

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет мистецтв
кафедра музикознавства, інструментальної
та хореографічної підготовки

«Допущено до захисту»
Завідувач кафедри

_____ (підпис) _____ (прізвище, ініціали)

«__» _____ 2022 р.

Реєстраційний № _____

«__» _____ 2022 р.

ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА СТРУННО-ЩИПКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ:
ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ І ТЕХНОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Кваліфікаційна робота студентки
групи ЗММм-21
ступінь вищої освіти «магістр»
спеціальності 014.13 Середня освіта
(Музичне мистецтво)
Корлякової Оксани Сергіївни

Керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент Власенко І. М.

Оцінка:
Національна шкала _____
Шкала ECTS __ Кількість балів __
Голова ЕК _____
(підпис) (прізвище, ініціали)

Члени ЕК _____
(підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

_____ (підпис) (прізвище, ініціали)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА СТРУННО-ЩИПКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ..7	
1.1. Технологічні та історичні особливості становлення струнно- щипкових інструментів	7
1.2. Звукоутворення як об'єкт виконавського музикознавства.....	14
1.3. Сучасні професійні вимоги до звукоутворення на струнно- щипкових інструментах.....	21
Висновки до розділу 1	30
РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА СТРУННО-ЩИПКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ (НА ПРИКЛАДІ ГІТАРИ).....	31
2.1. Специфіка гітари як струнно-щипкового інструмента.....	31
2.2. Технологічний аспект звукоутворення на гітарі.....	42
2.3. Художньо-образний аспект звукоутворення на гітарі.....	56
Висновки до розділу 2	65
ВИСНОВКИ	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	70
ДОДАТКИ	77
Додаток А	77
Додаток Б.....	79
Додаток В.....	82

ВСТУП

Актуальність теми. Час, у який ми живемо, засвідчує величезне багатство форм музикування та використання інструментарію. Потреба у швидкості художнього реагування виявляється у частому виборі тих музичних інструментів, які мобільні та компактні. Завдання забезпечення активного концертного життя виконують як виконавці-солісти, так і різноманітні ансамблі. У цьому контексті цікавість представляє група струнно-щипкових інструментів, до яких відносяться гітара, домра, мандоліна, укулеле, бандура та інші.

Серед проблем, пов'язаних з навчанням гри на струнно-щипкових інструментах, центральне місце займають проблеми звукоутворення та звуковидобування. Хоча мистецтво гри на струнно-щипкових інструментах розвивається з давнини, вивчення цих питань не тільки не втратило, а навіть збільшило актуальність у наш час. Це пояснюється віднаходженням нових звукових образів, способів виконання на інструментах, поєднанням їх у різноманітні, часом несподівані ансамблі. Також зазначимо, що наукові дослідження звукоутворення та звуковидобування на струнно-щипкових інструментах не такі численні, як у сфері струнно-смичкового виконавства. Практичний розгляд зазначених питань у методичних посібниках нерідко обмежується опорою на індивідуальний виконавський досвід авторів як виконавців на конкретних інструментах і не претендує на системність узагальнень.

Дослідження питань звукоутворення на струнно-щипкових інструментах у вітчизняній науці було мотивовано діяльністю Марка Мойсейовича Геліса. Будучи засновником професійного народно-інструментального мистецтва в Україні, він перший створив методику навчання на народних струнно-щипкових інструментах, проводячи аналогії з групою струнно-смичкових інструментів, що узагальнює його праця «Методика навчання гри на домрі» [14]. Послідовники школи (Є. Блінов,

Т. Вольська, В. Івко, М. Різоль, В. Смага та ін.) продовжили розвивати методику М. Геліса і досягли в цьому успіхів, які дозволили вітчизняним школам струнно-щипкових інструментів стати визнаними в світі. За словами професора М. Давидова, який теж був учнем М. Геліса, «саме М. Геліс вважається автором принципово нової методики і методології професійного навчання гри на народних інструментах, що створило науково-теоретичне підґрунтя для сучасного народно-інструментального мистецтва» [18, с. 86].

Вагомий внесок у осмислення проблеми звукоутворення на струнно-щипкових інструментах вніс Борис Олександрович Міхеєв, професор Харківського університету мистецтв. У методичній праці «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звуковидобуванням» Б. Міхеєв розглянув темброві, акустичні та артикуляційні особливості звукоутворення на домрі, що дозволило розширити коло виражальних можливостей інструменту [41].

Вітчизняні дослідження звукоутворення на струнно-щипкових інструментах у ХХ ст. зосереджувалися переважно на регіональній специфіці виконавських шкіл (Є. Бортник [9] та ін.). У ХХІ ст. планомірно збільшується кількість доробків у даному напрямі. Так, Н. Костенко досліджує харківську домрову школу [34], Н. Башмакова – місце мандоліни у історико-художньому процесі [2], О. Олійник – риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри [44] тощо.

Проблеми звукоутворення лежать в основі практичного оволодіння будь-яким музичним інструментом, тому є нагальними не тільки для дослідників, а і для педагогів та музикантів-виконавців.

Сучасний музикант у процесі створення цілісного художнього образу має враховувати об'єктивні та суб'єктивні процеси, які відбуваються у сфері музики, та усвідомлювати свої художні наміри, щоб створити власну інтерпретацію задуму композитора. Виховання вдумливого музиканта починається з перших кроків учнівства і має продовжуватися все творче життя. Але на практиці педагоги часто стикаються з проблемою простого

механічного повторення звуків та боротьби з технічними складнощами у творах, навіть за наявності достатньої кількості технічного матеріалу, викладеного у певній послідовності. При роботі над музичним матеріалом педагоги не завжди приділяють належну увагу ретельній роботі над звукоутворенням. Такий підхід суперечить комплексності спрямувань сучасної музичної педагогіки.

Зазначені фактори зумовили вибір теми дослідження: **«Звукоутворення на струнно-щипкових інструментах: художньо-образний і технологічний аспекти».**

Мета дослідження – осмислити процес звукоутворення на струнно-щипкових інструментах (на прикладі гітари) з точки зору технологічних і художньо-образних можливостей сучасного виконавства.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати літературу з проблеми дослідження, простежити історію розвитку струнно-щипкових інструментів з погляду специфіки звукоутворення.

2. Розкрити сутність понять «звук», «звукоутворення», «звукovidобування» у контексті виконавського музикознавства.

3. Диференціювати сучасні професійні вимоги до звукоутворення на струнно-щипкових інструментах.

4. Виявити специфіку гітари як струнно-щипкового інструменту.

5. Розкрити технологічний аспект звукоутворення на гітарі на прикладі творів репертуару учнів-гітаристів старших класів музичної школи.

6. Розкрити художньо-образний аспект звукоутворення на гітарі на прикладі твору педагогічного репертуару учнів-гітаристів старших класів музичної школи.

Об'єкт дослідження – процес звукоутворення на струнно-щипкових інструментах.

Предмет дослідження – технологічний і художньо-образний аспекти гітарного звукоутворення.

Методологічною основою роботи є інструментознавча систематика К. Закса та Е. Хорнбостеля, теорія музичного звукоутворення, основні положення педагогіки і методики навчання на струнно-щипкових інструментах (Ч. Дункан [24], Б. Міхеєв [41], М. Михайленко [39; 40], Дж. Тейлор [61] та ін.).

У роботі були використані **методи** дослідження:

- загальнотеоретичні (вивчення і аналіз довідникової, наукової, навчально-методичної літератури з проблеми дослідження; аналіз педагогічних концепцій; порівняння; узагальнення; систематизація);
- спеціальні (інструментознавчий, виконавський, художньо-педагогічний аналіз).

Апробація дослідження. Основні положення магістерської роботи висвітлювалися у вигляді доповідей на конференціях:

1. Звітна науково-практична інтернет-конференція студентів музично-хореографічного відділення факультету мистецтв КДПУ (23. 05. 2022, Кривий Ріг, КДПУ).

2. Міжнародна науково-творча конференція «Захід–Схід: культура та мистецтво. Пам’яті видатних митців України. До ювілею Г. Сковороди», студентська секція (29. 10. 2022, Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової).

Основні положення магістерської роботи відображено в публікаціях:

1. Корлякова О. Гітарне виконавство в історичній ретроспективі. *Актуальні проблеми мистецько-педагогічної освіти* : зб. наукових праць. Вип. 15. Кривий Ріг : ФОП Маринченко, 2022. С. 36–39.

2. Корлякова О. Технологічний аспект звукоутворення на класичній гітарі. *Захід–Схід: культура і мистецтво* : збірник матеріалів Міжнародної науково-творчої конференції. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2022.

Структура та обсяг роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів (у кожному по три підрозділи), висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаної літератури (62 позиції), трьох додатків. Основний зміст роботи викладено на 69 сторінках тексту.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА СТРУННО-ЩИПКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

1.1. Технологічні та історичні особливості становлення струнно-щипкових інструментів

Розмаїтість явищ музичного мистецтва забезпечується існуванням різних груп інструментів, які принципово відрізняються за способом звукоутворення. У сімействі струнних інструментів виділяються дві групи: струнно-смичкові та струнно-щипкові інструменти, останнім з яких приділяється увага у нашому кваліфікаційному дослідженні. Під струнно-щипковими розуміють інструменти, звук на яких утворюється шляхом защипування струни пальцем або спеціальним засобом – медіатором.

Будова і стрій струнно-щипкових інструментів вдосконалювалися протягом віків, у результаті чого сформувалися групи грифових (лютнеподібних) і безгрифових (цитроподібних) інструментів.

З огляду на історію становлення та розвитку струнно-щипкових інструментів можна помітити, що виникли вони пізніше, ніж духові та ударні інструменти. Струнно-щипкові інструменти виконували ряд функцій: від магічної до естетичної. Відповідно функціям потребувалася різна сила звучання.

Оскільки звучання защипуваної струни саме по собі є негучним, розвиток струнно-щипкових інструментів на ранньому етапі відбувався через пошук способів підсилення звуку. Це спонукало використовувати різні порожнисті тіла, які виконували роль резонаторів. Найперші свідчення про струнно-щипкові інструменти припадають на II тис. до н.е. У скульптурних зображеннях Месопотамії показані інструменти з невеликим корпусом, зробленим із панциря черепахи або з гарбуза (ймовірно, обтягнутого шкірою). Важливою віхою в розвитку цих інструментів стала поява

резонаторного корпусу, який складається з трьох частин: нижньої деки, верхньої деки та двох з'єднувальних обечайок [60].

Резонаторні корпуси безпосередньо впливають на звукоутворення та тембр інструменту. Сучасні струнно-щипкові інструменти мають плоскі, напівсферичні та овальні корпуси. До інструментів з плоским резонаторним корпусом відносяться гітара, укулеле, бандура, банджо. Інструменти з напівсферичним корпусом – домра, мандоліна, домбра. Трикутний опуклий корпус характерний для балалайки. Різна конструкція корпусу породжує специфічні риси звучання. Так, інструменти з плоским корпусом звучать більш відкрито та різко, з опуклим чи напівсферичним – більш м'яко та співучо.

На звук впливає як форма, так і розмір резонаторного корпусу. Наприклад, сімейство домр у наш час представлене формами пікколо, прими, альты, тенора, баса, контрабаса. Розмір залежить від мензур грифу та величини корпусу. Корпус домри складається з 7–9 гнутих клепок, кінці яких кріпляться до верхнього та нижнього кліця деки з розеткою. Усередині кузова є пружини, які утворюють противагу натягнутим струнам, ззовні дека прикрита панцирем, на деці тримається рухома підставка. Для якісного звуку потрібен і правильний вибір деревини. Домри виготовляють домри з ялини, фанерованої буковим або березовим шпоном; деку – з добре висушеної резонансної ялини; гриф – з твердих порід деревини (клена, бука, граба); на панцир йде березовий, кленовий шпон або груша.

Свої різновиди має і гітара: іспанська, російська, гавайська (укулеле) [4]. Класичною вважають іспанську гітару з шістьма струнами, російська має сім струн, гавайська – чотири, існують також акустична та електрогітара.

Гітара складається з таких частин: плоска верхня дека і дещо опукла нижня дека, дві обечайки. До обечайок кріпляться контробечайки, всередині приклеюють пружини, що створюють необхідний опір натягу струн; гриф, як і у всіх щипкових інструментів, поділений на частки ладовими пластинами з латунного або найзельборового дроту. Точність розбивки ладів на грифі є

одним з показників якісного інструменту, порушення правил розбивки грифа робить неможливим налаштування інструменту та якісну гру на ньому [12].

Струни на більшості сучасних струнно-щипкових інструментів використовують сталеві, нижні струни обмотані канітеллю. У великих гітарах застосовують нейлонові струни. Але сталеві струни з'явилися в пізній час, у старовину струни виготовлялись з природніх матеріалів (жил тварин тощо). Пізніше з винаходом металу, струни почали виготовляти з нього.

У кваліфікаційному дослідженні переважна увага приділятиметься чотириструнній домрі та класичній гітарі як найбільш поширеним інструментам на вітчизняному професійному мистецькому просторі, з можливістю поєднання цих інструментів для гри в ансамблі.

Принаймні до XIII ст. гітара, лютня, віуела та інші струнно-щипкові європейські інструменти з грифом залишалися чотириструнними. У період пізнього Середньовіччя (XV ст.) центром розвитку гітарного мистецтва стала Іспанія, на той час гітара мала 5 парних струн натягнутих кілками, розташованими на довгій голівці (так звана п'ятирядна гітара). Поступово відбувалося розширення діапазону гітари шляхом додавання нижніх струн А та Е. Відбулася і модифікація віуели, додалися дві крайні струни – верхня та нижня, завдяки яким вона стає шестиструнною гітарою, що звучить на кварту вище. На цих засадах формується і нова європейська лютня з шістьма струнами [4]. Отже загальний напрям розвитку струнно-щипкового інструментарію відбувався у бік збільшення кількості струн для досягнення ширшого звукового простору.

Для створення фіксованого звукоряду інструменти почали обладнуватися ладками. Наявність декількох струн потребувала налаштування інструменту з метою акустичної гармонізації його звучання. Необхідною умовою музичного звукоутворення є стрій. Найдавніші музичні інструменти строю не мали і утворювали обмежену кількість звуків. Вдосконалення інструментарію відбувалося паралельно з розвитком теоретичних міркувань про сутність музики, її числові закономірності.

Ключовою подією для появи строю стало ствердження ладового мислення і диференціювання інтервалів як співвідношень звуків. Так, давньогрецький струнно-щипковий інструмент кіфара з'явився в умовах появи кварта як інтонаційного кроку ладового утворення. Квартовий принцип побудови строю постав перспективним і на сьогоднішній день широко використовується (для гітари, триструнної домри тощо).

Витоки струнно-щипкових інструментів є спільними і походять зі Сходу. У Китаї III–IV тис. були поширені інструменти з довгою шийкою, що за будовою нагадують лютню. Предки гітари прийшли до Європи з Єгипту і Месопотамії. На думку дослідників [16; 39; 55], прототипами гітари є такі давньосхідні інструменти, як асиро-вавілонська кефара та єгипетська кіфара. Всі ці ранні інструменти найчастіше мали три або чотири струни. Існує версія походження назви «гітара», яка наголошує на індійські коріння. Тар в перекладі з санскриту означає – струна. Якщо індійський дутар – буквально «двострунний інструмент», сітар – «триструнний інструмент», кутар (або в європейській транскрипції «гітара») – «чотириструнний інструмент». Значущим став і досвід функціонування давньогрецької кіфари. Звукоутворення грецької кіфари було успадковано латинською гітарою, поширеною з 1 тис. н.е. в європейських країнах Середземномор'я. За конструкцією і звучанням вона нагадувала сучасну класичну гітару. При грі використовувався спосіб виконання щипком.

Хоча ранні струнно-щипкові інструменти не збереглися до нашого часу, про їх будову можна судити через зображення в розписах східних пам'яток культури та ілюстраціях середньовічних рукописів.

Вражає багатство форм струнно-щипкових інструментів. Ще у VI ст. енциклопедист Ісідор Севільський в своїй праці «Етимології» згадує фінікійську цитру, яка була відома в Іспанії з кінця II тис. до н.е. Згадуються вченим і такі інструменти, як psalterium (гуслеподібний інструмент), barbitos (ліроподібний), pandura (лютнеподібний), cithara (лютнеподібний). Коли у VIII ст. араби прийшли на Піренейський півострів і привезли із собою

лютню, то вона поширилась на всій території Європи, окрім Іспанії, де вже були свої струнно-щипкові інструменти.

Активний розвиток струнно-щипкового інструментарію відбувався і в Київській Русі, що складає базис вітчизняної музичної культури. У грі на струнних інструментах проявили себе скоморохи – універсальні музиканти-інструменталісти, співаки та танцюристи. На думку дослідників музичної культури Київської Русі (А. Корній, Н. Нікітенко), скоморохи не тільки звеселяли простий люд, а і утримувалися при княжих дворах, що потребувало вдосконалення інструментарію, пристосування його звучання до умов великих зібрань. Інструментарій скоморохів характеризувався різноманіттям: струнно-смичкові – гудок, або смик, ліра; струнно-щипкові – гусли, лютня, псалтир, домра; духові – роги, труби, зурни, кувички, свирілі, дудки та ін.; ударні – бубни, тарілки, різні дзвіночки, брязкальця та ін. [31]. М. Давидов писав, що «тамбуроподібні музичні інструменти – передвісники сучасних кобзи, гітари, домри, балалайки виникли в побуті скоморохів Київської Русі внаслідок торговельних взаємовідносин з народами Сходу, зокрема з Персією, задовго до татаромонгольської навали» [19, с. 105].

Похідні від скоморошництва прийоми гри на струнно-щипковому (гусельному) інструментарії з виконавським епічним стилем, заявленим у билинах і пізніше розвиненим в українських думах, стали основою для формування вітчизняних уявлень про еталон звукотворення. Подальша еволюція струнно-щипкового інструментарію призведе до виникнення власне українських національних інструментів, що не мають аналогів у світовій музичній культурі (козацька лютня – кобза, ладкова кобза, бандура, старосвітська бандура тощо) [20; 56; 59].

Саме кобза як різновид струнно-щипкових інструментів асоціюється з традиціями української культури. Кобза має також стародавнє східне коріння, а на території України з'явилася приблизно у XIII ст. під час татаромонгольської навали. Тоді як скоморохи і їх інструментарій переслідувалися, кобза зберіглася в побуті. Нова хвилю інтересу до кобзи охопила XV–XVII

ст., добу Козаччини [25]. Сліпі музикати-кобзарі ходили по містах та селах і виконували власні пісні різних жанрів.

Багато наукових джерел засвідчують наявність у кобзи трьох струн. У праці Г. Хоткевича наводяться дані з польської енциклопедії Оргельбранда (1860), де є вказівка, що кобза має три струни і додається: «Це інструмент української молоді, перейшов він до козаків від татар» [54, с. 23]. Г. Хоткевич звертав увагу на те, що рання кобза мала довгу вузьку ручку, невелику кількість струн (3–4), овальний продовгуватий корпус, лади на грифі. Пізніший розвиток спрямовувався на збільшення кількості струн, розширення грифу з одночасним укороченням та округленням корпусу.

Ренесансна епоха з її увагою до світської культури зумовила піднесення інструментальної музики, яка стала трактуватися незалежною від словесного оформлення. Провідним струнно-щипковим інструментом стала лютня. У добу Ренесансу лютня отримала багатий репертуар та розвинені технічні звукотворчі можливості, які суттєво перевершували інші тогочасні струнно-щипкові інструменти, зокрема гітару. На лютні грали як професійні музиканти, так і аматори, переважно з аристократичних верств населення. У скарбниці історії мистецтва залишилось багато книжкових ілюстрацій та творів живопису, на яких зображена лютня і лютністи. У цілому ж епоха Ренесансу стала визначальною для автономізації інструментальної музики.

У Новий час будова струнно-щипкових інструментів усталилася, що дозволило стверджувати норми звукоутворення і активно створювати спеціальний репертуар.

На сьогодні струнно-щипкові інструменти представлені досить широко. Серед них виділяються національні (українська бандура, індійський сітар, грузинський пандурі тощо) і такі, що набули загальноєвропейського статусу (гітара, домра, мандоліна тощо). Доречним є короткий огляд провідних загальноєвропейських струнно-щипкових інструментів.

Оскільки гітара є спеціальним предметом кваліфікаційної роботи, історичний аспект її розвитку висвітлюватиметься у другому розділі. Що

стосується домри, то її історія містила як періоди піднесення, так і часи забуття. Мистецтво скоморохів, що потужно розвивалось у ранньому і зрілому Середньовіччі, стосувалося і світського, і церковного побуту. Домрі в ньому відводилося вагоме місце як сольному та ансамблевому інструменту. Про це свідчать фрески Софійського собору (1037) в Києві, де зображені скоморохи з лютнеподібними домрами [31, с. 46]. Цей факт переконує у чималій затребуваності інструмента в період Княжої доби і прихильному ставленні тодішніх церковників до скоморохів.

Про те, якою була домра у скоморохів, можна дізнатися у працях А. Олеарія. Цей німецький мандрівник мандрував Руссю і описав інструмент із напівсферичним корпусом і невеликим грифом, який був схожий на лютню. Розвиток домрового виконавства досяг розквіту у XVII ст., але за наказом російського царя Олексія Михайловича «Об исправления нравов и уничтожении суеверий» (1648) всі скоморохи і весь їх інструментарій підлягав знищенню. При цьому інструменти (домри, сурни, гудки та ін.) називались «бісовськими сосудами» і мали бути розтрощені та спалені вогнем. Винищення скоморохів та їх мистецтва відбувалось у Московському князівстві, тоді як землі сучасної правобережної України (колишня Київська Русь) на той час були під владою Великого князівства Литовського, а потім Речі Посполитої. На цих територіях деякі традиції інструментального мистецтва скоморохів були збережені.

Надалі розвиток домри відбувався в умовах взаємодії з національними українськими струнно-щипковими інструментами – кобзою, ладковою кобзою, бандурою [20; 33]. Тому є доречною думка професора В. Івка, що корені сучасної чотириструнної домри, відродженої майстром С. Буровим за пропозицією диригента Г. Любимова у 1908 р., треба шукати в Україні [27]. На сьогодні усталилося поняття «українська домра», яке має генетичний зв'язок з сучасним виконавством і водночас спирається на давні традиції звукоутворення, які було насильно перервано церковною реформою Нікона.

Отже, історія становлення струнно-щипкових інструментів показує спільність їхнього розвитку, який відбувався у взаємодії різних країн, народів і віросповідань. Більшість цих інструментів корінням сягає у часи давньосхідних цивілізацій. Втім, ранні форми струнно-щипкових інструментів мали суттєві недоліки стосовно звукоутворення, що позначалося на характеристиках сили, тривалості звуку, його резонування, динамічних і тембрових можливостей. На період Нового часу відбулися ключові зміни у виготовленні інструментів, що склало умови для їх ширшого застосування і створення спеціального музичного репертуару. Загальний напрям розвитку струнно-щипкових інструментів йшов у бік збільшення струн, вироблення оптимальних форм і параметрів резонансного корпусу, гармонізації строю.

1.2. Звукоутворення як об'єкт виконавського музикознавства

Вивчення питань звукоутворення потребує диференціації наукового апарату, що дозволяє зосередити увагу на найбільш суттєвих його характеристиках. Ключовими поняттями кваліфікаційної роботи було визначено «звук», «звукоутворення», «звуквидобування».

Звукоутворення початково визначається будовою інструменту та характеристиками матеріалів, з яких він виготовляється. Музикант-виконавець для досягнення якісного звукоутворення має розуміти природу свого інструменту, знати основні закони акустики. Без урахування акустичних особливостей неможливе оволодіння різноманітними звуковими барвами кожного інструмента, втілення творчого задуму композитора і передача слухачеві образного змісту твору.

Звук є і фізичним явищем, і головним засобом музичного мистецтва. Відповідно, його вивчення здійснюється у галузях фізики та музичної теорії, між якими відбувається взаємодія. Сучасні дослідження звуку носять переважно комплексний характер, що враховує не тільки сукупні досягнення

фізики і теорії музики, але й інших сфер знання (кібернетика, теорія інформації, релігієзнавство, фізіологія, психологія тощо) [52].

Звук як явище природного світу вивчає акустика. Акустика у перекладі з грецької означає «чутний, такий, що сприймається на слух», у вузькому значенні слова – вчення про звук, тобто про пружні коливання та хвилі у газах, твердих тілах, рідинах, чутних людським вухом [1]. Завданням акустики є вивчення фізичної природи звуку та проблем, пов'язаних з його виникненням, поширенням і сприйняттям. Це зближує акустику з механікою, яка також є одним із розділів фізики. На наш час акустика являє собою потужний і розвинений напрям науки. Точність її даних забезпечується новітніми технічними приладами, розробкою спеціальних комп'ютерних програм тощо.

У визначенні звуку як фізичного явища ми спираємося на посібник з «Основ музичної акустики» О. Корякіна: «Звук – коливальний рух часток пружного середовища, що поширюється у вигляді хвиль у газі, рідині чи твердому тілі, це процес, який відбувається в часі і в просторі» [32, с. 36].

У широкому сенсі терміном «звук» визначається процес поширення збурень в різних за фізичними властивостями середовищах, в яких відновлюваною силою, що намагається повернути збурену частку в стан рівноваги, є сила пружності. Існують звуки, в яких основна частина енергії зосереджена в області частот, що не сприймаються людським вухом [52]. Тому окремо виділяють такі особливі типи збурень як ультразвук та інфразвук.

Але у кваліфікаційному дослідженні нас цікавить лише звук, який поширюється в повітрі та сприймається органами чуття людини. Вухом людини сприймає звуки у відносно вузькому діапазоні: від близько 20 Гц до 20 кГц [52].

Можливості людського слуху в сприйнятті звуків досліджувалися Г. Гельмгольцем [15]. Здобутки німецького дослідника справили великий вплив на концепції музичної теорії Новітнього часу. Г. Гельмгольц створив

резонансну теорію людського слуху на основі аналізу впливу звукових хвиль. Важливим для нашої кваліфікаційної роботи є наукове осмислення Г. Гельмгольцем тембру як специфічної властивості музичного інструменту, що має пряме відношення до звукоутворення.

Акустика, спрямована на вивчення музичних явищ, називається музичною акустикою. Значним здобутком у цій сфері є праці М. Гарбузова та його послідовників. М. Гарбузов розвинув резонансну теорію Г. Гельмгольца і застосував її щодо всіх груп музичних інструментів. У нашому дослідженні ми спираємося на положення М. Гарбузова, що всі існуючі способи збурення звучащих тіл можна звести до трьох основних способів, серед яких звертаємо увагу на удар і щипок [13, с. 36–37]. Також М. Гарбузовим було доведено існування зон тривалості, гучності звуку тощо.

Акустика наголошує неповторність звучання кожного музичного інструмента. Проте в їх звукоутворенні є і низка спільних рис, що потребує урахування класифікаційної приналежності. Музичні інструменти відрізняються один від одного джерелом звуку, способом звуковидобування та звукоутворення, конструкцією та матеріалами, з яких вони зроблені тощо. Найбільш поширеною інструментознавчою класифікацією є система К. Закса – Е. Хорнбостеля. Ця система вирізняє чотири групи музичних інструментів за джерелом звуку: 1) самозвучачі інструменти (ідіофони); 2) мембранні (мембранофони); 3) струнні (хордофони); 4) духові (аерофони).

У струнних інструментів звук утворюється коливанням струни. Характер та інтенсивність звучання струнного інструменту визначається способом спричинення коливань. Цей критерій і є визначальним для класифікації струнних інструментів у системі К. Закса – Е. Хорнбостеля.

У межах сімейства струнних розрізняють струнно-смічкові та струнно-щипкові інструменти. Смічковий метод звукоутворення полягає в тому, що звук зі струн видобувається смичком, за допомогою якого до струни прикладається змінна зсувна сила і підтримує коливання струн. До цієї групи належать численні народні (наприклад, гудок, кеманча, кобиз), старовинні

професійні (віола) та сучасні академічні інструменти (скрипка, альт, віолончель, контрабас).

Щипковий метод звукоутворення відбувається через защипування струн пальцями або спеціальними пластівцями – медіаторами (плектрами). До струнно-щипкових інструментів також відноситься цілий ряд інструментів: народних (пандурі, гусли, кобза, бандура), старовинних професійних (віуелла, лютня, цитра) та сучасних академічних інструментів (гітара, арфа).

Крім вищезазначених існує ударний метод звукоутворення, за якого звук зі струн видобувається ударами по струні молоточком, паличками або тангетом. До таких інструментів можна віднести цимбали, сантур тощо.

З точки зору теорії музики звук є породженням коливань повітряного стовпа. Коливання ці здійснюються за допомогою певних механічних зусиль (вдування повітря, коливання струни, удар по резонуючій поверхні тощо). Теорія музики диференціює звуки на шумові і музичні. У мистецтві здебільшого використовуються музичні звуки, які характеризуються визначеністю тону. Проте в ряді напрямів музики Новітнього часу (конкретна музика, брьюїтизм, мінімалізм) активно запроваджуються і шумові звуки.

Основні властивості музичного звуку, які сприймаються людиною та можуть слугувати його визначенням: 1) звуковисотність, 2) тембр, 3) гучність і 4) тривалість.

Звуковисотність – це висота звуку, яка залежить від частоти коливань і може бути виражена з різним ступенем ясності, залежно від чого розрізняють звуки визначеної та невизначеної висоти. Більшість музичних звуків – звуки визначеної висоти, які можна зафіксувати як ноту. У теорії музики вони називаються тонами.

Тембр звуку залежить від форми коливань джерела звуку і визначається кількістю та інтенсивністю обертонів, що утворюють гармонічний ряд. Також тембр на музичному інструменті визначається різноманітними способами і прийомами гри, тобто виконавськими засобами.

Гучність звуку характеризується як сила звуку, що виникає в свідомості людини під час сприйняття звуку. В музичній практиці важливе значення має умовне співвідношення рівнів сили звуку, яке називається динамікою і є одним із засобів музичної виразності.

У фізичному сенсі гучність залежить від амплітуди звукової хвилі. У теорії музики використовується градація сили звуку від *forte-fortissimo* до *piano-pianissimo* з можливістю їх поступових змін *crescendo-diminuendo*.

Тривалість звуку – це час, який триває коливальний процес. Позначається тривалість звуку у спеціальних відносних одиницях – музичних тривалостях. Сприйняття музичних тривалостей залежить від темпу композиції, в якому вони відтворюються.

Музичний звук, використаний у художніх творах, є не просто акустичним явищем, а носієм смислу, що робить його уподібненим до алфавіту вербальної мови. Так Б. Асаф'єв і його послідовники наголошували, що музика є мистецтвом інтонованої семантики. Наділення звуку конкретним смислом ставить проблему звукотворення в ряд ключових у функціонуванні музики в суспільстві. З точки зору семантики звукоутворення відображає характер і сутність кожної конкретної культури. Відповідно, звукоутворення повинно виражати емоційне наповнення образу, історичну епоху, в яку написано музичний твір, тип музикування тощо. Вищезазначене ускладнює роботу виконавця над звукоутворенням і робить її вельми відповідальною. Всі почуттєві прояви людини передаються за допомогою інтонації звуку і правильність її «зчитування» слухачем забезпечує розуміння твору і його функціонування у суспільстві (нерідкісні випадки, коли геніальні музичні композиції не знаходили відгуку у аудиторії, допоки не були вірно втілені у виконавському інтонуванні-звукотворенні).

Вивчення звукоутворення на будь-якому музичному інструменті потребує уточнення таких понять, як «звукоутворення» та «звуковидобування».

У спеціальній літературі **звукоутворення** тлумачиться як акустичний процес збудження, посилення та поширення звукових коливань шляхом, що визначається будовою музичного інструменту (у нашому випадку – шляхом защипування струни) [38, с. 37]. Звукоутворення є об'єктивним і підпорядковується фізичним законам.

Звуковидобування – це дії музиканта, направлені на утворення звуку. Залежно від художнього образу виконавець обирає певний прийом звуковидобування, він це може робити інтуїтивно або в поєднанні з логічними аргументами, спираючись на вивчення об'єктивних законів звукоутворення [58, с. 115].

Якщо у понятті звуковидобування підкреслено дискретний характер виконавського утворення звуку, то процес організації послідовності звуків прийнято називати звуковеденням. **Звуковедення** – це вольовий процес керування звуками безпосередньо під час гри відповідно характеру музичного твору [58, с. 115].

Процеси звукоутворення, звуковидобування та звуковедення нероздільно пов'язані між собою та впливають на виконання, забезпечуючи адекватність створення художнього образу в музиці. Порушення в одному з них призводить до похибок в інших процесах, а в цілому до принципових порушень у якості виконання та втілення художнього образу.

Важливим є розрізнення фізичного і виконавського звукоутворення. Фізичне звукоутворення на струнно-щипкових інструментах – це процес, в якому за допомогою способу впливу на струну утворюється звук інструменту. Виконавське звукоутворення включає в себе комплекс способів і прийомів гри, а також вольове зусилля музиканта, завдяки яким можливе свідоме змінювання якостей звуку відповідно до бажаного акустичного результату.

Досягнення акустики і музичної теорії стимулювали появу нової науки – виконавського музикознавства. Дослідниками у виконавському музикознавстві переважно виступають обізнані виконавці, педагогі-

музиканти, які узагальнюють практичний досвід з точки зору його фундаментального осмислення. Так, у своїй праці «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі» професор Харківського державного університету мистецтв Б. Міхеєв розглядав властивості коливання струни [41]. Спираючись на закони коливання струн Т. Юнга та дослідження Г. Гельмгольца, який виявив закономірні посилення та послаблення обертонів, Б. Міхеєв розкрив загальні закономірності звукоутворення на струнно-щипкових інструментах. Основними з цих закономірностей виділяємо:

- вибір місця контакту медіатора (пальця) зі струною, залежно від розташування місця контакту інструмент звучить більш насичено або тьмяно;
- характер дії на струну і час дотику із предметом, який приводить її до вібрації з моменту початку її коливань. Чим спокійніше характер впливу на струну, тим сильніше заглушуються високі обертони і тим яскравіше звучать низькі обертони. При різкому короткочасному впливі на струну виявляються високі обертони і інструмент звучить більш гучно і яскраво. Відповідно, можна казати в цьому випадку, що характер звукоутворення залежить від способу звуковидобування на інструменті, тобто прийому гри;
- тембр звуку значною мірою залежить від форми деформації струни. Так, якщо вплинути на струну твердим гострим предметом, то в місці дотику струна деформується під гострим кутом, а якщо м'яким, еластичним предметом, наприклад, пальцем, то струна деформується без зламу і відповідно утворить м'який та співучий звук [41].

Наукові пошуки Б. Міхеєва продовжили його послідовники [5; 34], одна з них – Н. Костенко. У дисертації «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України» авторка аналізує основні способи звуковидобування на домрі, їх технологію та виконавське втілення. «Як відомо, основа виразного звучання – це технічні навички, забезпечені

єдністю слухової та м'язової дії домриста. В домровому виконавстві артикуляція є важливим засобом інтонування як сенсоутворення», – пише Н. Костенко [34, с. 102].

Отже, проблема звукотворення на музичних інструментах має міждисциплінарний характер і осмислюється з точки зору акустики, музикознавства, музичної педагогіки у їх взаємодії. Будучи фізичним явищем, звук на музичному інструменті є чуйним до виконавських дій. Останнє зумовлює взаєзв'язок понять звукоутворення і звуковидобування. Якщо у першому наголошується об'єктивна природа звуку, пов'язана з будовою інструменту, то друге поняття відображає участь виконавця у створенні звуку з можливостями його урізноманітнення. Вагомими є дослідження звукоутворення в сфері виконавського музикознавства.

1.3. Сучасні професійні вимоги до звукоутворення на струнно-щипкових інструментах

Від XIX ст. активно відбувався процес створення національних композиторських шкіл, що зумовлювало інтерес до інструментарію, який раніше побутував в умовах фольклорного та рекреативного вжитку. Композиторська творчість живить і виконавські пошуки, призводячи до змін у конструкції струнно-щипкових інструментів, осучасненні матеріалів, з яких вони виготовляються. У результаті створюються можливості для виходу інструментів на професійний академічний рівень як у якості сольних, так і у якостях ансамблевих і оркестрових.

Потреба у перекладеннях видатних зразків музики для струнно-щипкових інструментів викликала появу нових прийомів виконавського звукоутворення [21; 36]. Також запозичалися прийоми інших інструментів, наприклад струнно-смичкових, уможливилось використання струнно-щипкових інструментів як ударних (особливо в сучасній академічній та джазовій музиці).

Професіоналізація музики ставить нові вимоги до інструментарію з позицій звукоутворення:

1) уніфікованість, що дозволяє прогнозувати процес виконавського оволодіння інструментом, враховувати його акустичні можливості при створенні композитором музичного репертуару;

2) диференційованість на групи технологічно однорідних, але тембрально відмінних інструментів. Вимога диференційованості пояснюється обмеженістю звуковисотних характеристик інструментів. Втім, для створення великих ансамблів і оркестрів потребується розширення звукового діапазону, що досягається за рахунок варіювання розмірів резонаторних корпусів інструментів. Наприклад, знаменитий оркестр В. Андрєєва включав домри чотирьох розмірів і балалайки шести розмірів;

3) оптимальність технічних якостей. Композиторський репертуар, як правило, розраховується на автономне художнє функціонування музики, тоді як ранні історичні форми здебільшого використовували струнно-щипкові інструменти в якості акомпануючих співу або танцю. Сольні ж твори, починаючи від Ренесансу, орієнтувалися на відносно невеликі аудиторії слухачів і, відповідно, не потребували значної гучності. Сучасне звучання інструментів орієнтується на концертні зали і широкі естрадно-сценічні майданчики. Композиторська творчість у звучанні струнно-щипкових інструментів наголошує віртуозні якості, досягнення яких уможлиблюється ефективністю конструкції та механіки інструменту [44]. Історія струнно-щипкових інструментів зберігла імена видатних майстрів. Наприклад, гітари Антоніо Торреса (XIX ст.) за своїми акустичними властивостями можуть порівнюватися зі скрипками А. Страдіварі. Удосконалення конструкції гітари А. Торресом виходило зі специфіки звукоутворення: майстер помітив, що на якість звуку найбільше впливає верхня дека. Тому було здійснено її потоншення завдяки використанню легких порід дерева;

4) легкість у налаштуванні. Мобільність у використанні струнно-щипкових інструментів, потреба виступів у різних акустичних умовах

спричиняє необхідність корегування звучання. Відповідно, налаштування має робитися самим виконавцем перед виступом. Найчастіше використовується спосіб налаштування під фортепіано, яке і виконує супровід. Сучасний струнно-щипковий інструмент має добре тримати стрій, завдяки чому забезпечується доступність використання різноманітних тональностей і здійснення модуляцій у межах твору.

З точки зору художності втілення образного змісту музичних творів сучасні вимоги до звукоутворення на струнно-щипкових інструментах враховують багатство накопиченого досвіду тембрально-динамічної та артикуляційно-штрихової палітри. Розглянемо можливості звукоутворення на прикладі домри.

Основними способами звукоутворення на домрі в академічній музиці вважаються: 1) щипок, 2) удар, 3) тремоло, що відповідає спостереженням М. Гарбузова (тремоло можна розглядати як окремий випадок утворення звуку за допомогою тертя).

Удар – це різкий контакт медіатора зі струною. Характеризується чітким, яскравим звуком і переважно відповідає штриху стакато. Удар виконується різким нажимом медіатора на струну під визначеним кутом. Швидкість цього прийому дуже висока, тому контроль часу дії на струну обмежений. Виконання перемінних ударів відповідає скрипковому штриху спікато. Прийом удару актуалізується у сучасній музиці. Це можуть бути перемінні удари по закритих струнах, за підставкою, по корпусу чи панцирю. Так звані шумові ефекти, що базуються на ударному звукоутворенні, затребувані у джазових п'єсах (В. Власов. *Basso-Ostinato*, О. Циганков. *Джаз-Експромт*, Є. Дербенко. «Пограємо джаз?» та ін.), де домра наслідує інший струнно-щипковий інструмент – банджо [5].

Щипкове звукоутворення має низку переваг над ударним, виконання щипка проводиться більш повільним натисканням на струну, що дає можливість керувати звуком, контролювати його. Щипки виконуються як медіатором, так і пальцем. Прийом виконання пальцем називається *pizzicato* і

відповідає аналогічному скрипковому. Щипок медіатором відповідає скрипковому штриху деташе [36].

Тремоло – це специфічний домровий прийом, який характеризується рівномірно чергованими перемінним ударами медіатора по струні. Якісне тремоло дозволяє «співати» на інструменті, наближуючи його звучання до співу людського голосу. Гарне тремоло багато в чому визначається рівномірним розподілом перемінних ударів – натискання зверху та натискання знизу, відчуття струни медіатором, координація пальців лівої руки з тремолованням в правій. На думку М. Геліса, «чим частіше тремоло (чим більша кількість обертів медіатора в одиницю часу), тим воно краще і дає виконавцю набагато більші можливості при грі» [14, с. 35]. Технологічну специфіку тремоло М. Геліс визначав як «активну вібрацію кисті правої руки з медіатором і передпліччя при активній діяльності мускулатури плеча» [14, с. 35]. Сучасні музиканти-педагоги визнають тремоло складним видом техніки на домрі [5], тому якісне звукоутворення шляхом тремоло потребує постійної, щоденної уваги виконавця.

З точки зору акустики сприйняття слухом щільності звуку тремоло в різних регістрах струнно-щипкових інструментів нерівномірне. При рівній кількості імпульсів, перемінних ударів в тремоло у низькому регістрі слух буде сприймати як нерозривну мелодію, а у високому – навпаки, цих імпульсів буде недостатньо, щоб відтворити зв'язну мелодію. Причина такого явища криється в особливостях будови вуха людини і пояснюється тим, що згасання коливань резонаторів вуха в низьких регістрах відбуваються повільніше, ніж у високих. Це означає, що тремоло у високих регістрах має бути більш інтенсивним для відтворення зв'язності мелодії.

Отже, ступінь частоти тремоловання можливо розглядати як засіб досягнення відповідного характеру звучання для відтворення музичного образу. Наприклад під час гри на динаміці f у кульмінації будь-якого твору ступінь тремоловання повинна бути достатньо високою, щоб передати найвищу емоційну напругу. І навпаки, якщо характер твору спокійний, то і

тремоло має бути не інтенсивним, а врівноваженим відповідно художньо-образному задуму композитора. У художніх творах тремоло зустрічається поряд з іншими прийомами звукоутворення, при їх чергуванні, наприклад з перемінними ударами. Для збереження динамічної рівності треба звуки, які не тремолоються, виконувати голосніше, ніж ті, які виконуються тремоло.

На наш час у грі на домрі крім основних прийомів використовуються колористичні, до яких відносяться піцикато (великим та середнім пальцем, піцикато гітарним прийомом, піцикато пальцями лівої руки, демпферне піцикато), флажолети, вібрато і глісандо [37].

Звукоутворення має відмінності з точки зору того, як використовується інструмент, – як сольний чи ансамблевий. Велика кількість ансамблевих поєднань, пропонована музикою ХХ–ХХІ століть, вимагає «злитості» звучання різних інструментів попри технологічні відмінності їх звукоутворення.

Інтерес до колективного музикування сьогодні постійно зростає. Гра у різноманітних ансамблях пропонується і початківцям, і професіоналам. Склади ансамблів вражають своєю різноманітністю, іноді непередбачуваністю. Барвистість ансамблевих поєднань стверджує активність розвитку інструментальної музики і здобуття нових можливостей звукоутворення кожного інструменту як учасника колективу. Ансамблі можуть бути як однорідними, так і змішаними. Народні інструменти поєднуються з духовими, академічними струнно-смічковими, ударними тощо. Особливо багато різних модифікацій ансамблів з'явилося в сімействі струнно-щипкових інструментів. Поширені дуети, тріо, квартети однорідних інструментів. Серед ансамблів змішаного типу найчастіше зустрічаються: «домра – гітара», «бандура – домра», «дві гітари – дві домри», «гітара – мандоліна» та ін. Нові форми музикування вимагають нового репертуару та нового розуміння у використанні прийомів і способів звукоутворення на інструментах. Гра в ансамблі вимагає від виконавців розуміння специфіки звукоутворення конкретного інструменту, що стає основою для формування

ансамблевого мислення, тембрально-гармонічного слуху, навичок координації. Саме тому важливо привчати навіть виконавців-початківців вдумливо ставитися до технології звукоутворення на інструменті, усвідомлювати прийоми та штрихи, якими виконується своя партія та партія партнера по ансамблю.

Часто виникає потреба ансамблевого поєднання гітари і домри (Д. Скарлатті. Соната № 375, Г. Санз. Канаріос, К. Муньєр. Іспанське каприччіо, А. П'яцолла. Ave Maria, С. Цинцадзе. Сачидао та ін.). Тож необхідним є порівняння способів звукоутворення на цих інструментах. За інструментознавчими критеріями Е. Хорнбостеля – К. Закса і домра, і гітара належать до хордофонів (сімейство лютневі, конструкція – грифова, спосіб звуковидобування – щипковий). Їх ріднять основні принципи звукоутворення, особливості строю, характер звучання струн, часова протяжність видобутого звуку. Для домри і гітари є спільними моменти вибору місця контакту медіатора зі струною та врахування характеру дотику на струну. Навіть спосіб звуковидобування – щипок також є однаковим, різниця полягає в тому, що на домрі грають плектром (медіатором), а гра на класичній гітарі виконується пальцями. Принципова різниця також помітна у будові інструментів (сферична резонаторна коробка домри і пласка – гітари), а наявність медіатора при грі на домрі робить інструменти доволі різними в артикуляційному сенсі. У зв'язку з акустичними відмінностями артикуляційного апарату різним є і темброве забарвлення звуку, яке дозволяє на слух безпомилково визначати, де звучить гітара, а де домра.

Працюючи над ансамблевим поєднанням гітари і домри, треба врахувати, що специфіка звукоутворення на домрі полягає в тому, що завдяки використанню медіатора їй притаманне відривчасте, ясне звучання, без домішок низьких обертонів. При цьому завдяки використанню тремоло, який є одним із основних прийомів виконавського звукоутворення поряд з ударом, домра є співучим інструментом.

Якщо домра завжди є акустичним інструментом, то види гітар досить різноманітні. У сучасній музичній практиці все більше поширюються електрогітари, звукоутворення на яких здійснюється за допомогою медіатора, що зближує електрогітару з домрою. Однак інструменти мають принципову різницю в будові та техніці звуковидобування, тому їх ансамблеве поєднання є гранично рідкісним. Більше спільних рис виявляє з домрою класична шестиструнна гітара, хоча спосіб звукоутворення на гітарі – щипок – відбувається захищуванням струн пальцями правої руки і лише в окремих випадках, епізодично (переважно у творах сучасної музики) – медіатором.

Доволі частими є випадки написання музики сучасними композиторами для варіативних ансамблів. Варіативність характерна для фольклорного побутування інструментальних ансамблів, тому подібні твори апелюють до народних образів. Звукоутворення тут синтезує здобутки академічного і фольклорного виконавства [6]. Яскравим прикладом може слугувати твір вітчизняного композитора Є. Мілки «Чотири коломийки». Він має чотири ансамблеві варіанти: домра і фортепіано, дві домри, домра і гітара, домра і бандура. За будь-якого варіанту композитор спонукає виконавця наслідувати тембральність народних інструментів західноукраїнської музики на кшталт варіативності складу троїстих музик. Особлива «фольклорність» звукоутворення наголошується частим застосуванням звучання на відкритих струнах. Акцентованість інтонацій-вигуків і значущість синкопованої ритміки робить необхідним впровадження ударних прийомів гри на інструментах. Сучасне трактування народної образності зумовлює нашарування різночасових традицій і вимагає від виконавця володіння широким спектром способів звукоутворення (різноманіття штрихів, артикуляційних зсувів тощо). Звук має підкреслювати «давність» мелодико-інтонаційного матеріалу і тому відрізнитися від академічних норм. Деяка різкуватість, перебільшеність тембрального рішення буде доречною і вимагатиме відповідних способів звукоутворення. Важливим у даному творі є використання колористичних прийомів

(піцикато, флажолети, глісандо), які підкреслюватимуть фонічну своєрідність музики. Поряд з модерно-фольклорними орієнтирами твір Є. Мілки «Чотири коломийки» апелює і до здобутків романтичної доби, яка відкрила фольклор світу [6]. Інструменти в ансамблевому поєднанні наділені самостійною виразністю, похідною від сольних форм музикування. Вагоме місце належить віртуозності, що виявляється в різноманітті технічних прийомів, ускладненні взаємодії партій інструментів. Варіювання коротких коломийкових мотивів, часте використання бasso-остінато несуть виконавцеві небезпеку одноманітності, шляхом уникнення якої, на наш погляд, є деталізація звукоутворення. Пошук тембрально-колористичних ефектів, відповідних кожному проведенню тематичного матеріалу, здійснюється у напрямках динамічних градацій звучання, специфіки фонізму окремих регістрів, чергування артикуляційних прийомів гри.

Якщо у варіативних ансамблях наголошуються спільні якості, притаманні звучанню інструментів, через опору на показники гармонії у ансамблевих поєднаннях, то в ансамблях з визначеним складом інструментів важливішою є темброва характерність кожного. Такі ансамблі виявляють індивідуальну тембральність залежно від типу однорідних інструментів (наприклад, домра-бас відрізняється звучанням від домри-альта) або від акустичних властивостей інструментів різнорідних. Виходячи з цього, робота в ансамблі складає окремий розділ роботи над звукоутворенням. Якість ансамблевої гри визначається не тільки об'єктивними звуковими характеристиками інструментів, що поєднуються, але і виконавськими вміннями створення тембральних звукотворчих ефектів. Ансамбль презентує не тільки тембри, якими володіє той чи інший інструмент, але і ті, які утворюються внаслідок їх сполучення. Сучасні вимоги до ансамблевого звукоутворення полягають у тонкості відчуття забарвлення звуку, його змінності залежно від жанру, стилю твору, характеру втілюваної виконавцем образності. Ансамблеве звукоутворення неможливе без точності нюансування, тонкості динамічних градацій, урахування фактурних

особливостей поєднання інструментів, «врівноваження» звучання окремих голосів.

Наприклад, поєднання гітари і домри ускладнюється тим, що тембральність домри яскравіша, ніж гітари. Як зазначав М. Михайленко, максимум звучання гітари наближується до фортепіанного *f*, тому завданням гітариста є багатство нюансів помірної гучності («це зобов'язує педагога з «перших кроків» розвивати в учня вміння розрізнити найменші нюанси звучання, якомога раніше почати освоювати динамічні можливості гітари» [39, с. 81]). У поєднанні гітари з домрою варто створювати штучний ансамбль, який буде «вирівнювати» звучання інструментів. Якщо у музичному творі або його фрагменті гітара акомпанує домрі, то звукоутворення є найбільш природним і підкреслює м'якість гітарного тембру, надає музиці особливої щирості, теплоти в умовах камерності звукової подачі. Якщо на перший план треба вивести гітару, слід ретельно продумати артикуляційно-штрихові прийоми домри, які б дозволили нівелювати надмірну дзвінкість звучання.

Отже, протягом існування струнно-щипкових інструментів було накопичено досвід способів звукоутворення. У сучасному світі усталилися ті з них, які сприяли виведенню інструментів на професійний рівень. Наявне різноманіття технічно розвинених музичних інструментів та способів виконавського звукоутворення змушує бачити не стільки спільність струнно-щипкових інструментів, скільки індивідуалізацію кожного з них. На наш час виконавці і педагоги в більшості випадків спеціалізуються на окремих інструментах, досягаючи досконалості в їх звучанні. Тому другий розділ кваліфікаційної роботи буде присвячено конкретизації технологічних та художньо-образних аспектів гітарного звукоутворення.

Висновки до розділу 1

Аналіз літератури з теми дослідження дав можливість висвітлення теоретичних основ вивчення звукоутворення на струнно-щипкових інструментах. Струнно-щипкові інструменти пройшли довгий історичний шлях, мали спільні витоки переважно у цивілізаціях Давнього Сходу, сформувавши дві основні групи – лютнеподібні і цитроподібні інструменти. Певні історичні періоди наголошували значущість окремих інструментів, що стимулювало їх розвиток. Зрештою це стало основою для виокремлення національних і загальноєвропейських струнно-щипкових інструментів. Назва інструментів походить від способу звукоутворення – щипком, який робиться або безпосередньо пальцем або медіатором. Характеристики звуку струнно-щипкових інструментів зумовлюються їх будовою, розмірами, матеріалом.

Ключовими поняттями кваліфікаційного дослідження є «звук», «звукоутворення» і «звуквидобування». Ці поняття є взаємопов'язаними, а їх розуміння потребує опори на дані акустики, музичної теорії та виконавського музикознавства. У поняття звукоутворення наголошується об'єктивна природа звуку, пов'язана з будовою інструменту. Поняття звуквидобування відображає участь виконавця у створенні звуку з можливостями його урізноманітнення.

Професіоналізація струнно-щипкових інструментів зумовила висунення сучасних вимог до звукоутворення: 1) уніфікованість інструментарію; 2) диференційованість на групи технологічно однорідних інструментів; 3) оптимальність технічних якостей; 4) легкість у налаштуванні. Окрім основних прийомів звукоутворення широко використовуються колористичні, в тому числі нехарактерні для природи інструменту. Сучасне звукоутворення має відмінності з точки зору того, як використовується інструмент, – як сольний чи ансамблевий. Найбільш відчутні повації стосуються звукоутворення в різноманітних ансамблевих поєднаннях.

РОЗДІЛ 2

ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА СТРУННО-ЩИПКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ (НА ПРИКЛАДІ ГІТАРИ)

2.1. Специфіка гітари як струнно-щипкового інструмента

Великий інтерес до гітари як професійного і аматорського інструмента, що характеризує сучасні реалії в Україні та світі, зумовлює різні підходи до звукоутворення. Якщо аматори використовують гітару переважно як інструмент, акомпануючий співу, то у професійній музиці гітара трактується різноманітно. Спосіб виконавського звукоутворення на гітарі залежить як від функціональних характеристик виконавства, так і від типу інструмента [40]. Зазначена складність завдань потребує від педагогів і музикантів-виконавців доброї обізнаності щодо специфіки інструмента у її співвіднесеності з конкретними художньо-образними, стильовими і жанровими показниками виконуваної музики.

Витоки гітари як інструмента, технологічно наближеного до сучасного, йдуть від Середньовіччя. У добу Відродження з її увагою до світських заходів активізується виконавська діяльність на гітарі, урізноманітнюються форми використання інструмента [16]. Однак у ренесансний період гітара значно поступалася технічними можливостями лютні, що позначалося на музичному репертуарі. Для гітари створювалися серії танців, записані за допомогою буквенної табулатури. На сьогодні чимало нотних записів старовинних творів, написаних для лютні, віуели, ліри, доступні і для виконання на класичній гітарі.

Від епохи Відродження музиканти починають усвідомлювати особливість гітарного звукоутворення, винаходити прийоми та способи гри, аналізувати їх. Чи не першим, хто приділив увагу теоретичним основам розвитку гітарного звукоутворення, був каталонець Хуан Карлос Аамат (1572–

1642): принаймні його трактат «Іспанська гітара» (1596) на наш час є першим збереженим документом із аналізованої теми. У своїй праці Х. Амаат порушив питання технології гітарного виконавства. Ця праця неодноразово перевидавалась аж до XIX ст., що свідчило про значущість її спостережень для музикантів. У трактаті Х. Амата надавалися відомості про п'ятирядну і чотирирядну гітари, а також шестирядну бандолу, споріднену з гітарою [9, с. 40]. Зазначимо, що чотирирядна версія інструменту виявилася перехідною від віуели до власне гітари. Ще у 1555 р. Х. Бермудо описував перетворення віуели в гітару шляхом зняття першого і шостого ряду струн. Чотирирядна гітара стала дуже поширеною в ренесансному музикуванні. Саме для неї було створено низку п'єс М. де Фуенльяни – видатного композитора і віуеліста Відродження (шість фантазій, інтабуляцію *Crucifixus*, дві п'єси для гітари і голосу), твори якого входять у репертуар сучасних гітаристів.

З середини XVII ст. у Франції, а потім і в інших країнах Європи починається період розквіту гітари та гітарної музики. Так, для короля Людовіка XIV було запрошено відомого італійського педагога і музиканта Франческо Корбетту (1615–1681), який давав уроки гри на гітарі та створював композиції для цього інструмента. Ф. Корбетта значно оновив способи звукоутворення на гітарі, сполучивши загальну струнну і власне щипкову фактури. Як виконавець Ф. Корбетта йшов не від лютневої манери (взагалі не грав на лютні), а рухався власним шляхом. Він став створювати для гітари не танці, а складну серйозну музику. Завдяки визнаності майстерності Ф. Корбетти аристократичними колами Європи гітара перетворилася з народно-аматорського на професійний інструмент. Піднесення статусу гітари наголошується в назві серії книг Ф. Корбетти «Королівська гітара» (1671). Тут містяться цінні спостереження як про сольне гітарне виконавство, так і про специфіку гітари як супровідного інструменту.

Наступне покоління представлене іменами гітаристів Робера де Візе (1658–1725) та Гаспара Санза (1640–1710). Робер де Візе – учень

Ф. Корбетти, придворний гітарист. Гра характеризувалася віртуозністю, що розвивало погляди Ф. Корбетти на високі виконавські можливості гітари. Перший збірник гітарних п'єс Р. де Візе був присвячений Людовіку XIV і складався з шести сюїт. Цей факт засвідчив тенденцію опанування гітарною музикою багатоскладових форм і вимагав кількох способів звукоутворення.

Гаспар Санз – іспанський гітарист, священик, композитор, педагог, який створив працю «Керівництво по грі на іспанській гітарі». Об'єднання в одній книзі теоретичної і практичної частин мало особливий інтерес для виконавців. Завдяки високому рівню рекомендацій та широкому музичному репертуару Г. Санз впродовж більш ніж століття утримував перевагу над іншими композиторами іспанської школи.

Гітара впевнено завойовує своє місце на естраді у XVIII – першій половині XIX століть. Технологічне удосконалення інструмента, зокрема заміна подвійних струн одинарними та додаткова шоста струна створювало гарні умови для розвитку гітарної творчості і урізноманітнення звукоутворення [16]. Помітний вплив на гітарне виконавство справив трактат Ф. Моретті «Правила гри на шестиструнній гітарі» (1792), який наголошував художній аспект виконавства, але в ньому була представлена і технологія гри. Ф. Моретті побачив у гітарі великий потенціал виразності, що дозволило надалі здобути статус концертного інструменту. Праця Ф. Моретті справила помітний вплив на методичні погляди Ф. Сора, Д. Агуадо та ін.

Нові прийоми, способи гри, віртуозні технічні знахідки знайшли своє відображення у творчості першого романтика – геніального Нікколо Паганіні. Він вважав за можливе виконати на гітарі все, що виконувалось на скрипці. У творчості Н. Паганіні багато творів, в яких переплітаються ці два інструменти, що, безумовно, збагачує репертуар [22, с. 387].

Вагомий внесок у розвиток прийомів та способів гітарного звукоутворення зробив гітарист і композитор Фердинанд Сор [22, с. 388]. Виконавська постановка інструмента, нові елементи техніки виконання, прийоми та способи гри знайшли відображення у його «Школі гри для

гітари», яка є актуальною і сьогодні. Ф. Сора довів необхідність перпендикулярного положення пальців на грифі, уперше звернув увагу на питання технології нюансів та тембру. Одним із недоліків його методу було заперечення нігтьового способу звуковидобування, який використовують сучасні гітаристи. Не дивлячись на це, школа Ф. Сора займає ключове місце в історії гітарного виконавства [8].

На початку XIX ст. з'являється «Школа гри на гітарі» Діонісіо Агуадо – іспанського композитора і гітариста. Для вдосконалення техніки виконання він рекомендував спеціальні етюди, розраховані на кожний вид техніки. У 1819 р. була видана його праця «Зібрання етюдів», також Д. Агуадо ввів техніку флажолетів, яка сьогодні є невід'ємним прийомом гітарного колористичного звукоутворення.

Отже, розквіт гітарного виконавства на межі XVIII–XIX ст. зумовлювався здобутками цілої плеяди гітаристів: Ф. Каруллі, М. Каркассі, Ф. Сора, Л. Леніані, Д. Агуадо, М. Джуліані. Зараз ці композитори шануються як беззаперечні авторитети, засновники школи гри на класичній гітарі [49, с. 278], а період XVIII – першої половини XIX ст. називають класичною епохою гітари. XIX ст. розвиває гітарну музику у різних стильових напрямках. Починається адаптація для сучасної гітари старовинних лютневих творів. Біля витоків цієї справи стояв французький гітарист Наполеон Кост. Наближення гітари до романтичної музики побутового призначення відбулося завдяки Йоганну Мерцу, творчість якого порівнюють з Ф. Мендельсоном у фортепіанній музиці. Майстер не тільки створював п'єси, але і переклав для гітари ряд пісень Ф. Шуберта. Одночасно Й. Мерц був і віртуозним виконавцем на шестиструнній і десятиструнній гітарі.

У другій половині XIX ст. інтерес до гітари дещо знизився у зв'язку з пошвавленням розвитку оперного виконавства. Але наприкінці століття розпочалося відродження інструменту, пов'язане з іменем Франциско Ешеа Тарреги. Він став засновником нової школи гри на гітарі. Багато в чому метод Ф. Тарреги побудований на школі гри Ф. Сора, але в ньому значно

розширено арсенал технічних прийомів, які дозволили гітарі виконувати художні звукотворчі завдання відповідно до свого часу.

За століття розвитку виконавства на гітарі, з'явився багатий сольний репертуар, виконуються також і перекладення для інших інструментів. Завдяки вдосконаленню інструментарію ускладнювалася технологія виконання. Все це дозволило гітарі зайняти гідне місце в царині музики і ствердити свою самобутність у сімействі струнно-щипкових інструментів.

Систематична робота гітаристів – композиторів, виконавців і педагогів, що здійснювалася протягом віків, сприяла узагальненню практичного досвіду щодо специфіки звукоутворення на цьому інструменті. До ХХ ст. мова велася про закономірності утворення звуку на гітарі, темброве забарвлення, принципи звуковидобування, характер звучання струн, але як таке поняття «звукоутворення» спеціально не формулювалося. Найбільш повно і різнобічно проблему гітарного звукоутворення і звуковидобування, на нашу думку, було висвітлено у праці англійського музиканта і педагога Джона Тейлора «Звуковидобування на класичній гітарі» [61]. Вперше книга побачила світ у 1970-х рр. і перевидається досі. Дж. Тейлор розкрив основні можливості виконавського впливу на гітарне звукоутворення та звуковидобування, однак з плином часу з'явилися нові прийоми і нові моделі інструментарію, тому сучасні гітаристи доповнюють відомості з книги Дж. Тейлора зверненням до інших авторитетних джерел. Серед таких наведемо англійський «Pumping Nylon (A Guide to Classical Guitar Technique)» Скотта Теннанта [62], а також низку досліджень вітчизняних педагогів-методистів [10; 28; 39; 48]. Так, у доступній формі, змістовно і полемічно пояснює та систематизує звукоутворення на гітарі М. Михайленко у праці «Методика викладання гри на шестиструнній гітарі». Вчений зупиняється на інструментознавчих характеристиках гітари і систематично звертає увагу на необхідність знання виконавцем об'єктивних фізичних закономірностей звукоутворення. М. Михайленко пише: «При всьому своєму різноманітті виконавське втілення художнього задуму композитора у кожному окремому

випадку повинно підпорядковуватися законам видобування звуку, який залежить від особливостей даного інструменту. Не знаючи цих законів, не вміючи осмислено і раціонально використовувати їх, неможливо досягнути справжньої професійної майстерності» [39, с. 80]. Також вагомою для нашого дослідження є стаття «Розвиток виконавської техніки студентів-гітаристів у процесі навчання на факультеті мистецтв», присвячена питанням теоретичного висвітлення специфічних методичних проблем, написана викладачем кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького державного педагогічного університету І. Касіловим. І. Касілов диференціює фактори, що впливають на процес гітарного звукоутворення. До таких факторів він відносить: 1) спосіб звукоутворення як безпосередній контакт між пальцями правої руки та струнами інструменту; 2) контактування між ігровим апаратом та струнами; 3) положення кистьової частини правої руки відносно корпусу гітари; 4) приготувані та робочі рухи ігрового апарату як запоруку для економічного використання енергії м'язів правої та лівої рук [29, с. 14].

Аналіз спеціальних праць показує, що автори вживають такі поняття, як «спосіб звукоутворення» (або звуковидобування) і «прийом звукоутворення» (або звуковидобування, також «прийом гри»). Ці поняття є спорідненими, тому у різних джерелах можуть трактуватися по-різному. Спираючись на позиції М. Михайленка, І. Касілова ми схильні вважати, що спосіб звуковидобування – це процес, під час якого добувається звук зі струни, а прийом звуковидобування – це доцільний рух рук і пальців, від якого залежить динаміка і характер видобутого звуку. На думку М. Михайленка, «спосіб» позначає відповідність виконавського звукоутворення змісту і характеру твору (наприклад, в якому випадку доречне таке звукоутворення? З якою метою воно застосовується? Для якого художнього образу?), тоді як «прийом» орієнтується на практичне рухове втілення звуку на конкретному інструменті (якими є рухи пальців, нахил, положення кисті та ін.) [39].

За визначенням І. Касілова, спосіб звукоутворення – це «складний процес, обумовлений правильною та точно скоординованою роботою пальців правої руки стосовно струн інструменту» [29, с. 14]. Він визначається декількома факторами: а) правильною, природньою постановкою правої руки, а особливо положення її кистьової частини, яка відповідає за тембральне забарвлення звуку та динамічну силу; б) скоординованою роботою пальців правої руки та їх контактом зі струнами інструменту, саме вони відповідають за спосіб звуковидобування; в) злагодженістю рухів ігрового апарату, відсутністю зайвих рухів, економним використанням м'язової енергії лівої та правої рук.

Прийоми гри – це раціональні рухи рук та пальців, які формують характер звучання інструмента. Від використання того чи іншого прийому звук набуває різного динамічного чи тембрового забарвлення.

Основних способів звукоутворення на струнно-щипкових інструментах існує два – щипок та удар, а прийомів гри набагато більше – глісандо, портаменто, піцікато, барре, вібрато, флажолети, тамбурін, які розглядатимуться нами пізніше. Спільність основних способів звукоутворення споріднює гітару з домрою.

Загалом специфіка гітарного звукоутворення походить від приналежності гітари до сімейства лютневих інструментів. У Новий час поширення лютневої музики у її адаптації до сучасного інструментарію сприяло тому, що у Західній Європі почали з'являтися гітарні школи, які пропонували різні способи звукоутворення. Італійські школи надавали перевагу нігтьовому безопорному способу звукоутворення – *tirando*, іспанські школи стверджували в якості основного способу *apoyando*, опорний нігтьовий спосіб, який затвердився в середовищі гітаристів фламенко [45]. Стиль фламенко – це синтез танцю і співу під інструментальний супровід гітари. Відомо, що в Іспанію мистецтво фламенко завезли племена циган, які в XV ст. під час розпаду Візантійської імперії перекочували до Іспанії та оселилися в її південній провінції Андалусії. Спочатку мистецтво фламенко

було ізольованим, тому що циган переслідували і воно поширювалось у вузьких колах, але пізніше цигани інтегрувались в іспанське суспільство, що сприяло збагаченню розвитку мистецтва фламенко. Як говорилося, фламенко використовувало гітару і для танцю, і для пісні, тому гітаристи мали винайти такий спосіб звукоутворення, за якого сольний спів та стукіт каблуків танцівника не заглушував звучання струн і виявляв характерність тембру інструмента [57]. Відносно слабкий звук акустичної, на той час ще недосконаленої гітари, мав бути глибоким і яскравим. Так виник ударний за природою спосіб *arouando* (букв. з ісп. – «спираючись»). Механізм виконання цього способу полягає в тому, що після щипка струни пальцем правої руки палець випрямляється та спирається на сусідню струну, розташовану вище.

Спосіб звукоутворення *tirando* (букв. з ісп. – «щипати», «смикати») є щипковим за своєю природою. Звук видобувається щипком ближче до нігтя, але без опори на сусідню струну. Як правило спосіб *tirando* використовується при виконанні технічних епізодів, пасажів, гам, арпеджіо, акордової фактури тощо. *Tirando* виконується пальцем правої руки, який створює рух у формі невеликої дуги в напрямку долоні і тим звільнює сусідню струну від опори.

Хоча на сьогодні способи і прийоми звукоутворення на гітарі збагачуються, *arouando* як ударний спосіб і *tirando* як спосіб щипковий залишаються найпоширенішими, тому оволодіння ними є базою гітариста.

За звукоутворення на класичній гітарі переважно відповідає права рука. Оскільки гітара – струнно-щипковий інструмент, то звук зі струн видобувається саме пальцями правої руки, тому її постановка, положення кисті стосовно корпусу інструменту та координація пальців правої руки – це основні фактори, від яких залежить якість звукоутворення на гітарі. Правильна постановка, звуковидобування і технічні прийоми правої руки гітариста – одна з головних умов успішного розвитку виконавської майстерності [28].

Робота правої руки гітариста підкорюється акустичним закономірностям інструмента. Від сили щипка залежить хвиля амплітуди коливання струни, але вона не може бути використана в однаковій мірі на всіх ділянках струни. Про ці загальні для струнно-щипкових інструментів процеси в своєму методичному нарисі «Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звуковидобуванням» чимало написано професором Б. Міхеєвим [41]. В його дослідженні описується, що струна коливається не лише всією своєю довжиною, але й окремими її ділянками. Звук, утворений коливаннями цілої струни, називають основним тоном, а ті звуки, що утворилися коливаннями окремих ділянок струни, називають обертонами. Збільшувати силу звука можливо лише на ділянках струни ближче до підставки, тому сила щипка зворотно пропорційна місцю розташування його від підставки.

Узагальнюючи викладене, зазначимо, що якість гітарного звукоутворення зумовлюється цілим комплексом факторів, а саме:

1. **Сила щипка або удара.** Від неї залежить розмір амплітуди коливань струни. Сила щипка або удара має відповідати силі натягнення струни, яка є різною на різних ділянках, чим ближче до цетру струни, тим меншою має бути сила. Збільшувати силу варто на ділянках ближче до підставки.

2. **Швидкість щипка.** Є зворотно пропорційною його силі. Швидкість щипка характеризує інерція вільного падіння пальця на струну, тобто чим більше швидкість, тим яскравішим і гучнішим є звук струни. Окрім цього швидкість щипка покращує звучання як однієї, так і кількох струн. Завдяки тому, що активна фаза щипка коротка, збільшується фаза відпочинку.

3. **Положення кистьової частини правої руки відносно інструмента.** Для гітарного звукоутворення важливо, під яким кутом поставлена кисть правої руки. Якщо кут, під яким знаходяться кисть правої руки дорівнює 90 градусів, утвориться різкий, гучний, підкреслений звук. У випадку, коли змінити кут правої руки до 120–130 градусів, атака звука буде більш м'якою, співучою, а звучання інструменту тихішим. Робочою позицією

кисті правої руки вважається її положення приблизно під кутом 45 градусів – таке положення правої руки практикують на початковому етапі навчання гри на гітарі як оптимальний варіант для оволодіння базовими навичками звукоутворення.

4. *Місце контакту пальців та струни відносно підставки.* Визначає тембральне забарвлення звуку. Розрізняють чотири позиції правої руки: а) біля підставки; б) біля розетки; в) над розеткою; г) на грифі. Всього спектру звуків від різкого, яскравого, гучного до м'якого, знебарвленого, тихого можливо досягти, використовуючи зміну різних позицій правої руки. При цьому найбільш розповсюдженими положеннями правої руки залишаються позиції «біля розетки» і «над розеткою».

5. *Нігтьовий або безнігтьовий спосіб звукоутворення.* Сутність цього фактору полягає в тому, що при щипку використовується ніготь. Для цього остання фаланга пальця, яким виконується щипок, має бути більш випрямленою, щоб полегшити ковзання на струну. Використання нігтів потребує постійної уваги до них (підстригання та рівняння під обриси пальцю). Треба зазначити, що форма нігтів та кут, під яким вони заточені, також впливає на якість і характер звукоутворення. Якщо змінити площу взаємодії нігтя зі струною хоча б на 2–3 мм, то стає очевидною зміна звучання. Чим більша площа взаємодії нігтя зі струною, тим більше треба часу для проходження вільного краю нігтя по струні і тим більше буде чути основний тон звука. Довжина нігтів також впливає на вектор дії на струну: при довгих нігтях складніше утворити напрям дії в деку, який сприяє більш гучному звуку. Тобто нігті гітариста, їх вільний край мають бути не довгими, правильно заточеними, якщо кут дотику пальця зі струною переважно 0–45 градусів, то і форма нігтів має бути більш тупою для того, щоб звукоутворення було насиченим та об'ємним.

Зміна форми нігтя на менш гостру зменшить кількість високих обертонів, і звучання інструмента стане м'якшим, відповідно загострення нігтя зробить звучання більш гострим. Виконання музичних творів нігтьовим

способом гри вносить яскравий колорит, особливо характерний для стилю фламенко. Такий штрих як расгеадо, який виконується одним або кількома пальцями правої руки в напрямку від нижньої струни до верхньої чи навпаки, неможливо виконати в інший спосіб, окрім нігтьового. Нігтьовий спосіб є основним щодо звукоутворення на класичній гітарі. Він забезпечує як темброво різнобарвне звучання, так і контрасти динаміки при невеликому м'язовому навантаженні.

Безнігтьовий спосіб виконується м'якушом пальця, а точніше першою фалангою пальців. М'якуш пальця по формі більш широкий та м'який, ніж ніготь, тому й для щипка пальцем струни потрібно більше сили, бо пальцем більш відчутний опір струни. Відповідно гра гам, гра штрихами легато, барре, а також виконання деяких пасажів буде значно ускладнено, тому що й ліва рука буде автоматично напружуватись. Сьогодні безнігтьовим способом виконуються твори як кантиленного, так і віртуозного характеру, де треба показати всю багату палітру тембру різних струн гітари, передати емоційну виразність мелодичної лінії. Тембр звука при цьому м'який, співучий в порівнянні з нігтьовим способом. Гра безнігтьовим способом відповідає класичній традиції виконання на гітарі [7; 42], утворений звук схожий на звучання арфи і здатний передати широкий спектр емоційних станів людини, тому вельми доречний для трактування ліричних творів.

Отже, протягом розвитку гітара пройшла великий шлях від інструменту, подібного до лютні, до цілком самостійного і унікального в своєму звучанні. Формування різних способів і прийомів звукоутворення здійснювалося завдяки сумісним зусиллям поколінь композиторів, виконавців і педагогів. Часте поєднання цих трьох діяльностей в особі одного музиканта сприяло органічності винаходів гітарної звучності, перевірці теоретичних положень практикою. Узагальнення досвіду виконавського звукоутворення відобразилося у розробці спеціальних способів і прийомів. Було сформовано два способи звукоутворення – щипковий (*tirando*) і ударний (*apoyando*). Якість гітарного звукоутворення зумовлюється комплексом

факторів, що потребує окремого розгляду технологічного та художньо-образного аспектів.

2.2. Технологічний аспект звукоутворення на гітарі

Під словом технологія (від грецьк. Техно – мистецтво, майстерність, уміння, і Логос – знання) розуміють сукупність прийомів і способів виконання діяльності, опис процесів, інструкції з виконання і технологічні правила [47, с. 631].

Технологічний аспект у будь-якій спеціалізованій галузі діяльності людини виступає як один з найвагоміших факторів успіху, результативності [26]. Історично першими були виробничі технології, проте у наш час отримують розвиток інші численні технології – інформаційні, політичні, педагогічні, мистецькі тощо.

З точки зору технології осмислюється і процес гітарного виконавства. Так, сучасна дослідниця О. Дроздова пише: «Завданням музично-виконавської технології гри на гітарі має стати визначення елементів мистецтва виконання на всіх стадіях освоєння твору та виявлення процесу виникнення тих сторін виконання, які стануть основою творчого результату – створення інваріанту твору в його звучанні» [23, с. 105].

Технологія звукоутворення на гітарі являє собою комплекс прийомів, методів та способів впливу на струну разом із координацією рухів м'язів з метою отримання звуку відповідної якості в залежності від художнього задуму композитора. Компонентами технології у виконавському мистецтві вважаються прийоми, способи звукоутворення з відповідними їм засобами практичного опрацювання (вправи, гами, етюди тощо). Застосування означених технологічних компонентів відносно музичного твору, обраного для виконання, становить технологічний процес гітарного виконавства.

Тема взаємного впливу способів звукоутворення та прийомів звуковидобування є складною, тому спроби наукового і науково-методичного

осмислення залишаються актуальними і сьогодні. У даному підрозділі питання технології розглядатиметься з точки зору педагогіки навчання виконавця: яким чином і в якій послідовності знайомити учня зі способами та прийомами гри на гітарі, щоб результатом було вправне оволодіння інструментом. У багатьох посібниках-школах гри (Ф. Сор, М. Каркассі, Е. Пухоль) описані різні варіанти звукоутворення на гітарі та послідовність їх опанування. Сучасному педагогу потрібно ознайомити учня з ними та навчити використовувати в залежності від виконавських завдань конкретного твору. Треба привчати учнів будь-якого віку від самого початку уважно прислухатися до звучання, знаходити спільні та відмінні риси у тембровому та динамічному забарвленні звуку (метод слухового контролю). Для навчання основам технології звукоутворення на гітарі та вироблення вмінь їх застосування у виконавській практиці необхідний комплекс педагогічних методів (словесних, практичних, слухових, наочних). Утворення красивого, виразного звуку на інструменті, його динамічне та темброве різноманіття досягається шляхом виконання спеціальних вправ, психологічної установки на усвідомлення дій при звуковидобуванні, вивчення акустичних особливостей інструменту. Оволодіння технологією звукоутворення на гітарі передбачає систематичність занять, їх оптимальну частоту (наприклад, двічі на тиждень у музичній школі і щодня вдома), поєднання аудиторної роботи з педагогом та самостійного опрацювання інструктивного і художнього матеріалу, розвиток координації слухо-рухових уявлень.

Навчання гри на будь-якому інструменті – це тривалий процес і розпочинається він з пристосування до інструменту (посадка гітариста та постановка ігрового апарату з відмінностями лівої та правої рук). Процес адаптації має персональний характер, тому що фізичні показники кожного учня-гітариста деякою мірою індивідуальні. Оволодіння технологією гітарного звукоутворення оптимально розпочинати у перехідний вік від молодшого до старшого шкільного (орієнтовно від 10 років).

Технологічний підхід наголошує роль організованості ігрового апарату гітариста. Доцільно розпочинати навчання з опанування відкритих струн та постановки правої руки. Е. Пухоль у «Школі гри на шестиструнній гітарі» пропонував розпочинати оволодіння звукоутворенням зі способу звуковидобування апояндо. Звук, який видобувається способом апояндо, більш щільний та сильний в порівнянні з тірандо [46].

Технологія виконання апояндо описується Е. Пухолем так: «Защипування струни можливо розділити на чотири фази: 1. Палець торкається струни. 2. В результаті згинання останньої фаланги і натискання на струну кінцем пальця струна відхиляється від свого стандартного положення. 3. Струна зіскакує з пальця і починає коливатись. 4. Палець спирається на сусідню струну, таким чином надаючи руці точку опори» [46, с. 18]. Головне правило в техніці защипування, яке виокремлює Е. Пухоль, це: «Найбільша увага виконавця має бути зосереджена на досягненні незалежності рухів пальців без участі решти кисті та самої руки» [46, с. 19].

Точку зору Е. Пухоля поділяє і Дж. Тейлор. Аналізуючи методи викладання, він звернув увагу на те, що на початковому етапі опанувати спосіб апояндо легше, ніж спосіб тірандо: «Навіть малодосвідчені новачки можуть утворити сильний звук прийнятної якості м'якушом пальця за умови точних щипків прийомом апояндо» [61, с. 5]. Як відомо, на початковому етапі навчання учні зацікавлені в тому, щоб опанувати інструмент та скоріше розпочати грати, тобто видобувати звуки.

У теперішній час переважна більшість педагогів рекомендує учням апояндо як надійний базовий спосіб видобування звуків на початковому етапі навчання, що дає не лише якісний звук, але й дозволяє відчувати опору пальцю.

Видобування звуку способом тірандо технологічно складніше за апояндо і, на думку Дж. Тейлора, полягає в тому, що «при використанні тірандо палець повинен переборювати не лише силу спротиву струни при прямому русі в той момент, коли вона рухається під нігтем, а і силу зворотної реакції, яка з'являється під час відпускання струни. Відповідно, це і є єдине

можливе рішення, доступне для виконавців з нігтями, достатньо міцними для того, щоб відростити їх до довжини більше середньої, і пальцями, достатньо сильними для точного контролю над виконанням» [61, с. 7].

Розглядаючи прийоми звукоутворення, варто сказати про колоритний іспанський прийом *rasgado*. Найчастіше він використовується в п'єсах у стилі фламенко. Являє собою послідовний удар пальців правої руки (окрім великого) по всіх струнах. Виконується *rasgado* нігтьовим способом, тому виконавцю необхідно звернути увагу на форму запилу нігтів та їх довжину.

Музичне виконавство як процес потребує чіткої організації рухів пальців та їх координації [30]. Особливою складністю відзначається координація на струнних, зокрема струнно-щипкових, інструментах. Координації приділяється багато уваги в навчальних посібниках та школах гри на класичній гітарі. Так, Е. Пухоль пропонує початківцям багато варіантів вправ, які допоможуть координувати рухи пальців правої руки, спочатку на одній струні, потім на двох сусідніх струнах, потім – на трьох струнах різними ритмічними варіантами, поступово підключаючи всі струни.

До технології гітарного звукоутворення включається і доцільний вибір аплікатури правої руки. Вірно встановлена аплікатура сприятиме і координації рухів, і виразному звукоутворенню щодо артикуляції і фразування. Аплікатура – це порядок чергування і розташування пальців у конкретному музичному творі. При виборі аплікатури гітаристу треба враховувати комплекс факторів: природне розташування та напрям руху пальців, координацію рухів із лівою рукою, швидкість і будову пасажів. Назви пальців прийнято вказувати латиницею, буквами, якими позначались пальці на іспанській та французькій мовах: *pulgar* (p) – великий, *indice* (i) – вказівний, *medio* (m) – середній, *anular* (a) – безіменний. Мізинець для гри на гітарі не задіюється.

Основний принцип у виборі аплікатури, за версією Е. Пухоля, полягає в тому, що «один і той самий палець ніколи не має натискати два звуки, розташовані один за одним, тому що це виглядало б так, ніби ми робили два

послідовних кроки однією ногою» [46, с. 19]. У методиці навчання гри на гітарі усталена думка, що починати треба з рухів більш сильних пальців, вони повинні відчувати свободу рухів способом тірандо. Коли сильні пальці безпомилково виконують завдання базового звукоутворення, слід переходити до інших. Рука має бути зафіксована опорою великого пальця на одній з басових струн, для того щоб утримувати вірне положення правої руки.

Аплікатурні формули гітарної гри підлягають систематизації. Наприклад М. Михайленко диференціює такі рухи пальців: а) група рухів одинарних пальців; б) рухи двох суміжних, а також не суміжних пальців; в) рухи трьох суміжних, а також несуміжних пальців; г) рухи чотирьох суміжних, а також несуміжних пальців [39, с. 31].

Приклади вправ на опрацювання гітарної аплікатури подано в Додатку А (рис. А.1., А.2, А.3, А.4).

Для координації рухів пальців важливе значення мають не тільки самі рухи, а й приготування до них. За спостереженням М. Михайленка, «мета підготовчих рухів пальців, кисті, передпліччя виконавця – забезпечити безпомилковість попадання на потрібні струни, з однієї сторони; з іншої, – підготовчі рухи стимулюють відповідну моторність» [39, с. 31].

У виконавстві на гітарі можна диференціювати декілька видів підготовчих рухів:

1. Пальці безпосередньо ставляться на струнах у тій позиції, в якій будуть відбуватися робочі рухи.
2. Пальці розташовані над струнами на невеликій дистанції від них.
3. Пальці розташовуються відповідним чином над струнами при рухах кисті лівої руки. Цей випадок підготовлених рухів пов'язаний з акордовою технікою та поєднує в собі два попередніх види.

Для інструментального виконавства важливим є аспект автоматизації рухів. Він дає змогу перевести деякі навички до автоматизма, таким чином звільнюючи увагу гітариста від дрібних деталей, що сприяє виконавській

свободі і зосередженню на художньому образі. Але рухові дії мають обов'язково бути предметом належного слухового контролю за виконанням.

Не менш важливим компонентом технології навчання гри на гітарі є постановка і техніка лівої руки. Розглянемо основні правила її постановки та найпоширеніші прийоми звуковидобування.

Якщо посадка та постановка правої руки на гітарі є вірною, то ліва рука не має потреби підтримувати гриф, тому що він достатньо зафіксований. Основна функція лівої руки гітариста – натискання пальцями струн на грифі, від чого залежить технічність виконання. Основне положення лівої руки: зап'ясток закруглений, а широка частина кисті має бути паралельною грифу. Свобода рухів забезпечується невеликою дистанцією лівої руки від грифу. Важливо знайти зручне положення великого пальця лівої руки, він має розташуватися на середній лінії «шийки» грифу і ні в якому разі не «виглядати» з під нього. Великий палець підтримує кисть і слугує рівновагою при натисканні на струни інших пальців. Вказівний, середній, безіменний пальці та мізинець округлені та стоять перпендикулярно грифу, натискаючи струну ближче до ладового поріжку. Зафіксувати вірне положення лівої руки допомагає вправа: ставляться по черзі навпроти кожного ладу відповідні пальці лівої руки, у результаті вийде, що усі пальці будуть закруглені, окрім мізинця.

Рухи пальців лівої руки взаємопов'язані між собою, а також із рухами кисті, передпліччя і всієї руки. Розрізняють чотири основних типи рухів пальців: а) падаючий рух; б) горизонтальний рух; в) поперечний рух; г) барре.

а) падаючий рух – основна дія пальців лівої руки. Палець активно натискає струну перпендикулярно грифу. Вся сила ваги пальця сконцентрована в цьому русі. Активним має бути і підняття пальців;

б) горизонтальний рух – це рух пальців вдовж грифу. Таке положення має значення під час зміни позицій, а також у виконанні гамоподібних пасажів, мелодій на одній струні;

в) поперечний рух – це перенесення пальців з однієї струни на іншу, яке досягається за допомогою згинання-розгинання пальців і падаючого руху. Поперечний рух використовується під час виконання акордів, пасажів, при зміні позицій. Найчастіше поперечний рух потрібний для виконання поліфонічних і класичних творів з розвиненою фактурою.

Ці три рухи мають опановуватися, починаючи з найбільш ранніх етапів навчання.

Більш складним є рух барре, виконання якого потребує певного досвіду та сили натискання, тому рекомендовано впроваджувати барре від другого року навчання гітариста, а «велике барре» – на третьому році навчання.

Сутність барре (від франц. «barre» – перекладина) полягає в одночасному затисканні вказівним пальцем кількох або всіх струн на одному й тому самому ладі. Для виконання цього руху вказівний палець має бути рівним, паралельним ладу. Натискати струни м'язами пальця треба практично біля самого поріжку ладу. При «малому барре» затискаються 2–струни, 3–4 струни затискаються вказівним пальцем при «напівбарре», при «великому барре» затискаються всі струни. Технологічна складність виконання потребує систематичного вправлення. Є небезпека затиску м'язів руки. Щоб уникнути цього негативного наслідку, недосвідченим гітаристам треба виконувати це прийом не більше 3–5 хвилин.

Рухова активність пальців гітариста збільшується разом з ускладненням репертуару. Мелодичні лінії стають більш широкими, розширюється звуковий діапазон творів. Необхідність руху по грифу актуалізує необхідність зміни позицій. Позицією в гітарному виконавстві називають таке положення кисті й пальців лівої руки на грифі, при якому музикант не переміщуючи руки виконує необхідні послідовності на всіх шести струнах класичної гітари. Позиція визначається за положенням першого пальця на грифі, обсяг гітарної позиції не постійний, як правило, складає інтервал м. 3 або в. 3, у більш високих позиціях можливе охоплення інтервалу ч. 4. Кожен палець лівої руки знаходиться навпроти ладу на грифі.

Позиційна гра на будь-якому інструменті є базовою для оволодіння основними виконавськими прийомами і способами звукоутворення. Позиційна гра привчає до застосування природної аплікатури, до раціональної економії рухів. У гітариста ліва рука, залишаючись в одній площині, уникає стрибків, ковзань по грифу та інших зайвих рухів, таким чином складаються умови формування техніки володіння інструментом.

Гра в одній позиції, як правило, не викликає особливих труднощів для виконавця, більшу увагу треба приділяти змінам позицій, переважно самому моменту переходу. Тут треба визначити: 1) які м'язи беруть участь в переході з позиції в позицію; 2) яким має бути положення великого пальця; 3) який тип зміни позицій використовується.

У нижній частині гітари з 1–4 позиції, головний елемент при зміні позицій – це згинання та розгинання передпліччя, кисть менш активна. У верхній частині гітари найбільша активність припадає на кисть, передпліччя виконує додаткову роль, великий палець при цьому не відривається від грифу, а вільно рухається вздовж нього. Палець, який змінює позицію, також не повинен відриватись від струни.

Щодо гітарного звукоутворення існує декілька типів зміни позицій:

а) глісандо – прийом ковзання одним пальцем з одного ладу на інший. У нотах позначається хвилястою лінією;

б) портаменто – також прийом ковзання, але тут відбувається підміна пальцю. Той палець, яким відбувалось ковзання, замінюється на більш сильний. У нотах позначається горизонтальною рисою від ноти до ноти;

в) зміна позиції через відкриту струну в іншу позицію. Рука переноситься під час звучання відкритої струни;

г) зміна позицій технікою стрибків має такі різновиди: 1) стрибок пальцями (перенесення пальця з одного ладу на інший); 2) стрибок кистю (перенесення кисті при нерухомому передпліччі); 3) стрибок передпліччям (перенесення передпліччя, що використовується в акордовій техніці);

д) перехід з позиції в позицію під час пауз у творах, фермат і в проміжках між достатньо тривалими звуками.

Головні технологічні умови при роботі над зміною позицій –

- 1) близькість розташування великого пальця відносно інших пальців;
- 2) постійний зв'язок рук та пальців з грифом.

Після вивчення зазначених прийомів гітарного звукоутворення та опанування грифу інструменту рекомендовано переходити до оволодіння основними штрихами.

Слово «*штрих*» (від нім. Strich – риска, лінія) буквально означає характерну рису, у музичному виконавстві – це така форма артикуляції звуку, яка створюється на інструменті залежно від інтонаційно-сміслового образу твору [60]. Гітарне виконавство основними штрихами вважає: легато (зв'язно), стакато (відривчасто), нон легато (не зв'язно).

Легато на гітарі виконується пальцями лівої руки. Якщо на легато треба зіграти більше, ніж дві ноти, то правою рукою видобувається перший звук кожної групи залігованих нот, інші видобуваються лівою. Різновиди легато – висхідне, низхідне та змішане.

Висхідне легато передбачає, що перший звук утворюється за допомогою пальця правої руки, потім з силою опускається палець лівої руки на струну, утворюючи таким чином другий звук. Низхідне легато потребує приготування пальців лівої руки на ладах, а потім відтягання пальцем струни в напрямку до більш високої струни. У мішаному легато висхідний та низхідний звукоряди комбінуються (вправи на легато див. у Додатку А, рис. А.5.).

Після опанування штрихів варто переходити до вивчення складніших, колористичних прийомів гри: акордової фактури, вібрато, натуральних та штучних флажолетів, тамбурину та ін.

Акордова фактура на гітарі виконується щипком без опори на сусідніх струнах, пальці лівої руки слід тримати з необхідною силою, щоб акорд не звучав довше визначеної тривалості.

Вібрато – прийом гри, похідний від скрипкового. Виконується за допомогою горизонтальних коливань пальця лівої руки, який натискає струну. У виконавській практиці існують три варіанти виконання вібрато, в залежності від частини руки, якою виконується прийом: пальцьове, кистьове та ліктьове. Ліктьове вібрато застосовується при виконанні крупної техніки барре та акордів шляхом згинання та розгинання передпліччя в ліктьовому суглобі.

Кистьове вібрато – основний вид гітарного вібрато. Виконується рухами кисті вліво та вправо паралельно грифу. Гітаристу важливо розпочати коливання кисті в момент щипка, коли відбуваються найбільш сильні коливання струни. Це дає змогу подовжити звучання та надає звукоутворенню характерної співучості.

Пальцьове вібрато здійснюється останньою фалангою пальця «впоперек» по відношенню до струни, паралельно до поріжку ладу. Таке вібрато подовжує звучання і широко використовується в арсеналі прийомів для електрогітари.

Взагалі вибір різновиду вібрато залежить від стилю твору, конкретного динамічного, темпового, регістрового рішення.

Флажолети – яскравий колористичний прийом, який утворює, як правило, звучання в октаву від того місця, де натискається. Існують натуральні флажолети та штучні. Натуральні утворюються на відповідних ладах (5, 7, 12) і відображають акустичну специфіку інструмента. Щоб видобути звук натурального флажолету, треба будь-який палець (окрім мізинця) лівої руки розташувати перпендикулярно над поріжком відповідного ладу, а пальцем лівої руки зробити щипок.

Штучний флажолет видобувається за 12-м ладом поріжком: ліва рука пальцем натискає ноту на грифі, а права робить одночасно два рухи: вказівним пальцем торкається грифу вже за 12-м ладом і робить защипування безіменним пальцем (або великим пальцем правої руки) способом тірандо.

Цей прийом координаційно складний, тому рекомендовано вводити його у використання від старших класів музичної школи.

Тамбурин – назва цього прийому говорить сама за себе, буквально означає «наслідуючи тамбурин», тобто ударний інструмент. Під час виконання прийому права рука ударяє широкою частиною по струнах біля підставки. Ударити треба таким чином, щоб великий палець одночасно охоплював декілька струн або всі струни.

Тремоло – доволі складний прийом. Принцип у звучанні гітари схожий, як і при грі на домрі, – це швидке чергування однієї і тої самої ноти, але на гітарі воно відбувається пальцями правої руки (р, а, т, і) у зазначеній послідовності. При якісному виконанні тремоло з'являється ефект мелодії з акомпанементом. Складність цього прийому полягає в рівномірному і швидкому чергуванні пальців правої руки на одній струні.

Різноманітні прийоми гітарного звукоутворення з точки зору технології їх фізичної реалізації, на наш погляд, найбільш повно описані у школі гри на гітарі Ч. Дункана. Ч. Дункан є послідовником школи А. Сеговії і у своїй праці визнавав, що вона – «...узагальнення досвіду провідних виконавців школи Сеговії» [24, с. 7]. Ч. Дункан досконало описав роботу кожного суглоба, пальців, кисті, всієї руки; усі ігрові рухи детально розглянуто їм з точки зору механіки і у співвідношенні з особливостями посадки гітариста.

Один із основних умовиводів, які йдуть від теорії Ч. Дункана, такий: «оскільки вся музика заснована на циклічному чергуванні напруги і спаду, то ця циклічність і має слугувати основним механізмом створення музичного звуку» [24, с. 3]. Ми повністю поділяємо думку Ч. Дункана і наголошуємо, що грамотний розподіл напруги між м'язами ігрового апарату виконавця здатний забезпечити технологічність гри на музичному інструменті. Ч. Дункан рекомендує як справлятися з напругою: «Напруга м'язів зазвичай зростає в міру появи технічних складнощів. Щоб уникнути цього, розберіть перший складний момент, зупиніться, розслабтеся і тільки після цього переходьте до другого і так далі» [24, с. 9].

Розглянемо на конкретних прикладах музичних творів використання основних способів та прийомів гітарної гри в технологічному аспекті (див. рис. Б.1. Додатку Б).

«Бурре» Й. С. Баха є зразком барокової музики. Й. С. Бах – неперевершений майстер поліфонії, найкращий органіст свого часу. В основному писав п'єси релігійного змісту, найбільш відомі твори: Меса h-moll (бл. 1749), «Пассіони за Іоаном» (1724), «Пассіони за Матфеєм» (1729). Також писав світську музику, прикладом якої є «Добре темперований клавір» та ряд танцювальних сюїт.

Бурре є одним із номерів танцювальної сюїти. У перекладі з французької «bougree» означає «настрибувати», або за іншою версією «Танець на хмизі». Це старовинний французький народний танець, який виник у XV ст. Вперше з'явився у Франції в провінції Овернь, згодом увійшов і в бальні зали заможних верств населення. Із Франції танець поширився в інших країнах Європи. Розмір бурре завжди парний.

«Бурре» Й. С. Баха – поліфонічна п'єса, в якій лаконізм викладення не заважає насиченості голосових переплетінь. Ця п'єса позначає перехід до старших класів музичної школи і поглиблює знання учня щодо прийомів виконання контрастної та імітаційної поліфонії. Два голоси рухаються паралельно і являють собою дві рівноправні контрастні лінії розвитку. Оскільки п'єса виконується в швидкому темпі, то для вибору способів і прийомів звукоутворення треба уявити кінцевий результат виконання. Найбільші складності в технологічному аспекті виконання представляють поєднання голосів у моментах імітаційної поліфонії (друга частина п'єси) та зміна позицій. Щоб перебороти їх, рекомендовано мелодію в басу грати способом апояндо, при зміні позицій використовувати горизонтальний рух пальців вподовж грифу. Оскільки темп танцю рухливий, треба тримати пальці лівої руки над струнами.

Чималі складнощі тут являє звукоутворення прийомом барре. У даному випадку доцільним вважаємо застосування «великого барре» та

«напівбарре». Повне барре виконується наступним чином: затискаються вказівним пальцем лівої руки всі шість струн, але заціпуються лише перша і остання. В нотах барре вказаного типу позначене квадратною дужкою. Виконувати щипок треба без опори, способом тірандо. У зв'язку з тим, що у поліфонії кожен голос автономний, для створення цілісного звучання треба обидва голоси виконувати одним способом звуковидобування, у нашому випадку – тірандо (за винятком теми в басу, яка виконується великим пальцем і способом апояндо). У процесі роботи над твором, щоб досягти якісного звукоутворення, рекомендовано вчити кожен голос окремо, використовуючи метод слухового і візуального контролю [48]. Мелодичні ходи в нижньому голосі виконуються способом апояндо великим пальцем. Будова фраз у п'єсі відбувається за стандартним принципом 4+4 (типово для танцювальної музики), де вершина фразування припадає на тт. 6–7. Кульмінація усього твору знаходиться у другій частині на найбільш високих нотах, потім йде поступовий спад і ствердження тоніки декілька разів на другому, п'ятому та сьомому ладах. Напівбарре виконується на четвертому ладі, де затискаються чотири струни. Також у заключному кадансі є елемент імітаційної поліфонії: тема проходить у басу, виконується великим пальцем. Оскільки басова лінія виконується у швидкому темпі, рекомендується виконувати способом тірандо, ретельно продумавши аплікатуру в лівій руці та опрацювавши координаційне поєднання обох руках.

Другий приклад, який аналізуватиметься, – Рондо М. Джуліані (див. рис. Б.2. Додатку Б). Твір відповідає класичним зразкам музики першої половини ХІХ ст. Ця епоха отримала назву «Золотий вік гітари», бо завдяки масовому інтересу до інструменту з'явилося багато творів та виконавців-віртуозів, які пропагували мистецтво гри на гітарі. Основні риси «гітарного» класицизму відповідають стилю віденського класицизму. Характерні риси: гармонійність засобів, стрункість форми, беззаперечна логіка і послідовність розвитку музики. Автор Рондо – Мауро Джуліані був визнаний першим

італійським гітаристом серед своїх сучасників. Його перу належать близько 300 різноманітних творів для гітари, включаючи три концерти.

Рондо М. Джуліані має танцювальний характер, відповідаючи назві «Рондо» у значенні кругового танцю, хороводу. Твір розрахований на учнів старших класів музичних шкіл. Рухливий темп (*allegretto*) вимагає доброго володіння моторикою рухів як у правій, так і в лівій руці, тому при розборі треба найбільшу увагу звернути на аплікатуру у її сприянні координації рухів. Основний спосіб звукоутворення, доцільний для Рондо М. Джуліані, – тірандо нігтьовим способом, імітуючи звук клавесина, який був популярним у ранніх композиторів-класиків (Й. Гайдн, В.-А. Моцарт). Щоб вільно в темпі виконувати цей твір, учень повинен мати певний арсенал технічних прийомів лівої руки, тим більше, що мелодія рухається без зупинки. У середньому епізоді низхідні гамоподібні пасажі виконуються прийомом «низхідне легато». Під час роботи над Рондо треба звернути увагу учня на елементи імітаційної поліфонії в середньому розділі (виразні басові ходи перекликаються з короткими репліками в мелодії і потім навпаки змінюються місцями). Вірне інтонування в форматі «питання–відповідь» дає змогу завдяки звукоутворенню увиразнити динамічний розвиток твору і привести до логічного «виходу» на кульмінацію і завершення побудови всього рондо. У заключному кадансі композитор закріплює основну тональність і підсилює її затвердження різними видами технічних засобів: використання подвійних нот, зміна ритму з дуольного на тріольний, поява широких акордів наприкінці твору.

Для того, щоб учень зміг впоратися зі складнощами звукоутворення, треба розподілити складні місця на фрагменти і вчити кожен з них окремо в повільному темпі, уважно прислухаючись до ясності і рівності звуку. Поділ на фрагменти допоможе правильно розподілити зусилля і уникнути затиску, який може з'являтися в руках під час виконання технічних епізодів.

Динаміка Рондо підкреслює чіткі класицистські обриси, наголошені в гармонічних побудовах: тоніка звучить впевнено на динаміці *mf*,

субдомінанта – стримано (р і тр), домінанта – яскраво напружено (f). Також у динамічному плані є характерним контрастне протиставлення гучності (ефект «луни»), що є відгомонам традицій бароко. Для відтворення динаміки треба враховувати тонкощі тембрального забарвлення звучання, використовуючи акустичні закономірності утворення звуку на інструменті (більш яскравий та гучний звук, збагачений обертонами, можна утворити ближче до розетки, а м'який та приглушений – на грифі).

Як можна помітити, хоча технологія звукоутворення у аналізованих прикладах відповідала базовим положенням, характеристики стилю і форми твору відігравали істотну роль у деталізації відмінних якостей звуку (насиченішого і зв'язного у Бурре, легкого і членороздільного у Рондо).

Отже, звукоутворення на гітарі становить своєрідну технологію, засновану на закономірностях акустики інструменту та механіки рухів ігрового апарату виконавця. Головною умовою оволодіння різними видами звукоутворення на гітарі є раціональне економічне використання усіх видів м'язів ігрового апарату та усвідомлення рефлекторних рухів самим виконавцем з обов'язковим слуховим і візуальним контролем та контролем м'язових відчуттів. Технологія навчання гітарному звукоутворенню передбачає методично визначену поступовість опанування способів та прийомів гри, розпочинаючи від простого щипка чи удара. Технологічність гри на гітарі засновується на доцільному використанні процесу напруги та її спаду. У художніх творах технологічний аспект найбільшою мірою виявляється у п'єсах швидкого темпу, а також поліфонічних творах і композиціях великої форми.

2.3. Художньо-образний аспект звукоутворення на гітарі

Музично-виконавська технологія завжди спрямована на створення високохудожньої інтерпретації, яка відтворить і поглибить образ, окреслений композитором. Для виконавського опанування художнього образу необхідна

виконавська майстерність, що реалізується у технічно досконалій реалізації, та особистісне сприймання музичної композиції, яка буде відтворена. Для повноцінного розкриття художнього задуму композитора музикант має уявляти автентику інструменту, для якого написаний твір, відповідні епосі або конкретному стилю технічні прийоми виконання, особливості тембрового забарвлення та динамічно-просторові проєкції, специфіку індивідуальної манери митця. Оскільки музика – акустичне явище, то і художньо-образні завдання виконавця полягають, перш за все, в утворенні якісного, насиченого, тембрально характерного звуку. Звук – основний матеріал для запуску механізму музичної виразності. Якщо оволодіння технічними можливостями інструменту може мати певні межі, то можливості урізноманітнення художньо-образної сфери невичерпні. Тому оволодіння художніми засобами звукоутворення на струнно-щипковому інструменті відбувається протягом усього життя виконавця як творче зростання.

Величезні можливості художньо-образного трактування гітари зумовлюються універсальністю інструменту, на якому однаково природньо і переконливо можуть звучати як композиції минулого (старовинні, класичні, романтичні), так і сучасні (модерні, джазові, популярно-побутові тощо) [43]. Доступні для виконання на гітарі і різні стилі, далекі від академічного інструменталізму.

Специфічні особливості гітари дають музиканту змогу керувати звуком у процесі його утворення, тобто під час гри. Проте наявність доброго технічного розвитку не гарантує гітаристу художньої майстерності у передачі образної сфери твору. Гітарист має перетворювати ноту в звук лише через активну слухову роботу, яка передбачає опору на «багаж» акустичних уявлень щодо інструментальних здобутків культури. Слухові уявлення для гітариста мають відігравати першочергову роль у звукоутворенні. Вміння свідомо чути відтворений звук, порівнювати його зі зразками видатних виконавців, знаходити причини недоліків, самостійно виправляти їх прийнятними методами, будувати художню логіку виконання твору через

адекватне звуковидобування – все це риси гітариста з широким, розвиненим спектром слухових уявлень. Таким чином художньо-образний аспект звукоутворення базується на розвитку гнучкого активного музичного слуху виконавця та його умінні мислити різними слуховими уявленнями, умінні комбінувати та варіювати їх.

Сама природа гітарного звукоутворення суперечлива: незважаючи на відносно короткий, малорезонуючий звук, виконання на гітарі вимагає створення ілюзії щільного зв'язування між собою звуків, тобто володіння навичками співучої (кантиленної) гри. Відповідно, виразне зв'язне інтонування з підкресленням ладово-гармонічних і структурно-архітектонічних тяжінь являє для гітаристів складне завдання. Вирішити його можливо лише за умови добре розвиненого музичного слуху (активного – спрямованого на контроль за звучанням тут і зараз; репродуктивного – спрямованого на порівняння з усталеними акустичними зразками). Розвиток слухової культури гітариста стає в пріоритеті як в музичній педагогіці, так безпосередньо у виконавстві, особливо коли йде мова про художньо-образний аспект звукоутворення.

Перший чинник, який безпосередньо впливає на художню якість гітарного інтонування, – чистота налаштування інструмента. Відомо, що налаштування гітари по тюнеру не є ідеальним, а, скоріше навпаки, музикант, який має розвинений слух настраює гітару в певній тональності (найчастіше E-dur, a-moll, A-dur, G-dur, e-moll, C-dur та ін.).

Наступний чинник, який впливає на інтонування, – виразні дії лівої руки. Саме інтонаційна свобода лівої руки сприяє інтонуванню як інтервалів, так і акордів. Такий поширений прийом виконання як вібрато, на гітарі потребує певного силового навантаження: витягування струни пальцем вповдовж грифу і потім її ритмічне відпускання швидкими рухами. Завдяки прийому вібрато звук не затухає, а збільшує свою тривалість. Отже досягнення необмеженої свободи рухів лівої руки в різних фактурно-

технічних комбінаціях дозволить звукоутворенню інструмента бути більш виразним та яскравим.

За відтворення багатогранності музичного образу відповідають всі ігрові рухи гітариста – як лівої, так і правої руки. Засобами створення художнього образу також є динамічний план, артикуляційні штрихи, тембральні градації та інші додаткові колористичні прийоми. Завдання виконавця – правильно підібрати з арсеналу виражальних засобів саме ті, які будуть якнайкраще відповідати розвитку художньої логіки музичного матеріалу. На думку А. Готсдінера, «музично-виконавські рухи – велика і відносно самостійна галузь психомоторики. Її розвиток та виховання повинні йти в тісному зв'язку з інтелектуальним та емоційним розвитком» [17]. Тобто під час виконання музичного твору при створенні звукового художнього образу кожен рух виконавця має співвідноситися з метою художнього задуму композитора.

Досягти осмисленої доцільності рухів можливо з урахуванням досягнень фізіології. В основі процесу керування руховими діями під час музичного виконання лежить звуковий художній образ, який попередньо оформився у мозку людини. Наявність паттернів уявлення звучання забезпечує добрі результати виконання. Мозок музиканта має тримати під контролем як реальні рухи гітариста, так і бажаний ідеальний результат виконання [50]. Процес гри передбачає постійну корекцію слухом робочих дій рук та звіряння реального і бажаного звучання. Тому корисним є створення аудіозаписів власної гри, що дозволяє скласти більш об'єктивну думку про досягнення і недоліки виконання конкретного твору на певному етапі його опанування. Багато в чому успіх гітариста у досягненні мети – образно виразного звукоутворення – залежить від ясних усвідомлених уявлень про мету. Якщо у професійного виконавця цілепокладання робиться самостійно, то у випадку учнівського виконання педагогу треба систематично розвивати слухові уявлення вихованців і вчити контролювати рухові дії рук.

Саме педагог доносить до учня-гітариста мету звучання і спрямовує думку вихованців на пошук доцільних рухів, за допомогою яких можна покращити виконання і тим самим досягти мети відповідності звучання художньому образу композиції. Чим раніше учень усвідомить мету своїх рухових дій, тим менше часу він витратить на підбір певного звукотворчого прийому чи способу виконання, тим правильніше зможе відтворити художній образ.

Пошук ігрових рухів для переведення слухових уявлень у фізичні дії має два шляхи: а) інтуїтивний, коли виконавський рух обирається безпосередньо під впливом музично-художнього образу композиції; б) свідомий, коли обирається певна техніка з урахуванням організації виконавського процесу. Г. Лазарева в своєму дослідженні «Особливості формування виконавської техніки і якості ігрових навичок у класі гітари» робить умовивід: «...у процесі досягнення звукового результату, що відповідає музично-слуховим уявленням, доцільна форма руху не є безумовним рефлексом, а є свідомо набутою навичкою» [35, с. 225]. Отже, рухові дії здатні автоматизуватися до виконавської навички, а вибір навички, в свою чергу, корегується музично-слуховим уявленням.

О. Дроздова у дисертації «Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва» багато приділяє уваги проблемі генерування музичних уявлень виконавців-гітаристів. У своїй праці авторка називає проблему музично-слухових уявлень як одну із найскладніших у музичному виконавстві і детально розглядає це поняття з точки зору психології та фізіології. Спираючись на досвід загальної психології, О. Дроздова дає таке визначення уявленням: «уявлення – це вторинні образи пам'яті, які виникають в результаті когнітивної обробки образів сприйняття, і є основою для формування пізнавального досвіду людини в процесі діяльності індивіда» [23, с. 85]. Художньо-образний аспект звукоутворення на гітарі тісно пов'язаний зі слуховими уявленнями, які мають бути відповідними відчуттям у руці і відноситься до виконавської технології.

Вирішення художньо-образних виконавських завдань потребує активності внутрішнього слуху. Ще у 40-х роках минулого століття психолог Б. Теплов відзначив тісний зв'язок слухових уявлень із руховими моментами, які визначають характер створення звукових образів [51]. У цьому процесі роль внутрішнього слуху величезна, уявити звук «всередині» і пережити його – одне з головних завдань для виконавця. Для його розвитку педагогічній практиці часто рекомендують грати в повільному темпі, досить голосно та активно. Такий метод розвиває слух та просторово-рухові відчуття у їх комплексній взаємодії. Зазначимо, що усі види музичного слуху музиканта (мелодичний, гармонічний, тембральний тощо) не зможуть розвиватися, якщо виконавець не приділяє достатньо уваги розвитку внутрішнього слуху і пов'язаних з ним музично-слухових уявлень.

Гітарне виконавство постійно розширює коло художніх образів по мірі того, як з'являються нові техніки композиції та нові стилі в музиці. На наш час гітарний репертуар є дуже різноманітним за образно-змістовим наповненням. Гітарі доступна і прониклива лірика, і бурхлива пристрастність, і розсудливість сучасних звукотворчих експериментів.

Відштовхуючись від еволюції гітарного мистецтва, розглянутого в підрозділі 2.1., можна виділити декілька основних стильових спрямувань: монофонія, поліфонія, класицизм, бароко, романтизм, фольклоризм, джазова музика, сучасна експериментальна музика. Еволюція гітарних стилів відбувалась паралельно етапам розвитку світової музики. Кожній епосі відповідає свій характер звукоутворення, окремі виконавські прийоми та виконавський стиль у цілому. Наприклад, звукоутворення гітарного стилю фламенко буде недоречним для виконання творів бароко, фактура п'єс романтизму деактуалізує засоби поліфонії тощо.

Стосовно гітарної музики основні виконавські стилі можна умовно поділити на два види: академічні та неакадемічні (фольк, поп, джаз, авангард) [53]. Великий пласт репертуару для гітари складають також перекладення

творів з інших інструментів, що своєрідно переносять художню образність одного інструменту (або групи) у сферу іншого [21].

Одним із найбільш характерних у художньо-образному плані стилів гітарної музики (як з точки зору композиторських рішень, так і з погляду виконавських прийомів) є стиль фламенко. Яскравий, вогняний пристрасний, колоритний, заворожуючий, він не залишає байдужими навіть необізнаних у музиці слухачів. Улюблені образи гітарного репертуару в стилі фламенко – народні свята з піснями і танцями, кохання і ревності, мальовничі пейзажі Іспанії, стародавні легенди.

Батьківщина фламенко – Іспанія, тому його ще називають «іспанським стилем». Походження гітари з демократичних шарів іспанської культури робить виконання фламенко максимально тембрально природнім. Стиль фламенко у гітарному виконавстві мав фольклорне походження, але популяризувався і входив у світ академічної музики завдяки діяльності таких видатних композиторів, як І. Альбеніс, М. де Фалья, Е. Віла-Лобос.

Художньо-образний колорит музики фламенко базується на підкресленні динамічних і фактурних контрастів, наголошеності метроритмічного рішення і національному іспанському мелосі. Характерна риса стилю – синтез пісні і танцю. У цьому синтезі гітарі відводиться здебільшого провідна роль. Як правило, виконання п'єс у стилі фламенко технологічно зручне для музикантів і дає змогу зосередження на проникненні у тонкощі образності. Символічно, що мелос фламенко захоплює не лише музикантів іспанського походження, а усього світу. Наприклад, німецький гітарист Зігфрід Берендт є авторитетним фламенкістом, який збагатив педагогічний і концертний репертуар [3]. У творчому доробку З. Беренда є мініатюри та більш масштабні твори у стилі фламенко. У кваліфікаційній роботі ми зосередимося на художньо-образному аспекті звукоутворення у п'єсі З. Берендта «Солеарес» (Soleares solea) (див. рис. В.1. Додатку В).

П'єса З. Берендта вілворює ту форму стилю фламенко, що часто згадується як «мати фламенко», оскільки інші форми – *alegrias*, *bulerias* були

створені на її основі. Назва soleares похідна від «soledad» і перекладається як «самотність». Solea належить до «канте хондо», що буквально означає «глибинний», тобто древній спів. Для стилю канте хондо характерний вільний неметризований розспів із розвиненою мелізматиною. Звернемо увагу, що існуючі різні жанри стилю фламенко суттєво розрізняються між собою метроритмічними, ладовими та мелодичними особливостями.

Soleares – як і всі твори в цьому стилі – це одночасно пісня і танець, але не в швидкому темпі, як bulearis, а в середньому, рухливому allegretto, або у деяких випадках – повільному. Куплети Solea (haleo) мають чотиривіршеву або тривіршеву структуру з розспівуванням. Коло образів наближується до філософської лірики: життя, любов, надії, ілюзії, смерть, рок. Глибина почуттів, пристрасть і трагізм – ось основний емоційний пафос солеаресу. Поміж інших пісенних стилю фламенко солеарес характеризується своєрідним ритмом із акцентуванням на третю, шосту, восьму, десятую і дванадцяту долі такту. Якщо у більшості форм фламенко гітара відігравала супровідну функцію, акомпануючи співу і танцю, то в солеаресі вона отримала більше прав на звучання в якості сольного інструменту.

У «Солеаресі» З. Берендта представлені основні колористичні прийоми виконання фламенко – расгеадо, пульгар, тремоло, барре та ін. Зауважимо, що звукоутворення на класичній гітарі у техніці фламенко має своєрідність. Наприклад, одним із основних є прийом пульгар – виконання великим пальцем. Виконуються даним прийомом як гамоподібні ходи, так і арпеджіо, легато, расгеадо та ін. прийоми.

Відкривається п'єса З. Берендта вступом, який виконується прийомом расгеадо середнім пальцем (m), а коли змінюється ритм, у расгеадо включаються й інші пальці правої руки (a, m, i) зі зворотнім рухом. Мелодія пісні проходить у нижньому голосі і виконується способом апояндо великим пальцем. Гамоподібні ходи басу, що приводять до місцевої кульмінації, виконуються прийомом пульгар.

Форма Солеаресу З. Берендта варіаційна, кожен новий музично-тематичний матеріал протиставляється вже існуючому, але одночасно є похідним від нього. Лаконічне закінчення затверджує основну тональність. Такий тип варіацій у фламенко називається фальсетас.

Основна звукотворча складність при виконанні цієї п'єси міститься у фрагменті, де чергуються форшлагги і тремоло. Для легкості і природності виконання рекомендується форшлаг грати лише пальцям лівої руки, а праву руку задіяти для виконання тремоло. Ще одна складність при виконанні мініатюри – постійна зміна ритмічного малюнку. Основний розмір $3/4$, при якому чвертні змінюються на дуолі, квартолі, тріолі і навпаки у різному порядку залежно від руху мелодії. Для подолання цієї труднощі виконавцеві, щоб мати чітке уявлення про ритмічність, рекомендується обрати за одиницю руху восьму тривалість, а коли виконується тріольний рух – то чвертну. У кульмінаційній зоні Солеаресу розмір змінюється на $3/8$, що означає прискорення темпу вдвічі. Швидкість рухових дій виконавця повинна зрости, але при цьому не перетворити художній образ на метушливий. Яскраве расгеадо в тріольному русі змінюється на восьму та дві шістнадцятих. У цьому випадку треба не збитися на звичний тріольний ритм, тому потрібно активно акцентувати першу долю такту, і відповідно слабкі долі такту грати набагато легшим звуком.

Вищевикладене дозволило нам ствердитися у думці, що художньо-образний аспект звукоутворення на гітарі безпосередньо пов'язаний із технологічним, але виводить його на вищий рівень, який затверджує інтерпретаційну самобутність виконавського мислення. Художньо-образні характеристики інструментального звукоутворення залежать від таких факторів як: 1) стиль та епоха, до якої належить твір; 2) особливості викладення фактури автором твору; 3) ладові та тембрально-мелодичні структури, що окреслюють основний образно-тематичний матеріал музики; 4) характер виконавського інтонування; 4) метро-ритмічна організація в її співвіднесеності з образами твору; 5) особливості структурування форми

твору. Художньо-образний аспект звукоутворення на гітарі відображає уявлення виконавця, отримані в процесі пізнання композиторського задуму, а практично втілюється засобами музичної виразності, до яких належать прийоми і способи звуковидобування. Виходячи з цього, художньо-образний аспект звукоутворення має індивідуальний характер, обумовлений індивідуальною виконавською волею, особливостями інтерпретаційного рішення та слуховими уявленнями окремого виконавця-гітариста. Однак інтерпретаційна вільність виконавця щодо звукоутворення не абсолютна, а обмежується вимогами, які ставить стиль, жанр і форма виконуваного твору.

На окрему увагу художньо-образний аспект гітарного звукоутворення має заслуговувати у процесі навчання учнів. Завдання педагога – навчити учня розуміти закономірний зв'язок прийомів і способів звукоутворення з образами, презентованими у творах навчального і концертного репертуару. Для цього треба постійно дбати про розширення музичного кругозору школярів, застосуванню на практиці знань музичної грамоти, розвиток слухових уявлень. Обов'язковим для вірного відтворення художніх образів музики у звукоутворенні є обговорення на заняттях питань стилю композитора, особливостей епохи та конкретного жанру, порівняння різних стильово-жанрових утворень. Найбільшою мірою художня образність звукоутворення наголошується у творах програмного характеру.

Висновки до розділу 2

У другому розділі кваліфікаційної роботи було розглянуто практичні аспекти звукоутворення на струнно-щипкових інструментах на прикладі класичної гітари. Ми переконалися, що активний розвиток гітарного виконавства був ініційований епохою Відродження, а «золотий вік» інструмента припав на першу половину XIX ст. Набуття гітарою характерних якостей звукоутворення здійснювалося сумісними зусиллями композиторів, виконавців і педагогів. Результатом стало написання ряду шкіл гри на гітарі,

які є значущими і для сьогодення. Відмінності гітарних шкіл здебільшого стосувалися провідного способу звукоутворення. Усвідомлення специфіки гітари як струнно-щипкового інструменту потребувало диференціювання понять «спосіб» і «прийом» звукоутворення (звуковидобування). Основних способів звукоутворення два – щипок (тірандо) та удар (апоянд), тоді як прийомів набагато більше. Італійська гітарна школа базувалася на способі тірандо, тоді як іспанська – апоянд. Сучасні підходи до гітарного виконавства визнають необхідність використання обох способів.

Технологія звукоутворення на гітарі являє собою комплекс прийомів, методів та способів впливу на струну разом із координацією рухів м'язів з метою отримання звуку відповідної якості. Компонентами технології виступають конкретні прийоми, способи звукоутворення з відповідними їм засобами практичного опрацювання. З точки педагогіки виконавства технологія гітарного звукоутворення визначає послідовність опанування інструмента з визначенням систематичності занять, їх оптимальної частоти. Серед способів звукоутворення рекомендовано першим опановувати апоянд. Наступні етапи включають вивчення аплікатурних форм, прийомів і штрихів, змін позицій тощо. Художні твори педагогічного репертуару, що було показано на прикладі аналізу Бурре Й.-С. Баха і Рондо М. Джуліані, мають сприяти комбінуванню вивчених способів і прийомів, усвідомленню їх залежності від стилю і форми виконуваної композиції.

Художньо-образний аспект гітарного звукоутворення є невід'ємним від технологічного і являє його вищий рівень. Гітарне виконавство постійно розширює коло художніх образів разом з появою нових технік та стилів композиції. Найбільшою мірою художня образність звукоутворення наголошується у творах програмного характеру, що було проаналізовано на прикладі п'єси «Солеарес» З. Берендта.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі була здійснена спроба осмислення процесу звукоутворення на струнно-щипкових інструментах (на прикладі гітари) з точки зору технологічних і художньо-образних можливостей сучасного виконавства. Ключовими поняттями дослідження стали «звук», «звукоутворення», «звуковидобування», що є взаємопов'язаними і зумовленими інструментознавчими характеристиками.

1. Аналіз літератури з проблеми дослідження показав, що історія розвитку струнно-щипкових інструментів є тривалим процесом, коріння якого сягають стародавності. Наявність струнно-щипкових інструментів характеризує всі регіональні культури. Інструменти мають спільні витoki і загальний механізм звукоутворення. У роботі виявлено історичні періоди, які мають основоположне значення для вироблення критеріїв звукоутворення (епоха Ренесансу, XVII ст., перша половина XIX ст.). Технологічний розвиток струнно-щипкового інструментарію спрямовується на вдосконалення акустичних властивостей через збільшення кількості струн, урізноманітнення будови резонаторних корпусів, усталення строю.

2. У визначенні звуку ми приєдналися до думки О. Корякіна, що це – коливальний рух часток пружного середовища, що поширюється у вигляді хвиль у газі, рідині чи твердому тілі, це процес, який відбувається в часі і в просторі. Оскільки звук є і фізичним явищем, і головним засобом музичного мистецтва, його вивчення здійснюється у галузях фізики та музичної теорії. Окремою галуззю науки є виконавське музикознавство, яке синтезує дані різних наук з метою осмислення проблем звукоутворення у виконавському процесі. Під звукоутворенням прийнято розуміти акустичний процес збудження, посилення та поширення звукових коливань шляхом, що визначається будовою музичного інструменту. Звукоутворення є об'єктивним і підпорядковується фізичним законам. Звуковидобування – це дії музиканта, направлені на утворення звуку. Звуковидобування має певні

риси суб'єктивності, завдяки яким здійснюється свідоме змінювання якостей звуку відповідно до бажаного акустичного результату. але засновується на законах звукоутворення. Особливості звукоутворення на струнно-щипкових інструментах з точки зору виконавства узагальнено нами на основі праць Б. Міхеєва.

3. Сучасні професійні вимоги до звукоутворення на струнно-щипкових інструментах відображають стан розвитку музичного виконавства. Інструменти, що раніше використовувалися у фольклорному середовищі, набувають академічного статусу, застосовуючись як сольні, ансамблеві та оркестрові. Професіоналізація музики висунула вимоги до інструментарію з позицій звукоутворення: 1) уніфікованість; 2) диференційованість на однорідні групи; 3) оптимальність технічних якостей; 4) легкість у налаштуванні. Основними способами звукоутворення на сучасних струнно-щипкових інструментах вважаються щипок, удар, тремоло. Звукоутворення має суттєві відмінності з точки зору практики використання інструменту як сольного чи ансамблевого.

4. Гітара є одним найпоширеніших і найрозвиненіших струнно-щипкових інструментів сучасності. В результаті історичного розвитку гітара отримала багатство різновидів і сформувала особливі способи і прийоми звукоутворення. Внесок у розвиток гітарного мистецтва було зроблено композиторами, виконавцями і педагогами. Низка методичних шкіл гри на гітарі (Д. Агуадо, Ф. Сор, Е. Пухоль, Ф. Таррега) і сьогодні не втратила актуальності. Золотим віком гітари став період XVIII – першої половини XIX ст., коли були встановлені основні критерії гітарного звукоутворення у сучасному розумінні. Загалом специфіка гітарного звукоутворення походить від приналежності гітари до сімейства лютневих інструментів. Основними способами звукоутворення на гітарі є щипковий (тірандо) і ударний (апояндо). Якість гітарного звукоутворення зумовлюється силою щипка або удара, швидкістю щипка, положенням кистьової частини правої руки

відносно інструмента, місцем контакту пальців та струни відносно підставки, нігтьовим або безнігтьовим способом звукоутворення.

5. Звукоутворення на гітарі доцільно розглядати як технологію, засновану на закономірностях акустики інструменту та механіки рухів ігрового апарату виконавця. Головною умовою оволодіння різними видами звукоутворення на гітарі є раціональне економічне використання усіх видів м'язів ігрового апарату та усвідомлення рефлексорних рухів самим виконавцем з обов'язковим слуховим контролем та контролем м'язових відчуттів. Технологія навчання гітарному звукоутворенню забезпечує поступовість опанування способів та прийомів гри, яка обґрунтовується методичними позиціями авторських шкіл. Технологічність гри на гітарі засновується на доцільному використанні виконавцем процесу напруги та її спаду. Однак способи і прийоми звукоутворення відрізняються залежно від стилю і форми виконуваного твору, що було проаналізовано на прикладах Бурре Й.-С. Баха і Рондо М. Джуліані.

6. Художньо-образний аспект гітарного звукоутворення невід'ємний від технологічного і може розглядатися як його вищий рівень. Художньо-образні характеристики інструментального звукоутворення слугують виявленню змісту твору через урахування: стилю та епохи створення, особливостей фактури, ладово-гармонічного, динамічного рішення, архітектоніки твору. Художньо-образний аспект звукоутворення на гітарі відображає уявлення виконавця, отримані в процесі пізнання композиторського задуму, і втілюється на практиці відповідними способами і прийомами звуковидобування.

У цілому проведені дослідження дали можливість говорити про багатство можливостей виконавського звукоутворення на струнно-щипкових інструментах попри обмеженість фізичних способів щипка та удару. З появою нових стилів музики урізноманітнюються існуючі і виникають суттєво інші підходи до звукоутворення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Академічний тлумачний словник української мови : в 11 т. URL : <http://sum.in.ua/> (дата звернення 12.09.2022)
2. Башмакова Н. В. Мандоліна в історико-художньому процесі : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2010. 140 с.
3. Берендт З. URL : <https://wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B4,%D0%97%D0%B8%D0%B3%D1%84%D1%80%D0%B8%D0%B4> (дата звернення 06.10.2022)
4. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень : автореф. дис. ... канд. мист. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 16 с.
5. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Рівненського державного гуманітарного ун-ту; упоряд. В. Г. Виткалов. Вип. 28. Рівне, 2018. С. 171–177.
6. Білоусова С. В. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук* : зб. наук. праць. Вип. 14. Дрогобич : Посвіт, 2015. С. 55–62.
7. Блажевич В. О. Еволюція розвитку виконавських традицій гітарного мистецтва у вітчизняному культурно-освітньому просторі. *Естетика і етика педагогічної дії*. Вип. 15. 2017. С. 107–115.
8. Блажевич В. О. Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи : матеріали II Міжнародної конференції «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття». 14–15 квітня 2016 р. м. Київ. С. 353–360.

9. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. *Музична Харківщина* : зб. наук. праць. Харків : ХІМ ім. І. П. Котляревського, 1992. С. 68–77.
10. Бурханов А. Г. Неизвестное о «твореньице» Хуана Карлоса Амата, испанской гитаре, бандоле и многом другом. *Старинная музыка*. 2012. № 3–4 (57–58). С. 38–60.
11. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі ; пер. з нім. Львів : БаК, 2006. 282 с.
12. Вольман Б. Л. Гитара. Ленинград : Музыка, 1972. 62 с.
13. Гарбузов Н. А. Зонная природа музыкального слуха. Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1950. 76 с.
14. Гелис М. М. Методика обучения игре на домре. Свердловск : Методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства, 1988. 87 с.
15. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки ; пер. с нем. Изд. 3-е. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 590 с.
16. Глущенко О. Історія гри на гітарі. URL : <https://serenada.in.ua/uk/bloh/statti-pro-hitari/89-istoriya-hry-na-hitari> (дата звернення 28.11.2021)
17. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. Москва : МИП «Магистр», 1993. 190 с.
18. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 600 с.
19. Давидов М. А. Проблеми збереження і розвитку академічного народно-інструментального мистецтва України : зб. статей. Луцьк : «ВАТ Волинська обласна друкарня», 2008. 412 с.
20. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на

- порубіжжі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 28. 2019. С. 120–140.
21. Дейнега В. М. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2006. 19 с.
22. Дроздова О. О. Спадкоємність в історії гітарного виконавства. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 386–391.
23. Дроздова О. О. Творча складова технології гітарного виконавського мистецтва : дис. ... канд. мист. (доктор філософії). Київ, 2020. 190 с.
24. Дункан Ч. Искусство игры на классической гитаре ; пер. с англ. Красноярск : Офсет плюс, 2004. 72 с.
25. Дутчак В. Музичний інструмент як об'єкт етнодизайну (на прикладі української бандури). *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції* : зб. наук. пр. Кн. 2. / редкол.: гол. ред. М. І. Степаненко. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. С. 329–336.
26. Зязюн І. А. Підготовка майбутнього вчителя до впровадження педагогічних технологій : навч. посібник. Київ : А. С. К., 2003. 240 с.
27. Івко В. Українська домра: у витоків родоводу. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ ім. П. Чайковського). Київ, 2012. С. 20–32.
28. Ільїн С. Питання музичної інтонації стосовно класичної гітари. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Спец. випуск «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» : зб. наук. праць / ред. та упор. В. І. Доценко. Вип. 23. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2008. С. 203–207.
29. Касілов І. А. Розвиток виконавської техніки студентів-гітаристів у процесі навчання на факультеті мистецтв. *Неперервна професійна*

- освіта: теорія і практика*. Серія: Педагогічні науки. Вип. № 1–2 (50–51). 2017. С. 93–98.
30. Козлин В. И. Формирование навыков игры на гитаре на основе специальных двигательных действий : уч. пособие. Киев : Изд-во КГПИ им. М. П. Драгоманова, 1997. 188 с.
31. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. I (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ–Харків–Нью-Йорк : М. К. Коць, 1996. 313 с.
32. Корякін О. О. Основи музичної акустики : конспект лекцій. Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. 132 с.
33. Костенко Н. Є. Теорія домрового виконавства в світлі сучасних вимог : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ : НМАУ, 2010. С. 123–137.
34. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : дис. ... канд. мист. Харків, 2009. 207 с.
35. Лазарева Г. Д. Особливості формування виконавської техніки та якості ігрових навиків у класі гітари. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Спец. випуск «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» : зб. наук. праць / ред. та упор. В. І. Доценко. Вип. 23. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2008. С. 221–226 с.
36. Лермонтова О. Редакція скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. *Когнітивне музикознавство* : зб. наук. статей Харківського нац. ун-ту мистецтв імені І. П. Котляревського / відп. секретар – докт. мист., проф. Л. В. Шаповалова. Вип. 52. Харків, 2019. 204 с.
37. Матвійчук Л. Методичні основи виконавської майстерності домриста. *Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-*

- нструментального мистецтва в Україні* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Київ, 24–31 березня). Київ, 1995. С. 45–48.
38. Михайленко М. П., Фан Дінг Тан. Довідник гітариста. Київ : Fan's company, 1998. 246 с.
39. Михайленко Н. П. Методика преподавания игры на шестиструнной гитаре. Киев : Книга, 2003. 248 с.
40. Михайленко М. П. Методологія виконавської майстерності гітариста. Київ–Рівне : Книга, 2009. 241 с.
41. Міхеєв Б. О. Акустичні закономірності звукоутворення на домрі і їх використання в роботі над звуковидобуванням : метод. рекомендації для студентів. Харків, 1990. 24 с.
42. Мошак Є. Г. Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2012. 16 с.
43. Ніколаєвська Ю. В. Гітара як образ світу (про приховані символічні смисли). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наукових праць. Вип. 23. Гітара як образ світу: виконавське мистецтво та наука. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2008. С. 14–20.
44. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дис. ... канд. мист. Одеса, 2016. 205 с.
45. Положій М. О. Мистецтво фламенко в контексті сучасної виконавської культури : кваліфік. робота на здобуття ступеня магістра. Київ : НАКККіМ, 2020. 82 с.
46. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре на принципах техники Ф. Тарреги ; пер. с исп. и ред. И. Поликарпова. Москва : Советский композитор, 1977. 200 с.
47. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. Київ : Академвидав, 1974. 865 с.

- 48.Сологуб В. Д. Практика підготовки виконавців спеціальності «Класична гітара» в українському освітньому просторі (на прикладі ВП «МФ КНУКІМ»). *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. № 64. Т. 2. 2019. С. 128–133.
- 49.Сомик О. М. Історія становлення музичного інструменту класична гітара в контексті європейської музичної культури. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 49. С. 277–279.
- 50.Студінов Е. Особливості формування навичок візуального контролю при грі на гітарі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Спец. випуск «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» : зб. наук. праць / ред. та упор. В. І. Доценко. Вип. 23. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2008. С. 207–215.
- 51.Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва : Музгиз, 1947. 377 с.
- 52.Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
- 53.Ходаковський О. Традиції та авангард у сучасних композиціях для гітари. Презентації творів Й. Спорка та А. Крижанівського на сценах Житомира. URL : <http://www.irbis-nbuv.gov.ua> (дата звернення 18.05.2022)
- 54.Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2002. 288 с.
- 55.Чеченя К. А. Практичний курс освоєння сучасної технології гри на гітарі (Гітарні перспективи). Оригінальні твори для гітари соло та ансамблів малих форм: навч. посіб. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. 62 с.
- 56.Чеченя К. А. Про гітару в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Спец. випуск «Гітара як звуковий образ світу: виконавське мистецтво та наука» : зб. наук. праць

- / ред. та упор. В. І. Доценко. Вип. 23. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2008. С. 9–14.
57. Шевченко А. А. Гітара Фламенко. Мелодії та ритми. Київ : Музична Україна, 1988. 114 с.
58. Шорошева Л. О. Звуковидобування у кобзово-домровому виконавстві. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2010. № 1 (6). С. 113–119.
59. Шорошева Л. О. Українська кобза в сучасній академічній музиці. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. Київ : ДАККіМ, 2009. № 2. С. 85–89.
60. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 566 с.
61. Taylor J. Tone production on the classical guitar. London : Musical News Services Ltd., 1978. 80 p.
62. Tennant S. Pumping Nylon. Van Huys : Alfred Publishing Company, 1998. 95 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Метод вправ у оволодінні технологією гітарного звукоутворення

(за М. Михайленком)

(см. Пример 9).

Пример 9



Пример 10



Пример 11



Пример 12



Рис. А.1.

Пример 15



Рис. А.2.

Пример 17

В. Гомес "Романс" 4-й такт

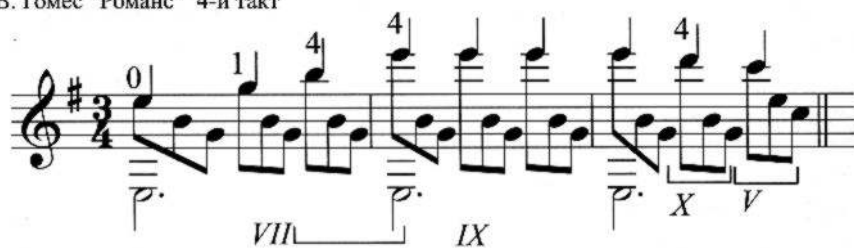


Рис. А.3.

Пример 20

Л. С. Вейс "Жига"

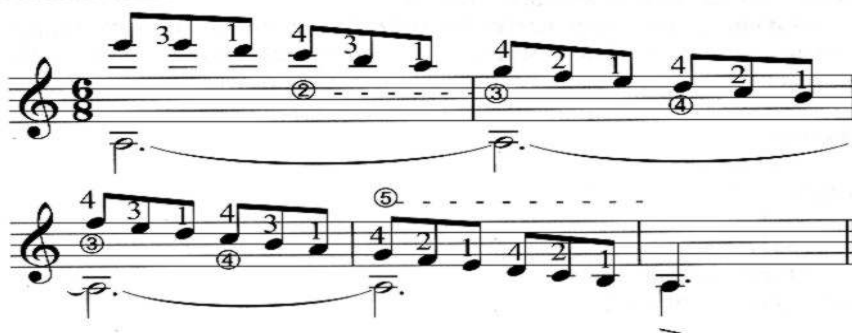


Рис. А.4.

Пример 1. ЛЕГАТО МЕЖДУ ДВУМЯ ЗВУКАМИ ЛЕГАТО МЕЖДУ ТРЕМЯ ЗВУКАМИ

153

Пример 2

Пример 3

УПРАЖНЕНИЕ С ПРИМЕНЕНИЕМ ВСЕХ ТРЕХ ВИДОВ ЛЕГАТО

154

Рис. А.5.

Додаток Б

Твори педагогічного репертуару: технологічний аспект звукоутворення

Классическая гитара

19. BOURREE

$\text{♩} = 56$

J. S. Bach

Рис. Б.1. Й.-С. Бах. Бурре

Rondo Allegretto

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic. The second staff features a forte (*f*) dynamic. The third staff includes piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fourth staff contains piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics, with a sharp sign (#) above a note. The fifth staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The sixth staff begins with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The seventh staff is marked with a 'C.5' above the first measure and includes piano (*p*) dynamics. The eighth staff features a piano (*p*) dynamic. The ninth and tenth staves continue the piece with piano (*p*) dynamics and various articulations.

The image displays a musical score for a piece titled "Rondo" by M. Джуліані. The score is presented on ten staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by letters like *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). There are also articulation marks, including accents and slurs. The score is written in a single system, with the key signature and time signature not explicitly shown but implied by the notation. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century keyboard or violin music.

Рис. Б.2. М. Джуліані. Рондо

Додаток В

Твори педагогічного репертуару:

художньо-образний аспект звукоутворення

14

СОЛЕАРЕС *

З. БЕРЕНД

Allegretto (Подвижно)

The musical score for 'SOLEARES' is written in 2/4 time and consists of eight staves. The first two staves show the piano accompaniment with chords and some arpeggiated figures. The third staff begins the melodic line with a dynamic of *mf*. The fourth and fifth staves continue the melodic line with dynamics of *f* and *p*. The sixth and seventh staves feature more complex rhythmic patterns with dynamics of *mf* and *p*. The eighth staff concludes the piece with a final melodic phrase and a dynamic of *mf*. Fingerings and articulation marks are clearly indicated throughout the score.

* Испанский танец, песня.

13659

The image shows a page of musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style typical of guitar sheet music, with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *fz*, *m*, and *mf* are present. There are also several triplets and slurs throughout the piece. The second staff has a *mf* marking and features several triplet patterns. The third staff includes a *fz* marking and has some fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 0. The fourth staff has a *fz* marking and includes the handwritten Russian text "у ног твоих" written below the staff. The fifth staff has a *fz* marking and includes the handwritten Russian text "к распути" written below the staff. The sixth staff has a *fz* marking and includes the handwritten Russian text "и мори" written below the staff. The seventh staff has a *fz* marking and includes the handwritten Russian text "и мори" written below the staff. The eighth staff has a *fz* marking and includes the handwritten Russian text "и мори" written below the staff. The ninth staff has a *fz* marking and includes the handwritten Russian text "и мори" written below the staff. The tenth staff has a *fz* marking and includes the handwritten Russian text "и мори" written below the staff.

16

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are used throughout. Technical markings include fingering numbers (1, 2, 3, 4) and slurs. The second staff features a series of chords with a dashed line above them labeled with Roman numerals V, III, I, and V. The third staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The fourth and fifth staves show more complex rhythmic figures, including triplets and sixteenth-note runs. The sixth staff contains a series of chords with a dynamic marking of *p* (piano). The seventh and eighth staves feature a melodic line with a dynamic marking of *f* and a circled '3' indicating a triplet. The ninth and tenth staves consist of a series of chords with a dynamic marking of *f* and a circled '3' indicating a triplet. The number 13659 is printed at the bottom center of the page.

Рис. В.1. 3. Берендт. Солеарес