

УДК 788.41:781.6

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.17>

**Євген Чуріков,**

*аспірант кафедри музичного мистецтва та хореографії  
Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Полтава),  
концертмейстер групи валторн  
Загребського філармонічного оркестру (Хорватія)  
<https://orcid.org/0000-0003-0823-0305>  
[ievgen.churikov@gmail.com](mailto:ievgen.churikov@gmail.com)*

**Yevhen Churikov,**

*Postgraduate at the Department of Musical Art and Choreography,  
Lugansk Taras Snevchenko National University (Poltava),  
Principal horn of Zagreb philharmonic orchestra (Croatia)  
<https://orcid.org/0000-0003-0823-0305>  
[ievgen.churikov@gmail.com](mailto:ievgen.churikov@gmail.com)*

## АМБУШУР – СКЛАДОВА ЧАСТИНА ВИКОНАВСЬКОГО АПАРАТУ ВАЛТОРНІСТА

У статті увагу зосереджено на виконавській майстерності валторніста, яка базується на високорозвиненій техніці, що зі свого боку передбачає сформованість виконавського апарату музиканта. Вивчення складових частин виконавського апарату валторніста є *актуальною* науково-методичною проблемою. З'ясовано, що валторнове виконавство є складним утворенням, у якому система технічних умінь і навичок забезпечує успішність художньої інтерпретації музичних творів, а також стає джерелом ефективної виконавської діяльності. Виконавська техніка валторніста безпосередньо залежить від властивостей його виконавського апарату як складної функціональної системи, адаптованої до умов гри на валторні. При освоєнні техніки гри на валторні процес формування виконавського апарату набуває особливої значущості та складності через специфіку цього інструменту. У статті розглянуто певні ознаки й особливості амбушура у валторновому виконавстві.

**Ключові слова:** валторна, валторнове виконавство, амбушур, виконавський апарат, постановка, мундштук.

**Churikov Yevhen. Embouchure is an integral part of the French horn player performing apparatus. Relevance of the study.** Ukrainian musicologists are paying more attention to problems related to the issues of the musician performing technique. The horn player's performing technique directly depends on the properties of his performing apparatus as a complex functional system adapted to the conditions of the horn playing. When mastering the horn

performing technique, the process of the formation of the performing apparatus acquires special significance and complexity due to the specificity of this instrument. The *main objective* of the article is to analyze the existing provisions of the theory of performance, which justify the peculiarities of the horn player performing apparatus. The *research methodology* is the natural-scientific analysis of the functions of the lipping of the horn player and of the components of its elements in the process of horn playing. The most valuable element in the horn player performance apparatus is an embouchure, or rather embouchure muscles. It is known from the scientific and methodological literature that the term «embouchure» is used not by all the authors, instead of it they use the term «lipping», which may be considered a synonym. The main function of an embouchure during horn playing is to form the lip aperture and to control it. Embouchure is an important part of the horn player's performing apparatus and is formed in the process of learning and acquires controllability, mobility, force, stamina. *Conclusions.* The technical mastery of the horn performer is based on highly developed technique, which, in its turn, involves the formation of the performing apparatus of the musician. Therefore, the study of the integral parts of the horn player performing apparatus is a pressing scientific and methodological problem. It is found out that horn performance is a complex formation, in which the system of technical knowledge and skills ensures the success of artistic interpretation of musical works, and also becomes a source of effective performance. The article deals with certain signs and features of an embouchure in horn performance.

*Key words:* French horn, horn performance, embouchure, performing apparatus, staging, mouthpiece.

**Чуриков Евгений. Амбюшюр – составная часть исполнительского аппарата валторниста. Актуальность темы исследования.** Отечественные музыковеды все больше внимания уделяют проблематике, которая связана с вопросами исполнительской техники музыканта. Исполнительская техника валторниста напрямую зависит от свойств его исполнительского аппарата как сложной функциональной системы, адаптированной к условиям игры на валторне. При освоении техники игры на валторне процесс формирования исполнительского аппарата приобретает особую значимость, но также имеет определенные сложности, связанные со спецификой инструмента. *Целью* данной работы является анализ существующих положений теории исполнительства, которые обосновывают особенности исполнительского аппарата валторниста. *Методологической основой* работы является естественно-научный анализ функций губного аппарата валторниста и составляющих его элементов в

процессе игры на валторне. Одной из наиболее важных составляющих исполнительского аппарата валторниста является амбушюр, вернее, амбушюрные мышцы. Из научно-методической литературы известно, что термином «амбушюр» пользуются не все авторы, а употребляют понятие «губной аппарат», которое считается синонимичным. Основная функция амбушюра при игре на валторне заключается в формировании апертуры губ и управлении ею. Амбушюр является важной составляющей исполнительского аппарата валторниста. Он формируется в процессе обучения и приобретает управляемость, подвижность, силу выносливость.

**Выводы.** Исполнительское мастерство валторниста базируется на высокоразвитой технике, которая, в свою очередь, предполагает сформированность исполнительного аппарата музыканта. Поэтому изучение составных частей исполнительского аппарата валторниста является *актуальной* научно-методической проблемой. Выяснено, что валторное исполнительство является сложным образованием, в котором система технических умений и навыков обеспечивает успешность художественной интерпретации музыкальных произведений, а также становится источником эффективной исполнительской деятельности музыканта. В статье рассмотрены некоторые признаки и особенности амбушюра в валторном исполнительстве.

**Ключевые слова:** валторна, валторное исполнительство, амбушюр, исполнительный аппарат, постановка, мундштук.

**Актуальність теми.** Вітчизняні музикознавці все більше уваги приділяють проблематиці, яка пов'язана з питаннями виконавської техніки музиканта. Виконавська техніка валторніста безпосередньо залежить від властивостей його виконавського апарату як складної функціональної системи, адаптованої до умов гри на валторні. При освоєнні техніки гри на валторні процес формування виконавського апарату набуває особливої значущості та складності через специфіку цього інструменту. **Метою** даної роботи є аналіз існуючих положень теорії виконавства, які обґрунтовують особливості виконавського апарату валторніста. **Методологічною основою** роботи є природно-науковий аналіз функцій губного апарату валторніста і складових його елементів у процесі гри на валторні.

**Виклад основного матеріалу.** Розвиток вітчизняного духового виконавського мистецтва показує, що в даному музично-педагогічному та виконавському просторі є ще чимало нагальних проблем, що вимагають свого концептуального теоретичного осмислення. Одна з них – феномен виконавської майстерності інструменталіста, зокрема музиканта-

валторніста, цілісна природа його розвитку. У всякому разі, неясність уявлень про сутність цього явища певною мірою заважає сьогодні музикантам-валторністам більш ефективно вирішувати ті чи інші виконавсько-творчі завдання.

Музичне виконавство в цілому вивчали філософи античності й середньовіччя, аналізували музикознавці та музиканти-практики епохи класицизму й романтизму, представники різних гуманітарних наук ХХ ст. В Україні розвиток музичного виконавства з позицій становлення виконавських шкіл, діяльності окремих виконавців та музично-творчих колективів розглядали дослідники історії музичного мистецтва В. Антонюк, В. Белікова, О. Бодіна, Г. Давидов, Б. Деменко, О. Ільченко, Л. Касьяненко, П. Круль, О. Маркова, В. Москаленко, В. Рожок, В. Сумарокова та ін.

Зауважимо, що загальні методичні питання інструментального виконавства були предметом наукових досліджень Г. Абаджяна, В. Антонова, В. Апатського, О. Безуглого, Д. Біди, В. Вдовиченка, С. Ганича, М. Гребенюка, В. Качмарчика, Ф. Крижанівського, В. Лебедева, Б. Мочурада, К. Мюльберга, В. Носова, Є. Носирєва, В. Посвалюка, В. Семениченка, О. Федоркова, С. Цюлюпи й ін.

Численні форми вдосконалення виконавської майстерності на різних музичних інструментах висвітлено в роботах В. Апатського, З. Буркацького, Р. Вовка, В. Качмарчика, В. Лебедева, К. Мюльберга, Є. Носирєва, В. Посвалюка, В. Семениченка, Є. Сурженка, В. Тихонова, І. Якустіді та ін.

Серед досліджень вітчизняних науковців, присвячених різним прийомам гри на духових інструментах в академічному виконавстві, відзначимо монографію відомого українського виконавця, педагога й дослідника В. Апатського «Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва» [1]. У роботі автор присвячує цілий розділ техніці гри на духових інструментах, зосередивши основну увагу на методичних питаннях навчання. Так, В. Апатський розглядає анатомо-фізіологічні основи гри на духових інструментах, особливості виконавського апарату музиканта-духовика, основні виразні засоби духових інструментів, виконавську творчість духовика, проблеми навчання та виховання виконавців.

У роботі М. Платонова «Методика навчання гри на духових інструментах» містяться цікаві ідеї щодо ролі амбушура, інтонації, музичного слуху, організації роботи з музикантами-початківцями. Однак усі ці питання автор вирішує лише стосовно флейти, тоді як мідні духові інструменти залишаються поза його увагою [7].

Ґрунтовний підхід до дослідження виконавської майстерності на духових інструментах спостерігається в роботі Б. Дікова [5], у якій розглянуто особливості виконавського апарату, детально проаналізовано анатомо-фізіологічні основи дихання людини й визначено основні принципи виконавського дихання при грі на духових інструментах.

Свідченням сформованості виконавського апарату, на думку багатьох видатних музикантів, є виконавська техніка.

Серед досліджень, присвячених розвитку виконавського апарату, слід виділити роботу Г. Ципіна, в якій висвітлюються різні професійні аспекти виконавської практики. Автор зазначає, що невід'ємною частиною професійного становлення музиканта є «поліпшення роботи технічного апарату, постійне й цілеспрямоване налагодження його» [15, с. 171].

Формування виконавського апарату й освоєння виконавської техніки за своєю суттю є одним процесом, що розглядається з точки зору різних наук. Отже про формування виконавського апарату доречно говорити в рамках психофізіології.

Треба зауважити, що психофізіологічна основа керування виконавським апаратом валторніста дотепер спеціально не вивчалася. На необхідність вивчення психофізіологічних факторів у відпрацюванні техніки гри на валторні вказує Ю. Гриценко. Він зазначає, що подих, амбушур, техніка пальців нероздільні у процесі гри на інструменті. Також «можливості їх необхідного координування і вдосконалення, що обумовлюються зворотною взаємодією з музично-слуховими уявленнями, цілком залежать від психофізіологічних особливостей людини, від діяльності її центральної нервової системи, мозку» [3, с. 55].

Ґрупа мідних духових інструментів, до якої належить валторна, має свої унікальні особливості. У виконавському багажі сучасного валторніста є широкий вибір технічних прийомів і способів гри, які широко використовуються в сольній, ансамблевій та оркестровій практиці.

Слід зазначити, що вдосконалення виконавської техніки знаходилося у прямій залежності від накопичення духовно-естетичного досвіду, розвитку валторного виконавства та його теоретичного осмислення і було пов'язане зі стильовими змінами в музиці, з художньо-світоглядними процесами індивідуальної свідомості, новими етапами розвитку музичної культури.

Науковці зіставляють поняття виконавської техніки й виконавської майстерності. До показників сформованості виконавської майстерності майбутніх музикантів І. Якустіді відносить виконавську техніку, яку він інтерпретує як комплексне явище, що реалізується в процесі інтерпретації музичного твору [16].

Значним внеском у розвиток методичної думки у сфері валторнового виконавства стало дослідження А. Усова [11; 12], у якому вперше розглядається методика гри на валторні. У роботі містяться історичні відомості про валторну, конструктивні особливості, виразні можливості інструменту та причини виникнення різних труднощів при грі на валторні.

Спираючись на особистий досвід, автор розглядає ключові проблеми виконавського мистецтва: постановки під час гри на валторні, звуковидобування, дихального апарату, виконавської техніки, інтерпретації музичних творів і т. ін.

У відомому «Словнику музиканта-духовика» В. Іванова виконавська техніка розглядається як «сукупність сформованих спеціальних навичок і умінь, а також координованих слухомоторних дій і образів рухів, які беруть активну участь у процесі звуковидобування і художнього інтонування» [6, с. 30].

Музикант, який володіє необхідним комплексом виконавських прийомів і засобів, емоційною культурою гри – має розвинену виконавську техніку. Початковою «ланкою» виконавської техніки є власне виконавський процес, який залежить від координованих м'язових дій – губних, язикових, дихальних, пальців рук, які становлять базу виконавського апарату валторніста. Усі м'язові дії мають власні функції, що перебувають між собою у строгій взаємодії. Для видобування на валторні звуку певної висоти необхідна низка одночасних дій: рух язика, відповідне напруження губних м'язів, сила вдиху, певне положення пальців (аплікатура). Невідповідність хоча б однієї з цих дій може позначитися на якості виконання. Усі складові частини виконавського апарату повинні працювати узгоджено й точно. Наприклад, не можна відтворити на валторні звук у високому регістрі одними губами або тільки одним диханням без допомоги губ. Тобто ступінь напруження м'язів, які регулюють силу видиху, має відповідати виконуваному звуку. При цьому м'язи черевного преса та грудної клітини стискаються, створюючи опору в грудо-черевній області, а губи, пропускаючи інтенсивніший потік повітря за допомогою активності м'язів, забезпечують стабільність губної щілини. При слабких губах сильний видих не допоможе, так само і млявий видих при сильних губах не дасть позитивного результату.

Основним елементом звуковидобування при грі на валторні є губи (тонкі м'язи), які мають непомірні навантаження під час гри й вібрують під впливом дихання музиканта.

Одним з основних елементів у виконавському апараті валторніста є *амбушур* (франц. *embouchure*, від *bouche* – рот), вірніше амбушурні м'язи.

Досліджуючи формування губного апарату валторніста, І. Якустіді стверджує, що правильне формування й розвиток амбушура є найбільш відповідальним моментом у методиці навчання валторніста, що повністю визначає успішність опанування техніки гри на валторні [16]. Особливу увагу в своїй роботі І. Якустіді приділяє психологічній підготовці валторністів. Саме від стану нервової системи валторніста залежить робота амбушурних м'язів і всього виконавського апарату [16]. Автор головну увагу приділяє формуванню амбушура валторніста, дає поради щодо його розвитку та зміцнення, що є важливим у виконавському процесі музиканта.

Питання про природу, умови функціонування та раціональне використання амбушура духовика далеко не нове, є ряд публікацій, присвячених детальному розгляду даної проблеми. Ще в 30-х роках у своїй роботі С. Розанов визначає роль амбушура у процесі гри на духових інструментах і розглядає анатомічні та фізіологічні його особливості. Він стверджує, що амбушур є «стан сукупності м'язів губ і особи, яка керує губами, при добуванні звуків на духових інструментах» [10, с. 38].

Л. Беленов зауважує, що коли валторніст бере більш високі ноти, міжгубний отвір стає меншим. Зі збільшенням частоти звуку спостерігається непропорційно швидке зростання опору повітряного струменя. У той же час вібруюча маса зменшується, оскільки звужується повітряний стовп. Наслідком цього є принципова різниця між нотами, які видобуваються за допомогою великого або малого мундштука. З великим мундштуком та пласким обідком можна природніше видобувати звуки у високому регістрі *clarino* (наприклад, вище дванадцятого обертона), які вимагають вібрації іншої частини поверхні губ, ніж звуки низького регістру [2].

У процесі виконавської діяльності валторніст стикається з технічними завданнями й труднощами, які він через недосконалість свого виконавського апарату не може відразу вирішити безпомилково. Такою проблемою може стати технічно складна музична фраза, яку музикант спочатку не може виконати без помилок. Якщо валторністу вдалося вирішити технічне завдання (грати окреме місце вільно й без помилок), це означає, що зроблено черговий крок у вдосконаленні виконавського апарату.

Вважається, що валторна – найбільш складний і нестабільний інструмент серед всієї мідної групи, що обумовлено її «натуральністю». Справа в тому, що в діапазоні валторни кількість натуральних звуків, які виконуються без застосування аплікатури, найбільша. Тому від амбушура валторніста вимагається значно більша координація. Валторна – найдовший інструмент у групі мідних, до того ж вузько-мензурний, і його

найважче «продути». Тому амбушур валторніста повинен бути найбільш витривалим, еластичним, а виконавський апарат, в цілому, координованим.

З науково-методичної літератури відомо, що термін «амбушур» використовують не всі автори, вживаючи натомість поняття «губний апарат», яке вважається синонімічним. Зокрема, один із найбільш авторитетних дослідників А. Усов, торкаючись цієї важливої теми, зазначає, що амбушур – це «пристосоване до видобування звуків положення губ, і пов'язаний з ним стан м'язів обличчя» [11, с. 88].

Серед робіт дослідників, присвячених питанням виконавського апарату, слід виділити дослідження Ф. Фаркаса, представника американської валторнової школи, соліста Бостонського і Чиказького оркестрів, професора, який вказує, що амбушур – це рот, губи, підборіддя і м'язи щік, напружені та згруповані певним чином [14]. Автор зробив детальний аналіз будови амбушура, який, на його думку, утворюється об'єднанням багатьох окремих простих м'язових зусиль.

У наукових роботах існують розбіжності в питанні про те, які складові можна об'єднати під поняттям «амбушур», а які необхідно розглядати окремо.

Так, Б. Діков у «Методиці навчання гри на духових інструментах» розглядає амбушур духовика й надає першорядне значення роботі губ, пояснюючи, що серед різних компонентів виконавського апарату музиканта, що знаходяться в постійному взаємозв'язку, найбільш складні й тонкі дії виконують губи [5, с. 19]. Амбушур (губний апарат) він називав м'язово-фізіологічним комплексом, що охоплює: роботу м'язів губ і обличчя; дії зовнішніх стінок щік, слизової оболонки та шкіри губ; дії слинних залоз [5, с. 22].

Ю. Усов пропонує власне визначення амбушура й зазначає, що це «спосіб складання губ і язика (положення і ступінь напруженості) при гри на духових інструментах», а також стверджує, що язик є окремим компонентом виконавського апарату музиканта і в поняття амбушур не входить [13].

На роботу амбушура впливають всі органи, що примикають до ротової порожнини. Велике значення має щелепно-лицьова позиція – взаємне розташування верхньої та нижньої щелеп під час виконання, а також динаміка рухів нижньої щелепи. Положення нижньої щелепи відносно верхньої в процесі виконання змінюється. Нижня щелепа, так само, як і язик та амбушурні м'язи, неодмінно здійснює певні рухи: при виконанні низьких звуків вона дещо висувається вперед, при виконанні трелі саме нижня щелепа робить швидкі рухи, змінюючи об'єм ротової порожнини й розмір апертури



губ. Активна участь нижньої щелепи у виконанні цього мелізму зумовила появу нового, більш вірного терміну – «губна» трель.

У практичних рекомендаціях, які подані у відеоматеріалах на популярному відеохостингу *YouTube*, В. Пушкарьов, досліджуючи специфіку рухів і позицій язика в процесі гри на трубі, вказує, що важливого значення при звукоутворенні набуває формування повітряного потоку в порожнині рота [9]. При зміні ступеня напруги м'язів язика і його форми виконавець, крім формування повітряного потоку, створює й певний внутрішньо-ротовий тиск, необхідний для виникнення вібрації губ.

У процесі звуковидобування язик виконує роль своєрідного клапана. Безпосередньо перед самим видобуванням звука, у той момент, коли мундштук поставлено на губи і здійснено вдих, язик герметично перекриває ротову порожнину, упираючись своїм кінчиком у верхні зуби або піднебіння. Після цього, одночасно з посиленням струменя повітря в мундштук, язик «відскакує» назад, надаючи повітрю можливість рухатися через губи в інструмент. Ця функція язика, пов'язана з початком звуку, називається атакою звуку. У процесі атаки звуку язик здійснює практично той самий рух, що й при вимовлянні складу «да» або «та». Залежно від виконуваних штрихів язик виконує свою роботу по-різному: для виконання *staccato* і *staccatissimo* язик дуже різко «відстрибує» назад після порівняно більш тривалого перекривання шляху повітряному потоку. Отже, посилення повітряного струменя в інструмент буде різким та імпульсним, язик буде немовби «розривати» рівномірний рух струменя повітря на імпульси. Для виконання штриха *non legato* атака повинна бути мінімальною, язик тільки короткочасно доторкається передніх зубів, практично не перериваючи рух потоку повітря. Кількість варіантів роботи язика валторніста пропорційна до кількості використовуваних ним штрихів і технічних прийомів, а володіння різними способами роботи язика своєю чергою є умовою якісної артикуляції.

На роботу амбушура впливає мундштук, який є частиною інструменту й безпосередньо бере участь у звуковидобуванні. Положення мундштука, його постановка, впливає як на якість виконання, так і на ефективність та легкість роботи амбушурних м'язів. У кутах рота розташовані ключові амбушурні позиції, які дозволяють управляти губами в момент гри й тому м'язові зусилля виконавця сконцентровано саме тут, а не в центрі губ. Отже, робота амбушура при скороченні кутових частин кругового м'яза рота є оптимальною для гри на валторні. Круговий м'яз звільняє губи від тиску мундштука, забезпечує свободу руху язика і сприяє невтомності губних м'язів [16]. При розслабленому стані кутових частин

рота, м'язовий шар кругового м'яза навпаки помітно потоншується, що призводить до розслаблення центру губ, де знаходиться мундштук. Від розтягування губ у сторони знижується працездатність вузлового сплетіння всіх м'язових м'язів, розташованих у кутах рота. У такий спосіб утворюється підґрунтя для безперешкодного натиску мундштука на губи. У цьому випадку підвищений тиск мундштука травмує губи й зумовлює важке звуковидобування [16].

Отже, амбушур валторніста активно взаємодіє з мундштуком, який є своєрідною опорою для губ, що допомагає їм набути необхідної форми. М'язи обличчя знаходяться під час гри між двома твердими поверхнями: з одного боку це зуби, з іншого – мундштук, який є найбільш важливим компонентом звуковидобування на валторні. Зрозуміло, що конфігурація та всі параметри мундштука (поля, матеріал, розміри чашки мундштука) мають бути узгоджені як з валторною, так і з амбушуром виконавця, оскільки вони є частиною єдиної акустичної системи. Саме тому кожен виконавець користується своїм особистим мундштуком.

Структура м'язової тканини амбушура така, що м'язові зусилля діють у двох протилежних напрямках: одні м'язи сприяють змиканню губ, інші – розтягуванню їх у сторони. Складна робота амбушурних м'язів забезпечує формування апертури – невеликої щілини між губами, прихованої під мундштуком, яка вібрує під дією повітря. На розмір апертури впливає напруження кругового м'яза: чим вищий ступінь напруги, тим менший діаметр щілини. Інші м'язи надають апертурі правильної форми, немовби розтягуючи круговий м'яз у різних напрямках. Апертура є звукоутворюючим елементом у процесі гри на валторні. Незначні відхилення апертури від необхідної форми ведуть до зниження якості виконання та втрати володіння одним або декількома прийомами гри.

Зазначимо, що основна функція амбушуру під час гри на валторні полягає у формуванні апертури губ й управлінні нею.

М'язам амбушура доводиться змінювати ступінь напруженості та форму для досягнення діапазону в більш як чотири октави, що включає близько 50 різних звуків. Амбушур має бути здатний швидко й легко видобувати звуки в різних регістрах, на різних динамічних рівнях, від дуже м'якого *pianissimo* до потужного *fortissimo*, за допомогою виконавського дихання. Ці порівняно невеликі м'язи повинні володіти силою та витримкою, достатніми для кількох годин роботи на день.

Отже, амбушур є важливою складовою виконавського апарату валторніста, що формується в процесі навчання та набуває керованості (безпомилкового групування амбушурних м'язів у різних позиціях);

рухливості (здійснення швидких координованих рухів); сили (формування апертури й адекватного напруження амбушурних м'язів при виконанні високих звуків на нюансах *forte–fortissimo*); витривалості (можливості зберігати працездатність м'язів і забезпечувати високу якість виконання протягом тривалого часу).

1. Апатский В. Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев : Национальная музыкальная академия имени П. И. Чайковского, 2006. 430 с.
2. Беленов Л. Д. Валторна : монография. Москва : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2004. 320 с.
3. Гриценко Ю. И. Технология освоения валторны. Москва, 1991. 152 с.
4. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музгиз, 1962. 116 с.
5. Диков Б. А. О работе над гаммами // Методика обучения игре на духовых инструментах : очерки. Вып. II. Москва : Музыка, 1966. С. 211–232.
6. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика. Москва : Музыка, 2007. 128 с.
7. Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музгиз, 1958. 48 с.
8. Пушкарёв В. И. Апертура языка – формирование и развитие при игре на трубе. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 2000. 86 с.
9. Пушкарёв В. И. Методика игры на трубе [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nh0aTzCZ428&fbclid=IwAR39HLNZZL1> (дата обращения: 03.02.2019).
10. Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. Москва : Музгиз, 1935. 52 с.
11. Усов А. И. Вопросы теории и практики игры на валторне. 2-е изд. Москва : Музыка, 1965. 135 с.
12. Усов А. И. Пути совершенствования исполнительской техники валторниста // Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва : Музыка, 1971. Вып. 3. С. 248–266.
13. Усов Ю. А. Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. Москва, 1989. 342 с.
14. Фаркас Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах / пер. с англ. В. Н. Сериковой, ред. М. В. Дерюгин. Москва : МГК имени П. И. Чайковского, 1998. 68 с.
15. Цыпин Г. М. Исполнитель и техника : учебное пособие. Москва : Академия. 1999. 186 с.
16. Якустиді І. В. Методика навчання гри на валторні. Київ : Музична Україна, 1977. 78 с.

### References

1. Apatskij, V. (2006). Fundamentals of the theory and methods of brass music and performing arts. Kyiv: Nacionalnaja muzykalnaja akademija imeni P. I. Chajkovskogo [in Russian].
2. Belenov, L. (2004) French horn. Moscow: Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinyh [in Russian].
3. Gritsenko, J. (1991). French horn development technology. Moscow [in Russian].
4. Dikov, B. (1962). Methods of learning to play wind instruments. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Dikov, B. (1966). About working on scales. *Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah*. Vol. II, pp. 211–232 [in Russian].

6. Ivanov, V. (2007). Dictionary of wind player. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Platonov, N. (1958). Questions on the methodology of teaching wind instruments. Moscow: Muzgiz [in Russian].
8. Pushkarev, V. (2000). The aperture of the language – the formation and development when playing the pipe. Moscow: MGK im. P. I. Chakovskogo [in Russian].
9. Pushkarev, V. (2013). Trumpet playing technique. [online] YouTube. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=nh0aTzCZ428&fbclid=IwAR39HLNZZL1> [Accessed 03 February 2019] [in Russian].
10. Rozanov, S. (1935). Fundamentals of teaching to play brass instruments. Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Usov, A. (1965). Questions of the theory and practice of playing the horn. Moscow: Muzyka [in Russian].
12. Usov, A. (1971) Ways to improve the performance technique of horn player. *Metodika obuchenija igre na duhovyh instrumentah*, 3, pp. 248–266 [in Russian].
13. Usov, J. (1989). Portraits of Soviet performers on wind instruments. Moscow [in Russian].
14. Farkas, F. (1998). The art of playing brass instruments. V. Serikova (Trans.). M. Derugin (Ed.). Moscow: MGK imeni P. I. Chajkovskogo [in Russian].
15. Cypin, G. (1999). Artist and technology. Moscow: Akademija [in Russian].
16. Yakustidi, I. (1977). Methods of teaching to play the horn. Kyiv: Muzychna Ukrainia [in Ukrainian].

УДК 37.018.54:784 Кії “19”

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.18>

**Олеся Небога,**

*аспірантка кафедри мистецтвознавства  
Київського національного університету культури та мистецтв,  
викладач кафедри естрадного сніву  
Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра  
<https://orcid.org/0000-0001-8731-4130>  
[olesya.neboga@rambler.ru](mailto:olesya.neboga@rambler.ru)*

**Olesia Neboga,**

*Postgraduate at the Department of Study of Art,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Lecturer at the Department of Pop Vocal Performance,  
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music  
<https://orcid.org/0000-0001-8731-4130>  
[olesya.neboga@rambler.ru](mailto:olesya.neboga@rambler.ru)*

## **ВТІЛЕННЯ ТВОРЧИХ ПРИНЦИПІВ КИЇВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ СПІВАКІВ СВІТОВОГО РІВНЯ**

Проаналізовано процес становлення київської вокальної школи, підкреслено важливу роль у цьому процесі педагогів О. Мишуги та