

Михайло Крупей

СТРУКТУРА РЕПРОДУКТИВНОГО ПРОЦЕСУ СУКУПНОСТІ
«ВИКОНАВЕЦЬ-САКСОФОН»

У статті зроблена спроба узагальнити відомості щодо структури сукупності «виконавець-саксофон», вводячи термінологічну новацію «функціональної виконавсько-механічно-акустичної системи» (скорочено ФВМАС).

Високопрофесійна виконавська діяльність саксофоніста стала необхідною умовою суспільного життя у сфері музичного мистецтва та культури. Вона спрямована на усвідомлення репродуктивного процесу як результату сприймання, художньо-образного мислення (починаючи від асоціативно-образного до термінологічного) та самореалізації особистого пошуку, інтуїції, уявлення, художньої фантазії. Остання здійснюється у творчому відтворенні «звуквисловлення» композитора у творі за допомогою нерозривної єдності творчої і виконавської енергії звуковиразу у грі на інструменті.

Репродуктивний процес у широкому розумінні – це цілісність синтезу проявів музичних і художніх здібностей, теоретичних знань, практичних умінь і навичок, техніки у грі, виконавської майстерності, емоційних енергій, пам'яті і т.п., а також включає роботу виконавського апарата як основного способу застосування технології у музично-художньому відтворенні. Усвідомлення репродуктивного процесу сукупності «виконавець-саксофон» актуалізовано самою специфікою вивчення в ньому саме творчого виконавського звуковиразу, фахової майстерності. Саксофонне виконавство в Україні спеціально не охоплюється у музикознавчих оглядах, хоча введення саксофона в перелік об'єктів вивчення у системі спеціальних музичних закладів (з 70-80 років ХХ ст.) стало фактом визнання творчих та педагогічних надбань фахівців саксофонного мистецтва гри. Високопрофесійна універсальність змістовного синтезу репродуктивної діяльності саксофоніста, яку диктують практичні умови, що вимагають цілісності виконавської майстерності в академічному, джазовому та інших сучасних напрямках музичної художності, є першоосновою професійності фахівців.

Мета статті – систематизувати на основі узагальнення, термінологічний вжиток фахівцями, сконцентрований навколо понять «виконавський процес», «фахова виконавська майстерність», «виконавська творчість», «виконавська художньо-образна виразність». Конкретизованість вказаних понять щодо потреб живої практики гри опирається на механізм дій-мислення, що втілені у термінологічному поєднанні «функціональна виконавсько-механічно-акустична система» виконавець – інструмент (саксофон).

Репродуктивний процес музиканта-саксофоніста складається з виконавських і виразових засобів, що взаємопов'язані через системотворчі виконавські технічні прийоми і способи гри, які неодмінно підпорядковані цілісності музично-художнього акту виконавської творчості.

Відповідно конкретними завданнями постають такі:

узагальнення спостережень щодо цілісності та системності аналізованої сукупності «виконавець-саксофон», що висувають на перший план питання структури цього утворення з важливою настановою, яка вищипує, про тісний взаємозв'язок музичного художньо-образного мислення з практичним виразовим відтворенням ідеї-образу композиції; тобто йдеться про суть самої музичної діяльності – продуктивної, репродуктивної і перцептивної, в якій, з одного боку, відбувається структурування виконавського процесу згідно з технологією взаємодії виконавських засобів (виконавець-саксофон), а з другого – на основі синтезу звуковидобування і звукоутворення виразових засобів проявляється природа звучання саксофона, виразова сторона оригінального змісту того звукового результату;

виходячи з етимологічних засад поняття «гри на інструменті», інтерпретувати змістовність знайдених узагальнень про структуро- та смислотворення цілісних зусиль «виконавець-саксофон», у зв'язку з уявленнями, пов'язаними з самою технологією взаємодії «виконавець-саксофон», тобто

вичленити феномен «фахової майстерності в грі» заради досягання організації компонентів, елементів фахового акту взаємопроникнення особистості музиканта та якостей інструменту.

Живе акустичне звучання музики під час репродуктивного процесу конкретизується і виражається в терміні «функціональної виконавсько-механічно-акустичної системи» (надалі скорочено – ФВМАС), провідна роль в якій належить творчому фактору. Треба визнати, що ця досить складна вищеназвана термінологія ще не отримала статусу визнаного наукового поняття. Поряд з поняттями «музичне мислення», «музична логіка», «музична мова», «музична виразність» словосполучення «функціональна виконавсько-механічно-акустична система» не є, на наш погляд, випадковим і відображає інтуїтивно правильне твердження про те, що виконавський процес на духових інструментах є особливим видом творчої професійної діяльності музиканта і його вмінь одухотворювати звук «партнера»-інструмента. А майстерність у грі виражає музичне мислення у формі художнього втілення ідеальних звукових даних, що створюються комплексними системними взаємодіями виконавця і механічно-акустичної конструкції інструмента. Це останнє здійснюється за допомогою факторів-зв'язків, вимагає управління ними, що характеризується певною виразово-змістовною стороною звукового результату.

І.Когляревський у праці «Музично-теоретичні системи європейського мистецтвознавства», зауважував: «Загальна теорія розглядає системний підхід як можливість єдиного аналізу різносторонніх об'єктів на основі спільності їх структур і принципів функціонування... Шлях формування визначення лежить через послідовне розкриття його, при доцільному обмеженні охоплених даним поняттям явищ і аналізу їх зв'язків» [3, 6].

Введення поняття «ФВМАС» – «виконавець-саксофон» фіксує увагу музиканта на якостях об'єкта дослідження як взаємодоповнювання внутрішніх і зовнішніх системних закономірностей, ставлячи питання про визначення цього типу системної сукупності та про методи дослідження. І серед них найбільш суттєвими є принципи системного аналізу: структури, функцій, взаємодії компонентів, виявлення факторів-зв'язків у дії цієї системи та способів управління нею.

Стан науково-методичної думки з цих питань знаходиться на етапі пізнання даного процесу і його кінцевого результату з широким використанням методів спостереження. І це все робиться спеціалістом, керуючись науковою гіпотезою, практичним досвідом та результатами-висновками, зробленими на основі об'єктивних даних наукових досліджень. А ті базуються на положеннях діалектики пізнання явищ об'єктивного світу наукових досягнень фізіології, психології, фізичної та музичної акустики, теорії і практики виконавського мистецтва на духових інструментах тощо.

Справа не тільки у недостатньо широкому і недосконалому вивченні цього явища, але й у визначенні того, які аспекти співвідношення, власне, можна назвати творчою і виконавською майстерністю у грі, хоча сфера цих понять і логічних операцій виконавського апарату відіграє визначну роль у процесі виконання музичного твору. При його сприйманні дійсно стає зрозумілим, що ці складові визначають співвідношення специфіки музичного художньо-образного мислення, творчості та виразного відтворення їх виконавською майстерністю у грі. Саме виконавська майстерність є передумовою того чи іншого фахового мистецтва гри на інструменті, що складається з художньо-технічних виконавських прийомів на базі природних виражальних можливостей саксофона, які, на наш погляд, ще до кінця не розкриті. Запобігаючи розбіжностям у визначенні понять «система», «структура», «компоненти системи», «фактори-зв'язків», розкриємо послідовно їх суть у подальшому використанні в тексті.

Термін «система» у перекладі з грецької мови – сукупність взаємообумовлених компонентів та їх складових елементів, певним чином пов'язаних між собою, що утворюють будь-яку цілісність. Поняття «ФВМАС» обумовлено значною кількістю підсистем, кінцевою метою якого є розкриття індивідуальних особливостей загальної системи у зв'язку зі специфікою практичного дослідження. В.Леонов, розглядаючи психологічні основи (вищу нервову діяльність) у грі на духових інструментах, вводить термін «функціональна система», вказуючи на те, що «її можуть сформувати тільки ті компоненти, які вносять безпосередній вклад в одержання результату». При цьому він посилається на обґрунтування, висновки і формулювання відомих учених А.Уємова і П.Анохіна, що вказують на

«взаємовідносини і взаємозв'язок компонентів, які повинні носити характер взаємосприяння» [4, 12]. Отже, цією термінологією В.Леонов визначає тільки дії окремих складових підсистем загальної сукупності, в тому числі системи звуковидобування і звукоутворення.

Термін «функціональна система» недостатньо цілісно виражає суть відношень загальної системи (виконавець-інструмент), тому що з тою значущістю усталено асоціюється загальний устрій музичних поєднань. Але бракує саме специфіки, уточнень згідно з мовно-акустичною сферою виявлення даної музичної функціональності. Як доповнення усталеної термінологічної якості пропонуємо введення вищеназваного словосполучення «функціональна виконавсько-механічно-акустична система», що претендує на понятійне змістове навантаження. Адже мова йде про різновид змішаної людино-механічної акустичної системи, уявлення про яку дозволяє більш цілісно визначити сукупність системних відношень – «виконавець-інструмент». За тим вбачається взаємодія виконавських засобів та між їх складовими комплексними компонентами за призначенням, які забезпечують звуковидобування, звукоутворення, звуковедення, звукоподання і звуковиразове розкриття змісту твору.

Поняття «структура» в перекладі з латинської мови означає побудова, а «функції» – виконання, здійснення, це співвідносні поняття, які характеризують зв'язок між побудовою системи і притаманним їй способом буття. У результаті виявлення ознаки цілісності системи «як вищої форми організації, – зазначає І.Котляревський, – виникає трьохрівнева ієрархічна структура, яка широко використовується в багатьох областях наукового дослідження при системному підході: рівень елементів – рівень зв'язків – рівень цілісності» [3, 16]. Технологічна структура ФВМАС – це сукупність компонентів та їх окремих елементів, рівень зв'язків – взаємозалежність взаємопов'язаних і взаємообумовлених їх функцій та організація за допомогою факторів-зв'язків, які характеризують відносини та управління нею, а також визначають результат (продукт) дії. Системність сукупності «виконавець-інструмент» є однією з найбільш загальних ознак, яка дозволяє розглядати структуру ФВМАС «виконавець-саксофон» як цілісне утворення прямого і зворотного зв'язку та порівнювати зі змістом споріднених системних співвідношень.

Проблема відбору необхідних наукових знань структурно організовує кожну сукупність за характером взаємодії кожної складової частини змісту ФВМАС. Об'єднуючись за особливостями специфіки в рамках однієї загальної системи, вони складають структурно організовану цілісність. Рівень взаємозв'язку функцій і взаємодії компонентів має орієнтацію на художньо-творчий зміст виконавського процесу. В центрі уваги системного взаємозв'язку є теорія, технологія і змістовна координація внутрішніх виражальних художньо-творчих звукових утворень.

Зробимо спробу визначити поняття системного співвідношення «виконавець-саксофон». Функціональна виконавсько-механічно-акустична система «виконавець-саксофон» є однією із форм історичного продукту суспільної свідомості, цілісною художньо-творчою і технологічною сукупністю функцій і взаємодії компонентів, що склалися в результаті еволюції дерев'яних духових інструментів. Також слід усвідомлювати фактори-зв'язки, які зумовлені закономірностями виконавської практики на споріднених язичкових інструментах з особливостями специфіки, направлені на відтворення і матеріалізацію творчого задуму та організацію виразового звукового результату художньо-емоційного об'єкта діяльності. Останній є загально визначеним етапом розвитку музичної культури і художньо-виразових засобів творчих продуктивно-репродуктивної сторін художньо-музичної діяльності та основою виконавської майстерності у грі.

Концептуальним у розкритті сутності ФВМАС є також те, що через неї здійснюється взаємозв'язок продуктивної, репродуктивної і перцептивної сторін творчої акції засобом переміщення звукового результату у просторі і перебігу у часі. Це явище під час виконавського процесу можна назвати «репродуктивно-музичним часовим простором». Розроблені у статті аспекти структури ФВМАС визначають достатній ступінь узагальнення, щоб бути застосованими для інших споріднених фахових систем. Одночасно в цих визначеннях міститься ряд параметрів, що сприяють збереженню фахової специфіки сукупності «виконавець-саксофон» та відокремлення від суміжних та споріднених сфер наукових знань з цієї проблематики. Шляхом порівняльного аналізу з виконавством на кларнеті та іншими сукупними утвореннями системний підхід виступає в ролі загального ме-

тодологічного принципу, направлено, з одного боку, на подолання формального переносу досягнень наукових знань із споріднених галузей, тобто відокремлення, з другого – об'єднання в системну цілісність.

Відокремлення від споріднених галузей наукових досліджень в даному випадку проводиться за різницею об'єктів дослідження та спрямованістю на специфічні риси кожної системної сукупності. Очевидно, понятійний зміст «ФВМАС» займає проміжне положення між художньо-творчою і технологічною сторонами розуміння змісту виконавського процесу як мистецтва-гри на інструменті, синтезуючи творчо-виразові та технологічні аспекти виконавської майстерності в одне ціле.

Гра на духових інструментах як різновид репродуктивно-творчої діяльності складається із:

- об'єкта діяльності (виконавець – творча особистість);
- об'єкта творчої діяльності;
- механічно-акустичної конструкції інструмента;
- взаємодії виконавських засобів та їх взаємообумовлених компонентів;
- умов, у яких протікає цей процес, і константність у них виразового змісту звукового результату.

Виконавська підготовча робота проходить за правилами, визначеними самою практикою гри, залежно від завдань, які вирішуються на різних етапах формування творчої і виконавської майстерності. Доцільно буде при цьому звернутися до головного принципу системи К.Станіславського в роботі актора над художнім образом, де він переконливо стверджував те, що «необхідно йти від змісту до тексту». Цей принцип підтверджує народна мудрість: «Одним людям Бог дає дар почути і записати музику, другим відтворити її художній зміст, іншим – сприйняти і відчувати її блаженний стан, що так чи інакше йде в цілому від прекрасного, вічності Душі і Любові» [1, 17].

Структура репродуктивної підготовки складається з перехідних етапів, серед яких можна умовно виділити 5 основних, що охоплюють весь процесуальний період:

I – прочитання й ознайомлення з нотним текстом, уявлення, сприймання, усвідомлення, формулювання і постановка завдань на основі виконавського аналізу;

II – вирішення технічно-технологічних проблем, незручностей за допомогою аплікатурних варіантів, в'яснення місць виконавського вдиху згідно з фразуванням, визначення темпових співвідношень з характером музики і т.д.;

III – відбір художньо-виразальних засобів вирішення творчого задуму музичного твору, розробка ідеї і емоційного плану, відтворення образності композиційної структури (змісту і форми) на основі стилістичних ознак методом спроб і пошуків звукових образів;

IV – розвиток, удосконалення різних аспектів виконавської майстерності в реалізації художньо-творчих завдань;

V – репетиційні спроби і корективи на константність звукового результату в певних акустичних умовах при підготовці до виступу перед комісією чи у концерті.

Поняття гри, включаючи творчу особистість, насамперед залежить від компонентів загальної ФВМАС. Компоненти системи – це перш за все виконавські засоби («виконавець-саксофон») і їх комплексні складові елементи та функції за призначенням дії мішаної людино-механічно-акустичної системи. Виконавські засоби складаються з двох груп – біофізичних і механічно-акустичних компонентів, які забезпечують саме здійснення виконавського процесу. Цілеспрямованість музичного виконання має творчий мотив дії, оцінку обставин, прийняття рішень і відтворення. Управління взаємодією компонентів входить в обов'язки свідомості (розумової діяльності), нервової системи (як периферії, так і центру), органів чуття (слуху, дотику) та інших підсистем, які інтегрують функції різних компонентів, забезпечуючи дію системи в цілому.

Кожний із біофізичних компонентів (свідомість, нервова система, органи чуття, ротова порожнина, губний апарат, дихальний апарат, язик, пальці і кисті рук та ін.) є самостійними функціональними системами людського організму, які в дії ФВМАС під час звуковидобування, звукоутворення, звуковедення, звукоподання та управління, як вже згадувалось вище, виступають як підлеглиї цієї загальної системи, тобто біофізичні підсистеми.

До механічно-акустичної групи компонентів сукупності «виконавець-саксофон» відноситься конструкція інструмента, яка складається з таких підсистем:

механічної клапанно-важільної системи, прикріпленої на корпусі, в основі якої лежить механіка або механічна система Т.Бьома з елементами удосконалення специфіки інструмента;

акустичної трубки корпуса з конічним каналом та розвинутою системою отворів, яка, в свою чергу, розділяється на верхню частину «ес», що з'єднує мундштук з основною частиною корпуса, і нижню частину – раструб, прикріпленій нерухомо до корпуса за допомогою U-подібної трубки (колінця або чобітка);

мундштука, до якого за допомогою затискувача (лігатури, шнура) прилаштовується одинарна тростина зі спеціальною заточкою.

Фактори-зв'язки – це технологічна організація взаємодії компонентів, які забезпечують функціонування загальної сукупності та управління дією і її продуктом.

Взаємодії біофізичних і механічно-акустичних компонентів сукупності «виконавець-саксофон» відбуваються за умов раціонального пристосування і володіння фаховими навичками гри та з причин дії таких основних факторів-зв'язків:

– дій рухового апарата, спрямованих на здійснення виконавських технічних прийомів звуковидобування, звукоутворення, звуковедення і звукоподання;

– внутрішнього ротового тиску джерела енергії, тобто виконавського видиху;

– місця і сили притиску трості нижньою губою і щелепою, що сприяє пружності її та впливає на частоту коливання;

– доступу енергії в коливальну систему через щілину між тростю і краєм мундштука (пасть), спричиняючи коливання трості;

– основної довжини коливань в резонаторі, яка регулюється вихідними отворами-випромінителями, що відповідає основному тону, і впливу цієї частоти коливань на трость за принципом автоколивальної системи;

– послаблення напруження губного апарата в нижній та середній теситурах діапазону і впливу нижньої губи на більшу площу, ближче до кінчика робочої частини трості (демпфування);

– передування за допомогою автоматичного режиму дії октавних клапанів (нижнього і верхнього) та інтенсивності вдихання повітря, а також створення спеціальних умов ділення звукової хвилі за допомогою аплікатури.

При аналізі взаємодії компонентів важливе місце займають фактори-зв'язки та їх окремі елементи, які потребують особливого відношення, навичок і майстерності в управлінні, це такі як:

– зміна ротового тиску джерела енергії залежно від різновиду саксофона, динаміки і теситури діапазону;

– висока власна частота коливань кінчика робочої частини трості;

– довжина діючої частини трості;

– амплітуда коливань трості;

– частота звукового спектра обертонів;

– швидкість і напрямки подання постійної енергії при передуванні окремих звуків натурального звукоряду основного тону та одночасному «розчепленні» звука при звуковидобуванні та звукоутворенні багатозвуччя з допомогою спеціальної аплікатури;

– участь голосових зв'язок при формуванні фрикативного виконавського джазового прийому гроулінг.

Серед факторів, які необхідно брати до уваги, можна віднести:

– хороший технічний стан інструмента в цілому;

– добрий фізіологічний стан виконавського апарата;

– внутрішнє зволоження трості в ротовій порожнині;

– правильний підбір мундштука і трості згідно з фізіологічною будовою прикусу зубів щелеп і місця притиску трості;

– необхідно пам'ятати, що при переході на різновидності сімейства (від сопрано до баритона – основної групи) збільшується фізичне навантаження на м'язи, які беруть участь у виконавському видиху, що прямо пов'язано зі збільшенням величини повітряного стовпа каналу інструмента, а також змінами пружності заточки трості (перехід № 1,5-2, 2,5 на більші № 3, 3,5) або зміни місця притиску трості; у цьому випадку зростання фізичних зусиль, необхідних для збудження звукових коливань, якоюсь мірою негативно впливає і обмежує розкриття художньо-виразових виконавських можливостей;

– виконавський тип дихання (мішаний або грудночеревний), сформований при грі на одному інструменті різновидності сімейства саксофонів, не змінюється при переході з меншого за розмірами інструмента сімейства на більший, тільки відчуття опори дихання при виконавському видиху може зростати;

– в основі сприймання звука саксофона лежить акустична природа притаманного тембру, а висота є одним із прийнятих музичних ознак цієї більш широкої ознаки; тембр же, як відомо, визначається спектром звука і виразовим характером його залежно від різновиду інструмента, висоти звуків, з незначними змінами впливу акустичного перебування у просторі і часі, а також характеристиками змін при використанні того чи іншого виконавського прийому;

– під час моделювання співвідношень динамічних відтінків слід розраховувати як на відстань до сприймання і акустичні властивості середовища, так і зміни у звуковому відношенні, що є ознакою пересування звукового об'єкта в просторі;

– самоконтроль у сукупності сенсорних, рухових, раціонально-творчих факторів діяльності і т.д., необхідний для здійснення і управління під час виконавського процесу, повинен ґрунтуватися на зворотному ефекті звукового результату, який у виконавському процесі виступає засобом самоконтролю;

– важливе місце займає передбачення і передчуття, що тісно пов'язані з внутрішнім, так званим «темним відчуттям», що лежить в основі навичок виконавського апарату і психологічних внутрішніх станів і переживань.

Розгляд духових язичкових інструментів як автоколивальної системи із зворотнім зв'язком при дослідженні механічно-акустичних аспектів звукоутворення М.Волковим (на кларнеті), В.Леоновим (на фаготі), В.Івановим (на саксофоні) дозволив виявити і розширити сферу фізичних і акустичних закономірностей збудження звукових коливань в інструменті і управління звучанням.

Б.Діков, даючи пояснення акустичного механізму звукоутворення на кларнеті, опираючись на положення музичної акустики, зазначає: «А саме експериментально не досліджене питання про те, в якій мірі закон Д.Бернуллі про присмоктуючу дію швидкоплинного повітряного струменя газу прикладений до процесу коливання повітряного струменя і трості» [2, 56].

Музична акустика відносить саксофон до групи інструментів з одинарним б'ючим твердим язичком і конічним каналом акустичної форми трубки корпусу. За будовою мундштука і збудника коливань саксофон наближається до кларнета, а внаслідок конічності каналу він споріднений з гобоєм і фаготом, відрізняючись від останніх більш широкою мензурою резонатора. Проте кларнет, у якого більша частина каналу має циліндричну форму, належить до інструментів типу закритих лабіальних органних труб, тоді як саксофон завдяки конічній формі свого каналу еквівалентний в акустичному відношенні відкритим лабіальним трубам.

Внутрішній ротовий тиск джерела енергії – енергетичний компонент звукоутворення, підвищений тиск повітря в ротовій порожнині виконавця, який створюється групою м'язів дихального апарату і обличчя при перманентному видиху-вдиху, необхідний для видобування і утворення звуків різних за висотою і динамікою.

М.Шапошнікова, посиляючись на експериментально підтвержені М.Волковим графіки зміни тиску при грі на саксофоні-альті, зазначала: «Поведінка ротового тиску однозначно пов'язана з розміром щілини між мундштуком і тростю наступною залежністю: чим ширше щілина, тобто чим далі трость відходить від мундштука при звуковидобуванні, тим ротовий тиск нижче. В цьому випадку ми можемо говорити про зворотний механізм поведінки трості на кларнеті у порівнянні з

саксофоном. Якщо у кларнетиста з підвищенням висоти звука, який видобувається, трость поступово відходить від мундштука, то у саксофоніста вона наближається». [5, 30-31].

На відміну від язичків баянів, язичкових органних труб та інших інструментів, де язичок призначений для одного звука, трость (одинарна чи подвійна) у язичкових духових інструментів (гобоя, кларнета, фагота, саксофона) виконує роль язичка для відтворення частоти звуків усього діапазону. Досліджуючи власні коливання трості кларнета, М. Волков та І.Пушечников установили основні параметри трості, які визначають власну частоту її коливань, і доказали, що вона (власна частота) завжди більша за частоту коливань найвищого звука кларнета.

Цими авторами було дане визначення терміна «власна частота трості»: «Під власною частотою треба розуміти вільно затухаючі коливання трості при її зовнішньому збудженні яким-небудь способом» – і далі вказують на те, що «частота власних коливань трості прямо пропорційна жорсткості і обернено пропорційна довжині і масі пластинки, причому жорсткість впливає на власну висоту трості в значно більшій мірі, ніж довжина і маса» [6, 15].

Сфера застосування виразових засобів саксофона композиторами надзвичайно різноманітна і сприяє осмисленню внутрішньої логіки музичних образів, ідей, переживань, що у своїй основі мають здатність надавати творчому репродуктивному процесу художньо-психологічної переконливості. З другого боку, такі виразові специфічні деталі, як тембр кожного різновиду сімейства, є невід'ємним компонентом образної сфери музичного твору, які здатні виконувати роль «символу».

Підводячи підсумки, відзначаємо такі суттєві показники репродуктивного процесу саксофонної гри:

творча і виконавська майстерність у грі на кожному з духових інструментів є особливим видом репродуктивної діяльності, яка є звуковиразом, звуковисловленням художнього музичного мислення, що носить функціональний системно-творчий характер, бо протікає в комплексних системних формах взаємодії виконавця і механічно-акустичної конструкції інструмента;

усвідомлюючи структуру, функції, взаємодії компонентів, факторів-зв'язків, умови середовища, в яких проходить цей процес, тобто пізнаючи технологічну і акустичну сторону дії тої чи іншої ФВМАС в єдиному цілому, можна, керуючи механічно-акустичною конструкцією виконавського апарата, робити необхідний вплив на художню процесуальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волков Н. В., Пушечников И. Ф. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах //Теория и практика игры на духовых инструментах /Ред.-сост. Апатский В. Н. – К.: Музична Україна, 1989.
2. Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983.
3. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. – К.: Муз. Україна, 1983.
4. Леонов В.А. Целостный анализ звукоизвлечения и звукообразования при игре на фаготе. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992.
5. Шапошникова М. К. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне //Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. – Вып. 80 /Отв. ред. Пушечников И.Ф. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.

Michael Krupey

STRUCTURE OF REPRODUCTION'S PROCESS OF THE PERFORMER-SAXOPHONE'S TOTALITY

In given clause has made attempt to generalize the items of information concerning structure of set the executor-saxophone, entering terminological novelty of «functional performance-mechanical-akustical system» (in abbreviated from FPMAS).