

йом гри в поєднанні з сучасною гармонією, мелодикою, впроваджений викладачкою в роботу класів бандури ДМШ, вищих та середніх мистецьких закладів, широко застосований у художньо-ілюстративному, концертному репертуарі, автором якого вона є.

Таким чином, основними аплікатурними принципами Львівської бандурної школи, проілюстрованими у творчості та реалізованими у педагогічній діяльності О.Герасименко, є:

1. Широке використання прийому гамоподібного ковзання 2-м, 3-м, 4-м пальцями перед інтервалами чи акордами, подвійними нотами (терціями).

2. Повноцінне застосування 4-го пальця правої руки при виконанні ламаних та широких арпеджіоподібних пасажів, октавної техніці у висхідному та низхідному рухах та при проведенні основної мелодичної лінії.

3. Активне впровадження у виконавський репертуар бандуриста харківського способу гри, а отже, і значна увага до розвитку аплікатури лівої руки у звичайному та перекинутому положеннях.

Використання О.Герасименко власного творчого доробку в навчальному процесі має значний виховний вплив на молоде покоління майбутніх бандуристів. Адже вони мимоволі стають свідками народження нових інструментальних композицій, мелодичних пісень, першими прослуховують їх у виконанні викладача. Учні О.Герасименко, що є першими виконавцями її музичних творів, мають ту єдину, неоціненну можливість своєю грою передати неабиякий мелодизм, світлість почуттів, насиченість сучасними ритмами та гармоніями, якими щедро наповнена музика композитори.

Також потрібно зазначити, що Оксана Герасименко сама є прекрасною виконавицею як інструментальної, так і вокальної музики. Про це свідчить значна кількість концертів, аудіозаписів бандуристички, які з неабияким успіхом знаходять свого надзвичайно вдячного слухача в Україні та за її межами.

1. Брояко Н.Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. – Івано-Франківськ, 1997. – 150 с.
2. Герасименко О.В. Етюди для бандури на різні види техніки. – К., 2004. – 84 с.
3. Герасименко О.В. Ліричні п'єси для бандури: Збірник №2. – Львів, 1997. – 38 с.
4. Герасименко О.В. Юним бандуристам. – Львів, 2001. – 32 с.
5. Дутчак В.Г. Аранжування для бандури: Навчально-методичний посібник для студентів. – Івано-Франківськ, 2001. – 90 с.
6. Мандзюк Л.С. Самостійна робота бандуриста над гамами: Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. – К.; Харків: Глас, 2004. – 23 с.
7. Хоткевич Г.М. Підручник гри на бандурі. – Харків: Глас, 2004. – 240 с.

*The article lights the problem of the use of the proper fingering combinations offered by a Lvov composer by Oxana Gerasymenko in the creative reserve. The analysis of technical and artistic-illustrative material which became a basis for working of those or other turns of fingering off is conducted, that is a mean to expansion and improvement of trade of bandura-player carrying out.*

*Key words: fingering, O.Gerasymenko, bandura, sound, playing methods, technique on bandura.*

УДК 788.43

ББК 85.315.726

Михайло Крупей

## АРТИКУЛЯЦІЙНО-ШТРИХОВІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЗВУКОВИМОВЛЕННЯ САКСОФОНІСТА

*Стаття становить фрагмент дослідження "Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста", присвячена питанням артикуляційно-штрихових виразових засобів на інструменті. У ній розглядається утворення традиційних і специфічних засад звуковимовлення музичної мови виконавця-саксофоніста.*

*Ключові слова: саксофон, виконавство, штрихи, артикуляція, звучання.*

Виконавська практика саксофоніста дуже різноманітна. Нерозривна єдність визнання саксофона академічними, джазовими та сучасними напрямками музичної творчості спричинили чималі зміни й помітний злам у загальному спрямуванні професійної майстерності в цілому, яка з часів винаходу інструмента й до теперішнього часу набуває подальшого вияву в розвитку, що дає поштовх до формування універсальної виконавської майстерності та надає самому виконавству специфічного колориту.

Актуальність теми статті визначена зростанням інтересу фахівців до артикуляційно-штрихових виразових засобів, що інтенсивно збагачувались за рахунок прогресивного удосконалення традиційних і появи нових ігрових виконавських прийомів – основи для формування широкої артикуляційно-штрихової палітри звуковимовлення саксофоніста.

Мета даної статті – виявити характерні артикуляційно-штрихові особливості виконавських виразових засобів саксофоніста. Завданням є розкриття різноманітності артикуляцій і на їх основі штрихових відтінків, що використовують саксофоністи в процесі творчої виконавської практики.

Загальна теорія артикуляції детально висвітлена в праці О.Сокола [1], з фортепіано – І.Браудо [2], скрипки – О.Юр'єва [3], баяна – М.Давидова [4] та ін. Велике значення для даного дослідження мали розробки цих питань авторами, які спеціалізувалися із питань теорії та методики гри на духових інструментах, – Б.Дікова [5], І.Мозговенка [6], І.Пушечникова [7], Т.Докшицера [8], В.Апатського [9], К.Мюльберга [10], Г.Абаджяна [11], ін. Досить різні погляди науковців та методистів із питань артикуляції і формування різновидів атаки звука на духових інструментах та принципів класифікації штрихів привели нас до розгляду цих питань стосовно саксофонної специфіки. Значущим для нашого розгляду цих питань виступає положення висновків докторської дисертації В.Іванова: "... специфіка гри на саксофоні пов'язана як з традиціями виконавства на духових інструментах, із загальними умовами ігрової діяльності музиканта, а також і з його індивідуальною виконавською технікою ..." [12, с.39].

Практичне значення статті полягає в тому, що дані матеріали дають конкретні рекомендації молодим виконавцям щодо досягнення професійної артикуляційно-штрихової техніки та формування виконавських виразових засобів звуковимовлення саксофоніста.

Професійний рівень виконавця на духових інструментах прийнято в практиці визначати: по-перше, за якістю звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання, звукоз'єднання, що є основою звуковимовлення та фразування; по-друге, умінням управляти звучанням – змінювати темброве забарвлення, динаміку звука, використовувати різні види вібрато та інші прийоми; по-третє, за виразно-змістовною гранню творчого мислення та звукового результату – звуковтілення-звуковиразу в цілому [13].

Практично артикуляційно-штриховий виразовий засіб стає зрозумілим виконавцю тільки тоді, коли якості кожного з них розкриваються в єдності з технічним прийомом. Виконавський ігровий технічний прийом – це сукупність цілеспрямованих дій виконавського апарата, початковий рух збуджуваності м'язів губного та дихального апаратів, язика, використання фонетичного спрямування мовних навичок артикуляційного апарата амбушура в цілому, спрямований на досягнення необхідного результату звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання та звукоз'єднання, тобто технологічний бік того чи іншого способу отримання якісної виразної властивості, але не сам результат.

У понятті "звуковидобування" слід усвідомлювати початкову дію рухового апарата, спрямовану на забезпечення початку звукотворення, тобто на збудження звукової хвилі. Термін "артикуляція"-(латин. *articulare* – членоподільна, чітко вимовлена) запозичений методистами та виконавцями – духовиками в мовознавців для використання спрямування мовного навичку артикуляційного апарата при формуванні способів звуковидобування, тобто самого початку звукотворення. За І.Браудо [2] артикуляцією є той чи інший спосіб "вимовлення звука", тобто атака, основна частина, закінчення звука, що характеризує зв'язність чи роздільність виконання й підлеглість різних видів артикуляцій при фразуванні в грі на фортепіано. Тоді як у грі на духових інструментах – роздільні, зв'язні та їх комбіновані різновиди є окремими яскравими виразовими засобами музичної вимови, тобто основою звуковимовлення (див. роботи Пушечникова, Дікова, Докшицера, Федотова, Мюльберга, Абаджяна та ін.). Це безпосередньо пов'язано із спроможністю виконавця-духовика за бажанням активно впливати на фазу атаки (звуковидобуван-

ня), особливо на основну частину звука (звукотворення, звуковедення, звукоподання) – змінювати інтонацію, динаміку, тембр, застосовувати різні прийоми: вібрато, фрулато, гроулінг та ін., що надає особливу виразність, недоступну піаністу.

Артикуляційний фактор – атака звука, як елемент звуковимовлення при цьому є важливим допоміжним технічним прийомом, за допомогою якого виконавець здійснює конкретизацію необхідного початку звукотворення, що сприяє більш професійному управлінню роздільним та комбінованим звукотворенням при фразуванні й характеризує окремо той чи інший штрих як виразовий засіб. Фактор атаки (італ. *attacage* – нападати) звука при звуковидобуванні на саксофоні можна характеризувати як погоджений момент відштовхування язика від трості з початком подачі повітряного потоку в інструмент або тільки початок поштовху виконавського видиху й передачу енергії пружному тілу (яким є повітря резонатора), що визначає чіткість, ясність виникнення та характер звукотворення. Тому атаку часто називають “ударом по звуку”, підкріплену своєчасною подачею повітря під визначеним тиском в інструмент, що визначає чіткість і ясність фаз звуковидобування та звукотворення. Вибір та імітація того чи іншого фонетичного спрямування артикуляційного апарата, що відповідають різним сполученням, сприяє формуванню видів атаки звука, що супроводжуються різною швидкістю руху язика та інтенсивністю видиху, а також допомагають у звуковидобуванні, наприклад: “*my*”, “*dy*” – у малій і першій октаві формує й готує губний апарат для хорошого демпфування; “*ma*”, “*da*” – універсальний, сприяє повноті звучання, найкраще використовувати в другій октаві; “*mi*”, “*di*” – у високій і вищій теситурах діапазону створює умови для необхідного збільшення притиску губ і тиску повітряного потоку; “*ййй...я*”, “*ййй...ю*”, “*ййй...і*” – сприяє ковзанню інтонації (різні види гліссандо). У виконавській практиці саксофоністи використовують такі основні види атаки: тверда (проста за Т.Докшицером), маркована, або акцентована, допоміжна, або комбінована (подвійна чи потрійна), м’яка, а також специфічні – поштовхом повітря, фрикативна (за І.Пущечниковим) та нетрадиційні – нижньою губою, хлопанням клапана, різними ударами по трості. Треба відмітити, що тверда та м’яка атаки з визначеними ознаками, у рамках своєї зони, можуть дещо змінюватись залежно від динамічних відтінків, наприклад: тверда атака при нюансі “*pp*” схильна до пом’якшення, тоді як м’яка на “*f*” та “*ff*” може переходити в зону твердої атаки, тверда – у зону акцентованої, що й визначає артикуляційно-штрихову палітру професійного виконавця-саксофоніста.

Поняття “звукотворення” визначає акустичне явище цілеспрямованого вимушеного збудження й утворення звукових хвиль, що виникають у “звуковій камері” мундштука, коливальній системі резонатора, випромінювачів під впливом внутрішньо-ротового тиску джерела енергії (повітря) на збудник-вібратор (пружність робочої частини заточки трості). Після артикуляційної фази повітря під тиском попадає у вузьку щілину між тростю й зрізом мундштука (пасть), трость при цьому виконує роль клапана-вібратора, здатного здійснювати й регулювати перехід постійної енергії в коливальну систему, тобто збудника коливальних. До цього часу поняття “звуковидобування” і “звукотворення” не були відділеними, але необхідно розділити їх у зв’язку з ростом професійної фахової майстерності й появою нових виразових засобів, які за технологією виконання самі по собі розділяють ці поняття. Наприклад: закритий виконавський ударний прийом слеп, при якому відбуваються артикуляційні дії тільки рухового апарата ротової порожнини, тобто за рахунок специфічної роботи язика в рамках атаки. Ці функції язика направлені тільки на “клацання” (миттєвий удар язика) трості по краю площадки вікна мундштука, а звукотворення при цьому не виникає внаслідок відсутності доступу джерела постійної енергії під тиском у коливальну систему, тобто відсутній необхідний фактор (енергоподання), направлений на звукотворення. Різновид цього прийому – відкритий слеп, крім “клацання”, передбачає початок звукотворення (“атака, що звучить”) за рахунок поштовху повітря, що міститься в ротовій порожнині, яке миттєво замикає звукову хвилю і, таким чином, визначає за аплікатурою висоту звука, але за відсутністю подальшого енергоподання, направлено на підтримку звучання, воно зникає.

Термін “штрих” походить від німецького слова (*strich* – риска, лінія). Це звуковий виразно-смісловий результат виконавського прийому, спосіб звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання та звукоз’єднання, характер якого визначається: 1) початковим видом атаки; 2) розвитком, тобто тембром, тривалістю та динамікою основної частини звука; 3) закін-

ченням (заокругленим затуханням чи відривчастим) або послідовним з'єднанням з іншим звуком. У науково-методичній літературі для духових інструментів більшість фахівців характеризують штрихи за принципом різновидів атаки звука при роздільному звуковимовленні, тобто групи *non legato*, групи зв'язного виконання звуків – різновиди *legato* та групи комбінованих штрихів. В.Апатський відзначає, що більшість характерних рис штриха проявляються у визначеному виконанні окремого звука, повну характеристику штрих (роздільного чи зв'язного характеру) отримує при визначеному послідовному звуковимовленні й розділяє штрихи на три групи: "... без перериву подання дихання ... з переривом подання дихання, ... комбіновані штрихи" [9, с.210]. Цих основних принципів класифікації штрихів ми і будемо дотримуватись, бо вони визначають артикуляційну технологію та змістовну суть виразового засобу.

Послідовне зв'язне виконання звуків групи *legato* здійснюється за допомогою атаки першого звука й безперервного подання повітря на опорі, при умові збігу динаміки наступного звука із попереднім, а також використання при звукоз'єднанні виразових можливостей вокального виконавського прийому портаменто, тобто дуже легкого інтонаційно-динамічного елемента наближення в рамках зони. До групи *legato* входять виконавські прийоми зв'язного звукоз'єднання, які в практиці духовиків отримали визначення як "штрихи" *legato*, *legatissimo*.

*Legato* ( від італ. *legato* – зв'язно) – плавне послідовне зв'язне виконання звуків за допомогою атаки першого звука, як при "ma-a...", "my-y...", "mi-i...", за рахунок безперервного подання повітря під визначеним тиском, за умов збігу динамічної гучності, тембрової однорідності та пластичної зміни руху пальців при відкритті чи закритті клапанів.

*Legatissimo* – так в нотному тексті позначається різновид зв'язного послідовного виконання звуків, переважно в темпових співвідношеннях кантиленного характеру, що ґрунтується на вокальних принципах звукотворення-звукоз'єднання *bel canto* і здійснюється за рахунок безперервно-рівномірного енергоподання, дуже пластичних рухів пальців та виразних можливостей портаменто, при цьому початок кожного наступного звука може бути тихішим від закінчення попереднього.

*Тверда*, або *проста*, атака здійснюється за допомогою досить енергійного відштовхування передньої частини язика (кінчика, середини) від площадки трості вниз та назад зі спрямуванням артикуляційного апарата, як при складах: "ma", "my", "mi". До цієї групи *non legato* входять штрихи *détaché*, *staccato*, *staccatissimo*.

*Détaché* (від франц. *détacher* – відокремлювати) – штрих виконується твердою неакцентованою атакою, тривалість основної частини звука витримана при однорідній динамічній гучності, закінчення динамічно заокруглене без участі язика. Часто в нотному тексті ніяких позначень немає, або іноді є позначки у вигляді риски над чи під нотою, що вказує на дотримання тривалості до кінця. Це найбільш поширений та характерний виразовий засіб звуковимовлення при виконанні музичних творів стилю бароко.

*Staccato* (від італ. *staccare* – відривати) – штрих відривчасто-відокремленого виконання кожного звука твердою атакою без скованої напруги язика, при чіткій координації язика з рухами пальців рук, фактичне звучання основної частини скорочене приблизно на половину позначеної тривалості, тобто із цезурами, закінчення при швидкому динамічному спаді припинення енергоподання вказує на деяке заокруглення при затуханні. Позначається крапкою над або під нотою, інколи скорочено *stacc*. Характерна виразова сфера цього штриха – легкість, грайливість, яскрава віртуозна вільність у швидких темпах.

*Staccatissimo* – витончений різновид штриха *staccato*, кожний звук видобувається твердою атакою, тривалість основної частини складає всього  $\frac{1}{4}$  позначеної довготи ноти, закінчення за рахунок різкого припинення подачі повітря та ("закриття") звучання за допомогою язика "mam", "mum", "mim", позначається словом *staccatissimo*.

*Маркована*, або *акцентована*, атака характеризується енергійним артикуляційним марковано-підкресленим початком звука, підтриманим різко підсиленням тиском повітря з послабленням видиху до мінімуму або миттєвим закриттям звучання. До цієї групи *non legato* входять штрихи *marcato*, *martelé* та характерні джазові акцентування.

*Marcato* (від італ. *marcare* – виділяти, підкреслювати) – артикуляційно-динамічний прийом, який у духовому виконавстві набув значення штриха твердої акцентованої атаки, як при

“ma...a”, “ту...у”, “m...i”, досить протяжної основної частини з поступовим послабленням гучності, закінчення філіровано-заокруглене, позначається маленькою вилкою над або під нотою.

**Martelé** (від франц. *marteler* – молотити) – штрих твердої акцентованої, дещо енергійно-ударної артикуляції, підтриманий різко збільшеним видихом, і, як наслідок, гучною динамікою, основна частина скорочена, закінчення закрито-відривчасте, як при – “*tam*”, “*tum*”, “*tim*”, позначається маленькою вилкою над або під нотою, повернутою гострим кутом вгору “^”, іноді заштрихованим клином.

Джазовий різновид акцентованої артикуляції в нотному тексті часто позначається акцентом – повернутим гострим кутом вгору, можливо з крапкою, так званий “будиночок”, для “закриття” звучання за допомогою язика як при – “*tam*”, “*dam*”, а також без участі язика нижньою губою – “*ban*”.

**Допоміжна** атака коренем язика застосовується, як правило, у рамках твердої комбінованої атаки й здійснюється відштовхуванням задньої частини спинки язика від піднебіння зі спрямуванням артикуляційного апарата, як при складах: “*ка*”, “*ку*”, “*кі*” або “*та*”, “*ту*”, “*ті*”. По чергове відштовхування передньої і задньої частин язика складає подвійну атаку. Слід відмітити такий факт, що використання складів “*ка*”, “*ку*”, “*кі*” при формуванні комбінованого виду атаки **подвійного staccato**: “*ма-ка*”, “*ту-ку*”, “*мі-кі*” у грі на саксофоні часто приводить до небажаних побічних інтонаційних ефектів, тоді як поєднання “*ма-та*”, “*ту-ту*”, “*мі-ті*” трохи спростовує подолання технічних задач.

**М’яка** атака здійснюється плавним відштовхуванням одночасно кінчика язика від нижньої губи та верхньої частини від трості зі спрямуванням артикуляційного апарата, як при складах: “*да*”, “*ду*”, “*ді*”. До цієї групи **non legato** входять штрихи *non legato*, *portato*.

**Non legato** (від італ. *non legato* – не зв’язно) – у вузькому значенні визначений духовий штрих групи **non legato**, який видобувається м’якою атакою, тривалість звучання основної частини дещо скорочена й складає приблизно  $\frac{3}{4}$  позначеної в нотному тексті, однорідна за гучністю, закінчення динамічно заокруглене, позначається крапкою під лігою.

**Portato** (від італ. *portato* – нести) – штрих групи **non legato**, звук видобувається м’якою атакою, тривалість основної частини повністю дотримується до початку наступного звука, гучність зберігається незмінною, закінчення заокруглене, позначається рисою під лігою.

До групи **фрикативної** атаки входять специфічні технічні прийоми звуковидобування-звукотворення, що здійснюються, по-перше, **frullato** – за допомогою дуже частого періодичного руху язика в ротовій порожнині, зі спрямуванням артикуляційного апарата, як при “*mppp...*”, “*дррр...*” та ін., по-друге, – роботи піднебінного язичка, так званого гаркавого “*p*”, при сполученні “*xppp...*”, “*trppp...*” завдяки енергійній подачі повітря і виникає тремолоючий ефект. При інтерпретації джазової, джаз-рокової та сучасної “Нової музики” виконавці-саксофоністи використовують фрикативний різновид – прийом **growling** (від англ. *growling* – дрижання, хрипіння), що позначається скорочено *growl*. Цей прийом звукотворення-звуковедення здійснюють за допомогою одночасного видиху повітря в мундштук у поєднанні з голосовим співом, на складах – “*та*”, “*ту*”, “*ті*” при умові, що висота голосового співу не повинна збігатись з інтонацією на інструменті.

Атака **диханням** здійснюється, по-перше, плавною подачею руху повітря в мундштук без участі язика, артикуляція диханням (англ. *breath articulation*) – за допомогою м’язів живота та діафрагми “*фа*”, “*ха*” [див. 14, с.47–49], що наближається до м’якої атаки; по-друге, – за допомогою так званого “половинного” язика (англ. *half tongue*), даним терміном визначається нечітка артикуляція певних звуків за участю середини верхньої частини язика “*да*”, “*дн*”, що є характерними способами джазового звуковидобування-звукотворення [див.14, с.27–28]; по-третє, під різко збільшеним тиском – поштовхом повітряного стовпа виконавського видиху з послабленням, що наближає її до різновиду маркованої атаки, що є також характерним способом джазового звуковидобування-звукотворення при свінгуванні. До цієї групи **non legato** входить академічне **марковане legato**.

**Марковане legato** – штрих, що утворюється за рахунок підкреслених поштовхів дихання й за характером нагадує м’яко акцентовану атаку, досить протяжної основної частини з поступовим послабленням гучності, закінчення заокруглене, позначається вилкою під лігою. Засто-

совують марковане *legato* для підсилення декламаційного драматично-схвильованого характеру музики.

Рекомендуємо новий вид атаки при звуковидобуванні в нижній і середній теситурах діапазону саксофона, коли вимагається початок при динаміці *пiаніссiмо*, за допомогою дуже легкого *поштовху нижньою губою* без язика, при спрямуванні мовного навику артикуляційного апарата, відповідно, як при – “*ба*” і “*па*”. На саксофоні використовують флейтовий ефект – це удар або *хлопання клапанами*, як вид атаки для збудження тихого легкого звукотворення без виконавського подання джерела енергії (у малій та першій октаві), позначається перекресленою нотою й словами *percussions-de-tampon* [див.15, с.245–248]. При цьому можна почути не основний звук за аплікатурою, а обертон.

До *комбінованих штрихів* відносять різні варіанти змішаного послідовного використання штрихів групи *non legato* та *legato*, а також допоміжної, фрикативної й атаки диханням і т. п.

Широта поняття “виконавська творчість” дозволяє уникати обмежень тільки теоретичними й технологічними питаннями, в однаковій мірі говорити про артикуляційно-штрихову техніку саксофоніста та орієнтацію її на художньо-виразовий зміст виконавської майстерності в цілому. Через артикуляційно-штрихове звуковимовлення, тембр, інтонацію, динаміку, агогіку, мелодію, фразування та інші засоби музичної виразності виконавець створює уявлення й задає певні образні установки на художньо-емоційне сприймання характеру музики. В основі творчої виконавської майстерності звуковимовлення лежить “фразування” – яскравий змістовний засіб музичної виразності, що усвідомлюється як поєднання окремого і взаємозв’язок між ними в загальному, куди входить: умовне групування звуків при роздільному послідовному виконанні, зв’язне звуковедення, звукоз’єднання та розмежування на художньо-значимі частини. Фразування характеризується естетично-динамічним заокругленим філіруванням звука за принципами вокальності при виконанні академічної музики та характерно акцентованими крайніми звуками при джазовому виконанні.

Удосконаленню, збереженню й відновленню артикуляційно-штрихової техніки допомагають інструктивний (спеціально підібрані етюди) та навчально-допоміжний матеріали (різні вправи, мажорні й мінорні гами та інші лади, арпеджіо, септакорди, секвенційні послідовності і т. п.), що входять у систему щоденних занять на інструменті. Ступінь віртуозності володіння артикуляційно-штриховою палітрою визначається темпово-змістовною гранню в грі, а також чіткою координацією в роботі язика і пальців при артикуляції роздільного звуковидобування-звукотворення та виконавського видиху, а також плавними рухами пальців при зв’язному звукотворенні-звукоз’єднанні.

Відзначаємо такі суттєві показники артикуляційно-штрихової техніки виконавської майстерності саксофоніста:

- виконавська майстерність у грі на кожному з духових інструментів є особливим видом репродуктивної діяльності, яка є звуковимовленням та звуковтіленням-звуковиразом результату художнього музичного мислення, що носить функціональний системно-творчий характер, оскільки протікає в комплексних системних формах взаємодії виконавця та механічно-акустичної конструкції інструмента й характеризується певною художньо-емоційною виразно-змістовною гранню звукового результату;

- взаємодії під час гри: виконавського видиху (джерела енергії) – з ротовою порожниною, язиком, губами, тростиною і мундштуком; пальців рук – з механічною клапанною системою; виявлення ролі окремих їх складових указує на те, що кожен із цих компонентів по-своєму впливає на процес звуковидобування, звукотворення, звуковедення, звукоподання, звукоз’єднання й потребує виконавського технологічного втручання, тобто того чи іншого технічного прийому, що входить у поняття “гри” на інструменті”;

- той чи інший артикуляційно-штриховий звуковий результат – засіб художнього звуковимовлення-звуковиразу, матеріальне та акустично-психофізичне явище, яке характеризується особливістю виду атаки, розвитком (тривалістю звучання основної частини, її тембром та динамікою), закінченням або з’єднанням з іншим звуком;

- артикуляційно-штрихові виразові засоби, поєднуючись послідовно у виконавському процесі, втілюють у собі музично-сміслові навантаження звукового результату, що надає особливості завершеності того чи іншого характеру музики.

1. Сокол А.В. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса: ОКФА, 1995. – 206 с.
2. Браудо И. Артикуляция. – Л.: Музыка, 1973. – 2-е изд. – 198 с.
3. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. – К., 1974. – 115 с.
4. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста: Навч. посібник для виш. муз. навч. закладів. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.
5. Диков Б. Седракян А. О штрихах духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах: Статьи. – М., 1966. – Вып.2. – С.182–210.
6. Мозговенко И. О выразительности штрихов кларнетиста // Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки. – М., 1964. – С.79–106.
7. Пушечников И.Ф. Значение артикуляции на гобое // Методика обучения игре на духовых инструментах: Статьи. – М., 1971. – Вып.3. – С.62–91.
8. Докшицер Т. Штрихи трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1976. – Вып.IV. – С.48–70.
9. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: Учебное пособие. – К.: НМАУ им. П.И.Чайковского, 2006. – 430 с.
10. Мюльберг К.Е. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті. – К., 1975. – 53 с.
11. Абаджян Г.А. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1980. – 26 с.
12. Иванов В. Современное искусство игры на саксофоне: проблемы истории и практики исполнительства: Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. – М., 1997. – 40 с.
13. Крупей М. Основні теоретично-технологічні аспекти формування виконавської майстерності саксофоніста // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського: Музичне виконавство. – К., 2004. – Вип.40. – Кн.10. – С.36–47.
14. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації: Перек. з словацьк. Л.Лірника. – К.: Музична Україна, 1980. – 119 с.
15. Kientzi D. SAXOLOGIE du potentiel acoustico-expressif des 7 saxophones: Formation doctorale. – Université de PARIS VIII, 1990. – 606 p.

*This article deals with the fragment of researching "The Style Basis of masterly performance formation of saxophonist" and it's dedicated to the questions of articulatory-drawing expressive means, considering the formation of traditional and specific outlines of sound pronunciation of performer-saxophonist's musical speech.*

**Key words:** saxophone, art performance, features, articulation, sound.

УДК 786.8:78.07

ББК 85.310.7

Наталія Попович

## МЕТОДИКА РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ СТУДЕНТІВ КЛАСУ АКОРДЕОНА ЗАСОБАМИ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

*У статті представлено методика розвитку художнього смаку студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва. Обґрунтовано її зміст, методи, форми організації та послідовність основних етапів дослідно-експериментальної роботи. Розкрито взаємодію зовнішніх і внутрішніх факторів досягнення студентами специфіки естрадного виконавства.*

**Ключові слова:** художній смак, естрада, естрадне музичне мистецтво, акордеон.

Актуалізація естрадної музики, збагачуючи палітру музичної культури України, сприяє формуванню нового естетичного бачення й свідомого особистісного ставлення до цього напрямку музичного мистецтва. Неповторне у своєму жанрово-стильовому розмаїтті завдяки виразній синкретичності й різноплановості форм, естрадне мистецтво має значний художньо-виховний потенціал, сприяє яскравому виявленню творчої індивідуальності й покликане дарувати слухачам естетичну насолоду, що безпосередньо залежить від розвиненості художнього смаку виконавця.

Відповідно до сучасних напрямів теоретико-методологічного аналізу проблем естетичного виховання, педагогічні умови, шляхи й форми розвитку художнього смаку студентів відображено в дослідженнях Л.Гончаренко, Ю.Гурова, В.Дряпкі, О.Коробко, О.Олексюк, Г.Падалки, В.Радкіної, О.Ростовського, О.Рудницької.