

Атака на медных духовых инструментах

Классификация видов атаки

Технология выполнения основных видов атаки

Глава из книги А. Харитонов

«Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен»

Значение атаки в процессе звукоизвлечения очень точно выразил Е. Назайкинский: «На большинстве музыкальных инструментов атака является определяющей характеристикой звука. От неё в большей степени зависит характер штриха».*

Термин «атака» характеризует как определённую акустическую реальность, так и артикуляционное действие, дающее начало процессу звукоизвлечения.** Как **акустический феномен**, атака – это **характер** возникновения звука, зона возбуждения (инициации) звуковых колебаний: «С атакой в музыкальном исполнении связан короткий, но существенный для восприятия шумовой импульс, своего рода «согласный звук»... даже при legato возникают так называемые нестационарные процессы, связанные обычно с изменениями тембра и громкости в момент перехода от одного звука к другому».**

Однако, как уже отмечалось в предыдущей главе, **учитывая вариантность восприятия акустического характера атаки, критерии её классификации приходится искать не в области субъективно-акустической, а технологической**. Из этого необходимо следует важный теоретический вывод о том, что **с точки зрения проблемы классификации штриховых явлений термин «атака» должен трактоваться исключительно технологически**.

Атака – это любой** способ инициации звука в дискретном звукоизвлечении.**

Проблемы терминологии

(характер возникновения звука – атака)

(технология и восприятие в штриховой терминологии)

*Трудно представить себе педагога, который общался бы со студентом в такой манере: «Характер возникновения звуков в этой фразе желательно немного утяжелить (облегчить)». В классах инструменталисты слышат совсем другие выражения: «немного легче атаку, пожалуйста», «чёткая атака», «изящная, острая, тяжёлая... атака». Такие выражения незаменимы. Они образны и доходчивы, они очень помогают в освоении «тончайших нюансов» **технологии атаки** и соответствующего этим нюансам характера звучания. Но со строгой научной логикой обиходная речевая стилис-*

* Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. С. 256.

** В слитных штрихах атака выполняет дополнительную функцию **отделения** одной артикуляционной единицы от другой.

*** Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. С. 256.

**** Необходимость такого уточнения будет пояснена в главе «Штрих *legato*».

тика, как правило, несовместима. Смешение сфер восприятия и технологии, естественное в бытовом общении, не способствует достижению точности и однозначности терминологического инструментария, эффективности его применения в работах, связанных с проблемами классификации. Поэтому автор считает важным подчеркнуть ещё раз необходимость использования термина «атака» исключительно в технологическом контексте и ясного отделения этого технического приёма от характеристик, связанных с восприятием акустического результата его выполнения. Каждое из этих явлений (атака и восприятие её результата) специфично, в том числе и в плане совместимости с критерием качественной определённости.

В терминах, связанных со штриховой организацией, крайне важна их однозначность в смысле соотносённости со сферами восприятия и технологии.

Вот типичный пример того, как неоднозначная в этом смысле терминология влияет на убедительность методических положений: «Штрих *staccato* [включает в себя] **чёткую атаку**, короткое ведение звука и его **резкое окончание**». *

«Чёткая атака» и «резкое окончание» как технологические понятия, – совершенно бессодержательны.** Их генезис – область **восприятия**. Тем не менее автор пытается с их помощью обозначить объективные **технологические** процессы. В этом же ряду находятся и те попытки определения различных штрихов через образно-выразительные характеристики, которые были приведены в главе «Проблемы классификации».

Конечно, даже характеризуя технологические явления, в речи часто невозможно избежать терминов, связанных со сферой восприятия. Выражения «твёрдая атака» и «мягкая атака» также восходят к образной метафорике. Но эти понятия потеряли свою образность, стали эмоционально нейтральными и обрели статус научных терминов после того, как закрепились в теории в качестве общеупотребительных ссылок на **конкретные исполнительские приёмы**.

Из всех явлений, составляющих технологическое содержание термина «штрих», атака – наиболее сложный и наименее понятый исполнительский приём. Ещё в 1984 г. Ю. Усов отметил, что «большинство современных школ, к сожалению, неточно, а зачастую и противоречиво, описывают процесс атаки»*** Эта мысль не потеряла своей актуальности и сегодня. Не внесла особой ясности в понимание процесса атаки и книга самого Усова.

* Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. С. 74.

** См. ниже, а также главу «Окончание звука».

*** Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. С. 63.

Прежде всего, в отечественной методической литературе нет взгляда на атаку как на процесс, состоящий из двух ясно выраженных фаз разнонаправленных движений языка, **разделённых** в одних штрихах **моментом** смены направления движения языка, а в других – **периодом** остановки его движения.* Понятие «**подготовка атаки**», как обозначение конкретного технического приёма, по сути, отсутствует в духовой методике. Тем более удивительно использование понятия «подготовка» в книге Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия»: «При игре на духовых инструментах после активного движения языка органы артикуляции устанавливаются в более или менее неподвижном положении или **подготавливаются** к следующему активному акту».**

Если описывать единственный процесс атаки, то в нём допустимо игнорировать движение языка вперёд, предшествующее моменту прикосновения к передним зубам. Такое описание действительно можно начать с самого момента прикосновения. Но если описывать процесс атаки в каком-либо конкретном штрихе, где работа языка носит циклический характер, то игнорировать одну из фаз процесса атаки методист не может. Ведь почти в каждом штрихе полный цикл атаки уникален с точки зрения функции этих фаз и типа их взаимосвязи.

Вопрос о роли и соотношении фаз атаки в различных штриховых ситуациях связан не только со способами начала звука, но и со способами окончания и соединения звуков при участии языка. Этим аспектам процесса артикуляции будет уделено внимание в последующих главах.

В данной работе движение языка вперёд, вместе со следующими за ним моментами прикосновения к зубам (губам) и смены направления движения (или периодом остановки движения), будет называться **подготовкой атаки**. Под термином «атака» будет подразумеваться **полный её цикл**, а движение языка назад будет называться «**собственно атакой**» или «**отдёргиванием языка**».

Классическое представление о процессе атаки

Определения твёрдой атаки ***

М. Табаков: «Первый приём для извлечения звука... состоит в характерном действии языка и губ (амбушюра), очень сходном с сухим плевком, делаемым для того, чтобы сплунуть приставшую к середине

* В обоих случаях происходит контакт языка с передними зубами.

** Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. С. 258.

Для духовиков эта книга особо интересна ещё и тем, что в ней автор как бы мимоходом высказывает глубокие и неординарные мысли, касающиеся звукоизвлечения на духовых инструментах.

*** Здесь приведены определения, в которых авторы для обоих видов атаки дают одно описание, либо по умолчанию подразумевают твёрдую атаку.

верхней губы соринку.* Из всех приёмов звукоизвлечения на медных духовых инструментах этот приём является основным и определяется как твёрдая атака звука, характеризующаяся чётким произношением слога ТУ. **Степень напряжения и энергия, затраченные при отталкивании языка вовнутрь от губ, находятся в прямом соответствии с твёрдостью атаки звука.** («Первоначальная прогрессивная школа для трубы», ч. 1. – М., 1953. С. 8.)

Основные идеи этого определения:

- 1) Контакт языка и губ, что равносильно рекомендации закрывать губную щель языком. Особенно чётко эта рекомендация выражена в определении Усова (см. ниже).
- 2) Прямая зависимость степени твёрдости атаки от степени (силы) прижатия языка к губам или энергии его отталкивания от губ.

Определение Табакова потому и является классическим, что эти основные идеи, заложенные в нём, и в наше время всё ещё соответствуют глубинной сути представлений духовиков о процессе атаки. Все определения других авторов принципиально от него не отличаются:

Ф. Тюрнер: «Чтобы произвести звук, нужно... язык приблизить к губам, подобно тому движению, которое употребляют при выталкивании кончиком языка кусочка бумаги или нитки». («Элементарная школа для тенор-тромбона». – Л., 1923. С. 10.)

В. Блажевич: «...язык отталкивается вовнутрь от губ, играя при этом как бы роль клапана и произнося слог ТУ». («Школа коллективной игры на духовых инструментах». – М., 1935. С. 19.)

Б. Григорьев: «Учащийся должен знать, что язык при игре на тромбоне играет как бы роль клапана. Для того чтобы извлекать звук на тромбоне, необходимо языком дотронуться до края губ и вместе с выдохом.. отдернуть язык назад. Для того чтобы объяснить учащимся различные движения языка, прибегают к следующим слогам: ТУ, ТА, ДУ, ДА». («Школа игры на тромбоне». – М., 1949. С. 8.)

Ю. Усов: «Процесс выполнения атаки происходит следующим образом. Язык своим кончиком проходит между передними зубами и касается внутреннего края губ. Одновременно кончик языка ощущает верхние зубы. Атака происходит в тот момент, когда кончик языка быстро опускается вниз и воздушная струя... приводит в движение губные эпителии»; «...кончик языка должен прежде всего касаться внутренней кромки (эпителий) губ, принимая активное участие в открывании и закрывании губной щели...» («Методика обучения игре на трубе». – М.: Музыка, 1984. С. 63-64.)

* Видимо, автор предполагает, что ссылка на сплёвывание соринки объясняет всё, но для по-настоящему любознательного педагога такая «рекомендация» совершенно недостаточна. Здесь неясно, как должен действовать язык. Ведь «сплунуть» соринку можно по-разному: предварительно введя язык в губную щель, оставляя его позади зубов, и т.д.

Определения твёрдой и мягкой атак

Все современные методисты согласны с тем, что ассоциации с речевыми фонемами достаточно условны, потому что во время игры на духовом инструменте голосовые связки бездействуют. И всё же такие ассоциации нужно признать полезными и содержательными, потому что работу языка, как одного из важнейших элементов артикуляционной системы духовика, они отражают достаточно точно. Подводят речевые ассоциации только в одном, но наиважнейшем моменте – в определении отличия твёрдой атаки от мягкой. Испокон веков такое отличие ассоциировалось с произношением согласных *Т* и *Д*. В этом плане очень показательно определение Григорьева (см. выше). В нём чётко выражена эта, одна из самых фундаментальных идей духовой методики: в момент атаки на мундштучном инструменте достаточно лишь вообразить произношение фонем *Т* и *Д*, и движение языка станут **различными**.

Методисты существование подобной разницы признают как бы априори, по умолчанию, и считают достаточным ограничиться лишь ссылкой на эти фонемы. Мало кто из авторов пытается объяснить (если не считать ссылок на произношение фонем и «энергию прижатия-отталкивания»), чем конкретно различаются действия языка при выполнении мягкой и твёрдой атак:

Твёрдая атака

Мягкая атака

Б. Диков и А. Седракян

«Твёрдая атака звука характеризуется энергичным толчком языка и усиленным напором струи воздуха. В практике игры и обучения на духовых инструментах она связывается обычно с произношением слогов <i>ТУ</i> или <i>ТА</i> » (с. 190)	«Мягкая атака звука осуществляется при помощи смягчённого толчка языка, который спокойно отталкивается от губ назад, что обычно связывается с произношением слогов <i>ДУ</i> или <i>ДА</i> » (с. 190)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Т. Докшицер

«Простая атака. ...Язык должен плотно прикоснуться к губам (отдельные исполнители могут почувствовать касание зубов) и в момент извлечения звука открыть щель в центре губ... При этом как бы произносится слог <i>ТУ</i> » (с. 50)	«Для произношения звука способом мягкой атаки не нужно плотно прикасаться кончиком языка к губной щели , как это требуется при простой атаке, а достаточно лишь мгновенно коснуться им (как бы скользнуть) верхней части губной щели, так, чтобы не нарушить непрерывности выдоха. При этом как бы произносится слог <i>ДУ</i> » (с. 51)
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ю. Усов

«При извлечении звука твёрдой атакой с согласной <i>T</i> кончик языка коснётся нижней части верхних зубов » <i>(с. 65)</i>	«При мягкой атаке с согласной <i>Д</i> положение кончика языка будет несколько выше [чем при твёрдой]» <i>(с. 65)</i>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

В. Сумеркин

«Во время звукоизвлечения язык своей передней частью прикасается к сомкнутым губам или зубам... и в момент толчка диафрагмой воздушной струи он энергично идёт назад и вниз, одновременно открывается губное отверстие и музыкант мысленно произносит слог <i>ТА</i> » <i>(с. 55)</i>	[Выполняя мягкую атаку,] «язык отталкивается менее энергично и несколько смягчённо , а исполнитель про себя мысленно произносит слоги <i>ДУ, ДА, ДИ</i> » <i>(с. 55)</i>
«при твёрдой атаке кончик языка касается нижней части зубов , <i>(с. 56)</i>	а при мягкой – больше поднимается кверху » <i>(с. 56)</i>

Что касается той части определений, которые относятся к **твёрдой** атаке, то они, за исключением определения Сумеркина (*с. 56*) и Усова, полностью соответствуют классическим идеям, отмеченным выше. Характеристика твёрдой атаки, данная Усовым на странице 65, – не совсем классическая, но она противоречит его же, вполне классическим, которые мы находим у него на страницах 63 и 64 (в этой работе см. *с. 36*). В одной он отмечает, что «кончик языка **коснётся** нижней части верхних **зубов**», а в других, – что «язык своим кончиком проходит **между** передними **зубами** и **касается** внутреннего края **губ**», и что «кончик языка должен прежде всего **касаться** внутренней кромки (эпителий) **губ**». Характеристика твёрдой атаки, которую мы находим у Сумеркина на странице 55, уникальна тем, что рекомендует оба варианта действий языка как равновозможные.

Относительно определений **мягкой** атаки прежде всего можно отметить, что характеристики Дикова/Седракияна и Сумеркина (*с. 55*) – фактически идентичны и абсолютно классичны. В обоих определениях присутствует и идея «энергии отталкивания» («**смягчённый** толчок языка, который **спокойно** отталкивается **от губ**», «язык отталкивается **менее энергично** и **несколько смягчённо**»), и ссылка на фонему *Д*.

Характеристики Усова и Сумеркина (*с. 56*) заметно отличаются от упомянутых двух. Авторы делают здесь уникальную в методической литературе попытку, не ссылаясь на идею «энергии отталкива-

ния», объяснить, в чём конкретно (кроме мысленного произношения звуков *Т* и *Д*) состоят особенности действий языка при выполнении твёрдой и мягкой атаки. Согласно их объяснению, всё отличие между этими двумя технологическими процессами сводится к небольшому изменению места прикосновения языка к зубам.

Возражения как против использования речевых ассоциаций, так и против объяснения Усова–Сумеркина, связаны с тем, что ни то ни другое не помогает понять и почувствовать суть различия между технологиями воспроизведения мягкой и твёрдой атаки. Ведь в реальном речевом произношении звуков *Т* и *Д* (или слогов *ТА* и *ДА*) между ними не существует никакой разницы с точки зрения действий языка.

В фонетике это хорошо известный факт, в котором легко может убедиться каждый. При желании и тот и другой слог можно произнести как с сильным прижатием языка к зубам, так и со слабым; в высоком положении языка, и в низком; с высунутым языком, и даже с языком, завёрнутым колечком. Именно поэтому ссылки Усова и Сумеркина на изменение точки прикосновения языка совершенно не убеждают, не говоря уже о более абстрактных ссылках других авторов на якобы «различные движения языка» при произношении фонем *Т* и *Д*.

Акустическое различие согласных *Т* и *Д* в речи достигается за счёт совершенно иного механизма – исключительно за счёт разницы в работе гортани и голосовых связок при абсолютно идентичной работе языка.*

В гораздо большей степени продвигает нас к пониманию сути отличия твёрдой атаки от мягкой определение Докшицера. В нём, кроме традиционного упоминания о лёгкости прикосновения языка к губной щели, мы находим указание на момент, не отмеченный ни одним из авторов, – указание на непрерывность выдоха. В следующем предложении эта мысль развивается: «**Мягкая атака не применяется для произношения первоначальных звуков**, перед которыми берётся дыхание, а употребляется как приём повторения **тянущихся** звуков, связанных между собой общим дыханием».

На первый взгляд странно, что все другие авторы фактически игнорируют такое, казалось бы, важное свойство мягкой атаки, нигде и никак не упоминая о нём. На самом деле подобное отношение совсем не случайно. За полным отсутствием внимания к этому наблюдению (назовём его «постулатом Докшицера») стоит несогласие с ним или непонимание его значения.

* В фонетике обе эти согласные относятся по артикуляционному механизму к одной группе – переднеязычно-зубных. И лишь по акустическому признаку они различаются: *Т* классифицируется как шумо-взрывная глухая, *Д* – как шумо-взрывная звонкая. Две другие пары глухих и звонких шумо-взрывных согласных (каждая со своими артикуляционными особенностями) – это *П/Б* и *К/Г*. В дальнейшем все эти согласные будут называться соответственно «глухая» и «звонкая», а не так, как это традиционно принято в методической литературе, – «твёрдая» и «мягкая».

Между тем важность этого постулата выходит далеко за рамки, обозначенные даже самим его автором. Ведь **согласие с подобным наблюдением неизбежно приводит к мысли о невозможности применения мягкой атаки не только после дыхания, но и после любой межзвуковой цезуры, которая – так же как дыхание – разъединяет «тянущиеся звуки».** А следующим закономерным логическим шагом должен стать вывод о том, что мягкая атака неприменима в раздельных штрихах: ведь в них каждый звук – «первоначальный». Именно в этом и состоит конечная логика «постулата Докшицера», с которой интуитивно несогласно большинство методистов. Одним из примеров, иллюстрирующих такое глубинное несогласие, служит характеристика атаки в раздельном штрихе *non legato* у Дикова/Седракяна и Сумеркина. В их системах это штрих с мягкой атакой.

В недооценке «постулата Докшицера» отчасти виновата и определённая недоговорённость, с которой он сформулирован. Идея этого постулата будет яснее, если её выразить более радикально:

Мягкая атака не применяется для произношения звуков в раздельных штрихах. Такая атака может применяться как артикуляционное действие только на фоне уже существующего звука, только как один из способов его продолжения, но не начала.

Описание процесса мягкой атаки Докшицером ценно также и тем, что оно косвенно указывает на важнейшее **качественное** отличие мягкой атаки от твердой: в процессе мягкой атаки **не** происходит закрывание губной щели. К мысли об этом нас подводят слова о «непрерывности выдоха», «тянущихся звуках» и о «скольжении» языка, вместо прижатия к губной щели.

Суммируя эти два наблюдения, можно уже сформулировать то, что в **технологическом** плане качественно характеризует термин «мягкая атака»:

Мягкая атака на медных духовых инструментах – это такой артикуляционный процесс, в котором не происходит закрывание губной щели и остановка воздушного потока; это такой процесс, который не прерывает колебания слизистой губ, связанные с предыдущим звуком, а происходит на фоне этих колебаний.

Приняв такое понимание сути мягкой атаки, можно уже от противного, в самых общих чертах, определить и суть твёрдой атаки:

Твёрдая атака на медных духовых инструментах – это такой артикуляционный процесс, в котором колебания слизистой губ возникают после предварительного полного закрытия губной щели и полной остановки воздушного потока.

Подобные определения, раскрывающие самые общие и важные особенности каждого вида атаки, дают возможность **выявить их качественное отличие** друг от друга и на этом основании убедительно их классифицировать. Классические же определения видов атаки основаны или на второстепенных, **количественных** по своей сути технологических характеристиках (таких как степень прижатия или

место прикосновения языка), или на вовсе мнимых технологических отличиях (таких как «разница» в действиях языка при артикуляции фонем *Т* и *Д*).

Однако надо признать, что одни лишь обобщённые теоретические формулировки не всегда делают ясными детали выполнения конкретных технологических приёмов. Особенно это справедливо в отношении такого сложного и важного приёма, как **твёрдая атака**.

Чтобы разобраться в нюансах его выполнения, полезно ещё раз обратиться к **речевой** артикуляции глухих и звонких согласных. Если проанализировать суть акустических различий в их произнесении, можно заметить, что эти различия как раз и основаны на эффекте присутствия или отсутствия вибрации голосовых связок в момент основного артикуляционного акта – отдёргивания языка.

Речевая артикуляция глухой согласной *Т* происходит по такой схеме: язык, прикасаясь к зубам, **полностью** останавливает движение воздушной струи; в этот момент колебания голосовых связок невозможны; колебания, связанные с произношением предыдущего звука, прекращаются; в момент отдёргивания языка происходит активное (внезапное) возобновление движения воздушного потока, который таким же активным образом инициирует процесс колебания голосовых связок. Подобное начало имеет своё собственное акустическое «лицо», свою специфическую крутизну фронта звуковой волны и свой специфический тембровый (шумовой) спектр. Очень важно также отметить, что, кроме языка, при речевой артикуляции согласной *Т* – в качестве дополнительного клапана – действует ещё и гортань (точнее – надгортанник), а открытие обоих клапанов происходит одновременно.

При произнесении звонкой согласной *Д* язык срывает так же, как и при произношении *Т*, только гортань при этом не закрывается. Благодаря этому в момент, когда основной поток воздуха перекрыт языком, малый его ручеёк продолжает двигаться, заполняя надгортанное пространство. Этой минимальной струи достаточно для того, чтобы инициировать (или продлить связанные с предыдущим звуком) колебания голосовых связок. В этот момент они звучат, но значительно тише – в виде призвука. (Имея в виду процесс произнесения звонких согласных, этот призвук будет точнее назвать «предзвуком».) Такой предзвук фактически выпадает из восприятия, но он приводит голосовые связки в состояние, необходимое для воспроизведения звонкой согласной, то есть даёт возможность осуществить основной артикуляционный акт (отдёргивание языка) **на фоне уже существующего колебания голосовых связок.***

* В этом смысле правомерна аналогия между различиями в действиях **голосовых связок** при речевой артикуляции *Т* и *Д*, и различиями в действиях **губ** при выполнении твёрдой и мягкой атак на медных духовых инструментах. Но в методике параллель до сих пор видится между «различиями» в действиях **языка** при речевой артикуляции *Т* и *Д*, и «различиями» в действиях **языка** при выполнении твёрдой и мягкой атак.

Акустический результат подобного артикуляционного процесса резко отличается от акустического «профиля» атаки глухой согласной Т.

Совершенно очевидно, что при звукоизвлечении на духовых такой артикуляционный приём, как «предзвук» – невозможен. Именно поэтому невозможна и «мягкая» атака «первоначального» звука.

Невозможен на духовых и такой артикуляционный приём, как закрытие гортани. На первый взгляд это оставляет нам единственный артикуляционный механизм воспроизведения **твёрдой** атаки – действие языка.

Есть смысл, однако, детальнее рассмотреть процессы полного перекрытия воздушного потока и полного закрытия губной щели, необходимо предваряющие собственно твёрдую атаку. Процессы эти, как уже было сказано, называются «подготовкой атаки» и справедливо ассоциируются с действием клапана. Идея такого действия присутствует во всех описаниях твёрдой атаки, приведённых выше. Наиболее часто встречающиеся в таких описаниях выражения – «**прикосновение**» языка к губам или «**дотрагивание**» языка до губ. Но при полном отсутствии даже намёка на какой-либо другой механизм закрытия губной щели, эти эвфемизмы на практике означают ничто другое как «**закрывание**» и «**затыкание**» губной щели самим языком.

Очень чётко такое традиционное ощущение процесса атаки выражено в следующей фразе из работы Дикова и Седракяна: «Играющим на медных духовых инструментах не рекомендуется вводить язык в губную щель, ибо... будет затруднено достижение полноценной атаки звука. Особенно важно, чтобы **язык** подходил к губам и **закрывал губную щель** в последний момент перед атакой звука».* Здесь авторы, после совершенно правильной рекомендации не вводить перед атакой язык в губную щель, уже в следующем предложении вынуждены говорить о закрытии губной щели самим языком, ибо совершенно не представляют себе иной механизм её закрытия.

Другой яркий пример подобного же рода - описание твёрдой атаки на 64-й странице книги Усова (в этой книге см. с. 36). И описания эти достаточно точны. У большинства исполнителей процесс подготовки атаки именно так и происходит.

В чём заключаются особенности такой технологии? Прежде всего в высывании кончика языка за пределы передних зубов и, зачастую, в глубоком его вводе в губную щель. Подобная технология крайне нерациональна. Она утяжеляет и замедляет работу языка, увеличивает амплитуду его движения, утяжеляет само звучание твёрдой атаки, делает затруднительным сочетание чёткости («твёрдости») с такими качествами, как лёгкость, изящество и подвижность.

* Диков Б., Седракян А. О штрихах духовых инструментов. С. 204.

Намёк на возможность другого механизма закрытия губной щели мы встречаем в описании твёрдой атаки у Сумеркина (см. с. 38). Лишь он один из методистов-духовиков упоминает о прикосновении языка к «сомкнутым губам». Правда у Сумеркина этот момент совершенно не акцентирован, не выделен как важный и определяющий признак твёрдой атаки. Главное в его описании – не новая идея «сомкнутых губ», а вполне традиционные идеи «прикосновения к губам» (хоть и сомкнутым) и «энергичного отталкивания».

Гораздо более конкретное указание на феномен «смыкания губ» и его значение можно встретить всё в той же книге Е. Назайкинского «О психологии музыкального восприятия»: «низкочастотные шумовые призывки образуются в момент атаки звука и связаны с особенностями звукоизвлечения на медных духовых инструментах. В момент атаки воздух как бы прорывает, разрывает **сомкнутые губы** исполнителя».* (Очень важно, что здесь даётся и характеристика акустической результирующей процесса разрывания (**размыкания**) губ.)

Косвенный намёк на возможность смыкания губной щели можно также усмотреть и в описании твёрдой (простой) атаки у Докшицера (см. с. 37). Это описание оставляет нам возможность допустить существования какого-то иного механизма закрытия губной щели: если у отдельных исполнителей кончик языка дотрагивается не до губ, а до передних зубов, значит можно предположить, что губная щель у них закрывается не языком, а как-либо иначе.** А единственным в данном случае **альтернативным механизмом закрытия щели может быть только смыкание самих губ.**

Почему же такой потенциально возможный (а зачастую и реально существующий в исполнительской практике) артикуляционный приём, как **закрытие губной щели без непосредственного контакта языка с губами**, остался практически незамеченным современными педагогами и исполнителями? Причина, скорее всего, кроется в теоретических представлениях, по существу, отражающих практику прежних веков, представлениях, – ставших классическими, и потому, – ощущаемых как абсолютно верные и незыблемые. А уже посредством этих почтенных теоретических представлений практика прежних веков («сплёвывание», ввод языка в губную щель, затыкание щели, «плотное» прижатие языка к губам и т.д.) всё ещё формирует практику сегодняшнего дня.

Как же на мундштучных инструментах происходит процесс смыкания и размыкания губ? Ближайший его аналог – процесс, происходящий в момент речевой артикуляции дифтонга *ПА (ПУ)*. Разумеется, твёрдая атака на духовом инструменте не может происхо-

* Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. С. 146.

** Такой же намёк можно усмотреть и в одном из определений твёрдой атаки у Усова (в его книге оно находится на с. 65)

дить без участия языка. Речь здесь идёт о **совмещении** двух приёмов в сложном процессе артикулирования твёрдой атаки.

Кстати, именно в таком виде (прикосновение языка **к зубам** + смыкание губ) подготовка твёрдой атаки при звукоизвлечении на медных духовых будет наиболее похожа на подготовку к произнесению согласной *T* в речи (прикосновение языка **к зубам** + «смыкание» гортани). В таком двуклапанном механизме один клапан может быть определён как основной, а другой – как вспомогательный.*

Таким образом, подготовка твёрдой атаки может осуществляться двумя описанными выше способами. Вопрос о том, какого из них придерживаться, в конечном счёте решается педагогом и исполнителем, в зависимости от индивидуального ощущения процесса атаки. На наш взгляд технология соединения работы языка с контролируемым процессом смыкания–размыкания – более рациональна технологически и более удовлетворительна по своему акустическому результату чем традиционная.

Уже одно ощущение того, что характер атаки связан не с нюансами в действиях языка, а с присутствием или отсутствием процесса смыкания–размыкания, даёт возможность избавиться от таких, уже отмеченных недостатков традиционной технологии твёрдой атаки, как выдвигание языка за пределы зубов или излишне активное его прижатие к губам (зубам).

Если попытаться классифицировать виды атаки, основываясь не на их самых фундаментальных признаках (как это было сделано выше), а опираясь на технологические детали выполнения (как это делает большинство методистов), то такую классификацию нужно дать в двух вариантах, учитывая рассмотренные способы выполнения твёрдой атаки.

В случае традиционной технологии звучать это может так:

Вид атаки определяется присутствием или отсутствием в процессе её подготовки момента закрытия губной щели языком. (Дополнить это определение можно любым из приведённых выше классических описаний технологии выполнения твёрдой и мягкой атак.)

Для технологии с использованием процесса смыкания–размыкания эта формулировка будет звучать несколько иначе:

Вид атаки определяется присутствием или отсутствием в процессе её подготовки момента закрытия губной щели за счёт смыкания самих губ. В процессе воспроизведения твёрдой атаки кончик языка предварительно легко касается передних зубов, не высовываясь за их пределы. Одновременно с этим происходит смыкание губной щели. В момент отдёргивания языка (момент собственно атаки) происходит и размыкание губной щели. Исполнитель может ощущать

* В методических целях лучше именно работу языка ощущать как вспомогательную. Такое ощущение поможет добиться максимального облегчения его работы (см. ниже).

этот момент как **одновременное** «произношение» дифтонгов ТА и ПА (ТУ и ПУ). В твёрдой атаке фазы подготовки и собственно атаки могут быть разделены периодом остановки языка.

В процессе подготовки мягкой атаки язык работает аналогично, но смыкание губной щели не происходит. Исполнитель может ощущать этот момент как «произношение» дифтонга ДА (ДУ). Мягкая атака не является надёжным и качественным способом инициации колебаний слизистой губ, и поэтому применяется только на фоне уже существующих колебаний, как одно из средств артикуляции в слитнозвучащих штрихах. В мягкой атаке фазы подготовки и собственно атаки не могут быть разделены периодом остановки языка.

Вопросы практики обучения **(методика освоения твёрдой атаки с использованием** **процесса смыкания–размыкания губной щели)**

Как уже отмечалось, в процессе подготовки твёрдой атаки необходимо полностью закрыть губную щель. Но если сознание и ощущения исполнителя ориентированы только на один способ закрытия – буквальное затыкание губной щели кончиком языка, то процесс её безязыкового смыкания у такого исполнителя не произойдёт, а если случайно и произойдёт, то останется незамеченным. Для регулярного использования процесса смыкания нужны и понимание такого процесса, и ощущения, связанные с ним.

Сложнее всего, конечно, перенастроить ощущения исполнителя с более сильных ощущений, связанных с затыканием губной щели или прижатием языка к губам (зубам), на более слабые, связанные со смыканием. Совершенно естественно, что **более сильные тактильные ощущения заглушают более слабые**. Здесь-то и нужны целенаправленные усилия педагога, чтобы не только изменить теоретические установки учащегося, но и перенастроить его ощущения.

Смыкание–размыкание губ – это как раз пример такого объективно существующего технологического процесса, который должен стать фактором субъективно-технологическим и осознанно использоваться исполнителем как момент, от которого в огромной степени зависит качество атаки, и который даёт ощутимые преимущества в сравнении с процессом затыкания губной щели непосредственно языком.

Главная задача в период освоения процесса смыкания состоит в том, чтобы исполнитель почувствовал этот процесс, «поверил» в него и ощутил его действенность. Для «ознакомления» с этим процессом исполнитель может, в виде эксперимента, попробовать воспроизвести атаку звука без помощи языка, исключительно за счёт имитации произношения дифтонга ПА. Когда ощущения, связанные с процессом смыкания, становятся более привычны (а это происходит достаточно быстро), когда найдена позиция губ, при которой этот

процесс осуществляется достаточно уверенно, тогда можно пробовать соединять его с работой языка.

Уже само по себе желание в момент атаки не потерять ощущение, связанное с процессом смыкания, может привести к избавлению от таких двигательных стереотипов, как выдвигание кончика языка за пределы зубов, контакт языка и губ, просовывание языка между губами (затыкание губной щели) или чрезмерное прижатие языка к зубам. В то же время исполнитель должен ощущать, что смыкание щели происходит само по себе – не за счёт специальных усилий, а только вследствие падения давления воздушной струи при подведении языка к зубам (подготовке атаки).

Артикуляционным аналогом, помогающим лучше понять и почувствовать такую технику атаки, может быть ощущение **одновременного** произношения согласных Т и П (или дифтонгов ТА и ПА). Для ещё большего облегчения работы языка полезным может оказаться совет ощущать язык не как главный, а как вспомогательный орган, а произнесение атаки ощущать скорее как ПА, нежели ТА.

Очень важно обращать внимание на то, чтобы язык находился в достаточно высокой позиции и не ощущал нижней кромки передних верхних зубов. Это будет лучшим индикатором того, что язык не выходит за их пределы. (Кстати, именно в такой позиции язык и находится при речевой артикуляции согласной Т.)

Другим полезным советом может стать рекомендация ощущать **дистанцию** между кончиком языка и местом смыкания губ. Может быть полезно, к примеру, и ассоциирование работы языка с прибором дистанционного управления, с помощью которого можно издавать, за счёт лёгкого усилия активизировать мощный источник звука.

В заключение ещё раз подчеркнём, что при закрытии губной щели за счёт смыкания самих губ работа языка становится как бы вспомогательной. При этом язык уже не должен высовываться за пределы зубов и, более того, может лишь слегка касаться зубов даже в случае мощной акцентированной атаки.

Обсуждая проблему классификации видов атаки, нельзя обойти вниманием вопрос о «вспомогательной» атаке. В ранний период развития духовой методической науки звукоизвлечение с применением этого вида атаки относилось к категории самостоятельного штриха. В этом отношении даже статья Дикова и Седракия не отличается от предшественников: «...В практике игры на некоторых инструментах возможно применение и других **штрихов**, являющихся специфическими. Мы имеем в виду двойное и тройное **staccato** – особый приём исполнения быстро следующих друг за другом **отрывистых звуков**».*

* Диков Б., Седракия А. О штрихах духовых инструментов. С. 192.

На то, что эти авторы относят данный вид звукоизвлечения не только к «штриху», но и к конкретной его разновидности, указывает использование термина «*staccato*» и характеристика «отрывистые».

В дальнейшем практически все видные методисты (Докшицер, Усов, Сумеркин) безоговорочно относят вспомогательную атаку к категории «технический приём». Ю. Усов впервые ясно и обоснованно продекларировал, что с помощью вспомогательной атаки «...труба-чи имеют возможность исполнять не только штрих *staccato*, но и другие штрихи, например *detache*, *martele*, *non legato* и т. д.».*

В данной работе термином «вспомогательная атака» будет обозначаться атака, выполняемая по речевой артикуляционной схеме согласных *K* или *G*. Вспомогательная атака несомненно отличается от других видов атаки. Однако, кроме очевидного качественного технологического отличия этой атаки от твёрдой и мягкой, существует и другое – не менее очевидное, но в теоретическом плане недостаточно подчеркнутое. Термин «вспомогательная атака» указывает ещё на то, что все другие виды атаки по отношению к ней образуют отдельную классификационную группу. Термин, вполне точно определяющий эту противоположную группу, встречается у Сумеркина и Усова. Они относят твёрдую и мягкую атаки к группе «основных видов атаки». Отличие между вспомогательной атакой и **группой** основных видов атаки лежит не только в плоскости технологии, но и в том факте, что и твёрдая, и мягкая атаки могут применяться самостоятельно (именно в этом состоит их **групповая** «общность»). Вспомогательная же атака применяется **только** в комбинации с основными.

И, наконец, чтобы завершить классификацию видов атаки, нужно отметить ещё один момент, присущий вспомогательной атаке. Если согласиться с утверждением Усова о том, что с помощью вспомогательной атаки можно «исполнять не только штрих *staccato*, но и другие штрихи», то необходимо также допустить существование мягкого и твёрдого видов вспомогательной атаки. И такое допущение никак не будет надуманным теоретическим казусом, но отражением вполне реальной исполнительской практики.**

После введения в теоретический обиход понятий «твёрдая» и «мягкая вспомогательная атака», классификация видов атаки образует стройную и завершённую систему, где **группа** основных видов атаки будет соотноситься не просто со вспомогательной атакой, а с **группой** вспомогательных видов атаки:

- | | |
|---------------------------------|------------|
| 1) Основная атака | а) твёрдая |
| | б) мягкая |
| 2) Вспомогательная атака | а) твёрдая |
| | б) мягкая |

* Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. С. 74.

** Подробнее о классификации видов вспомогательной атаки и технологии её выполнения см. в главе «Комбинированные штрихи».

3). Легатная атака (Атака без участия языка):

- а) посредством «передувания» (артикуляционный орган – губной аппарат);
- б) посредством смены аппликатуры (артикуляционный орган – пальцевый аппарат);
- в) посредством комбинированного механизма (передувание + смена аппликатуры) (на тромбоне – передувание + смена позиции).

Общая черта, объединяющая все виды легатной атаки, – пассивная роль языка как артикуляционного органа.*

У В. Сумеркина мы встречаем термин «**комбинированная атака**», который используется этим автором как синоним «вспомогательной атаки»: «Современный тромбонист... наряду с **основными видами атаки** – твёрдой и мягкой – должен в совершенстве владеть и вспомогательной, или комбинированной атакой».**

На наш взгляд, термин «комбинированная атака» может и должен иметь самостоятельное – отличное от «вспомогательной атаки» – значение. Если термин «вспомогательная атака» определяет технологию исполнения **единичного звука**, то термин «комбинированная атака» должен обозначать **последовательность звуков**, исполненных за счёт **комбинации** одного из видов основной атаки (твёрдого или мягкого) с соответствующим видом вспомогательной.

Дифференциация видов вспомогательной атаки должна повлечь за собой изменение традиционной трактовки некоторых терминов. Так, выражение «комбинированная атака» становится неравнозначно понятию «штрих», – хотя бы потому, что оно оно характеризует лишь одну из фаз звукоизвлечения – атаку, да и ту – недостаточно конкретно. Этот термин может применяться только с уточнениями, во фразах типа: «твёрдая (мягкая) комбинированная атака», «штрих *detache (portato, staccato)* с применением комбинированной атаки».

Термин «комбинированный штрих» также становится неточен, а главное – неконкретен, как и прежде популярный термин «двойной (тройной) штрих». За таким термином не стоит весь объём информации, который должен заключаться в названии определённого штриха. Ведь с признанием возможности выполнения различных видов вспомогательной атаки, штрихов с применением комбинированной атаки становится как минимум два. Однако понятие «комбинированные штрихи», обозначающее совокупность всех штрихов, могущих быть исполненными с применением различных видов комбинированной атаки, – такое понятие вполне допустимо в методическом обиходе.

* О теоретических проблемах, связанных с легатной атакой, см. главу «Штрих legato».

** Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. С. 64.

Вопросы практики обучения (согласованность действий языка и дыхания в процессе атаки)

Говоря о технологии атаки, следует также коснуться вопроса о согласованности действий языка и дыхания. Многие методисты придают этому вопросу большое значение: «При атаке звука важны координация и синхронность в действиях трёх элементов исполнительского аппарата: губ, дыхания и языка. Нарушение согласованности хотя бы в одном звене ведёт к плохой, некачественной атаке»;* «Твёрдая атака осуществляется за счёт **согласованных действий** дыхания и языка... **в момент толчка диафрагмой** воздушной струи он [язык] энергично идёт назад и вниз...».**

Обобщённые утверждения такого рода могут создать уверенность, что дыхание **всегда** работает **циклически**, и в нём – **синхронно с работой языка** – **всегда** происходит **усиление и ослабление интенсивности**. Однако на практике такого рода взаимосвязь существует только в маркированных штрихах или при исполнении в достаточно медленном темпе, где есть необходимость и возможность филированного окончания каждого звука (то есть в *marcato*, или в ситуации, близкой к «выдержанным звукам»). При исполнении слитнозвучающих немаркированных штрихов (*detache*, *portato*) «толчок диафрагмы» в момент атаки был бы неуместен, а при исполнении раздельных штрихов (*non legato*, *staccato*) подобная технология звукоизвлечения была бы крайне нерациональной. В данных условиях исполнитель практически всегда инстинктивно приходит к более рациональной технологии **непрерывного выдоха**, когда дыхательные мышцы создают **постоянное** давление, регулируемое только лишь клапанными функциями языка и губ. Такая технология гораздо более проста, так как не требует синхронности действий языка и дыхания. **То, что в условиях постоянно поддерживаемого давления исполнитель может ощущать как толчки дыхательных мышц, на самом деле есть не их активные сократительные импульсы, а лишь ощущения, вызванные резкими перепадами давления в моменты открытия и закрытия губной щели.**

Ещё одно возражение против концентрации внимания учащегося на согласованности действий языка и дыхания даже в *marcato* состоит в том, что такая согласованность присуща речевой артикуляции и отшлифована речевой практикой. Вряд ли обострённое внимание к столь естественному и абсолютно автоматическому процессу будет способствовать его совершенствованию.

* Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. С. 63.

** Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. С. 55.