

ТРУБА – СТУПЕНИ СОВЕРШЕНСТВА

Все мы с детства знаем, что дыхание – это основа жизни. Когда ребенок впервые в жизни берет в руки трубу, он уже понимает, что дыхание – это основа звука, а значит и его жизни. Труба – это часть организма, которая взаимодействует со всеми его системами.

Мы можем представить себе картинку дыхательной системы, где продолжением будет наш инструмент. Какую пользу дает нам такое представление? Очень большая ошибка подстерегает трубачей, если они воспринимают трубу, как нечто искусственное, инородное. Усилие при извлечении звука приводит к его всевозможным искажениям. Закрепляясь в сознании, эти искажения усиливаются и в профессиональной деятельности трубача, выглядят, как некачественный звук.

Дыхание – процесс рефлекторный; и вдох и выдох при покое организма происходят очень легко (если, конечно, нет патологий системы).

Выдох, который формирует звук, должен быть легким и самое главное, чтобы выдох, а точнее его струя, не воспринимала трубу как что-то чужое, далекое.

Чтобы заставить метал вибрировать не нужно очень много усилий. Откуда берет начало проблема «раздувание шеи»? Если в начале контакта с инструментом человек воспринимал его «как нечто, в которое надо дуть», то это и есть ненужные, чрезмерные усилия.

Попросите студента, у которого есть эта проблема, сделать выдох без трубы: шея всегда будет в покое, - человек дышит «без помощи шеи», он только он соприкасается с инструментом – результат прежний. Необходимо научиться дышать спокойно. Что это значит? Когда педагог что-то рассказывает, а студент слушает, он не фиксирует внимание на процессе вдох-выдох, а на смысле рассказа педагога. На самом интересном месте для студента переключите его внимание вопросом: «Ты сейчас думаешь как ты дышишь?». Ответ будет отрицательный. Вот этот выдох по своему **спокойствию** необходимо фиксировать у студента. Звук, сыгранный спокойным выдохом будет чистым и легким без вмешательств мышц шейной зоны.

СИСТЕМА КООРДИНАЦИИ

В процессе, который называется «игра на трубе», ведущую роль играет система взаимодействий или координации. С раннего «трубного» детства все знают о координации язык – пальцы. В системе всегда присутствуют два понятия. Это одна из многих координационных систем. Для понимания правильного, точного звукоизвлечения, которое контролирует интонацию и ровную фиксацию звука, я предлагаю Систему координации «Выдох- работа мышц амбушюра». Под работой мышц необходимо понимать основную нагрузку, которую берёт на себя «мышца трубача». Частичную нагрузку берет и другие малые мышцы около губного пространства.

Смысл этой координации заключается в том, что наш лабиум (т.е. отверстие через которое выходит воздух) очень чувствителен к самым небольшим сокращением мышц, а сила выдоха может провоцировать эти сокращения своим давлением. Давление воздушной струи очень легко проверить: достаточно сомкнуть губы и подуть на свою ладонь, и мы ощутим давление струи воздуха. Так как система координации состоит из двух частей, то:

1. Если будет чрезмерный выдох, то его давление будет увеличивать лабиум, который не будет соответствовать нужной нам ноте.

2. Если мышцы будут чрезмерно напряжены, то давление воздушной струи будет недостаточно для образования нужного нам лабиума.

Следовательно, и в том и в другом случае мы не получим желательного результата: нота будет деинтонирована, появятся всевозможные призвуки, дребезжания и т. д. Координация возможна лишь тогда, когда исполнитель выберёт абсолютно точное напряжение мышц для нужной ему ноты и соответствующую силу выдоха. Эта координация заложена у трубача с самого начала и её игнорирование приводит к печальным для исполнителя результатам.

Для нашего мышечного аппарата свойственно разное восприятие нагрузки. Правильное её распределение даёт свободу в контроле соответствующего выдоха.

Можно в этой связи ввести понятие

«Зона комфортного звучания».

Эта зона находится между нотами ре 1 окт. – фа 2 окт. В этом отрезке диапазона контроль координации происходит почти автоматически за счёт устойчивых условно – рефлекторных связей, которые начали формироваться с первых лет контакта с инструментом. Не случайно, первые звуки сыгранные на трубе находятся именно в этом отрезке. Сознательное применение координационной связки начинается тогда, когда исполнитель сформирован настолько, что он должен применять некоторые средства музыкальной выразительности, например: нюанс (об этом ниже). Особую сложность при соблюдении условий координации вызывает выход из зоны как в верхний регистр, так и в нижний. Здесь можно предложить некоторые правила перехода. Первое и основное правило при выхода из зоны – это перенос дыхания с последней ноты зоны на следующий за ним внезоновый звук. Усилие выдоха, по закону координации предполагает активизацию мышц и каждая следующая нота будет звучать чисто и качественно. Здесь будет уместно поговорить о нюансах. Вопрос этот всегда волновал трубачей. Масса музыкантов просто боится форте из-за тенденции к искажению интонации, и пиано из-за изменения качества звука. Но ведь эти недостатки возникают только тогда, когда условие координации не соблюдаются. Очень полезно играть один и тот же звук разными нюансами и при этом, сознательно контролировать силу выдоха и работу мышц, а ведь часто случается, что музыкант фиксирует своё сознание только на «раздувании» звука и его диминуэндо совершенно забывая, что мышцы тоже должны выполнять работу. В конечном итоге, звук начинает «плавать», то есть быть интонационно не фиксированным, и вся энергия трубача направлена на его

удержание, которое приводит к дрожанию и ухудшению его качества. Благодаря этой системе координации, отпадает такая пресловутая проблема, как большие и маленькие мундштуки. Представление о том, что маленький размер мундштука – это «хороший верхний регистр, а большой размер – средний и нижний» до того плотно укоренились в сознании трубачей, что они даже не осознают, что может быть и нечто другое. А ведь мундштук – это всего лишь передатчик воздушной энергии для последующего её преобразования в музыкальный звук. Данная система координации Выдох-Мышцы преследует цель, которая нужна всем трубачам, а именно : чистый, свободный звук и точная интонационная фиксация тона. Можно повторить фразу, что «Дыхание – это основа жизни звука». Эта фраза отражает весь мыслительный процесс трубача. Какую бы область технологических возможностей мы бы не коснулись, дыхание играет главенствующую роль.

Наш инструмент реагирует на струю не только в количественном её исчислении, но и в качественном тоже. Поэтому, очень многие музыканты (трубачи) игнорируя качественную составную, страдают отсутствием свободы звука, а также его окраски.

Давайте рассмотрим понятие **Выдох**.

Вдох – это количественная составная, а выдох – качественная. Выдох нельзя воспринимать как что- то однородное. Необходимо им пользоваться, что бы добиться не только чистого, ясного звука, но и расширить диапазон инструмента, увеличить его другие технологические возможности.

Можно разделить выдох на 3 составные части:

1. **Общий выдох (о.в.)**
2. **Интенсивный выдох (и.в.)**
3. **Ускоренный выдох (у.в.)**

Рассмотрим каждую из них.

1.Общий выдох (О.В.) – это выдох свободный, лёгкий, который полностью отражает количественную свою составную. Этот выдох взаимодействует с нюансами на основе их натурального звучания. Представление о степени этого звучания находится в субъективном восприятии каждого музыканта (исполнителя) и в сложившихся объективных стандартах (оркестровое звучание, сольное, ансамблевое).О.В. полностью отталкивает от естественного выдоха, который сам по себе лишён какого – либо напряжения.

Рассмотрим например взаимосвязь О.В. с нюансом *p*.

Этот нюанс всегда представляет сложность для трубача. Эта сложность состоит в том, что музыканты просто боятся «не попасть» на нужный им

звук. Но если сопоставить вместе лёгкий и спокойный выдох и необходимое усилие мышц, то проблема просто отпадает.

То же самое происходит с нюансом *f*.

Боязнь искажения интонации приводит к закреплению мышц и действительно мы слышим тенденцию к понижению тона, но если вспомнить, что О.В. отражает свою количественную составную, то количество воздуха которое формирует *f* моментально создаст условие для правильной координации **мышц и выдоха**. Звук будет сыгран чисто и устойчиво.

2.Интенсивный выдох (И.В.). В отличии от О.В. интенсивный выдох предполагает **сознательное** увеличение его энергетики и давления воздушной «струи». Энергия выдоха возрастает и воздушная «струя», образно говоря, превращается в воздушный «столб». С помощью И.В. можно расширить звучание инструмента, то есть, перевести понятие **громкости в мощност**. «Столбом» воздуха при материальном его представлении, можно управлять, давая направление выдоха туда, где это необходимо. И.В. это та поддержка, которой так часто не хватает, чтобы вызвучить проблемные звуки малой октавы и верхнего регистра. Применение И.В. особенно показано при исполнении сольных эпизодов внутри оркестра, когда градации нюансов перестают подчиняться общепринятым стандартным нормам.

3.Ускоренный выдох (У.В.). он напрямую связан с количеством вдоха. Техника У.В. – это **сознательное** ускорение выдоха, которое приводит к увеличению яркости звука т.е. влияет на его тембр. Давайте теперь немного обратимся к работе мышц дыхательной системы. При **спокойном** дыхании активной фазой дыхательного цикла, требующей мышечной работы, является **вдох**. Выдох совершается **пассивно** лишь тогда, когда вентиляция превышает 50% максимальной сознательной вентиляции (выдох), включаются внутренние межрёберные мышцы и мышцы живота – прямые, наружные и внутренние косые, а также поперечные (они опускают нижние рёбра, и повышая внутрибрюшное давление, поднимают диафрагму). При сокращении этих мышц объём грудной полости уменьшается. В то же время мышцы живота способствуют фиксации грудной клетки и стенки живота, что повышает эффективность функции **диафрагмы**. При возникновении И.В. весь этот механизм включается и создаёт исполнителю необходимую мышечную поддержку. В связи с этим ненужно вводить понятие «опора», «дыхание на опоре» и т.д. Искусственно создаваемая «опора» будет создавать ненужное, вторичное напряжение, которое негативно сказывается на свободе звука.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СОСТАВНЫХ ЧАСТЕЙ ВЫДОХА.

Каждая часть выдоха может быть использована отдельно и в взаимодействии. Существует, например, проблема мгновенного перехода от $f \rightarrow p$ и наоборот, на одном и том же звуке. В зависимости от стилистики произведения могут возникнуть любые требования к исполнителю. От мощного f к нежнейшему p . Необходимо очень точно перевести И.В. + У.В. в О.В. при этом отпадает угроза изменения **интонации**, так как весь процесс находится в пределах координационной связки. Выдох – мышцы, ведь звуковысотность уже была сначала зафиксирована нужной группой мышц, которые не изменяются, а выдох остаётся одним, только меняется его количество и энергетика. Далее, многие исполнители часто сталкиваются с проблемными нотами верхнего регистра. Интонационно их зафиксировать возможность есть, но качество и мощность звука не выдерживают никакой критики. Но, если применить И.В. + У.В. звук может стать устойчивым, а устойчивость придаст характерную яркость верхнего регистра. В этом случае необходимо работать над каждым желаемым звуком отдельно, в пределах возможностей индивидуального аппарата. Применение составных частей выдоха может сыграть решающую роль в выборе нюанса при субъективном его восприятии. Если произведение или его часть, написаны, например, в нюансе p , то его исполнение требует дифференциацию в зависимости от места концерта, заполняемости зала, акустических особенностей сцены. Путем применения различных частей выдоха музыкант может выбрать тот субъективный нюанс, который будет восприниматься слушателем как p .

Сейчас мы рассмотрим некоторые практические способы применения **составных частей выдоха**. Гибкость звуковой палитры – это одно из наиболее ценных качеств трубача. Использование интенсивного выдоха предполагает условное разделение его на 4 уровня :

- 1.у. ————— f
- 2.у. ----- $m f$
- 3.у. ----- $m p$
- 4.у. ----- p

Все уровни воспринимаются как показатель энергетики звука, который соответствует нужному нюансу. Переход на разные уровни в условиях И.В. делает звук насыщенным, придаёт ему драматический характер. Быстрые, а порой и мгновенные смены уровня не влияют на искажение интонации, так как она (интонация) уже зафиксирована в строгих рамках системы координации.

Следующий вопрос, который я бы хотел затронуть – это способы влияния на «воздушный столб». Вы уже встречали выражение «материальное представление». Это означает, что можно себе представить движение как самого «столба» воздуха, так и движение в нём самом.

При работе над звуковедением представление движения нот внутри «столба» помогает студенту «зрительно» воспринимать весь процесс и даёт возможность руководить им. Возможность правильного представления помогает при работе над интонацией или над её исправлением.

Нашему инструменту свойственна тенденция к понижению тона. Без особых усилий можно понизить ноту почти на $\frac{1}{2}$. Задача воздушного «столба» прийти на помощь. Если представить себе его движение вверх, то струя воздуха автоматически усилится, сработает элемент координации (мышцы) и нота станет на своё место. Уместно привести такой пример: если сравнить ноту с футбольным мячом, а «столб» воздуха с ногой вратаря, выбивающего мяч за середину поля, то механизм поддержки интонации станет понятнее. Воздушный «столб» может быть непрерывным и может быть прерванным т.е. подтверждённым дроблению. Непрерывность его – это единый выдох, который подчиняет все звуки своей энергии. Любой пассаж, сыгранный на едином выдохе, будет звучать цельно и выразительно.

Давайте теперь рассмотрим понятие «дробление воздушного столба». Самое простое дробление – это начало каждого следующего звука. Если мыслить так, то процесс который называется атака звука может предстать перед нами в несколько новом ракурсе. Какова роль языка? Язык в данном случае выполняет **второстепенную** роль прерывателя целостности «воздушного столба». Основную нагрузку несёт на себе сам «столб», вернее его энергетическая нагрузка, которая выражается той или иной частью выдоха. Мы это воспринимаем в виде штрихов. Если выдох мощный (И.В. + У.В.), то не возможно себе представить, чтобы язык сделал вялое, медленное движение. Струя воздуха будет прервана быстрым или энергичным его движением. Это ассоциируется с определенным штрихом. Взаимодействие частей выдоха с движением языка даёт возможность воспроизвести любые штрихи в любых нюансах. Необходимо помнить, что существует вид атаки, которая называется **фрикативная**, т.е. без участия языка. Этот вид начала звука основан на способности «воздушного столба» давать такую упругость, что правильно исполненная фрикативная атака практически ничем не отличается от атаки с помощью языка. Ещё одна разновидность дробления – это возможность придавать воздушному «столбу» различные типы амплитудных колебаний. В этом случае активное начало берёт на себя сам «столб» воздуха. Выбор амплитуды зависит от исполнителя. Колебания могут быть крупными, средними или мелкими. Это зависит от вкуса исполнителя, стилистики музыкального произведения. Колебания при их неправильном использовании могут существенно повлиять на интонационную устойчивость тона. Амплитудные колебания воздушного столба без изменения интонации – это вибрато. Правильное понимание эффекта дробления даст возможность к использованию этого прекрасного средства музыкальной выразительности звука.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ ДВИЖЕНИЯ ЗВУКОВ

Музыка- это движение звуков. В нём необходимо очень хорошо ориентироваться. В движении звуков есть свои закономерности. Можно выделить три основные особенности. Это движение звуков вверх, вниз и по одной линии. Ссылаясь на систему координации выдох – мышцы можно увидеть, что напряжение мышц, которое изменяется при движении вверх и вниз по различным интервалам очень легко контролируется выдохом. Рассмотрим движение вверх.

Звуки которые, находятся на расстоянии друг от друга в интервалы m2, б2; m3, б3; требуют минимальной затраты мышечной энергии. Достаточно только усилить выдох и напряжение в мышцах возрастёт ровно на столько, чтобы нота была правильно с интонирована. Интервалы от кварты и далее мы воспринимаем как скачѐк. Здесь можно вывести такую закономерность: каждый звук перед скачком необходимо воспринимать как последний звук зоны комфортного звукоизвлечения, то есть, переносить часть выдоха на следующий звук. Нота, которая является скачком, будет иметь дополнительную поддержку дыхания и интонационно звучать чисто.

При движении звуков вниз всё происходит так же, только в обратной последовательности.

Движение звуков по одной линии (если нет указаний о наличии штрихов) – это зеркальное отражение каждого предыдущего звука.

Несколько слов о роли **фрулатто**. Это довольно редко встречающийся приём. Он достаточно необычен, эффектен и требует от исполнителя достаточной уверенности в себе. Мне бы хотелось посмотреть на фрулатто как на помощника, который может очистить и стабилизировать звук. Чтобы этот эффектный приём воспринимался слушателем, необходимо заставить язык выполнять довольно необычную для него функцию это возможно только при помощи выдоха. Но не просто выдоха, а выдоха интенсивного с ускорением. Если есть у исполнителя проблема с чистотой звука или с его неустойчивостью то этот выдох придаст звуку привлекательность. Необходимо сыграть первую ноту фрулатто, а вторую – без него. Результат может быть достигнут очень быстро. Крайние регистры всегда были проблемными для многих трубачей. Очень много бывает переживаний из-за отсутствия или некачественного их звучания. В ход идет всё: от смены мундштуков до изменения постановки. Результат в основном отрицательный или появляется что-то одно, но начисто исчезает всё остальное. Необходимо понять суть проблемы. Что является главным, а что второстепенным. Прежде всего нужно отдать приоритет дыханию и понять его первостепенную роль. Увлечение выдержанными звуками, как средством укрепления мышц приводит только к застою кровообращения в них и не способствует их развитию, а только утомляет мышцы.

В нижнем регистре очень полезно применить увеличение объёма ротовой полости и небольшое ускорение выдоха. Нижний регистр начинает звучать объёмно и выпукло, а контроль над силой выдоха и мышцами даст

устойчивость звуку и чистую интонацию. О верхнем регистре необходимо поговорить более подробно.

ВЕРХНИЙ РЕГИСТР

Начиная работу по вызвучиванию верхнего регистра необходимо очень точно знать свои физиологические возможности. Для того, чтобы нота звучала качественно, необходимо подготовить мышцы к нагрузке, которую будет создавать воздушная «струя». Спротивляемость мышц будет тем показателем, который сообщит исполнителю о готовности координационной связки мышцы - выдох удержать интонационно правильный тон. Самое главное, вначале не перегружать аппарат чрезмерно высокими звуками. Лучше всего для трубача начинать упражнения с первого везонового звука. Можно предложить такое упражнение:



Первый звук необходимо сыграть применяя в режиме *f* И.В. + У.В., после этого сделать вдох и с такой же интенсивностью выдоха прийти к ноте с фермой (она и есть та над которой вы работаете) после этого, с тем же выдохом спуститься по трём хроматическим звукам и мгновенно перейти на режим *p* применяя общий выдох (О.В.). смысл упражнения заключается в том, чтобы создать разницу нагрузки в мышцах посредством изменения частот выдоха. Сильная воздушная струя сначала даёт возможность мышцам сгруппироваться, а потом, отталкиваясь от этого напряжения, формирует мышцы так, что интервал б,3 от первого звука воспринимается трубачом так же, как и первый звук. Упражнение играется по полутонам вверх до той ноты, которая по качеству может сравниться с первым везоновым звуком. Если применить часть выдоха на каждом звуке в движении, то можно существенно активизировать процесс работы. Например:



Крупные колебания воздушного «столба» без изменения **интонации** – это очень хорошая поддержка высокому звуку. Если колебания появляются – это значит, что «струя» плотная и управляемая, а значит и звук будет удерживаться качественно и устойчиво. Очень существенную помощь оказывает проигрывание обертоновых звуков:



Главное – это точная последовательность изменений частот выдоха, которые стимулируют мышечную нагрузку.

Необходимо помнить основное правило: **«Качественно сыгранный звук верхнего регистра всегда должен оставлять возможность применение ускоренного выдоха – независимо от нюанса.»**

Нельзя воспринимать верхний регистр как «только джазовое звучание» или «только классическое». Всё зависит от того, каким стилистическим материалом Вы пользуетесь. Звуки всегда должны звучать чисто и качественно – независимо от стиля музыки. Приверженность к тому или иному стилю требует от исполнителя знания его технологических приёмов.

ЭЛАСТИЧНОСТЬ

Всем известно, такое понятие, как эластичность, подвижность губ. Прежде всего мы подразумеваем способность губ к переходам со звука на звук легато, быстрое чередование 2^x звуков (трель) и т.д. существует много технологических возможностей которые возникают благодаря эластичности губ. Рассмотрим некоторые из них.

Очень часто для работы над трелями (губными) предполагаются так называемые «упражнения на легато – скольжения». Можно долгое время играть эти очень полезные упражнения (для других целей), но **трель** не получится. Ответом на это упражнение служит простое упражнение:



Трубачи, которые начинают осваивать губную трель, когда играют эти чередования деташе и легато могут заменить разницу в работе мышц. При игре деташе мышцы находятся практически в покое, но только стоит перейти к легато сразу же увеличивают лишние движения мышц. Но ведь ноты то, одинаковые в обоих случаях! В оправдание этого можно услышать: легато сложнее, там (деташе) язык помогает, а в легато его нет и т.д. Всё гораздо проще. Ту работу, которую должен делать выдох, при исполнении легато делают мышцы и их нагрузка увеличивается, что в свою очередь приводит к нарушению основной координационной связки. Нельзя ни уменьшать выдох, ни его увеличивать (конечно, в пределах одного нюанса). Исполнение деташе перед легато даёт нам возможность самоконтроля и не допустит нарушения координации. Можно ещё добавить, что речь идёт о терцовых трелях, и необходимо помнить о том, что этот интервал требует минимальной затраты мышечной энергии. Чередования деташе – легато полезно играть разными ритмическими структурами, применяя разные части выдоха, нюансы.



Ускоренный выдох направленный к верхней ноте будущей трели – очень хороший помощник, который служит закреплением координации. Переход с ноты на ноту – процесс сложный и требует от исполнителя соблюдения основных правил. Самое главное, чтобы оба звука были равноценными, одинаковыми и по громкости, и по качеству.

Предлагаю Вашему вниманию понятие «глиссандирующий момент».

При исполнении двух звуков, сознательно используется «мостик» из глиссандо. Глиссандо (без помощи вентиляей только губами) задерживает переход и даёт дополнительную нагрузку губам. Звук составляющий так называемый «мостик» - должен быть предельно сжатый, слегка «задавленный» - это и есть результат дополнительной нагрузки. Когда это сделано, необходимо подключить части выдоха. Первый звук (нижний) играется О.В. – второй И.В., потом необходимо поменять части выдоха местами, при этом и верхний и нижний звуки прозвучат на И.В. и на О.В.



-11-

Когда части выдоха начинают повторяться, необходимо сразу же убрать глиссандо и оставить необходимый выдох. Рекомендую играть различными нюансами. Почему? Ошибочное мнение, что трели играют «громко» и, что это «джазовый приём». Трель – это приём технологический и применяется он в разных стилях музыки. Главное, чтобы трель была правильно сыграна. Конструкция инструмента предполагает возможность сдвижки ноты на $\frac{1}{4}$ тона. Это достигается минимальным движением мышц. Сложность и польза этого метода в том, что интонацию $\frac{1}{4}$ тона надо удерживать, иначе звук «уйдёт» в привычные $\frac{1}{2}$ тона. В момент удерживания и происходит необходимая нам работа мышц.

Очень распространённые упражнения, которые принято называть вокализами, призваны развивать эластичность губ. Всевозможные легированные структуры в виде трезвучий, септаккордов их надстроек будут полезны лишь тогда, когда в момент их исполнение будет соблюден жёсткий контроль над правильным использованием частей выдоха. **Выдох** призван поддерживать всевозможные трудности не надо бояться, если нет очень плавного перехода с ноты на ноту, «виноваты» в этом не столько губы, сколько исполнитель игнорирующий выдох, а точнее его **части**. Можно

призвать на помощь фрулатто. Появляющееся на фоне И.В. фрулатто вы звучит верхний звук, а если перенести его на звук нижний, то переход вверх покажется намного легче.

-12-

По возможности, упражнение можно ускорять, убирая фрулатто с каждой следующей группой в пределах такта. Играть нужно внимательно, контролируя выдох и качество звука.

НАЧАЛО ЗВУКА

Язык, являясь второстепенным в вопросе о начале звука, тем не менее нуждается в том, чтобы о нём поговорить подробнее.

Восприятие начала звука привычно начинается с акцентирования внимания на **слоговой** системе. Этим даётся понять, что первоначальная роль в процессе формирования начала звука принадлежит языку. Приведу пример, который является аргументом о неправильном представлении этого процесса.

Слоговая система состоит из представления и подражания звука «ту-та-ти; ду-да-ди» и т.д. У людей, являющимися носителями английского языка таких звуков в фонетической природе нет. Для воспроизведения звуков ту или ду, американец, например, оттолкнётся языком от верхнего нёба, а не от верхних зубов или их середины как мы, но начало звука и в том, и в другом случае будет достаточно точное и чёткое. Значит, ответ надо искать в чем-то другом. Это «что-то другое» называется **ВЫДОХ**. На языке очень много рецепторов, которые реагируют на разные типы механических раздражений (давление, прикосновение, вибрацию). Характер ощущения формируется в зависимости от частоты действия раздражителя. Если она постоянная – образовывается ощущение давления, когда кратковременная – ощущение прикосновения, а если будет высокая частота смены силы раздражителя – ощущения вибрации. Этим раздражителем для языка является «Воздушный столб». Изменение силы выдоха, его энергии, его интенсивности заставляет язык адекватно реагировать. Функция языка напрямую связана с выдохом. Его движения – это энергетическое отражение частей выдоха. Точное начало звука – это точный выдох, который соответствует эмоциональному состоянию исполнителя. Исходя из этого отпадает так называемая проблема «боязни

первого звука». Сколько иной раз приносит разочарований неточное начало звука. Особенно тогда, когда исполнитель знает произведение, чувствует его эмоциональное настроение, проблема становится очень острой. «Боязнь первого звука» – это своего рода «болезненное состояние», которое закрепляется со временем в сознании трубача. Самое неприятное в том, что музыкант начинает постепенно воспринимать каждый новый звук, где есть штрих с участием языка, как первый. Выдох рождает штрих. В зависимости от применения его частей, деления этих частей на уровни нюансов, энергия выдоха (его давление) даёт необходимый «заряд» для работы языка. Представьте себе любую ноту, подумайте с какой динамикой вы хотите её сыграть, какой вам необходим характер штриха и просто подберите соответствующую всему этому часть выдоха и уровень нюанса. Даже не думая о функции языка в момент начала звука оно будет точно соответствовать выбранному вами режиму. Конечно, слово «просто» появится только после понимания всего процесса в целом и кропотливой работе над ним. Говоря о языке, нельзя обойти стороной вспомогательную

-13-

атаку. Во время исполнения двойной и тройной вспомогательной атаки подключается к работе задняя часть языка, она очень сильная по отношению к его кончику, и чтобы заставить её эффективно работать необходимо постоянное присутствие У.В. Эта часть выдоха способна постоянно удерживать в тонусе корень языка и благодаря тому, что все звуки находятся «внутри воздушного столба» все ноты вспомогательной атаки будут звучать практически одинаково. Очень полезны упражнения по вызвучиванию последнего звука вспомогательной атаки:



начинать играть необходимо медленно, постепенно ускоряя если будет прогресс в качестве звучание. Желательно применять все части выдоха + У.В. и все уровни нюансов.

РАБОТА МЫШЦ ПОДМУНДШТУЧНОЙ ЗОНЫ

Мышцы находящиеся под мундштуком участвуют в образовании лабиума. Их работа напрямую связана с образованием губных трелей. Трель, как показатель эластичности мышц, должна звучать на практически

неподвижном амбушюре (т.е. мышцы вокруг мундштука имеют минимальное движение). Любое увеличение движения этих мышц приведёт к нарушению основной координации. В связи с этим основную нагрузку по увеличению амплитуды колебаний между нотами берут на себя мышцы под мундштучной зоны. Главное в этом процессе не допустить подавления их работы, со стороны ближних **больших** мышц. Основную гарантию даёт нам мундштук, который очерчивает поле вокруг мышц под ним. Необходимо научиться точно ощущать и распределять нагрузку. Мышцы вокруг мундштука находятся в напряжении, которое соответствует нужным нам нотам, а мышцы под ним определяют необходимую амплитуду. При изменении ноты, лабиум тоже меняется, но мы ведь имеем дело с очень маленькими размерами изменения лабиума, поэтому необходимо постоянно контролировать свои ощущения, связанные с мышцами подмундштучной зоны. Способность контролировать эти очень маленькие мышцы, даст нам возможность играть не только губные трели из двух звуков, но и из трёх и

-14-

более. Взаимодействие работы мышц вокруг и под ним, гарантирует правильность исполнения легато в больших интервалах и с разной амплитудой. Зона, которую очерчивает мундштук, подвержена большему давлению чем извне. В чашечке мундштука давление увеличено, и благодаря разнице между давлением внутри чашки и с наружи, плюс эластичность мышц вокруг мундштука, и повышенному давлению внутри ротовой полости, мы имеем возможность достаточно точно ощущать эти мышцы и, как следствие руководить ими. На первоначальном этапе работы необходимо научиться «раздваиваться», то есть провести для себя в сознании очень чёткую границу между мышцами под мундштуком и вне его. Чередование звуков должно быть небыстрым и по возможности качество двух звуков одинаковым.

ПРОЦЕС ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Исполнительский процесс – это очень сложный комплекс психо-физических действий и ощущений. Активизируются все системы организма. Как и всегда на первом плане выделяется организация мыслей исполнителя. Музыкант концентрирует все своё внимание на необходимых ему задачах.

И вот здесь необходимо остановиться, и подробнее поговорить о влиянии процесса представления. «Наблюдения и опыт показали, что в том случае, когда тот или иной человек напряжённо о чём-то думает, он мобилизует те группы мышц и подготавливает именно те движения, которые ему необходимы. Эти факты, как теперь известно, основаны на определённых физических явлениях. Уже при одной мысли о каком-либо движении, это движение действительно заготавливается»(1). Зная это, необходимо с предельной осторожностью и аккуратностью подойти к своему мыслительному процессу, который определяет исполнение любого музыкального материала. Это свойство нашей психики напрямую связано с технологическим процессам игры на трубе. Мы имеем возможность представлять звуковысотность. Наши мышцы уже подготовлены к нужному

напряжению и любое другое движение создаст дополнительную нагрузку на мышцы, и в результате нужная нота может не прозвучать. То же самое можно сказать и о языке. Если мы точно представляем, т.е. думаем о характере звучания того или иного звука, наш язык, точнее его мышцы, уже приготовлены к работе, и концентрация внимания, например, на слоговой системе приведёт к удвоению нагрузки. Результат: некачественное начало звука. Играя любой музыкальный материал будь-то гамма, упражнение или пьеса, необходимо всегда учитывать эту удивительную способность нашей психики и использовать её в ежедневной практике.

*1. А.П. Слободяник «Психотерапия»
Киев «Здоровье» 1982 г. стр. 235*

-15-

В этой работе я поделился с вами своими мыслями, что бы облегчить решение многих задач, связанных с основными требованиями к качеству звука и другим техническим сложностям. Всем заинтересованным музыкантам я желаю чистого и красивого звука и расширения своих возможностей.

С уважением А. Вишнепольский