

**Міністерство культури України
Львівська національна музична академія
ім. М.В. Лисенка**

Кафедра духових та ударних інструментів

*Основні методи навчання гри на духових
інструментах та форми їх організації*

Методичні рекомендації

Львів-2013

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка

Кафедра духових та ударних інструментів

*Основні методи навчання гри на духових
інструментах та форми їх організації*

Методичні рекомендації

Львів-2013

Методичні рекомендації підготував:

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри духових та ударних інструментів **Вакалюк П.В.**

Відповідальний за випуск:

заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедрою духових та ударних інструментів ЛНМА ім. М.В. Лисенка **Цайтц В.Б.**

Відповідальний редактор:

кандидат мистецтвознавства, професор, завідувача відділом аспірантури ЛНМА ім. М.В. Лисенка **Катрич О.В.**

Рецензенти:

заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувач кафедрою духових та ударних інструментів ЛНМА ім. М.В. Лисенка **Цайтц В.Б.**
заслужений артист України, професор кафедри духових та ударних інструментів **Наконечний Р.М.**

Рекомендовано до друку Вченою радою Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка протокол №3 від 12 грудня 2013 року

Велике значення в процесі навчання гри на духових інструментах слід приділяти техніці дихання, яка вимагає систематичного тренування.

Від правильного дихання залежить чистота інтонації, стійкості і виразності звука. При грі на духових інструментах функція вдиху і видиху докорінно змінюється. Якщо при звичайному диханні вдих і видих по часу однакові, то при грі на духових інструментах вдих значно довший від видиху. Крім того, виконавський видих завжди активніший.

Мистецтво виконавського дихання складається не тільки з уміння змінювати силу і направленість видихаючої струї повітря, але і в умінні виконувати швидкий повноцінний вдих, значно перевищуючий по об'єму вдих при нормальному дихальному процесі. Для виконання звуків визначеної висоти, динаміки, характеру, тембру, довжини, тобто для приведення в дію звукоутворювача і звучущого стовпа повітря виконавця на духових інструментах необхідний інтенсивний видих. Рівень інтенсивності видиху визначається характером музики і специфікою звукоутворення на тому чи іншому духовому інструменті. Виконавці на духових інструментах взяли на озброєння не грудне чи діафрагмальне дихання, а грудно-черевне, змішаний тип дихання як найбільше раціональний і утворюючий найбільші сприятливі умови для виконання вдиху і видиху під час гри.

При грудному типі дихання акцент вдиху падає на середню ділянку грудної клітки, нижня ділянка грудної клітки в процесі вдиху приймає слабу участь, діафрагма майже не використовується. При черевному чи діафрагальному типі дихання акцент падає на роботу самого сильного і активного м'язу-діафрагми. Але об'єм легенів при такому диханні

невеликий, так-як середня і верхня ділянка грудної клітки в процесі вдиху приймають слабо. При грудно-черевному «змішаному» типу дихання завдяки комбінованій дії діафрагми і всіх м'язів грудної клітки досягається найбільшого ефекту вдиху. Тим не менше, при грі на духових інструментах неможливо відкидати важності і необхідності використання у виконавській практиці духовиків різних типів дихання - грудного і діафрагмального типу дихання, які визначаються характером самої музики. Умови гри зобов'язують музиканта-духовика виконувати часто повний і швидкий вдих. Для забезпечення цих умов музиканти використовують не тільки ніс але і рот. Ступінь участі рота в момент вдиху, визначається специфікою звукоутворення на тому чи іншому інструменті. Так, наприклад, на трубі - інструмент з вузькою мензурою, вимагає не тільки великого об'єму запасу повітря поскільки інтенсивності і сконцентрованості видихаючої струї - основне навантаження при вдиху лягає на ніс. Рот виконує тут лише допоміжну функцію і то в окремих випадках, коли потрібно швидкий повний вдих. На широкомензурних інструментах, де повнота вдиху завжди більш об'ємна ніж інструментах з вузькою мензурою і вдих не стільки сконцентрований, активна участь рота в процесі вдиху більш висока. При грі на дерев'яних інструментах основна частина вдихаючого повітря проходить через рот, а незначна частина - через ніс. Рівень активності участі в процесі вдиху ротом чи носом залежить також від музичної фрази і в зв'язку з цим - він визначається типом дихання.

Якщо при діафрагмальному вдосі основна частина повітря вдихається через рот, то при грудно-черевному - через рот і ніс, а при грудному вдосі активна роль належить носу. Слухача може дратувати

гра виконавця тільки із-за того, що він шумно вдиhaє і тому вдих через ніс являється більш безшумним, він близький до звичайного процесу дихання, він і гігієнічніший.

Але вирішальну роль при грі належить видиху, так-як він зв'язаний безпосередньо з художньою стороною виконавського процесу. Видих повинен бути різноманітний і гнучкий: то бурхливий і поривчастий, то мало помітний і плавний, то посилюючий і завмираючий, то прискорюючий і сповільнюючий.

Розанов С.В. підкреслював важливість для виконавця «гроти на опорі» або «впертому» диханні. На всіх мідний і дерев'яних інструментах, за виключенням флейти, посилює видих при незмінній напруженості м'язів губ викликає деяке пониження звуку - посилений видих приводить до коливання більш великої частини вібраторів, які зароджують звук. В інструментах з камішовою тростиною будуть вібрувати великі ділянки тростины. Більш сильніше стискання губами тростины скорочується довжина її коливаючої частини і заводить пониженню звуку. При виконанні на духових інструментах видих повинен мати необхідну якість: то рівномірний, то поступово прискорюючий, то постійно сповільнюючий, в залежності від динамічних нюансів. Посилення звуку зв'язано з прискоренням видиху, послаблення - з поступовим сповільненням; при постійному і рівномірному видисі отримуємо рівний по силі звук - так досягається різних нюансів звуку.

Розвивати дихання потрібно постійно. Від окремих, не дуже продовжуючих звуків і невеликих музичних фраз з рівномірними в динамічному відношенні звучаннях і мінімізації інтонаційних недоліків,

потрібно переходити до подальшого розвитку виконавського дихання на матеріалі з більш продовженими звуками і фразами, з постійним посиленням і ослабленням видиху. Необхідно, при цьому, постійно контролювати якість виконавського видиху слухом. Для розвитку навиків виконавського дихання в педагогічній практиці широко використовують виконання гам в повільному темпі з приміненням різних нюансів. Завершення розвитку техніки дихання досягається в роботі над спеціально підібраним музичним матеріалом.

Спеціальну увагу потрібно приділяти розвитку м'язів губ і лица де необхідно враховувати при підборі вправ, призначених для розвитку дихання. У деяких виконавців частина повітря проходить через ніс, що приводить до втрати тембрового звуку, тому викладач повинен вчасно помітити і справляти ці недоліки.

Від дихання залежить не тільки динамічна сторона виконання і якість звуку. За допомогою дихання відділяються музичні фрази одна від другої, необхідно звернути увагу учня на роль дихання в музичній фразеології. Правильне розподілення пунктів зміни дихання має велике значення для виразності виконання: викладач повинен на основі аналізу побудови твору, з урахуванням виконавських можливостей учня, точно вказати моменти де потрібно робити вдих.

В цьому аналізі повинен приймати і учень, постійно привчати самостійно розбиратися в тексті. Моменти вдиху не повинні розташовуватися у випадкових місцях, слухач ніколи не повинен відчувати, що виконавцю потрібно взяти дихання. Трапляються дуже довгі музичні фрази, які неможна виконати на одному диханні. В цьому випадку потрібно знайти місце де можна взяти дихання, не порушивши

змісту музичної фрази. Неправильно розташовані місця вдиху може привести до викривлення думки музичної фрази. При цьому, ліга не повинна служити перепоною для вдиху, оскільки вона вказує лише на необхідність плавного і зв'язаного виконання.

Припинення звучання настає не відразу; деякий час людський слух зберігає звучання. Це дає можливість, при наявності відповідної майстерності, робити вдих в деяких пунктах, які знаходяться під лігою. Потрібно боротися з манерою учня робити вдих, переважно, на тактовій рисці. Учень повинен засвоїти, що тактова риска являється лише метричною границею і далеко, не завжди, співпадає з початком або з закінченням музичної фрази. Розвинути всесторонню техніку дихання і навчити виконавця використовувати її в повній мірі, як засіб музичної виразності можливо тільки при оволодінні багатим музичним репертуаром.

Невідмінною умовою точного інтонування являється наявність у виконавця хорошого розвинутого музичного слуху. Неточність настройки духових інструментів, викликає необхідність постійних «поправок» висоти окремих звуків шляхом відповідної зміни напруження губ, вимагає підвищеної слухової чутливості до інтонації. При допомозі спеціальних вправ духовик може вдосконалити свій музичний слух.

Викладачу необхідно постійно приділяти увагу розвитку всіх компонентів музичного слуху і перш за все, внутрішнього мелодичного слуху. Перш за все, для цього використовується виконання по пам'яті знайомих чи почутих мелодій, транспонування знайомих мелодій в іншій тональності, імпровізація. Викладач спеціально направляє увагу

на розширення художніх вражень учня засобом демонстрації музичних творів ж у виконанні самого викладача так і за допомогою технічних засобів демонстрації музики. Другою особливістю звукоряду духових інструментів являється його темброва краса. Чутливість до тембрових особливостей звуку розвивається в результаті практичної музичної діяльності і постійної направленості уваги на тембр звуку. Запам'ятовування і оприділення висоти окремих звуків духового інструменту полегшується тембровими особливостями, що приводить до того, що молодий виконавець досить просто розвиває здібності оприділяти і представляти абсолютну висоту звуку свого інструменту.

Деколи виконавець, який володіє добрим слухом і грає фальшиво із-за невміння слухати виконуючу музику. Виконавець повинен розподілити свою увагу таким чином щоб добре чути також проводжуючу, в його виконанні, музику і в звучачій гармонії знаходити опору точного інтонування. Тобто, в розвитку звуковисотного слуху учень повинен звертати увагу на тембровий характер звуків інструменту на якому він грає .

Отримуючи навички безпомилкового впізнавання всіх звуків свого інструменту, учень повинен зосередитися на визначеній тональності музичного твору, а також висоти окремих звуків інших духових інструментів і фортепіано. Досягнення чистоти інтонації при грі на духових інструментах одне з самих складних завдань у виконавській практиці. Отже, важливим аспектом музичного виховання являється постійна увага до чистоти інтонації при грі, до тональностей прослуховуючих музичних творів ладових функцій. Тільки постійний контроль за точністю інтонації, привернення уваги учня до кожного

фальшивого звуку може створити у нього критичне відношення до найменших інтонаційних неточностей. Це, в свою чергу, посилить приспособленість губ і дихання до точного інтонування. Вправлятися у точності інтонування можна налюбим матеріалі, корисне виконання у повільному темпі арпеджіо, тризвуків і других акордів. Найкращі результати досягаються при роботі над музичними творами у супроводі фортепіано і в ансамблях. Дуже корисно, при цьому, сольфеджувати, а також займатися в оприділенні акордів на слух, читання з листа постійно ускладнюючих творів.

Для того щоб чисто інтонувати музиканту недостатньо одного тільки слуху, необхідно ще добре знати свій інструмент в чистоті виконання, закономірності строю у дерев'яних та мідних групах. Знання виконавця способів досягнення чистоти інтонації і методів роботи над нею значно повисить художній рівень виконання. Слід враховувати деякі конструктивні особливості духових інструментів, які впливають на формування інтонаційного строю.

На духових інструментах навіть дуже високої якості, коли виконавець не слідкує за інтонацією, відчувається відхилення. Навіть самі сучасні духові інструменти дають відхилення деяким звукам від нормальної настройки. Тому учням слід роз'яснити особливості досягнення точного фіксованого звуку на духових інструментах. Крім конструктивних особливостей, вентиляно-пістонного механізму, деякий вплив на стрій впливають і інші моменти, зв'язані з конічно-циліндричним профілем основного каналу мідних духових інструментів. Ця особливість побудови корпусу вказаних інструментів викликає не точне звучання окремих ступенів основного натурального

звукоряду. Конструкція дерев'яних духових інструментів також потребує максимальної точності теоретичного розрахунку, зв'язаних не тільки з величиною мензури інструменту але також з діаметром і формою звукових отворів і їх розположення на інструменті. На духових інструментах перехід від однієї ступені хроматичного звукоряду до другої проходить в результаті зміни тиску струї повітря, який поступає в інструмент і довжини повітряного стовпа, який знаходиться в його каналі. Це досягається регулюванням напруження губних м'язів і видихаючої струї повітря, а також приміненням відповідної аплікатури. Отже, інтонаційні відхилення окремих звуків від норми настройки можуть бути ліквідовані або дещо виправлені за допомогою губного апарату. Деколи разом з силою звучання змінюється і висота звуку, що свідчить про неувагу виконавця або слабкістю його губних м'язів. Деякі виконавці на мідних і язичкових духових інструментах при грі «крещендо», «форте» і «фортісімо» понижають звук, а «дімінуендо», «піано» і «піаніссімо» підвищують.

При уважному слуховому контролі можна за допомогою губного апарату зберегти висоту заданого звуку в різних нюансах. Крім додаткової і допоміжної аплікатури яка приміняється на всіх духових інструментах, на деяких із них можна використати інший спосіб зміни висоти звуку. Виконавці на гобої, фаготі для підвищення звуку менше обхоплюють трость губами, а для пониження - навпаки. Виконавці на валторні для підвищення звуку засурдінюють валторну, вводячи праву руку в раструб глибоко і щільно, для пониження звуку зменшують глибину всування руки в раструб. Користуватися переліченими

способами слід обережно, так-як при цьому може погіршуватися тембр звуку.

Для того щоб добитися чистоти інтонації на духових інструментах, виконавець повинен систематично розвивати свій губний апарат, добре знати інтонаційні особливості свого інструменту, додаткову і допоміжну аплікатури і вміло користуватися ними. Відомо, що на висоту звуку, взятого на будь-якому духовому інструменті впливає степінь напруження губ виконавця і сила струї повітря, посилюючого в інструмент. Чим краще у виконавця розвинутий слух, губний апарат і техніка дихання, тим інтонаційно стійкою буде його гра, і тому робота над досягненням чистоти інтонації повинна здійснюватися на матеріалі, який допомагає рівномірному розвитку всіх елементів виконавської техніки.

Для досягнення цієї мети корисні вправи, побудовані на довгих звуках. Вони дають виконавцю можливість проконтролювати висоту, стійкість тембру, точність динамічних змін кожного звуку: зміцнення м'язів губного апарату; розвинути виконавське дихання; добитися повноти вдиху, поступового і рівного видиху.

Такі вправи допомагають виконавцю виробити координацію дій губного апарату і дихання при видобуванні звуків різної висоти. Навики приготування губного апарату повинно бути тісно зв'язані з умінням зберегти точну інтонацію звуку під час його філірування. Одні педагоги рахують, що звуки продовженої довжини потрібно виконувати в діатонічній і хроматичній послідовності, другі рекомендують виконавцям при грі звуків у виді арпеджіо. При грі вправ в арпеджіо, їх ладова організація забезпечує необхідні умови для слухового контролю

над кожним виконаним звуком, а чергування звуків різних регістрів допомагають укріпленню і рівномірному розвитку губного апарату по всьому діапазоні. Після оволодіння навиками чистоти інтонування тризвуків можна переходити до освоєння дисонуючих акордів.

Особливим напрямком педагогічних зусиль повинно стати розвиток техніки губ від якої залежить красаота звуку і інтонаційна точність. Губи виконавця на духових інструментах повинні оволодіти здібністю витримувати значні і довгі напруження і, крім того, швидко міняти ступінь цього напруження в залежності висоти і сили звуку.

В той час, як для низьких і середніх звуків достатньо незначного напруження, для високих звуків потрібна сила і виносливість губ, які формуються тільки в результаті довгої і систематичного тренування. Рухливість, здатність миттєво і точно досягати того ступеня напруженості, яка необхідна для отримання звуку заданої висоти, являється фактором виконавської майстерності. Але надмірна поспішність може привести до небажаних результатів: появляється шипіння і затиснене звучання. Слід підбирати такий музичний матеріал, в якому розширення діапазону як в верх так і вниз буде достатньо постійним; активно повинні використовуватися гамоподібні вправи, а також вправи, побудовані на акордах в різних комбінаціях і гами, виконуючи ломаними терціями і секстами. Коли губи і зв'язані з ними м'язи лица будуть достатньо розвинуті, техніку губ слід підтримувати вправами з великим діапазоном зміни напруження губ. Для того щоб звук був точний по чистоті інтонації і задовільняв по тембру, потрібне точне співвідношення напруження губ і сили видиху. Необхідна така ступінь напруження лицевих і дихальних м'язів, яка забезпечить

інтонаційну точність і якісне звучання. Ступінь рухливості і виносливості губ нерозривно зв'язана з положенням їх на мундштуці. У деяких виконавців видихаюча струя повітря виходить не в центр, а дещо з боку від середини губ. Враховуючи особливості губ при постановці мундштука, дозволить виконавцю добитися найкращого звуку і високої техніки губ. Об'єктивні правила постановки повинні відповідати суб'єктивним відчуттям виконавця, найменша зміна яких завжди зв'язана зі зміною характеру і якості звуку. Нова якість звучання може появилися тільки в результаті довгих і систематичних вправ, а саме при виконанні музики в повільному темпі. При цьому, виконавець може сконцентрувати свою увагу на кожному звуці і зробити відповідні поправки в положенні губ, диханні і ступені напруження м'язів лица.

Не завжди правильно судять про те, що на звучання духового інструменту має вплив об'єм і форма ротової порожнини, так-як у виконавському процесі музиканта-духовика ні ротова порожнина, ні гортань не являються резонаторами. Практика показує, що найбільш інтонаційні погрішності спостерігаються у виконавців, які мають поганий тембр звуку. Різкий, крикливий, не властивий даному інструменту звук, приносить неприємне враження, викликає відчуття фальші. Виконавець зобов'язаний у гамах, етюдах, вправах і п'єсах приміняти додаткову і допоміжну аплікатури, добиваючись рівномірного звучання інструмента по всіх регістрах незалежно від виду аплікатури. Важливим засобом для розвитку навиків чистого інтонування являється гра в ансамблі. Вона розвиває у музиканта уміння слухати і оприділяти роль своєї партії і сприймати звучання в цілому, а також зобов'язує кожного виконавця виховувати у себе уміння

прирівнювати звучання свого інструменту до загального звучання. В досягненні чистоти інтонації велику користь приносить робота над п'єсами, етюдами, гамами і різними вправами у повільному темпі.

Вона дає можливість усвідомити свої виконавські недоліки, проаналізувати причину їх виникнення, перевірити ефективність засобів, вибраних для виправлення тих чи інших недоліків. Практика показує, що на стрій духових інструментів суттєво впливають температурні умови, засоби загальної настройки інструментів і окремих його регістрів, стану трості і мундштука, виробничі дефекти, порушення правил експлуатації і деякі інші обставини. Всі духові інструменти при охолодженні мають тенденцію до пониження строю, а при нагріванні - до підвищення. В процесі гри на духових інструментах має вплив і температура навколишнього середовища і температура, видихаючого виконавцем повітря. В результаті створюється відповідний робочий температурний стан інструменту, найбільш сприятливий для настройки. Підстройка буває необхідна і в процесі гри, коли загальний стрій інструменту може підвищуватися і понижуватися. В такому випадку виконавець зобов'язаний, відповідно змінювати настройку інструмента. Спосіб виправлення неточностей настройки інструменту, взаємодії напруження губ і дихання можливі у тих випадках, коли відхилення висоти звуку від норми незначне. Коли неточність дуже велика, що виконавець не може її подолати цими засобами, необхідно виправити неполадки у конструкції інструменту.

Духові інструменти часто мають дефекти, які виникли при їх виготовленні або ремонті, а також в результаті порушення правил їх експлуатації. До них відносяться, в першу чергу, невідповідність

встановленого стандарту довжини кронів мундштучної трубки, або мундштука, діаметра звукових отворів у дерев'яних духових інструментів невідповідністю «подушечок» чашкам клапанів, а також дуже мала або велика відкритість звукових отворів, утворенням вм'ятини у духових інструментах і осадки в їх каналах. Ці дефекти негативно впливають на стрій інструментів, змінюють висоту окремих звуків. Більшість цих дефектів можуть бути усунені самим виконавцем.

Розвиваючи у початківців чистоту інтонації потрібно більше використовувати вправи і п'єси, у яких відчутно помітний кожний неточний звук. Дуже корисне виконання в повільному русі арпеджіо, тризвуків і інших акордів. Підчас роботи над строем потрібно враховувати властивості інтонування інтервалів. В практиці спостерігаються такі тенденції: великі інтервали, звичайно, мають тенденцію до пониження верхнього звуку, малі - до підвищення. Проблема чистого інтонування часто зв'язана з проблемою вібрато на духовому інструменті. Вібрато на духовому інструменті являє собою періодичною пульсацією видиху, яка приводить до зміни висоти звуку. У деяких виконавців природне хороше вібрато виходить без підготовчого тренування, у інших, воно має характер неприємного дрижання звуку, з чим потрібно боротися. Необхідно вимагати у молодого виконавця рівного звучання протягом довгого часу, щоб дрібні дрижання вібрато зникли. Помірне вібрато середньої частоти на духових інструментах створюють враження теплого звуку.

Виконавець на духовому інструменті повинен користуватися прийомом вібрато помірно: безперервно дрижачий звук духового інструменту швидко надоїдає. Один із засобів вібрато - це коливання

інструмента рукою, так роблять деякі трубачі. Валторністи деколи вібрують за допомогою правої руки в раструбі інструменту. Інші прийоми мають періодичне послаблення і посилення видиху. Вправи на вібрато проводяться на повільній красивій кантилені. Таким чином, виконавці на духових інструментах мають широкі можливості в досягненні чистоти строю і інтонації, потрібно лише уміти правильно користуватися тими чи іншими прийомами. В техніці виконавства особливе місце займає виконання штрихів. Штрихи представляють собою характерні прийоми зародження, ведення і з'єднання звуків, які підпорядковуються змісту музичного твору. Проблема виконання штрихів досить складна. Штрихи органічно зв'язані з особливістю музичної фрази. Прямий зв'язок між штрихами і музичною фразою проявляється в штрисі легато. Ліги, виставлені в нотах можуть мати фразувальний і штриховий задум. В багатьох випадках, значення цих ліг співпадають і тоді створюються ідеальні умови для здійснення виразового фразування. Часто фразуочі ліги об'єднують дуже великі фрази і тоді виконавець вимушений замінити їх штрихами.

Велике значення штрихів знаходяться в тісному зв'язку з динамікою і агогікою, тому, що зміна сили звуку і темпу міняють штрихові відтінки. При грі на духових інструментах зміна сили звуку супроводжується із зміною характеру атаки звуку і викликає зміну штрихових відтінків. Відповідно до динаміки, штрихи за своїм графічним відображенням не оприділяють точного характеру виконання музичної фрази чи пасажу. Штрихові позначення в нотнім тексті не завжди являються завершеними, тому від виконавця вимагається уміння доповнити чи уточнити їх у відповідності із змістом і стилем музики.

Виконання, в якому не використовуються фарби, досягається різними штрихами. Правильний підбір штрихових відтінків мають велике художнє значення і служать показником хорошого смаку і музичної культури виконавця.

У виконавстві на духових інструментах техніка штрихів забезпечується швидкістю руху язика при атаці звуку, різної довжини і інтенсивного видиху.

Одним із перших спроб систематизувати питання про штрихи при грі на духових інструментах належить видатному виконавцю і педагогу В.Блажевичу. У своїх - методичних працях В.Блажевич детально виклав свої погляди на сутність різних прийомів звуковидобування, які заслуговують серйозної уваги. Він заявив про можливість примінення при грі на духових інструментах слідуочі види атаки. Атака без поштовху язика; м'яка атака (портаменто); атака нон легато; звучаща атака (деташе); акцентована атака (сфорцандо); коротке стакато (спікато); двійне стакато, трійне стакато.

Ця систематизація забезпечує тісний зв'язок штрихів з атакою звуку. При грі на духових інструментах поняття «штрих» і «атака звуку» не ідентичні хоча дуже зв'язані між собою.

Атака звуку - це початок звуку. У відповідності з різним характером музики, умовно прийнято розрізняти два найбільш характерних відтінки атаки - «тверда» і «м'яка» атаки звуку. «Тверда» атака звуку характеризується енергічним поштовхом язика і посиленням напором струї повітря. В практиці гри навчання гри на духових інструментах вона зв'язана вимовою складу «ту» або «та». М'яка атака звуку здійснюється при допомозі зм'якшеного поштовху язика, який

спокійно відштовхується від губ назад, що зв'язано з вимовлянням складу «ду» або «да». Якість атаки звуку, тобто його початок, має виключно важливе значення для виконавця на духових інструментах, тому, що оприділяє характер виконання різних штрихів.

Крім цих прийомів виконання в практиці зустрічаються Інструменти, які можуть виконувати подвійне і потрійне стакато. Прийом виконання стакато - це вимовлення складів «ту-ку» або «та-ка». Потрійне стакато виконується на склади «ту-ту-ку» або «та-та-ка». Цей штрих переважно виконується на мідних духових інструментах у розмірі тріолей.

При виборі штрихів виконавець повинен керуватися авторськими вказівками, точно їх виконувати. В тих випадках, коли авторське позначення штрихів відсутнє, виконавець сам підбирає відповідні штрихи, роблячи це вміло щоб не порушити змісту твору виконуючої музики.

Список використаної літератури

- Апатский В. Опыт экспериментального исследования дыхания и амбушюра духовика // Методика обучения игре на духовых инструментах. - М., 1976. - Вып. 4. - С. 11-31.
- Апатский В. Теория и практика игры на духовых инструментах
- Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. - М.: Музгиз, 1956. - 101 с. * 1966.
- Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. - М.: Госмузиздат, 1962. * 1973.
- Диков Б., Богданов В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. - М.: ВДФ, 1959. - 91 с.
- Диков Б., Седракан А. О штрихах духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 2. - М., 1966.
- Докшицер Т.А. Система комплексных занятий трубача. - М., Музыка, 1985.
- Докшицер Т.А. Система комплексных упражнений трубача. - М., 1985.
- Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. Вып. 2. Под ред. Ю.Усова. - М., 1966.
- Методика обучения игре на духовых инструментах / Под ред. Ю. Усова. Вып. 2. - М., 1966; Вып. 3. - М., 1971; Вып. 4. - М., 1976.
- Методика обучения игре на духовых инструментах. - М., 1976. - Вып. 4. - С. 11-31.
- Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. - М.: Госмузиздат, 1958.
- Розанов С. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах. - М.: Госмузиздат, 1938.
- Техника современного трубача. Ежедневные упражнения. - М., 1986.
- Усов Ю.А. Ежедневные упражнения трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. 3. - М., 1971.
- Усов Ю.А. Мундштук и губной аппарат трубача // Вопросы методики начального музыкального обучения. - М., 1981.
- Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. - М., 1984.
- Усов Ю. Школа игры на трубе. - М.: Музыка, 1991. .

