



*Из записной  
книжки трубача*





## ОТ АВТОРА

*Своим студентам я рекомендовал всегда иметь при себе записную книжку карманного формата и вносить в нее замечания педагога, а также свои собственные мысли, касающиеся практики работы на инструменте. Для лучшего восприятия текста советовал каждую идею формулировать кратко, записывать крупным шрифтом на отдельной странице, с указанием даты.*

*Со временем вырисовывалась любопытная картина. Листая книжку, можно было проследить, как одна и та же мысль повторялась десятки раз. У одного это касалось качества звука, у другого — манеры атаки, у третьего — безлости языка, у четвертого — дыхания, подвижности пальцев, у кого-то наблюдался «дальтонизм» к динамическим краскам... Короче, записная книжка помогала объективно выявить основные технические проблемы каждого исполнителя, открывая ему глаза на то, чему следует уделить особое внимание.*

*Я сам тоже вел записи. В них фиксировал свои наблюдения за работой студентов, коллег, свои размышления об искусстве, о профессии трубача, о педагогическом методе, о воспитании мастера и культуры — словом, обо всем, что составляет суть профессиональной жизни музыканта. Получился своего рода небольшой «свод правил», который я и предлагаю вниманию читателей.*

*Материал изложен в виде тезисов. Одни из них более развернуты, другие — совсем мимолетные наброски. Но каждый содержит в себе повод к размышлению, способный, надеюсь, вызвать отклик в сознании читающего, а возможно и встречное толкование применительно к его собственной исполнительской практике.*

*Я далек от того, чтобы считать рассуждения, изложенные здесь, исчерпывающими — это всего лишь отдельные мысли, записанные в разные годы. А более детальная и углубленная их разработка будет осуществлена в моей следующей книге «Лаборатория трубача».*

*Глава I*  
**ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ.  
О МУЗЫКЕ**

*«Игра на трубе, исполнение актером роли на сцене должны пониматься как сложная, многогранная деятельность, охватывающая разного рода художественные задачи, связанные с творческой личностью художника».*

Б. Захава (1896—1967)

Слова известного актера и режиссера театра им. Е. Вахтангова, вынесенные в эпиграф, свидетельствуют о том, что в деятельности трубачей и представителей других творческих профессий существуют общие закономерности.

Казалось бы, что общего в работе музыканта-духовика и актера? Оказывается, довольно много. В этом можно убедиться, читая К.С. Станиславского. Поразительно, насколько его замечания актерам применимы и к музыкантам, с какой точностью они раскрывают суть профессиональных понятий.

Например, Станиславский предлагал актерам «...не наигрывать, а действовать». Здесь следует обратить внимание на понятие «действовать». Что такое «наигрывать» и «подыгрывать» — нам, музыкантам, хорошо известно. Это мы умеем, это доступно многим. Но что такое «действовать»?

«Действовать» в музыкальном исполнительстве значит творить в состоянии интеллектуально-эмоционального подъема, погружаясь в глубины музыки и поднимаясь до ее вершин. Другая мысль Станиславского, выраженная всего в трех словах, еще точнее определяет природу исполнительских профессий: «Знать — значит уметь». В этом суть нашего творчества. А как же иначе? Разве может профессиональный исполнитель знать музыку, но не уметь ее исполнить? Знать и не уметь может любитель музыки, но не профессионал.

От знания до умения пролегает путь кропотливого, часто мучительного, пожизненного труда музыканта. Можно только удивляться самоуверенности отдельных исполнителей, которые идут на риск



исполнения наспех выученной музыки. Даже если произведение — будь то сольная пьеса или оркестровая партия — и было когда-то выучено основательно, оно должно быть заново «выстрадано» перед каждым новым выступлением.

За самонадеянность и небрежное отношение к своей профессии приходится расплачиваться дорогой ценой — ценой проигранных конкурсов и прослушиваний, потерей доверия коллег, дирижеров и слушателей.



Творческое состояние — понятие емкое. Частное его проявление — в напряженном, нередко длительном процессе освоения музыки от стадии изучения текста до стадии эмоционально-образного ее воплощения. Без такого длительного периода вживания в музыку невозможно достичь свободы, глубины, искренности исполнения.

Это важное соображение для тех исполнителей, которые считают скороспелое, поверхностное изучение музыки достаточным для ее демонстрации.



Самоуверенность музыканта — опасный симптом потери достигнутых высот и соскальзывания вниз. Исполнительская форма, определяющая мастерство, может сохраняться только в результате постоянного стремления к совершенству.

Этой цели на протяжении всей исполнительской жизни может достигать тот, «кто вечно готов перерасти самого себя, отбрасывать устаревшую шелуху... и никогда не приковываться взглядом к “милому прошлому”» (А. Мелик-Пашаев).

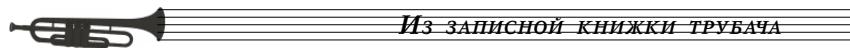


Творческий акт, в форме сольного выступления или исполнения ответственной партии в оркестре, требует многократной мобилизации физической, эмоциональной энергии человека, творческого настроения.

К творческому настрою приходишь тем легче, чем глубже освоен материал, чем лучше готовность к концерту.

### **О героизме профессии**

Можно ли говорить о героизме профессии инструменталиста — духовика?



Понятие героизма связывают обычно с ратными и трудовыми делами, но никак не с творческой профессией музыканта-солиста. Но не подвиг ли — одному выйти на сцену? Всегда подвиг, всякий раз подвиг!

Подвиг — устоять, убедить, увлечь, выиграть. Каждый раз престиж артиста на сцене подвергается испытанию: удастся ли? Завоеешь сердца слушателей или потеряешь, выиграешь или проиграешь?

Всякое выступление — подвиг, равный жизни.

### **Мысли Г. Г. Нейгауза**

Генрих Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» писал: «На трубе трубят, на флейте свистят, на скрипке скрипят, на рояле играют»... Несколько спорное суждение известного музыканта, которое могут опровергнуть представители задетых профессий. Хотя доля истины в нем есть.

Среди исполнителей на любом инструменте есть масса таких, кто скрипит, свистит, трубит, бренчит, стучит... Кстати, под этим углом зрения не будет исключением и сам король инструментов — рояль. К счастью, не по дилетантам определяют звучащую природу инструментов и возможности исполнительского мастерства на каждом из них.

Для людей, мало знающих подлинные художественные достоинства и возможности трубы, критерии ее восприятия могут быть навеяны впечатлениями от кричащих пионерских горнов или военных фанфар, ничего общего не имеющих с исполнительским искусством вообще.

И все же мысль Нейгауза, как червь, навязчиво сверлит в мозгу. На трубе ведь действительно часто играют форсированным звуком: «трубят», «кричат», злоупотребляя тем, что составляет богатство звуковой природы инструмента!

Подлинное творчество трубача состоит вовсе не в том, чтобы «давать звучка», перекрывая в ансамбле других, — то есть использовать, к тому же неумело, лишь одну сторону богатого по выразительности и краскам инструмента. По-видимому, трубачам, помимо постоянной заботы о мастерстве, исполнительской культуре, необходимо постоянно помнить и о профессиональной этике — совершенно необходимом качестве характера трубача, определенном для него самой природой инструмента. В оркестровом фойе Большого театра нередко можно было наблюдать, как музыканты старались уйти подальше от «расхулиганившегося» трубача, или заткнуть уши, пока его «раж» не спадет...



### **О глубине и содержательности музыки**

Существуют извечные и всеобщие законы искусств. Как не может быть живописи без красок, стихов без рифмы – так и не может быть музыки без мелодии. Мелодии выразительной, как живая природа, и логичной, как шахматы.

Музыка любого стиля и жанра может воздействовать, разговаривать и волновать языком мелодии, гармонии, логики формообразования.

Эти законы классики (в широком понимании этого слова) являются безошибочным критерием при определении исполнителем глубины и содержательности любой музыки, в том числе и современной. С этих позиций можно вернее оценивать художественные достоинства авангарда, поп- и рок-музыки.



Трудно музыканту – приверженцу романтизма – быть свидетелем падения музыки, разрушения ее религии, вечных законов музыкального бытия, процветающими в наши дни проявлениями поп- и рок-музыки. Еще больнее видеть нездоровое восприятие этой «музыки» молодыми людьми, духовно растленными идеологией XX века.

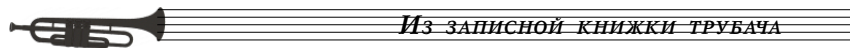
Верю, что люди в конце концов вернутся к «очеловеченному музицированию».

### **Об искусстве джазовой импровизации**

Искусство джазовой импровизации, зародившись в недрах африканской культуры, осветило все пространство земли, проникло в «поры» всех национальных культур. За 100 лет своего существования оно прошло несколько ступеней развития и достигло вершины в стиле свинг. Апогеем джазовой классики стал биг-бенд – большой оркестр, основу которого составили три группы духовых инструментов: саксофоны, трубы, тромбоны. Музыканты здесь не импровизировали, а играли по нотам. Звучание этих оркестров поражало неповторимой, волнующей красотой, удивительной компактностью аккордового звучания целых групп и всего оркестра в целом. Этот стиль оказал влияние на многих композиторов XX века.

Но во второй половине XX века формы джазового исполнительства изменились. Составы стали дробиться: вместо биг-бендов появились малые ансамбли – дуэты, трио, квартеты и т. д.

Этот процесс имел последствия, двойственные по своему значению. С одной стороны, искусство сольного джазового ис-



полнительства достигло значительных высот. С другой – в моду вошли и стали стандартными такие сольные импровизации, которые, благодаря самодовлеющему увлечению техникой, сделались совершенно бессмысленными в художественном отношении. Порой в этих импровизациях даже специалист смысла понять не может, не говоря уже о публике, которой ничего не остается, как по традиции наградить исполнителей «корректными» аплодисментами.

Искусство джаза – великое явление нашего времени – выявило множество выдающихся музыкантов, расширивших возможности духовых инструментов, – главным образом в регистровом, техническом, ритмическом и даже выразительном отношениях. Однако с точки зрения профессионального мастерства джазовое исполнительство, основанное на импровизации, допускает всевозможные звуковые, технологические, интонационные неточности, которые списываются на счет специфики жанра. На самом деле за этим очень часто кроется низкий уровень профессионального мастерства в плане академического воспитания.

Профессионализм джазовых исполнителей действительно специфичен. Их нередко оценивают по способности извлекать сверхвысокие звуки и сложнейшие технические фигурации, но не по красоте и выразительности звучания, тонкости фразировки, интонационной точности.

Джазовое искусство, как пролетевшая комета, оставит след на долгие времена, бесконечно модифицируя формы популярного жанра музыкального искусства.

### **О музыкальном мышлении**

Музыкальное мышление – категория, объединяющая интеллектуальную и эмоциональную природу творческой личности. Интеллектуальное начало, формируясь на основе логического мышления, анализирует, контролирует, управляет исполнительским процессом; эмоциональное – наполняет этот процесс содержанием, придает окраску, проводит ток внутренней энергии исполнителя.

Музыкальное мышление, как и исполнительские приемы, развивается в результате практики и на основе опыта.

В творческом процессе эмоциональное начало может превалировать над интеллектуальным и, наоборот, интеллектуальное может контролировать эмоции.

В этих гранях взаимодействия или противостояния двух начал и заключено музыкальное мышление артиста.





Ансамблевое мышление – важная черта исполнительской культуры музыканта. Оно позволяет ориентироваться в общем хоре звучания оркестра, определять свое место и роль в каждой фразе, в каждом эпизоде, позволяет слушать других, стройно интонировать, в нужный момент уступить, а когда надо – активно появиться...

### **Мысли Б. А. Покровского**

Большой интерес представляют размышления замечательного оперного режиссера Бориса Александровича Покровского, записанные мною с его слов на встречах с участниками постановочных групп артистов Большого театра.

«Дар, данный человеку, означает – даром».

«Талант – доля ценности. Все монеты у древних греков и римлян так и назывались – талант золота, талант серебра...».

«Талант – природный дар. Он дарован человеку природой».

«Музыка едина и неделима. Она есть средство разговора душ, средство духовного общения».

«Музыкальные жанры расчленены и борются друг с другом».

«Музыка – это содержание и качество в любом жанре. Если есть содержание и качество – это музыка. Нет – это уже не музыка, а шум».

«Люди различных эпох слышат музыку по-разному».

«Единственный судья музыки – время».

Есть о чем поразмыслить, читая эти изречения!

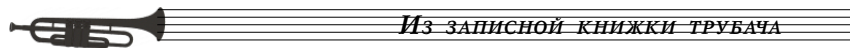
Я думаю, что талант, хоть и природный дар, но не манна небесная. Талант дается природой, а раскрывается трудом. Не подкрепленный упорным творческим трудом, он не может сам по себе проявиться и расцвести.

### **Еще о таланте**

Правильны мысли Г. Нейгауза и Б. Покровского, что талант создать нельзя, поскольку он – продукт природы. Но можно создать питательную среду для его произрастания, развития и расцвета.



Подлинный талант никогда о себе не говорит. Только ответственность криклива.



### **Индивидуальность и мастерство**

Индивидуальность и мастерство – казалось бы, явления из совершенно разных сфер. Индивидуальность – категория духовной сферы человека, обозначающая его природные данные. Мастерство – категория материальная, относящаяся к сфере развития игровых навыков, ремесла.

Однако в творческом процессе индивидуальность и мастерство тесно взаимодействуют. С развитием мастерства раскрывается и проявляется индивидуальность. Мастерство без индивидуальности – это еще не искусство, а ремесло.

Высокое музыкально-исполнительское искусство – всегда синтез индивидуальности и мастерства.



Только совершенные музыкальные звуки способны проникать в мир возвышенных чувств человека. Прочие – любой громкости и скорости – остаются земными.

Совершенство мастерства – источник подключения к высшему вдохновению.

### **О ремесле**

Музыкант, постигший глубины и вершины своего ремесла, может вернее разобраться в профессионализме других мастеров: лектора, врача, художника, отличить дилетанта от специалиста. Точно так же истинно профессиональный лектор, врач или художник может оценить игру артиста, отличив подлинного мастера от ремесленника.

Может быть, в этом кроется всеобщий закон оценки мастерства? Не постигший в жизни чего-либо сам, не поймет другого – постигшего.

### **Критерии оценок**

Можно ли говорить, что этот исполнитель – лучший, самый лучший? Да! Но такое определение противоречит оценке «личного» в личности. Ведь каждая личность – явление уникальное, неповторимое.

Значит, правильнее было бы в оценке мастера не пользоваться категориями «лучше» или «хуже» и вообще сравнительными критериями, а отмечать именно то, что составляет неповторимую сущность данной личности.

Такая оценка исключает неприятие других личностей.



Некоторые мои маститые коллеги руководствуются странными критериями при оценке выступлений музыкантов на конкурсе. Они определяют качество игры по количеству «киксов», не замечая кроме этих случайностей ничего другого. Например, на конкурсе в Ленинграде в 1963 году один из профессоров оценил игру конкурсанта репликой: «11 киксов».

Конечно, непопадание на звук или другая случайная ошибка – это неудача, происшествие и, может быть, даже травма для исполнителя.

Но случайности бывают и у пианистов, и у скрипачей, и у певцов, хотя они не так заметны, как у трубачей. Между тем никто не оценивает игру, скажем, выдающегося пианиста по количеству непопаданий!

Даже великий Антон Рубинштейн, которого называли «русским Листом», говорил, что иногда половина программы на концерте у него «уходит под рояль».

Музыканта ценят за его талант, мастерство и творческую самобытность, а не за случайности и досадные ошибки.

Нельзя пугаться ошибок и тем более реагировать на них в процессе игры. Отвлечение внимания может привести к новым ошибкам.

### **Вдохновение или нервы?**

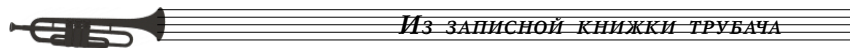
В процессе игры напряженно работает голова, пульс бьется в такт музыке, нервы исполнителя подобны натянутой, звучащей струне...

Все это – естественное состояние артиста, естественная «нагрузка» процесса рождения и воплощения музыки. Без этого нет подлинного творчества.

Исполнительство – не праздное занятие. Игровые нагрузки нельзя воспринимать как проявление слабости, беспокойства, нервозности. Это нормальное творческое состояние, поэтому его не следует бояться.

### **На сцене**

Нет ничего прекраснее и эстетичнее, чем естественное поведение музыканта на сцене, и нет ничего безобразнее позерства. Встряхивание головой, нарочитые движения рук и тела, топтание на месте во время игры, поклоны с прижиманием руки к сердцу и прочие псевдоэстрадные приемы ничего общего не имеют с достоинством артиста.



### **Об акустике зала**

Выражение «и стены помогают» можно понимать буквально. Зал с плохой акустикой глушит звучание и требует от исполнителя большей затраты усилий при игре. Увеличение усилий на 5–10% на столько же сокращает физическую энергию исполнителя. Для трубача это потеря ощутимая. Вот практическое объяснение, почему в зале с хорошей акустикой играть легче, а главное – звучание богаче и полнее.

Скажем, в Большом зале Московской консерватории звучание короткого звука длится 2–3 секунды. Это идеальная акустика, при которой хорошо прослушиваются и длинные, и короткие звуки. В Домском соборе в Риге – 6 секунд. Это много. При такой акустике хорошо звучат протяжные мелодии, но быструю музыку играть нельзя: короткие ноты сливаются и образуют диссонантное «месиво».

Избегайте также играть в залах с полетом звука меньше секунды.

### **Об эффекте присутствия**

Слушание музыки в концертном зале, где участвует не только слуховое, но и зрительное восприятие, несравнимо с прослушиванием записи – даже видеозаписи. Живое звучание рождает у слушателя фантазию, воображение, вызывает цветовые, образные ассоциации, чувство сопереживания, подключения к происходящему на сцене творческому процессу... Можно ли стать музыкантом, да и просто культурным человеком, не слушая в концертном зале музыку, исполняемую мастерами?

Великий стимул для роста личности музыканта дает слушание музыки в исполнении выдающихся артистов. Сопереживая с ними весь процесс, весь поток течения музыки, слушающий получает заряд для собственного творчества.



Живое исполнение уникально, потому что оно есть рождение души музыканта. И оно неповторимо, так как всякое новое, повторное исполнение – всегда иное. Лучше или хуже – но иное.

Повторить точно когда-то исполненное произведение нельзя, как нельзя дважды ступить в текущий поток. Любое исполнение связано с конкретным творческим моментом в жизни артиста, определенным эмоциональным настроением.

Вот почему к повторению в концертной практике однажды или даже многократно игранного произведения нельзя относиться как



к копированию уже известного исполнения. Повторение как творческий акт – всегда новое рождение музыки.

В этом – постоянный источник творческого начала труда музыканта.

### **Оглянись... вперед**

Исполнитель, стремящийся к постижению непознанного, к постоянному изучению новой музыки, живет наполненной творческой жизнью. Когда у таких личностей все самое интересное, самое важное и лучшее всегда впереди – и настоящее их прекрасно.

Исполнитель, живущий накопленным «багажом» и воспоминаниями о прошлом, теряет настоящее и не может рассчитывать на будущее.



Мы говорим: музыка – звучание во времени. При этом имеется в виду не только протяженность звучания, но и сам способ существования музыкального искусства.

Каждая эпоха отмечает печатью времени особенности интерпретации вечно живущей классики.

Музыка – не музей застывших образов, восковых фигур, даже не скульптура или картина. Она постоянно обновляется живым дыханием исполнителей многих поколений, которые открывают в ней что-то новое, отвечающее духу своей эпохи.

Именно поэтому музыка – искусство вечно живое.

### **О лидерах**

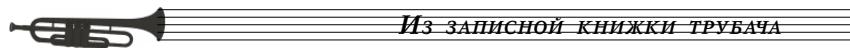
Лидером можно назвать исполнителя, способного опережать свое время, раньше других заглядывать в будущее своей профессии, творить музыку для грядущих поколений.

Каждое время рождает своих лидеров. У каждого лидера – свой полет, свои вершины.

По лидерам определяют уровень исполнительской школы.

### **О репертуарности инструменталистов**

При подготовке симфонических дирижеров на начальном этапе обучения ставится задача: познакомить студента в обзорном плане с возможно большим количеством партитур, чтобы потом возвратиться к фундаментальному изучению конкретных произведений, имея уже определенный кругозор и общие представления о музыке.



В этой методике, безусловно, есть своя логика. Без предварительного обзорного периода будущему дирижеру трудно ориентироваться в обширной оперной и симфонической литературе.

Природа дирижерского исполнительства – иная, нежели природа инструментального исполнительства. Дирижеру не надо воспроизводить звуки, как это делают другие.

У инструменталистов подобный обзорный период обучения невозможен: он противоречит природе исполнительства и методике развития мастерства, требующей последовательности в отработке игровых приемов. Кроме того, подлинный рост мастерства происходит здесь путем фундаментального изучения музыки, а не беглого знакомства с ней.

В то же время, наряду с фундаментальным изучением произведений, музыкантами иногда практикуется и эскизное знакомство с более широкой литературой для своего инструмента. В этом и будет состоять «обзорная часть» профессионального труда инструменталиста, расширяющая его эрудицию, кругозор и способствующая более интенсивному его развитию.

Только хорошо освоенное произведение, продуманное и прочувствованное, заметно повышает мастерство исполнителя, его профессионализм. И никак не способствуют этому наспех выученные вещи, часто к тому же исполняемые «под наркозом» сценического волнения.

### **Музыка и прочтение текста**

В основе музыкальной интерпретации лежит правильность, или, вернее сказать, грамотность исполнения текста. Это элементарное, однако многим недоступное, а подчас и игнорируемое условие.

Но правильное исполнение текста – всего лишь начальная ступень музыкальной интерпретации, ее отправная точка. Нельзя достичь высоких художественных результатов, опираясь только на правильность, даже пунктуальную правильность соблюдения текста, без его эмоционально-духовного наполнения.

Многие трубачи в своем исполнительстве выше начальной ступени не поднимаются. Не видят глубоко или удовлетворяются тем, что легко просматривается на поверхности.

### **О знании нот наизусть**

Внимание исполнителя должно быть направлено в основном на музыку – на контроль и управление эмоциями, осмысление



процесса исполнительского действия. Этого можно достичь, если внимание не поглощено полностью текстом. В идеале для достижения свободы музицирования нотный текст надо знать наизусть – играется ли пьеса или оркестровая партия. В практике мастеров так и бывает, хотя бы они этого или нет. Серьезный исполнитель всегда знает наизусть все, что играет, хотя перед ним могут лежать ноты.

### **Труд музыканта**

Музыкально-исполнительские профессии исключительно тяжелый труд, ежедневно поглощающий массу личного времени, физической и нервной энергии.



Истинный музыкант-исполнитель всегда обременен своей профессией. Его голова полна звуков даже в свободное время. Весь его жизненный режим подчинен работе на инструменте. Музыкант или играет, или отдыхает, накапливая энергию для очередных занятий музыкой. И так несколько раз в день он «принимает» музыку как глоток свежего воздуха, как дозу пищи, которой хватает лишь на определенное время – несколько часов.



Союзниками творческого успеха являются работоспособность, сосредоточенность, самокритичность, взыскательность и уверенность в себе – но не самонадеянность, высокомерие, вседозволенность в поведении, переоценка своих возможностей.

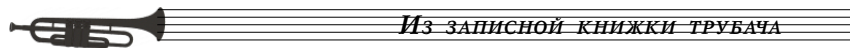
Исполнители, которые себя переоценивают, рано или поздно сталкиваются с крушением своих идеалов.

Музыканту-исполнителю нередко свойственна замкнутость. Эта черта характера происходит от самой природы профессии, требующей максимальной собранности, концентрации воли.

Работа музыканта поглощает большую часть личного времени.

Но это не означает, что он должен лишать себя жизненных благ и удовольствий, вести аскетический образ жизни. Музыканту ничто не чуждо.

Его интересы к чтению, спорту, театру, прогулкам, общению (и даже праздность, полный отдых с отключением от всяческих забот) можно разумно координировать с режимом занятий на инструменте, с учетом целесообразной, меньшей или большей по времени игровой нагрузки.



Если домашний труд профессионального музыканта по своей интенсивности подобен труду ученика – это гарантия сохранения мастерства на долгие годы. Перед музыкой исполнители всех рангов равны – и мастера, и ученики в одинаковой степени должны вкладывать в нее свой труд.



Упражнения по развитию технических приемов игры – еще не музыка, а всего лишь отработка средств, при помощи которых музыка создается.

Филированные звуки, интервалы легато, технические секвенции и упражнения – все это исполнительские заготовки музыканта. В процессе самостоятельной работы он отрабатывает темброво-динамическую окраску звука, качественное интонирование, техническую свободу, ритмический контроль и т. д.

Каковы заготовки, таково и качество исполнения, таков и уровень мастерства. Однако «заготовка исполнительских приемов на перспективу невозможна без ежедневной аккумуляции» – так говорил Антон Рубинштейн.

Технические навыки не вырабатываются раз и навсегда. С прекращением или нарушением регулярной индивидуальной практики они быстро разлаживаются и могут вовсе исчезнуть.

«Если я не играю один день – замечаю только я сам, два дня – замечают мои близкие, три дня – может заметить публика». Это известное высказывание Рубинштейна точнейшим образом определяет природу исполнительского искусства.



Исполнитель должен всегда иметь в запасе резерв: физический, регистровый, технический, динамический. Этот резерв идет в расход во время ответственной игры. Он накапливается дома и выручает на работе.

Резерв – показатель уровня профессионализма. И расходовать его надо целесообразно, с умом.



В жизни музыканта работоспособность и самокритичность, убежденность и сомнения, фантазия и контроль, взыскательность и свобода – аккумуляторы энергии движения к идеалу.





◆  
Интеллектуальный и творческий труд есть личная собственность человека, которая должна быть защищена законами государства. В этом, в частности, выражается уровень демократичности общества.

### **Музыка и космос**

Музыканту свойственно предаваться мечтаниям, уходить от будней, романтизировать свою профессию, возвышать ее до небесных высот... И находить нечто общее между музыкой и космосом. Это открытие ошеломляет фантазию человека.

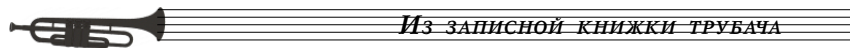
Действительно, музыка и космос во многих отношениях сопоставимы. Бесконечен мир музыки, как бесконечен космос. Само слово «космос» по-гречески – порядок. И музыка – порядок: всегда порядок определенных горизонтальных и вертикальных, гармонических и мелодических последовательностей, построений, тяготений.

Музыка и космос загадочны, необъятны, непредсказуемы.  
Но космос – мир тишины, музыка – мир звуков.

◆  
Любопытно музыканту заглянуть в глубины древней индийской культуры. Согласно индийской мифологии, Вселенная пробуждается к жизни звуком. Звук считается источником высшего вида искусства, потому что действует не на интеллект, а непосредственно на духовную сущность человека.

Кришна, высшее божество в облике пастуха со свирелью – бог любви, бог весны, очаровывающий девушек звуками своей музыки. Танцующий Шива – бог-творец и разрушитель, изображаемый в виде четырехрукого существа – владыка танцев, его главные атрибуты – огонь и барабан. Он разрушает и творит, творит и разрушает. В этом разрушении и рождении нового заключается закон жизни – так положенное в землю зерно, погибая, рождает новые зерна.

◆  
Пение – главный вид искусства. Голос всегда при человеке: им он встречает восход солнца, весну, все явления природы...



## Глава II

### О ПРОФЕССИИ ТРУБАЧА

Выбор профессии музыканта – вопрос ответственный. Он определяет судьбу человека, его будущее.

Нередко основанием для выбора бывает заявление родителей: «Он увидел инструмент, ему нравится, он захотел...». Это не только недостаточное, но и несерьезное основание.

Определить будущую профессию трубача можно только в результате исследования общих музыкальных и профессиональных данных, физических, умственных и волевых способностей, природы эмоциональности, творческих наклонностей, интуиции человека.

При первоначальном знакомстве можно определить лишь некоторые физические данные: зубы (нет ли торчащих зубов), прикус (нет ли завала нижней челюсти – лучше, если она несколько выдается вперед), губы (тонкие или полные, как они складываются и отвечают на звук), устройство лица (хорошо, если губы конусом вперед, как бы образуя звук «у-у-у»). Все это можно проверить только на инструменте или на мундштуке. При беглом знакомстве можно определить и общие музыкальные данные – слух, ритм.

Но окончательное решение о предрасположенности к инструменту и музыке принимается только после пробного этапа обучения в течение, по крайней мере, нескольких месяцев.

#### Об инструментах

По моим наблюдениям и собственному опыту, инструмент, как и мундштук, надо подбирать по своему размеру. Модификаций инструментов не так много, как моделей мундштуков (хотя фирм, производящих инструменты, множество), но разобраться в них тоже надо, пусть и не всегда это легко сделать. Можно играть на инструменте даже самой хорошей фирмы и при этом испытывать всякие трудности с регистрами, выдержкой, подвижностью – не догадываясь, что в поисках решения хотя бы части этих проблем следует попробовать другой инструмент.

Существует пять основных мензурных разновидностей труб:

- S – Small (малая),
- M – Medium (средняя),
- L – Large (большая),
- ML – Medium Large (средняя большая),
- EL – Extra Large (очень большая).



Перемена инструмента с малой на большую мензуру связана с перестройкой положения губ, объема звуковой щели, другим расходом дыхания. Все это в начальный период может вызвать потерю ощущений, трудности в звукоизвлечении, ломку звука и даже временную нетрудоспособность – невозможность продолжать играть, что свидетельствует о «непопадании» на свой инструмент. В таком случае требуется перерыв в занятиях, необходимый для постепенной перестройки, а может быть, и возвращение к инструменту прежней мензуры.

### О мундштуках

С мундштуками вопрос несколько яснее, хотя подбор их тоже непросто при имеющемся разнообразии моделей.

По разработанной Винцентом Бахом системе, мундштуки классифицируются на несколько групп в зависимости от величины (ширины кольца) чашки и ее глубины, а также от ширины полей. Ширина кольца чашки определяется цифрой: №1 – самая большая, с увеличением числа (№2, №3, №4, №5, №6, №7) кольцо чашки уменьшается. Глубина чашки обозначается буквой: А, В, С, D, Е. Самая глубокая чашка – А, средняя – С, самая мелкая – Е.

Скажем, мундштук с чашкой №3 и средней глубиной обозначается «3 С», мундштук с величиной чашки №7 и самой мелкой глубиной – «7 Е» и т. д.

Помимо этого, поля мундштучного кольца шире обычного размера обозначаются дополнительной буквой W – например, «7 EW».

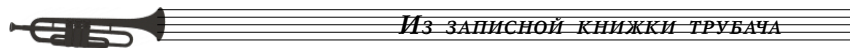
Если внутренняя кромка поля мундштучного кольца несколько завалена, смягчена, это обозначается знаком «-» (минус) перед буквами: скажем, «7-EW».

Система Баха предполагает существование свыше ста разновидностей мундштуков. Из такого количества каждый может подобрать мундштук по размеру и вкусу.

Существуют и другие системы моделей мундштуков фирм «Шилке», «Сельмер», «Ямаха» и т. д. Несовпадение их классификаций вносит путаницу и затрудняет ориентацию.

Как же подобрать мундштук? Прежде всего, по величине чашки. Размер мундштука связан со складом губ, их устройством и полнотой.

Чашка, как размер одежды или обуви, должна подойти человеку сразу: лучше не рассчитывать на привыкание. Значит, подбирая мундштук, надо сначала найти «свою» цифру – №1, №5, №7 и т. д.



Затем следует определить глубину чашки. Чем мельче чашка, тем легче берется верх, но звук становится уже и острее. Оптимальной считается глубина чашки, обозначаемая буквой «С» – она дает ровное звучание всего диапазона.

Если исполнитель испытывает трудности с верхним регистром, то помимо специальных упражнений, целесообразно какое-то время (год или даже несколько лет) играть на мундштуке с мелкой чашкой – «Е» или «D». Это способствует выработке новых мышечных ощущений, которые остаются у исполнителя, когда он переходит на более глубокий мундштук.

У трубача должно быть несколько мундштуков с разной глубиной чашки, как, впрочем, и несколько труб различных строев.

Для трубы пикколо применяется более мелкий мундштук.

В процессе многолетней исполнительской работы у трубача может появиться потребность сменить мундштук. Меняют мундштук обычно на больший размер. Это бывает один или два раза в жизни.

Со сменой мундштука на больший (чаще всего соседний) размер в игровой процесс включаются новые слои свежей, еще не «амортизированной» губной ткани. Это действует как омоложение: прибавляет губам новые силы и создает приятные ощущения.

### **О мундштуке и верхнем регистре**

Решать вопрос звучания верхнего регистра надо с учетом многих сторон. Важно, чтобы мышцы, закаленные соответствующими упражнениями, были в отдохнувшем состоянии – плюс соответствующая верхнему регистру интенсивность выдоха с обязательным балансом напряжения губных мышц. Усиленный прижим мундштука при недостаточной интенсивности выдоха приведет к зажиму губной щели и прекращению звучания.

Для более легкого извлечения верхних звуков можно использовать мундштук с мелкой чашкой, не считаясь с тем, что звучание станет резче и уже. Но это – временная мера. Мелкий мундштук может расширить верхний диапазон на 2–3 тона и дать исполнителю важное ощущение уверенности при игре верха. После экспериментального периода в 1–2 года ощущения эти закрепляются и остаются при переходе на более глубокий мундштук.

### **О «мундштучной болезни»**

Так называется страсть к частой смене мундштуков. Причиной может быть ощущение неудобства при игре, но часто дело



лишь в чрезмерной привередливости к мундштуку. Претензии к мундштуку часто вызваны неудовлетворенностью музыканта своей игрой, а может быть, и переоценкой собственных возможностей – поисками «идеала» без достаточного вклада собственного труда.

Все эти, и другие побудительные мотивы приводят к тому, что исполнитель перестает заниматься на инструменте: все его усилия сосредоточены на «дегустации» мундштуков. От бессмысленного прелюдирования он еще больше разбивает губы, травмирует их, теряет ощущения, а в итоге – свою исполнительскую форму.

Опасность «мундштучной болезни» состоит еще и в том, что все исполнительские проблемы, которые возникают у каждого, такой трубач приписывает только мундштуку и не работает над преодолением этих проблем: он ищет мундштук, который бы «сам играл». Но такого не бывает. В мундштуке нельзя найти то, чего в нем нет.

Никакой мундштук не заменит ежедневный труд музыканта по формированию звука, выработке дыхания, беглости языка, выносливости губ, освоению регистров, и, в конце концов, – освоению музыки.

Конечно, мундштук надо подобрать удобный и по размеру. Такие его свойства, как глубина чашки, ширина и характер полей должны соответствовать физиологической природе исполнителя. Но это процесс не бесконечный.

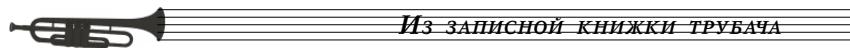
Мундштук – важнейшая часть профессионального оборудования трубача. Именно он является связующим звеном между исполнителем и инструментом. Но предъявляя высокие требования к мундштуку, надо предъявлять одновременно такую же высокую требовательность к себе.

Работа на инструменте – лучший и верный способ избавиться от мундштучной болезни.

Можно ли разыграть инструмент, или, как говорят «раздуть трубу»?

Думаю, сама постановка вопроса ошибочна. Можно не разыграть инструмент, а познать его акустику, мензуру, строй, звучание регистров – то есть как следует присмотреться к инструменту, приспособиться к нему, приучить себя именно к данному инструменту.

Только в этом смысле можно говорить об освоении трубы исполнителем. А качество изготовленного инструмента трубач изменить не может.



Можно ли «задуть трубу»? А вот это можно.

В трубках инструмента, на изгибах, помпах может оседать влага в виде слизи от дыхания исполнителя. Со временем это приводит к сужению сечения трубки, которое исполнитель может почувствовать. Потому-то и рекомендуется периодически промывать инструмент и снимать налеты с мундштучной трубки и конуса самого мундштука, где накапливается и кристаллизуется особенно много слизи.

Это состояние инструмента и называется исполнителями «задутостью». Особенную «задутость» трубачи ощущают после того, как на их инструменте поиграют дети, у которых слюновыделение обильнее, чем у взрослых, а следовательно, и «задутость» возникает больше.



Снова вспомнил слова Г. Нейгауза: «На трубе трубят, на скрипке скрипят, на флейте свистят, на рояле играют». Я бы сказал так: «На рояле, скрипке, флейте играют, а на трубе – изобретают».

Изобретают специальные трубки, рычаги для подстройки, дополнительные помпы, съемные трубки, подмундштучники, специальные мундштуки, отдельно поля, даже резиновые шланги для разыгрывания... Все это предназначается для вывода трубы в сферу сверхвозможностей.

Вроде бы ничего плохого в этих поисках нет – может и дойдут до изобретения такой конструкции инструмента, на котором можно будет легче играть, точнее интонировать. Если бы только эта «эпоха эволюции» была связана с музыкой, а не отвлекала от нее!

Труба – древний инструмент, и в своем конструктивном устройстве в наше время она достигла зрелости и, может быть, совершенства, как скрипка или рояль. Так чего же от нее хотят, что ищут?

Положим, инструмент несовершенен. Но, скажем, на скрипке при неограниченном верхнем регистре нет нижнего – всего-то «соль» малой октавы. Однако никому за многие столетия в голову не приходила мысль прибавить к скрипке еще одну-две струны, причем без всяких конструктивных изменений, и приблизить ее звучание к альту или виолончели. Скрипка есть скрипка, со всеми неповторимыми прелестями ее звучания, как и все другие оркестровые инструменты: тромбон, флейта, валторна...



Труба тоже есть труба – не флейта, не рожок и не контрабас. И только в рамках своего диапазона и своей акустической природы она остается трубой. В этом ее самобытность. Все поиски подмунштучников, резиновых шлангов и тренажеров отвлекают людей от музыки, отдаляют от нее. Может быть по этой причине мы все реже встречаем сейчас трубачей с хорошей фразой, с высокой исполнительской культурой.

### **О трубе пикколо**

Уверен, что все родственные инструменты трубы «В» и «С», применяемые в оркестровой практике эпизодически, должны иметь ограничения и в сольном исполнительстве. Игра на них не отличается разнообразием динамических красок, а физическая нагрузка, постоянное сверхнапряжение, повышенная компрессия организма укорачивают жизнь трубача.

Я убежден, что на пикколо постоянно и много играть не только трудно, но и вредно. Ведь нельзя считать нормой головокружение или пульсацию в голове во время игры.

На пикколо многие стараются солировать, подражая выдающимся исполнителям нашего времени, которых можно считать уникальными артистами – например, Мориса Андрэ.

Активно стимулируют исполнительство на пикколо и конкурсные программы, в которые обязательно включают исполнение двух-трех произведений на этом инструменте. Как неоднократный очевидец, могу засвидетельствовать, какие страдания и сверхнапряжение приходится выдерживать молодым конкурсантам, а главное – какие потери они несут в показе мастерства на пикколо в сравнении с трубами «В» или «С», будучи великолепными и зрелыми исполнителями на последних. Если игра на трубе пикколо – мода, то как всякая мода она не вечна. Время изменит моду, и прекрасный инструмент пикколо займет свое место в оркестре, а труба всегда останется трубой, а не гобоем, не чем-то другим – со всеми присущими ей прекрасными, неповторимыми особенностями звука, динамики, разнообразием регистров...

### **Два вопроса:**

*Когда можно начинать обучение игре на трубе и когда надо заканчивать исполнительскую деятельность?*

На эти два вопроса может быть один ответ, связанный с состоянием зубов человека: начинать, когда у ребенка зубы сформировались, а заканчивать, когда зубы вывалились. Но не все так однозначно.



Если на первый вопрос ответ более или менее определенный, то на второй – такой ответ не может удовлетворить. И в том, и в другом случае надо учитывать состояние здоровья человека. У ребенка – процесс формирования организма, у пожилого человека – наличие возрастных болезней (сердца, легких и т. д.) могут внести коррективы в любые «правила». Как показывает жизнь, зубы далеко не всегда становятся препятствием для продолжения игры. Хорошо сделанные протезы вполне могут помочь артисту продлить свою исполнительскую деятельность. Однако не всем и не всегда!

Вопрос продолжения игры на трубе в старости – вопрос сугубо индивидуальный. Поэтому духовикам так нужна продуманная система социальной защиты, льготные пенсионные законы.

В разных странах мира мне довелось встречаться с молодыми трубачами, влюбленными в свой инструмент и посвятившими ему уже 8–10 лет жизни, но ничего за это время не достигшими в плане профессионального уровня исполнительства.

Если считать, что обучение на трубе начинается в 9–10-летнем возрасте и длится около 10–12 лет, то для тех, кто не укладывается в эти сроки, есть опасность превратиться в «вечного студента», а освоение профессии может обернуться бесцельной тратой времени. Для них, вероятно, профессиональная карьера бесперспективна.

Жизнь человека не вечна, и она жестко диктует условия профессионального созревания еще в молодые годы.

Практика показывает, что достигнуть мастерства можно и в более короткие сроки. Все зависит от 3-х факторов: степени дарования студента (ученика), величины его собственного вклада в процесс занятий, квалификации педагога-наставника. В жизни нет правил без исключений.

Бывает, что конкурсные программы играют через 2–3 года после начала учебы, а бывает, что истинное дарование человека раскрывается только через 15 лет труда.

А наше время все настойчивее диктует: «Нужны исполнители хорошие и только хорошие». И даже еще более жестко: «Нужны исполнители не просто хорошие, но выделяющиеся из ряда хороших». Современная методика, особенно методика комплексного подхода к вопросу формирования мастерства, вполне готова к организации ускоренного воспитания музыкантов (методика опережения), разумеется, только ярко одаренных людей.

Комплексный метод решает одновременно несколько исполнительских задач, экономит время и силы человека, гармонично развивает мастерство и творческую личность музыканта.





Однако методически не оправданы, однобоки и бесперспективны занятия, направленные только на развитие сверхвозможностей, только сверхвысокого регистра, только сверхподвижности в легато и т. п. Мы бываем свидетелями демонстрации этих и других «ошеломляющих» эффектов – и в то же время полной музыкальной беспомощности таких исполнителей.

Человечество подошло к рубежу, когда на воспитание профессионального оркестрового музыканта не будет тратиться более 10–12 лет. Это оптимальный срок и для обучения трубача.

Но можно так интенсифицировать этот процесс, чтобы сократить его до 3–4 лет. Примером могут служить многочисленные курсы мастерства, участники которых за неделю (к своему собственному изумлению) успевали выполнить многомесячную или даже годовую программу.

### **О профессиональной гигиене**

Все неудачи в работе трубача берут свое начало от состояния, условно называемого профессиональной гигиеной. Случается, в оркестре или в классе трубачу со стороны подсказывают, что надо подстроить свой инструмент. Сам этот факт свидетельствует об отсутствии внимания у исполнителя, а, возможно, и о недостатке слуха. Слуховой контроль у трубача, как и у вокалиста, имеет свои особенности. Ведь источник звука и его контролирующий орган находятся почти рядом – это исключает возможность пространственной оценки, когда говорят, что «со стороны слышнее».

И все же подстройка своего инструмента является одним из условий личной профессиональной гигиены исполнителя.

Впрочем, к профессиональной гигиене можно отнести и состояние исполнительской формы музыканта.

### **Три составляющих профессиональной гигиены трубача:**

1. *Состояние губ* – умение содержать их в состоянии игровой готовности, то есть способности отвечать всем видам игровой нагрузки в нужный момент.

2. *Состояние исполнительской техники* – владение всеми ее видами, готовность к выполнению любой технической задачи.

3. *Постоянное стремление к совершенствованию мастерства* – изучение нового материала, систематическая работа над отстающими сторонами техники, забота о стабильности общей игровой формы.



### **Берегите губы!**

Губы трубача легко ранимы. Их, в частности, разъедает виноградная кислота, от которой они теряют упругость и эластичность. От игры на больных губах образуются вмятины, как отпечатки от зубов, которые остаются надолго. Не ешьте виноград кислого сорта, а также хурму, вяжущую слизистую рта.

Наверное, каждый должен остерегаться есть то, что может ему помешать играть.

### **Играть на влажных или сухих губах?**

Подавляющее большинство трубачей играют на влажных губах, в процессе игры смачивая (увлажняя) их слюной. Это создает ряд удобств: мундштук не прилипает к губам, его легко отвести и быстро поставить на свое место, что само по себе важно для восстановления кровообращения и выдержки губных мышц. Мундштук легко «находит» свое привычное место на влажных губах.

При игре на сухих губах исполнитель может испытывать большие неудобства. Он остерегается отвести мундштук от губ, поскольку за короткое время можно не успеть вновь поставить его на игровое место. Слюновыделение во время игры обильное, губы увлажняются, их приходится вытирать при каждом отводе мундштука. Возникает проблема выносливости губ, не получающих расслабления и передышки во время любой маленькой паузы и даже в момент вдоха: ведь не всегда можно успеть в момент отвода мундштука достать платок, вытереть губы и удобно приспособить мундштук.

Играющие на влажных губах в коротких паузах или во время вдоха могут давать губам передышку. Играющие на сухих губах вынуждены подолгу не отнимать мундштук от губ в ожидании большой паузы. Играющие на сухих губах объясняют эту свою привычку тем, что на влажных губах мундштук скользит и теряет свое постоянное место. А играющие на влажных губах именно на это скольжение и опираются: мундштук всегда и наверняка находит свое «ложе», выработанное годами практики.

В своей педагогической работе я всегда рекомендовал играющим на сухих губах перестраиваться на влажную постановку. Те, кому это удавалось, ощущали хорошие результаты.

Конечно, легче рекомендовать и рассуждать, чем осуществить такую перестройку. Разобраться в причинах этого крайне субъективного явления, в основе которого могут лежать и психологические, и физиологические факторы, может только сам исполнитель.



### **О пчелином воске**

При неровных зубах губы могут легко травмироваться. Отпечатки острых краев зубов создают неудобство при игре и могут даже приводить к временной нетрудоспособности.

В качестве предохранительного средства можно использовать тампон-подкладку из пчелиного воска, сглаживающего острые края зубов и полости между ними. В пчелиный воск надо добавить волокна ваты, смешать их и всегда иметь при себе в футляре.

Такие прокладки удобны тем, что воск легко принимает любую форму, не мешает движению и скольжению губ.



При возникновении лихорадки на губе трубачу нельзя продолжать играть. Особенно опасен момент, когда ранка открытая, мокрая, новый кожный покров еще не образовался или не окреп.

В этих случаях может произойти окисление от металла мундштука и заражение, приводящее к образованию незаживающей язвы. Подобные печальные примеры я наблюдал в своей педагогической практике. Музыкантам приходилось менять профессию или инструмент, и трубачи становились ударниками, фаготистами...

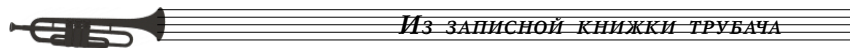
### **Об эмфиземе**

Легочная ткань с годами теряет эластичность. От специфики профессиональной нагрузки легкие неестественно много времени пребывают в состоянии вдоха, то есть расширения. Со временем все труднее бывает принять противоположное положение выдоха. В бытовом представлении эмфизема характеризуется как перманентное состояние вдоха грудной клетки.

В пожилом возрасте эмфизема бывает не только у трубачей, но и у людей других профессий. Ее начальную стадию человек не замечает, хроническая форма проявляется в кашле, одышке при физической нагрузке.

### **О режиме трубача**

У каждого музыканта есть свой «звездный час» – время наилучшего самочувствия для работы, время оптимальное, удобное для игры. Обычно лучшее время для занятий, собранности, концентрации внимания – утреннее, до обеда, а затем, после дневного отдыха – вечернее. Это устоявшийся, проверенный режим музыканта, рабочий день которого может длиться с утра до вечера. Ну, а если играть приходится, скажем, в 5 часов дня – что случается в жизни ор-



кестровых музыкантов (особенно студентов) довольно часто? Как преодолеть типичную для этого времени суток вялость, дремотное состояние? Один из способов – спрессовать дневной цикл, сместить время так, чтобы состояние вечерней активности и бодрости пришлось на 5 часов. Скажем, если завтрак – в 9 утра, занятия – в 10, с 11 до 12.30 прогулка, в 13 – легкий обед, отдых от 14 до 15.30, тогда начало работы в 17 часов покажется нормальным.

Одному моему аспиранту пришлось играть выпускную программу в двух отделениях в «не звездный» для него час. Несколько дней он, перестроив привычный режим, проводил репетиции именно в это время, и только спустя 3–4 дня почувствовал себя комфортно.



Как-то в классе, обсуждая со студентами вопросы физиологии трубача, затронули вопросы режима занятий, отдыха, питания, игровой нагрузки, профессиональной и общей гигиены, влияния состояния губ на психику исполнителя...

Кто-то из студентов сказал, что у него во время игры на ноге пульсирует мозоль. И в следующий момент была высказана мысль, раскрывающая суть профессии: «Оказывается, мы играем не на трубе, а на себе». Это истина, в которой может убедиться каждый.



Профессионалом можно считать только того исполнителя, который всегда сохраняет свою игровую форму, умеет развивать и поддерживать свое мастерство, изучает музыку фундаментально, всегда может ее исполнить или быстро подготовиться к исполнению, кто постоянно интересуется новой музыкой.



Трубачи, осваивающие технические приемы на короткое время и не умеющие поддерживать самостоятельно собственную профессиональную форму, могут терпеть неудачи в работе.



Профессиональное мастерство – это личный вклад исполнителя в «банк», где хранятся исполнительские навыки. По мере развития технического мастерства «копилка» наполняется музыкальным содержанием. Из «банка» музыканта ничего не должно выпадать, а то, что теряется или устаревает, должно восполняться творческим трудом.

Для этого учился и этому учили!



### **О совершенствовании характера музыканта**

Встречаются настолько некоммуникабельные натуры, что даже их высокий профессионализм не способствует успешной работе в оркестре и товарищескому общению с коллегами.

Для оркестрового музыканта – профессии коллективного творчества – это большой недостаток характера. От этого недостатка страдают и он сам, и его творчество, и коллеги по работе.

Голос разума подсказывает: «Если ты недоволен средой, в которой живешь и трудишься, и хочешь видеть все иным – начни преобразование с самого себя».

Все можно развить у трубача, если не все от природы дается с легкостью.

Встречаются трубачи с ограниченной подвижностью языка, со слабыми губами, невыразительным звуком; трубачи, которым трудно дается верх, губные трели и т. д.

Развивать все эти качества не только можно, но и необходимо: они поддаются развитию в пределах природных данных каждого субъекта. Нет человека, которому все бы давалось легко, у каждого есть свои сильные и слабые стороны.

Вопрос состоит в том, чтобы уметь следить за своими слабыми сторонами, уделять им больше внимания в индивидуальной работе, подтягивать их до общего уровня своего мастерства.

У трубача, умеющего следить за своей игровой формой, не всегда заметишь его слабости!

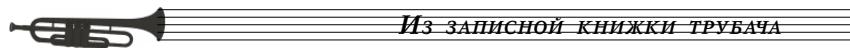
## *Глава III*

### **УЧИТЕЛЬ И УЧЕНИК**

*«Может быть, только тот и имеет право учить, кто вечно учится сам... Тот может поднимать других, кто сам ищет высшего».*

А. Ш. Мелик-Пашаев

Судьба связывает двух людей в устремлении к общей цели. Что заключено в этом сложном, многолетнем общении? Учитель передает ученику частицу себя и лелеет мысль увидеть взлет своего отражения в ученике. Ученик, в любом случае, устремлен к цели, и поддержка учителя для него – пьедестал. В этом процессе важно уважение и доверие ученика к учителю и, в свою очередь, вера учи-



теля в способности ученика. Только это обеспечивает обоюдный вклад и того и другого в процесс обучения.

В начальный период обучения норма – полная опека учителя над учеником и подчинение последнего всем указаниям и рекомендациям учителя. Дальше, со временем, происходит постепенное осмысление учеником процесса работы, появление ростков индивидуальной инициативы и, наконец, пробуждение творческого начала.

Рост творческой инициативы ученика приводит к значительному повышению интереса к работе, увеличению его личного вклада в процесс обучения – а это стремительно ускоряет путь к достижению цели, ведет к самостоятельности мышления и формированию творческой природы. Вклад ученика в учебный процесс начинается с малого и в течение периода обучения доходит до полной самостоятельности. Для учителя же процесс обратный – от 100 %-ной опеки до нуля. Чем успешнее развивается инициатива ученика, тем раньше заканчивается опека учителя.

Конечно, это идеальная схема: в реальной жизни все гораздо сложнее, и такой идеал встречается редко. А если встречается, то это тот счастливый случай в практике учителя, о котором он всегда мечтает. Если это произошло – он может считать себя счастливым педагогом. Так говорил мой первый учитель Иван Антонович Василевский. Я с ним согласен, но только отчасти – для учительского счастья одного случая мало.

### **В чем проявляется творческая натура человека?**

Прежде всего – в стремлении узнать, открыть, постичь, исполнить, воплотить, углубить знания, совершенствовать мастерство, расширять репертуар и свой кругозор. Творческий человек проявляет интерес и любознательность ко всему, что касается его профессии. И все это – по собственной инициативе, естественной потребности, без подсказок и принуждения. Музыканта с творческой натурой видно с первых шагов. Он аккуратен и продуктивен в домашней работе, материал изучает самостоятельно, досконально, так что уточнений текста в классе не требуется. Кроме обязательной программы, он эскизно знакомится и с другими произведениями, стремится проникать в глубину исполняемой музыки, хочет все знать и все уметь. Человек с творческой натурой не умеет останавливаться, довольствоваться достигнутым. Он в постоянном поиске, а поиск – всегда движение по восходящей. Напротив, самоудовлетворенность, самоуспокоенность – тоже движение, но в обратном направлении –



по нисходящей. Студент, лишенный творческих устремлений, отличается узостью кругозора, пассивен в самостоятельной работе. Он не может выучить этюд без подсказки, концертную пьесу будет мусолить месяцами, он создает проблемы там, где их надо методично преодолевать. Он не в состоянии следить за формой своего аппарата и не может в нужный момент – даже имея практику – «подремонтировать» отстающие исполнительские навыки по школе Арбана или другим пособиям. Человек без творческой инициативы держится на опеке педагога как на ходулях: отними у него ходули, перестань подсказывать и подталкивать – и он неизбежно рухнет, потеряет высоту.

Сколько труда вкладываешь в таких студентов! Иной раз удается дотянуть их даже до конкурса, но потом... ни одного самостоятельно сделанного звука не услышишь, никакой инициативы не встретишь!



В педагогическом процессе чрезмерное принуждение, мелочная опека, диктат учителя могут душить инициативу ученика, что приводит к взаимонепониманию, отчужденности между учителем и учеником. Хотя в определенных случаях не исключены императивные указания: «Делай, как я показываю, как я рекомендую!»

Нетерпение и раздражительность педагога – плохие помощники в работе, требующей времени для осмысления учеником поставленных перед ним задач. И напротив – доброжелательность и терпение учителя этому способствуют и успешнее развивают мышление ученика.

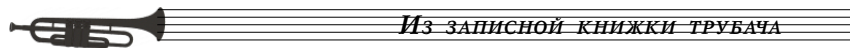
Одобрение учителем успехов ученика – пусть даже едва заметных – вызывает подъем, воодушевление, веру в себя.



Преподавателю, способному жить интересами студентов, умеющему поставить себя на их место, замечаящему успехи, поиски, не упускающему случая поощрить их усердие и достижения, легче влиять на своих студентов и управлять ими. Вместе с тем, для поддержания определенного пиетета учителя необходимо соблюдать дистанцию между ним и студентами.

### **О педагогическом методе и учебной программе**

Считается, что учебная программа по специальности призвана направлять и регламентировать работу преподавателя и студента на



каждый семестр и на весь период обучения. Это положение, которое было принято в советской школе, может противоречить принципу индивидуального подхода к обучаемым.

В одном случае педагог, ориентируясь только на программу, может гнать брак из-за того, что дал студенту репертуар, отвечающий программным требованиям, но не соответствующий технической, физической, звуковой подготовке студента.

В другом случае курсовая программа может тормозить рост одаренного студента заниженными для его уровня требованиями.

Вывод: по учебной программе, понимаемой буквально, учить нельзя. Она является лишь средним ориентиром, общим руководством.

Главное в работе педагога – сначала разобраться в индивидуальных особенностях ученика, сильных и слабых сторонах его подготовки, а затем на основе учебной программы составить индивидуальный план на каждый семестр. В этот план могут быть включены произведения, отсутствующие в программе данного курса или не указанные в программе вообще, но, по мнению педагога, полезные для развития ученика.



Большой вопрос подготовки духовиков, в том числе и трубачей, в музыкальных училищах и спецшколах – уровень профессиональной подготовки слабый, с провалами (недостаточно развитый слух, незнание технических приемов, неумение играть гаммы и, следовательно, отсутствие мышечных ощущений тональности и лада).

При поступлении в вуз это обнаруживается не всегда, ибо на дипломные программы (часто облегченные) преподаватели как-то «на-таскивают» своих учеников. А дальше какова перспектива? В вузе приходится заново возвращаться к тому, что не было доведено до нужного уровня в училище. Такое несовершенство педагогического метода в многоступенчатой системе музыкального образования приводит к торможению роста ученика, потере времени и даже к психологическим травмам – ибо то, что не было сделано своевременно, в начальный период обучения, позже дается значительно труднее. Такие студенты в вузе, на фоне других, страдают от собственной неполноценности.

### **Об интуиции музыканта**

Латинское слово «интуиция» – догадка, предчувствие, предугадывание будущего, предвидение наступающего, ощущение предстоящего. У музыканта – еще и предслышание.





Интуиция, как непосредственное постижение истины опытом, на основе практики, без логического осмысления, в музыкальном творчестве имеет особое значение. Интуиция затрагивает мышечно-двигательную и духовную стороны исполнителя, у которого благодаря систематической игровой практике исполнительские навыки в определенной степени автоматизируются.

Интуитивный мышечный автоматизм музыканта – показатель его зрелости и исполнительской свободы. Духовная сторона интуитивных ощущений беспредельна, она подкрепляется и обогащается знаниями, эстетическими представлениями, музыкальным вкусом.

Интуитивные ощущения, заложенные в человеке природой, могут проявиться в его практике, но могут и находиться в скрытом состоянии. Как обнаружить и развить это ценное свойство природы музыканта? Это нелегкая задача, но она может быть решена педагогом.

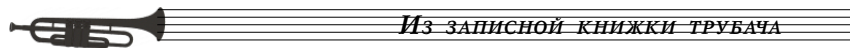
Интуиция, образно говоря – внутренний голос музыканта. Если в процессе игры этот голос подсказывает то или иное исполнительское решение – что-то выделить, отметить, пропеть, изменить нюанс, притаиться или, напротив, решительно заявить о себе и т. п. – исполнителю стоит поверить этой подсказке и воплотить ее в звучании. Вот именно эти ростки индивидуальности и должен замечать педагог – и не только замечать, но и всячески поощрять.

Во время урока я спрашиваю ученика, не возникало ли у него желания что-либо в исполняемой фразе сделать иначе, по-своему? В ответ он обязательно выскажет свою идею. Это надо заметить, соответственно оценить и поощрить, если его идея грубо не противоречит музыке. Если же внутренний голос подвел ученика, или ученик что-то не так сделал, не так воплотил – это всегда можно поправить. Главное – не заглушить инициативу, поддержать импульс, придающий жизнь исполнению.



В нашей практике преподаватели нередко в спешке и нетерпении навязывают ученику свои идеи – и тем самым глушат инициативу, не дают сделать самостоятельный, пусть даже незрелый шаг.

Подсказка, путеводительство по музыке возможны (а бывает, что и неизбежны) только там, где интуиция, фантазия и инициатива ученика крепко и беспробудно спят.



Для развития творческой инициативы полезно дать студенту возможность заранее, по своему усмотрению выставить в исполняемом сочинении штрихи и нюансы, причем как можно тщательнее. Затем, прослушав в его исполнении этот вариант, отметить удаchi и поправить ошибки. Особенно часто приходится говорить о жанровой стороне музыки, ее образности и связанным с этим выбором технического приема, штриха, нюанса: «О чем эта музыка? Какая она по характеру? Какой образ рисует?» – и т. д.

Учитель, прислушайтесь к ученику! Пусть сыграет по-своему, а не по-вашему! Вызывайте в нем стремление к самостоятельности, научитесь принимать его концепцию во имя высшей цели – воспитания собственного отношения к музыке, развития интерпретаторского начала.

### **О сверхоощущении**

Интуитивное чутье, улавливание смысла с полуслова, намек – это и есть сверхоощущение, которое отличает талантливую музыканта. Уже при чтении нот с листа он интуитивно воспринимает всю суть музыкального произведения и определяет средства ее воплощения на своем инструменте. С человеком, обладающим сверхоощущением, легко находить общий язык. То, что он схватывает на лету, остается в его сознании надолго.

К сожалению, такие способности не у каждого исполнителя бывают развиты. Их отсутствие не всегда могут заменить многословные разъяснения и многократные повторы.

### **Об ответственности педагога**

Педагогу вручается судьба человека. Каким специалистом он сможет сделать своего ученика? Это вопрос, в котором грешно ошибиться.

Разобраться в природе человека непросто, и при одномоментном отборе можно скорее определить «нет», чем «да». Но если в процессе более продолжительного общения становится очевидным, что перспективы стать трубачом у ученика нет, педагог должен откровенно объявить свое мнение – не тянуть, не вводить ученика в заблуждение.

### **О начальном периоде обучения**

Что первично в начальном периоде обучения: теория или практика?



Конечно, сначала практика. Первоначальные исполнительские навыки усваиваются путем пробы на инструменте. Осмысление их приходит позже и дается легче, если ребенок постиг на практике начальные элементы игры.

Беда, когда начинают учить с теоретических выкладок, подобных «постановке дыхания» без инструмента.

В дальнейшем практика с теорией меняются местами: теория, то есть мысль человека, управляет его практикой. Но это приходит не сразу.



Воспитание исполнительских навыков должно начинаться сразу же после освоения начальных технических приемов атаки, легато, подвижности губ и пальцев.

Уже на простейших упражнениях и пьесах надо добиваться определенного качества и выразительности звучания.

Этот период зарождения музыкального мышления может предопределить дальнейшие перспективы исполнителя.

Основные правила нашей методики немногословны и не слишком объемны. Большинство из них рассчитано на слуховое восприятие. Сложность в другом – в интонационной природе нашего искусства. Отсюда замечания типа «немного так, немного этак», в одном случае так, в другом иначе... И это нормально.

В процессе учебы преподаватель может неоднократно повторять эти основные правила. С годами они усваиваются, и о них уже не требуется всякий раз напоминать. И это тоже нормально.

Ненормально – когда и в начале обучения, и на завершающем его этапе приходится повторять одно и то же бесконечно.

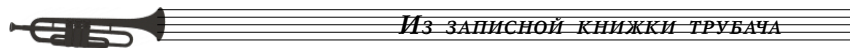
#### **Еще раз о мастерстве педагога**

Передать другому можно только то, что сам знаешь и умеешь: больше, чем имеешь, чем содержишь в себе, ты никому не можешь дать. Это объективная истина.

Только непрерывный рост учителя, непрерывное совершенствование его педагогического и исполнительского мастерства может двигать ученика вперед, может дать ему толчок для того, чтобы перерасти учителя.

#### **Об оценках и их воспитательном значении**

Одаренный ученик может заниматься вполсилы и получать хорошие оценки на экзаменах. Менее одаренные трудятся в поте лица



и получают тройки. При помощи оценки усердие последних стоит поощрить. А способных, но почивающих на лаврах лентяев надо осаживать, и даже за приличную игру без ошибок, но не выше уровня предыдущего выступления, ставить не «5», а «3», то есть средний балл.



Профессии «педагог-дрессировщик» вроде бы не существует, но в реальной жизни она есть. Буквально методом дрессировки приходится иногда добиваться у нерадивых студентов, казалось бы, элементарного – внимания к тексту, ритму, динамике: «Раз-два-три, раз-два-три, выше, ниже, не ускоряй, не перетягивай, триоли, синкопы, форте, пиано!..» и т. д.

Такая практика оскорбительна для педагога и бесперспективна для студента. Причины – не только лень или малоспособность студента, но и задетое самолюбие педагога, страх перед отрицательной оценкой его труда коллегами в случае неуспеваемости ученика, а нередко – отсутствие в его педагогическом арсенале более эффективных методов воздействия на ученика.



В учебную программу полезно периодически включать одинаковые задания для всех студентов класса или курса, рассчитанные на самостоятельное изучение – скажем, ряд этюдов или пьесу (лучше новую или малознакомую).

Для проверки такой самостоятельной работы желательно устраивать специальные открытые уроки с обязательным присутствием на них всех студентов от начала до конца. Это стимулирует работу, вызывает дух соревновательности, затрагивает самолюбие – в хорошем смысле – и престиж личности молодого музыканта.

Раз в полугодие можно выделить для этого время.

Студенты любят, когда помимо программы им предлагается поиграть что-то новое. Это повышает их интерес к работе, стимулирует развитие. Таким материалом может быть небольшое сочинение для быстрого выучивания (в один-два дня), чтобы это не помешало работе над основной программой.



То, что берет студент на уроке – его богатство. Восприятие определяет рост и перспективу музыканта.



◆

Я бы рекомендовал педагогам-практикам иметь отдельную тетрадь или записную книжку, в которой на каждого студента было бы отведено несколько страниц и куда вносилась бы его учебная программа за все годы учебы, отмечались бы его успехи, недостатки, проблемы и задачи.

Такой порядок способствует повседневному контролю и дает ясную картину процесса работы со студентом.

### **О методике опережения**

Методика опережения может применяться в педагогической практике как стимулятор, ускоритель роста талантливой личности, как эксперимент, способный выявить скрытые в человеке резервы.

Методика опережения предполагает постановку исполнительских задач, которые превышают уровень профессиональной подготовки ученика на данный момент. С одной стороны, это противоречит традиционной методике. Но с другой – такой эксперимент дает возможность сделать скачок, миновав стадию изучения технических приемов, которые могут сформироваться сами, в процессе изучения музыки.

Повторяю, такой метод применим в основном для обучения высокоодаренной личности. Но бывает, что и на рядового студента предложение сыграть произведение, в несколько раз превышающее его возможности, действует как шоковая терапия, в результате которой взрывается дремлющий в нем потенциал.

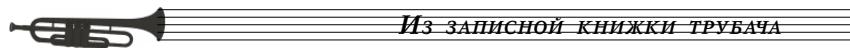
Методика опережения, как педагогический эксперимент, может показать и полную неспособность ученика к ускоренному профессиональному росту.

◆

Между методом педагога и уровнем ученика существует некое соотношение. Студенту, не подготовленному к восприятию художественных задач – скажем, из-за низкого уровня владения инструментом – навязывание творческих идей равносильно натаскиванию, зубрежке. Он не способен эту сферу воспринимать, пока не созреет его интеллект и мастерство.

Такое опережение противоречит принципу индивидуального подхода к обучаемому.

Грешен я – всю жизнь не хватало терпения! Навязывал свои мысли ученикам, торопил, не дожидаясь пробуждения их собственного



мышления, занимался тонкостями фразировки, когда студент еще не удосужился освоить нотный текст.

Вспоминаю мысль, высказанную кем-то из моего окружения: «Чем больше разрыв между уровнем преподавателя и уровнем студента, ответственностью преподавателя и беспечностью студента, тем труднее дается обучение». Напрашивается вывод: прежде чем заниматься творческими задачами, педагог должен требовать, чтобы ученик знал нотный текст и имел хорошую игровую форму.



Актуально звучит афоризм: «Научить нельзя – можно научиться».



Педагогическое мастерство формируется на основе опыта работы с учениками, а также на основе исполнительской практики самого учителя.

Самым верным критерием правильности убеждений и методических установок учителя является проверка их на собственной игровой практике.



Большинство наших лауреатов подобны бабочкам-однодневкам. На конкурсных программах, выученных под руководством педагога, замыкается круг их устремлений, а нередко – и возможностей. Это и есть признак музыканта, лишённого творческой инициативы.

Немного же стоит представитель творческой профессии без творческих устремлений!



Если педагог считает, что все, сделанное с учеником до него ошибочно и надо все начинать сначала, он рискует сам совершить ошибку.

Ошибки в методе обучения – явление широко распространенное. Если новому учителю видны недостатки, упущения предшественника и он умело начинает исправлять их, используя все то, что есть в ученике наработанного и данного природой – он поступает не только правильно, но и мудро.

Но если новый учитель начинает ломать все, что до него делалось, достигалось годами труда – вплоть до перестановки мундштука на губах – я посоветовал бы бежать от такого учителя подальше.



◆  
Бывает и другое: учитель призывает к трудолюбию, воодушевляет ученика, не имеющего от природы никаких данных быть трубачом. А у таких людей, кстати, обычно трудолюбия и старания хоть отбавляй.

Тут надо испробовать все – в том числе и перестановку мундштука (терять нечего!) – и если все безуспешно, следует сказать честно и прямо: «Брось, не трать зря время, это не твое занятие. Пока молод, переключайся на другое дело».

На это не всегда легко решиться. Но учитель, готовящий человека к жизни, несущий ответственность за его будущее, обязан так поступить. Притом сделать это своевременно, не тратя на поиски 5–8 лет пустого труда.

◆  
В творчестве исполнителя и педагога всегда присутствует и интуитивное и осознанное начало. Без первого не бывает исполнителя, без второго – не может быть педагога.

◆  
Преподаватель должен не только расти вместе со студентами, но и опережать их. Прежде, чем предложить музыку ученикам, нужно ее досконально изучить.

Но этого мало. Не должно быть ни одной книги или статьи, посвященной профессии, которую не прочитал бы педагог и не предложил бы своим студентам. Не должно быть ни одной новой записи, не прослушанной педагогом и не обсужденной со студентами. Не должно быть ни одного интересного концерта, пропущенного педагогом и его студентами – особенно если играет музыкант-духовик.

◆  
Чем больше у студента представлений о жанровой основе музыки и общей концепции произведения, тем меньше надо говорить об исполнительских приемах, динамике, темпах, штрихах. И наоборот: чем уже круг этих представлений, тем больше в работе разъяснений элементарных истин, зубрежки и натаскивания.

◆  
Случается, что способные трубачи не раскрыли свои возможности, и заложенный в них природой дар не был реализован по вине педагога.



При наличии педагогического таланта, человека со средними данными можно вывести на уровень профессиональной игры. Но не имея педагогического дарования, можно затормозить развитие таланта – и даже вовсе загубить его.

**Сложные вопросы:**

1. *Когда надо учить?*
2. *Когда можно учить?*
3. *Когда нельзя научить?*

Предлагаю свои ответы на эти вопросы.

1. Учить **надо** во всех случаях, когда имеются музыкальные и узкопрофессиональные данные.

Самоучительство никогда не приводит к мастерству.

2. **Можно** (и нужно) обучать и развивать трубачей, имеющих начальную подготовку, целеустремленных и не потративших лишнего времени на освоение основ мастерства, имеющих достаточную базу для созревания творческого мышления.

Оба эти периода могут охватывать 8–10 лет учебы.

3. **Нельзя** выучить человека и трудно помочь ему, если за первые два периода он не раскрыл свой потенциал, не создал стабильной игровой основы, израсходовав лимит отведенного для учебы наилучшего времени. Причины такого явления могут быть в ограниченных способностях, недостаточности личного вклада в процесс обучения, который чаще всего объясняется отсутствием дара трудиться, и, наконец, – в недостаточно квалифицированном руководстве со стороны учителя.

В этом случае сам исполнитель решает свою судьбу: ему остается либо удовлетвориться тем, чего он достиг, либо... заняться другим делом.



Безнадёжно принуждать к занятиям музыкой людей равнодушных и ленивых. Такие субъекты компрометируют профессию музыканта. Пусть будет меньше трубачей, но эти немногие будут настоящими артистами, для которых музыка – призвание и смысл жизни.

**Постулаты педагога**

Лучше предупреждать ошибки, чем работать над их исправлением.

Лучше в процессе урока снимать напряжение, а не создавать его.

Но не грешно, и даже вполне педагогично порой взвинтить обстановку, устроить «разнос», когда ничто другое не действует.





### Надо ли преподавателю играть?

Показ на инструменте – очень важный элемент педагогического воздействия на уроке. Он может лучше способствовать пониманию музыки, чем любые словесные разъяснения. Но только в том случае, если показ качественный. Когда нет гарантии качества, лучше воздержаться от показа. Все это в руках учителя – никто не подскажет ему как следует поступить, кроме его собственного, самокритичного взгляда на себя со стороны.

Хочется предостеречь педагога, который во время занятий, увлекшись, хватается за инструмент, чтобы показать студенту его ошибку. Такой импульсивный шаг чреват последствиями: в лучшем случае показ не будет понят, в худшем – вызовет иронию студента.

В домашней же обстановке преподавателю надо играть в любом случае. Проверка на собственной практике того, что надо объяснить ученику, избавляет от ошибочных, путаных рекомендаций, непроверенных наставлений, касающихся темпа, технических приемов, нюансов и т. д. Все это предварительно нужно определить самому. И таким образом с постижением каждого нового произведения педагог растет сам, так же, как и ученик.

Но каков бы ни был уровень мастерства педагога, даже самый высокий – он всегда должен быть в форме и тщательно готовиться к показу на уроке: иметь разогретый инструмент, разыгранные губы, чувствовать в губах и пальцах то, что хочется показать. Труба не фортепиано, на котором даже не умеющий играть может извлечь любой звук: тут и у умеющего не всегда получится!

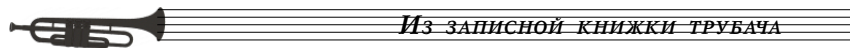


Рост, самосовершенствование педагога, его «университеты» – это его работа с учениками, научная и игровая практика.



Педагогическое мастерство постоянно нуждается в совершенствовании. Невосполняющиеся знания быстро стареют. Путь к совершенству проходит через самопознание. Педагога, как правило, никто не учит: его знания обогащаются на основе собственного опыта.

Н. А. Римский-Корсаков, еще будучи флотским офицером, был приглашен преподавать в Петербургскую консерваторию. Позднее он писал о себе так: «Пока ученики смогли разобраться в моем невежестве, я успел подняться до уровня профессора».



Еще раз вспомним слова А. Ш. Мелик-Пашаева: «Только тот имеет право учить других, кто всю жизнь учится сам».



Преподаватель может научить другого, в основном, исходя из своего уровня знания и умения. А педагогический уровень определяется степенью исполнительского мастерства: практически каждый учитель приходит к педагогике через исполнительство. «Знать – значит уметь» – это аксиома.

Преподаватель передает ученику не более того, что знает и умеет сам, но этот импульс достаточен для того, чтобы одаренный ученик мог перерасти своего учителя, выйти на новый уровень и даже, может быть, стать на голову выше учителя, чтобы достигнуть уровня исполнительства своего времени. Таков закон диалектики.

Но и учитель не должен жить только прошлым опытом. Чтобы не потерять контактов с новым поколением музыкантов, он должен расти вместе с учениками. Иначе он отстанет от непрерывного течения жизни.



Не всякий исполнитель обладает педагогическим даром, но каждый учитель должен уметь играть. Он должен познать на собственном опыте, до корней, таинства своей профессии.



Многолетний стаж работы маститых в прошлом исполнителей позволяет им ориентироваться в педагогических проблемах и без игры на инструменте. При этом в домашних условиях большинство из них все-таки не расстаются с инструментом, проверяют на себе правильность рекомендаций, которые они дают своим ученикам.

Но когда только что окончивший вуз преподаватель оставляет игру на инструменте и занимается лишь педагогической работой, он теряет квалификацию исполнителя и не сможет стать настоящим педагогом.

Конечно, не всегда в этом можно видеть его прямую вину. В реальной жизни мы часто сталкиваемся с ситуацией, когда учебное заведение в городе есть, а оркестра нет и, следовательно, играть негде.

Преодолевать такие драматические парадоксы надо при помощи собственной активной жизненной позиции: нет оркестра – со-



здавать камерные ансамбли, брасс-квинтеты, медные духовые оркестры малого состава (15–20 человек). Но играть, быть связанным с инструментом!

Надо помнить, что формирование мастерства педагога без исполнительской практики невозможно. Знать – значит уметь!

### **Мои афоризмы**

«По тому, как ты занимаешься, могу сказать, как ты будешь играть, какой ты исполнитель».

«По твоей игре могу сказать, каков твой учитель».



Через нервную и эмоциональную энергию педагога происходит передача знаний ученику. Чем труднее происходит эта передача, чем тяжелее воспринимается учеником, тем больше накапливается, накаляется энергия педагога. Не востребованная учеником, она возвращается обратно к педагогу, становится его внутренним бременем, давит на него.

Напротив, прямая, без непрерывных повторений, передача знаний одаренному и восприимчивому ученику освобождает педагога от внутреннего напряжения. В этом естественном процессе передачи знаний заключена природа педагогического труда. А состояние ученика тоже может быть двоякое: либо его подготовка не соответствует учебным требованиям, либо метод преподавателя не учитывает его индивидуальности, его способности и подготовленности к прямому восприятию.

В результате может страдать и учитель, и ученик.

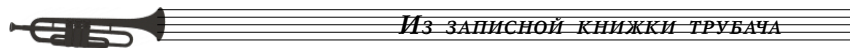


У преподавателя нервное напряжение на уроках возникает нередко в тех случаях, когда ученик пассивен ритмически – тянет, замедляет, отстаёт, играет вяло. Отсутствие ритмических эмоций ученика педагогу приходится восполнять собственным нервным и мышечным напряжением. Такой студент как бы питается чужой энергией, а учителя это изнуряет и опустошает.



В процессе обучения педагог может давать взаимоисключающие рекомендации.

Перед вами два ученика с различными звуковыми проблемами. Одному, не владеющему певучим звуком, говоришь: «Подавай дыха-



ние непрерывным потоком, на одной динамике, добивайся непрерывности, певучести, дуй в трубу!». Другому же, наделенному от природы живым, поющим звуком: «Не гуди! Делай звучание гибким, меняй динамику, подчеркивай на больших интервалах начало звука, используй маркированное легато, играй толчками воздуха!» и т. д.

Подобные «противоречия» могут касаться работы над разными исполнительскими приемами: одному нужно объяснять так, а другому иначе – важен результат. Это есть проявление гибкости педагогического метода в интересах учеников. Она не должна никого смущать, и неправильно было бы считать ее проявлением педагогической непоследовательности.

В практике преподавания музыки не все можно объяснить словами. Разговорная речь грубее музыкальных интонаций.

Скажем, как можно объяснить вопрос формирования звука, его окраски, объемности, выразительности, динамичности? Эта задача решается много успешнее, если кроме слов использовать показ на инструменте, прослушивать записи, а еще лучше – живое звучание известных исполнителей, причем не только трубачей, но и певцов, скрипачей, виолончелистов... Все эти впечатления могут со временем сформировать представление о качестве звука. Но каждый исполнитель должен дойти до этого представления только сам: найти свой звук, открыть его в себе.

Или другой сложный вопрос, касающийся творческого настроения исполнителя перед сольным выступлением. Как объяснить его словами? В этом случае важно навести мысль исполнителя на образы, краски, настрой той музыки, которую он должен воспроизвести, чтобы эти образы и краски нашли отклик в его душе. Так можно психологически подготовить артиста к исполнению и устранить состояние тревоги перед выступлением.



В работе педагога находит свое отражение естественный закон природы: закон воспроизводства. Если знания педагога не удастся передать другому или они не воспринимаются другим – это бесплодие, которое может привести к увяданию педагогического потенциала.

Ученик всегда должен знать перспективную программу своей работы – одно произведение учит – два в уме, два учит – три на очереди... Недопустимо месяцами зубрить одно и то же – иногда только вторую часть концерта Гайдна, не ведая, что дальше придумает учитель!



◆  
И в нашей сфере встречаются, как в деревне, «знахари», лечащие все недуги «святой водой».

Остерегайтесь консультаций таких знатоков, которые во всех случаях, вместо дельных советов по организации занятий и развитию мастерства, рекомендуют перестановку мундштука на губах. В основе подобных советов чаще всего – невежество и безответственность.

Некоторые студенты свою неподготовленность к уроку прикрывают изобилием вопросов: непонятно, трудно, какой темп взять, какой аппликатурой играть, можно ли сделать так или лучше этак? Для меня основным критерием подготовленности студента к уроку служит наличие выученного нотного материала. Есть готовый этюд или часть концерта – значит, работа проделана, аппарат студента в форме. Тогда и не возникает маскирующих вопросов: можно заниматься музыкой и есть о чем поговорить.

Когда же студент утверждает, что занимался много, а строк освоенных нет – для меня это со всей очевидностью звучит неубедительно.

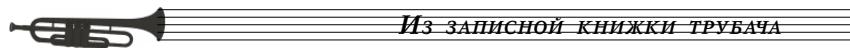
◆  
Игра с фортепиано эффективна, когда студент освоил свой материал, детально разобрался в тексте.

Но и на стадии знакомства с текстом возможно проигрывание произведения с фортепиано – для осмысления всей фактуры сочинения. Это может способствовать более успешному освоению материала.

◆  
Когда в классе постоянно присутствуют гости, посторонние, может создаваться ощущение скованности у педагога и студента. В педагогическом процессе есть своя интимная сторона, доверительная возможность обсуждения личных проблем с глазу на глаз, и нельзя его лишать этой возможности.

◆  
Каждый ученик представляет для учителя тайну, которую надо разгадать.

◆  
Научить играть средне и малоодаренного ученика можно только в пределах ремесла. Нельзя создать артиста из человека, не ода-



ренного природой. Нельзя научить тому, что дается свыше, от рождения человека.

Соотношение ремесла и дара может доходить до таких слагаемых: 90–95 % ремесла, остальные 5–10 % – то, что нам дарит природа. Но именно эти 5–10 % отличают артиста-художника от ремесленника, творца музыки – от рядового трубача.



В течение ряда лет интересы учителя и ученика перекрещиваются, сплетаются воедино. Судьба ученика становится близкой учителю. Для ученика первым человеком после родителей становится учитель, отдающий и знания, и душу своему питомцу. Это естественно. Неестественно другое – неблагодарность ученика. Такое хоть и редко, но бывает.

#### *Глава IV*

### **ВОПРОСЫ ПРАКТИКИ ТРУБАЧА**

#### **Об организации ежедневных занятий и работе по разучиванию текста**

Самые лучшие ежедневные занятия (разумеется, после исполнения утреннего комплекса упражнений) – это работа по изучению нотного материала. Повторяя короткие фрагменты в 3–4 строки, можно часами стоять у пульта, отработывая фразу за фразой и не чувствуя утомления, а, напротив, испытывая подлинную радость от результатов своего плодотворного труда.



В домашних занятиях музыкант может периодически давать себе нагрузку с некоторым превышением своих возможностей – регистровых, звукодинамических и технических. В этом заложена идея стимулирования роста мастерства.



Работать над текстом надо с карандашом в руках: отмечать в нотах свое дыхание, свои штрихи, нюансы, создавать и осмысливать собственный исполнительский план, многократно проверять, корректировать его и вновь фиксировать в тексте.



Методика, предписывающая ежедневно начинать занятия с игры длинных звуков на нюансе *p* и *pp*, чревата последствиями. Это может вызвать напряженность, зажатость и даже задержку атаки (заикание).

Тихое начало и выполнение длинного, филированного звука требует предварительной подготовки на более легких упражнениях. Поэтому утренние занятия лучше начинать открытым звуком, играть громко, свободно, чтобы предотвращать всякий зажим.

Сначала надо поиграть легкие разминки и затем, постепенно усложняя упражнения и вокализы, дойти до филированных звуков, начиная их атакой *pp*. И это надо делать не раньше, чем почувствуется разыгранность губ, отточенность атаки и «пробуждение» дыхания.



Этюды помогают музыканту, образно говоря, профессионально жить. Некоторые из них надо играть наизусть и постоянно, определяя по ним свое профессиональное «здоровье», то есть свою игровую форму. Если какой-то этюд перестал получаться – значит, потерян соответствующий игровой навык, и его надо восстановить на материале этого этюда или других пьес с подобными задачами.

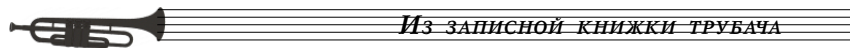
Гаммы – не самоцель, а средство развития исполнительской техники, выработки двигательного аппарата, доведенного до автоматизма мышечных и ладовых ощущений.



Если время ежедневных занятий составляет в среднем 3 часа (плюс-минус полчаса), а продуктивность работы невысока – нет заметных успехов ни в освоении нотного материала, ни в совершенствовании исполнительских навыков – надо прежде всего внимательно проанализировать: правильно ли используются время и усилия исполнителя?

Нередко в результате такого анализа выясняется, что большая часть рабочего времени уходит на проигрывание давно надоевших страниц, многие из которых в данный момент не нужны для развития исполнителя. Они-то и могут утомлять музыканта и «поедать» время, необходимое для роста и освоения новых игровых навыков. В этом случае следует переключиться на изучение нового материала.

Но если и после такого усовершенствования домашней работы сдвигов не наблюдается, тогда надо увеличить время занятий до 4–4,5 часов. Конечно, при условии равномерного чередования тру-



да и отдыха – то есть когда время работы примерно равно паузе в занятиях.



Как правило, продуктивность освоения нового материала обеспечивается количеством повторений и осмыслением результатов труда. Имеются в виду, конечно, повторения не механические, с начала до конца, но углубленная работа над деталями текста – отдельными фразами, эпизодами, трудными техническими местами.

Результат такой работы можно почувствовать сразу – уже через 2–3 дня. Если этого нет – значит, труд был не эффективен, и надо подумать, что именно следует изменить.

Я применяю такой метод для восстановления когда-то игранного сочинения и делаю это перед каждым его исполнением.



Освоению нового материала, помимо игры на инструменте, способствует также сольфеджирование мелодии и просмотр текста глазами.

В период начального изучения музыкального произведения следует временно отключать эмоции, чтобы основное внимание направить на нотный текст, интонацию, ритм.

Только опытный и высокоодаренный музыкант может сразу читать ноты в эмоционально-образной окраске.



Чтение нот надо приближать к чтению словесного текста, несмотря на то, что нотный текст, с его интонационной природой, читать значительно сложнее.



На стадии чтения нотного текста уже может проявиться инициатива и фантазия исполнителя. Недостаточно ограничиваться формальным прочтением нот, хотя и это уже задача немалая, особенно если текст читается правильно или с минимальными ошибками и без остановок.



При чтении нот взгляд должен как бы опережать исполняемые звуки. Этот важный навык надо выработать и постоянно совершенствовать. Так, при исполнении третьей и четвертой до-





лей такта взгляд следует переводить на первую долю следующего такта, и т. д.

Предслышание, интуитивное предчувствие высоты звука – верный помощник музыканта в повседневной работе, подаренный ему самой природой или приобретенный в результате длительной практики.

Изумительное состояние творческой свободы и уверенности наступает тогда, когда в совершенстве овладеваешь нотным материалом.

Только на стадии глубокого освоения нотного материала и может возникнуть вдохновение, подлинно артистичное исполнение.



Исполнительские навыки музыканта могут быстро исчезнуть, если над ними постоянно не работать. Сегодня не позанимался на инструменте – завтра может не получиться что-то из того, что всегда получалось.

Не случайно в нашем обиходе есть такое понятие как «ежедневные занятия». Их никто не «придумал». Это диктуется самой жизнью музыканта.



Рабочий день трубача продуктивен, когда его занятия посвящены выполнению конкретной задачи. Прелюдирование без определенной программы, без идеи – пустая трата времени.



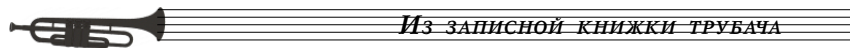
Выучивание текста без нюансов и фразировки – показатель невысокого уровня подготовки музыканта.



Мастерство накапливается только тогда, когда от каждого освоенного произведения что-то остается надолго.

### **Об утомленных губах**

Одним из трудных вопросов практики трубача является игра на утомленных губах. Трудный он потому, что не всегда исполнитель, работающий в оркестре, волен ограничить свою нагрузку. С другой стороны, он не всегда может безошибочно определить состояние своих губ при объеме игровой нагрузки и в домашней работе.



И то и другое может приводить к частому переутомлению губ, принятию ошибочных решений для выхода из этого состояния. А решение может быть одно: переутомленным губам надо дать отдохнуть, тогда можно понять, на что способны губы и сам исполнитель.

Только наблюдательность, знания и опыт помогут каждому решать этот вопрос с наименьшими ошибками.



Беречь губы – это уметь рассчитывать их силы и энергию. Давать нагрузку в занятиях только тогда, когда это целесообразно делать, когда свободен от прочих задач, которые могут вызвать переутомление. При ощущении переутомления – чаще отнимать мундштук от губ, а во время занятий чаще делать перерывы.

Нужно научиться улавливать момент, когда следует сделать перерыв в занятиях, прежде чем наступает состояние переутомления.

Очень важно рассчитать индивидуальную игровую нагрузку перед выступлением в концерте или игрой в оркестре так, чтобы к этому моменту губы были в наилучшем состоянии.

После трудной и продолжительной работы, когда губы могут оказаться в крайне переутомленном состоянии и продолжительный отдых (в 1–2 дня) не снимает припухлости и воспаленности, надо начинать игру с наилегчайших разминок: извлекать по одному короткому звуку, после чего расслаблять губы на pedalных звуках и чаще отводить мундштук от губ.

Этот метод скорее восстанавливает рабочую форму трубача.

### **О некоторых приемах мастерства**

На лекции французского трубача Пьера Тибо почерпнул интересные мысли. Например, он советует при игре восходящих интервалов ограничивать сокращение губных мышц, чтобы избежать зажима губной щели и завышения интонации – даже как бы направлять губы вниз.

Парадоксальность этого приема надо понимать как предупреждение пережима губных мышц. Например, чтобы исполнить «ля» 2-й октавы, нужно настроить губы на «соль» 2-й октавы, но не на «до» 3-й. В этом есть своя логика: ведь часто, перестраховываясь, мы жмем на губы больше, чем надо. В результате, звучание верхнего регистра зажато и дается с трудом. При движении мелодии вниз должно происходить обратное: не стоит расслаблять губы больше, чем надо, и при игре низких звуков лучше как бы подтягивать губы вверх.



Добавлю от себя, что это не касается низких звуков большой длительности, на которых возможно максимальное – до поддувания щек – расслабление губных мышц, как мы делаем это на pedalных тонах.

Идеи Тибо интересны, и не вредно осмыслить их в индивидуальной работе.

### Мои афоризмы

«Покажи, как ты занимаешься – и я скажу, чего ты достигнешь».

«Кто толково занимается, тот и играет хорошо».

«Сумел понять – постарайся сделать».

«Очень важно что, и надолго ли, остается в голове исполнителя после работы над текстом».

## О дыхании и звуке

По звуку можно определить возраст музыканта. Стабильный, выразительный, динамичный звук – признак профессиональной молодости исполнителя. Если звук неустойчив, качается, «разъедаемый» редким или частым вибрато – это свидетельство старения музыканта.

При этом реальный возраст музыканта и его профессиональный возраст, определяемый по характеристике звука, не всегда совпадают. Молодой звук может быть у зрелого и пожилого музыканта, стареющий – у молодого человека.

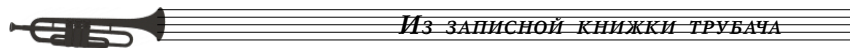
Работа над звуком и постоянная забота о нем могут обеспечить исполнителю вечную профессиональную молодость.



Дыхание – источник звучания. Энергия выдоха подобна движению смычка у скрипача.

Когда в процессе игры, при выдохе задеваются голосовые связки, это немедленно отражается на звуке и его качестве. В звучании, как в радиоприемнике, возникают помехи, хрипы и горловые качания.

Звук имеет тенденцию к усилению разрушительных колебаний, превосходящих выразительное вибрато. В ежедневной работе над звуком исполнителю следует прилагать усилия, направленные на выравнивание звука, снятие «блеющих» и «воющих» колебаний. Этому способствует легкое поддувание щек при исполнении звуков большой длительности (целых и половинных).



Неопытные музыканты стараются играть на одном дыхании как можно дольше, чтобы достичь большей мелодической связности, и порой даже пропускают очередной вдох.

Это глубоко ошибочный подход. Он не способствует решению задач фразировки, а кроме того, сбивает дыхание и быстрее утомляет исполнителя.

Надо твердо знать, что вдох есть пауза, не написанная в нотах. Вдох производится за счет сокращения длительности ноты, которая ему предшествует.

Этих цезур не надо бояться: они делают музыкальную речь более естественной, расставляя в ней «знаки препинания».

Любая мелодия, как и разговорная речь, состоит из отдельных «слов», фраз, предложений и имеет соответственно свою пунктуацию, смысл которой выявляется, в частности, дыханием исполнителя.

Важно логично определить, где место для вдоха и как сделать вдох, не создавая для себя несуществующих проблем с дыханием и излишнего напряжения.



Исполнительское дыхание – не поле для рекордов!

Объем вдоха зависит от строения музыкальной фразы. Он не всегда должен быть максимально глубоким. Именно в чередовании разных по объему вдохов заключены работоспособность трубача и его профессиональное долголетие.

Ведение звука – это действие, непосредственно связанное с дыханием. Атака и дыхание открывают звук, а дыхание обеспечивает, кроме того, его жизнь во времени. Как выдыхает исполнитель, так и звучит его инструмент.



Наполнение звука – важный фактор его качества. Не раз замечал на уроках, что в ответ на мою реплику «наполний звук», моментально происходит улучшение звучания.



Наполнение звука и громкость звучания – совершенно разные понятия.

Наполнение звука – это его объемность, достигаемая увеличением объема полости рта. Это происходит путем условного



произношения гласных «а», «о», «у», но не прибавлением громкости.

Объемным звук может быть при любой динамике, в том числе и при самом тихом звучании. Объемность не подменяется громкостью.

### **Задерживается ли дыхание перед атакой?**

Да, но эту задержку надо рассматривать как концентрацию дыхания и губных мышц для атаки – не более. Не надо считать этот момент задержкой и тем более фиксировать на нем внимание учащегося, дабы не вызвать действительную задержку – заикание.

Момент подготовки к атаке образуется сам собой. Время для концентрации атаки – 1–2 секунды. Более длительное время свидетельствует об излишнем напряжении и может рассматриваться как симптом заикания.

Преподавателю, заметившему напряжение перед атакой, надо снимать его волевым дирижерским показом начала звука и постараться не фиксировать внимание ученика на этом моменте, даже не замечать его до поры до времени.

Но уж если задержка возникла, то следует без испуга, методично выводить из этого состояния ученика – в том числе применять перед атакой короткий вдох носом или начинать звук без атаки языка слогом «пфу» или «пу».



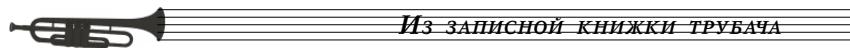
Мы создаем звучание той же энергией, что и вокалисты. Так почему же звучание на трубе не всегда бывает певучим, даже когда этого требует сама музыка?

Петь на трубе – значит дышать, выдыхать на протяжении всей длительности написанной ноты.

Пение создается путем связывания отдельных звуков в общую цепь звучания со всеми знаками препинания: запятыми, точками, «люфтами». Вдох не мешает напевности, а, напротив, подчеркивает фразировку.



Певучесть, протяженность звука – это та стадия, которая идет вслед за атакой. Но для достижения большей певучести атака не должна быть акцентированной, если в нотах это специально не обозначено. Ибо акцент гасит протяженность, убивает напевность.



Но, естественно, и в кантиленной музыке не исключены выразительные акценты.



При любой динамике исполнитель должен сохранять качество и свойства собственного звука. На фортиссимо – не потерять благородства, объемности звука и не соскользнуть на крикливое, форсированное звучание. На пианиссимо – добиваться чистоты, устойчивости, выразительности, без шипа и прочих призвуков.



Когда дыхание не подается равномерным и устойчивым потоком воздуха, звучание может быть дрожащим – подобно лампочке, мигающей от слабого тока в электросети.

Можно проверить только на мундштуке, как идет поток воздуха при выдохе: нет ли препятствий в гортани и «зацепов» голосовых связок, которые при игре не должны произносить никаких звуков.

Дыхание играющего на трубе подобно смычку скрипача: когда дрожит наш «смычок», дрожит и звук.

Чтобы звук не дрожал, надо уже во время вдоха снимать напряжение и, переходя к более активному выдоху, извлекать звуки не на *p*, а на *f*, преодолевая тем самым скованность и неустойчивость. А в зоне диминуэндо непроизвольные колебания и неустойчивость звука моментально снимает легкое поддувание щек. Это навык важный и нужный каждому исполнителю.



Трубач должен иметь свое отношение к собственному звуку: либо любоваться им, либо ненавидеть и стремиться к его совершенствованию.



Кто не умеет исполнять филированные звуки продолжительностью в 16–20 четвертей в среднем и высоком регистрах и в 8–12 четвертей в нижнем, кто не играет вокализы (интервалы легато) по всему диапазону в три октавы наполненным, стабильным звуком с богатой тембральной окраской – тот не может считать себя обладателем хорошего звука, а, следовательно, и профессионального мастерства.



Звук считают даром природы инструменталиста. В какой-то мере это так. У одного сразу можно заметить богатые краски в звучании, у другого их нет. Но это не значит, что краски не могут появиться.

Звук поддается развитию! Надо знать, что восприятие исполнителем качественной стороны звука намного сложнее, чем определение качественной стороны технических приемов. Двигательные навыки – подвижность, легкость, ловкость языка, губ, пальцев – более наглядны, чем объемность, окраска, динамичность, выразительность звука.

Первооснова техники – в мышечных ощущениях, первооснова звука – в духовной природе человека, в эстетических представлениях, заложенных в нем.



Совершенствованием своего звука трубач должен заниматься постоянно. Ведь отдельные свойства звука – такие как объемность, стабильность и другие – при нарушении систематичности занятий исчезают так же, как и технические навыки.

Ежедневно, при всякой игре надо направлять свое внимание на звучание, обрабатывать культуру звука на деталях музыкальных фраз и даже отдельных нотах, постоянно и требовательно добиваться окраски, полетности, объемности, стройности звучания.



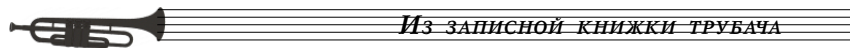
Есть исполнители, у которых от природы звучание совершенно плоское, невыразительное, неживое.

Для оживления такого звука можно прибегнуть к вибрационным колебаниям кистью правой руки, как это делают скрипачи. Имитация вибрато кистью, передаваемая через мундштук на губы, способствует оживлению звука, придает звуку окраску.



У трубачей бывает и такое звучание, которое будто создается одними пальцами, а не дыханием и формированием губ.

Это к вопросу о несогласованности действий составных частей исполнительского аппарата – губ, языка, дыхания и пальцев. Серое, невыразительное звучание – следствие этой несогласованности.



Для формирования собственного звука трубачу неплохо бы представить себе образ поющего человека: звучание его голоса, направление выдоха, даже мимику...



Звук надо чувствовать, осязать, представлять его как нечто материальное, живое, летящее, распространяющееся, проникающее – а не гаснущее, никуда не устремленное.



Красота звука еще не определяет содержательности исполнения. Но не может быть артистичного исполнения музыки без красивого звука.



Дыхание трубача и степень напряжения губных мышц подобны клавиатуре рояля. Для каждого звука имеется своя позиция, своя мышечная интенсивность. Мы часто считаем губы причиной срывов, непопаданий на звуки – и забываем о роли дыхания.

Степень напряжения губ и дыхания требуют сбалансированного противостояния. Звук одними губами не возьмешь, но и одним дыханием его не достигнешь.



Неточное звуковысотное интонирование отражается на качестве звука. Повышение или понижение строя губами искажает тембр, объемность звука.

В этом легко убедиться, если искусственно, при помощи губ, повысить или понизить отдельные звуки.

Строй инструмента надо корректировать в процессе игры, в основном, кронами, чтобы избежать потери качества звука.

Каждый трубач имеет собственную окраску звука, как каждый человек имеет свой голос. Характерность звука – один из показателей индивидуальности исполнителя. Играть под кого-то, подражать кому-то – значит играть не своим звуком.

Только в рамках своего звука, данного природой, каждый исполнитель может наилучшим образом выразить звучащую в нем музыку.





◆  
Дыхание исполнителя в процессе игры – вопрос сугубо индивидуальный. Как бы тщательно ни были расставлены в нотах знаки дыхания, они не могут предусмотреть всего многообразия натур, физической природы, творческих намерений исполнителей.

Поэтому дыхание, как область индивидуальной сферы каждого музыканта, может иметь некую свободу расчета энергии, но обязательно должно быть связано с логикой музыкальной фразы.

◆  
Дыхание – естественный процесс, оно не должно утомлять исполнителя. Если это все-таки происходит – значит, нарушаются естественные законы процесса дыхания. Чаще всего причину надо искать в искусственной «постановке дыхания», ставшей особенно модной в последнее время: когда рекомендуют набирать воздух «только вниз», или «только вверх», «максимально глубоко», да еще с выпячиванием живота, упражняться с поясом или карандашом, упертым в стенку живота и т. д. Причем часто такой постановкой дыхания занимаются без игры на инструменте.

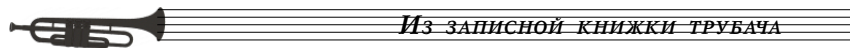
С дыханием не бывает проблем, если занимаются его постепенным развитием на инструменте, исполнением вокализов или длинных звуков, чередуя во время занятий полный вдох с половинным и малым. При этом внешне не должно быть видно нарочитого выпячивания живота.

Порочна, с моей точки зрения, практика «постановки дыхания», а не его развития, тем более без игры на инструменте. Развитие дыхания без игры на инструменте столь же «полезно», как обед по телевизору.

◆  
Если звук у трубача природный, надо ли над ним работать?

Звук инструменталиста, как и голос вокалиста – явление довольно сложное. Выявить звуковую природу можно через дыхание, интонирование, филирование, стабильность, объемность, окраску и т. д., то есть через комплекс навыков, которые приходят с практикой.

Следовательно, звук не дается природой, а создается на основе природных данных. Поэтому работа над звуком, безусловно, должна являться частью систематического труда музыканта.



Подобно техническим и другим исполнительским навыкам, звук не дается человеку навечно. Даже сформированный звук требует к себе постоянного внимания исполнителя.

Бывает, что индивидуальный тембр звука трубача – как и голос вокалиста – не слишком «красив» (например, резковат, тускловат и т. п.). Но характеристичность тембра никак нельзя считать недостатком, и тем более препятствием для художественного воплощения музыки.

Недостатком является отсутствие выразительности, динамической яркости, глубины трактовки воплощения.

### **Еще раз о поддувании щек**

Не следует думать, что поддувание щек означает наполнение воздухом всей внутренней полости щеки. Речь идет только о верхней ее части – то есть это не «надутые щеки», а лишь слегка наполненная верхняя часть полости рта.

Поддувание – вспомогательное средство, формирующее объемность и стабильность звука. Оно помогает снимать мелкие произвольные колебания звука и может применяться только на одном тянущемся, длинном звуке, но никак не на фразе, состоящей из разных звуков. С поддутыми щеками двигаться по регистру невозможно.

Вдох и выдох – элементы единого цикла. Вдох придает энергию выдоху, Задержанный вдох ослабляет активность выдыхаемого потока и, следовательно, начало звука. Задержанный вдох, как ауфтакт к выдоху, подобен взмаху дирижерской палочки, повисшей в воздухе. Он вызывает волевое напряжение трубача и чреват профессиональным заболеванием, которое мы называем задержкой атаки.

Лучше всего снимает задержку атаки вдох носом или атака без языка, произношение слога «пу» или «пфу» (или даже одной буквы «п»). Еще во французской школе доарбановских времен рекомендовали страдающим задержкой атаки произносить перед началом занятий слог «пу» – без участия языка, одними губами. Этим способом можно добиться четкого произношения звука, минуя мышечное напряжение языка, которое возникает при произношении слога «та», «ту».

Конечно, имеется в виду прием, применяемый в практике домашних занятий, как упражнение, предшествующее появлению обычной атаки языком. Но в отдельных тяжелых случаях не исключена возможность использования приема «пу» и в рабочей практике.



О дыхании мы рассуждаем и размышляем, имея в виду чаще всего стадию вдоха, но редко задумываемся о выдохе, связанном с компрессией (сжатием, сжиманием), которую выполняют мышцы грудной клетки и брюшного пресса. В компрессии – степени сжимания и равномерной подачи воздуха – заключена стабильность и, в большой степени, выразительность звучания. Когда степень сжатия высокая, компрессия выше и играть труднее – быстрее наступает утомление. Такое повышение энергетической нагрузки исполнитель особенно остро чувствует при игре на трубе пикколо и извлечении на трубе «В» звуков верхнего регистра. Иногда при этом ощущается даже легкое головокружение.

И еще раз о соотношении интенсивности выдоха и степени напряжения губных мышц. От пропорционального соотношения этих двух источников мышечной энергии зависит качество звука и четкость атаки.

Если губы расслаблены, а выдох слишком сильный – результатом будет силовое звучание.

Если, наоборот, губы слишком напряжены, а выдох недостаточно интенсивен – в лучшем случае будет некачественное звучание, а в худшем произойдет непопадание на звук, то есть «кикс».

## Темпоритм и образная сторона музыки

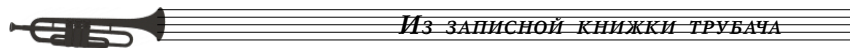
### Трактовка темпа

Даже у одаренных музыкантов можно наблюдать ограниченность спектра темпоритмических выразительных средств, а также ошибочность трактовки темпа в связи с образностью музыки.

Так, если музыка активная, моторная, исполнение ее непременно идет в искрометном, ошеломляюще скором темпе, а медленная музыка обязательно сентиментальная, даже порой слезливая.

Но богатство музыки, ее глубину и образность определяет не только скорость темпа. В быстрой музыке, например, больше впечатляет легкость, четкость и ясность звучания малых длительностей, в медленной – выразительность и гибкость в движении мелодических линий.

У человека пять органов чувств. У музыканта с творческим воображением – множество оттенков чувств. Среди них: радость, скорбь, страх, нежность, негодование, мужество, сомнение, тоска,



решительность, жалость, отчаяние, упрямство, ирония, бесстрашие, горячность, любопытство, озорство, наглость, юмор и т. д.

Эти, и многие другие понятия могут служить исполнителю ориентиром и «подтекстом» при трактовке интонаций и настроения музыки.



А. Пазовский в книге «Записки дирижера» говорит: «Темп является не целью, а только средством музыкально-исполнительского процесса... В понятии о темпе следует иметь в виду две его стороны: основной темп произведения или отдельных его частей, т. е.ержневую скорость движения... и изгибы основного темпа, т. е. многообразные и весьма тонкие, подчас едва уловимые отклонения в сторону замедления или убыстрения, органически входящие в основной темп. Без этой тончайшей игры темповыми изгибами исполнение потеряет всю свою выразительность».

Это то, что Пазовский называет «единым темпоритмом», отмечая, что рядом с автоматическим движением метронома существует метроритм, который дает исполнению жизнь.

Как важны эти представления и нам – трубачам!

### **О метрономе**

Показатель метронома – важный ориентир для исполнителя, раскрывающий в какой-то мере намерения автора. И хотя он выражен математическим знаком, он не может считаться абсолютно неизбылемым понятием. При индивидуальной трактовке музыки допускается отклонение скорости движения в ту или другую сторону на несколько колебаний. И в рамках этого ориентира исполнитель может определить «свой» темп.

В этом смысле можно считать, что определение темпа есть сфера индивидуальной трактовки. Она диктуется особенностями инструментальной природы исполнителя, его концепцией, но при условии раскрытия авторского замысла сочинения.

Метроном, таким образом – своего рода тренажер, воспитывающий чувство ритмического контроля. Он дисциплинирует двигательный аппарат музыканта, организует темпо-ритмическую сторону работы над музыкой.

Можно говорить о зонной природе темповых указаний и о правомерности исполнительской интерпретации темпа согласно индивидуальности и творческой концепции музыканта.



◆  
Часто музыка, идущая в темпе марша или вальса, не является ни маршем, ни вальсом, и трактовать ее в рамках этих жанров – значит упрощать ее содержание.

Особенно много музыки, близкой к маршу (= 120), содержится в первых частях концертов и сонат классиков. Скажем, у Гайдна или у Гуммеля в первых частях концертов указан метроном = 112 и 120, то есть близкий к маршевому темпу. Но было бы непростительным заблуждением трактовать сонатное аллегро в духе марша, тем более придавать мелодии маршевые акценты.

Чтобы избежать маршевых ассоциаций, лучше придать музыке танцевальный или напевный характер, а для этого слегка модифицировать сам темп: играть эту музыку либо немного скорее (= 132), либо, напротив, медленнее (= 108). При этом разумеется, все исполнительские приемы и штрихи должны быть направлены на то, чтобы выдерживать соответствующий характер – танцевальный либо песенный.

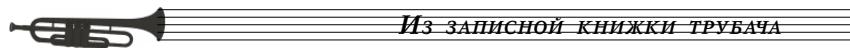
И все же как часто мы слышим марш вместо концерта Гайдна!

◆  
Если неправильно представить себе образ, характер музыкального произведения, то легко из Баха сделать Оффенбаха.

◆  
Музыка – звучание во времени. Чувство ритма – необходимый фактор контроля при отклонении от основного темпа и возвращении к нему обратно.

◆  
Постоянно и активно проповедую правило: «Быструю музыку не гнать, медленную – не тянуть».

И что же? Послушал свои новые записи, сделанные для пластинки «Романтическая музыка» и обнаружил, что быстрые эпизоды загнал. Особенно это заметно в первой части концерта Бёме. Ошибка вызвана неправильно взятым (слишком быстрым) темпом в коде. Это пример того, что мало знать и даже уметь: надо еще не терять чувство контроля, управлять эмоциями, не допускать, чтобы моторность музыки начинала тебя «заносить». Именно моторность провоцирует «накат» движения, поэтому внимание в таких случаях должно быть направлено на то, чтобы сдер-



живать темп, не допускать его разгона, спешки и суеты. Вместо этого звучанию должны быть присущи упругость, пружинистость движения.

В медленной музыке, наоборот, ритмические эмоции должны предостерегать от вялости, тягучести, способных привести к скуке. Даже самый медленный темп, например, адажио или ларго, требует определенности движения и имеет свою стержневую скорость. Чаще всего, в медленной музыке ритмическую пассивность провоцируют ноты большой длительности – половинные и целые. Потеря счета при их исполнении ведет к внутренней аморфности музыки.



Состояние «догоняния» – то есть отставания от основного темпа – влечет за собой неудобства, суету, нервозность, мешает контролировать действия исполнительского аппарата, осмысливать игровой процесс.



Если в знакомом тексте исполнитель ошибается, останавливается – это означает, что у него плохо функционирует ритмическое начало, его воля, управляющая двигательным процессом.

Когда нарушается ритмический контроль, отключается внимание от темпа музыки, то останавливаются пальцы: они начинают хаотично двигаться, путаться, и затем наступает полный «стоп».

Надо развивать в себе способность даже при ошибках продолжать играть, не останавливаться, не терять нить текста и держать темп музыки.

На практике заметил, что когда преподаватель громко считает во время игры ученика, подсказывая ему темп и этим подменяя его волю – ученик играет увереннее и чище. С дирижером легче!

Динамические оттенки не меняют темпа. Знак *p* не говорит, что надо играть медленнее, а *f* означает более быстрой игры. Перемена нюанса – перемена всего лишь краски, но не движения.

Несмотря на очевидность этой простой истины, на практике мы постоянно встречаемся с тем, что изменение громкости звука влечет за собой изменение темпа движения.



Как подключить внимание исполнителя к темпу произведения перед началом игры?



Обычно для этого достаточно мысленно представить себе темп, просто подумать о нем. Но если этого мало, перед началом игры надо просчитать пустой такт – это и будет означать подключение к темпу.

Особенно важно это для тех трубачей, которые испытывают затруднение и задержку атаки перед началом игры.



По-видимому, существует мышечное ощущение ритма, как существует мышечное ощущение слуха. Можно наблюдать, как при неритмичном исполнении (особенно при отставании) у слушателей невольно напрягаются мышцы, они стараются чуть ли не жестами повлиять на неритмичную игру.

Особенное нервное напряжение неритмичная игра ученика вызывает у преподавателя.

В быстрой музыке ощущение сопротивления скорости, некоторое сдерживание темпа, в противоположность тенденции к ускорению, создают упругость звучания, аккумулируют ритмические эмоции, усиливают впечатление от музыки.

### **Мои афоризмы**

«Медленная музыка без движения – мертва». «Быстрая музыка без контроля темпа и ритма, без четкого звучания малых длительностей – пуста».



Ритм – диспетчер музыканта. Он управляет всеми составными частями двигательного аппарата музыканта, контролирует течение музыки со всеми модификациями основного темпа.

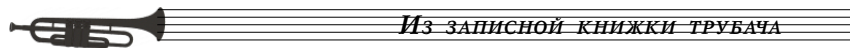
Нет диспетчера – нет ритма, нет контроля, нет музыки.

## **Об исполнительских приемах**

### **О динамической гибкости звука, контрастах и полуоттенках**

В гибкости, пластичности звука заключена сила выразительности музыки.

Динамическая гибкость – нечто более тонкое, чем нюансы. Это полуоттенки нюансов, которые не поддаются описанию в нотном



тексте. В зоне одного нюанса полуоттенков может быть множество. Чем больше их – тем выразительнее музыка, выше уровень исполнения.

Динамическая гибкость – категория духовная, идущая от эмоциональной природы музыканта непосредственно в процессе исполнения.

Гибкость звучания предполагает постоянную смену красок, полутеней, полутонов, без которых музыка плоска и одномерна.

Но подобное существует не только в динамике, но внутри каждого темпа, штриха, нюанса. Многообразие полуоттенков создает глубину и богатство звучания. Например, между штрихами «легато» и «маркированное легато» существует множество промежуточных штриховых оттенков, имеющих признаки того и другого штриха. Такое может быть и между штрихами «деташе» и «маркато», между темповыми и динамическими обозначениями. Все это характеризует индивидуальность исполнителя и яркость его трактовки.



У музыканта должно быть особое чутье к собственному звучанию. Надо внимательно прислушиваться к своему «внутреннему голосу». Если внутренний голос подсказал, что играешь однообразно, монотонно, затянул, потерял активность, эмоциональность – немедленно реагируй! Очнись! Меняй краски, посылай новые импульсы, разбуди, обрати на себя внимание тех, кто отвлекся и перестал тебя слушать!



Исполнитель, не реагирующий на динамическое разнообразие своего звука и не различающий в нем контрастов, подобен дальтонику, для которого все краски одинаковы.

Штриховая, динамическая, темпо-ритмическая стороны интерпретации музыки – это сфера целиком исполнительская, а не композиторская.



Штрихи ведут свое происхождение от жанра и образности музыки. Темпо-ритмическая сторона идет от нервной организации человека, динамические краски – от его эмоциональной природы. В рамках текста исполнитель не только вправе, но и обязан индивидуально модифицировать авторские указания штрихов, динамики, темпов в интересах собственной, неповторимой творческой концепции.





В этой связи можно опять говорить о зонной природе темпов, зонной природе нюансов, зонной природе штрихов, о праве исполнителя в каждом конкретном случае определять степень, остроту, характерность их звучания. Тем более что обозначения в нотах штрихов, нюансов и темпов не имеют абсолютного, математически точного значения.

Тихое звучание не должно быть зажатым, однообразным, лишенным выразительности. В зоне нюанса *p* существует свое дыхание, своя выразительность. Тихое звучание хорошо, когда в звуке сохраняется наполненность, устойчивость, динамичность.



Выразительность звучания – первое и важнейшее качество музыки, ее существо. Если нюанс может препятствовать выразительности музыки, выполнению определенного исполнительского приема, что особенно часто бывает при игре в нюансах *p*, *pp*, *ppp* – лучше пожертвовать тонкостью нюанса и играть громче, чтобы сохранить выразительность игры, гарантировать выполнение исполнительского приема и даже самого текста.

Надо ли развивать на трубе громкое звучание?

Да. Но объемное, благородное громкое звучание нельзя подменять крикливым, форсированным, бестембровым и резким звуком, которое на трубе достигается без особого труда.

Фортиссимо на трубе – категория эстетическая и даже нравственная.

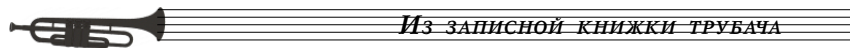
Форсированное звучание – не показатель мастерства и исполнительской культуры трубача, скорее свидетельство отсутствия этих качеств, а также недостатка его этической культуры.

В процессе музицирования в оркестре, ансамбле или соло звучание фортиссимо встречается достаточно редко и всегда является своего рода событием в музыкальной интерпретации.

Игра на фортиссимо утомляет слушателя, а также, безусловно, и самого исполнителя, лишая его возможности разнообразить динамику своего звука. Правильным ориентиром должна быть такая степень фортиссимо, которая оставляла бы еще некоторый резерв до максимальной черты. Никогда нельзя доводить громкость звучания до предела!



Динамика звучания – раздольное поле для проявления фантазии, темперамента, внутренней энергии, инициативы интерпретации.



тора. Импровизация в области динамики менее всего может противоречить авторскому тексту в произведениях всех стилей и жанров. Хотя амплитуда динамических красок проявляется в музыке композиторов разных школ по-разному: скажем, *f* у Моцарта совсем не такое, как *f* у Вагнера.

Точно так же экспрессия и контрасты – неизбежные спутники интерпретации музыки – должны быть разными в зависимости от стиля и эпохи, к которой принадлежит исполняемая музыка.

Широко распространена игра в одной зоне средне-динамического звучания – маловыразительная, однообразная, без контрастов.

Таких исполнителей называют «меццофортистами» (термин М. Ростроповича).



Преувеличенная динамика, нарочитая, без чувства меры эмоциональность вне связи с характером и стилем музыки не свидетельствует о даровании, хорошем музыкальном вкусе и культуре исполнителя. Проводить прямую параллель между громкостью и эмоциональностью – значит упрощать художественную суть музыкального произведения.



Выразительность исполнения непосредственно связана с динамикой и управлением звуком. Для всевозможных динамических модификаций следует больше использовать зону легкого звучания. Когда игра преимущественно напряженная, натужная (что часто совершенно не оправдано музыкой), у исполнителя нет вариантов для выразительных модификаций.

Эту возможность дает только периодическое снятие напряжения – динамического, эмоционального.

#### **Атака звука дает свободу**

Если отсутствует определенное начало звука, наполненное дыханием, то неоткуда взяться его продолжению. Звук, не имеющий начала, нужно специально создавать, им заниматься, а это сковывает свободу исполнителя. Звук же, извлеченный определенной атакой (слогом «та», а не «твуа»), сам живет и развивается и не требует к себе дальнейшего внимания исполнителя (если это не длинный звук в кантиленной фразе).

После хорошей атаки внимание трубача может быть переключено на другие моменты исполнения, устремлено вперед, к следующей



щим нотам текста. А это предоставляет исполнителю свободу действий, что само по себе очень важно.



Нельзя при исполнении любой медленной музыки «лить слезы». Далеко не всякая музыка в медленном темпе печальна: она может быть танцевальной (хабанера, вальс, павана), лиричной (романс, песня, серенада), может рисовать картины природы (баркарола, ноктюрн) и т. д.

Все это необходимо учитывать, чтобы определить характер музыки и выбрать соответствующий исполнительский прием, штрих, темп.

Реприза – не простое повторение знакомой мелодии, но проведение темы в новом качественном звучании, повторение в развитии. Поэтому тему в репризе надо выразить по-иному, чем в экспозиции.



Каденция – раздел максимальной выразительности, широкое поле для фантазии и импровизационности.

Максимальной выразительности можно добиться только на хорошо освоенном текстовом материале, когда все внимание исполнителя направлено на музыкально-выразительную, а не на текстовую сторону.

#### **О диапазоне и регистрах**

Звучание верхнего регистра связано с нижним. В нижнем закладывается основа положения губ, позволяющая избежать зажима звуковой щели в верхнем регистре.

Поэтому эффективным средством развития верха являются упражнения, связывающие нижний регистр с верхним.

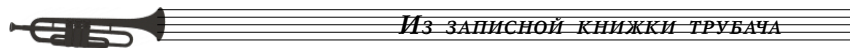


Исполнительская техника трубача – это комплекс специальных навыков мышечной подвижности губ, языка, пальцев, органов дыхания, контролируемый и управляемый ритмом и слухом – то есть работой мозга.

Без контроля и управления исполнительской техникой не бывает.

#### **Еще о природе киксов**

Непопадание на звуки (киксы) имеет свои причины, которые скрыты в неточности слуховых и мышечных ощущений, в пассивно-



сти волевого начала исполнителя. Этот сложный узел распутывается постоянной выработкой навыков и ощущений: сначала слуховое представление предполагаемого звука, вслед за этим мышечно-губное, затем соответствующий волевой посыл воздуха толчком-акцентом.

Причем активность воздушного посыла должна быть при любом нюансе, в том числе и при *pp*.

На практике все должно происходить автоматически, и лишь в случае затруднений надо проанализировать этот процесс так, как он описан выше.



Когда эмоциональная природа музыканта превалирует над его интеллектом, в исполнении могут появиться гиперболическая динамика, манерная артикуляция, неконтролируемая эмоциональность, ритмическая неточность.

Все это является результатом слабого развития интеллектуального контроля – качества, столь необходимого музыканту.



Быть может, не каждому и не всякий раз удастся исполнить трудные фразы, но терпеливая работа над ними в медленном темпе, в конце концов, приведет к успеху и будет способствовать повышению мастерства.

Не робейте, не пасуйте перед трудностями! Пробуйте разбирать материал, немного превышающий ваши сегодняшние возможности.

### Музыкальный слух трубача

Трубачу развивать слух так же важно, как развивать исполнительскую технику. Сольфеджирование значительно улучшает слух и музыкальную память. Поэтому сольфеджирование – не атрибут специальной учебной дисциплины (сольфеджио), а повседневная практика, средство усовершенствования исполнительского мастерства трубача.

Говорят, что если умеешь спеть мелодию голосом, то лучше ее сыграешь. Поэтому надо петь все, что играешь на инструменте, с самого начала обучения. Голосовые данные при этом не имеют никакого значения – не обязательно иметь звонкий голос, можно даже насвистывать, а не петь. Главное – правильно интонировать и уметь отличить то, что написано, от того, что реально звучит.



◆  
Как поем – так и играем. Как сольфеджируем – так и интонируем на инструменте.

◆  
Для развития слуха целесообразно в классе по специальности или дома практиковать такое упражнение: играть знакомые мелодии без нот с любого заданного звука, а также петь их в любой тональности.

Скажем, вступление к Концерту Арутюняна исполнить на полтона ниже, в кроне «А», без нот. Правда, это пример уже довольно сложный. Начинать надо с более простых, с любой знакомой песни. Например, сыграть «Подмосковные вечера» с ноты «соль», потом «соль-диез», с «фа-диез» и т. д.

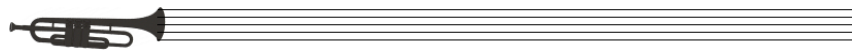
При игре на трубе слуховой контроль – основа правильного интонирования. Но особенно тщательно нужно контролировать слухом последние звуки музыкальных фраз или заключительный звук всего произведения.

Эти звуки наиболее прочно фиксируются вниманием слушателей, так как остаются в их памяти после того, как произведение или фраза отзвучали. Поэтому они должны быть совершенными по тембру и строю более других (проходящих) звуков.

◆  
Когда трубачу нужно без инструмента спеть мелодию или до начала игры определить высоту звука, с которого начинается тема, ему помогают аппликатурные движения пальцев и мышечные ощущения губ и дыхания. Это профессиональные рефлексy, которые вырабатываются практикой. Предслышать звук помогает «слух» в кончиках пальцев, на губах, в струе воздуха.

### **Нужен ли оркестровому музыканту гармонический слух?**

Как известно, все духовые инструменты одноголосны. И у исполнителей на этих инструментах преимущественно развивается слух мелодический (горизонтальный, линейный), а не гармонический (вертикальный, многоголосный). Однако игра в ансамбле или оркестре, являющаяся основной сферой профессионального применения одноголосных инструментов, требует от исполнителя таких слуховых навыков, которые позволяют ориентироваться в гармоническом звучании ансамбля, соответственно слышать другие го-



лоса – от высоких до басовых. Такие навыки выходят за рамки мелодического слуха.

Из этого следует, что оркестровому музыканту гармонический слух необходим. Может быть, не столь изощренный и тонкий, как баянистам, гитаристам и т. д., которым нужно уметь не только слышать, но и воспроизвести на инструменте гармоническое звучание – но все же необходимо! Отсюда возникает необходимость для духовиков серьезно изучать дисциплины, развивающие гармонический слух. Это прежде всего сольфеджио, игра на фортепиано, пение в хоре, гармония, камерное музицирование.

Развитый музыкальный слух позволяет легче ориентироваться в нотном тексте, точнее играть в оркестре и ансамбле, лучше воспринимать нотный текст даже после его беглого прочтения.

Исполнителю, не обладающему развитым слухом и памятью, в меньшей степени присущи внимание, собранность, свобода в процессе игры, творческое самовыражение.

Музыкант с развитым слухом и памятью понимает музыку глубже, играет свободнее, запоминает ее скорее и на долгие годы.





# *Письма*

---







13.XI.91

*Здравствуйте, дорогие!*

*Спасибо за письмо с приятными новостями об успехах Саши. Очень рад, для него жизнь устроится наилучшим образом, ведь он ее только начинает, а общество наше ведь не коммунизм продолжает строить. Впрочем, выбор возможен, жизнь покажет какой из них для него будет лучше.*

*А у нас вариантов меньше и, по-видимому, надо смириться с тем, что есть. Откровенно говоря, моя жизнь тоже сломана. Несмотря на благополучие и, главное, возможность продолжать работу. Это меня и держит в моем положении: вне дома, в отрыве от родных и привычной среды обитания. Я не жалею, это уже принято мною как неизбежный поворот судьбы.*

*Работа идет, с концертом закончил, иногда немного дописываю партии, но с исполнением и записью его происходит оттяжка. Может быть сейчас и рискнул бы его играть, но планируют теперь на март. Я не отказываюсь, но ближе к этой дате решу. Рукопись тоже двигается, надеюсь ее привезти к новому году. И, конечно, Володя, рассчитываю ее передать в твои руки на полное усмотрение. Ее надо печатать, но это тоже будет черновик, и я думаю, что окончательный вариант может быть только при подготовке к печати.*

*Жизнь идет нормально. Самочувствие «по погоде», но в целом – удовлетворительное. Ждем вас и надеемся приятно провести здесь вместе время. Оформляйте бумаги заранее и без проблем. Сколько же теперь стоит выездная виза, неужели опять подняли цену?*

*У Монны Яновны с ногой лучше, уже может передвигаться по квартире с одним костылем, надеюсь, вскорости вообще их оставит. Зине напишу, а пока привет всем от нас.*

*Обнимаем, ваши Тима, Монна*

**P.S.** *Володя, письмо твое немного задержал, а вчера говорил со Славой и он попросил меня написать обращение к собранию, которое собираются провести в ЦДРИ. Передай ему это послание, если письмо успеет прийти ко времени.*

*Кстати, попроси у Селянина письмо к Рейгану и Черненко, его надо вставить в рукопись, место я оставил.*

*Пока*



\* \* \*

13. II

Продолжение

Письмо отправить не удалось, а теперь, когда получил пакет с новостями от тебя, добавляю. Спасибо за добрые вести и молодчина.

Документы Шахова пересылай, но сын Григорий является ли наследником? Есть ли у них с матерью согласие? А может быть нас это не касается, сами между собой разберутся? Посылай им договора. Если наследников Василенко нет, то подождем немного еще. За Сашу рад, мне его стремления понятны, он должен свою долю в музыке получить, и не где-нибудь, а только на Олимпе, для этого приложил много труда. Ну вот, кажется добавления немного.

Привет,

Тима

**P.S.** Спасибо за буклеты, очень кстати, уже один отправил в Голландию.

Да, вот еще что. Библиотека Ленина опубликовала каталог моих нот, отданных в ее фонд. Называется «Коллекция Т. Докишцера». Пожалуй, купи мне 5–6 экземпляров, они стоят по 6 рублей. Для этого обратись к Аиде Сергеевне, она все подскажет. Вот еще что. Выходит 1-й номер нового журнала «Российский brass-вестник», подпиши меня на него.

\* \* \*

Дорогой братец Володя!

Ты первый будешь смотреть рукопись, надеюсь она к тебе дойдет. В ней будут ошибки грамматические, их будет исправлять Наталия Семеновна, но ты их тоже можешь отметить карандашом черточками и галочками на полях.

Главное же, меня интересует понятно ли изложение материала, убедительность примеров. Их я еще буду смотреть и заменю дважды приведенные примеры. Я понимаю, что материал сырой, и надеюсь на помощь, твою в том числе.

В оглавлении есть план 2-й части. По твоей просьбе я его значительно расширил.

Концерт Гуммеля включил и уже сделал. Посмотри, надо ли что еще добавить или убрать. При исполнительском анализе трудная ситуация возникает со ссылками на цифры или буквы. Все произведения имеют много изданий и редакций. В одних и тех же сочинени-



ях выставлены где цифры, где буквы, где порядковое число тактов. Так вот, не возникает ли необходимости снабдить две части «Лаборатории трубача» еще и приложением, в котором будут ноты всех партий трубы, по которым я делал исполнительский анализ и на которые ссылался?

Каково твое мнение? Когда у тебя будет 2-я часть, то тебе будет легче ответить на мой вопрос. Нужно ли приложение или и так понятно?

Если пакет к тебе дойдет, то в нем письмо для Наталии Семеновны. Листки-дополнения к «Записной книжке трубача», сама рукопись и часть коллекции (у тебя есть ее начало). Я предполагаю ее преподнести институту к 50-летию, для экспозиции. Для этого я получу от издателя еще один экземпляр, но не знаю смогу ли тебе его переслать. Хотел бы к этой коллекции приложить и Систему, изданную во Франции, и книгу, если она будет готова.

В пакете есть для тебя и костюм, он больше для Венесуэллы, но может быть и в наших краях в летние дни будет тепло настолько, что ты сможешь в нем щегольнуть.

Остальное по телефону. Обнимаю всех и всем привет.

Целую,

Твой брат Тима

\* \* \*

30.XII.91

Дорогой Володя!

Спасибо за привет и новости.

Так получается, что свой приезд мы начинаем с Вильнюса, дальше будет видно по ситуации с билетом, в частности, приедем ли мы в Москву.

Я посылаю тебе несколько страниц – последних, и листочки еще одной вставки, место которой не могу определить без текста. Это то место, где речь идет о Гольденвейзере и о моей учебе в ЦМШ. Можно их отдельно напечатать, потом место найдем.

Остается у меня еще небольшой материал с описанием причин переезда в Вильнюс и всей ситуации, связанной с этим. Никак не могу написать как надо.

Посылаю пакет с подарками, раздай их (будет подписано что кому).

Не все успел, до следующего раза.

С Новым годом, здоровья! Целуем всех.

Тима, Монна



\* \* \*

9.11.92

Дорогой Володя!

Только что поговорил с тобой по телефону, немного на душе отлегло. Периодически просто необходимо услышать голос родного человека – как свежий глоток воздуха.

Особенно важные новости я узнал и поздравляю тебя с лауреатом, но письмо все равно жду.

Мои дела движутся замедленно, это особенно связано с весенней слабостью, свойственной моей натуре. Предстоят концерты, на которые ранее я дал свое согласие, но теперь буду от них отказываться.

С работой в Академии справляюсь вполне, на занятиях играю. Дома тоже без дела не сижу, но делаю мало.

Начал заниматься этюдами, хорошие идеи приходят на ум редко, но несколько этюдов уже есть, я пошлю их тебе.

Хорошо что рукопись не пропала, а ведь была отдана в руки людям, которые посещают наш дом. Какова теперь судьба первого экземпляра? Надо, чтобы Сусанна посмотрела, и я снова буду какие-то детали добавлять.

А как насчет издания, Сусанна может поговорить с Платеком и Гинзбуром? Вообще, рукопись присылай мне вскорости с надежным человеком. Таким человеком может быть знакомая Мары, Кира Ивановна. Она собиралась приехать весной. Не удалось ли тебе спросить в бюро находок о моем удостоверении ВОВ?

ВОВ, по телефону я почувствовал, что ты простужен, а как сейчас, держись. Привет Зине, Толе. Иру поздравил с днем рождения 27-го.

Это письмо надеюсь передать, но не уверен, смогу ли еще чего-нибудь послать. Передай Славе мои поздравления с блестящим для него результатом конкурса! Привет от М.Я. Целую всех.

Твой Тима

**P.S.** Готовитесь ли приехать? Документы оформляйте без промедления, потом соориентируемся. Получил письмо от Златкина. Как я его просил, он написал все как есть. Основной мотив – дорожить родиной. Письмо для тебя сохраню или пошлю.

\* \* \*

Дорогой Володя!

Несмотря на скверное самочувствие, я сделал редакцию книги, которую теперь назвал «Трубоч на коне». В ней, к прежнему вариан-



ту дописал с десяток новых страниц, которые написаны от руки. Ты их легко обнаружишь. Это и будет окончательным вариантом моей рукописи.

С фотоматериалом сложнее. Я рассчитывал на нашу встречу, предполагая тебе все объяснить, но оказался в больнице со стенокардией, теперь только остается переслать тебе весь материал и ориентировать тебя письменно. В пакете – фотоматериалы. Прежде всего, посмотри на копии комплекта, какие остались у Matte. Это то, что предполагалось включить в книгу. Кроме этого, в пакете много другого материала, которым может быть проиллюстрирована книга (это из моих «запасов»). Но не хватает фото родителей (мамы, папы), снимка с Еленой Фабиановной или ее портрета с подписью, фотографий юбилейных, с Бахом, Шилке. К фотографиям, посланным Matte, у меня сохранился список с кратким описанием. Я тебе его тоже посылаю для лучшей ориентации, сохрани его. Может быть у Ильи найдется газета с каррикатурой и стихами Радунского «Тима-дирижер». Вообще, покажи весь комплект копий Илье и он скажет, что у него есть. Селянин тоже что-то пришлет. В целом, для оформления книги материала будет достаточно, и он может быть еще интереснее, если добыть то необходимое, чего не хватает. Думаю, что семейные снимки – твои и Зины – не стоит включать, отдельно будешь ты и Саша в разных комбинациях. Книгу не надо превращать в семейный альбом. Конечно, над фотографиями предстоит большая и дорогая работа профессионала.

Какова будет судьба книги, сказать не могу. У меня нет связи с адвокатом, который вел переговоры с Matte. Я буду готов сам оплатить ее русское издание, когда станет ясно, что с уса-тым котом все разорвано. За этот же отрезок времени я отредактировал 2-ю часть «Лаборатории трубача» и тоже подготовил ее для Натальи Семеновны. Всем этим займусь, когда вернусь из больницы. Предстоит обследование состояния моего сердца. Может быть кроме диагностики придется еще что-то предпринимать.

Сегодня 26 августа, суббота. Я переехал из больницы на такси, завтра к вечеру вернусь обратно. Знаю, что Саша звонил и вы с Таней на даче. Зину поздравь и сходи 4-го на могилку к Сереже. Всем женщинам купил подарки ко дню рождения, когда смогу – передам.

Обнимаю,

Твой брат Тима



\* \* \*

4. II. 94

*Дорогой братишка!*

*Ты не выдержал моего затяжного молчания, оно получилось само собой. Уж больно долго мы готовились к записи концерта Шостаковича. Ушли дни на подготовку с пианистом, на репетиции с оркестром, плюс день отдыха перед записью и день между записью. В сумме вышла неделя. Запись концерта венчала окончание всей программы, которую я сделал с оркестром Сондецкиса еще раньше. Шостакович меня беспокоил потому, что трудно, а главное, боялся за состояние губы, в ней что-то зрело, и, наконец, перед последним днем записи проявился прыщ, но слава богу рядом с игровым местом. Я его залечил хорошей мазью и теперь могу тебе сообщить, что вторая программа концертов с оркестром сделана и, более того, продана что называется «на корню», даже еще не смонтированная. Приехал представитель фирмы «Sony» и оплатил две программы, ждет третью – «Фантастические танцы», которые мы завтра будем дописывать к той части, что ты мне прислал. Спасибо, выручил, но надо писать музыку еще на 13 минут, а это день работы. Вчера, придя домой, собирался сообщить тебе новости, но ты меня опередил своим телефонным звонком.*

*Если удастся дописать третью программу, то это будет рекорд, какой я не устанавливал и в молодые годы. Три программы подряд никогда не писал. Кажется, что я уже выполнил все намеченные планы, но постоянно возникают новые, и у Сондецкиса тоже. За всякую перегрузку надо расплачиваться, вот и не знаю сейчас как справлюсь с работами во Франции и Германии. Отправляемся 13 февраля.*

*На приглашение участвовать в 100-летию училища отвечу согласием, но без гарантии. Все будет зависеть от погоды...*

\* \* \*

8. II. 94

*Расплата наступила раньше, чем я ожидал. Ослаб, запись пришлось прекратить, но две программы все-таки готовы. В коробке, которую посылаю тебе с Сергеем:*

- кассета тебе и кассета Сосинскому Исааку Абрамовичу*
- Для сборника, возвращаю с благодарностью:*
- ноты эстонского автора (может пригодятся для учеников)*
- контракты от Mark Reift (передай, пожалуйста)*

Письма



- контракт Гехту и Наталии Семеновне с приветом
- письмо Кацу (с ним когда-то сотрудничали на радио)
- Границкому – клавир Щелокова, концерт № 1
- 3 экземпляра Системы на английском языке: тебе, библиотечке Лени-на, институту

Может быть выедем во Францию, если будут силы.

Тима

\* \* \*

19.III.96

Дорогой братец Володя!

Я понимаю, что прибавляю тебе много забот со своими бесконечными просьбами, но кто еще мне может помочь и кому еще я могу довериться. Книга вышла и мне не терпится ее увидеть. Ведь ровно год я не был спокоен из-за этой подлой ситуации, связанной с поведением издателя, Жан-Пьера Матез. Но теперь я сумел защититься от него и показать свою независимость. Спасибо тебе за братскую помощь, а мои дальнейшие просьбы выполняй без суеты и напряжения, только когда позволяют время и силы.

Тебе посылаю оформление для кассеты, попробуй его вложить. Это делал я сам. Посмотри как это сделано в кассетах для Селянина.

Все люди, занимающиеся бизнесом, жульничают, это касается и моих друзей в Финляндии, Болгарии, Франции, Швейцарии. Поэтому я, как могу, исправляю и выхожу из положения. С CD это касается моего болгарского «друга». Диски я у него приехал и забрал, а оформление за год он так и не прислал, но я ему пошлю, или его пошлю. Не помню сколько у тебя дисков, если надо пришлю еще оформление, а диски, само собой, в другой раз.

Как у вас обстоят дела с покупкой дома? Если есть решение, я тоже буду помогать.

Обнимаю, дорогой, берегись перегрузок. Всем привет – Тиме, Саше, Зине, Ире.

Посылаю фото.

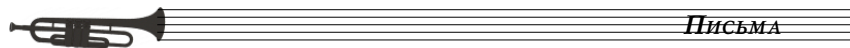
Твой Тимофей

\* \* \*

14.I.2001

Дорогой мой, маленький братик Володя!

В бешеном темпе посылаю тебе 2-ю редакцию «Романтических картинок», теперь их может играть больший круг трубачей. Правда, в окончательном варианте, который я редактировал в 5-ти эк-



*землярах, теперь появились новые мысли, которые касаются незначительных деталей. Этих деталей нет в экземплярах, которые посылаю. Также посылаю тебе программу «Транскрипции» с Равсодией Гершвина. Это самоделка, как ты ее находишь?*

*Программа конкурса (если он состоится):*

I

1. Неруда. Концерт в 3-х ч. (ред. Т. Д.)
2. Бах. Прелюдия
3. Докшицер. Два этюда из восьми, по выбору исполнителя (№№1–6, 19 и 20)

II

1. Пескин. Концерт с-moll, 1-я ч.
2. Телеман. Концерт для Piccolo (еще не знаю какой)
3. Шендеров. Конкурсное произведение (новое)

III

1. Глиэр. Концерт
2. Гершвин. Rhapsodia in blue  
(III тур с оркестром, программа на кассете)

*Обнимаю,  
Тима*

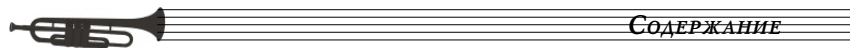




## РАБОТЫ Т. А. ДОКШИЦЕРА

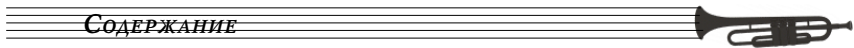
1. Т. Докшицер «Метод комплексных занятий трубача». Франция, издательство «Alphons Leduc». Вариант на французском языке — 1990г., на английском — 1994 г.
2. «Коллекция Тимофея Докшицера». Более 100 нотных опусов транскрипций и переложений произведений русских, советских и зарубежных авторов. Швейцария, издательство «Mark Reift», 1990—1995 гг.
3. Т. Докшицер «Путь к творчеству». (В плане издательства музея им. Глинки.)
4. Т. Докшицер «Романтические картинки». Этюды для трубы. 2-е издание. (В плане на 2008 г. издательства «Музыка».)
5. Д. Шостакович «Концерт для трубы и фортепиано». (В плане на 2008 г. издательства Д. Шостаковича.)
6. «Библиотека Тимофея Докшицера». (В плане издательства «Композитор».)

Все опубликованные издания имеются в фондах нотного отдела Государственной Российской библиотеки и нотной библиотеки Российской Академии музыки им. Гнесиных.



## СОДЕРЖАНИЕ

К читателю .....	3
Детство .....	5
Маленький кавалерист .....	11
Первый учитель .....	17
В классе М. И. Табакова .....	20
Центральная музыкальная школа .....	24
В поисках репертуара .....	26
На Всесоюзном конкурсе .....	29
Война .....	31
Моя семья .....	38
Учеба в институте Гнесиных .....	41
Трубач на пьедестале дирижера .....	42
Оркестр Большого театра .....	50
С. А. Самосуд .....	52
О Сталине .....	54
Дирижеры:	
<i>Н. С. Голованов</i> .....	57
<i>А. Ш. Мелик-Пашаев</i> .....	59
<i>Ю. Ф. Файер</i> .....	61
Трубачи оркестра .....	62
Оркестр и дирижеры .....	65
Закулисная жизнь .....	69
На отдыхе .....	73
Педагогика .....	76
Советская педагогическая школа .....	80



СОДЕРЖАНИЕ

Сольная деятельность .....	82
Гастрольная жизнь .....	86
На собственных «похоронах» .....	88
КГБ на пути музыканта .....	91
В диалоге с композиторами .....	96
Встречи, впечатления .....	105
<i>Винцент Бах</i> .....	105
<i>Антонин Рулли</i> .....	110
<i>Луи Давидсон</i> .....	111
<i>Рейнольд Шилке</i> .....	111
<i>Морис Андрэ</i> .....	117
<i>С трубачами французской школы</i> .....	120
<i>Япония. На фирме «Ямаха»</i> .....	121
<i>На гастролях в Японии</i> .....	122
Кругосветное путешествие:	
<i>Америка 1979 года</i> .....	125
<i>Швейцария. На конгрессе музыкантов</i> .....	128
<i>Финляндия. На II Скандинавском</i> <i>басс-симпозиуме</i> .....	129
<i>Германия</i> .....	132
Переезд в Литву .....	134
Послесловие .....	142
Эпилог .....	146
Из записной книжки трубача .....	149
Письма .....	215
Работы Т. Докшицера .....	229

*Благодарю моего бывшего ученика  
Владимира Крупского  
за помощь в издании этой книги.*

Книжное издание

**Тимофей Александрович Докшицер**  
**ТРУБАЧ НА КОНЕ**

Редактор Н. Максимова  
Художник М. Цветкова  
Компьютерная верстка В. Семенковой

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60x90<sup>1/16</sup>. Печ. л. 14,5  
Уч.-изд. л. 15,95. Изд. № 11293. Тираж 300 экз.  
Цена договорная.

Издательство «Композитор»  
119034, Москва, М. Левшинский пер., д. 7, стр. 2

Тел. 637-25-70  
E-mail: [komp@kompubl.com](mailto:komp@kompubl.com)

Отпечатано в типографии  
ООО ИПФ «ГАРТ»