

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 “СТРЕОФОНИЧЕСКОЕ” 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.

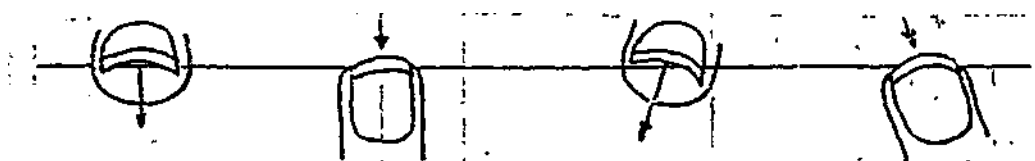
Отклонения от этого основного звука послужит основой для получения тембрового контраста.

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

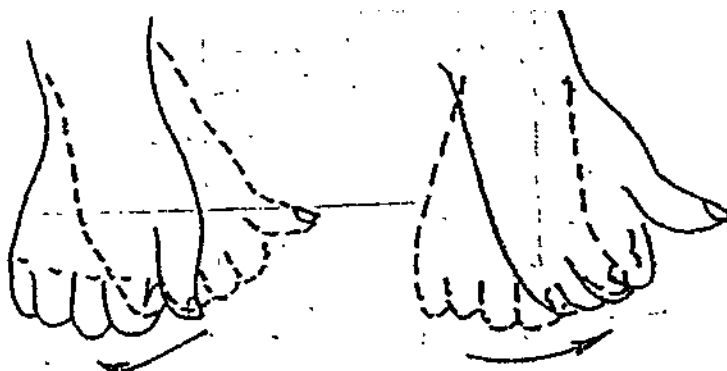
Поскольку динамический диапазон гитары ограничен, без частых изменений тембра выразительные контрасты невозможны. Разнообразие тембров придаёт живость исполнению, поэтому вполне естественно рассматривать ресурсы гитары в терминах оркестровой палитры. Так и поступают исполнители, обладающие образным мышлением, 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 темbru, во втором случае – к мягкому темbru 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

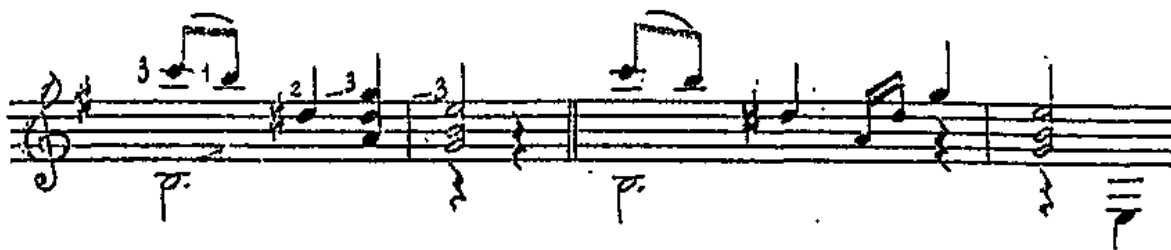
выливание воды из чашки, хотя движение сравнительно небольшое. В результате увеличения сопротивления ногтей достигается максимальная чистота тембра. Отклонение влево, описанное в главе 7 и напоминающее смахивание ворсинки с одежды, вызывает небольшое вращение предплечья. Касание струн только кромкой 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 вибрата 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 акцентируемой 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,

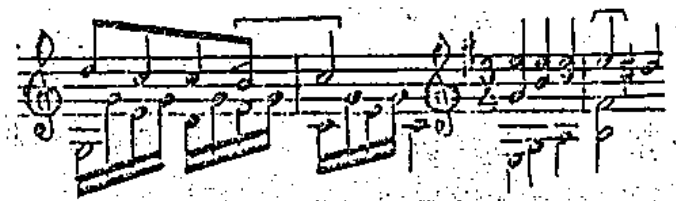
что Маэстро слегка отклоняется от ритмической доли, хотя кажется, что играет точно на ней.

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 сфорцандо. 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 контроль 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.

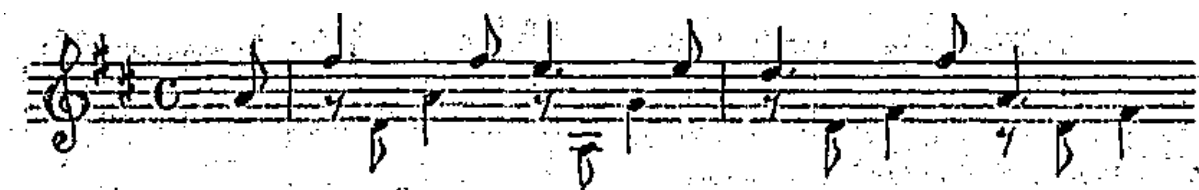
Примечание переводчика:

В этом разделе приводятся ссылки на две работы: Сколес, "Оксфордский спутник музыканта", стр. 877 и Кочевицкий, "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. Одинокое 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 акцентируемого 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.
