17. Kirillina, L.V. (2009) Betkhoven. Zhizn’ i tvorchestvo: v 2 tt. [Beethoven. Life and creativity: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Scientific Publishing Center “Moscow Conservatory”.

18. Aksenov, V.V. (1996) K voprosu o genezise i tipologii kamernoy i kontsertnoy raznovidnostey simfonii v XX veke [On the question of the genesis and typology of chamber and concert varieties of symphony in the twentieth century]. In: *Pamyati N. Nikolaevoy: Nauchnye trudy MGK im. P.I. Chaykovskogo* [Memory of N. Nikolaeva: Scientific works of the Tchaikovsky MGK]. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Release 14. pp. 74–83.

19. Pavlovskiy, A.N. (2012) *Violonchel’nyy kontsert XX veka* [Cello concerto of the twentieth century]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.

УДК 788.43:781
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-108-117

А.М. Понькина

РОЛЬ АМБУШЮРА И АРТИКУЛЯЦИОННО-РЕЗОНИРУЮЩЕГО АППАРАТА В ФОРМИРОВАНИИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ И ДЖАЗОВОЙ ЗВУКОВОЙ МОДЕЛИ ПРИ ИГРЕ НА САКСОФОНЕ

В статье анализируются особенности воссоздания академической и джазовой моделей при игре на саксофоне. Данная проблема, невзирая на существование большого пласта литературы, до настоящего времени не выступала в качестве предмета исследований. Подобное состояние научной мысли побудило автора сконцентрировать внимание на специфической работе органов артикуляционно-резонирующего аппарата и амбушюра, при помощи которых корректируется акустический результат, предопределенный характерными традициями реализуемых стилевых моделей.

Ключевые слова: *саксофон, звуковая модель, академическая звуковая модель, джазовая звуковая модель.*

Актуальность темы исследования. Специфика бытования саксофона в музыкальном социуме со дня создания и вплоть до первой половины XX столетия [1] – не увенчавшиеся успехом попытки внедрения в оперно-симфонический и духовой оркестры с целью расширения тембровых, технических и динамических возможностей, наряду со случайным утверждением в качестве полноправного лидирующего участника в сфере джазового искусства, – обусловила существующие до настоящего времени закономерности исполнительства на данном инструменте. Одной из характерных тенденций, однако, в свете современных процессов не являющейся главенствующей, остается разграничение мировой саксофонной агломерации на академическое и джазовое пространства, размытость границ которых позволяет не только одновременное функционирование в единой плоскости (в силу унифицирования комплекса профессиональных навыков), но и параллельное развитие в рамках избранных направлений. В этой связи, согласно стилевой принадлежности, корректируется диапазон саксофонных традиций [2], влияющих на формирование «исполнительской семантики» (Н.Е. Костенко) [цит. по: 1] и «темброво-звуковой» модели (И.В. Вискова) [3], акустический результат которых предрешается происходящими в организме музыканта физиологическими процессами, соотносящимися по закону акустического импеданса [4].

Независимо от стиля, первостепенной задачей при игре на инструменте выступает создание соответствующей предслышанному звуковому идеалу постановки исполни-

тельского аппарата. Реконструированная модель звука воспринимается как своеобразный индикатор качества соотношения сложных физиологических и акустических процессов, регулируемых при помощи находящегося в непосредственном контакте с мундштуком амбушюра. Технология зарождения модели звука базируется на диафрагмальном дыхании с опертым выдохом, позволяющем при взаимодействии с органами артикуляционно-резонирующего аппарата сохранить скорость прохождения потока воздуха, решающую для последующего преобразования физиологических импульсов в акустические. Сопряженный с характерными традициями воплощаемой стилевой модели акустический результат предопределяется специфической работой органов артикуляционно-резонирующего аппарата и амбушюра, вследствие чего возникает возможность корректировки как физиологических процессов, так и фазы их отражения, то есть тембрового звучания инструмента.

Степень научной разработанности проблемы. Проблема взаимозависимости физиологических и акустических процессов активно исследовалась в трудах различных исторических периодов. В частности, в работе «Метод: детальный анализ амбушюра, дыхания, звукоизвлечения, вибрато, языка, фразировки, артикуляции» исполнителя-саксофониста начала XX века Х. Линдемана подчеркивается необходимость правильного положения шеи и головы для достижения хорошего тембра [5. С. 4]. Возможность коррекции звуковой модели за счет иной, по сравнению с предыдущим временным этапом, работы артикуляционно-резонирующего аппарата – «собранной» формы нижней губы, а также «открытой позиции» гортани в совокупности с возвратно-поступательными движениями языка, не способствующими торможению воздушной струи, – стала одной из ведущих тенденций середины XX века, нашедшей отражение в «Искусстве игры на саксофоне» Л. Тила [6].

Новации в смежных с музыкальным искусством отраслях в конце XX века открыли ряд возможностей для осмысления созависимости физиологических и акустических процессов при игре на духовых инструментах в рамках «вокально-инструментальной» (В.Н. Апатский) [7] концепции звукоизвлечения. Ярким примером тому служит диссертация «Видеофлюорографические исследования языка и позиции гортани при игре на флейте, гобое, кларнете, фаготе и саксофоне» Дж. Карра [8]. Сторонниками данной тенденции оказались джазовый саксофонист Д. Либман [9] и такие известные академические музыканты, как Н.В. Волков [10] и В.Н. Апатский [7]. Последний в своей работе отмечает: «Во время игры звучит не только духовой инструмент, но и в какой-то мере и сам исполнитель. С этих позиций звучащий духовой инструмент представляет собой тройную связанную акустическую систему: возбудитель звуковых колебаний + колебательный процесс в воздушном столбе, заключенном в канале инструмента, + колебательный процесс (с обратной фазой колебаний) в дыхательных путях музыканта. Так как все эти три элемента системы тесно взаимосвязаны, всякое изменение в любом из них (в том числе и в дыхательных путях музыканта) должно отражаться на звуковом результате» [7. С. 40].

Итоги модернизации «вокально-инструментальной» (В.Н. Апатский) [7] концепции звукоизвлечения в исполнительском искусстве первой четверти XXI века отразили научные труды С.М. Башановой [11] и В.Г. Подаюрова [12], а также ряд статей О.В. Уваровой, исследующей вопросы постановки аппарата духовика с позиций акустики и физиологии [13] и уделяющей в этой связи пристальное внимание при звукоизвлечении позиции гортани [14] и фонетическому подходу [15]. В упомянутых работах с учетом изменения условий воспроизведения элементов сложноподчиненной трехзвеньевой системы анализируются открывшиеся возможности коррекции звучания инструмента. Визуализация корреляции акустических и физиологических процессов определила введение в терминологический аппарат музыкантов-духовиков понятия «акустический импеданс» [4. С. 136], что позволило в малейших деталях уяснить характерные установки воплощения модели звука.

Научная новизна, цель, задачи и предмет исследования. Постоянное совершенствование критериев, позволяющих оценивание «концертного облика саксофониста» (С.В. Кириллов) [16], требует от исполнителя не только филигранного владения технологией игры на инструменте, но и высокого уровня умственной и психологической подготовленности для осознания и восприятия особенностей корреляции акустических и физиологических процессов. Тем не менее, ни в одном из исследований не затрагивался круг вопросов, связанных с традициями воплощения стилевых моделей, обусловливающих различия работы двух главных звеньев системы – артикуляционно-резонирующего аппарата и амбушюра, – и непосредственно отвечающих за получение предслышанного акустического результата. Подобное состояние современной научной мысли позволяет считать *актуальной* тему данной статьи, в качестве *объекта исследования* которой выступают традиции джазового и академического исполнительства на саксофоне, а *предмета* – особенности работы артикуляционно-резонирующего аппарата и амбушюра при воссоздании стилевых моделей.

Основная часть. Унифицирование технологии исполнительского процесса академических и джазовых музыкантов не исключает различий, в некоторых случаях незначительных, в работе артикуляционно-резонирующего аппарата и амбушюра при реализации звуковых моделей. Пристальное внимание к соотносящимся, согласно закону акустического импеданса, звеньям системы – колебательному процессу в заключенном в канале инструмента воздушном столбе, определяющемуся колебаниями (с обратной фазой) в дыхательных путях музыканта, невозможными без участия возбудителя звука [7. С. 40], – продиктовано спецификой вокально-инструментальной концепции. В ней значимая роль при звукообразовании отводится артикуляционно-резонирующему аппарату и амбушюру. В частности, звенья системы акустического импеданса (сопоставляемое с началом дыхательных действий получение импульса, трактующееся как физиологическая работа внутренних органов преломление и отражение – собственно акустические взаимодействия в канале инструмента) имеют специфические тенденции соотношения и перехода физиологических актов в акустические. Дальнейшее развитие полученного начального импульса, ввиду физиологических особенностей работы организма при звукоизвлечении, регулируется органами артикуляционно-резонирующего аппарата: первоначально голосовыми связками и гортанью, впоследствии – корнем или спинкой языка.

Разделение фазы преломления воздушной струи на два этапа предрешено соприкосновением с важными для получения необходимой модели звука «анатомическими точками» (Д. Либман) [9]. Первичное взаимодействие потока воздуха с выступающими в виде преград гортанью и связками детерминирует имеющие значение для дальнейшего преломления не только скорость прохождения, но и направление. Важным условием для темпа движения становится степень колебаний голосовых связок и миндалин, наряду с положением органов гортани (собственно, надгортанника и щитовидного хряща). Естественному торможению способствует сильная вибрация голосовых связок, одновременно с миндалинами и «закрытое» положение гортани, сохранению – отсутствие напряжения и «открытая» позиция. Состояние голосовых связок и миндалин связано, главным образом, с выбором имитирующихся при звукообразовании на саксофоне гласных и согласных звуков, фонетический уклад артикуляционно-резонирующего аппарата которых отличается. Так, при воспроизведении звуков «а», «о», «и», «у» голосовые связки сомкнуты (находятся в рабочем состоянии) и вибрируют, содействуя получению акустического результата (разговорной речи), при воссоздании «т», «д», «г», «к» – разомкнуты (пребывают в состоянии покоя), вследствие чего не вибрируют [17].

Тем не менее, имитация фонации отдельно взятых гласных либо согласных не создает условий для качественного технологически правильного звукоизвлечения на инструменте, вследствие свойственной воспроизведению музыкального звука в духовом

исполнительстве трехфазности. Первая фаза связана с атакой, вторая – со стационарной частью, третья – с окончанием. Вышеупомянутые фазы отличаются работой артикуляционно-резонирующего аппарата, принимающего необходимое положение в результате имитирования произношения избранных звуков. Согласными звуками регулируется атака, твердый или мягкий тип которой определяется «участием или неучастием голосового источника» [18. С. 84], иначе говоря, сомкнутым или разомкнутым положением голосовых связок.

Например, отвечающий за твердую атаку звук «т» характеризуется напряженным положением голосовых связок (участием голосового источника), отсутствие голосового источника при фонации «д» устанавливает его применение для получения мягкой атаки. Стационарная часть, наоборот, сопоставляется с предрешающими тембральное звучание инструмента гласными, так как именно разная «акустическая картина» (Л.В. Бондарко) [18. С. 38] избранных для имитации фонации гласных характеризует итоговый результат. Выбор открытого (с гласным в конце) или закрытого (заканчивающегося согласным) слога для третьей фазы, то есть для окончания, в первом случае позволяет звуку длиться и плавно переходить в последующие, во втором – обусловливает соединение со следующим звуком через паузу.

Технологически правильное воссоздание музыкального звука акцентирует внимание на необходимости совместного использования гласных и согласных, что, как показала многолетняя практика, является возможным ввиду существующих между ними общих артикуляционных закономерностей [18. С. 86]. Сопоставление гласных и согласных в фонемы имеет специфические закономерности, связанные с сочетанием разнонаправленный действий физиологического акта произношения разных типов звуков. В результате этого происходит подмена характерных действий органов артикуляционно-резонирующего аппарата для одиночного произношения, на действия, свойственные совместному произношению. Фонация имитируемых фонем сопровождается единовременным с толчком воздуха специфическим связочным напряжением, образующемся по причине сочетания действий активных и пассивных органов артикуляционно-резонирующего аппарата сообразно «произносительной общности звуков» (Л.В. Бондарко) [18. С. 123].

Необходимая для получения акустического результата смешанная (средняя позиция) артикуляционно-резонирующих органов при совмещенном артикулировании гласных и согласных предопределяется спецификой толчка воздуха и мускульного напряжения ввиду чередования активных и пассивных органов при имитировании фонем, состоящих из гласных и согласных [18. С. 64]. Характер толчка воздуха, в силу имитирования идущей впереди слога согласной, и мускульное напряжение из-за чередования активных и пассивных органов, отвечающих за произношение согласного, и активных и пассивных органов, задействованных при произношении гласных, предполагают большое множество смешанных позиций, влияющих на вариативность получаемого акустического результата.

Бесчисленность смешанных позиций формирует физиологическое положение гортани, соответствующее имитации произносимой фонемы звука. Так, при произношении слогов, связки и гортань, совместно с надгортанником и щитовидным хрящом, приобретая необходимое для фонации положение, определяют сопротивление воздушного потока. Придает направление воздушной струе, предрешая условия и индивидуальные особенности второго этапа фазы преломления – отражения струи воздуха от мягкого неба либо твердого небного купола, – положение гортани. Важным для получения дальнейшего результата становится получение острого или тупого типов угла отражения при проекции воздушной струи на корень или спинку языка [19].

Положение органов гортани, как и связок, а также степень прижима мягкого неба к задней стенке гортани регулируется выбором имитируемой фонемы и обусловливает конфигурацию полостей, резонансные свойства которых воздействуют на акустический результат. В частности, Л.В. Бондарко по этому поводу говорит следующее: «Надгор-

танные полости – ротовая, носовая, полость глотки – являются резонаторами, собственные частоты которых могут очень значительно изменяться в зависимости от того, какое положение занимает язык, губы, мягкое небо, то есть в конечном счете – в зависимости от того, какой звук в данный момент произносится» [18. С. 24].

К различным акустическим последствиям приводит и изменение конфигурации ротовой полости, резонансные частоты которой увеличиваются или уменьшаются из-за особенностей уклада языка при имитации фонем. В данном случае подъем корня и спинки языка регулируется гласным звуком, а скорость и сила движения – согласным. Собственно, при артикулировании слогов направление движения и место соприкосновения языка соответствует впереди идущему согласному звуку, а положение в ротовой полости – помещающемуся сзади гласному звуку. Наиболее оптимальные условия для формирования хороших резонансных частот создает применение переднеязычных («т», «д») и заднеязычных («г», «к», «х») согласных, так как их положение способствует образованию дополнительных резонаторов в ротовой полости. В первом случае – в передней и задней частях, во втором – в средней [18]. Появление дополнительных резонирующих полостей увеличивает резонансные частоты и улучшает тембровые характеристики получаемого звука, кардинально изменяя «акустическую картину» (Л.В. Бондарко) [18].

Помимо вышесказанного, выбор переднеязычных согласных содействует сохранению темпа движения потока воздуха. Вследствие имитирования отмеченной группы согласных, органы гортани приобретают «открытое» положение (надгортанник и щитовидный хрящ опускаются вниз), в сочетании с твердым небом, мягкое небо прижимается к задней стенке гортани, увеличивая пространство, спинка языка максимально опускается, язык, отходя от передних зубов, в плоском состоянии ложится в ротовую полость. Имитирование заднеязычных согласных с идентичными переднеязычным согласным возвратно-поступательными движениями, наряду с большим подъемом корня языка к твердому небу, в результате чего образуются дополнительные резонансные пустоты в ротовой полости, также обусловливает получение необходимого акустического результата.

Уклад языка играет важную роль при резонировании надгортанных полостей, в частности, ротовой. Имитируемые при звукообразовании переднеязычные согласные характеризуются дорсальным укладом – соприкосновение с нижними зубами передней части языка при возвратно-поступательных движениях его основной части. Заднеязычные согласные имеют вилярный уклад языка – работа задней части, корня (или средней части языка ближе к корню) при неактивной передней части языка создает преграду для воздушного столба при сближении с твердым небом. Сопоставление фонем «та» и «ка», при звукоизвлечении с двойной атакой, при восприятии акустического результата практически не отличается за счет сочетания резонансных характеристик слога «ка», ввиду перекрытия шумовых потоков образующимся большим резонатором в передней части ротовой полости со свойственной фонеме «та» высокочастотной резонансной картиной воспроизводимых на инструменте звуков.

Воплощение отражения импульса – переход в акустическое измерение – происходит при помощи амбушюра исполнителя. Правильное положение амбушюра связано с выбором гласного звука, отличающегося степенью участия губ в артикулировании. Нейтральное положение (незадействованность губ в звукопроизношении) благоприятствует передаче и сохранению импульсов. Большая «огубленность» (Л.В. Боднарко) [18] гласного звука, собственно, задействованность губ в фонации, кардинально преобразовывает акустический результат. Положение губ не изменяется при произношении нейтрального звука «а» [17]. Выпячивание вперед и округление губных эпителиев при артикулировании наиболее «огубленного» звука «у» предрешает потерю необходимых для получения хорошего акустического результата частотных характеристик струи воздуха.

Среднее положение между вышеупомянутыми звуками занимает звук «о», сходный по «огубленности» с французским «*e*» ([oe]) [1. С. 65]. Обращение к нему способствует

формированию требуемой для адекватного вибрирования трости губной «подушки», так как именно рациональная постановка амбушюра (постановка его нижней губы) определяет качественность акустического звучания инструмента. Подобное соприкосновение трости с губой позволяет модифицировать «акустическую картину» (Л.В. Бондарко) [18], объясняя выбор многими современными прогрессивными исполнителями иностранного звука. Наряду с этим, конфигурация губ при произношении данной гласной способствует равномерному эластичному обхвату мундштука, оптимальному для передачи трости резонансных частот воздушной струи. Беспрепятственный проход потока воздушной струи в мундштук благодаря герметичности соединения амбушюра с мундштуком – главного центра «управления звуком» (Г. Линдеман) [5. С. 9] – поддерживает резонансные частоты звукового импульса при трансляции в инструмент, позволяя преобразовать физиологические процессы в акустические.

На акустические характеристики звучания инструмента благотворно влияет создание дополнительных резонирующих пустот в ротовой полости между щеками и зубами исполнителя (так называемой «вакуумной подушки»), предрешающее увеличение резонансных частот воздушного потока и обусловливающее изменение тембра звука. Особое значение при осуществлении контроля сохранности свойств воздушной струи в процессе перехода из резонансной камеры ротовой полости в резонирующую камеру мундштука для дальнейшего преломления приобретает давление углов рта.

Таким образом, артикуляционно-резонирующий аппарат и амбушюр играют важную роль в воспроизведении «акустической картины» (Л.В. Бондарко) [18] звучания инструмента вследствие взаимообусловленности соотношения физиологических и акустических процессов при имитировании избранных для артикулирования фонем, применение которых продиктовано различными традициями звучания академической и джазовой звуковых моделей. Так, для академической звуковой модели свойственна работа с фонемами, при которых форма артикуляционно-резонирующего аппарата соответствует имитации сочетающихся со среднеогубленным гласным переднеязычных и заднеязычных согласных, что обусловливает создание влияющих на итоговый результат резонирующих частот в ротовой полости и полости глотки. В реализации джазовой модели звука решающим становится специфическое артикулирование с использованием вилярных согласных («л», «н»), закрытых слогов (типа «дадн», «дап» либо «дат») и цепочек фонем (как, например, «ду» – «би» – «ду» – «дат»), предопределяющее отличное от академической звуковой модели положение артикуляционно-резонирующего аппарата и амбушюра, отвечающих за акустический результат.

Подобное соотношение физиологических и акустических процессов коррелируется законами акустического импеданса. В этой связи «акустическая картина» воплощаемой звуковой модели зависит от получения избранного для имитирования фонем импульса, связующего действия дыхательных органов и артикуляционно-резонирующего аппарата. Противоположный подход к критериям звуковой модели в академическом и эстрадно-джазовом исполнительстве предполагает необходимую степень соотношения звеньев акустического импеданса, главным образом, разнящихся принципами формирования типа угла отражения при вхождении воздушной струи в мундштук, наряду с использованием разновидностей «огубленной» гласной.

В частности, в первом случае (при работе с академической звуковой моделью) уклад и движения языка, свойственные переднеязычным согласным, в совокупности с конфигурацией амбушюра и основных и дополнительных («вакуумная подушка» между щеками и зубами исполнителя) резонансных полостей создают предпосылки для возникновения тупого угла акустического импеданса и положения нижней губы, которая должна служить для поддержания и передачи резонансных частот воздушного столба. Во втором случае – вследствие имитирования специфических для джазовой музыки фонем и обращению к типу гласной (во многих случаях «и»), определяющей «растя-

нутое» положение губного аппарата, образуются острый угол преломления струи воздуха и дополнительные шумовые резонирующие полости, частоты которых изменяют акустическое звучание инструмента.

Литература

1. Понькина А.М. Эволюция академической музыки для саксофона второй половины XIX – начала XXI века. М.: ФИЛИНЪ, 2020. 240 с.

2. Понькина А.М. Русские саксофонные традиции: к проблеме генезиса // Образование и культурное пространство. 2024. № 1. С. 96–104.

3. Вискова И.В. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2009. 17 с.

4. Понькина А.М. Акустический импеданс при игре на духовых инструментах // Актуальные вопросы методики обучения игре на духовых и ударных инструментах: традиции и инновации. М.: Военный университет, 2022. С. 131–139.

5. Lindeman H. Method: a detailed analysis of embouchure, breathing, tone production, vibrato, tonguing, phrasing, articulation. New York: Henry Lindeman studios, 1934. 50 p.

6. Teal L. The art of saxophone playing. Princeton. New Jersey: Summy-Birchard Music, 1963. 98 p.

7. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: НМАУ имени П.И. Чайковского, 2006. 430 с.

8. Carr W.E.J. A Videofluorographic investigation of tongue and throat position in playing flute, oboe, clarinet, bassoon and saxophone: dissertation … for the degree of Doctor of Musical Arts. Southern California, 1978. 135 p.

9. Liebman D. Developing a personal saxophone sound. Massachusetts: Dorn publications, 1994. 58 p.

10. Волков Н.В. Психофизические основы и принципы постановки губного аппарата исполнителя на язычковом духовом инструменте. М.: Научно-методический центр по художественному образованию, 2005. 50 с.

11. Башанова С.М. Формирование вокализированного звукоизвлечения на флейте с опорой на фонематические особенности русского языка // Музыкальное и художественное образование: опыт, традиции, инновации / отв. ред. Бакшаева Е.В., Тенюкова Г.Г. Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева, 2022. С. 119–127.

12. Подаюров В.Г. Бесприжимная постановка: о некоторых приемах обучения игре на саксофоне // Культурная жизнь Юга России. 2009. № 1(30). С. 136–138.

13. Уварова О.В. Постановка исполнительского аппарата начинающего музыканта-духовика: акустико-физиологический аспект // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2021. № 21. С. 158–165.

14. Уварова О.В. Позиция гортани в формировании исполнительского аппарата музыканта-духовика // Актуальные научные исследования в современном мире. 2021. 11(79). Ч. 10. С. 174–177.

15. Уварова О.В. Педагогический потенциал фонетического подхода в подготовке начинающего музыканта-духовика // Музыкальное искусство и образование. 2020. Т. 8. № 2. С. 109–123.

16. Кириллов С.В. Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: дис. … канд. искусствоведения. М., 2010. 166 с.

17. Новикова Е.В. Артикуляция звуков в графическом изображении. М.: Гном, 2006. 50 с.

18. Бондарко Л.В. Звуковой строй современного русского языка. М.: Просвещение, 1977. 176 с.

19. Понькина А.М., Григорьев Е.В. Работа голосового аппарата исполнителя при игре на саксофоне и профессиональном пении // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 3(66). С. 45–49.

The Role of the Ear Cups and the Articulatory-Resonant Apparatus in the Formation of the Academic and Jazz Sound Model when Playing the Saxophone

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 1 (95), 108–117.
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-108-117

Antonina M. Ponkina, Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation (Moscow, Russian Federation) E-mail: ponkina_2006@mail.ru

Keywords: saxophone, sound model, academic sound model, jazz sound model.

Constant improvement of the criteria, guided by which the “concert appearance of a saxophonist” (S. Kirillov) and the integral complex of professional skills are assessed, requires from the performer not only a filigree mastery of the technology of playing the instrument, but also a high level of mental and psychological preparedness for the awareness and perception of the features of the correlation of acoustic and physiological processes accompanying the embodiment of academic and jazz stylistic models. Despite the existence of a large layer of literature concerning saxophone performance, the noted range of issues has not been addressed in any of the studies to date. Such a state of modern scientific thought allows us to consider the topic of the selected article relevant, the object of which is the traditions of jazz and academic performance on the saxophone, and the subject – the features of the articulatory-resonant apparatus and embouchure in the embodiment of stylistic models. The analysis of physiological processes occurring in the musician’s body allowed us to draw conclusions regarding the acoustic result corrected by the specific work of the organs of the articulatory-resonant apparatus and the embouchure, predetermined by the characteristic traditions of the implemented stylistic models. The recreation of the “acoustic picture” (L. Bondarko) of the instrument’s sound due to the interdependence of the relationship between physiological and acoustic processes when imitating the phonemes selected for articulation, within the framework of the traditions of the sound of academic and jazz sound models, is different. Thus, the embodiment of the academic sound model is characterized by the use of phonemes that predetermine the configuration of the articulatory-resonant apparatus according to the imitated anterior (“t”, “d”) and posterior (“g”, “k”, “kh”) consonants in combination with the mid-labialized vowel (“o”), which affects the final result due to the formation of the necessary resonance conditions in the oral cavity and pharynx. The jazz model of sound, due to the specific articulation using vilar consonants (“l”, “n”), closed syllables (like “dadn”, “dap” or “dat”) and chains of phonemes (“du” – “bi” – “du” – “dat”), unlike the academic model, assumes a different acoustic result, determined by the position of the articulatory-resonating apparatus and the embouchure, responsible for recreating resonant frequencies in the oral cavity and pharynx.

References

1. Ponkina, A.M. (2020) *Evolyutsiya akademicheskoy muzyki dlya saksofona vtoroy poloviny XIX – nachala XXI veka* [Evolution of academic music for saxophone in the second half of the 19th – early 21st century]. Moscow: “FILIN”.

2. Ponkina, A.M. (2024) Russkie saksofonnye traditsii: k probleme genezisa [Russian saxophone traditions: to the problem of genesis of the yushch]. *Obrazovanie i kul'turnoe prostranstvo – Education and cultural space*. 1. pp. 96–104.

3. Viskova, I.V. (2009) *Puti rasshireniya vyrazitel'nykh vozmozhnostey derevyannykh dukhovykh instrumentov v muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Paths to the expansion of

expressive capabilities of wooden spiritual instruments in music of the second half of the twentieth century]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.

4. Ponkina, A.M. (2022) Akusticheskiy impedans pri igre na dukhovykh instrumentakh [Acoustic effects when playing wind instruments]. In: *Aktual'nye voprosy metodiki obucheniya igre na dukhovykh i udarnykh instrumentakh: traditsii i innovatsii* [Current issues in the methodology of teaching wind and percussion instruments: traditions and innovations]. Moscow: Military University. pp. 131–139.

5. Lindeman, H. (1934) *Method: a detailed analysis of embouchure, breathing, tone production, vibrato, tonguing, phrasing, articulation*. New York: Henry Lindeman studios.

6. Teal, L. (1963) *The art of saxophone playing*. Princeton: Summy-Birchard Music.

7. Apatsky, V.N. (2006) *Osnovy teorii i metodiki dukhovogo muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva* [Fundamentals of the theory and methods of sad musical-performing art]. Kiev: National Music Academy Of Ukraine Named After P.I. Tchaikovsky.

8. Carr, W.E.J. (1978) *A Videofluorographic investigation of tongue and throat position in playing flute, oboe, clarinet, bassoon and saxophone*. Doctor of Musical Arts. Diss. Southern California.

9. Liebman, D. (1994) *Developing a personal saxophone sound*. Massachusetts: Dorn publications.

10. Volkov, N.V. (2005) *Psikhofizicheskie osnovy i printsipy postanovki gubnogo apparata ispolnitelya na yazychkovom dukhovom instrumente* [Psychic bases and principles of the construction of the vocal apparatus performed on a linguistic spiritual instrument]. Moscow: Scientific and Methodological Center for Art Education.

11. Bashanova, S.M. (2022) Formirovanie vokalizirovannogo zvukoizvlecheniya na fleyte s oporoy na fonematicheskie osobennosti russkogo yazyka [Formation of vocalized sound production in flute based on phonetic features of the Russian language]. In: Bakshaeva, E.V. & Tenyukova, G.G. (eds.) *Muzykal'noe i khudozhestvennoe obrazovanie: opyt, traditsii, innovatsii* [Musical and artistic education: experience, traditions, innovations]. Cheboksary: Chuvash State Pedagogical University named after I.Ya. Yakovlev. pp. 119–127.

12. Podayurov, V.G. (2009) Besprizhimnaya postanovka: o nekotorykh priemakh obucheniya igre na saksofone [Unconditional production: on some methods of teaching to play the saxophone]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 1 (30). pp. 136–138.

13. Uvarova, O.V. (2021) Postanovka ispolnitel'skogo apparata nachinayushchego muzykanta-dukhovika: akustiko-fiziologicheskiy aspekt [Setting up the performing apparatus of a novice wind instrument player: acoustics and physiological aspect]. *Izvestiya RGPU im. A.I. Gertsena – Izvestiya of the A.I. Herzen State Pedagogical University*. 21. pp. 158–165.

14. Uvarova, O.V. (2021) Pozitsiya gortani v formirovanii ispolnitel'skogo apparata muzykanta-dukhovika [The position of the larynx in the formation of the performing apparatus of a wind musician Yushch]. *Aktual'nye nauchnye issledovaniya v sovremennom mire – Current scientific research in the modern world*. Vol. 11(79). P. 10. pp. 174–177.

15. Uvarova, O.V. (2020) Pedagogicheskiy potentsial foneticheskogo podkhoda v podgotovke nachinayushchego muzykanta-dukhovika [Pedagogical potential of the phonetic approach in training a novice brass instrument player yushch]. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie – Musical art and education*. Vol. 8. 2. pp. 109–123.

16. Kirillov, S.V. (2010) *Tekhnika igry na saksofone i problemy interpretatsii original'nykh proizvedeniy* [Technique of playing the saxophone and problems of interpretation of original works]. Art History Cand. Diss. Moscow.

17. Novikova, E.V. (2006) *Artikulyatsiya zvukov v graficheskom izobrazhenii* [Articulation of sounds in graphic representation]. Moscow: Gnom.

18. Bondarko, L.V. (1977) *Zvukovoy stroy sovremennogo russkogo yazyka* [Sound structure of the modern Russian language]. Moscow: Prosveshchenie.

19. Pon’kina, A.M., Grigor’ev, E.V. (2017) Rabota golosovogo apparata ispolnitelya pri igre na saksofone i professional’nom penii [The work of the vocal apparatus of the performer when playing the saxophone and professional singing yush]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South.* 3(66). pp. 45–49.

УДК 786:78.08
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-117-127

Ли Цзиньчан

ОДНОЧАСТНЫЕ СОНАТЫ ПЕТЕРБУРГСКИХ КОМПОЗИТОРОВ И.Е. РОГАЛЕВА, Э.Е. МАТВЕЕВА, Б.А. АРАПОВА: ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ АСПЕКТЫ

В работе проанализированы одночастные сонаты петербургских композиторов XXI века И.Е. Рогалева, Э.Е. Матвеева и Б.А. Арапова с точки зрения особенностей образной драматургии и композиционных принципов построения сочинений. Основным методом исследования послужил целостный анализ произведений. Новизну исследованию придают выводы об обогащении композиторами эмоционального и содержательного компонента фортепианной сонаты современной образностью, расширении темброво-колористической палитры фортепиано и типов тематического материала, подчеркивании высокого художественно-эстетического предназначения сонаты и подчинении формы произведения художественной концепции автора.

Ключевые слова: *фортепианная соната, петербургские композиторы, музыкальный язык, стиль, жанр, цикл, драматургия, композиция, форма.*

Актуальность темы исследования. Российские композиторы XX века охотно обращались к жанру фортепианной сонаты, выражая в ней современное мироощущение, философские и эстетические взгляды, а также воплощая широкий спектр художественных концепций и идей. При этом русские и советские композиторы восприняли сонатный цикл во всем разнообразии и богатстве его типов и видов, техническом и выразительном потенциале жанра.

Обращаясь к жанру фортепианной сонаты, отечественные композиторы вели активные поиски в области музыкального языка и средств выразительности, техник и приемов игры на инструменте, формообразования и структуры цикла, стиля и методов сочинения, продолжая расширять художественно-эстетический и жанровый потенциал вплоть до трансформации сонатного цикла в другие виды музыкальной композиции [1; 2]. Так, сонаты Н.К. Метнера (от миниатюрных ор. 11 до масштабных циклов ор. 25) необычны по композиции и жанровым обозначениям («элегия», «воспоминание», «сказка», «баллада», «вокализ», «романтическая»).

Неоклассическую модель сонаты первым создал И.Ф. Стравинский, придав ей новые черты посредством тонкой стилизации барочного прелюдирования и инвенционного изложения. Современные петербургские композиторы продолжают поиски в области образно-смыслового содержания и композиции сонатного цикла. Особый интерес они проявляют к одночастной сонате, которая, несмотря на то, что входит в репертуар пианистов XXI века, до сих пор остается малоизученным художественным явлением отечественной культуры.

В научной литературе сонатам петербургских композиторов второй половины XX века не уделено должного внимания. Неисследованными остаются сонаты Д.А. Толстого,