отягощающих и утяжеляющих характер танца.

В.Пескин. Поэма № 1

Это второй опус для трубы, написанный автором. Впервые Поэма была исполнена в начале 1941 года, на Втором Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей. Музыка ее пронизана страстным пафосом и драматизмом, соответствующими звуковой природе трубы.

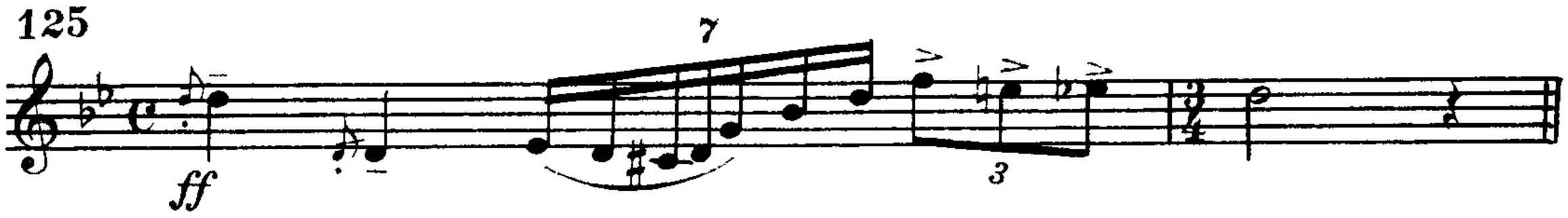
Поэма написана в сложной трехчастной форме. Приглядимся к непростой фактуре изложения главной темы, требующей сдержанного темпа при обозначени **Allegro**.

В.Пескин. Поэма № 1

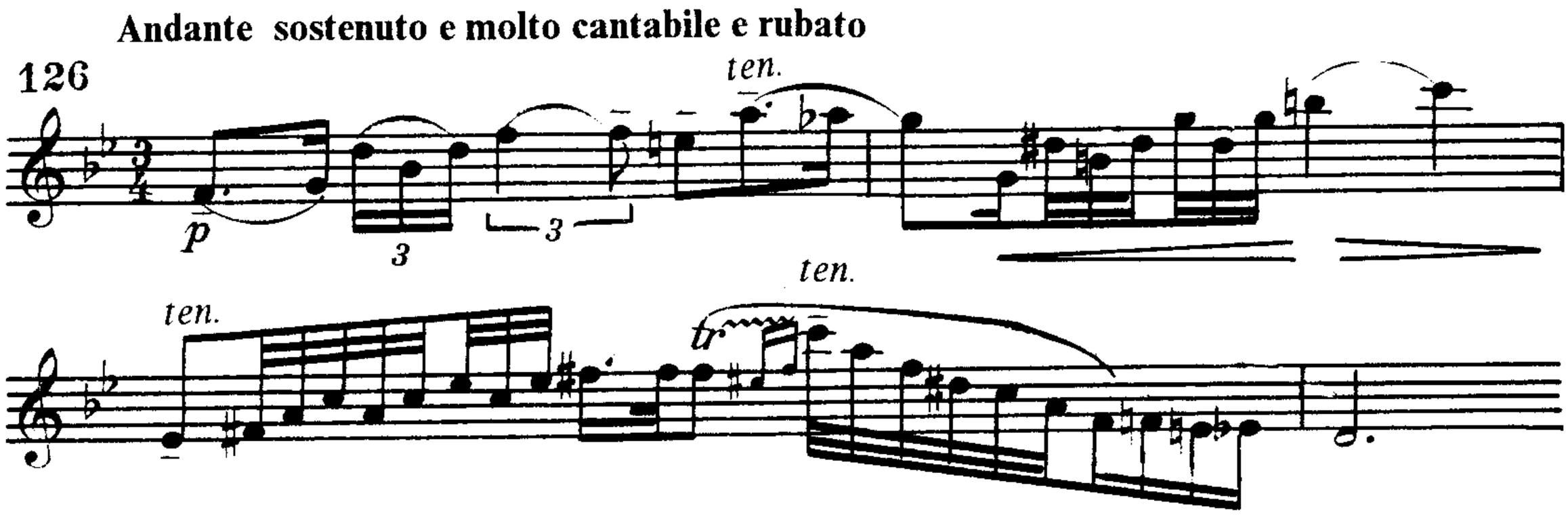


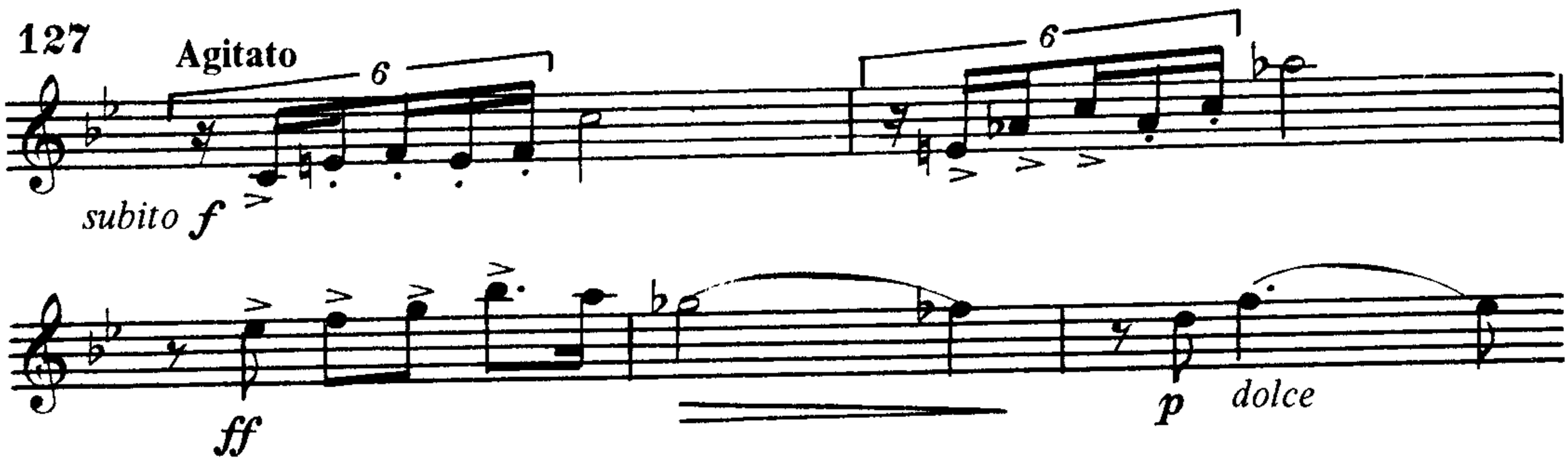
Обратите внимание на ремарку перед этой темой: «... **molto espressivo e rubato**», ♩ = 44 - 48. То есть выразительно и свободно. Именно свободно. Темп определен по метроному только ориентировочно, и в каких-то долях такта к нему нужно возвращаться или приближаться. Но этой музыке совершенно не свойственна механичность, в ней есть стихийность пространства, воодушевленность полета мысли, что предполагает темповую свободу. Если исполнитель сделает в 1-м такте фермату и войдет в темп со 2-й четверти и к тому же выполнит это убедительно, то можно расчитывать на восхищение слушателей. Фортепианная фактура допускает такую свободу: в тактах на четыре четверти звучит тремолирующий аккорд. Таким образом, мелодия, буквально увитая ажурной орнаментикой, должна прозвучать на трубе с флейтовой гибкостью.

Думается, правильнее было бы третью четверть в 1-м такте (и подобные ей в дальнейшем фразы) изобразить как септоли. Это более точно отражает идею автора. Мне это доподлинно известно как исполнителю, для которого это сочинение было написано.

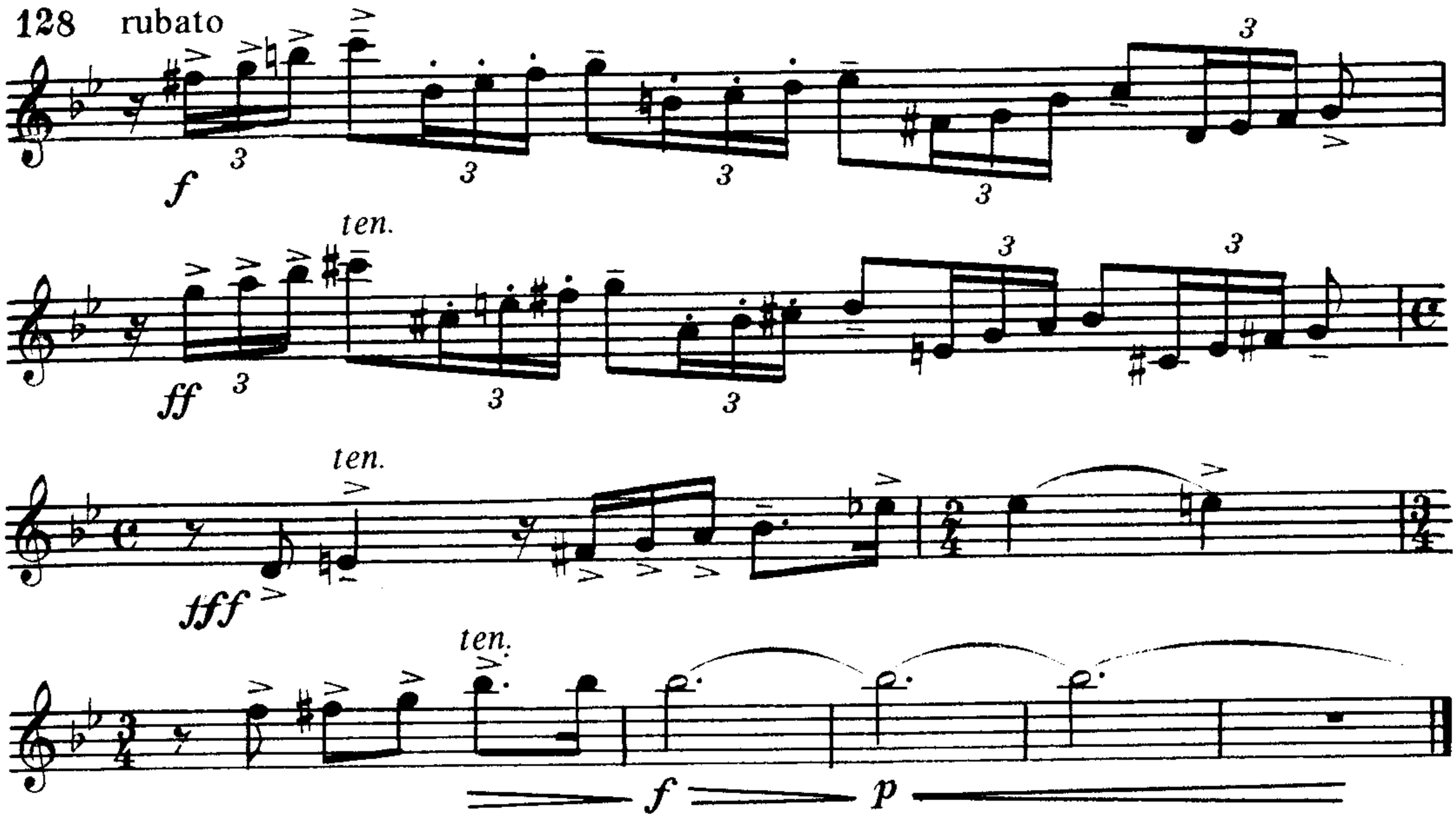


Средний раздел состоит из нескольких эпизодов. На смену лирическим образам приходят драматические, с колоссальными динамическими взлетами.





Сокращенная реприза переходит в коду, которая завершается экспрессивным, полным отчаяния речитативом и бесконечно длинным, динамически гибким звуком *си-бемоль*[2].

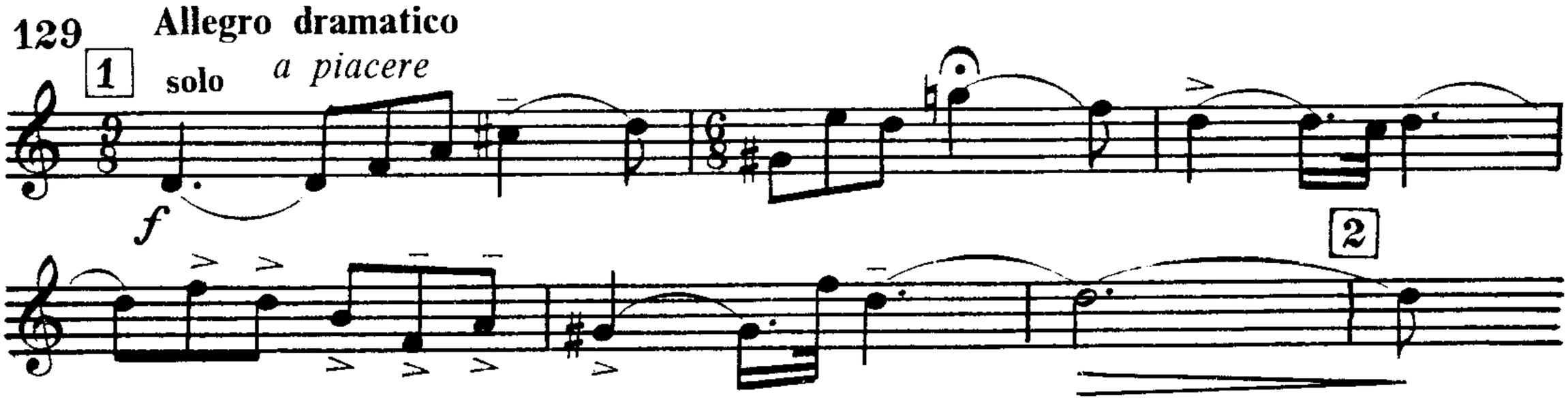

128 rubato
f
ten.
ff
ten.
fff
ten.
f
p

С.Василенко. Концерт для трубы ор. 113 *

Концерт написан в 1945 году и первоначально назывался "Концерт-поэма". Поэма - это лирико-драматическое повествование, нередко предполагающее программность музыки. И хотя в Концерте Василенко конкретная программа отсутствует, каждая его часть содержит яркие, почти зримо очерченные образы, которые рождают различные фантазии у исполнителей и слушателей.

1-я часть - сонатное аллегро **(Allegro drammatico)** начинается коротким оркестровым вступлением и драматическим речитативом солиста. Вступительный сольный монолог состоит из двух фраз, которые идут без сопровождения оркестра в свободном движении. Приведем первую фразу.

С.Василенко. Концерт, ч.I



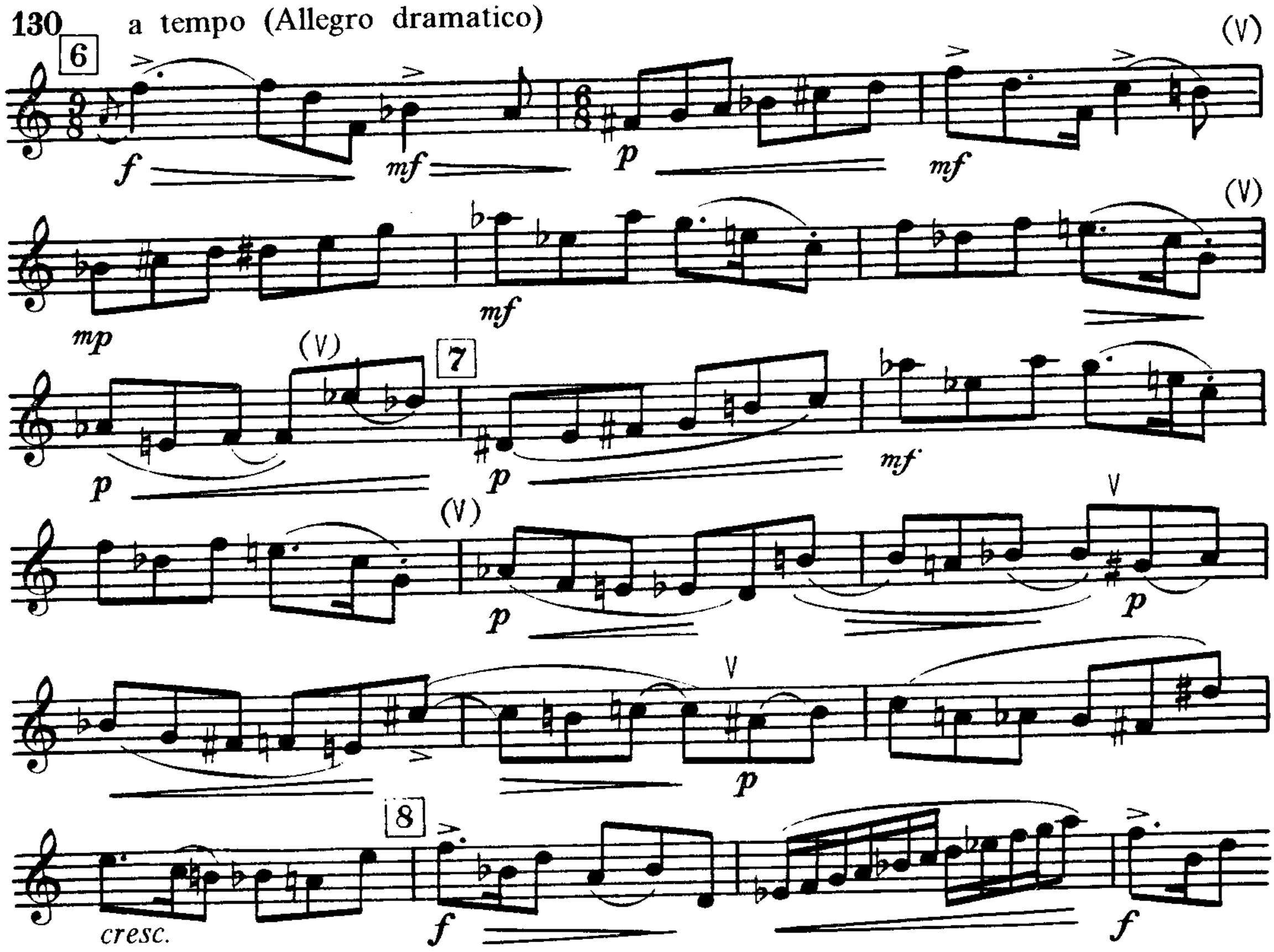
Заметим, что в 4-м такте выставлено подряд 6 акцентов. Их нельзя играть одинаково, степень подчеркивания звуков надо менять, варьировать. В приведенном примере это отмечено черточками, т. е. *detache.*

Драматизмом насыщена и экспозиция. Она трудна для исполнения тем, что построена в основном на интервальных восьмых. Это создает сложности при стремлении добиться здесь певучего звучания. Немалую трудность представляет и дыхание. Эти задачи можно решить только за счет гибкой смены динамики. При общем нюансе *f* нужно искать почти в каждом такте возможность сыграть какие-то ноты тише, чтобы сэкономить воздух. Это, кстати, усилит и выразительность музыки. Вот фрагмент экспозиции главной партии в редакции автора этой книги:

---

* Сергей Никифорович Василенко (1872-1956) - советский композитор старшего поколения. Автор произведений для симфонического оркестра, хора, писал также оперную, балетную и камерную музыку. В своем творчестве развивал классические традиции. Написал несколько концертов, в том числе для духовых инструментов (кларнета, валторны, трубы).

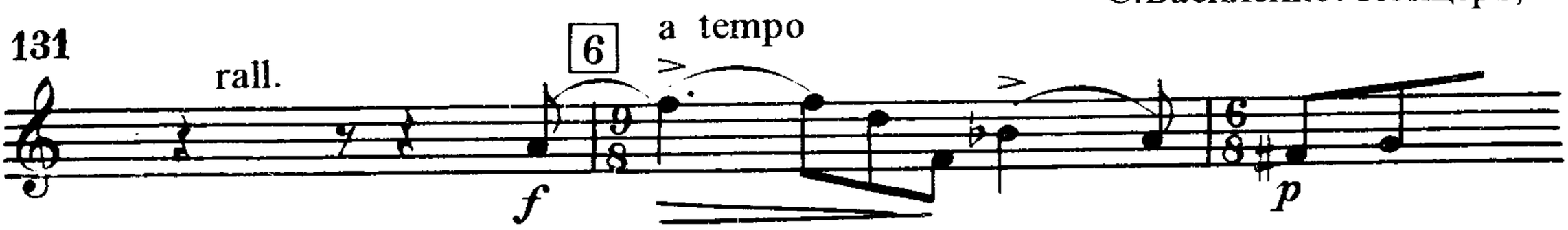
С.Василенко. Концерт, ч.I



Интересно, что между главной партией и темой вступления существует интонационное и конструктивное сходство, обе партии имеют размер 9/8. В выставленных знаках дыхания каждый исполнитель должен сам для себя решить, где ему удобнее будет перехватить дыхание.

Форшлаг перед 1-м звуком темы следует выполнить как полноценную затактовую восьмую. Интервал *ля*[1] - *фа*[2] (по написанию) непросто исполнить легато и для гарантии его нужно сыграть пошире.

С.Василенко. Концерт, ч.I

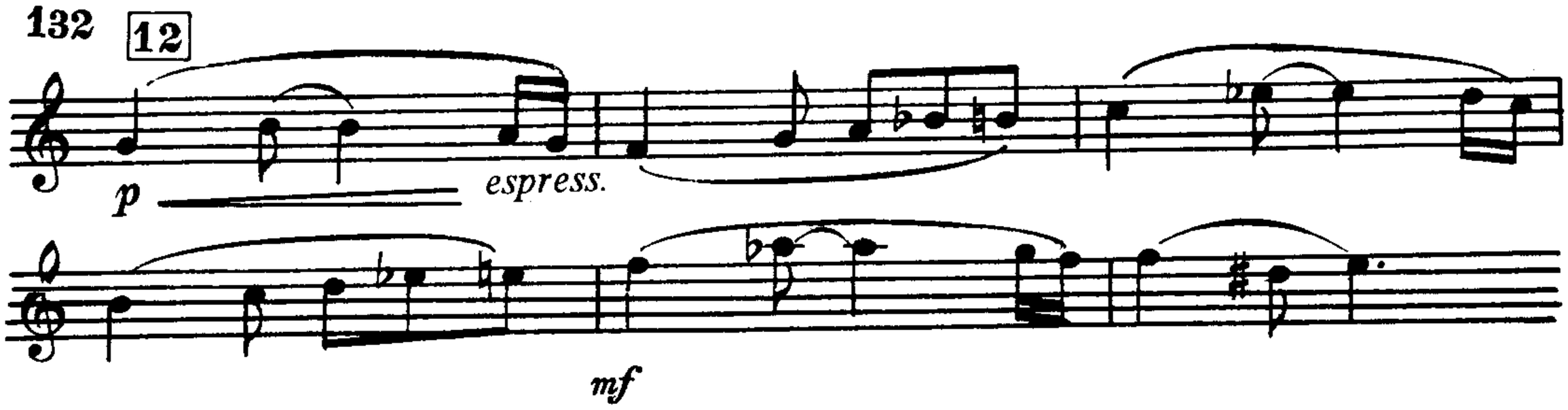


В свое время, занимаясь редактированием партии трубы, я был вынужден вычеркнуть более десятка темповых указаний, но текст и теперь изобилует указаниями *rall., poco rit., meno mosso, stringendo, allarg.,* которые лишают форму цельности и создают неудобства исполнителю. Так, *rall.* перед цифрой 6 делать не надо: это поможет солисту начать главную тему увереннее. Не нужно оно и перед цифрой 13 , а перед цифрой 14 вместо *poco rit.* предпочтительнее сде-

лать *poco più mosso*. Это лучше подготовит звучание *scherzando*. То же самое - перед цифрой 25. Чтобы отметить значительность репризы (цифра 27) можно вместо *rall.* сделать *molto rall.,* при этом появление прежнего темпа прозвучит свежо.

Вернемся к побочной теме и обратим внимание на грамматику. Замечено, что если у исполнителя нет достаточного внимания к ней, то при размерах 6/8, 9/8, 12/8 отдельные восьмые укорачиваются. Вот как это выглядит (сравните пример с оригиналом):

С.Василенко. Концерт, ч.I



Чтобы не допустить искажения звучания восьмых, надо контролировать метр и считать на 6/8:

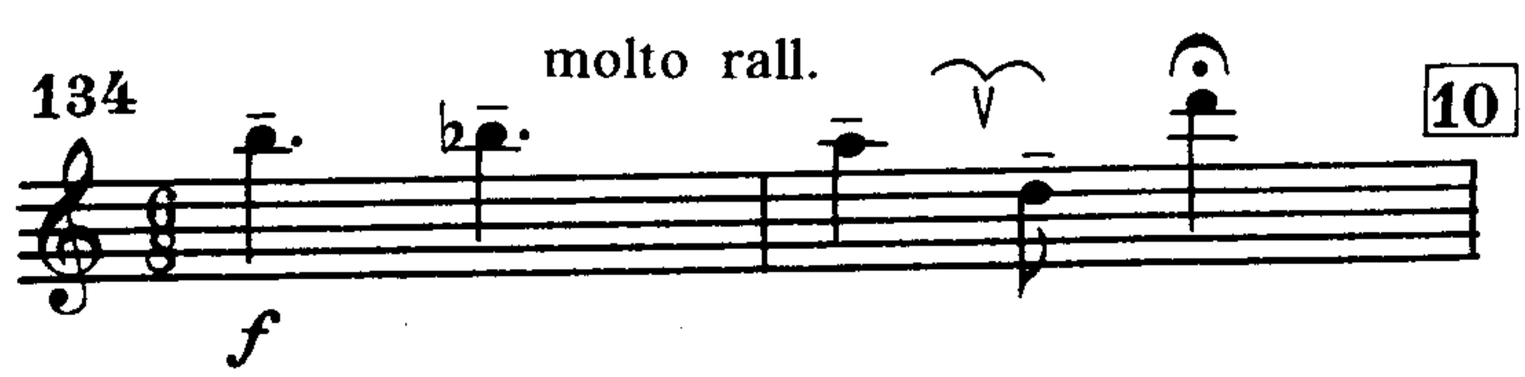
С.Василенко. Концерт, ч.I

Раздел **Scherzando** (цифра 14) представляет собой заключительную партию экспозиции. Заметим, что в партии солиста разработки нет, она проходит в оркестре, подготавливая каденцию. Сама же каденция.- предмет размышления каждого исполнителя. Реприза зеркальная, с такой же заключительной партией, как и в экспозици.

Завершая разбор 1-й части, обращаю внимание на два важных момента.

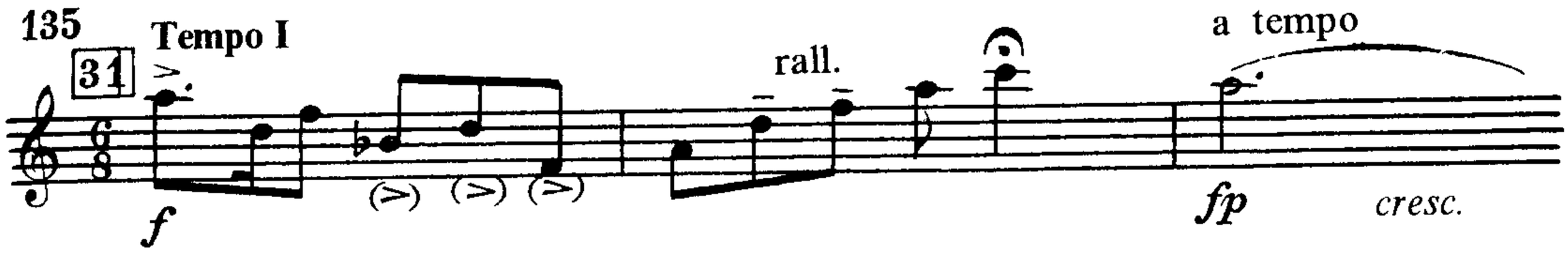
1. Два такта до цифры 10 акценты снять и вместо *marcato* играть *detache.* Чем больше будет расширен темп, тем удобнее сделать вдох носом для лучшего звучания *ре*[3]:

С.Василенко. Концерт, ч.I



2. В цифре 31 выставлено подряд несколько акцентов. Если стараться их выполнить, это прозвучит назойливо. Поэтому лучше после акцента на ноте *ля*[2] несколько последующих нот сыграть без акцентов:

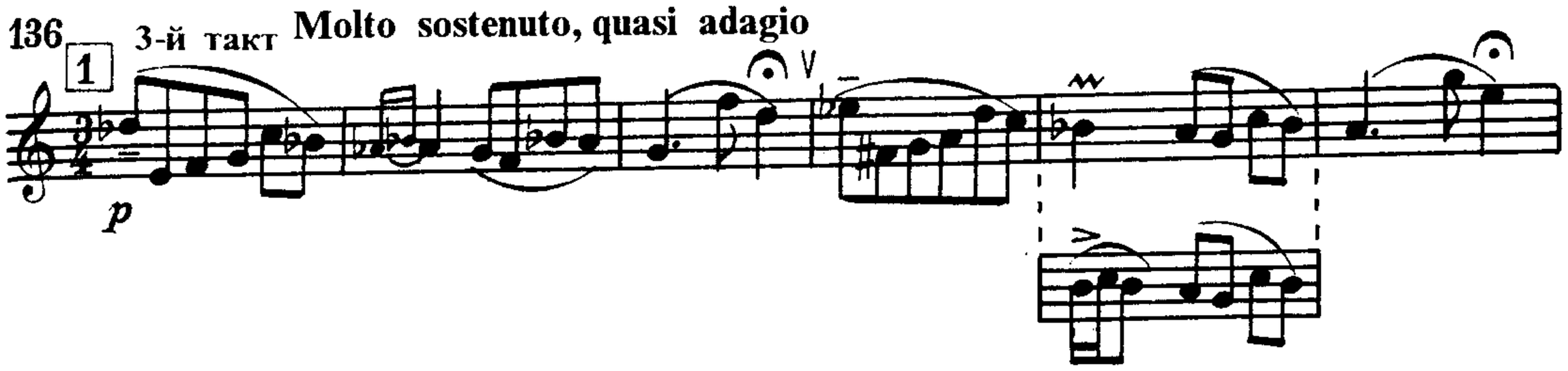
С.Василенко. Концерт, ч.I



2-я часть Концерта Василенко - медленная, созерцательная, в ней возникает образ одиночества, наводящий на глубокие размышления о жизни, о вселенной... Структура 2-й части представляет собой сложную трехчастную форму, но с учетом развернутых вступления и заключения образуется пятичастность.

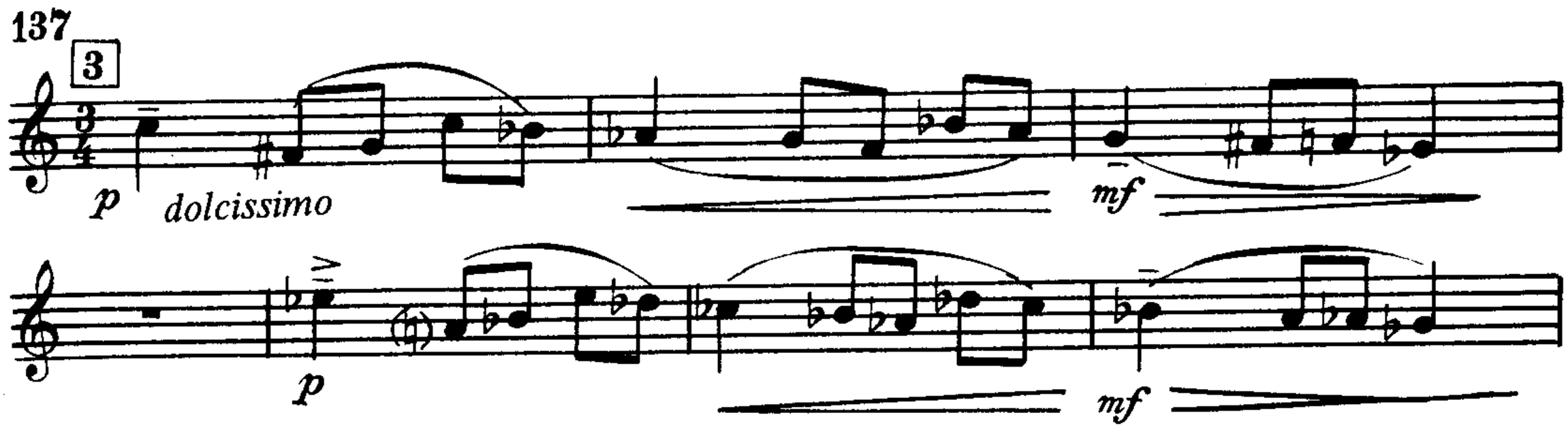
Вступительный речитатив-монолог солиста, как и в 1-й части, проходит в одиноком звучании трубы, без гармонической поддержки оркестра. Здесь есть два момента, относящиеся к грамматике: в 4-м такте форшлаг, а в 7-м - мордент. Автор очень хорошо понимал, что повторить форшлаг в 7-м такте невозможно. Надо, чтобы и исполнитель понимал эту разницу.

С.Василенко. Концерт, ч.II



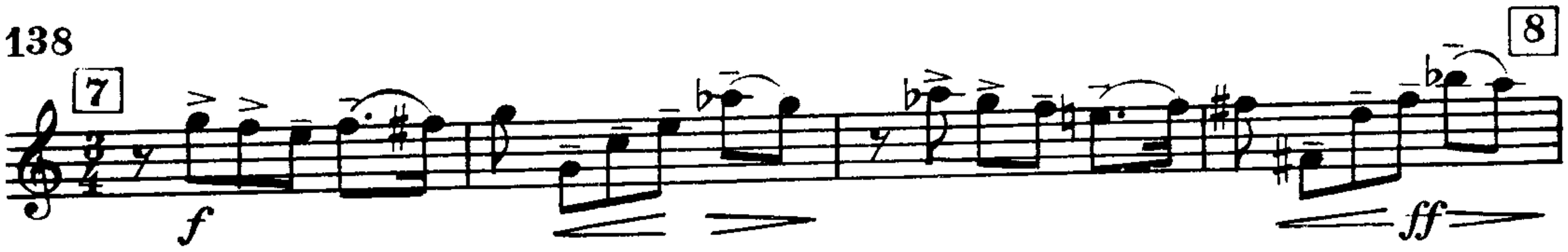
Главная тема 2-й части требует хорошего легато и динамической гибкости. Акцент в 5-м такте печатного экземпляра объяснить нельзя. Это ошибка.

С.Василенко. Концерт, ч.II



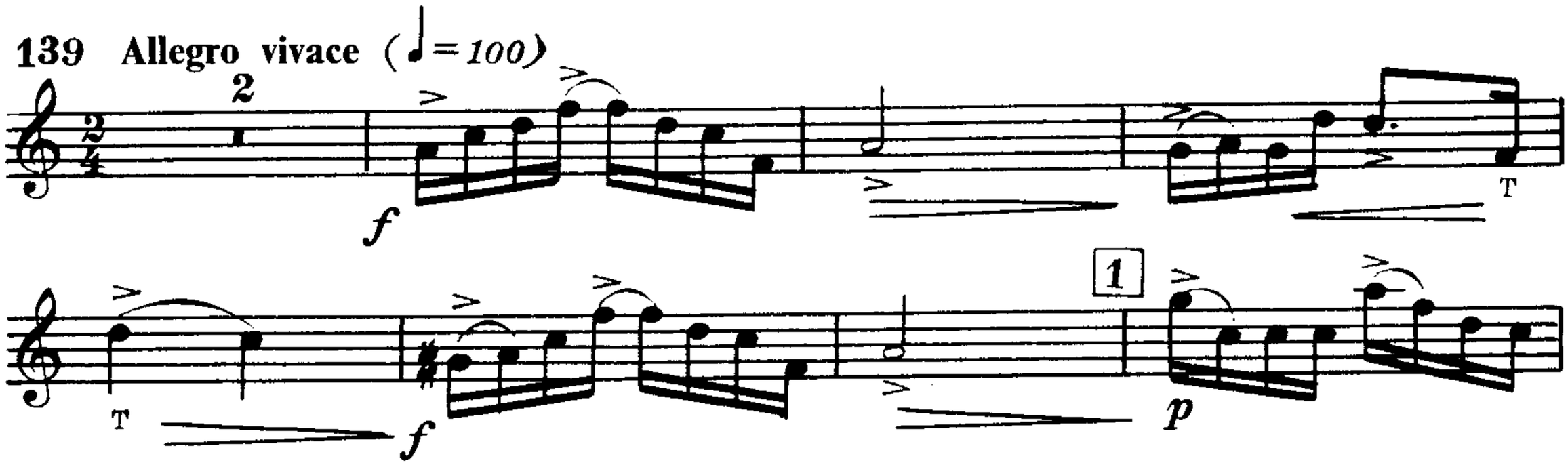
В цифре 7 - кульминация части. В оркестре звучит главная тема, в партии солиста - противосложение к ней. Здесь требуется певучее, насыщенное звучание, но не сплошное *marcato*.

138



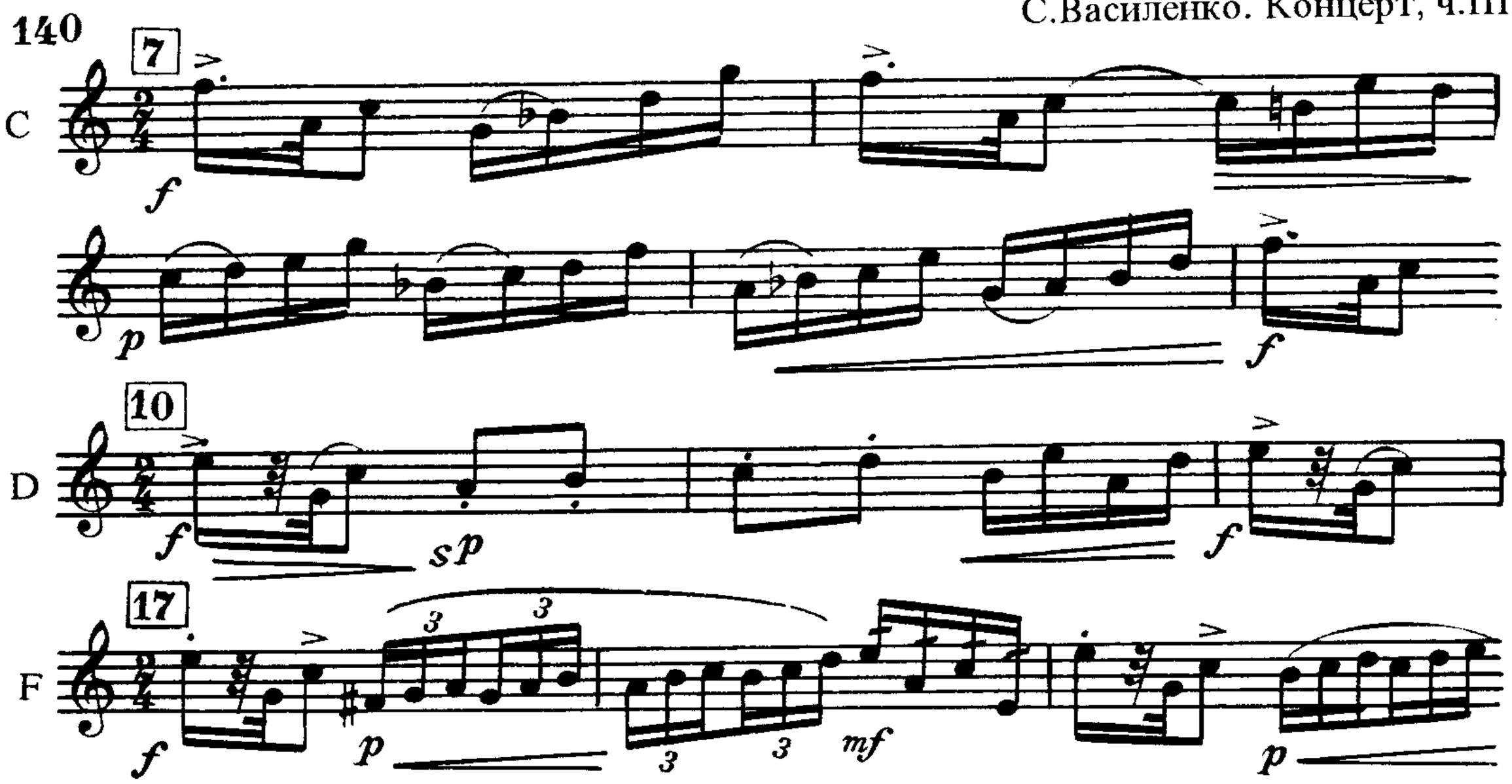
Финал концерта пестрит разнообразными тематическими построениями, напоминая картины гоголевской ярмарки: здесь и песни, и танцы, и голоса птиц. Лейтмотив, проходящий через все многочисленные эпизоды этой части и в какой-то мере скрепляющий форму, напоминает крик петуха. В экспозиции он проходит трижды, образуя начало формы рондо.

139 **Allegro vivace** (♩=100)



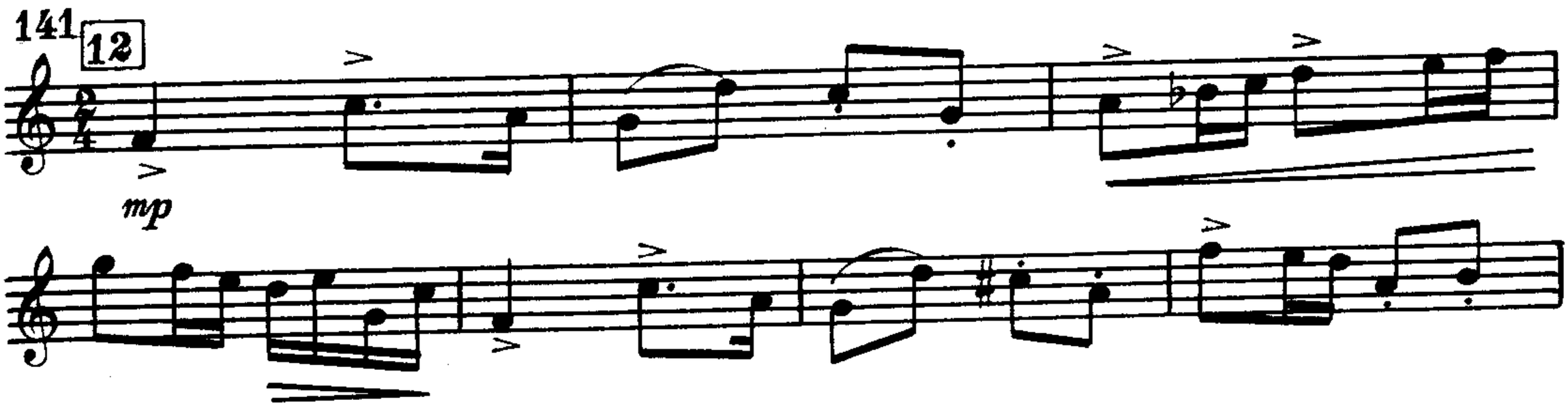
Однако, форма рондо так и не реализуется - вместо нее возникает "нанизывание" различных образов-эпизодов. Эпизоды C, D и F представляют собой варьированное изложение темы, противопоставляемой лейтмотиву. Вот эти три эпизода:

140



Эпизод E проходит в финале дважды: в цифре 12 в основной тональности Ми-бемоль мажор, а в цифре 20 - в Ре-бемоль мажоре. Это наводит на мысль, что в форме присутствует элемент рондо-сонаты, и эта тема выполняет роль побочной партии - несмотря на отклонение от классической схемы тонального плана.

С.Василенко. Концерт, ч.III

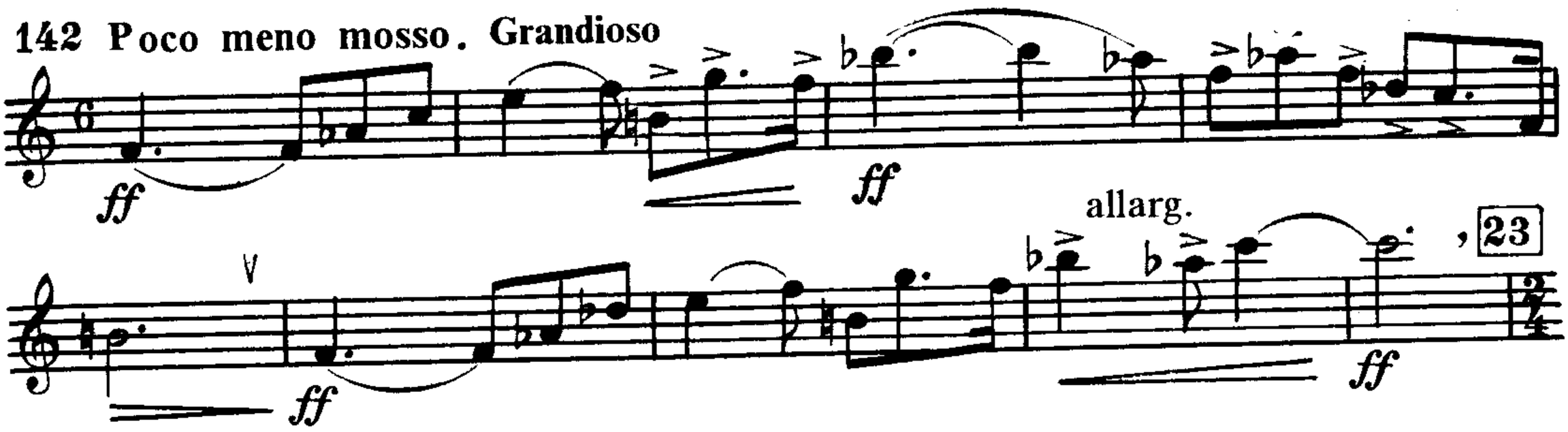


В исполнительском плане эта часть Концерта, которой подходит название "Картинки с выставки", требует определения общего объединяющего эпизоды темпа - а это нелегкая задача, и здесь приходится искать компромисс. Сходная проблема стояла и в 1-й части, но в финале решается она несколько иначе.

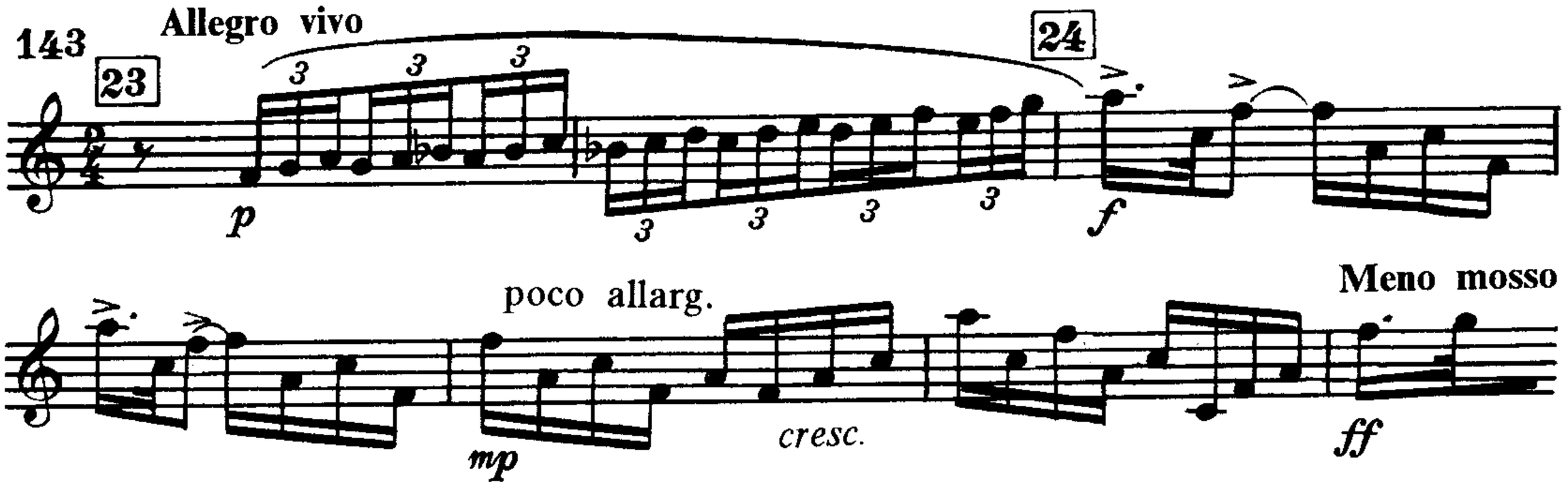
Если для темы-лейтмотива подходит живой темп, то для приведенных уже эпизодов C, D и F он будет быстроват, а в цифре 17 просто неисполним. Вместе с тем, танцевальный эпизод побочной партии (цифра 12) не прозвучит грациозно в медленном движении. Выход в том, чтобы взятый в начале финала темп незаметно изменять в зависимости от фактуры. Например, к цифре 12 чуть оживить его, а с конца цифры 16 - слегка притормозить.

Кода 3-й части - финал всего Концерта. Торжественно, в сопровождени оркестра проходит тема вступления 1-й части, застывая на кульминационном звуке *до*^{3} у солиста.

С.Василенко. Концерт, ч.III



После генеральной паузы - последний "бросок" через технические фигурации к завершающему тоническому звуку.



В цифре 23 темп должен быть не скорее начального. При подходе к цифре 24 и далее - не делать *più mosso,* а через *poco allarg.* прийти к *meno mosso*, на заключительных шести тактах .

А.Арутюнян. Концерт для трубы с оркестром *

Концерт Арутюняна - одно из самых популярных во всем мире произведений для трубы, интерес к которому не снижается ни у студентов, ни у мастеров, ни у публики. Национальный тематизм, динамичное развитие его, цельность формы, эффектное звучание солирующего инструмента делает музыку Концерта привлекательной и запоминающейся.

Это одночастное сочинение, по форме - сонатное аллегро, но по внутренней структуре вбирающее в себя признаки трехчастного цикла. Происходит это главным образом благодаря развернутому медленному эпизоду в разработке - Колыбельной песне, которая выполняет функцию средней части. В этом можно видеть еще одно подтверждение бесконечного разнообразия вариантов сонатной формы в музыке. Арутюнян начинает свой Концерт свободным импровизационным вступлением, которое вместе с экспозицией, включающей главную и побочную партии, и разработкой этих тем, образует как бы первую часть цикла. А после упомянутой уже лирической колыбельной звучит сокращенная динамичная реприза с каденцией и кодой - это как бы третья часть, уравновешивающая всю форму концерта.

---

* Александр Григорьевич Арутюнян родился 23 ноября 1920 года в Ереване. Он является одним из ведущих представителей армянской композиторской школы. В своем творчестве широко использует ладоинтонационные, ритмические особенности армянского фольклора. Он автор оркестровых, хоровых, камерно-инструментальных сочинений, песен, музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям, концертов для фортепиано, валторны, голоса и др. Мировое признание принесли ему три сочинения для трубы: Концерт, Тема и вариации, Скерцо.

Самой большой исполнительской проблемой в Концерте оказывается вступительный эпизод. Он является пробным камнем определения исполнительской культуры трубача, его фантазии, импровизационного чутья, с одной стороны, и умения технически рассчитать фактор времени, динамику, объединяя отдельные разнохарактерные фразы в единое целое, с другой.

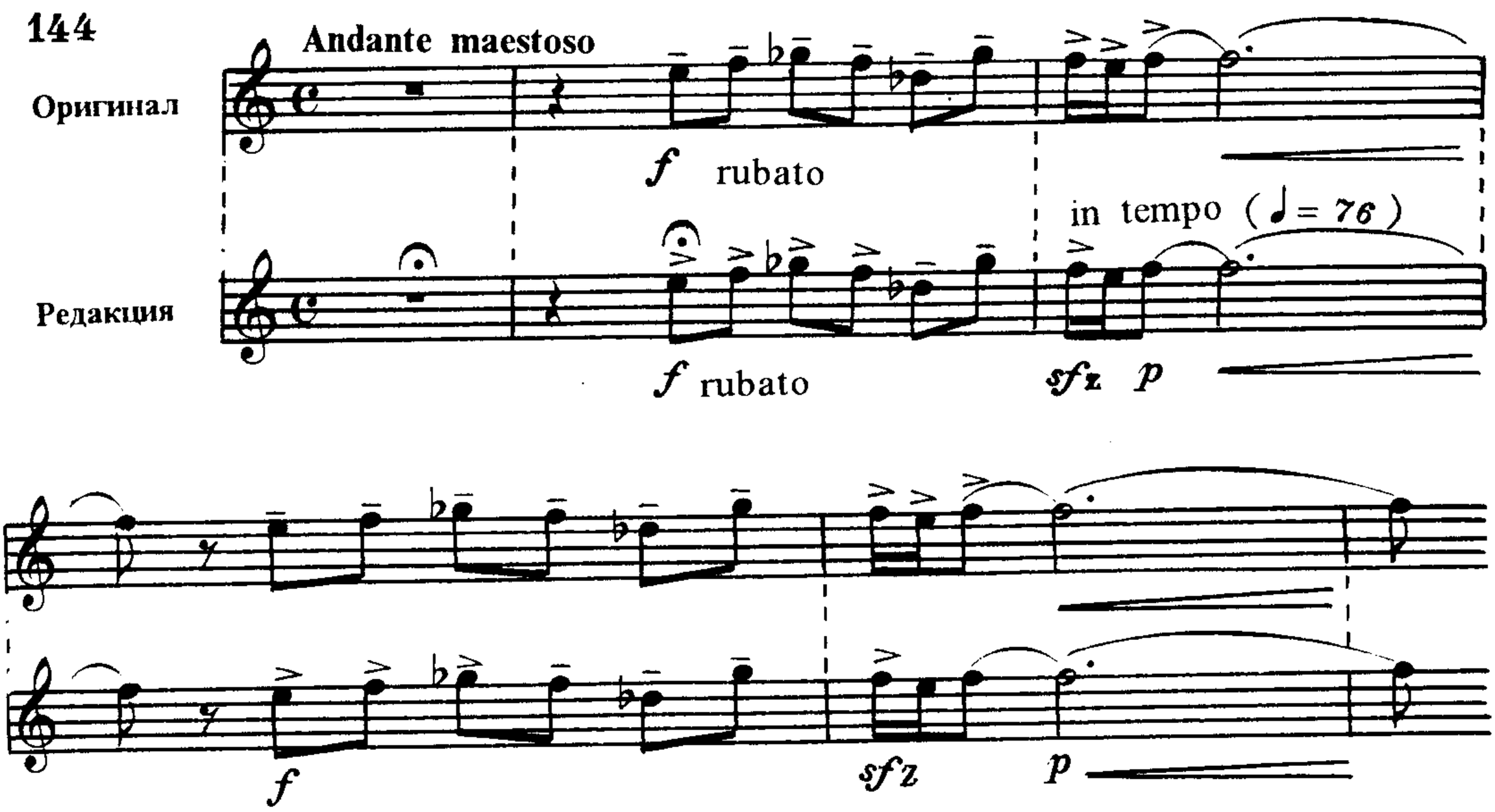
Разберемся в музыке вступления. Это необходимо, поскольку авторский текст не дает достаточно конкретной детализации штриховых и динамических указаний.

Интерпретация вступления должна основываться на импровизационности, свободной фразировке, исключающей повторения уже использованных приемов, динамики, с разнообразными темповыми модификациями.

Приводим начальную фразу вступления в авторском и отредактированном вариантах:

А.Арутюнян. Концерт

144

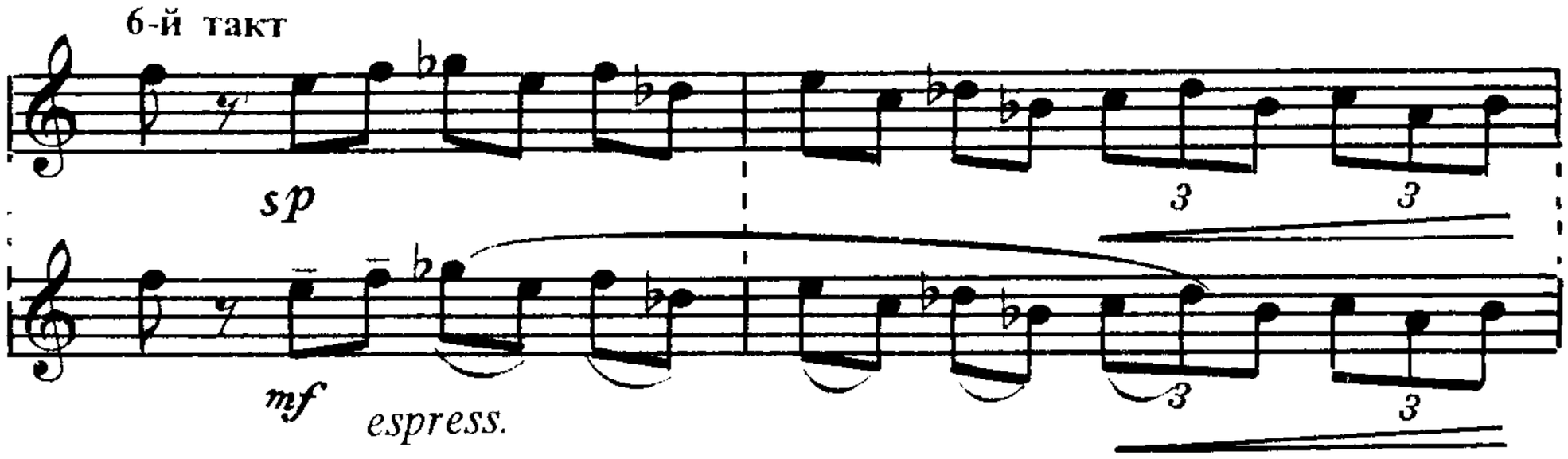


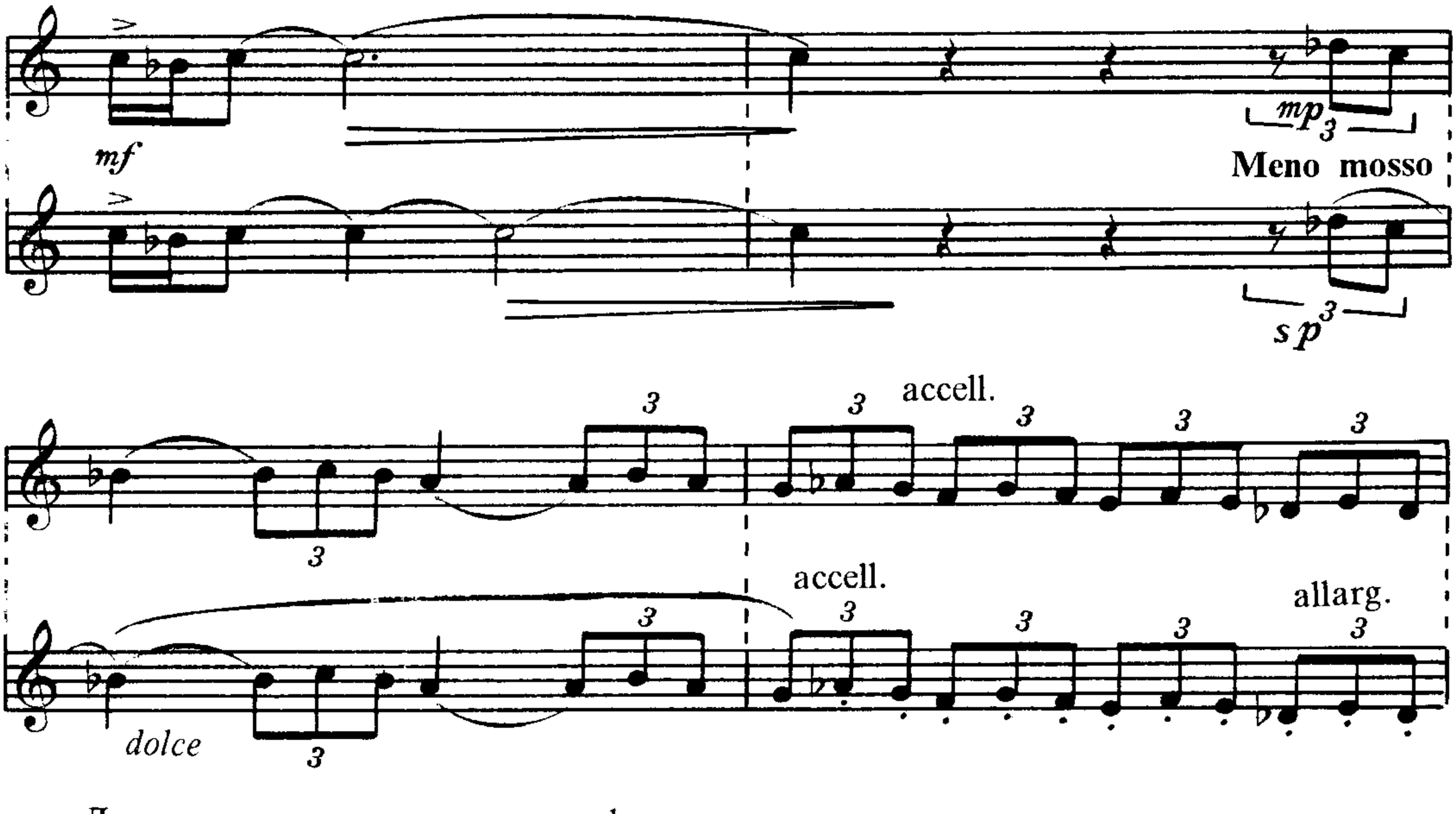
В авторском тексте примера 144 темповая свобода обозначена просто термином **rubato**. Для исполнителя этого недостаточно. Поэтому в строке "редакция" дается толкование авторских указаний. Обратите внимание: 1-я фраза **rubato** начинается ферматным звуком, со 2-го такта восстанавливается основной темп, в 3-м такте уже в этом темпе идет повторение мотива, но не дублируется широта и свобода, присущие его первому проведению.

В 3-м и 5-м тактах выставлены три акцента подряд. Думается, автор не хотел этого, ибо в таком случае пропадает главный акцент на первой ноте в такте. В тех же тактах мы должны читать ненаписанный нюанс ***p*** перед *crescendo*.

В следующем примере (№ 145) у автора резко меняется нюанс с ***f*** на ***sub.p***. Думается, здесь лучше сделать перемену с ***f*** на ***mf***, а ***sub.p*** перенести на 4 такта позже. И чтобы добиться в этой фразе звучания *dolce* и *espressivo*, надо применять варианты штриха *legato*.

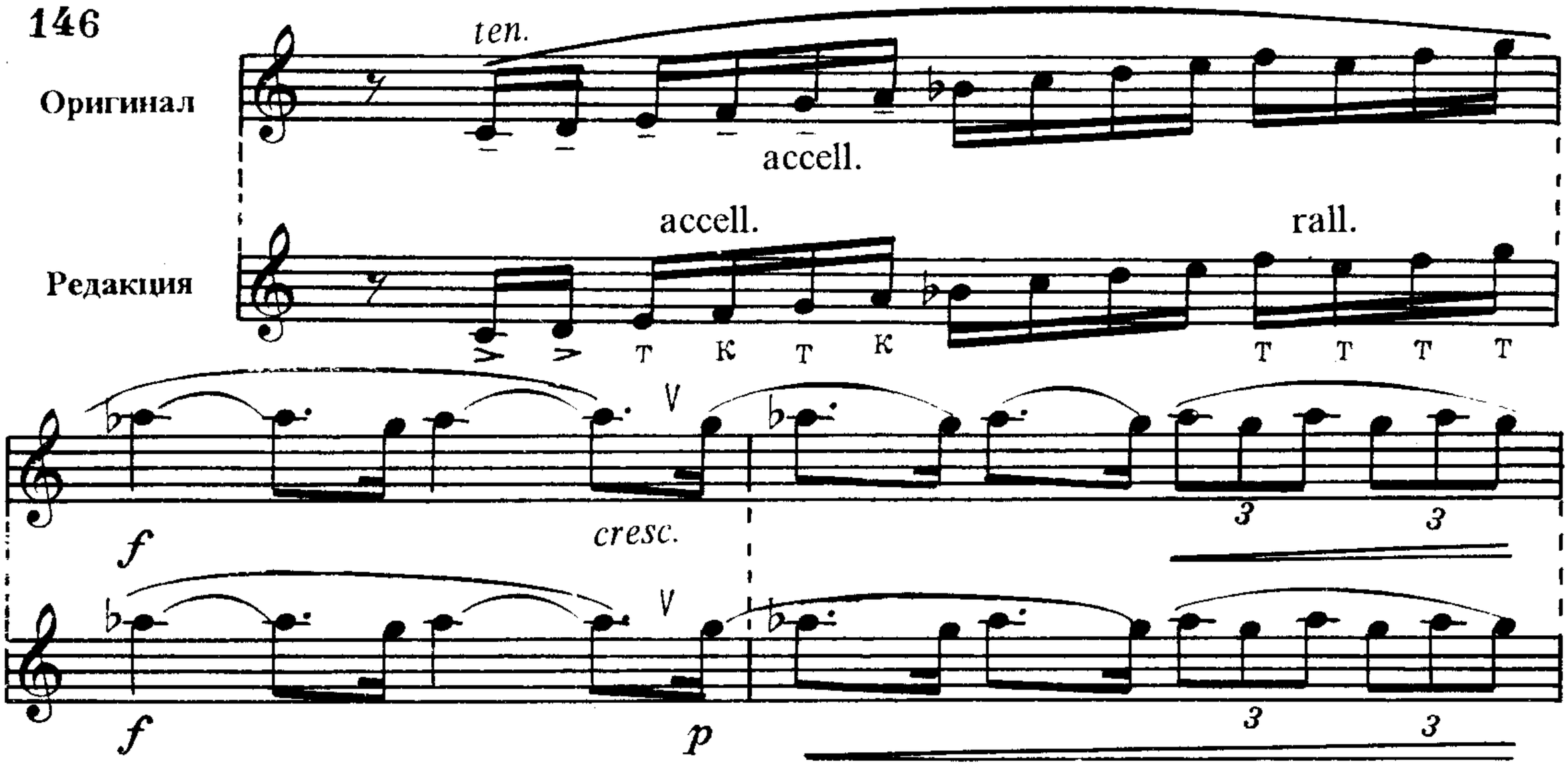
145

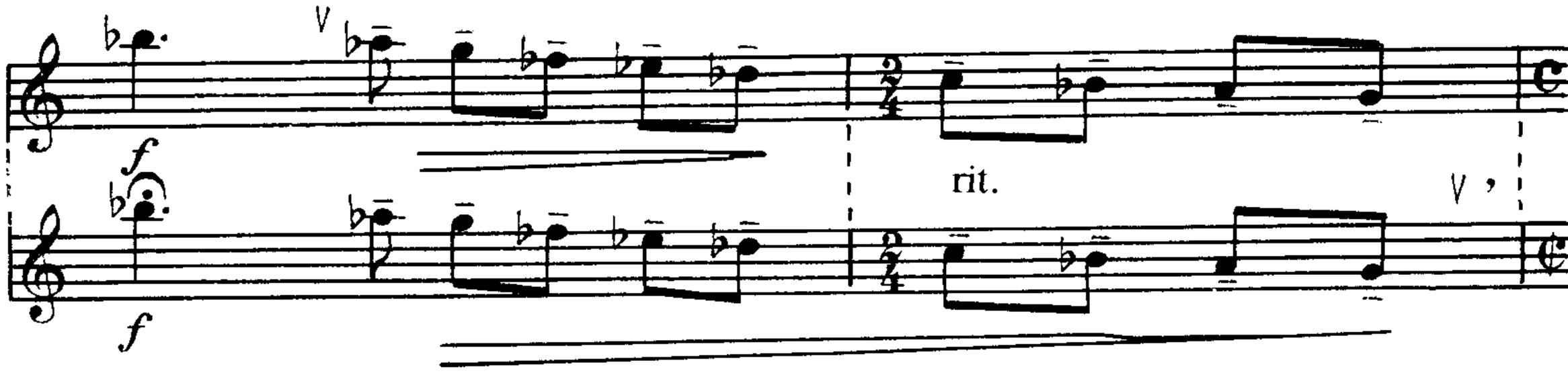




Далее следуют две сложные фразы, в которых важно уточнить динамику и темп.

146



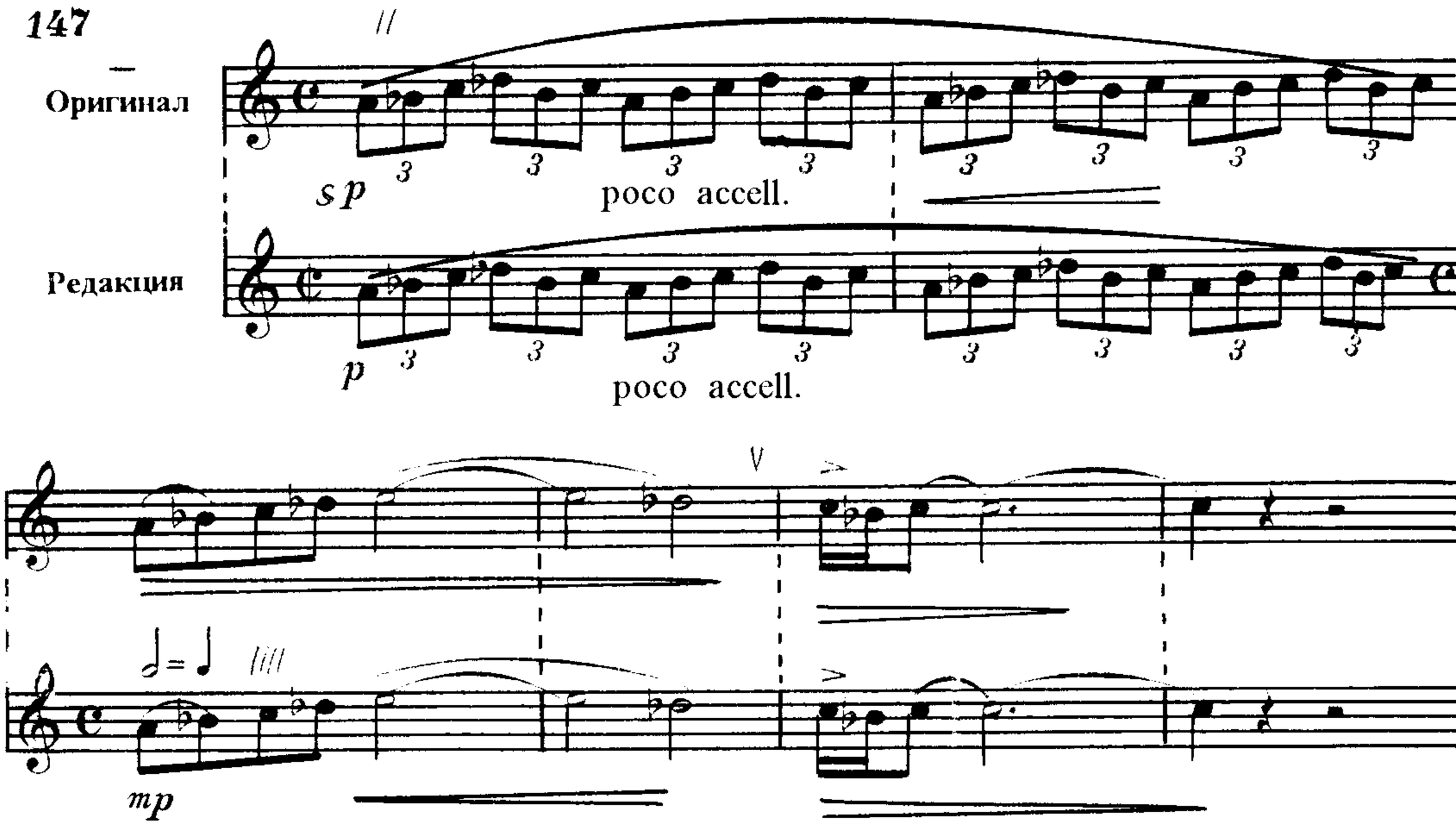


В первом такте примера 146 у автора поставлено *legato*, по-видимому, оно определяет не штрих, а фразу. Шестнадцатые здесь лучше прозвучат без лиги.

Перед звуком *си-бемоль*[2] в 4-м такте невозможно сделать предписанное автором *cresc.* от ***f к f***. В строке "редакция" уточняется динамический план этой фразы.

В 5-м такте (2/4) лучше сделать *ritenuto*. Это позволит свободно взять дыхание и закончить на нем весь заключительный эпизод вступления.

А.Арутюнян. Концерт

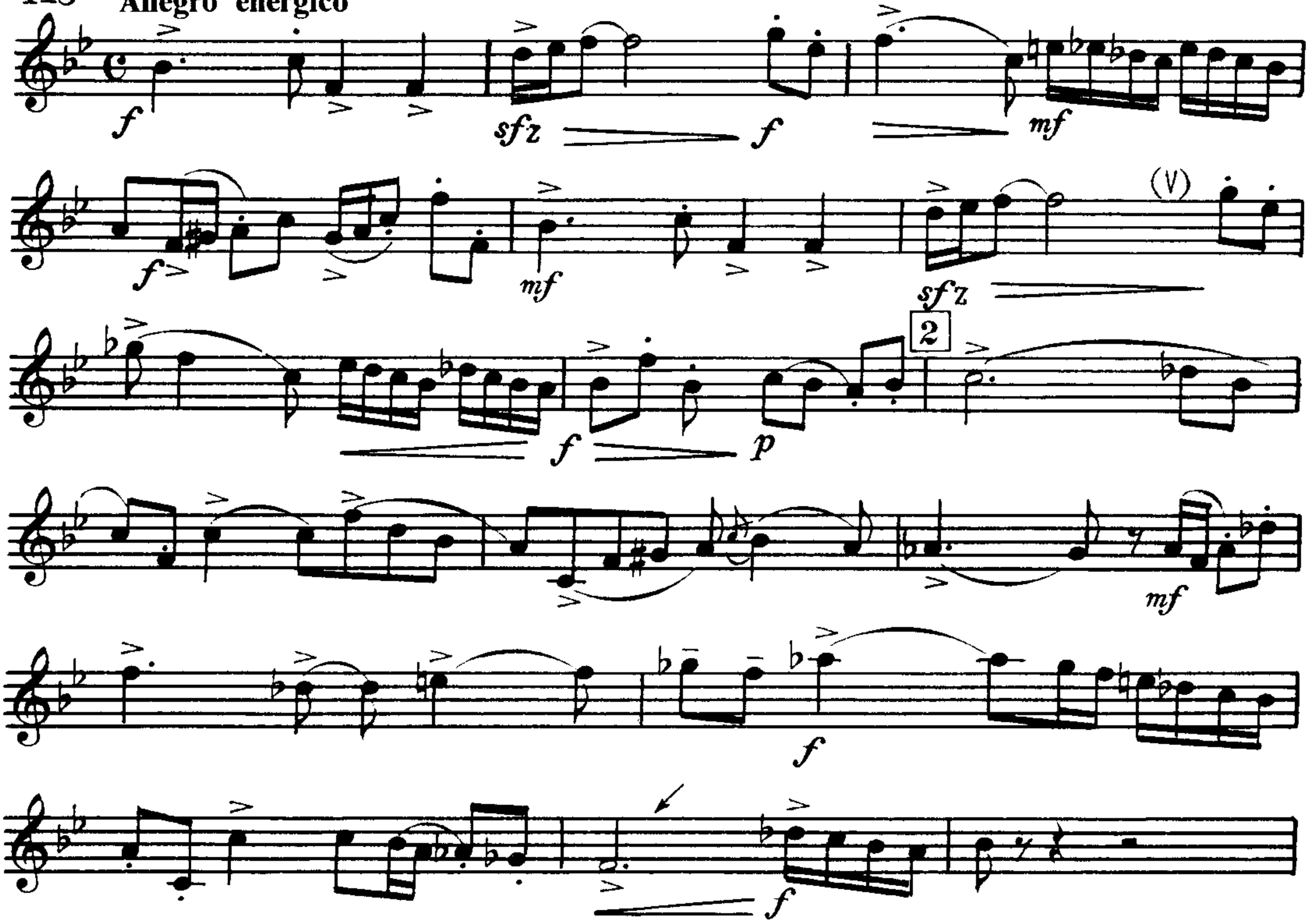


Первые два такта примера 147 нужно исполнять **alla breve**, с 3-го такта возвратиться к счету на 4, сохраняя пульсацию долей, то есть 𝅗𝅥 = ♩ . Динамика последних 4-х тактов должна быть более естественной.

В дальнейшем мы не будем сопоставлять авторский текст с редакцией и будем вносить уточнения сразу в приводимые примеры. Для сравнения вариантов необходимо иметь в руках текст авторского оригинала.

Главная партия **(Allegro energico)** - танцевальная, моторная, энергичная музыка, для воплощения которой применимы штрихи *marcato* и *staccato*. Особенно важно проконтролировать звучание 16-х, чтобы они не превращались в 32-е.

148 **Allegro energico**

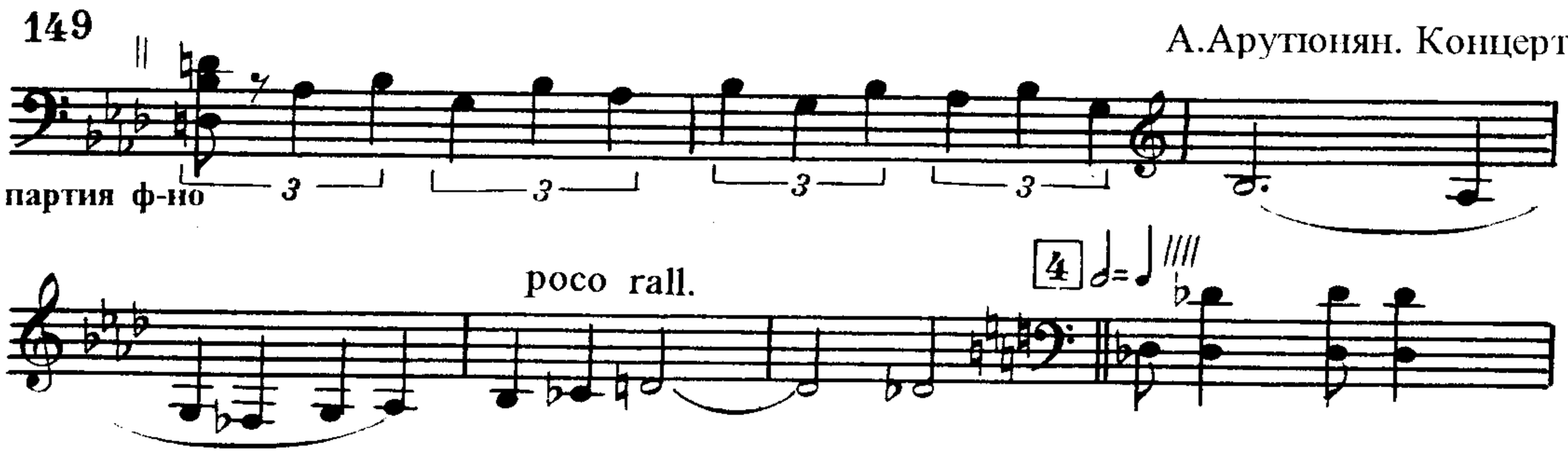


В изложении главной партии отметим штрихи, подчеркивающие характер музыки. В цифре [2]* снята лига, которая обозначает фразу, т. е. скобку, а не штрих (как в Концерте Томази), иначе нельзя понять, почему вторым планом в ней выставлены штрихи *detache* и *legato*. В предпоследнем такте на ноте *фа*^{1} поставлен акцент, позволяющий избежать манерной атаки "тва". Этот вынужденный акцент не должен быть грубым.

Такую же корректуру лиг следует сделать и в репризе концерта.

Шесть тактов до цифры [4] в оркестре идут на 2 (*alla breve*). У автора это пропущено - вероятно, описка. Иначе непонятно возникающее затем в цифре [4] указание играть снова на 4.

149



---

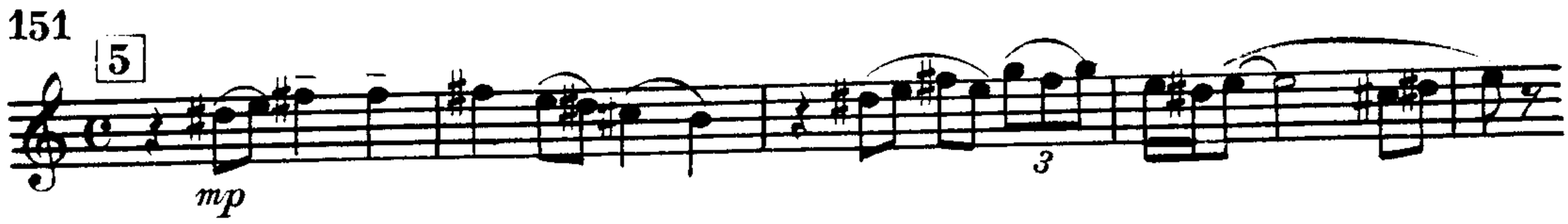
* В редакции Roger Voisin вместо цифр проставлены буквы; в данном случае речь идет о фрагменте, обозначенном буквой "B".

Тема побочной партии - элегически песенная, но в движении, на 4.

А.Арутюнян. Концерт

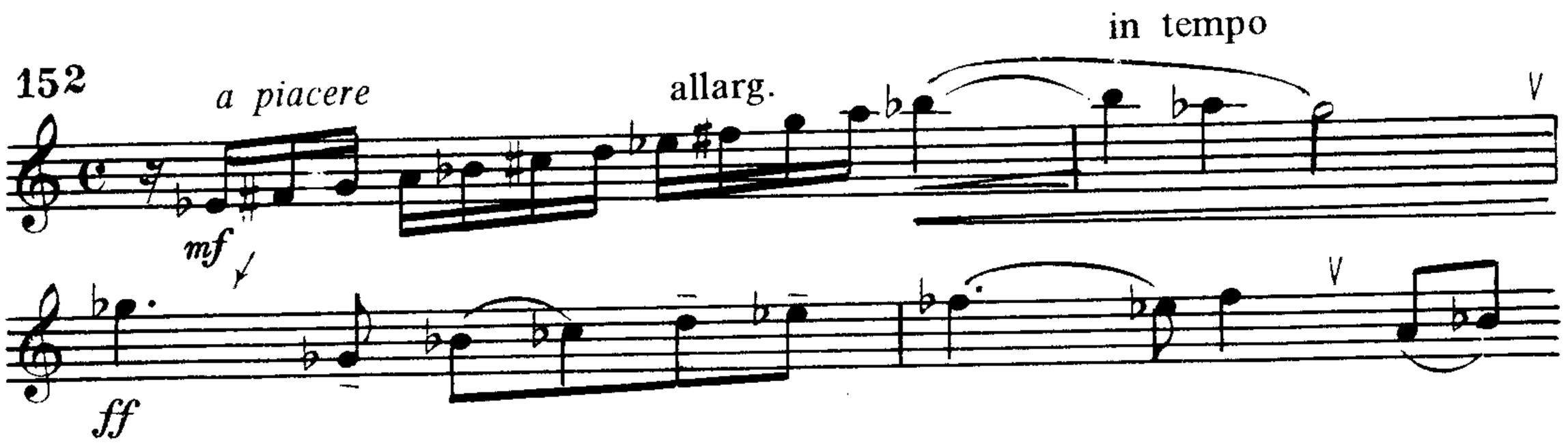
Начиная с цифры 5 (= E) побочная партия звучит в оркестре у виолончелей. Поэтому солист должен отступить на второй план, и нюанс не может быть слишком громким, заглушающим главный голос. Фраза в партии солиста должна быть разнообразной по динамике, но звучать на нюанс тише. Только с 8-го такта солист снова выходит на первый план.

А.Арутюнян. Концерт



В конце побочной наступает большой динамический подъем, в нем надо несколько перераспределить нюансы.

А.Арутюнян. Концерт



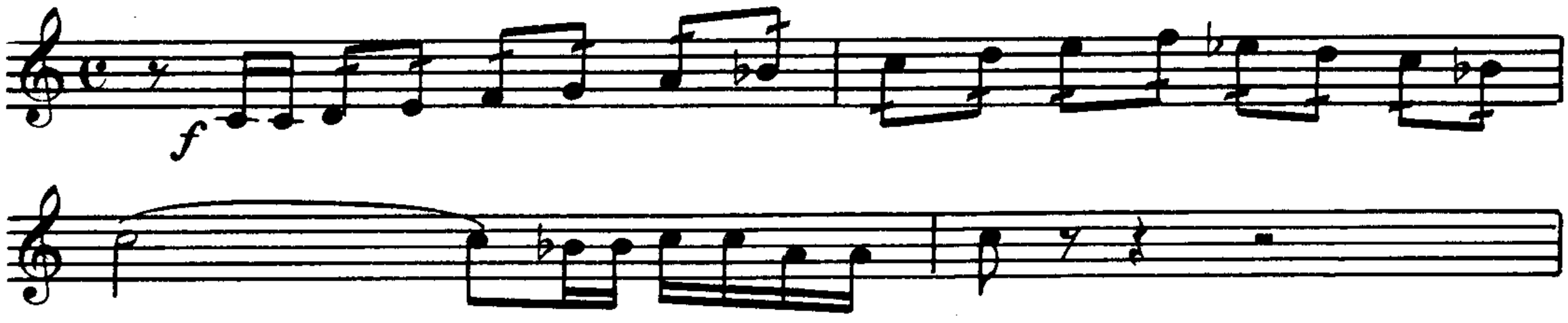
В 3-м такте приведенного примера надо снять лигу, чтобы избежать глиссандирования на нисходящей октаве от *соль-бемоль*.

Побочную партию солист должен до конца играть в темпе. Она продолжается в оркестре, и общее замедление наступает только за 1 такт до разработки (цифра 7 = G).

Разработка построена на элементах главной и побочной партий. Этот моторный эпизод нельзя играть слишком быстро. Обратите внимание на темп в двух сольных фразах, которые звучат без оркестра - их обычно ускоряют. Приводим первую из них:

А.Арутюнян. Концерт

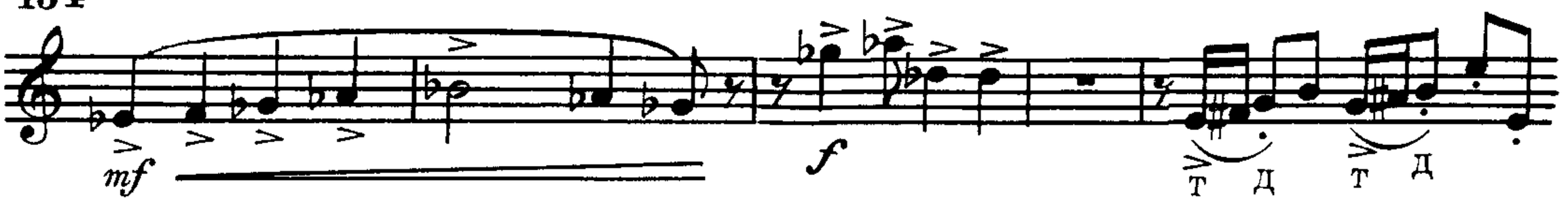
153



Редкий, но весьма уместный случай применения маркированного легато мы найдем в следующей фразе. Применение этого штриха придаст энергию мелодическому мотиву в моторной разработке.

А.Арутюнян. Концерт

154

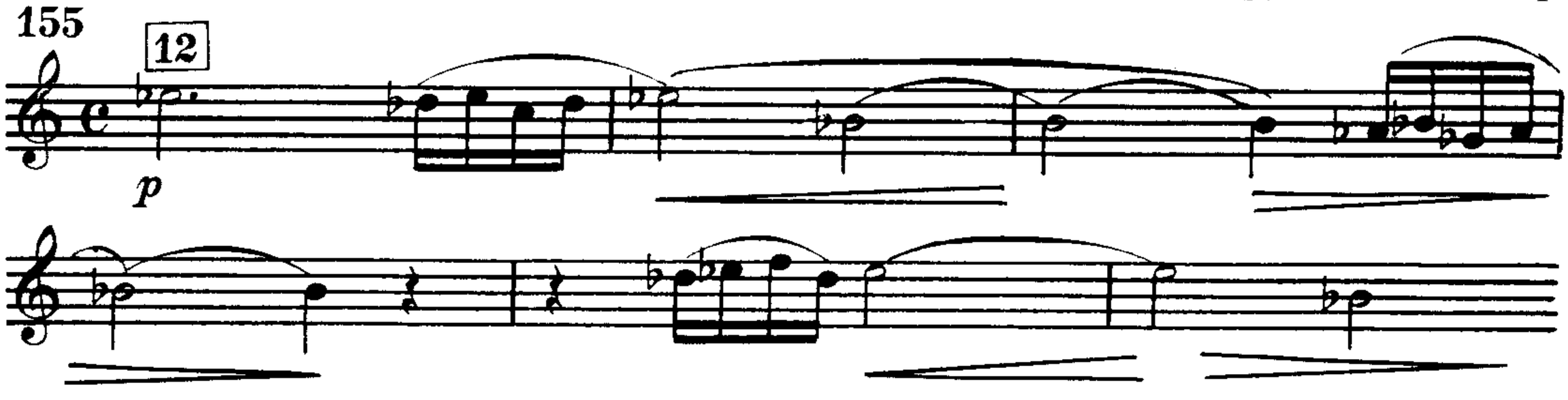


В последнем такте приведенного примера залигованы 16-е. У автора этого нет. На протяжении всей разработки можно в аналогичных случаях лиговать две шестнадцатые с восьмой, причем восьмую исполнять мягкой атакой "да". Это придаст звучанию большую легкость и точность звучаний 16-х.

В проникновенной колыбельной, звучащей под сурдину Bol, интимность и лиризм не исключают, однако, динамического дыхания. Следует избегать однообразия тянущихся, длинных звуков и двигаться на пульсирующих синкопах оркестра. Колыбельная идет на 4 (2 такта до цифры 12, пример 155). До колыбельной оркестровый эпизод (цифра 11) идет на 2, (*Alla breve*).

А.Арутюнян. Концерт

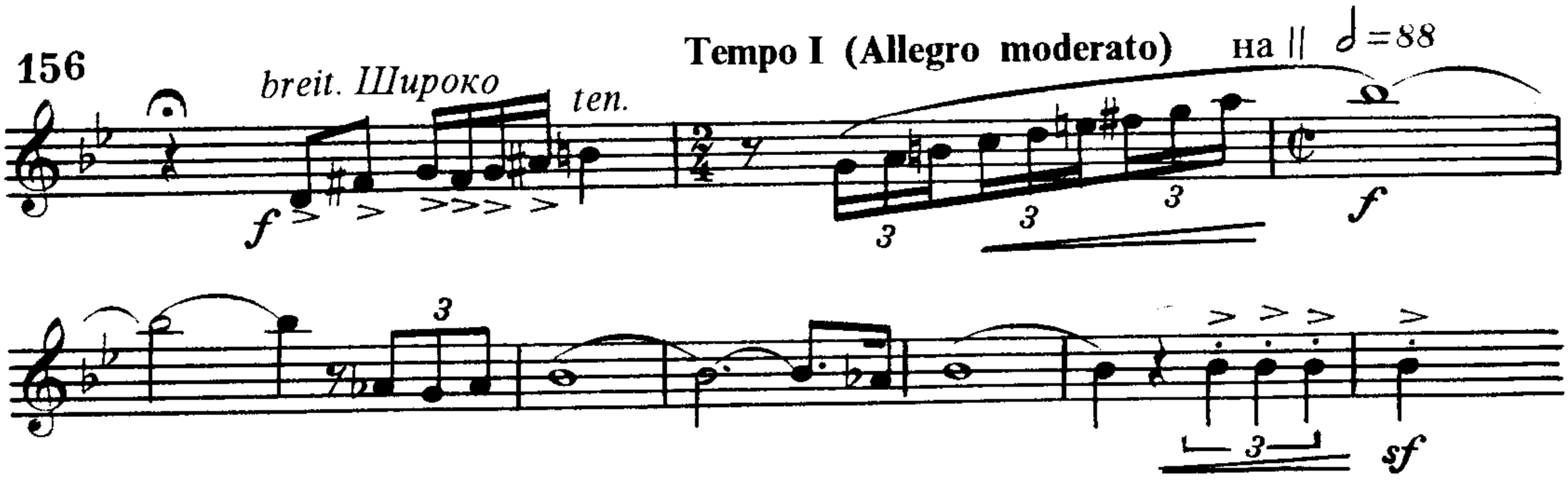
155



Если концерт исполняется с фортепиано, можно сделать большое сокращение разработочного эпизода от цифры 15 (=P) до цифры 16 (=Q), т.е. на 10 тактов до начала главной партии в репризе.

Каденция играется по желанию исполнителя, *ad libitum*. Я предпочитаю в концерте исполнять оригинальный вариант, т.е. без каденции.

Заключительную фразу Концерта, начиная от последнего **Tempo I**, надо играть на 2 и закончить в темпе триолью, подобной удару молнии.



М.Вайнберг. Концерт для трубы с оркестром, ор.94 *

Мечислав Вайнберг вписал новую страницу в создание концертного репертуара для трубы. Его концерт был написан и исполнен в 1967 году, дирижер К.П.Кондрашин. Д.Д.Шостакович назвал сочинение "концертом-симфонией" - это масштабное симфоническое произведение с оркестром большого состава. Премьеру играл оркестр Московской филармонии. Вслед за Вайнбергом сразу несколько композиторов обратилось к подобному жанру: эстонец Эйно Тамберг, поляк Кшиштоф Майер, затем одесский композитор Александр Красотов написали Симфонии-концерты, наконец, московский автор Богдан Троцюк создал Концерт-симфонию. После Вайнберга трубная литература обогатилась целым рядом современных оригинальных произведений крупной формы.

Трехчастный концерт Вайнберга - программное произведение. Программа его носит обобщенный характер, что отражено в названиях частей: "Этюды", "Эпизоды", "Фанфары". Концерт этот настолько интересен и необычен по форме и языку, что следует подробнее описать его структуру, чтобы исполнителю легче было в ней ориентироваться. Но по причине той же необычности фактуры автор книги воздерживается от обычных исполнительских советов и наставлений, предоставляя самому солисту определить и выстроить свой исполнительский план концерта.

Композиторский почерк Вайнберга весьма далек от традиционности и тем более далек от обычных приемов письма композиторов-трубачей. Музыка его раскрывает иные грани звуковых и технических возможностей инструмента, которые передаются через яркие, зримые черты музыкальных образов.

1-я часть написана в сонатной форме. Экспозиция открывается сольными фразами трубы, подобными ярким бликам света, которые благодаря некоторой "механичности" движения соответствуют названию части - "**Этюды**".

---

* Мечислав Самуилович Вайнберг (1919-1995) - видный советский композитор, внесший большой вклад в развитие инструментальных и симфонических жанров. Автор опер, симфоний, новаторских по форме; в том числе камерных симфоний, симфонии с детским хором (№ 6), инструментальных концертов, писал также сценическую и вокальную музыку. Творчество Вайнберга отличается глубиной и нетрадиционностью, отражающей своеобразие мышления автора.

157

Allegro molto ♩= 152

f

1 *Tutti*

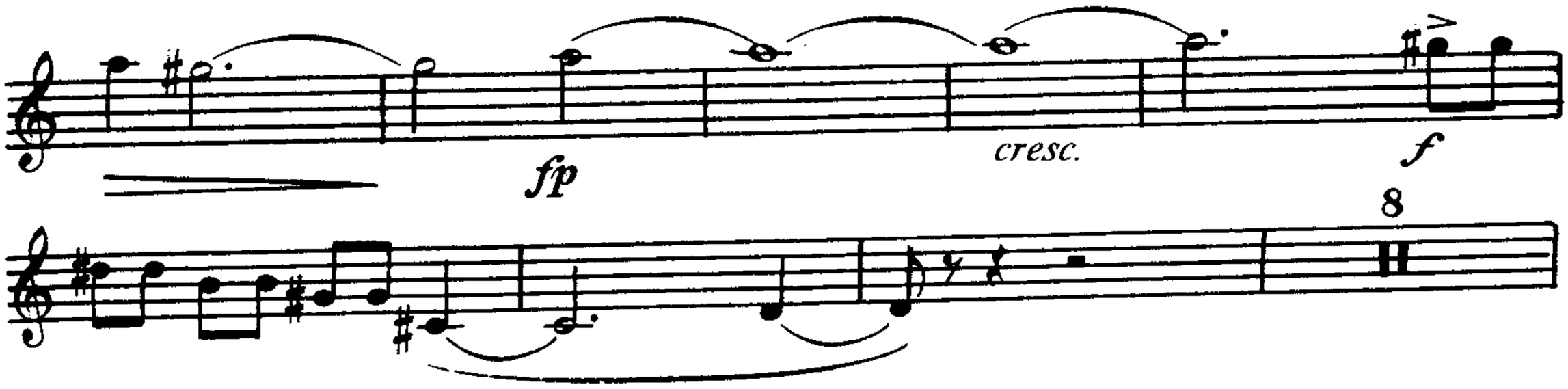
После связующего эпизода (цифра 2) звучит побочная партия (цифра 4).

М.Вайнберг. Концерт, ч.I

158

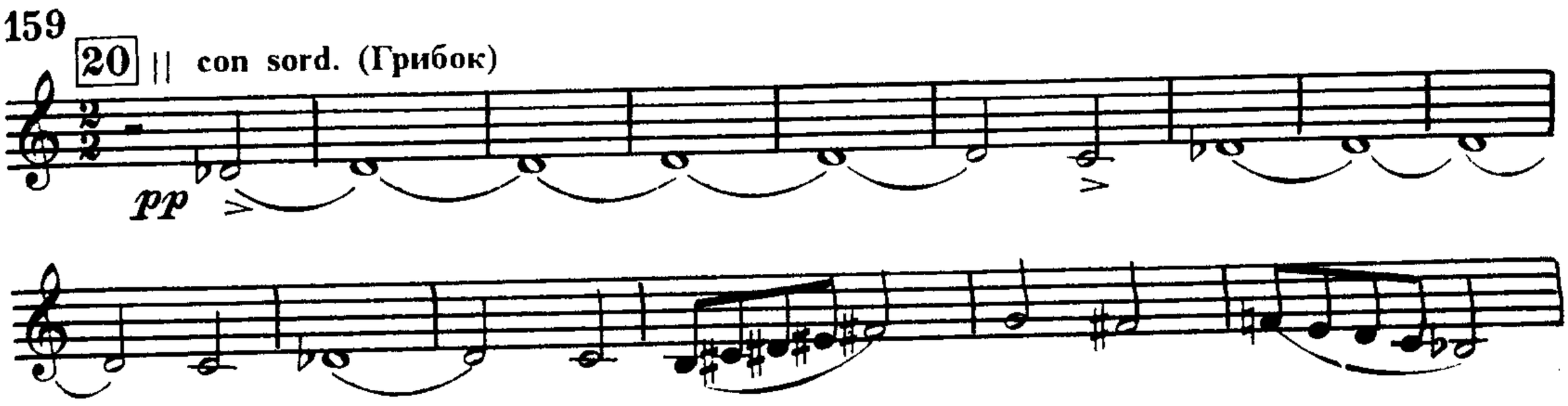
4

f



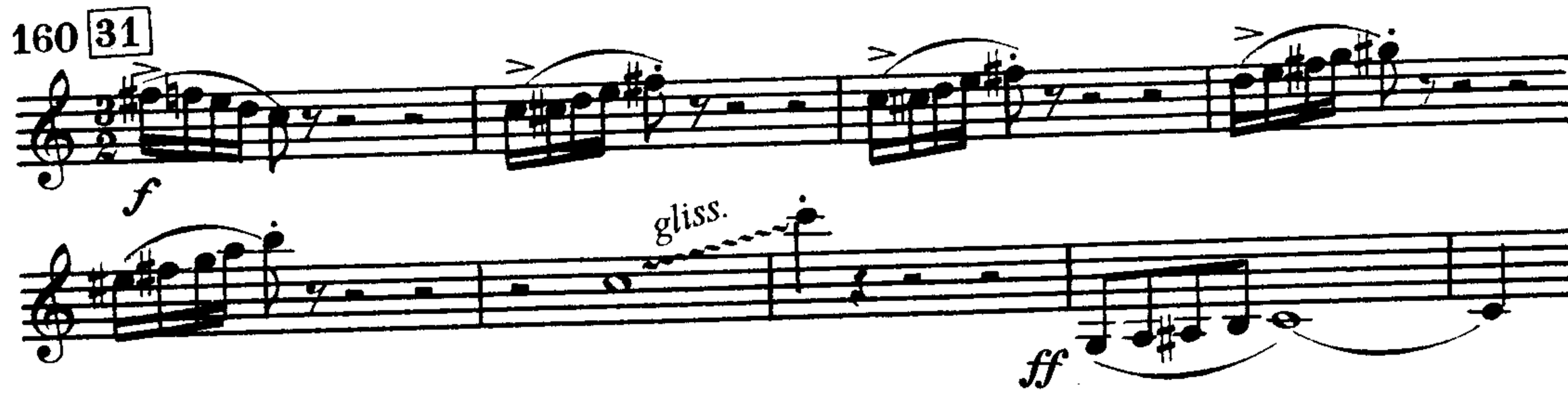
Экспозиция концерта повторяется целиком и сразу же, на моторном движении без пауз вливается в разработку (цифра 8), где наступает некоторый динамический спад. Тематический материал дается здесь в расширении, на длинных нотах и звучит под сурдину Bol (грибок), и только бликующие реплики главной партии в оркестре напоминают о моторном темпе, неизменном от начала до конца части (цифра 20).

М.Вайнберг. Концерт, ч.I



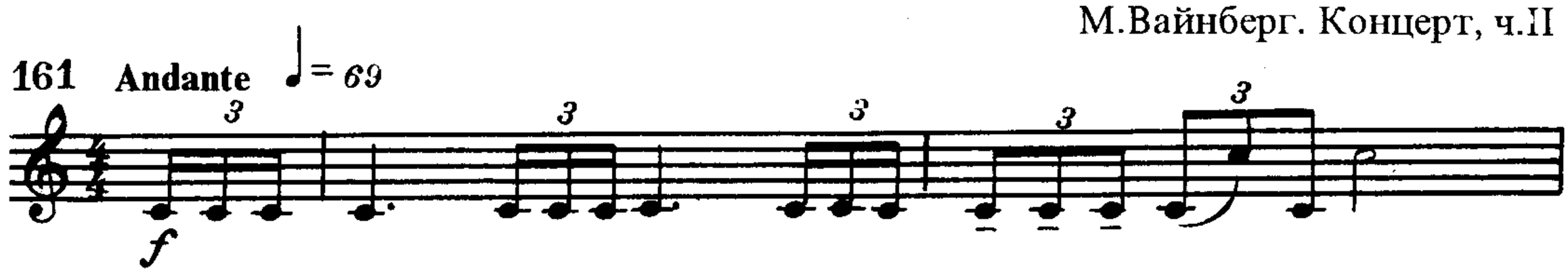
Реприза начинается с цифры 22 внезапным *f* . Это зеркальная реприза: сначала звучит побочная партия (цифра 23), а затем главная (цифра 28). На едином темпе в коде, переходящей на 3/2, цифра 31 ставит точку 1-й части.

М.Вайнберг. Концерт, ч.I



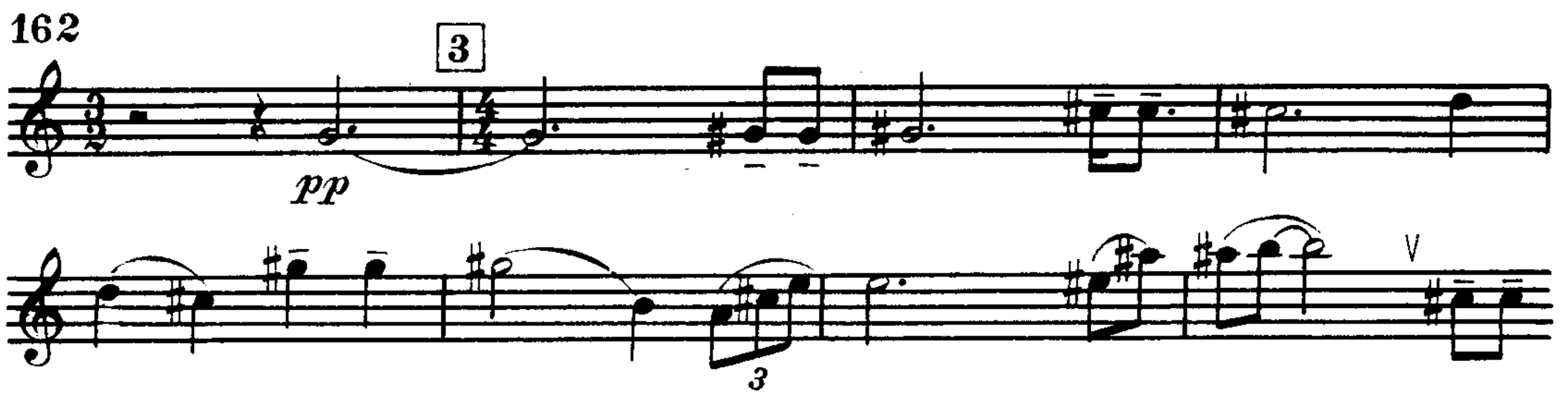
2-я часть - "Эпизоды" - тоже выстроена в сонатной форме. Главная партия в характере траурного шествия звучит в оркестре.

М.Вайнберг. Концерт, ч.II



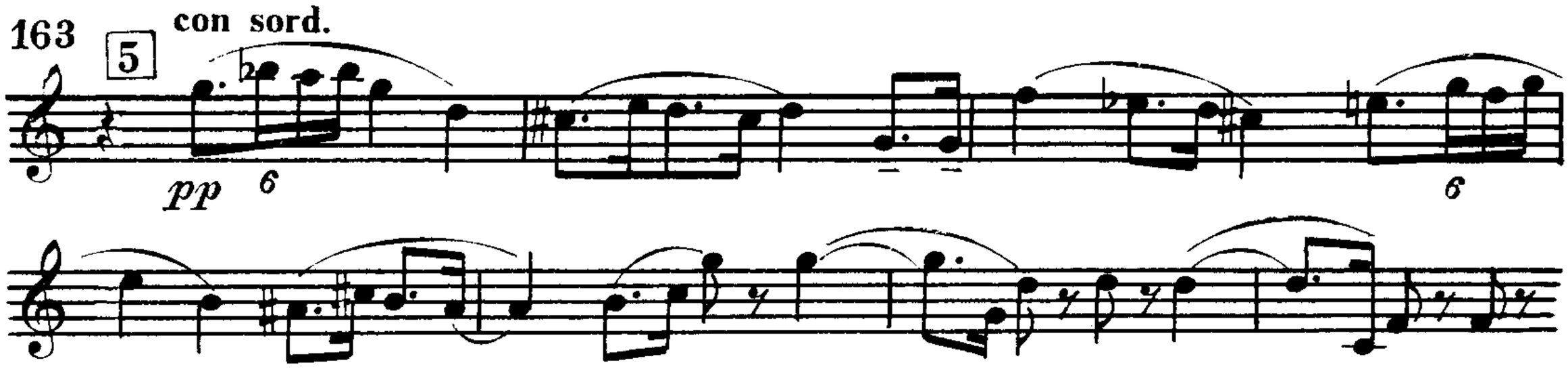
У солиста в экспозиции "Эпизодов" нет главной темы, он вступает сразу же с побочной партии (цифра 3).

М.Вайнберг. Концерт, ч.II



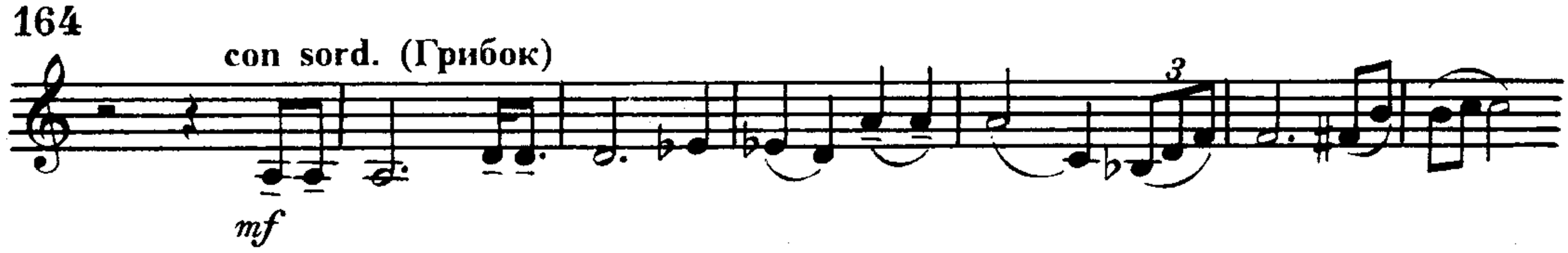
Заканчивает экспозицию тема связующего эпизода с флейтовой фактурой, требующей гибкого звучания у солиста (цифра 5). Здесь она несет уже функции заключительной партии.

М.Вайнберг. Концерт, ч.I



В разработке идет маршевый эпизод, звучащий *ff* у всего оркестра. Реприза зеркальная - включает эпизод побочной партии с использованием нюанса *pp* в малой октаве. При таком нюансе, да еще с сурдиной, тема не может прозвучать выразительно, поэтому, как и в других подобных случаях, здесь надо менять нюанс на *mf*.

М.Вайнберг. Концерт, ч.II



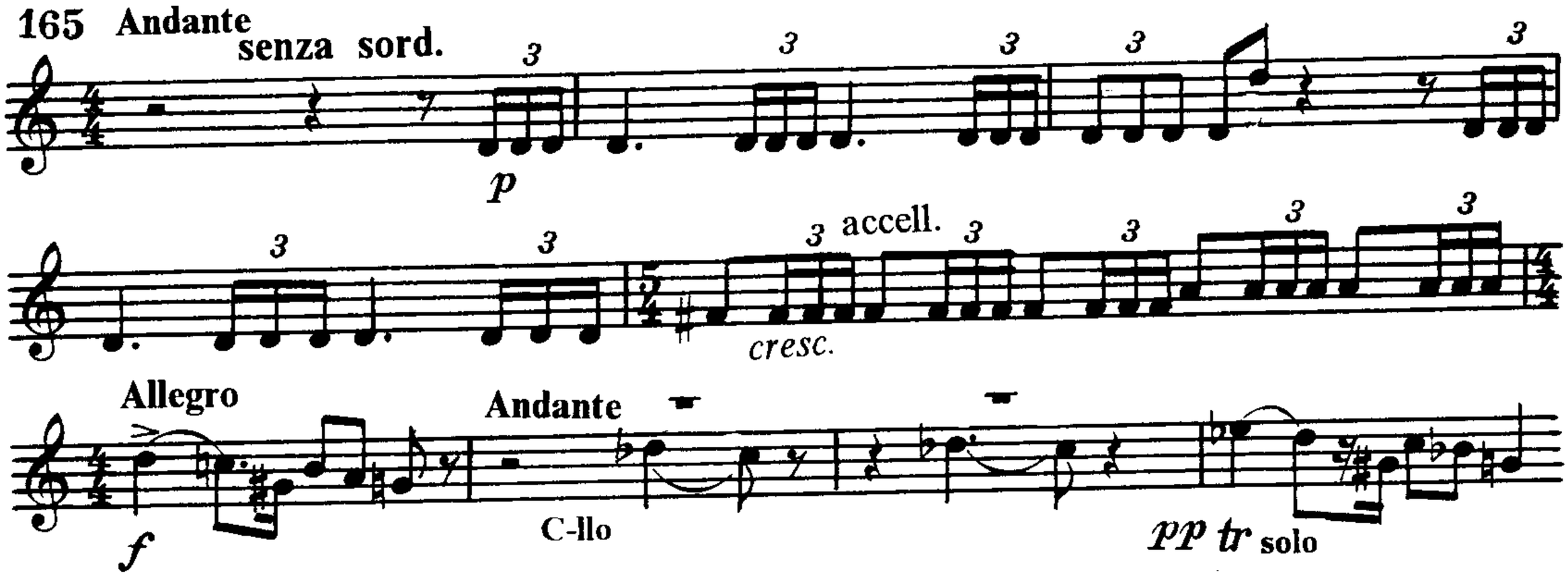
Заканчивает эту часть заключительная тема у флейты. Таким образом, автор выстроил "Эпизоды" в стройную сонатную форму.

Исполнительские задачи связаны, главным образом, с приемами, обеспечивающими мелодическое и фанфарное звучание эпизодов всей части, имеющей характер траурно-торжественного ритуала.

Совершенно необычна по форме и по продолжительности звучания **3-я часть** концерта Вайнберга - **"Фанфары"**. Она идет после 2-й части без перерыва, и связана с нею басовым звуком "до" в педали оркестра, на фоне которого у солиста неожиданно начинает звучать тема "Свадебного марша" Мендельсона. Так начинается экспозиция финала: "Фанфары".

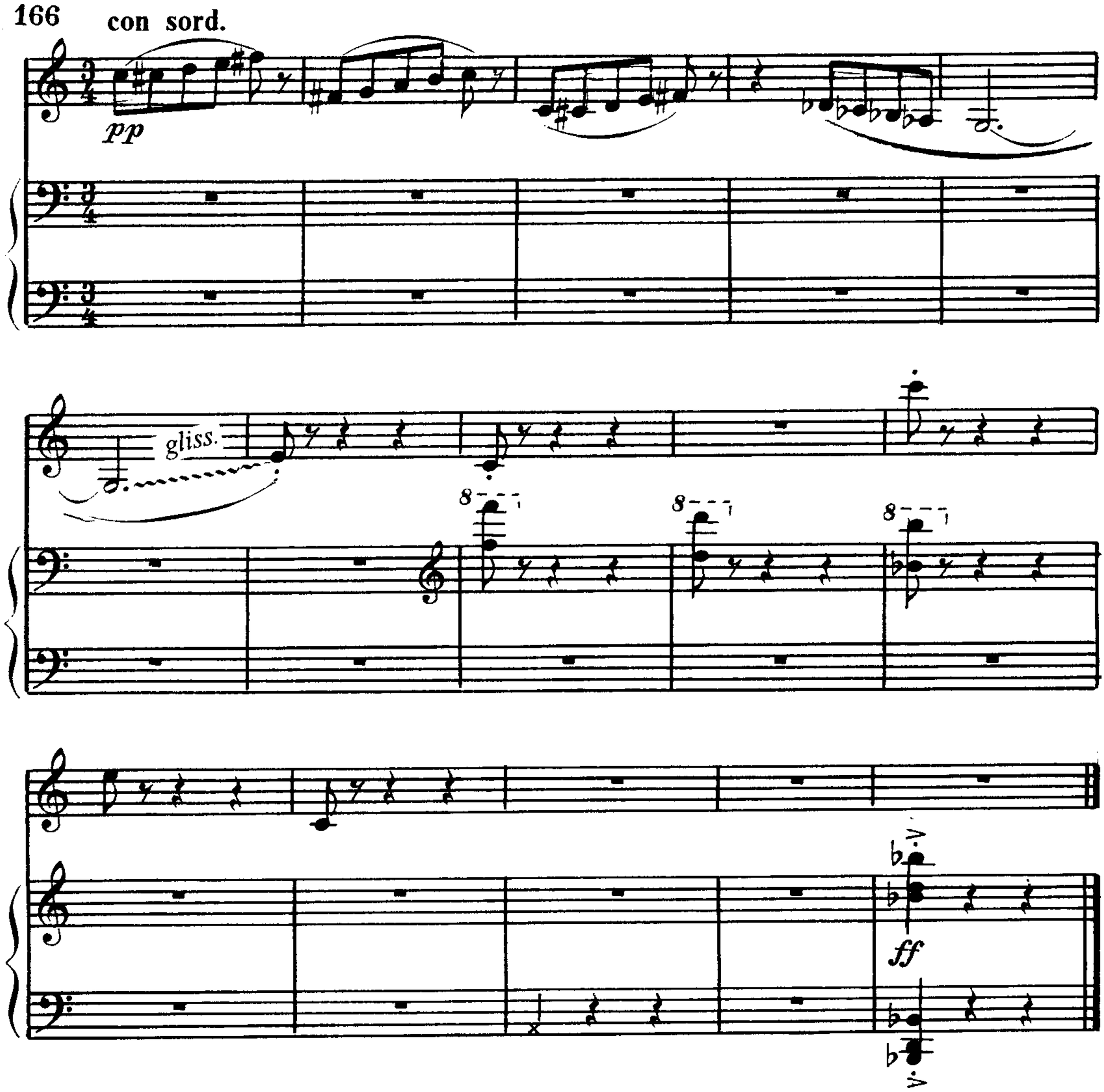
"Свадебный марш" - не единственная цитата в этой части Концерта: она включает несколько фрагментов известных трубных соло разных авторов. Такой прием, весьма распространенный в музыке, носит название "коллаж".

М.Вайнберг. Концерт, ч.III



Вслед за маршем звучат фрагменты из опер Римского-Корсакова "Сказка о царе Салтане" и "Золотой петушок", на той же басовой педали. Затем педаль меняется на тремоло Campana bassa (колокола), и возникает военный сигнал из оперы Бизе "Кармен". Дальше, перекликаясь с деревянными коробочками, солист как бы постепенно пристраивается к соло корнета из "Петрушки" Стравинского. Техническая фигурация этого соло переходит в элемент главной партии 1-й части Концерта и, наконец, трубач остается один. Звучат его быстрые пассажи, которые постепенно приводят к печальному звучанию в низком регистре (с последним звуком фа-диез малой октавы) мотива из "Свадебного марша". . .

Описанный выше фрагмент Концерта может считаться каденцией. В таком случае финалом его должен служить следующий за каденцией хрупкий, изящный вальс, в котором, как блики света, опять возникают мотивы главной темы 1-й части. Но строго говоря - это кода всего концерта. Это подтверждается ее миниатюрными размерами (она звучит всего 2 минуты из почти 22 минут всей продолжительности Концерта), а также присущей коде функции тематического обрамления, которая явно здесь присутствует. Завершается Концерт (совсем не в духе традиционной трубной литературы) постепенным "истаиванием" темы вальса, звуки которого пульсируют, перемежаясь все более длинными паузами, пока не исчезают окончательно.



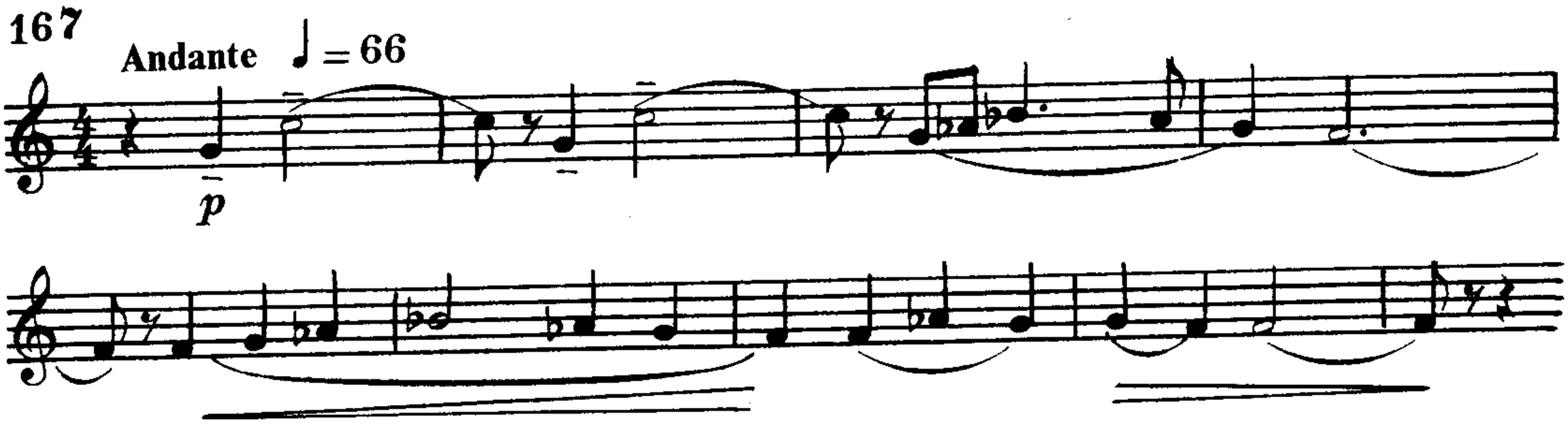
Подчеркнем исключительную самобытность оркестрового мышления Вайнберга и его инструментовки, отмеченной индивидуальностью авторского почерка. Интересен, в частности, такой прием, когда инструментам с характерной звучностью - пикколо, английский рожок, контрафагот, малый кларнет in Es, бас-кларнет и др. - поручаются многочисленные сольные фразы. Это придает особый колорит и богатство звучанию оркестра. Очень разнообразны исполнительские задачи 3-й части - особенно в каденционном ее разделе, где, как мы уже отмечали, техническая свобода, богатство фантазии и музыкального интеллекта исполнителя, его искусство создавать разнообразие динамических и временных оттенков нюансов, позволяют выразить живость, картинность, глубину и красочность музыкальных образов.

А.Пахмутова. Концерт для трубы с оркестром *

Это сочинение с ярко выраженной песенной тематикой имеет две редакции. Первая (1955 г.) содержала некоторые технические неудобства, в основном во вступительном разделе и коде, которые ограничивали число желающих исполнять это произведение. Во второй редакции автором были учтены интересы исполнителей - особенно молодых, для которых Концерт привлекателен своим тематизмом и в целом средней степенью трудности. В данной книге речь идет о второй редакции Концерта.

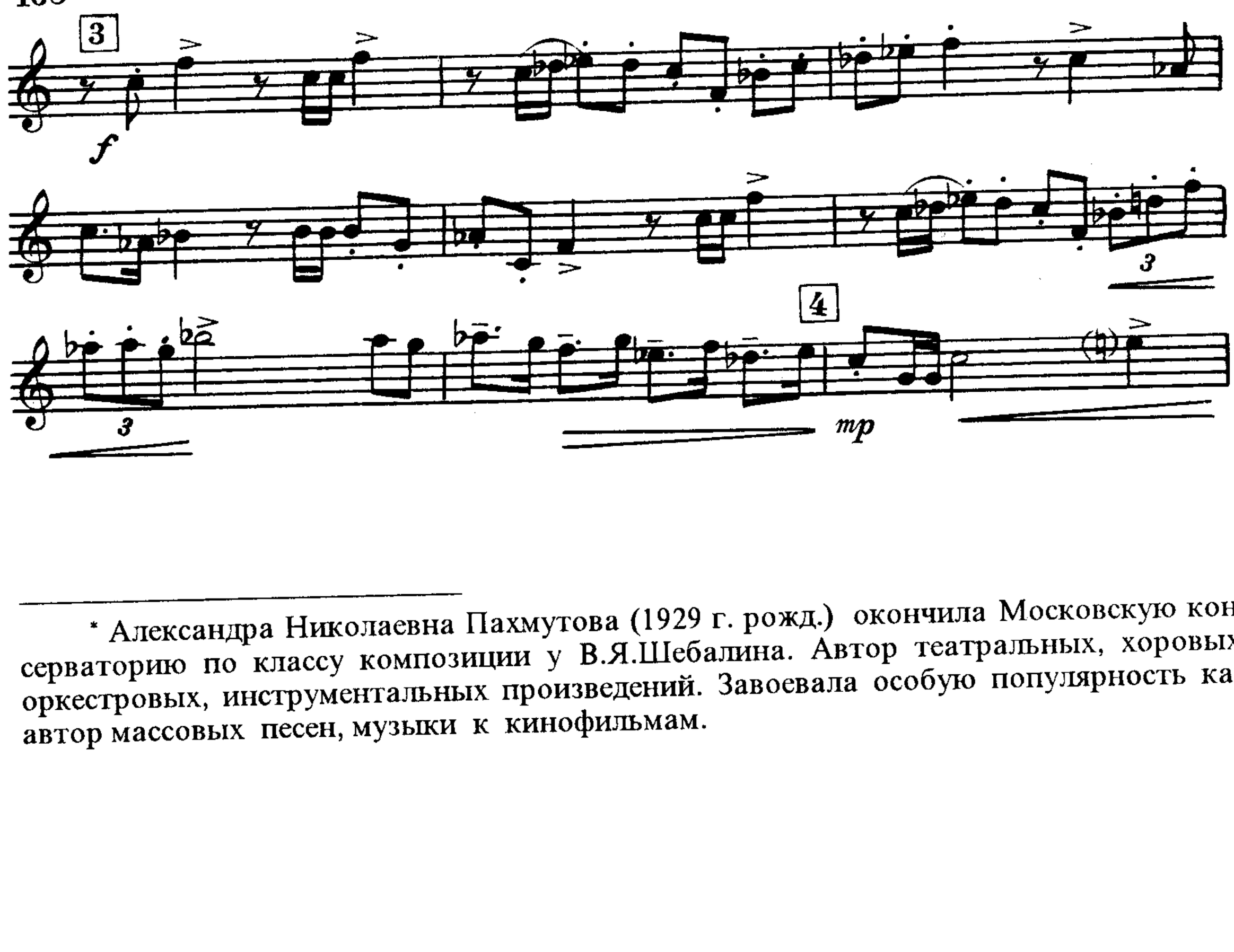
Концерт одночастен, но имеет внутреннюю трехчастность структуры. Выразительна тема вступления - спокойная, тихая мелодия, образ которой может быть связан с картиной пробуждающейся природы. Исполнение этой мелодии предполагает тонкие динамические градации в зоне ***p***:

А.Пахмутова. Концерт

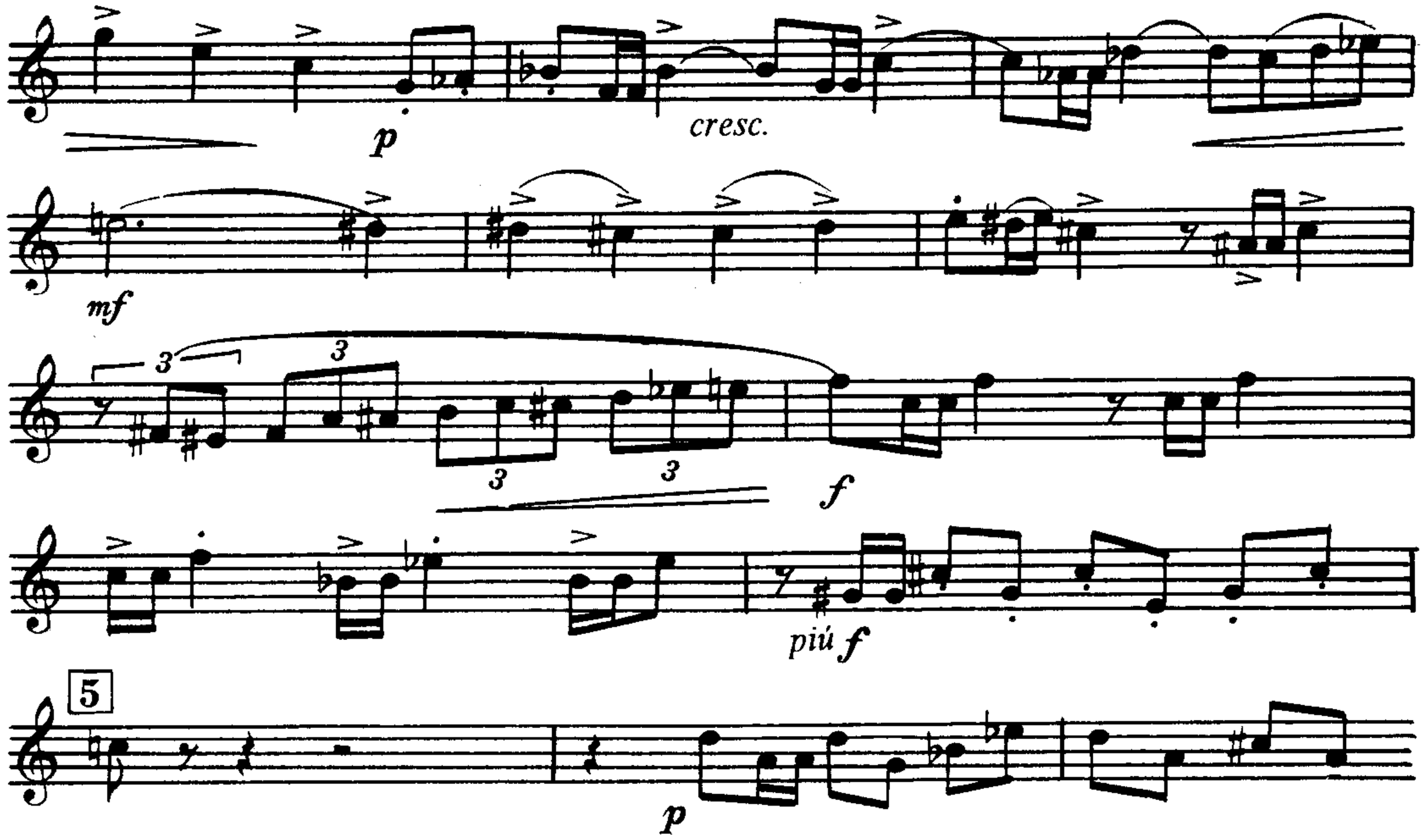


Тема главной партии (цифра 3) - игривая, танцевальная, с чертами спортивного марша. В примере учтены некоторые штрихи.

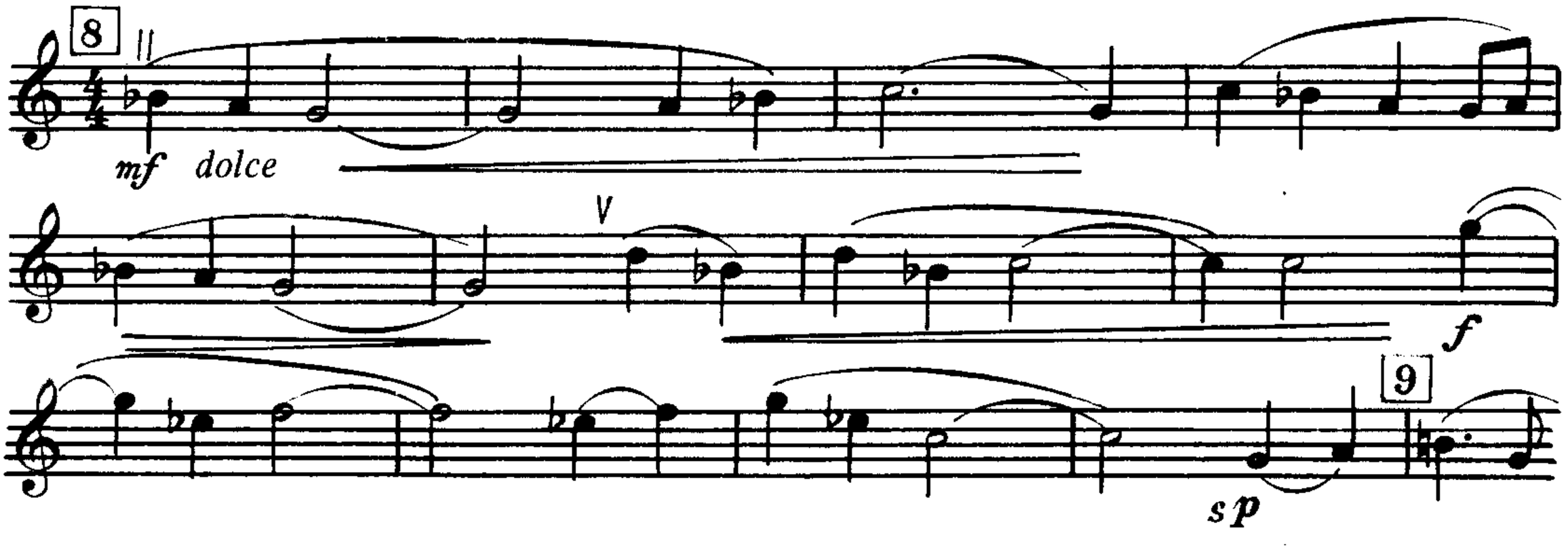
А.Пахмутова. Концерт



* Александра Николаевна Пахмутова (1929 г. рожд.) окончила Московскую консерваторию по классу композиции у В.Я.Шебалина. Автор театральных, хоровых, оркестровых, инструментальных произведений. Завоевала особую популярность как автор массовых песен, музыки к кинофильмам.

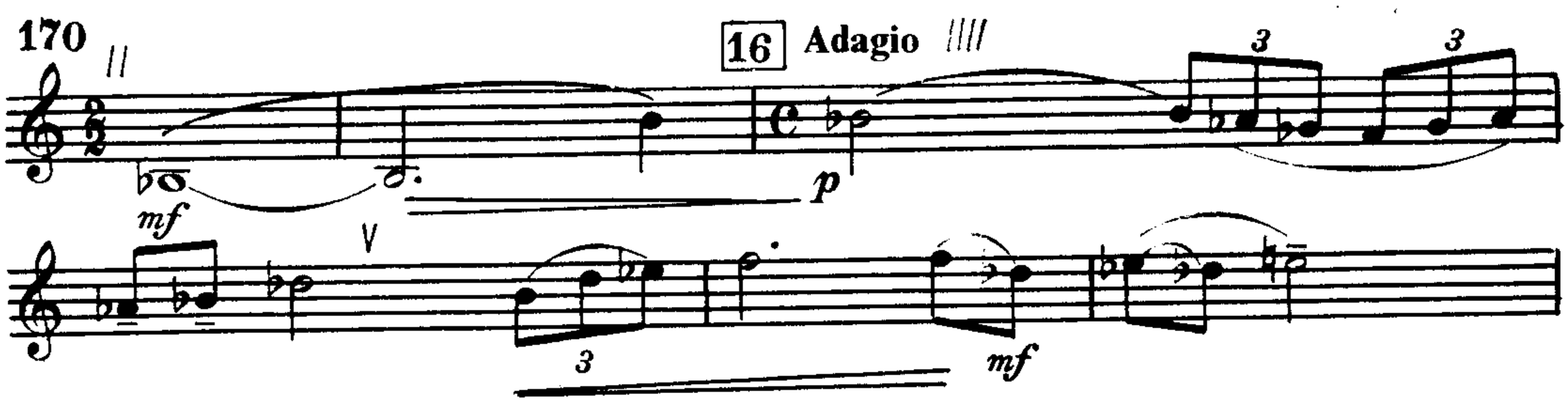


В форме сонатного аллегро разобраться нетрудно, темы настолько ярко очерчены и настолько контрастны, что нельзя ошибиться в определении их образных различий. Побочная партия песенна, задумчива, она звучит сначала в оркестре, а затем в партии солиста на 2 (*alla breve*). Регистр сольной партии неяркий - поэтому лучше тема прозвучит на ***mf,*** а не на ***p***, как написано в нотах.



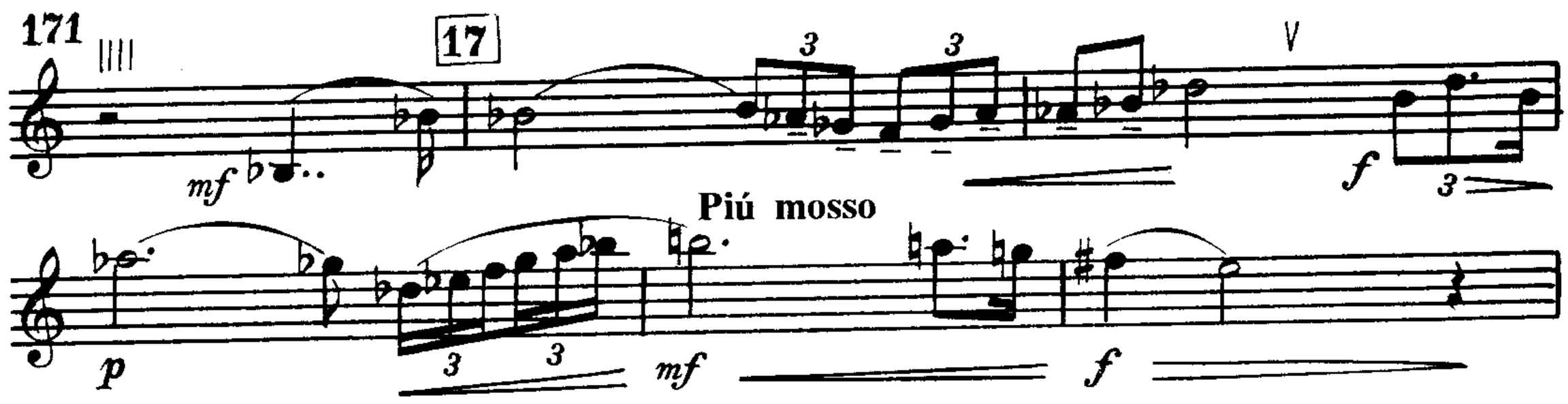
Как и в Концерте Арутюняна, разработка здесь содержит певучий эпизод, который выполняет функции медленной части цикла. Кроме того, **Adagio** отделяет друг от друга два моторных раздела - заключительную партию и разработку, создавая выразительный контрастный пласт формы. Следует иметь в виду, что начиная с цифры 16 **Adagio** идет на 4.

А.Пахмутова. Концерт



В цифре 17 , при новом проведении этой темы, возникают проблемы с дыханием и триолями.

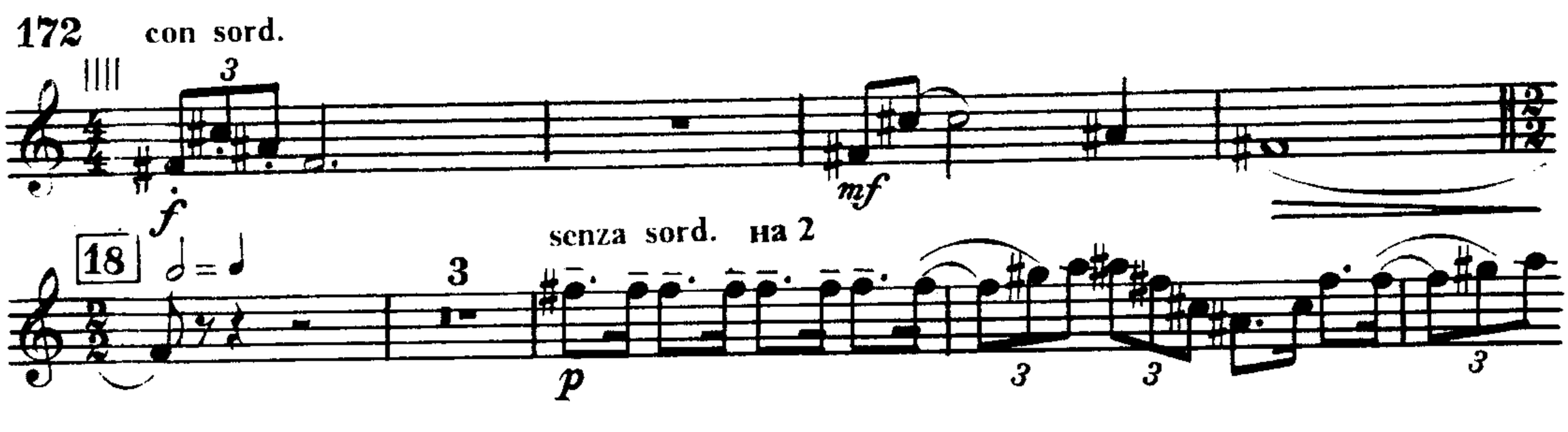
А.Пахмутова. Концерт



Для исполнения этого неудобного эпизода требуется тонкий расчет динамики и некоторые темповые "уловки". Чтобы единственного вдоха хватило до конца фразы, следует его поберечь за счет динамики и темпового сдвига **(piú mosso)**. Этим и объясняется нюанс ***p*** на ля-бемоль[2].

В короткой фразе, исполняемой под сурдину (4 такта до цифры 18), надо изменить нюанс на ***f*** вместо ***p*** . Сурдина сама меняет тембр, поэтому, играя с сурдиной, не надо зажимать звучание. Пример приводится не с первой фразы этого эпизода.

А.Пахмутова. Концерт

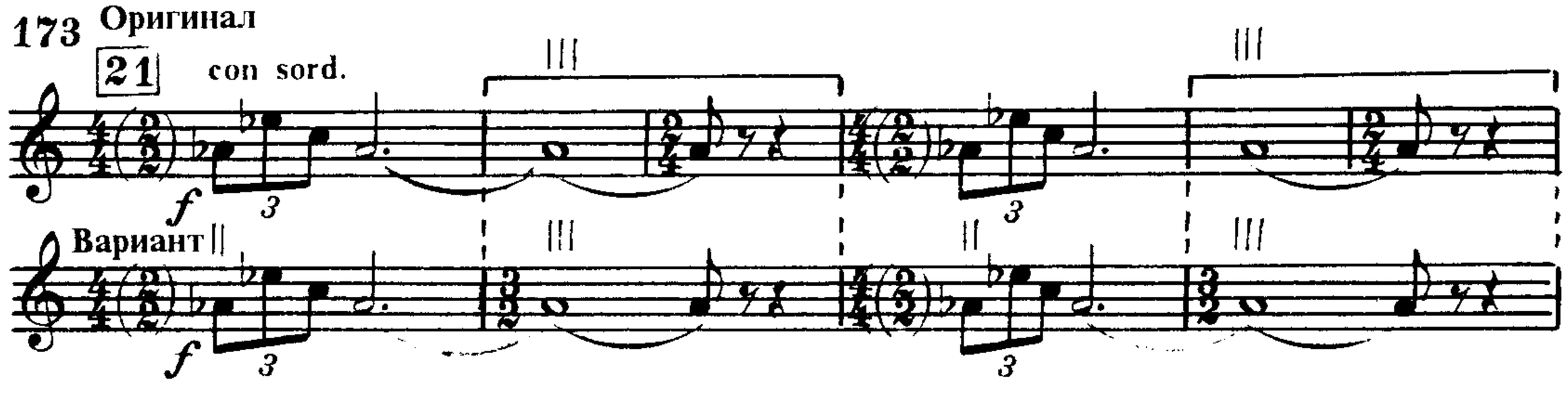


С цифры 18 темп снова идет на 2. Что касается штриха, то как редактор партии трубы этого Концерта, я приношу свои извинения за точки, выставленные над нотами с пунктирным ритмом. Эти точки приводят к нежелательным люфтам в напевной мелодии. Лучше их снять.

И еще одна деталь. В следующем примере (цифра 21) удобнее из двух тактов сделать один, соединив такты 2/2 и 2/4 в один на 3/2:

А.Пахмутова. Концерт

173 Оригинал



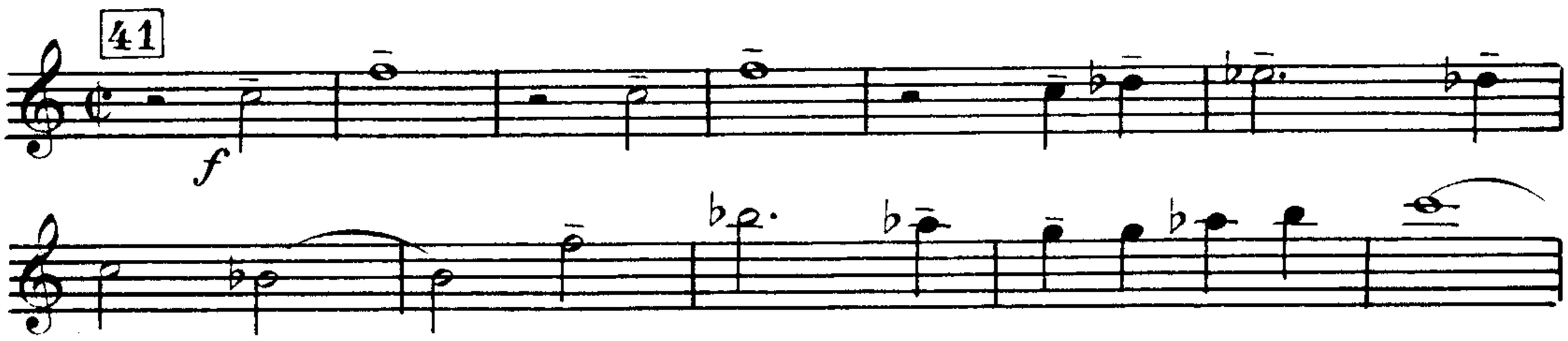
То же самое можно сделать и в цифре 23.

Реприза в Концерте зеркальная: после побочной партии звучит главная, однако в цифре 35 побочная повторяется вновь в оркестре, а у солиста в это время звучит драматический контрапункт, исполняемый певучим звуком.

В коде (цифра 41) как апофеоз, снова повторяется тема вступления, транспонированная на кварту выше. Здесь тоже мною была допущена ошибка при редактировании партии трубы: в певучей теме поставлены акценты *marcato*, в то время как пение лучше выразить штрихом *detache*.

А.Пахмутова. Концерт

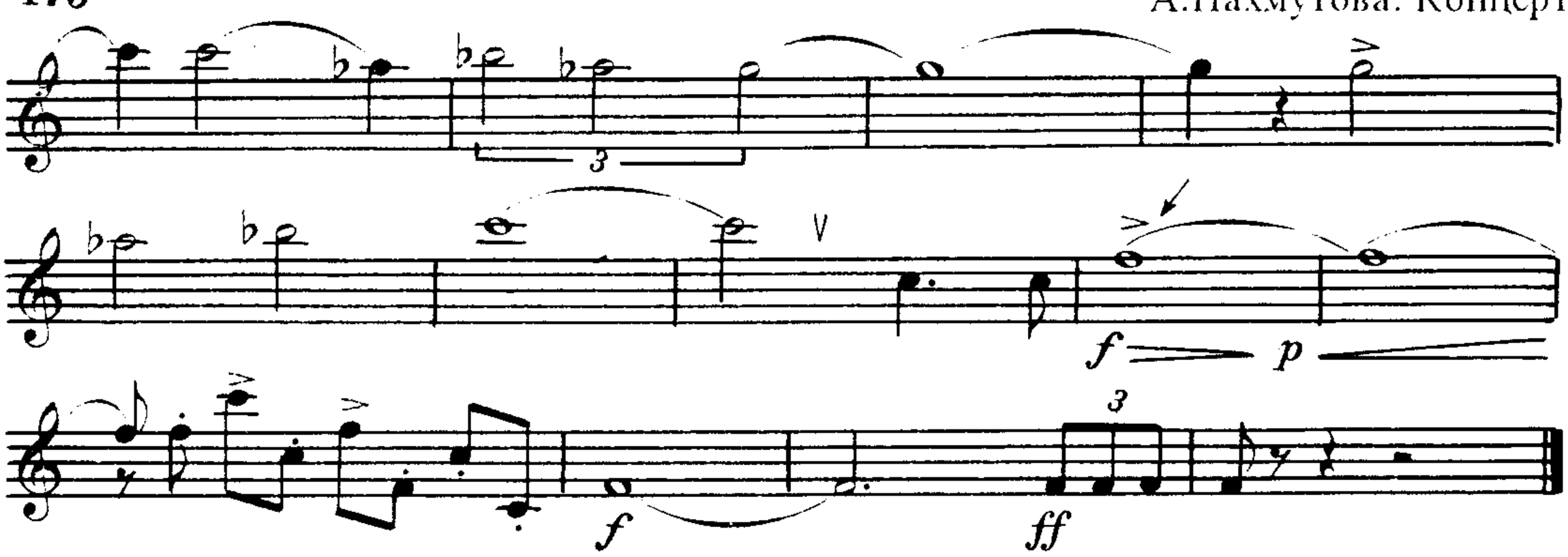
174



В продолжении этой темы, в следующем примере, за 4 такта до конца возникает сложная для исполнения интервальная фраза, изложенная октавными скачками. Играя ее чуть раньше, но без торопливости, можно избежать риска. Для этого вместо окончания залигованного звука *фа*^{2} предлагается сделать восьмую паузу.

175

А.Пахмутова. Концерт



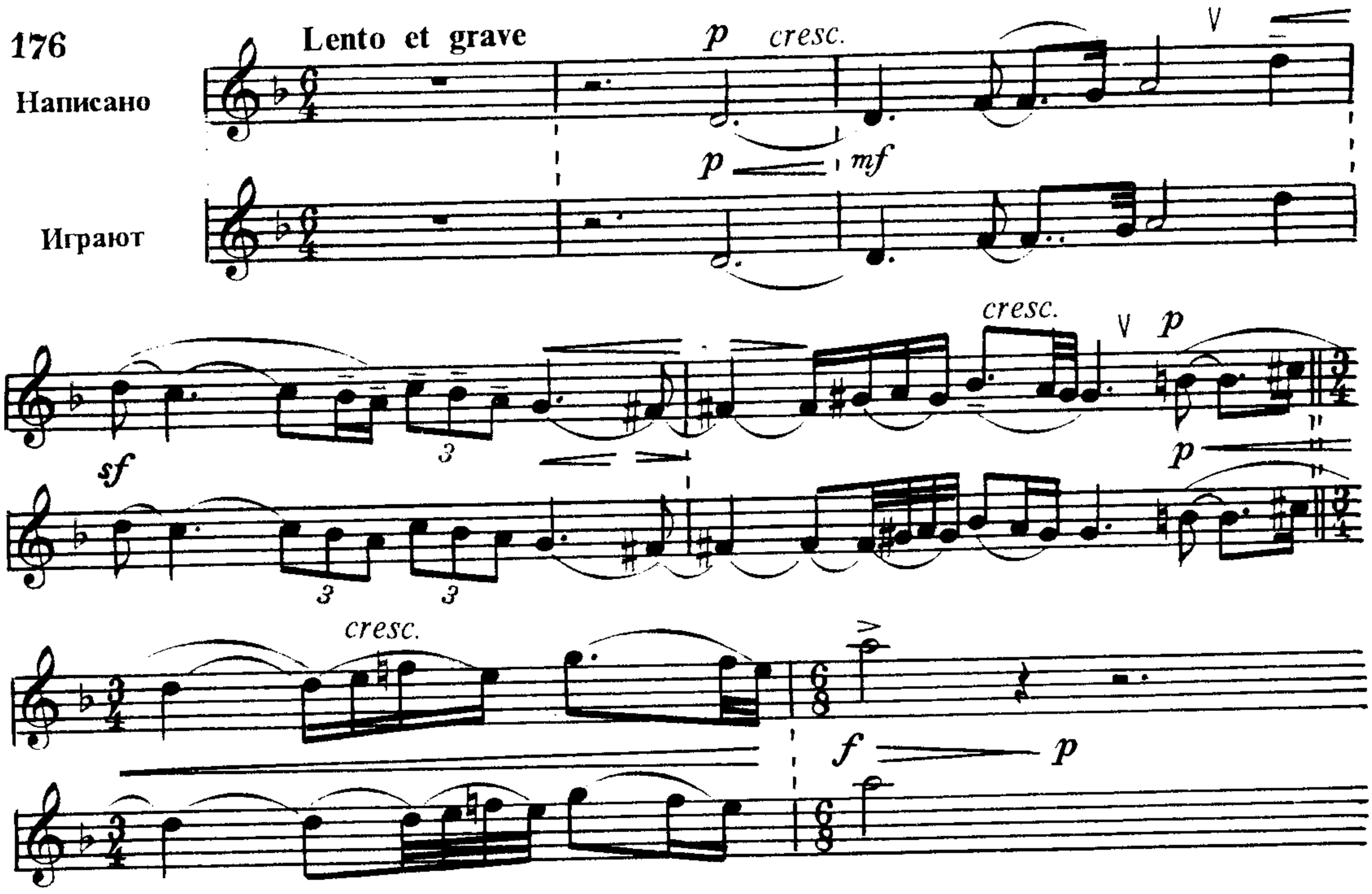
Д.Энеску. Легенда *

"Легенда" Энеску - шедевр трубной литературы. Прекрасное по своим художественным достоинствам и удивительно органично совпадающее с природой трубы произведение. Художественные и технические задачи, стоящие перед исполнителем, вытекают из образности этой музыки - драматической, близкой к трагизму.

По своей форме это произведение представляет собой неполное рондо (без трио): А В А С А. Каждый из эпизодов несет в себе богатый эмоциональный заряд, обусловленный глубокой образной содержательностью музыки.

Очень трудна грамматика в "Легенде". Темповые модификации и сложность технических фигураций требуют постоянного контроля за пунктуальным выполнением текста. Уже по первой фразе можно проверять, насколько грамотен исполнитель. В примере 176 приведены типичные ошибки, которые встречаются в игре этой фразы:

Д.Энеску. Легенда



При таком исполнении у слушателя уже в 3-м такте пропадает интерес к музыке, если вместо 16-х звучат 32-е. Казалось бы, это мелочь, однако этим

---

* Джордже Энеску - классик румынской музыки (1881-1955), композитор, скрипач, педагог. Его творчество, будучи тесно связано с румынским фольклором, получило мировое признание благодаря своей глубокой внутренней содержательности, значительности образов, мастерству их воплощения. Автор монументальной оперы "Эдип", симфоний, сюит и рапсодий для оркестра, камерно-инструментальных произведений. Энеску называют "румынским Глинкой" за синтез национальных корней его музыки с традициями мировой культуры.

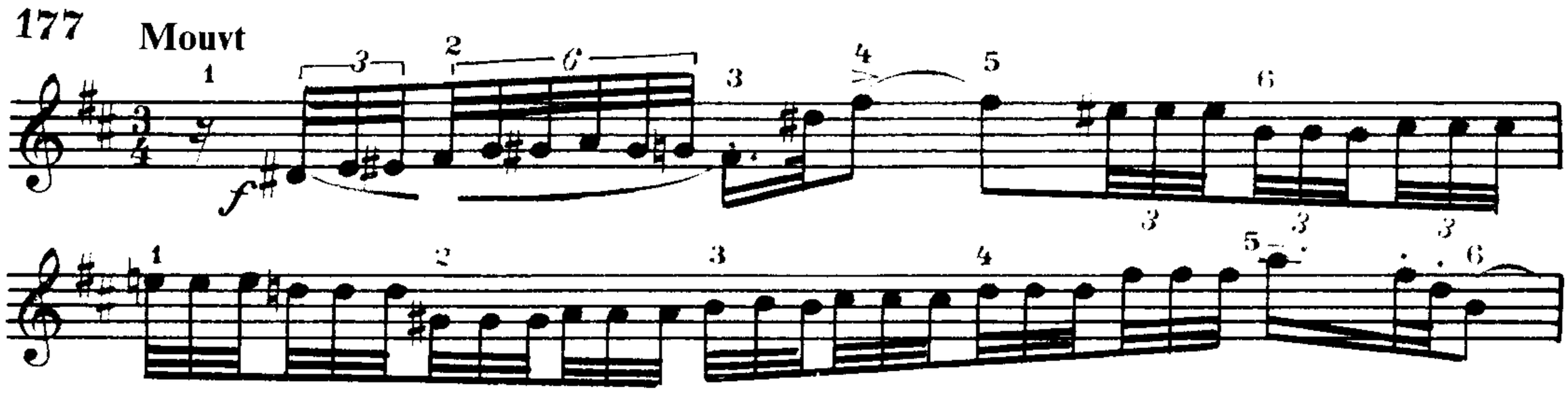
вносится в серьезную музыку некоторый элемент вульгарности. Вся вступительная фраза едина, ее мелодическая линия подобна горной цепи с разными по высоте вершинами и перевалами, и вся она устремлена к своему пику - *ля*^{2}.

Обратите внимание на авторскую верхнюю строку и сравните с нижней строкой, которая искажает авторский текст. Правда, в авторском варианте кажется спорным акцент на *соль*^{2} (см. предпоследний такт примера 176). Думается, его лучше перенести на последнюю ноту фразы - *ля*^{2}.

В следующем эпизоде, для лучшего контроля над 32-ми, счет лучше вести не на 3, а на 6 долей. Особенно это касается первой залигованной фразы, мелкие длительности которой редко бывают понятны слушателям. Вообще весь этот эпизод нужно играть сдержаннее, чтобы ни обна из малых длительностей не пропала. В том числе и триоли стакато. Они должны прозвучать мелодично, без акцентов на каждой первой ноте триоли. В триолях должны быть *три одинаковые ноты*. В них же можно применять двойную атаку, в том числе и для контроля ритмичности их звучания.

Д.Энеску. Легенда

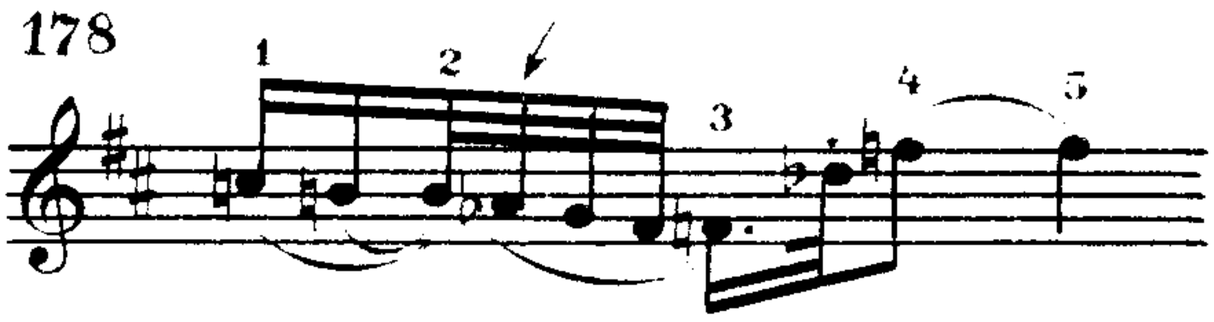
177 **Mouvt**



Указанный нюанс ***p*** , лучше изменить на ***f*** , принимая во внимание два аргумента. Первый аргумент - низкий регистр; чтобы ре-диез прозвучало, надо сыграть его намного громче. Второй аргумент исходит из характера этого эпизода; здесь больше драматизма, нежели скерцозности, и звучание ***f*** придаст музыке бóльшую весомость и улучшит звучание 32-х нот. Обращаю внимание еще на одну "мелочь": 32-е должны прозвучать как 16-е, каковыми они и являются при дроблении на 4.

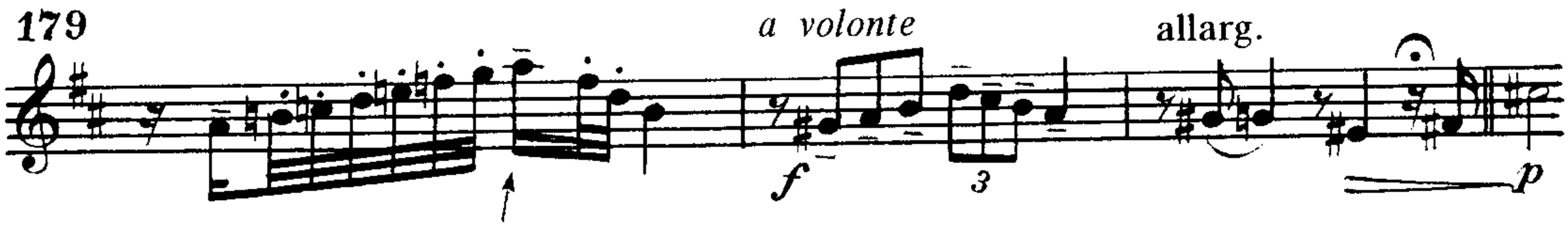
Д.Энеску. Легенда

178



Что касается речитатива, то несмотря на предписанный ему свободный темп, следует начинать играть его в прежнем темпе, разделив на 2 такта; сделать *allargando* и оставить одну фермату вместо двух (снять первую). Это даст возможность логичнее перейти к следующему темпу.

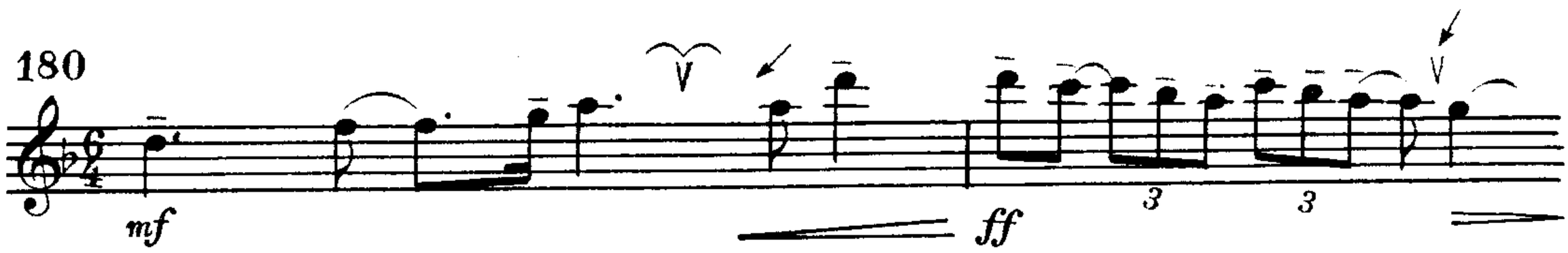
Д.Энеску. Легенда



Перед речитативом на ноте *ля*^{2} желательно сделать *tenuto* .

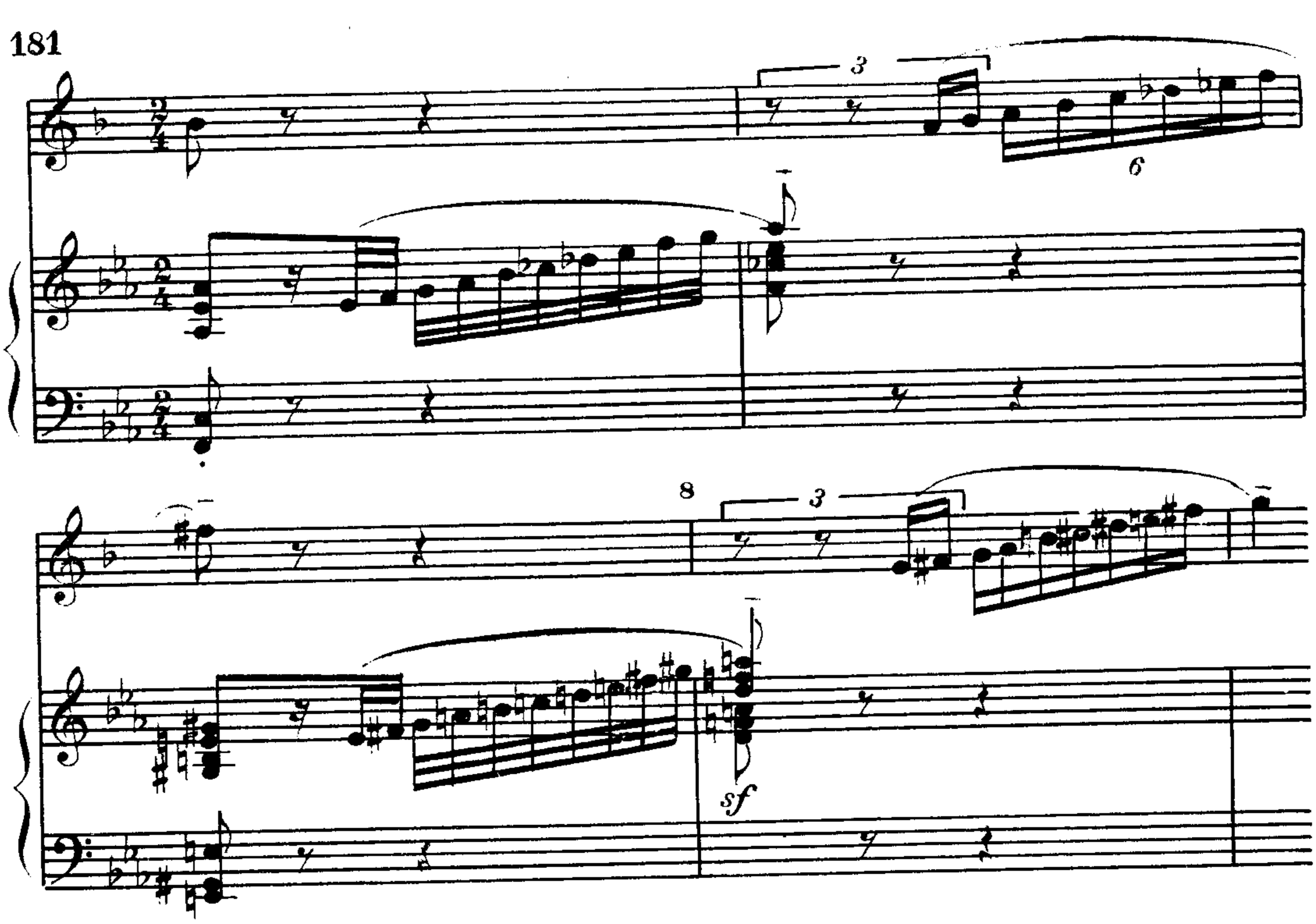
В следующем кульминационном эпизоде рекомендую дыхание взять носом для лучшего звучания *ре*^{3}. В конце фразы логичнее дышать после *ля*^{2}, а не после *соль*^{2}. Эту фразу лучше начать на нюансе ***mf*** и вместо ***ff*** сделать ***f***.

Д.Энеску. Легенда



В следующем эпизоде следует обратить внимание на гаммы. Их нельзя торопить, они передаются как эстафета, из фортепианной партии в сольную и должны составлять звенья единой цепочки. Этого можно лучше достичь, если оставлять звучать последние восьмые каждой гаммы у солиста и пианиста, заменив точки на черточки (-).

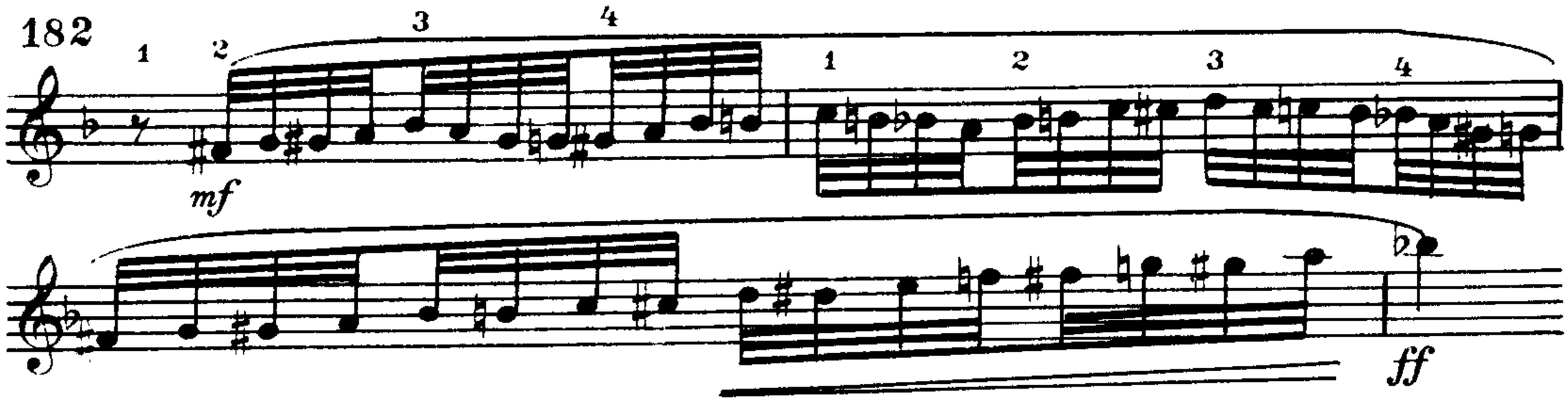
Д.Энеску. Легенда



Следующий хроматический легатный пассаж дробить на 4, чтобы не потерять его значительность: ведь он венчает весь технический эпизод перед кодой.

Д.Энеску. Легенда

182



После окончания хроматической фразы у солиста, звучат синкопированные аккорды у пианиста. Их надо исполнять строго в предыдущем темпе. Обычное ускорение разрушает структуру синкоп и снижает кульминацию перед генеральной паузой.

Реминисценция главной темы вступления проходит в коде, как угасающее воспоминание о прошлом . . .

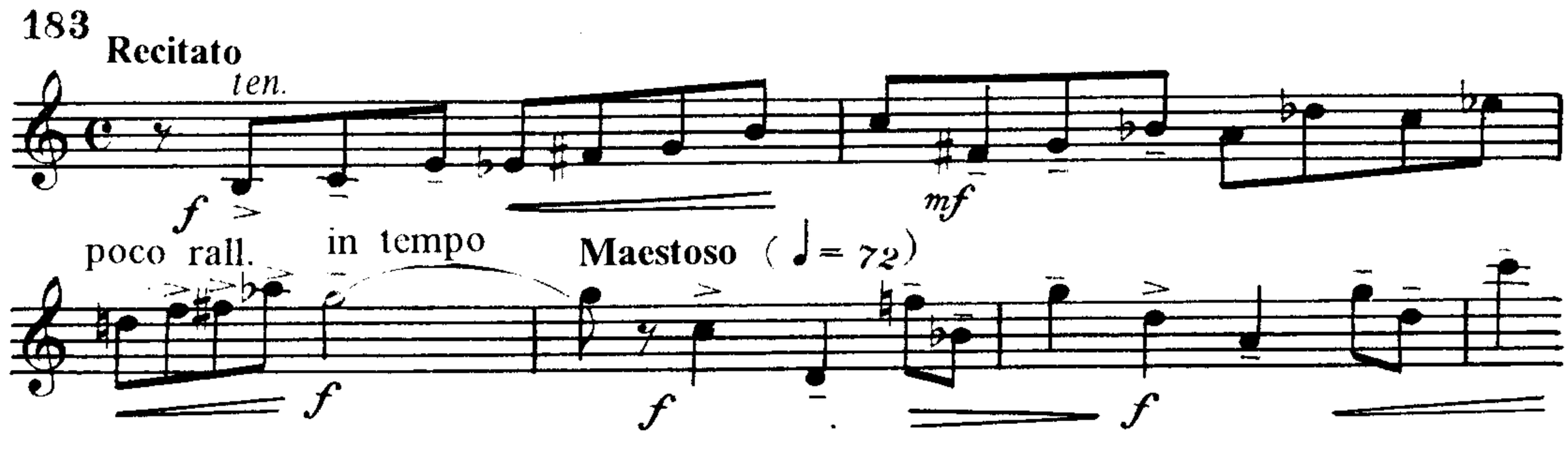
А.Онеггер. Интрада *

Конкурсное сочинение малой формы, вполне законченное и самостоятельное, несмотря на свое название (по французски **entrée** означает "вступление"). Интрада Онеггера интересна своими разнохарактерными образами, звуковое воплощение которых требует тонких игровых приемов.

Начальные четыре такта следует понимать как вступительный речитатив, монолог в свободной трактовке. Здесь нет технических проблем, но смысловое значение этой фразы является визитной карточкой исполнителя. Следует постараться найти глубокий смысл ее звучания, не применяя чуждые этой музыке стаккатные приемы и легковесные ускорения. Артикуляция здесь должна быть весомая - типа **Pesante** - и в то же время певучая.

А.Онеггер. Интрада

183



---

* Артур Онеггер (1892-1955) - один из наиболее значительных французских композиторов XX века, член группы "Шести", возникшей как противовес импрессионизму. В творчестве Онеггера преобладают драматические, крупномасштабные произведения: симфонии, оратории, по тематике и образности тесно связанные с современностью. Музыкальный язык Онеггера отчасти связан с конструктивизмом и отличается четкостью формы, ясностью драматургии, образной выразительностью.

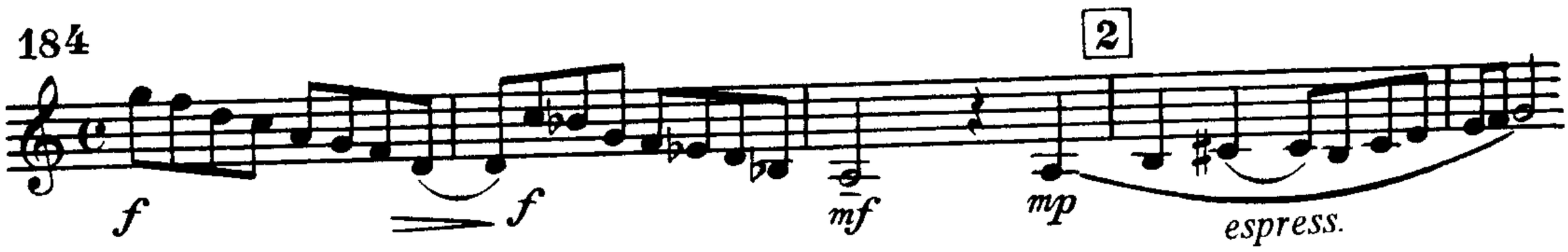
Изложение темы экспозиции начинается с 5-го такта. Туда мы переносим **Maestoso**, и с этого же такта устанавливается темп (♩ = 72).

Остановимся на некоторых деталях в следующем примере.

Два такта перед цифрой 2 не нуждаются в том, чтобы специально делать здесь *diminuendo*, оно происходит само собой. Чтобы не потерять наполненности звучания в малой октаве, нюанс ***p*** надо исключить, поменяв его на ***mf***. Это к тому же улучшит интонирование.

А.Онеггер. Интрада

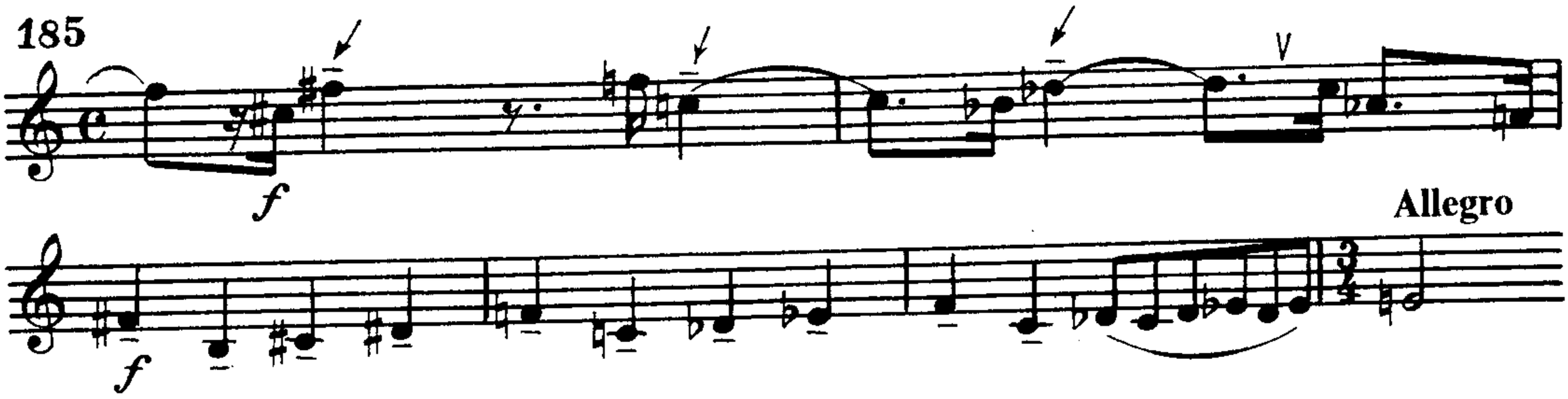
184



Обратите внимание на "бетховенские" четверти. Их надо выдержать на одном звуке и лишь в последнем такте примера сделать *diminuendo*, а восьмые играть легато.

А.Онеггер. Интрада

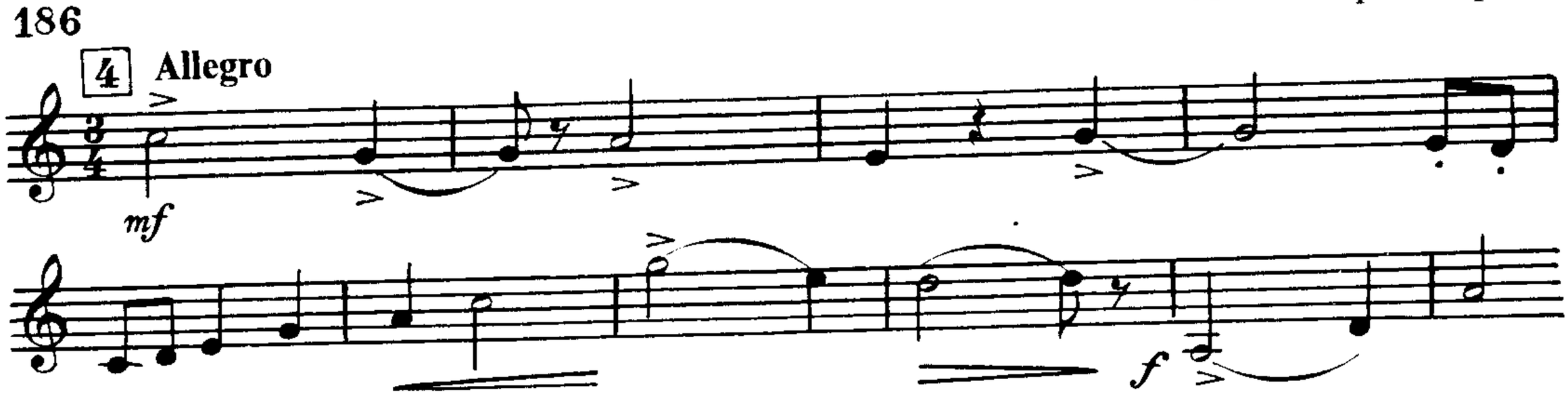
185



Серединный эпизод **(Allegro)** идет в темпе вальса, но трактовать его как вальс было бы ошибкой. Это скорее **Allegro dramatico** в характере танца.

А.Онеггер. Интрада

186



В подчеркивании характера танца не хватает акцентов, а в цифре 5 их, напротив, слишком много. В частности, в приведенной ниже фразе достаточно одного акцента, остальные ноты можно играть стаккато.

А.Онеггер. Интрада

187

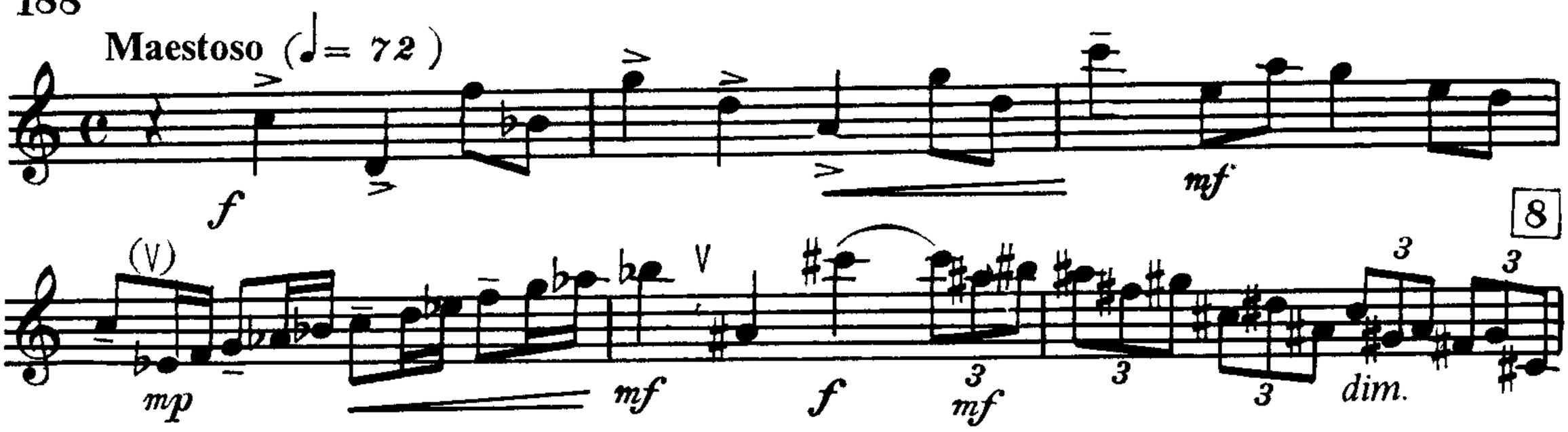
Эпизод с триолями перед цифрой 7 прозвучит лучше, если он будет напевным, а не стаккатным. Проблема с исполнением тройной атакой всегда и для всех актуальна. Редко можно услышать три одинаковые ноты и по длительности, и по динамике. Можно попробовать сыграть триоли двойной атакой.

Кстати, о динамике. Любую музыку, при любом форте нельзя играть одинаково громко. Как мы знаем, звучание, лишенное динамического разнообразия, утомляет исполнителя и притупляет внимание слушателей. Необходимо помнить о зонной природе динамических оттенков и постоянно пользоваться разными градациями нюансов. Об этом подробно рассказано в 1-й части книги.

В танцевальном эпизоде много ненаписанных нюансов, которые надо увидеть и выполнить. Следует помнить, что динамические подъемы и взлеты возможны только тогда, когда есть и спады звучания. Вот примерное распределение динамики в репризе.

А.Онеггер. Интрада

188



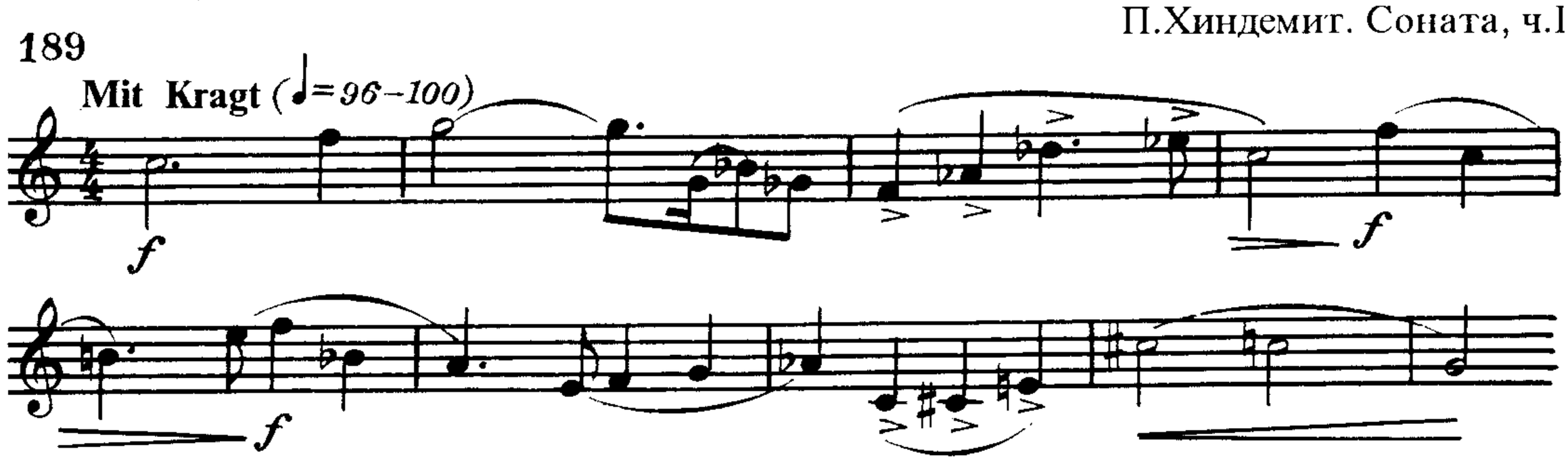
П.Хиндемит. Соната *

Это произведение входит в золотой фонд трубной литературы. Прежде всего оно интересно своей глубокой философской основой. В художественно обобщенных образах здесь запечатлена сама жизнь человека в основных ее этапах: созидание, старость, смерть. Именно таковó условное содержание трех частей сонаты.

1-я часть насыщена драматическим звучанием. В ней есть перепады различных настроений, как бы столкновения жизненных ситуаций и образов: тихие, затаенные звучания легато сменяются импульсивными синкопами, подъемами и резкими спадами, после которых вновь наступает новая волна развития. Все это выражено в форме 1-й части. Она построена нетрадиционно и состоит как бы из двух половин. В первой половине излагается основной тематический материал, вторая же представляет собой его зеркальное отражение - репризу. Поскольку основных тем, повторенных в репризе, две, можно говорить о признаках сонатной формы.

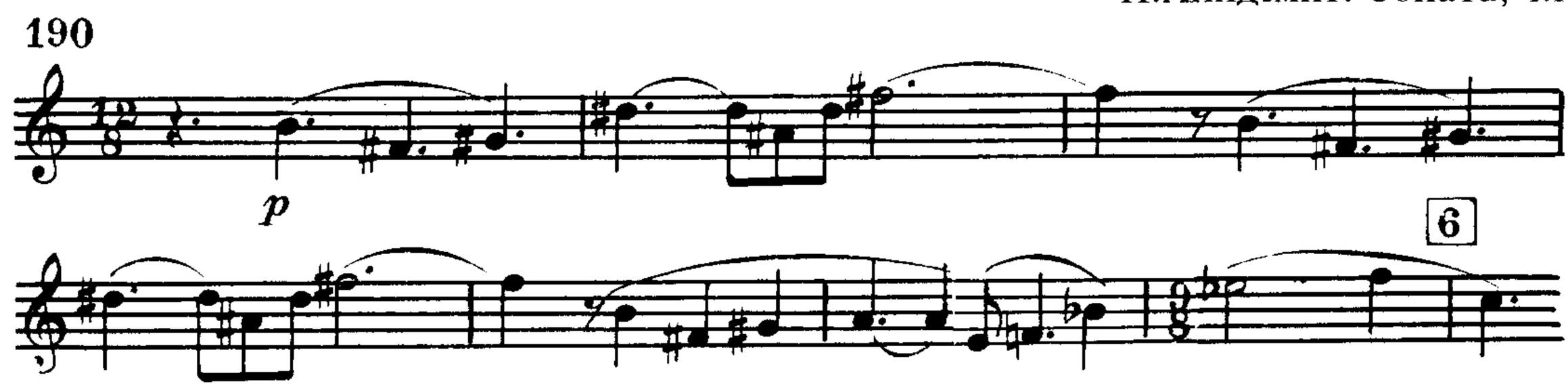
Изложение главной партии, в свою очередь, трехчастно. Вот начало главной темы, как бы ее лейтмотив:

П.Хиндемит. Соната, ч.I



С 4-го такта цифры 3 в партии фортепиано - связующий эпизод, а с 4-го такта цифры 5 начинается побочная партия.

П.Хиндемит. Соната, ч.I

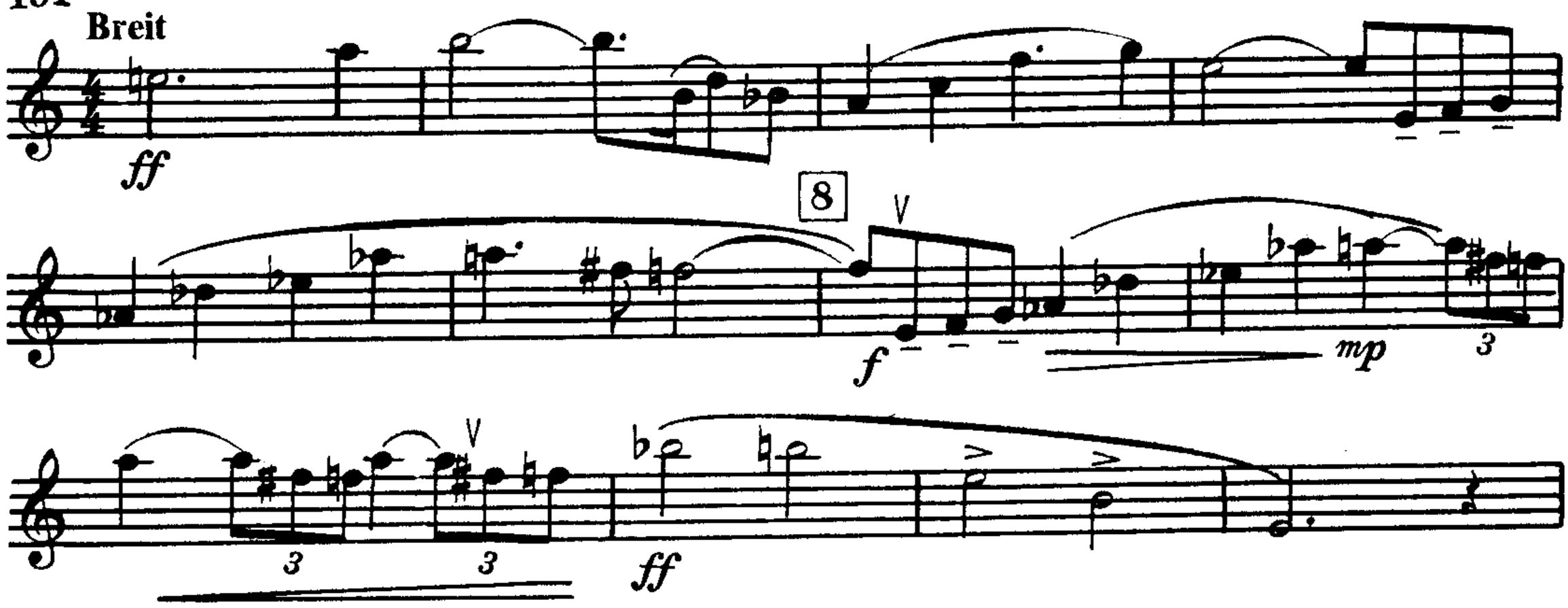


В короткой разработке главная тема звучит торжественно в соль миноре:

---

* Пауль Хиндемит (1895-1953) - крупнейший немецкий композитор XX века, основоположник стиля неоклассицизма. В своем творчестве сочетал увлечение старинными формами полифонической музыки с элементами современного музыкального языка. В его творческом наследии 8 опер, 3 симфонии, вокальная и хоровая музыка. Однако он также внес большой вклад в развитие камерной инструментальной музыки, написал множество сочинений для духовых, которые очень высоко ценил.

П.Хиндемит. Соната, ч.I



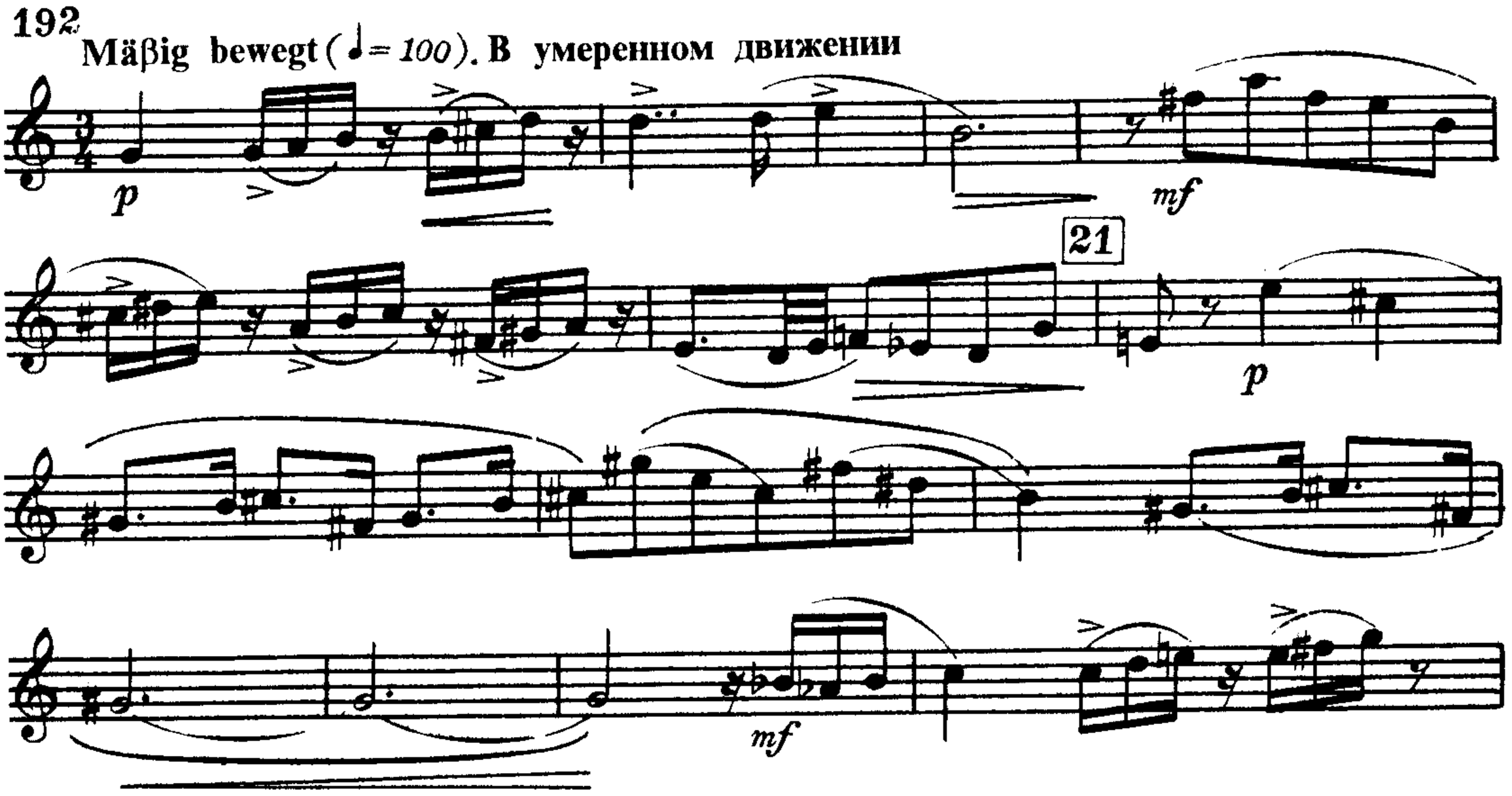
В приведенном примере написано *ff* . Очень важно в середине темы отступить от громкого звучания цифры 8 , чтобы затем к нему вернуться.

Реприза зеркальная, в прежнем темпе. Побочная партия звучит в цифре 10 , главная - в цифре 14 . Тональный план достаточно свободен, автор не придерживается классической схемы. Но зато штрихи в партии трубы выставлены им с большим знанием природы инструмента.

Музыка второй части танцевальная, но характер танца необычен: немного неуклюжий, как бы стариковский. Есть в этой музыке и гротеск, и скерцозность, и интонации некоторой ворчливости, и напевность. Продолжая аналогию с программным содержанием цикла в целом, можно представить себе, что здесь воплощаются воспоминания о прошлом.

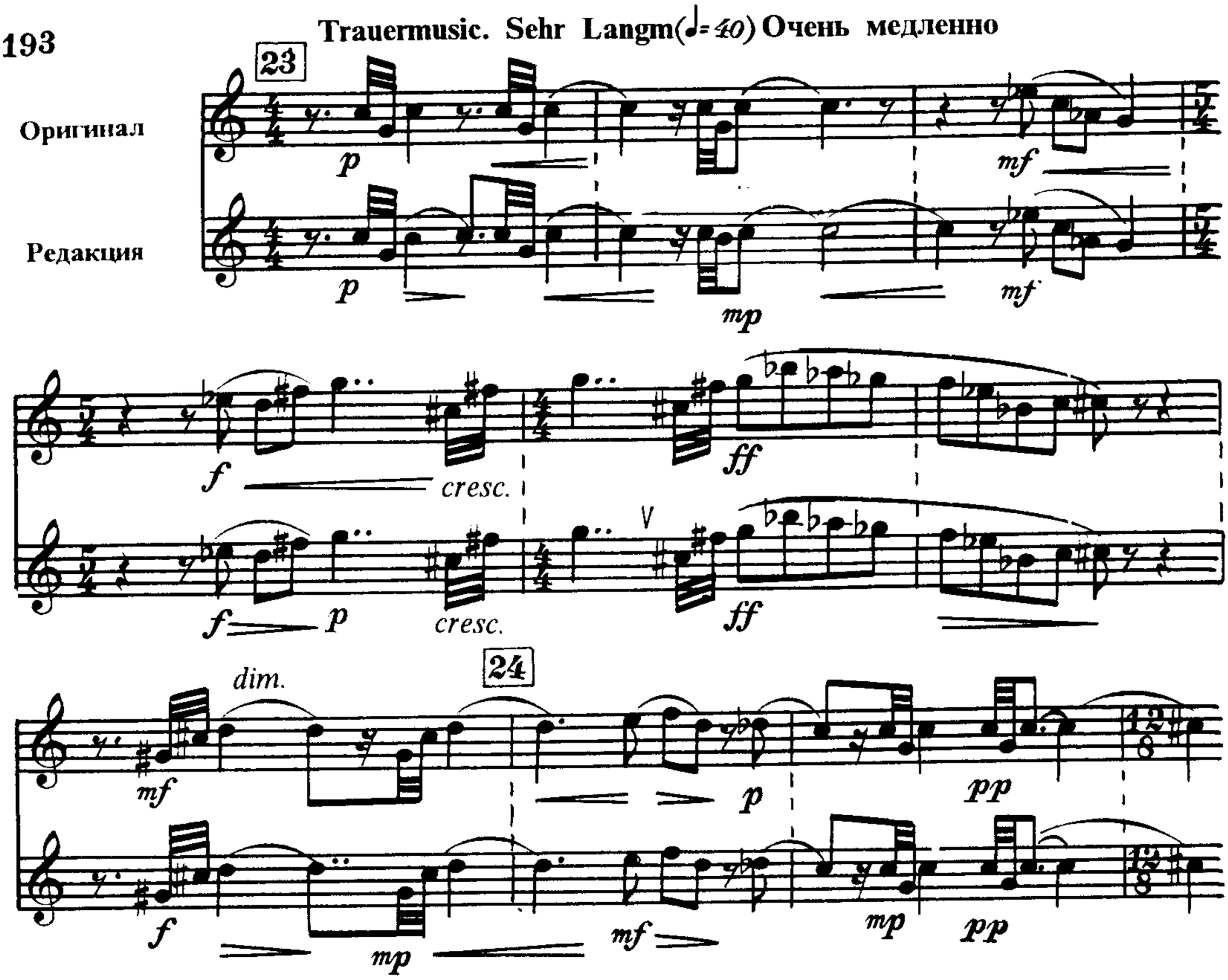
2-я часть имеет трехчастную структуру со вступлением и заключением. Приведем основную тему, которая полнее изложена в репризе.

П.Хиндемит. Соната, ч.II



"Траурной музыкой" назвал Хиндемит **3-ю часть** Сонаты. Действительно, музыка эта полна драматической скорби. Однако цельности изложения главной темы мешают паузы. Так можно писать для фортепиано, где есть возможность связать звуки фразы педалью, а у трубачей такой возможности нет. Позволю себе поэтому привести слегка скорректированный вариант темы, в котором почти исключены цезуры в мелодии.

П.Хиндемит. Соната, ч.III



Форма третьей части также трехчастна, как и форма второй части. Замечательна кода ее - хорал, подобный "Лакримозе" из католической мессы. Ей предпосланы авторские слова: "Alle Menschen müssen sterben" ("Все люди должны умереть"). Жаль, что нет части под названием "Tuba mirum" из той же мессы, которая символизировала бы торжество жизни, выраженное при помощи звуков нашего инструмента . . .

Заключительный хорал сложен по звуковедению и создает проблемы, связанные с выдержкой. Естественно, звучание **non vibrato**. Думается, что показатель метронома ♩ = 40 лучше было бы поменять на ♩ = 44. Это заметно снижает напряжение губ, сохраняя характер покоя и полного умиротворения.

Д.Гершвин. Рапсодия в стиле блюз *

Сочинение для фортепиано с оркестром, опубликованное у нас под названиями "Рапсодия в стиле блюз", "Рапсодия в голубых тонах" или просто "Голубая рапсодия" - один из шедевров мировой музыки. Популярность "Рапсодии" явилась причиной создания множества ее переложений для различных инструментов, ансамблей и даже для хора a'cappella. В данном случае мы имеем дело с ее транскрипцией для трубы и фортепиано.

Обрабатывая для трубы произведения мировой классики, в которых мы, безусловно, нуждаемся, следует иметь в виду важнейший критерий: транскрипция их не должна быть хуже оригинала. Не всякая музыка, которая нам нравится, может хорошо прозвучать на трубе. Например, совершенно не проходят для этого произведения вокальные с речитативной фактурой, хрупкие, прозрачные мело-дии фортепианных произведений типа шопеновских вальсов. Но в то же время романсы Рахманинова "Весенние воды" и Листа "Как дух Лауры", прелюдия Шопена ор.28 № 24, его же этюд ор.25 № 9 и другие сочинения прекрасно звучат на трубе - потому что природа их мелодики инструментальна. Таковы и "Рапсодия" Гершвина, и Концерт № 1 для фортепиано Шостаковича, и Концерт для голоса Глиэра. Все эти произведения - наше богатство. Имея в репертуаре такую музыку, трубач может появиться на любой концертной эстраде.

Но исполнительская культура трубачей, появляющихся на сцене с такой музыкой, не всегда бывает на высоте, и "Рапсодия" - первый тому пример. Многие стремятся исполнять ее в вульгарно-джазовой манере. Но это не музыка для кабаре или дискотеки, и глубоко ошибаются те, кто стремится выразить стиль музыки Гершвина прямым подражанием джазовым исполнителям - используя, в частности, такие приемы, как неточность интонирования, манерность артикуляции и другие, присущие джазовой импровизационной манере. Это снижает глубину образности "Рапсодии", ее неподдельный лиризм, насыщенность образов. И если нам выпадает счастье быть исполнителями такой музыки, то прежде всего следует задать себе вопрос: "Созрело ли мое мастерство для этого?". И самокритично ответить на него (скорее нет, чем да).

Каждый трубач должен нести ответственность за то, чтобы оригинал не был испорчен дурным вкусом и сомнительными приемами.

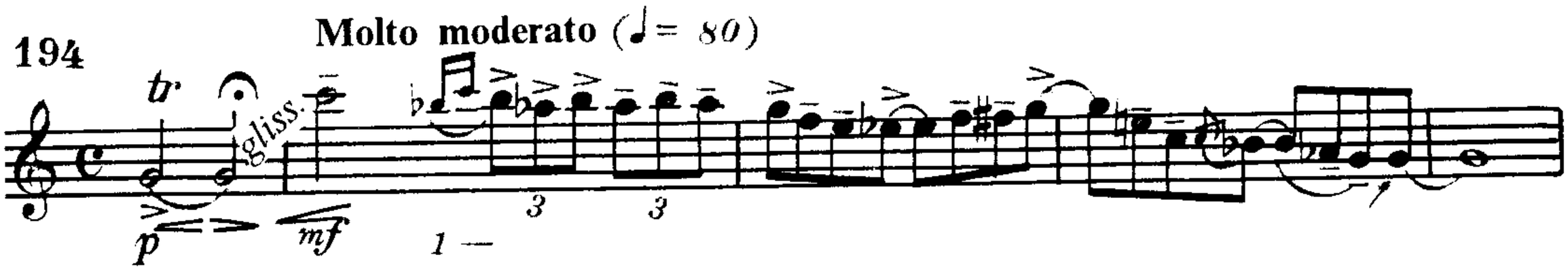
Форма рапсодии свободна и предполагает чередование разнохарактерных эпизодов в произвольном порядке. Поэтому для скрепления формы необходимы особые приемы, наиболее распространенным из них является тематическая перекличка или лейтмотивность. Здесь таким лейтмотивом становится тема вступления.

Предшествующее теме глиссандо нелегко исполнить плавно без потери качества звука. Это задача для исполнителя. Скольжение не надо исполнять торопливо, важнее проследить, чтобы отключение помпового механизма позволило бы скользить по регистру без переломов звуковой линии, с наименьшим искажением натурального звучания трубы. Поэтому 1-й такт исполняется свободно, а **Molto moderato** (♩ = 80) начинается со 2-го такта.

---

* Джордж Гершвин (1898-1937) - американский композитор и пианист. Одним из первых в мировой музыкальной культуре поставил задачу соединения музыкальной классики с чертами джаза и успешно решил ее в своих опусах: опере "Порги и Бесс", произведениях для оркестра, фортепианной музыке, к которой принадлежит и "Rhapsodie in blue".

Д.Гершвин. Рапсодия

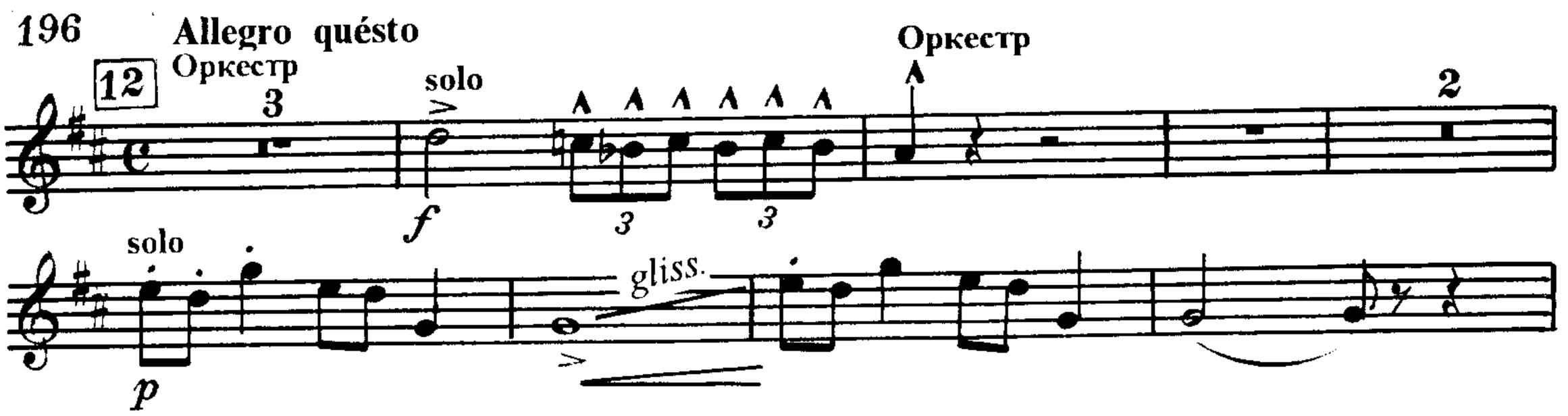


Следующий танцевальный эпизод - цифра 9 :

Д.Гершвин. Рапсодия

Фрагменты подобной по характеру музыки появляются в цифре 11, а в цифре 12 эта же музыка звучит *ff* в оркестре с репликами солиста на ее фоне (реплики представляют собой реминисценции предыдущих эпизодов).

Д.Гершвин. Рапсодия

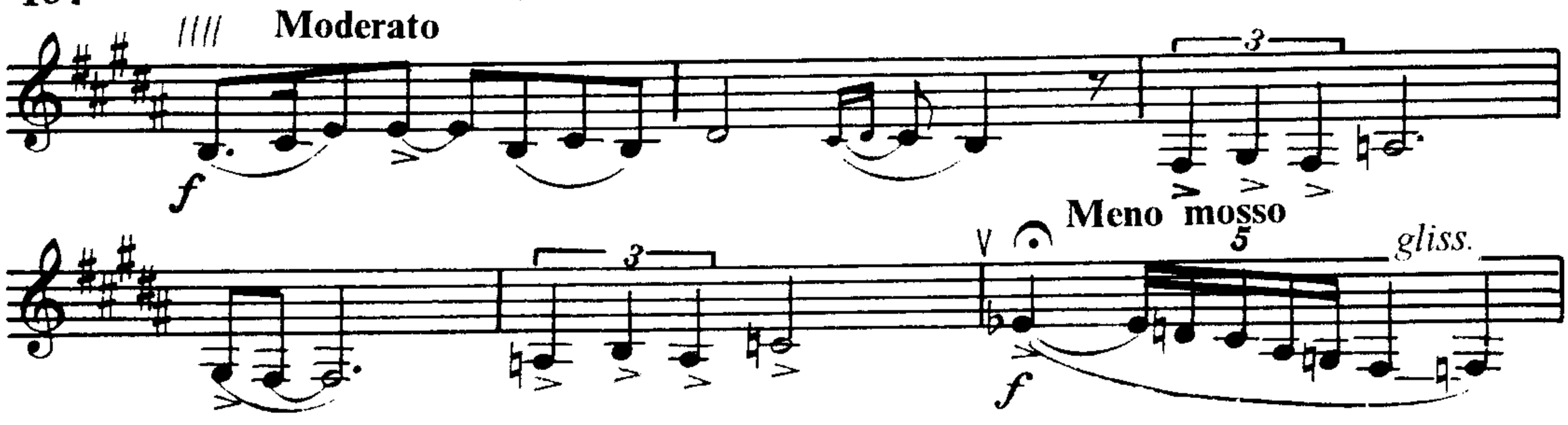


Эпизод с сурдиной "Wa-Wa" - "квакушкой" (цифра 14) надо стараться играть естественно, без манерности. Сурдина сама создаст нужный колорит.

Материал Рапсодии в транскрипции для трубы претерпел отдельные изменения (о чем есть указания в клавире). Пришлось опустить некоторые эпизоды - например, фортепианные каденции-монологи. Но это никак не отразилось на общей форме Рапсодии, и весь ее тематический материал сохранен. А вместо каденционных эпизодов оригинала создана одна каденция для трубы, построенная на темах Рапсодии. Каденция технически трудна. Но в ней всегда есть возможность подобрать нужный и удобный для исполнителя темп. Конечно, он должен быть и художественно оправданным.

Последний такт каденции с глиссандо на фа малой октавы (в примере 197), играется с выдвижением 3-го крона. Весь эпизод **Moderato** необходимо провести в характере медленного танца. Обратите внимание на некоторые уточнения штрихов в приведенном примере:

197

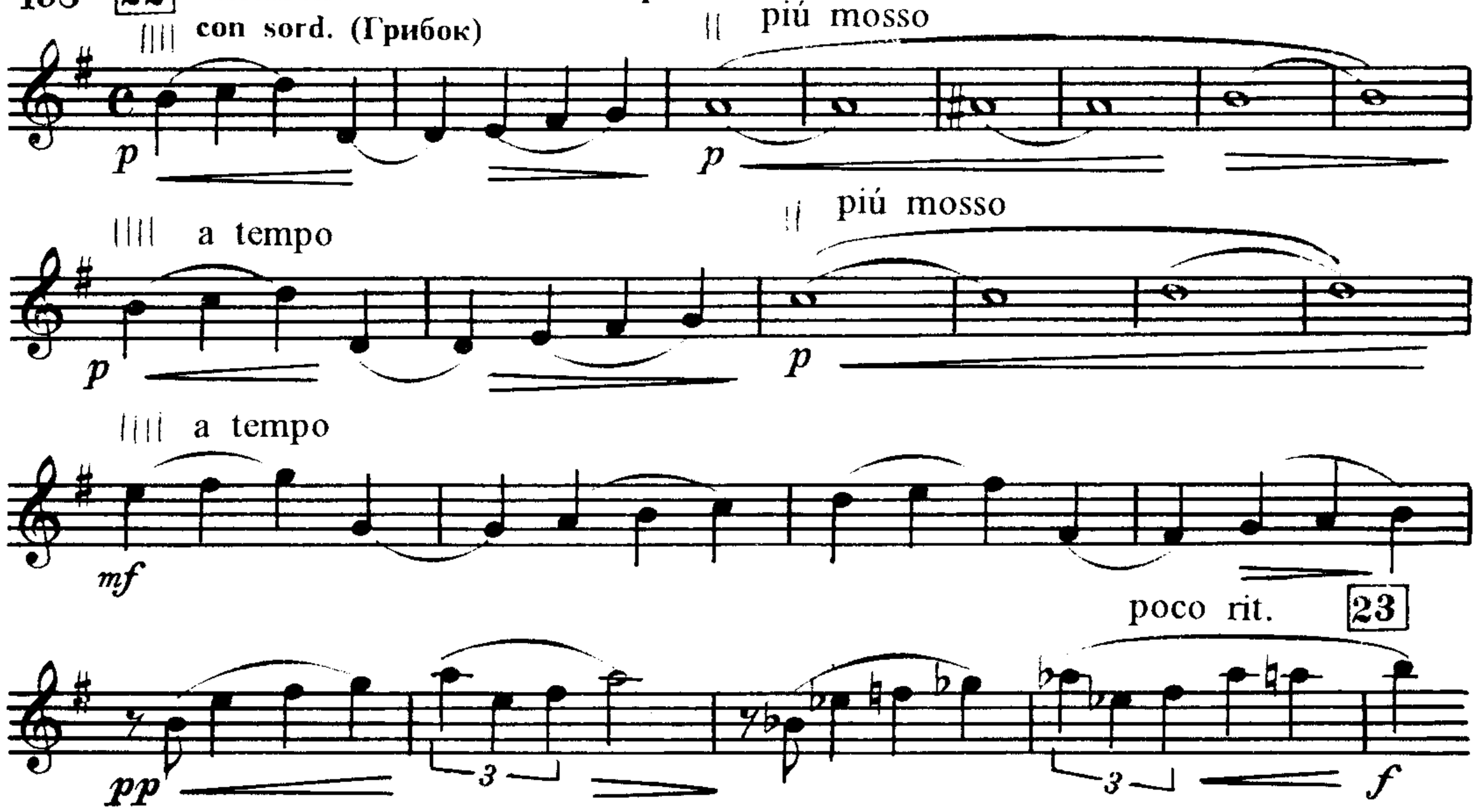


Каденция подразделяется на три эпизода. Первый из них - сольный, второй (цифра 19) сопровождается легким звучанием деревянных и рояля. Третий снова сольный (он приведен выше в примере 197).

Главным лирико-драматическим эпизодом является тема блюза. Она проходит в произведении трижды. Самое напряженное ее проведение - второе, когда тема звучит в оркестре (цифра 23). Во всех трех проведениях темы есть общие метроритмические модификации: начальные два такта блюза идут на 4/4, последующие 6 тактов - на 2/4. Переходы с одного метра на другой и обратно должны быть достаточно логичными и убедительными.

Д.Гершвин. Рапсодия

198 22 **Andantino moderato con espressivo**

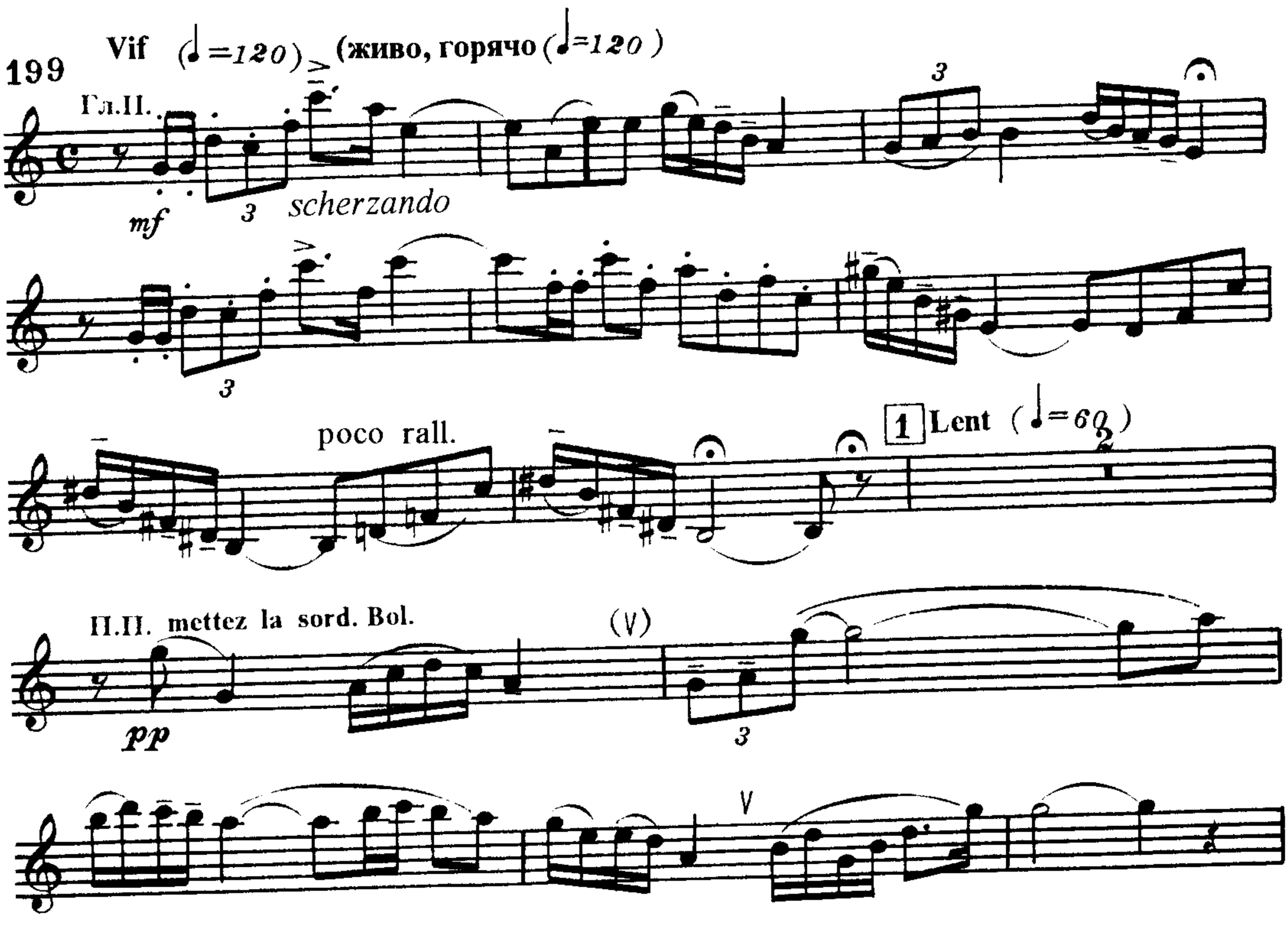


Кода наступает в цифре 29 **Grandioso, meno mosso.** Тему надо исполнять **Pesante** и одновременно напевно. Акценты на каждой 16-й следует считать излишеством аранжировщика. Последнее глиссандо к цифре 31 должно быть короче начального.

А.Томази. Концерт для трубы *

Концерт для трубы А.Томази создан в 1949 году. Это своеобразное по форме сочинение, не противоречащее, однако, канонам классики.

1-я часть Концерта - сонатное аллегро. Его своеобразие состоит в лаконизме изложения экспозиции. Главная и побочная партии следуют одна за другой без связующей и заключительной. Вся экспозиция состоит из 16 тактов. Это неслыханно краткая экспозиция. Однако темы настолько ярки, самостоятельны и глубоки по образному строю, что из них, как из зерен, вырастает весь материал 1-й части, достигая при этом логичности и строгости формы. Вот экспозиция:



Основные технические и исполнительские задачи Концерта также заложены в экспозиции. Главная партия не лишена импровизационности и требует

---

* Анри Томази (р.1901) - современный французский композитор, автор опер, балетов, симфонических произведений, камерной, инструментальной музыки. В 1930-1935 г.г. возглавлял музыкальное вещание Парижского радио. В 1946-1950 г.г. - дирижер оперного театра в Монте-Карло.

свободного исполнения **(a piacere)**. Стало быть, метроном в данном случае ограничивает свободу, необходимую также для преодоления технических задач. Следовательно, не нужно всецело полагаться на метроном.

Обратите внимание на ноту *до*^{3} в первом такте приведенного примера (редакция автора книги). Она подчеркнута, фиксирована, после нее нет паузы, как у автора концерта. Люфт образуется сам по себе в результате заданного ритмического рисунка . Такая ретушь снижает риск непопадания на ноту *до*^{3}.

В 6-8 тактах экспозиции на первых нотах арпеджио выставлены черточки, фиксирующие эти ноты и гарантирующие исполнение всех остальных звуков арпеджио. Мы столкнемся с этим далее.

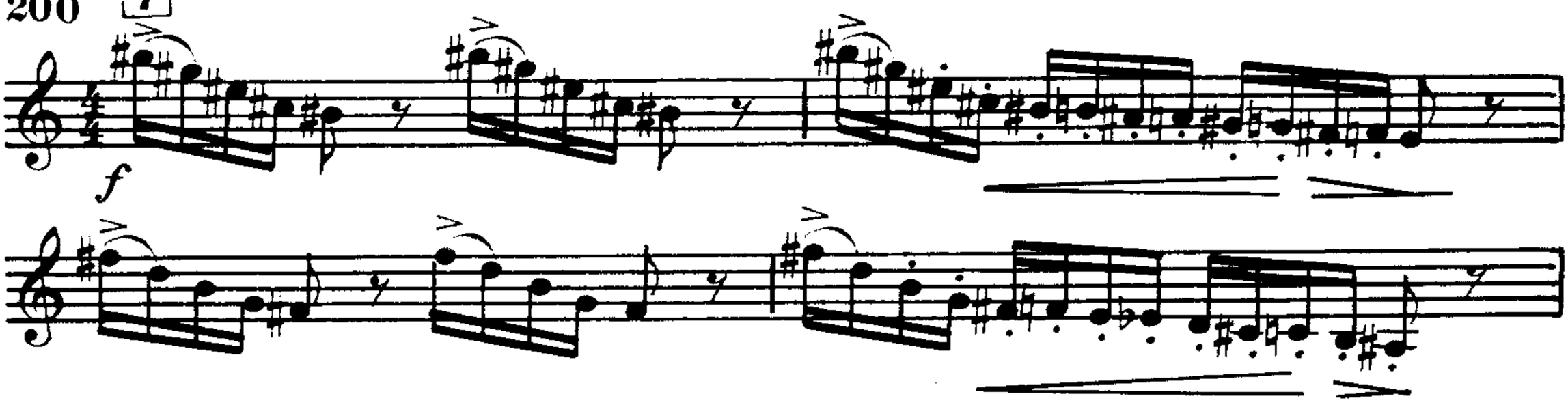
Побочная партия (цифра 1) в оригинале содержит лиги, не являющиеся собственно лигами. Это неправильно изображенные скобки, обозначающие фразы. В оригинале штрихи выставлены ниже скобок. Поэтому проставленные в примере места вдоха не нарушают авторских штрихов.

Повторение главной партии в цифре 2 можно было бы считать продолжением экспозиции, если бы не слишком тесная ее связь с последующей разработкой. Стало быть, разработка начинается сразу же после побочной темы без всяких переходов и связующих элементов. Материал экспозиции, на котором строится разработка, диктует те же исполнительские задачи.

В следующем примере у автора обозначена фиксация звуков акцентом (>). Это помогает более уверенно и четко строить трудные фразы.

А.Томази. Концерт

200 7

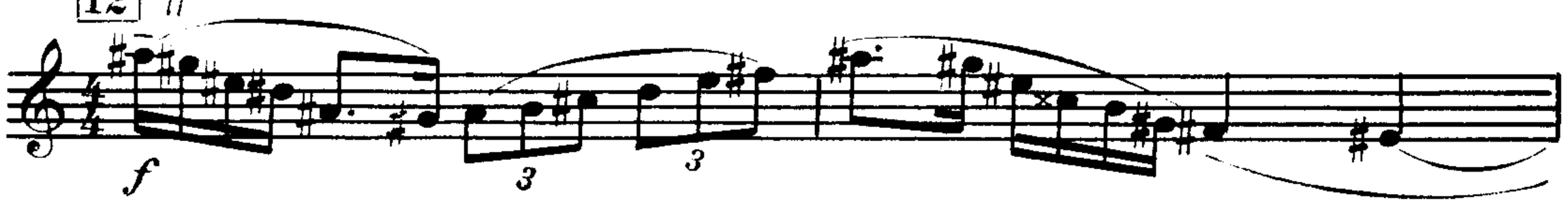


Следует учитывать и акустику нижнего регистра, добавленное автором книги *crescendo* не даст потускнеть нисходящим 16-м.

В цифре 11 проходит побочная партия в оркестре на 2, а в цифре 12 (см. пример 201) к мелодии подключается солист с довольно подвижным противосложением. И автор указывает **Tempo I sans trainer** (не тянуть). Солист принимает, как эстафету, темп на 2, но с 3-го такта и дальше активно подчеркивает свою линию на 4, не теряя при этом общего темпа.

А.Томази. Концерт

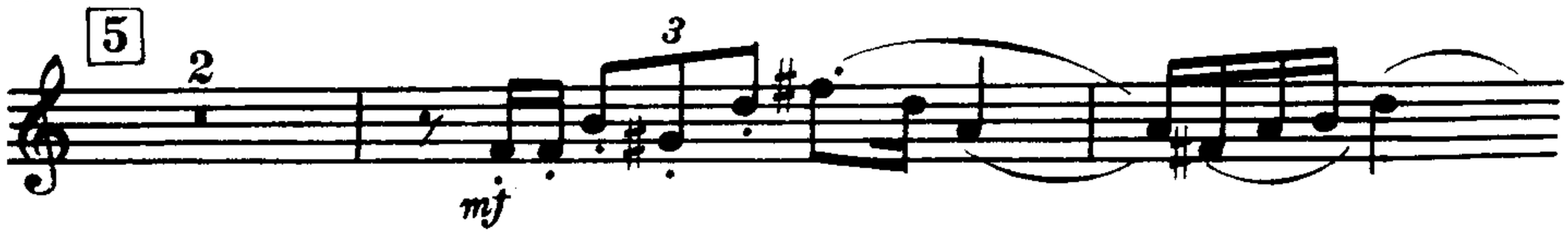
201 12



В 3-м такте цифры 5 - опять противоречие: во фразе, отмеченной точками и подписанной *detache*, стоит лига. Это тоже фразировочная скобка, но не лига. Фраза эта звучит с сурдиной, поэтому нюанс ***p*** следует изменить на ***mf***, тем более регистр невысокий. Лига-скобка на первых двух четвертях в приведенном ниже примере вычеркнута.

А.Томази. Концерт

202



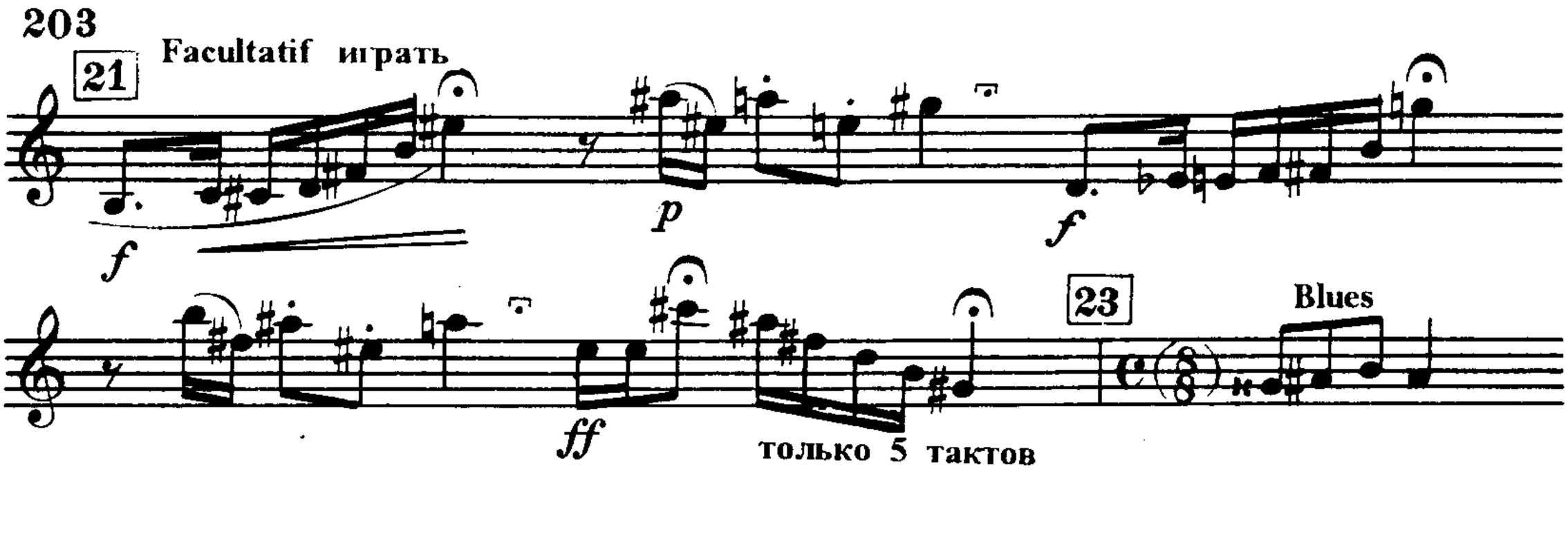
В тексте есть некоторые фразы, отмеченные словом **Facultatif**. Это означает, что по желанию солиста их можно не играть. Правда, мне ни разу не приходилось слышать такие купюры, но воспользоваться ими можно со ссылкой на оригинал.

В цифре 16 разработки обе темы звучат одновременно. На фоне грандиозного изложения главной партии в оркестре, у солиста мелодично проходит побочная.

Каденция здесь - такой же "концерт в концерте", как и каденция Гедике, где тоже есть авторский **facultatif** . Каденция Томази очень трудная, и "факультативом" можно воспользоваться без всякого ущерба для музыки и ущемления самолюбия исполнителя. Автором хорошо продуманы сокращения, однако я могу предложить еще один вариант "факультатива" - целиком сократить только цифру 22 , а цифру 21 играть, и далее - на цифру 23 .

А.Томази. Концерт

203



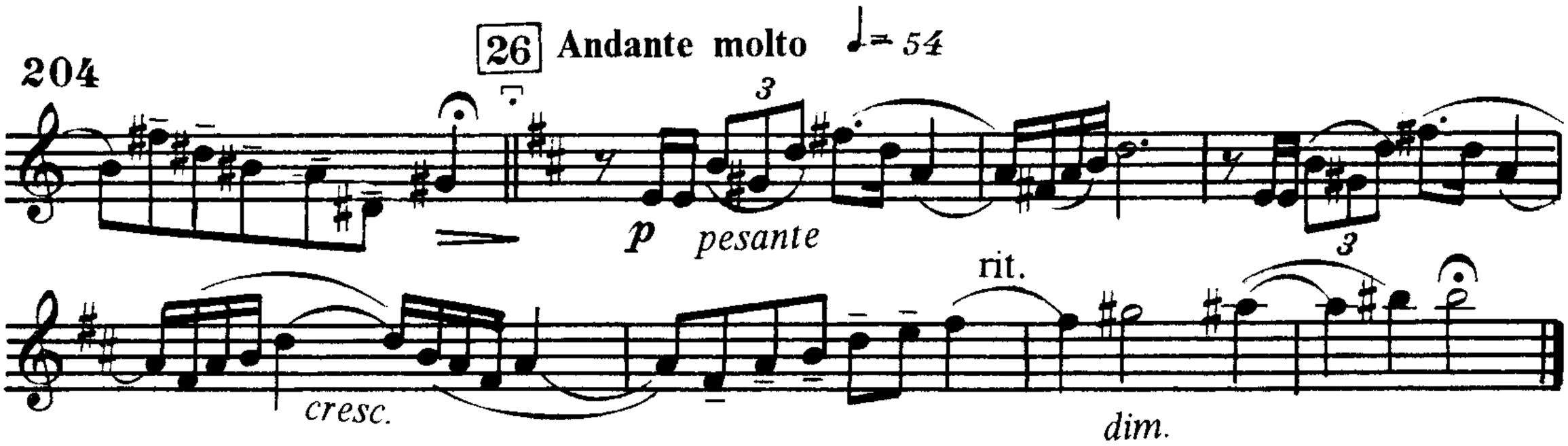
В цифре 23 - **Tempo di blues** (♩ = 60) возникает контрастная тема, своими ритмическими и фактурными особенностями напоминающая блюз. Надо исполнять 5 тактов этой цифры на 8.

В каденции так много тематических элементов, образов, темпов, что можно ее спутать с кодой 1-й части. А кода Концерта еще более удивительна, чем

экспозиция. Она представляет собой одновременно коду и репризу, но при этом состоит всего из 7 тактов ! Эту репризу-коду следует начинать после фермат-ной раузы, поставленной автором на тактовой черте в цифре 26, когда от-звучит и угаснет последний звук каденции.

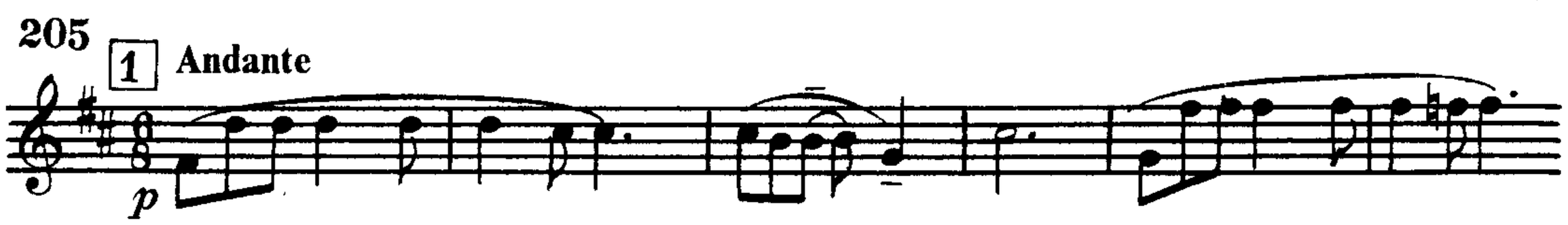
Темп коды **Andante molto**, а метроном вдвое медленнее (♩ = 54). В этом виде кода действительно завершает столь энергично начавшуюся и столь мрач-но окончившуюся 1-ю часть Концерта. И опять исправим скобки, выставлен-ные вместо лиг.

А.Томази. Концерт



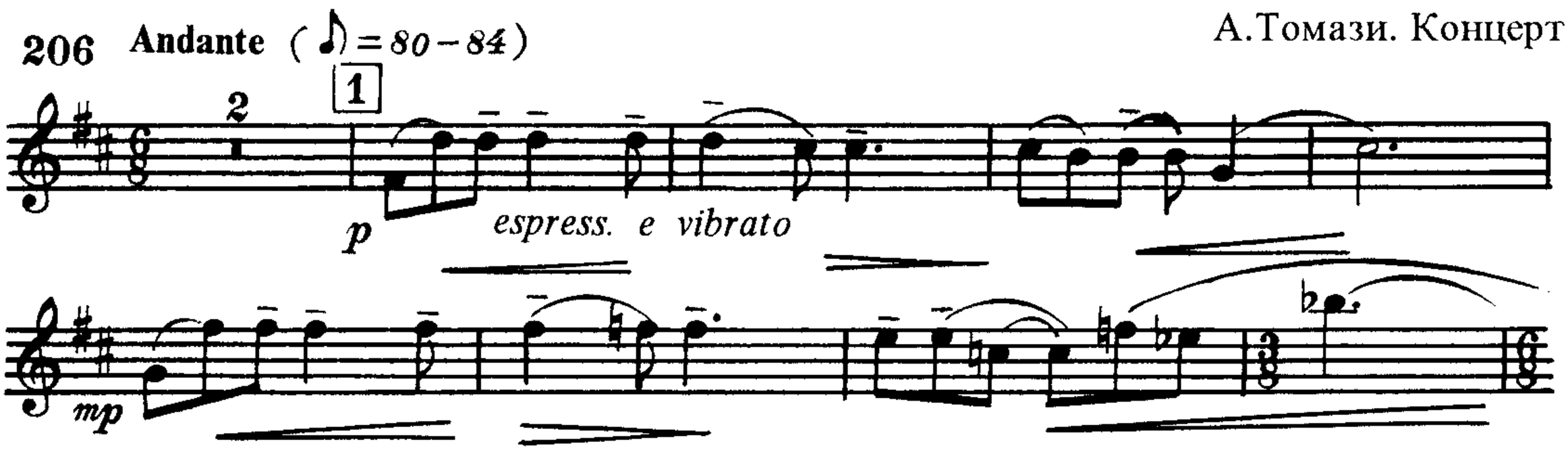
2-я часть Концерта - **Ноктюрн** - написана в трехчастной форме. Эту музы-ку по совершенству воплощения образа и инструментального тематизма можно причислить к лучшим образцам мировой литературы, созданной для трубы. Добиться певучего звучания на интервалах и повторяющихся звуках не так лег-ко. Автор постарался обозначить это в нотах большими лигами, но и эти лиги тоже являются фразировочными скобками. Иначе как можно исполнить по-вторяющиеся ноты под лигой?

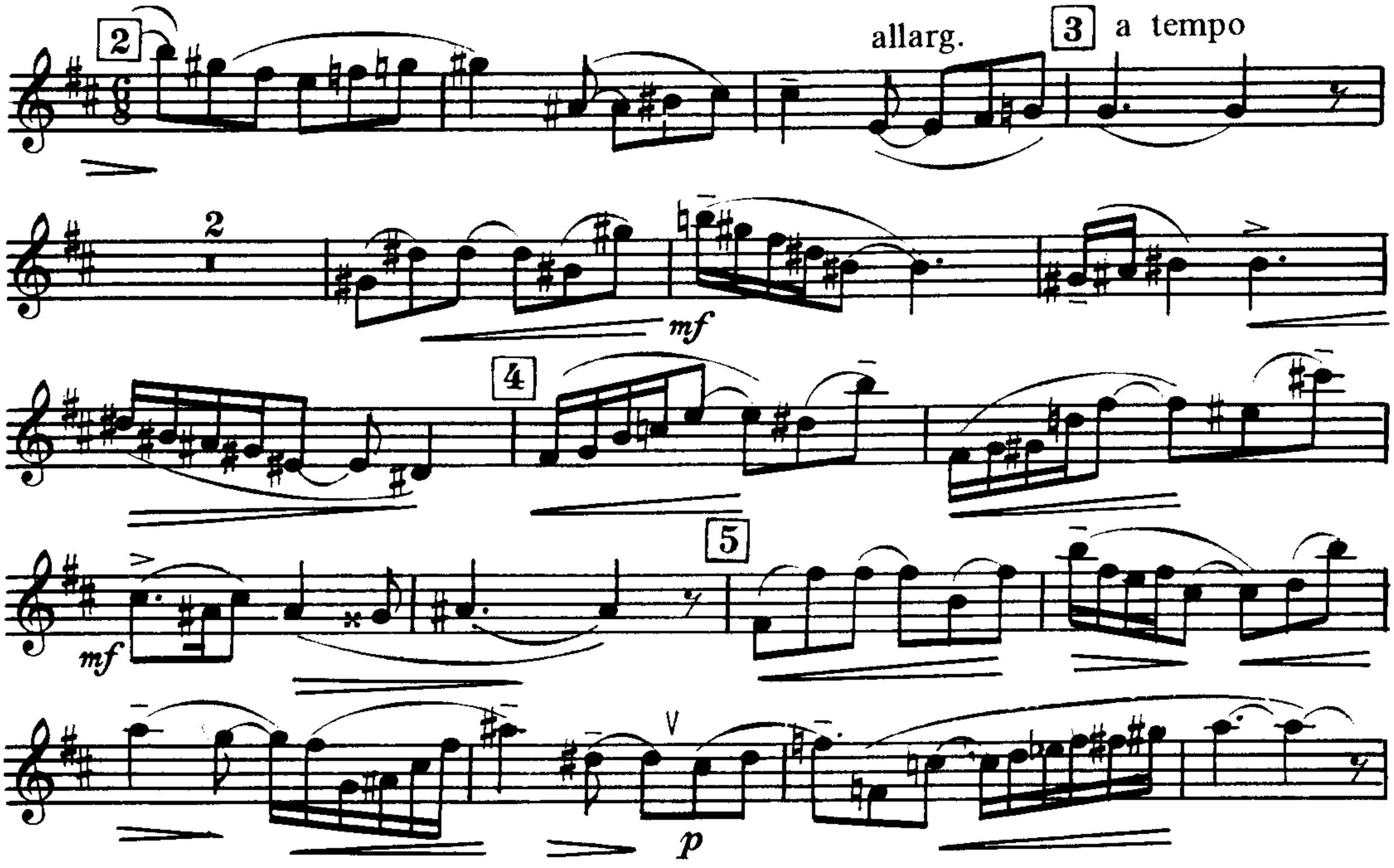
А.Томази. Концерт



Думается, не следует трактовать эти скобки как авторское изложение лига-туры. Пример показывает, что это ее ошибочное написание. Приведем штрихо-вой вариант Ноктюрна.

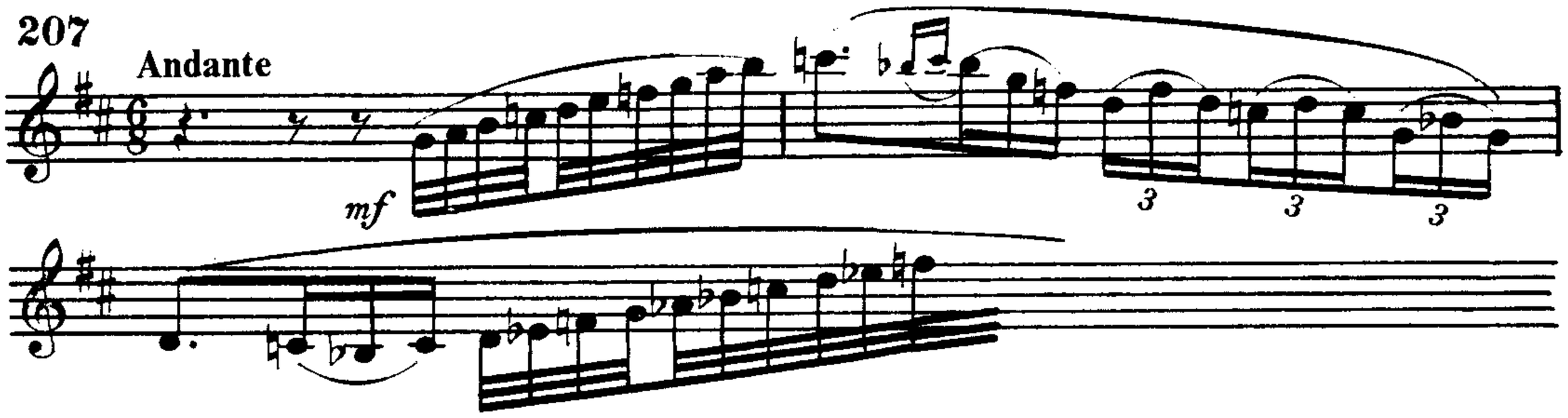
А.Томази. Концерт



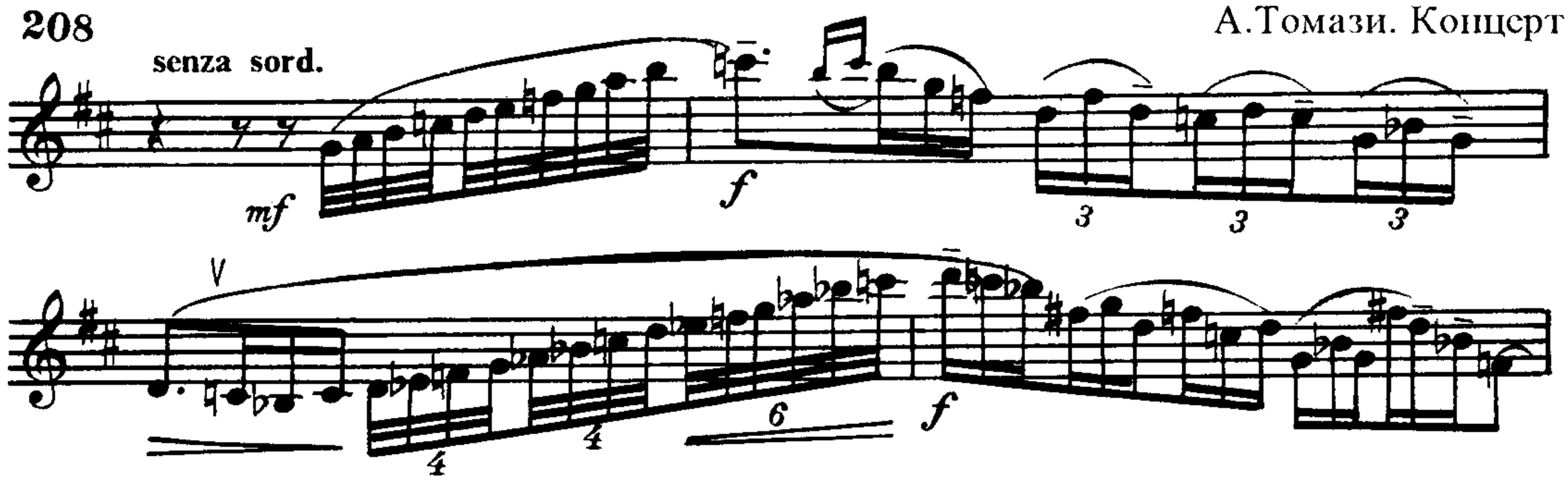


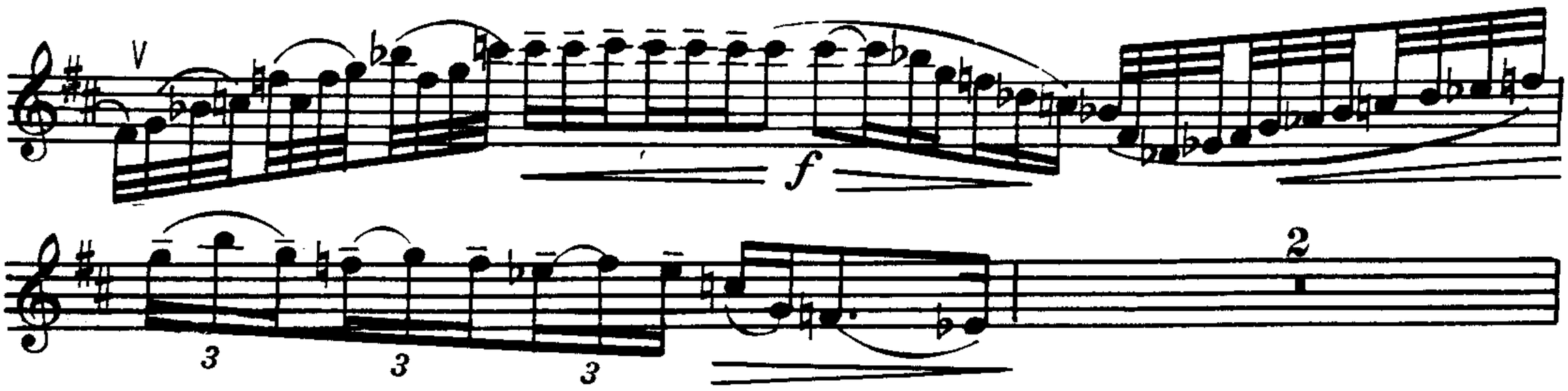
Разобраться в этих лигах-скобках легче, если вторым ярусом идут обозначения штрихов. Это наглядно видно в следующем:

А.Томази. Концерт



Жемчужиной Ноктюрна является контрапункт к главной теме, которая проводится в оркестре. У солиста же - драгоценное "ожерелье" мелодических узоров. Разберемся в штрихах этого эпизода и заодно снимем проблему с дыханием.

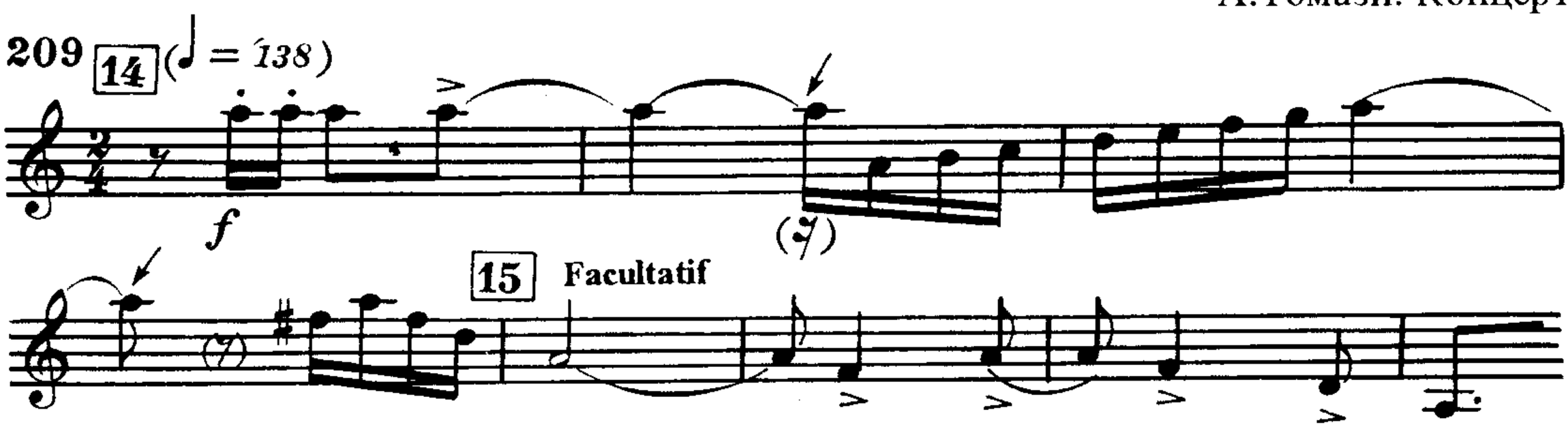




Теперь исполнителю должно быть понятно, как решать штриховую сторону в репризе.

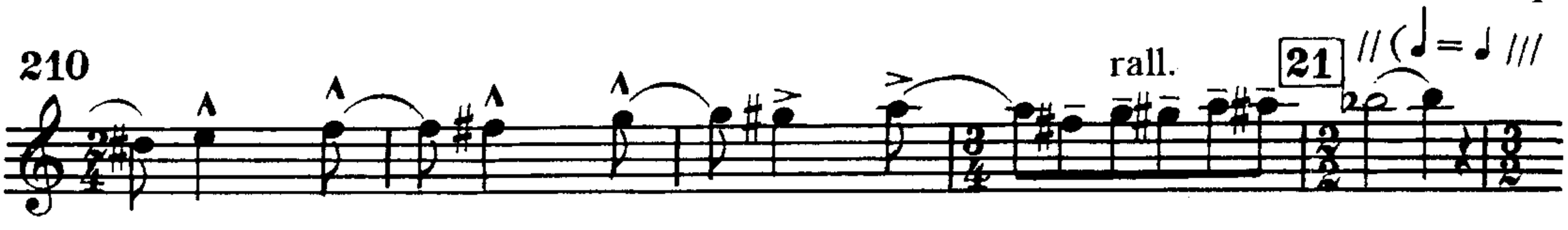
Финал Концерта представляет собой ряд стремительных эпизодов с явной технической направленностью. Для многих фраз этой части характерна передержка залигованных нот, которая может создавать проблему. Чтобы укладываться в технических фигурациях в указанное время при быстром темпе (♩ = 138), необходимо длинные залигованные ноты заканчивать раньше, чтобы 16-е звучали без опоздания. Это наш профессиональный прием, облегчающий исполнение трудных фраз без ущерба для музыки. Для примера приве-дем фрагмент из цифры 14:

А.Томази. Концерт



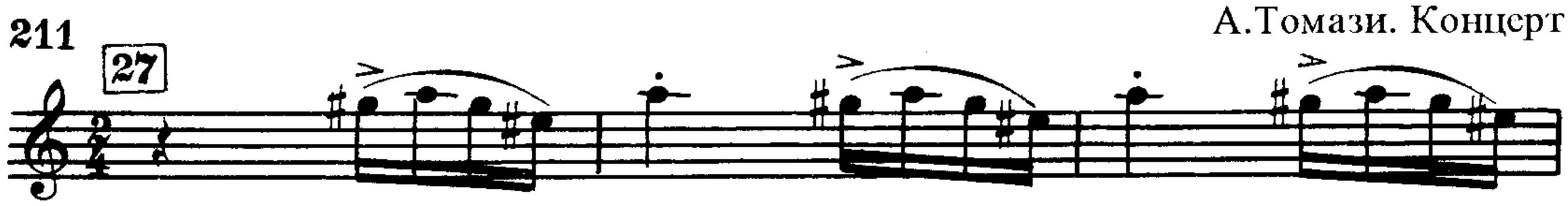
Конец безумному "бегу" финала наступает через *rall.* и замену штриха *marcato* на *detache* за один такт перед цифрой 21. Следующий за ней спокойный, умиротворяющий эпизод останавливает движение и замирает на фермат-ной паузе перед цифрой 24.

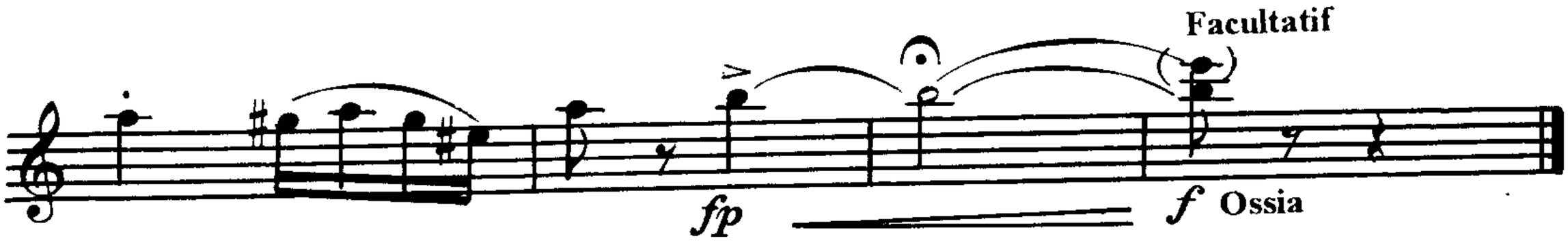
А.Томази. Концерт



В коде подобно агонии вспыхивает стремительное движение, особенно усиливающееся в цифре 27.

А.Томази. Концерт





Что касается заключительной ноты *ми*^{3} с указанием **Facultatif**, то можно заменить это слово на **ossia**, что означает "вариант". Тогда можно было бы закончить Концерт на звуке *си*^{2} - это будет ближе к авторскому "факультативу" и удобно при игре на трубе "B".

А.Жоливе. Концертино *

Концертино написано для трубы с камерным оркестром, в составе которого есть партия фортепиано. По обилию тематического материала это одночастное сочинение напоминает сюиту. В ней объединены восемь крупных эпизодов, составляющих единое целое. Каждый такой раздел-эпизод имеет свое внутреннее строение, чаще всего трехчастное.

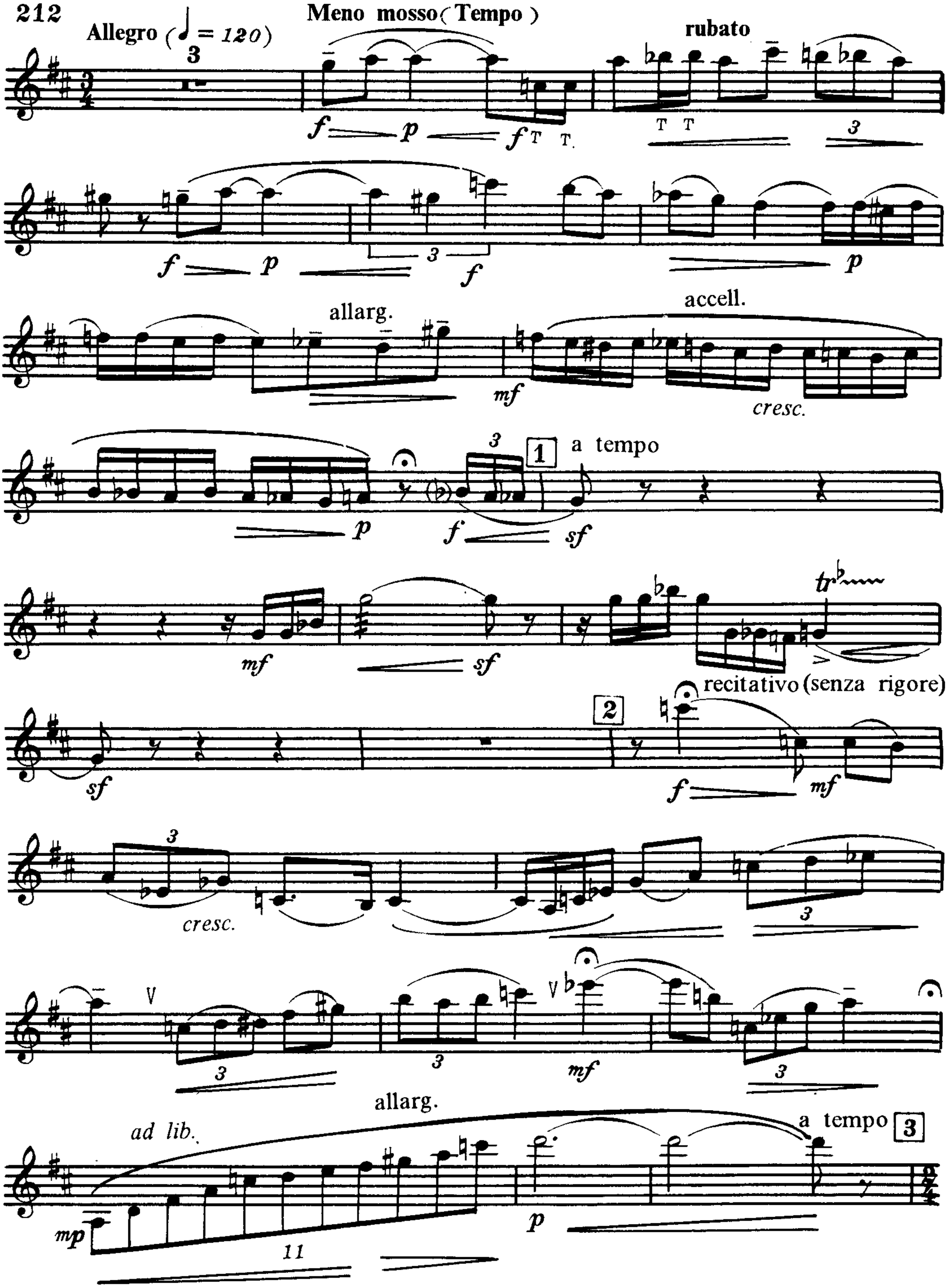
При всей своей тематической пестроте это сочинение в художественном отношении интересно. Много исполнительских задач, связанных с интерпретацией мало контрастных разделов, с физической выносливостью, должен решать солист.

Начальный эпизод вступления (**Allegro ♩ = 120**) отделяется от последующих четырех - это вступительная импровизация. С начала сольной партии следует обозначить темп **Meno mosso, tempo rubato.** Иначе музыка вступления превращается в шарж, который мы часто слышим у исполнителей. Не случайно здесь мы встречаем авторские указания, свидетельствующие о свободной, импровизационной трактовке этого раздела (например, *allarg., recitato, accelerando, senza rigore* ...). Следует воспользоваться такими указаниями для создания больших удобств в преодолении технических трудностей, а также для усиления выразительности музыки.

Привожу вариант вступительного раздела в том виде, как он представляется мне. 16-е ноты в первых тактах не следует играть двойной атакой, а перед цифрой 1 не превращать их в 32-е.

---

* Андре Жоливе - известный французский композитор. Родился в 1905 году в Париже, окончил Парижскую консерваторию. В 1936 году стал активным членом объединения "Молодая Франция", игравшим значительную роль в художественной жизни страны. Автор оперных, симфонических, камерных произведений. Много писал для духовых инструментов, в том числе концерты для флейты, фагота и 2 концерта для трубы.

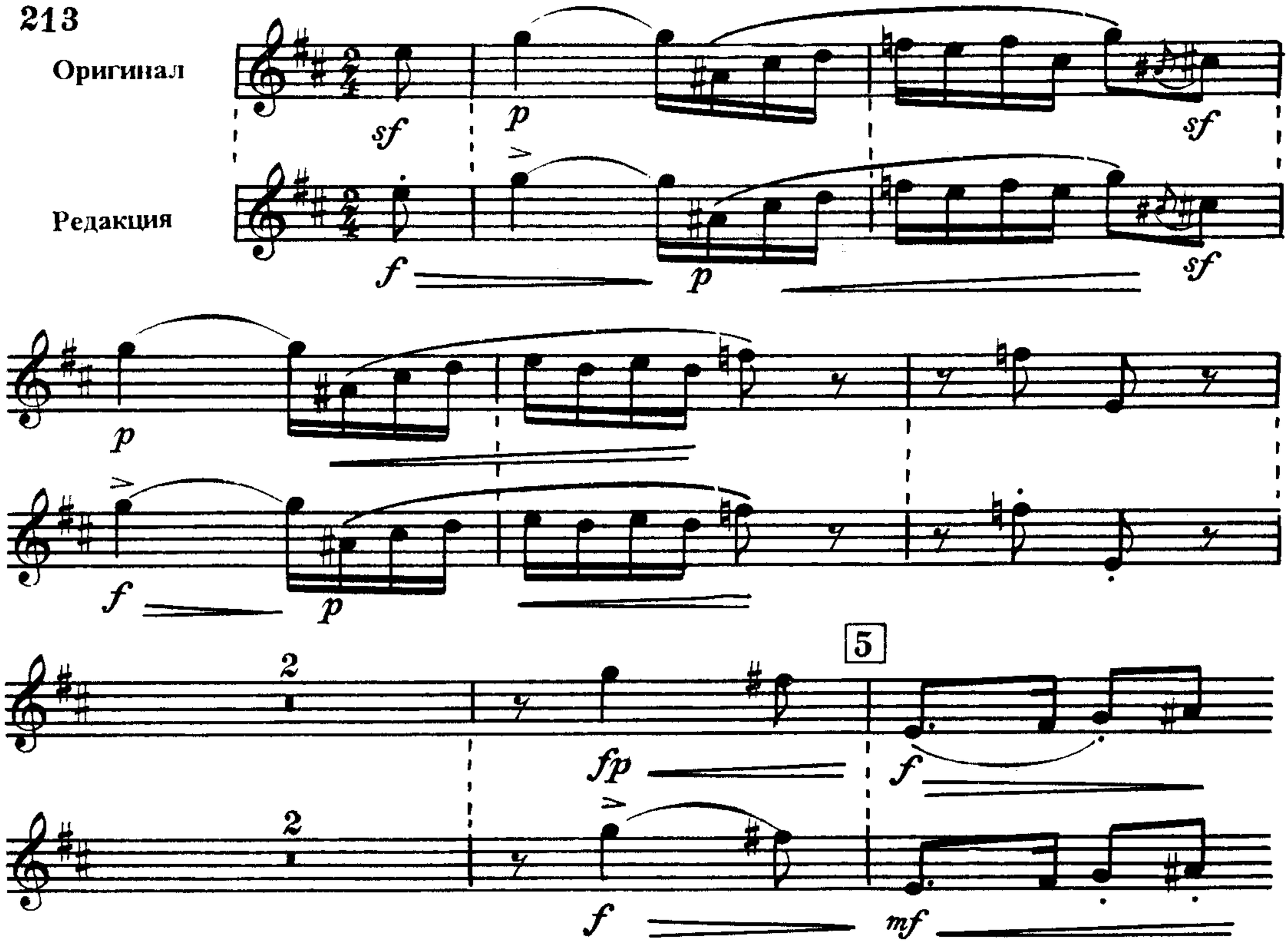


А вот собственно **Allegro** начинается с цифры 3. Этот эпизод - второй в Концертино - выдержан в характере танца и имеет трехчастное строение. В

цифре 4 - середина этого раздела - следует изменить придуманные оттенки (начало примера), чреватые манерностью атаки ("твуа"). Это касается первых долей в 7 и 9 тактах.

А.Жоливе. Концертино

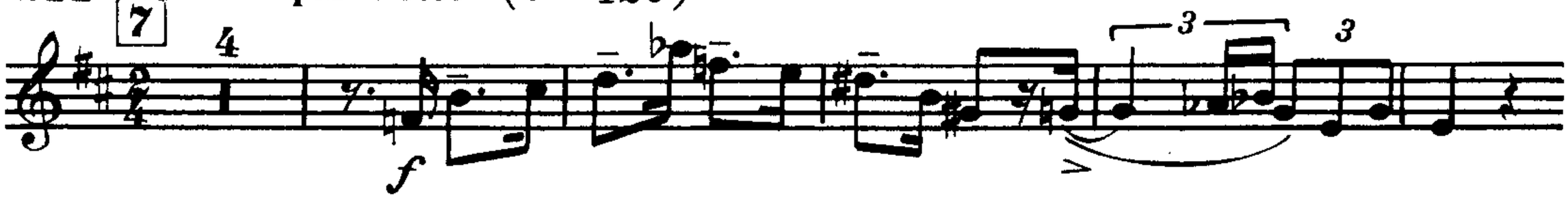
213



Третий эпизод (цифра 7) также трехчастен. Он отличается от предыдущего более подвижным темпом. Тематизм его коварен тем, что ритмический рисунок изобилует фигурами ♩. 𝅘𝅥𝅯 . Мы уже знаем, что такие фигуры могут образовывать паузы, которые не всегда к месту. В данном случае необходим ритмический контроль исполнителя, мелодию этого эпизода лучше играть напевнее, без пауз-люфтов.

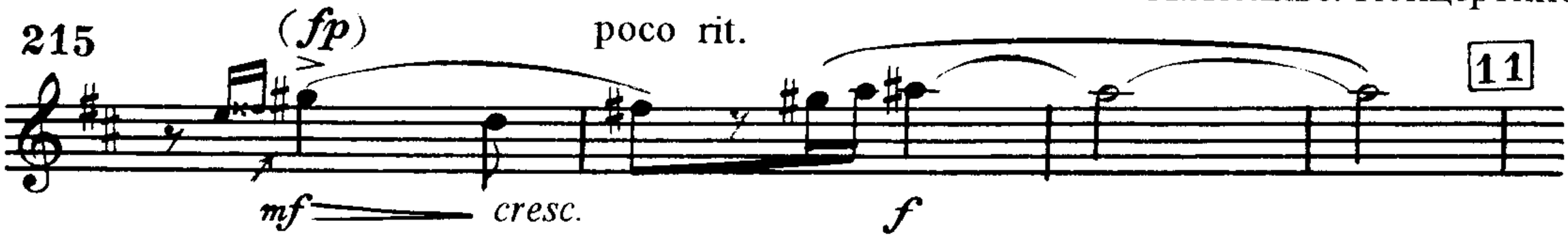
А.Жоливе. Концертино

214 **Poco piú mosso** (♩ = 126)



Перед цифрой 11 - за 4 такта до нее - надо сделать *ritenuto.* Тогда форшлаг и 16-е прозвучат лучше, без спешки. К тому же такое замедление оправдано окончанием эпизода.

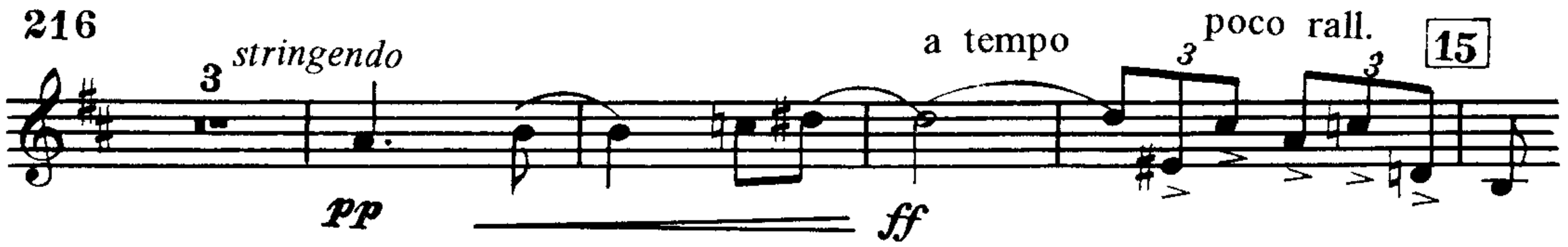
А.Жоливе. Концертино



Обозначенное в 1-м такте этого примера на ноте соль-диез ***fp*** - искусственно придуманный нюанс. Больше соответствует авторскому замыслу акцент.

К цифре 15, - началу пятого эпизода, сделать *poco rit.* на последних триольных акцентированных восьмых. Так естественнее подготовить переход к более медленному темпу: **Meno vivo.**

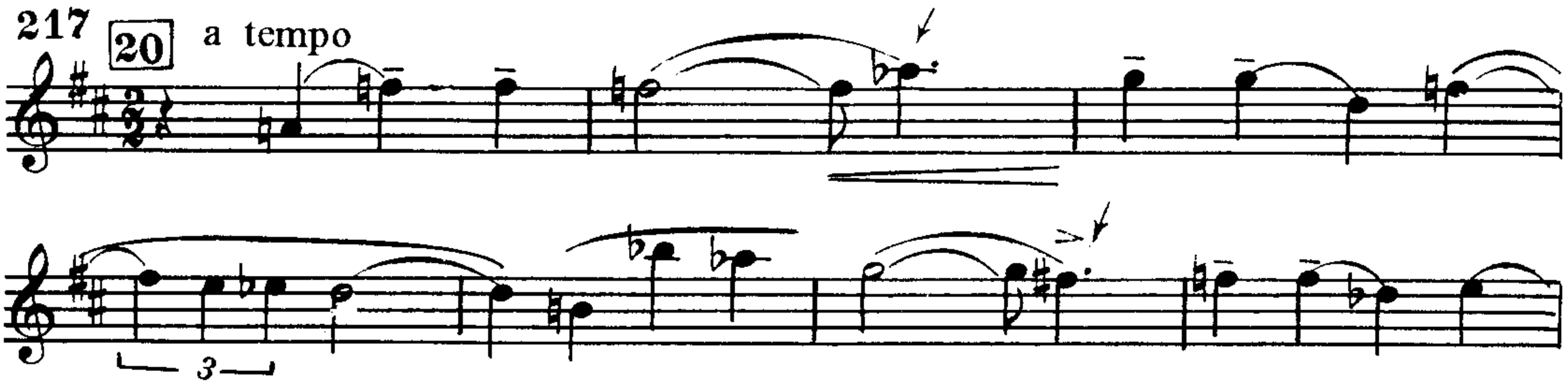
А.Жоливе. Концертино



Пятый эпизод (цифра 15) построен на триолях, исполняемых тройной атакой. Здесь техническая задача требует ритмического контроля. Триоли должны быть, как и во всех аналогичных случаях, одинаковыми по длительности и динамике. Нельзя акцентировать первую ноту из трех, лучше строить певучую фразу и не исполнять точки над нотами (см. партию трубы).

Шестой эпизод (цифра 19) контрастен всем предыдущим и выдержан в вокально-блюзовых тонах. Музыка медленная, поэтому исполнять ее надо с ощущением определенной ритмической пульсации. Правильность этого можно проверить на синкопах в цифре 20. Если не будет такого внутреннего определенного ритмического пульса, синкопа не получится.

А.Жоливе. Концертино



Медленный лирический эпизод достаточно развернут и приводит к следующему - имеющему танцевальный характер и представляющему в общей структуре как бы репризу всего сочинения (цифра 24). Этот седьмой эпизод технически подвижен, с трудными интервальными фразами, что само по себе

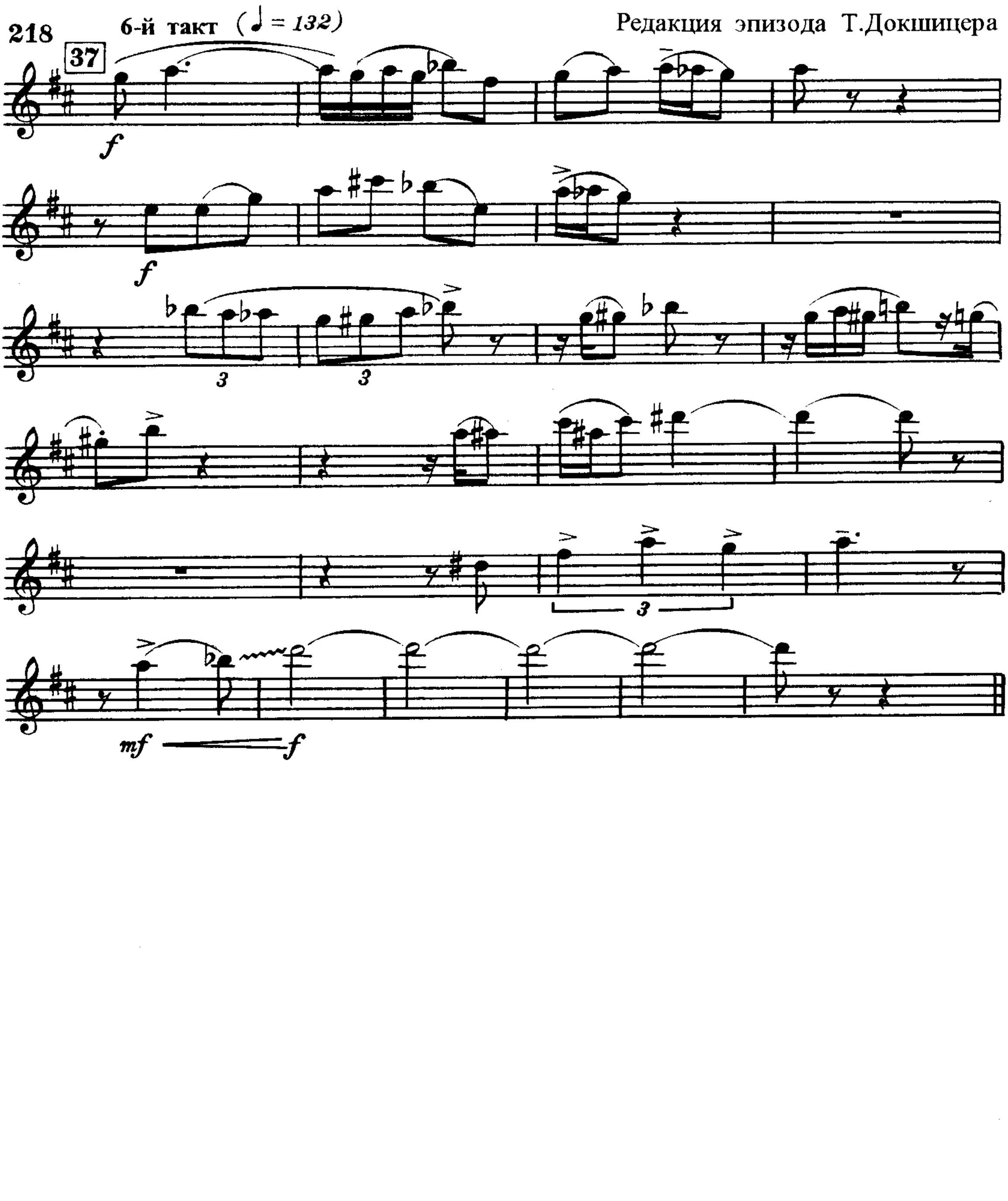
уже есть предостережение исполнителю: не загонять темп. Метроном ♩ = 132 условно определяет темп. Скорость исполнения диктует индивидуальный расчет исполнителя, при котором решающим показателем должно быть ясное звучание малых длительностей. Этот эпизод имеет несколько более сложную структуру: в цифре 30 его середина, в цифре 33 - реприза.

С цифры 35 начинается общая кода - восьмой эпизод (см. клавир). В расчете автора не учтена очевидная физическая перегрузка исполнителя, а самый большой регистровый, а следовательно, и физический накал приходится именно на коду. Если бы рядом с композитором находился исполнитель, ориентирующий его на физические возможности трубача, то наверняка автор сделал бы другой вариант, позволяющий трубачам спокойно, на хорошем звуке закончить все сочинение.

Хочу восполнить это упущение и предложить свой вариант, который не нанесет ущерба музыке, но придаст уверенность исполнителям и наверняка умножит их ряды:

А.Жоливе. Концертино

Редакция эпизода Т.Докшицера



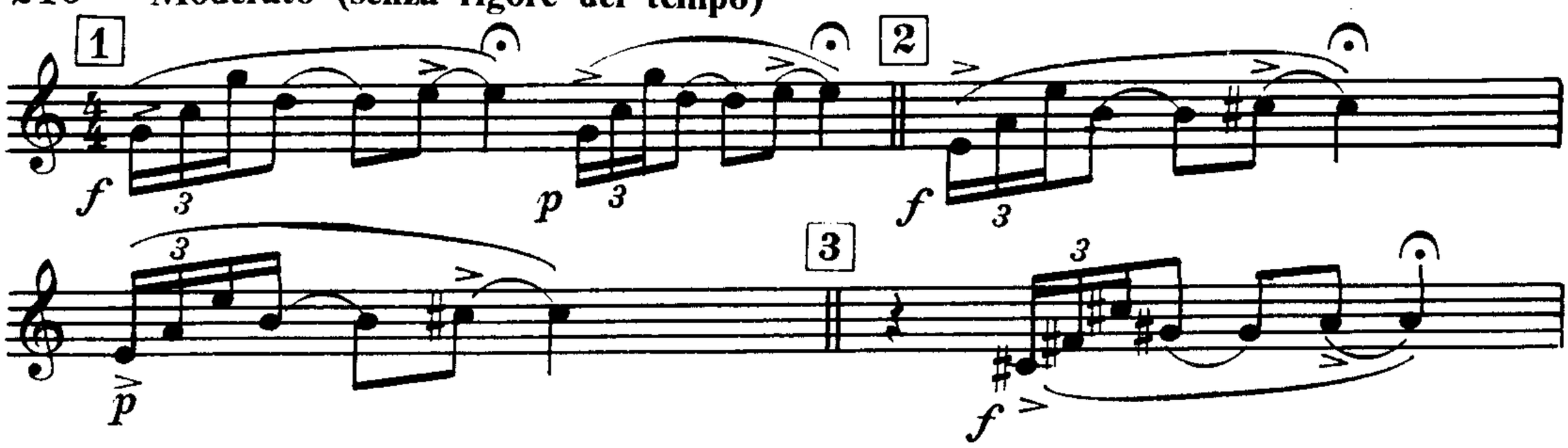
Э. Бозза. Сельские картинки *

Это колоритная и виртуозная двухчастная пьеса. **1-я часть** включает несколько образных планов, рисующих картины природы. В основе 1-й части лежат два эпизода: один из них носит решительный, призывный характер, в нем доминирует волевое, мужское начало, второй - более спокойный, напевный, лиричный. Техническая фактура 1-го эпизода богата сложными легатными интервалами, которые написаны 16-ми и даже 32-ми.

Сразу обратим внимание исполнителя на первую триоль. В быстром темпе эта фраза и подобные ей могут не получиться. Поэтому их нужно сыграть шире, свободнее, с ощущением каждого звука в губах - тем более, что это допускает импровизационный характер музыки, ее каденционная свобода. А главное, выразительное звучание требует здесь не быстроты исполнения, а бóльшей ясности. Приводим примеры подобных эпизодов - лейтмотивов из разных мест сочинения.

Э.Бозза. Сельские картинки

219 **Moderato (senza rigore del tempo)**



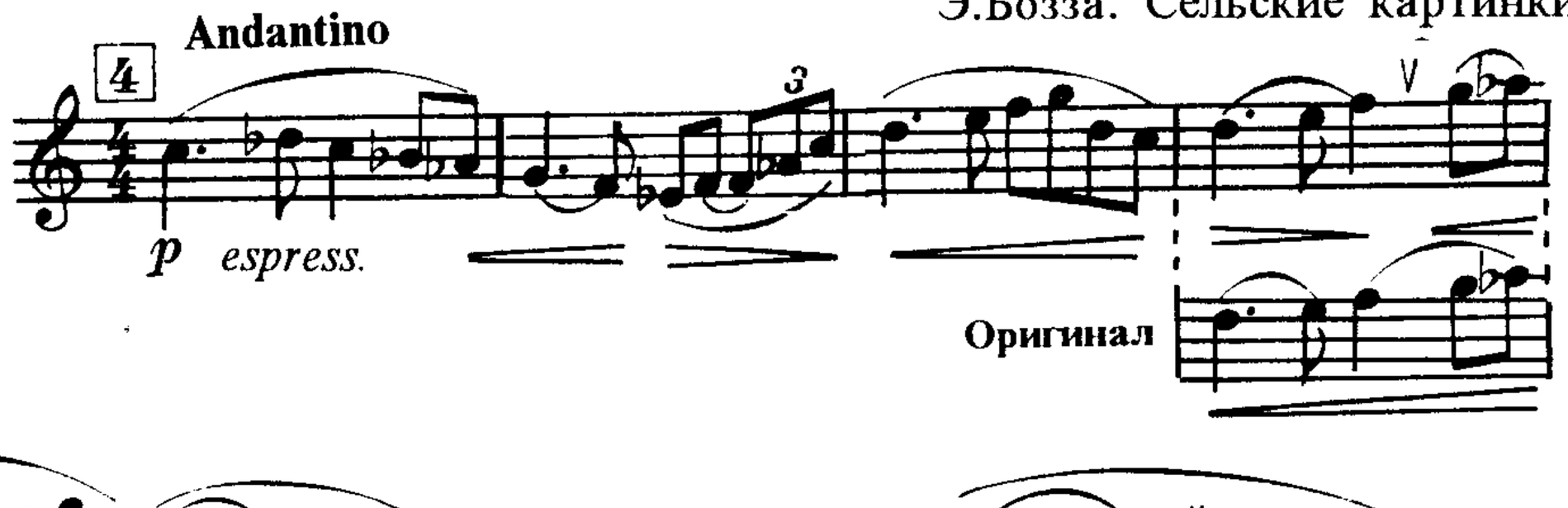
Играя сложный монолог вступления, надо проявить много изобретательности и фантазии, чтобы он прозвучал осмысленно и выразительно, в свободных темповых и динамических модификациях. Автор на это указывает ремаркой **Senza rigore** - не строго в темпе. Так что ищите свой вариант выразительного звучания. Не удовлетворяйтесь первым попавшимся, пойманным "на лету" !

Во второй певучей теме есть проблемы с дыханием; впрочем, они решаются довольно просто (см. строку "редакция").

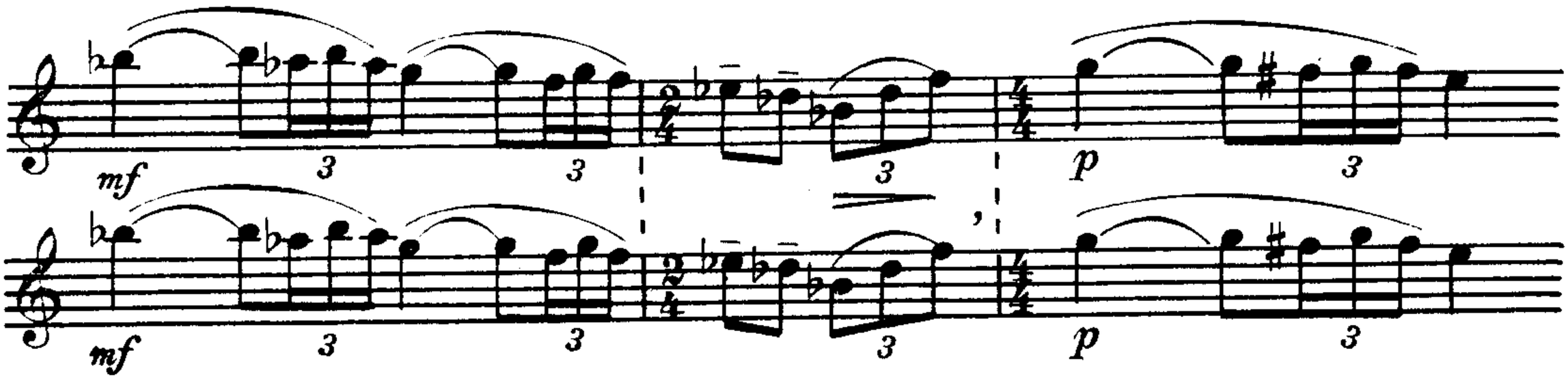
Э.Бозза. Сельские картинки

220 **Andantino**

Редакция



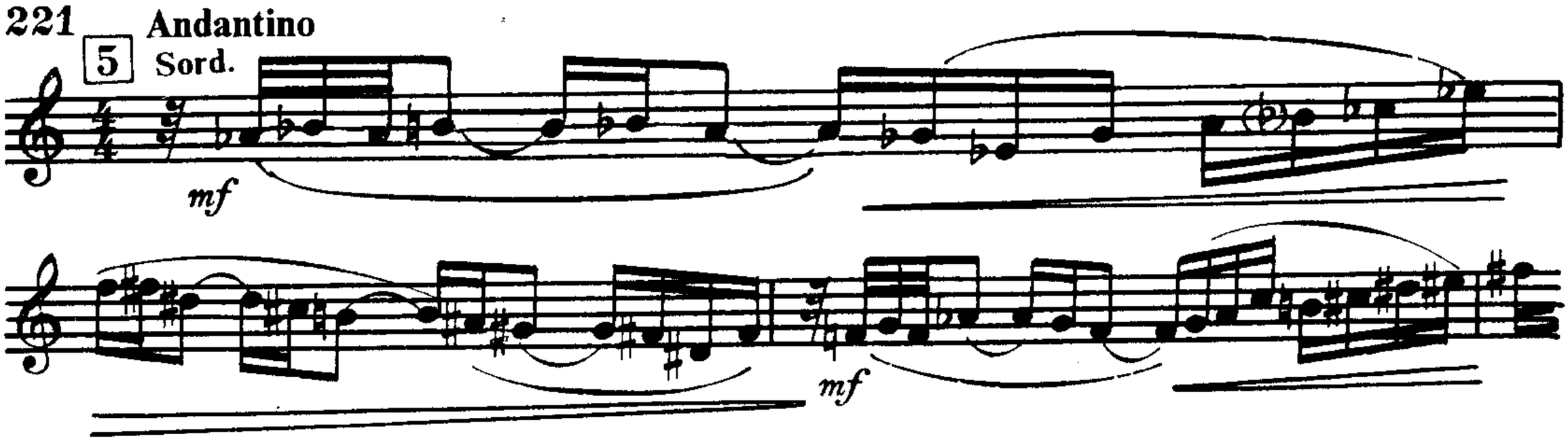
Оригинал



Как это часто бывает, проблему решает деталь, казалось бы, мелочь. В данном случае дыхание, разорвавшее лигу, строит всю фразу. Исполнителю больше не понадобится дополнительное дыхание на месте запятой (’∨), которую автор для этого поставил. Сравните оригинал и редакцию.

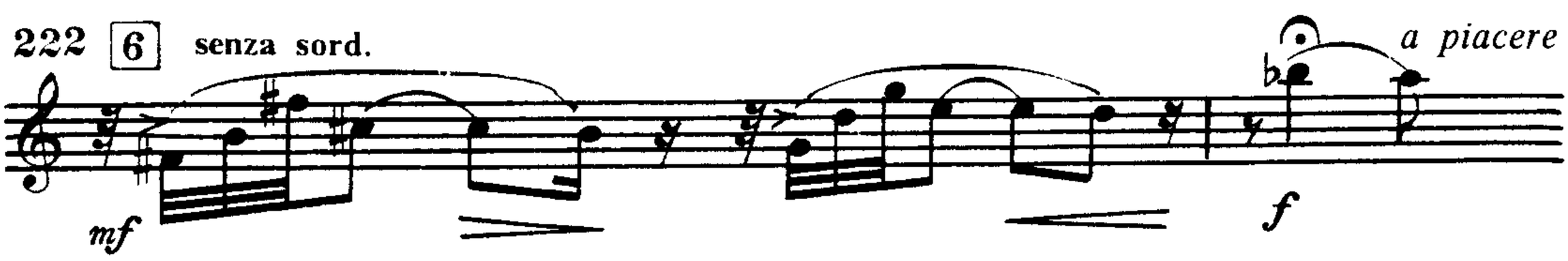
Далее (№ 221), когда фразы начинаются после 32-й паузы, не старайтесь эту паузу прослушать, иначе будет опоздание. Играйте *почти* одновременно с паузой - тогда можете спокойно и неторопливо успеть сыграть все 32-е.

Э.Бозза. Сельские картинки



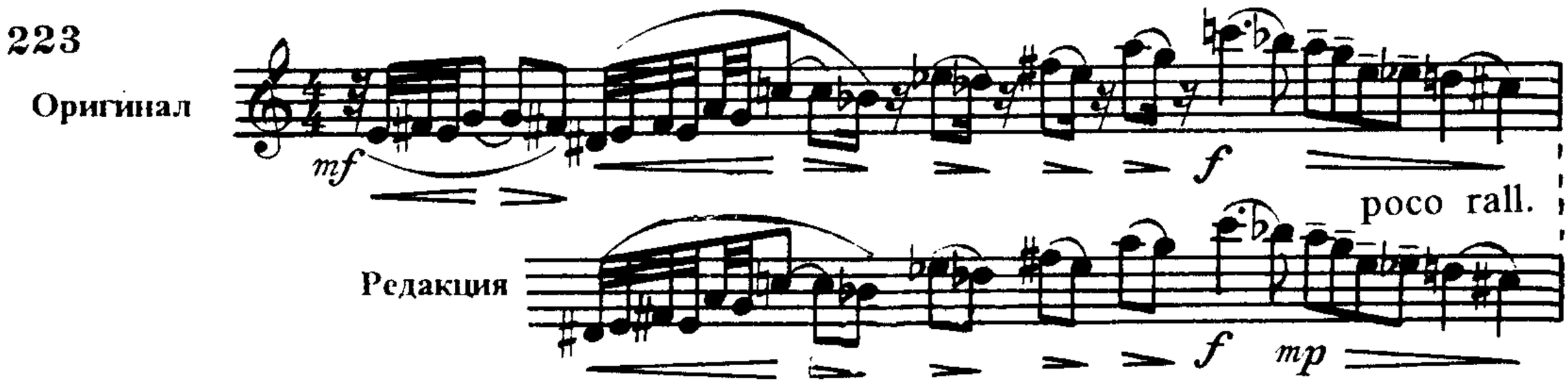
В следующей, еще более трудной фразе (цифра 6) есть возможность сыграть 32-е шире, так как об этом позаботился сам автор. Он написал в сопровождении педальные акорды как раз на месте пауз. Так что ничего не мешает исполнителю сыграть эти фразы без спешки. Конечно, это не означает, что паузы можно бесконтрольно передерживать.

Э.Бозза. Сельские картинки



Наконец, о маленьких паузах в следующей фразе:

Э.Бозза. Сельские картинки



Дело в том, что в подобном контексте, при двух залигованных звуках, когда первый из них подчеркнут, паузы-люфты образуются сами собой. Это из области ненаписанных оттенков. Педантичное их выполнение сделает звучание нарочитым, искусственным.

2-я часть "Сельских картинок" - Тарантелла. Это легкая, полетная танцевальная музыка состоит из ряда эпизодов, объединенных единым темпом и общей танцевальной характерностью.

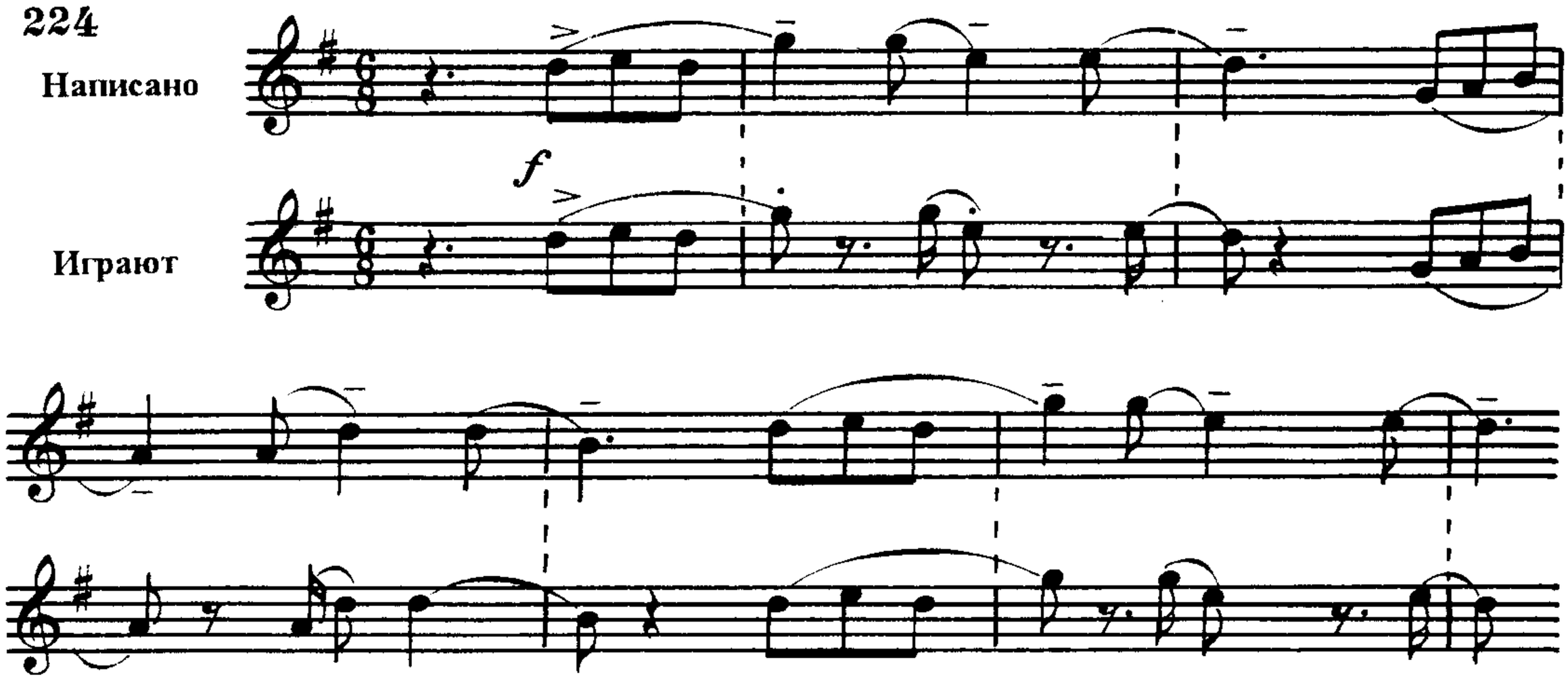
Не увлекайтесь скоростью темпа, это не приведет к желаемому эффекту. При выборе темпа всегда должно быть предусмотрено время для контроля малых длительностей, орнаментики. И как всегда, хочется подчеркнуть, что быстрая музыка воспринимается лучше, если она напевна. Размер 6/8 иногда провоцирует исполнение восьмых как шестнадцатые. Избегайте этого.

Э.Бозза. Сельские картинки

224

Написано

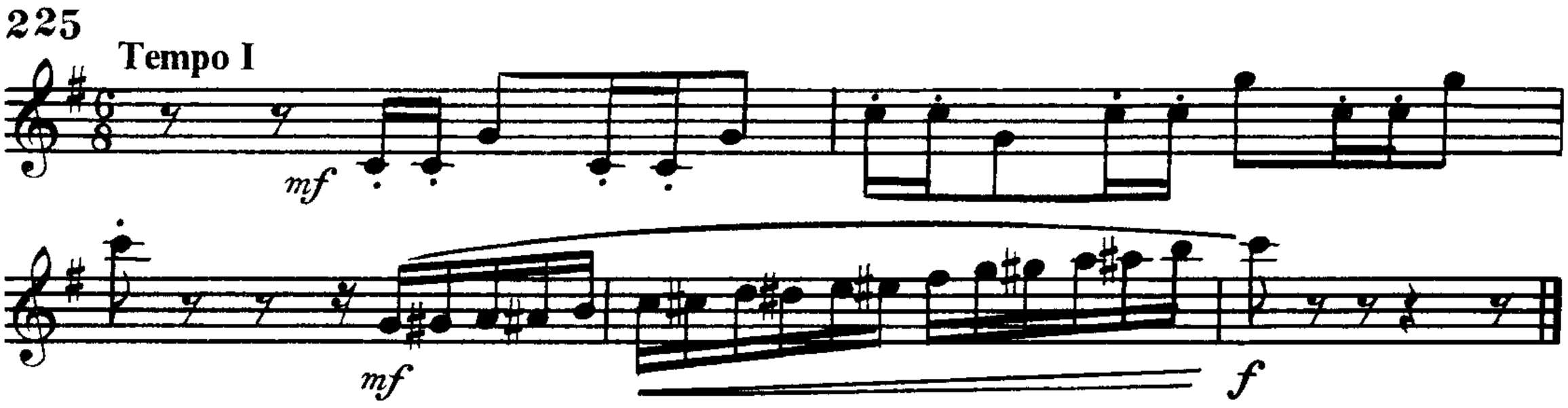
Играют



После каденции **Meno vivo** следует ускорение темпа **(Animato)**, которое должно привести к начальной скорости. Это очень важно знать и проконтролировать, чтобы не оказаться в заключительной фразе в невыгодном для себя темпе, более быстром, чем это нужно для исполнения трудных фраз.

Э.Бозза. Сельские картинки

225



В.Троян. Концертино *

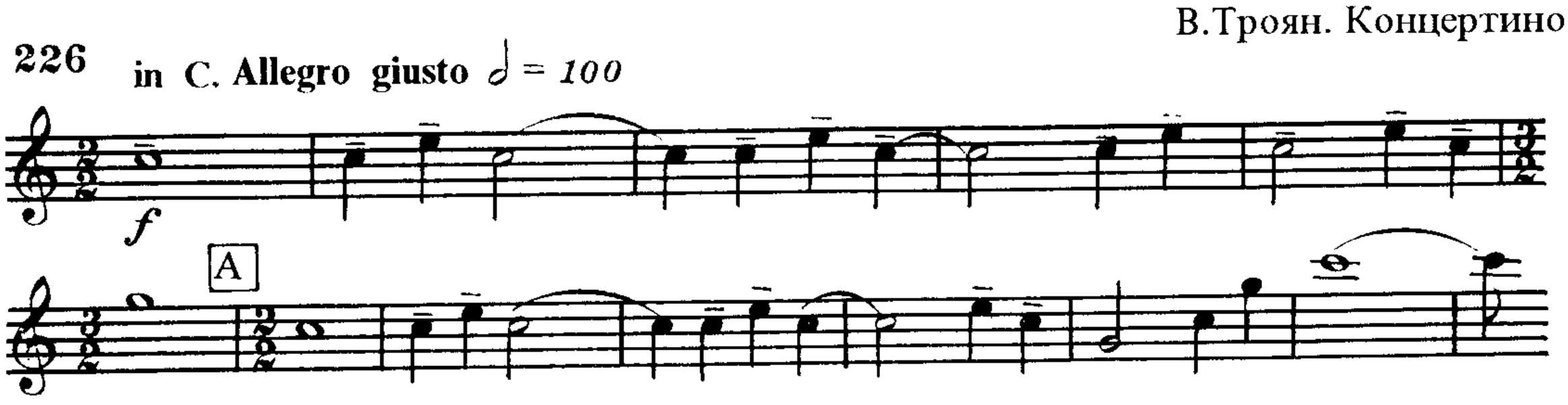
В Концертино таятся интересные исполнительские приемы, художественные и технические задачи. Музыка первых двух частей кажется простой, но в этой простоте заложена мудрость, требующая определенного качества выполнения штрихов (особенно *detache*), расчета динамики звука (в конце 2-й части), исключительной технической легкости при исполнени пассажей. Музыка эта очень современна по языку и с большим внутренним содержанием. Что-то роднит ее с "Петрушкой" Стравинского.

В Концертино три части, причем 1-я и 2-я идут без перерыва.

1-я часть - (Allegro qiusto ♩ = 100, на 2) состоит из ряда разнохарактерных эпизодов, объединенных общим пульсирующим движением при меняющихся метрах: 2/2, 3/2, 3/4, 3/8. Это требует от исполнителя хорошего метроритмического чутья, позволяющего соотносить общий темп с меняющимися метрическими схемами.

Певучая тема 1-го эпизода звучит торжественно, с пафосом. Использование натуральных интервалов придает теме фанфарность.

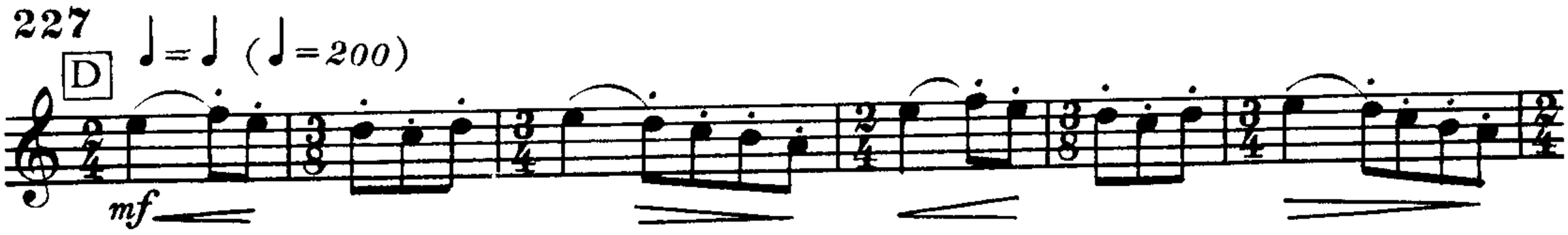
В.Троян. Концертино



Обратите внимание на высокий регистр сочинения: Концертино написано для трубы строя "С", поэтому для трубы "В" это довольно высоко.**

В следующем эпизоде (D) от патетики ничего не остается - характер музыки изменился. И чтобы не потерять пульс, следует ориентироваться уже не на половинные ноты, а на четверти - ♩ будет равна 200 (!).

В.Троян. Концертино



Теперь сопоставьте пульсацию обоих эпизодов (пример 226, ♩ =100 и пример 227, ♩ = 200), соблюдая один и тот же темп. Пульсация едина.

В следующем разделе (E), который идет на 3/2, лучше считать на 3 доли:

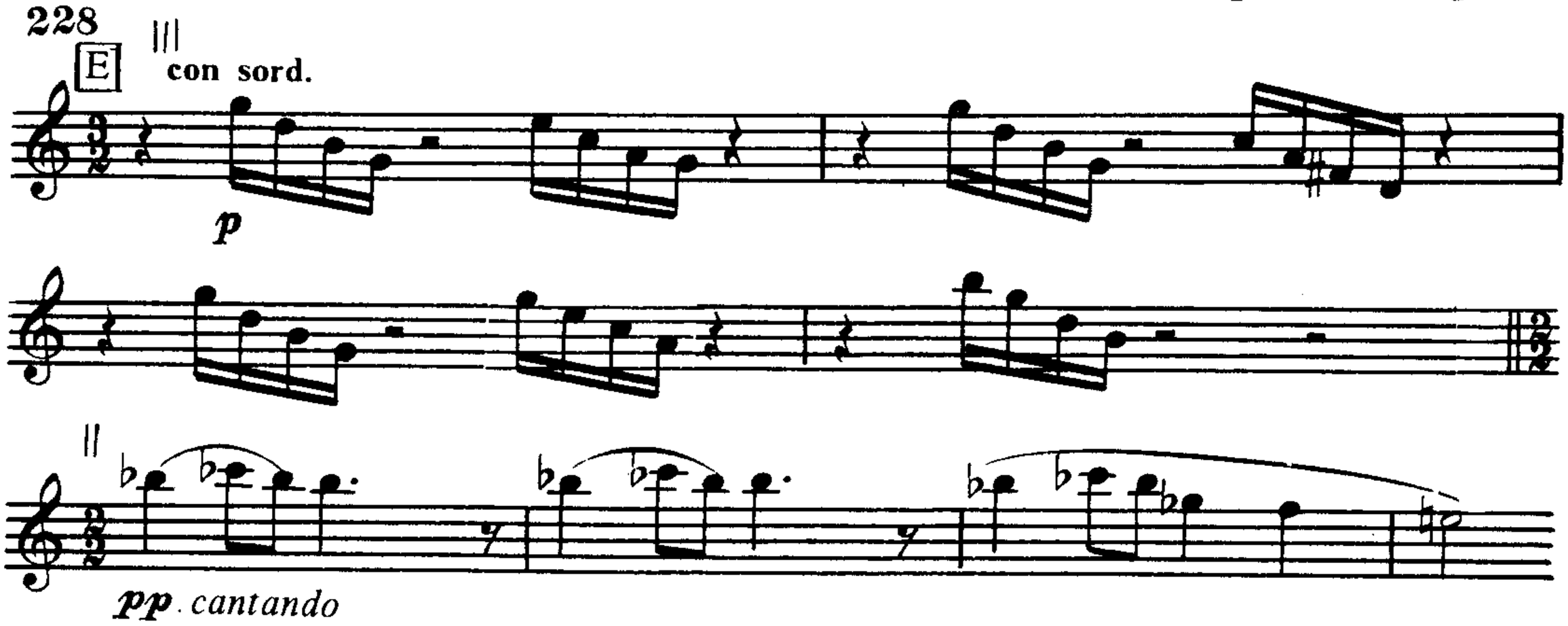
---

* Вацлав Троян - один из современных чешских композиторов, известный нам как создатель музыки для конкурсов "Пражская весна".

** Автор данной книги предполагает осуществить свою редакцию Концертино Трояна, тоном ниже для трубы in "B".

В.Троян. Концертино

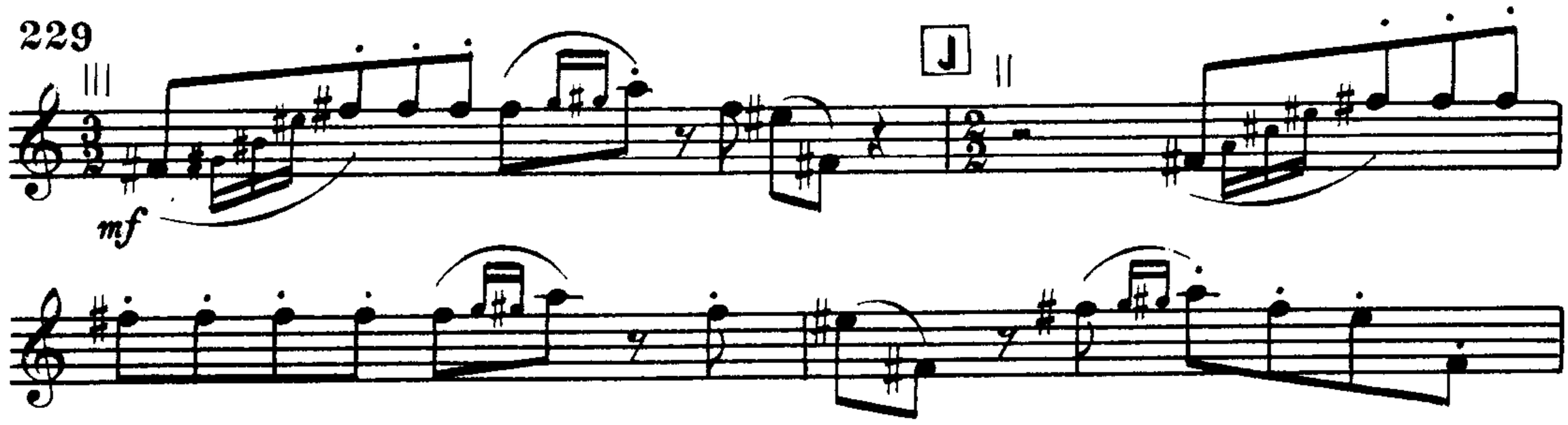
228



В 5-м такте примера 228 происходит переход с моторной музыки на 2/2 к выразительной лирической теме в слегка раскачивающемся движении: то ли это колыбельная, то ли баркарола. В таком же духе продолжается каскад сменяющих друг друга эпизодов, среди которых особенно интересен последний.

В.Троян. Концертино

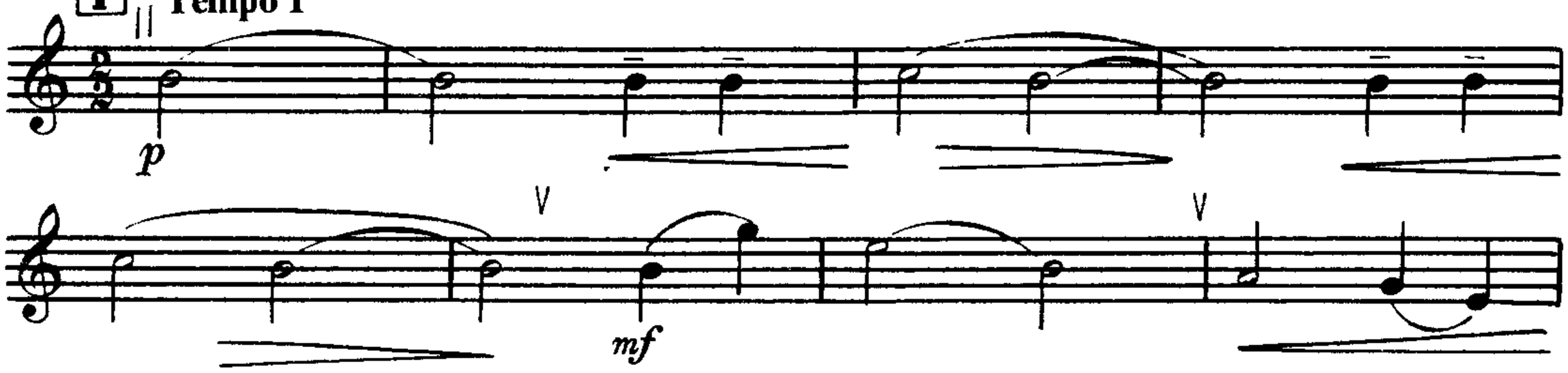
229

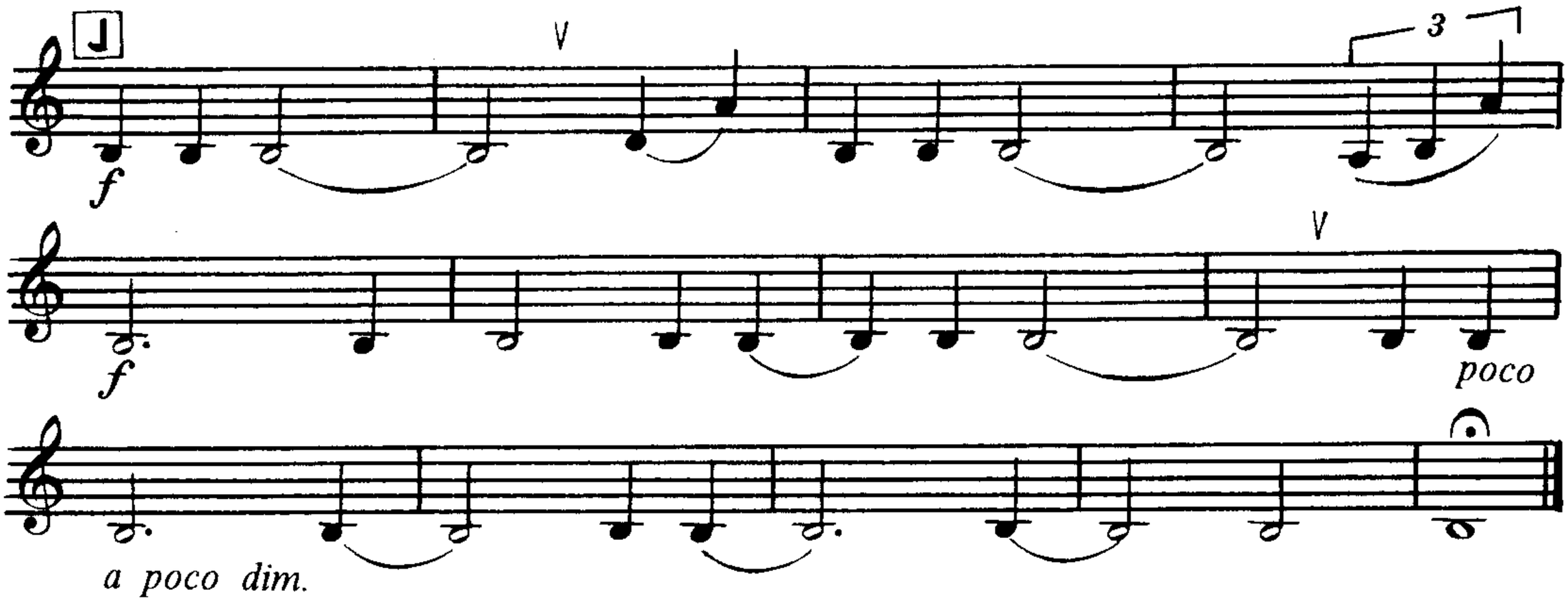


2-я часть - Largo sostenuto - хорально-мелодическая, сдержанная, но идущая, однако, в движении. Автор позаботился об этом, выставив метроном ♩ = 64. В примере покажем главную тему, но в репризе, чтобы заодно коснуться еще раз вопроса динамики звука *си* малой октавы в коде.

В.Троян. Концертино

230 Largo sostenuto(♩=64)





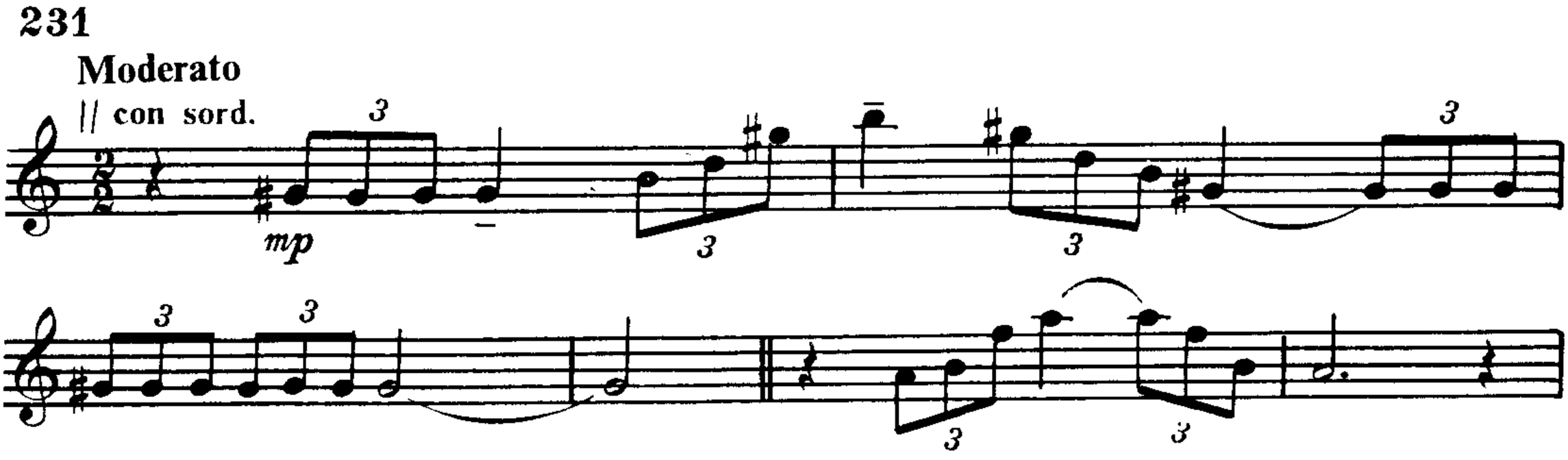
В главной теме репризы автор не проставил лиги. Это надо сделать самим исполнителям, ибо одним штрихом деташе невозможно выразить смысл этой хоральной мелодии. В примере лиги выписаны редактором.

Что же касается заключительных тактов с бесконечными повторами ноты си малой октавы, то проблема создана здесь самим автором, поставившим слишком рано нюанс ***p***, с последующим исчезновением звука (*diminuendo*) на протяжении восьми тактов. Если мы будем считать, что здесь стоит не ***p***, а хотя бы ***mf***, тогда и *dim.* может получиться, и звучание будет выразительным и наполненным.

В среднем эпизоде 2-й части две темы, причем первая из них напоминает сигнальные мотивы в духе Стравинского:

В.Троян. Концертино

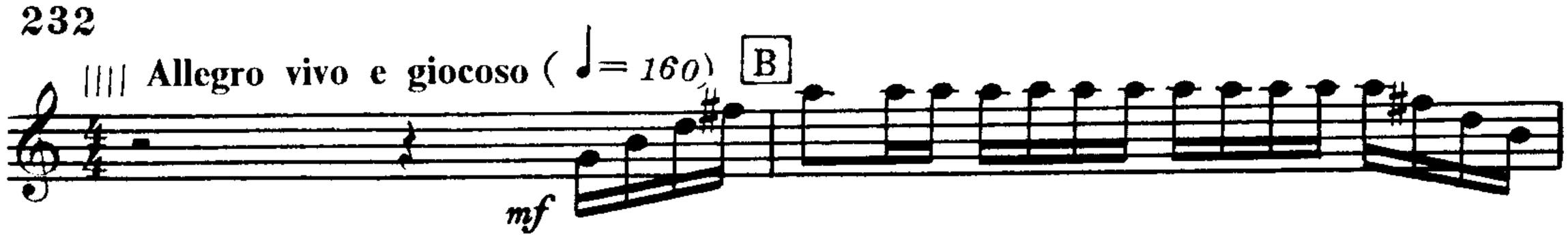
231

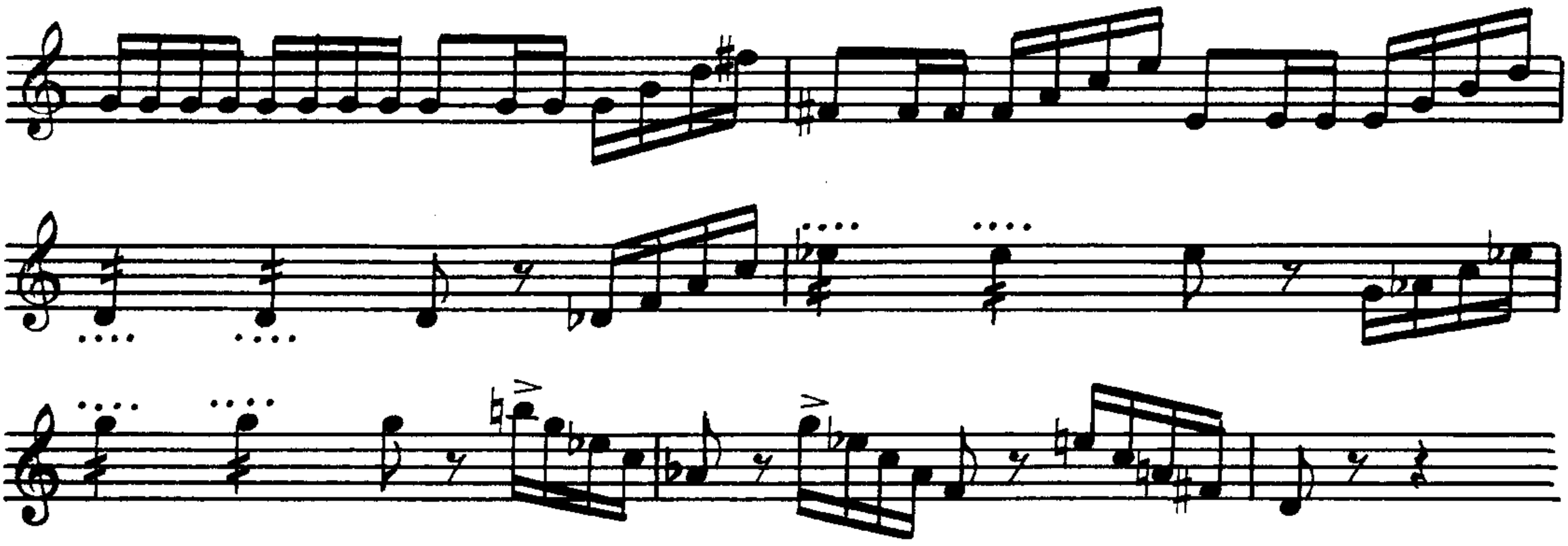


3-я часть Концертино - крепкий орешек, и тот, кто его раскусит, может считать свое мастерство зрелым, а себя готовым решать трудные технические задачи. Эта часть настолько яркая, что обе предыдущие кажутся лишь прелюдией к ней. Фрагмент главной темы трехчастной экспозиции:

В.Троян. Концертино

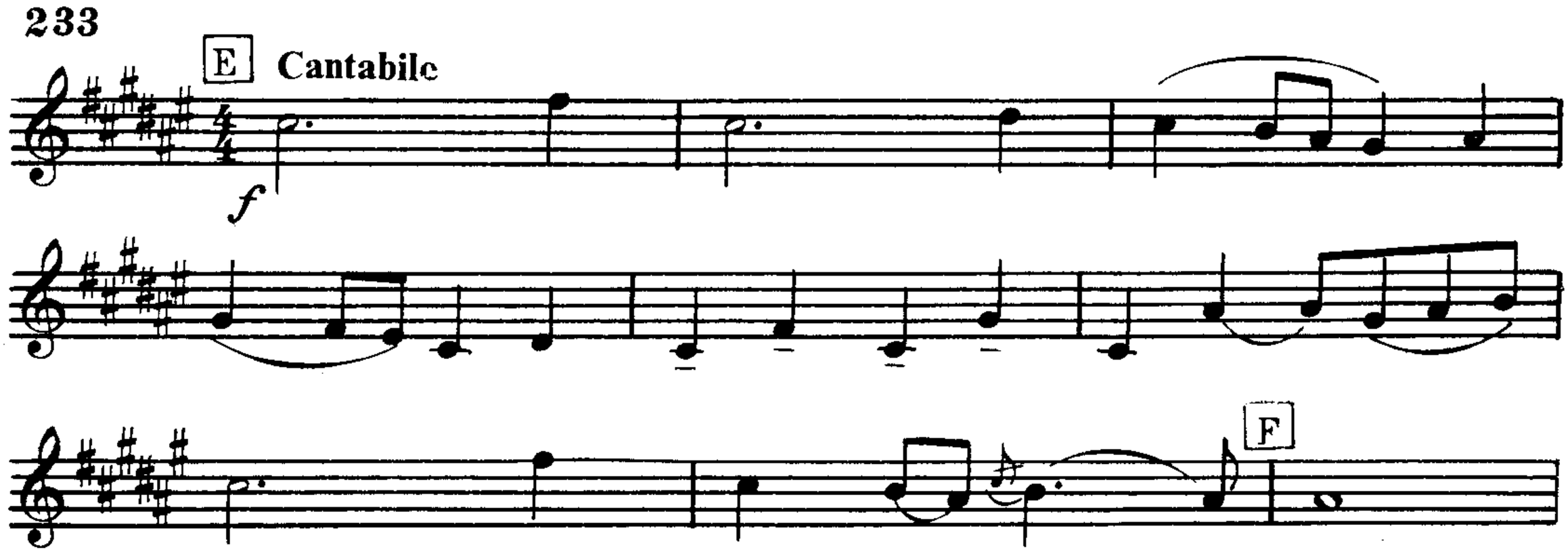
232





Эпизод E - **Cantabile,** но песенная мелодия идет в том же темпе.

В.Троян. Концертино

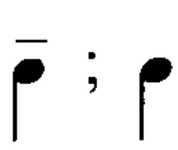
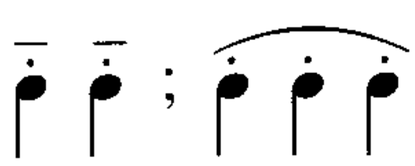
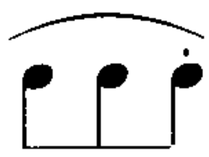


Интересна форма 3-й части. После калейдоскопического мелькания разных тематических эпизодов, на которых строится финал, в Концертино возникает тема из 1-й части. Таким образом, всему циклу придается завершенность и убедительная законченность.

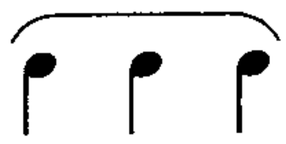
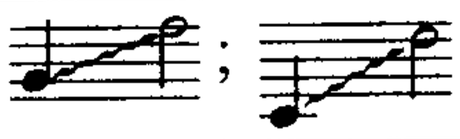
Найти нужные технические приемы и выразительные средства Концертино Трояна поможет выявление образного строя музыки - танцевальной и песенной, естественной , как сама природа.

Приложение 1

ТАБЛИЦА УСЛОВНЫХ ЗНАКОВ, УПОТРЕБЛЯЕМЫХ В НОТНОЙ ЗАПИСИ*

Способы обозначения в нотной записи	Краткая характеристика
	акцент, подчеркнутое начало звука, продолжение звука гаснущее, идущее на диминуэндо
	акцент, подчеркнутое начало и выдержанное на одной динамике звучание написанной длительности
	неакцентированное начало и выдержанное на одной динамике звучание написанной длительности
	стаккато. При этом знаке длительность написанной ноты сокращается наполовину
	стаккатиссимо. При исполнении длительность написанной ноты сокращается на ¾, звучит ¼ часть
	исполнение отделенных звуков простой атакой. Длительность, написанная в нотах, сокращается на ¼ часть, звучит ¾ части (нон легато)
	знак, указывающий повторное мягкое атакированное звучание
	знак, указывающий подчеркивание звука, без участия языка (маркированноé легато)
	выдержанный на одной динамике звук с акцентированным началом (маркированное деташе)
	сокращенный наполовину звук, подчеркнутый акцентом (маркированное стаккато)
	точка на последней ноте залигованной фразы показывает, что звук, сокращенный наполовину, по усмотрению исполнителя может быть исполнен легато или мягкой атакой («да»)

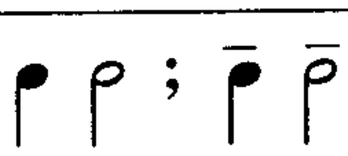
** В таблицу не вошли обозначения, встречающиеся в современных сочинениях, которые часто пишутся без нотных знаков, метра и т.д. По мнению автора, они не подлежат систематизации.*

	клин на последней ноте залигованной фразы означает, что звук надо остановить, закрыть его языком
	при этом знаке последний звук залигованной фразы исполняется мягкой атакой
	знак, указывающий сокращенное наполовину звучание, с акцентированным началом и закрытым окончанием
	дугообразная линия, знак, указывающий исполнение легато
	скобка, знак, обозначающий музыкальную фразу. В нотной записи часто этот знак трудно отличить от лиги
,	люфт, знак имеет смысловое значение, относится к исполнению музыкальной фразы и может быть использован как момент вдоха
V	знак, указывающий место вдоха
V⌐	знак, указывающий вдох с отводом мундштука от губ
	знак, указывающий вдох носом
	знак, указывающий скольжение по регистру – glissando
	Flatterzunge, Frulato – обозначения, указывающие тремолирование звука

Приложение 2

ТАБЛИЦА ШТРИХОВ

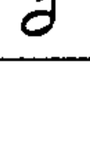
1. Штрихи, исполняемые атакой языка

№ п/п	Наименование штриха	Способы обозначения в нотной записи	Краткая характеристика	Каким способом атаки исполняется
1	Деташе		неакцентированное начало, стационарная часть выдержана на одной динамике, окончание звука округленное, открытое без участия языка	Простой и вспомогательной
2	Маркато		акцентированное начало звука, стационарная часть гаснущая, уходящая на диминуэндо, окончание звука открытое, без участия языка	Простой
3	Мартеле		акцентированное начало звука, стационарная часть выдержана на одной динамике, окончание звука закрытое, с участием языка	Простой
4	Стаккато		акцентированный короткий звук, окончание звука открытое, без участия языка	Простой и вспомогательной
5	Стаккатиссимо		акцентированный сухой и отрывистый звук, окончание звука закрытое, с участием языка	Простой
6	Нон легато		акцентированный напевный, короткий звук, с мягким, открытым окончанием	Простой
7	Портато		мягкое подчеркивание звуков, связанных общим дыханием	Мягкой

II. Штрихи, исполняемые без атаки языка

№ п/п	Наименование штриха	Способы обозначения в нотной записи	Краткая характеристика
1	Легато		Плавное соединение звуков
2	Маркирован-ное легато		Подчеркнутое соединение звуков толчками воздуха

III. Исполнительские приемы, не имеющие признаков штрихов

№ п/п	Наименование штриха	Способы обозначения в нотной записи	Краткая характеристика
1	Портаменто	обозначений не имеет	Повторение звука с некото-рой интонационной свободой
2	Фрулято	*Flatterzunge,* 	Тремолирование
3	Глиссандо		Скольжение
4	Тенуто		Выразительное подчеркива-ние отдельного звука

Приложение 3

ФОРМУЛА УТРЕННЕГО УРОКА

«Формула утреннего урока» – эталонная модель ежедневного урока (полного или сокращенного), по схеме которой каждый музыкант может строить и варьировать занятия по своему усмотрению.

Нотный материал состоит из 3-х разделов:

I. *Разминки* – подготовительные начальные упражнения

II. *Вокализы* – напевные интервальные упражнения, развивающие одновременно атаку, звук, дыхание, слух, выносливость, регистры и т.д.

III. *Секвенции* – упражнения, развивающие исполнительскую технику.

Каждая составная часть «Формулы...» имеет свою практическую направленность, и только вместе они представляют материал комплексного урока, успешно, гармонично и прогрессивно развивающего мастерство трубача.

На материале «Формулы...» можно строить уроки *полные* и *сокращенные.*

Программа полного комплексного урока составляется из 3-х разделов, в нее могут войти: *одна разминка* – продолжительностью 5–7 минут, *два вокализа* – 25–30 минут, и *3–4 секвенции* – 20–25 минут. Общая продолжительность игры от 40–50 минут до одного часа.

Программы сокращенных уроков составляются из 2-х разделов «Формулы» в различных сочетаниях: *разминки-вокализы, вокализы-секвенции, разминки-секвенции*, а с целью разыгрывания исполняются только разминка, только вокализ или только секвенция. Продолжительность сокращенного урока – от 15 до 30 минут.

Практика показывает, что полный комплексный урок с исполнением звуков в третьей октаве дает большую нагрузку губам, и его следует играть 1–2 раза в неделю, в остальные же дни заниматься по программе сокращенных уроков. Чередование интенсивной игровой нагрузки с облегченной позволяет избегать переутомления губных мышц (первого фактора риска и неудач в работе), лучше быть готовым к игре в оркестре, а также иметь возможность посвящать больше времени изучению этюдов, оркестровых партий и концертных пьес.

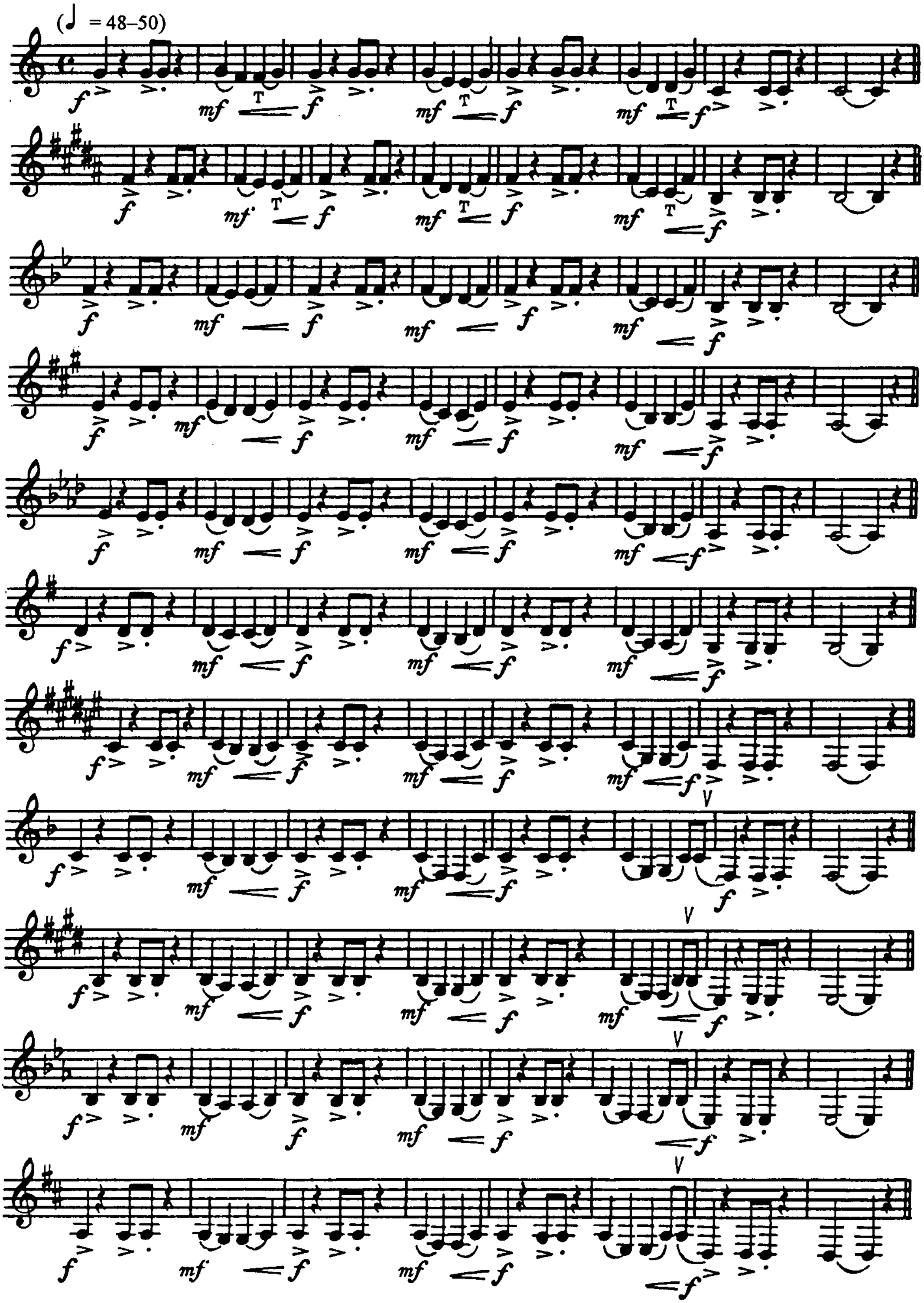
Продолжительность, содержание и степень нагрузки каждого занятия надо связывать с *конкретным* состоянием губных мышц (отдохнувшие они или утомленные) и особенностью своих *природных профессиональных* способностей.

Занятия по «Формуле...» предоставляют каждому исполнителю инициативу всячески разнообразить нотный материал и по собственному усмотрению включать в программу своих уроков упражнения из работ других авторов, соответствующие схеме «Формулы».

Утренний урок является частью дневной нагрузки трубача.

Ниже приводятся примерные упражнения утреннего урока (разминки, вокализы).

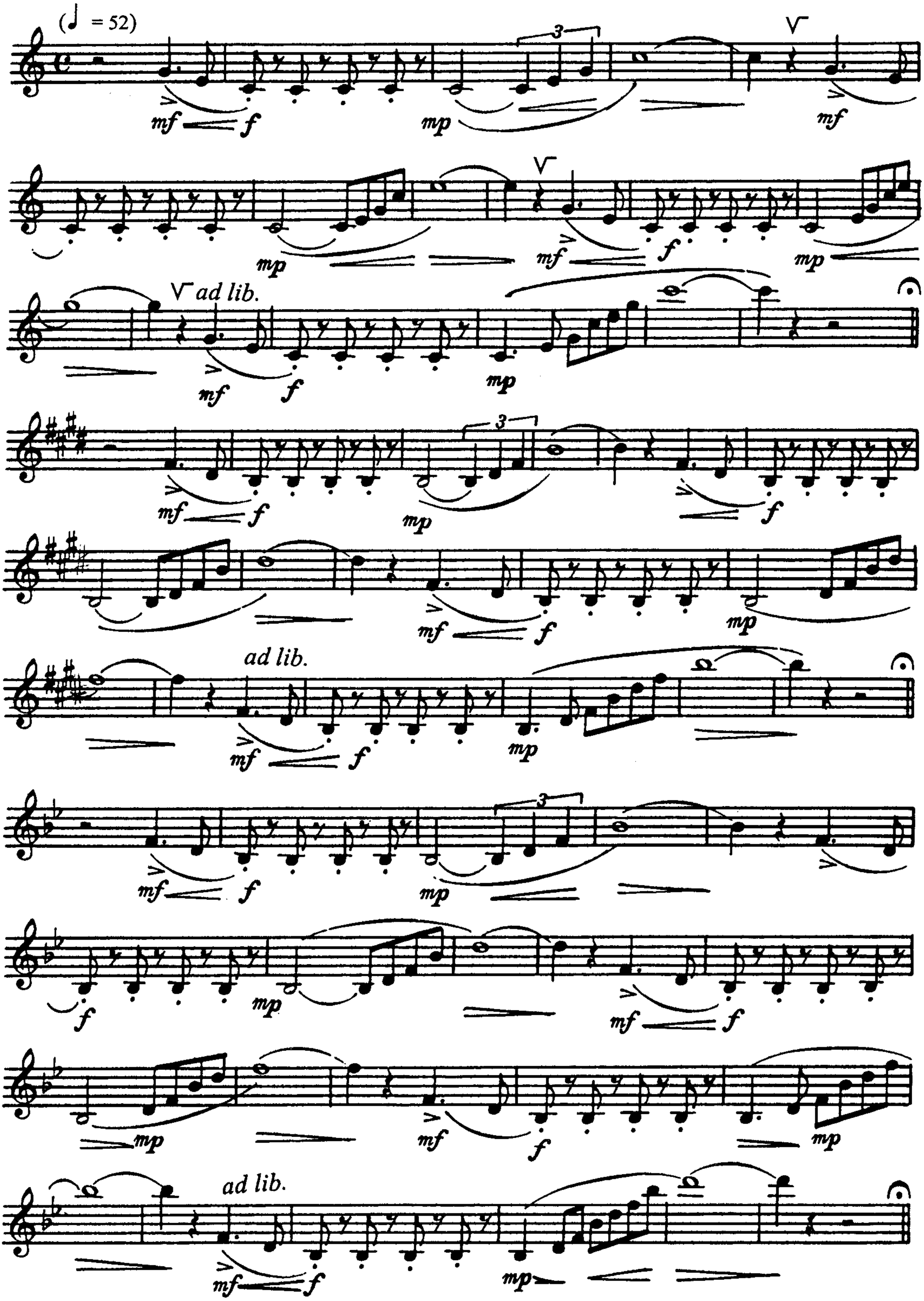
РАЗМИНКИ*



---

* *Достаточно играть 5-6 тональностей по выбору исполнителя.*

ВОКАЛИЗЫ (с элементами разминки)*



* *Играть полторы-две страницы по выбору исполнителя.*

ad lib.

СЕКВЕНЦИИ

Каждому трубачу предоставляется возможность выбрать для себя тренировочный материал из школ, этюдов, эпизоды из концертного репертуара, учитывая при этом индивидуальную потребность в совершенствовании того или иного технического приема (навыка).

С именем выдающегося трубача, народного артиста России Тимофея Александровича Докшицера связаны многие блестящие достижения современного искусства. Многолетняя концертная деятельность, плодотворная педагогическая работа в качестве профессора, исполнителя многочисленных записей музыки, автора ряда книг и методических пособий, солиста оркестра Большого театра выдвинули его в ряд самых известных и авторитетных музыкантов мира. "Вершиной мастерства" назвал игру Т. Докшицера известный немецкий дирижер Курт Мазур.

Тимофей Александрович — лауреат Всесоюзного и международного конкурсов. Окончил педагогический институт им. Гнесиных и дирижерское отделение Московской консерватории. Автор сотен транскрипций для трубы, публикуемых швейцарским издательством "Марк Райфт". "Коллекция нот Т. Докшицера" хранится в музыкальном отделе Российской национальной библиотеке и нотной библиотеке Российской Академии музыки им. Гнесиных.

Данная книга является первым, наиболее полным в мировой методической науке пособием, освещающим вопросы интерпретации музыки, и ее содержание может заинтересовать широкий круг музыкантов.

ISBN 5-89737-055-9

Тимофей Докшицер

Путь к творчеству

Оглавление

От автора ---- 3
Введение ---- 4
Глава 1. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АППАРАТ ТРУБАЧА ---- 5
Глава 2. ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ ИГРЫ ---- 7
Атака ---- 7
Ведение звука ---- 11
Окончание звука ---- 11
Соединение звука ---- 12
Глава 3. ШТРИХИ ---- 14
Штрихи, исполняемые атакой языка ---- 15
Штрихи, исполняемые без атаки языка ---- 19
Штрихи и технические приемы ---- 20
Несколько дополнений к разделу о штрихах ---- 23
Глава 4. О МЕТОДЕ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ЗАНЯТИЙ ---- 25
Глава 5. ОБЩИЕ ПРАВИЛА ИНТЕРПРЕТАЦИИ ---- 27
Интерпретация и фразировка ---- 27
Интерпретация музыки и грамматика нотного текста ---- 28
О музыкальном образе и технических приемах его звукового воплощения ---- 29
Определение темпа ---- 32
О динамической стороне исполнения ---- 35
Глава 6. ЭТЮДЫ КАК НАЧАЛЬНАЯ СТУПЕНЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МУЗЫКИ ---- 38
Метод работы над этюдами ---- 39
Глава 7. «ДЕТСКИЕ БОЛЕЗНИ» ТРУБАЧА ---- 46
Глава 8. ПРИЕМЫ МАСТЕРСТВА, ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ПОИСКИ ---- 51
О контрастах ---- 52
О ненаписанных нюансах ---- 56
Об атаке ---- 64
О моменте и технике вдоха ---- 66
О мелизмах ---- 68
О трактовке некоторых элементов формы ---- 71
О звуке ---- 73
Об игре с сурдиной ---- 74
Вдохновение и самообладание ---- 75
Глава 9. ОРКЕСТРОВОЕ МАСТЕРСТВО ---- 77
Духовик – солист в оркестре ---- 78
Дирижер и оркестр ---- 79
Глава 10. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКИ ---- 81
Т.Альбинони. Концерты ---- 82
Г.Телеман. Концерт ---- 85
И.Гайдн. Концерт ---- 87
Н.Гуммель. Концерт ---- 95

В.Брандт. Концертино № 1 ---- 103
В.Брандт. Концертино № 2 ---- 107
О.Беме. Концерт ---- 111
А.Гедике. Концерт ---- 122
А.Гедике. Концертный этюд ---- 130
В.Щелоков. Концерт № 1 ---- 133
В.Щелоков. Этюд № 1 ---- 136
В.Щелоков. Концерт № 3 ---- 137
В.Пескин. Концерт № 1 ---- 140
В.Пескин. Поэма № 1 ---- 145
С.Василенко. Концерт ---- 148
А.Арутюнян. Концерт ---- 154
М.Вайнберг. Концерт ---- 161
А.Пахмутова. Концерт ---- 167
Д.Энеску. Легенда ---- 171
А.Онеггер. Интрада ---- 174
П.Хиндемит. Соната ---- 177
Дж.Гершвин. «Рапсодия в стиле блюз» ---- 180
Г.Томази. Концерт ---- 183
А.Жоливе. Концертино ---- 189
Э.Бозза. Сельские картинки ---- 194
В.Троян. Концертино ---- 197
Приложение 1. Таблица условных знаков, употребляемых в нотной записи ---- 201
Приложение 2. Таблица штрихов ---- 202
Приложение 3. Формула утреннего урока ---- 205