



ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ

Випуск XV



ЗБІРНИК
НАУКОВИХ ПРАЦЬ

м. Рівне – 2023

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

THE HISTORY OF FORMATION
AND DEVELOPMENT PROSPECTS
OF WIND MUSIC IN THE CONTEXT
OF NATIONAL CULTURE
OF UKRAINE AND ABROAD
COUNTRIES

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State Humanitarian University
Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie
Department of wind and percussion instruments of RSHU**

**THE HISTORY OF FORMATION
AND DEVELOPMENT PROSPECTS OF WIND MUSIC
IN THE CONTEXT OF NATIONAL CULTURE
OF UKRAINE
AND ABROAD COUNTRIES**

The collection of scientific works

Vol. 15

**Rivne
2023**

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Академія музики в Кракові імені К. Пендерецького, Польща
Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ
Katedra Instrumentów Dętych Drewnianych i Akordeonu
Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie**

**ІСТОРИЯ СТАНОВЛЕННЯ
ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ
НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

Збірник наукових праць

Випуск 15

**м. Рівне
2023**

УДК 780.8 : 780.64

I – 90

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації *серія KB № 19865-9665 P**Збірник наукових праць видається з 2006 року.**Друкується за ухвалою Вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету
(протокол № 4 від 27 квітня 2023 р.)***Редакційна колегія:****Цюлюпа С.Д.** – заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **голова редакційної колегії;****Палаженко О.П.** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри духових та ударних інструментів Інституту мистецтв РДГУ, **відповідальний секретар;****Пьотр Лято** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Краків, Польща;**Карпач А.Я.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Львів;**Качмарчик В.П.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Рада Славінська** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Пловдив, Болгарія;**Круль П.Ф.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Івано-Франківськ;**Громченко В.В.** – доктор мистецтвознавства, професор, м. Дніпро;**Сверлюк Я.В.** – доктор педагогічних наук, професор, м. Рівне;**Вовк Р.А.** – кандидат мистецтвознавства, професор, м. Київ;**Гишка І.С.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів;**Овчар О.П.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Харків;**Слупський В.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Київ;**Цюлюпа Н.Л.** – кандидат педагогічних наук, доцент, м. Рівне;**Закопець Л.М.** – кандидат мистецтвознавства, професор, м. Львів.**Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя.** Збірник наукових праць. Випуск 15 / Упорядник С.Д.Цюлюпа. – Рівне: Волинські береги, 2023. – 176 с.

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

DOI 10.35619 префікс

У збірнику містяться результати наукових досліджень у жанрі духової музики, поєднані різні підходи дослідників до розкриття питань з історії виконавства на духових інструментах, створення духових оркестрів та перспективи їх розвитку, а також з методики викладання гри на духових інструментах.

Наукові статті висвітлюють корисну інформацію для викладачів, студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів мистецьких закладів вищої освіти і широкого кола шанувальників жанру духової музики.

The collection contains the results of research in the genre of wind music, combines different approaches of researchers to disclose the issues of history performance on wind instruments, creation of brass bands and prospects for their development, as well as teaching the methodic of performance on musical instruments. Submitted problematics and scientific articles contain useful information for teachers, students, undergraduates, graduate students and doctoral students of art universities, as well as for a wide range of fans of the brass music genre.

УДК 780.8 : 780. 64

**Збірник індексується в міжнародних науково-метричних базах
Google Scholar та Academic Resource Index Research Bib.***За достовірність фактів, дат, назв тощо відповідають автори статей.
Погляди авторів можуть не збігатися з позицією редакційної колегії.*

ISSN 2522-1590 (Online)

ISSN 2522-1582 (Print)

DOI 10.35619 префікс

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2023

© Кафедра духових та ударних інструментів РДГУ, 2023

© Katedra Instrumentów Dętych Drewnianych i Akordeonu

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, 2023

© Видавництво "Волинські береги", 2023

З М І С Т

Історія та теорія музичного мистецтва

Цюлюпа С.Д. Ретроспектива конкурсу імені В'ячеслава Старченка в культурно-мистецькому просторі України	7
Piotr Lato. Klarinet w twórczości polskich kompozytorów pochodzenia żydowskiego – na przykładzie wybranych utworów Karola Rathausa i Mieczysława Weinberga.....	17
Вовк Р.А. Стипендіальна програма для духовиків 2022/23 н.р. у Дубаї	20
Вар'янюк О.І. Залучення принципів європейських та американських виконавських шкіл у систему щоденних занять на трубі.....	24
Дебера О.М. Еволюція Чернівецького академічного симфонічного оркестру обласної філармонії імені Д. Гнатюка в культурно-мистецькому житті України	28
Терлецький М.М. Історичний огляд концертного репертуару духових оркестрів XVIII – початку XXI століття у кращих його зразках.....	35
Ваврик Р.В. Віхи життєвого і творчого шляху ювіляра	39
Сіончук О.В. Організація музичних фестивалів в Україні та особливості їх проведення в умовах воєнного стану.....	46
Турчинський Б.Р. Зоя Прокудіна – виконавець, педагог класу валторни: життєвий та творчий шлях	50
Пукаляк М.В. До 75-річчя професора Романа Вовка	54
Клевець К.О. Європейське кларнетове виконавство XXI ст.	60
Подганюк Т.В. Зародження романтизму в музичній культурі Європи.....	64
Семочко О.І. Еволюція труби в музичній культурі Львова в контексті європейської інтеграції.....	67
Вівчарик Л.Р. Саксофонове виконавство в музичній культурі Прикарпаття в XX – на початку XXI століття	70
Олійник М.В. Становлення та розвиток духового оркестрового виконавства на Хмельниччині.....	75
Гашпан Я.Р. Флейта в музичній культурі Буковини в XX – поч. XXI ст.	80
Трачук Л.Д., Гоменюк Я.Ю. Еволюція Тульчинського коледжу культури в історії жанру духової музики на Поділлі	83
Приженков О.В. Історичний шлях розвитку басового мідного духового інструменту туби та її попередників.....	86
Старко В.Г. Володимир Семеніченко – очільник львівської фаготової школи другої половини XX ст.	92

Педагогіка та методика духового виконавства

Громченко В.В. До проблеми активізації художньо-усвідомленого виконавства (педагогічний аспект)	97
Палаженко О.П. Специфіка формування музичного слуху у музиканта-духовика в процесі оркестрової виконавської діяльності	101
Закопець Л.М. Специфіка формування морально-естетичних якостей в учнів Львівського державного музичного ліцею імені С. Крушельницької.....	105
Бондарчук В.І. Сценічне хвилювання, підготовка до публічного виступу виконавця	108
Гишка І.С. Амбушурні негарзди Луї Армстронга.....	111
Закопець М.Л., Фіськов Г.М., Зіза О.О. Вплив інтеграційних процесів на формування фахової компетентності виконавця-духовика у закладах вищої освіти України	116
Филипчук М.С. Особливості навчання здобувачів в естрадному оркестрі у вищих закладах мистецького спрямування	120
Сивохіп В.С. Концерт для гобоя і камерного оркестру Мирослава Скорика крізь призму індивідуального трактування жанру інструментального концерту.....	123
Димченко С.С. До питання еволюції методики гри на ударних інструментах.....	128
Кашперський В.П. Основні принципи та методи формування губного апарату трубача....	135
Ворончак І.І. Загальна характеристика репертуару для поперечної флейти в Австрії та Італії у XVIII столітті.....	140
Максимчук В.В. Навчально-методичне забезпечення освітнього процесу для підготовки фахівців жанру духової музики в мистецьких закладах України.....	143
Віхоть П.І. Наукові та навчально-методичні праці валторністів у системі музичної освіти України.....	146
Дратований Я.М. Практичні заняття у класах духових інструментів закладів початкової мистецької освіти як складова естетичного виховання учнів	149
Лебедь В.О. Скерцо-фуріозо Джордана Гудефіна для сопрано та тенор саксофонів з духовим оркестром як репертуарна новація академічного саксофонного репертуару.....	152
Круль П.Ф. Презентація електронного підручника "Історія виконання на духовних та ударних інструментах України"	156
Відомості про авторів	161
Презентація сучасних наукових, навчально-методичних та нотних видань духовиками України та зарубіжжя (2012-2022 роки)	164

задуму. Разом з тим, даний процес сприяє розвитку нового напрямку музичного мистецтва, котрим стає мистецтво гри на ударних інструментах.

Наявність шкіл, створених Д.Веклом, С.Геддом, Б.Кобемом, Д.Ломбардо, В.Колайутою, Л.Стоуном, Ч.Віллоксоном, Дж.Морелло, Дж.Чапіним, К.Купінським, Г.Кізантом, С.Макиєвським, а також створення нового високохудожнього педагогічного репертуару дають змогу значно підвищити рівень навчання в класі ударних інструментів, домогтися єдиного гармонійного розвитку художніх та технічних навичок студента-ударника.

Література

1. Абаджян Г. А. Нова методика навчання гри на духових інструментах. Харків : Харківський інститут мистецтв. 1981. 24 с.
2. Андреева Е. Ф. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. Киев: Музыкальная Украина, 1990. – 77 с.
3. Апатський В. Н. Основи теорії і методики духового музично-виконавського мистецтва: навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. 432 с.
4. Гладких А. В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах. Вінниця : Нова Книга. 2014. 200 с.
5. Кизант Г. Техника игры на ударных инструментах. К.: Музыкальная Украина. 1986. – 122 с.
6. Котонський В. Ударні інструменти в сучасному оркестрі. Київ : Музична Україна, 1971. – 59 с.
7. Макиевский С. Техника игры на ударной установке. К. ч. 1., 1989. –168 с. ч. 2. 1991. – 136 с.
8. Чапин Дж. Техника современного барабанщика [Текст] Дж. Чапин. – Чикаго, 1965.
9. Burton G. Evolution of Mallet Techniques // Percussionist. 1973. – Vol. 10. – №3. – P. – 136 p.
10. Stevens L. H. The Method of Movement for Marimba with 590 exercises. – Elberon. New Jersey : Keyboard Percussion Publications, 1990. – 109 p.
11. Strong J. Drums for strong [Текст] J. Strong. – М., 2008
12. Zeltsman N. / Tradition Four-Mallet Grip // Percussive Notes. Aug. 1995. – 150 p.



УДК 780.6.05/.646.1:611.313/.317:612.21

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-5889-8285>

**Кашиперський В.П.,
м. Хмельницький**

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ТА МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ГУБНОГО АПАРАТУ ТРУБАЧА

Анотація. У статті порушено проблему основних принципів формування губного апарату трубача. Музичне виконавство на трубі являє собою комплексний процес, основою якого є свідомо координативна музичного слуху, виконавського дихання, м'язів язика, губного апарату. Комплексний розвиток і удосконалення всіх його елементів є необхідною вимогою професіоналізму трубача.

Досліджено як фізіологічні особливості м'язів губного апарату трубача сприяють звуковидобуванню та виконавському процесу на трубі. Проаналізовано принципи функціонування губного апарату трубача, визначено особливості формування найбільш зручної постановки. Обговорюються помилки в роботі дихального апарату виконавців, їх причини та шляхи подолання.

Особлива увага в статті приділяється розігріванню трубача, яке необхідне для поступового розігрівання та приведення в робочий стан виконавського апарату.

Ключові слова: труба, губний апарат трубача, постановка мундштука, звуковидобування, артикуляція, штрихи, вправи.

Annotation. The article raises the issue of the basic principles of formation of the trumpeter's labial apparatus. Musical performance on the trumpet is a complex process, the basis of which is the conscious coordination of musical hearing, performance breathing, muscles of the tongue, labial apparatus. Comprehensive development and improvement of all its elements is a necessary requirement for the professionalism of the trumpet player.

It has been studied how the physiological features of the muscles of the trumpeter's labial apparatus contribute to the sound production and performance process on the trumpet. The principles of functioning of the trumpeter's labial apparatus have been analyzed, the peculiarities of the formation of the most convenient position have been determined. The errors in the work of the performers' respiratory system, their causes and ways to overcome them have been discussed.

Particular attention in the article is paid to the warm-up of the trumpet player, which is necessary for the gradual warm-up and commissioning of the executive apparatus.

Key words: trumpet, trumpeter's labial apparatus, mouthpiece setting, sound extraction, articulation, strokes, exercises.

Протягом всієї історії розвитку духового мистецтва педагоги стикалися з проблемами принципів роботи губного апарату. Проблему формування та функціонування губного апарату трубача досліджували такі вітчизняні та зарубіжні педагоги-виконавці, науковці: Т. Докшицер, І. Кобець, В. Яблонський, В. Швець, В. Луб, Р. Наконечний, В. Подольчук, М. Баланко, В. Посвалюк, І. Гишка та ін.. На даний момент, вітчизняна методична школа не має чіткої моделі, стандарту, за яким би здійснювалося навчання виконавців на мідних духових інструментах, зокрема на трубі. Однією з причин цього є система наступності, історично сформована в умовах репродуктивного методу навчання. Існують також і причини суб'єктивного характеру – це постійна конкуренція між викладачами, яка веде до небажання ділитися своїми власними методичними напрацюваннями з колегами. Викладені в даній статті аспекти функціонування губного апарату трубача, ґрунтуються на існуючих методиках, спостереженнях за роботою видатних педагогів, а також на власному досвіді автора.

Метою даної роботи є висвітлення принципів функціонування губного апарату, на прикладі гри на трубі.

Завдання:

- охарактеризувати анатомічну будову губного апарату;
- розкрити значення різних елементів губного апарату в процесі звуковидобування;
- проаналізувати практичне значення постановки мундштука на губах.

Для досягнення поставленої мети дослідження було використано комплекс взаємопов'язаних методів дослідження – аналіз, синтез, узагальнення результатів наукових пошуків в літературних джерелах та аналіз науково-методичної літератури.

В технічній оснащеності трубача провідне місце займає правильна робота виконавського апарату. Губний апарат являє собою роботу всіх лицьових і губних м'язів, язика, епітелії губ, слинних залоз. Для кращого розуміння принципів його роботи, нам необхідно звернутися до анатомії і фізіології людини. Знання того, як повинні рухатися ті чи інші м'язи є ключем до успіху.

У кожної людини існує система губних і лицьових м'язів. Згідно напрямку дії, їх можна розділити на дві групи: кругові м'язи, що діють на стиск, і радіальні м'язи, що відповідають за розтягнення рота.

Кругова мускулатура складається з плоских кільцевих м'язів, що охоплюють обидві губи. Їх дія спрямована до центру рота, звужуючи його.

До радіальних м'язів відносяться м'язи щік, виличний м'яз, м'яз «сміху», «собачий» м'яз, різцевий м'яз верхньої губи, квадратний м'яз верхньої губи, трикутний м'яз рота, чотирикутний м'яз нижньої губи, м'яз підборіддя. Радіальні м'язи більш дрібні, ніж кругові і їх робота спрямована у сторони від центру губ.

Таким чином ми бачимо, що на обличчі людини є дві групи м'язів які працюють у протилежних напрямках: одні сприяють розтягуванню, інші – змикання ротового отвору. Керуючи цими м'язами, виконавець може змінювати апертуру ротового отвору, роблячи його більше або менше і тим самим впливаючи на звучання інструменту.

Свідоме регулювання сукупної роботи лицьових м'язів є одним з основних завдань виконавця. Слід пам'ятати, що губні і лицьові м'язи є одними з найменших в тілі людини. Їх робота і розвиток вимагають великої уваги від виконавця і особливо від педагога. Якщо сильно перевантажувати губний апарат, даючи йому важкі навантаження, можна легко порвати тонкі волокна мускулатури, що призведе до її тимчасової, а може бути і повної дисфункції. Відновлення нормального функціонування пошкоджених м'язів може зайняти від місяця до року копіткої, методичної та обдуманної праці. Однак, незважаючи на старанну роботу, в дев'яноста випадках зі ста, повністю відновити губний апарат, щоб він працював як раніше, не вдається. Тому дуже важливо стежити за станом втоми губного апарату, займатися його розвитком обережно, поступово збільшуючи навантаження, чергуючи вправи на статичну витривалість і гнучкість, рухливість м'язів.

Однією з найважливіших частин губного апарату є язик. Це найбільш рухливий орган людини, так як повністю складається з м'язів, і при цьому не має кісток. Він здатний змінювати свою форму, при необхідності. Безумовно це має велике значення при грі на трубі, оскільки язика не тільки бере участь у виконанні артикуляції і штрихів, але, що набагато важливіше, допомагає формувати струмись повітря, що видихається.

Контролювати усі м'язи язика це завдання непросте, що вимагає від виконавця великої концентрації та довгих тренувань. Роблячи язик м'яким або твердим, довгим або коротким, згинаючи його, можна добитися ідеального балансу між чіткістю і м'якістю атаки, глибиною і, в той же час – яскравістю звучання. «Важливо відзначити, що дві частини язика – корінь і кінчик – абсолютно незалежні один від одного і не збігаються у напрямку руху. Коли корінь язика робить рух вперед,

відкриваючи надгортанник і тим самим доступ повітря в ротову порожнину, кінчик язика робить зворотний рух, тобто назад, пропускаючи струмінь повітря через губну щілину в мундштук. Відбувається як би віддача від пострілу» [1, с. 11].

Атакою називають момент початку звучання інструменту, коли язик відштовхується від передніх зубів, відкриваючи доступ повітря до епітелію губ і далі в інструмент. Існує кілька різновидів атаки: проста, допоміжна (подвійна, потрійна), фрикативний. Атака також ділиться на м'яку і тверду.

Кожна атака має характерну для себе приголосну, яку подумки вимовляє виконавець, при цьому язик рухається, як при реальній вимові звуків. «Приголосна – це точка положення язика перед атакою. При уявній (а не буквальній) вимові голосної, корінь язика, поступаючись натиску повітряного струменя, відкриває надгортанник, а кінчик язика опускається вниз до нижніх зубів (а не відходить в глибину рота, такі рухи ускладнюють його дії), сила повітряного струменя розсовує губну щілину, приводить у коливання епітелій губ, через мундштук ці коливання передаються стовпом повітря в канал інструмента, і таким чином виникає звук». Для твердої атаки прийнято використовувати склад «ТА», завдяки твердій згодній «Т» початок звуку буде впевнений, рішучий. При виконанні м'якої атаки частіше використовують склад «ТАК», в цьому випадку початок звуку виходить більш плавним, нерізким. У допоміжній атаці використовується склад «КА» (при цьому відбувається відштовхування задньої частини спинки язика від верхнього неба), така атака завжди чергується з твердою «ТА-КА» при подвійній атаці і «ТА-ТА-КА» – при потрійній.

Для спрощення оволодіння даним видом атаки П. Фаркас пропонує інші варіанти складів, наприклад «ТУ-КУ» або «ТАК-ГА». Використання запропонованих складів безумовно спрощує оволодіння даним прийомом, але тягне за собою ряд наслідків, у вигляді неправильного сприйняття принципів роботи язика під час гри, а отже нетвердою, слабо конкретизованою атакою. Оволодіння допоміжними атаками – це довгий шлях, що вимагає великого терпіння [3, с. 34].

Фрикативна атака використовується виконавцями-трубачами для контролю за усіма елементами виконавського видиху. При такому виді атаки язик не бере участь, а звук починається лише з допомогою сильного різкого видиху, при цьому початок звуку не такий чіткий, як при твердій або м'якій атаці.

Наступні за приголосними голосні для всіх видів атаки однакові: «А», «У», «І». Однак, спостерігаючи за виконанням арій оперними співаками, було помічено, що використання гласною «О» робить порожнину рота більш округлою, а, відповідно, і більш округлим і зібраним звук. Такий же прийом можна використовувати і при гри на трубі: звук стає менш різким, більш щільним і оксамитовим, його простіше контролювати, їм легше управляти. Але використання цього прийому можливо тільки в нижньому, рідко середньому регістрі, так як так формування гортані і ротової порожнини унеможлиблює її звуження для збільшення сили видиху, необхідної при виконанні нот верхнього регістру.

На думку П. Фаркаса вибір голосної залежить від регістра. Наприклад, для нижнього характерна голосна «А» – «ТА», для середнього «У» – «ТУ», для верхнього «І» – «ТІ». Вважається, що при вимові цих голосних гортань і ротова порожнина приймають необхідне положення для створення правильної сили видиху в певному регістрі і такі асоціації спрощують розуміння принципів того, як посилити видих природним шляхом, не перенапружуючи і не затискаючи при цьому м'язи дихального апарату [3, с. 47].

Як вже було сказано вище, при атаці використовується склад «ТА», при цьому кінчик язика не повинен виходити за зуби. У багатьох початківців-музикантів існує проблема з виконанням твердої, а також швидкої і допоміжної атаки. Дана причина криється в роботі язика. Існує думка, що під час початку звуку язик повинен відштовхнутися (вдарити) від передніх верхніх зубів, в цей момент відбувається його рух спочатку вперед, а потім назад. У швидкому темпі подібний рух призводить до того, що м'язи швидко втомлюються і перестають працювати. Однак, якщо змінити напрямок руху язика, з горизонтального на вертикальне, то навантаження зменшиться. Для цього слід при атаці звуку «ударити» язиком не в зуби, а в піднебіння. Важливим моментом при цьому є положення самого язика: удар відбувається не кінчиком, а як би спинкою.

Атака завжди повинна бути виразною і чіткою, але не різкою. Важливо також пам'ятати, що добре поставлена і відпрацьована атака дозволяє уникнути марного витрачання повітря при переході від ноти до ноти. Момент закінчення і початку наступного звуку стає більш зібраним і, як наслідок, полегшує видобування звуків середнього і верхнього регістрів, зберігаючи більшу кількість сил і енергії для гри.

Грунтуючись на дослідному експерименті ми рекомендуємо не змінювати букву в складі, залишаючи незмінне «ТА». Це обумовлено тим, що при вимові складів «ТУ і ТІ» відбувається

підняття кореня язика, що перекриває вільну подачу повітря в мундштук, також це є причиною підняття загально-головного тиску. Склад «ТА» не заважає повітряному струмені, оскільки корінь язика залишається внизу. Для виконання нот верхнього регістру слід трохи загнути краю мови до верхніх зубів, утворюючи «жолоб», можливо для спрощення розуміння використовувати склад «ТЮ-Ю-Ю». Тривале повторення «Ю» необхідно для розуміння позиції язика. На жаль проблеми пов'язані з положення язика під час виконавства все ще викликають суперечки, єдиної думки у вітчизняній школі поки немає. Подібні «перешкоди» на шляху виконавців є досить поширеними, і причини їх криються саме в нерозумінні принципів дії виконавського апарату трубача.

У питаннях роботи губного апарату трубача особливе місце відводиться постановці мундштука на губах. Цей момент потребує великої уваги, як від педагога, так і від самого виконавця. При виборі постановки слід враховувати фізичні дані юного музиканта, такі як напрямок росту зубів, прикус, положення щелепи, будова губ і лицьових м'язів. Оскільки у всіх людей фізіологія різна, то і положення мундштука на губах буде варіюватися. Кожна постановка вимагає суто індивідуального підходу, заснованого на фізичних даних конкретної людини [5, с. 12].

Найперше необхідно звернути увагу на прикус в роботі над постановкою мундштука на губах. Ідеальним положенням вважається, коли при змиканні верхні та нижні зуби утворюють рівну поверхню, тобто майданчик, на якій в подальшому буде стояти мундштук. На жаль, такий стан зустрічається не часто, більш поширеним є прикус, при якому верхні або нижні зуби знаходять один на одним. Подібний не рівний прикус змушує виконавця рухати нижню щелепу вперед, або назад, домагаючись рівної поверхні для опори мундштука. Слід пам'ятати, що прикус це не тільки сходження або накладення верхньої і нижньої щелепи, це ще і положення самих зубів. Повернені боком, що ростуть не прямо зуби можуть стати серйозною проблемою для виконавця. Під час роботи, на амбушур трубача чиниться великий тиск, через що губи притискаються до зубів, якщо останні стоять нерівно, то губи з внутрішньої сторони буде розсікати, що призведе до дисфункції виконавського апарату. Маючи подібну проблему, деякі музиканти свідомо зрушують мундштук в сторону від центру губ, щоб знайти необхідне комфортне положення.

У методичних роботах Ж. Арбана, Л. Маджіо та інших зустрічається опис так званої «ідеальної» постановки. Коли мундштук ставиться на середину зімкнутих губ, при цьому три п'ятих чашки знаходиться на верхній губі, а дві п'ятих – на нижній. Пояснюється це тим, що одна з губ стає опорної, а інша навпаки вивільняється [1, с. 7; 2, с. 9]. Дане положення мундштука не зовсім коректне, оскільки при такій постановці погіршується кровообіг опорної губи, а також обмежується її участь у формуванні звучання інструменту.

Спираючись на вже відомі факти про фізіологічну будову губного апарату, ми можемо визначити принципи формування найбільш зручної постановки, при якій епітелії губ будуть вільно вібрувати, а лицьові м'язи працювати в ідеальному балансі. Мундштук слід ставити таким чином, щоб навантаження розподілялося рівномірно, оскільки для красивого повноцінного звуку необхідна робота обох губ. З цієї причини слід уникати надмірного зміщення опори мундштука по вертикалі, оскільки це призведе до перетиснення м'язових волокон і негативно відіб'ється на витримці та гнучкості губного апарату трубача. Відомо, що в момент виконання відбувається безпосередній тиск мундштука на губи, що погіршує кровообіг в м'язах. Однак, якщо мундштук прилягає до губ не щільно, то погіршується чистота інтонації, звук стає менш округлим, з'являються шиплячий призвук. Причиною цього є перенапруження м'язів губного апарату, оскільки збільшується задіяна площа губ. Таким чином, важливо контролювати ступінь притиску мундштука і напруження губ, вони повинні знаходитися в балансі.

Звичайно, в процесі виконання існують моменти, при яких виконавцю необхідно перенести опору мундштука на одну з губ. Це дозволяє полегшити взяття нот верхнього регістру, або виконання стрибка на легато. Але треба зважати на те, щоб після закінчення використання даного прийому повернути губний апарат в початковий стан, при якому ступінь притиснення мундштука до обох губ однакова. У виконавській практиці часто зустрічаються проблеми, пов'язані з тривалим виконанням будь-яких елементів, які швидко призводять до втоми м'язів. У такі моменти виконавець може свідомо розвантажувати одну з губ, або частину губного апарату, для того, щоб дати протилежним м'язам відпочити. Описані вище випадки є прикладами виключення з правила, в основному треба рівномірно розподіляти тиск на губний апарат.

Виконавцю та педагогу необхідно розуміти, що епітелії губ не однакові, їх центральні частини більш еластичні і рухливі, ніж крайні. При постановці мундштука в центр губ музикант може максимально використовувати роботу епітелій, що сприяє зниженню навантаження на лицьові і губні м'язи, збільшує витримку, а звук стає більш розкутим.

Дуже обережно треба ставитися до «збирання» губного апарату для взяття звуків середнього та верхнього регістрів. Досить поширена помилка, при якій замість того, щоб напружити нижню губу, зібрати епітелії перед зубами, виконавець просто загортає губу на зуби. Відбувається повне відключення нижньої губи з виконавського процесу, що в разі збільшує навантаження на верхню та призводить до різкого неприємного звучання інструменту. При грі необхідно звертати увагу на куточки рота, вони не повинні розтягуватися в сторони або йти вниз. Важливо утримувати їх на місці, навпроти «іклів», і при переході в верхній регістр подавати їх трохи «вперед» до центру губ. Це дозволить знизити напруження і дати, необхідну для нормального функціонування епітелій свободу.

Особливу увагу варто приділити розігріванню. Багато музикантів самостійно розробляють комплекси вправ, які підходять їх м'язам. Мета розігрівання – поступове розігрівання та приведення в робочий стан виконавського апарату. Неправильно сформований комплекс вправ завдає більше шкоди, ніж користі. Важливо розуміти, що починати треба з тривалих нот не високої теситури, це дозволить розігріти м'язи. Після цього можна переходити до виконання вправ «ковзань», які розтягують м'язові волокна, роблячи їх більш еластичними і рухливими. Для зміцнення губного апарату слід чергувати статичні і динамічні вправи.

При освоєнні принципів роботи губного апарату, важливо розуміти, що неможливо пізнати і відпрацювати всі тонкощі та прийоми гри на духовому інструменті, не розуміючи й не володіючи виконавською диханням. У виконавському апараті трубача все взаємопов'язане та невід'ємне одне від одного. З цієї причини розвивати витривалість губ необхідно в тісному зв'язку з формування дихального апарату.

У сучасних науково-педагогічних пошуках проблема формування та аналізу основних складових виконавського апарату трубача займає одне з центральних місць. Видатні майстри трубного мистецтва, такі як В. Яблонський, М. Бердієв, Г. Леонов, не передали свій безцінний досвід у наукових дослідженнях чи навчально-методичних посібниках. Довгий період в Україні методичні роботи І. Кобця були єдиними розробками в сфері трубного виконавства.

В останні десятиліття відбувається зростання науково-методичного рівня вітчизняної музичної педагогіки, а саме в галузі музичного мистецтва гри на духових інструментах. Науково-теоретичні та практичні засади навчання трубача досліджували в своїх методичних працях вітчизняні педагоги В. Швець, В. Луб, О. Плохотюк, Р. Наконечний, В. Подольчук, М. Баланко, В. Посвалюк [6; 7; 8]. В своїх публікаціях вони, спираючись на особистий виконавський та педагогічний досвід, виклали власні думки формування методики навчання гри на трубі. Дослідженнями в області теоретичного обґрунтування питань звукоутворення на трубі, освоєння та реалізації базингової методики займається І. Гишка [4].

При великій різноманітності сучасних методик і шкіл гри на трубі, завдання педагога полягають у тому, щоб серед такої кількості обрати саме ту, що буде в найкращий спосіб формувати виконавський апарат учня чи студента.

Висновки. Отже, розвиток губного апарату трубача це тривалий процес і вимагає великої кількості часу. З огляду на фізіологічну будову м'язів учня, студента педагог повинен формувати правильну постановку мундштука на губах, корегувати процес звуковидобування та роботу всіх елементів губного апарату, ускладнювати комплекс вправ, тоді все це буде поступово розвивати та вдосконалювати губний апарат молодого трубача.

Література

1. Arban J. B. Vollständige Schule für Trompete, Cornet à Pistons, Flügelhorn, Tenorhorn. Leipzig : VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag. 1987. 247 p.
2. Carlton M. Original Louis Maggio System for Brass. Charles Colin. 1985. 140 p.
3. Farkas P. The Art of Brass Playing. Bloomington, Indiana : Wind Music, Inc. 1962. 68 p.
4. Гишка І. С. Формування амбушура трубача (традиції та базинг) Дослідження. Львів : ЗУКЦ, 2002. 136 с.
5. Кобець І. М. Початкова школа гри на трубі. Київ : Мистецтво, 1963. 260 с.
6. Плохотнюк О. С. Основи виконавської техніки трубача. Київ : Наш формат, 2015. 153 с.
7. Подольчук В. В. Навчання гри на трубі і виконавська практика. Донецьк : Цифрова типографія, 2009. 106 с.
8. Посвалюк В. Т. Найпоширеніші помилки та відхилення в процесі навчання і роботи музикантів-духовиків // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Київ, 2006. Вип.10. С. 284–290



Наукове видання

**ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
ДУХОВОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

Збірник наукових праць

ВИПУСК 15

Редактор-упорядник
Степан Цюлюпа

Верстка
Віталій Власюк

Підписано до друку 22.05.2023 р. Формат 60x84 1/8. Папір офсет.
Гарнітура "Times". Друк цифр. Ум. друк. арк. 20,46. Наклад 100 пр. Зам. 34.

Видавництво "Волинські обереги".

33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: (0362) 62-03-97;
e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта
видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Надруковано в друкарні видавництва "Волинські обереги".