

Legato на тромбоне

В артикуляционно-штриховой сфере конструктивная уникальность тромбона проявляется только в штрихе *legato*. Но и в *legato* тромбон не отличается от остальных медных духовых при выполнении такого вида легатной атаки, как «передувание». В большинстве случаев вполне приемлемо и достаточно близко к остальным медным звучит и комбинированная атака типа «передувание + смена позиции». Однако на тромбоне невозможен тот вид атаки, который мы классифицировали как «атака посредством смены аппликатуры». При попытках осуществить на тромбоне **переход** в пределах одного обертона без участия языка – исключительно за счёт передвижения кулисы (приём так называемого «кулисного» или «чистого» *legato*) – мы сталкиваемся с качественно иным типом звукоизвлечения – недискретным.

№ 45

В. Блажевич. Скерцо



В главе «Соединение звуков» такой технический приём был отнесён к скользящему (без атаки) виду соединения.

В скользящем соединении нет ясных артикуляционных границ, нет артикуляционного **отделения** одного звука от другого. В момент, когда в результате скользящего (глиссандирующего) соединения достигается нужная **звуковысотная точка**, в восприятии не возникает **точка артикуляционная** (разграничительная зона нестационарных процессов, «шумовой импульс», «согласный звук»), присущая всем другим видам межзвуковых переходов и делающая звукоизвлечение членораздельным (дискретным).

Согласно классической традиции, легатная атака на тромбоне должна выполняться без участия языка. Среди методистов конца XX века убеждёнными сторонниками *legato* без языка являются Седракян и Сумеркин: «Некоторые тромбонисты, переходя при исполнении *legato* от одного звука к другому, прибегают к помощи языка, то есть, по существу, подменяют *legato* другим штрихом – *portato* или *non legato*».*

Если обобщить взгляды на технологию выполнения *legato*, изложенные в методическом наследии виднейших педагогов-тромбонистов, то их можно свести к следующим положениям:

1) Подлинным («чистым») *legato* на тромбоне может считаться только *legato*, выполняемое без участия языка.

2) Добиться удовлетворительного «чистого» («кулисного») *legato* очень трудно, но возможно, и для его достижения не нужно жалеть ни сил, ни времени.

3) В некоторых особо сложных ситуациях или в случае, когда

* Диков Б., Седракян А. О штрихах духовых инструментов. С. 202.

учащийся не способен добиться удовлетворительного «чистого» *legato*, можно прибегнуть к помощи языка, имитирующего артикуляцию слогов *ЛА, НА, ГА*, однако такую разновидность *legato* уже нельзя называть «чистой» – это уже не *legato*, а его суррогат.

Несмотря на то, что подавляющее число тромбонистов в наши дни выполняют *legato* на тромбоне по технологии *portato*, их взгляд на проблему совершенно не представлен в методической литературе. Сторонники этого взгляда всё ещё не решаются открыто возражать точке зрения, освящённой такими именами, как В. Блажевич, Е. Рейхе, Б. Григорьев... Между тем серьёзных аргументов против использования «чистого» *legato* на тромбоне (а значит, за его замену штрихом *portato*) существует более чем достаточно. Давайте рассмотрим основные из них.

Проблема избежания *glissando* во внутрибертоновых переходах

Одно из главных достоинств «чистого» *legato* на тромбоне сторонники этой техники видят в её близости к вокальному *legato*. Эта же близость служит для них и доказательством приемлемости «чистого» *legato* в качестве нормы звукоизвлечения на тромбоне.

В чём можно усмотреть ошибочность подобных суждений?

Вокализирование лишь в первом приближении кажется чистым скольжением, звукоизвлечением, лишённым артикуляционного, разграничительного момента. На самом деле такой момент существует, и он, что вполне естественно, связан с работой артикуляционной системы «гортань–голосовые связки».

В момент вокального легатного перехода эта система выполняет очень тонкое артикуляционное действие – произнесение горлового фрикативного («украинского») *Г*. Степень отчётливости этого звука может варьироваться в достаточно широких пределах. Как правило, с возрастанием скорости звуковой последовательности глиссандирование становится всё более явственным и требует для своего преодоления всё более отчётливой артикуляции. Поэтому наиболее заметное фрикативное артикулирование у певцов наблюдается в наиболее виртуозных пассажах. Однако, учитывая бездействие голосовых связок в процессе звукоизвлечения на духовых инструментах,* использование чисто горлового артикуляционного механизма в «кулисном» *legato* совершенно бесполезно. Мышцы гортани эффективны в своём воздействии на вибрацию голосовых связок, но не в состоянии оказать сколь-нибудь заметное влияние на вибрацию слизистой губ, и, по сравнению с вокалистом, тромбонист оказывается совершенно безоружным в попытках преодолеть глиссандирование с помощью «чистого» *legato*.

* Голосовые связки участвуют лишь в выполнении особого авангардного приёма «двууголосия», но этот прием не имеет отношения к «артикуляции».

Проблема скользящих переходов существует и у исполнителей на смычковых инструментах. Вот как они выражают своё отношение к техническому приёму *portamento* и его акустическому результату: «Если аппликатура предусматривает скольжение, оно, **даже в случае высочайшего мастерства скрипача**, в той или иной мере всё же даст себя почувствовать слушателю».*

Если это утверждение справедливо в отношении звукоизвлечения на скрипке, то много более оно справедливо в отношении тромбона, где расстояния между позициями просто несравнимы со скрипичными, и перемещать нужно не одну лишь кисть, а чаще всего кисть и предплечье, обременённые весом кулисы.

Восприятие глissандирующего перехода зависит, при прочих равных условиях, и от скорости движения. Если время скользящего перехода принять за константу, то в медленном или умеренном движении это время будет заметно короче звучания стабильной в высотном отношении части ноты. Соответственно, такой скользящий переход будет меньше доминировать в восприятии.

№ 46

К. Давыдов. Романс



Однако по мере ускорения движения значимость глissандирующего перехода, в сравнении со всё укорачивающейся длительностью ноты, будет возрастать:

№ 47

М. Битч. Экспромт



В действительно быстрых пассажах тот же по времени переход может оказаться почти равным длительности самой ноты, и у исполнителя просто не остаётся времени на фиксацию её интонационно стабильной зоны. Эти зоны начинают исчезать из восприятия и пассаж, по существу, превращается в череду глissандирующих переходов или непрерывное глissандирование:

№ 48

М. Битч. Экспромт



И только шумовой импульс, происходящий в момент мягкой атаки, даёт возможность преодолеть глissандирующий характер перехода и, как это ни парадоксально, вычленить из этого перехода нужную интонационную точку.

* Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. – Л.: Музыка, 1988. С. 20.

Проблема идентичности переходов в «чистом» legato

Как следствие невозможности с помощью технологии «чистого» legato избежать *glissando* во внутриобертоновых переходах, возникает и проблема их отличия от переходов межобертоновых. При применении технологии «безязыковой» легатной атаки этим двум видам переходов соответствуют типы соединений настолько акустически отличных, что такое отличие должно быть классифицировано как качественное и, соответственно, недопустимое в рамках одного штриха.*

№ 49

М. Битч. Экспромт



Для преодоления такого различия сторонники «чистого» legato предлагают применять мягкую атаку только в переходах в пределах обертона, но не в межобертоновых переходах. Однако применение в рамках одного штриха качественно разных видов атаки (мягкой в «глиссандоопасных» переходах и легатной во всех остальных) противоречило бы основополагающему для данной работы принципу классификации.

Итак, если для выполнения legato на тромбоне мы используем унифицированную «чистую», «безязыковую» технологию, то в акустическом отношении встречаемся с проявлениями качественно различных типов звукоизвлечения – дискретного и недискретного (артикуляционно пассивного). Если же пытаться с помощью выборочного применения мягкой атаки сгладить эту акустическую разницу, то тогда мы сталкиваемся с качественным различием уже в технологии атаки. И тот и другой вариант методологически неприемлемы.

Если опять обратиться к аналогии со звукоизвлечением на смычковых инструментах, то (при использовании техники «кулисного» legato) переход в пределах обертона и переход-передувание можно сравнить соответственно с переходом *portamento*, выполняемым на одной струне, и переходом, осуществляемым за счёт перевода смычка с одной струны на другую. Совершенно очевидно, что такие переходы ни при каких условиях не могут стать акустически однотипными. Но если струнники, в силу технологических особенностей звукоизвлечения (включая и аппликатурную специфику), вынуждены мириться с таким «генетическим» недостатком смычкового legato, то у тромбонистов есть альтернатива, которая идеально разрешает все проблемы «чистого» legato. Речь, конечно же, идёт о **тотальном применении технологии portato для выполнения legato на тромбоне.**

* В главе «Соединение звуков» эти типы соединений были определены как дискретное (с моментом атаки) и недискретное, скользящее (без атаки).

Строго говоря, **если иметь в виду акустическую унифицированность атаки**, то даже на вентильных инструментах *portato* предпочтительнее чем *legato*. На таких инструментах тоже есть определённая разница между аппликатурными переходами в пределах одного обертона и передуванием (особенно без смены аппликатуры). В первом случае атака несколько смягчённая, сглаженная, а при передувании она заметно резче, активнее.

«Чистое» *legato* и техника правой руки

Седракян так описывает работу правой руки тромбониста при исполнении *legato*: «Связное исполнение звуков на тромбоне требует от играющего умения **очень чётко и быстро** передвигать кулису, не делая при этом толчков; лишь в этом случае тромбонисту удаётся преодолеть элементы *glissando*, неизбежно возникающие при медленном перемещении кулисы».*

Как при «очень чётком и быстром» передвижении кулисы предполагается избегать толчков, – остаётся только догадываться; ведь очевидно, что чем больше скорость передвижения, тем жёстче, толчкообразнее будет последующая остановка кулисы на позиции. Понимая это, Сумеркин даёт иную рекомендацию: «переход из одного звука в другой, в особенности в *legato*, должен осуществляться **плавно**, экономно и без всяких, естественно, толчков».**

Как выражение общего принципа работы правой руки тромбониста, такая рекомендация абсолютно верна, но ведь автор имеет здесь в виду передвижение кулисы именно в «чистом» *legato*, где основной проблемой становится «преодоление элементов *glissando*». А как достичь этого при «плавном» движении – тоже не очень понятно.

В общем: «куда ни кинь – всюду клин».

На практике, попытки добиться приемлемого «чистого» *legato* неизбежно приводят к выработке стереотипа движения правой руки, характеризующегося максимально возможной скоростью движения и резкой, подобно удару, остановкой на позиции. Такой стереотип закрепляется и начинает проявляться не только в *legato*, но становится общим принципом работы правой руки. И чем быстрее чередование звуков, тем нерациональнее становится подобная техника из-за недостатка времени для остановки кулисы. Вместо желательного и возможного (при применении *portato*) в быстрых пассажах **безостановочного** движения с варьируемой, в зависимости от расстояния, скоростью, у приверженцев кулисного *legato* правая рука всегда как бы «спотыкается» о позиции, пытаясь зафиксировать их.

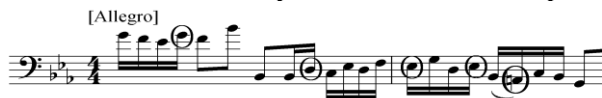
* Диков Б., Седракян А. О штрихах духовых инструментов. С. 202.

** Сумеркин В. Развитие *legato* на тромбоне (В кн.: Вопросы музыкальной педагогики: Сборник. – Вып. 10. – М.: Музыка, 1991. С. 84).

В следующем примере кружочками отмечены ноты, для которых такая фиксация характерна, и которые могли бы быть сыграны с применением более рациональной техники «проходящих» позиций:

№ 50

Кротов–Блажевич. Концертный этюд



№ 50a

А. Нестеров. Концерт для тромбона



(см. также примеры № 45, 47 и 48).

Попытки фиксации позиций тормозят тромбониста в пассажах, но, как уже отмечалось, не помогают ему полностью избавиться от ощутимого глиссандирования во внутриобертоновых переходах.

В качестве ещё одного способа преодоления «врождённых» недостатков кулисного *legato* его приверженцы предлагают активное использование вспомогательных позиций. Но такая практика значительно усложняет задачу чистого интонирования и ухудшает тембровые характеристики инструмента, а часто – как в следующем примере – вообще невозможна:

№ 51

Ж. Мазелье. Конкурсное соло



Все отмеченные выше недостатки технологии «чистого», «кулисного» *legato*, как и отрицательные последствия попыток их исправления, уже давно ощущаются большинством тромбонистов. Это большинство совершенно не удовлетворено результатами применения «чистого» *legato*, и на практике заменило его штрихом *portato*.

Вообще на протяжении первой половины XX века произошло заметное изменение эстетических канонов в исполнительстве на духовых и струнных инструментах. Это особенно заметно в повышенном внимании к чистоте и точности звуковедения, в определённой его «академизации». Ранее допустимые в этом отношении «вольности» – преувеличенная вибрация, манерность, «подъезды», элементы глиссандирования и т.п. – стали чужды современной исполнительской манере и совершенно неприемлемы в оркестровой практике.

В наше время проблема «тромбонового legato» состоит лишь в официальном, формальном признании его понятием условным, по умолчанию обозначающим *portato*. Такая условность, кроме исправления всех недостатков «чистого» *legato*, ещё и упрощает нотную запись. При реальном использовании вместо лиг символа штриха *portato* нотный текст выглядел бы перегруженным.

Интересно, что сторонники «чистого» *legato*, допускающие в виде исключения использование движений языка по типу артикуляции *НА* или *ЛА* (Е. Рейхе, А. Лафосс [Laffosse], В. Сумеркин), не ассоциируют такую технологию со штрихом *portato*. Видимо, эти авторы считают действия языка при артикуляции слога *ДА* принципиально отличными от действий при артикуляции *НА* и *ЛА*. С такой точкой зрения трудно согласиться. Ведь из всего арсенала артикуляционных средств, обеспечивающих различие этих слогов **в речи** (кончик, середина языка, гортань и голосовые связки), для атаки на медных духовых инструментах значение имеет только характер работы кончика языка, а в этом смысле все три слога принципиально друг от друга не отличаются.

Рекомендуемое некоторыми педагогами, в качестве эрзаца «чистого» *legato*, артикулирование по типу *ГА*, действительно отличается от *НА*, *ЛА* и *ДА*. В этом типе артикулирования более активен корень языка и его движение происходит не в горизонтальном (как во всех остальных слогах), а в вертикальном направлении. Но звукоизвлечение с **постоянным** использованием такой артикуляции ненадёжно. Такая технология была бы аналогична использованию слога *КА* в качестве основного артикуляционного приёма. В комбинированном *portato* атака на слог *ГА* используется **однократно**, в чередовании со слогом *ДА* и только поэтому извлекается более уверенно (см. следующую главу). Ненадёжность артикулирования по типу *ГА* в качестве основного способа атаки делает артикулирование по типу *ДА* (*НА*, *ЛА*) несомненно более предпочтительным вариантом.

С недостаточно активным воздействием языка на воздушную струю в момент артикулирования по типу *ГА* связана и его недостаточная эффективность в качестве механизма унифицирования разных типов переходов. И в этом отношении артикулирование по типу *ДА* (*НА*, *ЛА*) также выглядит предпочтительнее.