

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 спинального 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 рефлексы 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.

ГАММЫ

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:

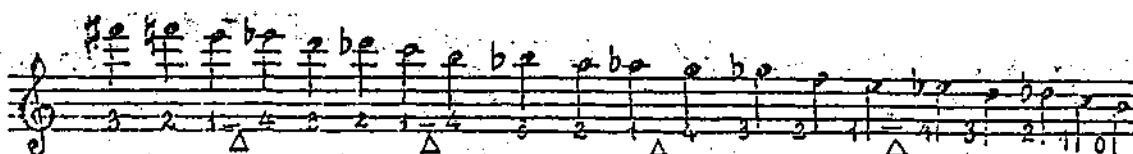


Внизу треугольником обозначена смена позиции.

Если попытаемся сыграть этот фрагмент легато, потребуется перенос левой руки в новую позицию с предельной скоростью. А при стакато 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 упражнении 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.

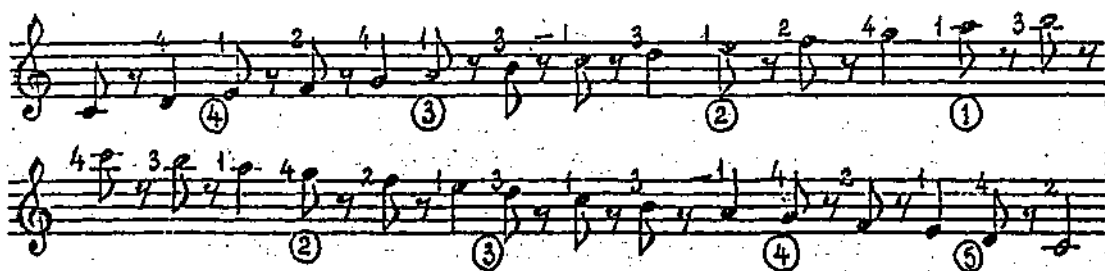
Переход на другую струну требует незначительных изменений в позиции правой руки, более расширенных движений, а потому больше времени, чем при игре на одной струне. В частности это происходит 1) при "перекрещивании" пальцев, когда переход на более высокую струну осуществляется с указательного пальца, 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 акцентуация 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 на половину. 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 царапание 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.

А К К О Р Д Ы

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 немusикальных звуков.

Множество пьес требуют раздельной 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 раздельная 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 х). 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 призывом "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 призыва 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

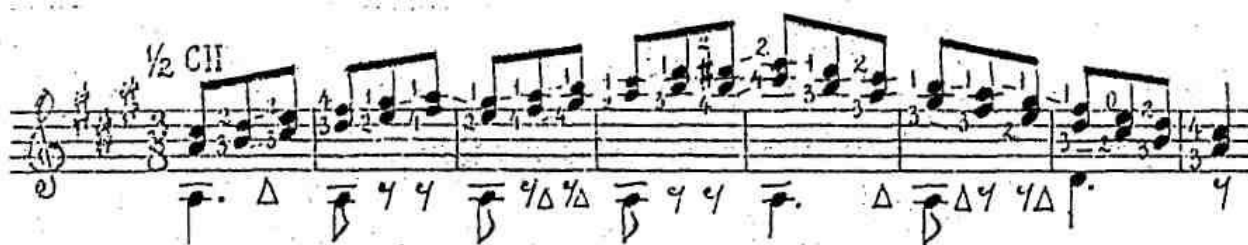
подсознательной. В этом случае потребуется меньше времени для подготовки аккорда. Со временем смена позиции, приблизится к плавному легато.

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 общемзыкальные 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.

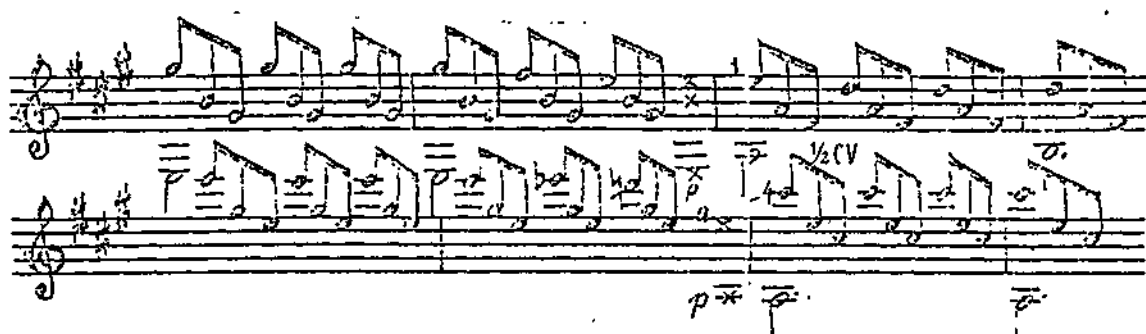


Треугольники внизу показывают только действительную смену позиций. Это передвижение большого пальца по грифу с одного места на другое. Обратите внимание, что во 2 и 3 тактах пальцы переходят с четвертой позиции в пятую без передвижения большого пальца, который для удобства поворачивается

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.



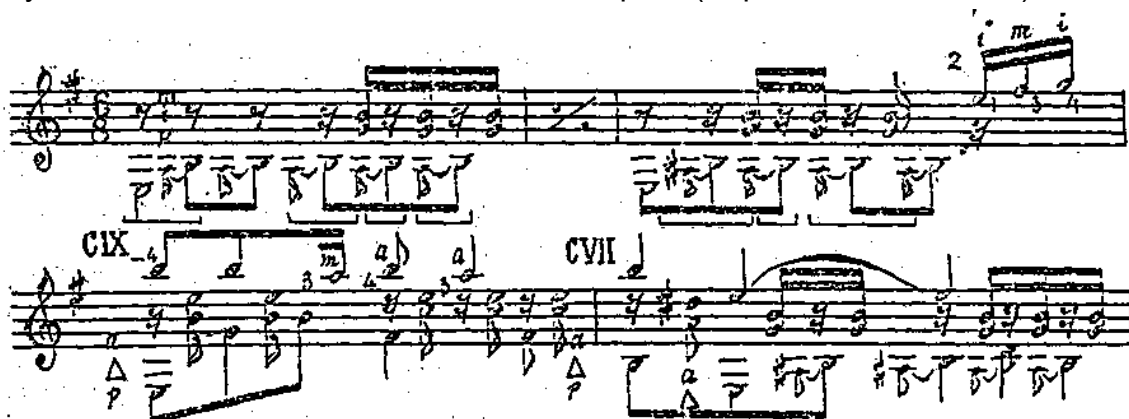
Опережение большого и указательного в тремоло можно успешно применить в "Воспоминании об Альгамбре". Независимо от природы циклического движения, большой и какой-либо из других пальцев могут быть использованы при подготовке смены позиций. Эта процедура скоро станет привычным актом, и подсознательный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

ГОМОФОНИЯ 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 стаккато, 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 смен аккордов в пассаже (отмечено в нотах чертой у цифры, означающей палец левой руки), безымянный палец играет с опорой (апояндо) для выделения мелодии здесь и в дальнейшем.

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 стаккато 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, лишённые смысла при отсутствии совершенной техники координации. При данной технике достижение выразительности и является высшим удовольствием игры на гитаре.
