

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра музичного мистецтва естради та джазу
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ «ШКОЛИ ГРИ НА ТРУБИ» ХІХ-ХХІ СТ.:
ТРАДИЦІЇ, НОВАЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

**Магістерська робота
Такшина Максима Сергійовича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Цурканенко Ірина Володимирівна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

Такшин М. С.



Харків-2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3	
РОЗДІЛ 1. АКАДЕМІЧНА ТРУБА		
1.1 Історія конструкційних змін труби та їхнє значення	7	
1.2 Історія вивчення гри на трубі у наукових джерелах	12	
Висновки до Розділу 1	19	
РОЗДІЛ 2. ШКОЛИ ГРИ НА ТРУБИ		
2.1 Видатні представники національних та педагогічних шкіл гри на трубі ²¹ :		
педагоги і виконавці	21	
2.2 Школа гри на трубі Ж. Арбана	45	
2.3 Творча постать Тимофія Олександровича Докшицера	50	
Висновки до Розділу 2	53	
РОЗДІЛ 3. ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ Й. Н. ГУММЕЛЯ		56
Висновки до Розділу 3	79	
ВИСНОВКИ	81	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	85	

ВСТУП

Актуальність теми дослідження.

Ця тема обрана нами, тому що вважаємо її гідною розгляду, адже труба у сучасному її виді з нинішньою конструкцією значно молодший інструмент ніж інші класичні інструменти і це вже є причиною того, що виконавство на ній мало досліджене. При цьому, сучасний стан виконавства на трубі виділяється активністю, репертуарним різноманіттям і великою цікавістю, слухачів. Також ми можемо сказати, що відчувається у світовому мистецтві гри на трубі певні особливості виконання в залежності від виконавсько-педагогічних шкіл.

Представлені різні жанри творів для труби, динаміка їх змін різні виконавські традиції і навіть певний вплив інших видів мистецтва.

В нашій роботі ми ставимо завдання дослідження національного, культурного та авторського впливу на виконавство на трубі, адже існує дуже мало робіт на цю тему. Також автор цієї роботи сам є виконавцем на трубі, що додатково послугувало підставою для обрання цієї теми.

Мета дослідження – виявити специфіку шкіл гри на трубі XIX - XXI століття.

Завдання дослідження:

- охарактеризувати поняття «школа гри на трубі» в різних аспектах,
- зробити короткий огляд історії створення інструмента і впливу зміни конструкції на виконавство на цьому інструменті та популяризацію труби;
- розглянути національний вимір виконавства на трубі;
- виконати порівняльний аналіз виконання представників різних шкіл гри на трубі на прикладі концерту для труби з оркестром E-dur Й. Н. Гуммеля.

Об'єкт дослідження – академічне мистецтво гри на трубі. \i

Предмет дослідження – специфіка шкіл гри на трубі XIX - XXI століття.

Матеріал дослідження: Концерт для труби з оркестром E-dur Й. Н. Гуммеля (1803) у виконанні Артюро Сандоваля (труба Сі-бемоль Лондонський симфонічний оркестр. Диригент: Луїс Хаза. Запис – США, 1989 рік) та Вінтона Марсаліса (труба Ми-бемоль. Національний Філармонічний Оркестр. Диригент – Раймонд Леппард. Запис – США, 1983 рік).

Методи дослідження. Концепція магістерської роботи спирається на загальні та спеціальні методи аналізу обраного матеріалу, усталені в сучасній музикознавчій науці:

- *історичний* – визначає динаміку змін конструкції труби, а також принципів та прийомів виконавства;
- *стильовий* – вказує на національні та індивідуальні особливості виконавства;
- *жанровий* – охоплює типові ознаки творів для труби, що стають матеріалом виконавського мистецтва трубача та проаналізовані в даній роботі;
- *виконавський* – необхідний для порівняльного аналізу виконавських версій творів для труби (зокрема, *Концерт для труби з оркестром E-dur Й. Н. Гуммеля*)

Теоретична база дослідження.

Науково-теоретичну основу представленої магістерської роботи складає корпус наукових джерел різних років з наступних тематичних напрямків:

- *наукові джерела, присвячені історії виникнення та реконструкції труби:* Тарарак Ю. [34], Чжан Цзіньцю [37];
- *наукові праці, пов'язані з творчістю Й. Н. Гуммеля:* Яременко Л. [41], Marble T. L. [40], Nathan Blinn C. [61];
- *наукові джерела з питань виконавської інтерпретації:* Дедусенко Ж. [12], Москаленко В. [26], Ніколаєвська Ю. [31];

- *історія виконавства на трубі в Західній Європі та США:* Іваніцький О. [14], Яременко Л. [42], Bloss L. L. [49];
- *історія виконавства на трубі в Україні :* Белінський Г. О. [2], Голубєв В. [10], Комар А. [15], Концевич О. [17];
- *школа гри на трубі в різних національних традиціях:* Білий Є. [3], Ященко О. [43], Bloss L. L. [49];
- *праці, присвячені виконавській специфіці гри на трубі:* Білий Є. [3], Вар'янюк О. [6], Bennett J. G. [48];
- *виконавський аналіз:* Концевич О. [17], Arban J. B. [45], Maggio L. [59];
- *персоналії представників виконавства на трубі на теренах України:* Голубєв В. [10], Левчук О. [21], Муха А [29];
- *праці, присвячені новітнім методам гри на трубі:* Вакалюк. П. В. [4], Fernandes G. M. [52], Wiehe D. D. [65].

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вони є одними з перших досвідів порівняння шкіл гри на трубі та їхньої характеристики з точки зору традицій, новацій та перспектив.

Практична значущість результатів дослідження полягає в тому що вони можуть бути використані в подальших наукових розвідках присвячених: мистецтву гри на трубі, творчості видатних виконавців на трубі, композиторів європейських, американських і д.т., які створили репертуар для труби, тощо; вони можуть бути використані у навчальних дисциплінах присвячених історії світової музичної культури, історії виконавства на духових інструментах, аналізу музичних творів, музичній інтерпретації і т.д.; у музичній педагогіці і виконавській практиці.

Апробація основних тез, матеріалів та результатів дослідження була здійснена на наступних науково-практичних конференціях:

- виступ із доповіддю на науково-практичній конференції «Магістерські читання» 15-16 квітня 2024 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського), доповідь «Порівняльний аналіз інтерпретацій концерту для труби з оркестром Мі-бемоль мажор Й. Н. Гуммеля»;
- виступ на V Міжнародній науково-творчій конференції Ради молодих вчених «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 18-19 травня 2024 року (Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського), доповідь «Порівняльний аналіз шкіл гри на трубі XIX-XXI ст.: традиції, новації та перспективи».

Структура дослідження. Представлена наукова праця складається зі Вступу, трьох великих Розділів з підрозділами та висновками до них, основних Висновків та Списку використаних джерел, що налічує 65 найменувань, з яких 22 джерела – іншомовні. Загальний обсяг дослідження складає 92 сторінки, з них 81 сторінку основного тексту.

РОЗДІЛ 1

АКАДЕМІЧНА ТРУБА

1.1 Історія конструкційних змін труби та їхнє значення

Духові музичні інструменти мають довгу історію, яка починається ще в палеоліті. Наприклад, раковини виступали як примітивні флейти, а роги та кістки тварин слугували прообразами сучасних духових інструментів. У Стародавньому Єгипті музиканти грали на прямих трубах, а древньоєврейський інструмент “шофар” використовувався для передачі сигналів та релігійних обрядів.

У Середньовіччі з’явилася пряма металева труба, відома як “бузіне”. Цей інструмент використовувався як сигнальний інструмент та для супроводу урочистих заходів. Лише лицарі та дворяни користувалися бузінами. У країнах Середньої Азії, Ірані, Таджикистані та Казахстані використовувався мідний духовий інструмент “карнай”, який був подібний до трембіти, але виготовлявся з міді. Цей інструмент також використовувався під час урочистостей та парадів. У музично-виконавській культурі Китаю поряд з великою кількістю ударних, струнних та флейтових інструментів використовувалися інструменти мідної групи, зокрема бронзові труби різних розмірів. З часом форма духових інструментів змінювалася, і вони поступово перетворювалися з прямих на частково вигнуті, наприклад, літуус та букцин.

За часів Петра I (1689–1725) при дворах була популярна так звана “мисливська” або “рогова” музика. Оркестри того часу включали мундштучні інструменти, виготовлені з листової міді. Ці інструменти могли видобувати лише одну ноту, а їх висота залежала від розміру. Склад такого оркестру може бути великим – до 200–300 музикантів, але такий розкішний оркестр міг собі дозволити лише дуже багатий дворянин.

В еволюції металевих духових інструментів відбувалися зміни. При дворах монархів з'явилися інструментальні та вокальні капели, а також менестрелі та жонглери, які виступали на духових інструментах. Один з улюблених інструментів того часу – корнет – мав чашоподібний мундштук, схожий на інші інструменти флейтово-гобойної групи. Корнети виготовлялися з дерева або рогу, обтягувалися шкірою і мали сім ігрових отворів. Тембр корнета нагадував трубний, і він міг виконувати не тільки сигнали, але й мелодії. Ці корнети також називали “цинками”.

Також варто згадати про натуральні труби, які були дуже близькі за звучанням до сучасних труб. Вони дозволяли отримувати невелику кількість звуків натурального (обертонового) звукоряду. Основні ноти натурального звукоряду звучали струнко, яскраво, але обертони 7, 11, 13, 14, 21, 23 звучали інтонаційно неточно. Грати на натуральній трубі через великий діапазон було не дуже зручно, тому музиканти поділялися на тих, хто грав у нижньому регістрі, використовуючи мундштуки більшого розміру та глибокою чашкою, і на тих, хто грав у верхньому регістрі, використовуючи зменшені мундштуки.

У XIV–XV століттях форма металевих інструментів, що розпочалася в добу Середньовіччя, зазнала якісних змін. Зароджувалися вигнуті труби, а також відбувався поділ на низькі (басові) та високі (дискантові). Майстри виготовляли металеві інструменти з різних металів, таких як мідь, бронза, срібло. Німецький і американський музикознавець Курт Закс вказує, що винахідниками вигнутих труб були південно-німецькі та північно-італійські майстри. Вже від XV до XIX століття в Нюрнберзі працювали видатні фахівці, такі як родини Хайнлейн, Шмідт, Нагель, англійські майстри Дадлі та У. Буль. Гайс Мемлінг, нідерландський художник, зобразив на органі бенедиктинської церкви в Кастилії трубу з двічі зігнутим розтрубом. Також у той час з'явилася кулісна труба, яку трубачі використовували, притискавши мундштук до губ і

пересуваючи інструмент по довгій мундштучній гільзі. Це була перша спроба зробити трубу хроматичним інструментом.

У XVIII столітті англійські майстри вдосконалили трубу, додавши ковзаючий крон. Це дозволило збільшити кількість хроматичних звуків. Однак клапанна труба не отримала широкого розповсюдження, інші спроби, такі як труба-«півмісяць», також не були успішними. Цей інструмент вважається стародавнім і водночас дуже молодим. Той самий момент, коли у труби незворотно розширилися можливості, а відповідно і попит на неї у композиторів і її значення описав у своїй роботі «Труба: історія та органологія інструмента в динаміці стильових змін від бароко до класицизму» дослідник Чжан Цзіньцю [37]. Він вказує на віденського придворного музиканта, і винахідника Антона Вайдінгера (1766 - 1852). Хоча й до нього і після нього відбувались модифікації та реконструкції труби, його робота здійснила найвагоміший вплив на інструмент. Дякуючи вкладу Антона Вайдінгера, трубачі отримали можливість виконувати хроматичний рух на цьому інструменті за допомогою клапанний механізму, який був відсутнім на трубі і доступним був лише натуральний звукоряд. 1801 рік патенту цього механізму.

У XIX столітті труба отримала вентиляльний механізм, що дозволило виконувати всі ноти хроматичної гами. Труба-ріццола ладу in B та in A була розроблена для сольного виконання давньої музики в стилі кларіно. Сучасні труби виготовляються з різних сплавів, таких як латунь, мідь, срібло та полумтомпака. Ці інструменти використовуються як в симфонічній музиці, так і в джазовому виконанні.

В середині XIX століття труба з вентиляльним механізмом остаточно посіла своє місце в оркестрі як хроматичний інструмент. Джаз, естрадна та сучасна музика виконуються переважно на помпових інструментах, але використання вентиляльних труб залишається популярним у класичній та старовинній музиці . «...Вайдінгер продемонстрував багато можливостей і недоліків клавійної

труби. Основною перевагою клавійної труби була її здатність грати швидкі хроматичні пасажі. Ймовірними недоліками були погана інтонація та якість звуку...» [60, с. 21]

На рубежі XIX–XX століть були сконструйовані труби різних строїв, такі як *in C*, *in D*, *in Es*, *in F*. Їхні конструкції мало відрізнялися від сучасної труби, яка найчастіше використовується в ладі *in B*. Основна зміна полягала у довжині каналу, який зменшувався. Це призводило до підвищення звучання інструмента, сприяючи грі в верхньому регістрі. Мундштуки також дещо зменшувалися, що дозволяло досягати більш точної інтонації в верхньому регістрі.

Труба-*piccolo* ладу *in B* та *in A* була розроблена для сольного виконання давньої музики в стилі кларіно. Композитори XVII–XVIII століть, такі як Г. Перселл, А. Вівальді, Дж. Габріелі, Г. Телеман, Г. Ф. Гендель та В. А. Моцарт, широко використовували трубу-*piccolo*. У музиці XX століття цей інструмент також застосовувався на перших “ролях” завдяки своєму яскравому та характерному звучанню. Деякі з відомих творів, в яких використовувалася труба-*piccolo*, включають “Весну священну” І. Стравінського, “Болеро” М. Равеля та “Пустотливі частівки” Р. Щедріна

Альтова труба *in F* та басова труба є важливими інструментами, які дозволяють видобувати низькі звуки. Альтова труба використовувалася в творах російських композиторів, таких як М. Римський-Корсаков, О. Глазунов, С. Прокоф’єв, Д. Шостакович. З іншого боку, басова труба звучала рідше, оскільки композитори частіше віддавали перевагу звучанню тромбонів.

Сучасні труби виготовляються з різних сплавів, таких як латунь, мідь, срібло та полутомпака (спеціальний сплав міді та цинку). Конструкція труби включає мундштук, циліндричну трубку довжиною близько 1,5 м (діаметр приблизно 11 мм) та два вигини. Помповий механізм дозволяє виконувати різноманітні пасажі, вентиляльні трелі, стрибки та *frullato*.

Проте труба має свою недосконалість. Звукоряд на трубі залежить від подовження трубки, і використання всіх крон завжди призводить до трохи вищого звучання, ніж заплановано. Ця технологічно-акустична проблема вимагає від трубача розвиненого слуху та володіння особливою виконавською технікою.

Труба ладу *in B* є транспонуючим інструментом, партія якого записується в скрипковому ключі та звучить на велику секунду нижче написаного. У порівнянні з інструментами з фіксованим ладом (наприклад, фортепіано, баян), де октава розділена на дванадцять рівних частин-ступенів (тонів), труба є інструментом з напівфіксованою висотою звуку. Це означає, що кваліфікований виконавець може змінювати висоту звуку в певних межах та виправляти дефекти настройки окремих безладних звуків (звуків з нестійкою звуковисотністю), які, на жаль, іноді виникають на цьому інструменті. Неточність інтонації труби, пов'язана з використанням третього вентиля, є "запланованою". Для виправлення цієї проблеми в конструкції труби передбачено спеціальне пристосування. Важливо відзначити, що точних теоретичних розрахунків для вирішення цієї проблеми не існує не тільки для труби, але й для інших мідних духових інструментів. Тому виправлення безладних звуків вимагає від виконавця розвиненого музичного слуху та знання особливостей свого інструмента.

У XIX столітті труба отримала вентиляльний механізм, що дозволило виконувати всі ноти хроматичної гами. Труба-*piccolo* ладу *in B* та *in A* була розроблена для сольного виконання давньої музики в стилі кларіно. Сучасні труби виготовляються з різних сплавів, таких як латунь, мідь, срібло та полутомпака. Ці інструменти використовуються як в симфонічній музиці, так і в джазовому виконанні. Значна частка цієї інформації взята з роботи Юрія Тарарака : «Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект» [34].

1.2 Історія вивчення гри на трубі у наукових джерелах

Останні п'ять століть були часом інтенсивного розвитку трубного виконавства та пошуків нових методів і технік гри на цьому інструменті. Історія труби змінювалася разом з конструкцією самого інструменту - від натуральних зразків до сучасного хроматичного варіанту. Такі зміни в конструкції дали нові можливості та розширили технічні характеристики інструменту.

В останні десятиліття трубачі почали демонструвати вражаючий рівень виконавства на різних стилях музики - бароковій, класичній, романтичній, модерністській, авангардній, джазовій та інших. Це вимагає від трубачів широкого спектру спеціалізації і досвіду, адже кожен стиль має свої особливості та вимоги.

Сучасна потреба полягає у формуванні фахівців, які володіють як академічними, так і джазовими техніками. Вони повинні мати розуміння та вміння виконувати різні музичні жанри та стилі. Така спеціалізація вимагає від трубачів постійного вдосконалення та пошуку нових шляхів в майстерності.

У дослідженнях з цієї теми було враховано методичні праці видатних спеціалістів з Франції та США. Ці країни мають великий внесок у розвиток трубного виконавства, і їхні школи гри на трубі є визнаними по всьому світу.

Слід відзначити, що труба залишається складним і вимогливим інструментом, який потребує великої вправності та контролю над технікою. Також вона вимагає музичного витончення та виразності у виконанні. У майстерності гри на трубі поєднуються технічні навички з емоційним вираженням, що робить цей інструмент особливою сферою для творчості та самовираження музиканта.

Оволодіння академічною та джазовою специфікою є актуальним завданням для трубачів-музикантів, і цю потребу висловлюють в своїх працях і висловлюваннях видатні трубачі-педагоги. Професор класу труби, Рональд

Ромм, який був учасником ансамблю «Canadian Brass» з 1971 по 2000 рік, на своєму веб-сайті в університеті штату Іллінойс в Урбана-Шампейн, США, розкриває свою філософію викладання. Він стверджує, що виконавець або педагог повинен володіти технікою виконання у різноманітних музичних стилях.

Сьогоднішні вимоги до виконавців, особливо у шоу-групах, полягають у тому, щоб вони могли грати на своєму інструменті настільки якісно, щоб звучати впевнено і бездоганно, виконуючи будь-який стиль музики від бароко до сальси. Виконавці, які можуть виконувати різні музичні жанри, завжди є великою цінністю для організаторів концертів, оскільки це дозволяє представляти різноманітні стилі на одному виступі.

Цей підхід сприяє розширенню репертуару і можливостей виконавців, а також дозволяє їм адаптуватися до різних музичних ситуацій і викликів. Виконавці, які володіють навичками та експертизою в різних стилях, здатні виконувати музику бароко, класики, джазу та інших стилів на одному концерті, що є особливо цінним для організаторів та слухачів.

У світі сучасного трубно-виконавства важливо розвивати широкую спеціалізацію і досвід у володінні різноманітними музичними стилями, щоб задовольняти потреби сучасної аудиторії та виконувати різноманітну музику з виразністю та професіоналізмом.

Ми вважаємо, що зростання попиту на універсальних трубачів свідчить про необхідність виховання музикантів за новою методичною моделлю. Однак, виникає питання, як ставитися до виконавців, які були виховані виключно за академічною або джазовою методикою.

Відкриття консерваторії в Парижі у 1795 році суттєво сприяло швидкому розвитку інструментального навчання, зокрема трубно-педагогіки. Це привело до концентрації діяльності багатьох музикантів у Парижі. Логічним наслідком повинна була статись активізація методичної праці виконавців. Саме так і

сталось, доказами чого є велика кількість робіт французьких авторів, таких як: Анж Лагуанер (? , 1792-1840 – роки життя); Антуан Франсуа Гоберт (1822); Рой Ружен (1824); Джозеф Крессер (1836); Луїджі Маріскотті (1837); Байсьєр-Фабер, Жан Гаспард Мадлен (1839); Жан-Батист Шільц (1843); Йозеф Форестер (1844); Віктор Каусінус (1846); Ейн Сінсойлієс (1848); Адольф Брулон (1851); Франсуа Доверне (1855-1856); Луї Жирар (1857); П'єр Франсуа Клодомір (1870); Жан-Батіст Арбан (1864, 1887); Марі Ернест (1883); Луї Герін (1891); Меррі Франкін (1908); Антуан Шаванн, Анрі Шаванн (1951); Жульєн-Поррет (1964); Роберт Баучер та Єскер Роберт (1972) Гай Аптел (1983-1988); Крістоф Лефевр (1998); П'єр Тібо (2002); Жан Ален Монфорт (2017).

Проте зміна вимог і попиту сучасності викликає необхідність переосмислення методичних підходів. Виконавці, які були виховані суто на академічній або джазовій методиці, можуть зустрітися з викликами адаптації до нових вимог і стилям музики. Для них важливо розширювати свої музичні горизонти, оволодіваючи елементами інших стилів і розвиваючи універсальні навички виконавця.

Таким чином, необхідно знайти компроміс між академічним і джазовим підходами у методиці виховання трубачів. Це може включати поєднання різних методик, експериментування зі стилями та репертуаром, а також постійну самоосвіту і самовдосконалення. Важливо зрозуміти, що вивчення різних музичних стилів може принести користь виконавцеві, розширити його можливості і дати змогу виразити себе в різних жанрах музики.

На початку ХХ століття, в США, джаз стрімко розвивався і це призвело до появи нових прогресивних методик гри на трубі. Розгалуження у виконаннях академічних і джазових зразків стало невід'ємною частиною цього процесу. Вимоги до трубачів, особливо в грі у верхньому регістрі, зросли. Змагання в грі у верхньому регістрі стали поширеними, і ця тенденція відобразилася в методичній літературі.

Майкл Моссман, наприклад, наголошує на тому, що трубач має постійно працювати над розвитком і вдосконаленням звучання діапазону свого інструменту. Раніше були помітні відмінності між джазовою та академічною трубною школами, але сьогодні ці відмінності стираються. Вимоги до гри на трубі в джазі, а також до сучасного академічного виконання виходять далеко за межі майстерності досягнення високих нот.

У методичних посібниках таких авторів, як Герберт Кларк, Вільям Костелло, Луї Маджіо та інші, відображені шляхи розвитку феноменальної техніки, гнучкості губного апарату і опанування меж діапазону труби.

Автори методик стають все більше зацікавленими у вирішенні нових, актуальних проблем. Вони активно досліджують шляхи, якими можна відповісти на сучасні виклики та вирішити нові проблеми, що виникають.

Серед представників США, які були ваторами таких методик, не можна не назвати наступних: Ернст Паудерт (1917, 1964); Герберт Кларк (1912); Вільям Костелло (1937); Дональд Піс (1939); Лоуелл Літл (1954); Ернест Вільямс (1958); Макс Шлоссберг (1959); Реймонд Котвіца (1965, 1972); Джеймі Айберсолд (1967); Луї Маджіо (1968); Чарльз Гоус (1969); Джин Янг (1977); Джеймс Стемп (1978); Карміне Карузо (1979); Чарльз Колін (1980); Клод Гордон (1981); Джером-Каллет (1987, 1992); Аллен Візутті (1990- 1991); Вільям Бей (1996); Кім Даннік (2001, 2010); Кріс Геккер (2002); Антоні Плог (2003); Енн Хардін (2007); Девід Хікман (2007); Ерік Болвін (2009); Майкл Філіп Моссман (2010); Вінсент Січович (2011); Рей Мейз (1951-2013).

Сьогодні в світі існує велика кількість різноманітних наукових та методичних робіт, присвячених трубній музиці. Українські науковці, такі як І. Кобець, І. Гишка, С. Цюлюпа, В. Посвалюк, К. Посвалюк, Д. Муєдінов та інші, також роблять вагомий внесок у скарбницю трубної методики як в Україні, так і у світі [8, 9, 28]. Особливу увагу слід звернути на нову прогресивну вітчизняну науково-методичну працю авторів І. Гишки та

О. Гормана "Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача" [8], яка набуває популярності та активно використовується в професійних музичних колах.

Методика, відповідно до визначення "(від грець. Μέθοδος шлях дослідження або пізнання, ...) – спосіб досягнення будь-якої мети" [9, с. 1], є системою правил і методів викладання, спрямованою на передачу знань, вмінь і навичок учням. Методика, у контексті праць академіка В. Апатського, використовується для навчання гри на духовому інструменті, зокрема на трубі.

Основна мета методики полягає в якісній, повноцінній, розширеній та ґрунтовній передачі знань, вмінь і навичок виконавцям. Це означає, що методика ставить за мету не лише передати базові знання і навички, але й розвинути їх на вищому рівні, сприяючи глибшому розумінню і володінню матеріалом.

Методика може використовувати кілька способів досягнення своєї мети. У зазначеному контексті згадуються два таких способи:

Перший спосіб - майстер-клас від майстра учневі. Він обмежується часом та кількістю слухачів. Завдяки комп'ютерним технологіям цей спосіб став доступним через Інтернет і має велику аудиторію прихильників. Відомі трубачі-майстри, як Адам Рапа, Аллен Віззутті, Артуро Сандоваль, Малкольм Бойд Макнаб, Отто Заутер, Томас Ганш, Вінтон Марсаліс та ін., діляться своїми методами майстерності.

Другий спосіб - посібники з інструкціями та школи гри на трубі. Вони містять практичні вправи і дозволяють виконавцям швидко перейти до практичної роботи. Цей спосіб не передає точну стратегію виконавця, але деякі школи можуть містити детальні пояснення. Дійсно, деякі школи гри на трубі, які згадуються, сконцентровані переважно на нотному матеріалі і можуть бути менш детальними у поясненні теоретичних аспектів.

Школа Ф. Байсьєра та Ж. Г. Мадлена "Нова спрощена методика для корнета з поршнями" зосереджується на нотах і не містить докладних теоретичних пояснень. Аналогічно до цього, праця П. Ф. Клодоміра "Методика для корнета з поршнями" і М. Шлоссберга "Щоденні тренування і технічні вправи для труби" також можуть бути спрямовані на практичні аспекти гри без детального теоретичного опису.

Ці методики можуть бути корисними для тих, хто вже володіє певним рівнем технічної вправності і шукає додаткові вправи та музичний матеріал для розвитку свого виконавського мистецтва. Однак, для новачків або тих, хто бажає глибше розібратися у теорії та підходах до гри на трубі, можуть бути корисні методики, які докладно розкривають технологію виконання та містять теоретичні пояснення.

Третій спосіб - науково-методичний матеріал, включаючи праці, наукові статті та дисертації. Цей спосіб передачі знань базується на друкованому матеріалі і може бути обмежений практичним тренінгом, але розширює свою аудиторію на основі позитивних результатів.

Методики, які ви згадуєте, такі як "Основи навчання гри на трубі" І. Кобеця, "Як займатися" Р. Мейза, "Методика для труби" Ж. А. Монфорта, "Техніка амбушура" Р. Ствієнса та В. Костелло, "У студії Джона Хейні: майстер-уроки з труби та життя" Е. Хардіна, "Методика навчання гри на трубі" Ю. Усова, є більш повними методичними посібниками. Вони зазвичай містять пояснення технічних аспектів, виконавських стратегій, а також нотний матеріал, практичні вправи та рекомендації для тренування.

Ці методики надають змогу поєднати практичний і теоретичний підхід до гри на трубі, допомагаючи розуміти принципи техніки, фразування, артикуляції, дихання та інших аспектів гри на інструменті. Вони також можуть містити історичні відомості, поради з експресії та виконавського мистецтва, що допомагають розвивати музичне розуміння.

Ці методичні посібники можуть бути корисними як для початківців, так і для досвідчених музикантів, оскільки надають широкий спектр інформації та вправ для розвитку навичок гри на трубі. Крім того, вони можуть стати важливим джерелом натхнення та інформації для учнів та викладачів музичних шкіл і консерваторій.

Четвертий спосіб - поєднання практичного та теоретичного підходів. Він включає розвивальні вправи, етюди, п'єси та теоретичний матеріал, такий як історія інструменту та теорія музики. Проте повних методичних праць у світі є невелика кількість. Серед видатних авторів методик гри на трубі, які заслуговують великої уваги, дійсно можна відзначити Ж. Б. Арбана, Ф. Доверне, І. Кобеця, О. Степурка, М. Табакова, М. Франкіна та багатьох інших.

Жан-Батист Арбан був французьким трубачем і композитором, а його методика "Школа гри а трубі" стала однією з найважливіших праць у світі духових інструментів. Вона містить багато вправ для розвитку технічних навичок, дихання, артикуляції та музичності.

Франсуа Доверне був французьким трубачем і педагогом. Його методика "Школа для труби" є дуже популярною серед виконавців і викладачів. Вона охоплює різноманітні аспекти гри на трубі, включаючи техніку, музикальність і фразування.

Іван Кобець, український трубач і педагог, автор методики "Основи навчання гри на трубі", працює над створенням доступного та комплексного підходу до навчання гри на трубі. Його методика містить пояснення техніки, аналіз музичних творів та багато практичних вправ.

Олександр Степурко, український трубач і педагог, автор методики "Труба: школа гри", вніс значний внесок у розвиток української школи гри на трубі. Його методика зосереджується на техніці, фразуванні та виразності в грі на трубі.

Михайло Табаков, Михайло Франкін - це також відомі українські трубачі і педагоги, які розробили власні методичні посібники з гри на трубі, спираючись на свій досвід та традиції української музичної школи.

Ці школи гри на трубі авторів, що ми перерахували, відіграють важливу роль у формуванні технічної майстерності, музичності та виконавського стилю у трубачів. Вивчення різних методик може допомогти розширити розуміння та навички у грі на трубі, а також дозволить знайти власний підхід до інструменту.

Оцінюючи усі способи, ми рекомендуємо використовувати комбінацію цих підходів для повного осягнення фаху.

Висновки до Розділу 1.

Академічна труба пройшла свій самобутній шлях еволюції, її конструктивні зміни принципово впливали на якість звуку, техніку виконання та виразові можливості, отже – і на репертуар. Важливо відзначити, що головним чинником тут стала методика та педагогіка гри на трубі, і в першу чергу саме це стало сутністю розуміння шкіл гри на трубі.

У глобальному масштабі існують два типи методик навчання гри на трубі: комплексні і вузько спрямовані. Комплексні методики охоплюють широкий спектр навчального матеріалу, що починається з основних принципів звуковидобування на трубі та поступово розширюється до вправ на оволодіння технікою, різними регістрами та динамікою звуку. Вони не обмежуються лише засвоєнням початкових навичок, але пропонують інструктивний матеріал, організований від простого до складного. Через такий підхід, на останніх сторінках таких методик виконавцю доводиться стикатися з виконанням важких професійних завдань.

Варто зазначити, що навіть досвідченому виконавцю іноді потрібно повертатися до початкових етапів опанування майстерністю та присвячувати

певний час роботі над основами, залежно від ситуації. Така практика дозволяє закріплювати навички та покращувати їх.

Комплексні методики, як правило, мають свої обмеження через великий обсяг матеріалу, що може розсіяти увагу виконавця. В результаті цього трубач може не належним чином оцінити актуальні і детальні методичні вправи, які є важливими для його розвитку.

Щодо вузько спрямованих методик, вони зосереджуються на детальному розгляді конкретних виконавських проблем. Зазвичай вони доповнюють комплексні методики, спрямовані на вивчення певного аспекту гри на трубі з більшою глибиною.

РОЗДІЛ 2 ШКОЛИ ГРИ НА ТРУБИ

2.1 Видатні представники національних та педагогічних шкіл гри на трубі: педагоги і виконавці

Щодо характеристик шкіл гри на трубі існують певні наукові погляди на це питання, вони представлені у деяких наукових працях.

Звернімо увагу на роботу Якімова Віталія Олександровича «Порівняльний аналіз системи щоденних занять на трубі на прикладі виконавських шкіл України, Західної Європи та США» [40], де він описує педагогічну діяльність **Вільгельма Яблонського**. Ми дізнаємось що Яблонський не мав доступу до теоретичної та методичної літератури, яка б допомогла пояснити учням технологію та систему підходів виконавства. Це не завадило йому передати свої навички та розуміння, як варто працювати над розвитком виконавської майстерності. Цей педагог обрав практично-демонстративний метод, тобто він пояснював технологію виконавства власними словами із демонстрацією власного виконавства. За словами Якімова, Яблонський надав велике значення розігруванню, тобто підготовкою, до виконання основних вправ. Для розігрування використовував досить розповсюджену нині вправу, яку часто називають «роздування довгих звуків» коли ноту починають дуже тихо, підсилюють до максимально гучного звучання і плавно повертаються на максимально тихе звучання. Вправа виконується починаючи з приблизно середньої ноти загального робочого діапазону виконавця і розходить в гору та вниз, охоплюючи кожну ноту цього діапазону. Автор цієї наукової роботи особисто відчув важливість та користь цієї вправи, адже сам виконував її на початку свого виконавського шляху й до

нині, тому повністю погоджується з методикою В. Яблонського та зі словами В. Якімова.

Також Яблонський особливе значення приділяв виконавству етюдів стверджуючи, що це основа виконавської майстерності. Серед звірок виділяв таких авторів, як Вільгельм Вурм та Е. Троньє.

Серед його учні В. Якімов виокремив таких: Микола Бердієв, Іван Бобровський, Сергій Попов, Микола Полонський, Георгій Самохвалов, Ісаак Кобець, Валерій Посвалюк. Всього педагог навчав близько 300 учнів за 50 років свого викладання.

Серед учнів В. Яблонського є яскраві представники, що продовжили педагогічно-творчу справу свого вчителя. Одним з таких є Ісаак Кобець. О. Якімов каже про нього, що він : «Є одним із фундаторів вітчизняної української школи гри на трубі.» його одним із фундаторів визначив, що І. Кобець є автором декількох вагомих методичних робіт таких як: «Початкова школа гри на трубі» (1958; 1963; 1970), «Тематичні етюди для труби» (1969), «Основи навчання гри на трубі» (1985), «Щоденні вправи трубача: навчально-практичний посібник» (1988).

О. І. Якімов описує посібник «Початкова школа гри на трубі», як той, що призначений для музикантів, що тільки починають займатись цим мистецтвом. Також вказує, що дві частини, з яких складається посібник складається двох з практичної та теоретичної частин та розкриває їх призначення.

Ісаак Кобець (1920 – 2007) був видатним українським трубачем та педагогом, чия діяльність значно вплинула на розвиток української школи гри на трубі. У 1959 році він закінчив Київську консерваторію під керівництвом Вільгельма Яблонського. Поряд із концертною діяльністю в оперній студії Київської консерваторії, Кобець викладав у дитячій музичній школі та музичному училищі. Він став одним із фундаторів вітчизняної української школи гри на трубі.

Цю інформацію зібрав і виклав В. Якимов, який підкреслює, що Кобець є автором кількох методичних робіт, серед яких «Початкова школа гри на трубі» (1958, 1963, 1970), «Тематичні етюди для труби» (1969), «Основи навчання гри на трубі» (1985) та «Щоденні вправи трубача: навчально-практичний посібник» (1988). Згідно з дослідженнями Якимова, посібник «Початкова школа гри на трубі» призначений для музикантів-початківців і складається з двох розділів: теоретичного та практичного. В. Якимов детально описує, що в теоретичному розділі Кобець надає короткі відомості з музичної грамоти, доповнюючи їх нотними прикладами. Він також обговорює правильну постановку інструменту, розвиток виконавського дихання та амбушуру. Особлива увага приділяється історії розвитку інструменту, його різновидам, конструкції та догляду за ним. Згідно з В. Якимовим, у практичному розділі містяться вправи для розвитку художньо-виконавських навичок та образного мислення. Включено багато перекладень творів для труби в супроводі фортепіано. Нотні приклади подаються у порядку ритмічних, тональних, динамічних та технічних ускладнень. Початкові вправи присвячені правильній постановці тіла, рук, голови і ніг трубача під час гри. Кобець рекомендує займатися на інструменті стоячи, тримати корпус та голову прямо, а лікті підняті, щоб не заважати диханню.

В. Якимов зазначає, що Кобець підкреслював важливість правильно поставленого і добре розвиненого виконавського дихання як основи звуковидобування. Він описує три типи дихання: грудне, черевне та змішане, причому останнє вважається найбільш доцільним. Якість звуку значною мірою залежить від характеру видиху. Повний і плавний видих забезпечує рівний та наповнений звук.

За словами В. Якимова, для укріплення амбушуру та розвитку його м'язової сили необхідна систематична робота. Правильне положення мундштука на губах трубача є ключовим фактором. При нормальній будові губ та зубів,

мундштук повинен розташовуватися на середині рота, щоб більша частина мундштука знаходилася на верхній губі.

Як зазначає В. Якимов, Кобець описує основні поняття музичної грамоти та переходить до практичних занять, під час яких звук має виникати від твердого удару язика на склад «та» з невеликим акцентом. Він наголошує на важливості правильного дихання та рівномірності звуковедення. Вправи для розвитку пунктирного ритму, синкопи, тріолі, а також освоєння штрихів стаккато та легато є наступним етапом навчання.

Згідно з В.Якимов, після засвоєння основних щоденних вправ для розігрування Кобець рекомендує вивчення гам і арпеджіо, які допоможуть учневі засвоїти нові тональності, розвинути аплікатуру, дихання та еластичність амбушуру.

В.Якимов підкреслює, що друга частина посібника містить художні твори, які дозволяють учням втілювати творчі завдання у відтворенні стилю, характеру та музичної думки. Добре організована щоденна практика є надійним засобом оволодіння виконавськими навичками. Основною умовою успішного навчання є систематична і вдумлива праця над розвитком дихання, амбушуру, атаки звуку та інших складових гри на трубі.

Якимов Віталій Олександрович, зібравши та виклавши цю інформацію, представляє систему щоденних занять **Валерія Посвалюка** (1947-2018). Валерій Посвалюк, це другий учень Вільгельма Яблонського, якого ми згадаємо у цій роботі. Ця система є яскравим прикладом бачення фахової підготовки в українській школі гри на трубі. Якимов наголошує, що ім'я Валерія Посвалюка відоме в колах європейських музикантів-духовиків. Він є засновником творчого професійного об'єднання «Українська гільдія трубачів» та довгі роки був завідувачем кафедри духових та ударних інструментів Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського.

Якимов Віталій Олександрович підкреслює, що основним кредо Посвалюка була увага до усіх складових звуковидобування на трубі: роботи губ, горла, язика, виконавське дихання, техніка пальців. Над усіма цими елементами потрібно починати працювати з перших занять, при цьому навантаження і вправи не повинні бути складними. Такий підхід дозволяє поступово розвивати всі необхідні навички, не перевантажуючи початківців.

Якимов також детально описує важливі складові, від яких залежить якість звуку на трубі. Виконавське дихання, як пояснює Якимов, відрізняється від звичайного дихання тривалістю видиху і певним тиском при видиху. Посвалюк пропонує уявляти загальний дихальний апарат у вигляді надувного балона з еластичними стінками, що наповнюється повітрям. Вдих має робитися швидко та повно, а плечі при цьому не повинні підійматися. Видих починається після відчуття наповнення, і повітря слід направляти знизу вгору. Голосний звук вимагає підтримки м'язів черевного преса більше, ніж тихий, проте при грі на ріано їх праця завжди має бути під контролем, хоча повітря витрачається набагато менше. Зазвичай вдих робиться ротом, але іноді потрібно набирати повітря носом. Потрібно також вчитися співвідносити гучність та довжину музичного фрагмента з обсягом дихання та набирати рівно стільки повітря, скільки потрібно до наступного вдиху.

Для розвитку виконавського дихання Посвалюк пропонує декілька вправ, які Олег Іванович детально пояснює. Перша вправа полягає в тому, щоб лягти на спину та покласти на живіт неважкий предмет, притримуючи його однією рукою. В середньому темпі потрібно зробити вдих за одну чверть і за чотири чверті виконати видих. При вдиху предмет на животі повинен піднятися, а при видиху не повинен опуститися. Цю вправу слід повторити приблизно 10 разів, згодом можна збільшити тривалість видиху. У горлі уявно промовляється та тримається склад «ха». Інша вправа передбачає використання жердини довжиною 1-1,5 м, яку потрібно приставити одним кінцем до стіни, а іншим до

живота. В такому положенні виконується попередня вправа, слідкуючи за тим, щоб м'язи преса не втягувались. Це дозволяє перевірити правильність видиху і навчитися підтримувати стабільний тиск повітря.

Функція губ, як зазначає Якимов, полягає у звуковидобуванні, зокрема вібрації, що утворює звук. Губи мають виконувати роль тростини, яка є в дерев'яних духових інструментів. Для повноцінної вібрації губи не повинні перенапружуватися, інакше це призведе до втрати гнучкості та еластичності м'язів, а також до швидкої втомлюваності. Мундштук має щільно прикладатися до губ, але не притискатися занадто сильно. Часто трубачі, граючи у верхньому регістрі, сильно притискають інструмент до губ, що зменшує фізичну витривалість і якість звуку. Якимов підкреслює важливість уникнення цього явища та необхідність тримати руку вільно. Такий підхід забезпечує кращий кровообіг і збереження енергії губних м'язів, що в свою чергу сприяє більш виразному і якісному звуковидобуванню.

Якимов Віталій Олександрович наголошує на важливості збереження губних м'язів у розслабленому стані, при цьому згадуючи правило Посвалюка: підіймаючись вгору, потрібно залишатися внизу, а щоб спуститися донизу, потрібно залишатися вгорі. Це означає, що при пасажах, які направлені вверх, губи краще тримати в стані напруження, яке використовується при видобуванні нижньої ноти, і навпаки, при низхідних пасажах – верхньої ноти.

Якимов Віталій Олександрович, зібравши та виклавши всю цю інформацію, підкреслює значущість методики Валерія Посвалюка у розвитку виконавської майстерності трубачів. Його детальні описи та рекомендації допомагають глибше зрозуміти технічні аспекти гри на трубі та вдосконалити майстерність кожного музиканта. Важливо зазначити, що підхід Посвалюка до навчання та виховання музикантів може бути прикладом для багатьох педагогів у сфері музичної освіти. Якимов Віталій Олександрович, у своєму дослідженні, яке базується на педагогічній діяльності трубача Валерія Посвалюка, розглядає

різні методи, спрямовані на поліпшення техніки гри на мідних духових інструментах. Він вказує на важливість рівномірного звучання усіх регістрів і підвищення витривалості.

Зокрема, Якимов наголошує на техніці виконання інтервалів, підкреслюючи значення легких переходів між нотами. Він радить трубачам розвивати відчуття близькості між нотами, що допоможе у досягненні більш плавних переходів. Крім того, він рекомендує мінімізувати рухи губ та спостерігати за ними у дзеркалі для досягнення оптимального стану перед виконанням.

Підкреслюючи індивідуальний підхід до розташування мундштука на губах, Якимов вказує на важливість розслабленого стану горла, щоб уникнути зайвого напруження, що може призвести до перерви у подачі повітря. Він також рекомендує починати заняття з розігрування, зосереджуючись на різних етапах гри, щоб губний апарат був готовий до значних навантажень.

За допомогою ретельно побудованої системи занять, Якимов наголошує на важливості систематичності у самостійній практиці трубачів, що дозволяє покращити техніку гри та фізичну витривалість. Він також зауважує, що правильне навантаження та уникнення виконання складніших вправ, які ще не під силу, є ключовими аспектами для успішного розвитку музиканта.

В.Швець, окрім своєї успішної музичної кар'єри, також відомий як автор методичних праць і педагог, що зробив значний внесок у розвиток музичної освіти. Його методичні праці включають такі твори, як "Система елементарних самостійних занять студента-трубача" (1985) і "Деякі питання роботи виконавця над матеріалом Концерту для труби з оркестром С. Василенка", а також методичні доповіді та статті.

В.Швець керувався власними методичними принципами, які були спрямовані на досягнення кращого звучання музики. Його педагогічний стиль відзначався організованістю та продуманістю навчального процесу, а також

вихованням культури звуку у студентів. Він підкреслював важливість виконання "витриманих звуків", роботи над гамами та етюдами, а також уникав надмірної емоційності та форсування динаміки.

У своїй педагогічній роботі В.Швець завжди підкреслював важливість інтелектуального росту своїх учнів та необхідність вивчення музикознавчої та художньої літератури для підвищення загальнокультурного рівня. За півстолітню педагогічну діяльність Швець виховав безліч високопрофесійних музикантів, серед яких були лауреати національних та міжнародних конкурсів, заслужені артисти України та науковці. Його внесок у музичну освіту визнаний та шанований в усьому світі.

Якимов проаналізував методичні праці Владислава Швеця, зокрема "Система елементарних самостійних занять студента-трубача" (1985) та "Деякі питання роботи виконавця над матеріалом Концерту для труби з оркестром С.Василенка", а також методичні доповіді та статті.

У своїй дослідницькій роботі Якимов розглянув принципи, якими керувався Швець у педагогічній діяльності. Він визначив основні методичні принципи, що лежали в основі викладацького стилю В. Швеця: відпрацювання легкості видобування звуку, вокальність тембру, робота над диханням та точність штриха [40].

Дослідник звернув особливу увагу на важливість системи розігрування, виконання "витриманих звуків", роботи над гамами та етюдами. Якимов також відзначив організованість та продуманість навчального процесу, а також виховання культури звуку трубача в роботі Швеця.

Крім того, дослідник підкреслив, що у процесі педагогічної діяльності Владислав Швець завжди ставив перед собою завдання інтелектуального росту своїх учнів та необхідності вивчення музикознавчої та художньої літератури для підвищення загальнокультурного рівня.

На основі цього дослідження можна зробити висновок про значний внесок Владислава Швеця у розвиток методики викладання музики та виховання нового покоління музикантів.

Ми дослідили роботу Віталія Якимова, і ось як він пише про **Ігора Гришка**. Ігор Гишка (1948) є випускником Івано-Франківського музичного училища та Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (клас Швеця В.О.). Він працював як артист оркестру штабу Прикарпатського військового округу, а з 1972 року став артистом оркестру Львівського театру опери та балету. У 2006 році Ігор Гишка став доцентом кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, а нині працює викладачем кафедри музичного мистецтва Національної Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного. Студенти його класу є лауреатами різних конкурсів і фестивалів. Ігор Гишка є автором кількох монографій, навчальних посібників та понад 70 науково-популярних статей, де він розглядає різні аспекти виконавського мистецтва на трубі.

Становлення та розвиток професійної польської школи гри на трубі протягом ХХ століття тісно пов'язаний з ім'ям **Людвіка Лютака** (Ludwik Lutak) (1910-1986), як про нього описує В. Якимов. З 1947 року він розпочав педагогічну діяльність у дитячих мистецьких закладах, а пізніше в Державній вищій музичній школі у Кракові (сучасна музична академія). Ураховуючи відсутність школи гри на трубі рідною мовою в Польщі, Л. Лютак уклав двотомну "Школу гри на трубі" (1961) та "Оркестрову школу гри на трубі" (1963), як зазначає В. Якимов.

"Школа гри на трубі", як відзначає В. Якимов, орієнтована на семирічний початковий та середній рівні навчання та доповнена дидактичним матеріалом, рекомендованим у навчальних програмах. Автор системи щоденних занять, Л. Лютак, як пише В. Якимов, поряд з короткою історичною довідкою про стан польського та зарубіжного виконавства на трубі, надає визначення труби та

корнета, описує їх конструктивну будову та методи видобування звуку на цих інструментах.

Відомості про постановку та тримання інструменту, подані В. Якимовим, описують, що вправи повинні виконуватися як уроками, так і в позаурочний час у положенні стоячи. Якимов вказує на важливість правильного положення тіла для сприяння вільному диханню. Педагог наголошував, що розвиток пальцевої техніки має бути поступовим, а не спробами виснажливих вправ у швидкому темпі, як це відзначив у своїй роботі.

Щодо положення мундштука, В. Якимов вказує, що одна третина мундштука повинна лежати на верхній губі, а дві третини - на нижній, забезпечуючи рівномірний рух обох губ. Під час гри слід уникати надмірного натиску на мундштук, що може погіршити чистоту звучання та ускладнити звукоутворення. Відзначено також, що губи всередині мундштука повинні зберігати вузьку щілину, а під час виконання високих нот їх слід розтягувати, а не стискати.

Щодо дихання та регулювання струменю повітря, В. Якимов зазначає, що вони є одними з найважливіших факторів гри на трубі. Дихання повинне мати опору на діафрагмі, що регулює надходження повітря в легені. Наголошується, що слід уникати грудного дихання, оскільки воно не сприяє сильному і якісному видиху. Для досягнення стабільного та правильного дихання необхідна тривала практика.

В. Якимов, описуючи думки Людвіка Лютака, підкреслює, що артикуляція є ключовим чинником, що впливає на якість звучання інструменту. Відповідно до Лютака, без артикуляції виконання твору стає монотонним та невиразним. Він рекомендує використовувати рухи язика, аналогічні до вимови складів "та, ту, ті, ду, да, ку", для покращення художньої цінності гри на інструменті.

Деяке місце в Лютаковій системі занять виділяється для догляду за інструментом, що, на його думку, має бути включено в навчальну програму

відразу з перших уроків. Якимов також наголошує на важливості догляду за інструментом, переказуючи його думки.

Згодом у своїй роботі, Лютак звертається до основ теорії музики, присвячуючи розділ системі занять. Це включає звуко-висотну та метроритмічну системи звуків, строї, інтервали, знаки альтерації та інші музичні терміни. Отже, зазначаючи ці елементи, Якимов підкреслює, що студенти, які ознайомляться з цим розділом, отримають базові комплексні знання як про будову труби та її елементи, пов'язані з виконанням, так і про основи теорії музики, сприяючи правильному розвитку у них навичок у грі на трубі.

У даній частині автор пропонує різноманітний музичний матеріал для вправ на трубі. Серед нього вправи, гами, арпеджіо, етюди та дуети. Автор наголошує на важливості гри "довгими нотами" на одній динаміці і складом "ту" легко, без надмірних зусиль, щоб розвивати техніку та чіткість штрихів.

Гамоподібні вправи, рекомендовані автором, сприяють розвитку чіткості штрихів, моторики пальців та удосконаленню гри пасажів, що часто зустрічаються в музичних творах.

Окрім технічних аспектів, автор пропонує використовувати художні та популярні музичні твори різних композиторів для розвитку музичного смаку учнів. У другому розділі школи наведені оркестрові партії та транспозиційні вправи у різних кронах.

"Оркестрова школа для труби" Людвіка Лютака містить складні епізоди для виконання партій на трубі симфонічних творів видатних європейських композиторів. Ці школи вважаються першими в Польщі спробами систематично та лаконічно викласти не лише основи гри на трубі, але й познайомити майбутніх виконавців з оркестровими труднощами класичної та сучасної музики різних стилів і країн.

Якимов описує роботу **Чарльза Коліна**, одного з найбільш шанованих педагогів у США, який був як видатним виконавцем, так і автором навчальних

посібників. Почавши займатися на трубі у дитинстві, Колін отримав музичну освіту в консерваторії Бостону та співпрацював з різними оркестрами та джазовими колективами, перш ніж оселитися в Нью-Йорку і відкрити власну навчальну студію. Вправи, які Колін використовував у своїй системі занять, спрямовані на розвиток технічних навичок та гнучкості губного апарату трубача. Кожна вправа має виконуватись на плавно наростаючій динаміці, починаючи з ріано. Автор рекомендує гнучке використання язика та правильне діафрагмальне дихання для уникнення розтягнення губного апарату під час виконання нот у високому регістрі.

Система занять Коліна включає в себе різноманітні вправи, які мають бути проведені щоденно для покращення усіх аспектів професійної гри на трубі. Ці вправи допомагають розширити ігровий діапазон трубача та покращити техніку виконання. А щодо атаки язика, Колін підтримує погляд Жана-Батиста Арбана, що язик слугує як клапан для випуску стовпа повітря в мундштук шляхом руху назад, а не б'є по повітрю.

Робота над довгими нотами є важливим етапом для тренування витримки музиканта і розвитку опори на діафрагму. Виконання довгих нот також сприяє відкриттю горла та усвідомленню балансу й розподілу дихання. Крім того, важливою функцією є навчання клапана (язика) виконувати лише свою роль без втручання у розподіл струменя повітря.

Коли трубач занадто зосереджений лише на розширенні свого звукового діапазону, він може нехтувати іншими аспектами виконання, такими як дихання та динаміка. Тому важливо розуміти, що всі ці елементи складають одну систему, і необхідно балансувати увагу між ними.

Мислення відіграє ключову роль у навчанні гри на трубі. Ч.Колін підкреслює, що успіх у виконанні на 90% залежить від психології та лише на 10% - від фізіології. Тому важливо розвивати правильне мислення і усвідомлювати, що всі м'язи працюють як єдина система.

Помилки є невід'ємною частиною процесу навчання. Важливо не боятися їх, а замість цього використовувати їх для вдосконалення. Під час виконання можуть виникати психологічні перешкоди, такі як страх або невпевненість. Але важливо зрозуміти, що це всього лише ментальні перешкоди, які можна подолати з відповідним підходом та практикою.

Губний апарат трубача грає ключову роль у формуванні звуку. Важливо дбати про нього та розуміти, що він потребує відпочинку і відновлення. Трубач грає не тільки губами, а використовує усе своє тіло, тому перевантаження його губного апарату може призвести до негативних наслідків для здоров'я. Заняття повинні бути збалансованими, і надмірна практика може бути гіршою, ніж взагалі відсутність занять.

Важливо розуміти, що якісне виконання не означає грубого виконання. Звук повинен бути легким та повним, без грубості. Також важливо уникати імітації інших музикантів, оскільки це може призвести до надмірного наслідування негативних звичок.

Вибір мундштука є важливим аспектом для трубача. Різні мундштуки можуть впливати на якість звуку, тому важливо підібрати той, який підходить саме для вас. Це індивідуальний процес, і рекомендації викладача чи спеціаліста можуть бути корисними у цьому виборі.

Правильна техніка гри на трубі вимагає уваги до деталей, зокрема використання вібрато. Зловживання вібрато може призвести до розтягнення губного апарату, тому важливо контролювати його виконання. Губи не повинні змінювати своє положення під час гри, а правильне діафрагмальне дихання допоможе зменшити тиск на губний апарат.

У процесі звуковидобування на трубі працюють різні м'язові групи, які потребують розвитку. Ці заняття мають бути системними і регулярними для досягнення якісного результату у грі на інструменті.

Читання нот з листа є важливою навичкою, що вимагає постійної практики. Музикант повинен бачити не лише окремі ноти, але і всі штрихи та нюанси музичного твору.

Згідно з Чарльзом Коліном, розуміння того, як кожна нота повинна звучати і як сформувати звук, є одним із секретів відмінного виконання. Звук має бути легким, повним, але не грубим, і музикант повинен мати власну індивідуальну думку про художнє та якісне виконання.

Джеймс Стемп, як відомий американський музикант і педагог, вніс значний внесок у розвиток методики навчання гри на трубі. Починаючи з виконання "губних звуків", він прагнув забезпечити музикантам міцну основу для подальшого вдосконалення.

Одним із ключових аспектів методики Стемпа є розвиток губного апарату через вправи з мундштуком та спеціальні "дзижчання", що сприяють зміцненню м'язів губ і підвищують їхню вібрацію. Це допомагає уникнути розтягнення м'язів та підтримувати здатність вільно виконувати ноти високого регістру.

Хоча базовою технікою є базинг, Стемп також включив різноманітні вправи на постановку, дихання, атаку, аплікатуру та інші, щоб забезпечити комплексний розвиток музикантів. Важливою особливістю його методики є відсутність художнього матеріалу, що дозволяє студентам концентруватися виключно на технічних аспектах гри.

У дослідженні Віталія Якимова про **Герберта Лінкольна Кларка** ми дізнаємося про видатного корнетиста, композитора та капельмейстера, відомого своєю популярною системою занять на трубі. Кларк народився у музичній родині у Воберні, штаті Массачусетс. Його батько був композитором і органістом, що сприяло розвитку його музичних здібностей. Згодом Кларк став відомим як автор ряду методичних посібників, серед яких "Початкові вправи (студії)", "Технічні вправи(студії)" та "Характерні вправи (студії)". Методичний збірник "Technical Studies", який він створив, містить 190 вправ для розвитку

техніки та витривалості губного апарату та володіння високим регістром. Ці вправи рекомендується виконувати з правильним користуванням диханням, що допомагає учневі розвивати витривалість без напруги. Перед переходом до наступного рівня вправ, необхідно добре засвоїти попередні навички, виконуючи їх у повільному темпі.

Згідно з дослідженням Віталія Якімова, Герберт Лінкольн Кларк розкриває етапи його системи занять на трубі, які він назвав "популярною". На першому етапі розглядаються вправи для розігріву губного апарату, які слід виконувати м'яко і тихо для розминки амбушуру та дихання. Другий етап призначений для вдосконалення атаки звуку та її чіткості. На третьому етапі розвивається гнучкість амбушуру, а на четвертому - трелі. П'ятий етап включає вправи на розвиток витримки, яка є важливою складовою гри на трубі. На наступних етапах дослідження розглядаються різноманітні технічні аспекти гри, включаючи вправи для розвитку техніки пальців, арпеджіо, хроматичні тріолі, форшлаги та інше. Така система занять була використана самим Гербертом Лінкольном Кларком і вважалася ним за ефективний метод збереження гнучкості та витривалості губного апарату.

В дослідженні Віталія Якімова, висвітлює методичний збірник "Technical Studies" Герберта Лінкольна Кларка як школу щоденних занять для трубача. Збірник базується на вправах, спрямованих на розвиток гнучкості та витривалості губ, на правильному диханні та аплікатурній техніці. Він також включає вправи для розігріву губ, розвитку губних трелей, використання подвійного та потрійного стакато та збільшення витривалості. Однак збірник може бути дещо однотипним і не містити вправ для вдосконалення інших аспектів гри, таких як пунктирний ритм або артикуляція. Ця система занять Герберта Лінкольна Кларка більше підходить виконавцям, які вже мають певну базу знань і навичок у грі на інструменті.

Цей фрагмент, як вказано в дослідженні Віталія Якимова, розповідає про німецького трубача і педагога **Рольфа Квінке**. Він народився 20 червня 1927 року в Брені і отримав музичну освіту у Лейпцизькій вищій школі музики та театру ім. Ф. Мендельсона. Квінке працював артистом оркестру Гевандхаузу, Мюнхенської філармонії, а також виступав як соліст та записувався студійно, спеціалізуючись на бароковій музиці. Після залишення посади соліста-трубача Мюнхенської філармонії він присвятив себе викладацькій діяльності в консерваторії імені Ріхарда Штрауса.

Особливість німецької школи гри на трубі, за словами Якимова, полягає в пріоритетності ритмічних дисциплін. Вправи на розвиток ритму виконуються спочатку на одній ноті, а з них починаються щоденні заняття. Замість відбивання ногою ритму, німецька школа рекомендує використовувати метроном. Вона наголошує на важливості ритмічної складової гри, щоб забезпечити впевнене читання нотного тексту та взагалі трубного виконання.

Також ми не можемо не згадати про яскравого представника німецької школи гри на трубі. В дослідженні Віталія Якимова, також читаємо про німецького трубача і педагога Рольфа Квінке. Він народився 20 червня 1927 року в Брені і отримав музичну освіту у Лейпцизькій вищій школі музики та театру ім. Ф. Мендельсона. Квінке працював артистом оркестру Гевандхаузу, Мюнхенської філармонії, а також виступав як соліст та записувався студійно, спеціалізуючись на бароковій музиці. Після залишення посади соліста-трубача Мюнхенської філармонії він присвятив себе викладацькій діяльності в консерваторії імені Ріхарда Штрауса.

У своїй роботі Якимов викладає підходи Р. Квінке до занять на трубі, зокрема, наголошує на важливості починати кожне заняття з щоденних вправ. Р.Квінке підкреслює значення включення в щоденну практику гам в різних тональностях, що сприяє розвитку техніки пальців та вдосконаленню аплікатури. Якимов також вказує на важливість ритмічної точності над

швидкістю, яка є основним принципом німецької школи гри на трубі. Особливу увагу приділяється самоконтролю та вмінню виконавця самостійно розуміти, як вдосконалити свою гру. Також важливо обмежувати тривалість занять, оскільки надмірна гра може призвести до проблем зі здоров'ям губного апарату.

Якимов висвітлює погляди Р. Квінке на вплив виконавця на характер звуку інструменту, підкреслюючи, що якість звуку є відносним поняттям, а досконалість звуку та техніки індивідуальні для кожного музиканта. Якимов також наголошує на важливості вправ для розвитку якості звуку, таких як гра довгих нот та відбирання звуків у широкому діапазоні, що сприяє формуванню індивідуального звучання. Якимов цитує Р. Квінке, який підкреслює, що метою навчання трубача є розвиток індивідуального звучання та музичного мислення. Крім того, автор системи занять розглядає важливість коригування тиску на губи для підвищення виразності звуку, порівнюючи дихання зі шлангом, що проходить через горло, з системою дихання трубача, яке змушує губи вібрувати та видобувати звук.

Якимов розглядає методіку підготовки губного апарату в контексті розігріву, підкреслюючи важливість початку звучання без інструменту на мундштуці. Він наголошує на розвитку рівномірності та стабільності звуку, а також формуванні мінімального тиску на губний апарат шляхом гармонійної взаємодії м'язів обличчя. Крім того, автор розглядає деякі аспекти джазового виконання, вказуючи на необхідність спеціальної підготовки для досягнення хорошої техніки в цьому жанрі. Він підкреслює важливість вільності, розслабленості та імпровізації в джазовій грі, а також наголошує, що блюзові та пентатонічні лади є лише частиною імпровізації, а усталені форми виконання є основою джазового репертуару.

Відштовхуючись від схожих передумов, найвидатніший джазовий музикант сучасності, **Артуро Сандоваль**, в своїх "Виконавських студіях для

труби" надає більшого значення поставі виконавця під час гри. Він вважає, що лише зайнявши правильну зручну позицію, можна розпочинати розігрування педальними тонами, зберігаючи при цьому однаковий амбушюр для звуків у різних октавах і "проспівуючи" їх в уяві. Слід відзначити, що наступний етап за Сандовалем можна описати як "етап витривалості", який порівнюється з комплексом фізичних вправ, відомих як "калістеніка". Цей етап передбачає використання виключно ресурсів і ваги власного тіла, амбушюр має "підіймати" звук, згідно переконань музиканта. Розділ завершується інтервальними вправами на артикуляцію, зокрема стакато.

Луїс Маджіо, відомий педагог і трубач, створив унікальний метод гри на трубі після нещасного випадку, який майже призвів до кінця його кар'єри музиканта. Цей метод, як зазначено у науковій роботі Якимова, є одним із найбільш незвичайних та ефективних у ХХ столітті. Наслідком цього травматичного події стала не лише розробка нового підходу до гри на трубі, але і значне розширення музичних навичок Маджіо, що дозволило йому стати відомим в усьому світі як визнаний викладач та ментор для багатьох музикантів.

У своїй науковій праці Олег Якимов детально описує методику гри на трубі Луїса Маджіо, представляючи не свої власні думки, а дослідження і переконання самого Маджіо. Згідно з дослідженнями Якимова, концепція школи Маджіо передбачає заняття тривалістю від години до півтори сім днів на тиждень. Маджіо наголошує, що відпочинок є важливим для повного засвоєння основних принципів трубного виконання. Якимов зазначає, що система Маджіо рекомендує перед заняттями проводити розігрівання та вправи, які підходять як початківцям, так і професіоналам.

Як зазначає Якимов, Луїс Маджіо пропонує власні методи постановки та розміщення мундштука. В його школі права рука виконавця повинна бути вільною, а розтруб трохи опущений для досягнення природного положення

мундштука на губах. Основною особливістю цієї методики, за дослідженням Якімова, є ідея щодо розміщення губного апарату відносно мундштука. Губи повинні бути розслабленими, вологими та пружними, у висунутому вперед положенні, при якому їх кутики наближаються один до одного, як при вимовлянні звука "у".

У своїй праці Олег Якімов акцентує увагу на тому, що методика Маджіо включає вправи на розвиток дихання, зокрема спеціальні вправи на вдихання великого об'єму повітря за дуже короткий час. Маджіо вважав ці вправи необхідними, оскільки вони допомагали виявити вади у постановці дихання або надмірну втрату повітря через неправильний його розподіл.

Якімов підкреслює, що за методикою Маджіо м'язи корпусу виконавця повинні бути в розслабленому, природному стані, щоб напруга в діафрагмі була направлена лише на підтримку стовпа повітря та виконувала свою практичну роль у звуковидобуванні.

Також Олег Якімов детально розглядає методику занять на трубі, розроблену Луїсом Маджіо. За дослідженням Якімова, основою системних занять за методом Маджіо є розігрування-розминки. Ці вправи є обов'язковою частиною занять, вони «запускають» роботу дихання та губного апарату. Якімов підкреслює значення гри педальних нот, які спонукають виконавця дотримуватися правильного амбушуру та постановки, готують до взяття нот високого регістру, розвивають контроль дихання та слух.

Як зазначає Якімов, при виконанні нот у середньому регістрі має зберігатися положення амбушуру та свобода видиху. Високий регістр також вимагає збереження амбушуру, як при виконанні педальних нот, а в горлі має постійно «звучати» уявний склад «а». Починати гру у високому регістрі слід на нюансі піано, поступово збільшуючи динаміку. Для розширення виконавського діапазону, згідно з дослідженнями Якімова, слід щодня намагатися брати

максимально високі ноти, а між спробами повертатися до виконання педальних звуків.

Якимов також зазначає, що склади відіграють важливу роль при грі на трубі та забезпечують правильну подачу повітря в різних регістрах. При виконанні штриха легато положення м'язів обличчя не повинно змінюватися, слід уникати розтягування губ під мундштуком та появи так званої «посмішки».

Якимов підкреслює, що хоча сам Луїс Маджіо був трубачем, його система щоденних занять може бути застосована і для інших мідних духових інструментів. У своїй роботі Якимов звертає увагу на цікаві вправи для розвитку виконавського дихання під час ходьби, запропоновані Маджіо, які допомагають збільшити об'єм легень. Маджіо наполягав на тому, що повітря потрібно вдихати через ніс, щоб не зрушити положення губ, яке використовується при звуковидобуванні педальних звуків. Як зазначає Якимов, художнього матеріалу система Маджіо не пропонує.

Титаном в сфері викладання та того хто започаткував школу гри на трубі у її сучасному вигляді без перебільшення є французький педагог **Жан-Батист Арбан** (Jean-Baptiste Arban, 1825 – 1889) Олег Якимов в своїй науковій праці детально описує внесок Арбана у розвиток виконавської майстерності гри на трубі.

Якимов зазначає, що Арбан, відомий своєю віртуозною грою на корнет-а-пістоні, а також власними композиціями та перекладами для цього інструменту, зробив значний внесок у розвиток французької школи для труби через свою педагогічну діяльність. У 1841 році Арбан почав навчання в Паризькій консерваторії у класі Франсуа Доверне, де опановував мистецтво гри на натуральній трубі. Після закінчення консерваторії в 1845 році, він почав займатися на новому, на той час, хроматичному інструменті – корнеті.

Якимов підкреслює, що протягом семи років служби в морському оркестрі Арбан розробляв універсальну систему занять, яка могла б забезпечити

підвищення якості виконавської майстерності гри на корнеті. Науковець зазначає, що «Школа» Ж.-Б. Арбана, створена у другій половині XIX століття, є своєрідною енциклопедією технічних прийомів гри на трубі.

З праці Якимов стає зрозуміло, що методика Арбана включала в себе систематичні вправи на розвиток техніки, дихання та артикуляції. Арбан підкреслював важливість регулярних занять, розігріву губного апарату перед виконанням складних технічних пасажів, а також розвитку витривалості і сили дихання. Він також акцентував увагу на важливості правильної аплікатури і роботи пальців для досягнення максимальної точності і швидкості гри.

Віталія Якимов у своїй науковій праці ретельно аналізує методику Жан-Батиста Арбана, одного з найвідоміших представників французької виконавської школи гри на трубі. Згідно з дослідженням Якимова, видання під редакцією Г. Орвіда має чіткий поділ на три частини. Перша частина присвячена початковому навчанню і охоплює всі елементи техніки: атаку звуку, володіння різноманітними штрихами, освоєння верхнього регістру. Друга частина має на меті більш поглиблений розвиток техніки і включає вивчення складних гам, мелізмів та інтервалів. Третя частина містить велику кількість етюдів, кожен з яких спрямований на подолання певної технічної або виконавської складності, а також на виховання відчуття стилю гри та інтерпретації.

Якимов зазначає, що Арбан підкреслював важливість правильної атаки звуку, оскільки вона є показником професійного рівня виконавця. У перших розділах свого посібника Арбан пропонує працювати над атакою, використовуючи склад «тю» трьома способами: коротко та різко, легко та на легато. Автор наголошує, що язик «не б'є», а тільки дає можливість повітрю вивільнитись під тиском, заперечуючи стару школу, де використовувався склад «дуа», що, на його думку, призводить до пониження звуку та погіршення інтонації.

У своїй праці Якимов також звертає увагу на рекомендації Арбана щодо дихання. Арбан вважав, що при видобуванні звуку живіт має повертатися у початкове висхідне положення, яке відповідає звуженню грудної клітки при видиху повітря. Щоки трубача не повинні надуватися, а губи біля мундштука не мають видавати жодних звуків. Під час вдиху кількість повітря повинен відповідати тривалості фрази та бути достатнім для підтримки гучності звучання до самого її завершення.

Віталія Якимов у своїй науковій роботі детально розглядає методику Жан-Батиста Арбана, одного з найвизначніших представників французької виконавської школи гри на трубі. Якимов зазначає, що видання під редакцією Г. Орвіда має чіткий поділ на три частини. Перша частина присвячена початковому навчання і охоплює всі елементи техніки: атаку звуку, володіння різноманітними штрихами, освоєння верхнього регістру.

Коли музикант опанував технічні навички першої та другої частин, можна переходити до роботи над стилем виконання, і важливим тут є точне відтворення нотного тексту. Якимов відзначає, що до типових проблем належать недотримання ритмічних тривалостей, особливо в розмірі 6/8, де слід уникати подовження третьої восьмої ноти, оскільки це помітно сповільнює темп. Інші проблеми включають акцентування сильних долей, неточне відтворення синкоп, виконання затакту з перебільшеним акцентом. Окрім ритмічних помилок, Арбан вважав недоліком зловживання засобами виразності та надання переваги віртуозності над художнім втіленням задуму композитора, що свідчить про поганий смак.

Якимов зазначає, що над цими помилками, які часто стають звичками, слід працювати систематично. Арбан писав про свою школу: «Суть цієї школи полягає в тому, щоб учень поступово прийшов до більшої технічної віртуозності, до більшої красномовності свого виразу, оволодіваючи усіма стилями».[41]

Поради Біла Адама, який має понад півстолітній досвід роботи в Indiana University School of Music, викладені в його посібнику «Щоденна рутинна», є надзвичайно корисними для музикантів. На нашу думку, початок занять з базингу забезпечує амбушуру необхідною гнучкістю і витривалістю на цілий день. Важливим є також поступове нарощування навантаження, що допомагає уникнути перенапруження, завдяки мінімальному напруженню губного апарату. Крім того, гра на мундштучній трубці з витягнутим основним підстроєчним кроном сприяє концентрації на техніці та звуковидобуванні. Ці рекомендації детально розглянуті в роботі Вар'янка Олега Івановича.[7]

Стемп рекомендує тримати мундштук лівою рукою, великим і вказівним пальцями приблизно за 2 сантиметри від кінця ніжки, щоб мінімізувати тиск на губи. Важливо, щоб видих був чітко контрольованим і не форсованим під час цього процесу.

Вар'янок Олег Іванович в своїй роботі детально розглянув принципи початкового розігрування труби, які рекомендуються Кетом Вільямом Андерсоном. Основна ідея полягає в поступовому і плавному запуску губного апарату, що сприяє якісному кровообігу губ і контролю за диханням. Андерсон радить починати заняття з виконання ноти “соль” першої октави при мінімально можливій динаміці, щоб звук нагадував шепіт, що дозволяє уникнути напруження і покращити техніку гри.

За величезну знахідку вважаю відкриття сайту Марка Заусса, відомого трубача, який активно співпрацює з оркестрами, що записують саундтреки для голлівудських фільмів. Його вправи для розвитку техніки у верхньому регістрі та система розігрування, заснована на виключно губному півтоновому «ковзанні», є особливо цінними. Ці методи детально розглянуті в роботі Вар'янка Олега Івановича.

Вар'янок Олег Іванович детально розглянув рекомендації Ернеста Вільямса (Ernest S. Williams) у своїй роботі. Вільямс надав велике значення формуванню

витривалого та гнучкого губного апарату. У своєму «Повному сучасному методі» автор особливо акцентує увагу на координації всіх компонентів виконавського апарату: від розміщення язика та дихання до артикуляційних складів при грі, розслаблення м'язів горла та позиції тіла виконавця. Однак найбільш важливим елементом, на думку автора, є мислення та свідомість виконавця.

В системі занять Бада Брісбойса, викладеній у праці «Труба сьогодні», основний акцент робиться на простоті та ефективності. Брісбойс, відомий як феноменальний трубач ХХ століття, мав розгорнуту кар'єру, співпрацюючи з відомими музикантами і записуючи багато студійних альбомів. Його методика включає два ключових аспекти для професійного виконавця на трубі: правильне дихання та грамотне формування м'язів губного апарату.

Другий блок у системі занять Брісбойса включає гру гам, етюдів та оркестрових труднощів. Автор наголошує на важливості виконання гам для всіх рівнів музикантів, починаючи від учнів до професіоналів. Школа Жана-Батиста Арбана відіграє важливу роль у навчанні таких елементів, як стаккато та пунктирні ритми, що часто ігноруються.

Ці принципи є фундаментальними для розвитку технічних навичок та музичної виразності на трубі, які можуть бути застосовані на будь-якому етапі музичної кар'єри. Вар'янка Олега Івановича, визнаного музиканта і педагога, слід додати до списку вчених, які допомагають удосконалювати техніку та музичне виконання на трубі через їхні вивчення та публікації.

На «ASA Technique» [10] Рольфа Квінке, блискучого німецького трубача та концертмейстера Лейпцизького оркестру Гевандхаузу і Мюнхенського філармонічного оркестру, дивлюся як на особливо цінну працю. Його тези про важливість гри гам, особливості виконання та ритмічні аспекти виходять за рамки звичайних підходів. Квінке рекомендує широке використання

аплікатурних комбінацій для розвитку швидкості та точності пальців, підкреслюючи значення регулярних вправ з метро-ритмічними малюнками під метрономом.

В роботі Ло Дже «Педагогічні засади Валерія Посвалюка у контексті методичних здобутків трубачів київської школи.» розглядається про методичний підхід Валерія Посвалюка, відомого викладача і трубача з Київської школи, який використовує інтеграцію технічних і фізіологічних аспектів у виконавському процесі з психологічними та ментальними складовими. Він акцентує увагу не лише на технічній вправності, але й на психологічних аспектах виконання музики, що він вважає так само важливим для творчості, як і технічна майстерність [25].

2.2 Школа гри на трубі Ж. Арбана

Почнімо із передмови автора. У змісті передмови до цього посібника автор ділиться своїми переживаннями з приводу становлення трубної школи. В самому посібнику автор говорить про корнет, так як труба, на час написання посібника ще не мала помпового чи вертильного механізму на відмінну від валторни і на даному етапі корнеті. Труби були лише натуральні, тобто могли видавати лише ті звуки, які є в натуральному звукоряді. Далі буде мова про виконавців на цих трубах. І хоча автор говорить про корнет, це не заважає нам так само говорити про трубу зараз, тому що в наші часи труба має такий самий механізм, який мав корнет в ті часи і може грати по хроматичному звукоряді. відрізняється труба від корнета лише тембровим забарвленням і не значно формою. Тому, так як сучасна труба має той самий принцип звуковидобування і такий самий механізм керування звуком, ми можемо говорити про них як про один і той самий інструмент. Тому в подальшому ми згадуватимемо його, як труба, як узагальнене поняття між корнетом флюгельгорном, трубою та іншими.

Автор ділиться своєю мотивацією та ціллю у цій передмові. Зі слів автора можна зрозуміти, що цей інструмент на час написання школи вже був відомим та загально прийнятим як солюючий інструмент. «Комусь може здатись дивним чи навіть зйвим пояснення значення корнета після того, як цей інструмент виявився корисним як для оркестра, так і для солістів; після того, як він став просто необхідним для композиторів, був оцінений публікою так само високо, як флейта, кларнет і навіть скрипка; коротше кажучи, після того, коли він посів почесне місце серед інших інструментів, завдяки своєму гарному звуку, досконалості механізму, а також безмежному різноманіттю виразних засобів.» – каже Арбан.

Також, автор говорить, що це визнання пройшло дуже важкий і тернистий шлях. Цей інструмент вважався не значним і навіть непотрібним. Були навіть професійні музиканти, що заперечували переваги цього інструмента й доходило до того, що вони намагались перешкоджати його застосування.

Проте Арбана це не сильно дивує, адже він переконаний, що будь що нове буде когось обурювати, лякати чи непокоїти і з цього будуть протистояти. Як доказ свого переконання, автор згадує появу саксгорна та саксофона які також в свій час пережили зневагу та протистояння.

Автор пояснює, що першими виконавцями на цьому інструменті були валторністи та трубачі, що грали на натуральних трубах і кожен з них переносив техніку свого інструменту на корнет. і варто помітити, що така техніка, що виникла при користуванні цим інструментом залишалась тривалий час недосконалою, з великими пробілами і в багатьох моментах помилковою.

Жан Батист визнавав, що поступово такі здійснювались зміни і з'явилися корнетисти, яких можна було наділити почесним званням артиста. Але все залишалось нюанси у грі цих виконавців, які давали розуміти, що ці виконаці грають не на «рідних інструментах». Як правило, такі музиканти могли вразити слухача, лише однією особливістю звучання цього інструмента і не розкривали

його потенціал на повну. Деякі виконавці вражали технічною точністю, інші виразністю звучання. Одні славились вмінням видати потужну силу звука, інші – легкістю видобування високих нот, треті – розкривали металеве дзвінке звучання та повнота звучання інструмента. Одним словом техніка гри на цьому інструменті була розвинута в різноманітних її спектрах, проте Арбаном не було знайдено виконавця, що хоча б зробив серйозну спробу об'єднати в своєму виконанні всі можливі види техніки, які так необхідні для саме справжнього мистецтва.

Це основна позиція, на якій стоїть автор. В часи життя автора була загальноновизнаною та помилка, суть якої полягала в односторонності старих віртуозів, а також в односторонній методиці навчання того часу. Уже в дні життя автора вимагалась у всіх відношеннях правильна техніка та цілеспрямоване навчання. Як і зараз так і ще за життя цього видатного музиканта було не достатнім грати наспівні фрагменти чи блищати легкою хуткістю. Варто в достатній мірі володіти і тим і іншим. Для цього інструмента, так як і для інших інструментів як для флейти, кларнета, скрипки і навіть людського голосу повинен бути створений стійкий стиль, та велика школа, яка засновувалась би на довгій традиції, яка зберігалась би великою кількістю професорів Паризької консерваторії- вважає Арбан.

Це ціль, якої Арбан досягав протягом тривалого творчого шляху. Його віра, що він наблизився до нестерпно очікуваної цілі доволі близько, зміцнювалась коли бачив визнання його успіхів компетентними спеціалістами та тонкими слухачами. І він сподівався, що ніхто не вважатиме гордістю його спробу вирішити складне завдання при якій він прагнув зробити придатними для інших плоди його праці. Справжній посібник виявляє собою, я деякій мірі, результат його тривалої педагогічної діяльності, досвіду, який щоденно вдосконалювався.

Свої пояснення, якими Арбан бажав сприяти учню, а не відлякати його, намагався зробити, на скільки це можливо, короткими та зрозумілими. Тому замість довгих текстових пояснень він дає велику кількість вправ та прикладів, адже вважав, що різноманіття подібних джерел, із яких варто черпати, не мають ніяких кордонів. Тільки виходячи з цього він хотів наділити сенсом і досконалою формою свій посібник, в якому мажна було бзнайти рішення усіх труднощів і проблем, які тільки можуть виникнути.

Жан Батист невтомно прагнув поєднати вправи мелодичного характеру, які, можливо, робили б навчання на інструменті приємним. Сенс цієї на той момент нової школи, за словами автора, одним словом полягає в тому, щоб учень, поступово досяг великої технічної віртуозності, до вагомої красномовності свого виразу, володіючи усіма стилями.

Далі автор вказує на таку необхідну частину знань гри на трубі, як знання аплікатури.

Автор дуже грамотно склав таблицю. Аплікатуру автор розподілив таким чином, що кожен наступний звукоряд починається на малу секунду від попередньої, а перший звукоряд складається з вільних звуків, тобто з тих звуків, для видобування яких не потрібно натискати на кнопки.

Автор також врахував усі енгармонічні ноти і розписав також їх. Ноти він записав на нотному стані і також у вигляді позначок латинськими літерами.

Така таблиця сприяє ледь не найшвидшому і найтривалішому запам'ятовуванню відповідним нотам комюінацій натискання кнопок помп, чи вентилів. Перед таблицею Арбан відсилає нас на вправу енгармонічних замін, яка допомагає нам фундаментально освоїти інструмент настільки, що виконавця ніколи не збентежить незвична варіація написання ноти.

В наступному розділі Жан Батист коротко описує положення мундштука по відношенню до виконавського апарату.

Мундштук має знаходитись по середині губного апарату при цьому дві тритини на нижній губі, і одна - на верхній, як написав автор і вважає таке положення найкращим. Інструмент повинен розташовуватись горизонтально.

Арбан вважає так тому, що за свій величезний досвід він зустрічав багатьох вчителів, які мали звичку змінювати постановку мундштука у всіх своїх учнів. Однак успіху від застосування такої системи автор бачив рідко.

Всі спроби добитись успіху постановкою мундштука іншим способом іншим способом автор вважає невдалими. Автор також усвідомлює і наявність віртуозів, які досконало володіють інструментом, ідобиваючи красивий звук, не зважаючи на те, що мундштук зміщений вліво чи вправо. І все ж автор застерігає уникати цієї помилки.

Глибоко дослідивши це питання автор також визнає, що в кінці-кінців відхилення від правильної постановки мундштука можна виправдовувати особливою формою рота чи нерегулярністю будови зубів.

Автор також вимагає стійкості постановки, щоб при зміні регістра нот, що виконує виконавець постановка залишалась незмінною. Ці звуки досягаються, скоріш за все, рухливістю губ. Безперечно відкидається той варіант виконання пасажів, при якому виконавець змінює положення мундштука при переході від високих до низьких звуків.

Також, автор зауважує таку проблему, що при видобуванні високих звуків, губи піддаються високому тиску, і до того ж чим вищий цей звук, тим більша напруга. Адже з збільшенням напруги губ коливання стають частішими, а відповідно, за законами фізики вищий звук.

При грі низьких звуку мундштук обхватується губами легше, щоб пропустити більшу кількість повітря. Коливання менш напружених губ рідше і тому отримуємо низькі звуки, у відповідності з величиною отвору, що виникає між губами.

Є помилковий інстинкт виставляти губи вперед; якраз навпаки: на скільки це можливо куточки рота варто тримати зібраними. тільки таким чином можна отримати максимально вільний звук. Ні в якому випадку не можна збільшувати силу звуку, якщо губи починають стомлюватись. В такому випадку краще грати тихіше, адже від підсилення звуку губи можуть набрякати, що, в підсумку, може призвести до неможливості видобування звуку. Краще взагалі припинити гру, при чому одразу після того, як помітили втому в м'язах губ. При недотриманні цього правила наслідком часто може бути оніміння губ, яке, при обставинах, може продовжуватись тривалий час [27].

2.3 Творча постать Тимофія Олександровича Докшицера

У цьому цьому підрозділі розділі ми розглянемо «Систему комплексних занять трубача» Тимофія Докшицера і варто почати з його біографії.

Тимофій Олександрович Докшицер є видатним трубачем, якого визнали у всьому світі. Він був пожиттєвим членом директорату Міжнародної Гільдії Трубачів і займав посаду голови журі на міжнародних конкурсах трубачів. Він також обіймав посаду професора-консультанта Литовської академії музики.

Тимофій Олександрович Докшицер прославився своїм унікальним стилем гри на трубі, його виконання завжди було наповненим емоціями і витонченістю. Він був віртуозним трубачем здатним створювати чарівну музику, що переносить слухачів у світ краси і гармонії. Через його майстерність та витонченість його гри, цього митця нагородили масою хвалебних прізвиськ які не перелічити.

У своїй кар'єрі Тимофій Олександрович Докшицер працював як соліст театру і викладав у престижній Академії музики ім. Я. Сібеліуса в Гельсінкі. Він був відомий своїми захоплюючими виступами, які завжди залишали слухачів безсмертно враженими.

Тимофій Олександрович Докшицер належить до відомої музичної династії Докшицерів. Його батько, дід та інші члени родини були талановитими музикантами і грали у різних оркестрах і трупах. Ця музична спадщина була передана з покоління в покоління і зробила Тимофія Олександровича Докшицера одним з найвидатніших представників своєї родини.

Тимофій Олександрович Докшицер також вплинув на майбутнє музичне покоління, навчаючи молодих музикантів. Його син Сергій став трубачем і грав у відомих оркестрах, а племінники також обрали музичну кар'єру і зробили успішну кар'єру в світі музики.

Тимофій Олександрович Докшицер залишив свій слід у світовій музичній історії. Він продемонстрував високий рівень виконавської майстерності і вніс значний вклад у розвиток трубного виконавства. Його талант, пристрасть до музики і великий внесок у музичну спадщину роблять його справжньою легендою.

У сім'ї Тимофія Докшицера, крім нього, було ще четверо дітей, і матері, Любові Наумівни, дуже складно було прогодувати та забезпечити одягом всю родину. Батько, який займався музичною діяльністю, заробляв невеликі гроші, тому він постійно працював як двірник або садівник, залучаючи до роботи й свого сина Тимофія.

Дуже тепло та приємно було згадувати події дитинства для тодішнього дошкільняти Тимофія пов'язані з ярмарками Ніжина, що відбувалися по вихідних. Він пам'ятає яскраве колоритне вбрання людей, які розповсюджували домівками молочні продукти. Також він бачив чоловіків, які торгували різним господарським добром, домашньою худобою, городиною та садовою. По закінченні дня, коли люди втомлювалися від тривалої метушні, вони знаходили відпочинок у піснях, чутно їх було звідусіль. Пісні, що передавали тугу та радість українського народу злилися в світогляд і культурність дитини.

Та різноманітність національностей: українці, росіяни, євреї, цигани й на подив китайці що наповнювала Ніжин відбилась у пам'яті митця чим він ділиться в своїй книзі "Трубач на коні". Різні запахи, що поєднувались і доповнювали сприйняття настрою та затишок міста можна було почути на вулицях Ніжина запам'ятались йому і щоразу нагадували про рідний куточок. Ці спогади мають велике значення для вивчення минулого міста Ніжина не лише з офіційної історичної перспективи, але й , так би мовити, з «Духу міста».

На той час це було не велике місто і якщо ти там жив, було важко зустріти незнайомця. Місто мало в своїх межах різних людей, часто неоднозначних. Були люди, які тримали під собою певну владу, люди з особливостями і часом можна було трапити на навіженого. Деяких з цих людей, Докшицер особливо висвітлює у своїй книзі, адже він захоплювався ними. Справжнім героєм вважався пожежник, який грав на баритоні в пожежному оркестрі. Те як він виконував свою роботу, було чимось більшим ніж гасіння пожежі.

Як дуже позитивна людина, йому запам'ятався місцевий фельдшер, велика кількість людей завдячували йому за своє здоров'я та навіть життя. Або ж вчителька, що дружила з його матір'ю. Він захоплювався тим наскільки вона сильна та любляча, вона в дочерила та виховувала дівчинку не зважаючи на проблеми зі здоров'ям. Це місто було для нього чимось особливим, і він бачив величність в простих людях цього міста. в його пам'яті закарбувався хлопчина, у якого були проблеми з мисленням, але він приносив місту неабияку користь. Так як в Ніжині того часу були проблеми з питною водою, цей хлопчина допомагав з її доставкою містом.

Тодішня радянська влада активно боролась з заможним шаром суспільства, що значно вплинуло й на місце, де ніжинці могли насолодитись музикою. Поскільки оркестр більше не міг більше грати за гроші куркулів, прекрасну музику можна було почути лише проводжаючи людину на той світ...

І це й є те середовище де Тимофій Олександрович увійшов у світ музики. Почав він грати у оркестрі на тарілках.

Його родина не бачила виходу з фінансової скрути і їхня матір щосили намагалася підзаробити грошей, аби втамовувати голо дітей. згодом ставало тільки гірше і тікаючи від голоду, який був сприсинений політикою більшовиків, родина була вимушена робити спробу перебратись до Москви, що на превеликий подив їм вдалося [20].

В роботі Ло Дже «Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача» читаємо, що Методичні принципи Тимофія Докшицера мають синкретичну якість, поєднуючи творчість і технологію в навчанні. Докшицер вважав, що викладання допомагає краще розуміти власні виконавські принципи. Він наголошував на важливості "звукової цілісності", що поєднує естетику і техніку. У своїй методиці він розвивав поняття "натхненного виконання" та детально аналізував роль штрихів, які є технічними прийомами і одночасно актами музичного висловлювання, підкреслюючи важливість інтуїтивного підходу і наукового обґрунтування у виконавській діяльності [25].

Висновки до Розділу 2.

Згідно з розвідками Вар'яно в роботі «Залучення принципів європейських та американських виконавських шкіл у систему щоденних занять на трубі» представники американської національної школи гри на трубі висвітлюють такі пункти найважливішими: Бад Брісбойс: Головна увага приділялась правильному диханню і формуванню м'язів губного апарату; Кет Вільям Андерсон: Наголошував на поступовому запуску губного апарату з мінімальною динамікою; Марк Заусс: Відомий своїми вправами для розвитку гри у верхньому регістрі та системою "ковзання"; Ернест Вільямс: Виділяв координацію всіх компонентів виконавського апарату та мислення виконавця;

Рольф Квінке: Рекомендував грати гами для полегшення орієнтації в різних тональностях та розвитку біглості пальців; Александр Петі: Зосереджувався на опануванні подвійного та потрійного стакато через послідовне нарощення технічної складності. Також, головним для нього, як для представника німецької школи можна виділити особливе ставлення до відпрацювання чіткості ритму і необхідність занять з метрономом. Для Луїса Маджіо головне - це техніка педальних звуків для збереження та зміцнення губних м'язів та розширення виконавського діапазону. В роботі Ло Дже «Педагогічні засади Валерія Посвалюка у контексті методичних здобутків трубачів київської школи.» ми бачимо, для Валерія Посвалюка важливо приділяти достатньо уваги як фізіологічній частині виконавства, так і ментальній. Якимов виокремив таке: Яблонський використовував практично-демонстративний метод навчання, акцентуючи на розігруванні та виконанні етюдів.; Методичні принципи Владислава Швеця організованості та акценту на інтелектуальному розвитку учнів справедливо визнані у світі музичної освіти; Основні аспекти методики Людвіка Лютака включають правильне положення тіла під час гри, акцент на дихальній техніці, важливість артикуляції та мундштукової техніки, а також поступовий розвиток пальцевої майстерності та уникнення надмірного натиску на мундштук для забезпечення чистоти звучання; Найважливішим у виконавській практиці для Чарльза Коліна є систематична робота над технікою, диханням, артикуляцією та розвитком музичного мислення для досягнення якісного звучання та музичного виразу на трубі; Методика Джеймса Стемпа відрізнялася відсутністю художнього матеріалу, що дозволяло студентам концентруватися виключно на технічних аспектах гри на трубі.

В роботі Ло Дже «Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача» читаємо, що Методичні принципи

Тимофія Докшицера мають синкретичну якість, поєднуючи творчість і технологію в навчанні. Докшицер вважав, що викладання допомагає краще розуміти власні виконавські принципи. Він наголошував на важливості "звукової цілісності", що поєднує естетику і техніку. У своїй методиці він розвивав поняття "натхненного виконання" та детально аналізував роль штрихів, які є технічними прийомами і одночасно актами музичного висловлювання, підкреслюючи важливість інтуїтивного підходу і наукового обґрунтування у виконавській діяльності [25].

РОЗДІЛ 3

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЙ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ Й. Н. ГУММЕЛЯ

Узагальнюючи інформацію про специфіку національних шкіл гри на трубі, ми можемо надати таку їхню класифікацію та характеристику.

Американська школа: Бад Брісбойс, Кет Вільям Андерсон, Марк Заусс, Ернест Вільямс, Чарльз Колін, Джеймс Стемп. Для цієї школи важлива жанрова гнучкість, базовий технічний розвиток і психо-фізична витривалість.

Французька школа: Жан-Батист Арбан, Александр Петі. Для цієї школи важливо чіткість штрихів, здатність виконання складних технічних моделей.

Німецька школа: Рольф Квінке (Німеччина): Для цієї школи найважливіше бездоганне виконання ритму і чутливе метро ритмічне чуття

Італійська школа: Луїс Маджіо (США): Для цієї школи характерно постійно прагнути розширення виконавського діапазону звучання і розробка методик збереження виконавського апарату.

Українська школа: Валерій Посвалюк, Яблонський, Владислав Швець, Тимофій Докшицер . Для представників цієї школи важливо однакове значення приділяти як фізіологічній так і ментальній частині виконавства, також, ерудованість та організованість виконавця.

Польська школа: Людвік Лютак. В цій школі акцент ставиться на правильному диханні та постановці виконавського апарату, яким є все тіло виконавця.

Багато виконавців на трубі іноді важко класифікувати тільки за принципом приналежності до національної школи, тому що індивідуальна манера, індивідуальний стиль виконання впливають на характеристики національних шкіл, збагачуючи та водночас розшаровуючи їх, створюючи нові

явища всередині національних шкіл, що відповідаю сучасним тенденціям глобалізації культурно-мистецьких процесів, балансом для яких виступає певна індивідуалізація як прагнення самозбереження та самоідентифікації мистецького почерку на всіх рівнях буття музичного твору.

В цьому розділі нашого дослідження ми розглянемо відмінність виконання двох майстрів, які нині обоє є громадянами сполучених штатів Америки, проте мають різне походження. Перший з них – це Артуро Сандоваль уродженець Куби, місто Артеміса. Інший Вінтон Марсаліс, що народився в штатах, у штаті Новий Орлеан. Порівняльний аналіз ми проведемо на основі їхнього виконання Концерту для труби мі бемоль E-dur Йоганна Непомука Гумеля. І, не зважаючи на те, що ці два трубача виконують переважно джазові композиції і вважаються великими майстрами в цій галузі, вони обоє не цураються виконувати класичні твори і роблять це не гірше.

Концерт Й.Н.Гуммеля для труби з оркестром створений в той самий період, в який був написаний і Концерт для труби з оркестром Й.Гайдна – саме в той час, коли конструкція академічної труби зазнала принципових змін і стала такою, якою ми її знаємо зараз. Композитори зверталися до оновлених інструментів з оновленими акустично-виразовими можливостями, створюючи для них відповідний репертуар.

Концерт має структуру, типову для концертів для інструментів соло з оркестром композиторів епохи класицизму – 3- частинна будова, де перша частина – драматургічний центр, сонатна форма; друга частина – повільна, третя частина – жваве рондо.

Існує багато записів виконання цього твору, відзначимо наступних виконавців:

Arturo Sandoval

- **Національність:** Кубинський/Американський
- **Стиль:** Джаз, Латинський джаз, класика

- **Відомий за:** Його віртуозні джазові імпровізації та широкий діапазон стилів. Учень Діззі Гіллеспі.

Wynton Marsalis

- **Національність:** Американський
- **Стиль:** Джаз, класика
- **Відомий за:** Один з найвідоміших джазових трубачів сучасності, також виконує класичні твори. Лауреат кількох премій "Греммі" і Пулітцерівської премії за музичну композицію.

Nåkan Hardenberger

- **Національність:** Шведський
- **Стиль:** Класика
- **Відомий за:** Один з найвідоміших класичних трубачів світу. Виконує широкий репертуар, включаючи сучасну музику.

Džiugita Vilevičiūtė

- **Національність:** Литовська
- **Стиль:** Класика
- **Відомий за:** Відома своєю майстерністю у виконанні класичних творів.

Maurice André

- **Національність:** Французький
- **Стиль:** Класика
- **Відомий за:** Один з найвідоміших класичних трубачів 20-го століття. Популяризував трубу як сольний інструмент у класичній музиці.

Raweł Karuła

- **Національність:** Польський
- **Стиль:** Класика
- **Відомий за:** Відомий польський трубач, який виконує як соло, так і з оркестрами.

Daniel Crespo

- **Національність:** Іспанський
- **Стиль:** Класика
- **Відомий за:** Відомий своєю технічною майстерністю та виразністю у виконанні класичних творів.

Tine Thing Helseth

- **Національність:** Норвезька
- **Стиль:** Класика
- **Відомий за:** Одна з провідних класичних трубачок сучасності, виконує як сольні концерти, так і камерну музику.

Alison Balsom

- **Національність:** Британська
- **Стиль:** Класика
- **Відомий за:** Відома своїм широким репертуаром і популяризацією труби серед широкої публіки. Лауреатка багатьох музичних премій.

Тимофій Докшицер

- **Національність:** Російський
- **Стиль:** Класика
- **Відомий за:** Один з найбільших класичних трубачів 20-го століття, відомий своїми інтерпретаціями класичних творів та численними записами.

Андрій Ільків

- **Національність:** Український
- **Стиль:** Класика, естрада
- **Відомий за:** Провідний соліст Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України та професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Ми ознайомилися з виконаннями Концерту для труби з оркестром E-dur Й. Н. Гуммеля усіх вищезгаданих виконавців. Треба зауважити, що їхня виконавська інтерпретація не впливає принципово на концепцію твору, яка

відповідає історичному типу цього жанру. Проте цікавими є відмінності у подачі звуку, акустиці та нюансах. Для порівняльного аналізу ми обрали двох представників американської виконавської школи гри на трубі (Артюро Сандовал та Вінтон Марсаліс), аби на прикладі різниці у їх виконавських версіях зауважити тенденцію розшарування та андивідуалізації шкіл всередині національного різновиду.

Є запис повного виконання цього твору обома цими музикантами, що дає нам змогу в повній мірі почути відмінності їх виконання.

Цей твір вони виконували на трубах різних строїв Вінтон Марсаліс використовував трубу мі-бемоль (Es), а Артюро Сандаваль більш розповсюджену сі-бемольну трубу (B). щоб це не заважало аналізу я називатиму ноти більш розповсюдженого строю сі бемоль.

Аналіз буде проведено з початку першої частини концерту до кінця третьої, тобто повністю та послідовно.

Оркестровий вступ пропустимо, адже це гра без соліста. Вінтон вступний мажорний тріольний тризвук зіграв чітко визвучуючи кожну ноту тріолі, а половинну ноту фа зіграв з ледь помітним вібрато. Після пунктирного ритму який переходить в половинну ноту «до» зіграв дуже широко, не вкорочуючи жодної ноти.

Цей самий мотив, розкриваючи концерт, Артюро грає вже в дещо іншому характері. Першу тріоль він грає сухо ледь чіпляючи кожну ноту і значно яскравіше виділяє верхню фа, на якій робить широке, соковите вібрато, але не прикладає для цього великих зусиль, нота звучить максимально легко й вільно. Ноту ж до в пунктирі він виконує вкорочуючи і пригашуючи кожну ноту і на половинній робить вже дещо скромніше вібрато.

Цей мотив, який задає характер виконання всьому твору, вже дає нам приблизно усвідомити в якій манері буде виконаний весь твір кожного з них (тт. 66-68).

Далі Вінтон восьмі ноти грає м'яким язиком дуже ніжно, четверті більш сухо і коротко на стакато, на відмінну від Артюро. Артюро ж виконує ці фрагменти навпаки, більш сухі та короткі восьмі і наповнені звуком і з ледь помітним вібрато на четвертях. Це створює більш рішучий, та дещо розбещений характер у Сандовалю і більш зібраний і скромний у Марсаліса.

73 такт: Артюро бере ноту «фа» дуже обережно, ніби з'являючись нізвідки, поступово розвиваючи ноту гучністю і ця тенденція переноситься на всю фразу, проте переходи на інші ноти хоч і м'яко, Сандоваль все ж виділяє язиком і гучність звучання послабив лише на останній ноті. Вінтон же фразу почав з чіткої атаки з більш плавним переходом між нотами. Підсилення ж звуку він довів до середини фрази половинної ноти «до» на якій уже почався спад динаміки.

77 такт Артюро Сандоваль починає фразу на ноті «соль» на піано з яскраво вираженим вібрато і поступово підсилює динаміку. Подальший висхідний рух на восьми нотах він виконує дуже ніжно і з ледь помітним переходом, що здається, ніби він грає легато. Наступний такт він виконує аналогічно. 79 такт, який складається повністю з восьми нот зі штрихами легато два деташе в обох квартольних групах, він виконує з не меншою м'якістю, що підсилює сприйняття ніжності цього фрагменту. В наступному такті митець чітко акцентує першу четверть гучністю і на легато м'яко переходить на останню ноту фрази.

Цю ж фразу Вінтон Марсаліс починає більш чітко із значно меншим посиленням звуку. Хід по восьми угору виконує більш чітко і геть не використовує прийому вібрато. Іншу частину фрази виконує менш чітко із поступовим спаданням динаміки.

81 такт Артюро Сандоваль починає дуже відкритим насиченим звуком з досить широким вібрато не змінюючи динаміки. Триолі всередині фрази він грає дуже куцо. І на останніх трьох нотах додає динаміку.

Вінтон Марсаліс цю ж фразу починає дуже обережно ніжно й тихо. Триолі він виконує штрихом деташе, поступово збільшуючи динаміку до останніх трьох нот. Звук філірує тільки на останній ноті.

З 92-го такту Артюро Сандоваль грає з більш плавними переходами між нотами починає він фразу з досить помітним вібрато виконує він цю фразу на стабільній динаміці.

Після короткого оркестрового програшу Вінтон Марсаліс починає більш кантиленну фразу дуже м'якою атакою і так кожен ноту. Вінтон Марсаліс виконує довгі ноти в цій фразі рівнем звуком виконуючи невеличкі динамічні зміни починає окремі уривки фраз з малої динаміки розвиває до середини і робить тихіше до кінця. Фразу веде дуже лагідно з помірною гучністю дуже ніжними переходами на легато. Вібрато не використовує геть (тт. 92-93).

Далі більш контрастно в плані штрихів виконує продовження і повертається в попередній характер. Контраст проявляється у твердості початку кожної ноти і акцент на кожній із сильних долей, пунктирний ритм виділив незначним скороченням довшої ноти фа. Завершив вразу м'яким звуком на повній витримці кожної ноти (тт.94-98).

100-й такт Артюро Сандоваль починає досить м'якою атакою і грає його аж до 106 такту до форте на в одному і тому самому характері значно не змінюючи динаміки.

Вінтон Марсаліс виконав цю фразу на більш чіткій атаці, виділяючи пунктирні ритми. У подальшому розвитку теми можна почути характер вступу соліста. Цю фразу Вінтон Марсаліс виконує повністю на *mf* проте останні чверті дещо філірує (тт. 100-101).

Після оркестрових підголосків ніби відповідь у діалозі самого з собою Гуммель використовує зміну ладу, з мажору на мінор і поступове наростання динаміки, що додає драматичності звучання (тт. 104-105). Вінтон Марсаліс виконує цей фрагмент рішуче, з твердою атакою, знову підкреслюючи

пунктирний ритм акцентом та легким скороченням довшої ноти. Останню ноту фрази звершує ледь помітним вібрато.

111 такт Артюро Сандоваль виконує форшлаг, ніби вистрілюючи його, причому коротку ноту пунктиру виконує ідентично форшлагоу продовження цієї фрази він грає досить з плавним ніжним переходом і в завершенні четверті виконує трохи коротше ніж деташе, але довше, ніж стакато.

Вінтон цю фразу починає з ніжного обережного форшлагоу, який відрізняється від короткої пунктирної ноти, на відміну від Артюро Сандовалья. Він в кінці фрази робить стакато, але дуже-дуже ніжно. Також, Вінтон Марсаліс виконує цей фрагмент рішуче, з твердою атакою, знову підкреслюючи пунктирний ритм акцентом та легким скороченням довшої ноти. Останню ноту виконує на октаву нижче, як то написано в оригіналі і цю ноту він не особливо не виділяє на відміну від Артюро Сандовалья. Після чотиритактового оркестрового програшу Вінтон Марсаліс завершує цю фразу на настільки м'якому деташе, що можна переплутати з легато. В динамічному нюансуванні використовує невеличку аroachку: p-mp-p (тт. 121-122).

122 такт Артюро Сандоваль виконує максимально м'яким язиком, витримавши останню ноту. На початку наступної фрази ігнорує легато і виконує стакато, розриваючи його всередині. Наступний так, який складається з чотирьох четвертних нот, грає з ледь помітним розділенням цих нот з високої ноти ля бемоль, робить дуже м'який перехід на октаву вниз. Групето виконує віртуозно швидко і ніжно завершує фразу.

Вінтон Марсаліс 122 такт грає ніби на легато. Наступну фразу починає, виконуючи згідно з текстом на легато пунктир, потім дуже ніжним язиком виконує ці чотири четверті. Групето виконує досить в помірному темпі і завершуючи фразу так само ніжно, як і Артюро Сандоваль.

Початок наступної фрази звучить вже нібито в мінорному ладі, змінюється характер звучання на короткий період часу, і завершується вже

мажорним звучанням. За допомогою групето, яке Вінтон Марсаліс виконує не поспішаючи в оптимальному темпі і можна почути кожен ноту, підкреслюється певний грайливий характер. Фраза звучить перед однією із віртуозних фрагментів. Тут Марсаліс виконує все дуже широко, витримуючи кожен звук (тт. 123-127).

Два такти програшу звучать в мінорі як відповідь на гру соліста.

Зі 130 такту по 136 Сандоваль використовує на максимально короткому стакатої грає цей фрагмент досить одноманітно, після чого довго на ноті соль досить довго утримує піано, робить доволі широке крещендо розвиває його до максимуму і додаючи вібрато досить м'яко але швидко переходить на до дієз перший октави. Фразу завершує на легато. Наступну фразу сто сороковий такт він знову першу частину грає дуже куцо, другу частину дуже ніжно, знову ж таки завершуючи останню ноту вібрато (тт. 130-141).

Вінтон Марсаліс 130-й такт виконує дуже м'яко. В першому такті цього віртуозного фрагменту, Вінтон Марсаліс стакато виконує трохи вкорочуючи ноти на стакато, далі деташе не вкорочуючи нот зовсім. Невеликі акценти ставить на першу і третю долі. Наступні два такти побудовані повністю на триольних нотах. Тут Вінтон марсаліс вже ставить акцент на кожен першу ноту тріолей. В обох цих напівфразах Вінтон Марсаліс використовує аркову динаміку по два такти (тт. 130-133).

Далі на форте Вінтон Марсаліс урочисто і піднесено грає три висхідні ходи виставляючи акцент уже на другу долю. Атака тверда і чітка. Кінцівка останнього ходу-сигналу раптово переходить в довгу ноту яка займає десять долей (тт. 134-137).

Доходячи до 137 такту, трубач починає звучати дуже-дуже тихо, різко скидаючи динаміку, робить ніби арку з посиленням звуку всередині і на спад динаміки в кінці. На останні чотири долі стихання і вже наступному такті широкий стрибок вниз на легато на збільшену ундециму із ноти соль другої

октави на до дієз першої октави. Вінтон Марсаліс виконав дуже майстерно цей стрибок, він вийшо досить м'яким на скільки це можливо, хоча відчувається мінімальний поштовх повітрям на нижній ноті. Залишаючи на піано Вінтон Марсаліс завершує цей мотив переходячи між нотами на легато, як це і вказано автором. На низькі динаміці переходить на до дієз першої октави і на цій динаміці закінчує цю фразу. Цілі ноти низького регістру виконані рівномірно (тт. 134-141).

Завершується цей віртуозний фрагмент дуже впевнено і досить насичено технічними прийомами художніми прикрасами. Починається фраза , що завершує цей віртуозний фрагмент висхідного руху по до-мажорному тризвуку, після чого в партії відбуваються досить широкі стрибки на нону вниз і на дециму вгору. Друга частина фрази продовжує свій розвиток стрибками, після чого в середньому регістрі на нотах соль і фа дієз виконується імітація трелі, після короткого обігрування до мажорного тризвуку, і завершується фраза треллю з переходом в ноту до, яка в цьому фрагменті відчувається тональним центром, хоча фрагмент все ще написаний в тональності фа мажор. Остання фраза дозволяє виконавцю продемонструвати гнучкість виконавського апарату, продемонструвати якість звучання в різних регістрах та вміння майстерно виконувати виконавські технічні прийоми. Вінтон Марсаліс впевнено виконав першу частину цієї фрази на динаміці мецо форте потім на сфорцандо в нижньому регістрі з сильним спадом динаміки зіграв фа дієз соль в імітації трелі чітко та яскраво виділив кожну ноту. Обігрування тризвуку зіграв досить м'яко і трель почав одразу в її швидкості, без «розгойдування». З подвійної трелі перейшов на ноту до через подвійний форшлаг. З середини цієї фрази він робить крещендо, починаючи з імітації трелі і закінчив фразу на форте (тт. 142-146).

Після досить тривалого урочистого та стрімкого оркестрового програшу вступає соліст з новим варіантом центрального мотиву першої частини цього концерту (тт. 147-174).

Тут знову відбувається зміщення тонального центру на ноту до дієз. Характер звучання у Вінтона Марсаліса такий самий, як і перший вступ соліста. Атака звуку тверда і чітка, а всі ноти витримані (тт. 175-177). Стакато трубач виконує, як зазвичай згідно з традиційним виконанням з чіткою атакою і трохи скорочуючи ноту (тт. 178-179). Далі виконується обіграш до-дієз мажорного тризвуку. Тут в партії лігуються лише перші дві восьмі тривалості, проте Вінтон Марсаліс виконує цей такт настільки м'якою атакою, що важко зрозуміти, чи розділяє він ноти язиком чи грає легато, хоча він чітко виділив і навіть акцентував найвищу ноту цього такту яка знаходиться рівно на третій долі (т. 180).

Далі стрибки в мелодії Вінтон Марсаліс виконує настільки легко, ніби це дуже близькі за відстанню ноти. Групето виконує невимушено, ніби ігноруючи і більше виділивши останню ноту фрази (181 т.). Форшлаг наступної фрази Вінтон Марсаліс виконує так само, як і шістнадцяті тривалості в пунктирі, єдине, що їх відрізняє, це те що шістнадцяті ноти заліговані з попередніми нотами, а форшлаг виділяються язиком. Вся подальша фраза виконується дуже ніжно й м'яко, важко відрізнити, де звучить деташе, а де легато (тт. 182-186). Після оркестрового програшу, що майже повністю дублює останню фразу соліста, починається фрагмент, який чітко ділиться на кантиленну і більш грайливий образ. Грає її Вінтон Марсаліс насиченим широким звуком, при переході на синкопи, кожна з них виділяє акцентом. Далі більш грайливий фрагмент виконує, дещо скорочуючи ноти, щоб зберігався певний тонус звучання, виділяючи при цьому опорні першу, третю і четверту долі (тт. 190-201).

Далі відбуваються переклички між оркестром і солістом, де Вінтон Марсаліс виконує кожен із своїх сигналів тихо, обережно і чітко (тт. 202-204).

Після п'ятитактового оркестрового програшу соліст переходить на репризу. Вона відрізняється від експозиції, виглядаючи як варіація. Вінтон Марсаліс виконує її дуже схоже, з тими ж штрихами і в тому ж характері. Призну частину Артюро Сандоваль також грає в тому ж самому характері, майже ідентично як і експозицію. Далі Артюро Сандоваль робить невеличке крещендо на кожній довгій ноті, використовує насичене вібрато. І так само Артюро Сандоваль продовжує використовувати на довгих нотах вібрато (тт. 210-219). Далі починаються зміни. Вінтон Марсаліс грає на помірній динаміці з плавними змінами. Групето виконує дуже чітко: кожна нота звучить виразно, заліговані ноти виконуються м'яким детаşe і на відкритому звуці. Групето у виконанні Артюро Сандовалья майже не відрізняється, а от четвертні ноти і остання половинка відрізняються значно. Він починає їх м'якою атакою і на кожній ноті робить коротке крещендо, роздуваючи кожен ноту. Що не є характерним для класичного виконання (тт. 220-223).

Після двотактового програшу, мелодія відхиляється в соль-мінор буквально на п'ять тактів. Далі Артюро Сандоваль грає все майже так само, як Вінтон Марсаліс, проте все заповнює прийомом вібрато. На домінанті октавний рух вниз Вінтон Марсаліс чітко виділяє кожен ноту без спаду динаміки (тт. 227-228). Вінтон Марсаліс виконує штрихи чітко, як написано в тексті: там, де дві восьмі заліговані, дві детаşe. Дві останні четвертні також заліговані, як написано. Цю частину він виконує дещо жалібно. Низхідний рух на восьми дві лігато, дві детаşe Артюро грає більш коротко і менш широко на відміну від Вінтона Марсаліса (тт. 229-231).

Наступна фраза також починається з октавного стрибка вниз: ціла нота, четвертна з двома крапками і шістнадцята. Тут соліст вже виконує більш сміливо. Октавний стрибок з дещо форсованим звуком на нижній ноті до.

Раптово переходячи на ніжний, лагідний, теплий характер, що проявляється у м'якості взяття кожної ноти і плавності переходів на легато. Єдина нота сі-бемоль на стакато виконується дуже м'яким язиком, хоча і скорочується. Це підкреслює ніжність характеру цієї фрази. Після октавних стрибків на ноті до і ноті фа Артjуро Сандоваль грає на форте, при тому як Вінтон Марсаліс грає її на піано і дуже широким дзвінким звуком, коли Вінтон Марсаліс приглушує звук (тт. 232-235).

На восьмих, які групуються по дві ноти на лігато, Артjуро Сандоваль не скорочує жодної ноти, все грає в одному динамічному нюансуванні, роблячи невелике філірування на останніх двох нотах. Вінтон Марсаліс продовжує цьому ж ніжному характері він виконувати наступну, більш технічно складну фразу, в якій з другого такту з'являються мелізми. Подвійні форшлаги Марсаліс виділяє, граючи їх дуже чітко, щоб кожна нота добре прослуховувалась, далі йдуть морденти, які Він виконує вже більш м'яко і менш помітно. Артjуро Сандоваль цю фразу виконує більш грубо, нижні ноти вистрілюючи і роблячи великий акцент на форшлагах (тт. 236-239).

Далі починається фраза, яка дуже нагадує фразу з експозиції 98-го такту, але цей розділ відрізняється від експозиції. Марсаліс починає цю фразу м'яко і обережно. Першу ноту і всі наступні ноти він грає яскравим звуком та твердою атакою, урочисто зі спадом динаміки, хоча останні ноти грає дуже насиченим звуком. Тут манера виконання від Вінтона Марсаліса не сильно відрізняється, хоча як завжди насичує її вібрато. Наступну фразу Артjуро Сандоваль виконує повністю на піано на стакато, виділяючи при цьому останню ноту до сильним акцентом (тт. 241-243).

Наступну фразу, яка виконується вже в мінорному відхиленні, Марсаліс виконує, нібито вихваляючись. Він грає на максимальній гучності нижню ноту фа малої октави, яка недоступна на трубі сі-бемоль, але він грає на мі-бемольній трубі, при цьому виконує цю ноту на октаву нижче, аби продемонструвати свій

діапазон. Наступні ноти він грає дуже легко і навіть трохи швидше, акцентуючи короткі ноти пунктиру ще коротше. Артjуро Сандоваль виконує цю фразу повністю на піано на стакато, виділяючи при цьому останню ноту до сильним акцентом (тт. 245-247).

Оркестровий програш поступово повертає нас до початкової тональності Фа-мажор (тт. 248-252). Ця фраза дуже нагадує ту, що починається з 109 такту експозиції, але ця вже від ноти соль. Вінтон Марсаліс виконує форшлаг на піано на легато, дуже м'яко і ніжно. Фразу, яка починається з форшлагів, Артjуро Сандоваль виконує більш відкрито, більш дзвінким звуком та більш твердою атакою (тт. 253-255). Пасаж починає дещо форсованим звуком, поступово зменшуючи напругу (тт. 255-257). Відзначається, що Марсаліс підсилює тільки крайні ноти регістру, в якому написана ця фраза. Пасаж на восьмих він виконує на деташе, як написано, але всередині наступної фрази четвертні ноти грає на стакато, хоча автор не вказав штрих. Кульмінаційну четвертну ноту до витримує повністю на всю її тривалість і завершує фразу зі спадом динаміки. Артjуро Сандоваль виконує кожен ноту дуже широко, акцентуючи і використовуючи вібрато на широких нотах (тт. 257-261). Оркестровий програш на три такти продовжує характер попередньої фрази соліста (тт. 262-264).

Наступну фразу перед останнім віртуозним фрагментом Марсаліс виконує дуже ніжно, дотримуючись усіх штрихів та тривалостей. Артjуро Сандоваль виконує цю фразу менш стримано і останню ноту трохи виділяє, граючи її окремо, майже не філіруючи (тт. 265-269). Оркестровий програш три тактовий, він знову продовжує характер попередньої фрази і плавно передає естафету солісту, що виконує віртуозний фрагмент (тт. 270-272). Цей фрагмент Марсаліс починає на форте. Ноти виконує на повну їхню тривалість. Кожну першу восьму ноту, що рухається по фа мажорному тризвуку, Вінтон чітко виділяє акцентом. Статичні ноти, що припадають переважно на кожен другу восьму, він грає більш приглушеним звуком. Переходячи на триолі, він зменшує динаміку,

граючи на мецо форте із штрихом стакато. Артюро Сандоваль виконує цей фрагмент на дуже короткому стакато, ніби вистрілюючи кожну ноту. На триольних нотах принцип зберігається. Далі пунктир і четвертну Вінтон Марсаліс виконує в тому ж характері, скорочуючи шістнадцяту ноту, ніби це тридцять друга на динаміці мецо піано, потім восьма і четвертна, не змінюючи динаміки. Восьмі виконує на стакато, як написано, з крещендо, виходячи на ноту фа другої октави на фортисимо. На пунктирах з четвертями та потім восьми з четвертями Артюро Сандоваль так само грає стакато з акцентом, ніби вистрілюючи кожну ноту, хоча динамічно виконує цю фразу так само, як і Вінтон Марсаліс (такти 273-286).

Перед кодою Артюро Сандоваль виконує каденцію, яку ми пропустимо, оскільки Вінтон Марсаліс її не виконує. Далі йдуть вихідні пасажі, що базуються на мажорному тризвуку, починаючи з ноти до, потім фа, потім ля і знову до. Вінтон Марсаліс виконує на стакато, починаючи від піанісимо, поступово підсилюючи динаміку до фортисимо. Пасажі вони з Артюро Сандовалем виконують дуже схоже (тт. 288-294). Соліст починає грати останню фразу цієї частини, що завершує віртуозний фрагмент. Починає ноту соль на піано і тримає її на всю тривалість. Вся фраза під однією загальною лігою, Марсаліс не виконує крещендо на триолях і шістнадцятих, яке є в нотах. Після них форшлаг і довга нота, що повністю виконується під треллю і завершується подвійним форшлагом і переходом на основний тон. На цій довгій ноті, що триває два з половиною такти, Марсаліс робить крещендо, завершуючи її на форте. Імітацію на триольних нотах, а потім на шістнадцятих Артюро Сандоваль виконує дещо більш агресивно, з більш дзвінким звуком і більшою динамікою, саму трель він довше розганяє і на ній форсує звук (такти 293-299). Частина завершується 12-тактовим урочистим програшем оркестру.

Друга частина починається з двох тактів оркестрового вступу, який задає триольну пульсацію, в тональності соль мінор (такти 1 - 2).

Вінтон Марсаліс починає першу ноту чітким звуком на піано. Ця нота триває три такти. З другого такту починається трель, і протягом всієї ноти відбувається поступове підсилення гучності. Вінтон Марсаліс виконує трель так: перші дві ноти повільно, потім одразу розганяє трель, у третьому такті трохи сповільнює її, переходячи на подвійний форшлаг і зупиняючись на ноті сі. На ноті сі поступово збільшує звук, виконує її з вібрато. Потім через потрійний форшлаг переходить на пунктирний ритм, який не характерно для його манери грає не скорочуючи шістнадцяту ноту. На ноті ре-бемоль робить невеличке вібрато, і наступний форшлаг нотою, до якої він прилягає, грає майже як восьмі. Завершує фразу невеличким димінуендо на лігато. Першу ноту Артюро Сандоваль починає нечітко на піано, трель розгойдує потроху, і всередині трелі ніби знову починає її, раптово сповільнює і знову поступово прискорює. Далі грає схоже на Вінтона Марсаліса, але також додає легке вібрато, і останні форшлаг грає не як восьмі, а як шістнадцяті (такти 3 - 8).

У наступній фразі кожну ноту виконавець бере дуже ніжно, але виразною в міру твердою атакою. На кожній довгій ноті відчувається легке вібрато. На цій ноті не робить крещендо, як написано в нотах. На лігато на короткому крещендо переходить на ноту фа (четвертну), якою завершує фразу. Артюро Сандоваль кожну ноту ніби роздуває, на відміну від Вінтона Марсаліса, який зберігає динаміку кожної ноти від початку до кінця (тт. 8 - 12).

Наступну фразу Вінтон Марсаліс починає з ноти фа (половинної) і поступово збільшує динаміку. Атака м'яка. Після половинки з крапкою на ноті фа групето грає на останню восьму цієї ноти і вступає на останні дві ноти в долю, дуже ніжно переходячи на лігато і завершує фразу. Артюро Сандоваль знову ж таки роздуває кожну ноту, робить їх більш насиченими і виразними, вібрато групето виконує більш широко (такти 13 - 15).

З тією ж ніжністю та м'якістю виконує наступну ноту, яка складається переважно з триолей. Артюро Сандоваль підйом на тріолях грає так само ніжно,

як і Вінтон Марсаліс. Наступна фраза виконується в такому ж характері, незалежно від підвищення регістру. Групето грає за тим же принципом, щоб вступити в наступному групуванні рівно в долю. Артjуро Сандоваль більш насиченим звуком виконує цю фразу, групето вже значно коротше, аніж минулого разу (такти 17 - 19).

В наступній фразі, яку Вінтон починає дуже ніжно, робить крещендо на пасажах, що складаються з триольних нот, а на довгих нотах зменшує динаміку. Триольні пасажі Артjуро Сандоваль виконує більш насиченим звуком, на довгій ноті робить арку з піано до форте, при обігруванні триолями виділяє акцентом нижню ноту. Довгу ноту починає одразу на мецо форте і підсилює її до форте. З наступного такту грає її вже на піано, триолі грає за тими штрихами, які написані в тексті, дуже ніжно переходячи на ноту ре-бемоль, яку обриває перед пасажем на шістнадцятих, що суперечить тексту, оскільки в тексті вона залігована з пасажем. Короткий форшлаг перед низхідними триолями грає в долю. Пасаж із шістнадцятих триолей грає, ніби трошки прискорюючи, трель з форшлагоу розганяє одразу і стрімко переходить через подвійний форшлаг на половинну ноту. Пасаж на шістнадцятих нотах Артjуро Сандоваль виконує більш твердою атакою. Короткі форшлагги грає ніби ігноруючи їх, майже не чути, а пасаж на шістнадцятих нотах дуже стрімко прискорює, ніби проковзуючи його, трель грає в повільному темпі і з таким же насиченим звуком, з легким вібрато завершує цю фразу (такти 19 - 28).

Після граційного тритактового оркестрового програшу починається нова фраза. Вінтон Марсаліс виконує її ніжно і елегантно, кожен початок окремих фрагментів починає м'якою атакою, звуковедення дуже плавне, без значних акцентів та зростів і падінь динаміки. Артjуро Сандоваль цю фразу починає нечітко, ніби з під'їзду, тобто через глісандо. В кінці першого такту цієї фрази робить пунктир, якого в нотах немає. Широкі скачки на низьку ноту бере дуже обережно, при цьому наповнюючи кожен низьку ноту гарним диханням. На

кожній довгій ноті, від половинки з крапкою до цілої ноти, робить невеличке крещендо. Артjуро Сандоваль на довгих нотах робить крещендо і, як завжди, невеличке вібрато, групето виконує дуже швидко, ніби не звертаючи на нього уваги (такти 32-41).

Далі, після короткого соло гобоя, Вінтон Марсаліс продовжує мелодію в тому ж характері, дуже м'яко і ніжно. Групето грає так, щоб наступні дві восьмі вступили рівно в долю, ніби це групування із тридцять других триолей. Тут Артjуро Сандоваль грає також ніжно, широко із насиченим вібрато. Групето виконує точно, показуючи кожну ноту досить широко. Спуск на шістнадцятих нотах, підйом на тріолях і глісандо в подальшому Артjуро Сандоваль робить не поспішаючи, так що кожну ноту чути дуже добре, приділяючи кожній ноті достатньо уваги. Вінтон Марсаліс кожну трель, яка починається з форшлагоу, виконує, прискорюючи до швидкого темпу. Грає трель на тривалість восьмої, дуже м'яко, переходячи на половинку і дві четвертні, грає насиченим звуком з широким вібрато. Трель на довгих нотах перед тріольними пасажами Артjуро Сандоваль виконує дуже коротко і далі просто тягне ноту разом з вібрато. Пасаж на шістнадцятих дещо розтягує і завершує фразу на димінуендо і на лігато. Артjуро Сандоваль на половинній ноті фа йде на піано і поступово робить крещендо до ноти сі-бемоль другої октави, іноді змінює до спокійного, не прискорюючи спускається пасажем по шістнадцятих до половинної ноти сі-бемоль, спокійно, не поспішаючи виконує групето і так само спокійно завершує фразу (такти 42 - 53).

Далі йдуть два такти підголоски гобоя, до яких потім гармонійно приєднується соліст трубач. Вінтон Марсаліс так само м'яко, з ніжною атакою і звуком, продовжує грати половинні ноти сі-бемоль, до і ре під підголоски гобоя і гармонійно та синхронно грає дует на пунктирних нотах. Артjуро Сандоваль після оркестрового програшу вступає з піано, дуже тихо, ніби нізвідки. Далі на пунктирних нотах виділяє сильні долі. І навіть більше акценту приділяє кожній

ноті пасажем на групуваннях по десять нот, переходить на гарно визвучену трель, повторюючи це в наступному такті, і на досить дзвінкому, насиченому звуку завершує цю частину (такти 55 - 56).

Далі з такою ж ніжною атакою і м'яким звуком на піано Вінтон Марсаліс грає триолі, які чергуються з треллю, оточену форшлагами. Трель поступово прискорює, що звучить дуже природно. Те ж саме робить із групуваннями по десять шістнадцятих. Дуже спокійно, елегантно і ніжно завершує цю частину. Після триольних арпеджіо Артуро Сандоваль розганяє трель досить швидко, завершуючи її добре чутними подвійними форшлагами (такти 57-64).

Друга частина закінчується оркестровим програвшем.

Третю частину Вінтон Марсаліс виконує в трохи швидшому темпі, ніж зазначено, приблизно сто п'ятдесят ударів на хвилину. Частина починається одразу з партії соліста, потім підключається оркестр. Вінтон Марсаліс, ніби навіть прискорюючи, чітко грає подвійним язиком дві шістнадцяті і на стакато восьму, кожна нота точно, без жодної похибки і передування. Динаміку він залишає незмінною аж до чотирнадцятого такту, де починає робити крещендо до кульмінаційної високої ноти ля і з низхідним рухом зменшує динаміку. Це повторює і в наступному фрагменті. Артуро Сандоваль починає третю частину геть нестримано на мецефорте, впевнено і наполегливо. Він також використовує подвійний язик, чітко чується стакато, звук насичений. Динамічний контраст виражений яскравіше, ніж у Винтона Марсаліса. Крещендо робить набагато сильніше, і на кульмінаційних нотах грає на форте (такти 1 - 21).

Далі, після урочистого одинадцятитактового оркестрового програвшу, знову вступає соліст.

Вінтон Марсаліс ставить акцент на кожна чверть, грає на мецо піано і твердо виконує кожна нота в пасажі подвійним язиком. Є відчуття, ніби він робить акцент майже на кожна нота, але особливо виділяє ноти на сильних долях (такти 22 - 32).

Далі звучить грайливий чотиритактовий оркестровий програш. Вінтон Марсаліс, граючи кожен ноту коротко, легко і граційно, виконує наступну фразу, гармонійно переграючи з оркестром. Фразу веде легко і спокійно, ніби граючи (такти 33 - 41).

Далі в пасажах відчувається певна агресія, з більшими зусиллями ніж зазвичай, більш стрімко. Хоч і на форте, завершує фразу досить ніжно, виділивши останню ноту. Артуро Сандоваль грає форте, чітко виділяючи кожен ноту пасажу, і з максимально широким звуком грає ці фрази. З надмірним підсиленням звуку грає ці фрази, пасажі виконує подвійним язиком, дуже коротко, при цьому наповнюючи звуком з підсиленням. Відчувається певний тріск в інструменті. Майже все грає на форте (тт.33-44). Знову звучить короткий фрагмент програшу оркестру. Вінтон Марсаліс дуже чітко і сухо грає два такти на форте, два такти на піано. Триольні шістнадцяті і восьму, і все в тому ж характері та з тією ж атакою завершує цю віртуозну фразу. В останніх фрагментах цієї фрази робить також динамічну арку, як на початку цієї частини (такти 65 -89).

Після десятитактового оркестрового програшу Вінтон Марсаліс виконує останній фрагмент, знову ж у схожому характері, але поступово прискорюючи темп. Дуже твердо і впевнено грає всі пасажі, знову роблячи кресендо на акцентованій ноті. З форшлагів грає трелі так само чітко і стрімко, а завершальні ноти дуже впевнено і твердо, завершуючи фінальну частину концерту на форте (такти 53 - 64).

Знову звучить короткий фрагмент програшу оркестру .Дуже чітко і сухо грає два такти на форте, два такти на піано, триольні шістнадцяті та восьму, і все в тому самому характері з такою ж атакою завершує цю віртуозну фразу. Шістнадцять триолі і восьма перші два такти Артуро грає на перебільшено гучній динаміці, наступні два такти на піано. Кожен ноту, якщо вона не залігована, вистрілює, атаку робить дуже сильною з дуже дзвінким тембром.В

останніх фрагментах цієї фрази робить також динамічну арку, як на початку цієї частини (тт. 65 – 89).

Після десятитактового оркестрового програшу, який підкреслює грайливий характер цього досить значного фрагменту частини, вступає соліст з більш ліричною, наспівною грою (тт. 89-99).

Вінтон Марсаліс грає з дуже насиченим звуком: нижні звуки відбиваються чіткою атакою, всі інші — більш м'яко. Так він грає до самого 113 такту, де знову з'являється більш грайливий характер, скорочуючи ноти та використовуючи подвійний стакато, або як прийнято називати — подвійний язик. В кантиленному розділі Артюро Сандоваль грає зовсім не співуче, звук знову форсований і дуже сильно відбиває кожен ноту язиком. І знову ж таки зробив акцент на останній ноті (тт. 100 – 115).

Далі восьма дві шістнадцяті перші два такти, а потім суцільні шістнадцяті, висхідний рух по звуках мажорного тризвуку. Вінтон Марсаліс виконує їх рівноцінно, не виділяючи жодної ноти. Тут Артюро Сандоваль нижні ноти виділяє акцентом, верхні грає трохи легше (тт. 119 – 123).

Але далі Вінтон Марсаліс синкопу виконує яскравим звуком, акцентуючи кожен ноту. Артюро Сандоваль продовжує грати в тому ж характері, синкопу виділяє з певним форсованим звуком аж до сто тридцять сьомого такту, тут він грає трохи ніжніше (тт. 125 – 127).

Потім трубач виконує дуже плавний легато-пасаж на восьмих нотах і завершує двома дуже короткими звуками (тт. 129 – 131).

Далі звучить початок теми, що починала цей розділ. Вінтон Марсаліс починає її трохи наполегливіше та впевненіше. Атака стала твердішою (тт. 132-140).

Продовжує виконавець з більш м'якою атакою, але поступово нарощуючи динаміку. Трель у 146 такті Вінтон Марсаліс грає одразу в швидкому темпі, закінчуючи цю довгу фразу на фортисимо. На поступовому русі на четвертних у

грі Артюро Сандовалю відчувається певна агресія, він робить крещендо знову форсованим звуком, трель в сто сорок шостому такті робиться раптово, не розгойдуючи, і виходить через подвійний шлях на ноту до третьої октави з надмірним звуком.

Три такти оркестрового програшу підтримують драматичний характер музики (т. 150).

З ритмом восьма + дві шістнадцятих дуже коротко і дуже твердою атакою з підсиленням звуком на найнижчих нотах, що додає впевненості, стійкості та цілеспрямованості звучання.

Завершується ця фраза шістнадцятими тріолями, восьма, знову шістнадцяті тріолі, і половинка на крещендо, що відсилає нас до характеру першої частини. У грі цього фрагменту Артюро Сандовалю знову зустрічається певне вистрілювання нот, особливо перші дві шістнадцятки. Перехід між сто п'ятдесят другим і сто п'ятдесят третім тактом між восьмими також перехід між сто п'ятдесят четвертим і сто п'ятдесят п'ятим тактом з дуже твердою атакою виконує шістнадцять тріолі і на фортисимо з широким звучним вібрато виконує останню ноту цієї фрази до другої октави. І цей фрагмент, хоч в нотах написано піано, Артюро Сандоваль грає широким звуком на форте, роблячи акцент на останній ноті. Далі підголоски Артюро Сандоваль виконує грайливо, на піано, дуже легко виконуючи техніку подвійного та потрійного язика, і на останній восьмій знову робить акцент. І в подальшому так само робить акценти на останніх нотах (тт. 151-157).

З більш м'якою атакою, подвійним язиком на піано, і потім Вінтон Марсаліс виконує перехід на останній розділ цієї частини (тт. 166-168).

Далі вже в ролі соліста виступає дерев'яна група оркестру. Соліст-трубач виконує підголоски тихо, обережно та дуже ніжно, скорочуючи кожен ноту (тт. 168-193).

Тут починається найнасиченіший форшлагами фрагмент, дуже технічно складний.

Вінтон Марсаліс майстерно виконує його: перші два такти форте, другі два такти піано, наступні чотири такти за цим самим принципом. Цю віртуозну частину Артуро Сандоваль виконує дуже невнятно, але дотримується динамічного нюансування: два такти форте, два такти піано і знову так само (тт. 195 – 203).

Короткий фрагмент Вінтон Марсаліс виконує шістнадцятими тріолями, виділяючи верхню ноту фа. Так само, як Вінтон Марсаліс, Артуро Сандоваль виділяє верхню ноту фа, але знову ж таки форсований звук. До самого кінця він грає в тій же самій манері: на довгих нотах широке дзвінке вібрато, і кожен коротку ноту виконує твердою атакою з певним передуванням (тт. 205 – 207).

А наступний, так само виділяючи верхню ноту, Вінтон Марсаліс виконує потрійним язиком (тт. 209 – 210).

Вінтон Марсаліс виконує половинні ноти, висхідний рух, ніби роблячи крещендо на кожній ноті, починаючи з піано, потім переходить на довгу ноту, яка триває майже шість тактів, тримає на одній динаміці всередині неї, робить трель, яку дуже швидко розганяє до її темпу.

Не припиняючи трель, Вінтон Марсаліс акцентує форцандо наступні четверті ноти, які чергуються у третьому такті з половинкою нотою, а в четвертому — знову з четвертими. Переходить на довгу ноту, яка через подвійний форшлаг завершує фразу на восьмій ноті фа. На цій довгій ноті робить ще більше крещендо і завершує на форте (тт. 211-230).

В кінці йдуть невеликі перегуки між оркестром і солістом. Соліст виконує арпеджіо на восьмих та шістнадцятих нотах. Вінтон Марсаліс виконує це коротко, з відкритим, широким, дзвінким звуком, з твердою атакою на форте (тт. 235 – 245).

Сім тактів грайливого, світлого оркестрового програшу, і в ритмічному унісоні соліст разом з оркестром велично та тріумфально завершує цей концерт (тт. 246-253).

Вінтон Марсаліс твердо, рівно, без надмірного підсилення звуку виконує цей завершуючий фрагмент, підкресливши динамікою останнє ритмічне групування на ноті фа.

Висновки до Розділу 3

Аналізуючи манери виконання цих двох митців і порівнюючи результати наших аналізів, ми можемо висвітлити деякі моменти. Хоча глобально ці два виконавці Артюро Сандоваль та Вінтон Марсаліс є представниками однієї школи – американської, звучання манери їхнього виконання говорить нам про те, на скільки вони різні. Ось деякі деталі, які часто зустрічаються в аналізі: Артюро Сандоваль використовує вібрато дуже часто, можна сказати, що зловживає ним, тоді коли Вінтон Марсаліс використовує його лише в особливих моментах, що дає його звучанню певної вишуканості. Вінтон Марсаліс намагається взяти ноту завжди точно і обережно на відмінну від Артюро Сандовалья, який часто виконує початок звуку грубо, ніби «вистрілюючи», або в деяких фразах роздуває декілька нот підряд, що нагадує квакання.

Загалом манера виконання Артюро Сандовалья значно менш стримана ніж у Вінтона Марсаліса, манера виконання якого переважно відповідає класичному виконанню. Деякі виконавці трубачі посилаючись, на походження Артюро Сандовалья кажуть, що він грає по-кубинськи і порівнюючи його гру з грою Вінтона Марсаліса, ми переконуємось у цьому.

Ми ознайомилися з виконаннями Концерту для труби з оркестром E-dur Й. Н. Гуммеля усіх вищезгаданих виконавців. Треба зауважити, що їхня виконавська інтерпретація не впливає принципово на концепцію твору, яка відповідає історичному типу цього жанру. Проте цікавими є відмінності у

подачі звуку, акустиці та нюансах. Для порівняльного аналізу ми обрали двох представників американської виконавської школи гри на трубі (Артуро Сандовал та Вінтон Марсаліс), аби на прикладі різниці у їх виконавських версіях зауважити тенденцію розшарування та андивідуалізації шкіл всередині національного різновиду.

ВИСНОВКИ

Академічна труба пройшла свій самобутній шлях еволюції, її конструктивні зміни принципово впливали на якість звуку, техніку виконання та виразові можливості, отже – і на репертуар. Важливо відзначити, що головним чинником тут стала методика та педагогіка гри на трубі, і в першу чергу саме це стало сутністю розуміння шкіл гри на трубі.

У глобальному масштабі існують два типи методик навчання гри на трубі: комплексні і вузько спрямовані. Комплексні методики охоплюють широкий спектр навчального матеріалу, що починається з основних принципів звуковидобування на трубі та поступово розширюється до вправ на оволодіння технікою, різними регістрами та динамікою звуку. Вони не обмежуються лише засвоєнням початкових навичок, але пропонують інструктивний матеріал, організований від простого до складного. Через такий підхід, на останніх сторінках таких методик виконавцю доводиться стикатися з виконанням важких професійних завдань.

Варто зазначити, що навіть досвідченому виконавцю іноді потрібно повертатися до початкових етапів опанування майстерністю та присвячувати певний час роботі над основами, залежно від ситуації. Така практика дозволяє закріплювати навички та покращувати їх.

Комплексні методики, як правило, мають свої обмеження через великий обсяг матеріалу, що може розсіяти увагу виконавця. В результаті цього трубач може не належним чином оцінити актуальні і детальні методичні вправи, які є важливими для його розвитку.

Щодо вузько спрямованих методик, вони зосереджуються на детальному розгляді конкретних виконавських проблем. Зазвичай вони доповнюють комплексні методики, спрямовані на вивчення певного аспекту гри на трубі з більшою глибиною.

Згідно з розвідками Вар'янка в роботі «Залучення принципів європейських та американських виконавських шкіл у систему щоденних занять на трубі» представники американської національної школи гри на трубі висвітлюють такі пункти найважливішими: Бад Брісбойс: Головна увага приділялась правильному диханню і формуванню м'язів губного апарату; Кет Вільям Андерсон: Наголошував на поступовому запуску губного апарату з мінімальною динамікою; Марк Заусс: Відомий своїми вправами для розвитку гри у верхньому регістрі та системою "ковзання"; Ернест Вільямс: Виділяв координацію всіх компонентів виконавського апарату та мислення виконавця; Рольф Квінке: Рекомендував грати гами для полегшення орієнтації в різних тональностях та розвитку біглості пальців; Александр Петі: Зосереджувався на опануванні подвійного та потрійного стакато через послідовне нарощення технічної складності. Також, головним для нього, як для представника німецької школи можна виділити особливе ставлення до відпрацювання чіткості ритму і необхідність занять з метрономом. Для Луїса Маджіо головне - це техніка педальних звуків для збереження та зміцнення губних м'язів та розширення виконавського діапазону. В роботі Ло Дже «Педагогічні засади Валерія Посвалюка у контексті методичних здобутків трубачів київської школи.» ми бачимо, для Валерія Посвалюка важливо приділяти достатньо уваги як фізіологічній частині виконавства, так і ментальній. Якимов виокремив таке: Яблонський використовував практично-демонстративний метод навчання, акцентуючи на розігруванні та виконанні етюдів.; Методичні принципи Владислава Швеця організованості та акценту на інтелектуальному розвитку учнів справедливо визнані у світі музичної освіти; Основні аспекти методики Людвіка Лютака включають правильне положення тіла під час гри, акцент на дихальній техніці, важливість артикуляції та мундштукової техніки, а також поступовий розвиток

пальцевої майстерності та уникнення надмірного натиску на мундштук для забезпечення чистоти звучання; Найважливішим у виконавській практиці для Чарльза Коліна є систематична робота над технікою, диханням, артикуляцією та розвитком музичного мислення для досягнення якісного звучання та музичного виразу на трубі; Методика Джеймса Стемпа відрізнялася відсутністю художнього матеріалу, що дозволяло студентам концентруватися виключно на технічних аспектах гри на трубі.

В роботі Ло Дже «Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача» читаємо, що Методичні принципи Тимофія Докшицера мають синкретичну якість, поєднуючи творчість і технологію в навчанні. Докшицер вважав, що викладання допомагає краще розуміти власні виконавські принципи. Він наголошував на важливості "звукової цілісності", що поєднує естетику і техніку. У своїй методиці він розвивав поняття "натхненного виконання" та детально аналізував роль штрихів, які є технічними прийомами і одночасно актами музичного висловлювання, підкреслюючи важливість інтуїтивного підходу і наукового обґрунтування у виконавській діяльності.

Аналізуючи манери виконання Артюро Сандовалья та Вінтона Марсаліса на прикладі Концерту для труби з оркестром E-dur Й.Н.Гуммеля, ми можемо висвітлити деякі моменти. Хоча глобально ці два виконавці є представниками однієї школи – американської, звучання манери їхнього виконання говорить нам про те, наскільки вони різні. Ось деякі деталі, які часто зустрічаються в аналізі: Артюро Сандоваль використовує вібрато дуже часто, можна сказати, що зловживає ним, тоді коли Вінтон Марсаліс використовує його лише в особливих моментах, що дає його звучанню певної вишуканості. Вінтон Марсаліс намагається взяти ноту завжди точно і обережно, на відміну від Артюро

Сандовалю, який часто виконує початок звуку грубо, ніби «вистрілюючи», або в деяких фразах роздуває декілька нот підряд, що нагадує квакання.

Загалом манера виконання Артюро Сандовалю значно менш стримана ніж у Вінтона Марсаліса, манера виконання якого переважно відповідає класичному виконанню. Деякі виконавці трубачі посилаються, на походження Артюро Сандовалю кажуть, що він грає по-кубинськи і порівнюючи його гру з грою Вінтона Марсаліса ми переконуємось у цьому.

Треба зауважити, що виконавська інтерпретація не впливає принципово на концепцію твору, яка відповідає історичному типу цього жанру. Проте цікавими є відмінності у подачі звуку, акустиці та нюансах. Для порівняльного аналізу ми обрали двох представників американської виконавської школи гри на трубі (Артюро Сандовал та Вінтон Марсаліс), аби на прикладі різниці у їх виконавських версіях виявити тенденцію розшарування та андивідуалізації шкіл всередині національного різновиду.

Багато виконавців на трубі іноді важко класифікувати тільки за принципом приналежності до національної школи, тому що індивідуальна манера, індивідуальний стиль виконання впливають на характеристики національних шкіл, збагачуючи та водночас розшаровуючи їх, створюючи нові явища всередині національних шкіл, що відповідаю сучасним тенденціям глобалізації культурно-мистецьких процесів, балансом для яких виступає певна індивідуалізація як прагнення самозбереження та самоідентифікації мистецького почерку на всіх рівнях буття музичного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В. Н. Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства: учебное пособие. Київ: НМАУ ім. П.И.Чайковського, 2006. 432 с.
2. Белінський Г. О. Сценічне хвилювання та шляхи його подолання. *Всеукраїнський брасс-бюлетень: Професійний музичний журнал*. 2002. №9. С. 44-45.
3. Білий Є. Н. Амбушюр трубача. Формування амбушюра та постановка мундштука. Київ : Фірма "ІНКОС", 2004. 17 с. €
4. Вакалюк П. В. Еволюція чи революція: кілька критичних міркувань щодо новітніх систем підготовки виконавця на духових інструментах. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 112-116.
5. Вар'янюк О. І. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів: ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2009. 18 с.
6. Вар'янюк О. І. Залучення принципів європейських та американських виконавських шкіл у систему щоденних занять на трубі. *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 обереги, 2023. С. 24-27.
7. Вишнепольский А. І. Труба – ступені досконалості. 15 с.
8. Гишка І. С., Горман О.П. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача : навчально-методичний посібник. Львів : АСВ. 2013. 109 с.

9. Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача. (історія, теорія, методика, практика) : монографія. Львів : АСВ. 2010. 183 с.
10. Голубєв В. Портрет Миколи Володимировича Бердієва в контексті київської духової школи. *Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект*: Збірник статей і матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (28-29 жовтня 2020 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. С. 23-26.
11. Гуральник Н. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти та виховання: навчально-методичний посібник. Київ : вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2011. 276 с. €
12. Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
13. Дедусенко Ж. В. Школа як умова і спосіб існування виконавської традиції. Феномен школи в музично-виконавському мистецтві : тези міжнар. наук.-теор. конф., 22-23 берез. 2005 р. / ред-упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ, 2005. С. 9–10.
14. Іваніцький О. З. Тенденції розвитку американського виконавства на трубі першої половини ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура* 1.33 (2021) С. 340-351.
15. Комар А. Історичні витоки розвитку труби як ансамблевого інструменту в традиційній інструментальній музиці українців. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. МВ Лисенка* 35 (2015) С. 172-185.
16. Копоть І. Трубач Григорій Белінський та його виконавська школа. Житомир : Видавництво "Державний агроекологічний університет" 2005. 156 с.
17. Концевич О.Ю. Виконавство на трубі у сучасній парадигмі фахової методики. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* / голова ред. колегії

С. Д. Цюлюпа. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2021. С. 134–140.

18. Кресан Ж. Докшицер. Видатні земляки. Золотий трубач «ніжинської філармонії» URL: <https://vseosvita.ua/library/embed/001lmc-4ad6.docx.html> (accessed: 10.05.2024).

19. Кузик В. Посвалюк В. Т. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2018. Т. 5. С. 385–386.

20. Кузик В. Посвалюк К. В. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2018. Т. 5. С. 386–387.

21. Левчук О. А. Трубачі Хмельниччини в історії духового інструментально-оркестрового виконавства Поділля. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* / голова ред. колегії С. Д. Цюлюпа. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2021. С. 94–96.

22. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині ХХ століття (на прикладі фортепіанного виконавства). *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2008. Вип. 67. : Музична культура України 20 - 30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. С. 150–161.

23. Лі Сябінь. Зарубіжні школи гри на трубі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 11 (2010) С. 102-107.

24. Ло Чже. Валерій Посвалюк та Тимофій Докшицер: методичні стратегії професійної майстерності трубача. *International Science Journal of Education & Linguistics*. Vol. 1, No. 5, 2022, pp. 41-47. doi: 10.46299/j.isjel.20220105.05.

25. Ло Чже. Педагогічні засади Валерія Посвалюка у контексті методичних здобутків трубачів київської школи. *Молода музикологія — 2022:*

наука і практика. / голова ред. колегії П. Л. Богоніс. Київ : Студентське наукове товариство : ФММ КНУКІМ, 2022. С. 64–65.

26. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ, 1994. 156 с.
27. Мочурад Б. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка. Львів, 2004. 19 с.
28. Муєдінов Д. М. Нетрадиційні виконавські прийоми на трубі в контексті історико-художнього розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 20 с.
29. Муха А. Гільдія українська трубачів-професіоналів. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 459.
30. Муха А. Докшицер Т. О. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Вид-во ІМФЕ імені М.Т.Рильського, 2006. Т. 1. С. 636–637. €
31. Ніколаєвська Ю.В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків: Факт, 2020. 576 с.
32. Поліщук І. П. Педагогічна концепція виконавської школи гри на трубі Григорія Белінського. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* / голова ред. колегії С. Д. Цюлюпа Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2020. С. 105–107. €
33. Роль труби в епоху бароко URL:
http://4ua.co.ua/music/qb3ac69b5c43b88421216c26_0.html (accessed: 13.03.2024).
34. Тарарак Ю. Історія виникнення та розвитку труби: органологічний аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Пам'яті Валерія Богданова*. Вип. 54. Харків, 2019. С. 123–137.

35. Терлецький М. М. Методика навчання гри на духових інструментах. *Навчальний посібник*. Рівне. 1994. 168 с.
36. Терлецький М. М. Навчально-методична література як шлях до вдосконалення майстерності фахівців жанру духової музики кінця ХІХ початку ХХІ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* / голова ред. колегії С. Д. Цюлюпа Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет, 2020. С. 121-125. €
37. Чжан Цзіньцю. Труба: історія та органологія інструмента в динаміці стилевих змін від бароко до класицизму. С. 317-331. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/618/532> (accessed: 22.05.2023).
38. Чуріков В. В. Методика навчання гри на музичних інструментах у системі підготовки вчителя музики. Київ, 1997. 72 с. €
39. Яременко Л. Особливості мистецького виконання концерту для труби Е Dur Й. Н. Гуммеля. *Сучасні соціокультурні процеси: компетентісноаксіологічний аспект* : Збірник статей і матеріалів Міжнародної науковопрактичної конференції (28-29 жовтня 2020 р.). Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2020. С. 161-165.
40. Якимов В. О. Порівняльний аналіз системи щоденних занять на трубі на прикладі виконавських шкіл України, Західної Європи та США. 40 с.
41. Яременко Л. Мистецьке поєднання стилів у концерті для труби Е DUR Й.Н. Гуммеля. *Мистецька освіта та естетичне виховання молоді: збірник праць магістрантів та молодих науковців : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції* (16-17 квітня 2020 р.). Полтава: Навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Видавничий відділ ПУЕТ. 2020. С. 81-84.

42. Яременко Л. Трансформаційні зміни в європейському мистецтві й освіті на рубежі XVIII – XIX століть: Антоніо Сальєрі та Йоганн Гуммель. *Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект* : Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції (10–11 листопада 2021 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2021. С. 234-238.

43. Ященко. О. Виконавство на трубі в Німеччині: історичний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* / голова ред. колегії Пантюк М.П. м. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика» 2020. 88с.

44. Arban J.-B. *Vollständige Schule für Trompete* [Ноти]. Leipzig Hofmeister, 1987. 247 p.

45. Arturo Sandoval Trumpeter, flugelhornist. Music: Popular and Jazz: Biographies . URL: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/arturo-sandoval> (accessed: 18.05.2023).

46. Baines A. Brass Instruments. Their history and development. London, 1976. 304 p.

47. Bennett. J. G. A guide for the performance of trumpet mariachi music in schools. University of North Texas ProQuest Dissertations Publishing, 1979. P. 1–13.

48. Bloss L. A Comparative Examination of Six American Master Trumpet Teachers and the Regional Schools of Playing That They Represent. Doctoral Dissertation. University of North Texas, 2014. 150 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc700006/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf (access date: 07.08.2023).Є

49. Clarke H. L. Clarke's Elementary Studies for Cornet. New York: Carl Fischer, 1936. 53 p.

50. Colin C. Complete Modern Method for Trumpet or Cornet. New York: Charles Colin Music, 1980. 364 p.
51. Fernandes Gilbert Medeiros. The oscilloscope as an aid in changing tone quality in the performance of junior high school cornet and trumpet students. *Journal of Research in Music Education*. The University of Iowa ProQuest Dissertations Publishing. 1980. P. 1–15.
52. Fiske H. E. Judge-Group Differences in the Rating of Secondary School Trumpet Performances. *Journal of Research in Music Education*. 1975. 23 (3). P. 186–196. URL: <https://doi.org/10.2307/3344643> (accessed: 22.03.2023).
53. Fletcher N. H., Tarnopolsky A. Blowing Pressure, Power, and Spectrum in Trumpet Playing // *Journal of Acoustical Society of America*. 1999. Vol. 105(2). P. 874–881. URL: <https://www.phys.unsw.edu.au/music/people/publications/Fletcheretal1999.pdf> (access date: 07.08..2023).
54. George M. Reimagining" the Art of Phrasing" by Jean Baptiste Arban: Teaching musical style to modern day trumpet players. University of North Texas, 2015. 93 p.
55. Geringer J. M., Macleod R. B. Sasanfar J.K. High School String Players' Perception of Violin, Trumpet, and Voice Intonation *Journal of Research in Music Education*. 2012. P. 81–93.
56. Gordon C. A Systematic Approach to Daily Practice for Trumpet. New York: Carl Fischer, 1968. 127 p.
57. Holmes A. D. The evolution of instrument design and its influence on trumpet repertoire. 2013. 42 p.
58. Krieg S M. History of the trumpet URL: <https://docs.google.com/presentation/d/1OA95FzKSD-29HRPf7J6RQSYtScQhzI6-/edit#slide=id.p1> (accessed: 16.02.2024).

59. Maggio L. The original luis maggio system for brass. Plus group instruction manual 72p.
60. Marble T. L. Influences of the keyed trumpet and Anton Weidinger in the Concerto in E-flat for Trumpet by Johann Nomuk Hummel. 1992. 42 p.
61. Nathan Blinn C. The haydn and hummel trumpet concertos and their similarities. 25 November 2008. 30 p.
62. O'Hara Christopher J. Arban, Saint-Jacome, and O'Hara's rule of three: An analysis of the methods of Arban and Saint-Jacome and an updated approach to trumpet pedagogy. 2023. 130 p. URL: <https://www.ideals.illinois.edu/items/126480> (accessed: 12.05.2024).
63. Trimble D. T. Development of the Trumpet and an Analysis of Some of Its Literature. 1960. 74 p.
64. Wallace J., McGrattan A. The Trumpet. New Haven, CT : Yale University Press, 2011. 338 p.
65. Wiehe D. D. A study of the use of a tape recorder in the teaching of solo trumpet literature to secondary school students. *Journal of Research in Music Education*. The University of Oklahoma ProQuest Dissertations Publishing. 1971. 17 p.