

**Национална Музикална Академия**

**„Проф. Панчо Владигеров“**

**Инструментален факултет**

**Катедра „Медни духови и ударни инструменти“**

**Петър Ангелов Македонски**

**„Съвременни методи и принципи в организацията на  
самостоятелните занимания по тромпет“**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертационен труд

за присъждане на образователната и научна степен

**„доктор“**

Научен ръководител : **Проф. Д-р Ясен Теодосиев**

София 2018

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на заседание на катедра „Медни духови и ударни инструменти“ 14.03.2018 година. Утвърден на ФС на 21.03.2018г.

**Състав на научното жури:**

**Председател:** Проф. д-р. Ясен Теодосиев

**Рецензенти:** Проф. д-р. Димитър Момчилов  
Проф. Анастас Славчев

**Становища:** Академик Васил Казанджиев  
Проф. Румен Байрактаров

Защитата на докторантурата ще се състои на .....от.....ч. в зала ..... на НМА „Проф. П. Владигеров“, бул. „Евлоги и Христо Георгиеви“ 94.

## Въведение

Темата за принципите и методите в организацията на самостоятелните занимания е най-дискутираната и непрекъснато допълваща се тема в практиката на изпълнителите на духови инструменти, в това число и на тромпетистите. Това е така, защото тя е актуална за всеки инструменталист, независимо от неговата възраст и степен на развитие. Активната и целенасочено организирана самостоятелна работа е най-важното условие за израстването на младия музикант. В специализираната литература няма пособие, което да не засяга един или друг аспект в провеждането на самостоятелните занимания. Информацията е огромна, понякога и противоречива, а процесът на заниманията с инструмента е строго индивидуален. Той е свързан с конкретното за момента състояние на изпълнителския апарат на тромпетиста, със степента на развитие и с природните му професионални данни.

Пред тромпетистите редовно възникват въпроси свързани с организацията на самостоятелните занимания – колко време да се занимават, с какво да започнат, какви качества развиват тези или други упражнения и какви резултати да очакват от положения труд.

Отговорите на тези и безброй още въпроси, всеки изпълнител трябва да намери **сам**, независимо от указанията и препоръките дадени в школи, методи и други специализирани издания.

Липсата на точна и неизменна рецепта за самостоятелните занимания придава на темата елемент на уникалност, защото всеки изпълнител е длъжен ежедневно да осмисля и определя за себе си най-целесъобразните занимания, тяхната продължителност и нотен материал за провеждането им.

Професионалният ми опит на солиращ тромпетист и оркестрант в националните ни оркестри, непрекъснатият интерес и творческите контакти с международно изяви инструменталисти оформиха възгледите ми, дадох ми увереност да споделя знанията и опита си по тази наистина най-актуална за тромпетистите тема. Разсъжденията, примерите и напътствията в разработката са свързани само и единствено със спецификата при свиренето на тромпет, независимо от общите изпълнителски проблеми с останалите медни-духови инструменти.

**Съдържанието** на дисертацията акцентира върху организацията на самостоятелните занимания на тромпетистите, върху подготовката и мотивацията да се демонстрира наученото на урок или пред публика.

**Целта** е натрупаната информация и знанията да се синтезират, след което съобразени с индивидуалните музикални, природно-физиологически качества и особености на инструменталиста да спомогнат за цялостно му хармонично развитие и високи изпълнителски резултати.

**Обект на изследването** са трудовете, създадени от преподавателите в катедрата, дисертациите на по-възрастните колеги, а в процеса на работата и много други школи и методи на известни изпълнители в областта на изкуството при медно-духовите инструменти.

Трудът съдържа 103 страници текст, в който са поместени 46 нотни и са визуализирани 18 други примера. Структуриран е в две основни глави:

В първа глава **„Постановка при свирене на тромпет“** е обоснована целесъобразността от овладяването на правилната постановка и значението ѝ за развитието на инструменталистите през цялата им изпълнителска практика.

Обект на изследването са основните компоненти на изпълнителския апарат – изграждането на устната и лицева мускулатура, ролята на езика и диафрагмата, изпълнителското дишане и постановката на мундщука.

Втора глава: **„Организация на самостоятелните занимания по тромпет“** съдържа разсъждения по основните принципи в организацията и провеждането на самостоятелните занимания.

Към нея са включени няколко подзаглавия:

- Място и значение на гамите в самостоятелните занимания.
- Методически подход при работа над етюдите
- Методически принципи при усвояването на музикално художествено произведение.

Към този раздел, като самостоятелна част, е обособен **„Анализ на изпълнителските проблеми в Концерт за тромпет и оркестър от Васил Казанджиев“**. Изборът е аргументиран от художествените качества на творбата, от мястото на концерта в репертоара на българските тромпетисти и е резултат от собствен изпълнителски опит и възможността да изпълня произведението под диригентската палка на автора. Предоставена е информация от първо лице, свързана с историята за

създаването на концерта. Проследени са важни моменти от творческата биография на композитора. Направен е опит за интерпретационен анализ на концерта, като вниманието е съсредоточено върху изпълнителските проблеми в отделните части. Предлагат се полезни и приложими в практиката творчески съвети.

## Постановка при свирене на тромпет

В уводната част на тази глава от дисертацията се изтъква необходимостта самостоятелните занимания в началния етап на обучението да бъдат предшествани от ясна и конкретна информация за правилната постановка при свирене на тромпет. Практиката сочи, че това е една от основните теми на първите уроци, която включва съвкупност от правила, отнасящи се за положението на тялото, ръцете, краката и главата на свирещия. Дадени са подробни указания и е обоснована целесъобразността от овладяването на правилната постановка.

Постепенно вниманието се насочва към въпроси от методиката свързани със звукоизвличането, ролята на въздушната струя и езика. Разсъждава се за необходимостта от изграждане на устната и лицева мускулатура чрез специализирани упражнения. Дадени са примери от школата на Джеймс Томпсън и други актуални пособия даващи допълнителна яснота по разглежданите въпроси. Визуализирани са най-новите помощни аксесоари за тази цел: - P.E.T.E. (personal embouchure training exerciser) и В.Е.Р.Р. (buzz extension and resistance piece). Употребата им е близка до същинската работа с инструмента и е ефективен метод за постигане на здрав амбушюр и издръжливост.

Специално внимание е отделено на един от най-дискутираните проблеми в педагогическата литература за тромпет – **постановката на мундщука**. Така е, защото от правилния избор на мундщука и поставянето му върху устните зависят до голяма степен резултатите на всеки тромпетист. Именно мундщукът е мястото, където се определят условията на звукообразуването и се формира инструменталният тембър. Съществуват много и различни по конструктивни данни мундщуци. Най-правилно е изпълнителят да има възможност да избере мундщук с удобни за устните си размери и с добри звукови качества. Всъщност колко лесно е да се каже, а колко трудно е на практика. Мисълта, че може да попадне на по-добър мундщук, който да дава повече увереност и по-добри звукови качества е „хамлетовият“ въпрос на тромпетистите. Всеки се е изкушавал да пробва нови и нови мундщуци в търсене на по-добри резултати. Колко лесно щеше да е всичко, ако нещата зависят само от параметрите на мундщука! Досега производителите да са решили всички изпълнителски проблеми, а в магазините да се предлага само един вид мундщук - най-съвършеният. Правилно подбраният мундщук е важен фактор за развитието на инструменталиста, но по никакъв начин не заменя упорития труд, знанията и способностите. Той е необходимо средство, но не и способ за високи изпълнителски резултати.

Ако проблемите можеха да се решат само с мундщук , производителите щяха да са по-важни от добрите преподаватели. Важно е да се преценява подходящ ли е мундщукът за устните, а не устните да се приспособяват към него. Честата смяна се отразява неблагоприятно за развитието, причинява неувереност и изисква време за адаптация. Качественият тон е по-важен от крайните височини.

Опазването на мундщука от удари, които нараняват повърхността му, особено в областта на рамката, е грижа на всеки инструменталист. Почистването му е важна част от общата хигиена на инструмента. За вътрешната част (канала) се използват специални четки.

Поставянето на мундщука в тръбата на инструмента трябва да е без усилие, а при по-продължителна почивка или край на заниманията да се изважда. В противен случай понякога залепва, а за изваждането му е необходим специален уред (BobCat mouthpiece puller). Опитите за справяне с подръчни средства, в подобна ситуация, почти винаги са несполучливи.

Обикновено инструменталистите започват заниманията си с мундщука, който са закупили заедно с инструмента. Малко от тях осъзнават, че той е по-важен от самия тропет. Желателно е да се потърси професионален съвет. Важно условие е мундщукът да бъде перспективен, тоест да е подходящ за по-дълъг период от време. Винаги трябва да се има предвид, че ученикът ще расте, а заедно с това и неговите устни, докато мундщукът ще си е все същият. Правилно би било в началото да се предпочете малко по-голям размер, за да не се налага скорошна смяна и създаване на нови навици.

Какви ли не препоръки могат да се прочетат в различните специализирани източници за мястото на мундщука върху устните. Някои автори препоръчват по-голямата му част да е върху горната устна, други точно обратното. Чувството за удобство и сигурност при тоноизвличането трябва да бъде водещо при вземане на това решение. Мястото на мундщука върху устните и неговата големина е необходимо да са съобразени с природните физиологически особености на устните и зъбите на инструменталиста. Добър подход е отворът на устните да е точно срещу центъра на мундщука, като целта е най-прекият път на въздушната струя към инструмента. Тогава той сам попада на правилното място върху устните. За проверка на правилното поставяне на мундщука и оформяне на въздушния отвор се използват различните видове визьори. Най-популярният от тях е кръг във вид на рамката на мундщука, което позволява да се наблюдава и коригира положението на устните. С такава цел се произвеждат и предлагат в специализираните магазини прозрачни мундщуци.

Въздушният отвор на устните е добре да има елипсовидна форма, наподобяваща отвора на стройката за обой, който от акустическа гледна точка е най-правилен.

Необходими са старателни упражнения за укрепване на лицевите и устни мускули, а визьорът и огледалото служат за контрол. Добре подбраният и поставен мундщук допринася за произвеждането на широк, плътен звук, точна и ясна артикулация, добра издръжливост и изразителна, темброва наситена звучност в целия регистър на инструмента.

*“ Носете го в себе си и упражнявайте дълги тонове, леки гамовидни пасажии и интервали в легато. Концентрирайте се върху тоноизвличането и натиска на мундщука върху устните. Притискайте устните до мундщука, а не мундщука към устните. Натискът унищожават вибрациите и прави тона слаб и несигурен. Чувството е като че ли искате да избутате с устните мундщука напред. Въпреки лекият захват ,той не би трябвало да се пързали напред между пръстите.“*

Тази мисъл на Джеймс Стемп дава ясна представа за значението на правилната постановка и натиска на мундщука.

Друг важен фактор при изграждането на правилна постановка и тоноизвличане е **езикът**.

Това е основният артикулационен орган при свирене на духови инструменти. Ролята му се определя като клапа, която отваря устната кухина, давайки възможност на издишваната въздушна струя да нахлуе в инструмента. Правилното функциониране на езика, близо до зъбите, осигурява точно и ясно начало на тона, а в определени случаи и неговия край.

В специализираната литература освен „встъпление“, широко приложение намира понятието „атака на тона“. Този термин, заимстван от военната терминология е обусловен от изискването за синхронизиране и прецизно единодействие между работата на езика и началото на издишваната въздушна струя.

Някои смятат, че езикът „удря“, „бие“ по горните предни зъби. Това е дълбоко погрешно и води до грубо, некачествено тоноизвличане.

Важно условие за постигане на ясна и отчетлива атака на тона е да се знае, че езикът извършва действие обратно на посоката на въздушната струя. Той не се удря с тласък по зъбите, а се отдръпва отривисто назад и надолу в устната кухина.

Това движение, синхронизирано с издишваната под налягане въздушна струя, развивира устните. Тези вибрации са основата на тоноизвличането. От тяхната честота зависят височината и силата на тона.

Най-често в практиката началното тоноизвличане се обяснява с условното произнасяне на сричката **ту** или **та**.

Това спомага за правилното фиксиране на тона и мястото за допир на езика до зъбите. Поставянето му между двата реда зъби пречи на точното и ясно начало на тона. Разбира се, става въпрос за звукоизвличане в началния етап и за тонове в средния регистър на инструмента. Развитието на техниката на езиковата артикулация е сложен процес изискващ целенасочени занимания и последователност. Пъргавината и гъвкавостта на езика, способността му мигновено да променя формата, а следователно и обема на устната кухина имат огромно, първостепенно значение за артикулационните възможности при духовите инструменти. Мястото на езика в устната кухина, възможността му да манипулира въздушния поток и функциите му за правилно артикулиране на тоновете и преходите между тях е от най-съществено значение за хармоничното развитие на всеки тромпетист. Подценявайки ролята и функцията на езика за правилната постановка, никой тромпетист не би могъл да постигне високи изпълнителски резултати.

Характерът и стилът на изпълняваната музика изискват и съответното нюансиране и разнообразие при тоноизвличането, с по-твърдо или меко начало. За постигането им преподавателите използват освен сричките **ту** или **та** слоговите наименования **ти** за тонове във високия регистър и **то** за ниския. За по-мека атака на тона се препоръчва **т** да се замени с по-меката съгласна **д**.

По-напредналите инструменталисти са запознати с ролята на езика при овладяването на „двойно“ и „тройно“ стакато, където се използва движението му назад и се артикулира чрез употреба на съгласната **к**. Има и моменти, когато езикът не само отваря, но и отривисто затваря притока на въздух към инструмента – например при стакатисимото (**тат** или **тут**).

От особена важност е да се знае, че сложните езикови манипулации при свирене на медни духови инструменти се осъществява в непосредствена връзка с правилно контролирана въздушна струя.

И най-младите тромпетисти знаят, че щом като тромпетът е духов музикален инструмент, то най-важният елемент от постановката е **правилното изпълнителско дишане**.

Самото название подсказва, че въздушната струя е основна двигателна сила при музицирането на този инструмент.

Познанията за дихателния апарат, за разликите между обикновеното, поддържащо жизнените функции на организма дишане и това при изпълнителската практика на медни духови инструменти е от най-съществено значение. Докато обикновеното дишане е инстинктивно и действието на белите дробове е неуморяващо, то изпълнителското дишане е волеви акт подчинен на музикалната фраза, на характера на музиката, която се изпълнява. От изключителна важност при тоноизвличането на медни духови инструменти е контролът над въздушната струя, над нейната скорост и обем. Още преди началният момент на тоноизвличане преподавателят споделя с ученика своите знания и опит за правилното дишане при свирене на духови инструменти. Постепенно, без излишно претрупване с информация се посочват съществените разлики между изпълнителското и обикновеното дишане. Двете фази – вдишване и издишване при обикновеното дишане са равномерни и почти еднакви по време, а след тях настъпва период на покой. При спокойно физическо и психическо състояние на организма този акт се повтаря средно 16-18 пъти в минута.

При свирене на тромпет, натовареността на дихателната мускулатура е много по-голяма, обемът на поетия въздух е многократно завишен, а издишването е интензивно и под голямо налягане.

Основно правило е, количеството на поетия въздух да е в зависимост и отговаря на продължителността на музикалната фраза, на нейните специфични изисквания – регистър, динамика, нотни трайности и щрихи. Всеки тромпетист трябва да положи усилия да се научи да контролира дихателната си мускулатура така, че при необходимост бързо и безшумно да поема дълбоко въздух, а издишаната струя да бъде съдържана, плавна и равномерна, но с достатъчна интензивност. Съпротивлението на коремната стена и диафрагмата против бързото отпускане и прибиране при издишването в изпълнителската и педагогическа практика се нарича **„опора на въздуха“**. Целта е да се поддържа въздушното налягане и интензитета на въздушната струя до края на музикалната фраза. Опората на въздуха има решаваща роля за правилното музициране при духовите инструменти. В зависимост от това, коя част от дихателната мускулатура доминира при дишането в специализираната литература са утвърдени следните видове изпълнителско дишане:

- А) Гръдно (ребрено)
- Б) Коремно (диафрагмено)
- В) Смесено, комбинирано (гръдно-диафрагмено)

Възможно е, чрез специализирани упражнения, инструменталистите да постигат определен тип дишане, тъй като дихателната мускулатура се поддава на контрол и волево въздействие.

В практиката на школата по тромпет се е наложило становището, че с овладяване на смесеното (гръдно-диафрагмено) дишане се постига максимално използване на капацитета на белите дробове и се осигурява равномерно поемане и изтласкване на въздушната струя. Общо е мнението, че смесеното изпълнителско дишане е най-благоприятно за здравето и правилното развитие на инструменталистите. Разбира се, не би могло да се твърди за използването само на един, точно определен и неизменен тип изпълнителско дишане, тъй като дихателният апарат функционира в зависимост от характера на музиката, която се изпълнява. Целта е да се свири леко, без напрежение и излишно изразходване на физически сили. Всеки начинаещ тромпетист трябва да бъде убеден от своя преподавател, че без знания за правилната постановка, без системни занимания за нейното изграждане и поддържане не може да има прогрес и успешно развитие за постигане на високи изпълнителски резултати.

В тази част на дисертацията се защитава тезата за връзка между физическата подготовка, целенасочените дихателни упражнения и значението им за постигане на високи изпълнителски резултати. Тези упражнения предшестват същинското разсвирване с инструмента и са важен елемент от ежедневната подготовка. Предложени са подходящи дихателни упражнения за повишаване еластичността на диафрагмата. Споменава се **спирометърът** като уред за изграждане на подходяща кондиция и превеждане на изпълнителския апарат в работен режим. Постепенното или мигновено изтласкване на топчето по скалата и задържането му в горно крайно положение са ефективни упражнения за укрепване на дихателната мускулатура. Важно е да се знае, че всички тези занимания са подготвителни и по никакъв начин не заместват същинското разсвирване с инструмент.

Подчертава се подготвителният характер на тези занимания след което в текста се проследяват утвърдени в практиката специализирани технически упражнения подпомагащи прецизното тоноизвличане, гъвкавостта на устните и езика и усвояването на тоновия обем. Разсъждава се за ползата от разсвирване на тонове с цял дъх, легатите на една апликатурна позиция и се препоръчват моделите за техника на пръстите от метода на Херберт Кларк. Подчертава се нуждата от правилно съотношение между техническия и художествен репертоар както и принципа за успоредно развитие. Посочена е основната цел на ежедневните занимания – художествено музикално изпълнение.

Във втора глава **„Организация на самостоятелните занимания по тромпет“**, разсъжденията са върху основните принципи в организацията и провеждането на

самостоятелните занимания. Споделят се мисли за системността и съобразена с музикалната подготовка продължителност на заниманията.

Подчертава се ползата от целенасоченост, умело разпределение на времето и конкретна проблематика на заниманията. Говори се за нуждата от последователност на творческите задачи, за използването на времето за почивка и поддържането на техническата изправност на инструмента, за опазването на мундщука, използването на сордините и изключителната полза от тунера за настройване и метрономът в самостоятелните занимания на тромпетистите.

Обект на внимание са ползата от специализираните упражнения за бързина и гъвкавост на езика, легатите на една обертонова редица, двойното и тройно стакато. Изтъкната е ползността на упражнението „снайпер“ в оркестровата практика на тромпетистите.

Придобил конкретни теоретични познания и напътствия, младият тромпетист може да започне самостоятелните си практически занимания. Разсвирването включва подбрани според възрастта и възможностите специализирани технически упражнения. След раздишването, последвано от кратък отдих, заниманията продължават с *buzzing* за укрепване на устната мускулатура - първоначално само с устни, а после и с мундщук. Продължителността им не бива да надвишава 20-30 мин.

Полезни за укрепване на устните мускули и контрол върху амбушюра при щрих легато са **Bending** (преливане) **exercises**. Препоръчително е тези упражнения да се практикуват с тунер за настройване. Целта е от всеки тон в щрих „*Legato*“ да се достигат съседните полутонове в низходяща, а в последствие и във възходяща посока. Гъвкавостта на езика и опората на диафрагмата имат решаваща роля при изпълнението на тези упражнения. За първия преход към съседния низходящ полутон се използва оригиналната апликатура, а след това стремежът е чрез вокала „**ти-а**“ това да стане с аликатурата на по-високия тон.

По-трудни са упражненията при преход във възходяща посока. Езикът се повдига към небцето чрез вокала „**та-и**“, диафрагмата е напрегната, въздушната струя се ускорява в *crescendo*, тунерът помага за вярната интонация.

Чрез заниманията с „*Bending exercises*“ се постигат много добри резултати при преходите в легато от нисък към висок тон.

От особена важност в началния етап на развитие са заниманията с тъй наречените **филирани, дълги, продължителни** тонове в различни динамики.

Преподавателите ги наричат настолната книга на тромпетистите. Изпълнявайки ги хроматично в низходяща посока, учениците бързо запамятват аликатурата,

технологичната логика и последователността на различните комбинации на пистоните. В по-напреднал стадии е препоръчително дългите, на цял дъх тонове, да се изпълняват на интервали - например по натуралните обертонови редици, по тризвучията на гамите или разширявайки големината на интервалите от определен център (ветрилообразно). Обикновено това е един от натуралните тонове (с1, g1 или с2).

Постепенно вниманието се съсредоточава към проблемите на тоноизвличането във високия регистър от края на втора и началото на трета октава. На всеки един от високите тонове трябва да се гледа като на ново завоевание, изискващо търпение, сериозна теоретическа и практическа подготовка. Достигайки до определен тон от високия регистър тромпетистът не бива да пробва веднага следващите, още по-високи тонове, докато не постигне добър звук, без напрежение и добра интонация в различни динамически нюанси. Едва тогава би могло да се поставят нови, по-високи цели. Голямата трудност на високия регистър е причина за разсъждения и на психологическа основа. Представете си, че свирите октава по-ниско от написаното - това носи увереност, освобождава психиката и дава добри резултати. Такава е идеята в английските редакции на щимове за пиколо тромпет. Тоновите са в рамките на петолинието, но звучат октава по-високо. Много често начинаещи инструменталисти задават въпроса: - Кой е най-високият тон на тромпета? Отговорът е, че няма определена граница. Всеки инструменталист, според възможностите си, има своя предел. Работата е в това, че звуковият ефект от екстремно високите тонове на тромпета е наистина впечатляващ. Октавистите на големите бенд-състави са ценени именно заради това. Голямото предизвикателство е постигането на високите тонове да не е за сметка на всичко останало.

Отделено е място и на полезността от упражнения за олекотяване на натиска на мундщука върху устните, за преодоляване на напрежението и стягането в областта на гърлото както и значението им за качествено тоноизвличане. Подчертава се необходимостта от индивидуалния подход при избора на техническите упражнения, връзката и значението им за преодоляване на изпълнителските проблеми при усвояването на художествения репертоар.

## **В „Място и значение на гамите в самостоятелните занимания на тропетистите“**

овладяването им гамите е посочен като един от най-важните компоненти в учебно-образователния процес, осигуряващ успешно техническо развитие и усъвършенстване на изпълнителските възможности на тропетистите.

Изучаването им започва в началния етап на обучението, а практикуването им продължава през цялата изпълнителска практика. Те спомагат за постигане на изравнен регистър в целия обем на инструмента, в укрепване на апликатурните и артикулационни навици. Арпежите приучават учащите се към постоянен слухов контрол и подобряват интонацията, развиват интерваловата техника, обогатяват техническите възможности за координация и синхрон между пръстите, езика и дишането, допринасят за укрепване на диафрагмената опора и лекота на изпълнението. Обикновено се започва с мажорните, а по-късно се преминава към минорните и хроматичните гами. Последователността е в зависимост от пределите на усвоения диапазон.

Основно изискване е гамите да се изпълняват с точна и ясна артикулация и задържане на звука до встъпването на следващият тон (щрих *detashe*).

При работа над гамите могат да се изработват всички музикално технически елементи - качествено тоноизвличане, ритъм, интонационна прецизност, техническа пъргавина и щрихи. Особено полезни са те за поддържане на тоновия обем и издръжливостта. Те спомагат за разширяване на работния обем на тропетиста, укрепват тоновете от ниския до най-високия регистър на инструмента. Основна цел на заниманията не е техническата бързина, а постоянното подобряване на качествено тоноизвличане. Полезни са гамите и за преодоляване на някои конструктивни недостатъци, предупредени от техническото несъвършенство на тропета. Тоновете, изпълнени с трети пистон, замилени като комбинация на първите два и допълнително конструирани са с по-ниска интонация, а тези с първи и трети и първи, втори и трети пистон са високи. Такива „капризни“ в интонационно отношение на тропета са: до диез и ре на първа октава, ми бемол, ми и ла на втора октава. Използването на най-рационалната апликатурна комбинация, музикалният слух, теоритичната подготовка и гъвкавостта на изпълнителския апарат са основна предпоставка за вярното, устойчиво и чисто интонироване.

Необходимо е всеки тромпетист да знае, че терцовият тон на мажорната тоналност трябва да звучи с тенденция към повишаване, а при минорната към понижаване. Обратният вариант би довел до ладова неустойчивост.

Абстрахирайки се от чисто художествените задачи, при работа с гамите, свирещият може да съсредоточи вниманието си в изработването на двигателни навици, свързани с дейността на устните, езика, дишането, пръстите, координацията и взаимовръзката на всички компоненти на изпълнителския апарат.

Тоновият обем на тромпета позволява гамите да се изпълняват в две октави, а тези на които крайните тонове достигат трета октава (ми на трета, фа на трета) се изпълняват до квинтовия тон на октавовото повторение. Важно е да се запазва една и съща позиция на устните в различните регистри, като се разчита на прецизното овладяване на скоростта на въздушната струя, гъвкавостта на езика и диафрагмата опора.

При арпежиране на тоническото тризвучие, доминантовия и умаления септакорд, особено в по-бързо темпо, изпълнителят трябва да внимава пистоните да достигат до долно крайно положение. В противен случай ще се появяват глухи, неясни тонове с лоша интонация. Най-често това се случва при щрих легато и в по-бързо темпо.

В изпитните програми на музикалните училища се посочва, че след изпълнението на мажорната тоналност се преминава към паралелната минорна. По-правилно би било, мажорната тоналност да е последвана от едноименната минорна. Подчертават се различията между едноименния мажор и минор в един определен звуков диапазон.

Правилното разпределение на въздушната струя е от съществено значение при изпълнението на гамите. Не бива да се поема дъх преди основния тон на тоналността или да се свири до изчерпване на въздуха, влошаване на тоноизвличането и едва тогава да се вдиша. Препоръчително е гамите и арпежите да се упражняват в различни щрихи, темпа и динамически обозначения. Разнообразните динамически нюанси допринасят за повишаване изразителността на изпълнението.

Добър изпълнителски съвет е гамите да се изграждат с леко *crescendo* към високите тонове, което улеснява изпълнението им. Тромпетистите използват израза "обратна пирамида". Смисълът е опората на диафрагмата и скоростта на въздушната струя да нарастват във високия регистър, тонът да не изтънява и да става немощен, а да е все по-широк, плътен и стабилен. В низходяща посока скоростта на въздушната струя намалява, а диафрагмата запазва своята опора.

Добрият ритъмен контрол при техническото овладяване на гамите е от съществено значение. Не е желателно по-трудните в апликатурно отношение интервали да се забавят, а по-лесните да се забързват. Многократните повторения са изпитан метод за прецизно овладяване на гамите до степен на автоматизация и пълен синхрон на изпълнителския апарат.

Особено необходими и полезни са гамите при овладяването на двойното и тройно стакато. Във всички методи и школи тази специфична за духовите инструменти техника е изградена върху гамовидни построения. Примерите от музикално - художествената литература ни убеждават, че мотивите с двойно и тройно стакато най-често са съчетания от гамовидни и арпежирани пасажии. Важно е заниманията с гамите да не са рутинни, да преминават с механично и вяло пресвирване, а да имат определени цели - било то технически, темброви или артикулационни. Това придава смисъл на учебния процес. Ритмичната и плавна апликатурна техника, уеднаквената артикулация, формирането на красива, тембриста звучност в различните регистри са изисквания, които подчертават целесъобразността на прецизното овладяване на гамите като необходимо изразно средство. Пренебрежителното отношение към този основен дял в обучението неминуемо ще се отрази отрицателно при по-нататъшното техническо и музикално развитие на всеки инструменталист.

В „**Методически подход при работа над етюдите**“ се разсъждава върху последователността и връзката с усвоения материал. Подчертава се необходимостта от системни занимания над етюдите и решаващото им значение за развитието на изпълнителската техника и музикално – художественото израстване на тромпетистите. Посочва се естествената им взаимовръзка с техническите упражнения и пиесите. Етюдите се определят като последно стъпало между инструктивната и музикално художествената литература за тромпет. Те затвърждават практическите занимания и навици, повишават степента на техническата подготовка и развиват уменията за работа върху художествените произведения. Чрез тях инструменталистът обогатява изпълнителския си опит, повишава уменията си за точно и ясно възприемане на детайлите при решаване на художествените изисквания в по-крупните музикални форми. В същото време, при изпълнението им е необходима определена емоционална изразителност, почти отсъстваща при заниманията върху специализираните упражнения. Особено полезни са етюдите при изграждане на способността за четене на нотния текст от пръв поглед (a prima vista). Тази техника изисква от изпълнителя пълна концентрация и има най-голямо приложение в ансамбловата и оркестрова практика на тромпетистите. Сравнима е с уменията на добрите шахматисти да разчитат развитието на играта с няколко хода напред. Методиката за работа над етюдите има своите закономерности. От особена важност при изучаването им е последователността. Необходимо е да се направи връзка с това, което е вече преминало и усвоено. Този подход насочва учениците към активно възприемане и извличане на закономерностите. Избягва се неосъзнатото и пасивно запознаване с новия материал. В педагогическата литература това е така нареченият **индуктивен метод**.

Принципите за последователност при усвояването на учебния материал и осъзнато възприемане чрез преосмисляне на закономерностите са неразривно свързани помежду си и взаимно се допълват. Необходимо е трудностите от изпълнителското естество така да се степенуват, че младият инструменталист без огромни затруднения да постига преодоляването им.

Практическите занимания е добре да бъдат предшествани от визуално запознаване с музикалната фактура на етюда, от размисъл върху вида и целите, които се преследват с неговото изучаване. Установява се темпото, тоналността, тактовият показател. Погледът се задържа върху по-трудните в ритмическо и техническо отношение места изискващи специално внимание. Пръстите на дясната ръка са върху пистоните и упражняват апликатурните комбинации. Определят се музикалните фрази. Вниманието е съсредоточено върху всички детайли на нотния текст, добива се яснота за предстоящите творчески задачи.

Най-често етюдите имат педагогическа цел за усвояването на определени музикални навици. Те могат да бъдат технически, метроритмически, оркестрови, художествени и други видове.

В музикалната литература педагогическата цел на етюда се нарича методологическа единица. Тя може да бъде определена метроритмична фигура, апликатурна или артикулационна трудност, свързана с бързината и гъвкавостта на езика например. Първостепенна задача при изучаването на етюда е именно усвояването на методологичната единица.

Ясно е, че разчитането на етюда ще премине в по-бавно от посоченото темпо, а вниманието е съсредоточено върху детайлите на фактурата и изпълнителските задачи. След първоначалното пресвирване започва същинската работа върху етюда. Подходът не се различава от този при художествените произведения.

Най-напред се отстраняват чуждите тонове и грешките в метро-ритмическо отношение. Следват изискванията за вярното темпо, музикалните фрази и свързаният с тях режим на дишане, динамиката и прецизната интонация.

Практиката многократно е доказвала, че старателните занимания над по-трудните места съкращава времето за научаване на етюда и изпълнението му в предписаното от автора темпо. Наученият етюд предполага свободно, изразително и емоционално изпълнение.

Полезни от гледна точка на бъдещата реализация са оркестровите етюди. Създадени са на основата на тематичния материал на симфонично или оперно произведение, като методологичната единица е солото от щима за тромпет, съпроводено от специфични детайли, подпомагащи овладяването му.

Важни за българските тромпетисти са етюдите в неравноделни тактове. Чрез тях те се запознават със сложните метроритмични структури на националния ни фолклор. В практиката на обучението по тромпет особено място заемат етюдите за транспониране. Да се транспонира музикално построение в друга тоналност на определен интервал е трудна задача и това не е проблем, който може да се разреши бързо. Необходими са продължителни и целенасочени занимания през целия курс на обучение. Нещо повече, ако този елемент от подготовката бъде занемарен за известен период, инструменталистът ще разбере, че е загубил уменията си да пресмята бързо интервалите. Навикът да се транспонира се придобива постепенно и се поддържа постоянно.

За тромпетистите, транспонирането е исторически обусловено и е резултат от техническото развитие на инструмента. Знае се, че според дължината си, натуралните тромпети са произвеждали обертонова редица само в една тоналност. За да могат композиторите да използват тромпета в различни тоналности са се произвеждали различни по дължина инструменти, които са отговаряли на съответните строеве - Es, F, D, C и други.

Цялата музикална литература, създадена в периода до окончателното налагане на хроматичния тромпет в оркестъра е на различни транспорти.

Дори и създаването на съвременните строеве тромпети не отменя необходимостта да се владее транспонирането, тъй като само в едно произведение се срещат по няколко различни транспорта.

В практиката на българската школа най-употребяван е тромпетът в **B** строй. Когато с този инструмент се изпълнява гама **C-Dur** - реалната звучност е **B-Dur**.

За **D** строй интервалът е голяма терца, за **Es** строй - чиста кварта, за **F** строй чиста квинта. Строевете **A** и **As** са ниско транспониращи - съответно на малка и голяма секунда.

Етюдите за транспониране предшества разучаването на оркестровите щимове.

Запознал се основно с видовете транспорти, младият тромпетист постепенно навлиза в необятната проблематика на оркестровата практика.

Първостепенно задължение е да се установи на какъв транспорт е щимът, едва след това се изяснява темпото, тактовият показател и евентуалните им промени. Важно е да се знае авторът и стилът към който принадлежи. Това е показателно за начина по който ще се изпълняват щрихите, за силата на звука в различните динамики.

Тромпетистът трябва да е на ясно с всички обозначения в нотния щим, както над петолинието, така и под него. Важно е да се отбележат откритите солови места и на тях да се отдели специално внимание.

Каквито и да са етюдите, те трябва да са съобразени с възрастта и развитието на учащия, да са съгласувани по степен на трудност и имат взаимовръзка с изучавания художествен материал. Добре е те да надвишават в техническо отношение трудността на пиесите и да спомагат за усвояването им.

Погрешна практика е вниманието на младите тромпетисти да бъде насочено повече към изучаваната художествена литература и по-малко към етюдите.

Колкото по-разнообразни и по-трудни етюди се научават, толкова по-безпроблемни ще са препятствията при усвояването на музикално - художествения репертоар.

В катедра „Медни духови и ударни инструменти“ е реализиран художественотворчески проект по който професор Атанас Дюлгеров е съставител на сборник „Избрани етюди за тромпет“. В него са включени разнообразни технически и художествени етюди от най-известните автори на инструктивна литература за тромпет: Вурм, Брандт, Боца, Щчелоков, Вернер, Коларж, Арбан и други. Чрез тези етюди учениците и студентите по тромпет се подготвят за изпълнителските предизвикателства в музикално-художествената литература. Етюдите на Брандт спомагат за изграждането на добра интервалова техника и издръжливост, тези на Хари Джеймс са предизвикателство за техническите възможности на всеки тромпетист, а художествените етюди на Вурм, Щчелоков и Коларж са естествен преход към солово-концертния репертоар за тромпет.

Ефективен метод за постигане на стабилност на усвоените знания е етюдите да се повтарят, тоест да се оставят да "отлежат" и след определен период от време отново да се свирят. Те са отлично средство за поддържане на издръжливостта, натрупване на изпълнителски опит и постигане на единство между инструменталните, технически и музикални възможности на тромпетистите по време на цялата им изпълнителска практика.

**В „Методически принципи при усвояването на музикално художествено произведение“** вниманието е съсредоточено върху основната цел на образователния процес по тромпет- съдържателно и технически съвършено изпълнение на музикално произведение в различните стилове.

За достигането на тази цел се използват всички технически и художествени средства на музикалната изразност. Разучаването и овладяването на художествени произведения е най-творческият процес във взаимните занимания между преподавател и ученик, а добрите резултати носят голямо удовлетворение. Леките пиеси в началния етап дават увереност на младия тромпетист, че се учи и напредва, а голямата полза е, че се твори музика, пее се с инструмента. В работата над художествената литература, тромпетистът изявява освен знанията от постигнатото и своята творческа индивидуалност. Системната и упорита работа над инструктивния материал е необходимо в крайна сметка да бъде подчинена на нови творчески задачи. Принципът за постепенност в метода за разчитане и усвояване на детайлите съставляващи музикална тъкан на художествените произведения е аналогичен на този при етюдите, но като всяка степен в обучението и тази има своята специфика. Тромпетистът трябва да осмисли художествената цел на произведението и използвайки техническите си възможности, вдъхновено и убедително да предава чрез изпълнението си музикално-образното съдържание в замисъла на композитора.

Всеки изпълнител трябва да се стреми и изгради в себе си художествен вкус и музикално-образно мислене. Такава е ролята на музикалните произведения, дори в ранния период на обучението, тромпетистът да умее да пресъздава своите художествено - образни намерения. Всяка нова творба е необходимо така да бъде осмислена и съобразена с възможностите на ученика, че да спомага за музикалното му израстване. Но високохудожественото, творческо изпълнение на музикално произведение е нелека задача.

Разсъжденията за принципите и методите на работа при усвояването на художествената литература за тромпет са върху щима на концерт за тромпет и оркестър от Васил Казанджиев. Правилен педагогически подход е предварителното запознаване и пробуждане на интерес към творбата, смисълът от научаването ѝ.

Полезни са и сведенията за автора, стила на музиката и историята на създаването, техническите задачи които поставя музикалната фактура. Първоначалният анализ включва тематическото съдържание, преглед на нотния текст, темповите и динамически обозначения, метроритмическите фигури, щрихите и артикулациите. Установяват се местата за въздух и кулминационните моменти, което предполага и поглед върху клавирия съпровод на произведението. Основното проучване на

нотния текст, съобразяването с всички авторски предписания е предпоставка за правдоподобно, убедително и пълноценно художествено изпълнение.

Следващият етап е преминаването към детайлно изучаване на щима. Правилно е това да става на части, а заниманията в бавно темпо при които се забелязват всякакви ритмически, текстови, артикулационни и темброви неточности допринасят изключителна полза.

Осъществяването на едновременен постепенен процес на техническо усъвършенстване, връзката с подходящи упражнения и етюди от инструктивната литература, вникване в идейно-емоционалното съдържание на творбата и ясната, дълбоко осъзната художествена цел е залог за успешна работа над музикалното произведение.

**Анализ на изпълнителските проблеми в „Концерт за тромпет и оркестър“ от Васил Казанджиев** е съществен дял от настоящия труд. Разсъжденията в тази част се базират на личен изпълнителски опит. Печелил съм лауреатско звание от национален конкурс с тази творба, изпълнявал съм я на концертния подиум включително и под диригентската палка на автора- академик Казанджиев. Обект на изследването са инструменталните и интерпретационни проблеми в произведението, каквото до сега не е правено. Концертът е най-популярната творба по тази специалност създадена у нас. Включван неизменно в задължителната програма на националния конкурс за българска музика „Св. Обретенов“ той е предизвикателство за всеки тромпетист, както в музикално така и в техническо отношение. Необходим е пълен набор от инструментални качества, за да се изпълни добре това произведение.

Историята за създаването на концерта, по думите на автора е следната: По време на следването си в БДК (сега НМА) от 1952 до 1957 година Васил Казанджиев поддържа приятелски отношения с Андрей Генов (студент по тромпет, а в последствие преподавател в СМУ – град Плевен). През 1954 година младият композитор пише „Рондо“ за тромпет и пиано и го посвещава на своя приятел. Произведението е изпълнено на продукция в Консерваторията, която тогава се е помещавала на улиците Московска и Будапеща. Тромпетист е Андрей Генов, а на пианото е авторът. Професор Кърпаров харесва много творбата и шеговито казва, че това е една много добра трета част на концерт и подтиква композитора към създаване на първа и втора част. До края на учебната 1953-1954 година Васил Казанджиев наистина реализира идеята на професор Кърпаров и концерта за тромпет е творбата, с която той се представя на годишен изпит. Разликата в композиционната техника между третата и останалите части се дължи, по думите на автора, от увлечението към

творчеството на Константин Илиев, към музиката на Паул Хиндемит и Лазар Николов.

Формата на произведението е изцяло в традициите на класическия концерт. Младият композитор е трябвало да се съобразява с изключително взискателния си преподавател (П. Владигеров) и създава творба, чиято музикална форма е като по учебник.

Концертът е в 3 части: *Allegro Energico*, *Andante Espressivo*, *Allegro Vivace*. Първата част е сонатно *Allegro*. Главната тема е в солиращия инструмент и е представена в самото начало на произведението.

Тя има сигнален, призивен характер, ярка мелодика, носеща фолклорен импулс и емоционален размах, подчертан с акценти и синкопирани ритми.

Мелодията е върху главните хармонични функции и дава възможност за активна фактурна разработка в солиращия инструмент и оркестъра.

Още тук се откроява и квартовата мелодика, модерния графичен рисунък на темата, което ни подсказва за увлечението на младия композитор по творчеството на Хиндемит – автор, чийто музикален език Васил Казанджиев в известна степен приема за свой образец в музиката на 20ти век.

Почти върху всеки тон авторът е сложил щрихови обозначения – акценти, стакати, а под петолинието с текст е написал „*Marcato*”. „*Tenuto e Marcato*” е вероятно любимият щрих на Казанджиев, когато става въпрос за темпераментно и емоционално представяне на темата в солиращия инструмент. Следват пасажи във вариационна форма в тромпета извлечени от първата тема. Този принцип на вариране и разгръщане на тематичния материал авторът използва активно още в експозицията на сонатната форма. Това е първият от трите виртуозни пасажа в първата част на концерта. Необходимо е той да се разчете в бавно темпо (на четири), като се внимава за променящите се алтерации и щрихи. Чак когато сме уверени в точния метроритъм, верните тонове и легати, пасажът се изпълнява „*Alla Breve*” и в по-бързо темпо. Не бива да забравяме и динамичните обозначения под петолинието.

Втората тема на сонатното *Allegro* е типично във Владигеровски дух, фолклорно разпевна, построена като период от две полуизречения. В широкото дихание на кантилената се вплитат мелодически модуляции и хроматични ходове, като най-ярките моменти се имитират и в оркестъра, за да се получи полифоничният диалог.

Още тук, във втората тема, се открояват моменти на имитационна полифония и диалог между солиращия инструмент и оркестъра.

От инструментална гледна точка проблемите са при изпълнението на високите тонове, в дългите кантиленни фрази в края на втората октава. Много находчиво авторът е отбелязал „Poco a Poco Crescendo e Accelerando”, което изключително много помага за достигане края на втората тема. Встъплението на тромпета в разработката на сонатното алегро е вторият виртуозен пасаж в първа част, изпъстрен с характерните за тромпета осмина и две шестнадесетини, достигащи до началото на трета октава. Мотивите са вариации извлечени от първата тема на сонатното алегро и обосновават активността на солиращия инструмент в разработката. Мелодическата линия в тромпета е изпълнена с модуляции и се контрапунктира с челите в оркестъра. Следва дял на тонална неустойчивост, виртуозно мелодическо и вариационно развитие на елементи от тематизма. Третият виртуозен пасаж е построен в хроматични интонации в низходяща и възходяща мелодика достигаща до „с“ на трета октава. За инструменталистите затрудненията са от факта, че пасажът започва на слабо време (въпреки бързото темпо), а при възходящата линия в легато трудността е в апликатурно отношение. Липсата на инструментална каденца в концерта е компенсирана с бързи и виртуозни пасажии в тромпета. Репризата е сравнително кратка и динамизирана. Първата тема е усложнена при повторенията, развива се хармоничният и мелодически език. Авторът използва сордина за смяна на тембъра и обогатяване разнообразието на мелодичния изказ. Тук соловата партия е в два пъти по-дълги нотни трайности, отколкото репликата в оркестъра. Този момент от концерта в теорията на музиката се нарича „аугментация”. Още по-разгъната, отколкото в експозицията е сферата на втора тема, в която кантиленното начало, акордовите и политонални струпвания в оркестъра се разгръщат с още по-интересни хрумвания. От двете теми авторът извлича характерни интервали и върху тях осъществява нови мелодични форми. Кодата протича изцяло в тонически оргелпункт (лежащ в баса тон, докато гласовете над него образуват различни акорди, водещи до отклонение в други тоналности). Първата част на концерта завършва с каденцов момент и грандиозен в звуково отношение финал, с дълги нотни трайности, които допълнително затрудняват изпълнителя. Необходим е здрав амбушюр и отлична диафрагмена опора за успешното му изпълнение.

**Втората част** на концерта (*Andante espressivo*) е бавна, кантиленна мелодия в солиращия инструмент, а в оркестъра се чуват звуците на различни по големина чанове. Създава се впечатление за пасторална сцена с родопски мотиви наподобяваща връщащо се от паша стадо.

Тромпетът е „**Con sordino**”. За предпочитане е „**Cup sordina**”, която има по-приглушен и напевен звук. Тази част на концерта е ярко откритие в стилистично, метроритмично и мелодическо отношение в ранния Казанджиев. Преди всичко избраната тоналност (Es moll) е нетрадиционна за фолклорните модели. Размерът 8/8 във въведението се редува с тактове на 6, 5, 7, 3, 2, но все на 8 – всяка нотна трайност се увеличава двойно. Получава се организация на асиметрична мелодична линия с оригинални измествания на акцента.

Мелодическият образ на темата в тромпета е ярък, напевен, напомнящ бавните безмензурни мелодии. В средния дял на частта соловата партия е съпроводявана от ритмически унисонната оркестрова фактура. От солиста се изисква добра интервалова техника, музикален слух и издръжливост при изпълнението на този дял. Щрихът отново е „**Tenuto et marcato**”. Звукът е равен, без вибрато, тоновете се издържат докрай без луфтове към следващите. Частта завършва със солистичен „послеслов” в партията на тромпета, съпроводен с хроматизирани низходящи квинтакорди, съдържащи оригинален колорит.

Последният тон (фа на втора октава) е с корона и затихваща, изчезваща до край динамика - „**Morendo**”.

Особено неприятно би било ако инструменталистът не успее да се слее с акорда в интонационно отношение. Ясно е, че сордината повишава строя на инструмента, умората си казва своето, устните се притискат и интонацията се повишава. От особено значение тук е музикалният слух. По-добре е короната да не бъде толкова продължителна, но да се запази вярната интонация.

**Третата част „Rondo”** в най - голяма степен разкрива близост с музиката на Владигеров, преди всичко в строежа на темите. Именно тук най-вече личи, че концертът принадлежи към ранните творби на автора. Частта е написана в рондо сонатна форма. Темпото е „**Allegro Vivace**”. Интересен е фактът, че въпреки обозначението за бързо темпо, проф. Васил Казанджиев винаги е споменавал, че студентите изпълняват рондото по-бързо, отколкото той е замислял творбата. Но тази част е толкова „тромпетова”, така удобно написана в апликатурно отношение, че младите тромпетисти налагат в практиката истинско „**Vivace**” използвайки двойно стакато при повтарящите се тонове.

Главната тема (А) се появява още в началото на частта, повтаря се в разработката на експозицията, а след това и в репризата. Темата притежава жанрови и танцувални елементи и характеристики, но авторът бързо я преобразява чрез своето виждане. Почти веднага тя получава хроматично тълкуване и разширение.

Вторият дял (В-от такт 36) е изграден върху тематичната идея на оркестровото въведение. Тук за първи път се появяват повтарящите се тонове, толкова характерни за артикулационната същност на солирацията инструмент. В тази тема чрез използване „Con Sordino”, авторът постига нова темброва окраска. Практиката е наложила „straight” сордината като най-подходяща за тази част. Изпълнителят трябва да предвиди удобно място за сордината, за да може бързо да я постави в тропета или да се освободи от нея. Темпото е „Allegro Vivace”, а смяната е за 6 времена. Връщането на първия дял (А – такт 66) е съпроводено с активни вариационни процеси, типични при цялостното изграждане. Открояват се полифонично тематични диалози между оркестъра и солирацията инструмент.

В тактовете между 75-85 е един от най-трудните в техническо отношение пасаж. Има двойно стакато в последователни тонове, а мелодичната линия слиза под петолинието. За всеки тропетист е ясно, че в ниския регистър е проблем да се борави с тази техника. От особена важност е да не се отпуска диафрагмената опора за тоновете под петолинието.

Третият дял (С от такт 94) носи контраста в рондо-сонатната форма. Той е по-напевен и лиричен. Като основен стилистичен белег и тук се явява „Диалогичността” - полифоничната игра между солирацията инструмент и оркестъра. Всяко ново повторение, полифонично наслагване в диалога, носи ново оцветяване, ново хрумване на авторския замисъл.

„Флатерцунге” или „Фрулато” е специфична за духовите инструменти езикова техника, която композиторият използва в третата част на концерта. Езикът трепери изговарящ сричката „тр-р-р” с предната си част и високо в устната кухина. Отново от особена важност за инструменталистите е диафрагмената опора. От 196 такт в тропета има виртуозен технически пасаж в хроматична последователност във възходяща посока. Правилният подход изисква инструменталистият да си набележи опорни тонове, за да може пасажът да се изпълнява прецизно в ритмично отношение. В противен случай в следващия такт ще настъпи разминаване с акомпаниента. Следва разгръщане и динаминизиране на фактурата. Тази част играе ролята на своеобразна реприза в рондо-сонатната форма. Появяват се имитационно-полифонични похвати. Срещаме се с мотиви от експозицията в променена тоналност. Въздействието на музиката в кодата на рондо-сонатната форма, започваща от 224 такт, достига максимален блясък и изразност. Темата се провежда в оркестъра и солирацията инструмент с двойно увеличение на нотните стойности (аугментация). Основният тематичен образ на частта се откроява, звучи тържестено и величествено като химн в „Maestoso”, щриха е „Tenuto e marcato”.

Тромпетът блести във високия регистър до началото на трета октава. Това е първата фаза на кодата. Необходим е здрав амбушюр, стабилен висок регистър и красив звук за изпълнението на този наистина блестящ тромпетов пасаж. Следващата част на кодата е отделена с генерална пауза и е свързана с максимално ускоряване и усложняване на фактурата в солиращия инструмент. Двойно стакато, флатерцунги, акценти, съпоставяне и имитиране в динамика „forte” на основната квартово-сигнална тема между тромпета и оркестъра динаминизират и придават мащабност на формата. Образността и въздействието на музиката достигат максимален блясък. Вдъхновението на композитора ни води до ярко усещане за празничност.

„Концерт за тромпет и оркестър” от Васил Казанджиев е една впечатляваща и наситена с инструментални, оркестрови и стилистични открития творба. Въпреки, че авторът е бил много млад, когато я е написал и че тя носи белезите на традиционните форми на инструменталния концерт, то редица стилистични особености, както и интерпретирането на формите имат необикновена трактовка и придават оригиналност на тази творба. Концертът има специално място в репертоара на българските тромпетисти. Първото изпълнение на концерта е на Васил Костов с оркестъра на Софийска филхармония. Първият запис реализира авторът, като диригент на оркестъра на Националното радио. Солист е Румен Гюров. Запис в Националното радио реализира и тромпетистът Сава Стоянов. Диригент на оркестъра е Найден Тодоров. Две изпълнения на концерта има и докторантът Петър Македонски. Първото е в зала „България“ с оркестъра на Софийска филхармония и диригент Мартин Панталеев, а второто е със симфоничния оркестър на град Пазарджик под диригентската палка на автора, маестро Васил Казанджиев.

Извън всяко съмнение е и бъдещето на този концерт. Въпреки своите качества той все още не е получил своето международно признание и реализация. Това несъмнено е задача на младите български тромпетисти. Представителите на тромпетовата ни школа трябва да са удовлетворени от факта, че имаме наш, български концерт за тромпет чийто оригинален и самобитен хармоничен език, мащабност при изграждане на формата, метроритмичните и стилистични решения го превръщат в един впечатляващ опус в концертния жанр.

## Заклучение

Обобщавайки опита на българската школа, в дисертацията се разглеждат редица въпроси свързани с организацията и провеждането на самостоятелните занимания по тромпет.

Учебните занятия пред погледа на педагога са само малка част от процеса на обучение, съществената част са заниманията вкъщи. На урок преподавателят задава нови знания, но усвояването им зависи от системността и организацията на домашните занимания.

Именно това е казусът, който се разглежда в настоящето изследване - как да се организират самостоятелните занимания така, че от тях да се извлече максимална полза и по-добри резултати.

Необходимо е всеки тромпетист да изгради в себе си правилно отношение и професионални навици за самостоятелна работа. Темата съдържа проверени в практиката решения относно подбора на упражнения и системи за прогресивни занимания, опирайки се върху основните педагогически методи за индивидуален подход и последователност на учебния репертоар.

Дават се напътствия за системни, планирани с конкретна проблематика, методическа последователност, съобразени с възрастта и подготовката занимания.

Разглежда се естествената взаимовръзка между ежедневните упражнения, инструктивната и музикално художествена литература за тромпет.

Докторантът защитава тезата за връзка между физическата подготовка, целенасочените дихателни упражнения и значението им за постигане на високи изпълнителски резултати. В изложението са включени примери от оркестровата и музикално художествена литература за тромпет, цитират се имената и мнението по редица въпроси на най-големите изпълнители и педагози по тромпет в света.

## Справка за приносите на дисертационния труд

- В текста на дисертацията са споделени знанията и опита на доктората за приносите и метода на работа в ежедневните занимания при свирене на тромпет.
  - Разглеждат се проблеми свързани със спецификата на тромпетовото свирене, отразяващи опита на водещи чуждестранни и български педагози, както и на личен изпълнителски опит.
  - Отделено е внимание и са систематизирани полезни знания за най- важните компоненти на правилната постановка, както визуална така и рационална.
  - Посочени са специализирани технически упражнения подпомагащи прецизното тоноизвличане и усвояването на тоновия обем на тромпета.
  - Изложението съдържа практически съвети и указания за физически упражнения подпомагащи развитието и укрепването на дихателния апарат, съобразени със спецификата на духовите инструменти.
  - Разширява уменията в боравенето с инструменталната литература и акцентира върху основите педагогически методи за индивидуален подход и последователност на учебния репертоар.
  - Подчертава се необходимостта от регулярни занимания и значението им за изпълнителските резултати, както и на подбора на учебния материал съгласуван с основните педагогически принципи и програмата на дисциплината.
- Включени са разсъждения на докторанта за изпълнителските проблеми в „Концерт за тромпет и оркестър“ от Васил Казанджиев.

### Публикации по темата:

1. Основни методически принципи в организацията на самостоятелните занимания по тромпет – сб. Докторантски четения – 2013 година.
2. Концерт за тромпет и оркестър от Васил Казанджиев в репертоара на българските тромпетисти. Подход при овладяване на изпълнителските проблеми - сб. Докторантски четения – 2014 година.

### Студийни записи и концертни изпълнения по темата

- Йозеф Хайдн - Концерт за тромпет и оркестър - запис със СО на БНР дир. Росен Гергов.
- Паул Хиндемит - Соната за тромпет и пиано.
- Бохуслав Мартину - Сонатина за тромпет и пиано.
- Джоржи Енеску - Легенда.
- Динику-Владигеров - Хоро стакато
- Марин Вълчанов - Поздрав
- Ангел Котев – Ноктюрно
- Васил Казанджиев – Концерт за тромпет и оркестър (концертно изпълнение), дир. Васил Казанджиев

## **Библиография**

**Болотин, С.** – „Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах“, Ленинград, изд. Музыка, 1969

– „Методика преподавания игры на трубе“, Москва, изд. Музыка, 1980

**Гърдев, А.** – Извадки из българското оркестрово творчество за тромпет, София, изд. „Наука и Изкуство“, 1952

**Григоров, В.** – „Методика на обучението по валдхорна“, София, изд. Музыка, 1989

**Диков, Б.** – Методика на обучението по духови инструменти, София, Наука и Изкуство, 1965

**Докшицер, Т.** – „Система комплексных упражнений трубача“, Москва, Музыка, 1985

**Дюлгеров, А.** – „История на тромпетовото изкуство в България“, София, изд. Демакс, 2004

**Дюлгеров, А.** – „Избрани етюди за тромпет“, София, НМА

„Проф. Панчо Владигеров“ – Инструментален факултет

**Кърпаров, П.** – „Школа за тромпет“, София, изд. „Наука и изкуство“, 1954

- „Гами и транспорти за тромпет“, София, изд. „Наука и изкуство“, 1968

- „Методика на обучението по тромпет“, София, изд. Музыка, 1981

-

**Македонски, А.** – „Оркестрови трудности за тромпет“, София, изд. Музыка, 1990

- „Метод за транспониране при свирене на тромпет“, София, изд. Музыка, 1993

- „13 конкурсни творби за тромпет“, София, изд. АРНО & АНАЛИ, 1994

-

**Ристов, В.** – „Оперско, балетска, симфониска студија за труба“, Скопие,

изд. МНТ, 2001

**Табачков, М.** – „Ежедневные упражнения для трубы“, Москва, изд. Музыка, 1952

**Тодоров, Г.** – „Трениране на дишането при духовите инструменти“, София, изд. Н.И. 1960

**Усов, Ю.** – Методика обучения игре на трубе , Москва, изд. Музыка, 1984

**Христов, А.** – Методика на духовите инструменти, Варна, изд. Славена, 2007

**ARBAN, J.B.** – “METHOD for the CORNET”, PARIS, ALPHONSE LEDUC, 1956

**CLARKE, H.L.** – “TECHNOCAL STUDIES for the CORNET”, CARL FISCHER NEW YORK, NY 10003

**COLIN, C.** – “MODERN METHOD for TRUMPET 100 ORIGINAL WARM-UPS”, NEW YORK, N.Y. 10019

**QUINQUE, ROLF** – “ASA METHOD BIM”, SUISSE, BULLE, CH 1630

**SCHLOSSBERG, MAX** – “DAILY DRILLS and TECHNICAL STUDIES for TRUMPET” – M. BARON Co.NY

**Lösch, H.** - **ORCHESTRAL AUDITIONS for Trumpet, Peters**

**MAGGIO, LOUIS** – “SISTEM for BRASS” – USA – CA 91609

**STAMP, JAMES** –“WARM-UPS STUDIES” – EDITIONS BIM, BULLE – SUISSE

**THIBAUD, PIERRE** – “CAHIER de GAMMES”,PARIS , by BILLAUDOT, 1983

**THOMPSON, JAMES** – “THE BUZZING BOOK” - EDITIONS BIM, BULLE – SUISSE

**VIZZUTTI, ALLEN** – “TRUMPET METHOD” NEW YORK, MCMXCI CO.INC.

**MACBETH, C.** – “LOUIS MAGGIO SYSTEM for BRASS”, USA, CA 91609

**WILLIAMS, E.** – “METHOD for TRANSPOSITION”, NEW YORK, N.Y. 10019