

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА  
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Оркестровий факультет  
Кафедра оркестрових духових та ударних інструментів

**ВИКОНАВЧИЙ АПАРАТ МУЗИКАНТА-ДУХОВИКА  
ТА МЕТОДИ ЙОГО ФОРМУВАННЯ**

**МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ**

до виконання самостійної роботи з дисципліни

**«Фах»**

для здобувачів ступеня вищої освіти магістр

спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

галузі знань 02 «Культура і мистецтво»

спеціальності В5 «Музичне мистецтво»

галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки»

Освітньо-наукової програми другого (магістерського) рівня

«Музичне мистецтво»

Фахової профілізації «Оркестрові духові та ударні інструменти»

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (протокол №12 від 27 червня 2025 р.)

Виконавчий апарат музиканта-духовика та методи його формування : метод. рек. до виконання самостійної роботи з навч. дисципліни «Фах» для здобувачів ступеня вищої освіти магістр спеціальності 025 «Музичне мистецтво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності В5 «Музичне мистецтво» галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки», освітньо-наукової програми другого (магістерського) рівня «Музичне мистецтво» фахової профілізації «Оркестрові духові та ударні інструменти» / уклад. Тарарак Ю.П. ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. – Харків, 2025. – 19 с.

**Укладач:**

**Тарарак Юрій Петрович** – Заслужений артист України, доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського;

**Рецензенти:**

**Подольчук Володимир Васильович** – Заслужений артист України, професор кафедри мідних духових та ударних інструментів НМАУ ім. П.І. Чайковського, завідувач кафедри музичного мистецтва ЛДАКМ.

**Овчар Олександр Павлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

В запропонованому науково-методичному виданні розглядаються властивості виконавчого апарату духовика та специфічні методи його формування. Методичний матеріал спрямований на оптимізацію самостійної роботи, для викладачів мистецької спрямованості, здобувачів ступеня вищої освіти магістр, аспірантів закладів вищої освіти для ознайомлення в класах духових інструментів.

Методичні рекомендації розглянуто та схвалено на засіданні науково-методичної ради ХНУМ, протокол №9 від 26 червня 2025 р.

## ЗМІСТ

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Вступ .....                       | 4  |
| Основна частина.....              | 5  |
| Висновки.....                     | 18 |
| Список рекомендованих джерел..... | 19 |

## ВСТУП

Сучасне виконавство на духових інструментах, зокрема, на трубі, вирізняється потужним розвитком. Специфіка виконавства на трубі поєднує в єдиний комплекс теоретичні і практичні проблеми музичного мистецтва і дозволяє відповісти на них у відповідності до актуальних запитів сьогодення. Конструктивні особливості труби, які змінювалися відповідно до історичної еволюції інструменту і мали різні якості та різні завдання, породжували особливості звуковидобування.

Сучасний розвиток мистецтва гри на трубі (в руслі загального процесу активного розвитку виконавства на духових інструментах останніх десятиліть) поставив як перед виконавцями і композиторами, так і перед науковцями необхідність усвідомлення специфіки того зв'язку, який працює між історично надбаним досвідом – як теоретичним, так і практичним – та новими технічними і художніми завданнями, які породжує згаданий розвиток музичного мистецтва. Труба має свої технічно-акустичні та художньо-виразові особливості, які потребують наукової систематизації, що буде мати нові проекції як у сфері музикознавства (історичного, теоретичного, виконавського), так і у сфері музичного виконавства.

Сучасна теорія виконавства намагається знайти і дати відповідь на питання, що стосуються насамперед формування виконавського апарату духовика, використання сучасних прийомів гри на мідних духових інструментах.

Метою даних методичних рекомендацій є спроба пошуку різноманітних підходів в освоєнні теорії гри і методики викладання на духових інструментах оскільки виконавство знаходиться в постійному розвитку і в наш час досягло такого високого рівня, що подальший прогрес не можливий без нових підходів в освоєнні гри заснованих як на емпіричних, так і теоретичних пошуках.

## ОСНОВНА ЧАСТИНА

Що являє собою виконавський апарат духовика? Відомо, що існують два погляди на виконавчий апарат, це *СТАРА* школа, та *НОВА* школа, яка на сьогоднішній день є більш прогресивною. Це спрощений погляд на дуже важливе питання, що стосується розвитку виконавського апарата. Нові погляди прийшли до нас з заходу і отримали свій розвиток завдяки джазовій музиці. В джазовій музиці виконавець більш вільний, змушений грати імпровізації, використовуючи іноді дуже високий регістр, що не властиво академічній музиці, це дещо інша специфіка гри і вона потребувала пошуку резервів в виконавському апараті. І завдяки цьому з'явилась *НОВА* школа зі своїми плюсами, які я вважаю треба розуміти, і долучати в свій арсенал.

Отже два погляди:

Стара школа, якій притаманна була інструментальна концепція – згідно з якою звучить тільки інструмент, а функція виконавського апарата полягає в тому, щоб подавати повітря в інструмент і робити все те, що ми робимо в процесі гри. Тобто це подвійна акустична система, де є збудник звуку і звучачий духовий інструмент.

Другий погляд, новий - це інструментально-вокальна концепція, в якій звучить не тільки інструмент, а і сам виконавець. Тобто така потрібна, пов'язана між собою акустична система де є:

1. Збудник звуку
2. Коливальний процес в інструменті
3. Зворотній процес коливань в самому виконавці.

Оскільки друга концепція є для нас більш пріоритетною і це підтверджують сучасні виконавці і викладачі, то виходить що сам виконавець є продовженням інструменту, його легені, горло, м'які тканини впливають на якість звуку. Тому навіть зовнішня постановка корпусу, рук, голови, положення інструмента мають важливе значення.

Кожен трубач має розуміти, якими виконавськими засобами він володіє і розуміти природу процесів, що відбуваються у грі. Знати яким чином він може добитись тих, чи інших результатів. Слідкувати за тим, як розвивається наша методика. Часто буває, що музиканти по різному мислять і досягають той чи інший результат своїм шляхом. Але є і загальні закономірності, від знання яких залежить майбутній розвиток музиканта.

Отже при формуванні виконавського апарата головне, що має бути в основі розвитку це :

1. ПРИРОДНІСТЬ. Чи природньо грати на духовому інструменті? Звісно НІ. І тут потрібно шукати такі природні рефлекси, які б нам прийшли на допомогу. Це стосується дихання, постановки губ, язика і багато іншого.

2. РАЦІОНАЛЬНІСТЬ. Це принцип використання тільки тих м'язів, які мають безпосереднє відношення до гри. В нашій практиці ми також стикаємося з зайвою напруженістю, що дуже заважає виконавцю вільно почуватись при грі.

3. СВОБОДА. Цей принцип дуже важливий в нашій практиці. Скутість, хвилювання, ці недоліки дуже часто зустрічається при грі, особливо на сцені.

Від успіху в цьому питанні залежить майбутня доля музиканта. Дефекти, що засвоєнні в ранньому віці дуже важко виправляти. Тому важливо не форсувати цей процес, а слідкувати за тим щоб учень доводив всі навички до автоматизму, відчував свободу, комфорт і поступово рухався вперед.

Тепер розглянемо ПОСЛІДОВНІСТЬ розвитку виконавського апарату.

1. Загальна постановка
2. Губи, язик, мундштук
3. Дихання
4. Координація
5. Резонатори, тобто формування якісного звуку

В послідовності формування виконавського апарата, ЗАГАЛЬНА ПОСТАНОВКА – це є перша складова, з якої починається навчання музиканта.

Надмірно заглиблюватись в це питання немає сенсу, оскільки воно потребує окремого дослідження.

Питання губ та язика, тобто все те, що ми називаємо амбушуром, або губним апаратом є найважливішим елементом при звукоутворенні. В сучасній методиці існують різні погляди на те, як треба формувати амбушур. Оскільки в нас немає прямої можливості для спостереження – тут основним орієнтиром, як стверджують багато професіоналів в цій справі, є якість звуку. Але в цьому твердженні існує й інша точка зору. Щодо якості звуку: деякі майстри високого класу рекомендують на початковому етапі навчання, та й в процесі розігрування, навпаки не загострювати увагу на якості звуку, а сконцентрувати свою увагу на легкості добування звуку. І це повинно бути первинним. Якщо ми навчимо учня брати звук легко, пояснивши йому принцип звуковидобування, пояснити що є головне і чого треба уникати, то через деякий час цей звук буде і легким, і дуже якісним. Відомий трубач Артуро Сандоваль наприклад, пропонує спочатку при розігруванні знайти свободу видоху повітря і свободу на губах. Тобто спочатку правильний принцип, після чого прийде правильний звук.

Не так важливо які грати вправи з початку занять, а важливо щоб вправи були простими, і не потребували навантаження на губи. Т. О. Докшицер в своїй праці «Система комплексних вправ трубача» в розділі РОЗМИНКИ пропонує немало таких вправ, які можна використовувати як з ранку розігруючись, так і перед заняттям, або роботою. Початкові вправи з відводом мундштука від губ виконуються як спеціальна гімнастика і допомагають при ускладненні звуковидобування. Важливо грати вправи не голосно, а навпаки на *piano*.

Заслуговують на особливу увагу вправи з використанням нижнього регістру, так званої мертвої зони. Ці вправи дають відчуття наповненості в губах. Мертву зону не можливо грати з тиском на губи, що дає можливість

правильно формувати м'язові відчуття в губах. Гра в мертвій зоні є дуже корисною, тому такі вправи рекомендують багато визнаних майстрів.

Майстерність викладача полягає в тому, щоб спочатку пояснити принцип гри (тобто, як все працює), а потім слідкувати за його якістю звуку. Але зрозуміло, що методика виробила деякі правила постановки, які є аксіомою. Оскільки робота губ, язика, горла, на мідному інструменті є явище не природне і приховане від нагляду, то це звичайно ускладнює процес навчання, проте і в цьому питанні є можливість звернутися до природніх рефлексів і використовувати їх в процесі навчання.

На поміч здобувачу освіти і викладачу приходить сама природа. Професор В.М. Апатський в своїй методиці про амбушур каже наступне:

«Для керування м'язами губного апарату (як і іншими м'язами органів мовлення) в центральній нервовій системі відведено величезну кількість нервових клітин. Тому ці м'язи належать до категорії м'язів спритних, здатних до точних, швидких, гнучких і дуже різноманітних дій» (Апатський, 2006: 40). І далі: «Губний апарат має в корі головного мозку представництво в нервових клітинах слухової зони, через що під впливом слухового-самоконтролю можлива дуже тонка корекція роботи м'язів» (Апатський, 2006: 40). Але, тут є деяка неточність. Апатський говорить про губний апарат, який нібито формує мелодію. А насправді, в цьому процесі головна роль належить язика, тобто він чує і з його допомогою ми можемо змінювати мелодію. Тобто можна сказати, що не губи мають вуха, а язик. Як доказ цього феномену – кожен може проекспериментувати, просвистіти мелодію і впевнитись за рахунок чого змінюється мелодія. І тоді це збігається з тою аксіомою, що у верхньому регістрі язик підіймається вгору, а в нижньому навпаки.

Як же правильно формувати свій амбушур? І чому варто акцентувати на цьому свою увагу? Для трубача – це дуже важливе питання. Справа в тому, що в методиці нам пояснюють які склади використовувати в нижньому регістрі (та, ту, то) в верхньому (ті, тю), але скільки б ми не використовували ці

правильні на перший погляд рекомендації, вони практично нічого не змінювали і не допомагали в освоєнні верхнього регістру. Так відбувалось не тільки у автора цих методичних рекомендацій, але й спілкуючись з багатьма колегами стало зрозуміло, що багато з них відчували приблизно те ж саме. Використовували склади, але рубіж верхніх нот був приблизно один. Це були *ре, мі, фа*, інколи хтось дотягувався до *соль*. Головним фактором було те, що ці ноти брались з великим тиском. Це досить розповсюджена проблема для багатьох. виправити такий недолік досить складно, оскільки вже сформовані неправильні навички, м'язова пам'ять вкоренилась і намагаючись змінити свої навички, ширше – змінити постановку, позитивний результат не настає. Іноді нове не знаходиться, а те що було – губиться. Цьому є також багато прикладів.

Причина в тому, що губи повинні працювати в комфортному стані. Головна помилка багатьох музикантів полягає в тому, що з самого початку навчання цьому не приділяється належної уваги. Перша природня реакція учня-початківця – міцно взявши інструмент добре дунути. Щоб уникнути цього, слід постійно наголошувати, що виникнення звуку на трубі є процес не такий складний як здається, особливо в середньому регістрі. При грі високих нот успіх не залежить від напруги і збільшення тиску на губи, на жаль це дає деякий позитивний результат і часто ми використовуємо цей принцип не розуміючи згубність таких дій. А успіх залежить від язика, який регулює швидкість повітря за рахунок підйому. Головним завданням є слідкування за тим, щоб губи при мелодії вгору як *наименше* змінювали своє положення візуально в сторону розтягування і також змінювали свою пружність. Більш пружні губи схильні до вібрації з більш високою частотою. Доцільним буде звернути увагу на те, як працюють губи у високопрофесійних музикантів, вірніше сказати «*не працюють*». Губи напружуються і збираються до центру, а не розтягуються. Тобто губи знаходяться у статичному положенні. Тут можна

застосувати вираз В.М. Апатського *ПРУЖНА ПАСИВНІСТЬ* (Апатський, 2006).

Тобто положення губ в момент вдиху нагадують форму, яка утворюється при свисті. Висоту звуку змінює не збільшення напруги в губах (хоча вона змінюється але мінімально) і з цим підсвідомо відбувається розтяжка губ, а навпаки висоту звуку змінює підйом язика і завдяки цьому збільшується швидкість повітря. Це дуже важливий фактор впливу, тому на ньому необхідно зосередитись більш детально. Чи звертаємо ми увагу під час співу мелодії чи свисту на положення язика? Звісно – ні, тому що якщо у вас гарний слух, то все проходить автоматично, язик сам знаходить ці ноти. Треба сказати, що у кожної ноти є своє положення язика, щоб в цьому впевнитись проспівайте гаму. Тому говорити куди треба підняти язик немає ніякого сенсу оскільки він сам знайде це положення, якщо цей навик закріпити в свідомості трубача з самого початку і довести до автоматизму. Прослідкуйте, що відбувається в губах в цей момент: губи в зібраному стані, а в тому місці де проходить повітря – вони досить вільні. І це є ключовим в роботі губ.

Тому не зайвим буде навчитись свистіти, але не аби як, а сформувавши губи трубочкою. Навчитись зовсім не важко і це може бути гарним орієнтиром для учня в пошуку свободи.

Всі ми знаємо, що найважливішим в практиці музиканта-духовика є саме відчуття цієї свободи і комфорту. Нам відома така проблема, як домашня легкість і гарне звучання, а після виходу на сцену – скутість, хвилювання при яких якість гри значно знижується. Насправді тут дуже багато факторів: це може бути загальний стан, наприклад небажані продукти, що були вживані перед виступом. Серед усних згадок учнів Т.О. Докшицера є спогад, який розповідав сам маестро. Випадок, що трапився з ним в Німеччині, де перед виступом його пригостили смачним виноградом, в результаті чого виступ був дуже невдалим а все тому, що виноград додає губам терпкість і погіршує вібрацію губ. Ще одна дуже розповсюджена причина поганого почуття – це

стомлені губи. Перед виступом не слід збільшувати навантаження, краще навпаки трохи розвантажити. Проте ця інформація відома, і навіть дотримуючись всіх вимог часто виступ буває все одно невдалим. Це питання потребує більш широкого розгляду.

Сучасне виконавство демонструє неперевершені зразки майстерності, які навряд чи можливо досягти не змінивши щось в методиці. Останнім часом можна спостерігати феєричні виступи багатьох виконавців, чия легкість, витримка, діапазон змушують замислитись над методикою навчання.

Одним з головних принципів даного феномену є відчуття повітря в губах. Губи в момент гри відчуються як непридавлений поролон, але при цьому зібрані. Важливим буде пам'ятати про це ще до початку гри і формувати губний апарат в момент вдиху. Має бути присутнім почуття «соковитості» губ, збираючи їх в О-образну форму одночасно подаючи щелепу вперед. Наголосимо, що робити це треба до початку звукоутворення, в момент вдиху.

Це можна порівняти з кулаком людини. Якщо пальці сжаті разом – це кулак, а якщо нарізно – при ударі можна їх зламати. Так працюють і губи, якщо вони налаштовані правильно, то в змозі витримувати великі навантаження і навпаки.

Головне пам'ятати, що оволодіння навичками повинно бути поступовим і без форсування подій особливо на початковому етапі. Також потрібно враховувати, що мускульна свобода, або назвемо це м'язова пам'ять з'явиться з часом. Автоматизм прийде, як відомо, після тривалих повторень.

Наступним пунктом розглянемо ЯЗИК.

З язиком пов'язано початок звуку, склади (та, ту, ті), і ще багато чого. Язик наш ворог іноді в житті, а іноді і в грі при недбалому використанні. Всім відомо які склади треба використовувати в залежності від регістра: «ту, та» використовуємо в нижньому, «ті, тю» в верхньому. Але ми не враховуємо одну важливу деталь: справа в тому, що склад «ті, тю» який ми використовуємо в

верхньому реєстрі скоріш за все зміниться на «ті-и, тю- у», що притаманно нижньому реєстру.

Чи добиваємося ми від учня того, щоб він в повній мірі використовував ці мовні рефлексивні в практиці? Так, ми учню розкажемо про ці склади і підемо далі, як це часто буває в навчальному процесі. Проте, тут дуже важливо, щоб цей природний мовний рефлекс він використовував спочатку усвідомлено, пізніше доводячи до автоматизму. Щоб перейти з одного рівня на другий, знадобиться немало часу, тому важливим буде більше приділяти увагу даному питанню, іноді зупинившись на ньому окремо. Можна запропонувати учню спеціальні вправи. Вони можуть бути різними, наприклад: квінта, або октава вгору не за рахунок дихання, а за допомогою язика, без *crescendo* і без зміни напруги в губах, краще на *diminuendo*. Зіграти таку вправу можна і по-іншому, за рахунок розтягнення губи і тиску на них. Цей спосіб буде невірним і не дасть потрібних результатів.

Слід виділити недолік, пов'язаний з неправильною роботою язика, що часто зустрічається. Робота язика тісним чином пов'язана зі штрихом. Для видобування звуку язик повинен легко доторкнутись до зубів і енергійно вимовити склад «та». Гарним порівнянням тут може бути приклад з легкоатлетом. Він стає на старт, опираючись ногою на стартову колодку – і це дає йому змогу точно та вчасно розпочати біг. Так і наш язик. Повинен стати на старт, доторкнувшись до зубів, які виконують роль стартової колодки – і це дозволить нам вчасно розпочати гру. Адже часто буває так, що учень не виконуючи цих правил – стартує не вчасно. Свого роду відбувається фальстарт.

Необхідно зупинитись ще на одному недоліку, що пов'язаний з початком звуку. Від чого часто виникає не правильне звуковидобування зі складом «туа». Від того, що після старту швидкість повітря досягає необхідної швидкості з невеликим запізненням. Отже, необхідно слідкувати за тим, щоб повітря йшло відразу без розгону.

Іноді, щоб уникнути цього недоліку деякі виконавці створюють тиск за язиком після вдиху. Тобто, вони набирають дихання і перед звуковидобуванням якби закривають язиком губний отвір, що створює невеликий тиск повітря за язиком, це допомагає відразу послати повітря з необхідною швидкістю. Але тут є певна небезпека, оскільки іноді трапляється так зване *заїкання*, і дехто може знайти тут протиріччя з тим, що вдих і видох повинен бути без паузи. Тому вирішувати вам.

Говорячи про язик буде доречним згадати і про види атак. Проста атака – починаємо завжди з неї. Тобто склад «та». Наступні звуки можуть виконуватись іншими способами атаки, або ж взагалі без неї, на легато. М'яка атака. Цей прийом ми використовуємо при співучому звучанні, а також іноді при швидкому виконанні шістнадцятих нот. Інакше техніка стає важкою та незграбною. Та допоміжна атака (подвійний та потрійний язик). Тут основний недолік в тому, що звуки часто бувають різними, в той час, коли різниці між «ту» і «ку» ми не повинні відчувати.

За допомогою язика також можна і закінчувати звук, але він буде специфічним. Він використовується дуже рідко, в основному в джазі.

Завершуючи другий пункт – важливим буде згадати про мундштук. Є різні точки зору, на рахунок того, де розташовується мундштук на губах. Оскільки верхня губа знаходиться на нерухомій верхній щелепі, то мундштук ставимо на верхню губу а нижня щелепа має властивість рухатись, і таким чином вона може регулювати струмінь повітря. Хоча щодо струменя повітря також існують різні точки зору – ми зупинимось на тому, що струмінь повинен йти точно по прямій. Візуалізатор може показати, як цей процес відбувається.

Наступним етапом розглянемо ДИХАННЯ.

Наскільки важливим є це питання – всі розуміють. І питання це не таке складне, як здається. Ми самі його часто ускладнюємо.

Як відомо існує три типи дихання:

1. Фізіологічне – природний тип дихання, що забезпечує життєдіяльність людини;
2. Розмовне дихання, що використовується при розмовній мові;
3. Виконавський тип дихання – використовується при грі на духовому інструменті.

Виконавське дихання відрізняється від фізіологічного насамперед кількістю повітря. При звичайному вдиху, ми вдихаємо в середньому 500 см куб., при виконавському іноді треба набрати повні легені повітря. Це приблизно від трьох літрів і більше. І тут постає питання: «Чи існує в природі фізіологічний вдих на повні легені?» – Так. І називається він позіхання. На думку автора це дуже вдалий орієнтир для духовика. По-перше, він дійсно заповнює 100% легень, по-друге, він природний і втретє – він комфортний.

Звичайно, ми не говоримо, що при наборі глибокого вдиху треба позіхати, але, як відомо, існує таке поняття, як м'язова пам'ять і її можливо напрацьовувати. Для цього необхідно спостерігати, що відбувається в момент позіхання. А відбувається насамперед розслаблення всіх м'язів антагоністів вдиху, що є набагато важливішим ніж слідкування за вдихом. Тобто, необхідно слідкувати за тим, що відбувається до того як ми починаємо вдих. Тут буде доречним навести висловлювання з майстер-класу Джеймса Моррісона: «Не треба ускладнювати це питання, ми думаємо про звук, артикуляцію, аплікатуру і тому подібне і все це залежить від того, як ви дихаєте в процесі гри. Правильний вдих – це вдих без особливого напруження. Якщо так вдихати то видих буде зібраним і це головне». Тобто, щоб грати на диханні треба перед вдихом розслабитись. Але тут є деяка небезпека: треба слідкувати за тим, щоб після вдиху не залишатись розслабленим. Тут може слугувати приклад з фізіології: коли людина чхає – спочатку йде розслаблення, потім вдих і видих.

Джеймс Моррісон пропонує ще одну пораду: перед вдихом слід зробити видих і 2-3 секунди не дихати. До речі, перед тим, як чхати людина робить те саме – розслабляється і затримує вдих. Після напруженого вдиху – видих буде

розслабленим, тобто виконання буде відбуватись не на «опорі». Якщо освоїти цей прийом, то гра буде даватись з легкістю і з задоволенням. Практикувати такі навички можна і без інструмента, наприклад за допомогою повітряних кульок.

Рухаємось далі і наступний пункт – КООРДИНАЦІЯ.

Що таке координація рухів виконавського апарата? Це процеси узгодження м'язів. Зрозуміло наскільки важливим є це питання, оскільки в процесі гри на інструменті беруть участь дуже багато м'язів. Наприклад, під час ходьби задіяно близько 200 м'язів, при грі мабуть на багато більше. Коли людина ходить вона не замислюється над тим, яку групу м'язів треба напружити, в процесі еволюції природа сама зробила свою справу. При грі ми повинні контролювати всі рухи виконавського апарата і наскільки це важко розуміють всі виконавці.

Над координацією необхідно працювати все своє творче життя. Починаючи розіграватись ми з перших звуків відчуваємо коли наші дії не узгодженні. Наприклад, роздування звуку, а цей недолік зустрічається дуже часто вимовляючи склад «туа», говорить про те, що порушена координація пов'язана з подачею повітря. Воно запізнилось і стаціонарна частина звуку з'явилась не вчасно. Це не єдиний недолік пов'язаний з поганою координацією дихальних органів. Роздування звуку, фразування все це можна віднести до цієї проблеми. Також часто ми стикаємось з неточною координацією рухів пальців, коли навіть найменші похибки дають негативний результат. В технічних місцях часто спостерігається неточна робота пальців з язиком. А ще більш складна проблема полягає в тому, що кожній ноті відповідає певна напруженість і амбушура і дихання і язика. І цей недолік не завжди буває помітним одразу. В таких ситуаціях на допомогу може прийти базінг. Він як під мікроскопом покаже де ви робите помилки, як в інтонації, так і в роботі пальців.

РЕЗОНАТОРИ.

Це система в якій накопичується енергія коливань звуку. Основним резонатором в музичному інструменті є канал інструмента заповнений повітрям. Розмір і форма впливають на висоту, тембр і на гучність. Музиканти давно помітили, що на якість звуку впливає те, в якому стані знаходяться елементи мовного апарата, тобто порожнина рота, горло, глотка, правильна настройка яких поліпшує звучання інструмента. Мовний апарат духовика є своєрідним резонатором і впливає на темброутворення.

Всі горлові та ротові порожнини грають роль активних резонаторів. При мовленні вони резонують та значно посилюються. Якщо ж звуки не вступають в резонанс – вони втрачають якість.

В зв'язку з цим дуже важливим є вміння передчути виконуваний фрагмент.

Є дуже ефектний спосіб, який показує наскільки сильно впливає правильна настройка на силу і тембр звуку. Якщо ми знаходимось в кімнаті де стіни, підлога з кахелю і ця кімната порожня, то ми можемо легко знайти таку ноту, яка буде дуже сильно вібрувати при найменшій динаміці і мінімальних затратах енергії. Це говорить про те, що музикант при правильному настрої, тобто коли він передчує висоту звуку витратить менше енергії і отримає кращий звук з високим коефіцієнтом корисної дії. Тобто резонатори музиканта-духовика стимулюють роботу губного апарата і це пояснює чому при точному попаданні звуку в резонанс грати набагато легше, і чому треба мати добре розвинений слух, щоб передчувати мелодію. І навпаки, якщо виконавиць не досить гарно чує, то неточна настройка всіх цих компонентів призводить до того, що резонансні функції голосового апарату замість посилення звуку виконують роль демпферів, тобто погіршують якість звуку. З цього випливає необхідність для виконавця на духовому інструменті більш серйозно вивчати дисципліни розвиваючі гармонічний слух. Сольфеджіо, гармонія, спів, гра в ансамблі стануть вам добрим помічником в ваших заняттях на інструменті.

## ВИСНОВКИ

Навчання грі на трубі – складний та кропіткий процес. Задача викладача полягає в тому, щоб музиканти, перш за все навчилися розбиратись в методиці формування виконавського апарата. Магістрант повинен усвідомити, що гра на трубі – це взаємодія багатьох функцій: зорових, слухових, рухових т. д. Його необхідно ознайомити з виконавськими засобами звуковидобування, технікою дихання, губ, язика, пальців.

Звідси виникає необхідність прояву нових технічних та художньо-виразових засобів формування і вдосконалення амбушюра духовика-мідника.

Важливим результатом є :

- 1) значно зменшити тиск на губи;
- 2) оволодіти технічними прийомами;
- 3) збільшити витримку губного апарата;
- 4) розширити робочий діапазон;
- 5) збагатити репертуар;
- 6) вдосконалити вищий щабель виконавської майстерності.

Таким чином, при правильному використанні та формуванні амбушюра можна розширити технічні та виконавські можливості, збагатити різними елементами виразності музичну фактуру, та оволодіти яскравими артистичними навичками, що позитивно впливає на реалізацію творчих задумів.

## СПИСОК РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва : навч. посіб. / В. М. Апатський ; Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського. – Київ : НМАУ, 2006. – 432 с.
2. Богданов В. О. Класи духових інструментів у музичному училищі при Київському відділенні ІРМТ (1870-1913 рр.) / В. О. Богданов // Вісн. харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2006. – Вип. 7. – С. 26–34.
3. Гишка І. С. (2001) Базінг: історія та генезис (до питання методики навчання гри на мідних духових інструментах) / І. С. Гишка // Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2001. – Вип. 18. – С. 282–289.
4. Гишка І. С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача : навч. посіб. / І. С. Гишка ; [Нац. акад. сухопутних військ]. – Львів : НАСВ, 2021. 206 с.
5. Гладких А. В. Методика навчання гри на духових інструментах : навч. посіб. / А. В. Гладких ; Харків. держ. акад. культури. – Харків : ХДАК, 2008. – 106 с.
6. Громченко В. В. Духове соло в контексті музичновиконавської герменевтики (педагогічний аспект) / В. В. Громченко // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2018. – Вип. 61. – С. 24–31. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.03>
7. Громченко В. В. Духове соло в Європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ - початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : монографія / В. В. Громченко ; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Дніпропетр. акад. музики ім. М. Глінки. – Київ ; Дніпро : Ліра, 2020. – 302 с.
8. Качмарчик В. П. Перманентний видих у виконавстві на духових інструментах: проблеми історії та фізіології : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – муз. мистецтво / В. П. Качмарчик ; Нац. муз. акад. України. – Київ, 1995. – 23 с.

9. Кобець І. М. Основи навчання гри на трубі / І. М. Кобець. – Київ : Муз. Україна, 1985. – 76 с.

10. Плохотнюк О. С. Організація щоденних самостійних занять трубача за методикою В. М. Лисенка : навч.-метод. посіб. для студ.-трубачів спец. 025 «Музичне мистецтво» / О. С. Плахотнюк. – Київ : Про формат, 2022. – 100 с.

11. Подольчук В. В. Роль виконавського дихання та артикуляції при грі на трубі / В. В. Подольчук // Педагогічні науки. – 2010. – № 7. – С. 100–107.

12. Посвалюк В. Т. Історія виконавства на трубі в Україні : монографія / В. Т. Посвалюк. – Київ : КНУКіМ, 2006. – 368 с.