

УДК 78.09:780.646.2

АТАКА ЗВУКА, АРТИКУЛЯЦІЯ ТА ФУНКЦІЇ ЯЗИКА ПРИ ГРІ НА ТРОМБОНІ

Марценюк Г.П.

Київський національний університет культури і мистецтв

Досліджено та вивчено питання щодо різноманітних типів атаки звука; розтлумачено поняття «артикуляція»; визначено функції язика в процесі звуковидобування при грі на тромбоні; надано методичні й практичні поради щодо відпрацювання прийому подвійної та потрійної атаки звука; розглянуто один із способів атаки звука – «фрикативну атаку»; визначено типові дефекти при атаці звука та надано практичні рекомендації для подолання недоліків.

Ключові слова: тромбон, атака звука, артикуляція, подвійна, потрійна атака, фрикативна атака, функції язика, дефекти атаки звука.

Постановка проблеми. Сучасне духове виконавство пред'являє до музиканта широкий спектр вимог: оволодіння всіма засобами музичної виразності, вміння естетично осмислювати свою гру, втілювати різноманітні виконавсько-виражальні прийоми тощо. Правильна раціональна постановка, творчий підхід до використання всіх видів виконавської техніки, вірна інтонація, темпоритм, динаміка, агогіка, фразування, різні відтінки звучання – ось ті основні засоби, рівень володіння якими вважається показником виконавської майстерності. Однією з найважливіших складових раціональної постановки при грі на тромбоні є атака звука, артикуляція та постановка язика в процесі звукоутворення. Дана стаття присвячена вивченню цієї проблеми в контексті загального українського духового мистецтва. Робота виконана за планом НДР Київського Національного університету культури і мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання аналізу проблем атаки звука, артикуляції та функцій язика під час звукотворчого процесу знайшли відображення у методичних працях (Ж. Арбан, Ф. Тюрнер, Б. Григор'єв, М. Табаков, Є. Рейхе, Г. Орвід, В. Венгловський, В. Сумеркін), а також вітчизняних авторів (І. Кобець, Б. Манжора, В. Луб, С. Горовой та інші). Ці роботи стали важливим етапом у розвитку гри на духових інструментах, проте швидкий розвиток духового виконавства та завдання, що постають перед сучасними музикантами, вимагають вирішення нових, більш складних завдань, практичного переосмислення раніше накопичених знань.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Однією з новітніх праць з означених питань є дослідження українського вченого І. Гишки «Звукоутворення, як важлива складова технічної досконалості трубача» де авторська концепція суттєво розширює теоретичний і методологічний аспект вивчення творчих процесів гри на трубі. У працях В. Посвалюка, О. Степурка, В. Апатського, Г. Марценюка, Я. Садівського, а також зарубіжних авторів – Д. Уїка, Є. Кляйнхаммера, Ф. Фаркаша, А. Лане та ін. аналізуються традиційні та сучасні підходи до проблем звуковидобування при грі на духових інструментах. Проте, незважаючи на достатню кількість досліджень з означених проблем, поза межами розгляду залишаються ще багато невирішених питань (враховуючи специфіку виконавства на тромбоні), які й до сьогодні є актуальними. Отже, вважаємо необхідним висвітлити й окрес-

лити проблеми цього дослідження, оскільки існує науковий запит на системне осмислення проблем теорії і практики гри на мідних духових інструментах в контексті загального розвитку вітчизняного духового виконавства.

Головною метою цієї роботи є: виявити та вивчити на основі аналізу даної проблеми різні види атаки звука; визначити функції язика та артикуляції в процесі звуковидобування; сформулювати методичні й практичні поради щодо відпрацювання прийому подвійної та потрійної атаки звука; розглянути один з способів атаки звука – «фрикативну атаку»; визначити дефекти при атаці звука та надати практичні рекомендації для подолання недоліків.

Виклад основного матеріалу. Атака звука є одним з найважливіших факторів для формування звука. Раціональна постановка атаки звука у музиканта-початківця, вміння відпрацювати точну й чітку диференційовану (або різноманітну) атаку, гарантує у майбутньому повну виконавську свободу у формуванні якісних звуків у всьому діапазоні інструмента.

Атакою звука називається початковий момент звукоутворення на мідних духових інструментах. У визначенні цього терміну у виконавців нема різночитань, за винятком того, що термін «атака звука» замінюється деякими викладачами словом «атакування». В сучасній методіці воно зустрічається дуже рідко, бо не має аналога в іноземному термінологічному словнику і в зарубіжній практиці не використовується («attacca» – італ., буквально – нападати).

Головна функція атаки звука – привести губи у стан вібрації точно у потрібний момент. У зв'язку з цим доцільно проаналізувати деякі висловлювання і рекомендації авторів різних методик щодо цього питання. Надаючи особливого значення формуванню вірної атаки звука, Ж. Арбан писав: «Перше, чого слід прагнути, це хороша атака звука. У цьому полягає джерело всякого хорошого виконання, і музикант, у якого видобування звука (атакування) погане, ніколи не стане хорошим артистом» [1; 7].

Для здійснення атаки звука професор Ф. Тюрнер рекомендує: «Щоб відтворити звук слід закрити рота після вдиху, а язик наблизити до губ, подібно до того руху, яке застосовується при виштовхуванні кінчиком язика шматочку паперу, чи нитки» [2; 10]. «Учень має знати, – пише Б. Григор'єв в «Школі гри на тромбоні», – що язик при грі на тромбоні відіграє роль нібито

клапану. Для того, щоб видобувати звук на тромбоні необхідно язиком доторкнутися до краю губ, і разом з видихом струменю повітря в інструмент швидко відвести язик назад. Рухи язика під час гри досить різноманітні» [3; 8].

Відомий трубач Л. Ліпкін у своїй «Школі гри на трубі» вказує: «Для того, щоб видобути звук на трубі з установленим на губах мундштуком, слід застосувати прийом руху язика подібний «сухому плювку» (нібито спльовуючи смітинку, що пристала до середини верхньої губи). При цьому язик відходить назад, відкриваючи доступ струменю повітря, що активно рухається крізь губну щілину» [4].

У всіх наведених висловлюваннях різних авторів щодо способів атаки звука, язика відводиться роль так званого клапану, який відкриває доступ струменю повітря, що видихається, але при цьому ніхто з названих педагогів і музикантів не вказує точку зіткнення кінчика язика з передніми зубами та ролі язика у регулюванні струменю повітря у різних регістрах. На сьогодні вірна атака звука на мундштучних інструментах розглядається ширше й різноманітніше, виходячи з нових наробіток. При цьому відзначається велика кількість її відтінків, обумовлених змістом твору і майстерністю виконавців.

При гри на тромбоні слід виділити такі види атаки звука: тверда атака; м'яка атака; допоміжна (або комбінована) атака; фрикативна атака (без участі язика). Для кожного типу атаки існує тверда приголосна, з вимовлення якої починається будь-який звук. Для твердої атаки характерною приголосною вважається «Т», для м'якої атаки – «Д», для допоміжної – «К» або «Д».

Тверда атака звука здійснюється за рахунок узгоджених дій дихання та язика. Під час звукоутворення кінчик язика має щільно торкнутися до нижньої частини верхніх зубів і енергійно відтягнутися в порожнину рота з одночасним вимовленням складу «ТА», «ТУ», «ТІ» завдяки чому при інтенсивному поданні повітря відкривається щілина між губами для проходження струменю повітря в інструмент. Цей вид атаки можна вважати основним для утворення початкового звука. Тверда атака дозволяє виконавцеві утворювати звуки різного характеру й відтінків – голосні, тихі, короткі, довгі тощо.

Відомий російський тромбоніст В. Венгловський у своїй роботі «Щоденні вправи» зазначає інший спосіб звукоутворення при твердій атаці звука. Він пропонує атакувати звук не самим кінчиком язика біля нижньої частини верхніх зубів, а утримуючи кінчик язика під час звукоутворення біля нижніх зубів, починати атаку вже згином язика. У цьому випадку роль клапана відіграє вказаний згин. Такий спосіб звукоутворення – більш прогресивний, бо він не потребує переміщення кінчика язика донизу після звукоутворення і створює сприятливі умови для висотно-регістрової артикуляції звуків.

М'яка атака звука виконується аналогічними узгодженими діями органів дихання та язика при вимовленні складів «Д А», «ДУ», «ДІ». В цьому випадку язик відштовхується менш енергійно і дещо м'якше. Ця атака вживається для повторення тягучих звуків, пов'язаних загальним диханням. Крім того, м'яка атака може застосо-

уватися у чергуванні з твердою при виконанні пунктирного ритму в дуже швидкому темпі, бо такий прийом полегшує його виконання.

Допоміжна атака звука застосовується, не самостійно, а тільки у чергуванні з твердою або м'якою атаками у подвійній та потрійній послідовності. Вимовлення складів, що використовуються під час допоміжної атаки, виникає за рахунок активного функціонування кореня язика, що відіграє роль клапана-регулятора руху струменю повітря. Склади, що вимовляються при виконанні допоміжної атаки, мають бути подібними до тих, що застосовуються при твердій атаці («ТА-КА», «ТУ-КУ», «ТІ-КІ») або як при м'якій («ДА-ГА», «ДУ-ГУ», «ДІ-ГІ»). Головна мета роботи (функція) язика при виконанні подвійної і потрійної атаки полягає в тому, щоб сформувати звуки, однакові за характером їх початку. Застосування допоміжної атаки звука при гри на тромбоні дозволяє виконавцеві досягти виразності і віртуозності звучання, яких не можливо домогтися, застосовуючи тверду атаку звука. Успішне оволодіння технікою подвійно-потрійної атаки звука сприяє виконанню складних оркестрових і сольних партій, що досить часто зустрічаються у творах сучасних композиторів.

Розглядаючи питання щодо формування всіх постановочних елементів вірної атаки звука не можна обійти увагою роль язика, і артикуляції у процесі звукоутворення при гри на мідних духових інструментах, які тісно пов'язані між собою, як ланки одного ланцюга, бо порушення хоча б одного з них веде до неякісного звукоутворення при гри.

Чіткий і ясний початок звука, володіння різноманітними штрихами і артикуляційними прийомами виконання – ось ті основні критерії, що визначають професійний рівень майстерності виконавця. Участь язика у регулюванні струменю повітря, що видихається, є його важливою функцією у процесі збудження звука при гри інструменті. У цьому зв'язку слід відзначити, що язик дає можливість розподіляти струмінь повітря, який подається в інструмент органами дихання, на окремі порції певної сили і тривалості. Більшість авторів методичних розробок, характеризуючи функції язика при гри на мідних інструментах, порівнюють його зі своерідним клапаном, що відкриває доступ повітря до губ виконавця, причому, іноді вважають, що саме на цьому і завершується роль язика.

Однак, сучасні методичні розробки з питань щодо ролі та функцій язика у виконавському процесі свідчать, що поряд з функцією його як клапана-розподільника, який закриває і відкриває доступ повітря до губної щілини, він виконує також роль регулятора струменю повітря в усіх регістрах при веденні й закінченні звука. Зі збільшенням або зменшенням апертури (губної щілини) змінюється й положення язика у ротовій порожнині, відповідно до висоти конкретного звука, що утворюється. Тобто, внаслідок координованих дій язика і діафрагми здійснюється регулювання обсягу повітряного струменю, необхідного для утворення конкретного звука. Тому можна з впевненістю говорити, що язик бере участь в звукоутворенні, практично, постійно.

Язик складається з трьох м'язів: поздовжнього, що забезпечує його рухи вперед-назад; поперечного, що сприяє його ущільненню і більш вільним рухам його у ротовій порожнині, а також вертикального, що робить язик пласким, пухким і м'яким. Саме завдяки цим м'язам язик має значну рухомість і здатність до зміни форми. Крім того, корінь язика і його кінчик у напрямку своїх рухів абсолютно незалежні один від одного. Таким чином, наявність добре розвинутої мускулатури язика забезпечує виконавцеві як свободу зміни самої конфігурації язика, так і можливість здійснення різних видів його рухів у процесі звукоутворення. Таким чином, наявність добре розвинутої мускулатури язика забезпечує виконавцеві можливість як вільної зміни самої конфігурації язика, так і здійснення різноманітних рухів його у процесі звукоутворення.

Різні види рухів язика, що супроводжують ту чи іншу атаку звука на тромбоні, у виконавській практиці прийнято пов'язувати з вимовлянням певних звуків або складів, інакше кажучи, сполучати їх з прийомами мовної артикуляції. І дійсно, при грі на духових інструментах в процесі виконавства на яких, так, як у співі, або простому мовленні, беруть участь легені, артикуляційний апарат, ротова порожнина, язик, губи, гортань тощо. Тому абсолютно правомірно застосування у музичній виконавській практиці терміну «артикуляція», запозиченого з мовної фонетики.

«Артикуляція» – слово латинського походження, у перекладі означає членоподільне, чітке вимовляння. Артикулювати у мові – означає вимовляти слова; артикулювати у музиці – інтонувати звуки. Музичне вимовляння – це широке змістове поняття інтонування музики. Тому одним з засобів виконання послідовності на інструменті є артикуляція. Гра на духових інструментах взагалі, і, зокрема, на тромбоні, потребує використання найрізноманітніших артикуляційних засобів. Вони розширюють межі виразності виконання, й музична палітра стає яскравішою й багатішою.

Щоправда, існує й інше трактування терміну артикуляція. Найбільш повне дослідження щодо питань артикуляції зробив відомий органіст та вчений І. Браудо. У своїй праці «Артикуляція» (Л., 1965) він запропонував всі різноманітні процеси, що відбуваються у «житті» одного звука (атаку, філірування, інтонування, вібрато, згасання і закінчення), назвати «музичним вимовлянням». Коло ж явищ, пов'язаних з переходом від одного звука до іншого, включаючи закінчення звука до вичерпання його тривалості, позначеної у нотах – артикуляцією. Таким чином, за Браудо артикуляцією називається спосіб виконання послідовності звуків, що визначає ступінь їх злитності і розчленування.

В. Апатський, трактуючи артикуляцію, зазначає «... відрізняючись від атаки, що визначає характер виникнення звука, артикуляція впливає на його закінчення... Дві основні категорії артикуляції – короткість і подовженість. Але вони визначають ще дві, не менш важливі, категорії: зв'язність та розчленування» [5, с. 204].

У хоровому співі «артикуляція» застосовується у двох значеннях:

– як «один із засобів, за допомогою яких може бути здійснене фразування»;

– як «робота органів мови, необхідна для ясного вимовляння звуків».

Таким чином, якщо включити у термін «артикуляція» такі складові елементи, як динаміку, співвідношення ваги часток такту, агогіку, штрихи тощо, то у такому разі артикуляція не буде нічим відрізнитися від фразування: відбувається заміщення понять. У цій роботі автор дотримується визначення терміну «артикуляція», як робота, перш за все, язика, губ і дихальних м'язів, необхідна для утворення і послідовного виконання звуків на тромбоні. Тому артикуляцію обов'язково потрібно пов'язувати, насамперед, з атакою звука.

Головним артикуляційним засобом є язик. І в залежності від характеру музики всі складові частини язика, як разом, так і кожна окремо, беруть участь у звукоутворенні. Вимовляння артикуляційного звука забезпечує правильну подачу повітря у різних регістрах. При цьому провідну роль у формуванні, спрямуванні і регулюванні струменю повітря відіграє язик.

Положення кінчика язика щодо точки зіткнення з внутрішньою поверхнею зубів залежить не тільки від типу атаки звука, а й, у значній мірі, від регістру. Так, при артикуляції звуків нижнього регістру положення язика відповідає положенню для вимовляння голосних звуків «А» або «О». Ось що пише з цього приводу американський тромбоніст Д. Рейнхард: «Коли Ви приходите до лікаря з хворим горлом, він просить Вас відкрити рота й промовити «А-А-А» [6, с. 31]. Робить він це тому, що вимовляння цього звука відкриває й розслаблює всю ротову порожнину». Язик у цьому випадку приймає на більш пласку форму, що дозволяє збільшити об'єм порожнини рота і пропустити через неї значний повітряний струмінь. При переході до середнього регістру, язик змінює положення, займаючи більш високу позицію, що відповідає вимовлянню звуків «Е» або «У». Для відтворення звуків верхнього регістру язик займає найвище аркоподібне положення, значно зменшуючи при цьому отвір між піднебінням і язиком, що відповідає його положенню при вимовлянні звуків «Ю», або дуже вузьке – «І».

Того ж принципу в техніці атакування дотримується й американський педагог Д. Уїк, який зазначає: «Положення язика поступово змінюється від регістру до регістру... Точка створення герметичної перепони видозмінюється від високої (за яснами при верхньому регістрі) до низької (за зубами, чи, навіть, кінчику верхньої губи при нижньому регістрі)» [7, с. 56].

Таким чином, проаналізувавши роботу язика, можна зробити висновок: місце дотику язика під час атаки звука визначається його висотним положенням. Чим вищий звук, тим вище положення язика у порожнині рота, і, відповідно, вище точка його торкання. Якщо при утворенні звуків контроктави язик торкається губ, то по мірі підвищеної діапазону точка торкання язика переміщується вверх до верхніх зубів (від їх краю до альвеол). Для встановлення конкретної точки дотику язика в процесі гри у різних регістрах необхідно утворити будь який звук без участі язика, а потім утворити його повторно з допомогою язика, застосовуючи при цьому відповідну артикуляцію. Точка торкання язика у цьому випадку і буде місцем вихідного положення язика для атаки конкретного звука.

Критерієм вірної роботи язика в процесі гри є постійне його знаходження у ротовій порожнині. Недопустиме висовування його за зуби і зіткнення його з губами. Винятком може бути тільки виконання звуків контрпектави, коли положення губ при гри у нижньому регістрі не дозволяє забезпечити їх змикання і, відповідно, неможливе виникнення коливань. У цьому випадку язик у момент звукоутворення вимушений закривати створену губну щілину для відтворення звука.

Фрикативна атака звука. У практиці гри на духових інструментах існує спосіб атаки звука без допомоги язика (так звана, фрикативна атака звука). Сутність її полягає у тому, що виконавець за рахунок легкого поштовху струменю повітря, що видихається, без участі язика, змушує губи вібрувати. Фрикативна атака застосовується як при виконанні штриха “маркироване легато”, так і за наявності деяких дефектів звукоутворення. Основне завдання цієї атаки – привести губи у стан вібрації саме у той момент, коли це потрібно. Легкість звукоутворення без участі язика, тобто за допомогою фрикативної атаки звука, може слугувати критерієм для перевірки оптимальної постановки губного апарату. Так, якщо вібрація губ, що виникає при інтенсивному видиху, забезпечує вірне утворення звуків у всьому діапазоні інструмента, це є ознакою вірно сформованого амбушюра. У зарубіжних методиках автори приділяють велику увагу розвитку фрикативної атаки звука, вважаючи, що практика виконання вправ на здійснення атаки без допомоги язика, вирішує так звані, “язикові труднощі”.

Вправи. Протягом, приблизно, десяти хвилин слід грати повільну гаму “фа-мажор” (Andante, чотири чверті). Кожну ноту слід починати з повільного легкого поштовху повітря. Ідея полягає в тому, щоб без атаки язика за рахунок тільки динаміки “крещендо” змусити повітря “спіймати” губи, і, тим самим, викликати їх вібрацію. Якщо настрій губ невірний, і напруження м’язів не відповідає цьому звуку, то опір інструмента до початку вібрації буде відчуватися досить виразно. В той же час, коли губи навчаться точно фокусуватися на потрібну висоту, інструмент зазвучить швидко й легко, тобто, найлегшого дотику язика буде цілком достатньо для “атаки”, бо інструмент і губи будуть вібрувати у відповідності.

1) (вдих) V

раз, два раз, два mf іграги з лівої ноги

вдих V

раз, два, три, чотири mf раз, два mf mf раз і так далі

Повторити вправу декілька разів, звільняючи м’язи від зайвої напруги і стежачи при цьому за ритмічністю вдиху і видиху.

- Вдих здійснювати на визначеній долі такту.
- застосовувати вдих носом;
- вдих здійснювати пізніше, ближче до початку звука з метою усунення часу для затримки атаки;

Дефекти при атаці звука.

Розглядаючи питання атаки звука, слід зупинитися на деяких суттєвих недоліках, що зустрічаються досить часто не тільки у початківців, а й у професійних виконавців на духових інструментах. Це, перш за все, так звані затримки при атаці звука, або, як кажуть, “затичка”. Найчастіше це трапляється через нервові напруження під час невеликого виступу, коли виконавець починає зриватися на деяких нотах, або, як кажуть, “кіксувати”. Це викликає невпевненість і острах чергової невдачі при звукоутворенні, призводить до гальмування при атаці звука. Такий дефект може з’явитися також внаслідок неправильних і несвоєчасних вимог педагога до студента, коли амбушюр останнього ще не готовий до певного рівня складності, зокрема, до сильної і твердої атаки звука. Якщо студент ще не спроможний у повній мірі виконати таку атаку, він починає “кіксувати”, а згодом, і просто боїться звуків. Внаслідок порушення координації між поданням дихання і атакою язика, останній перекидає апертуру губ, дихання тисне на язик і він, підкорюючись нервовому імпульсу від невдач, із затримкою відкриває ротову щілину. Все це пригнічує виконавця, викликає невпевненість у своїх силах, острах, що затримка атаки перешкодить виконанню і стане помітною оточуючим. Затримка атаки спостерігається, як правило, під час початкового звукоутворення (після вдиху), частіше при сольному виконанні, і, практично, не проявляється під час гри в оркестрі. Ауфтакт диригента сприяє вільній атаці звука.

Особливо важко вдається початок звука при виконанні штриха “маркато”, а також музики у повільному темпі. Вирішальним фактором у подоланні цього недоліку має стати усвідомлення виконавцем причин, що перешкоджають правильному виконанню цього прийому. У цьому випадку педагог має ще раз нагадати студентові, з яких елементів складається процес звукоутворення: це подання дихання з атакою язика за умови синхронності цих дій. Виконавцеві потрібно пам’ятати, що закінчення фази вдиху є початком фази видиху, без затримки атаки звука.

Практичні рекомендації

- Перед початком звука прорахувати (подумки) кілька долей такту; уявити певний ритмічний рух, що передує атаці.

– пам’ятати, що закінчення фази вдиху є початком фази видиху без найменшої затримки дихання;

– активізувати м’язи виконавського апарату безпосередньо перед атакою (передчасна підготовка викликає скутість м’язів).

Затримка атаки – це “виліковне захворювання” духовика і не є перешкодою для гри на інструменті. За умови певного тренування і наполегливості цей недолік може бути успішно подоланий.

Вправи для відпрацювання прийому подвійної і потрійної атаки звука.

1. Для оволодіння цим прийомом необхідно звернути увагу на однаковість вимовлення складів «ТА-КА», «ТУ-КУ», «ТІ-КІ», або складу «КА» або «КУ», вимовлені коренем язика, як правило, менш ясні, ніж звуки на складах «ТА» і «ТУ», вимовлені кінчиком язика.

2. Слід розвивати силу й рухомість м'язів, що підіймають задню потовщену частину язика вертикально до піднебіння, і завдяки яким ми вимов-

ляємо звуки «К», і «Г». Тривалі вправи на складах «КА-КУ» у подальшому слід поєднувати з повільним відпрацюванням у послідовності «ТА-КА».

3. Важливе місце в оволодінні прийомом виконання подвійної атаки належить техніці дихання, що покликана забезпечити суворо рівномірний тиск повітряного струменю однакової інтенсивності, як на перший звук, що утворений за допомогою твердої атаки, так і на другий, що виникає на основі використання допоміжної атаки. При цьому між складами «ТА-КА» і «ТУ-КУ» не повинно бути повітряної паузи.

Вправи для розвитку подвійної атаки звука.

1. Перш за все, слід навчитися утворювати другий склад, тобто «КА», «КУ» і «КІ»:

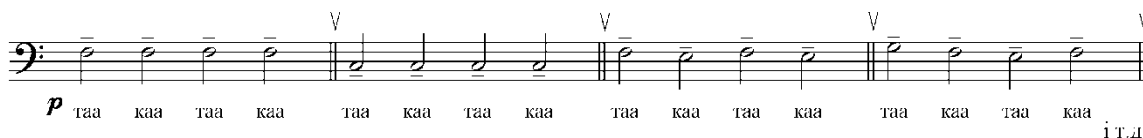


Брати дихання після кожного звука

Крім того, слід звертати увагу на рухомість язика при грі, яка в значній мірі залежатиме від сили і витривалості м'язів язика, що

підіймають потовщену його частину до піднебіння.

2. Відпрацювання разом складів «ТА-КА»:



Пауз між звуками не має бути. М'язи язика і гортані не повинні напружуватися. Подання дихання має бути безперервним. І лише за умови досягнення рівномірнос-

ті у повільному темпі, можна поступово його прискорювати.

3. Відпрацювання окремих “акцентованих” звуків при безперервному виконанні подвійної атаки:



Для виконання тріолей, а також інших угруповань тріольного характеру застосовується потрійна атака звука. Для відпрацювання техніки виконання цієї атаки рекомендується дворазове застосування твердої і одноразове – допоміжної атаки звука. Інакше кажучи, вимовлення складів «ТА-ТА-КА», або «ТУ-ТУ-КУ». Перевага цього методу полягає в тому, що початок виконання, твердою атакою на «ТА» кожної тріолі більш чітко і природно відзначає сильну долю фігурації,

а це, в свою чергу, робить більш чіткою і точною саму фігурацію.

Мідні інструменти, зокрема, труби й тромбони, наприклад, мотиви фанфарного, закличного характеру виконують при використанні складів «ТА-ТА-КА», а не «ТА-КА-ТА».

Іноді трапляється, що пасаж починається не з початку групи нот, а десь з середини групи. У такому разі атаку слід починати з артикуляції складу «КА», для того, щоб пасаж закінчився на складі «ТА»



У першому випадку рішення щодо початково-го складу артикуляції дуже просте. Якщо пасаж починається з непарного числа, атаку слід починати зі складу «КА». Всі парні групи зручніше атакувати за складу «ТА».

У другому випадку, коли пасаж починається з останніх двох нот групи з трьох (тріолей), ці дві ноти артикулюються складами «ТА-КА»; якщо ж пасаж починається з останньою нотою групи, то вона артикулюється тільки складом «КА».

Однак, деякі комбінації подвійної і потрійної атаки звука можуть починатися як з артикуляції «ТА», так і з «КА». У такому разі вибір залежить від майстерності і виконавського досвіду музиканта.



Тверда атака, як основна, при використанні (у комплексі) разом з допоміжною, має найбільше поширення. У той же час, м'яка атака, поєднана з допоміжною, маючи підлеглу функцію, дозволяє виконавцеві досягти виразності і віртуозності звучання, недосяжних при використанні твердої атаки звука.

Після відпрацювання початкових варіантів гри із застосуванням подвійної і потрійної атаки звука можна переходити до виконання гам. Основну увагу при цьому слід приділяти координації рухів, язика з рухом правої руки, який має бути швидким і плавним, без ривків на кожну ноту, нібито ковзаючи одним рухом куліси по групі нот з опорою на сильні долі такту.

Закінчуючи огляд різних видів атаки звука, слід підкреслити, що для всіх способів атаки звука обов'язково існує загальне правило: необхідна сила звучання має досягатися безпосередньо в момент атаки, а не після неї.

Деякі виконавці замість вимовляння складів «ТА», «ТУ», «ТІ», вимовляють «ТВА», «ТУА», «ТВУА» тощо. (тобто, «видушують» звуки). Такий невірний прийом звукоутворення дуже складно у подальшому піддається виправленню,

тому викладачі повинні з самого початку звертати особливу увагу на усунення цього недоліку.

Висновки і пропозиції. Підсумовуючи викладене можна зробити такі висновки. Атака звука є одним з найважливіших факторів формування звука; вміння володіти диференційованою атакою гарантує музикантові повну виконавську свободу. Артикуляція є важливим виконавським засобом тромбоніста, що сприяє художньому втіленню музики. У статті надано різні трактування терміну «артикуляція» і підкреслено її зв'язок з функцією язика під час виконавського процесу. Наголошено, що вимовляння артикуляційного звука забезпечує правильне подання повітря у різних регістрах. У роботі проаналізовано один з способів атаки звука – «фрикативна атака» та її застосування під час гри. Визначено дефекти при атаці звука й надані практичні рекомендації щодо подолання недоліків. Сформовано методичні й практичні поради щодо відпрацювання подвійної – потрійної атаки звука.

Дане дослідження не вичерпує всіх проблем, що були викладені у матеріалі, та потребує подальших пошуків, на здійснення яких будуть спрямовані наступні кроки дослідження.

Список літератури:

1. Арбан Ж. Школа игры на трубе и корнет-а-пистоне / Ж. Арбан. – М. – Музыка. – 1964. – 324 с.
2. Тюрнер Ф. Элементарная школа для тромбона / Ф. Тюрнер. – Л., 1923. – 126 с.
3. Григорьев Б.П. Школа игры на тромбоне / Б.П. Григорьев. – М., 1979. – 170 с.
4. Липкин Л.И. Школа игры на трубе / Л.И. Липкин. – М., 1976. – 132 с.
5. Апатский В.Н. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства / В.Н. Апатский. Учебное пособие. – К. – НМАУ им. П.И. Чайковского. – 2006. – 432 с.
6. Reinhart D. Pivot System for Trombone / D. Reinhart / Philadelphia, 1942. – 47 p.
7. Сумеркин В.В. Методика обучения игре на тромбоне / В.В. Сумеркин. – СПб.: Из-во политех. ун-та. – 2005. – 310 с.
8. Марценюк Г.П. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні: навч.-метод. посібник / Г.П. Марценюк. – К.: ДП «Інформаційно-аналітичне агентство». – 2007. – 351 с.

Марценюк Г.П.

Киевский национальный университет культуры и искусств

АТАКА ЗВУКА, АРТИКУЛЯЦИЯ И ФУНКЦИИ ЯЗЫКА ПРИ ИГРЕ НА ТРОМБОНЕ

Аннотация

Исследованы вопросы относительно различных типов атаки звука; разъяснено понятие «артикуляция»; определены функции языка в процессе звукоизвлечения при игре на тромбоне; даны методические и практические рекомендации по отработке приёма двойной и тройной атаки звука; рассмотрен один из способов атаки звука – «Фрикативная атака»; определены типичные дефекты при атаке звука и даны практические рекомендации для устранения недостатков.

Ключевые слова: тромбон, атака звука, двойная, тройная атака, фрикативная атака, функции языка, дефекты атаки звука.

Martsenyuk G.P.

Kyiv National University of Culture and Arts

SOUND'S ATTACK, ARTICULATION AND FUNCTIONS OF THE TONGUE WHEN PLAYING TROMBONE

Summary

The article examines and studies the issue concerning various types of sound's attack; interprets the notion of «articulation»; defines functions of the tongue in the process of sound extraction when playing trombone; provides methodical and practical advice with regard to exercising the technique of double and triple sound's attack; considers one of the ways of sound's attack – «fricative attack»; defines typical defects at the sound's attack and provides practical recommendations for overcoming drawbacks.

Keywords: trombone, sound's attack, articulation, double, triple attack, fricative attack, functions of the tongue, sound's attack defects.