

ЧАРЛЬЗ ДУНКАН

ИСКУССТВО ИГРЫ НА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА

ПЕРЕВОД П. ИВАЧЕВА, 1988

Всего двадцать лет назад студенты, изучающие классическую гитару, составляли среди прочих музыкантов незначительное меньшинство. Сегодня они исчисляются тысячами. Причины этого возрождения интереса к классической гитаре весьма различны. Среди них если не главная, то несомненная - это огромное влияние Сеговии и его учеников. Другая - почти фанатичное служение гитарной музыке, получившее распространение среди молодежи в той или иной форме начиная с шестидесятых годов. Далее - постоянное возрастание признания гитары среди серьезных музыкальных сообществ. Немалое влияние оказало появление недорогих, но приличных по качеству инструментов.

Однако это возрождение во многом напоминает судьбу Золушки. Несмотря на высокий престиж гитары, у нее нет благородной родословной. Это находит отражение, например, в распространенном ошибочном мнении о "легкости" гитары и, что еще хуже, в противоречивой информации касательно техники игры на высших стадиях обучения. До сих пор во многих пособиях, широко, доступных в последнее время, наблюдается склонность рассматривать владение этим инструментом, как нечто мистическое, основанное главным образом на интуиции. Конечно, в этом есть доля истины, но такие предпосылки едва ли принесут пользу тому, кто думает добиться прогресса обдуманно и целенаправленно. Нет сомнения, что в любом искусстве высшие достижения строятся на прочном фундаменте сознательного овладения мастерством.

Цель данной книги объяснить, как достигается совершенство исполнения, а затем уже что может или должен сделать студент для создания благоприятной почвы, необходимой для развития своих способностей в идеале. Эта книга не является очередной школой или методикой, адресованной начинающим гитаристам. Это скорее экскурс в область, лежащую посередине между компетентностью и искусством, точнее кратчайший путь постижения искусства. Она написана в результате тягостных раздумий по поводу своей личной игры, а также многолетнего изучения и проверки на практике основных концепций данной работы, рожденных под влиянием многих ведущих артистов. Все они проверены, усовершенствованы и применены сначала в своей, а затем в студенческой практике. И несмотря на удовлетворительные результаты, не осмеливаюсь утверждать, что мне удалось открыть что-либо новое в области техники. Скорее всего, это обобщение опыта ведущих исполнителей школы СЕГОВИИ.

СОДЕРЖАНИЕ :

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА - ЧАРЛЬЗА ДУКАНА.....

ГЛАВА 1. ПРИНЦИП ФУНКЦИОНАЛЬНОГО НАПРЯЖЕНИЯ... стр. 3
Непроизвольное и произвольное напряжение, пальцы, как система рычагов, посадка, резюме.

ГЛАВА 2. ЛЕВАЯ РУКА..... стр. 13
Механизмы левой руки, баррэ, принципы движения (1), роль руки, беглость пальцев, принципы движения (2), роль подготовительных элементов.

ГЛАВА 3. ПОЗИЦИЯ ПРАВОЙ РУКИ
Непроизвольное напряжение руки, формирование позиции, использование ногтей, положение большого пальца, использование ногтя большого пальца, ценность подготовительных элементов.

ГЛАВА 4. ПОДГОТОВКА И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОГТЕЙ.....
Ногти большого пальца, заточка и уход за ногтями.

ГЛАВА 5. АРТИКУЛЯЦИЯ.....

ГЛАВА 6. КООРДИНАЦИЯ И БЕГЛОСТЬ.....
Гаммы, беглость в гаммах, аккорды, гармония и контрапункт.

ГЛАВА 7. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА.....
Техническое легато и акцепт, манипуляции правой руки, украшения, глушение звуков, расгеадо.

ГЛАВА 8. ИСКУССТВО ИГРЫ НА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ
Улучшение качества звука, тембровые контрасты, владение ритмом, линия развития, исполнение затакта, палитра нюансов на примере Сеговии.

ПРИЛОЖЕНИЕ - ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ И ВЫВОДЫ.....

ГЛАВА 1

• ПРИНЦИП ФУНКЦИОНАЛЬНОГО НАПРЯЖЕНИЯ

Внешне хорошее исполнение выглядит так, как будто происходит безо всяких усилий. С одной стороны это абсолютно верно. С другой - это настолько обманчиво, что ошибка легко обнаруживается при первой же попытке объяснить причину. Одно из самых распространенных, заблуждений касается РЕЛАКСАЦИИ.

Ценность релаксации - одна из тех истин, которые принимаются на веру, без доказательств. В общем смысле релаксация означает свободу от скованности, напряжения, дискомфорта. Например, при сидении на стуле релаксация - это отсутствие болевых ощущений и скованности корпуса. В спортивных соревнованиях это означает плавность и силу различных форм движения, как и при исполнении музыки. Когда мы следим за выступлением крупных мастеров, мы отмечаем, что их искусство выражается в спонтанном проявлении энергии и вдохновения, и воспринимаем это как продукт раскованности сознания и организма. В определенном смысле так и есть. Но затем мы приходим к выводу, что для достижения определенного результата мы должны строить нашу технику на основе различных приемов релаксации как психической, так и физической. Мы стараемся расслабить мышцы наших кистей, рук, пальцев. Здесь-то мы и совершаем ошибку.

В повседневной жизни состояние, когда суставы бездействуют и мышцы лишены напряжения, можно наблюдать лишь при потере сознания. Когда же мы играем на любом Инструменте, происходит постоянное сокращение мышц для передачи энергии струнам. Более того, это сопровождается затратами умственной энергии. Мышечной и нервной энергии тратится все больше и больше по мере усиления, ускорения или усложнения исполняемой музыки.

Образ пианиста-виртуоза на сцене связан не только с отсутствием напряжения, но несмотря на это, в недавнем прошлом в фортепианной педагогике ТЕОРИЯ РЕЛАКСАЦИИ была весьма популярной. Невзирая на ее прилично подмоченную репутацию, зачастую высшее исполнительское мастерство связывается с релаксацией. Происходит подмена причины следствием. Высказывание крупного фортепианного педагога Арнольда Шульца вносит ясность в эту запутанную проблему.

Как слово РЕЛАКСАЦИЯ приобрело столь невиданно широкое распространение в современной педагогике? Думаю, что лучшее объяснение этого явления кроется в неправильном понимании смысла высококоординированного движения... А это такое движение, при котором выполняются определенные механические требования с наименьшими затратами физической энергии. Такая экономия энергии является результатом хорошей координации, а не наоборот. Школа фортепианной техники, основанная на релаксации, ошибочна потому, что подменяет причину следствием и объясняет хорошую координацию экономией энергии. Это типичная ошибка. Справедливость этого высказывания сохраняется не только для фортепиано, но и для, гитары. Подобную же точку зрения, но в более лаконичной форме, выражает в своем блестящем трактате игры на виолончели Герхард Манел: "Раскованность это скорее не причина, а следствие правильной формы движения".

Итак, правильно понятая релаксация - очень важный, но бессознательный, побочный продукт упорядоченных, продуманных занятий. Поскольку вся музыка основана на циклическом чередовании напряжения и спада, то эта цикличность и должна служить основным механизмом создания музыки. Изучение того, где и как возможны и уместны расслабления в музыке, служит источником реализации музыкальных способностей. Но реализация этой музыкальности в виде релаксации невозможна без особого, детального мышечного контроля.

Было бы большим упрощением считать, что все формы напряжения вредны. Некоторые из них абсолютно необходимы при игре в любой форме, другие - для дальнейшего усовершенствования техники. Эти различия неизбежны. Вообще говоря, поскольку не существует исполнения без напряжения, то проблема в целом может быть лучше понята в сравнении функционального или сознательного и дисфункционального или бессознательного напряжения.

БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ

Бессознательное или дисфункциональные формы напряжения в основном совершаются без волевых усилий, а поэтому с большим трудом поддаются контролю в виде простых команд расслабиться. Бессознательное напряжение происходит либо из-за страха во время выступления, т. е. по причинам чисто психическим, либо из-за излишней мышечной деятельности, т. е. по причине - физиологической.

Бессознательное напряжение последнего типа проявляется в простых, зримых формах. Например, в неуклюжести позы или движений. Сюда относится подъем

плеча, обычно правого, скрючивание или вытягивание мизинца, крыловидное отведение левого плеча. В правой руке - это плоская ладонь, "косые" пальцы, то и другое. Подпрыгивание правой кисти. В левой - излишнее давление большого пальца, лишняя закругленность запястья, порывистые, судорожные движения. Сюда же входят экстравагантные движения, такие как гримасы, стиснутые зубы, наклон корпуса, отстукивание ногой ритма. От них можно избавиться путем концентрации внимания или же выработки новых навыков и привычек взамен старых.

Наиболее вредный вид напряжения, по происхождению полностью психологический, - это сценический страх провала. Независимо от того, что аудитория может состоять из одного учителя или целой толпы, слабые нервишки отражаются не только на сознании страха. Давление в груди, прерывистое дыхание, нарушение циркуляция крови и отсюда похолодание пальцев и дрожь в кистях - это внешние проявления страха. Это тоже вид напряжения, но несознательного.

Но сценический страх возникает не только из боязни провала. Если б так было, многие великие артисты остались бы без работы. После 50 лет концертной деятельности Артур Рубинштейн признается, что каждый раз перед выходом на сцену испытывает нервный шок. Между тем определенное возбуждение повышает эффективность выступления. Панический ужас охватывает исполнителя, если страх провала сочетается с предчувствием его неминуемости. Эти чувства наслаиваются на неуверенность при подготовке, что с дьявольской цепкостью сохраняется в подсознании и вырывается наружу.

Способ избежать ловушки - добиться уверенности при подготовке.

Это одна из глубоких истин в музыкальной педагогике - постоянный контроль над чувствами и ощущениями. В свою очередь определенные формы координации вырабатываются сначала путем взаимодействия сознания, физических ощущений и музыкально-звуковых представлений.

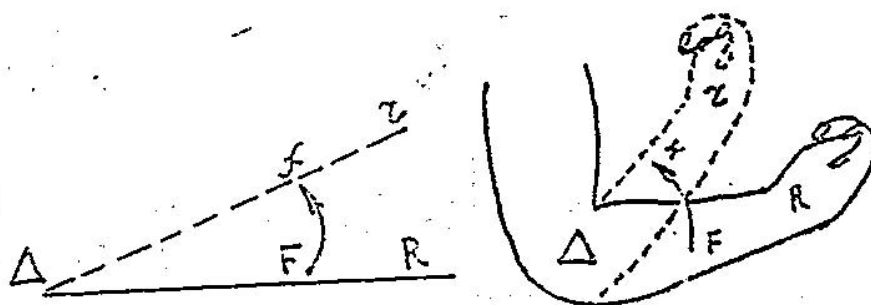
ФУНКЦИОНАЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ СИСТЕМА РЫЧАГОВ КИСТИ

Секрет хорошей координации действий состоит в том, что для игры вообще требуются значительные осознанные усилия обеих кистей. Усовершенствование техники игры - это во многих случаях процесс изучения и овладения усилиями их направлением и фокусировкой, ограничение до минимума затрат энергии, необходимой для выполнения чисто музыкальных задач. Все это легче понять и изложить в терминах механических принципов эффективности.

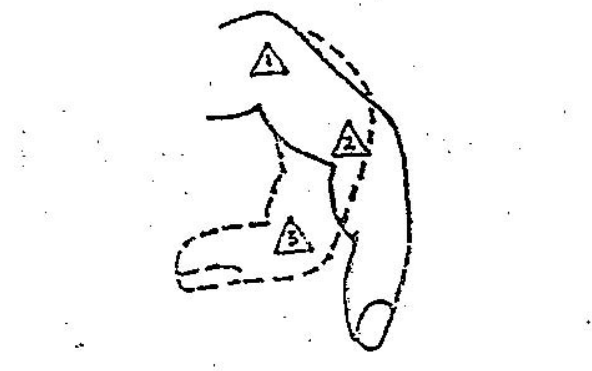
С точки зрения механики рука от плеча до кончиков пальцев представляет сложную систему рычагов. Каждая часть руки приводится в движение в результате действия системы рычагов, начиная от плеча до пальцев. Фиксация каждого данного сустава в качестве точки опоры осуществляется одновременным сокращением противоположных мышечных групп. Эти группы мышц делятся в основном на два вида. СГИБАТЕЛИ расположены на внутренней стороне рук от бицепсов до ладони, они служат для сгибания, сжатия, стягивания. РАЗГИБАТЕЛИ расположены на внешней стороне руки от трицепсов до наружной части кисти, они осуществляют разгибание, разжатие, растягивание. Каждое движение следующего от любого данного сустава сочленения достигается действием одной из этих групп. Нужные для движения мышцы сокращаются в результате нервных импульсов. С помощью связок мышцы прикреплены к костям, которые двигаются в сторону сокращения мышц.

Этот сложный процесс, как с точки зрения нервных импульсов, так и анатомии, может быть описан значительно проще в терминах механики как РЫЧАГ ТРЕТЬЕГО РОДА. Различаются три рода рычагов в зависимости физического расположения трех основных элементов любого рычага. Это - СОПРОТИВЛЕНИЕ или перемещаемый предмет, СИЛА или усилие, необходимые для преодоления сопротивления, ТОЧКА ОПОРЫ или ось, на которых фиксируется рычаг. Наиболее известен рычаг первого рода, где точка опоры находится между сопротивлением и точкой приложения силы (например, качели на доске). В рычаге второго рода сопротивление находится между точкой приложения силы и точкой опоры (тачка). В рычаге третьего рода точка приложения силы расположена между точкой опоры и сопротивлением (подъемный мост).

Данная модель рычага показывает, как кончаются различные части руки или кисти. Суставы служат точкой опоры для фаланг, усилие обеспечивается мышцами, связки которых соединены с подвижными частями рычага. Предплечьем, например, двигают бицепсы.



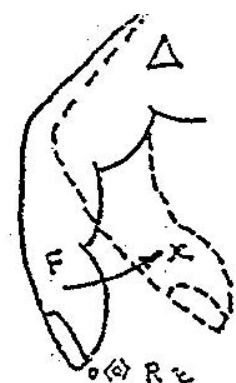
Сгибание пальца можно рассматривать идентично, если повернуть схему наоборот, для полного изгиба пальца нужно, чтобы каждый сустав мог служить точкой опоры при сокращении сгибающих мышц.



В момент, показанный выше, сопротивлением является только вес пальца плюс небольшое трение в самом суставе. Поэтому мы не ощущаем физически действие рычага, когда сжимаем или разжимаем кисть. Однако, как только прилагается любое внешнее механическое сопротивление, мы почувствуем его немедленно.

Таким механическим сопротивлением можно считать как струну гитары, так и клавишу фортепиано. И если мы продолжим аналогию, мы увидим, как энергия передается на струны правой или левой рукой.

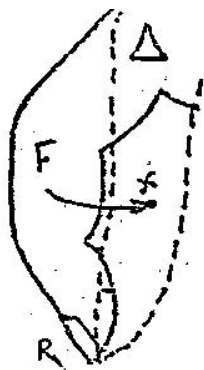
На примере действия правой руки мы видим применение рычага,



Эта диаграмма упрощена для ясности. На ней показана только одна точка опоры в пястно-фаланговом, основном суставе. На самом же деле палец представляет собою сложный рычаг с двумя суставами в качестве дополнительных точек

опоры. Однако эти суставы должны быть неподвижно зафиксированы, иначе система рычагов не будет действовать эффективно при преодолении сопротивления струн.

Каким точно должно быть напряжение в крайнем, дистальном суставе - вопрос каверзный! Релаксация крайнего сустава приводит всего лишь к перемещению рычага в средний сустав в результате отказа от ближайшей к струне точки опоры. Возникающая при этом потеря эффективности похожа на то, когда при игре в бейсбол вы стали бы держать биту не за конец, а за середину. Если же допустить релаксацию в среднем суставе, что наблюдается у начинающих гитаристов, это передвинет рычаг назад к основному суставу и опять утратится эффективность, импульс для извлечения звука приведет в движение не струну, а палец.

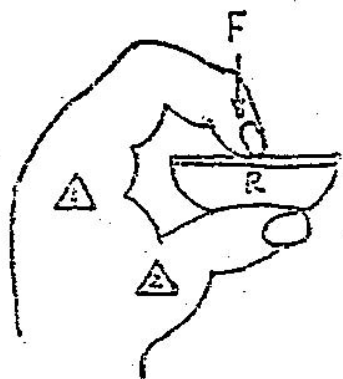


Неуклюжесть позиции - доказательство ее слабости. Прежде чем появится звук, палец должен буквально бороздить струны, так как у него единственная точка опоры - в основном суставе.

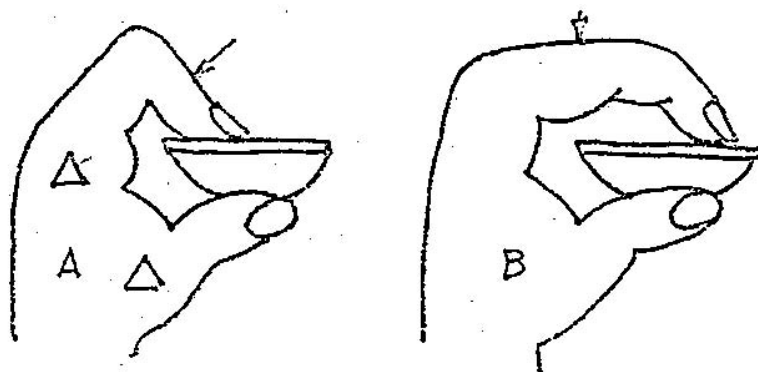
Значит ли это, что нужна абсолютная жесткость пальцев. Не обязательно. Вполне допустима незначительная компенсация в крайнем суставе. Этот люфт, "игра" варьируется у разных исполнителей по-разному, у разных пальцев той же руки и даже на том же пальце в зависимости от музыкального контекста. Эти отклонения выполняют функцию изменения усилий кончика пальцев самым утонченным образом для получения выразительных оттенков и качества туше всей кисти. Степень "допуска" зависит от кинетических ощущений, что нельзя смешивать с изломом сустава - это недопустимо в правильной туше.

Для левой руки применяются те же механические принципы, хотя схема туше

значительно отличается от правой руки. И снова мы обращаемся к рычагу третьего рода.



В левой руке в этом случае неизбежна прочность в изгибе пальцев. В противном случае излом в крайнем или среднем суставе приведет к ослаблению усилий и, следовательно, эффективности.



Однако, иногда излом пальца в суставе бывает практически неизбежен. Обычно это происходит, когда первый, указательный палец прижимает струну выше двенадцатого лада, или же когда третий, безымянный палец используется для баррэ, т. е. прижимает струны поперек грифа. Но эти отклонения следует рассматривать как отклонения от нормального положения пальцев левой руки. По механическим причинам при извлечении звука изгиб должен иметь форму дуги или полукруга. Он должен быть сильным, грациозным, без изломов, соответствовать анатомии данной руки и механическим требованиям для концентрации и передачи энергии струнам наиболее непосредственным, прямым путем.

С точки зрения рычага левой руки интересна роль большого пальца. Обычно он рассматривается как активное противодействие давлению остальных пальцев. Но дело не только в этом - большой палец вообще оказывает значительное давление. Главная точка опоры для действий левой руки - та же, что и для правой: пястно-фаланговый сустав, те же костяшки! Но на самом же деле дополнительно к большому пальцу в обеспечении необходимого противодействия остальным участвуют бицепсы левой руки, грудь и даже левое предплечье. Конечно, большой палец можно рассматривать как второстепенную точку опоры для фиксации рычага, для того, чтобы локализовать ощущение точки опоры в пястно-фаланговом суставе, и для стабилизации руки. Однако следует помнить, что на самом деле противодействие является более сложным, в основном пассивным - оно распределяется между различными группами мышц. Принятие этой точки зрения поможет вам избежать типичной ошибки - излишнего давления большого пальца и вытекающего отсюда постоянного зажатия и потери подвижности левой руки.

ПОСАДКА

Мнение, что основным источником функционального напряжения является посадка, может показаться маловероятным. Помимо очевидной необходимости обеспечить необходимую опору для инструмента, с какой еще точки зрения можно рассматривать посадку? Чаще всего следует ответ - просто для достижения покоя как физического, так и психологического. Убедительным доводом служит пример Сеговии - его посадка удобна физически: в ней сочетаются подвижность и устойчивость.

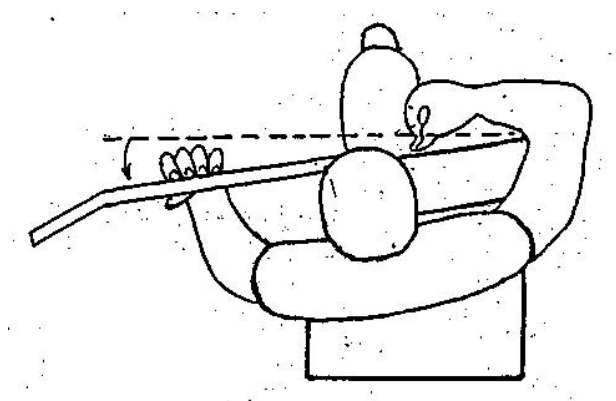
Возникает новый вопрос: в чем причина и каков результат? Здравый смысл подсказывает, что нельзя опираться просто на авторитет даже такого мастера, как Сеговия. Кроме того, существующие варианты стандартной позиции плюс более-менее значительные отклонения от нее со стороны артистов, чье мастерство не вызывает сомнений, позволяют предположить, что ценность любого положения гитары определяется тем, насколько полно удастся передать и сфокусировать энергию и внимание исполнителя во время игры. Другими словами, "хорошая" позиция - более активная, чем пассивная. Поэтому лучше говорить не о расслаблении или покое, а о том, чтобы более точно уравновесить усилия.

Любая позиция должна создавать исполнителю ощущение достаточной стабильности инструмента. Основная "классическая" посадка, предусматривает ЧЕТЫРЕ ТОЧКИ ОПОРЫ: грудь, верхняя часть левого бедра, внутренняя сторона

правого бедра и правое предплечье. Хотя в других посадках осуществляется всего лишь три точки касания, очень важно установить, почему многие исполнители предпочитают "классическую". Причина в том, что такая посадка отличается большей симметричностью корпуса, чем другие. Обратите внимание, что у хорошего исполнителя центральное положение инструмента по отношению к торсу влечет за собой почти идентичное расположение правой и левой кисти, локтей, колен, одинаковые углы, образованные локтями и коленями.

В этой позиции ноги служат активной опорой. Левая вытянута вперед, правая отведена в сторону с опорой на пальцы. Левое бедро образует с корпусом такой угол, чтобы создать захват инструмента. Правое бедро создает инструменту стабильность уравнивая давление правой руки. Внешне более привлекательна позиция, когда ноги не слишком раздвинуты.

Другое преимущество общепринятой классической посадки состоит в удобстве пользования грифом. Это позволяет гитаристам концертного класса применить еще два других усовершенствования. Первое - это небольшое отклонение грифа влево от линии корпуса, что упрощает игру из-за приближения грифа к корпусу.



Отклонение, в противоположную сторону хуже с точки зрения доступности грифа, как и в смысле пространственной связи с ним. Второе - более тупой угол между грифом и полом по контрасту с встречающимся более острым. Чем острее угол, тем больше смена позиции будет ощущаться как подъем в гору. Чем тупее угол, тем симметричнее становятся смены позиции вверх и вниз. Наиболее удачный компромисс между крайностями - горизонтальным и вертикальным положением грифа - является угол 30–35° от горизонта. Интересно отметить, что при посадке, типичной для фламенко, гриф занимает более вертикальное положение, что объясняется особенностями музыки и исполнительской техники, связанной с применением каподастра.

На втором месте стоит высота скамеечки, подставки. Ходят легенды, что Сеговия потребовал семидюймовую скамеечку, а не 7 с половиной дюймов, за два часа до концерта. Конечно, эти слухи выглядят как очередной анекдот из числа тех, без которых был бы беден музыкальный мир. Простая портативная складная скамеечка, обычно японского производства, более всего подходит для правильной посадки, так как позволяет произвольно изменять высоту. У подставки должны быть загнутые ножки с резиновыми наконечниками, предохраняющими ее от скольжения по гладкой поверхности. Если нет резиновых наконечников, их может заменить изоляционная лента.

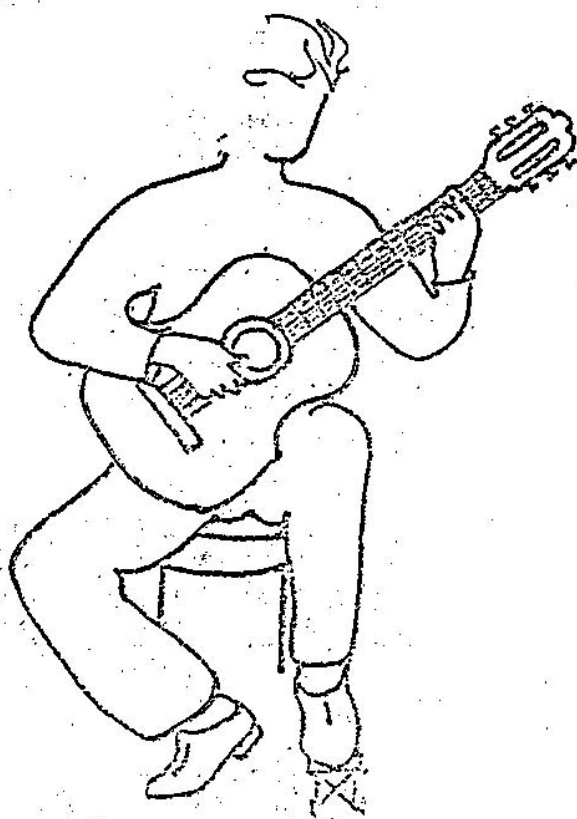
Высота подставки зависит, во-первых, от высоты стула: чем ниже стул, тем ниже скамеечка для ноги и наоборот; во-вторых, от высоты торса исполнителя по отношению к длине ноги: чем выше торс, тем выше скамеечка и наоборот. Высокий исполнитель с длинным торсом должен держать левое бедро на такой высоте, чтобы нижний овал корпуса гитары опирался скорее на верхнюю, чем на внутреннюю часть правого бедра. Но это, пожалуй, больше исключение, чем правило. Когда гитарист колеблется в выборе высоты подставки, пусть она будет лучше выше, чем ниже. Иначе ошибка найдет выражение в наклоне корпуса вперед.

Однако НАКЛОН корпуса нужно отличать от ГОРБА. При наклоне спина должка быть прямой, так как изгиб происходит в тазобедренном суставе. При этом центр вашего корпуса смещается влево и инструмент занимает более вертикальное положение. Должный наклон в сторону инструмента обладает рядом преимуществ. В дополнение к опоре инструмента на оба бедра наклон корпуса создает стабилизирующее усилие в третьем направлении. При этом улучшается зрительный контакт с грифом. Создаются лучшие условия для свободы передвижения левой руки. Для проверки изложенных рекомендаций откиньтесь корпусом назад - и вы заметите, что потеряли прочный контакт не только в смысле потери физической стабильности и доступа левой руки к грифу, но и в смысле появления ощущений пассивности, неуверенности, равнодушия, - которые пришли на смену активного физиологического состояния, вызванного активной позицией.

Небольшое давление правого предплечья завершает всю систему. Поскольку стабилизация инструмента зависит в основном от опоры на бедра и корпус, давление правого предплечья может быть весьма незначительным. Предплечье пусть лучше балансирует на кромке корпуса, чем лежит на нем. Следовательно, для достижения этой позиции должно быть определенное давление плеча. Однако нужно следить за тем, что ваше плечо не поднимается, мышцы шеи и шейной области не напряжены и только двуглавая мышца удерживает плечо от свисания. Ваши бицепсы не должны касаться инструмента.

Если же они все-таки используются, как точка опоры, они должны постоянно, находится в изогнутом состоянии для удержания кисти в игровой позиции. Кроме неизбежной утомляемости правая рука теряет свою подвижность.

Описанная выше посадка представляет собой гармонический синтез, при котором все силы уравновешены. Для такой позиции характерны сила, баланс, гибкость. Она не должна быть скованной. Но при выразительной игре, если почувствуете необходимость, можете наклониться вперед, откинуться назад, подчеркнуть акцент кивком головы, изобразить нарастание звука движением корпуса, - другими словами, драматизировать музыку для самого себя и для ваших слушателей соответствующим телодвижением. Вместе с различными, внешними, чисто зрительными эффектами, описанными в дальнейшем касательно правой руки, использование подобной лексики телодвижений придает раскованность, живость зримую выразительность исполнения. Но все это не должно быть натянутым, расторможенным, должно быть уместным с точки зрения музыкальной, а не нести печать нервной манерности. Последнее приводит к неритмичности, физической неуклюжести и в результате отвлекает внимание от исполняемой музыки. И наоборот, для артистичной игры характерны музыкально пластичные движения. Их физической основой служит аккуратная, подтянутая, неинертная посадка. Активная посадка обеспечивает живость исполнения.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

РЕЛАКСАЦИЯ, как основная концепция техники игры скорее модна, чем полезна, несмотря на то, что этот термин употребляется в настоящее время более точно - "расслабленная игра". Так или иначе, такие советы вводят в заблуждение начинающего гитариста, чьи рефлексy еще неустойчивы. Хотя при продолжительных занятиях определенные формы внутренней релаксации абсолютно необходимы для подлинно артистичной игры, они все же лежат на периферии освоения инструментальной техники. Они должны повышать уверенность исполнителя, улучшать эмоциональное состояние и здоровье, создавать нужную концентрацию в состоянии стресса и ряд других благоприятных факторов. Некоторые исполнители пользуются психоанализом, хатха-йогой, медитацией в надежде добиться релаксации. В некоторых случаях им удается добиться индивидуальных положительных результатов, но этого еще недостаточно для доказательства ценности любой частной программы.

С другой стороны, определенные элементарные законы механики и психологии служат основой для выработки всеобщей точки зрения. Мы приводили уже лучшие высказывания по поводу техники фортепиано и струнных инструментов применительно к гитаре. Пальцы, работающие на первый взгляд в расслабленной манере, оказалось действуют по правилам координации. Оказалось, что в самом деле происходит постоянная затрата энергии и сокращение мышц. Поскольку эти усилия незначительны, так как требуется небольшая механическая работа для музыки, - они кажутся лишенными напряжения. Но все-таки это усилия, и потому могут восприниматься как продукт функционального напряжения, а не релаксации, которая, скорее всего, сопутствующий продукт.

Основные принципы функционального напряжения откосятся к посадке и правильному выбору стратегии практических занятий, целью которых является естественная техника, определяемая интуитивно. Не все двигательные механизмы техники поддаются сознательному контролю, большинство из них приходят позже, иногда совершенно неожиданно. Значит, проблема, прежде всего, в том, чтобы правильно распознать те виды туше, от которых зависит превосходная техника, а затем в выборе наиболее эффективных практических форм, чтобы овладеть этой техникой.

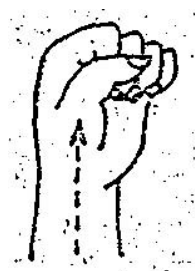
ГЛАВА 2

• ЛЕВАЯ РУКА

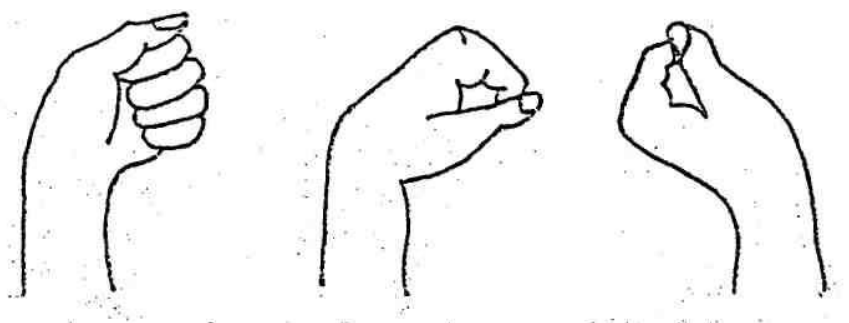
Один известный баритон заметил однажды, что в игре на гитаре левая рука связана с техникой, а правая с выразительностью. Это замечание отличается удивительной тонкостью наблюдения, иногда недоступной скрупулезному анализу. Конечно, и правая рука технически развита, во многом не менее чем левая. Тем не менее, она нуждается в большем развитии, чем применение в основном двухпальцевой техники на шести струнах. Наоборот, гриф гитары, если его использовать вдоль и поперек, представляет собой, сотни возможных вариантов и комбинаций всего лишь из четырех пальцев левой руки. И в то же время, зачастую, возникают различные выразительные возможности при разной аппликатуре левой руки данного пассажа, если даже не считать вибрато, то первоначальное утверждение сохраняет силу. Поскольку из двух рук, левая – главная "рабочая лошадка" то ей в первую, очередь мы адресуем описание механизмов ее действий.

МЕХАНИЗМЫ ПОЗИЦИИ ЛЕВОЙ РУКИ

Подчеркнутое внимание к физиологии техники левой руки, включающей различные формы охвата грифа, прижатия струн, смены позиций, а так же всего, что касается самой кисти, отличается от требований, предъявляемых к беглости пальцев, что относится к отдельной, самостоятельной области исследования. При этом первоначальные усилия должны быть направлены на *установление кисти по прямой линии по отношению к запястью и предплечью.*



Любое значительное отклонение от этого правила ослабляет прижатие. Чтобы убедиться в этом, проделайте следующий опыт:



Сожмите пальцы и кисть в кулак, так, как будто вы несете портфель. А. теперь, продолжая сжимать пальцы, отогните кулак в сторону, назад, вперед. Обратите внимание на разницу в увеличении или ослаблении усилий. Хотя физические задачи при игре на гитаре не совпадают точно с подобными задачами при переносе портфеля, значительная слабость позиции левой руки возникает во многом по тем же причинам, как и во всякой непродуманной деятельности. Главная причина в том, что прямая, соединяющая кисть и предплечье, нарушена. Мышцы, ведающие пальцами, перекошены в кисти, что препятствует сгибанию

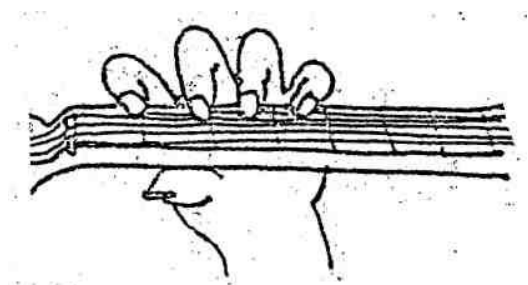
пальцев с меньшими усилиями. В результате значительного изгиба в запястье сила захвата уменьшается наполовину. Кроме того, возникают затруднения в перемещении пальцев поперек грифа.

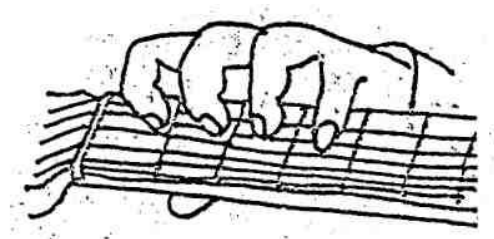
Нужно заметить, что незначительный изгиб в кисти бывает иногда необходим для выполнения определенных музыкальных требований. Поэтому кисть должна быть достаточно гибкой. Например, в приведенной ниже последовательности аккордов кисть поворачивается внутрь в первом из них и наружу во втором:



Иногда бывает также необходим наклон кисти в сторону, в частности для того, чтобы обеспечить растяжку мизинца на первой струне. Эти незначительные отклонения кисти от прямой линии следует рассматривать как целенаправленные временные отклонения от основной, прямолинейной позиции. Соблюдение принципа этой позиции и необходимость минимальных отклонений вытекает из закона рычага: лучшее направление усилия - перпендикулярно сопротивлению.

Обратите внимание на следующей иллюстрации на естественное, прямолинейное положение пальцев как между собой, так и по отношению к запястью и предплечью, на параллельное положение кисти к грифу, отклонения в сторону указательного и мизинца. Заметьте также, что кончик каждого пальца отогнут назад, так что требуется очень незначительное усилие при нажатии. Большой палец находится против среднего, за исключением баррэ, когда большой палец естественно располагается против указательного.

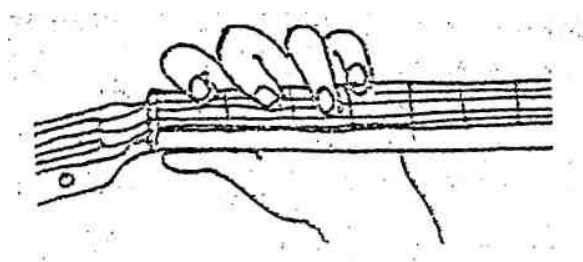




Возможны индивидуальные отклонения большого пальца чуть вправо или влево от этой стандартной позиции.

В таких позициях точка приложения силы находится на площади кончиков среднего и безымянного пальцев, а в указательном и мизинце вне кончиков. Мозоли на кончиках пальцев свидетельствуют об этой разнице.

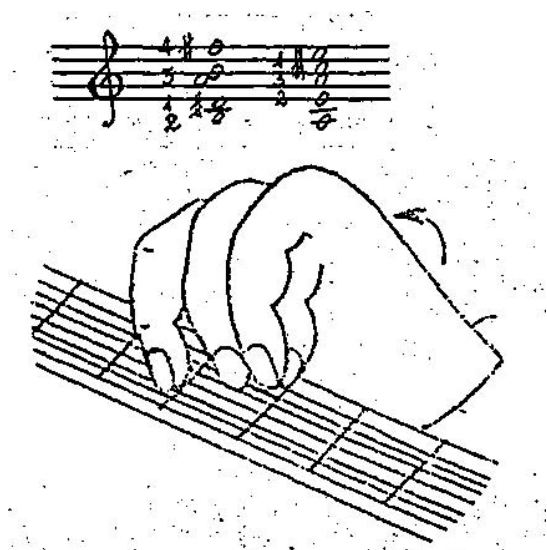
Наклон пальцев в одну, сторону, показанный ниже, значительно ухудшает позицию.



Попробуйте такой тест: Возьмите аккорд До-мажор и отогните пальцы влево, почти до предела, как показано на иллюстрации. Обратите внимание на зажим в пальцах. и ослабление прижатия, особенно в безымянном пальце, который значительно отклонился в сторону и плохо закруглен. А теперь покачайте кистью вправо до отказа. Вы заметите значительное увеличение силы в то время, когда пальцы окажутся в вертикальном положении над струнами. Правильная позиция, благоприятна для слабого безымянного и мизинца, так как приближает их к рабочему, положению и располагает центр тяжести кисти прямо против них. Геометрическая гармоничность основной позиции способствует ее эффективности.

Не все конфигурации левой руки совпадают полностью с указанными выше формами. Невозможно, например, практически взять приведенные ниже аккорды

без отклонения от стандартной позиции.



То же самое можно сказать, когда пальцы возвращаются к более свободному расположению, кисть, поворачивается в противоположную сторону и предплечье занимает свое естественное положение. Для того, чтобы помочь в следующей смене аккордов, основание кисти нужно развернуть внутрь.

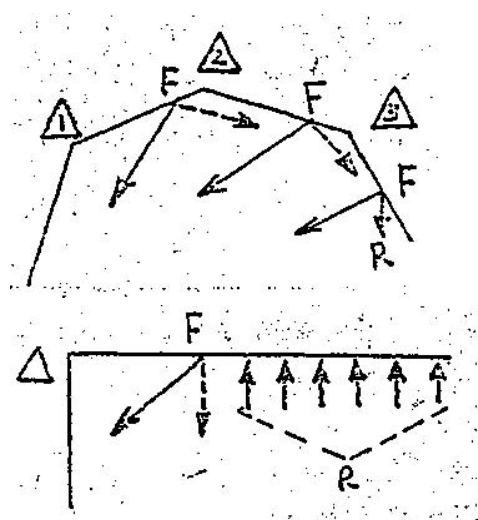


Происходит более или менее постоянная, незаметная вращательная "игра" в области, предплечья, что естественно для нормальной игры. Непреднамеренный поворот кисти наружу во время смены позиции - совершенно самостоятельная проблема, к которой мы еще вернемся. Но прежде мы должны рассмотреть другой аспект позиции левой кисти, представляющий самостоятельную тему - различные формы БАРРЭ.

БАРРЭ, КАПОДАСТР, СЕХИЛЬЯ

Аккорды с применением БАРРЭ представляют определенные трудности даже

для продвинутых, исполнителей. Полное баррэ в отдельных произведениях может оказаться труднее, чем игра согнутыми пальцами. При полностью выпрямленном указательном пальце его суставы не могут больше служить точками опоры и поэтому сгибательная мышца может сокращаться лишь частично. Проведите такой тест: выпрямите сначала указательный палец, расположенный, против большого, затем согните его, и вы заметите, что есть существенная разница в усилиях. Эту разницу можно понять в терминах рычага сил в виде двух диаграмм:

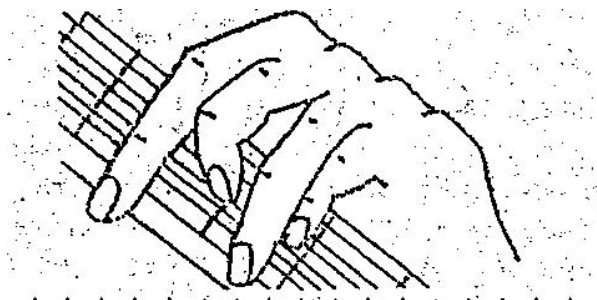


Заметьте, что при баррэ точка приложения силы находится на определённом расстоянии от сопротивления. И наоборот, сгибание пальца в каждом суставе увеличивает силу и передает ее струнам более непосредственно. Трудности полного баррэ еще больше увеличиваются при определенных размерах и форме пальцев, а также зависят от общей мускулатуры кисти.

Рекомендуем некоторые способы улучшения позиции баррэ:

1. ЧАСТИЧНОЕ СОКРАЩЕНИЕ МЕЖДУ ОСНОВНОЙ И СРЕДНЕЙ ФАЛАНГОЙ ЛУЧШЕ, ЧЕМ СОВЕРШЕННО ПРЯМОЙ ПАЛЕЦ.

Если пальцы длинные, все шесть струн можно прижать только средней и крайней фалангами. Если длина пальцев умеренная, возможен частичный изгиб в среднем суставе.



Важность этого приема прижатия струн трудно переоценить, особенно в нижних позициях. Во-первых, рычаг получается большим, благодаря тому, что возможно сокращение мышц и изгиб в среднем суставе. Во-вторых, потому, что указательный палец стремится в нижних позициях прижимать струну левой стороной, а такое положение позволяет выступом косточки этого сустава прижать первую струну, в результате чего появляется возможность получить чистый звук.

2. ПОЛЬЗУЙТЕСЬ ПО ВОЗМОЖНОСТИ ЧАСТИЧНЫМ БАРРЭ НА ЧЕТЫРЕХ ИЛИ ПЯТИ СТРУНАХ, ВМЕСТО ПОЛНОГО БАРРЭ.

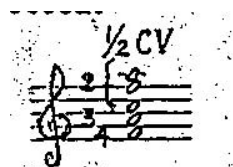
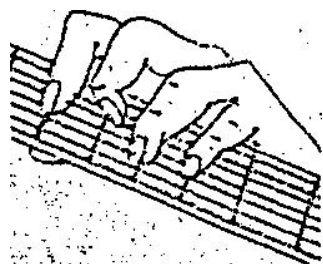
В большинстве изданий, к сожалению, не делается различия между баррэ на четырех, пяти или шести струнах, хоть, каждое из них вызывает свои особые ощущения и требует различной техники. Почти все исполнители считают, что частичное сокращение мышц легко дается в баррэ на пяти струнах. Если исполнитель не может взять баррэ на 5 струнах с частичным изгибом в суставе, нужно заменить инструмент на меньший. Следовательно, часто предпочтительнее баррэ на четырех или пяти струнах вместо шести.

Есть, конечно, и исключения. Когда следующая формация представляет собою баррэ на шести струнах, а предшествующая состоит всего из пяти, и даже четырех, - лучше сразу взять баррэ на шести, чтобы облегчить переход в другую позицию. Когда при уменьшенном баррэ звучащая струна попадает в "мерную зону" на пальце, т. е. на сустав между средней и крайней фалангой, более широкое баррэ зачастую помогает избежать дребезжания струны путём прижатия ее мякотью, т. е. когда струна окажется не под суставом, а под фалангой. Полное баррэ может оказаться лучшей основой для безымянного и мизинца. Как например, здесь:



Хотя здесь прижато всего лишь четыре верхних струны, уменьшенное баррэ отодвигает прижимающие пальцы от их рабочих мест, ослабляет их в изгибе и уменьшает их растяжку. Полное баррэ в этом и других подобных случаях создает условия для более естественного расположения на грифе безымянного пальца и мизинца.

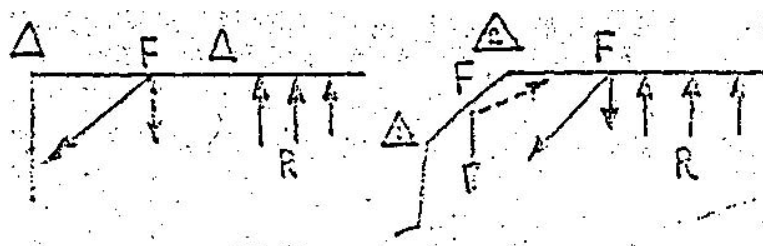
3. НАСТОЯЩЕЕ ПОЛУБАРРЭ НА ДВУХ ИЛИ ТРЕХ СТРУНАХ ТРЕБУЕТ ПОЛНОГО ИЗГИБА В СРЕДНЕМ СУСТАВЕ.



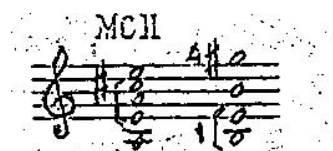
Старые пособия рекомендуют иногда ПОЛУЕАРРЭ с выпрямленным пальцем, прижимающим две-три струны, и даже предостерегают от изгиба, пальца. Почему этот совет дается чаще, чем применяется, остается неясным. Абсолютная непригодность этой разновидности баррэ по сравнению с ПОЛУБАРРЭ, где есть изгиб в среднем суставе, станет очевидной, как только вы опробуете оба способа.

Легкость в постановке мизинца и безымянного в данной и сходных ситуациях не оставляет сомнений при согнутом пальце. Механически это преимущество

наглядно видно на диаграмме:



В более эффективном малом баррэ прижатие струн крайней фалангой может быть ослаблено, так как это предупреждает всякое качание, возникающее при изгибе в суставе. При небольшой руке требуется частичное участие средней фаланги. Итак, малое баррэ связано не только с двумя или тремя струнами: изогнутый сустав крайней фаланги можно использовать на низких струнах без большого баррэ:



ПРИНЦИПЫ ДВИЖЕНИЯ РОЛЬ ПРЕДПЛЕЧЬЯ

Движения левой руки осуществляются либо в одной позиции, либо включают смену позиции. Движения в одной позиции включают перемещения пальцев поперек грифа, растяжка пальца на один лад или сокращения, при которых большой палец, несмотря на свободный люфт, все же остаётся в определенной точке опоры на шейке. Движение при смене позиции приводит к перемещению большого пальца на расстояние от одного до двенадцати ладов. Во время смены позиции эта временная потеря контакта и необходимость быстрого перехода от одного лада к другому дает определенную неуверенность. Помогает обдуманная аппликатура, в особенности использование ВЕДУЩЕГО ПАЛЬЦА. Этот палец соединяет одну позицию с другой путем скольжения и служит точкой отсчета как для сознания, так и самой кинетики. И всё же смена позиции происходит не автоматически без всяких усилий, а иногда и без ведущего пальца. Секрет кроется в том, как мы перемещаем кисть при смене позиции.

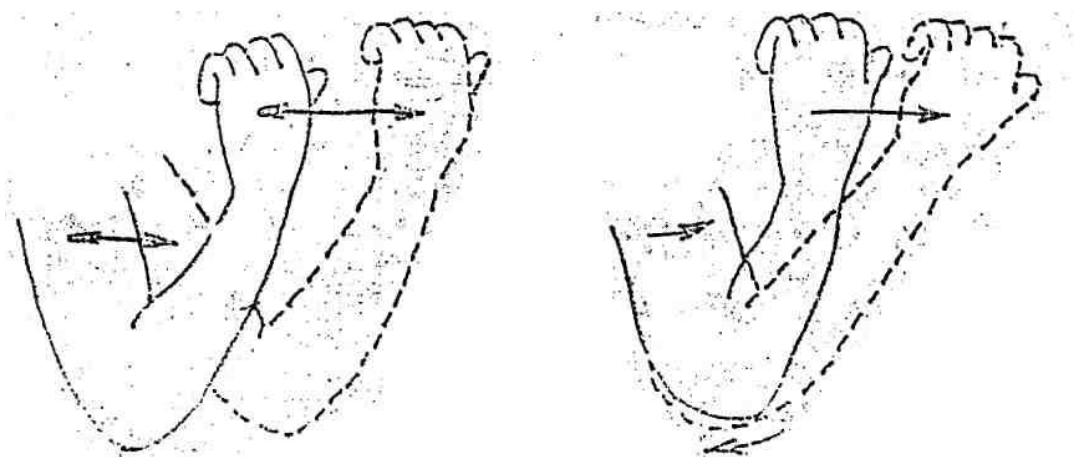
Самое главное - постоянно помнить: при смене позиций рука движется всей

своей массой. Это движение происходит с ускорением в начале и замедлением в конце. Поскольку при этом вовлекается довольно значительная масса руки, необходимо учитывать движение по инерции. Если движения при смене позиций ошибочны, исполнитель бессознательно учитывает инерцию руки, независимо от статичности или подвижности этой

массы. Важно понять, какой вид движения приводит к наиболее эффективному способу смены позиций.

Все виды смены позиций включают одно из двух или оба типа движения верхней части руки:

- 1) Приближение - удаление плеча. 2) Вращательное движение предплечья



Хотя каждая из этих форм может служить основой для смены позиций, движения, полностью основанные только на одной из них, неудобны и неуклюжи.

При смене позиции, основанной на движении плеча внутрь-наружу, происходит движение всей руки, в результате чего кисть не может двигаться быстрее плеча. Поэтому происходит резкое ускорение всей массы руки в начале смены позиции и такой же обрыв, как только кисть достигает нужной позиции. Чем больше разница позиций, тем больше нужно резких усилий. Вот почему смена позиции только в этой форме выглядит резкой и неуклюжей.

Другая форма смены позиции выполняется вращением плеча, и выглядит легче. Это верно, но отчасти. Небольшое вращательное движение согнутой руки вызывает широкий размах всей кисти, подобно маятнику. Ускорение руки и предплечья происходит постепенно, без напряжения мышц. Если ускорение происходит без усилий, то замедление более резко, чем при смене с участием

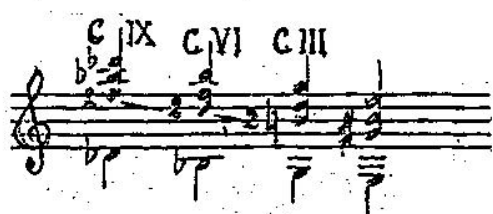
всей руки. Это происходит потому, что скользящее движение вызывает больший момент ускорения, чем без противодействия.

Фактически наиболее эффективна смена позиции при сочетании обеих форм движения плеча, различном при движении вверх и вниз. Хорошо разбить весь процесс на фазы, как рекомендует Джеральд Мантел, для разбора смены позиции в технике игры на виолончели. "При смене позиции рука движется параллельно пальцам, как можно быстрее... Но движение это распределено по времени так, что предплечье начинает движение раньше пальцев, а пальцы выполняют свое быстрое движение в конечной фазе. Тогда масса предплечья получит медленное ускорение, поскольку будет больше времени для переноса кисти с одной позиции в другую".

Секрет легкой смены позиций, как в восходящем, так и в нисходящем направлении, кроется в том, что **ЛОКОТЬ ОПЕРЕЖАЕТ КИСТЬ**.

В нисходящей смене позиций четко различаются два компонента:
1. Подготовка. Плечо отодвигается от корпуса.

2. Выполнение. Из новой позиции плечо, вращаясь, переносит кисть на нужный лад. Практически оба движения сливаются в одно волнообразное, перемещающее кисть без резких движений. Локоть рассматривается как "точка контроля", откуда ясно, что локоть опережает кисть. Чтобы понять это двухфазное движение, проиграйте пример:



Восходящее движение при смене позиции - не простая зеркальная копия нисходящего. В восходящем, движении плечо приближается к корпусу и одновременно вращается. Поскольку вес руки помогает в восходящей смене, опасность излишнего ускорения уменьшается, так как нужно преодолеть меньшую инерцию. И все же восходящее движение, станет более совершенным, если локоть при смене позиций: будет двигаться подобно маятнику. Это развивает ограниченное пассивное движение предплечья без нарушения положения кисти. Чтобы получить представление о легком грациозном движении, согните руку в предплечье и поверните ее в локте, подобно маятнику, сохраняя

при этом кисть относительно неподвижной.

Подготовкой в этом случае является легкий толчок плеча, опережающий изгиб локтя, нужно как бы "качнуть назад". Это сопровождается дополнительным изгибом кисти в запястье перед сменой позиции, хотя должно происходить только плавное, непрерывное движение от подготовки до его завершения. Попробуйте проиграть приведенные выше аккорды в обратном порядке, чтобы понять разницу.

Если смена позиции широкая, как вверх, так и вниз, локоть опережает движение кисти. Однако, если смена узкая, всего лишь на лад, роль предплечья может быть незначительна. Подобная смена не представляет затруднений. Она выглядит как естественное перемещение "кисти + запястье". Однако и передвижение всего на лад может стать источником досадных ошибок. Происходит это потому, что вялое предплечье мешает перемещению кисти. Поэтому нужно использовать движение предплечья обдуманно и осмотрительно.

Хотя плечо не должно подниматься больше, чем нужно, оно должно двигаться внутрь и наружу. В нижней части грифа локоть находится на расстоянии от 7- до 10 дюймов от корпуса. Тут нет ошибки. Хуже, когда локоть выступает наружу наподобие крыла.



В идеальной смене позиций пальцы должны сохранять прямолинейное изогнутое положение во время движения. Нисходящая хроматическая гамма на одной струне - отличный пример экономии движения пальцев, использования ведущего пальца и движений предплечья. Помните, что первый палец остается ведущим на протяжении всей гаммы.

Не стремитесь "расставить" по ладам три остальных пальца одновременно со сменой позиции, пусть каждый из них "атакует" свой лад в естественной последовательности. Если же пальцы расставить одновременно каждый звук будет извлекаться после поднятия пальца. Без атаки между последовательными движениями, слабые разгибательные мышцы, поднимающие пальцы, окажутся перегруженными. В медленных темпах здесь нет никакой проблемы, а в быстрых хроматические пассажах любого вида перегруженный разгибатель становится главным сдерживающим фактором. Но и подъем каждого пальца должен быть минимальным. В момент смены позиции пальцы должны зависать над нужным ладом на 1, 5 см...

прямо к корпусу. На высоких струнах происходит отведение плеча от корпуса для того, чтобы рука находилась прямо позади пальца для опоры. В текущем репертуаре гитаристов немало примеров подобного типа. Вот один из них - Этюд № 17 из "Сборника этюдов" Сора под редакцией Сеговии.



Смена позиций на один-два лада, включающая перестановку пальцев, может быть также улучшена подобным движением локтя, что видно на примере из Этюда № 9 Сора.



Это помогает использовать полубаррэ в мажорных и полное баррэ в септаккордах. полубаррэ обеспечивает более четкое прижатие первой струны когда вытянут четвертый палец. Более чистая смена вида баррэ служит надёжной опорой для смены пальцев и релаксации кисти.

Неважно, что при этом допускается наклон руки. Сознание этой возможности вносит много полезного в плавность техники левой руки. Продвижение в область самых высоких позиций представляет собой особую трудность, так как игра над верхней декой выходит за пределы доступной части грифа. Конечно хорошо, когда пальцы длинные, но общее положение кисти считается лучшим, когда большой палец остается у основания пятки, а ребро кисти опирается для опоры на край верхней деки. Запястье закруглено, но более важная, роль отведена плечу и предплечью. Чтобы предплечье поддерживало кисть без напряжения, правое плечо должно быть опущено для удобства наклона корпуса вперед. Не относитесь критически к наклону при смене позиций. Возможен наклон в левую сторону настолько, что при игре выше 12 лада щека почти касается гитары. Локоть отодвинут в сторону настолько, чтобы рука была отделена от корпуса, как например, в Ля-мажорной гамме на первой струне.

каждый палец почти не уступает другому в подвижности. Ясно, что основные требования, изложенные выше, относятся, главным образом, к третьему и четвертому пальцам. Действительно, все упражнения на подвижность предназначены, прежде всего, для развития силы, беглости и растяжки в стороны именно для этих пальцев.

Среди многих таких упражнений лучшее: овладение легато. Кроме чисто музыкальной ценности (см. далее главу 7), легато важно для развития, слабых сторон кисти. Восходящее легато "молоточком" вырабатывает сильную атаку изогнутым пальцем, а нисходящее легато "оттягиванием" развивает растяжку пальцев в стороны и подвижность кончика пальца.

Почти бесконечное сочетание основных видов легато можно получить для упражнений из следующих элементов:

1. Легато между крайними пальцами: 1–4,
2. Легато через палец: 1–3, 2–4,
3. Легато между соседними пальцами: 1–2, 2–3, 3–4.

Наиболее простой формой упражнений может быть использование этих схем для виртуозной игры на одной струне. Подобные упражнения могут быть исполнены следующим образом:

I. Исполнение всех видов легато в одной позиции. Затем кисть передвигается в следующую позицию и постепенно доходит до девятой. Затем двигается вниз. В нисходящем движении хорошо изменить вид легато: оттягивание вместо молоточка, молоточек вместо оттягивания.



2. Позиция кисти должна быть, в общем, такая же, как и в хроматических гаммах: большой палец параллелен грифу, остальные пальцы закруглены и расположены вблизи от ладов.

3. Играть медленно, добиваясь точной и решительней атаки, сосредоточить внимание на ВЕСЕ удара в легато молоточком. Не пытайтесь пробить гриф своим пальцем насквозь. Ощущение больше похоже на падение, чем на толчок. Оно больше похоже на движение топора, чем пилы. В нисходящем легато обратите внимание на гибкость кончика пальца и ограничение действий кисти.

4. Формулы упражнений на первой струне могут быть перенесены, по крайней мере, на три верхних струны. Нисходящее легато может исполняться на всех струнах, но возникает проблема, как избежать случайных, сопутствующих призвуков на соседней, более высокой струне. Решение видится в том, что нисходящее легато можно рассматривать как штрих с опорой в левой руке (апояндю). Отогните кончик прямо назад, чтобы он сразу же опёрся на соседнюю, струну, затем расслабьте кончик и поднимите его от грифа. В медленных темпах такой штрих производит впечатление соскальзывания со струны. Убедитесь, что движение идет от основного, пястно-фалангового сустава, а потому палец не выпрямлен.

5. Первый палец постоянно остается на грифе как ведущий.



Несколько сложнее выглядит легато триолями: "молоточек" следует за "оттягиванием" или наоборот. И хотя акценты не всегда уместны в данной мелодии, они помогают управлять действиями нужных пальцев. Они служат также в качестве украшений - мелизмов, таких, как мордент и трель, где данный вид легато просто необходим. Два следующих упражнения помогут вам развить, технику триолей. Первое из них для соседних пальцев (по полутонам), второе - через палец (целотонное).

Заметьте: в каждом примере акцент совпадает с четвертым пальцем. Эти упражнения помогают в выработке атаки слабым мизинцем. Проигрывайте их по несколько раз в разных позициях до девятой и. обратно. В нисходящем движении полезно изменить тип легато.

Следите, чтобы дуга в суставах была без изломов, пальцы располагались у самих металлических порожков, чтобы палец оставался на месте, пока не займет свое место другой, иначе ценность упражнения на растяжку будет утеряна.

Сочинения с контрапунктом часто служат материалом для собственных упражнений. Следующий пассаж - фрагмент Жиги из Первой лютневой сюиты Баха является прекрасным упражнением на растяжку пальцев в стороны, а после овладения им войдет в копилку музыкальных шедевров.



Репертуар каждого гитариста может служить основой для подобных упражнений. Однако не следует упускать из виду, что такие упражнения представляют ценность только в том случае, если на них сосредоточено соответствующее, внимание. Бессмысленное повторение без должного внимания приносит больше вреда, чем пользы. Следовательно, здесь, как и в других упражнениях, нужна внутренняя сосредоточенность.

ПРИНЦИПЫ ДВИЖЕНИЯ (2): РОЛЬ ПОДГОТОВКИ

Механико-психологический подход к решению гитарных проблем позволяет вам разобраться, почему округлые форму движения зачастую оказываются более эффективными, чем угловатые. Удачнее сочетание силы и грации, настолько очевидно в спорте и, особенно, в танце, что истины, высказанные вначале, можно принять без доказательств, они остаются справедливыми и применительно к левой руке хорошего гитариста.

Плохая техника отличается резкими, угловатыми, зигзагообразными по очертаниям, неуклюжими и неточными движениями. Неправильная позиция обычно следствие этих причин, но скорее всего ее корни кроются в недостаточной подготовке - ошибка, которая проявляется в резких, неуправляемых движениях. Плавная техника - результат мысленной подготовки каждого движения, когда мышцы и соответствующие пальцы находятся в готовности, "на взводе", а сами

движения отличаются экономичностью, закругленностью, грацией.

Предлагаемые здесь учебные рекомендации могут быть применены для любой пьесы, для отработки пассажей, которые нужно запомнить. Они помогают выработать грациозную, усовершенствованную технику левой руки, не путайте эти упражнения с исполнением музыки: разучиваются они в черепашем темпе, чтобы сосредоточить внимание на характере движений.

1. НИКОГДА НЕ РАССЛАБЛЯЙТЕ ПАЛЬЦЫ МЕЖДУ СМЕНОЙ ФОРМАЦИЙ.

При игре в одной позиции сохраняйте пальцы согнутыми, их кончики направлены к грифу. Изменяйте их форму как можно экономнее. ДЕЛАЙТЕ ЭТО МЕДЛЕННО! Добиваетесь такой же плавности в движениях как при показе в кино замедленных движений спортсмена. Под таким же контролем происходит и смена позиции. Нетренированная кисть позволяет пальцам ломаться, выпрямляться, ладони выворачиваться наружу при смене позиции.

Чтобы избавиться от этой порочной тенденции, нужно:

1. перед каждой сменой позиции делать паузу,
2. ослабить напряжение, но не менять расположение в пространстве и закругление пальцев,
3. представить себе зрительно новую форму пальцев,
4. - подготовить смену позиции соответствующим движением локтя,
5. за это время перестроить пальцы в новую форму.

Требуются определенные усилия и терпение для этого целенаправленного действия, но усилия окупятся сторицей.

2. ИГРАЕТЕ МЯГКО И НЕ ПРИМЕНЯЙТЕ ДАВЛЕНИЯ ПАЛЬЦЕВ БОЛЬШЕ, ЧЕМ НУЖНО В ДАННЫЙ МОМЕНТ.

Большинство начинающих применяют излишние давления пальцев, это ненужное напряжение работает против плавности в нескольких направлениях. Первое и наиболее очевидное - вызывает быстрое переутомление. Второе - лишнее трение при смене позиции замедляет передвижение, нарушается принцип непрерывной опоры, так как ведущий палец отклоняется в сторону. Третье - кисть будет искать момент, когда можно немного расслабиться и в результате позиция теряется. Для сохранения правильной позиции нужно сохранить расположение и изгиб пальцев, усилие здесь компенсируется ослаблением давления пальцев до минимума, необходимого для получения чистого звука. Легкость туше можно выработать, стремясь к ослаблению давления пальцев во время медленных упражнений. Игра в медленном темпе - главный аспект этих упражнений. Вследствие симпатических

нейронных связей левая рука автоматически начинает работать с усилием, как только правая начинает форсировать звук. И наоборот.

3. ПОДГОТАВЛИВАЙТЕ НОВУЮ ФОРМАЦИЮ ПО ВОЗМОЖНОСТИ ФИЗИЧЕСКИ, ЕСЛИ ЭТО НЕВОЗМОЖНО, ТО УМСТВЕННО.

Основной вид физиологической подготовки - использование опорного пальца в последовательностях с общими нотами, а также и для облегчения перехода из одной формации в другую.



Кроме непосредственной подготовки, есть опосредованная, не менее ценная. С одной вы уже знакомы - подготовительные движения локтя. Другая - сознательное усилие заранее направить свободные пальцы в следующую формацию, прежде, чем она произойдет. Вот пример из лютневой сюиты Баха:



Вначале третий палец находится на СОЛЬ, а первый в это время вытягивается для баррэ над вторым ладом. Когда он попадает на это место, тянется к третьему ладу на первой струне. После прижатия соль, первый палец готовится прижать фа-диез и т. д.

В легких пьесах встречается много таких перекрытий, они легко обнаруживаются в результате мысленного анализа. А как быть с более насыщенной аккордовой структурой, где меньше свободных пальцев? Здесь также нужна подготовительная работа сознания. Ее не нужно переоценивать, но и не следует ею пренебрегать. Ясное представление о предстоящей формации пальцев позволяет до начала движения подготовить соответствующие мышцы и добиться такой же точности попадания пальцев, как, например, попадание колышка в заранее подготовленные отверстия.

Ведущий палец заслуживает особого внимания. Для большей эффективности его следует использовать как трамплин для новой позиции, как активную, а не

пассивную связку. В этом случае его расположение в мысленную подготовку новой позиции. При этом условии готовность мышц будет предшествовать движению. В противном случае, если ведущий палец будет выполнять роль пассивной связки, его расположение будет независимым от импульса смены позиции, что может привести к ошибке.

Старайтесь рассматривать палец ведущим для кисти, а не ковбойской лошадкой. Помогает также дополнительное давление или "замыкание" кончика пальца непосредственно перед сменой позиции. Так происходит динамическая акцентуация ноты под ведущим пальцем, по крайней мере, когда она падает на слабую часть доли перед сменой позиции.

Идеальная техника левой руки отличается экономичностью, сдержанностью усилий, простотой и грацией движений - что ХОСЕ ТОМАС назвал гениально просто и лаконично - "молчаливой рукой". Важность подготовки для достижения этого идеала трудно переоценить. Чисто умозрительно с этим соглашается любой читатель, но все дело в том, что нужно действовать, а это требует терпения, высокой самодисциплины, почти детской веры в свое дело. Если же постоянно посматривать на часы и каждые полчаса заносить в журнал, то разочарование неизбежно. Главное - было бы желание. Интерес вместо тупой зубрежки. Есть много прекрасной музыки, например, у Баха, в которой сочетается содержание и мастерство, а также рассыпано много примеров, полезных для преодоления трудностей техники левой руки.

ГЛАВА 3

• ПОЗИЦИЯ ПРАВОЙ РУКИ

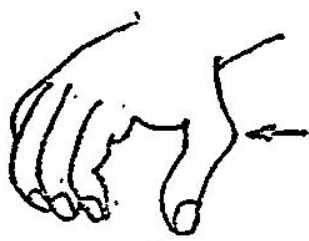
К позиции правой руки на гитаре может относиться известное замечание Толстого, что все счастливые семьи похожи друг на друга, а каждая несчастная несчастлива по-своему. Позиция правой руки при извлечении звука определяется акустическими, механическими и психологическими соображениями. Поэтому у исполнителей высокого класса позиция в основном схожа. Отклонения определяются, главным образом, разницей в длине и гибкости большого пальца, но и в этом случае позиция в основном не отступает от нормы, определяемой функцией руки.

И наоборот, наблюдается множество форм ошибочной позиции. Иногда причиной являются врожденные пороки, тогда критические замечания и попытки к исправлению бесполезны. Но иногда при ближайшем рассмотрении оказывается,

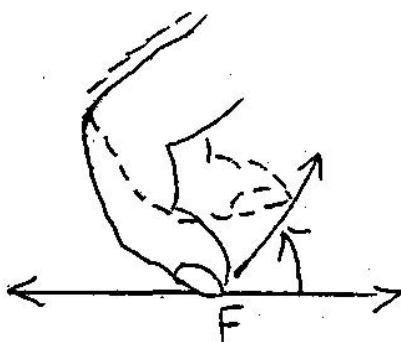
что ошибки вызваны бесцельными усилиями, неосознанным напряжением, перетруживанием нужных мышц. В последнем случае происходит излишнее сокращение некоторых участков мышц. Врожденные недостатки сказываются на технике, но их не следует преувеличивать. Вместо этого, мы должны понять, как и почему возникают неправильности, чтобы определить, какую позицию следует считать "правильной".

БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ НАПРЯЖЕНИЕ КИСТИ

Одно из самых устойчивых напряжений правой кисти возникает при излишнем отклонении основной фаланги в сторону.

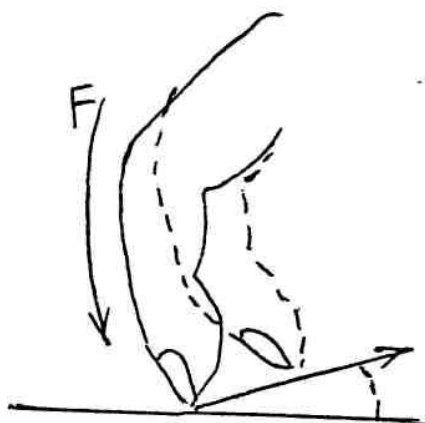


Так же, как при скрюченных пальцах, изменение угла атаки может привести к сравнительно слабому звуку свободного штриха (тирандо). Почему? Потому что при этом штрихе струна колеблется не в той плоскости, где сила звука наибольшая. Следовательно, эффект перенесения энергии с пальца на струну будет меньшим. В результате, чем более энергичным будет штрих, тем более немusыкальным будет звук.

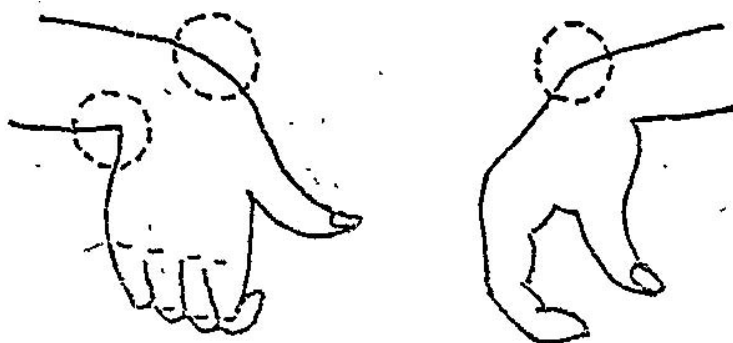


Поскольку игра на гитаре состоит в основном из свободных штрихов (тирандо), основная цель правой руки добиться силы именно в этом штрихе. Это в свою

очередь означает, что нужен тупой угол атаки, а он опять-таки возможен при почти вертикальном положении основного сустава над кончиками пальцев. Свободный штрих в этой позиции напоминает опорный штрих по своему воздействию на струны, штрих начинается (зарождается) не от движения вверх в среднем суставе, а скорее всего, от толчка вниз в основном. Следом происходит сгиб в среднем суставе. Выполненное в таком виде тирандо может стать действительно равным по звучанию апояндо.



Другая общая форма бессознательного напряжения правой кисти состоит в излишнем изгибе или излишней выпуклости в запястье. Мышечное перенапряжение и неэффективность передачи энергии характерны для обоих случаев. В следующих двух рисунках пунктирной окружностью отмечены места, где происходит ослабление усилий, ввиду необходимости обхода угла мышцами, ведающими действиями пальцев.

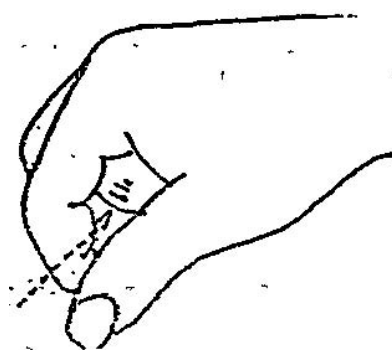


Конечно, небольшой поворот и закругление в запястье необходимы. Степень

отклонения варьируется не только в зависимости от индивидуальных особенностей, но от определенной музыкальной ситуации. И все же позиции, приведенные выше, обладают явными перегибами, а потому слабы. Обратите внимание на первую из них, насколько круто отогнут в сторону большой палец. Предпочтительна более тесная связь между большим и остальными пальцами. На втором рисунке обратите внимание на то, что пальцы опять должны атаковать струну снизу вверх, что снова приводит к потере силы звука.

Решение проблемы лежит прежде всего в понимании доводов в пользу правильной позиции, а затем в применении их на практике. Когда исполнителю, уже имеющему определенные навыки и привычки, говорят, что он должен поступить так, а не иначе, он вправе спросить: почему? Ответ может быть таким же, как у профессионального теннисиста, когда его спросили бы, почему надо отказаться от простого удара ракеткой сверху вниз в пользу более сложного удара. Он ответит - чтобы улучшить удар! Намерение улучшить технику любого физического движения неизбежно приведет к концентрации внимания на форме.

Сжимание пальцев - простейший способ для выравнивания их в одну линию. Но если даже кисть нормальная, это сжатие выполняет сопутствующую функцию. Поскольку сжатие требует частичного сокращения мышц, участвующих в игре, оно помогает активизировать механизмы кисти. Психологически эта последовательность подтверждается ощущением экономии усилий и энергии. Есть, между, прочим, надежный способ получить представление, как правильно сформировать пальцы и кисть: нужно взять мячик для настольного тенниса, вложить его в ладонь, слегка сжать пальцами и, продолжая держать мячик, расположить пальцы на струны, как для игры.



Можно даже выполнить кое-какие движения, удерживая мячик, но цель этого маленького упражнения - сформировать кисть для оптимальной игровой позиции.

Закругления запястья и кисти, а так же боковое давление, чтобы удерживать мячик, такие же, как при надежной игре.

Некоторые исполнители считают полезным небольшое перекрытие кончиков пальцев - безымянного над средним, среднего над указательным. Кончики должны стремиться перекрыть друг друга при подготовке кисти для аккорда. Однако необходимо при этом осуществлять тщательный контроль за положением кисти. Для исполнителей с тонкими, слабыми пальцами особо важна цепкая хватка, что находит отражение в более сильном звуке в аккордах и арпеджио.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОГТЕЙ

Ногти - это конечный элемент системы рычага, состоящего из предплечья, кисти, пальцев. Фактически, сам ноготь можно рассматривать как крошечный рычаг. Чем точнее контакт ногтя, тем эффективнее работает рычаг. Это означает, по крайней мере теоретически, что само расположение ногтей непосредственно на струнах может рассматриваться как важный аспект положения кисти. Практически необходимо четкое- сознательное разграничение между подготовкой штриха и его выполнением.

1. ПОДГОТОВКА: Расположите палец примерно на 10 -12 мм от струны, затем опустите его вниз на струну так, чтобы ноготь непосредственно касался струны, а мякоть "глушила" ее сверху.

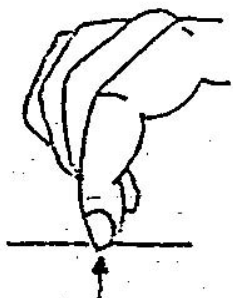
Единственная задача касания мякотью - свести к минимуму звук щелчка при установке ногтя на струну, а потому следует избегать касания струны мякотью раньше ногтя. Как показано на следующем рисунке, для получения нормального штриха первоначальный контакт ногтя со струной происходит в левой части ногтя.

Левый рисунок - вид пальца сверху, правый - снизу.



2. ИСПОЛНЕНИЕ: Из этой исходной позиции пересеките пальцем струну, что можно выполнить двумя способами. Первый - путем простого сгибания пальца, когда ноготь легко соскальзывает вправо. Второй - путем "соскальзывания" влево, при этом происходит вращательное, импульсивное движение предплечья для опоры в этом штрихе. Хотя звучание при этом усложняется, последний штрих имеет преимущество перед первым в большей эффективности.

Для различия в ощущениях каждого из этих действий сравните два основных штриха: опорный (апояндо) и свободный (тирандо).



Нота извлекается движением пальца поперек струны - либо по прямой линии от предплечья, либо с небольшим наклоном кисти влево, в итоге происходит скольжение левой частью ногтя. Иначе произойдет касание только кромкой ногтя, и точка пересечения окажется посередине ногтя. Пока указательный палец опирается на вторую струну, средний занимает подготовительную позицию. При скольжении среднего пальца указательный возвращается в исходную позицию.

Это и есть основной вид штриха с чередованием пальцев. Ощущение смены и постоянного контакта чуть схоже с прыжками с ноги на ногу по ступенькам бегущей лестницы. Музыкально этот штрих производит эффект легкого стакато:

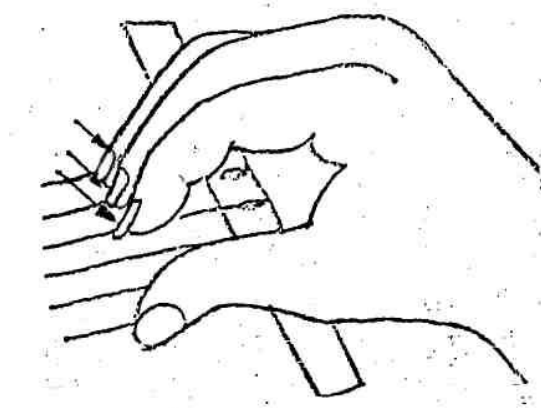


П - подготовка, пауза
И - исполнение

СВОБОДНЫЙ ШТРИХ ИЛИ ТИРАНДО.

Большой палец опирается на шестую струну для поддержки и боковой опоры

кисти таким образом, чтобы пальцы *i-m-a* составляли игровое единство. Расположите пальцы на 3-х струнах, чтобы ногти цеплялись за каждую струну.



Проверьте прочность захвата легкими нажатиями вниз-вверх, будто играете, когда удостоверитесь в прочности позиции, извлеките звук толчком струн вниз, в направлении к деке, скользя при этом в сторону вправо или вверх влево. Хорошее тирандо – это не столько движение щипка, сколько толчок струн внутрь, или "в корпус", с очень незначительным отклонением в сторону. Физическое ощущение, связанное, с извлечением звука, в отличие от подготовительной фазы, следует представлять себе как РАЗРЯДКУ, реализацию импульса. Свободный ход после атаки не должен быть широким, не более дюйма (около 2, 5 см.). В конце штриха должен быть такой же изгиб в суставе, как в начале. Повторяйте приведенные здесь аккорды медленно, прислушиваясь к качеству звука. Представьте себе, что каждый раз формируете и моделируете звук заново.



Самые простые - четырехзвучные аккорды. Когда к остальным пальцам прибавляется большой, для него применяется такая же подготовка. Располагайте большой палец на струнах перед каждым новым штрихом. Балансирование



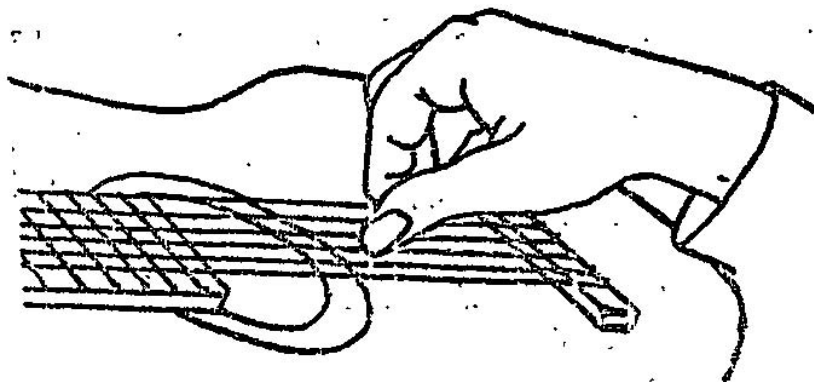
захвата вверх-вниз большим и остальными уравновешено. Окончание штриха

сопровождается чувством удовлетворения в результате его завершения. Опять же возникает эффект стаккато.

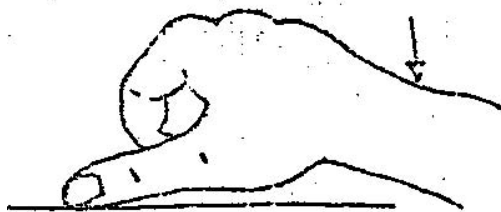
Однако большой палец ставит перед исполнителем свои проблемы. Он может двигаться в разных плоскостях, он может вращаться по кругу, его кончик независим в изгибе и может быть отогнут назад, у некоторых исполнителей чуть ли не под прямым углом, его длина по отношению к другим пальцам может варьироваться. Поэтому его роль и деятельность рассматриваются отдельно.

ПОЗИЦИЯ БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА

Хорошее положение большого пальца основано на том, что его кончик отогнут назад настолько, что почти параллелен струне с отчетливо выраженным участием ногтя. Далее, запястье приподнято над верхней декой так, что большой палец находится под углом примерно 45 градусов к струне.



Такая позиция предпочтительнее, чем при опущенном запястье, близком к деке, что заставляет большой палец располагаться более параллельно к струнам.

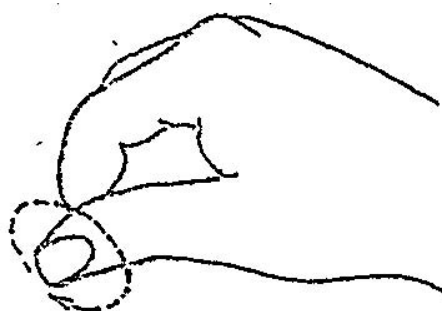


Неизбежное следствие, вытекающее из этой позиции - неудобное касание струны тыльной частью большого пальца, а также необходимость сгибания пальца в крайнем суставе для использования ногтя. Другое неудобство - излишнее отделение большого пальца от остальных. Хорошо развитую, натренированную руку отличает гармоничная координация между

большим и остальными пальцами в аккордах, арпеджио и контрапункте. Правильная позиция большого пальца позволяет использовать его в других, дополнительных функциях. Сюда относится глушение ненужных басов и использование большого пальца как точки опоры для движения остальных, например в гаммах.

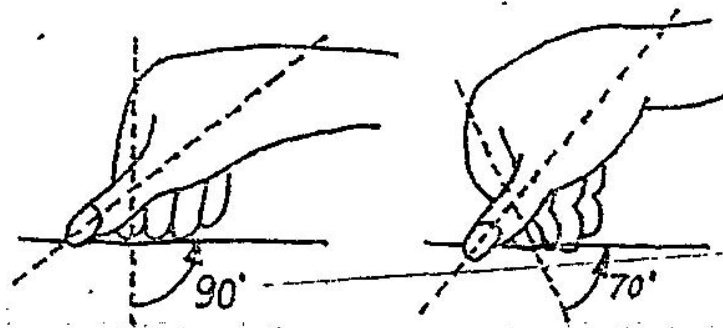
Другое преимущество более высокого положения запястья в том, что облегчается переход большого от одного штриха к другому. Для большого пальца, как и для остальных, различие между двумя основными штрихами, апояндо и тирандо, должно быть минимальным как внешне, так по звуку. В наиболее эффективном тирандо большой палец почти касается следующей струны. Итак, для перехода от одного, вида штриха к другому должно быть достаточно самого незначительного изменения положения запястья.

При правильной позиции большой палец двигается, сгибаясь подушечкой, в запястном суставе. Здесь возникает ощущение, что движение происходит в крайнем суставе, но на самом деле движение осуществляется в крайнем или среднем суставе. Это усложняет передачу энергии, что нежелательно. Штрих должен быть нацелен вниз и вправо. Более того, это должно быть простое сгибательное движение, такое же, как при захвате монеты большим и указательным пальцами. При тирандо большой палец должен, коснуться указательного пальца. И чем выше, тем лучше. В быстрых пассажах движение большого пальца становится кругообразным путем включения в штрих возвратного движения. Тут нет ошибки, если даже основной характер движения рассматривать как изгиб, а не скольжение назад. Чтобы понять характер движения большого пальца, нужно вообразить: он описывает овалом тирандо.



Существуют вполне узаконенные варианты описанной позиции. Например, если палец слишком длинный, даже при довольно высоком запястье, возникнет либо слишком большое отделение большого пальца от остальных, либо наклон наружу остальных пальцев, либо то и другое. Если большой палец слишком короткий, вся кисть может для удобства наклоняться вперед. Кроме того, наблюдается

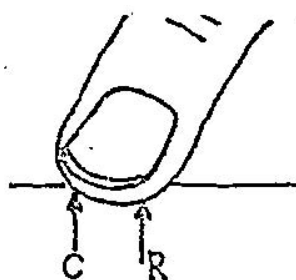
различие между углом, образованным указательным пальцем со струной, и углом, образованным между большим и остальными пальцами.



В том случае, если большой палец не отгибается назад в крайнем суставе, нужно более широкое, чем обычно выдвижение пальца в сторону от остальных, чтобы обеспечить четкое применение ногтя. И наоборот, если у гитариста большой палец с "двойным суставом", т. е. со слабыми суставами, когда кончик отгибается под острым углом, сознательное создание жесткости в верхнем суставе поможет эффективному использованию ногтя.

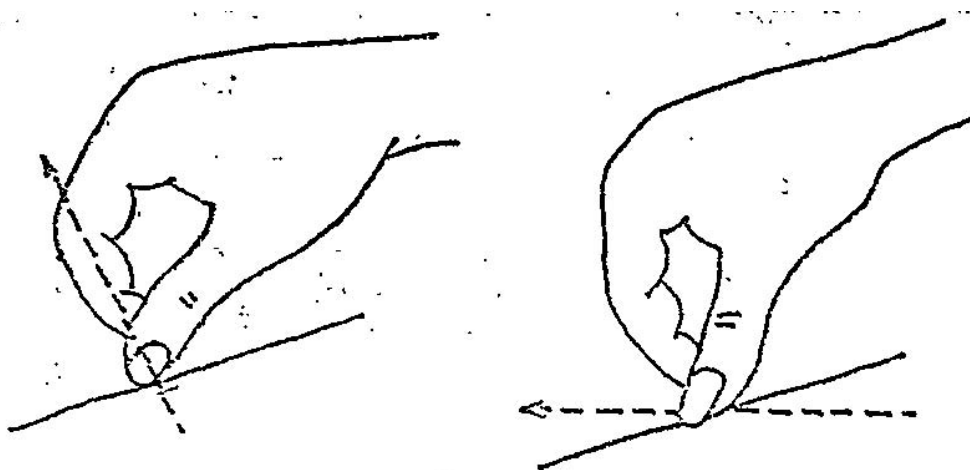
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОГТЯ БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА

Обычный метод использования ногтя большого пальца прямо противоположен методу других пальцев. Так например, первоначальный контакт происходит в точке, расположенной в средней части ногтя, а завершение штриха происходит в правой стороне (рисунок - вид сверху, стрелками указано две фазы штриха - подготовка и реализация).



Но с другой стороны атака такая же. Опираясь пальцами на три верхних струны для устойчивости кисти, будто собираетесь играть аккорд, расположите большой палец на струне так, чтобы ноготь плотно соприкасался со струной, а мякоть кончика пальца одновременно глушила ее, теперь "атакуйте" ноту, применяя штрих вниз и вправо, как в апояндо, так и в тирандо.

Среди исполнителей высшего класса существует несколько вариантов способов контакта ногтя большого пальца со струнами. Частично это происходит из-за естественного наклона, частично из-за длины и гибкости большого пальца. Предпочтение оказывается широкой и закругленной форме ногтя. Более того, с эстетической точки зрения для изменения тембрового колорита требуется минимальное изменение позиции большого пальца. Строго говоря, ни один исполнитель с утонченным вкусом, не пользуется все время одним и тем же способом. На рисунках, помещенных ниже, мы предлагаем две контрастных позиции у разных исполнителей. Они могут быть использованы и одним исполнителем для получения максимального тембрового контраста.



Левая позиция связана с ярким, чистым звуком тирандо, правая с затемненным, теплым апояндо. Это происходит потому, что ось ногтя, отмеченная стрелкой, поворачивается наружу при переходе от первой ко второй позиции и сопротивление ногтя уменьшается, опорный штрих становится удобнее и тембр, независимо от штриха, становится более темным. Наоборот, переход от второй позиции к первой увеличивает сопротивление ногтя и яркость тембра. Между этими крайностями лежит широкий спектр нюансов.

Однако в зависимости от индивидуальных особенностей ногтей и большого пальца та или иная позиция может быть привычнее и предпочтительнее. Обратите внимание на одну особенность первой иллюстрации, где в несколько преувеличенном виде показана атака, которая начинается не от середины, а от края ногтя. Некоторые исполнители применяют это туше довольно успешно, но начинающим лучше овладеть такой, которая начинается в середине ногтя, который заточен в форме естественной дуги. Поскольку успешное применение

техники большого пальца тесно связано с формой ногтя, этой проблеме будет посвящена следующая глава.

А сейчас мы еще раз затронем тему о важности подготовительных элементов, но уже применительно к правой руке.

Ц Е Н Н О С Т Ъ П О Д Г О Т О В К И

Если принять за исходную точку, что все инструменты произошли от ЛУКА, то вполне приемлемым выглядит условное разделение штриха на фазы. В этом смысле ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ ФАЗА соответствует установке стрелы и натяжке тетивы, а ЗАВЕРШАЮЩАЯ ФАЗА - пуску стрелы. Звуки, которые рассматриваются как реализация затраченной энергии, всегда звучат свободнее и насыщеннее, чем те, которые рассматриваются как результат затраты энергии.

Третью фазу штриха легко представить себе как обратный ход. Эту фазу следует рассматривать как неотъемлемую часть всего цикла, как связующее звено между завершающей и подготовительной фазами. Правда, эта стадия не является результатом сознательного импульса. Скорее всего, это рефлекторное движение, и оно должно быть как можно меньшим. Почему мы говорим об этом? Потому что, как только мы достигаем предельной скорости нашей техники, потребуется увеличение усилий для обратного хода. Чем больше обратный ход, тем игра более бесконтрольная. При ограниченной технике обратные движения становятся беспомощными и суматошными, что вызывает физиологическое переутомление в слабых мышцах разгибателя и в целом нервной системы.

Достижение верхнего предела беглости зависит от обратного хода. Очень важно научиться перекрывать этот ход импульсом подготовки. Это позволит довести объем движения пальца до наиболее экономичного. Аккуратность, скорость, утонченность туше всего через несколько месяцев становится феноменальной.

Происходит это по следующим причинам.

1. **МЕХАНИЧЕСКАЯ ЭФФЕКТИВНОСТЬ.** Подготовительная позиция позволяет достичь надежного взаимодействия точки приложения силы с сопротивлением и непосредственной передачи энергии.
2. **УТОНЧЕННОСТЬ ТУШЕ.** Сопротивление струны лучше ощущается при непосредственном контакте в начале штриха, от чего во многом зависит сознательный выбор тембра.
3. **ТОЧНОСТЬ.** Требуется более точные движения, когда цель ограничена единственной точкой на кромке ногтя.
4. **ЭКОНОМИЧНОСТЬ.** Желательны небольшие движения участвующих

пальцев, как с механической, так и с физиологической стороны.

Значит ли это, что нужно всегда играть с сознательной подготовкой звука? Отнюдь. После достижения определенной скорости, у каждого индивидуально, наступает ощущение исчезновения подготовительного контакта. Подготовительная и завершающая фазы ставятся настолько близкими, что их невозможно отличить как отдельные импульсы. При высококлассной игре, подготовительный контакт обязателен, но моментальный и точечный. Поэтому он лежит ниже уровня сознания, за исключением сильной артикуляции или отчетливого стаккато как выразительных средств. Но точнее, потому, что подготовительный контакт становится настолько неотъемлемой частью движения, что его сознательное выделение излишне. На этом уровне туше становится интуитивным. Сложные тактильные и мышечные ощущения становятся настолько привычными, что отождествляются с данным звуком и в дальнейшем для получения нужного звука отбирают нужное движение автоматически.

Эта интуитивная форма туше, когда УХО КОМАНДУЕТ РУКОЙ, является желанной целью. Но как и в других областях музыкального обучения, кратчайший путь - в терпеливом, осознанном применении этого принципа. Эта истина лаконично изложена великим скрипачом Иегуди Менухиным, который в свои ранние годы был "интуитивистом":

"Анализируя и отрабатывая отдельные движения до тончайших деталей, мы, в конечном счете, перевариваем и осваиваем их до тех пор, пока они не становятся мягкими, сложными и почти бессознательными... Постепенно мы теряем и забываем теоретическую платформу. Это идеальный путь, обеспечивающий возможность вернуться к "ремонту" нашей техники, когда это нужно, т. е. каждый день".

ГЛАВА 4

• ПОДГОТОВКА И ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОГТЕЙ

На каждом инструменте звук состоит из основного обертона и нескольких дополнительных. Разница в интенсивности этих обертонов определяет тембры различных инструментов. Наше ощущение тембра во многом зависит от того, что мы слышим в первый момент атаки в качестве дополнительного признака данного инструмента - характерного набора кратковременных обертонов в начале звука. Эксперименты с магнитными записями и синтезаторами показывают, что аудитория не может отличить флейту от скрипки или от гобоя, исполняющих по порядку простую мелодию, когда атака звука умышленно затушевывается. Дело в том, что способ атаки определяют "мгновенные обертоны", возникающие в самом начале атаки.

Разновидности этих мгновенных обертонов не только помогают различать тембры инструментов, но и разных исполнителей на одном инструменте. Более того, они определяют различные виды атаки: от легато до стаккато.

На гитаре важно то, что звучит в самом начале звука и является звуковым образом физического контакта. Контакт одной лишь мягкости (подушечки) производит мягкий звук, который сам по себе служит выразительным средством, но не обладает достаточной чистотой и ясностью нормального, хорошего звука. Модно заточенные, острые ногти производят резкий, угловатый звук. Толстые и тонкие ногти связаны с соответствующими звуками - слабыми или насыщенными, - ногти с округлой поверхностью имеют царапающий призыв.

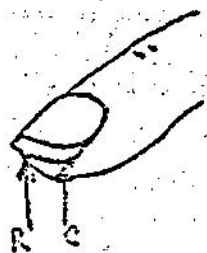
Следовательно, форма и шлифовка ногтей во многом определяет качество звука во время атаки. Старый спор о том, стоит применять ногти или нет, возникал, вероятно, потому что жесткий тембр у большинства исполнителей, применявших ногти, определялся особенностями жильных струн. В любом случае современный международный стандарт качества звука, установленный Сеговией и его учениками, которые успешно применяют ногти, увел вопрос в область чисто умозрительных противоречий. Там, где мы зачастую употребляем выражение "хороший звук, тон, тембр", мы имеем в виду разнообразие нюансов, зависящих от углового положения ногтя.

Кроме того, существует определенный вид ногтевого тембра, который является сердцевиной звука, связанной с различными вариантами выра-

зительности. Это характерный звук, похожий на колокольчик, сочетающий объемную звучность с чистотой. Его легче всего услышать в акцентируемом опорном штрихе (апояндо), взвешенно выполненном с небольшим угловым наклоном ногтя (слишком большой наклон приводит к грязному, замутненному тембру). Если ноготь правильной формы хорошо отшлифован, результат будет прекрасным.

Для определения, правильна ли форма ногтя, нужно внимательно осмотреть его до и после обработки в полупрофиль, как показано ниже.

Это позволяет осмотреть поверхность контакта от точки, где ноготь соприкасается со струной, до точки реализации штриха - т. е. с точки зрения струны.



В целом поверхность контакта будет выглядеть, как прямая линия (с неглубоким изгибом, если угол зрения будет чуть ниже, чем на рисунке). Эта "идеальная" форма обеспечивает мягкое, ровное сопротивление от контакта до реализации. Любое отклонение от этой линии приводит к отклонению от нормального штриха.

Обычная ошибка при заточке ногтя - слишком острый угол закругления. Это возникает от неправильного понимания роли мякоти при извлечении звука, исполнители, считающие, что касание мякоти предшествует касанию ногтя, тщательно стачивают ноготь в углу и переносят атаку подальше от ногтя. У такого штриха получается двойной контакт: сначала мякотью, затем ногтем.



Кроме того, что замедляется сам штрих, этот вид туше вместо мягкого звука неизбежно сопровождается щелчком ногтя, при его длительном применении происходит быстрый износ в точке касания.

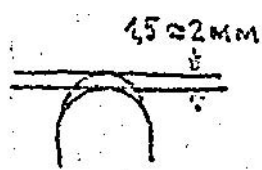


Для выравнивания изношенного ногтя, его нужно будет укоротить. Кроме того, при таком штрихе возникает ритмическая неясность, поскольку точка касания мякоти будет меняться от штриха к штриху. Попытки получить хороший звук подобным туше равносильны самоубийству.

Если даже гитарист усовершенствует свой штрих до одновременного контакта мякоти и ногтя, излишний изгиб станет помехой. Проблема станет понятнее, если сравнить ненужное сопротивление при излишнем закруглении с мягким, более ровным сопротивлением при скошенной форме ногтя.



Разница между двумя затушеванными секторами ногтя указывает на различную степень сопротивления каждого ногтя во время штриха. Излишне острый выступ ногтя на втором рисунке приводит либо к жесткому тону, либо неэкономному наклону пальца вправо, чтобы избежать неприятного сопротивления. Более умеренная форма выступа на первом рисунке позволяет извлекать более округлый звук. Она позволяет массе ногтя, пальца, кисти и даже предплечья находиться на одной линии со штрихом без лишнего сопротивления. Чувствуется эффективность передачи энергии и получение сильного звука без особых усилий. Заметьте, что речь идет о форме, а не длине ногтя, оба ногтя на рисунках примерно одинаковой длины. Даже при коротких ногтях звук все равно был бы у "острого" ногтя острее, жестче. Какая же независимо от формы должна быть длина ногтя? В среднем около 1/16 дюйма (около 1,5 мм - ПИ), если смотреть снизу.



Возможны индивидуальные варианты в зависимости от особенности пальца - его положения на кисти и его размера, - относительной ширины ногтя и особенно формы закругления ногтя. Это закругление разное не только у разных исполнителей, но и на разных пальцах одной кисти. Снизу они выглядят по-разному.

Существуют различия между ногтями с симметричным закруглением: один может

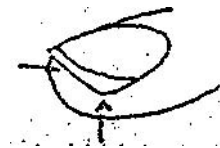
быть широким и плоским, другой - узким и выпуклым с пиком, выступающим из-за мякоти. Если смотреть снизу, они выглядят примерно так, как показано на рисунке, при правильной заточке (здесь пригодится типовая заточка, от которой возможны индивидуальные отклонения)



У ногтей с округлой поверхностью закругление выше, у плоских ногтей линия более выпрямлена. Эти различия возникают от обманчивого эффекта закругления - на самом же деле первый ноготь длиннее в углу, чем второй. Если у ногтя очень плоское закругление, заточка по плоской диагонали лишает его углового выступа, который иначе будет цеплять струну. Следовательно, приемлем более скошенный угол - фактически ноготь в углу должен быть относительно квадратным. Простое, но действенное правило: ноготь, В ЛЮБОМ СЛУЧАЕ, ЗАТАЧИВАЕТСЯ ТАК, ЧТОБЫ ВСТРЕТИТЬСЯ С МЯКОТЬЮ В УГЛУ. Разница в профиль, несколько преувеличенная на рисунке, хорошо видна внизу (угол зрения несколько ниже, чем на верхних рисунках)



Ногти с высокими закруглением должны быть чуть длиннее, чем с плоские. Почему? Потому что закругление всегда уменьшает сопротивление, а плоский контур увеличивает его. Поскольку ногти всегда закруглены ассиметрично, на каждом из них ПИК ДУГИ должен быть самой длинной частью ногтя, независимо от того, будет он в центре или по краям. Другими словами, очертания ногтя, если смотреть снизу, почти параллельны дуге, если смотреть прямо спереди.



Вот типичные формы дугообразного закругления (вид спереди):

Симметричная заточка только у ногтей с центральным пиком (а) Ногти с левым пиком выглядят симметрично в перспективе (б).

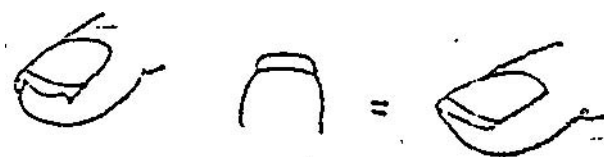
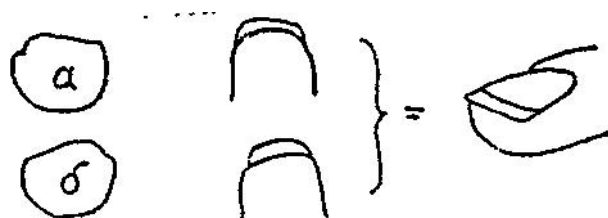


Закругление в области точки соприкосновения значительное, но недостаточно близкое к точке реализации штриха. Это вызывает ощущение сильного первоначального сопротивления и следующего за ним ощущения потери опоры во время окончания штриха. Ноготь может показаться коротким, если не закруглен ровно по всей длине, как в данном случае. И наоборот, если пик закругления на правой стороне (в), симметричная заточка (если вид снизу) приводит к противоположному, но так же неприемлемому результату.



Здесь сопротивление в начале штриха уменьшается благодаря тому, что закругление заточено слишком коротко, в результате появляется выбоина на кромке ногтя, образуется "горб" в контуре ногтя, который ощущается как препятствие для выполнения штриха. Исполнитель может почувствовать в это время, что ноготь его слишком длинный, хотя здесь снова дело в закруглении, а не в длине.

В этих случаях требуется исправительная шлифовка в виде допустимого асимметричного контура. Здесь, как и в дальнейшем, этот контур, если смотреть снизу, очень похож на закругление, если смотреть прямо спереди. Пик дуги, будет ли он в середине, справа или слева, - должен стать самой длинной частью ногтя.



Исключительный случай подобной формы закругления встречается, когда ногти закруглены вниз посередине. Но и эта помеха преодолима, некоторым гитаристам удается справиться с ней. Достаточно выровнять ноготь, устранив крутые

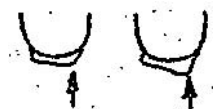
выбоины и горбы.

Однако в исключительных случаях нарушение профиля может сохраняться. Когда наклон пальцев влево позволяет избежать препятствий.

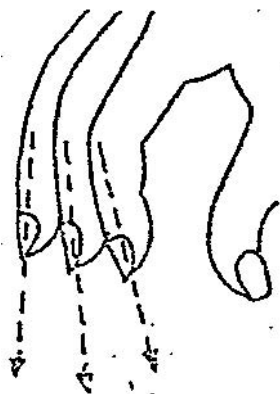
Индивидуальные особенности ногтей часто отражают особенности сочетания двух типов закруглений. Например, от центрального пика ногтя "а" наклон может быть довольно плавным, как на пальцах "б" и "в". В этих случаях ноготь, когда он заточен правильно, выглядит снизу более заостренным, чем ноготь с большим закруглением. При закруглении типа "г" один пик может быть выше другого. В этом случае линия, соединяющая их, должна быть наклонной, если смотреть снизу, по типу закругления типа "б" или "в". Следовательно, каждый должен путем эксперимента определить для себя, какой вид контура больше всего подходит для типа его ногтей. **В ЛЮБОМ СЛУЧАЕ ПРАВИЛЬНО ЗАТОЧЕННЫЕ НОГТИ ВЫГЛЯДЯТ ОДИНАКОВО, ЕСЛИ СМОТРЕТЬ В ПРОФИЛЬ.**

Независимо от конкретной формы, в точке реализации ногти должны быть слегка закруглены. Вызывают беспокойство углы. Независимо от того, что кисть постоянно находится в одном и том же положении, угол касания ногтя со струной может быть различным, благодаря чему появляется возможность пользоваться тембровыми контрастами.

Независимо от выбранной формы, в точке реализации и в любой части ногтя после точки должно быть мягкое закругление. Угол может усиливать тенденцию кисти сохранять постоянный наклон, что затормаживает туше и раздражает исполнителя. Решение проблемы - закруглить угол:



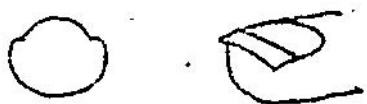
Независимо от формы закругления ногтя, допустима и полезна различная длина каждого ногтя: на безымянном длиннее, чем на среднем, на среднем длиннее, чем на безымянном. Причина - когда пальцы формируются для аккорда, возникает разница в углах между ногтем и струной. Безымянный палец обычно короче среднего и разница особо чувствуется.



НОГОТЬ БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА

Ногтевой тембр в басовом регистре очень важен в силу его чистоты. Конечно, можно пользоваться исключительно мякотью, касаясь струн всей внутренней стороной пальца, например, в пиццикато или для резких аккордовых акцентов при скольжении поперек струн, но это спецэффекты. Вообще же ансамбль между басами и верхними струнами достигается почти всегда скульптурно выпуклым басом. Басовая линия прослушивается четче, если применяется ноготь, и лучше сочетается по звучанию с верхними струнами. Помимо музыкальных достоинств, есть еще и технические, которые особенно проявляется в арпеджио, где более точно применяется большой палец, и лучше обеспечивается надежность всего движения.

Вообще ноготь большого пальца может выступать над кончиком вдвое больше, чем на остальных пальцах. Как и прежде, длина ногтей - дело второстепенное, главное - их правильная форма, которая определяется степенью и симметричностью закругления ногтя. Нужна различная форма, соответствующая врожденной плоскости или выпуклости ногтей и ногтей с асимметричным закруглением.



Главный критерий формы ногтя большого пальца прост: нужно исходить из направления штриха - с середины ногтя в сторону. Нужна достаточная длина по бокам для создания сопротивления, но без зацепов, У ногтя с высоким закруглением форма, если смотреть в профиль, должна быть квадратной с четкими углами.

У ногтя с низким закруглением углы закруглены для сглаживания сопротивления.



Если ноготь асимметрично закруглен в рабочую сторону, нужно увеличить длину со стороны угла для компенсации сопротивления.



Если ноготь асимметрично закруглен в сторону от игровой линии, кромка должна быть скошена к углу для компенсации дополнительного сопротивления плоского контура.



Так же, как и для остальных пальцев, в большом допускаются небольшие варианты закругления с учетом различной кривизны. Точно эти нюансы определяются индивидуально. Ошибка в затачивании ногтя большого пальца состоит в выборе контура без учета формы закругления. Если для других пальцев нужно увеличение сопротивления ногтя, то для большого наоборот, лучше ослабление. В противном случае получается замутненный, антимузыкальный звук или же искажается позиция большого пальца, поскольку исполнитель старается использовать тыльную часть, чтобы обеспечить надежный контакт ногтя. Однако если ноготь имеет контур, повторяющий естественные очертания пальца, штрих сопровождается положительными ощущениями уверенности и удобства. Такой ноготь производит насыщенный, чистый тон несколькими возможными оттенками.

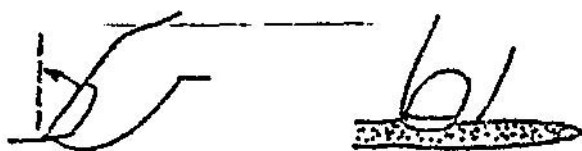
ПРОЦЕСС ЗАТАЧИВАНИЯ НОГТЕЙ

Процесс подготовки ногтей к игре состоит из отдельных стадий затачивания, шлифовки и полировки. Для каждой стадии требуются свои материалы. Так, для заточки требуется маникюрная пилочка высшего качества. Наиболее распространенные пилочки с насечкой на металле буквально кромсают и, следовательно, ослабляют ногти. Абразивное полотно несколько лучше, но и оно ослабляет края ногтей и затрудняет отделку. Можно, конечно, стричь ногти

ножницами, но трудно при этом избежать ломки краев ногтей, поэтому они не подходят для столь деликатной работы.

Лучшая пилка - это стальное полотно с насечкой и алмазным покрытием или покрытием из других драгоценных камней. Подобная пилка снимает лишнее и придает аккуратный, опрятный вид и нужную форму, не кромсая и не ослабляя кромку ногтя.

Сядьте, упираясь локтями в колени или на стол. Опора нужна для контроля за движениями при заточке и для того, чтобы держать кисти на уровне глаз. Затачивайте ноготь по прямой линии под углом между ногтем и пилкой около 45 градусов.



Движения должны быть короткими, в обе стороны. Движения в одну сторону, что обычно применяют маникюрши, не совсем правильны. Когда ваша кромка получится правильной и ровной, приступайте к закруглению уголков, которые появились при первой заточке. Чтобы закруглить ноготь с рабочей стороны, достаточно одного - двух штрихов. Для противоположного угла, возможно, потребуется более значительное закругление. Теперь осмотрите ноготь снизу: удалось ли получить форму, свойственную особенностям ваших ногтей, проверьте, есть ли отклонения от нужной формы. Их можно устранить легким штрихом пилки сверху.



Следующая стадия - шлифовка. Для нее потребуется наждачная бумага высшего качества, предпочтительно номера 500-600. Допускается, в некоторых случаях номер 400, он подходит для изменения формы ногтя. Несколько штрихов со всех сторон устраним следы грубой заточки, выровняют острые края.

Заключительная стадия - полировка. Ее цель - доведение кромки ногтя до блестящей, зеркальной поверхности. Для этой цели подходит бумага для ювелирных работ, силиконо-карбидная бумага номер 500, карборундовая лента с окисью железа или наждачная бумага номер 600 с примесью вазелина. Применяется также любой высокосортный точильный камень, так как бумага может согнуться и помяться. Бумагой нужно пользоваться довольно осторожно

при полировке ногтей в различных направлениях.

УХОД ЗА НОГТЯМИ

Тщательный уход за ногтями - обязанность серьезного гитариста, особенно важная для тех, у кого слабые ногти. Но при нужных предупредительных мерах, у вас не будет лишних забот.

Прежде всего, ногти должны быть всегда чистыми. Грязь впитывает влагу, что вместе со ссадинами приводит к ослаблению ногтей. Заслуживают внимание различные ванночки для ногтей, концентрированные растворы для них есть на рынке. В них есть компоненты, делающие ногти более гибкими, предохраняющие от расслоения и ломки. При полировке стимулируется основание ногтя, где происходит прирост в результате прилива крови.

Серьезный гитарист умышленно избегает видов деятельности, опасной для ногтей (сюда не входят естественное изнашивание, неверная заточка, неправильная техника). Но даже самые безопасные занятия могут повредить ногти: открывание дверей, управление автомобилем, заточка карандаша, звонки по телефону и другие. В повседневной деятельности часто возникают ситуации, приводящие к непредсказуемым повреждениям ногтей. Лучший способ избежать риска - научиться пользоваться левой рукой, вместо правой, если это возможно. Когда это войдет в привычку, это станет еще одним эффективным элементом гитарной техники с благими итогами.

Начинающие часто считают, что отличный звук и оптимальная техника правой руки - результат правильной позиции кисти и формы ногтей. Так-то оно так, да не совсем: задача, к сожалению более сложная.

Правильная позиция и форма ногтей - первое условие. Остальные условия были изложены выше. Это правильная посадка, положение правой и левой кисти, оптимальные условия деятельности пальцев, подготовительные действия при смене позиций. Правильная форма и заточка ногтей приравниваются у гитариста к подбору нужного смычка для скрипача. Сознательное применение всевозможных сторон гитарной техники тесно связано с более тонкой стороной искусства игры на гитаре - использованием музыкальных эффектов.

Процесс исполнения музыки на гитаре, как и на других инструментах, требует постоянного контроля сознания. Этой простой, но весьма существенной стороне игры на гитаре посвящена остальная часть книги, в которой рассматриваются ее различные аспекты.

Чарльз Дункан «Искусство игры на классической гитаре»

(перевод – П.Ивачев, 1988)

ГЛАВА 6

- **КООРДИНАЦИЯ И БЕГЛОСТЬ**

Подлинная ценность подготовительных элементов правой руки становится очевидной в координации обеих рук. Эта координация требуется для точности игры в быстрых темпах. По мере увеличения темпа или появления более мелких длительностей контроль сознания уступает место приобретенным рефлексам. Наступает момент, когда будет сполна оплачена правильная система практических упражнений по причинам, указанным Ортманом в его работе "Психологические механизмы игры на фортепиано".

"При повторении произвольных движений, которые всегда начинаются под непосредственным контролем мозга, сознание в той или иной степени нужно до тех пор, пока в конечном счете оно полностью не отключается, и мы приобретаем так называемый безусловный рефлекс, которым ведают спинальные центры... Ценность повторения и упражнений состоит в том, что нервные представители движения перемещаются из верхних центров мозга в нижние центры спинного рефлекса".

Таким образом, мы должны понять в деталях, с наглядной ясностью, как на замедленных кинокадрах, природу и скорость этих движений. Правильно понятые, они должны превратиться в приобретенные рефлексy в результате повторений с постепенно нарастающей скоростью.

По существу, **КООРДИНАЦИЯ** – это перекрытие (опережение) **ДВИГАТЕЛЬНОГО ИМПУЛЬСА** **ЛЕВОЙ РУКИ** **ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫМ ИМПУЛЬСОМ ПРАВОЙ**. Общее правило – "правая рука опережает левую"- означает ощущение координированных движений. Поэтому "небольшая пауза", о которой говорил Леопольд Моцарт, обладает рядом достоинств, о которых отчасти упоминалось выше. К ним можно добавить еще два: 1 – левая рука передвигается над струнами с большей свободой, если они моментально глушатся правой рукой, и 2 – эффект глушения предохраняет появление ненужных шумов и призвуков струн в левой руке.

Г А М М Ы

Во время игры гамм постарайтесь развить широкоугольное зрение, чтобы наблюдать за движениями обеих рук, глядя на колени или на пол. Установите

большой палец на басовой струне для создания опоры правой кисти. Координируйте подготовку пальца правой руки с атакой пальцем левой руки, следите за одновременностью тактильных ощущений, идущих от кончиков пальцев. И теперь извлеките звук правой рукой. Затем повторите подготовительную процедуру для следующего звука. Схема синхронизации импульсов :

ИМПУЛЬС 1:

Правая рука готовится.
Левая находит ноту.

ИМПУЛЬС 2:

Правая извлекает звук.

Всякое отклонение от этой последовательности приведет к путанице и нарушению ясности данной схемы путем расщепления первого импульса. Этот "зазор" между импульсами ускорит нарушение точности в быстрых темпах, когда движения рук уже не поддаются больше сознательной координации, и чем быстрее вы освоите на практике осознанную артикуляцию, тем увереннее будут ваши гаммы на высшем пике беглости.

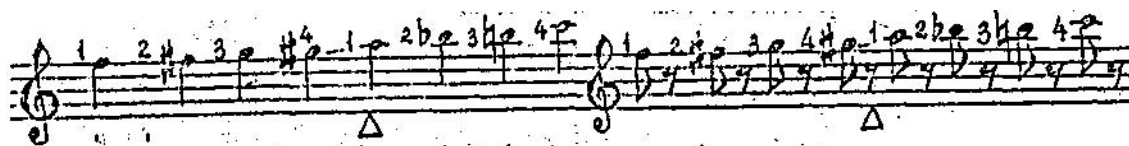
В качестве практической модели возьмите простое хроматическое движение на первой струне в первой позиции и исполняйте его как можно медленнее.



А теперь во время исполнения попробуйте разбить каждую ноту на части, то есть на восьмые, путем быстрой подготовки каждого пальца правой руки: указательный играет, средний быстро подготавливается; средний играет, указательный быстро готовится и так далее. Каждая подготовка состоит в установке ногтя на струну, мякоть касается струны только сверху. Музыкально эффект будет выглядеть так:



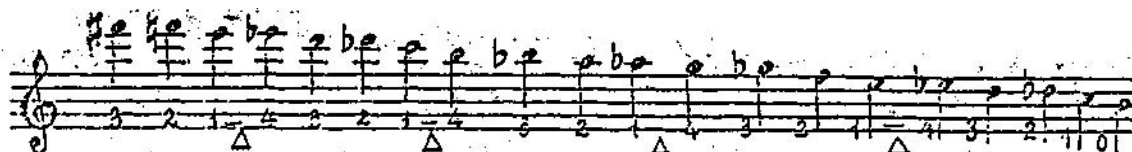
Для продолжения этого движения вверх по той же струне на одну октаву, нужно дважды менять позицию:



Внизу треугольником обозначена смена позиции.

Если попытаемся сыграть этот фрагмент легато, потребуется перенос левой руки в новую позицию с предельной скоростью. А при стаккато правая рука помогает левой сменить позицию вовремя, не нарушая ритма, благодаря артикуляционной паузе. Раздельный импульс обеих рук – *правая готовит, левая меняет позицию* – помогает так связать эти ноты, что они кажутся физически не разорванными. А в то же время глушение струны предохраняет игру от посторонних шумов. Так происходит смена позиции во всех гаммах.

При смене позиции в нисходящем движении возникает опасность "замораживания" руки. Примером может служить нисходящая хроматическая гамма на одной струне. Мы уже рассматривали подобный случай в упражнениях для левой руки. Рассмотрим это же упражнение с точки зрения координации на второй струне:



При игре без артикуляции ритм гаммы разобьется на отдельные группы, отмеченные знаками смены позиции. Сама смена позиции будет отчетливо слышна из-за акцента. И все же можно исполнить эту гамму так, что слушатели не заметят смену позиций, если воспользоваться приемом стаккато, при этом левая рука сохраняет безупречное положение при смене позиции. Упражняйтесь довольно медленно так, чтобы в левой руке не ощущалось поспешности. Сначала добейтесь неизменной правильности, затем увеличиваете скорость и уменьшайте удар стаккато. Главная цель, конечно, не в том, чтобы играть хроматическую гамму, а в синхронизации рук. В определенный момент в руках появится ритмичность, которую можно использовать в более сложном контексте с меньшими затратами энергии.

Переход на другую струну требует незначительных изменений в позиции правой руки, более расширенных движений, а потому больше времени, чем при

игре на одной струне. В частности это происходит 1) при "перекрещивании" пальцев, когда переход на более высокую струну осуществляется с указательного пальца, а при движении вниз – со среднего пальца, и 2) при переходе на нижние струны, так как палец должен преодолеть свой вес и должен двигаться дальше, чтобы найти свою цель. Поэтому в момент смены струны осознанная подготовка имеет большое значение. Этому помогает также начало гаммы или гаммообразного пассажа с того пальца, при котором будет меньше перекрещиваний.

По мере передвижения от первой к шестой струне в гаммах происходит изменение позиции еще и в правой руке. Возможны три варианта: сокращение мышц 1) запястья, 2) предплечья, 3) плеча. Лучше всего комбинация 2 и 3. Сокращение мышц кисти приводит к изгибу в запястье при игре на низких струнах, что ограничивает беглость пальцев. Сокращение мышц только предплечья вызывает неудобства при переходе поперек струн справа налево, в результате чего теряется ровность тембра верхних и нижних струн. Это движение несколько сковано. Движение плеча в сочетании с предплечьем позволяет добиться большей свободы, точности и сохранения единого тембра. Это движение напоминает игру смычка на виолончели, хотя размах, конечно, меньше. Таким образом, локоть при нисходящих пассажах отодвигается в сторону, а при восходящих – подвигается вперед. Естественно, что предплечье опирается достаточно легко, чтобы свободно скользить вперед и назад (см. гл. 1).

Опора на большой палец придает большую уверенность при переходе со струны на струну, многие гитаристы оставляют большой палец на шестой струне в течение всей гаммы. Другие, включая Сеговию, используют его как скользящую точку опоры на двух-трех струнах при игре на верхних струнах. Каждый исполнитель должен выбрать наиболее подходящий для него способ.

Вот хорошее упражнение для достижения оптимальной координации правой и левой руки.



Обратим внимание на случайные четвертные ноты. Они встречаются при смене струн, их длительность приближительна. Они лишь указывают, что в восходящем

движении более низкие струны продолжают звучать, а в нисходящем будут звучать более высокие струны. Не допускайте укорачивания четвертных нот до тех пор, пока данная система не будет хорошо освоена. Когда это будет достигнуто, вы можете ввести следующее усовершенствование для выравнивания длительностей всех нот:

1. В восходящем движении палец правой руки возвращается назад, что является частью подготовительного движения для установления контакта между струной и мякотью пальца.

2. В нисходящем движении палец левой руки сгибается в сторону ладони для получения новой ноты путем контакта мякоти и более высокой струны.

Несмотря на кажущуюся сложность, эти движения вполне естественны. Сознание воспринимает их как часть подготовительного импульса. Итак, по мере освоения этой привычки слуховые представления начнут управлять техникой игры. Упражнения на освоение артикулированной гаммы могут иметь различные благоприятные последствия. Особенно они важны для улучшения ритмической точности и ровности атаки. Здесь часто наблюдается, к примеру, почти всеобщая тенденция неровной акцентуации при дроблении доли. Эта тенденция работает против общего смысла фразы, в частности в коротких ритмических мотивах. Упражнения на стаккато помогут устранить этот недостаток путем выравнивания подчеркиваний всех нот (см. гл. 8). Другое важное последствие подобного рода упражнений – увеличение беглости правой руки, поскольку происходит укорачивание движений и более точное применение ногтей, что вызвано применением стаккато. Польза для левой руки – путем артикуляции маскируются и сглаживаются моменты смены позиции. Более наглядно ценность этого принципа проявляется для левой руки при частых и трудных случаях смены позиции.

БЕГЛОСТЬ В ГАММАХ

Как упражнения на координацию и беглость, гаммы в аппликатуре Сеговии не утратили своего значения и по сей день. Эти гаммы должны исполняться определенными ритмическими группами: восьмыми, триолями, шестнадцатыми. Но никогда не играют беспорядочно – без акцентов и вне ритма. Помните также, что в двухоктавных гаммах триолями и трехоктавных шестнадцатыми нужно добавить одну дополнительную ноту для создания симметричности при повторении. Пользуйтесь чередованием *i-m* или *m-a*, последнее из них хорошо развивает палец **a**. Чередование трех пальцев **a-m-i** также укрепляет

безымянный и уравнивает баланс всех туше. Чередование более сильной пары *i-m* – наиболее реальный путь для игры быстрых пассажей. Гитаристы-виртуозы могут достигать в гаммах Сеговии шестнадцатыми скорости, где четверть равна 144 и выше, именно этим способом. Скорость четверти, равная 132 шестнадцатыми, считается вполне достаточной для самых солидных гитаристов.

Определите различие между двумя видами скорости: управляемой и произвольной. Первая – это скорость, в которой еще возможна четко разграниченная артикуляция, вторая – когда она невозможна.

После определенного момента произвольное увеличение скорости становится невозможным. Но по мере увеличения управляемой скорости наступает неуправляемая, произвольная. Определите по метроному наиболее быстрый темп, в котором вы можете исполнить данную гамму и запишите показания метронома. Определите для себя следующую желанную скорость. Это будет только половина неуправляемой, произвольной скорости. Это не имеет значения. По мере того, как подготовка штриха станет для вас привычной – увеличится управляемая скорость, а вслед за ней и произвольная.

Сохраняйте записи для наблюдения за вашим развитием. Еще раз напоминаем, что запись на магнитную ленту даст возможность убедиться – то, что звучало быстро, оказалось медленным, а то, что звучало, кое-как волочась, – довольно живо. Развитие правильного ощущения темпа дается с годами. Эта сторона музыкальности должна развиваться вместе с техникой. И насколько объективны ваши ощущения, можно проверить по метроному. Метроном является необходимым стимулом, как заяц, бегущий впереди собачей стаи.



Дневниковые записи достигнутых скоростей в течение месяца убедительно покажут ваши успехи, если вы сосредоточите ваше внимание на этом типе развивающих упражнений. Продвижение на 10% считается обычным. За год или более можно достигнуть увеличения скорости наполовину. Считается типичным увеличение скорости на 30%, например, с четверти, равной 92, до четверти, равной 126.

Когда вы достигнете довольно высокого уровня гладкой беглости, например в трехоктавных гаммах ми-мажор, фа-мажор и соль-мажор шестнадцатыми при четверти, равной 120, для дальнейшего прогресса нужно ослабить туше. Блестящее исполнение гамм зависит от легкости туше обеих рук. На уровне

виртуозов высшего класса качество звука стоит на втором месте. Экономия движения – вот высшая цель.

Причина этого явления будет вам достаточно ясна, если вы сравните чередование пальца с качанием маятника. Прodelайте нечто похожее на маятник со струной – раскачивайте ее вперед – назад. Заметьте как каждое движение "тормозится" в форме прекращения действия двигательного момента. Ощущение, похожее на качание в пальцах, требует крошечной релаксации, а конце каждой половины штриха: сгибание, расслабленное разгибание, сокращение мышцы; разгибание, расслабленное сгибание, сокращение. Только так каждая мышца может действовать, не мешая другой. Однако с увеличением беглости это приводит к увеличению сокращения мышц и вместе с этим двигательной силы пальцев. Более того, количество времени, нужное для релаксации, приближается почти к нулю. В результате слабый разгибатель должен буквально вступать в борьбу со сгибателем для того, чтобы вернуться в нужную позицию, большее напряжение сказывается в конечном счете на более широком штрихе. После определенного момента увеличения скорости не замечается, как бы вы не старались раскачать ваш струнный маятник. Если вы будете укорачивать струну, качание вперед – назад будет постепенно ускоряться без заметного увеличения усилий с вашей стороны. Поэтому, если вы будете укорачивать штрих, будет, увеличиваться скорость.

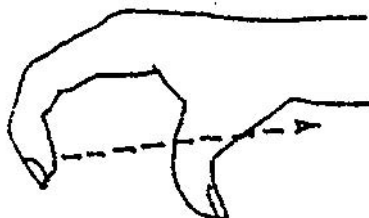
Мы рассматриваем процесс укорачивания штриха с минимального расстояния. Не лучше ли подойти к этому процессу с точки зрения физических ощущений, вместо микроизмерений? Некоторые представления о действиях разгибательных мышц вы уже получили при изучении процесса подготовки штриха. Подготовительное движение задерживает размах и связывает его с физическим ощущением атаки. Здесь кроется нечто большее, чем сокращение размаха. Разгибательные движения имеют тенденцию к уравниванию силы сгибательного движения. Чем энергичнее ваша атака, тем энергичнее и размах. Наоборот, чем сдержаннее интенсивность атаки, тем короче размах.

Может помочь также стремление играть мягче. Излишние усилия при игре приводят к замедлению и вялости даже у хорошо подготовленных исполнителей. Причина кроется в том, что скорость и сила находятся в обратной зависимости. Начиная с определенного момента, если хотите играть быстрее, вы должны играть с меньшими усилиями. Этот принцип сохраняет свою силу не только в гаммах, но и во всех областях техники и не только гитарной. Но "переигрывание" не только помеха, но и причина ритмической вялости, что свойственно как для средних, так и подвинутых гитаристов. Поэтому если мы хотим сохранить легкость

в гаммах без принесения в жертву, мы применяем для этой цели особые технические упражнения.

Следующие предложения помогут вам увеличить скорость исполнения гамм до уровня виртуозов.

1. Спустите запястье вниз и согните пальцы больше, чем при обычной игре. В результате этого кончики пальцев будут находиться на одной линии усилия с игровыми мышцами предплечья. При этом снижается участие ногтей и уменьшается сопротивление струн.



Опорный штрих, исполненный в этой позиции, ощущается совершенно отлично от опорного штриха в позиции с более высоким запястьем. Создается впечатление, что мышечные разгибатели ограничиваются только ладонью кисти. И хотя это является лишь иллюзией, усиливаемой механической эффективностью этой позиции, ощущение ослабления мышечных усилий достаточно верно соответствует действительности.

При этом довольно естественно возникает неизбежная, вполне допустимая тенденция отведения в сторону локтя и поворот плеча вперед во время понижения кисти.

2. Крайний (дистальный) сустав должен быть абсолютно прочным, всякий "излом" в суставе, независимо от того, насколько он мал, замедляет штрих. Опыты показывают, что при игре на фортепиано излом сустава увеличивает время, нужное для нажатия клавиши более, чем на 100%, то есть от 2/50 до 5/50 секунды. Фактически, помогает представление, что штрих осуществляется конкретным изгибом кончика пальца, напоминающим царапанье при укусе комара.

3. Ограничение атаки во время очень медленных упражнений путем стремления отказаться от остановки пальца на опорной струне. Опять-таки, это невозможно, но стремление "разрушить" этот штрих таким путем, когда выработается, подсознательный рефлекс, облегчит в дальнейшем выполнение штриха без уменьшения интенсивности. Возврат в исходную позицию будет выглядеть при этом так, как отскок мяча от удара лапкой кошки. Штрих,

выполняемый таким образом, скорее похож на свободный штрих (тирандо), чем на более тяжелый вид опорного штриха (апояндо), употребляемый в медленных темпах или для акцентировки. Это помогает также получить непосредственно легкое туше левой руки, так нужное для плавной игры.

АККОРДЫ

На первый взгляд аккорды не ставят таких проблем, как гаммы, и все же есть исключения. Есть основная разница между аккордами в музыкальном отношении: одни артикулируются хорошо, другие плохо. Эта разница состоит не только в более точном ритме первых, но также в чистоте, достигаемой точным окончанием к глушению немзыкальных звуков.

Множество пьес требуют отдельной артикуляции аккордов. Этюд № 9 Фернандо Сора (см. гл. 1) – хрестоматийный случай, но есть и другие менее очевидные случаи. Все шесть паван Луиса Милана, "Пассакалья" Ронкалли, "Гальярда королевы Елизаветы" Дауленда, "Танец помпозо" Тансмана, "Сарабанда" Лехана и многие другие построены на коротких аккордах, для которых стилистически характерна отдельная ритмическая артикуляция. Но кроме этого, есть пьесы с более естественным легато, которое, тем не менее, возможно благодаря практическому освоению стаккато.

Опять же общим правилом для координации правой и левой руки в игре аккордами является то, что правая рука опережает левую. Пальцы правой руки должны покинуть свою позицию, чтобы взять новый аккорд, прежде чем левая рука уйдет из занимаемой позиции. Подумайте над исполнением этой каденции:



Пример подготовки будет таким (х – указывают на предварительную постановку пальцев правой руки на струнах):



Обратите внимание, что ноты укорачиваются по длительности примерно наполовину путем преднамеренной подготовки. Позже возможна и более короткая подготовка, определяемая необходимостью. В момент короткой паузы левая рука двигается свободно, соблюдая время начала каждого движения благодаря подготовительному элементу правой руки так, что обе руки синхронизируются общим импульсом. Внешняя грациозность и музыкальная чистота аккордов на струнах, которые на момент замирают под воздействием правой руки, немедленно оборачивается приятным сюрпризом.

Заметьте, что верхний голос продолжает звучать, когда происходит глушение перед ЛЯ-минорным и СОЛЬ-мажорным аккордами, бас продолжает звучать, когда происходит глушение перед ФА-мажорным и конечным ДО-мажорным аккордом. Так же как в гаммах, не пытайтесь глушить эти ноты, когда будете осваивать эту технику. Левая рука может искать пути для выравнивания длительности верхних нот путем выпрямления пальца, когда это потребуется. По той же причине это применяется и на басовых струнах. Для перекрытия открытых басов нужно отдельное движение большого пальца после смены аккорда – это лучший способ глушения нежелательной ноты.



Здесь снова мы сталкиваемся со случаем, когда с помощью технического приема достигается небольшой самообман – слух воспринимает паузу на струне Ми одновременно с извлечением Ля, хотя фактически здесь есть небольшое перекрытие звуков. Есть и другая возможность – метод сэндвича: большой палец вклинивается между струнами, чтобы заглушить шестую струну тыльной частью пальца, что менее удовлетворительно, хотя иногда и бывает просто неизбежно.

Так же, как и в гаммах, подготовительный момент становится действительно незаменимым, когда встречаются более неудобные движения левой руки. Практика показывает, что главная проблема левой руки – это прежде всего проблема координации. Смена позиции в тактах 11-12 в "Гранаде" Альбениса может служить таким примером.



Смена позиции здесь должна, на первый взгляд, быть настолько связной, что у исполнителя опускаются руки, поскольку во втором такте продолжается мелодическая нота в басу. Здесь смена позиции действительно неудобна. Но использование правильного подготовительного движения локтя, что уже рассмотрено во второй главе, может как-то помочь, хотя не в состоянии решить проблему, как соединить воедино разорванную нить звуков.

Разрешение этой проблемы, как и при игре гамм – замаскировать, скрыть смену позиции путем артикуляции (обозначенной в нотах знаком *x*). Пальцы правой руки опускаются на струны в новой формации прежде, чем левая рука начнет двигаться, позволяя пальцам левой руки передвигаться по заглушенным струнам с большей точностью. Ценность данного технического приема для усиления эффекта легато подтверждается неоднократно.

Здесь кроется что-то общее в гитарной и виолончельной технике – совпадение смены движения смычка со сменой позиции.

"Смена позиции занимает определенное время, как бы скоро она ни происходила. Мы должны рассчитать это время, так как оно не имеет своей ритмической длительности. Смена позиции должна рассматриваться как затакт, она происходит перед ритмическим акцентом нового звука. Смена смычка происходит перед ритмическим акцентом и сопровождается мягким шумовым призвуком "согласной" (по аналогии с устной речью) перед новым звуком". (Мантель, "Техника виолончели", стр. 51-53).

Как на виолончели, так и на гитаре функция мягкого шумового призвука состоит в создании правой рукой короткой ритмической паузы для скрытия движения левой руки. Поскольку это воспринимается в ритмической структуре как затакт к следующему акценту, то это не вызывает раздражения, если даже отчетливо произносится.

В приведенном выше примере из Альбениса, а также во многих подобных случаях, когда будет выработана на практике соответствующая быстрота в смене позиции, артикуляция постепенно станет подсознательной. В этом случае потребуется меньше времени для подготовки аккорда. Со временем смена позиции, приблизится к плавному легато.

У гитары есть общее даже с техникой духовых, применяемой для

преодоления трудных мест путем отчетливой артикуляции:

"В простейшей форме "легато" означает связанное исполнение нот, без остановки, выдоха... Однако на практике обычно нужно определенное время между нотами, в течение которого подготавливается новая постановка. Чем больше времени занимает перерыв, тем меньше плавности между нотами. Чем больше скачок, тем труднее... Отдельные трудности иногда можно преодолеть путем использования языка в виде очень отрывистого толчка... Если это делается правильно, то трудно заметить, что был использован язык... И если даже это не будет слышно, все равно происходит эффект ломки воздушного столба..."

Все что здесь изложено – это общемузыкальные проблемы, а именно: как сочетать нормальную ритмическую артикуляцию с преодолением технических трудностей таких, как широкие интервальные скачки. Ничего нет удивительного, что решение проблемы состоит в соотношении ритма и механизмов извлечения звука даже в том случае, если на инструментах применяется различная техника.

Прекрасным примером может, служить общеизвестный этюд Сора № 12, особенно 5–7 такты. Редко удастся услышать чтобы этот пассаж был сыгран без ошибок в живом исполнении, поскольку происходит нарушение ритма и тенденция к "замораживанию" мышц в последовательном нисходящем движении. Использование подготовительных элементов штриха позволяет получить небольшую, но существенную релаксацию левой руки во время смены позиции. Это вместе с точным счетом благоприятствует возможности правильного исполнения данного пассажа (поэтому рекомендуется данная аппликатура). Упражняйтесь до получения кристально чистого стаккато во всем пассаже, чтобы различные ноты звучали так, будто берутся в одной позиции. Длительности басов здесь такие же, как в записях Сеговии и Вильямса.

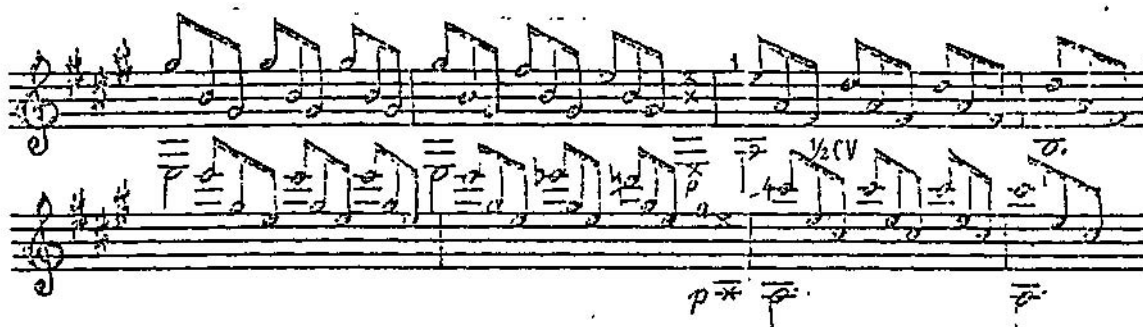


Треугольники внизу показывают только действительную смену позиций. Это передвижение большого пальца по грифу с одного места на другое. Заметьте, что во 2 и 3 тактах пальцы переходят с четвертой позиции в пятую без передвижения большого пальца, который для удобства поворачивается в 4–5 тактах, когда большой палец остается в девятой позиции. Это позволяет уменьшить число нисходящих смен позиций. Исполнитель может сосредоточить теперь внимание на проблеме – как сменить позиции в 5 и 6 тактах. Упражняйтесь в игре этих

тактов, акцентируя внимание на позиции прямого пальца, и легкости движения всей руки.

Использование отчетливого деташе приемлемо во многих аккордовых пьесах. Имеются в виду популярные хоралы Баха в аранжировке Кристофера Паркенинга. Тонкое, как шелк, легато – вот что нужно в этих пьесах, и сверхчувствительным рукам Паркенинга это удастся. Упражнения на подобных пьесах с утонченной подготовкой правой руки – надежная гарантия исключительно плавного легато при выступлении. Этот прием применим во многих пьесах общепринятого репертуара: Прелюдия № 6 Понсе, Анданте ларго Сора, Прелюдия № 5 Вилла-Лобоса и др.

В фигурациях арпеджио применяется то же правило единой аккордовой техники: правая рука занимает новую позицию раньше левой. Чем труднее смена позиции, тем очевиднее ценность данной техники. Даже в таких старинных банальностях как "Романс анонима" есть определенные трудности в смене позиции, которые можно преодолеть блокированием аккордовой смены позиции опережением большого и безымянного пальцев.



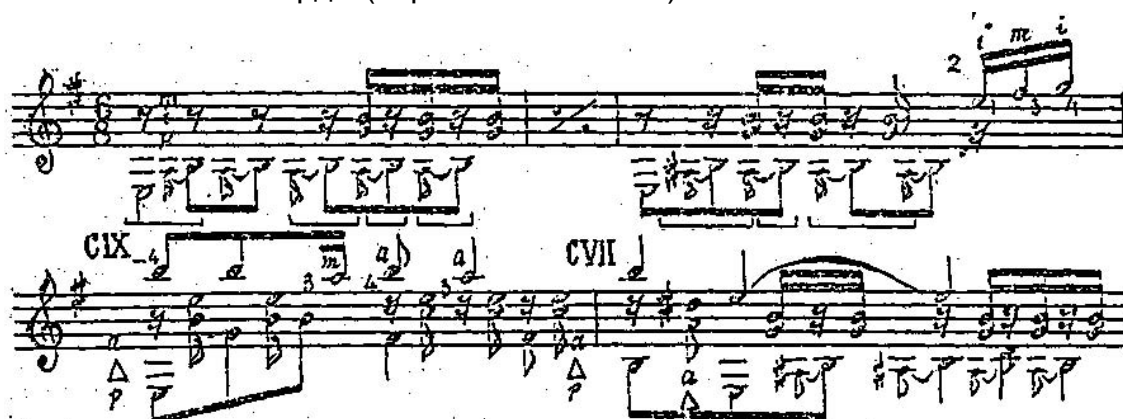
Опережение большого и указательного в тремоло можно успешно применить в "Воспоминании об Альгамбре". Независимо от природы циклического движения, большой и какой-либо из других пальцев могут быть использованы при подготовке смены позиций. Эта процедура скоро станет привычным актом, и подсознательный расчет времени создаст ощущение свободы левой руки и точности правой.

ГОМОФОНΙΑ и ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Большая часть музыки для гитары, не считая обширной этюдно-учебной литературы, состоит не только из аккордов, гамм или арпеджио, но и различных сочетаний из этих трех элементов. При исполнении этой музыки требуется особо утонченное применение приобретенной техники координации.

В "Испанском танце №5" Гранадоса, хотя это и переложение, есть хорошие

примеры музыкальной текстуры, весьма типичной для гитарной музыки – мелодия плюс ломанные аккорды (первые пять тактов)



Квадратные скобки указывают на возможные подготовительные элементы.

1. Первое нижнее МИ исполняется апояндо, большой палец после этого готовится к извлечению ЛЯ и СИ на пятой струне. Использование апояндо для подготовки на более высокой струне довольно типично для таких ситуаций, (см. также Этюд № 1 Вилла-Лобоса).

2. Первое применение среднего и указательного пальцев в каждом такте подготавливается вместе с большим в начале такта. Подобное планирование аппликатуры обеспечит надежность для большого пальца и естественную, удобную технику, любая подобная форма контакта хороша, если стабилизация руки невозможна без неизбежной паузы.

3. Пальцы *p-i-m* подготавливаются вместе так же, как для аккорда, чтобы извлечь последовательные звуки ломанного ми-минорного арпеджио.

В начале третьего такта появляется мелодия. Последовательность пальцев *i-m-i* лучше, чем *m-i-m*, так как переход указательного к безымянному в 4 такте надежнее и острее, чем от среднего к безымянному. Заметьте: квадратная скобка охватывает начало 4 такта, что указывает на одновременную атаку большого и указательного пальцев, где большой готовит начальный бас МИ в следующем такте и глушит предшествующее СИ для чистого вступления мелодии.

Играйте три шестнадцатые ноты свободным штрихом (тирандо) так же, как и шестнадцатые ноты в начале 4 такта, иначе они будут тяжелыми при исполнении опорным штрихом (апояндо). При медленном разучивании применяйте здесь артикуляцию стакато, обычную для гамм. В настоящем же темпе усилие к укорачивания этих нот будет неуместно.

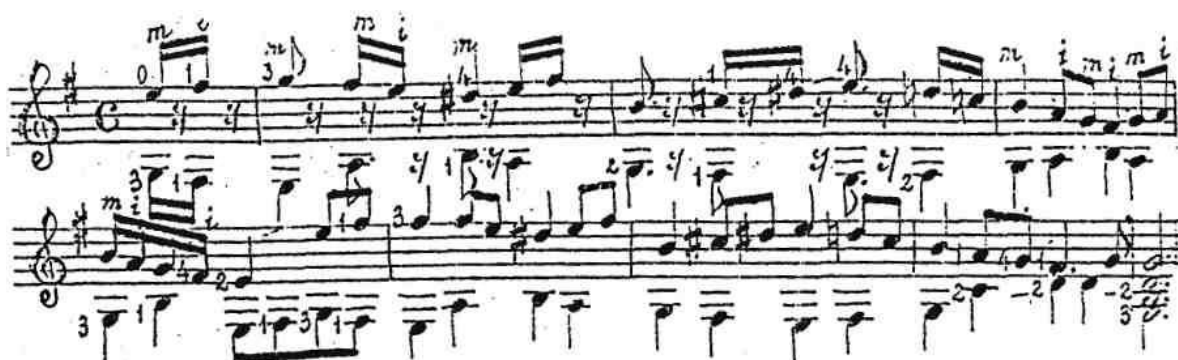
Безымянный палец готовится (треугольник в нотах) для первой мелодической ноты, как будто для смены аккордовой позиции. Его нужно установить раньше, чем начнет двигаться палец левой руки. То же самое применяется и для других

арпеджио.

В верхнем голосе данной пьесы предпочтительнее использовать свободный штрих (тирандо). То же самое касается быстрых полифонических структур как с точки зрения механической, так и эстетической, иногда следует приветствовать отдельные акценты опорным штрихом (апояндо), но постоянное употребление этого штриха физически неудобно, а иногда и невозможно. Кроме того, звучание получается сравнительно грубым, в приведенном выше пассаже начальное мелодическое РЕ – единственная нота в верхнем голосе, для которой применим опорный штрих (апояндо). Весьма уместным будет применение опорного штриха большим пальцем на первых двух долях четвертого такта. Одна из особенностей в работе над этой пьесой и ей подобными состоит в форсировании артикуляции для улучшения звука свободного штриха (тирандо). Артикуляционный жест – толчок струн внутрь, по направлению к деке, в результате чего звук свободного штриха становится очень близким к полнозвучному опорному штриху (см. гл. 3).

Данная пьеса иллюстрирует другие достоинства этих упражнений. Обратите внимание на несимметричный характер аппликатуры правой руки: вставка безымянного пальца для улучшения соотношения палец-струна там, где мелодия совершает скачок, перенос акцента со среднего пальца на указательный, повторение указательного пальца во втором такте. Данная аппликатура предпочтительнее не только из этих, но и практических соображений. Следовательно, здесь используется неравномерность, которая не укладывается в общепринятые схемы. Практика подготовки правой руки часто помогает в поисках лучшей аппликатуры для пассажей или пьес. Внутренняя логика правой руки определяет выбор пальца, как результат усилий, чтобы всегда быть на верхних нотах. Конечный результат состоит, вероятно, в увеличении взаимодействия палец-струна, а так же в уменьшении приверженности к определенным схемам чередования пальцев.

Аллегро в РЕ-МАЖОРЕ весьма "требовательная" пьеса. Здесь нужен более утонченный подход к освоению схемы туше в полифонических сочинениях, таких например, как "Бурре" из "Первой лютневой сюиты" Баха. Мы уже вкратце рассматривали ее во 2-ой главе с точки зрения подготовительных действий левой руки. Теперь позвольте разобрать первые восемь тактов в качестве упражнения на координацию обеих рук. В соответствии с этой целью здесь сохраняется размер и длительность оригинала.



Восьмые ноты звучат почти как шестнадцатые, а четвертные равны примерно восьмушкам с точкой. В действительности же они не укорачиваются больше, чем во время выступления. В более быстрых танцевальных темпах музыки барокко по установившейся традиции короткие ноты для более живого и отточенного звучания всегда исполняются близко к стаккато.

Две четвертные ноты в басу первого такта берутся на разных струнах. Здесь, как везде в подобных случаях, для улучшения звучания применяется один из технических приемов, описанных ранее в разделе "Гаммы" и "Аккорды". Чередование *m-i-m* соответственно ритмическим фигурам является практически наиболее удобной артикуляцией, играть нужно свободным штрихом – тирандо. Обратите внимание на обратный порядок в чередованиях в третьем такте, вызванный большим удобством перехода со струны на струну. Басовые ноты также исполняются свободным штрихом тирандо, но с акцентом, так как бас должен звучать отчетливо, чтобы хорошо прослушивалась гармония пьесы в целом.

В зависимости от темпа и уровня развития гитариста время, нужное для подготовки нот, может варьироваться. Во время атаки ошибки в счете естественны. По мере увеличения темпа и интенсивности туше паузы между нотами уменьшаются и ноты различаются между собой с уменьшенными усилиями. В конечном итоге остается четкое применение деташи. Оно будет естественным и расслабленным, но по-прежнему ритмически агрессивным, технически безупречным, стилистически убедительным. Иногда кое-что остается: применимые схемы координации, которые полезны не только для определенного характера музыки барокко, но для всего концертного репертуара.

Координация рук достигается синхронизацией подготовительного импульса правой руки с двигательным импульсом левой. Правило "правая рука опережает левую" касается обычно ощущений координированных движений. В

неконтролируемой игре подготовительные движения правой руки или же отсутствуют вообще, либо заменяются интенсивностью возвратного движения. Систематическое применение стакато в постепенно возрастающих темпах развивает контролируемое экономное движение путем концентрации внимания на подготовке. Следующее улучшение звука, точности, беглости прямо пропорционально трудности аппликатуры левой руки. В общем, большая подвижность левой руки во многом определяется владением подготовкой правой.

Владение артикуляцией желательно и по чисто музыкальным причинам. Разные выразительные нюансы возникают от незначительной разницы в силе звука, тембре, ритме – различия, лишенные смысла при отсутствии совершенной техники координации. При данной технике достижение выразительности и является высшим удовольствием игры на гитаре.

Чарльз Дункан «Искусство игры на классической гитаре»

(перевод - П.Ивачев, 1988)

ГЛАВА 7

- **ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА**
- **ЛЕГАТО, КАК АКЦЕНТ**

Некоторые из выразительных возможностей гитары следует рассматривать как определённые технические средства в отличие от нюансов которые рассматриваются в следующей главе. Среди первых – легато, вибрато, украшение в правой руке. Овладение ими придаёт блеск исполнению и устраняют разрыв между печатными и нотными знаками и живой музыкой.

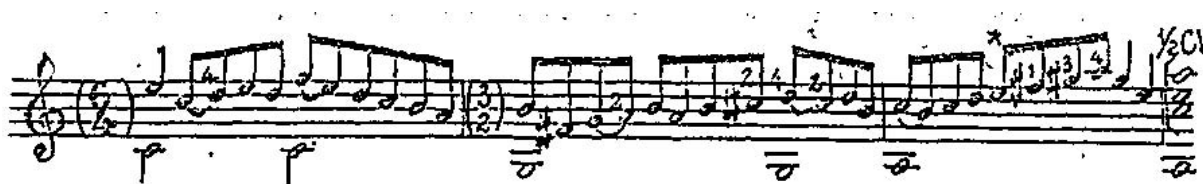
Мы уже встречались с техническим легато во второй главе, как средством развития беглости пальцев. Но легато является также и выразительным средством, общим для всех струнных и деревянных духовых инструментов. И хотя гитарист не надеется на то, чтобы достичь техники легато применяемой в залигованных нотах для других инструментов, относительная разница в качестве атаки между нотами исполненными щипком и легато, может быть использована с большим эффектом. Признание ценности технического легато поможет избежать ошибок в решении вопроса – где применять и где не применять его.

Соединение одной ноты с другой приёмом технического легато приводит в результате к отчётливому контрасту. Прежде всего, первая из нот, которая извлекается с участием правой руки, на слух громче, чем извлекаемая способом легато. Более того легато создаёт утончённую, но безошибочно различаемую агогическую акцентуацию.

Залигованные ноты звучат не только тише, но и чуть короче. Если же для начальной из залигованных нот применить апояндо, контраст будет наибольшим. Поскольку в залигованных нотах выделение одних нот происходит за счёт других, их положение и связь в мелодической фразе можно рассматривать по аналогии с ударными слогами в речи. Некоторые виды акцентов требуют ясности, другие обладают чисто риторическим эффектом. Выбор их определяется индивидуальными склонностями. Выбор легато и решение, когда им пользоваться, обдумывается при разучивании пьес. Нужно принимать в расчёт всё – характер музыки, технические трудности, стиль, исторически характерный для пьесы, наконец, достоверность и авторитет издания нотного текста.

Техника легато, вероятно, появилась тогда, когда некоторые исполнители открыли удачную возможность получить два звука одним усилием правой руки путём “сбрасывания” или удара “молоточком” левой руки. Это могло произойти сотни лет назад на лютне, виуэле или на том и другом одновременно. Иногда выдвигают возражение против этого предположения – двойные (парные) струны на этих инструментах делают применение этого приёма невозможным. Но не следует игнорировать то, что первая струна, “певунья” была одинарной, на ней легато было вполне естественным. Правда, усложнённое легато не характерно для ранней музыки, но произошло оно не только на исторической почве. Кроме того, существует разница между лютней и виуэлой с одной стороны и гитарой с другой, подтверждающая большую свободу легато на гитаре. Многие пассажи, которые звучали бы монотонно и были бы трудны для исполнения из-за непрерывного извлечения звука щипком, становятся более красочными и лёгкими для исполнения при эпизодическом использовании легато.

Вот хорошо известный пример (Вариации на тему “Стерегите моих коров” Луиса де Нарваэса, такты 13-16):



Ровные ритмические фигуры способствуют применению плавных и ритмических акцентов, здесь и во многих подобных случаях. Здесь смещенный метрический акцент (эмиола – соответствующий испанский термин) выделяется путём легато на сильных долях. Но обратите внимание, что легато нежелательно в последующем такте по метрическим соображениям (восходящее движение, отмеченное звёздочкой). Легато в этом месте разрушит восходящую линию этой фразы путём выделения МИ и ослабления ФА-диез. В общем, нужно следить за тем, чтобы акценты, возникающие в легато, соответствовали смыслу фразы.

Мелодическая фигура, часто удачно исполненная с применением технического легато, выполняется по формуле: основная нота - соседняя нижняя - основная. Вот несколько примеров.



а) Бах, прелюдия из первой виолончельной сюиты.

б) Гаспар Санз "Канариос".



в) Сор, Аллегро из «Большого соло».

г) Бах, Прелюдия из «Пре-людии фуги и аллегро».

В примере а), б), в) легато вполне обосновано и необходимо, оно отмечено во многих изданиях этих пьес. В последнем случае г) как более медленный темп, так и более сложная мелодическая структура вызывает необходимость подчёркивания более низкой соседней ноты в отличие от других примеров. Фактически лучше рассматривать более низкую соседнюю ноту как затакт к следующей главной ноте. Следовательно, использование здесь легато столь же допустимо, сколь и сомнительно. Опять же напомним, что легато, которое не соответствует смыслу, нужно избегать.

Начало легато не всегда, конечно, совпадает с метрическим акцентом. Оно может даже противоречить доле, как например в Аллеманде из первой сюиты Баха.



Мелодические пассажи часто допускают подобный вид синкопированного легато. Использование их иногда приводит к незаметным изменениям в мелодии или её контуре.



(Бах, Прелюдия из третьей виолончельной сюиты).

Здесь и далее прослеживается стремление к исполнению одинаковых мелодических оборотов почти одинаковыми приёмами легато.

Музыкальная ценность легато всегда проявляется либо в плавности, либо в ритмических акцентах, либо в выделении мелодической линии, либо того, другого и третьего вместе.

И наоборот, не следует пользоваться легато, когда оно уменьшает выразительность, если даже оно обозначено в нотах. В современных изданиях обычно не так злоупотребляют излишним легато, как в прошлом, но нужно держать ухо остро, особенно в старых изданиях Баха. Здесь, конечно, может быть правильных лиг больше, чем одна единственная.

Но главная ответственность в выборе средств для наиболее глубокого раскрытия музыкального содержания пьесы ложится на исполнителя.

ВИБРАТО

Вибрато – это способ обогащения звука путём быстрых изменений высоты, сопровождаемых обычно сопутствующим изменением силы. Вибрация голоса или “тремоло” считается врождённым качеством. Появилось оно в нескольких независимых культурах. Его происхождение кроется в стремлении к дрожанию голоса в эмоциональном состоянии певца.

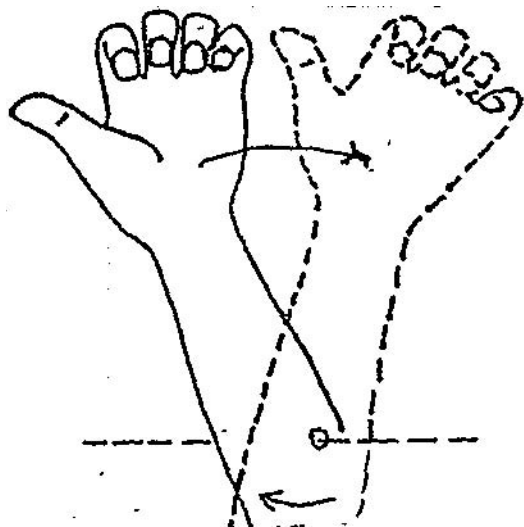
В любом случае вибрато занимает столь значительное место в красивом пении, что нет сомнений в ценности его применения в наши дни. Да и в прошлые века оно использовалось на всех инструментах, где это возможно. Использование вибрато в качестве орнамента было обычным ещё в музыке барокко и не считалось уже тогда новшеством.

Однако сейчас возникает вопрос, следует ли пользоваться продолжительным вибрато при исполнении старинной музыки, не нарушая исторической чистоты стиля. Казалось бы, что это скорее дело вкуса, чем истории музыки. С одной стороны существует ряд доказательств, что мягкое продолжительное вибрато применялось на струнных в 18 веке.

Хотя вибрато на гитаре производит тот же эффект, что и на скрипке, их

механизм несколько отличается. На смычковых инструментах вибрато достигается путём качания кончика пальца из стороны в сторону, в результате укорачивания и удлинения отрезка происходит изменение высоты звука в диапазоне одной восьмой тона. На гитаре при вибрато палец оттягивает струну в противоположные стороны. В результате изменяется средняя высота звука. Амплитуда высотных колебаний менее четверти тона на нижних ладах первой струны и более полутона на верхних ладах шестой струны.

Вы можете проверить этот принцип просто. Возьмите ноту РЕ на десятом ладу шестой струны, поставьте палец посередине между порожками десятого и девятого лада. Прижмите крепко и подвиньте палец вниз до касания десятого порожка. Заметьте, что высота увеличивается, если вы прижимаете струну дальше от верхнего порожка. Продолжая крепко прижимать струну, оттяните этот палец в противоположную сторону, пока он не коснётся девятого порожка. Заметьте, что при увеличении высоты увеличивается натяжение звучащей части струны. При чередовании этих движений - колебания по высоте равны примерно полутону.



Для получения вибрато на гитаре используется вся рука. Движение в сторону предплечья быстро отразится на крайнем суставе пальца. Движения практически происходят без мускульных усилий. Они зарождаются от вращения предплечья, но далее они продолжают собственные движения, подобно маятнику. Предплечье и кисть совершают движения, как качели, где ось вращения находится в двух трёх, дюймах от локтя

Когда вы взбалтываете бутылку с жидкостью, например, с мандариновым соком, вы совершаете именно такое движение. Как при вибрато, где кисть руки по отношению к локтю качается подобно маятнику. Размах колебаний кисти невелик, около дюйма, и существенных перемещений локтя не

ощущается. Движение выглядит как качание кисти туда-сюда, где осью служит локоть.



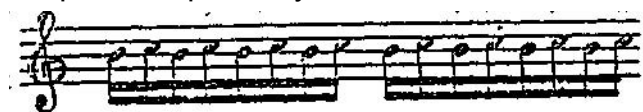
Чтобы ощутить вибрато, нужно проделать следующее. Расположите правую руку наискосок к корпусу, будто это гриф гитары. Затем охватите правую руку большим и средним пальцами левой руки, как обычно берёте ноту.

И покачайте левой кистью вперёд и назад, чтобы она перемещалась в противоположных направлениях. Проделывайте это быстро, но не судорожно. Пусть ваше запястье будет чётко зафиксировано, тогда кисть будет производить независимые движения. Покачайте не менее десяти раз, добиваясь ровности. Если ваши движения будут достаточно свободны, вы заметите, что мышцы плеча расслаблены, ваш средний палец покачивается из стороны в сторону, не нарушая охвата.

А теперь перенесите это движение на гитару. Возьмите ноту СИ на девятом ладу четвёртой струны. Верхние позиции четвёртой струны наиболее удобны для освоения ВИБРАТО. Используйте средний палец, но не охватывайте шейку большим, который может касаться шейки, но без давления. Попробуйте восстановить прежние ощущения, стремитесь также, чтобы качание кисти было ритмически ровным и шло только вдоль струны. Начинающие пытаются раскачивать струну поперёк грифа. Это плохо. Вернитесь к подготовительному упражнению без гитары, чтобы восстановить начальные ощущения.

При хорошем вибрато происходит равномерная пульсация, при плохом – звучании нервное и неустойчивое. Чем больше эти изменения высоты звука будут соответствовать общепринятой норме, тем более произвольным

и естественным будет ваше вибрато во время выступления. Хорошей проверкой, а также упражнением является упражнение в продолжительном вибрато на четвёртой струне в замедленном темпе, позволяющем проследить за равномерной пульсацией. В нотах записан МИКРОТОН.



Некоторые наблюдения показывают, что нужна различная интенсивность вибрато на различных струнах и в различных позициях. Возьмите, например, вот эти три разные ноты :



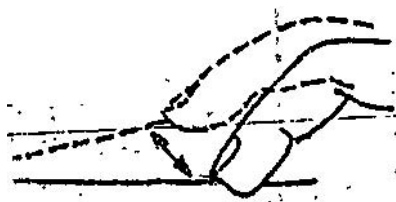
Вибрато, подходящее для шестой струны, не произведёт ощутимого различия в высотных изменениях на ЛЯ первой струны. И наоборот, интенсивность прекрасного вибрато на ЛЯ

будет восприниматься на шестой струне как гротеск. Интенсивность на МИ первой струны лежит между этими двумя крайностями. При передвижении от басовых струн к верхним или от верхних нот к нижним на одной струне интенсивность вибрато может увеличиваться.

Однако для придания вибрато живости и тембрового колорита отнюдь не следует создавать сплошной шквал вибраций. Всего лишь три вибрации на нескольких нотах показывают разницу между сухим, деревянным и поющим музыкальным звуком. Простым наглядным примером может служить начало прелюдии “Слеза” Франсиско Тарреги.



Восходящую мелодическую линию можно прекрасно драматизировать, сохраняя очаровательную простоту музыки, путём вибрато на мелодических ЛЯ и три-четыре на СИ подчёркивают кульминацию фразы. ФА-ДИЕЗ в вибрато не нуждается.



А если всё-таки повибрировать на ФА-ДИЕЗ? Струна на нижних ладах настолько жёстко натянута, что всякое вибрато было бы здесь неуместным. И если всё-таки вибрато на одном из четырёх нижних ладов желательно, то уместно применить другую технику – вибрато поперёк струн. В этом случае для получения вибрато палец, сгибаясь крайнем и среднем суставе, передвигает струну из стороны в сторону.

У такого вибрато несколько недостатков. Первый – такое вибрато может только увеличивать натяжение струны, поэтому колебание звука происходит только в сторону повышения основного тона. Второе – такое вибрато труднее поддаётся контролю и звучит назойливо. Третье – оно менее естественно, чем нормальное вибрато, и не может исполняться с той же лёгкостью.

Однако некоторые из этих особенностей заслуживают внимания для игры на нижних позициях. Нормальное ВИБРАТО неприемлемо в крайне верхних позициях, где происходит быстрое затухание колебания из-за узких ладов. Чтобы прозвучали чисто и отчётливо самые верхние СИ или ЛЯ, применяется поперечное вибрато. Достаточно несколько вибраций, чтобы эти ноты прозвучали хорошо.



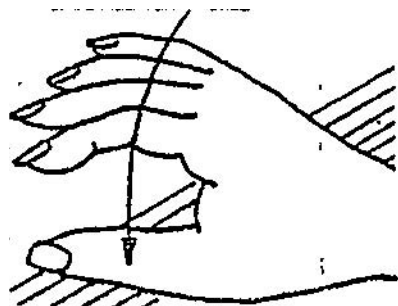
И наконец, этот вид вибрато можно использовать для драматизации отдельных нот без вибрации всего аккорда. Попробуйте повибрировать на низком СИ в первом аккорде или на верхнем СИ во втором без вибрации на других струнах.

Первый пример взят из конца "Преамбулы" Торробы ("Характерные пьесы, №1"). Второй - из этюда №17 Сора (такт 13), где с помощью такого вибрато достигается певучесть мелодии.

УКРАШЕНИЯ И ПЛАСТИКА ПРАВОЙ РУКИ

Среди многих требований исполнительской техники одно из важнейших – строгая определённая позиция правой руки. Это объясняется тем, что мастер-исполнитель может создавать различные колористические эффекты с помощью малозаметных изменений кисти. Однако есть исключения из этого общего правила.

Одно из них, когда ребро кисти касается струн у нижнего порожка для приглушения их и создания эффекта ПИЦЦИКАТО, иногда называемого ЭТУФЕ (фр.) или АПОГАДО (исп.). Для лучшего контакта мякоти ладони со струнами, нужно касаться над самым порожком. Если ребро ладони расположено на струнах слишком далеко от него, струны будут заглушены и нужные ноты не прозвучат. Лучший тон получается при использовании мякоти большого пальца в апояндо, но иногда бывает интересно извлечь звук ногтем. Разновидность пиццикато можно получить в результате игры мякотью без глушения ребром ладони у подставки.



Другой приём, ТАМБУРО, – эффект литавр выполняемый ударом большого пальца по струнам перед самым порожком. Этот редкий колоритный эффект подготавливается опорой мизинца сразу же над подставкой и выполняется резким движением большого пальца путём быстрого поворота предплечья с осью вращения в локте.

Движение кисти при этом не являются полностью независимым. Кисть, как мячик, отскакивает от струн. Забавный, “острый” звук можно получить тыльной стороной ногтя большого пальца. Это особенно уместно, когда первая струна должна прослушиваться особенно чётко (см. Турина, “Фандангильо”, 82-92 такты).

Третье исключение – в способе исполнения аккордов. В аккордовых цепях, в каденциях и окончаниях, для выразительности широко используются различные украшения. Самое простое – это АРПЕДЖИРОВАНИЕ или “переборы”.

Арпеджирование аккордов (АРПЕДЖИАТО) – один из самых очаровательных гитарных эффектов, если конечно им не злоупотребляют. Если равнодушный или бездумный исполнитель пользуется этим эффектом без разбора, он становится надоедливым. Есть немало исполнителей, не применяющих арпеджиато где попало и как попало, а лишь тогда, как и в случае с вибрато, когда использование этого приёма позволяет достичь определённого музыкального результата.

В основном арпеджирование – средство обогащения музыкальной текстуры и сонористики. Расположение нот во времени воспринимается на слух также, как расположение звуков в музыкальном пространстве. Широкая клавиатура фортепиано позволяет получить особенно красочные широкие арпеджиато. Но не на гитаре. Её узкий диапазон и небольшая звучность благоприятствуют частому использованию арпеджиато не только в арфообразных аккордах, но и при выделении голосов в полифонических структурах. В “Слезной паване” Дауленда благодаря арпеджированию выделяется линия среднего голоса.



Проблема возникает, когда аккорды расположены слишком широко, тогда арпеджиато становится ритмически расплывчатым, а также когда штрих большого пальца совпадает с началом доли, а остальные пальцы попадают на её середину и окончание. Часто верхняя нота является мелодической, тогда в арпеджиато сдвигается акцент. Это допустимо лишь как преднамеренный агогический приём.

Мало применять арпеджиато как особый, эпизодический приём, можно отдельные ноты в арпеджиато исполнить настолько слитно, что оно окажется незаметным на слух. Когда арпеджиато опережает начало доли, тогда это начало совпадает с верхней, мелодической нотой арпеджиато. Так следует начинать каждое арпеджиато. Арпеджиато можно рассматривать как орнаментированный затакт. Арпеджированный аккорд ритмически точнее “прямого”.



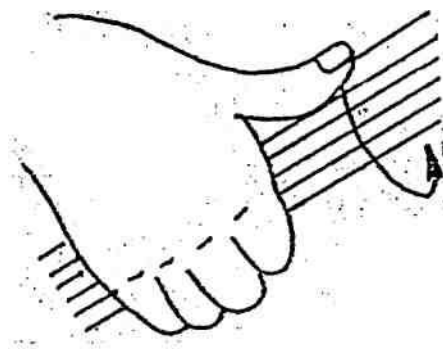
Драматическим эпизодом выглядит начало второй вариации (“Ария и

вариации") Фрескобальди :



Для создания музыки величественного характера хорошо начинать все арпеджированные аккорды так, чтобы верхняя, мелодическая нота падала на начало доли.

Аккорд звучит хорошо, если использовать скольжение большого пальца. Приём скольжения большим пальцем лучше всего представить себе как последовательность штрихов с опорой, когда большой палец буквально падает на соседнюю струну. Для большего эффекта пользуйтесь мякотью большого пальца, открытой кистью и толчком вниз, идущим от локтя. Запястье неподвижно, а большой палец скользит по линии, перпендикулярной струнам. Подчеркните звучание верхней струны небольшим поворотом вовнутрь.



Ломанное арпеджиато исполняется по иному, чем простое *“p-i-m-a”*, к типу которого оно относится. Если в простых арпеджиато кончики пальцев упругие, то в ломаных они должны быть гибкими. Не артикулируйте отдельно каждую ноту ломанного арпеджиато, все ноты исполняются одним движением кисти, с подготовкой пальцев как для одного аккорда. Более естественно выделение верхней ноты, хотя возможен акцент на басовой ноте, другие ноты играют второстепенную роль. В ломаных аккордах более чем из четырёх нот большой палец извлекает две-три басовых ноты непрерывным апояндо-скольжением, как исключение в данном случае используется ноготь. В зависимости от того, сколько звуков извлекает большой палец: один, два

или три, естественный ритм ломанных аккордов будет выглядеть следующим образом :



Лучший способ освоения этих арпеджиато – это практические навыки точного соблюдения ритмического рисунка. Начинайте с крупных длительностей, затем постепенно переходите на более мелкие, соблюдая ровность временных интервалов и ритмической пульсации. Когда большой палец извлекает более одной ноты, обращайтесь особое внимание на ровность длительностей и участие ногтя при извлечении звука.



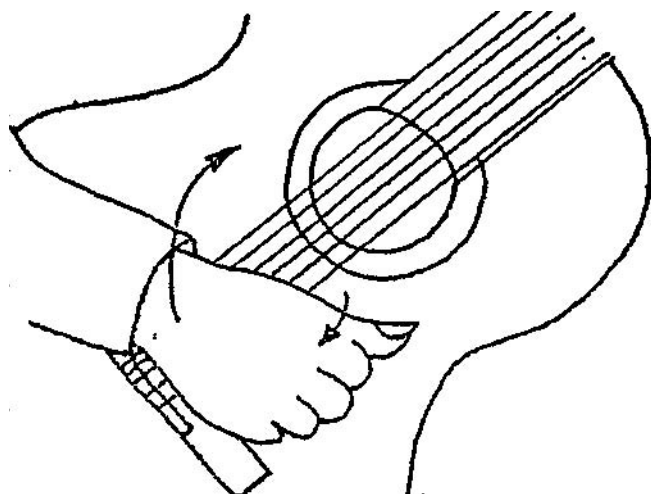
В последнем такте звук извлекается “метёлочкой” – получается звуковое пятно, в котором невозможно различить на слух отдельные ноты, предшествующие акцентированной верхней в аккорде, т.е. последней в арпеджиато. Для достижения этого эффекта нужно бросить кисть влево так, как будто вы смахиваете пылинку с одежды. Это уменьшает сопротивление ногтя и ускоряет последовательность нот.

Логическим следствием подобной формы скольжения большого пальца является применение этого приёма для получения быстрых последовательностей в аккордах. Пользуйтесь непрерывной последовательностью скользящих ударов (апояндо) мякотью большого пальца с одинаковым усилием для всех струн. Направление движения большого пальца, как и прежде, перпендикулярно струнам.



УКРАШЕНИЯ, АКЦЕНТЫ, ГЛУШЕНИЕ

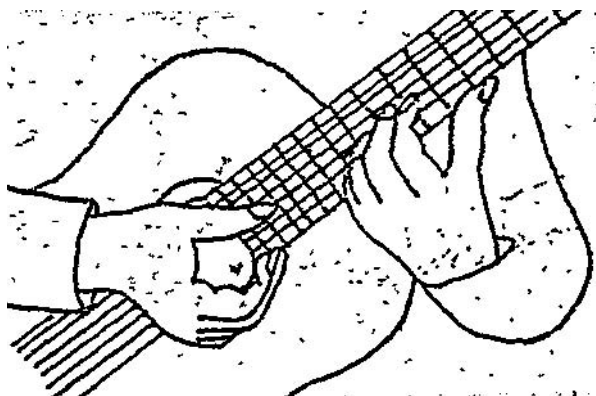
Как и в скольжении большого пальца, многие выразительные эффекты требуют особых форм движения руки и кисти. Уместные пластические движения помогают “театрализации” музыки как для себя, так и для слушателей. Вот несколько таких “театральных” приёмов, используемых многими исполнителями.



В энергичных аккордах для подчёркивания (как в ля-минорной каденции Нарваеса, см. главу 7) или выделения акцентируемых долей применяется быстрое движение кисти, напоминающее удар бича. Кисть двигается вниз и вправо, поворотом в запястье возвращается в исходное положение, описывая обратный полукруг. При выполнении этого приёма кисть сжимается в кулак.

Если последовательность аккордов является большой каденцией, то ещё более широкие жесты выглядят весьма эффектно. Верхняя часть руки отрывается от гитары, и кисть оказывается над струнами выше розетки.

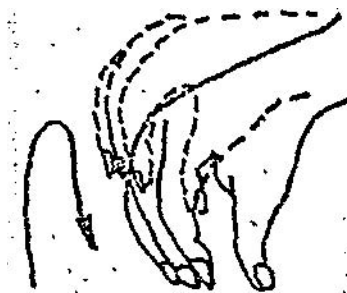
Когда нужно быстро заглушить аккорд, пользуются иногда самым худшим способом – кладут открытую ладонь на струны. Такой неуклюжий жест смажет концовку и раскроет перед аудиторией робость гитариста. Но есть немало более удачных способов глушения. Если мизинец левой руки свободен, например, в аккордах ля-минор или ми-мажор, он может приглушить струны, когда правая рука завершит софэ туше. Но можно воспользоваться и ребром правой кисти с быстрым вращательным движением предплечья.



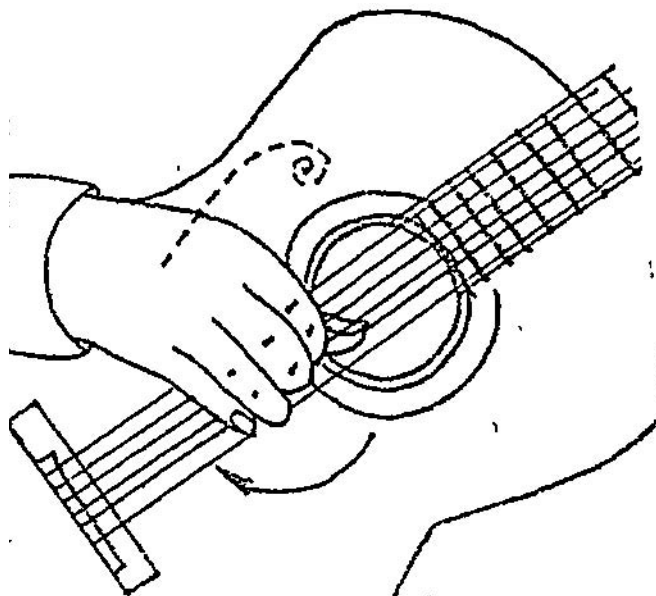
Такая грандиозная форма быстрого глушения применяется и тогда, когда левая рука сопровождает это движение переносом кисти к верхнему овалу корпуса. Обе кисти решительно двигаются навстречу друг другу и в паузе они грандиозно замирают в одинаковой позиции.



И наоборот, когда нужно продлить звучание, применяется другой способ, увеличивающий длительность и сонористику. Например, в Этюде №1 Сора есть несколько “деликатных” аккордов, исполняемых с подпрыгиванием кисти вверх, начиная от запястья.



Это уменьшает сопротивление струн, уравнивает туше спокойным жестом, формирует движения, похожие на танец.



При более продолжительных по звучанию аккордах кругообразные движения кисти имитируют **ВЫТЯГИВАНИЕ ЗВУКА** из инструмента. Часто удлинённый аккорд можно быстро приглушить комбинацией этого жеста с остановкой вибрации струн свободным пальцем левой руки. Добавьте ещё закруглённый жест правой руки для маскировки действий левой руки. Руки гитариста иногда напоминают манипуляции регулировщика жезлом.

Жестикуляция, описанная выше, может показаться излишне театрализованной. Но необходимо помнить, что исполнение музыки является театральным актом. Для эффективности исполнения необходимо преодолеть скованность. Поэтому не стесняйтесь пользоваться жестикуляцией, которая поможет театрализовать исполняемую музыку... И самого себя!

За многие годы наблюдений за стилем и манерой выступления артистов различного ранга от исполнителей международного класса до примитивной самодеятельности я пришёл к печальному выводу: как часто многие талантливые, бесспорно выдающиеся музыканты, как инструменталисты, так и певцы, теряли из-за ложной скромности или сознательного пренебрежения к внешней стороне своего выступления перед аудиторией. Кто станет спорить, что главное – это настоящее мастерство, подлинная музыкальность, глубинное погружение внутрь музыкального образа ?! Но почему можно сбросить со счетов такой важный элемент артистизма, как **ОБАЯНИЕ**, цельность и единство внутреннего и внешнего. Разве триумф Вана Клиберна не убедительный пример для подражания? Только что я имел возможность быть свидетелем огромного успеха английской гитаристки Николы Холл на международном фестивале гитаристов в Польше. Откуда столько обаяния у

20-летней артистки?

РАСГЕАДО

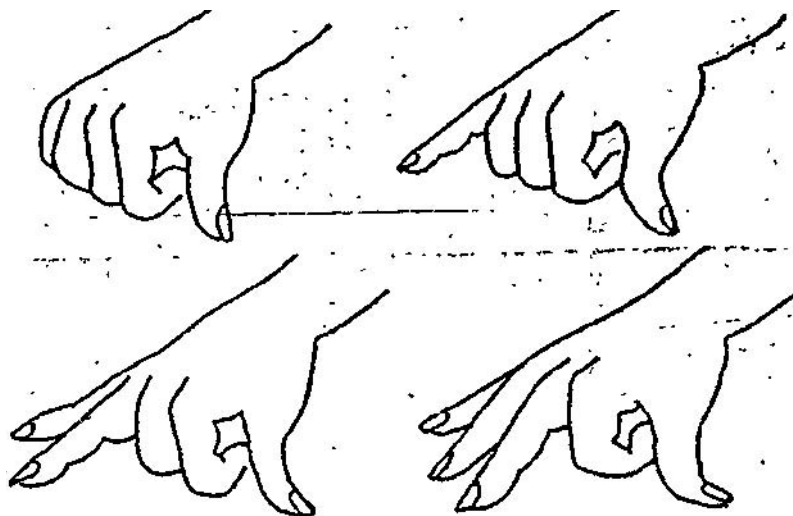
Техника игры аккордов тыльной стороной ногтей известна испокон веков. Уже в семнадцатом веке в Испании для виуэлы было установлено два основных стиля: РАСГЕАДО – игра ударами, ПУНТЕАДО – игра щипком. Гитаристы времён барокко, Корбета, де Визе, Ронкалли, постоянно пользовались штрихом: удары вниз-вверх указательным пальцем. В наше время многие современные композиторы, такие как Родриго, Турина, Джон Дюарт, Мануэль Понсе, Леннокс Беркели пользуются расгеадо в своих композициях для придания им колористического эффекта. Происходит это не столько под влиянием исторического использования расгеадо в классической гитарной музыке, сколько под впечатлением яркого применения его во фламенко. В сочинениях гитарных композиторов всех национальностей находит отражение сильное влияние фольклорной испанской гитары. А это в свою очередь побуждает гитаристов-классиков к изучению техники фламенко, в частности правильного исполнения расгеадо.

В простейшем расгеадо четыре пальца, подобно метёлочке, легко скользят по струнам в последовательности **e-a-m-i** безо всякого усилия. Приятный эффект, который спонтанно встречается у большинства гитаристов и не требует особой техники. Наоборот, расгеадо у фламенкистов отличается высокой ритмической точностью и рассыпчатостью, свойственной ударным инструментам, и осваивается оно не быстро. Управляемый отдельными импульсами, каждый палец быстро ударяет по определённой группе струн на определённой части доли.



Основное расгеадо – это удар вниз четырьмя пальцами в ритме, показанном ниже, если оно исполняется медленно по четырём струнам.

Для исполнения этого примера установите большой палец на шестой струне и сожмите остальные пальцы в кулак. Здесь должно быть полное сжатие кисти, ногти упираются в ладонку так, чтобы пальцы резко выскакивали наружу.



В триольной части расгеадо следите за тем, чтобы каждый палец выщёлкивал из кисти точно перед следующим. Поскольку мизинец невелик, ему трудно выщелкнуть с полной силой. Ввиду того, что между средним и безымянным пальцами существует определённая зависимость движений, палец *a* может потянуть за собой палец *m*. Несмотря на это, постарайтесь выработать быстрые, ударные движения и правильное отделение пальцев друг от друга.

Чрезмерная работа над этим расгеадо утомительна для кисти, поэтому избегайте перенапряжения. По мере того, как овладеете этим движением, увеличьте число игровых струн до шести. Не пытайтесь играть каждым пальцем по всем струнам. Воспользуйтесь естественностью такого штриха, при котором каждый палец ударяет не более, чем три струны. Перекрывание звуков создаёт иллюзию, что каждый палец ударяет по всем шести струнам в одно время. Большой палец установите на деке вблизи шестой струны:



Эта же иллюзия служит основой для фейерверка расгеадо или непрерывного вращения – так называемого РОЛЛ или по-испански РАСГЕАДО РЕТОНДО, т.е. вращательное расгеадо.

В расгеадо ретондо нелегко сыграть ударами вниз с достаточной скоростью или ровностью, чтобы получилось непрерывное расгеадо. Удар вверх

указательным должен служить соединением с серией ударов вниз. Следовательно, игра идёт квинтолями.



Удар вверх указательным пальцем должен быть коротким и отрывистым. Достаточно задеть всего две струны, чтобы получить каскад звуков в соответствующем темпе.

В процессе работы над этим расгеадо вы обнаружите тенденцию к возникновению перерыва между квинтолями, подобно “галопу” в скачках. Причина кроется в том, что мизинец не успевает вернуться к ладони в промежуток времени, достаточный для подготовки следующего импульса. Для преодоления этого недостатка, нужно вернуть остальные пальцы в ладонь в то время, когда указательный палец завершает свой удар вниз. Если же вы будете ждать, когда указательный закончит удар вверх, будет поздно и возникнет эффект галопа. Вот как это выглядит :



Упражняйтесь до тех пор, пока не получится отчётливо различаемой на слух серии из пяти звуков на одной доле. Для выполнения этой задачи потребуется несколько месяцев. В это время будут возникать спонтанно такие моменты, когда будет получаться правильная координация на несколько секунд, затем возникает рецидив.

Когда вы достигнете определённой беглости, прилагайте меньше усилий для полного выпрямления пальцев. При большой скорости у пальцев нет времени для полного разгибания и сгибания, особенно в указательном пальце. Но следите при этом, чтобы пальцы не попадали между струн и не имитировали скользящий удар.

Кроме художественной ценности в качестве колористического средства, это расгеадо находит другое практическое применение. Разгибательные мышцы, которые поднимают пальцы, не получают развития в результате нашей деятельности, в частности музыкальной. Осваивая непрерывное расгеадо, мы

развиваем слабые от природы разгибатели и тем самым содействуем общему развитию кисти.

Рассмотренные выше технические приёмы, особенно ВИБРАТО, являются частью эмоциональных, художественно образных средств гитары. За ними лежит другой мир выразительных средств, где соответствующая роль обдумывания, воображения, слушания, физических ощущений, моментальной интуиции настолько сплетена в сложный комплекс, что всё это скорее относится к области чувств и ощущений и не поддаётся анализу.

В широком смысле это положение действительно верно. Трудно всю сложность художественной выразительности и артистичности изложить в виде свода правил. С другой стороны, искусство – более обдуманный процесс, чем это часто предполагается. Особенно это касается исполнительского искусства. Возможность добиваться всё более и более высокого уровня мышечной силы, диапазона беглости – является отличительной чертой музыкального развития. В инструментальной музыке микроскопические различия между нюансами возможны и необходимы. Некоторые из этих нюансов мы рассмотрим в следующей главе.

Чарльз Дункан «Искусство игры на классической гитаре»

(перевод – П.Ивачев, 1988)

ГЛАВА 8

• ИСКУССТВО ИГРЫ НА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ

Настоящее искусство игры на классической гитаре начинается со слушания и заканчивается им, как, впрочем, и на всех других инструментах. Сюда входит развитие слуха в отношении высоты, гармонии и ритма, развитие способности одновременно анализировать различные детали и, наконец, умение слушать самокритично самого себя. На важность последнего качества обратил внимание один из крупнейших пианистов нашего века Вальтер Гизекинг.

“Критическое слушание самого себя, по моему мнению, – самый главный фактор музыкального обучения... только хорошо натренированное ухо может уловить мелкие неточности и неровности, которые следует устранить для правильной техники”.

Его высказывание подтверждают многие ведущие виртуозы и педагоги из других областей музыки. Музыкальные школы выделяют определённое время для развития слуха, но есть и другие аспекты музыкальности, и серьёзные музыканты должны развивать свои возможности различными путями.

Один из лучших – это пропевание возможно большей части пьесы, над которой вы работаете. Конечно, мало пользы пропевать арпеджио, но как быть с пением самого высокого, нижнего и среднего голосов в полифоническом произведении при одновременной игре других партий? Если вы никогда не пробовали проделать это, вам покажется трудным. Но как упражнение для расширения объёма вашего музыкального восприятия, оно исключительно благотворно. Кандидаты в оркестровые дирижёры стараются проделать это легко и просто во всех двухголосных Инвенциях Баха, напевая одну партию во время исполнения другой. Это укрепляет взаимодействие между слуховыми и двигательными областями мозга. Это помогает при изучении полифонической музыки, путём выяснения гармонии. Пение помогает установить фразировку мелодии. Если ваш голос не так уж хорош, то форма, направление и чувства, которые мы инстинктивно вкладываем в мелодию при пении, помогают часто создать двигательную модель для рук при игре. Привычка напевать помогает гитаристу преодолеть озабоченность самой механикой игры и приблизиться к основной цели инструментальной

музыки – иллюзии пения.

Использование всякой возможности аккомпанировать или играть в ансамбле также помогает гитаристу. Многие музыкальные навыки просто невозможно выработать в изоляции. Мы зачастую учимся непосредственно на примерах, и в этом смысле игра в дуэте с флейтой или аккомпанемент певцам может многому научить. Особенно развивается чувство фразировки, фактуры, ритма, чего нелегко добиться другим путём. Но самое главное – вы будете это делать с удовольствием! Другой положительный результат, о котором следует упомянуть, – это чувство удовлетворения от участия в более широком музыкальном сообществе, от лучшего понимания сильных и слабых сторон гитары, от развития гибкости мышления.

Что ещё приносит неожиданное удовлетворение, так это стремление сознательного слушания в процессе занятий. Хотя занятия без прослушивания кажутся абсурдом, фактически это происходит почти постоянно. Чтобы проверить справедливость этого, предлагаю сыграть пьесу, которую вы хорошо знаете, сначала одним из предлагаемых способов, затем другим. Первый: поверните голову вправо, чтобы не видеть левой руки, и вы будете слушать в основном левым ухом. Второй – с закрытыми глазами. Устранение зрительных помех раскрывает уши, как ничто другое. Переход к чисто слуховому восприятию пьесы может сделать её звуки сказочно неузнаваемыми.

Вы можете развить более совершенное, более точное слуховое восприятие, посвящая ежедневно определённое время упражнению – внимательно слушать игру, не глядя на левую руку. Смотрите в это время на левое колено или на пол. Среди прочих достоинств подобное упражнение включает более сбалансированное “СТЕРЕОФОНИЧЕСКОЕ” восприятие двумя ушами и уменьшение зависимости левой руки от глаза. Не нужно прилагать сознательных усилий для использования ОПЕРЕЖЕНИЯ правой или левой руки, просто слушайте непрерывно, спокойно и объективно, без всяких расслаблений. Как только вы почувствуете расслабленность, повторите пассаж и постарайтесь улучшить эффект наглядности.

И хотя в этих упражнениях мы не достигаем сознательного опережения движений пальцев, всё же здесь есть один из важнейших видов опережения – слуховой. Нашим внутренним слухом мы создаём идеальное представление и постоянно сопоставляем нашу игру с тем, насколько совпадают результаты с ожиданием. Есть много разных ошибок, разрушающих наше ожидания: дребезжание басов, ломка ногтей, ритмические и другие неровности. Поэтому

сначала добейтесь крепкого, ровного звука, а потом тембровых, динамических и ритмических нюансов.

УЛУЧШЕНИЕ КАЧЕСТВА ЗВУКА

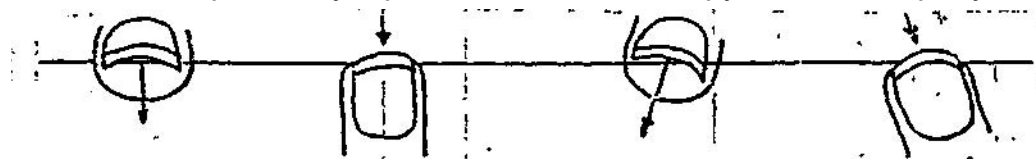
Трудно добиться плотного, ровного тембра и интенсивности звука. Этому мешают, в частности, два обстоятельства. Одно – тембровые различия разных струн, другое – различие тона при опорном и свободном штрихах.

Мы уже убедились выше (гл.3), что для получения плотного звука при свободном штрихе необходимо движение пальцев, при котором происходит толчок струн внутрь, по направлению к деке. Мы рассматривали также достоинства опорного штриха, облегчённого путём понижения запястья (гл.6). Это последнее средство не только содействует беглости пальцев в гаммах, но и позволяет получить более деликатный звук. Фактически, если вы будете играть гамму опорным штрихом этого типа или свободным штрихом с атакой внутрь, звук получится примерно одинаковый. Но можно добиться и совершенно одинакового звука. Упражняйтесь последовательно: 1) с сильным, акцентированным апояндо и 2) с лёгким, сдержанным тирандо. Со временем вы выработаете основной, усреднённый звук, который будет получаться независимо от того, играете ли вы опорным или свободным штрихом. Отклонения от этого основного звука послужит основой для получения тембрового контраста.

КРАЙНЯЯ ЗОНА ТЕМБРА
УМЕРЕННО ЛЁГКИЙ
максимально чистый
ТИРАНДО –
СВОБОДНЫЙ ШТРИХ
ОСНОВНАЯ ЗОНА
МЕЦЦО ФОРТЕ
чистый и полный
КРАЙНЯЯ ЗОНА ТЕМБРА
ФОРТЕ, АКЦЕНТИРОВАННЫЙ
максимально полный
АПОЯНДО –
ОПОРНЫЙ ШТРИХ

Однако независимо от того, пользуемся мы опорным или свободным штрихом, различные тембровые характеристики разных струн приводят к изменению тембра в процессе исполнения гаммы, если не менять угол атаки. Та же самая атака может производить приятное впечатление на первой струне, мутное на третьей и скрипучее на басу. И наоборот, угол

атаки, дающий привлекательный тон на басовых струнах, на верхних – будет давать жидкий тембр. Истина в том, что угол атаки меняется на протяжении гаммы от перпендикулярного на шестой струне к 30° градусам на первой



ТЕМБРОВЫЕ КОНТРАСТЫ

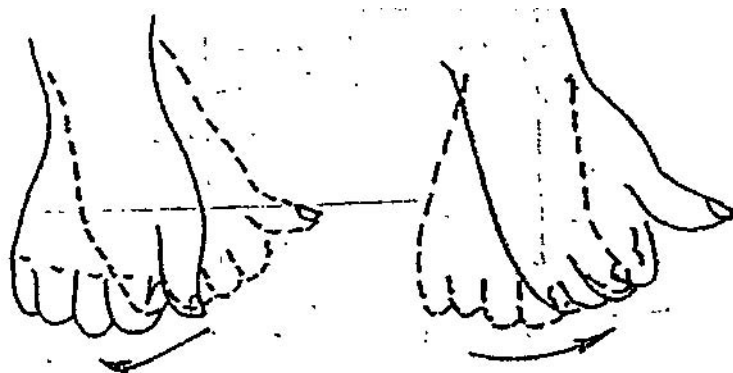
Поскольку динамический диапазон гитары ограничен, без частых изменений тембра выразительные контрасты невозможны. Разнообразие тембров придаёт живость исполнению, поэтому вполне естественно рассматривать ресурсы гитары в терминах оркестровой палитры. Так и поступают исполнители, обладающие образным мышлением, со времён Джулиани и Сора. С этой точки зрения музыкальные возможности нашего инструмента поистине уникальны.

Перемещение кисти в сторону нижней подставки или от неё вносит большие изменения в красоту звука. Существуют практически три возможности позиции кисти между резонаторным отверстием и струнодержателем: 1) над резонаторным отверстием, 2) сразу за ним в сторону подставки и 3) возле подставки. Из этих трёх положений кисти вторая – наиболее естественная. Контраст достигается отступлением от неё в ту или иную сторону. Этот процесс можно сравнить с переходом на другой мануал клавесина или регистр органа. Смена тембров используется для структурных контрастов и для сопоставления повторяющихся фраз и мотивов.

Небольшие изменения изгиба или поворота руки означают, таким образом, появление тембровых нюансов. Как мы уже видели, изменения угла атаки может служить для выравнивания тембра на различных струнах. Такая же техника используется и для достижения тембровых контрастов на одной и той же струне или струнах. Отклонение от средней позиции кисти в левую сторону на один дюйм для получения мягкого тембра сочетается с отклонением ногтя по направлению штриха. Отклонение от средней позиции в противоположную, правую, сторону также на четверть дюйма для получения яркого тембра связано с установкой ногтя против направления штриха. Таким образом, движение не более чем на полдюйма, о чём обычно умалчивают многие авторы, создаёт тонкий контраст тембра без смены

основной позиции кисти. Даже незначительные изменения наклона ногтя большого пальца приводят к разнообразию тембра на басовых струнах (вспомните иллюстрации в 3 главе касательно наклона пальца: несмотря на преувеличение изображения в первом случае атака приводит к металлическому тембру, во втором случае – к мягкому тембру при опорном штрихе).

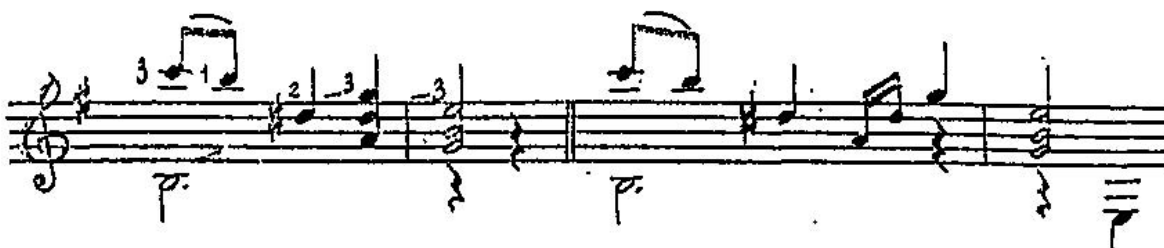
Для получения большей акцентуации или тембрового контраста два различных угла атаки пальцем могут сочетаться с жестом небольшого отклонения вперёд кисти или предплечья. Преувеличенное отклонение приводит в результате к скольжению по струнам. При меньшем отклонении вперёд возникает ощущение большего наклона ногтей вправо или влево. Наклон вправо моментально отражается на отклонении кисти от прямой линии, идущей от предплечья, похоже на выливание воды из чашки, хотя движение сравнительно небольшое. В результате увеличения сопротивления ногтей достигается максимальная чистота тембра. Отклонение влево, описанное в главе 7 и напоминающее смахивание ворсинки с одежды, вызывает небольшое вращение предплечья. Касание струн только кромкой ногтя уменьшает сопротивление и способствует получению густого, певучего тембра. На помещенных ниже иллюстрациях, в немного преувеличенных формах, показано изменение позиции рук во время перемещения кисти.



Путём эксперимента каждый должен постоянно развивать ощущение звука при различных сочетаниях, применительно к аккордам, арпеджио, опорным или свободным штрихам отдельных нот. Из двух направлений наклон в левую сторону употребляется чаще, так как придаёт большую звучность и “приятность” звука. Но помните, что мягкое звучание связано более естественно с постоянным наклоном ногтя вправо. Приятность тембра – результат одной техники, острота и пикантность – другой. Они уравнивают друг друга и придают разнообразие стилю.

Заслуживает особого внимания вариант атаки с наклоном влево и скольжением с мякоти на ноготь. Это характерная черта стиля Сеговии – выделение отдельной ноты путём чёткого, звучного удара. Эффект достигается скольжением одного пальца, независимо от разновидности штриха – опорного или свободного.

В аккордах выделение принимает форму арпеджирования с дополнительным подчёркиванием мелодической ноты путём наклона влево безымянного пальца. Сочетание быстрого опережения нижней ноты, аккорда и вибрато на верхних нотах придаёт особую теплоту выделенной мелодии. Сокращение длительности нижней ноты в таких случаях желательно и напоминает эффект игры аккордами на скрипке или виолончели. Окончание первой фразы в “Аделите” Тарреги содержит типичный пример такого сокращения.



ВЛАДЕНИЕ РИТМОМ

Владение и управление ритмом так же важно, как и владение тембром. Кроме использования рубато и аччелерандо, это означает умение распределять звуки относительно долей. Трудное, деликатное дело, прочно связанное с восприятием качества звука в целом.

Пульсация – главный аспект музыки. Огромное количество ошибок исполнителя легко забывается, если не связано с нарушением ритма. Но незначительные отклонения в ритме не вызывают слуховых раздражений. Ритмическая живость – это, по меньшей мере, половина успешного выступления.

Не надо смешивать ритм с пульсацией метронома. Экспрессивное исполнение требует бесконечного количества минимальных отклонений от регулярной пульсации.

“Широкие восходящие или нисходящие интервалы, большая или меньшая острота гармоний создаёт в сознании подлинно музыкального исполнителя и слушателя желание незначительных ускорений и замедлений, таких, которые невозможно отразить ни в какой нотации... Это требует изменения в

подходе к требованиям регулярности без нарушения ощущения регулярности. Такие незначительные, но целесообразные отклонения от точности пульсаций вдыхают в произведение живость, вместо механичности”.

Оставляя в стороне ритмическую пунктуальность, можно обсудить, где же должен начинаться звук – перед ритмической долей или после неё. Так же, как в области тембра, пример Сеговии поучителен и в отношении ритмических отклонений.

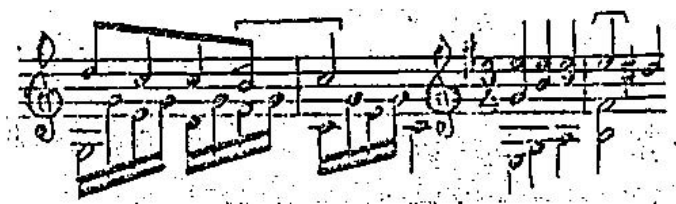
Как Сеговия создаёт пульсацию, легче показать на практике, чем описать. Попробуйте поиграть вместе с ним под запись. Вы вскоре обнаружите, что он постоянно пользуется небольшими ритмическими отклонениями, даже тогда, когда пульс кажется отчётливым. Более заметен чёткий эффект рубато. Характерно, что эти отклонения приобретают форму “паузы вдоха” перед акцентрируемой нотой, которая располагается поэтому чуть позже доли и держится несколько дольше, чем записанная длительность. Менее очевидно, но не менее решительно встречается аччелерандо. И опять-таки легко обнаружить, что Маэстро слегка отклоняется от ритмической доли, хотя кажется, что играет точно на ней.

Анализируя это явление, можно признать, что в данном случае он следует чисто музыкальной логике. Но помимо всего, здесь есть одна главенствующая причина для ускорения: эти отклонения уравнивают более очевидное рубато. Поэтому ритмическая пульсация никогда не утрачивается, хотя иногда она может быть тщательно скрыта.

В общем, можно сказать ещё многое по поводу выразительности исполнения, касается ли это гитары или других инструментов. *Но, так же как и тембр, музыкальная выразительность должна культивироваться.* В частности это касается нот или аккордов, которые должны акцентироваться, нарастать или ослабляться. Соблюдения ритма при таких отклонениях весьма затруднительно. Во-первых, потому что ритм в подсознании стремится сохранить своё господствующее положение. А во-вторых, потому что акцентуация вызывает естественное стремление к ускорению. Рассмотрим несколько типичных случаев из произведений Сора:



Вариации на тему Моцарта, первая вариация



"Этюд № 2" и "Вариация на тему Фолии"

В последнем примере, если вся вариация исполняется в блестящем темпе, гаммообразный пассаж от СИ до ЛЯ выпадает из под контроля, следовательно, подход к ЛЯ звучит скорее решительно, чем грациозно. Хотя второй пример в техническом отношении попроще, каденция также нуждается в ритмическом контроле. Финальное ДО в мелодии нужно немного задержать, чтобы оно звучало ритмически менее напряжённо. Однако вместо этого, отклонение от доли побуждает к глубокому акценту sforzando. В третьем примере темп не столь стремительный, как в предыдущем, но проблема ритмического контроля остаётся. Если задержать МИ как основной момент мотива, то в первом такте возникает крещендо и подчеркивает пульс перед акцентом.

Поскольку ритмический контроль в этих примерах, как и во многих других, – дело тонкое, они, скорее, выглядят как продукт интуиции, а не сознательных намерений. И всё же контролю можно постоянно учиться. Секрет кроется в степени преувеличения на практике. Попробуйте, например, разорвать долю до полной остановки перед выделяемой нотой или аккордом, т.е. практически сделать паузу в определённый момент исполнения, и только после такой подготовки приступайте к завершению фразы. Поскольку разрушение ударного рефлекса поначалу очень трудно, попробуйте проделать это сначала в очень медленном темпе. По мере овладения этим приёмом постепенно увеличивайте темп, пока не достигнете нужного для исполнения. Со временем подсознательные двигательные центры переработают многие из сдерживающих усилий, как и многие из сопутствующих ощущений разрушения. Постепенно у вас выработается более совершенное ощущение ритма, способности к интерпретации, свобода от тирании доли или более точно, от тирании подсознательных рефлексов.

Примечание переводчика:

В этом разделе приводятся ссылки на две работы: Сколес, "Оксфордский спутник музыканта", стр. 877 и Кочевницкий, "Искусство игры на фортепиано", стр. 25-26, где обсуждается

и рассматривается проблема выработки музыкальных рефлексов центральной нервной системы.

Как видно из этих примеров, да и из рассуждений автора, Чарльза Дункана, за рубежом разрабатывают психологические аспекты исполнительства на разных инструментах на основе учения о центральной нервной системе. Пока наши авторы пособий тщательно избегают затрагивать эту terra incognita.

ЛИНИЯ РАЗВИТИЯ – ИСПОЛНЕНИЕ ПАУЗ



Для хорошей фразировки требуется понимание различных музыкальных элементов. Сюда относится ощущение ритмических акцентов, мелодического контура, гармонической активности, нарастания энергии и разрядки внутри линии развития и, может, многое другое, что остаётся за пределами этой книги. Однако особого внимания заслуживает понимание развития мелодической линии. Давайте разберём с этой точки зрения Этюд № 6 Сора:

Большинство исполнителей стремится бессознательно подчеркнуть долгие ноты в обоих голосах. Но независимо от сознательных усилий избежать этого, этот фрагмент может прозвучать так: ля ФА / ре ЛЯ/, фа МИ / ля СОЛь/, ми РЕ / ре ФА/, фа Ля и т.д. с типичной общей тенденцией выделения метрических акцентов. Конечно же, общий смысл ритма в пьесе зачастую требует выделения естественных акцентов. Часто но не всегда. Пример Сора типичен для сотен таких ситуаций. Ясно, что хочется при исполнении придерживаться той схемы акцентов, которая вытекает из общего мелодического контура. Поэтому между первыми и последним ФА-ДИЕЗ в верхнем голосе должно быть ДЕКРЕЩЕНДО и в то же время последнее ФА-ДИЕЗ нужно акцентировать. Это значит, что сильная часть доли должна быть без ударения для выделения затактов, чтобы мелодия приобрела ровное, плавное течение.

Если же кто-то бессознательно захочет выделить сильную часть доли, он при всём желании не сможет достичь желанной ровности. Такая линия будет разорвана метрическими акцентами. Как и обычно, цель может быть достигнута путём обоснованного преувеличения – в данном случае перестановкой акцентов: выделяется затакт, ослабляется начало доли. В

результате получается: Ля фа / РЕ ля/, ФА ми /ЛЯ соль/, МИ ре / РЕ фа/ и т.д. Возможно, что на первых порах исполнителю такое звучание покажется антимузыкальным, но постепенно, по мере освоения этой техники, ухо начнёт воспринимать выделение затакта как вполне музыкальное явление. Поскольку процесс привыкания слуха будет продолжаться, исполнитель вскоре обнаружит, что его ощущение фразировки стало острее.

Он может обнаружить также, что увеличилась плавность движений левой руки, так как есть особое применение изложенного выше принципа в смене позиций на грифе. Причина кроется в том, что симпатические неравные связи при увеличении усилий в одной руке неизбежно приводят к увеличению усилий другой. Таким образом, очень трудно играть **ФОРТЕ** и в то же время слабо касаться струн левой рукой, и наоборот, уменьшая силу звука и усилий правой руки, мы тратим меньше энергии в левой. Этот принцип может считаться общим для достижения плавности, о чём уже говорилось выше не единожды. В частности, при смене позиций технические барьеры легче преодолеваются при повышенном внимании к динамике.

Более типично, когда смена позиции происходит на метрическом акценте и может быть подготовлена на затакте, функция которого – в ритмической и мелодической подготовке. Вот характерный пример из жиги "Первой лютневой сюиты" Баха.



В каждом случае, отмеченном звёздочкой, плавность смены позиции зависит от того, как мы слышим затакт. Если мы воспринимаем затакт метрически и гармонически, он рассматривается как часть аккорда и безударная часть доли. Мы будем мысленно связывать его с предыдущей сильной частью доли и подчеркнём его слабость, так как вся наша энергия будет направлена на смену позиции. В результате правой рукой будет выделена сильная часть следующей доли, опережение которой также увеличит затраты левой руки на усилия при смене позиции.

И наоборот, если мы слышим затакт ритмически и мелодически, мы мысленно связываем его со следующей сильной долей. Поэтому естественно рассматривать его как "трамплин" к сильной доле. С соответствующим ослаблением сильной доли после смены позиции получится более плавная

связь, чем в первом случае. Сознательная сдержанность правой руки в момент смены позиции уменьшает усилие левой руки. Толчок при смене позиции как будто превращается в ноту, предшествующую ему, а между тем левая рука несётся в новую позицию, как на парашюте.

Итак, если левая рука подчиняется уху, технических трудностей нет.

ЭКСПРЕССИВНЫЕ НЮАНСЫ НА ПРИМЕРЕ СЕГОВИИ

Несомненно, главное влияние на искусство игры на классической гитаре в этом веке оказал Андрес Сеговия. Трудно найти в наши дни гитариста, кто не ощутил бы этого влияния.

Конечно, это отнюдь не значит, что индивидуальные интерпретации Сеговии служат универсальной моделью. Но они показывают, сколько красот заключено в звуках гитары. Анализ исполнения Сеговии может служить надёжным путеводителем.

Подходящим примером может служить баховская Сарабанда из Скрипичной сюиты для скрипки Си-минор, записанная в альбоме “Сеговия на сцене”. Эта пьеса хорошо знакома и является образцом прекрасной транскрипции Баха, а так же нетрудна для исполнения. Рассмотрим её такт за тактом, как стоп-кадры на экране:



ТАКТ 1. Первый аккорд арпеджируется и выделяется ногтевым наклоном вправо, второй слегка задерживается, широко арпеджируется скольжением влево для мягкости тона. Выделение второй доли соответствует стилю Сарабанды, и задерживается как замах к третьей, аккорд, которой менее арпеджируется. Одиночное МИ ускоряется и исполняется апояндо с

наклоном влево, чтобы звук был не слабее аккорда.

ТАКТ 2. Аккорд появляется с некоторым замедлением, чтобы отделиться от предшествующего и как бы “для вдоха”.

Он не арпеджируется, но зато вибрируется. Почему? Потому что на скрипке мелодическая нота ФА-ДИЕЗ выделяется для выявления второй доли. А так как на гитаре это невозможно, Сеговия сокращает аккорд настолько, что пульс не теряется. Три восьмые, падающие на конец такта, чуть ускоряются для возмещения тяжеловесности первого такта и выявления направления мелодии.

ТАКТ 3. Скачок от СИ к МИ подчёркивается небольшим акцентом на последней ноте и воспринимается на слух как затакт к РЕ на второй, сильной доле. Это РЕ сильно акцентируется, как и бас, который берётся отчётливо перед долей (так называемый “опережающий или арпеджированный бас” – МИ). По контрасту к этому подчёркиванию последние две ноты такта исполняются лёгким стаккато, как затакт к следующему такту.

ТАКТ 4. ЛЯ-ДИЕЗ в данном случае – мелодическая нота, исполняется отклонением влево, поскольку это заметный момент разрядки. Бас ФА-ДИЕЗ приглушается и укорачивается до восьмушки для окончания фразы и позволяет подготовить выразительную аппликатуру левой руки для следующего прохождения. Так же, как и аналогичный мотив во втором такте, этот немного ускоряется и исполняется стаккато большим пальцем с отчётливым ногтевым тембром. Затемнённый тембр пятой струны конечного МИ смягчает связь РЕ из следующего такта с этим МИ.

ТАКТ 5. Первые два аккорда выделяются сильным акцентом, а второй из них замедляется для создания резонанса для первого.

Нота СОЛЬ на третьей доле выделяется скольжением влево пальцем *i*, подчёркивая драматическую важность этой ноты, как самой низкой в первом проведении темы.

ТАКТ 6. Акцентуация первого аккорда более сильная по сравнению с энергией тритонового скачка в мелодии от СОЛЬ. Отсюда начинается переход к финальной каденции. ДО-ДИЕЗ на второй доле обрывается, а РЕ ускоряется в этой последовательности и исполняется апояндо с неожиданным стаккато. Потому же, что и во втором такте, т.е. для обеспечения дальнейшего развития, здесь, на третьей доле ФА-ДИЕЗ, доминант-септаккорду принадлежит активная роль. Поэтому он звучит как акцентируемый затакт к следующему такту.

ТАКТЫ 7–8. СИ-минорный аккорд на первой доле арпеджируется, наклоном влево выделяется задержание МИ. Открытое МИ на второй доле исполняется с металлическим ногтевым оттенком, характерным для Сеговии. РЕ на второй половине доли играет стаккато для подготовки акцентрируемого ДО-ДИЕЗ на третьей доле. Кадансовый аккорд в восьмом такте выделяется и исполняется скольжением одной подушечки большого пальца.

ВЫВОДЫ

Несмотря на различие в деталях, складывается общее впечатление, что Сеговия руководствовался в данном случае тремя принципами эстетического прядка: постоянно поддерживать в пьесе поступательное движение вперёд, добиваться контраста путём использования различных акцентов и тембров и, последнее, чтобы каждая нота звучала с максимальным резонансом.

Расписывание пьесы по тактам похоже в данном случае на кулинарный рецепт. Конечно, никому не придёт в голову столь детально рассматривать пьесу во время выступления. Многие детали, описанные выше, осваиваются интуитивно в общей исполнительской концепции, где главное – направление мелодической линии и контуров, гармоническая структура и ритмические акценты.

И всё же самая детальная запись в виде комментария не сможет никогда заменить записи звучания. И если обдумывание в процессе исполнения практически незначительно, то при подготовке пьесы это не только желательно, но и обязательно, если конечная цель – искусство исполнения. Горькая правда, которая с трудом принимается на веру, состоит в том, что великие артисты – столь усердные и трудолюбивые работники. Для достижения компетентности в любой области нужен определённый порядок. Для достижения вершин нужна особая дисциплина. Когда цель высока, любые усилия оправданы.

Вероятно, в этом контексте разница между целью и средствами выглядит противоречивой. Почему мы должны упражняться в гаммах? Ответ – вся книга. Для того, чтобы добиться беглости и высокой координации. Чтобы заменить освоенные и надоевшие пьесы новыми на более высоком уровне, для чего потребуются дальнейшее усовершенствование техники, что в свою очередь вернёт нас к гаммам. Этот круг скорее единственный, чем порочный.

Истина состоит в том, что мы играем, упражняемся потому, что мы этого хотим и получаем при этом удовлетворение. Смысл, очевидно, состоит в том, что помимо родного языка, на котором говорим, мы осваиваем язык музыки, ИГРАЯ на инструменте, больше для радости, чем для корысти. Блестящее выступление перед большой аудиторией приносит большое удовлетворение, особенно когда ждёшь внушительный гонорар, но большую радость может принести, открытие, что вы стали играть трёхоктавную гамму СОЛЬ-мажор быстрее, чем вчера. Занятия на классической гитаре полно приятных неожиданностей и открытий своих возможностей.
