

В.Посвалюк

*Щоденні самостійні
вправи трубача*

Навчально – методичний посібник



Київ 2003

Міністерство культури і мистецтв України
Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв

В.Посвалюк

Щоденні самостійні вправи трубача
Навчальний посібник

Видання друге,
виправлене та доповнене

Допущено міністерством культури
і мистецтв України як навчальний
посібник для вищих навчальних
закладів культури і мистецтв

Київ 2003

ББК 85.314

ЩОДЕННІ САМОСТІЙНІ ВПРАВИ ТРУБАЧА./В.Т.Посвалюк. –
навчальний посібник. К. ДМЦМЗКМ. 2003.- 56 с.

Методичні поради і вправи, викладені у першому виданні “Щоденних самостійних вправах учня-трубача” (1998) отримали схвальні відгуки і широко використовуються в педагогічній роботі викладачами класів труби і навіть валторни у музичних навчальних закладах Києва, Львова, Харкова, Запоріжжя, Хмельницького, Житомира та інших міст України. У ньому висвітлено основні методичні питання роботи виконавського апарату трубача. Вправи змістовні, ефективні і при цьому необтяжливі. Посібником зручно користуватись. У даному виданні розширено теоретичну частину, додано вправи для розвитку верхнього регістру, гнучкості губних м'язів, техніки виконання інтервалів та педальних звуків. Матеріали, викладені у посібнику, з успіхом можуть використовувати учні різного рівня підготовки, студенти середніх та вищих музичних навчальних закладів, а також професійні виконавці.

Рецензенти:

В.О.Швець, *професор кафедри духових інструментів Львівської музичної академії ім. М.В.Лисенка*

Г.О.Белінський, *завідувач відділом духових та ударних інструментів Житомирського державного музичного училища ім.В.С.Косенка, викладач класу труби, заслужений працівник культури України.*

ISBN 966-8050-11-8

© В.Т.Посвалюк, 2003

© Державний методичний центр
навчальних закладів культури
і мистецтв України, 2003



Автор посібника - Валерій Посвалюк (нар. 1947 р.) - лауреат республіканського конкурсу виконавців на духових інструментах (Київ, 1968), заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства, віце-президент Європейської гільдії трубачів, засновник та президент Української гільдії трубачів професіоналів. 1965 р. – закінчив Київську середню спеціальну музичну школу ім. М.Лисенка (клас О.Белофастова), 1969 р. – Київську державну консерваторію ім. П.І.Чайковського (клас проф. В.М.Яблонського). З 1967 по 1979 роки – соліст Державного академічного симфонічного оркестру УРСР, з 1979 по теперішній час – соліст-регулятор симфонічного оркестру Національної опери України. Веде активну концертну діяльність, має численні записи на Українському радіо та телебаченні, випустив перші в Україні компакт диски з записами творів для труби – “Музика бароко для труби” (2002) та “Концертні твори для труби і фортепіано” вітчизняних та зарубіжних композиторів (2003).

Діяльність В.Посвалюка відмічена просвітницькою спрямованістю. Він автор історичних та методичних публікацій, організатор ряду конкурсів, конференцій, концертів тощо.

Прагнення сприяти популярності улюбленого інструмента приводить його на педагогічне поприще – із 1969 року він викладає у Київській середній спеціальній музичній школі ім.М.В.Лисенка, з 1989 по 1997 – у Національній музичній академії України ім.П.І.Чайковського. Успішним результатом педагогічної діяльності можна вважати перемоги багатьох його учнів на республіканських та міжнародних конкурсах.

*Директор Державного методичного центру
навчальних закладів культури і мистецтв
України, доцент Львівської державної музичної
академії ім.М.Лисенка*

О.М.Мамченко

ЩОДЕННІ САМОСТІЙНІ ВПРАВИ ТРУБАЧА

ВІД АВТОРА

Пропоновані комплексні вправи та методичні рекомендації до них є практичним посібником для тих, хто навчається гри на мідних духових інструментах, а також для тих, хто займається питаннями методики як початкової, так і вищої освіти.

Перед багатьма виконавцями часто постають питання: “З чого розпочинати заняття?”, “Як і скільки грати, щоб бути у постійній творчій формі?”, “Що робити для того, щоб технічний рівень відповідав художнім задумам?”. На думку автора, підтвержену багаторічним досвідом виконавської та педагогічної роботи, вирішення цих проблем залежить від дотримання двох основних умов: чіткого уявлення музиканта про роботу виконавського апарату та правильної організації самостійної повсякденної роботи, одне із завдань якої - систематичне та цілеспрямоване вдосконалення технічних засобів гри на трубі за принципом їх поступового ускладнення. Такий підхід забезпечить творчу, фізичну та технічну базу для виконання творів різних рівнів складності.

Учень або студент, зустрічаючись з педагогом, як правило, двічі на тиждень, решту часу має працювати самостійно. Тому в процесі навчання дуже важливим є самоконтроль та правильна побудова самостійних домашніх занять. *Атака звука, звуковедення, витривалість, діапазон, рухливість і гнучкість* - це ті елементи виконавської техніки, які кожен учень повинен постійно вдосконалювати. Складності звуковидобування вимагають щоденної перевірки й цілеспрямованого контролю роботи складових виконавського апарату (*дихання, губ, язика, горла, лівої руки, пальців правої руки*), а також знання і відчуття роботи усього “механізму” в цілому. Простота і необтяжливість вправ дає змогу, працюючи самостійно, контролювати та корегувати його дії.

Позитивним даних комплексних вправ є, *по-перше*, те, що кожний комплекс містить вправи для розвитку всіх вищезазначених елементів виконавської техніки. *По-друге*, вправи систематизовано за навантаженням, яке з кожним наступним комплексом поступово зростає, що дуже важливо для “росту” учнів початкового та середнього рівнів. *По-третє*, диференційованість навантаження дає змогу виконавцям, особливо студентам вищих музичних навчальних закладів, підбирати для щоденної праці комплекс, залежно від стану їхнього виконавського апарату. Вироблення правильних навичок у нескладних комплексах дасть змогу з легкістю виконувати більш складні завдання, вдосконалюючи засвоєні прийоми. Це полегшить роботу над гаммами, етюдами та концертними творами, оскільки систематичне виконання комплексних вправ здатне поступово виробити автоматизм діяльності м’язів і органів, що беруть участь у грі. Внаслідок цього легше буде зосередитись на нотному тексті та художньому аспекті п’єси або етюду. Слід пам’ятати, що неправильно побудовані самостійні заняття (особливо забігання вперед у

розвитку верхнього регістру) часто призводять до перевтоми, порушення правильного функціонування виконавського апарату, а пов’язані з цим постійні невдачі можуть сприяти розвитку психологічної невпевненості, виконавського страху.

Педагогам особливу увагу слід звернути на те, щоб музичні твори за складністю відповідали можливостям учнів, а за навантаженням - певним комплексам вправ. Увага до такого способу регуляції навантажень не випадкова. М’язи обличчя і губ, що беруть участь у формуванні амбушура, дуже делікатні. А при грі на мундштуковому інструменті, в даному випадку на трубі, вони повинні витримувати тиск (навіть найменший) мундштука на губи, витримувати тиск повітряного струменя, який надходить в інструмент з легень, утримувати позицію куточків рота, які збалансовують роботу м’язів обличчя і губ, таким чином забезпечуючи стабільну інтонацію кожного звука, а також разом із диханням і язиком беруть участь у змінах висоти звуків. Вони постійно знаходяться у більшому чи меншому напруженні. Водночас, центральна ділянка губ, а точніше губна щілина (апертура), повинна бути спроможною постійно і якісно вібрувати. Треба пам’ятати, *що кожен виконавець має свій власний, індивідуальний час для, так би мовити, “реабілітації” після навантаження*. Після одного і того ж навантаження для відновлення належної працездатності виконавського апарату, одному виконавцеві досить півгодини, а іншому недостатньо двох чи трьох. Тому кожен музикант повинен з’ясувати для себе: скільки часу йому необхідно для відпочинку після легкого, середнього та великого навантаження. Особливо це стосується студентів вищої школи та професійних виконавців.

Користуючись даним посібником, або його методичними принципами, Ви можете вибрати (або створити самі) такий комплекс, який не зашкодить подальшій щоденній роботі і не викличе перевтомлення, а поступове (тиждень за тижнем) збільшення навантаження, разом з етюдами та концертними п’єсами, безумовно, буде сприяти вдосконаленню Вашої майстерності.

КОНТРОЛЮВАННЯ СКЛАДОВИХ ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ

Виконавське дихання

Дихання, яким користуються музиканти-духовики при грі, називається виконавським. Воно істотно відрізняється від звичайного дихання. По-перше, обсяг повітря, взятого при вдиху, буде більшим, ніж при звичайному "фізіологічному" диханні. По-друге, якщо у звичайному диханні вдих і видих майже однакові за тривалістю, то у виконавському диханні видих найчастіше буває значно тривалішим за вдих. По-третє, видих при грі робиться з певним тиском, який треба постійно підтримувати до кінця музичної фрази. Виконавське дихання - складаний процес нервово-м'язового апарату, в роботі якого беруть участь легені, діафрагма, грудна клітка та її м'язи, черевна порожнина, м'язи черевного преса, спини і навіть порожнина рота. Складність контролю виконавського дихання полягає ще й у тому, що деякі з названих внутрішніх органів та м'язів, (наприклад легені, діафрагма) майже неможливо відчувати безпосередньо, через те, що вони не мають певних нервових рецепторів.

Одночасно контролювати кожну зі складових дихального апарату в процесі гри дуже важко, навіть неможливо. Тому для спрощення сприйняття, особливо в початковому періоді навчання, а також з метою практичного використання пропонуємо об'єднати всі названі вище складові в поняття *загального дихального апарату*. Його можна уявити собі у вигляді надувного балона з еластичними стінками чи у вигляді міхура, що наповнюється повітрям.

Вдих. У процесі виконавського вдиху важливу роль відіграє діафрагма - тонкий, опуклий м'яз з двома куполами, що відділяє грудну порожнину від черевної. З її скорочення починається вдих, збільшується обсяг грудної порожнини у вертикальному напрямку, а подальше скорочення міжреберних м'язів відводить ребра у сторони та вгору, збільшуючи цей обсяг ще й у горизонтальному напрямку. Це дає змогу набирати необхідну для гри кількість повітря. Діафрагма бере участь *тільки у вдиху*, підвищуючи при скороченні внутрішньо- черевний тиск. Тому при її скороченні одночасно виступає вперед живіт і дещо розширюється нижній край грудної клітки. Таким є теоретичний опис процесу вдиху.

Якщо розглядати цей процес з практичного боку, то перш за все треба приділити особливу увагу *висхідному положенню*, а саме: перед вдихом м'язи, які беруть участь в роботі дихання, повинні перебувати у спокійному, ненапруженому стані, бо напруженість обмежить обсяг узятого в легені повітря. Під час вдиху виконавець повинен відчути розширення *всього загального дихального апарату*: спочатку - в нижній частині черева, а потім - у боках та верхній частині. При цьому черевна порожнина має трохи виступити вперед, а плечі не повинні підійматися. При досягненні значного розширення при вдиху виникає відчуття опори повітря на внутрішній бік черева, боків та

внутрішні м'язи грудної клітки. Зауважимо, що після вдиху не слід додатково напружувати м'язи черевного преса, бо така дія може призвести до спазму дихального апарату, унаслідок чого стає неможливим вільне атакування першого після вдиху звука, а інколи стає неможливим почати гру взагалі (синдром "заїкування"). Цей спазм супроводжується дуже неприємним відчуттям стисненості та дискомфорту. Пояснюється це тим, що через додаткове перенапруження порушується, по-перше: синхронність роботи дихання, язика та губ, яка має принципове значення для початку (атаки) звука; по-друге, викликає повне закриття гортані (а звідси - відчуття стисненості). Така проблема є дуже поширеною, тому слід звернути на неї увагу.

Після вдиху слід трохи розслабитися, або розслабитися наприкінці вдиху, перед початком видиху. Після описаного вдиху починається видих. Процес видиху функціонально нагадує ведення смичка по струнах.

При видиху набране повітря спрямовується знизу вгору, при цьому треба слідкувати, щоб висунута вперед черевна порожнина та боки не "спадали", а залишалися у випнутому стані, підтримуючи таким чином необхідний тиск і регулюючи необхідну швидкість руху повітряного стовпа. Діафрагма повинна утримуватись у положенні вдиху якомога довше, всупереч її автоматичному намаганням піднятися вгору і прийняти свою природну опуклу форму, як при звичайному видиху. Головну роль тут відіграють міжреберні м'язи та м'язи черевного преса (*максимальне уявлення про такий видих дає вправа для розвитку видиху з упором № 4*).

Відчуття опори, дуже важливе для контролю виконавського дихання, повинне зберігатись протягом усього видиху, до наступного вдиху. Для цього дуже важливо *контролювати необхідне напруження м'язів*, що беруть участь у видиху. Як уже зазначалось, ми не можемо безпосередньо відчувати легені та діафрагму, через те що вони не мають нервових рецепторів. Тому, мабуть, ми не відчуваємо безпосередньо й уявного повітряного стовпа всередині легень. Як же тоді можна його контролювати? Напевне, тільки за допомогою м'язів та внутрішніх органів, що відчують тиск повітря, яке, заповнюючи легені, збільшує обсяг грудної клітки та внутрішньочеревний тиск. Отже, для видиху на опорі дуже важливим є саме *контроль необхідного напруження м'язів*, що беруть участь у видиху, а саме: м'язи черевного преса та внутрішні м'язи нижніх ребер, а також збереження внутрішньочеревного тиску, завдяки якому діафрагма (після вдиху) повертається у висхідне положення дуже повільно. Знову зауважимо, що м'язи, які беруть участь у роботі дихання, не повинні перенапружуватися. Про перенапруження дихання свідчать почервоніле обличчя, роздута шия, задишка, запаморочення голови, загальна втома та втома дихальних м'язів.

Гра в нюансі "f" потребує більшого тиску повітря і, природно, більшої підтримки черевного преса, ніж гра на "p" через більше напруження та обсяг необхідного повітря. При видобуванні звука в нюансі "p" тиск повітря падає приблизно на третину, але губні м'язи напружуються більше. Таку точку зору підтверджують результати експериментів, проведених в різних акустичних лабораторіях. Проте, навіть у найтихішій та м'якій грі підтримка черевного

преса повинна обов'язково лишатися під контролем, хоча швидкість видиху повітря тут буде меншою. Втім, деякі виконавці вважають, що при грі в "р" підтримка дихання (опора) повинна бути ще більшою, ніж при грі "f".

Вдих, як правило, робиться ротом. Під час вдиху рот має ледве відкриватись так, щоб не змінити нормальної ігрової позиції губ під мундштуком. З цією ж метою, в деяких випадках вдих можна робити носом, а також носом і ротом разом.

С приводу запитання: "А чи доцільно завжди робити дуже великий вдих?" - можна порадити музикантам перед набиранням повітря враховувати, що для гри 100 нот у визначеному темпі треба набагато більше повітря, ніж для гри 10 нот у тому ж самому темпі і нюансі. Треба вчитися співвідносити обсяг дихання з тривалістю і гучністю виконуваного уривка чи музичної фрази і брати стільки повітря, скільки необхідно для їх виконання.

Вправи для розвитку дихання

Вправа №1. Для укріплення м'язів нижньої частини черевного преса.

Лягти на підлогу, руки витягнути вздовж тіла. Зробити короткий вдих, а потім на рахунок "один, два, три, чотири" рівно видихати, одночасно утримуючи під невеликим кутом підняті і витягнуті разом обидві ноги, на рахунок "п'ять, шість" - затримати дихання. Далі, не опускаючи ніг, знову зробити короткий вдих, на "один, два, три, чотири" - видих, на "п'ять, шість" - затримку дихання і т.д. Продовжувати цикл, наскільки це можливо.

Вправа № 2. Для зміцнення м'язів верхньої частини черевного преса.

Лягти на підлогу, руки витягнути уздовж тіла. Зробити короткий вдих, а потім на рахунок "один, два, три, чотири" підняти і утримувати корпус з витягнутими вперед руками під кутом, приблизно 45 градусів, одночасно рівно видихати, не відриваючи ніг від підлоги. На "п'ять і шість"- затримка дихання. Не опускаючи корпусу, продовжувати дихання за описаною схемою.

Вправа № 3. Відпрацьовування видиху.

Лягти на спину і покласти кілька книжок або пустий футляр від інструмента на живіт, підтримуючи його однією рукою для балансу. Зробити в середньому темпі за одну чверть вдих і за чотири - видих. При вдиху живіт повинен трохи підняти предмети, при видиху утримувати їх на тій самій висоті, напруженням м'язів черевного преса. Не розслабляючи "опору", повторити вправу 10 разів. Щодня, залишаючи однаковим вдих, бажано збільшувати тривалість видиху. Склад "Ха" у горлі є обов'язковим.

Вправа № 4. Видих з упором.

Взяти жердину довжиною 1 - 1,5 м. Приставити один її кінець до стіни, а інший - до черевного преса в тому місці, де має бути ремінь, і трохи підперти жердину м'язами черевного преса до стіни. Дихати, як описано у вправі № 3. Слідкувати, щоб при видиху м'язи черевного преса "не провалювалися"

всередину. Падіння жердини в такому випадку буде свідчити про неправильний видих.

Вправа № 5. Ефективна вправа для розвитку активного видиху та короткого вдиху.

Утримувати видихом аркуш паперу на стіні чи дверях спочатку протягом 3-5 секунд. Згодом - протягом 10-15 секунд і більше. При необхідності швидко набирати повітря, не допускаючи падіння аркуша. Губи належить сформувати ніби для вимовляння літери "У". Можна використовувати мундштук, дуючи в нього з боку ніжки. Відстань між обличчям і аркушем поступово збільшувати.

Робота губ

Призначенням губ при грі є звукозбудження шляхом їх вібрації. Губи працюють приблизно так, як тростини гобоя чи фагота. Для того, щоб вібрації були повноцінними, губи не повинні перенапружуватися і перетискатися мундштуком. Інакше це призведе до перетиску кров'яних судин усередині м'язів губ, а отже - до швидкої втоми губ, втрати гнучкості, еластичності м'язів і в результаті - до втрати якості звука. Це не означає, що не може бути ніякого тиску. Мундштук повинен прикладатися до губ щільно, але не продавлюючи їх.

Звернемо увагу на недоліки, які найбільше розповсюджені серед музикантів, що грають на мідних інструментах і які найчастіше зустрічаються в процесі навчання як у початківців, так і у студентів вищих навчальних закладів. Нерідко ми спостерігаємо такі явища й у професіоналів. Це - надмірне напруження губ та надмірний тиск мундштука на губи. Зазвичай, на це не звертається достатньої уваги, і виконавці не заглиблюються у суть цих серйозних речей. А тим часом схильність до надмірного напруження та тиску, будучи укоріненою, почне постійно давати про себе знати, особливо при недостатній зібраності виконавця.

Напруження губ

Щоб наочно розкрити суть проблеми перенапруження губ скористаємося невеликою гумовою стрічкою, завдяки якій будемо мати можливість моделювати ступінь напруження. В цьому експерименті *ступінь розтягування* стрічки умовно прирівнюється до *ступеня напруження* губ. (Розтягування стрічки не слід ототожнювати з розтягуванням губ в протилежні боки, оскільки під час гри губи роблять рухи в іншому напрямку, скоріше нагадуючи зустрічне стискання, насамперед, куточків рота).

Ступінь напруження (розтягнення) стрічки, необхідний для її легкого утримання пальцями з двох боків, приблизно нагадує ступінь напруження губ у стані спокою. Під час гри губи можна порівняти з тією самою гумовою стрічкою, але вже більш розтягнутою пальцями з двох боків і з однаковою силою. В цьому й полягає основний принцип керування роботою губ під час гри.

Якщо стрічку злегка розтягувати, вона буде мати значний запас еластичності, що повністю відповідає тому нормальному стану, в якому перебувають губи при подоланні реєстрів, зберігаючи стабільне відчуття запасу гнучкості та м'якого напруження.

Якщо ж ми спробуємо розтягнути її ближче до максимального рівня, то таке зусилля вичерпає майже всі можливості подальшого розтягування. Виникає критичне напруження, фактично, близьке до точки розриву. Переводячи його у ступінь губного напруження, застосованого для гри в середньому реєстрі (чи навіть у нижньому), неважко уявити, що станеться з губами у верхньому реєстрі. Таке ненормальне напруження не може не заважати найтоншим рухам губ і зробити майже неможливою гру з будь-яким рівнем легкості. Адже губи, які працюють з великим напруженням, незрівнянно втрачають у витривалості та рухливості. Додамо до сказаного, що перенапруження є основною причиною швидкої стомленості, хвороби, сухості і навіть так званого "зриву губ", який відбувається унаслідок неправильного уявлення про роботу і розвиток губного апарату.

Перенапруженість м'язів губ та обличчя перш за все відчувається у звуці, а наочним свідченням затисненості і нееластичності амбушура є м'язові здуття та глибокі складки і зморшки навколо куточків рота. Можна порадити виконавцям якомога швидше позбутися таких недоліків. Помічено, що зайве напруження призводить до підсвідомого посилення і створення ще більшого напруження і підступно тим, що накопичується поступово. В таких випадках музикант цілком не підозрює про таку небезпеку, поки раптом не усвідомить серйозного погіршення своєї гри. Найчастіше причину такого стану помилково починають шукати в роботі дихання, постановці та якості мундштука, тощо. Між тим, зменшення напруження губ може істотно сприяти зняттю скутості куточків рота, завдяки чому губи отримають свободу дії.

Питання тиску мундштука на губи

Хоча у світі існують так звані "безпритискові системи гри", прихильники яких відстоюють відсутність тиску мундштука на губи взагалі, практично всі професійні трубачі відчувають при грі деяку міру тиску (адже навіть просте прикладання мундштука до губ уже призводить до якогось тиску). Виникає запитання: який ступінь тиску можна вважати нормальним? Очевидно, нормальним може вважатись такий тиск, який разом з нормальним напруженням (описаним вище) дає змогу губам діяти вільно і легко для досягнення як якісного звука, так і необхідної гнучкості та рухливості.

Найчастіше надмірний тиск на губи виникає тоді, коли звуковисотна лінія підіймається у верхній реєстр. І якщо виконавці не контролюють роботу куточків рота та дихання, їм не залишається нічого іншого, як сильно тягнути трубу на себе, щоб видобути ці звуки. При цьому інструмент надмірно стискується лівою рукою, що також супроводжується великою свідомою чи підсвідомою тягою до губ. Внаслідок цього інколи навіть біліють суглоби кисті. Ще один приклад - звичка вставляти мізинець правої руки в кільце навпроти третього клапана і як важелем тягнути інструмент до губ. Деякі

музиканти "допомагають" собі таким чином при під'юмі у верхній реєстрі і чим вище звук, тим сильніше тягнуть трубу на себе. Незмінним наслідком цього завжди буде вимучене звучання.

Іще один показник надмірного тиску - глибокий слід від мундштука на червоній частині губ. Як зайве напруження породжує ще більше перенапруження, так само й ненормальний тиск породжує ще більший тиск. Якщо подібні дії продовжуються постійно, то губам буде нанесено великої шкоди.

Надмірний тиск мундштука на губи призводить до стиснення кров'яних судин у середині губних м'язів, оніміння губ, зменшення їх витривалості, значного погіршення якості звука. Для боротьби з таким недоліком ми радимо деякий час попрацювати над комплексними вправами у нижньому та середньому реєстрах. За умов зосередженості та самоконтролю робота над ними найближчим часом принесе позитивні результати. Пізніше, коли гра стане можливою без зайвого тиску та напруження, слід перейти до наступних, більш складних комплексів. Ми рекомендуємо, також, тримати ліву руку вільно, а інструмент підтримувати вказівним і великим пальцями. Це вивільнить кисть і дасть змогу п'ятому пальцю вільно маніпулювати для підстроювання третьої крони. Також для того, щоб уникнути зайвого напруження губних м'язів вважаємо за доцільне рекомендувати при висхідних пасажах орієнтуватися на напруження нижніх звуків пасажу, а при низхідних - верхніх. Крім зняття зайвого напруження, це допоможе вирівняти звучання нижнього, середнього та верхнього реєстрів, досягти рівності звуковедення, наблизити крайні реєстри, збільшити витривалість. Якщо графічно уявити нижню та верхню межі напруження, то зусилля при грі має бути ближче до нижньої межі напруження (з метою запобігання зниження інтонації, не слід допускати повного розслаблення), залишаючи виконавцеві відчуття великого запасу еластичності.

Виконуючи інтервали, слід виробляти легкість переходів від ноти до ноти шляхом фізичного відчуття максимальної близькості нот. Наприклад, виконуючи октаву, напруженість губ слід собі уявляти, як при виконанні терції або кварта. Губи повинні робити якомога менше рухів. Можна слідкувати за цим перед дзеркалом. Чим менше їх напруження, тим легше виконувати ті чи інші прийоми гри. Висхідне, початкове положення губ перед грою, - це *стан повного спокою* незалежно від висоти і гучності звука, який треба зіграти. Деякі виконавці мають звичку нервово "примоцувати" мундштук до губ перед початком гри. Саме проти цієї звички ми і застерігаємо їх. Вдих слід робити тільки після того, як губи приведені до вказаного стану. Спокій і легка (але не повна) розслабленість перед атакою звука зумовлені тим, що за такого стану губи набувають гнучкості, і струмінь повітря при атаці звука автоматично викликає в них таке напруження, яке необхідне для взяття того чи іншого звука.

Щодо положення мундштука на губах, цілком вірогідно, що таких положень є стільки, скільки є музикантів. Але існує певний стандартний підхід, при якому мундштук розміщується в центрі рота, приблизно рівними

частинами на верхній та нижній губах. Тонкощі залежать від індивідуальної будови зубів, губ, щелеп, а також прикусу. Нагадуємо: мундштук прикладається до губ щільно, але без притиску, рівномірно спираючись на верхню і нижню губи. Куточки рота фіксуються (також без надмірного зусилля) в положенні напівпосмішки, як при вимовлянні складів "ап" чи "ам".

Таким чином ми розглянули принцип роботи губ, нормальні та ненормальні режими напруження та тиску мундштука на губи, дали рекомендації щодо виправлення розповсюджених недоліків зазначеного плану.

Робота язика

Протягом тривалого часу при аналізі роботи язика, виконавці і педагоги зосереджували свою увагу в основному на його діях, пов'язаних з атакою звука. Така точка зору існувала і в методичній літературі, згідно з якою основна роль язика при грі - функція клапана при атаці звука, а також допоміжні рухи його спинки при подвійній та потрійній атаці. Проте останнім часом, з досвіду провідних виконавців на духових інструментах, підкріпленого експериментальними дослідженнями з використанням рентгеноскопії, робляться висновки про те, що язик відіграє ще й важливу роль у формуванні струменя повітря в ротовій порожнині при грі в різних регістрах. Такої точки зору дотримуються в своїх працях багато вітчизняних та іноземних виконавців і педагогів.

Справді, язик виконує роль клапана при атаці звука. Безпосередньо у цьому процесі задіяно передню частину язика (приблизно одна чверть), що набуває форми пелюстки квітки. Перед атакою звука ця частина язика розташовується з внутрішнього боку передніх верхніх зубів на межі з'єднання зубів з піднебінням, а кінчик язика під час атаки миттєво опускається донизу, звільняючи повітряний потік. Швидкість цієї дії язика можна порівняти зі швидкістю дії вій очей при морганні. Тривала затримка язика біля верхньої точки контакту з зубами часто призводить до порушення синхронності дій язика, губ та дихання і появи такого самого "синдрому заїкання", як і при перенапруженні дихального апарату. У такий же спосіб, як і при атаці звука, кінчик язика працює при швидких повторюваннях звуків у технічних стататних епізодах, при грі шістнадцятих, тріолей, квартолей, секстолей тощо. Такого механізму атаки і роботи язика свого часу дотримувався професор В.М.Яблонський, і лише значно пізніше такий спосіб зафіксовано у методичних працях багатьох зарубіжних виконавців та педагогів. Однак з цього приводу існують також інші точки зору. За одною з них, при атаці звука кінчик язика має торкатися *внутрішнього краю губ* (а не ясен передніх верхніх зубів), а при атаці відводиться назад. Подібної точки зору раніше дотримувалися багато виконавців та педагогів, пропонуючи, як приклад, порівняння роботи язика з рухами паличок малого барабану, але не у вертикальній, а в горизонтальній площині. Автор вважає, що знаходження точки контакту кінчика язика на рівні ясен (звичайно з внутрішнього боку

верхніх зубів) є більш доцільним тому, що в цьому разі язик займає більш високу загальну позицію, яка сприяє легшому видобуванню верхніх звуків.

Згідно з дослідженнями останніх років, середина та корінь язика у комплексі з іншими елементами виконавського апарату здійснюють розподіл повітряного струменя в ротовій порожнині для гри в нижньому, середньому та верхньому регістрах, тим самим полегшуючи роботу губ і знімаючи з них зайве напруження. Це відбувається завдяки вимовлянню "про себе" певних складів відповідно до різних регістрів: у нижньому регістрі - склад "ma", у середньому - "mu", у верхньому - "mi", "mii". Дивлячись у дзеркало і вимовляючи голосні "a" та "i", можна переконатись у тому, що при утворенні голосного "a" язик лежить пласко посередині ротової порожнини, а при утворенні голосного "i" його середина піднімається вгору, зменшуючи відстань між язиком і піднебінням.

Принцип розподілу повітряного струменя завдяки змінам положення язика пояснюється так: у процесі гри повітря, що виходить з легень і проходить через ротову порожнину, залежно від положення язика, входить крізь губи в інструмент з різною швидкістю, внаслідок чого й видобуваються звуки різної висоти.

Завдяки вертикальній, "аркоподібній" зміні положення язика при вимові різних складів відповідно зменшується чи збільшується обсяг ротової порожнини, а точніше, обсяг між верхньою площиною язика та піднебінням. Таким чином, у нижньому регістрі язик перебуває на дні ротової порожнини і має форму ложки (склад "ma"), у середньому - лежить рівно (склад "mu"), у верхньому - має форму арки (склад "mi", "mi-i")

Слід особливо відмітити, що язик, завдяки своїй рухливості відіграє важливу роль у створенні різних видів атаки звука від найтвердішого *marcato* у грандіозних *tutti* до найніжнішого *portamento* у м'яких ліричних епізодах. За допомогою язика в комплексі з іншими елементами виконавського апарату музикант має змогу володіти всією палітрою штрихів, необхідних для розкриття художнього змісту музичного твору.

Отже, язик при грі виконує кілька функцій:

1. Функція клапана при твердій або м'якій атаці звука. Її виконує кінчик язика, опускаючись від внутрішнього боку верхніх зубів. Місце контакту язика знаходиться біля ясен верхніх зубів і є постійним для видобування звуків різної висоти.

2. Функція формування повітряного струменя в різних регістрах. Аркоподібні зміни положення середини язика при вимовлянні різних складів значно полегшують утворення звуків верхнього регістру, з'єднання звуків при легато та у великих інтервалах.

3. Здійснення подвійної та потрійної атаки звука завдяки допоміжному рухові кореня язика (як при вимовлянні приголосних "к" чи "з"). Однак ці способи атаки не застосовуються самостійно, а лише в чергуванні з простою атакою при подвійних та потрійних послідовностях.

4. Використання властивості язика міняти ступінь напруженості при виконанні різноманітних штрихів.

Атака звука

Атака звука є дуже важливим і складним моментом гри. Будь-який початок гри - виконання верхніх або нижніх звуків, тихих або голосних - усе це починається з атаки. Ж.Б.Арбан, вказуючи на важливість якісної атаки, писав: "Учень повинен перш за все оволодіти бездоганним звуковидобуванням. Без цього ніколи не можна стати справжнім віртуозом. Видобування звука повинно бути легким та невимушеним як в *piano*, так і у *forte*". Складність атаки полягає в тому, що у її формуванні одночасно беруть участь три складові елементи: дихання, язик і губи.

Вище було розглянуто роботу кожного з цих елементів окремо, а також типові вади, що виникають при їх роботі, отже тепер легше уявити собі їх спільні дії. Але передусім постає запитання: яким критеріям повинна відповідати бездоганна, якісна атака звука?

На нашу думку правильною вважається атака, при якій звук починається вільно, одразу, без форсування, чистим звучанням, без аби якого шипіння і тріску. Для такої атаки необхідна синхронність дій усіх трьох згаданих вище елементів. До того ж, відпрацьовуючи її, треба прагнути досягти такої природності й простоти, як, скажімо, при звичайному диханні або ходінні.

Важливою передумовою бездоганного звуковидобування є належна підготовка виконавського апарату до початку гри. Ми рекомендуємо таку послідовність дій, яка може допомогти налагодити якісне звуковидобування. Головна передумова цього - вироблення *правильної вихідної позиції*:

1. Перед прикладанням мундштука губи збирають разом у позицію напівусмішки, ніби вимовляючи склад "ам". Ця позиція повинна бути твердою, але не перенапруженою і гнучкою. Не слід поспішати і робити зайві рухи губами, довго "примощуючи" мундштук на них. Треба бути впевненим у тому, що звук обов'язково буде взято.

2. Після прикладання мундштука до губ, їх слід привести у стан повного спокою, злегка розслабивши їх. Стан спокою та легкого розслаблення надає губам гнучкості, а також сприяє нормальному формуванню губного отвору (апертури).

3. Далі настає миттєва пауза (що дуже важливо).

4. І тільки після паузи треба зробити повний вдих і одразу, без затримки атакувати звук рухом язика, який має зайняти відповідну позицію. Для низьких звуків це буде позиція подібна до вимовляння складу - "та", для середніх - "ту", високих - "ті" та "ті-і". Місце контакту кінчика язика з верхніми зубами, що описане вище, завжди однакове, незалежно від висоти звуків.

Важливість підтримки атаки звука диханням не можна переоцінити. Лише контроль і регулювання струменя повітря забезпечать якісне звуковидобування.

Слід підкреслити, що при атаці звука повітря треба посилати не "в ноту", а "крізь неї". Як приклад, нагадаємо що тенісист при ударі по м'ячу ніколи не зупинить ракетку в момент її контакту з м'ячем. Після удару ракетка деякий час продовжує свій рух. Повітря при видиху "пронизує" ноти так само, як голка

з ниткою пронизує кожну з бусинок намиста, зв'язуючи їх разом. Про це варто пам'ятати, контролюючи звуковедення.

Невід'ємною складовою частиною виконавського апарату є горло. Адже внаслідок перенапруження горла і гортані може повністю припинитися подача повітря до ротової порожнини та в інструмент. Тому горло має бути вільним і відкритим, як для вимовляння складу "ха" у випадку, коли ми дихаємо на замерзлу шибку вікна. При такому вимовлянні складу "ха", повітря виходить з рота теплим, що побічно свідчить про правильний, відкритий стан горла.

Отже, все сказане дає змогу зробити такі висновки: *для чіткої, якісної атаки звука необхідна синхронність дій трьох складових, що беруть в ній участь - язика, дихання, губ; важливою передумовою атаки є вироблення правильної вихідної позиції; надійною запорукою атаки, безумовно, є підтримка атаки диханням, визначене до нижнього, середнього та високого регістрів положення язика, відповідний стан горла.*

Слід зауважити, що початковий вдих може бути повнішим і довшим, ніж подальші так звані, *додаткові* вдихи.

Робота пальців правої руки

Кисть правої руки повинна бути також розслабленою, але під контролем. Злегка зігнуті пальці нагадують літеру С, кінчики їх лежать на клапанах, а не звисають через них. Перший суглоб кожного пальця не слід згинати, інакше це викличе подвійну дію пальця при відпусканні клапана, чим може спричинитися "забруднення" техніки.

Для досягнення чистоти виконання пасажів *легато* треба слідкувати за натисканням і відпусканням пальців. У пасажах *стакато* роботу пальців слід узгоджувати із роботою язика. Увагу зосередити на роботі язика, пальці, так би мовити, слідує за ним. Таким чином досягається чіткість та чистота звучання швидких фрагментів.

Пальцеве кільце біля третього клапана не слід використовувати як важіль для притягнення труби до губ. Ним варто користуватись як місцем відпочинку п'ятого пальця, для чого слід помістити його не в середину кільця, а зверху.

Розігрів (Розминки)

Існує багато рекомендацій стосовно початку щоденних занять. Деякі виконавці вважають за необхідне починати розігрів з губного базінгу, згодом - на мундштуці і вже після цього - безпосередньо на інструменті, інші пропонують починати заняття з базінгу тільки на мундштуці. Частина виконавців, навпаки - не надають базінгу великого значення. Автор, спираючись на власний досвід, пропонує щоденні заняття починати з короткочасного (2-4 хв.) базінгу на мундштуці, а потім продовжити розігрів на інструменті, відводячи мундштук від губ між окремими вправами. Приступати до занять без розігріву не рекомендується, тому що губи і дихання після перерви, зазвичай, не можуть одразу повністю включитися в роботу. Після сну, а також після перерви в заняттях губи бувають затерпкими або припухлими,

тому їх треба трохи “розім’яти”. Іноді для розігріву потрібно чимало часу. Розминати губи рекомендується в нижньому і педальному регістрах. Вправи у цих регістрах повністю розігрівають виконавський апарат, надають губам гнучкості, еластичності, поліпшують кровообіг.

Відчувши, що губи стали еластичними і пружними (це відчувається по легкій, ненапруженій атаці звука та м’яким переходам з одного звука на інший в легато), можна починати заплановану роботу. Після розминок, переходячи у вищі регістри, не слід робити великих зусиль і змінювати положення мундштука на губах. Треба прагнути досягти відчуття свободи, легкості, зручності і впевненості в грі всіх динамічних відтінків і у всіх регістрах.

Робота над гаммами, акордами, етюдами

Важливою невід’ємною частиною самостійних занять музиканта є робота над гаммами, акордами, етюдами. Вона сприяє розвитку рухливості й віртуозності гри. Виконання гам та акордів у повільному темпі різними штрихами поліпшує культуру виконання, дає можливість відшліфувати техніку атаки і сполучення звуків, відпрацювати гнучке звуковедення як у гострому staccato і блискучому marcato, так і в усіх інших штрихах, до самого найніжнішого portamento. Володіння багатою палітрою штрихів прикрашає гру музиканта, надає їй яскравості, барвистості й блиску.

Працювати над гаммами та акордами треба спочатку в діапазоні однієї октави, згодом - півтори октави, а коли діапазон виконавця досягне таких звуків, як *соль, ля, сі* другої октави й вище, можна приділяти більше уваги грі гам та акордів у діапазоні двох октав. В кінці посібника Ви знайдете зразки вправ для роботи на гаммами, які використовуються в класах труби у київських музичних навчальних закладах. Крім того, у спеціальній літературі для труби гами подаються практично у вичерпному обсязі. Зокрема, можна рекомендувати для роботи над гаммами та акордами методичні праці Ж. Арбана, І.Кобця, А.Максименка.

Педальні звуки

Одним з найцікавіших ефективних сучасних способів поліпшення та полегшення роботи губного апарату є виконання на трубі педальних звуків. Педальними називаються звуки, що знаходяться нижче основного діапазону труби. Тобто, ноти нижче фа-дієз малої октави (так звана “мертва зона”) вважаються педальними.

Використання їх у заняттях дало позитивний результат, і на сучасному етапі розвитку технології гри всі професійні виконавці використовують їх у своїх щоденних вправах. Сенс виконання педальних нот полягає в тому, щоб якомога зменшити навантаження на губи при грі, привчити їх працювати в режимі мінімального напруження в усіх регістрах, починаючи з нижнього і переходячи у вищий і найвищий, тобто у третю та четверту октави. В результаті звук стає більш наповненим, поліпшуються гра у верхньому регістрі, витривалість, гнучкість.

Педальні звуки самі по собі не мають художньої цінності і не використовуються в художній музичній літературі, але їх виконання, яке, до речі, вимагає певного навичку, дуже добре розслаблює губи і повертає їм гнучкість і свіжість.

Позитивний ефект дії педальних нот на губи пояснюється такими факторами. При сходженні донизу в так звану “мертву зону” губи починають активно вібрувати, викликаючи збільшений кровообіг у м’язах. Якщо при грі в середньому та верхньому регістрах виконавець не відчуває вібрацій губ у середині мундштука, то при грі в педальному регістрі ці вібрації відчуваються досить суттєво. Цілком природно, що активний кровообіг сприяє інтенсивному збагаченню киснем і поживними речовинами м’язи губ, що приводить до швидкого відновлення їхньої сили і гнучкості. Враховуючи, що виконавці на мідних інструментах постійно відчувають більший чи менший тиск мундштука на губи, швидке оновлення благотворно впливає на ігровий стан губного апарату. При виконанні педальних звуків губи складаються у правильну позицію, як при вимовлянні голосних “у” чи “о”, нагадуючи наконечник пожежного шланга. Саме така позиція є найбільш ефективною для гри на мідних інструментах. Особливо це стосується гри на інструментах з малими мундштуками, а саме - на трубах та валторнах. Тонке володіння звуком у виконавців на них цілком залежить від цієї обставини.

Нарешті, педальні звуки спричиняють розслаблювальну дію на губи. І якщо після вправ у педальному регістрі починати підійматися у верхній регістр, зберігаючи конфігурацію губ та низький ступінь напруження, його можна досягти без надмірних зусиль. Безумовно, це вдається шляхом тривалих вдумливих занять.

Багатьом виконавцям педальні ноти допомогли знайти відповідну для них правильну позицію формування губ для гри, а також оптимальне напруження, що теж дуже важливо. *Збереження позиції губ, сформованої педальними звуками при підйомі у верхній і надверхній регістри, не перевищуючи при цьому помірного рівня напруження губ* - основний принцип виконання вправ із педальними звуками. Їх використання має широкий спектр - від розігріву, до вправ для розвитку широкої кантилени, тембрального збагачення звука, розширення діапазону. Корисним є також виконання педальних звуків після занять або після концерту. В цьому випадку вони виконують заспокійливу роль, так би мовити, “охолоджуючи” губи після напруженої роботи. Але треба зауважити, що використовувати педальні звуки в щоденних вправах можуть ті музиканти, які вже мають певні навички гри і достатньо міцний губний апарат.

Як працювати з посібником “Щоденні комплексні вправи”

Пропоновані щоденні комплексні вправи, як зазначалось вище, побудовано за принципом ускладнення та врахування всіх основних елементів технічних засобів виконання. Їх мета - упорядкувати щоденну самостійну працю виконавця, зробити її більш ефективною.

Для учнів робота над кожним комплексом може тривати від одного до кількох тижнів - все залежить від його здібностей і наполегливості. Але переходити до наступного комплексу можна тільки після того, як будуть легко і якісно виходити попередні серії вправ. Студенти та професійні виконавці при виборі навантаження мають враховувати власні можливості.

Грати комплексні вправи слід один раз на день, краще вранці. Це дасть змогу з'ясувати, в якому стані перебуває виконавський апарат і залежно від цього планувати подальшу роботу на весь день. На кожний комплекс повинно витрачатись 45-60 хв., разом з відпочинками між вправами. Виконуючи їх, треба слідкувати, щоб губи не перевтомлювались, адже попереду ще має бути робота над етюдами, художніми творами, оркестрова практика.

Після перерви, приблизно через 2-3 години, можна починати наступні заняття і попрацювати над гаммами або етюдами, а ввечері (третє заняття) розпочати роботу над п'єсами. Для того, щоб відчути творчий прогрес, необхідно працювати не менше трьох годин на день (тричі по одній годині, включаючи відпочинки між вправами). Програми другого і третього занять можна міняти місцями: вдень - п'єси, ввечері - гамми та етюди. Роботу слід спланувати так, щоб після кожних 15 хвилин гри було 5 хвилин відпочинку.

Якщо в заняттях над якимось комплексом постійно відчувається втома і дискомфорт, варто зменшити навантаження і попрацювати над легшим комплексом, який не вимагає такого великого напруження. Через кілька днів, в залежності від стану виконавського апарату, можна знову повернутися до залишеної роботи.

Над комплексними вправами № 6 та № 7 та додатковими вправами для верхнього регістру слід працювати лише 2-3 рази в тиждень, коли немає великого навантаження на роботі. Між вправами паузи робіть більшими, а також програвайте педальні звуки. За такий спосіб робота над верхніми звуками не буде обтяжливою.

Велике значення в щоденних вправах має слуховий контроль. Дуже ретельно контролюйте якість атаки звука, чистоту інтонації, звуковедення, ритмічну точність, не допускайте неохайності та фальші. Всі вправи намагайтеся виконувати музичально, старанно фразувати. Уважно слідкуйте за тембральним забарвленням звука.

Все те, що буде досягнуто в роботі над вправами, гаммами та етюдами, виявиться згодом при виконанні творів перед публікою. Тому від ретельного ставлення до роботи, самоконтролю й вимогливості до себе залежить успіх майбутніх виступів. Шлях до нього - у щоденній копіткій і наполегливій праці.

БАЖАЄМО УСПІХІВ !

ЩОДЕННІ КОМПЛЕКСНІ ВПРАВИ

РОЗМИНКИ

Використовуються як розігрів, а також для відпрацювання стабільності постановки мундштука та висхідного положення губ перед атакою звуку. Після кожної фрази відводити мундштук від губ.

№ 1

№ 2

Moderato

№ 3

КОМПЛЕКС №1

Вправа № 1

1. Підіймаючись вгору залишатись внизу, спускаючись донизу залишатись вгорі.
2. Видих безперервний, як при грі витриманих звуків.

Musical notation for Exercise 1, consisting of four staves. The first staff starts with a dynamic marking *mf*. The exercise involves ascending and descending melodic lines with sustained notes.

Вправа № 2

В горлі постійно склад "ХА", ноги "поруч" одна біля одної.

Musical notation for Exercise 2, consisting of three staves. The exercise focuses on maintaining a constant 'XA' sound in the throat while moving the feet.

Вправа № 3

Слідкувати за вертикальними змінами положення язика (як при вимовлянні голосних "А"- "І").

Allegro

Musical notation for Exercise 3, consisting of three staves. The exercise is marked **Allegro** and includes dynamic markings *v* (forte) above the notes.

Вправа № 4

Musical notation for Exercise 4, consisting of three staves. The exercise features a series of eighth notes with slurs.

Вправа № 5

mp

Musical notation for Exercise 5, consisting of four staves. The exercise is marked *mp* and features a complex rhythmic pattern of eighth notes.

Вправа № 6

Musical notation for Exercise 6, consisting of three staves. The exercise features a complex rhythmic pattern of eighth notes.

Вправа № 7

Витримані звуки. Грати м'якою атакою. Багато не відводити мундштук від губ до кінця вправи.

Музична партитура вправ № 7, що складається з семи рядків нот. Перший рядок містить динамічні позначення: *p*, *f*, *p* та *simile*. Вправа включає тривалі звуки з різноманітними артикуляційними знаками та лініями.

Вправа № 8

Слідкувати за чітким виконанням шістнадцятих, виконувати рівним, безперервним видихом.

Музична партитура вправ № 8, що складається з двох рядків нот. Вправа включає шістнадцяті нотні фігури.

Після відпочинку працювати над гамами та арпеджіо.

КОМПЛЕКС №2

Розминки 1 та 2.

Вправа № 1

Виконувати з відчуттям легкості (ноти одна біля одної). Слідкувати за роботою куточків рота та вертикальними змінами положення язика (аа – іі). Склад "ХА" в горлі – постійно.

Музична партитура вправ № 1, що складається з трьох рядків нот. Вправа включає тривалі звуки з лініями та динамічними позначеннями.

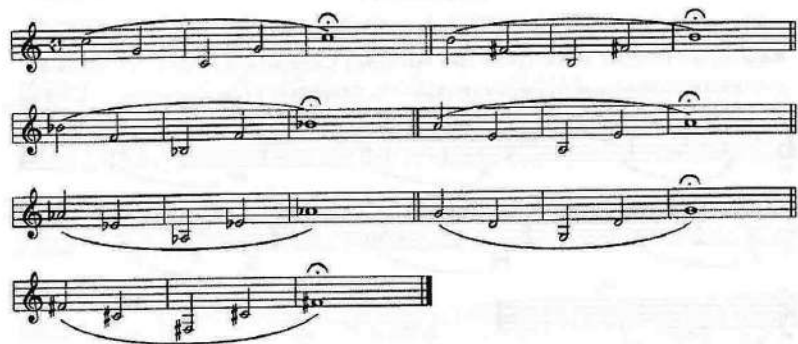
Вправа № 2

Музична партитура вправ № 2, що складається з трьох рядків нот. Вправа включає тривалі звуки з лініями та динамічними позначеннями.

Вправа № 3

Музична партитура вправ № 3, що складається з трьох рядків нот. Вправа включає тривалі звуки з лініями та динамічними позначеннями.

Вправа № 3А



Вправа № 4

Слідкувати за роботою куточків рота та вертикальними змінами положення язика. Рівний видих (як при витриманих звуках).



Вправа № 5

Дотримуйтесь вказівок попередньої вправи, поступово прискорюйте темп.

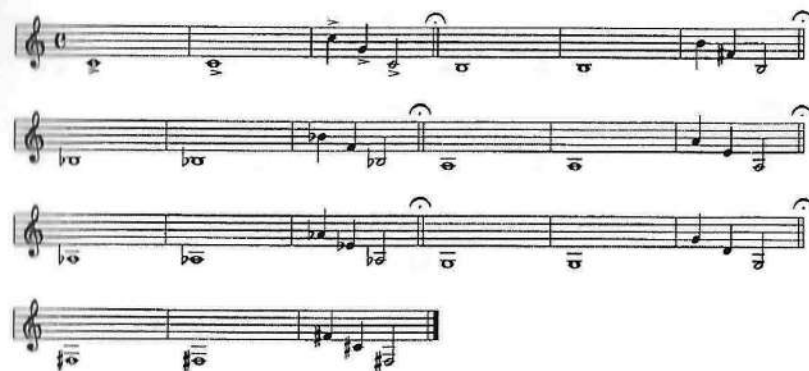


Вправа № 6. Слідкувати за роботою дихання.



Вправа № 7

Для атаки звука. Виконувати різною динамікою (від *pp* до *ff*), відводити мундштук від губ після кожного такту. Слідкувати за однаковим висхідним положенням губ перед атакою, незалежно від висоти звуку. Синхронна робота губ, язика, дихання під час атаки.



Вправа № 8

Всю вправу виконувати на одному диханні, легато і язиком.

Вправа № 9

Кожну ноту виконувати в трьох варіантах:

КОМПЛЕКС №3

Розминки №2 та №3.

Вправа № 1

Слідкувати за: рівністю видиху, вертикальними змінами положення язика (голосні а-і).

Відчуття мінімальної відстані між нотами.

Повільно

Вправа № 2

Однорічне висхідне положення губ перед атакою, незалежно від висоти звуку. Синхронна робота губ, язика, дихання під час атаки. Відводити мундштук від губ після кожного такту. Виконувати в тонасах *f, mf, p*.

Вправа № 3

Відчуття мінімальної відстані між звуками при контролюванні роботи куточків рота.
Склади. Інтонанція.

Three staves of musical notation. The first two staves each contain two measures of music with dynamic markings *p* and *ff*. The third staff contains one measure of music with a dynamic marking *ff*.

Вправа № 4

Слідкувати за вертикальними змінами положення середини язика.

Five staves of musical notation, each containing a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals and slurs.

Вправа № 5

Four staves of musical notation, each containing a rhythmic pattern of eighth notes with various accidentals and slurs.

Вправа № 6

Three staves of musical notation. The first two staves each contain two measures of music with dynamic markings *p* and *f*. The third staff contains one measure of music with a dynamic marking *p*.

Вправа № 7

Уникати зайвого напруження при переходах від ноти до ноти. Видих рівний, безперервний.

Four staves of musical notation. The first two staves each contain two measures of music with dynamic markings *p* and *f*. The third and fourth staves contain one measure of music with dynamic markings *p* and *f* respectively.

Вправа № 8

Придержуйтесь рекомендацій вправи №2.

Four staves of musical notation. The first two staves each contain two measures of music with dynamic markings *sfz* and *simile*. The third and fourth staves contain one measure of music with dynamic markings *sfz* and *simile* respectively.

Вправа № 9

Виконувати спочатку повільно. Згодом поступово прискорювати темп.

Вправа № 10

Вправа № 11. Кожну ноту виконувати в трьох варіантах.

Відпочинок. Робота над гаммами та арпеджіо.

КОМПЛЕКС № 4

Розминки №1, 2, 3.

В роботі над вправами цього комплексу використовуйте вказівки, висловлені перед аналогічними вправами попередніх комплексів.

Вправа № 1

Вправа № 2

Зберігати однакову висхідну позицію губ і горла, як перед нижніми, так і перед верхніми нотами.

Вправа № 3

Дуже важливо відчувати опору дихання при димінуендо.

Three staves of music in treble clef, 2/4 time. The first staff starts with a dynamic marking of *f*, followed by *pp* and *simile*. The music consists of a series of notes with slurs and breath marks, illustrating the concept of feeling breathing support during a diminuendo.

Вправа № 4

Слідкувати за роботою язика. Склади. Куточки рота.

Four staves of music in treble clef, 2/4 time. The tempo is marked *Allegro*. The first staff has a *trp* marking. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and breath marks, focusing on tongue and lip control.

Вправа № 5

Теж саме що і в попередній вправі.

Four staves of music in treble clef, 2/4 time. The tempo is marked *Allegro*. The first staff has a dynamic marking of *f*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and breath marks, similar to Exercise 4.

Вправа № 5А

Виконувати легато та деташе.

Two staves of music in treble clef, 2/4 time. The music consists of a series of notes with slurs and breath marks, demonstrating legato and staccato articulation.

Вправа № 6

Поступово ускорювати темп.

Four staves of music in treble clef, 2/4 time. The music features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and breath marks. A instruction *повторити 3-4 рази* (repeat 3-4 times) is written above the first staff. The tempo is indicated to increase gradually.

Вправа № 7

Виконувати стакато і легато.

Three staves of music in treble clef, 2/4 time. The music consists of a series of notes with slurs and breath marks, demonstrating staccato and legato articulation.

Вправа № 8

Для розвитку сили звуку. Слідкувати за звуковеденням і змінами позицій язика. При крещендо "розкривати" звук.

mf f ff mf

simile

Вправа № 9

Помірно швидко

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

simile

Відпочинок.

КОМПЛЕКС № 5

Розминки № 2, 3.

В роботі над вправами цього комплексу, дотримуйтесь вказівок перед аналогічними вправами попередніх комплексів

Вправа № 1

mp

Вправа № 2. Повторити нижню ноту кілька разів до появи відчуття легкості звуковидобування. Виводити мундштук від губ після кожної подвійної риси.

f

Вправа № 3. При кресендо розкривати звук.

Помірно

p *f*

Вправа № 4

Починайте працювати над окремими фразами, згодом виконуйте всю вправу спочатку до кінця.

tr 0 2 1 1-2 2-3 1-3 1-2-3

Вправа № 5. Виконувати стакато і легато.

повторити 3 рази

Вправа № 6

Як завжди, працювати спочатку повільно, згодом прискорюючи темп.

Вправа № 7

Allegro

Вправа № 8

Вправа № 9. Дуже повільно. Кожна нота має бути довжиною 16-20 чвертей.

Відпочинок.
Робота над гамми та арпеджіо.

КОМПЛЕКС № 6

Розминки №1,2.

Вправа № 1

Не ослабляти опору дихання до останньої ноти. В цьому комплексі відпочинок після кожної вправи має бути довший, ніж у попередніх комплексах.

Повільно

Вправа № 2

Спілкувати за однією висхідною позицією губ, як для нижніх, так і для верхніх нот.

Вправа № 3. Після цієї вправи бажано програти розминку № 4 з "Додаткових вправ".

Помірно

Вправа № 4. Виконувати легато та стакато.

Вправа № 5

Вправа № 6

Вправа № 7. Виконувати легато та зизком, поступово прискорюючи темп.

Вправа № 8

Дані по полутонах висхідно:

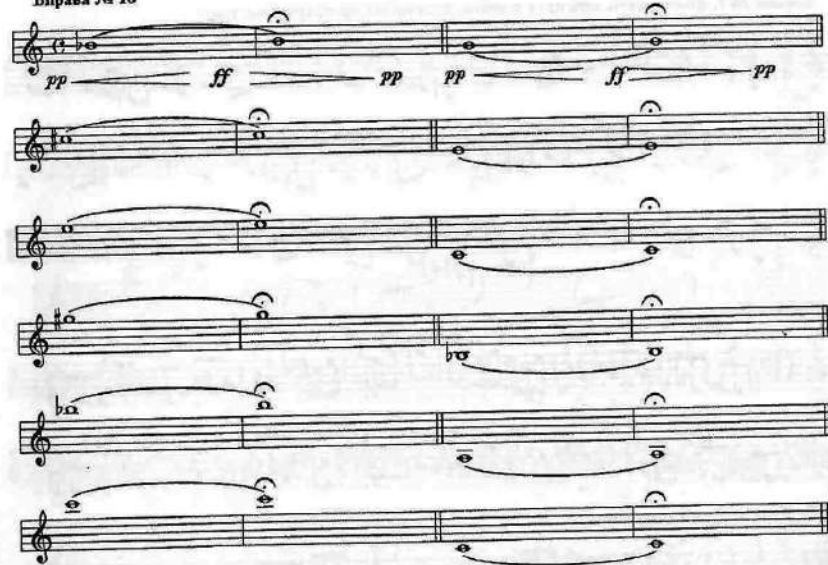
Вправа № 9. Виконувати простою та подвійною атакою.



Варіант потрійної атаки



Вправа № 10



Відпочинок. Гами, арпеджіо, інтервали.

КОМПЛЕКС № 7

Розминки 1,2,3.

Вправа № 1. Постійна опора дихання, особливо при спуску вниз.

Повільно



Відпочинок 2-3 хв.

Вправа № 2

Дуже повільно



Вправа № 3

mp *f*
simile

Програти педальні звуки.

Вправа № 4

mf

Вправа № 5. Виконувати стакато та легато.

mf

Варіант подвійної атаки

Вправа № 6

mf

Вправа № 7

3 рази

Програти педальні звуки.

Вправа № 8

Далі продовжувати вниз по полутонах до:

Вправа № 9

ДОДАТКОВІ ВПРАВИ

Можуть використовуватися як самостійно, так і додатково у 5, 6, 7 комплексах для розвитку техніки виконання легато, інтервалів, гнучкості губного апарату.

РОЗМИНКИ

№ 1

№ 2

№ 3

№ 4. Використовується як розминка та розслаблюючий засіб між вправами 5, 6, 7 комплексів вразі стомлення амбушуру.

ВПРАВИ ДЛЯ РОБОТИ НАД ЛЕГАТО

Звертати постійну увагу на координацію роботи дихання, язика, губ. Вдих повинен бути повним, але не обтяжливим, видих з постійним тиском. Зміна складів за допомогою язика. Куточки рота спрямовуються на зустріч один одному.

Вправа № 1

Продовжувати вниз по полутонах до Фа1 мажору.

Вправа № 2

Продовжувати вниз по полутонах до Фа1 мажору.

ІНТЕРВАЛИ. ВЕРХНІЙ РЕГІСТР.

Вправа № 1. Виконувати в тональностях: Си, Си^б, Ля, Ля^б, Соль, Фа1 мажорі.

Вправа № 2. Виконувати в тональностях: Си, Си^б, Ля, Ля^б, Соль, Фа1 мажорі.

Вправа № 3. Виконувати в тональностях: Си, Си^б, Ля, Ля^б, Соль, Фа1 мажорі.

Октави

ВПРАВИ ДЛЯ РОЗВИТКУ РУХЛИВОСТІ АМБУШУРУ

Вправа № 1

Виконувати також в тональностях: Ля, Ляб, Соль, Фаї мажор.

Вправа № 1А

Виконувати також в тональностях: Си, Сиб, Ля, Ляб, Соль, Фаї мажор.

Вправа № 2

Вправа № 2А. Виконувати в: Си, Сиб, Ля, Ляб, Соль, Фаї мажорі.

Вправа № 3. Виконувати в: Си, Сиб, Ля, Ляб, Соль, Фаї мажорі.

Вправа № 4. Виконувати в: Си, Сиб, Ля, Ляб, Соль, Фа# мажорі.



Вправа № 5. Виконувати в: Си, Сиб, Ля, Ляб, Соль, Фа# мажорі спочатку повільно, згодом прискорюючи темп.



Вправа № 6. Для розвитку атаки звуку, виконувати в різній динаміці. Під час паузи відводити мундштук від губ.

Повільно



Продовжувати далі наскільки можливо.

ГАМИ

Даний приклад виконання використовувати в різних тональностях.



f, mf, p detache, marcato, legato, non legato, portamento

staccato, legato

staccato, legato

staccato, legato

staccato, legato

АРПЕДЖІО

détaché, marcato, legato, non legato, portamento

ЗМІСТ

Щоденні самостійні вправи трубача	4
Від автора	4
Контролювання складових виконавського апарату	6
Виконавське дихання	6
Вправи для розвитку дихання	8
Робота губ	9
Напруження губ	9
Питання тиску мундштука на губи	10
Робота язика	12
Атака звуку	14
Робота пальців правої руки	15
Розігрів (Розминки)	15
Робота над гамами, акордами, етюдами	16
Педальні звуки	16
Як працювати з посібником "Щоденні комплексні вправи"	18
Розминки	19
Комплекс № 1	20
Комплекс № 2	23
Комплекс №3	27
Комплекс №4	31
Комплекс №5	35
Комплекс №6	39
Комплекс №7	43
Додаткові вправи	47
Гама	53
Арпеджіо	54