

2. Горбатова[°]Н. Створення художнього образу у хореографічному мистецтві // *Актуальні питання культурології: альманах наук. т-ва «Афіна»*. Рівне, 2016. Вип. 16. С. 81-86.
3. Фриз[°]П. Поліфункціональність художньо-естетичного змісту хореографічного образу // *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії*. Київ, 2008. Вип. 1. С. 259-262.

Овчаренко Андрій,
викладач Полтавської міської школи
мистецтв «Мала академія мистецтв»
імені Раїси Кириченко (м.°Полтава)

ВИКОРИСТАННЯ АТАКИ ЗВУКУ ПРИ ГРІ НА ТРУБИ

***Анотація.** У даній статті розкривається поняття атаки звуку, характеризуються її різновиди, окреслюються складнощі застосування, пропонуються прийоми виконання. Даний матеріал буде корисний для учнів старших класів мистецьких шкіл, які навчаються грі на трубі, а також інших мундштучних інструментах.*

***Ключові слова:** труба, атака звуку; тверда, м'яка, проста, акцентована атака.*

***Постановка проблеми.** Сучасне духове виконавство ставить перед музикантом вимоги щодо оволодіння всіма засобами музичної виразності, вміння естетично осмислювати свою гру, втілювати різноманітні виконавсько-виражальні прийоми, використовувати всі види виконавської техніки, інтонацію, темпоритм, динаміку, агогіку, фразування, різні відтінки звучання тощо. Однією з найважливіших складових раціональної постановки при грі на духовому інструменті, зокрема на трубі, є атака звука, яка є одним з найважливіших факторів для його формування.*

***Сутність вивчення проблеми.** Питання аналізу проблем атаки звуку, артикуляції та функцій язика під час звукотворчого процесу знайшли відображення у працях С.°Горового, І.°Кобець, В.°Луб, Б.°Манжори та*

інших.

Виклад основного матеріалу. Атака – активний початок звуку. Атака (з італійської *attacare* – нападати) в духовому виконавстві має два значення: момент та характер виникнення звуку (художньо-виразна сфера) та спосіб видобування початку звуку (технологічна сфера) [1]. Чіткість і ясність початку звучання залежить від правильної організації дій язика і дихання, тобто атака звуку дуже сильно залежить від активної артикуляції. Існує стільки прийомів атаки, скільки й учнів, але є одна загальна закономірність. Вона залежить від фізичної будови людини: порожнини рота, висоти піднебіння, ширини і довжини передніх зубів, горла, язика, а також легень.

Правильність методики навчання залежить від врахування всіх фізіологічних факторів і їх відхилень від норми. Атака звука у взаємодії з роботою амбушюра і дихання, технікою пальців і музичним слухом є важливим компонентом виконавського апарату трубача. Чіткий початок звуку, володіння різноманітними штрихами і артикуляційними прийомами визначають рівень майстерності виконавця, відрізняють трубача-професіонала від любителя [2].

Більшість методичних праць, присвячених питанням духового виконавства визначають лише два типи атаки: тверду та м'яку. Подібна класифікація, на нашу думку, не зовсім правильна. Практика свідчить про те, що професійні музиканти-духовики здатні змінювати характер звуковидобування в дуже високому діапазоні. Виконавці на духових інструментах володіють як найменш чотирма найбільш характерними видами атак: акцентованою, твердою, простою, м'якою. Кожна з цих атак відповідає за «свою» зону, яка охоплює ціле сімейство атак, об'єднаних певними загальними ознаками.

Робота дихання має велике значення для атаки звуку. Ні в якому разі не можна розпочинати атакувати ноту без достатньої підтримки диханням. Активність дихання в момент атаки не означає сильного «дугтя» в інструмент. У момент звуковидобування музикант, ніби натужуючись,

виконує дихальний виштовхуючий стимул. При цьому у виконавця повинно виникнути відчуття енергійного, але плавного виштовхування звуку м'язами черевного пресу. Правильно виконана атака з дихальним стимулом ні в якому разі не призводить до «під'їздів» або «підвивання». Коли виконавець бере звук без активної підтримки диханням, у слухача виникає відчуття, що атакована частина звуку ніби вдаряється зверху на його стаціонарну частину. По іншому сприймається атака, яка виконана на диханні. В цьому випадку виникає враження, що звук атакується знизу, опорою дихання, яка піднімається до верху.

Для отримання потрібного характеру звуковидобування викладачі рекомендують учням імітувати вимовляння різноманітних складів: *та, то, ту, те, ті, да, до, ду, де, ді* та інших. Приголосний *t* дає найтвердішу атаку, *д* – найм'якшу. Голосний склад обирається в залежності від теситури звуків, які виконуються. В самому нижньому регістрі вимовляють *a*, в високому – *i*. Використовуючи твердий склад, легше досягти влучного та впевненого попадання в ноту та уникнути різних видів «під'їздів», та «підвивань» на початку звуковидобування. Тверда атака досягається шляхом досить чітким, швидким та рішучим рухом язика, який знаходиться в зібраному, пружному стані і таким же характером подавання дихання [2].

Проста атака потребує достатньо чіткої роботи язика та енергійного посилу дихання. Під час застосування прості атаки не повинні прослуховуватись акценти. Язик чітко та впевнено вимовляє той же склад, але не так рішуче та твердо, як в попередньому випадку. Акцентована атака потребує пружного стану губ, дуже різкої, імпульсивної подачі дихання в інструмент та такого ж різкого руху язика.

М'яка атака представляє собою одну з найсерйозніших виконавських проблем музиканта-духовика. Щоб отримати м'яку атаку, потрібно посилати в інструмент плавну, еластичну струю повітря, з одночасним, таким же плавним і м'яким рухом язика. В момент атаки потрібно вимовляти склади *да, ду, де* тощо. Особливо важко на духовому інструменті отримувати її в

критично тихих нюансах, які наближаються до порогу звукозбудження. В цьому випадку занадто сильне посилення повітря призведе до небажаного акцентування ноти, а зворотня крайність може призвести до того, що звук взагалі не можна видобути. Український валторніст І.°Якустіді експериментально досліджував роботу язика в момент атаки. Отримані ним рентгенограми показали, що по мірі підвищення теситури атакуючих звуків, підвищувалась точка дотику та збільшувалась площа дотику кінчика язика. При виконанні ноти до малої октави він торкався внутрішньої сторони верхньої губи та верхніх різців, а при виконанні до третьої октави язик опинився на стику піднебіння та верхніх зубів. Успіх атаки значною мірою залежить від стану фізичної та психологічної свободи виконавця. Губи та язик перед атакою мають бути максимально вільними.

Передчуття ноти відіграє велику роль у звуковидобуванні. Коли виконавець внутрішнім слухом завчасно чує той звук, який потрібно виконати, він отримує можливість у потрібний момент добре налаштувати свій апарат для атакування цього звуку. Точність налаштування залежить не тільки від гостроти внутрішнього звуку, а і від пам'яті м'язів. Тільки в тому випадку, якщо виконавець усіма м'язами свого звукоутворюючого апарату відчуває як повинен бути виконаний той чи інший звук, його атака буде вдалою. Для збереження відчуття м'язової пам'яті на атаку потрібно багато та регулярно вправлятися у грі.

Допоміжна атака звуку має особливе місце в атакуванні. Вона ввійшла у професійний лексикон духовиків з часів виникнення проблеми подвійного *staccato*, найважливішим елементом якого вона є. Для відтворення допоміжної атаки виконавець доторкається спинкою язика до піднебіння, ніби кажучи про себе склад *ку* або *ка*. Працюючи над цим видом атаки, виконавець повинен прагнути до того, щоб цей склад за ясністю та чіткістю виникнення звуку не відрізнявся від звичайної.

Висновки. Отже, кожен музикант має свої анатомо-фізіологічні та психічні властивості, тому техніка духового звуковидобування значною

мірою індивідуальна. Так народжується техніка звуковидобування, яка поряд з загально визнаними принципами несе в собі рису індивідуальності.

Раціональна постановка атаки звука у музиканта-початківця, вміння відпрацювати точну й чітку диференційовану (або різноманітну) атаку, гарантує у майбутньому повну виконавську свободу у формуванні якісних звуків у всьому діапазоні інструмента.

Список використаних джерел

1. Марценюк^оГ.^оП. Атака звука, артикуляція та функції язика при грі на тромбоні // *Молодий вчений*. № 2 (54). лютий, 2018. С.524-530.
2. Марценюк^оГ.^оП. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні: навч.-метод. посібник. К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. 351^ос.
3. Посвалюк В. Т Теорія і методика виконавства на трубі. Київ, 2010.

Олевська Тамара,

викладачка Полтавської міської школи мистецтв «Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко,

Олевська Марія,

викладачка Полтавської міської школи мистецтв «Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко,

Ніколаєва Наталія,

викладачка Полтавської міської школи мистецтв «Мала академія мистецтв» імені Раїси Кириченко, (м.^оПолтава)

ВИКОРИСТАННЯ ПАРТЕРНОЇ ГІМНАСТИКИ НА ЗАНЯТТЯХ ІЗ ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. У статті розкрито важливість застосування партерної гімнастики в навчанні дітей танцювальному мистецтву. Висвітлено методичні поради щодо принципів гімнастики в хореографії, їх засоби і