

Nagekidori

**Развитие методики преподавания игры на
классической гитаре в историческом контексте**

(Под редакцией М. С. Б.)

2013 г.

СОДЕРЖАНИЕ.

Введение.	3
Общие понятия и определения постановки рук при игре на классической гитаре	3
1. Дионисио Агуадо (1784-1849)	5
2. Фернандо Сор (1778-1839)	12
3. Франциско Таррега (1852-1909)	25
4. Паскуаль Роч (1860-1921)	30
5. Эмилио Пухоль (1886-1980)	34
6. Хуан Грекос	40
7. Чарльз Дункан	44
8. Андрес Сеговия (1893-1987)	50
9. Рикардо Изнаола (род. 1949)	57
10. Сергей Руднев (род. 1955)	60
11. Скотт Теннант	64
12. Андрес Сеговия, часть 2	86
13. Джон Тэйлор	96
Заключение	108
Приложения:	
1. Основной тон и обертоны	109
2. Юрий Николаевич Холопов (1932-2003)	111
Список использованной литературы	114

ВВЕДЕНИЕ.

Цель работы - рассмотреть наиболее значимые школы игры на классической гитаре; проследить откуда и из каких школ появились правила, понятия, обозначения проблем техники игры на классической гитаре и их решения; ввести, при необходимости, новые понятия и правила, уточнить, там, где это нужно, существующие понятия и правила. Также ввиду необходимости дать определения предметам занятий – музыке, игре на инструменте (т.к. эти вопросы затрагиваются в некоторых школах), в приложении кратко освещены положения теоретической школы Ю.Н. Холопова.

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОСТАНОВКИ РУК ПРИ ИГРЕ НА КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЕ.

1. **Позиции запястья правой руки** - а) низкое (но не заниженное) - позиция с параллельным линии начальных суставов пальцев запястьем, для игры большим пальцем подушечкой и б) высокое (но не завышенное, как говорят скрипачи, "не нужно делать гуся", т.е. излишне завышать запястье) - позиция с положением запястья чуть выше линии начальных суставов пальцев, для игры большим пальцем ногтём.

В некоторых случаях возможна игра большим пальцем ногтём в низкой позиции запястья, если удаётся попадать в струну не самым кончиком ногтя, а местом примерно посередине от центра до края ногтя, но это, в большинстве случаев, скорее исключение, дополняющее правило позиций запястья, оно же правило позиции большого пальца - в низкой позиции удар по струне мякотью пальца (подушечкой), нижней частью, в точке касания со струной примерно на треть общей высоты подушечки от нижнего края подушечки, в высокой позиции запястья удар по струне ногтём большого пальца, частью между серединой и левым краем ногтя.

2. **Свободная кисть** - перемещение запястья во время игры между крайними позициями запястья, высоким и низким. Основное положение при игре - низкое запястье, как правило, с игрой большим пальцем подушечкой. Также - перемещение позиции пальцев правой руки по отношению к струнам - от прямого запястья, т.е. до кончиков пальцев продолжающего линию от локтя до запястья в основном положении, до развернутой вправо (например, для игры неглубоким апояндо центром ногтя и тремоло). По Дункану, в этом случае, есть три позиции кисти (ниже, в главе о Дункане, подробнее).

3. **Позиции левой руки** - вертикальная (перемещение снизу вверх, от нижних струн к верхним и обратно, большой палец позади грифа следует, поднимаясь и опускаясь, за средним, удерживая позицию) и горизонтальная (вдоль по грифу, позиция определяется номером лада, на котором находится указательный палец). Движения пальцев от начального сустава.

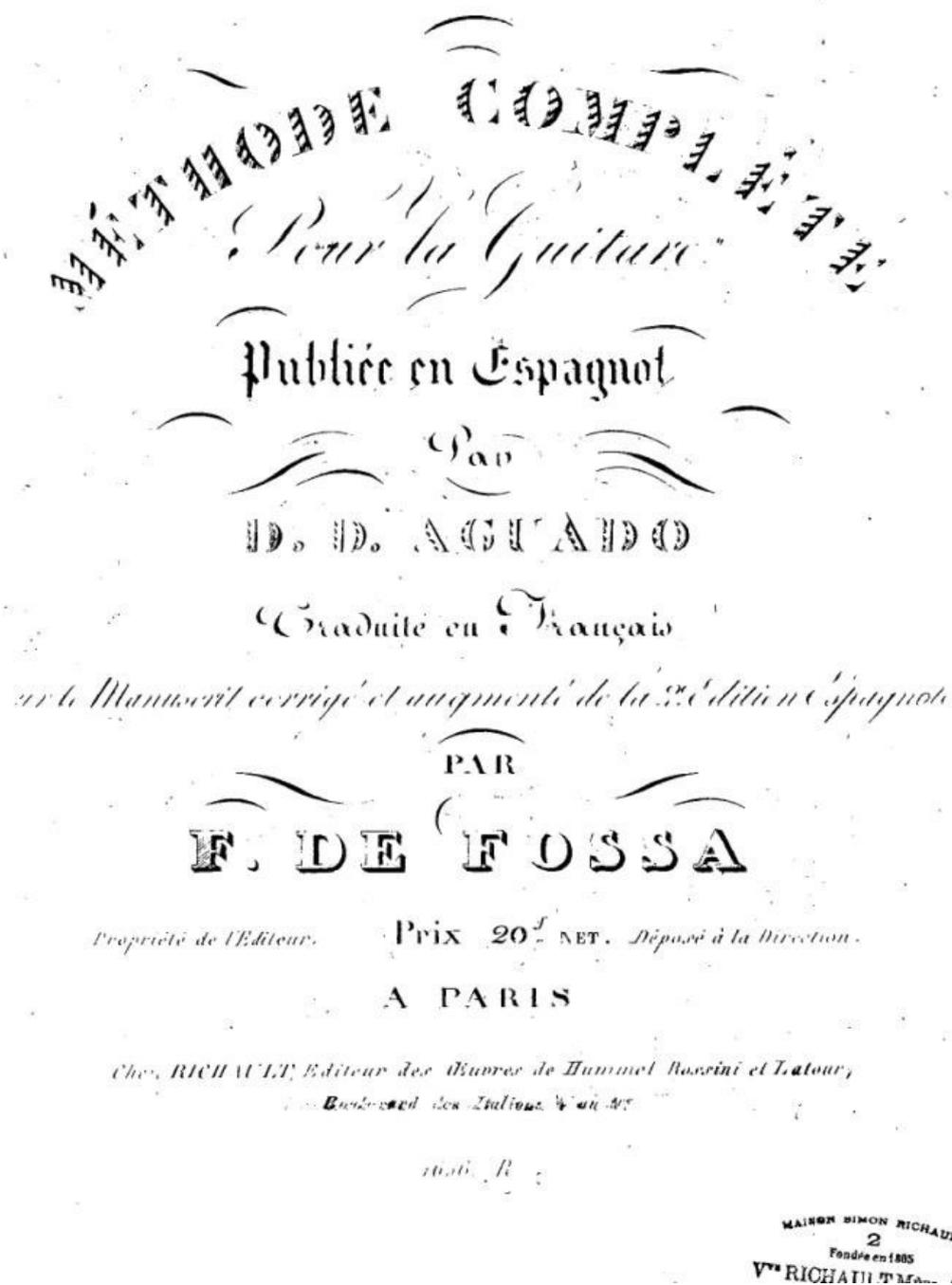
4. **Позиции правой руки** (по аналогии с позициями левой руки, обозначаемыми по номеру лада, на котором находится указательный палец) - определяются по положению указательного пальца на струне, номер позиции - номер струны, на которой находится указательный палец. Можно применить обозначения - номер позиции в треугольнике. Так, игра гамм, по сути, для правой руки - перемещение позиции правой руки от нижних в верхним. Например, гамма C-dur в аппликатуре А. Сеговии - игра в 5 пяти позициях, от пятой до первой. Момент смены позиции - момент перемещения указательного пальца. Основная позиция при игре тирандо - все пальцы на одной линии, расположены тесно друг к другу.

5. **Опора** (временная опора) - опора кисти на неиграющий палец. Чаще встречается для определения способа игры правой рукой - с опорой или без неё. Наиболее встречаемый вид - опора большого пальца на не занятую в игре струну. Близкая опора - большим пальцем на соседнюю с указательным струну - для игры тирандо, применяется при игре опорным тирандо (соответственно, при игре без опоры на неиграющий палец - тирандо без-опорное), т.е. позиция "близких пальцев" для игры тирандо предполагает тесное расположение пальцев, начальный сустав пальцев над кончиками пальцев, движение от начального сустава. Дальняя опора - в основном, для игры апояндо, с наклонным положением пальцев, начальный сустав на 1-2-3 струны ниже, чем кончик пальца, зашипывающий струну, либо, при необходимости опоры на соседней струне, большой палец в отдалении от указательного, движение играющих пальцев также - от начального сустава. При игре апояндо опора большим пальцем обязательна, при игре апояндо большим пальцем также обязательна опора на не играющий указательный, средний или безымянный палец (иногда используют совместно играющий палец как опору для апояндо большим пальцем - при двойных нотах, аккордах, и арпеджио, как правило, только для большого пальца). Опора перемещается вместе с играющим указательным пальцем. Стоит отметить, что в игре часто встречается опора и на указательный, средний и безымянный палец, что даёт кисти фиксированность позиции в момент игры, также в левой руке есть свои виды опоры - если неиграющий палец лежит на струне, левая рука играет с опорой. (Также нужно отметить, что есть определённая путаница в понятиях опоры, т.к. есть вид игры с опорой сыгравшего пальца на соседнюю струну - апояндо).

Далее рассмотрим общие технические проблемы гитарных школ, как они возникали и как решались наиболее видными и значительными представителями классической гитарной методики преподавания игры на гитаре.

1. ДИОНИСИО АГУАДО (1784-1849).

"Школа Гитары" – 1825 год (вышла в печати после издания этюдов 1820 года и создания набросков к школе 1819 года).



Титульный лист французского издания Франсуа де Фосса 1826 года.



Первый вариант посадки Агуадо, без подставки, гитара на правом колене, опирается на стул широкой правой частью, под углом (правая рука над резонаторным отверстием, у грифа).

Nuevo Método
DE
GUITARRA
Por
DIONISIO AGUADO



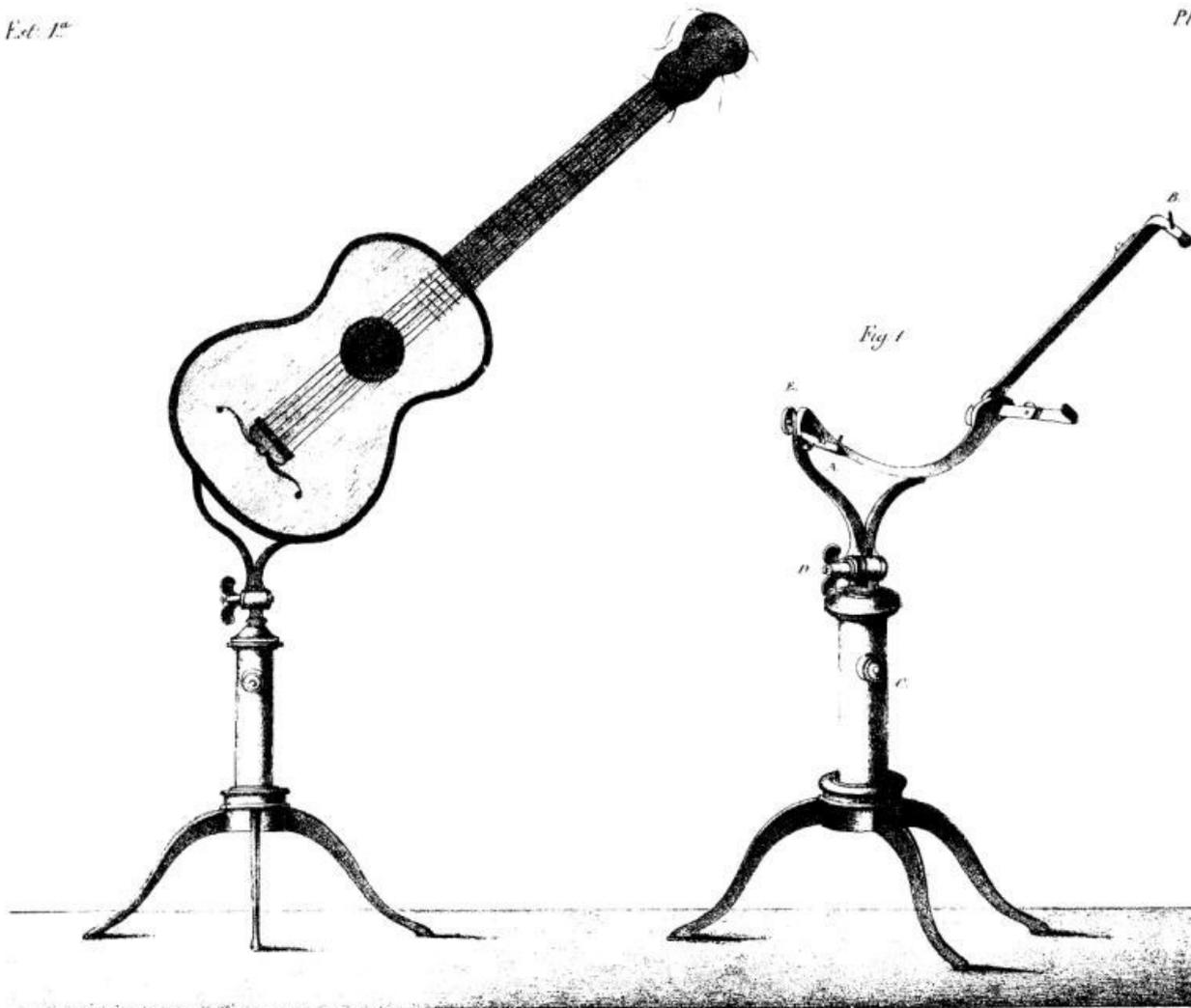
Op. 6.
Propiedad del Autor.

Precio. 60^{rs}

*Se hallará en MADRID, en la librería de Campo, calle angosta de Majaderito.
En PARIS, en casa de los principales Editores de Música.*

D. Aguado
[81]

Новая Школа Гитары (оп.6) - 1834 год "или раньше". Титульный лист с изображением треноги (устройство для поддержки гитары).



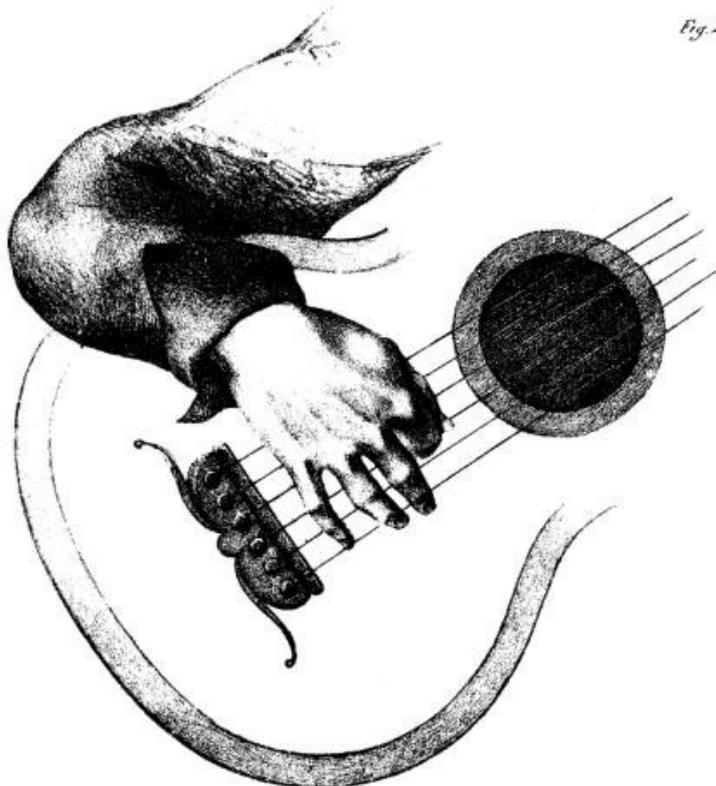
Tripodistese

è
 regis- manus
 micansime en el oval
 se colere la guitarra
 inventa per

in
 regis- manus
 servent
 se fover la guitarra
 inventa per

W. Aguado.

Строение треноги.



Левая и правая рука, правая рука между подставкой и розеткой.



D. AGUADO.

Engraving
Aguado's portrait from the Paris edition of the *Nouvelle Méthode de Guitare*, opus 6.
Reproduced by kind permission of the Library of Congress, Washington

Посадка Агуадо с треногой, гитара над правым коленом, правая рука у подставки.

Абзац из “Набросков к школе игры” опус 6, парижское издательство Шоненбергера, 1819 год (как он приводится в "Истории гитары" Доминго Прата, здесь и далее перевод на русский язык «Истории гитары» Доминго Прата - Яблоков М. С.):

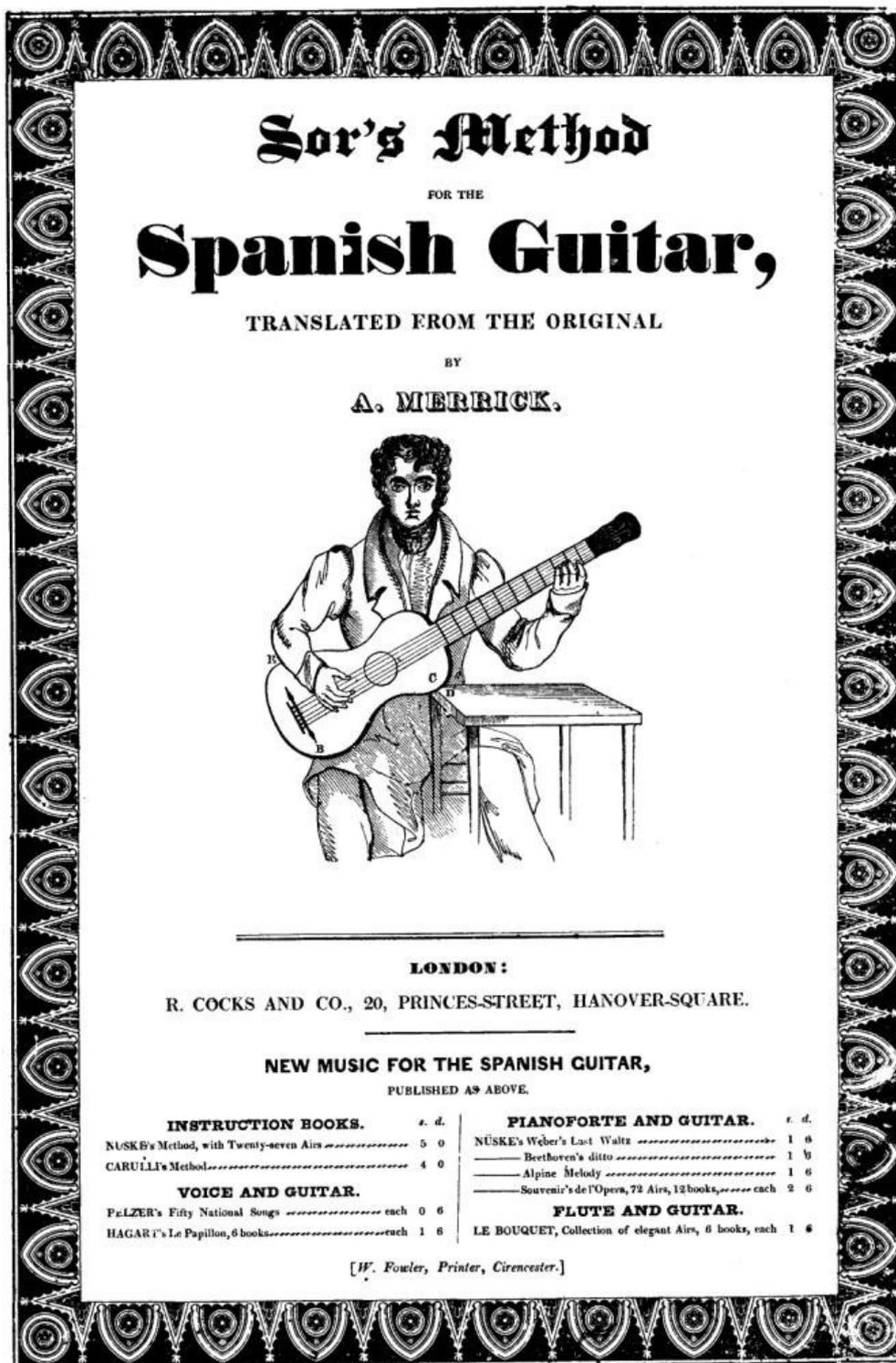
“171. Путем раздумья и опыта я пришел к выводу о том, что игра подушечками пальцев гарантирует свободу и уверенность игры, обстоятельство, которое, наряду с другими важными обстоятельствами делает такой важной заслугой сеньора Сора. Поэтому я считаю, что обычно следует применять большой палец с подушечкой. Для быстроты исполнения нот удобно брать струну как можно меньшее место занимающим телом, которое, следовательно, не захватывает струну. Это по моим понятиям, происходит, когда играют ногтями. Блеском всего, что он исполняет, мой соотечественник сеньор Уэрта в большей мере обязан тому, что берет струны ногтями, отсюда же получают многие особые эффекты, которые вызывает у аудитории его манера исполнения. Я считаю, что при направленных занятиях можно добиться уверенного исполнения при помощи ногтей, но для получения, кроме того, хорошего звука, нужно брать струну сначала подушечкой, “задней частью”, а затем ногтем так, чтобы струна скользила между первой и второй. В последнее время я пришел к решению не пользоваться ногтем большого пальца, но пользоваться ногтем указательного и среднего пальцев”

Агуадо первым заметил, что при игре ногтём струна должна скользить по подушечке и ногтю. Эту идею в полной мере позже, в конце XX века разовьет Джон Тэйлор в книге "Звукоизвлечение на классической гитаре" - и введет понятие использование ногтя как пандуса, т. е. игра под углом к струне левой частью ногтя (хотя некоторые используют правый, но намного реже), при таком способе струна проходит больший путь, чем при использовании ногтя как медиатора, т.е. при зацепывании центром ногтя.

И, что немаловажно, Агуадо, пожалуй, первый, кто играл подушечкой большого пальца с использованием ногтей указательного и среднего. Почему не сказано о безымянном - будет ясно далее из положений школы Сора (нельзя провести прямую линию между большим, указательным, средним и безымянным, не согнув немного указательный и средний).

2. ФЕРНАНДО СОР (1778-1839).

"Трактат о гитаре". Первое издание - 1830 год.



Титульный лист Лондонского издания Трактата (перевод на английский язык - А. Меррик - 1832 год), подставка Сора (стол), правая рука между подставкой и розеткой.

POSITION OF THE INSTRUMENT.

Having had no master, I have been obliged to reason before raising any maxim into a fixed principle. I observed that all masters on the pianoforte agree in sitting opposite the middle of the key-board, namely the middle of the horizontal line passed over by both hands. I considered this precept very just, because, leaving both arms equally separated from the body, no motion would be confined. Hence I concluded that the middle part of the string (the 12th fret) should be found opposite my form of the guitar, which, describing the curve B C D A F, fig. 6, indicates the point right knee; but as in this case the instrument is too low for the left hand to be placed of requiring the guitar-makers to make any support for my right foot which, by keeping my knee higher, raised the guitar to a proper height for the left hand. Yet, in proportion as I have required more and more of the instrument, I have found it necessary to have it better fixed in its position, from which it should not deviate but when I wished. To effect this, I have found nothing better than to have before me a table, presenting one of its corners opposite the 12th fret, allowing me to rest the point

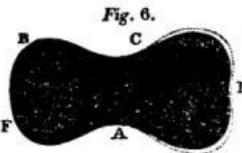


Fig. 7.



Fig. 8.



B of the instrument on the right knee a little turned out, and the point C on the corner D. By these means, finding myself placed in the position represented in figure 7. I am enabled to pass the left hand readily over the finger-board, it not being obliged to support the neck of the instrument, because the guitar is not only supported by the knee and the table, but is fixed by the weight of the right hand, which I cause to rest entirely on the point E.

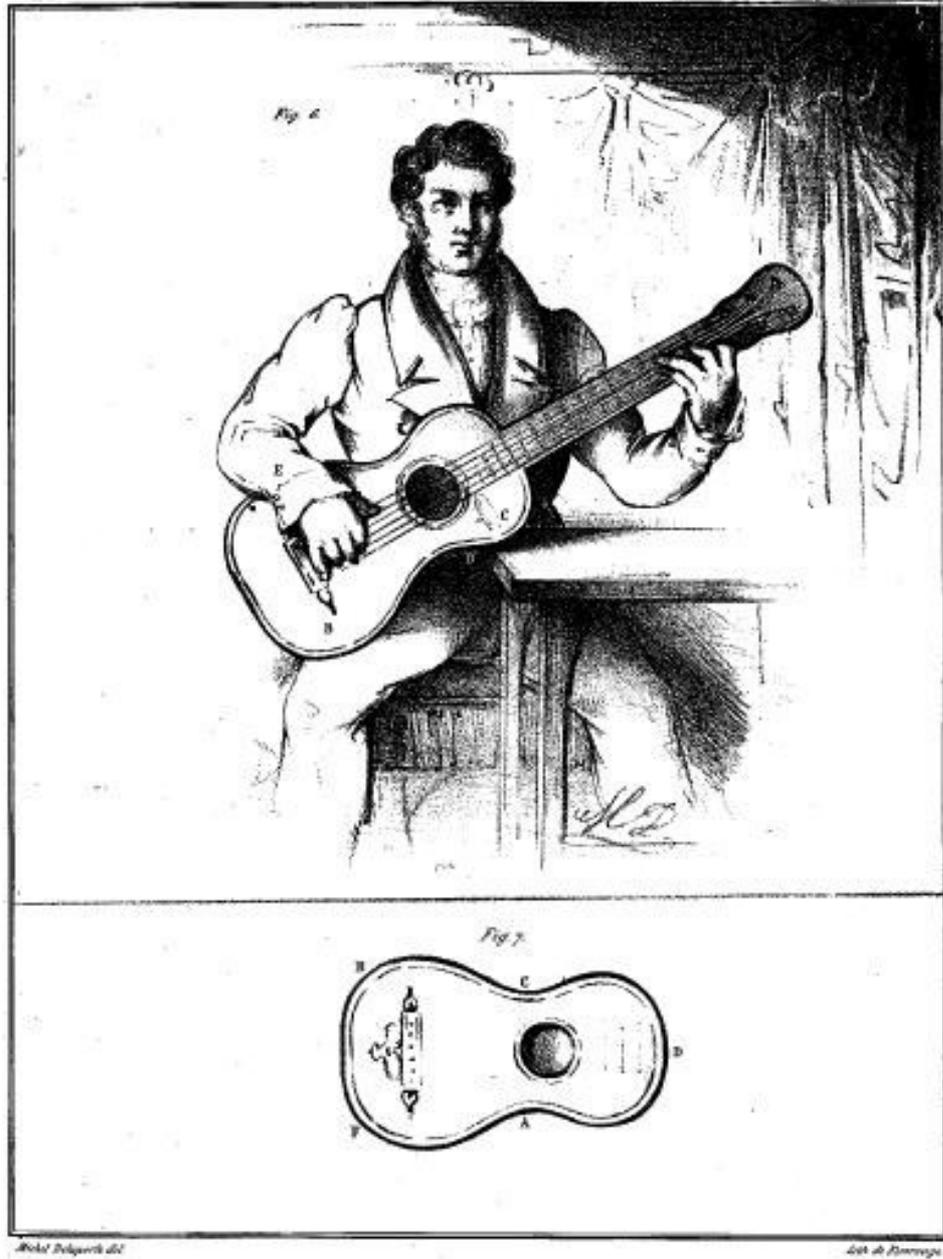
I made yet another reflection on the position of the guitar. I remarked that the French and Italians generally held it in the way represented in fig. 8; and that the line A F was always parallel to the plane on which the man appears to the eye. That position (if I endeavoured to take it) would oblige me to advance the right shoulder in a constrained manner. My arm, having no support, could not determine a fixed position for the hand. The tendons acting continually to keep the arm in an unnatural position, such as the angle B C D, would make me feel difficulty in moving the joints of the fingers, and indeed often pain. At first I said to myself that this position could only be compared to that of a pianist sitting at one end of the key-board; that the left arm being

Посадка Сора (первый рисунок, слева) (перевод на русский язык – здесь и далее, в главе о Фернандо Соре, - А. К.) - "Все пианисты сидят посередине клавиатуры, и я считаю, что это верно, потому что каждая рука может быть равно удалена от тела, делая движения при игре. Так я пришел к заключению, что средняя часть струны (примерно 12 лад) должна находиться напротив тела. Гитара опирается широкой частью на правое колено, но в этом случае инструмент еще низок для левой руки. Я не нашел ничего лучше, чем

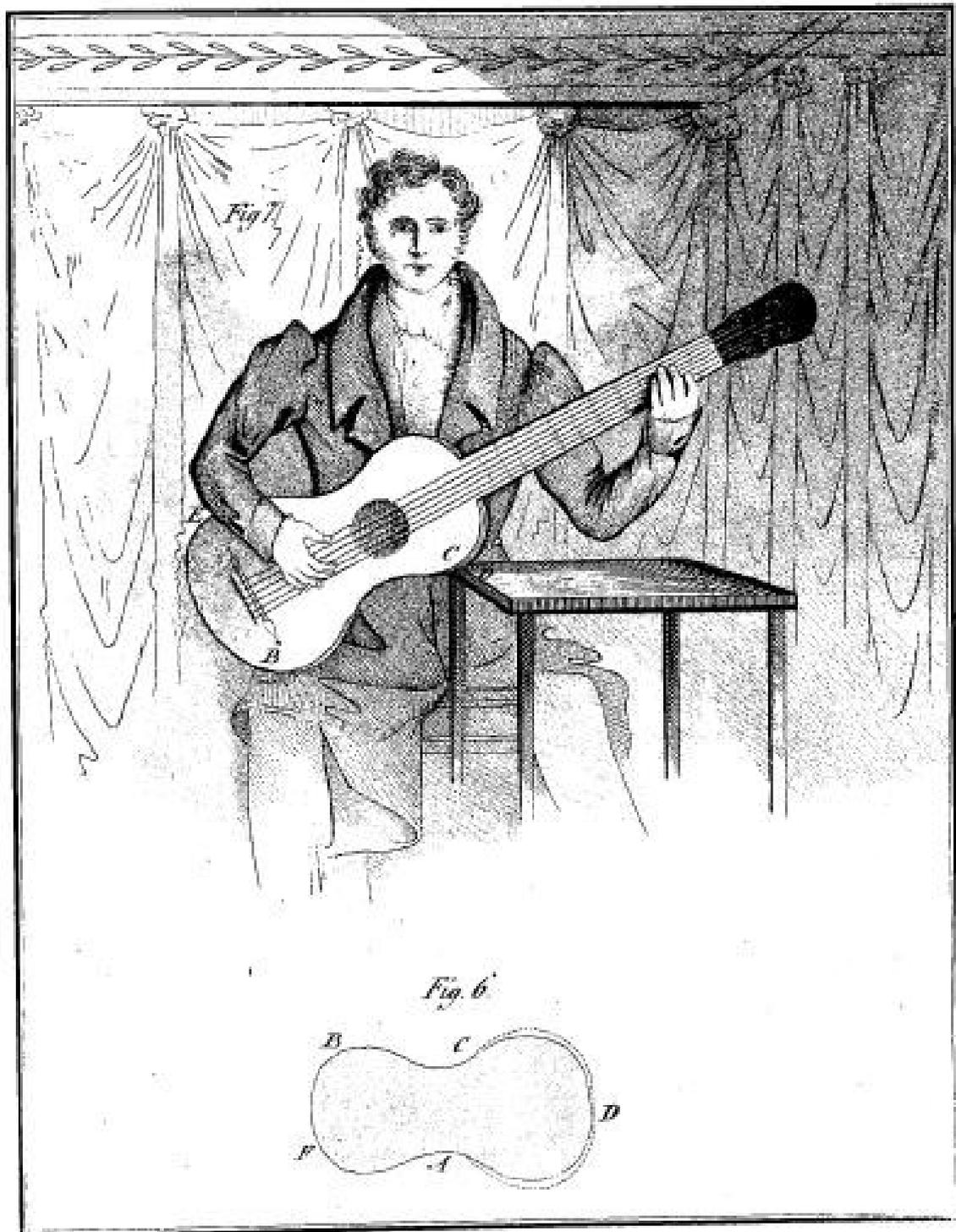
поставить перед собой стол, одним углом напротив 12 лада. Так левая рука избавляется от необходимости поддерживать гриф, т.к. у гитары есть две опоры - колено и стол, и она уравновешена весом правой руки"

"Итальянская" посадка (второй рисунок, справа) - "Я отметил, что в посадке, которую используют французы и итальянцы, шейка грифа всегда параллельна глазам, но эта позиция принудила бы меня двигать правым плечом, рука не имела бы поддержки, для определенного неподвижного положения, сухожилия работали бы непрерывно, чтобы удержать руку в таком неестественном положении, как угол VCD (от плеча до запястья), это заставило бы меня испытывать трудности, и даже боль. Это положение сравнимо с пианистом, сидящим у края клавиатуры. Левое плечо было бы поднято длительное время, обращение крови было бы затруднено в разных частях тела"

Как видим, первые школы игры на классической гитаре начинаются с попытки уйти от традиционной "итальянской" посадки с подставкой под левую ногу и положением гитары на левом колене, перемещая гитару на правое колено, для удобства левой руки. В посадке Сора есть определённый смысл, и можно было бы использовать её и сегодня, как и посадку Агуадо, если есть возможность сделать треногу (современные суппорты также способны переместить гитару к правому колену, но при посадке с суппортом, как правило, шейка грифа часто поднимается даже выше уровня глаз, а в посадке Сора шейка грифа ниже уровня глаз). Добавлю, что не лишним будет подложить под гитару кусок параллона, ставя её на стол в посадке Сора.



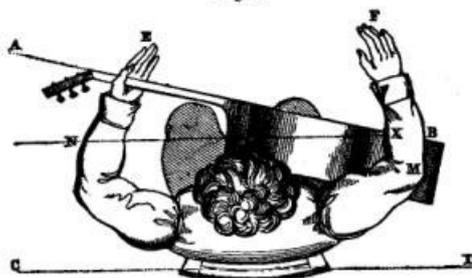
Посадка Сора - рисунок 1830 года из парижского (первого) издания школы.



Посадка Сора - рисунок 1830 года, немецкое издание школы.

raised for a long time, the circulation of the blood must be affected in the parts most distant from the body ; that the line C D, formed by the fore-arm indicates its continuation D E as the natural direction of the right hand, and that the latter being obliged to rise to encounter the strings, the wrist must be in a continual state of contraction in

Fig. 9.

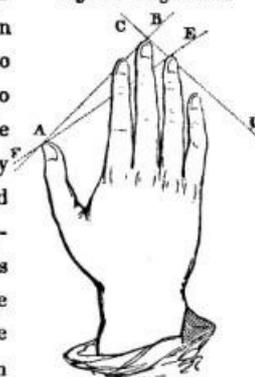


order to keep it curved. I establish as a principle that since on my left I should have only the hand beyond the line A B, fig. 9, whilst on my right, half the fore arm should be advanced, the line A B could not by any means be parallel to the line C D, if I wished to prevent displacing my right shoulder, and the parallel could only be N B. Thus placed, I found that by letting my right hand F incline naturally, it came exactly in front of the strings ; that, from its form and the different lengths of the fingers, I could use to advantage the dimensions given it by nature, instead of modifying them in order to accommodate them to the proper distances ; and that the point X, at the middle of the fore arm, serving me as a support, I had only to make a motion with the elbow to cause the arm of the lever X M to act in the opposite direction to that which I desired to communicate to the other arm of the lever X F.

RIGHT HAND.

The line on which the strings bear at the edge of the bridge, is a straight line, as well as that of the nut, consequently all the strings are in the same plane. If these strings were to be touched by keys or moved by quills, like the old harpsichords and spinets, all the hammers or jacks (when not set in motion) would be seen to form a straight line parallel to the strings which they were to set in vibration ; and when several were made to act at once, they would always preserve a straight line parallel to the plane of the strings, and this would be one cause of uniformity in the quantity and quality of the sound. From this truth I deduced that it is necessary for the ends of the fingers of this hand to be placed in a straight line in front of the strings and parallel to the plane which they form, and I examined whether my fingers were found in that situation naturally. I saw that my fingers did not allow me to apply a straight line to touch the extremities of more than three of them, fig. 10, A B, and that if I wished to bring in the fourth, it would always be at the expense of the two which, being obliged to be bent not to over-pass the line E A (the others continuing extended), would place my hand in a constrained position, on account of the difficulty which I have always experienced in bending one single finger (excepting the thumb), if the others have not a point of support, as happens to the left hand. The joint of the thumb as well as its position cause its action to be in another direction different from that of the fingers, and, besides the possibility of pushing the string, it can approach them or recede without deranging the hand. It can slide on two succeeding strings with such a velocity as to make them both be heard together. I therefore establish as a rule of my fingering, for the right hand, to employ commonly only the three fingers touched by the line A B, and to use the fourth only for playing a chord in four parts of which the part nearest to the base leaves an intermediate string, as in example 1, Plate I.

Fig. 10. Right hand.



Верхний рисунок - "угол Сора" - линия гитары не параллельна линии тела, гриф чуть впереди, параллель линии тела идет по линии от середины левого локтя к подставке, правая рука опирается на середину локтя (для сравнения - "угол Дункана" - гитара наклонена влево

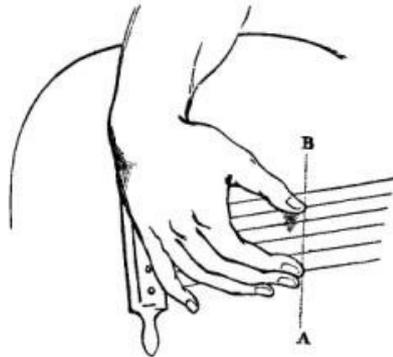
от линии корпуса и "угол Теннанта" - гитара параллельна линии корпуса, ниже подробнее, в примерах решения проблемы данными школами). Таким образом, проблема "итальянской" посадки ещё и в том, что удобнее играть, приближая гриф к левой руке, наклоня влево от линии корпуса - это проблема самой посадки, в том, что исполнитель вынужден для удобства сидеть большую часть времени с разворотом тела влево, а не прямо, уйти от этого полностью можно лишь сменив посадку к примеру на ту, что предлагает Сор. Но неверным было бы рекомендовать использовать угол Сора в "итальянской" посадке - локоть левой руки сместится вперёд и будет требовать дополнительного напряжения для поддержания в таком положении, а гриф ещё больше отдастся от глаз и рук исполнителя

Нижний рисунок - "Я вывел, что пальцы правой руки должны быть помещены в одну линию перед струнами. Но видно, что прямая линия не может проходить более чем, через 3 пальца (большой, указательный, средний) . И если бы хотел ввести четвертый (безымянный), то это всегда было бы за счет сгибания двух других (указательного и среднего), это всегда вводит мою руку в принужденное положение, которую я испытываю, сгибая один единственный палец (за исключением большого пальца), если у других нет опоры, как это происходит с левой рукой. Сустав большого пальца, так же как его позиция, заставляет его действовать в другом направлении, отличающемся от других пальцев, и, помимо возможности толчка струны, он может приблизиться к другим пальцам или отступить, не нарушая позицию руки. Он может скользить по двум соседним струнам с такой скоростью, чтобы заставить обе быть услышанными вместе. Поэтому я устанавливаю как правило моей аппликатуры то, чтобы обычно использовать только эти три пальца (большой, указательный, средний) затронутые линией В, и использовать четвертое только для того, чтобы играть аккорд, в четырехголосии."

В последнем случае не совсем верно сформулировано правило, при основной позиции правой руки (ближние пальцы для тирандо, на одной линии) - неверно тянуться средним пальцем к первой струне от далекого большого (на 5 и 6 струнах), но верно трактовка позиции безымянного пальца - удобно использовать в четырехголосии, полном или с пропущенными голосами, но не совсем удобно применять в гаммообразных пассажах (по крайней мере, с той позицией руки, которую использовал Сор, линия от кончиков пальца до запястья продолжает линию от локтя до запястья - прямое запястье, это наиболее естественное положение, конечно, используют в игре и сейчас, но уже при игре ногтями, а Сор, как известно, играл без ногтей, с прямым запястьем играли и Сор и Агуадо, и другие. Первым кисть правой руки развернул вправо Таррега, для игры подушечками пальцев, чтобы струна приходилась по центру подушечки, так удобнее играть апояндо и тремоло подушечками пальцев, таков стиль игры Тарреги после 1900 года).

The fingers in front of the strings should not be more curved than those represented in fig. 11. The act

Fig. 11. *Right hand.*



of setting the string in vibration ought to be only the act of shutting the hand, without however shutting it entirely. The thumb should never be directed towards the hollow of the hand, but act with the next finger as if going to make a cross with it, going itself above the finger. To keep the line A B parallel to the plane of the strings, I found it necessary to raise the hand a little on the side of the little finger. Many other precepts I imposed on myself with regard to the right hand; but as its position alone is the matter in question here, I shall speak of them when treating on the quality of tone and the manner of setting the strings in vibration.

LEFT HAND.

This hand has occasioned me to make many more reflections than the right. I observed that most guitarists had only half the hand before the finger-board, because it sustained the neck, with the summit of the angle formed

Fig. 12. *Left hand.*

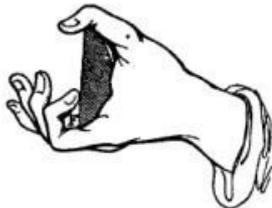
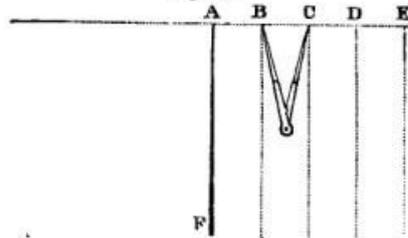


Fig. 13



by the thumb and forefinger, fig. 12; that in this position I was obliged to contract the forefinger excessively to press F at the first fret of the smallest string; that the ends of my fingers not falling perpendicularly on the strings, I must make greater efforts to press them, and consequently it was almost unavoidable to touch the neighbouring string and to damp a sound which I might want; and when I had to perform a note a semitone higher than that which was within reach of my finger, it was necessary to displace my whole hand, which I could not do without displacing likewise the fore arm; and I could not acquire a perfect assurance of finding again the point desired, when removed from it, if my whole arm was to concur in the action, because if I ought to be sure of taking the distances A B, B C, &c. (fig. 13). exactly, I could never be so certain by using a stick E A, as by employing the small pair of compasses B: the length of the former and the want of a point of support occasion the end of it to be more liable to variation than the points of the compasses.

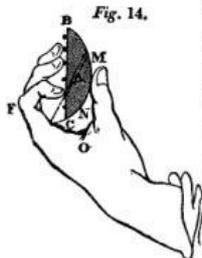
All these inconveniences were motives sufficiently powerful with me not to place my hand in that manner. I saw no reason why the thumb, which plays such an important part in the right hand, should do nothing in the left hand, except on occasions wherein nature having given it neither the suitable form nor dimensions for that employment, it

Первое определение "креста" большого пальца с указательным. "Пальцы перед струнами не должны быть более изогнуты, чем представлено в рис. 11. Большой палец никогда не должен направляться к ладони, но к следующему пальцу как будто двигаясь к кресту с ним,

идя выше пальца. Чтобы держать линию, АВ параллельно к расположению струн, я счел необходимым немного поднять руку на стороне мизинца"

Второй рисунок - неправильного положения левой руки (большой палец согнут и находится над струнами, кончик пальца не смотрит вверх). "Эта рука заставила меня поразмышлять более, чем правая. Я заметил, что у большинства гитаристов была только половина кисти перед грифом, потому что кисть обхватывала гриф, с большим углом, сформированным большим пальцем и указательным пальцем, рис. 12; так, в этом положении я был бы обязан чрезмерно согнуть указательный палец, чтобы прижать F первую струну" (т.е. сгибание указательного в среднем суставе); "и кончики моих пальцев, не падали бы перпендикулярно на струны, я должен бы приложить большие усилия, чтобы прижать струны, и следовательно было почти неизбежно коснуться соседней струны и заглушить звук, который я бы не хотел глушить" (т.е. нежелательное глушение первой струн или даже первых струны); "и когда я должен был бы сыграть на полутон выше чем то, что имел в пределах досягаемости мой палец, было бы необходимо переместить всю кисть, которая не смогла бы обойтись без перемещения аналогично передней части кисти; и я не мог бы приобрести прекрасную гарантию обнаружения снова желаемого пункта, когда кисть удалилась от него. Все эти неудобства были побуждениями, достаточно сильными для меня, чтобы не поместить мою руку в той манере. Я не видел причины, почему большой палец, который играет такую важную роль в правой руке, ничего не должен делать в левой руке"

was to play a very different part from that which was intended for it. I therefore began by supposing, as an established principle, that being shorter than the fingers, and having the power of acting easily in the opposite direction, it might be brought to meet them, and offer a point of support for the neck, the profile of which in section



is represented by the segment A, fig. 14, so that the neck might not yield to the pressure of the fingers. These fingers being to fall perpendicularly on the strings, the position of the forefinger F gave that direction to the extreme joints. By unbending the finger indicated, I could, without the least difficulty, reach the point B. By placing the extremity of the thumb M on the point N, I could place that of the forefinger on C, without being obliged to contract the joints in so violent a manner as if the neck were supported at the point O; and, finally, I employed the thumb as it is used on the pianoforte, namely, as a pivot on which the whole hand changes its position, and which serves as a guide in returning to the position quitted. Then it was that, astonished that performers had not availed themselves of all

these advantages, I inquired the reason of a guitarist of some celebrity, who replied, that the hand placed in the way that I indicated, was deprived of the use of the thumb for the sixth string, and, taking up the guitar, he played the phrase shewn in the second example, plate I, saying: "how would you do this, without using the thumb for the first two notes of the base?" "I would not play it in any way," I replied; "first, because I would never make the base and the upper part proceed by direct octaves; secondly, because I should never terminate a perfect cadence by an inversion, instead of the direct chord," as he had done; "and thirdly, because I could not press a string with the thumb without contracting my shoulder, without bringing my hand behind the neck (and consequently annulling in a great measure the play of the fingers shortened by one half), and putting the wrist into a position far from easy, in order that the tendons which should actuate the joints may have the room and direction suited to the liberty of their action."

He answered my fourth reason only, and still in a manner which could by no means rectify my ideas, if wrong. "This is quite indifferent to me," said he; "every one has his own way, and provided he plays well, it is no matter how he may set about it." "It appears to me, however," I replied, "that if my setting about it in the best manner should influence the facility of my play, that would be worth the trouble of finding out. I am almost persuaded that I have found it; but not presuming to be infallible, I earnestly seek for well-founded objections."—"Sir," added he, "I give lessons only to my scholars. Your knowledge of the scientific part of music, leads you to disdain submitting to the precepts of a guitar-master. Besides, you are but an amateur, and whatever you may do will be thought charming in society, and genteel among artists; but if you had in view to become a professor, you should take a master; and, if I had the honour of being selected, I should set you to practise the scale, requesting you to make no remarks to me on the rules established by men whose knowledge of the subject far exceeded yours, as well on account of their long study, as of their *experience*;" and he laid great stress on the last word. I perceived, with regret, that my first two reasons had excited his displeasure, much more than if he had comprehended them, and that he could not forgive my sixteen years, for having allowed me time to occupy myself with a thing to which he was a stranger at forty. I added, again, that, persuaded the gentlemen of whom he had spoken had not established their rules blindly, the best way of paying respect to their merit would be to prove its superiority. Containing himself no longer, he said, "It is not at my age that one can be examined by a boy." The persons present blamed his precipitancy. He felt the reflections made to him in support of what I had said. He was convinced that he had been in the wrong, and he held out his hand to me. My tears flowed for joy. Returned home, I endeavoured to correct the phrase which he had played to me, and I discovered the method of doing so without the assistance of the thumb, in the manner exhibited in the third example. I contrived other deviations, and found that there are some which cannot be performed at all with the thumb, such as those of the fourth and fifth examples, and which I played readily enough with the hand placed as in fig. 14. This experiment induced me to establish it as a principle to place the thumb

D

Правильное расположение левой руки "Поэтому я начал, предполагая, как установленный принцип, что палец, более короткий, чем другие пальцы, и имеющий власть легкого действия в противоположном направлении, мог бы быть использован, чтобы встретить их, а также поддержать гриф, как показано рис. 14, так, чтобы гриф не мог бы уступить давлению пальцев. Пальцы могут падать перпендикулярно на струны, положение указательного пальца F дает свободу суставам. Помещая кончик большого пальца M на точке N, я могу поместить указательный палец на C, не будучи обязан сократит суставы в столь сильной манере, как будто гриф поддержан в точке O; и, наконец, я использовал большой палец, поскольку он используется на фортепиано, а именно, как центр, на котором целая кисть изменяет свое положение, и который служит точкой к возвращению к оставленному положению.

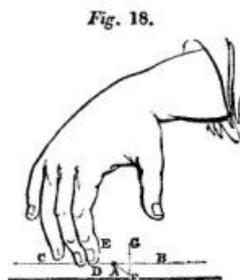
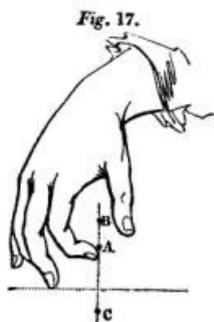
always at half the width of the neck, facing the finger which answers to the second fret; never to displace it but for the purpose of barring, which I effected easily, if, instead of making great efforts that all parts of the finger, fig. 15, should touch all the points in the line A B (the width of the finger-board) with a force capable of pressing them



against the fret, I withdrew the thumb towards the edge A, fig. 16, and giving the fore finger the direction of the straight line A B (a line which, by its construction, cannot be bent in the contrary direction), I regarded only the support of its extremity, B, and that of the thumb; and not to press, in any other case, the thumb against the neck, but that it might be the approach of the arm, which, conducting the hand beyond, might experience a check to advancing farther than necessary, by the obstacle which the thumb would offer in opening as far as possible. In few words, let the thumb not seek for the neck, but let the neck meet the thumb.

THE MANNER OF SETTING THE STRINGS IN VIBRATION.

In speaking of the left hand, I have said, that when a string jarred, before attributing the cause to a fault in the instrument, I examined whether or not the fault was in myself. I began by establishing a principle which nobody can dispute, namely, that a stretched string, as soon as any agent whatever causes it to quit the strait line, towards which it is strongly impelled by its tension, if that agent ceases to prevent it, will fly towards it with an impetuosity which will carry it beyond the line on the opposite side; and this deviation will in its turn produce a similar effect, this alternation continuing in proportion to the difference between the force of impulsion received and its tendency to repose. I should, therefore, consider my finger as an agent which moves it from its natural position, and that the direction in which my finger moves it will determine that of its reaction. By giving to my finger the form of a hook, fig. 17, the act of touching the string would be that of directing it towards the point B. Reaction carrying it necessarily towards the point C, it would strike against the finger-board, and jar against the frets. This friction, besides being disagreeable, being an obstacle to the freedom of vibration, must diminish the number of vibrations, or the duration



of the sound. This induced me to establish as a principle from which I should never depart, to keep my fingers as

"Большой палец всегда на середине грифа, стоя за вторым пальцем. Позвольте большому пальцу не искать гриф, но грифу встречать большой палец"

Сор первый определяет позицию большого пальца для левой руки - на середине грифа, следуя за средним. Как он сам пишет, это открытие он сделал в 16 лет. Остаётся добавить, что при перемещении вертикальной позиции левой руки (перемещение пальцев левой руки от нижних струн к верхним и наоборот) следует удерживать позицию, перемещая немного большой палец вслед за средним).

Как написал Джон Тэйлор в книге "Звукоизвлечение на классической гитаре" (здесь и далее цитаты из этой книги приводятся в переводе на русский язык коллективом авторов сайта <http://terraguitar.ru>, под редакцией А.К.) - "Сор, подходивший к технике весьма аналитически, хорошо знал о том, что округлый кончик пальца (так как Сор не использовал ногти) вносит перпендикулярный компонент в колебания струны, и прямо указал на это в своей Школе в 1830 году. Однако он не осознавал положительных эффектов этого компонента, а рассматривал его только как опасность дребезга об лады. Если бы Сор сделал еще один шаг в своих рассуждениях, то тогда бы он, а не Таррега, мог стать тем, кто революционизировал технику правой руки, развив апояндо"

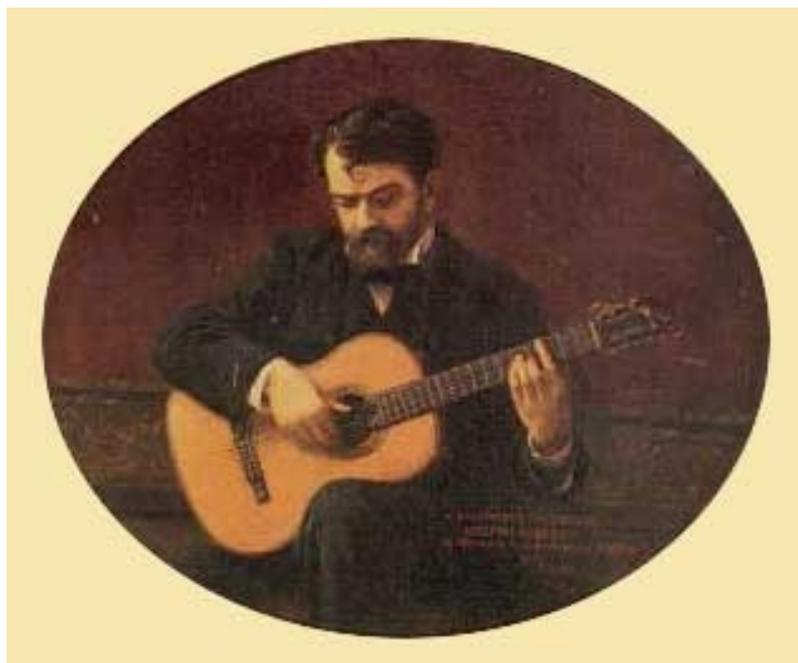
(Тэйлор говорит об этом, объясняя идею перпендикулярного компонента в зашипывании струны - для лучшего отклика верхней деки струна должна колебаться с большим перпендикулярным компонентом, при зашипывании - направление струны вниз по направлению к следующей струне).



Пример "итальянской" посадки из немецкого издания (вероятно 1922 г.) 59 опуса Маттео Каркасси (1792-1853) - "Школы игры на гитаре" (первое издание 1836 г., Париж).

3. ФРАНЦИСКО ТАРРЕГА (1852-1909).







Постановка рук Франциско Таррега - для игры подушечками пальцев, разворот кисти правой руки вправо. Левая нога на подставке не всей частью, а на носке.

Замечу, что Доминго Прат (1886-1944) в "Словаре гитаристов" (1934 г.) пишет, что этюды Таррега не писал, авторство не этих этюдов не Таррега. Там же он пишет, несмотря на то, что сам числится учеником Таррега - "Мы отрицаем существование школы Таррега, просто потому, что он не оставил ни одной школы игры, ни правил при обучении игре на гитаре". "Некоторые добавляют, что школа Таррега основывается на способе взятия струны, т.е. брать струну, быстро опираясь на соседнюю нижнюю" (т.е. апояндо). "Но это совершенно невозможно выполнить, когда вместе берут две или более струны. Таким образом не в этом отличие школы Таррега от других. Если к этой псевдо-школе относится игра при помощи ногтей или без них, тогда существовала бы школа Сора, когда играют подушечкой (потому что он дал нам Руководство и советы по этому методу) и была бы школа Агуадо, когда, наоборот, струну берут ногтями, потому что по этому поводу он оставил нам превосходное Руководство и понятные объяснения, как играть подушечкой или ногтями. Мы говорим

“Школа Сора” и “Школа Агуадо”, хотя бы их создали предшествовавшие им композиторы-дидакты, которые рассматривали аспекты занимающего нас исполнения. Под предлогом способа взятия струны настаивали на школе, хотя лучше всего ее наличие опровергают сами его ученики” (далее описание разных вариантов для игры большим пальцем, т.е. проблему позиции большого пальца, каждый ученик Тарреги решал по-разному). “Посмотрим, насколько мы правы: доктор Северино Гарсия Фортеа, ученик Тарреги с юности до последних дней маэстро играл с довольно выраженными ногтями; Мигель Льобет, ученик в последнее десятилетие века, играет подушечкой-ногтями, т.е. и тем и другим на одинаково высоком уровне; Мария Рита Бронди делает это выступающими ногтями и металлическим наконечником на большом пальце, как сейчас исполняют на современной цитре” (видимо, для игры металлическим наконечником в низкой позиции); “Даниэль Фортеа играет подушечкой, за исключением большого пальца, где он поддерживает внушительной длины ноготь” (для игры ногтём в низкой позиции запястья, такое нередко можно встретить и сейчас - чтобы играть в низкой позиции ногтём отрачивают огромный ноготь на большом пальце, тогда край ногтя становится больше, но риск получить звук с треском, звук края ногтя, остаётся все ещё высоким); “Хосефина Робледо играет только подушечкой. Мы не знаем других способов взятия струны, но если бы продолжали выходить ученики Тарреги, несомненно, появились бы новые варианты. Что касается способа держать инструмент горизонтально, как это делает Хосефина Робледо или наклоненным вверх, как мы видели, делал Таррега, вплоть до положения рук с более или менее выступающим запястьем – все это его ученики делают по-разному. Можно ли назвать это разнообразие способов школой? Ясно, что нет.

Обычно говорят о Тарреге, что он никогда не пользовался при игре ногтями, т.е. тот, кто, знал его после 1900 года, таким образом, оповещая всех о своем незнании предмета.

Утверждающие это не говорят о том, что в указанные года он был уже в полном артистическом и физическом упадке. В последний год века этот Геркулес страдал от артериосклероза, ногти его трансформируются, становятся толстыми и утрачивают характерную для них чувствительность, они отходят, отрываются и отделяются от подушечек в крайней части, из-за чего он вынужден обрезать их, и, что больше всего осложняет его жизнь, слепота, которая была у него с детства, все больше увеличивается, угрожая погрузить его во мрак. Но он уже имел славу выдающегося исполнителя, он достиг ее, когда играл подушечкой–ногтями. Если бы мы руководствовались общераспространенным мнением, которое вчера восхваляло виртуозность Аркаса, а сегодня виртуозность гениального Сеговии (оба они играли подушечкой–ногтями), применяют к тем, кто считается неподходящим для этого дела: “У тебя нет ногтей для хорошего гитариста!” Ясно, что Таррега всегда был великим, с ногтями или без них! После 1900 года он начал играть только подушечкой”

Здесь же уместно привести отрывок из текста одного из учеников Тарреги - Эмилио Пухоль "Апояндо" - заметив, что апояндо, скорее всего Таррегой игралось без ногтей, как и тремоло, с наклоном кисти правой руки вправо (смена свободной кистью правой руки позиции пальцев по отношению к струнам).

"Один из способов звукоизвлечения, наиболее способствовавший коренному перелому в развитии гитарной техники нашего времени – это "опорный" удар, осуществляемый первым, вторым и третьим пальцами правой руки, которые, атакуя струну перпендикулярно, опираются затем на соседнюю более низкую струну" (вплоть до "Гитарной тетради" Сеговии будут описывать апояндо тремя пальцами).

"Упоминания об этом способе звукоизвлечения нет ни в одном из известных трактатов со времен Бермудо и предшественников Амата, включая всех испанских, португальских, итальянских и французских авторов XVII – XVIII вв., вплоть до Сора, Агуадо и Коста. Что касается техники правой руки, то принципиальное различие между этими школами (кроме извечного спора в пользу ногтей против подушечек пальцев) заключалось в одном: опираться о верхнюю деку мизинцем или нет. Совершенно очевидно, что Сор и Агуадо, будучи весьма высокопрофессиональными педагогами, не остались бы равнодушными к столь важному техническому приему, если бы они практиковали апояндо. Это предположение подтверждается одной деталью: удар с опорой логически требует перпендикулярного положения правой руки для воспроизведения максимального звучания с наибольшей естественностью. Однако все мастера прошлого советовали применять наклонное положение правой руки и пальцев по отношению к струнам.

Первым гитаристом, который добился успеха, применив перпендикулярное положение правой руки, по-видимому, был Таррега. Я не нашел доказательств, опровергающих мою точку зрения. Таррега использовал апояндо не только в гаммах или для выделения мелодической линии, но и почти для всех звуков, не составляющих часть аккорда или быстрого арпеджио (где применение этого удара препятствует продлеванию звуков, исполняемых на соседней, более низкой струне). Знаменитый маэстро развил точность и чувствительность кончиков пальцев до такой степени, что даже когда он играл без опоры пальца на соседнюю струну, то получал объем звука такой же, как и при апояндо.

В этом и было важнейшее отличие от принципов техники правой руки, которые утвердили такие выдающиеся авторитеты как Сор и Агуадо. Пользуясь случаем, я спросил маэстро, было ли это его собственным открытием, на что он ответил: "Нет, Аркас пользовался этим приемом в быстрых гаммообразных пассажах, но без какого-либо установленного порядка в аппликатуру". Таррега, напротив, никогда не упускал случая дать точную аппликатуру для каждой руки. Так или иначе, имея дело с правой или левой рукой, он всегда стремился установить логический порядок пальцев в соответствии с физиологическими возможностями руки и органической природой самого инструмента

Передо мной фотография юного, пятнадцати или шестнадцатилетнего Тарреги, играющего на гитаре. Положение его правой руки еще не перпендикулярно, но и не полностью наклонно. В отношении к линии струн оно образует угол уже не тупой, но еще и не прямой, как это видно на более поздних фотографиях. Но мизинец, свисающий параллельно верхней деке, не прикасается к ней - деталь, которая отражает влияние Агуадо."

4. ПАСКУАЛЬ РОЧ (1860-1921).

Ученик Тарреги. "Школа игры на гитаре" - 1921 год, 1962 год - сокращенный перевод А. Иванова-Крамского.

ПРАВАЯ РУКА

Приняв положение, указанное в двух предыдущих разделах, учащийся должен слегка прислонить правую руку, немного ниже локтя, к нижней части гитары, стараясь не прижимать ее; рука должна быть наклонной по отношению к верхней деке. Это положение является естественным, при котором пальцы извлекают звук у верхней части розетки, находящейся ближе к ладам, исключая те случаи, когда гитаристу придется переносить руку к подставке или к ладам, изменяя тембр и подражая определенным инструментам. Этот прием будет объяснен ниже.

Рука, то есть плечо и предплечье, должна образовывать острый угол в локте.

Неправильная постановка правой руки особенно вредна, так как из-за этого бывает очень сложно преодолеть трудности игры на гитаре.

Действительно, возможность выработать правильные навыки игры зависит от того, как держать пальцы и как извлекать звуки; следовательно, мастерство исполнения находится в прямой связи с положением руки, а также с привычкой правильно действовать пальцами. Учащийся должен на этом сконцентрировать все свое внимание и строго следовать указаниям.

Как отмечалось выше, кисть должна опускаться свободно, без напряжения; пальцы несколько вытянуты и падают на струны под прямым углом; этого положения нужно строго придерживаться (рис. 4).

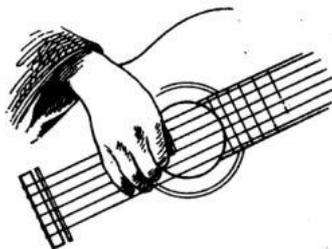


Рис. 4. Положение пальцев правой руки.

Особенно важно не вытягивать пальцы вперед — обычное стремление, которое приводит к неправильному удару по струнам под острым углом и уничтожает всякую уверенность в исполнении, не позволяя добиться чистого звучания. Раз и навсегда приобретенная привычка ударять по струнам, держа руку в правильном положении, описанном выше, даст желаемый результат, обеспечивающий возможно минимальную затрату сил.

ЗНАЧЕНИЕ БОЛЬШОГО ПАЛЬЦА ПРАВОЙ РУКИ

Чрезвычайно важно с первых же дней обучения тренировать большой палец правой руки; иногда на это не обращают должного внимания, следя лишь за работой пальцев, перебирающих струны.

Большой палец должен ударять по струнам самым концом последнего сустава. Кисть при этом остается неподвижной.

Каждый раз, когда большой палец щиплет струну, он должен касаться указательного пальца. На

7

рис. 4 показано, как нужно держать большой палец при игре.

Когда большой палец щиплет струну, не следует отклонять кисть в сторону, ибо в результате этого смещается не только рука, но также и большой палец.

Когда большой палец достаточно натренирован, движение остальных пальцев станет свободнее.

ИЗВЛЕЧЕНИЕ ЗВУКОВ УКАЗАТЕЛЬНЫМ, СРЕДНИМ И БЕЗЫМЯНЫМИ ПАЛЬЦАМИ ПРАВОЙ РУКИ

Эти три пальца должны ударять по струнам так, чтобы в движении находились только их конечные и средние суставы; зацеплять струны следует лишь самыми кончиками (как движется язычок колокольчика), не поднимая кисть и даже не шевеля ею.

Пальцы необходимо держать свободно, без напряжения, и когда играющий ударяет струну, движение пальца должно быть в направлении следующей струны; иначе говоря, играя на первой струне, следует двигать пальцем в направлении ко второй; играя на второй струне, следует двигать пальцем в направлении к третьей и т. д.

Когда во время удара по струне палец сгибается, он не только движется в направлении к следующей струне, но и, следуя своему естественному движению, затрагивает эту струну. Следовательно, когда палец щиплет первую струну, он заканчивает свое движение, слегка касаясь второй струны, после щипка второй струны, касается третьей и т. д.

Очень важно заучить это движение, выработывая настойчивой тренировкой правильное положение руки, так чтобы в направлении к струне двигались только пальцы, без какой-либо помощи всей руки или кисти.

Чрезвычайно важно ударять по струнам так, как указывалось выше. Этот прием, помимо того, что он обеспечивает абсолютную безупречность и чистоту тона, позволяет получить звук наибольшей силы, в зависимости от силы, с которой ударяет палец или все пальцы.

Тем не менее бывают случаи, при которых физически невозможно действовать пальцами согласно правилу; например, когда берут аккорды, исполняют очень быстрые арпеджио и т. д. Эти исключения мы перечислим в дальнейшем и объясним каждый случай в отдельности.

НАСТРОЙКА ГИТАРЫ

Натяните шестую струну до той степени напряжения, при которой будет получен чистый звук. Прижмите струну на пятом ладу, это даст высоту звука открытой пятой струны. Прижмите последнюю на пятом ладу, это даст высоту звука открытой четвертой струны. Прижмите эту струну таким же образом, и это даст высоту звука открытой третьей струны. Прижмите третью струну на четвертом ладу, и получите высоту звука открытой второй струны, которая, будучи зажата на пятом ладу, даст высоту звука открытой первой струны.

Затем, чтобы убедиться в том, хорошо ли настроена гитара, проделайте следующее:

Прижмите четвертую струну на втором ладу, это даст идеальный звук на октаву выше звука от-

Правая рука - "Пальцы падают на струны под прямым углом" (справедливо при игре подушкой), "Заканчивает движение палец, слегка касаясь соседней струны"- надо сказать, что чуть выше струны, а не то получается и не тирандо, и не совсем апояндо из-за слова "слегка". "Особенно важно не вытягивать пальцы вперед" (держать позицию пальцев, начальный сустав над играющим кончиком пальца). "Движение пальца должно быть в направлении следующей струны - играя на первой, двигать пальцем в направлении ко второй" (тирандо).

В старых изданиях баррэ, как малое, так и большое, обозначалось латинскими буквами над нотами: М, С.— малое баррэ и С — большое баррэ. Позиции обозначались арабскими цифрами над нотами — 1 ; 2 ; 3 и т. д. Эти обозначения встречаются и в некоторых современных изданиях. Играющему на гитаре следует знать как старинные обозначения баррэ и позиций, так и современные. В наше время позиции обозначаются римскими цифрами, например: I, II, III, V, X и т. д. Баррэ обозначается скобкой [перед нотой, аккордом или фигурацией. Старинные обозначения неудобны тем, что они занимают много места над нотами и затрудняют читку нот с листа. Современные обозначения намного проще, их меньше, и поэтому ноты читать легче. (Прим. ред.)

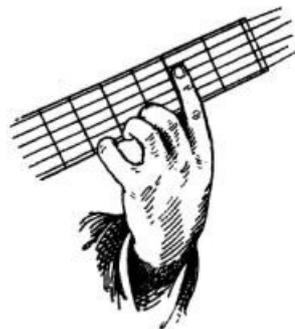


Рис. 6. Малое баррэ.

Малое баррэ обозначается следующим образом: М, С. 1 ; М, С. 4 и т. д.; это означает, что первый палец вытянут поперек струн на первом ладу, на четвертом ладу и т. д.

Эти же обозначения в современных изданиях выглядят по-иному: $\begin{bmatrix} I \\ \text{IV} \end{bmatrix}$ и т. д. (Прим. ред.)

Пунктиром обозначено, как долго сохраняется положение малого баррэ:

III IV

М С 1^а - - - М С 2^а - - - М С 3^а - - - М С - - - и т. д.

Продолжайте вплоть до М, С. 9^а (или [IX]), а затем вернитесь назад, идя от высокой ноты к низкой

М С 1^а - - - М С 2^а - - - М С 3^а - - - М С 4^а - - - и т. д.

i m i m

М С 1^а - - - М С 2^а - - - М С 3^а - - - М С 4^а - - - и т. д.

i m i m

М С 1^а - - - М С 2^а - - - М С 3^а - - - М С 4^а - - - и т. д.

Палец, который выполняет малое баррэ, и четвертый палец движутся вместе без помощи руки, движением одной кисти; подушечка большого пальца слегка прижата к грифу.

Надо быть очень осторожным при игре от вы-

сокой ноты к низкой, так как первый палец имеет тенденцию приподниматься раньше четвертого, словно стараясь упереться в него при движении назад. Эти два пальца должны двигаться вместе, как если бы они образовали одно целое:

Неверные определения - "малое баррэ - палец надо держать совершенно прямо, а запястье и кисть должны быть сильно согнуты" (лишнее движение в кисти вниз, выпрямляющее указательный палец позже будет по этому поводу критика Дункана - при баррэ палец должен быть немного согнут, для опоры).

Предыдущие упражнения с другой расстановкой пальцев.



При игре от высокой ноты к низкой примените обратное расположение пальцев.
Практикуйтесь в других тональностях.

БОЛЬШОЕ БАРРЭ

Нижеследующие упражнения можно разучивать по группам из четырех, шести или восьми нот, применяя формулы для правой руки, как они приводятся в разделе о тремоло.

После того как освоено малое баррэ, следует перейти к большому баррэ.

Для большого баррэ первый палец левой руки вытягивается поперек всех шести струн, подушечка большого пальца упирается в самую середину грифа снизу.

Как бы велика ни была кисть, первый палец, исполняя большое баррэ, не должен выходить за пределы шестой струны; привычка оттягивать указательный палец за пределы шестой струны, помимо того, что это выглядит очень некрасиво, затрудняет и ослабляет действие других пальцев, не позволяя добиться легкости и удобства при игре.

Большое баррэ обозначается следующим образом: С. 1^a, С. 2^a, С. 3^a и т. д., соответственно ладу, на котором большое баррэ будет исполняться.

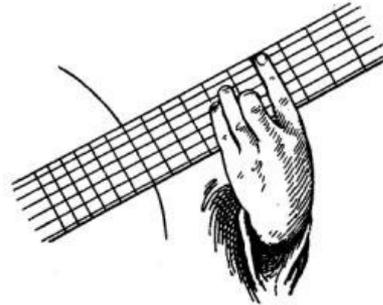


Рис. 7. Большое баррэ.

Эти же обозначения в новых изданиях будут выглядеть следующим образом: I, II, III и т. д. (Прим. ред.)



Продолжайте вплоть до С. 10^a (или [X]) и изменяйте расположение пальцев при игре от верхней ноты к нижней.

Когда почувствуете усталость, отнимите руку от грифа, сожмите ее в кулак и сильно отогните назад, а затем сразу же продолжайте занятия:



Продолжайте вплоть до С. 10^a (или [X]), а затем опускайтесь от верхней ноты к нижней.



Большое баррэ следует после освоения малого - возможно, из-за неверного правила негибания в малом баррэ.

Интересное замечание - "когда почувствуете усталость (от баррэ), отнимите руку от грифа, сожмите ее в кулак и сильно отогните назад, а затем сразу же продолжайте занятия"

5. ЭМИЛИО ПУХОЛЬ (1886-1980).

Ученик Тарреги. "Школа игры на гитаре" (1934, 1937, 1954, 1971 гг.; 1983 г.- перевод И. Поликарпова).

В правилах правой руки: "Если, поместив предплечье на корпус гитары, мы свободно опустим кисть, то она несколько отклонится вправо" - возможно, но не так сильно и скорее вниз, поднимая запястье, а не вправо.

Фиксированное запястье Пухоля - "запястье должно находиться примерно 4 см от поверхности верхней деки" - запястье должно быть свободным и не фиксироваться одним положением раз и навсегда. Не может быть верной школы, фиксирующей запястье правой руки в одном положении. Это подобно скрипачу,двигающему смычок фиксированным в одном положении запястьем.

Постановка правой руки - для игры подушечками пальцев (чтобы извлекать центром подушечки, как Таррега) (или при ногтевом способе - центром ногтя) - "Линия первых суставов пальцев указательного, среднего, безымянного, мизинца параллельна струнам. Пальцы в расслабленном состоянии параллельны ладам. Большой палец параллелен указательному, касается его краем последней фаланги". Тэйлор в «Звукоизвлечение на классической гитаре» скажет, что при игре ногтями струну лучше высвободить способом скольжения «пандусом» - под углом к струне, потому что струна в этом случае проходит больший путь (скользит с подушечки на ноготь) и звук получается более насыщенный, чем когда струна проходит наименьший путь (когда звук извлекается центром ногтя – в этом случае звук резкий и неприятный на слух). При игре подушечками пальцев можно играть центром подушечки, разворачивая кисть до параллели линии начальных суставов пальцев струнам.

1. Выпрямите и сомкните указательный, средний, безымянный пальцы и мизинец и поверните кисть ладонью к себе.

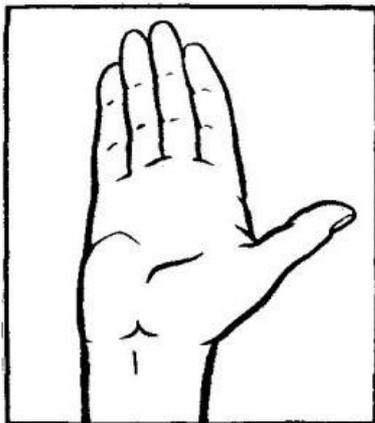


Рис. 16

2. Согните две последние фаланги указательного, среднего и безымянного пальцев, прикоснитесь большим пальцем к указательному, расположив последние фаланги пальцев примерно на одной линии.

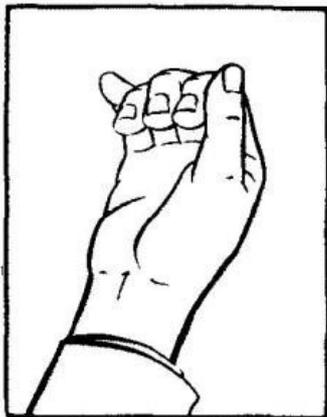


Рис. 17

3. Поверните кисть от себя, согните ее в запястье и поставьте в положение, описанное в I части, — так, чтобы запястье образовало «мостик» над декой, а кончики пальцев касались первой струны над краем розетки.

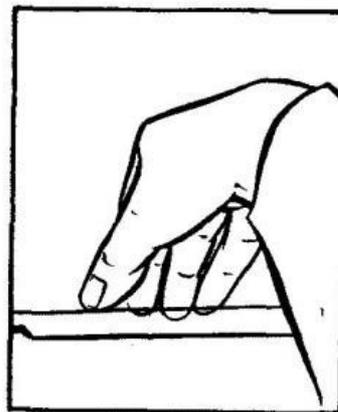


Рис. 18

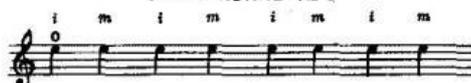
4. Поставьте большой палец параллельно ладям, слегка касаясь им указательного пальца¹.

Такое положение руки позволит пальцам производить щипок под прямым углом к струне и параллельно плоскости деки, что будет способствовать длительному колебанию струн и, следовательно, извлечению полного звука. Кроме того, находясь на равном расстоянии от струн, пальцы будут иметь одинаковые возможности для их зашпигования.

Чтобы левая рука отдыхала во время игры правой, ее надо прислонить ладонью к боковой деке под грифом, большой палец расположить на киле, а остальные пальцы — на краю верхней деки.

Зашпигуйте первую струну указательным пальцем, а затем средним; повторите эти движения попеременно несколько раз, добиваясь чистых, полных и равных по силе звуков. Упражнение № 1 играйте вначале медленно, несколько акцентируя движения пальцев. После опоры пальца на соседнюю струну он не должен слишком удаляться от струны, которую ему вновь надо зашпигнуть, чтобы это производилось мягко, без удара². Не допускайте, чтобы последние фаланги пальцев разгибались под действием сопротивления струн, запястье приближалось к верхней деке, а рука производила какие-либо лишние движения.

УПРАЖНЕНИЕ № 1



Повторите то же упражнение на каждой струне, за исключением шестой, после извлечения звука на которой не предоставляется естественной опоры.

¹ Следите, чтобы все движения производились без напряжения руки.

² Таким образом, Пухоль с первых же занятий рекомендует щипок с опорой на соседнюю струну. В этом одно из отличий испанской гитарной школы от старой итальянской.

с 2838 к

Верхняя позиция запястья (4 см) - "3. Поверните кисть от себя, согните её в запястье и поставьте так, чтобы запястье образовало "мостик" над декой, а кончики пальцев касались первой струны над краем розетки" (определение "мостика"), "щипок под прямым углом к струне". Но здесь видно смесь из позиции для игры подушечками (позиция пальцев по отношению к струнам параллельная) и изгиба в запястье для игры ногтём. Вообще, часто приходится сталкиваться с тем, что ученику поднимают запястье, несмотря на то, что у ученика обрезан ноготь на большом пальце и он играет всегда подушечкой. В этом случае естественней будет игра с параллельным линии начальных суставов пальцев запястьем (низким) без всяких изгибов.

1. Поверните руку ладонью к себе на уровне левого плеча.
2. Раздвиньте возможно шире пальцы.

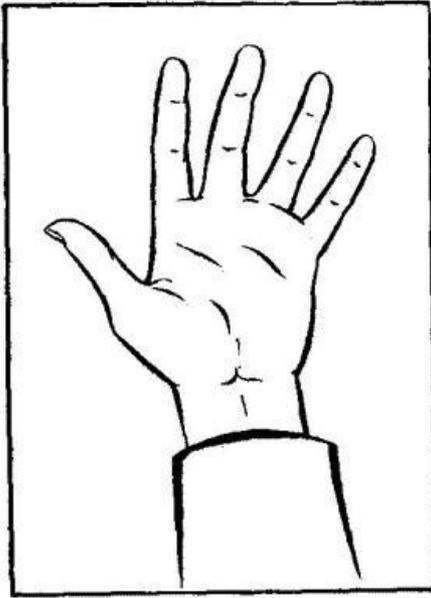


Рис. 19

3. Согните фаланги 1, 2, 3 и 4-го пальцев, избегая их прикосновения друг к другу; не закрывая ими ладонь, приблизьте большой палец к указательному.

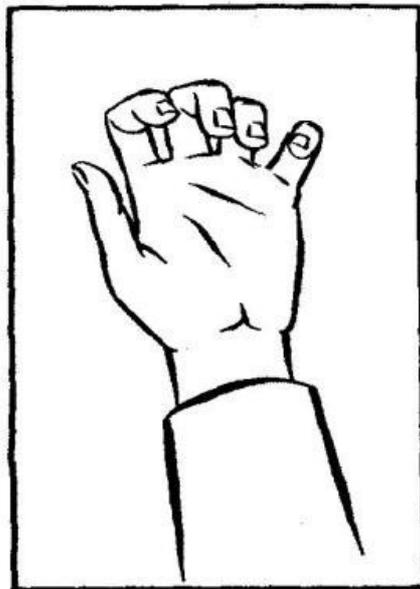


Рис. 20

4. Расположите пальцы на грифе гитары, как показано на рис. 21.

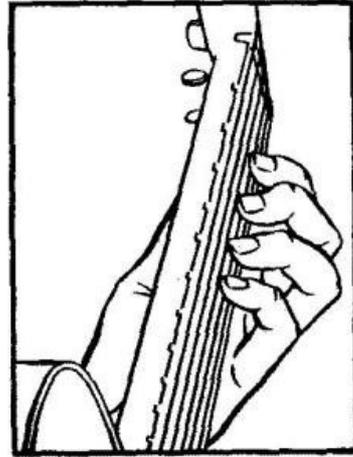


Рис. 21

Опустите последовательно 1, 2, 3 и 4-й пальцы на одну из струн таким образом, чтобы первый палец находился на I ладу, второй на II-м, третий и четвертый соответственно на III и IV ладах. Большой палец упирается мягкой частью последней фаланги в тыльную часть грифа, примерно против указательного пальца. Четыре первых пальца, находясь в указанном положении, опускаются на соответствующие лады наподобие молоточков. Поднимая пальцы, не надо делать движений всей кистью и отводить их далеко от струн. Правильное положение пальцев и необходимая сила нажатия на струны способствуют извлечению красивого звука.

Упор большого пальца в шейку грифа уравнивает силу нажима других пальцев на лицевую часть грифа и, следовательно, обеспечивает устойчивость инструмента. Постоянные упражнения помогут выработать навык требуемого противодействия большого пальца.

Определенное положение левой руки на грифе, позволяющее исполнить без перемещения руки несколько нот, называется позицией¹. Первая позиция обычно охватывает четыре первых лада (пример № 8). Эластичность кисти позволяет производить движение пальцев в противоположных направлениях — сближая либо расставляя их. В первом случае пальцы прижимают струны на одном и том же ладу, во втором — на различных ладах.

¹ В наших гитарных школах под позицией понимается положение левой руки, определяемое местом указательного пальца. Так, если этот палец находится на I ладу, то позиция называется первой, на II-м — второй и т. д. В зависимости от положения других пальцев позиция может охватывать три, четыре, пять и более ладов.

с 2836 к

Левая рука. "Определенное положение левой руки на грифе, позволяющее исполнить без перемещения руки несколько нот, называется позицией" (поправка Поликарпова - позиция - положение левой руки, определяемое местом указательного пальца, позиция может охватывать и более 5 ладов").

Извлечение звука осуществляется кончиком пальца, без какого-либо участия остальной части руки. При выполнении легато на первой струне, когда отсутствует соседняя струна, могущая остановить движение пальца, необходимо больше сгибать палец (подобно зашпицованию пальцами *i*, *m*, *a* шестой струны).

Данные упражнения следует рассматривать как физическую зарядку для пальцев левой руки. С силой зашпицовывайте струну. Коснувшись пальцем соседней струны, увеличьте его изгиб до соприкосновения крайней фаланги с ладонью около первой фаланги. Затем с силой разогните палец, поставьте его на лад, подготовив исполнение первой ноты из следующей пары, и продолжите упражнение. Очень важно не допускать при этом напряжения руки. На рис. 27 изображено выполнение легато 4-м пальцем; на рис. 28 — 3-м пальцем; на рис. 29 — 2-м пальцем.

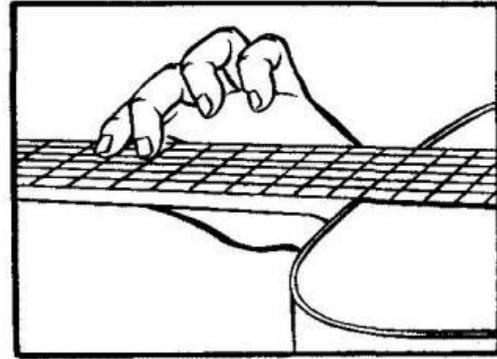


Рис. 28

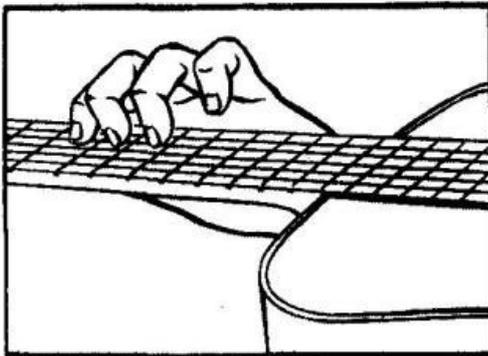


Рис. 27

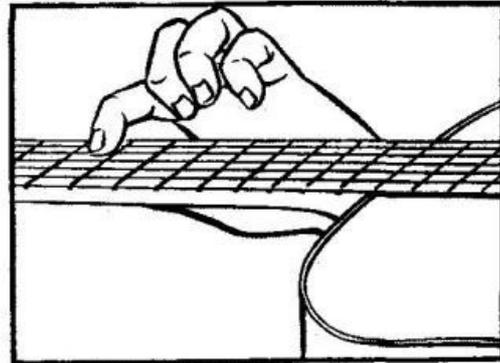
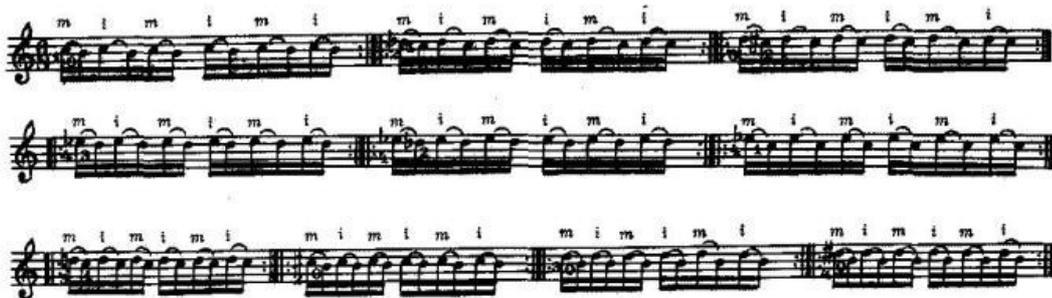


Рис. 29

Эти упражнения помогут пальцам приобрести силу и уверенность для исполнения легато и одновременно облегчат выполнение других технических приемов и штрихов.

УПРАЖНЕНИЕ № 95

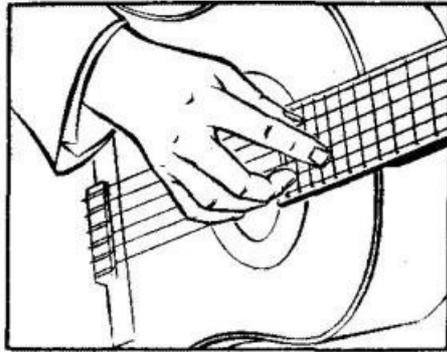


с 2836 к

Нисходящее легато: "пальцем левой руки оттяните струну по направлению к соседней" - от себя добавлю - но так, чтобы не было дребезга об лады. Тэйлор предлагает зашпицовывать струну вверх при нисходящем легато, но, по-моему, лучше вниз, но немного вверх (как при тирандо), чтобы и звук был нужной громкости, и дребезга об лады не было.

Поскольку при извлечении искусственных флажолетов левая рука занята, правая рука вынуждена выполнять одновременно две функции: прикасаться к струне в месте извлечения флажолета и защищать струну. Это достигается следующим образом: вытянутый указательный палец правой

руки внутренней стороной последней фаланги слегка прикасается к струне в соответствующем месте выше XII лада, в это же время струна защищается безымянным пальцем (без опоры на соседнюю струну).



Такие флажолеты могут быть исполнены также с участием большого пальца, который производит защищивание вместо безымянного. Вытянутый указательный палец действует так же, как было описано выше: он слегка касается струны в середине ее колеблющейся части. Большой палец одновременно защищивает струну последней фалангой, которая при сгибании сустава движется по направлению к ладони и под углом по отношению к плоскости струн.

УПРАЖНЕНИЕ № 247

XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII

a) p - - - - - b) p - - - - - c) p - - - - -

XII XII XIV XV XVI XV XIV XIII XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII

d) a - - - - - e) a - - - - -

В вариантах *a, б, в* защищивайте шестую, пятую и четвертую струны большим пальцем, а в вариантах *г, д, е* — остальные три струны безымянным пальцем.

УПРАЖНЕНИЕ № 248

XII XIII XIV XV XVI XII XIII XIV XV XVI XII XIII XIV XV XVI XII XIII XIV

XV XII XIII XIV XV XVI XII XIII XIV XV XVI XV XIV XIII XII XVI XV XIV XIII XII

XV XIV XIII XII XVI XV XIV XIII XII XVI XV XIV XIII XII XVI XV XIV XIII XII

с 2836 к

Искусственные флажолеты: указательный с безымянным, или защищивает большой вместо безымянного (как Агуадо) - в последнем случае пальцы можно развести довольно далеко и, таким, образом получить, более громкий звук.

6. ХУАН ГРЕКОС.

"Гитара фламенко" (1958 г.).

La
Guitarra Flamenca
por JUAN GRECOS

© COPYRIGHT 1958 JUAN GRECOS
© ASSIGNED TO UNION MUSICAL EDICIONES, S.L.

UNION MUSICAL EDICIONES, S.L.
Blanca de Navarra, 3-Bajo,
28010 MADRID
UME 22150

ii

Титульный лист школы.

POSICIONES PARA SOSTENER LA GUITARRA

A continuación se exponen cuatro posiciones para sostener la guitarra. Tres de ellas se consideran posturas de flamenco y una de clásica. Esta se puede usar también para tocar flamenco, pero no es la tradicional ni la más conveniente.



Debe tenerse en cuenta que la guitarra (posición) debe ser sostenida por el brazo derecho, y no por el izquierdo. El brazo derecho (zona del codo y del bíceps) aprieta en la curva menor de tal manera que sostiene la guitarra sin ayuda de la mano izquierda.

Los dos pies están en el suelo. La guitarra se coloca con la curva mayor de la caja apoyada en el muslo derecho. El brazo derecho (la zona del codo y del bíceps) aprieta en la curva menor de tal manera que sostiene la guitarra sin ayuda de la mano izquierda.

Esta posición es similar a la anterior excepto en que el pie derecho se coloca en una silla o banquillo. Así el músico derecho se levanta para que la guitarra se pueda sostener cómodamente.

Esta posición es similar a la anterior excepto en que el pie derecho se coloca en una silla o banquillo. Así el músico derecho se levanta para que la guitarra se pueda sostener cómodamente.





Algunos guitarristas modernos
 elevan la pierna izquierda — como si fuera
 un banquillo — para apoyar la guitarra
 en la curva menor de la caja. Esta posición
 requiere menos esfuerzo que las primeras dos
 y es empleada por varios guitarristas
 de flamenco reconocidos.

Al colocar debajo del pie izquierdo
 un banquillo —un poco más alto que
 para la posición clásica— se levanta
 el muslo izquierdo facilitando que la
 curva menor de la caja se apoye sobre
 él. Esta posición modificada requiere
 menos esfuerzo que las primeras dos
 y es empleada por varios guitarristas
 de flamenco reconocidos.



Esta posición es la clásica. Requiere el uso de un banquillo debajo del pie izquierdo. La altura normal del banquillo es aproximadamente de 15 cm. Se puede variar según el gusto y la comodidad del guitarrista. La cintura de la caja se apoya en el muslo izquierdo. Es muy fácil acostumbrarse a esta posición. Aunque se puede tocar flamenco en esta posición, no es la idónea porque el ángulo, la altura y la colocación general de la guitarra resultan menos cómodas.

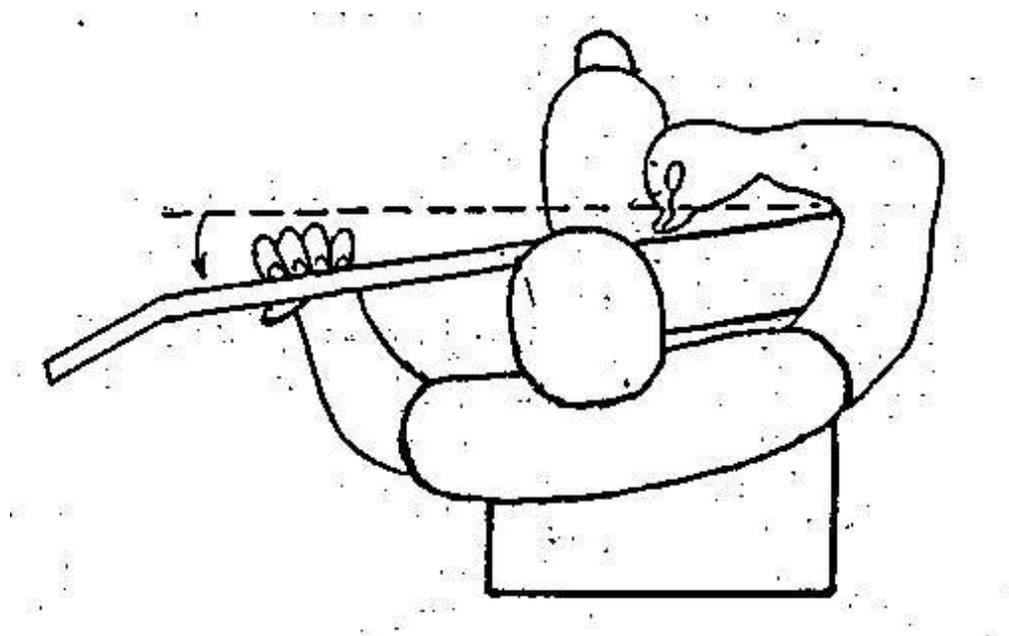
Виды посадки (перевод неизвестного автора, редакция А.К.) - "1. Две ноги находятся на полу. Гитара большим изгибом корпуса опирается на правое бедро. Правая рука (зона локтя и бицепса) прижата в небольшом изгибе таким способом, что держит гитару без помощи левой руки", позиция при игре стоя - "2. Эта позиция аналогична предыдущей, за исключением того, что правая нога размещается на

стуле-подставке", "3. Низким размещением подставки для левой ноги - чуть выше, чем для классической позиции - приподнимается левое бедро, так, что гитара малым изгибом опирается на него" 4. классическая позиция.

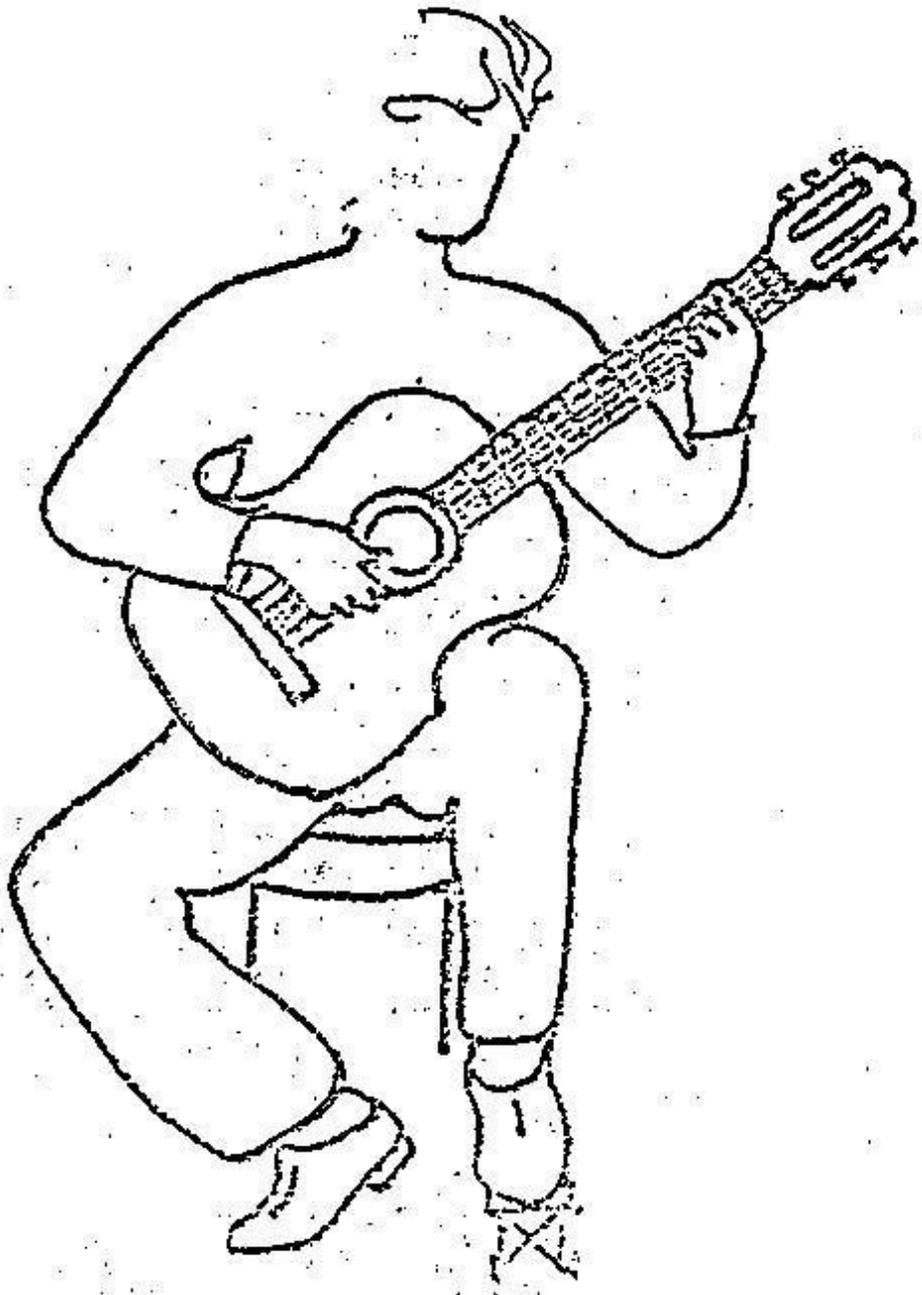
Эта школа одной из первых, если не самая первая систематизирует посадки фламенко. Сегодня многие гитаристы пользуются посадками фламенко при игре на классической гитаре. Казухито Ямашита комбинирует 1 и 3 посадку, перемещаясь из одной в другую во время игры, пользуясь общей для двух посадок точкой опоры - правым коленом. И многие другие, конечно, пользуются неклассическими посадками (а классическими, строго говоря, являются три посадки - "итальянская", "посадка Сора" и "посадка Агуадо".)

7. ЧАРЛЬЗ ДУНКАН.

"Искусство игры на классической гитаре" (перевод П. Ивачева, 1988 г.).

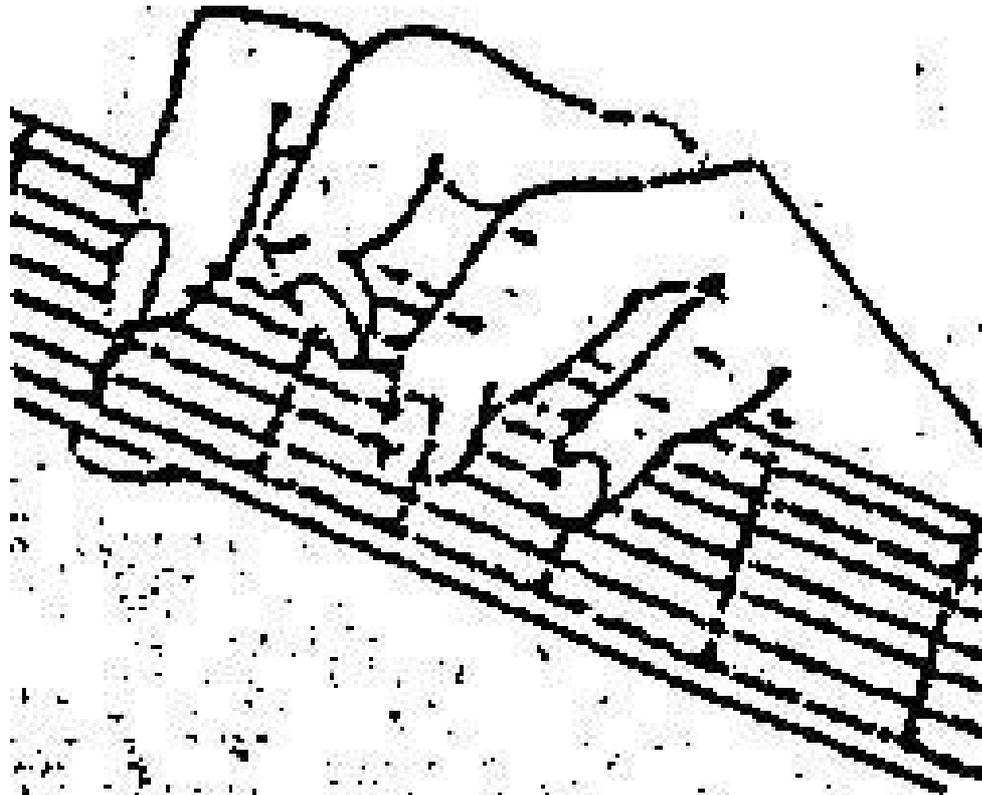


Противоположность "угла Сора" - "угол Дункана". "Небольшое отклонение грифа влево от линии корпуса, что упрощает игру из-за приближения грифа к корпусу. Отклонение в противоположную сторону хуже с точки зрения доступности грифа, как и в смысле пространственной связи с ним"

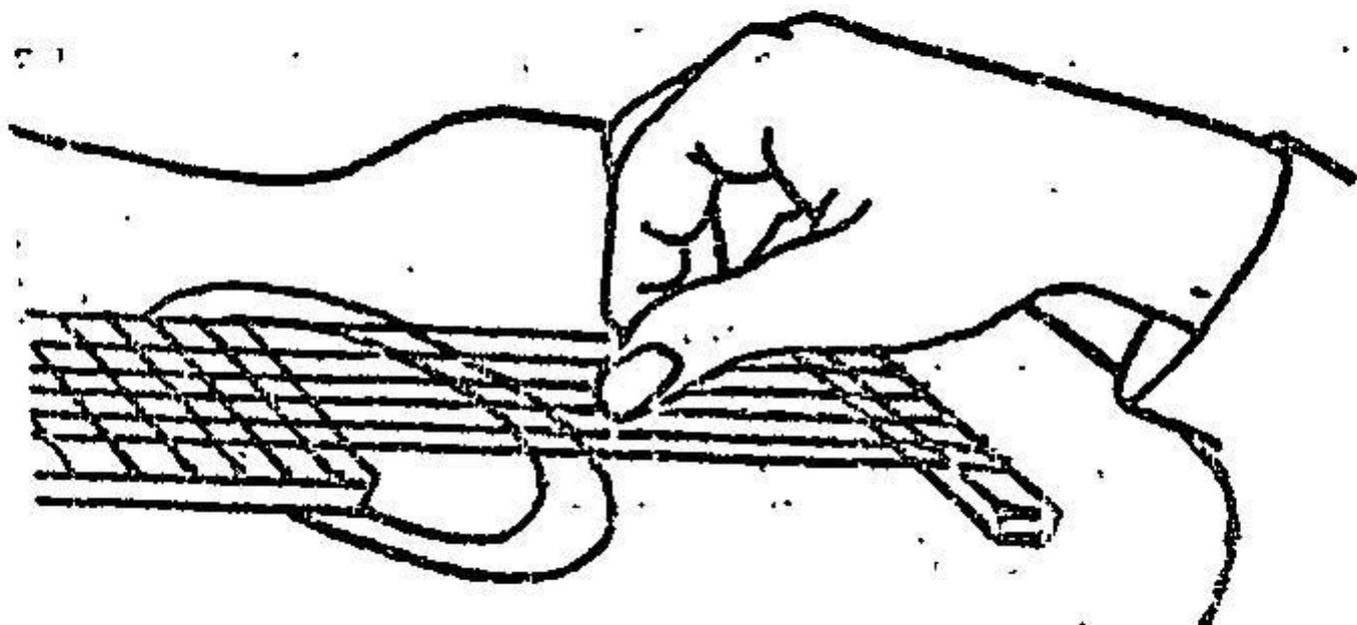
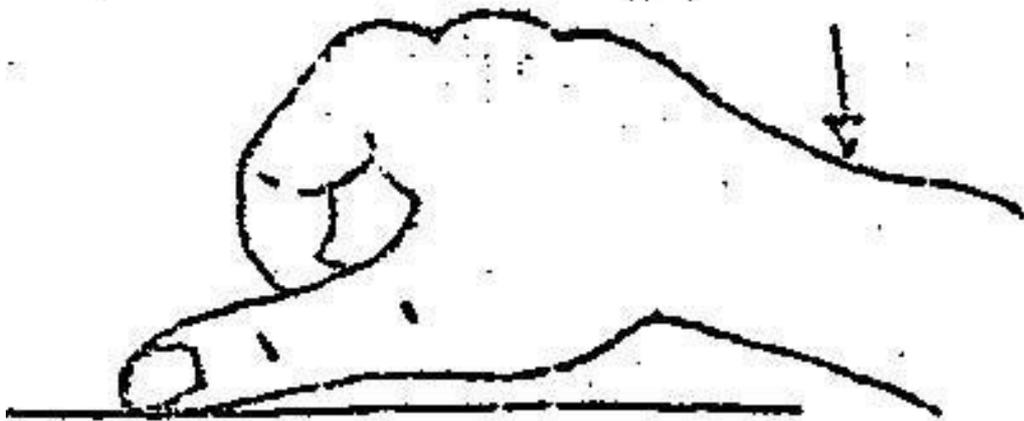


"Правильная посадка", правая нога на носке и практически под прямым углом к левой (неудачный рисунок?).

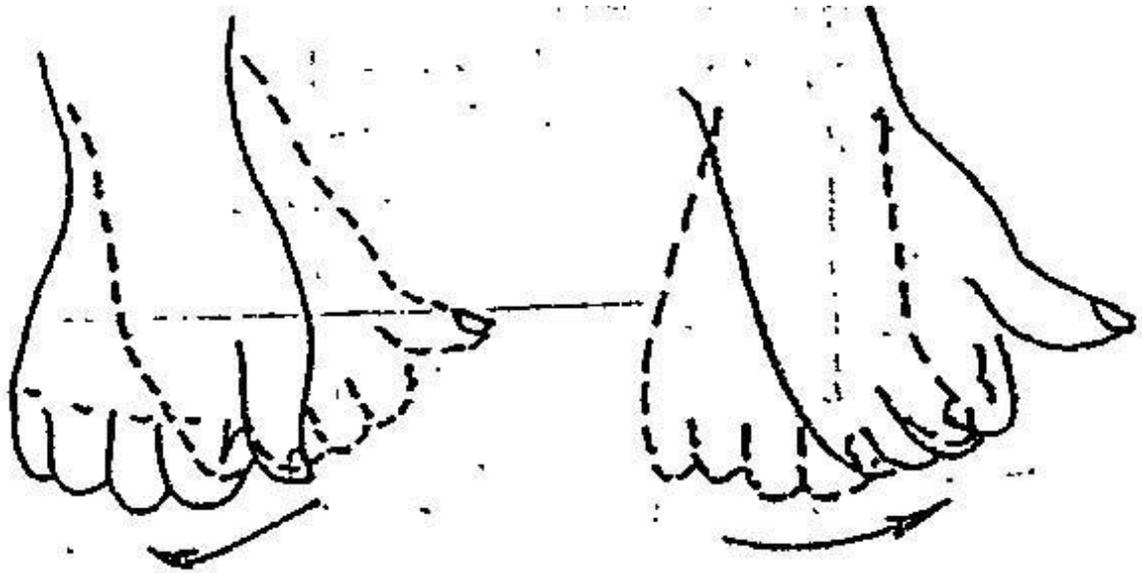
По Дункану - четыре точки касания опоры инструментом - грудь, верхняя часть левого бедра, внутренняя сторона правого бедра плюс правое предплечье (по Теннанту точек касания три, правое предплечье – относительная опора, не основная).



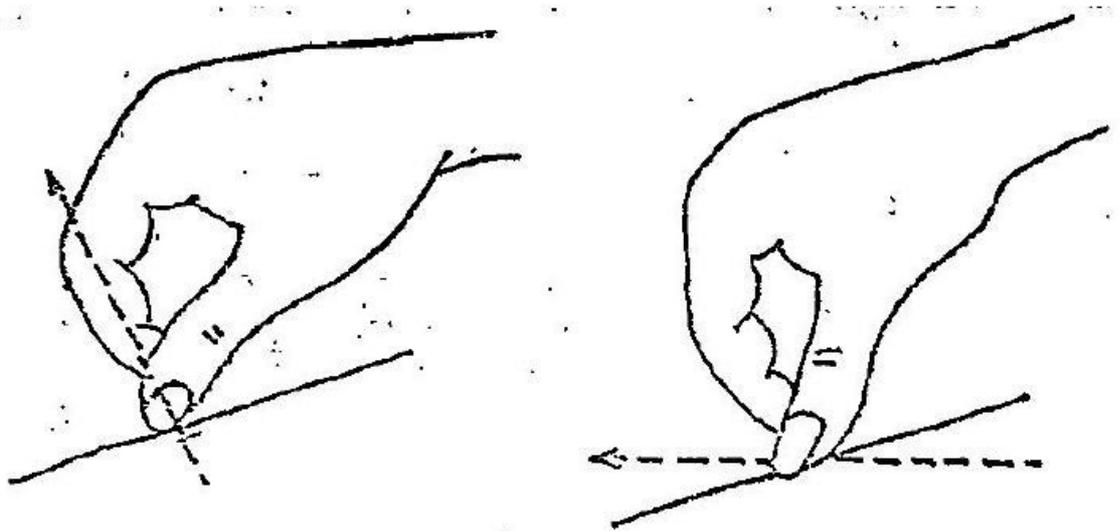
Полубаррэ, полный изгиб в среднем суставе. "При полностью выпрямленном пальце его суставы больше не могут служить точками опоры и поэтому сгибаемая мышца может сокращаться лишь частично. Сгибание пальца увеличивает силу и передает ее струнам более непосредственно. Частичное сокращение между основной и средней фалангой лучше, чем прямой палец. В нижних позициях указательный палец стремится прижать струны левой стороной, это позволяет выступом косточки прижать первую струну. Пользуйтесь по возможности частичным баррэ на 4 или 5 струнах, вместо полного баррэ. Но есть и исключения, в основном связанные с подготовкой предшествующими следующими форм позиций, используя полное баррэ. Настоящее полубаррэ на 2 или 3 струнах требует полного изгиба в среднем суставе. Старые пособия рекомендуют иногда полубаррэ с выпрямленным пальцем, прижимающим 2-3 струны и даже предостерегают от изгиба пальца. Почему этот совет дается чаще, чем применяется, остается неясным" (камень в огород Пухоля и Роча). "Также изогнутый сустав крайней фаланги в полубаррэ можно использовать на низких струнах без большого баррэ" (первое определение частичного баррэ - прижимание баррэ нижних или средних струн без верхних, как бы через струны, можно сказать еще и про вид наклонного баррэ).



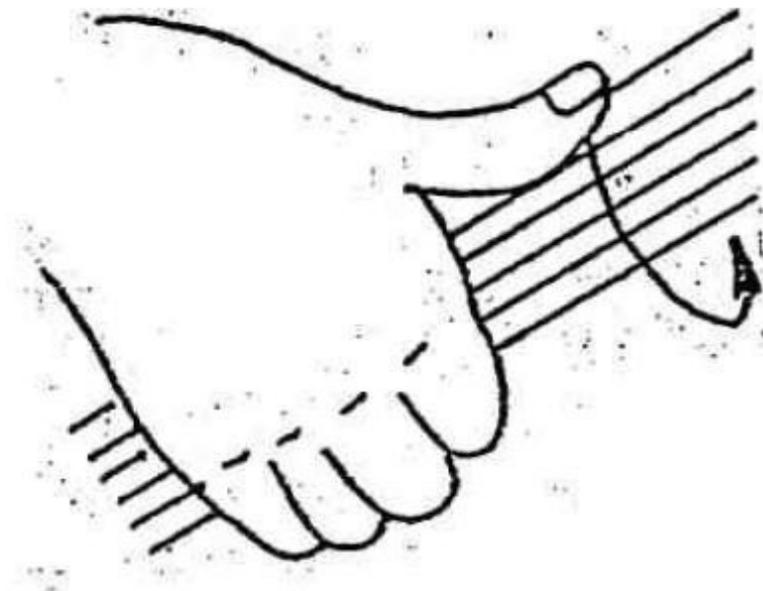
Позиции большого пальца, высокая позиция - "запястье приподнято над верхней декой так, что большой палец находится под углом 45 градусов к струне", высокое запястье делается, по Дункану, основным (позже это опровергнет Теннант в "Базовом методе", низкое запястье естественней для руки и движения крови), и здесь же даже критика низкой позиции ("Высокая) позиция предпочтительнее, чем при опущенном запястье, близком к деке, что заставляет большой палец располагаться более параллельно струнам. Необходимо сгибать большой палец для использования ногтя" - здесь один шаг до смены позиции запястья при использовании ногтя. "Правильная позиция большого пальца позволяет использовать его в дополнительных функциях. Сюда относится глушение ненужных басов и использование большого пальца как точки опоры для движения остальных, например, в гаммах" (но для глушения при артикуляции и опоры как раз нужна низкая позиция запястья, чтобы касаться подушечкой большого пальца, а не ногтём)



Свободная кисть - "Существуют три позиции кисти между резонаторным отверстием и струнодержателем (нижней подставкой) - 1. над резонаторным отверстием. 2. сразу за ним в сторону подставки. 3. возле подставки. Из этих трех положений второе наиболее естественно. Контраст достигается отступлением от нее в ту или иную сторону. Смена тембров используется для структурных контрастов и для сопоставления повторяющихся фраз и мотивов. Отклонение от средней позиции в сторону сочетается с отклонением ногтя по направлению штриха. Движение не более, чем на полдюйма создает тонкий контраст тембра без смены основной позиции кисти"



Использования ногтя большого пальца. Слева - тирандо, справа - апояндо. Точка касания - между центром и левым краем ногтя. Ни в коем случае краем, чтобы не получить нежелательные призвуки и точнее извлекать звук.



Назовём это Скольжение по всем струнам подушечкой большого пальца или Арпеджио по все струнам подушечкой большого пальца или даже Расгеадо подушечкой большого. "Многоголосный аккорд звучит хорошо, если использовать скольжение большого пальца. Прием скольжения большого пальца лучше представить, как последовательность штрихов апояндо, когда большой палец буквально падает на соседнюю струну. Для большего эффекта пользуйтесь подушечкой большого пальца. Запястье неподвижно, подчеркните звучание верхней струны небольшим поворотом вовнутрь" (чтобы подчеркнуть контрапунктический остов, контурное двухголосие нижнего и верхнего голоса в аккорде).

"Когда нужно быстро заглушить аккорд, пользуются иногда самым худшим способом - кладут открытую ладонь на струны. Но есть немало других, более удачных способов глушения. Если палец левой руки, например мизинец, свободен, он может приглушить струны. Но можно воспользоваться и ребром правой кисти с быстрым вращательным движением предплечья". Здесь затронута тема артикуляции (контроль над длительностью звука), используя свободный палец левой руки, что предпочтительнее глушения правой рукой, т.к. пальцы левой руки находятся почти всегда у края прижатой струны, где амплитуда колебания меньше и позволяет заглушить звук аккуратнее (пожалуй, кроме глушения открытых струн в верхних позициях).

"Подпрыгивание кисти, как способ продлить звук в аккордах" Но вероятно, как способ усилить перпендикулярное направление движения струны к верхней деке.

8. АНДРЕС СЕГОВИЯ (1893-1987).

"Моя гитарная тетрадь" (1995 г.).

«Сеговия играл с использованием не только подушечек пальцев, но и ногтей, что делает звук сильнее и резче» (Джон Тэйлор) - это замечание полезно иметь ввиду, рассматривая технику игры большим пальцем правой руки Сеговии.



Фотография Андреса Сеговии.

КАК ДЕРЖАТЬ ГИТАРУ

Классическая постанoвка



Гитарист-исполнитель должен выработать классическую постанoвку. Постанoвка есть наилучшее положение рук и корпуса при игре, обеспечивающее исполнителю надежную поддержку инструмента и полную свободу игровых движений.

Подберите себе стул по своему росту, сядьте на него, слегка наклонившись вперед. Поставьте на небольшую скамеечку левую ногу на полступни, правую ногу — справа от стула. Она опирается на пальцы и подушечку ступни. Поставьте гитару выемкой корпуса на бедро, при этом следите за тем, чтобы инструмент сохранял вертикальное положение и гриф не поднимался слишком высоко, сохраняя, скорее, горизонтальное положение.

Слегка наклонитесь вперед, так, чтобы гитара находилась у груди, *тогда поэзия музыки будет отзываться в вашем сердце*. Теперь обопритесь предплечьем правой руки (выше локтя) на самую широкую часть гитары, остальная часть руки пусть висит свободно. Таким образом, без всякой другой поддержки гитара приобретет надежную опору и будет как бы продолжением вашего тела.

При правильной постанoвке ваша игра будет убедительной и позволит слушателям разделить ваши артистические эмоции и творчески сопереживать вам.

15162

Посадка - "левая нога на полступни на скамеечке, правая опирается на пальцы и подушечку ступни, гриф не поднимайте слишком высоко, сохраняя скорее горизонтальное положение. Слегка наклонитесь вперед, тогда поэзия музыки будет отзываться у вас в сердце. Обопритесь предплечьем правой руки (выше локтя) на самую широкую часть гитары, остальная часть руки пусть висит свободно". Можно добавить, что угол левой ноги, от колена до ступни, по отношению к скамеечке можно изменять, отодвигая ступню внутрь, к телу (как на рисунке), меняя таким образом положение инструмента, поднимая головку грифа к уровню глаз играющего, или, наоборот, опуская ниже уровня глаз (как на рисунке — нога от колена до ступни согнута внутрь, к телу, головка грифа ниже уровня глаз)

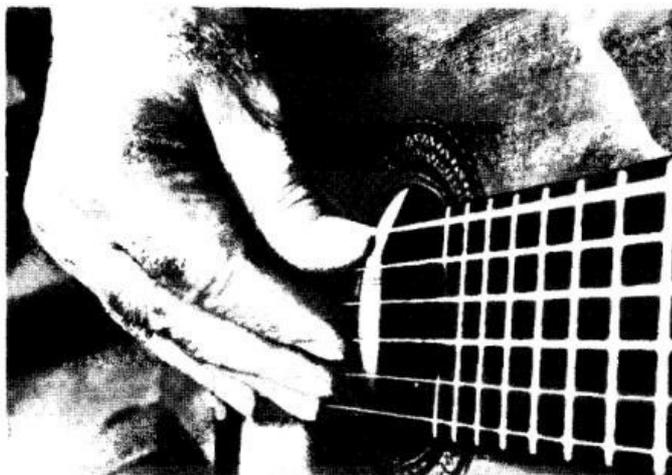
Выше было сказано, что правая рука (предплечье) опирается на гитару таким образом, что она совершенно не напряжена, расслаблена и может свободно передвигаться. Когда выполнены эти условия, правая рука естественно сгибается в запястье, пальцы располагаются почти под прямым углом к струнам, а запястье, тыльная сторона ладони руки и пальцы образуют непрерывную дугу. Это и есть правильная постановка правой руки.

Когда правая рука находится в правильной игровой позиции, большой палец образует крест с указательным.

Существует два основных способа извлечения звука.

Первый способ — **удар апояндо**, который также называется опорным ударом с остановкой на соседней струне. Выполняется всеми пальцами, в том числе и большим (*p*). Удар применяется при исполнении медленных отдельных звуков и быстрых или медленных гаммообразных пассажей.

Будьте внимательны, не бейте по струнам! Перебирайте их и старайтесь добиться красивого звучания.



15162

Апояндо, "правая рука естественно (может) сгибаться в запястье, пальцы располагаются почти под прямым углом к струнам, а запястье, тыльная сторона ладони и пальцы образуют непрерывную дугу", "апояндо может выполняться всеми пальцами и даже большим, применяется при исполнении медленных звуков, медленных и быстрых гаммообразных пассажах", "не бейте по струнам".



Второй способ — удар **тирандо**, известный также как свободный удар. Исполняется указательным, средним и безымянным пальцами (*i, m, a*). Выполняя удар тирандо, убедитесь в том, что палец достаточно согнут и не заденет следующую струну. Пользуйтесь тирандо, когда играете арпеджио, аккорды, при одновременном звучании струн.

Пока пальцы *i, m, a* играют, большой палец (*p*) может следовать за ними, скользя по басовым струнам, не останавливаясь ни на одной из них, т. к. положение руки постоянно меняется.



15162

Тирандо *i, m, a* — описано почему-то без тирандо большим пальцем.

"Убедитесь, что палец достаточно согнут и не заденет соседнюю струну. Арпеджио, аккорды, одновременное звучание струн.

"Пока пальцы *i, m, a* играют, большой палец может следовать за ними, скользя по басовым струнам, не останавливаясь" (не задерживаясь?) "ни на одной из них, т.к. положение" (позиция?) "руки постоянно меняется"



Один юный начинающий гитарист спросил Сеговию: "Маэстро, как Вы думаете, что я должен подразумевать под словом "интерпретация"? Маэстро ответил: "Интерпретация подобна жизни — это сама свобода..."

15162

Не симметричное перемещение рук (правая рука движется навстречу левой, далее в главе «Джон Тэйлор» подробнее о симметричном перемещении рук, как способе добиться ровного звучания - при игре левой рукой в нижних и в верхних позициях правая рука движется симметрично левой, но на меньшее расстояние).

Большой палец левой руки не играет, ему полагается находиться за грифом. Но будьте внимательны! Он слишком любопытен и любит смотреть, что делают его братья. Запретите ему делать это и обяжите его обратить свою энергию на другое. Остальным пальцам необходима его помощь для получения чистого и красивого звука.

Мы уже знаем, как пользоваться пальцами правой руки. Теперь мне хотелось бы посоветовать, как пользоваться пальцами левой руки.

1. Ногти левой руки должны быть очень коротки, они не должны касаться грифа, когда пальцы прижимают струну.

2. Пальцы прижимают струну под прямым углом, кончиками-подушечками.

3. Не зажимайте руку: пусть она двигается свободно от запястья, причем плечо при игре малоподвижно. Таким образом достигается независимость движения пальцев и, когда нужно, большая скорость.

Я настаиваю на совете относительно большого пальца. Чем чаще он выглядывает из-за грифа, тем короче становятся другие пальцы для выполнения своей работы. Ему следует поместиться за грифом на середине шейки, за исключением того случая, когда указательный палец (1) должен нажать все струны в приеме, который называется баррэ.



Правильное положение большого пальца

Неправильное положение большого пальца

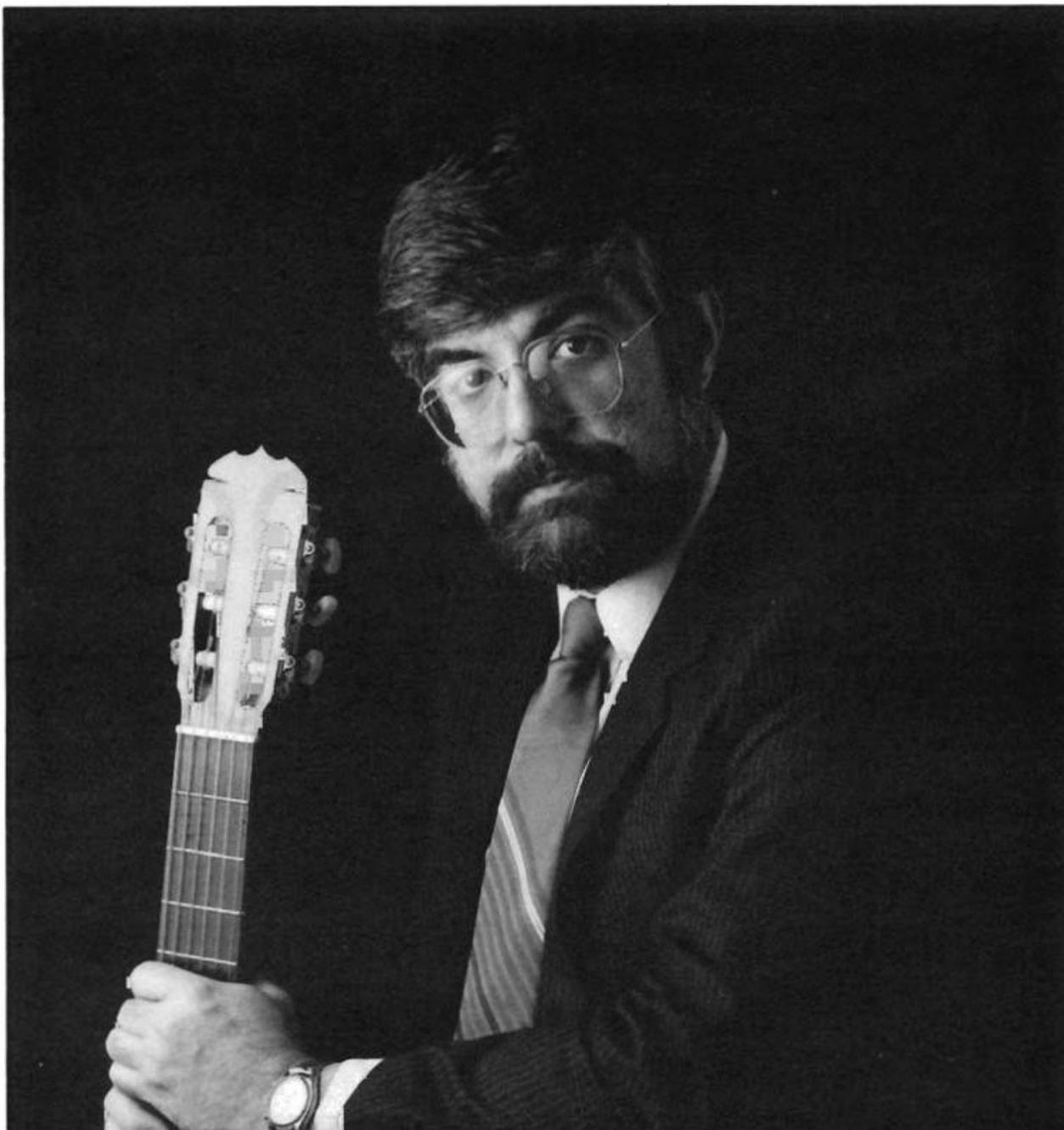


15162

Большой палец левой руки "он слишком любопытен и любит смотреть, что делают его братья, запретите ему делать это" (Иегуди Менухин в "6 уроках игры на скрипке" пишет, что кончик большого пальца всегда смотрит вверх, для гитары это также справедливо, добавлю, что на гитаре большой палец левой руки практически не сгибается в среднем суставе), "он должен поместиться на середине шейке, за исключением случаев баррэ" "пальцы прижимают струны под прямым углом"

9. РИКАРДО ИЗНОЛА (род. 1949).

"Путь к виртуозности" (1997 г.).



Фотография Рикардо Изнолы.

Первая школа, затрагивающая тему построения циклов занятий и вводящая семидневный режим занятий (по аналогии с тренировками спортсменов) – шесть дней занятий плюс день отдыха, чередуя внутри периода цикла два вида занятий на разные виды техники.

Метод Рикардо Изнаолы (перевод на русский язык - коллектив авторов сайта <http://terrauitar.ru>):

"Первая концепция - циклическое повторение. Каждый комплекс упражнений, который должен быть проигран на ежедневных занятиях и состоит из трех циклов, разделенных периодами отдыха по пять-десять минут. Каждый цикл охватывает одни и те же технические навыки, но при повторе упражнения будут отличны, поскольку каждый цикл основан на предыдущем.

Вторая идея - чередовать технические приемы: тренируем одни приемы, в то время как от других приемов отдыхаем и восстанавливаемся.

Согласно нашему плану, неделя будет разделена на две трехдневных группы следующим образом:

а) Дни 1, 3 и 5 (понедельник, в среду и в пятницу)

б) Дни 2, 4 и 6 (вторник, в четверг и в субботу)

В дни 1, 3 и 5 студент будет работать со следующими приемами:

Техника правой руки

Двойные ноты

Гаммы

Легато

Натуральные флажолеты (начинаются на уровне VI)

А в дни 2, 4 и 6, студент будет работать над:

Техника правой руки

Гаммы

Растяжка - Сокращение

Смена позиции

Искусственные флажолеты (начинаются на уровне VI)

Как может быть замечено, Техника правой руки и Гаммы тренируются каждый день. Другие технические приемы меняются. Один день в неделю должен быть отведен для отдыха"

В этой главе можно развить идею и поговорить о проблеме развития беглости и моторики пальцев "в чистом виде" (в основном, на примере пальцев левой руки)

Следует обратить внимание на понятие интенсивности занятий и возможности построения шкалы состояний пальцев - от полного расслабления и отдыха до предельно напряженной работы. Введём понятие циклов занятий и понятие "отказа" пальцев играть верно - точки за которой контроль над действиями пальцев теряется.

Занятия на музыкальном инструменте оказывают воздействие на пальцы, руки и даже всего организма, смещая многие показатели от уровня, характерного для состояния покоя, к уровню, соответствующему состоянию деятельности. Степень этих изменений зависит от характера и интенсивности нагрузки и индивидуальной реакции на неё играющего, отражающей уровень игры. Занятия на музыкальном инструменте можно рассматривать как процесс направленного приспособления организма (адаптации) к воздействию нагрузок (тренировка).

Эффект от занятий есть и отсроченный. Этот процесс продолжается и два дня и месяц, а может и вовсе прекратиться и не наступать, в случае переигранности (перетренированности).

Понимание о разнице в интенсивности нагрузки - физиологической и психологической ведет к идее построения циклов занятий, различая занятия по степени интенсивности, строить периоды циклов занятий по принципу, который можно выразить словами "от меньшей нагрузки к большей, а после большой нагрузки необходим значительный отдых". Нельзя долгое время заниматься на пределе, нужно чередовать нагрузки. Чрезмерная работа над техникой приводит только к отрицательным результатам.

Далее, следуя идее, строим циклы занятий в несколько недель или месяцев, деля цикл на четыре части - подготовительная (частые занятия, но не интенсивные), вводная (занятия реже, интенсивность повышается, но не до усталости, средняя часть), интенсивная (редкие занятия с максимальной интенсивностью), отдых. Если цикл 4 недели, то каждая часть занимает примерно неделю, плюс-минус в ту или иную сторону). Цикл может растягиваться - может длиться и год, и несколько недель. Это позволяет планировать распределение нагрузки к возможному сроку, например, к концерту или конкурсу, когда необходимо находиться скорее в интенсивной части цикла, чем в подготовительной. В случае если интенсивная часть затягивается по необходимости (череда концертов, экзаменов, конкурсов и т.д.), остаётся посоветовать больше внимания обращать на отдых между значимыми датами и научиться, по возможности, использовать мини-циклы (от 2 недель) и большие циклы (год или даже больше года).

Занятия должны строиться по циклам, и если мы говорим об интенсивности занятий, то введём понятие "работа до отказа" в моменте, когда пальцы уже не слушаются, например (в "чистом" виде), в следующем упражнении - многократно повторяемый хроматический пассаж в пятой позиции на пятой струне, порядок пальцев левой руки 1243 или 1423 или любая другая комбинация при игре очень быстро и очень громко, как наиболее интенсивной; и будем измерять упражнения в беглости по степени интенсивности:

Упражнение - поставить указательный - 1 палец левой руки на 5 лад 5 струны, 2 палец - на 6 лад, 3 палец - на 7, 4 (мизинец) - на 8. Поставить левую руку в позицию над струнами, опуская каждый палец по очереди, играя пальцами *i*, *m* правой руки, исполнять упражнение в таком порядке (номера 1, 2, 3, 4 - пальцы левой руки): 1234123412341234 и так далее, до

полного «отказа» пальцев в левой руке, т.е. до отсутствия контроля над ними, без перерывов и пауз. Это и есть предельно интенсивная работа в одной позиции, при игре "очень быстро и очень громко" правой рукой (сохраняя правильную постановку, звукоизвлечение и т.п.) "отказ" наступит через несколько минут (обе руки работают интенсивно). Затем отдохнуть 5 минут и порядок изменить, к примеру, на 3421. Занятие - набор из 5 таких упражнений (порядок, к примеру, такой - (формулы) 1234, 3214, 4123, 3241, 2314), каждое делается один раз, до достижения предельной интенсивности в каждом упражнении – чувства полного «отказа» пальцев «слушаться». Для достижения эффекта в развитии беглости левой руки упражнение до «отказа» следует выполнять не чаще, чем раз в 5-7 дней и только на интенсивных периодах цикла. В противном случае, при постоянной частой, нециклической, подобной работе до "отказа" наступает переигранность (перетренированность) пальцев. Первые её симптомы - психологические (отсутствие желания играть) постепенно переходят в физические (вплоть до хронических болезней (к примеру, неконтролируемое сокращение мышц пальцев, боль и т.д.)

Добавлю, что обязательно проигрывание упражнения, этюда, произведения в медленном темпе до и после тренировки пальцев.

Следуя идее Изнаолы, можно чередовать занятия на разные виды техники внутри периода цикла, позволяя давать отдых рукам, но в интенсивной части цикла лучше исключить ежедневные и продолжительные занятия.

Полный отдых - в случае уже критическом, переигранности пальцев - к примеру, может начать дергаться палец правой руки сам по себе - такое встречается, тут только полный отдых и никакой интенсивной нагрузки - возможно, несколько месяцев, пока не пройдет. и затем - только постепенный долгий восстановительный цикл. Перерывы до месяца вовсе не вызывают деградацию. Иногда они необходимы и часто случаются.

Можно рассматривать развитие навыков как следствие реакции на упражнение, именно вся совокупность действий и что происходит после прекращения нагрузки. То есть, упражнением задаем задачу и заставляем ум, нервную систему и руки ее решать, варьируя силу нагрузки, после этого происходит адаптация на случай повторной подобной нагрузки.

Предпочтительнее метод планирования циклирования занятий с переменным отдыхом и разными по интенсивности занятиями, а не постоянная работа до полного "отказа" с большим отдыхом между занятиями и упражнениями.

10. СЕРГЕЙ РУДНЕВ (род. 1955).

Русский стиль игры на классической гитаре (2002 г.).

Введение понятия временной опоры (и упражнений на временную опору):

В дальнейшем играть эти варианты на любом аккорде, лучше – на любой простейшей последовательности аккордов.
Например:

Three staves of musical notation showing chord sequences in different keys: C major, G major, and D major. Each staff contains a sequence of chords with a rhythmic pattern of eighth notes.

ВРЕМЕННАЯ ОПОРА

Упражнения на развитие независимости пальцев правой руки

Эти упражнения помогают избежать «подпрыгивания» кисти, а сами движения делают более экономичными и четкими.

Суть метода сводится к тому, что пальцы, не участвующие в игре, со струн не снимаются. Они выполняют для кисти роль опоры, позволяющей

стоять стабильно, каждая струна предварительно ощущается пальцами. Движения пальцев очень экономичные. Исполняется с небольшим давлением всех пальцев на струны.

Возьмем простое арпеджио.

Musical notation for an arpeggio exercise on a single string, showing a sequence of eighth notes with a rhythmic pattern.

Перед исполнением каждого аккорда пальцы правой руки ставятся сразу на все струны и предварительно глушат их. В другом варианте ставятся сразу только пальцы i, m, а после игры большим пальцем. Иногда достаточно опоры лишь одного из пальцев, стоящего на струне, но обязательно

присутствующего и фиксирующего положение кисти. В качестве упражнения приведем пример.

Поставить безымянный (a) палец на первую струну, заглушив ее. Обозначим эту опору значком *. При этом свободные пальцы участвуют в игре.

Two staves of musical notation for an exercise with a 'support' finger (marked with an asterisk) on the first string.

Средний палец стоит на 2-й струне, но также не играет.



Указательный палец стоит на 3-й струне.



Большой палец стоит на 4-й струне.



Метод временной опоры содержит богатый материал для поисков. Он может быть с успехом применен во многих комбинированных видах арпеджио, придавая их исполнению особую рельефность и четкость звучания. У русских гитаристов принцип «опоры» был важной частью общей гитарной техники и передавался от учителя к ученику в виде рекомендаций. Однако систематизации этого метода обнаружить не удалось, он остается исходным материалом для поиска.

Каждый может попробовать и открыть в этом методе множество комбинаций.

Личная практика показывает, что после хорошей проработки различных упражнений этим способом кисть, даже без опоры, в будущем хорошо «помнит» свое положение. При желании каждый исполнитель может расширить рамки его применения, например, в игре мелодии с аккомпанементом, или применить метод в произведениях классического репертуара.

Приведем также несколько примеров нестандартного арпеджио. Некоторые его виды являются типичными для представителей русской гитарной школы и редко встречаются в работах зарубежных гитаристов.

"Эти упражнения помогают избежать «подпрыгивания» кисти, а сами движения делают более экономичными и четкими. Суть метода сводится к тому, что пальцы, не участвующие в игре, со струн не снимаются. Они выполняют для кисти роль опоры, позволяющей стоять стабильно, каждая струна предварительно ощущается пальцами. Движения пальцев очень экономичные. Исполняется с небольшим давлением всех пальцев на струны. Возьмем простое арпеджио. Перед исполнением каждого аккорда пальцы правой руки ставятся сразу на все струны и предварительно глушат их. В другом варианте ставятся сразу только пальцы *i*, *m*, а после игры большим пальцем. Иногда достаточно опоры лишь одного из пальцев, стоящего на струне, но обязательно присутствующего и фиксирующего положение кисти. В качестве упражнения приведем пример. Поставить безымянный (*a*) палец на первую струну, заглушив ее. Обозначим эту опору значком *. При этом свободные пальцы участвуют в игре. Метод временной опоры содержит богатый материал для поисков. Он может быть с успехом применен во многих комбинированных видах арпеджио, придавая их исполнению особую рельефность и четкость звучания. У русских гитаристов принцип «опоры» был важной частью общей гитарной техники и передавался от учителя к ученику в виде рекомендаций. Однако систематизации этого метода обнаружить не удалось, он остается исходным материалом для поиска. Каждый может попробовать и открыть в этом методе множество комбинаций. Личная практика показывает, что после хорошей проработки различных упражнений этим способом кисть, даже без опоры, в будущем хорошо «помнит» свое положение. При желании каждый исполнитель может расширить рамки его применения, например, в игре мелодии с аккомпанементом, или применить метод и произведениях классического репертуара"

(Временная) опора - опора на неиграющий в данный момент и положенный (временно опирающийся) на незвучащую струну палец.

Тирандо, таким образом, подразделяется на опорное (близкая опора, в основной позиции пальцы близко друг к другу) и без-опорное. Апояндю указательным, средним (*a* по некоторым школам и безымянным) пальцами необходимо играть с временной опорой на неиграющий большой палец (дальняя опора, но не «тянущиеся пальцы»). Апояндю большим пальцем также следует играть с опорой на неиграющий палец или два или даже три пальца (при игре большим пальцем апояндю бывает случай полу-опоры – палец (указательный, средний, безымянный), выполнив функцию опоры для игры большим пальцем апояндю, сразу вместе с этим, сам защищивает струну тирандо - это объясняет, что удобно иногда сыграть большим пальцем апояндю в двойных нотах, и даже в аккордах).

11. СКОТТ ТЕННАНТ.

"Базовый метод" (2004 г.).

LESSON 1.3—MAINTAINING YOUR GUITAR

Once you invest in a guitar, you'll want it to last. Taking care of your new purchase is very simple. My words of wisdom to you are:

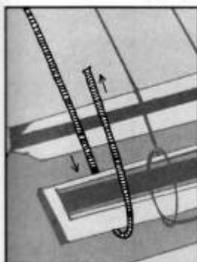
1. Keep it fairly clean with any dry, lint-free, non-abrasive polishing cloth.
2. Avoid getting water or other liquids directly on your guitar. However, if you live in a very dry climate, keeping the guitar case, or the inside of the guitar itself, humidified slightly will help its longevity. There are several guitar humidifiers on the market that are very inexpensive, or you could dampen a small sponge and keep it in a zip-lock bag with a few holes punched in it.
3. Keep your guitar out of the direct sunlight. This could warp the wood and damage the finish.
4. Pets and children will find your new guitar fascinating and may want to use it as a fun alternative to other objects, such as a chew toy or a drum. So, please keep it in its case when you're not using it. (Along those lines, cat owners should keep their cases shut at all times, as felines think an open guitar case makes for a luxurious rest stop.)

STRINGS

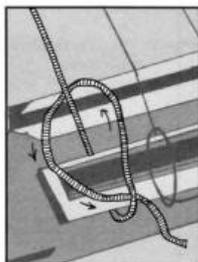
You must use classical guitar strings on your classical guitar. What makes these strings unique is that the three higher-pitched *treble* strings are made of nylon or some sort of synthetic nylon alloy, and the three wound bass strings consist of a nylon core wrapped with a soft metal. *Do not attempt to put steel strings on your classical guitar*, as it is not built to withstand the tension they put on the bridge, and it could snap off.

Tying the Strings on to the Guitar

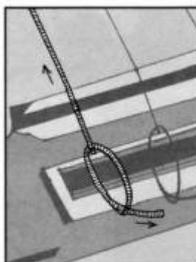
These drawings illustrate the most common method for tying strings onto the bridge and the tuning pegs.



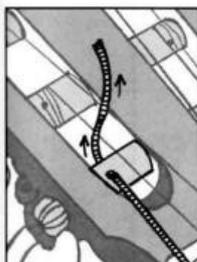
Take about 1 to 1½ inches of string, put it through the hole in the tie block, and redirect it back over the block.



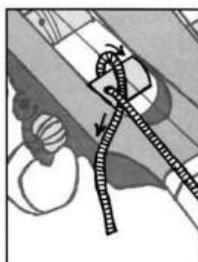
Thread the string underneath itself and back toward the block.



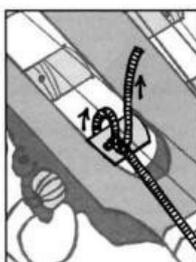
Thread the string through the loop that has been created, trapping the string between itself and the block, then tug on the long end of the string to tighten.



Thread the string down through the hole in the peg as shown.



Pull the string back under itself.



Pull the remainder of the string up to secure it, hold it there and turn the tuning peg counterclockwise to tighten.



Scott Says:

If you lack confidence at first, I suggest you go to the store where you bought the guitar, or to a guitarist friend or teacher, and watch a few times as he or she ties the strings on. You'll get the hang of it in no time.

Как натягивать струны на гитару (одна петля в подставке - возможно, здесь имеет смысл связь с давлением натянутой струны на подставку - как передаётся звук верхней деке - с одной петлёй или с двумя-тремя - меняется угол натянутой струны к подставке).

LESSON 1.4— SEATING POSITION & HOLDING THE GUITAR

You should settle into a good seating position right from the start. It might seem slightly awkward at first, but later, as the music you learn becomes more demanding, you will need a position that enables your hands to get anywhere on the fingerboard, or to any string, quickly and easily.

Below is an example of a traditional classical sitting position. The guitar contacts the body at three points:

1. The left leg
2. The inner right thigh
3. The chest/sternum

The guitar is then held in place by the weight of the right arm.



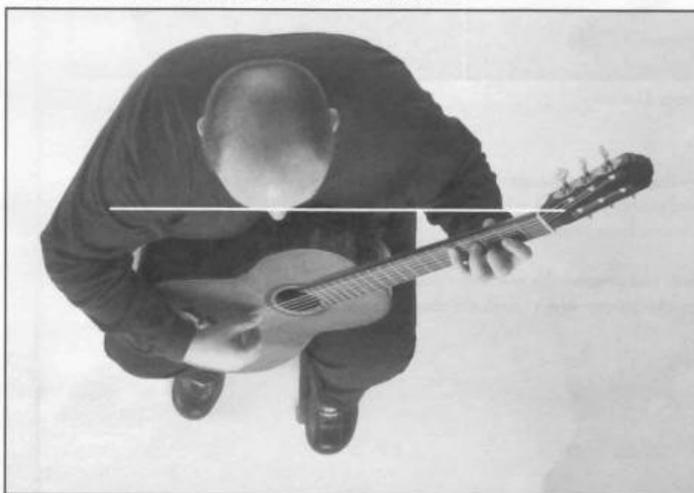
The Three Contact Points

Посадка - три точки опоры (по Дункану - четыре; здесь же предплечье не является точкой опоры).

Here is a side view. Notice that we tilt the face of the guitar slightly upward for maximum *projection* (volume). This forms a triangle between the back of the guitar, your left leg and your torso. Notice the triangle formed by the space between the torso, legs and the lower bout of the guitar.



Here is a view from above. Notice that the headstock of the guitar is roughly on the same plane as my face. It is neither behind me nor in front of me.



"Треугольник" - гитара под углом почти 45 ("задняя дека не касается живота, чтобы не гасить звук, препятствует направлению звука в пол"), также можно заметить, что положение гитары под углом к телу позволяет направить центр тяжести правой руки в струны, а не в пол - это влияет на удобство игры, а также на звук. "Угол Теннанта" - параллель с телом (исправление "угла Дункана" - но параллель линии инструмента линии тела может быть основной позицией, а "угол Дункана" может рассматриваться как вариант, вполне допустимый, и даже неизбежный вследствие особенностей "итальянской" посадки со скамеечкой).

ADJUSTMENTS FOR BODY TYPES, BACK AILMENTS AND ALTERNATIVE PROPS

Since Mother Nature didn't create our bodies for playing the guitar, some of us may have to adjust the way we hold the guitar to allow for our body shapes and the length of our limbs to make playing comfortable and enjoyable. Also, it is well known to old weekend warriors of guitar practice that one's back can be aggravated by holding the guitar awkwardly. It is not my practice to give advice openly without seeing the student first hand, but I will say this: "If there's pain, please refrain." Playing the guitar should not cause pain, and if you experience pain or discomfort playing your guitar, then you need some readjustment. This is why I strongly advocate finding a personal guitar teacher, one who can at least check up on you from time to time.



There are many different guitar devices that can be used to prop up the guitar on the leg instead of using a footstool to elevate the leg.



Dynarette Cushion

ErgoPlay Guitar Support

There are many more than these on the market, but this should give you the basic idea. These are all highly portable and enable you to sit with a straight back with your feet flat on the floor, thus cutting down on back and knee problems.

If you are left-handed, just reverse the positions you see here and make sure your strings are put on your guitar in the proper order: with the thickest, metal-wound bass strings closest to the ceiling.

Замены подставке под ногу - подушка под гитару или суппорт. Гитара над левым коленом в обоих случаях.

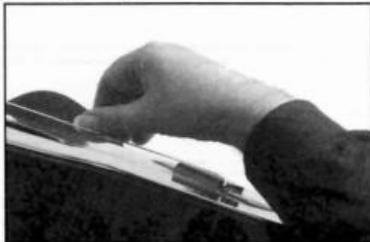
Chapter 3

right-hand basics

LESSON 3.1 — RIGHT-HAND POSITION

We position our right hand to allow all the fingers equal access to the strings. No one finger is further away from the strings than the others; the fingertips are all the same distance from the strings.

We also want a position that allows for as flat a wrist as possible. This allows the tendons and muscles inside the wrist to work unobstructed. Bending the wrist (arching it downward) too much makes one side longer and the other side shorter, which prevents the fingers from working evenly.



Desirable. Flat across the top.



Undesirable. Too much outward arch.

It is also important for the hand to be aligned with the arm. Deviating the wrist puts undue strain on the muscles.



Desirable. Straight wrist.



Undesirable. Deviated wrist.

Правильные и неправильные позиции запястья правой руки (низкое - правильное, высокое – неправильное, по Теннанту (в отличие от Дункана) и неправильным здесь стал разворот кисти «по Тарреге»), и положение руки (левые правильные, правые неправильные «по Теннанту») - используется принцип прямого запястья (одна линия от начала локтя до начальных суставов пальцев) для обеих рук и любые отклонения от него считаются неверными и даже вредными). Но всё же, необходимо отметить, что неверно фиксировать кисть в одном положении, можно лишь определить основную позицию и варианты отклонения от неё (иначе игра такого гитариста будет подобна игре скрипача,двигающего смычок фиксированным, несвободным запястьем правой руки).

FINGER STROKES

In the classical guitar arsenal of techniques, we pluck the strings two ways: *rest stroke* and *free stroke*. In this book, we'll use only free stroke. We'll take up rest stroke in subsequent volumes of this method.

To perform a free stroke, pluck straight back toward your palm, missing the next adjacent string. When you pluck, be aware of the main thrust coming from the large knuckle/joint and *not* the smaller joints, even though it looks like the smaller joints are moving more. This is something you can start practicing right away.

Try this:

1. Prepare the *i* finger on the 2nd string. Check to be sure you are maintaining a good right-hand position (page 18).



Preparing for a free stroke with i on the 2nd string.

2. Pull the finger through the string, passing over the lower adjacent string and going into the palm. Again, the main thrust should come from the large knuckle/joint and *not* the smaller joints.



Free-stroke follow-through with i.

Make sure you never follow through in an upward direction!



Undesirable free-stroke follow-through.

Защипывание струны указательным, средним и безымянным пальцами – чуть выше соседней струны, по направлению внутрь, в ладонь, к локтю, движение от начального сустава. Нижний рисунок – неправильное защипывание.

THUMB STROKES

There are also two kinds of thumb strokes: free stroke and rest stroke. As with the fingers, we will use only free strokes with *p* in this book. The rest stroke with *p* will be examined in subsequent volumes of this method.

Try this:

1. Prepare *p* on the 6th string.



Preparing for thumb free stroke on the 6th string.

2. Pull through the string, following through directly toward the tip of the *i* finger.



Position after having completed the thumb free-stroke follow-through.

Be careful never to play from the thumb tip joint.



Avoid overuse of the thumb tip joint.

PRACTICE EXAMPLES

Let's begin practicing our free strokes with *i*, *m* and *p* by playing the following examples (top of page 21). Pluck the appropriate strings with the indicated right-hand fingers. To keep things simple and easy, these first few examples are shown in a kind of tablature and no specific rhythm is indicated. The top line represents the 1st, highest string, the next line down represents the 2nd string, and so on.

Play slowly at first, speeding up as you gain confidence. Play evenly, keeping a steady beat.

Большой палец – правило - не сгибать средний сустав при защипывании струны, движение полное, от начального сустава.

Chapter 4

left-hand basics and the notes on the treble strings

We will get right down to adding our left hand to some music on the *treble* (top three) strings after covering a few basics. Make sure you remember the way the fingers are numbered (see page 11).

LESSON 4.1 — THE LEFT-HAND WRIST POSITION

Because the manner in which we press down the notes with the left hand affects quality of the sound, it pays to apply some attention and discipline to proper form now rather than later. This way you can avoid developing bad habits.

Here is a desirable left-hand position. Notice how solid this position looks. The wrist is fairly straight and the fingers have a natural spread to them.



Good left-hand position.

These positions look weak; the wrist is bent terribly in both cases.



Undesirable left-hand position.

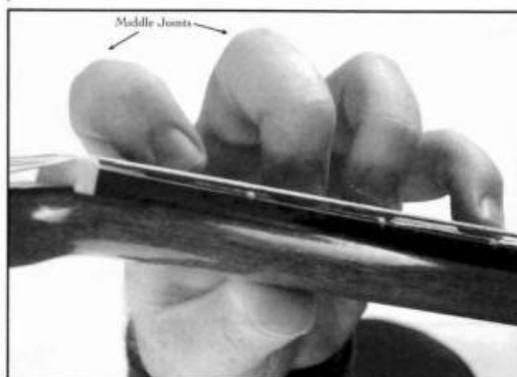


Undesirable left-hand position.

Левая рука, кончик большого пальца смотрит вверх, сам палец не выходит за пределы грифа, и почти не сгибается в среднем суставе.

LESSON 4.2—THE LEFT-HAND FINGER POSITIONS

Let's look at the position of the fingers. I like to call it a "stance" because the fingers are low and ready to jump into action. The fingers have a natural spread to them, and the 1st and 4th fingers are tilted to the side a bit. Even though it is correct to "play on your fingertips," notice that the fingertips don't approach the strings from straight on. The fingers naturally spread out when we press down.



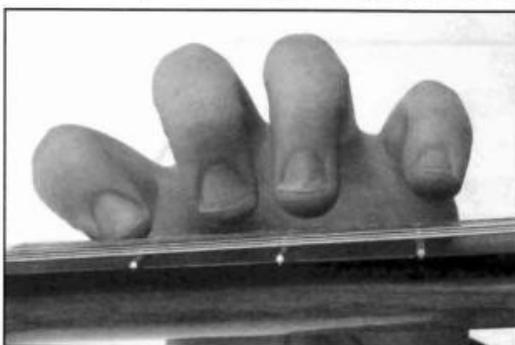
Good finger positions. Notice the spaces between the middle joints and the position of the thumb behind the neck.

It is important to be able to keep some space at all times between the middle joints. This strengthens the fingers, and allows them to move quickly when necessary. Avoid bunching them together.

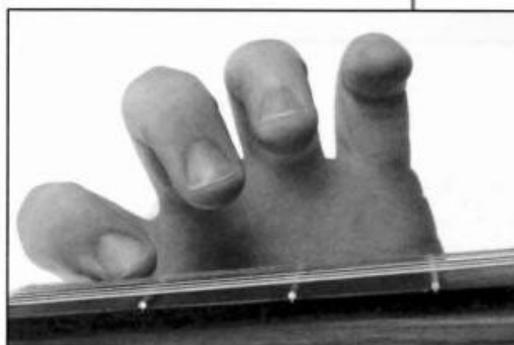


Bad finger positions. Avoid bunching up the fingers.

It is important to keep your fingers close to the fingerboard whenever you can.



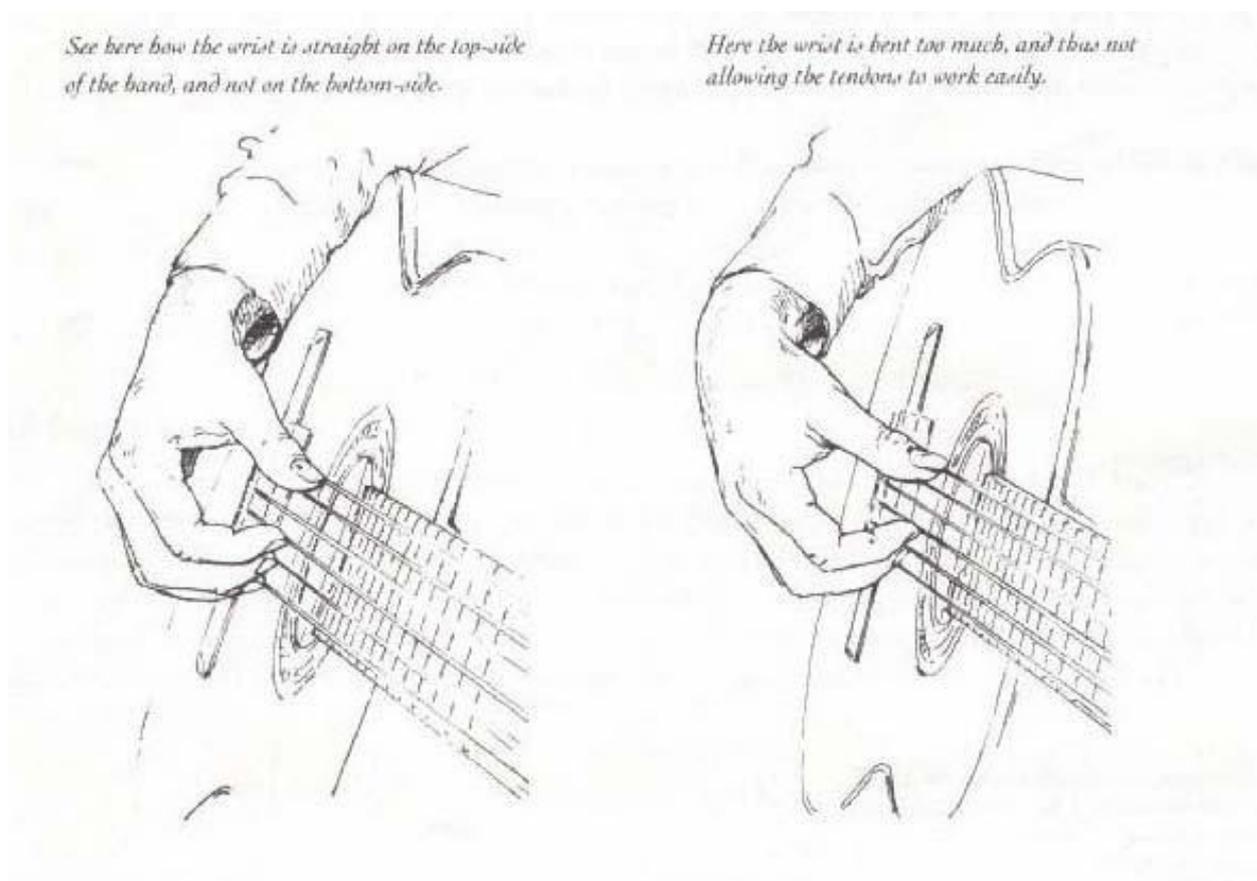
Good. Keep unused fingers loose and close to the fingerboard.



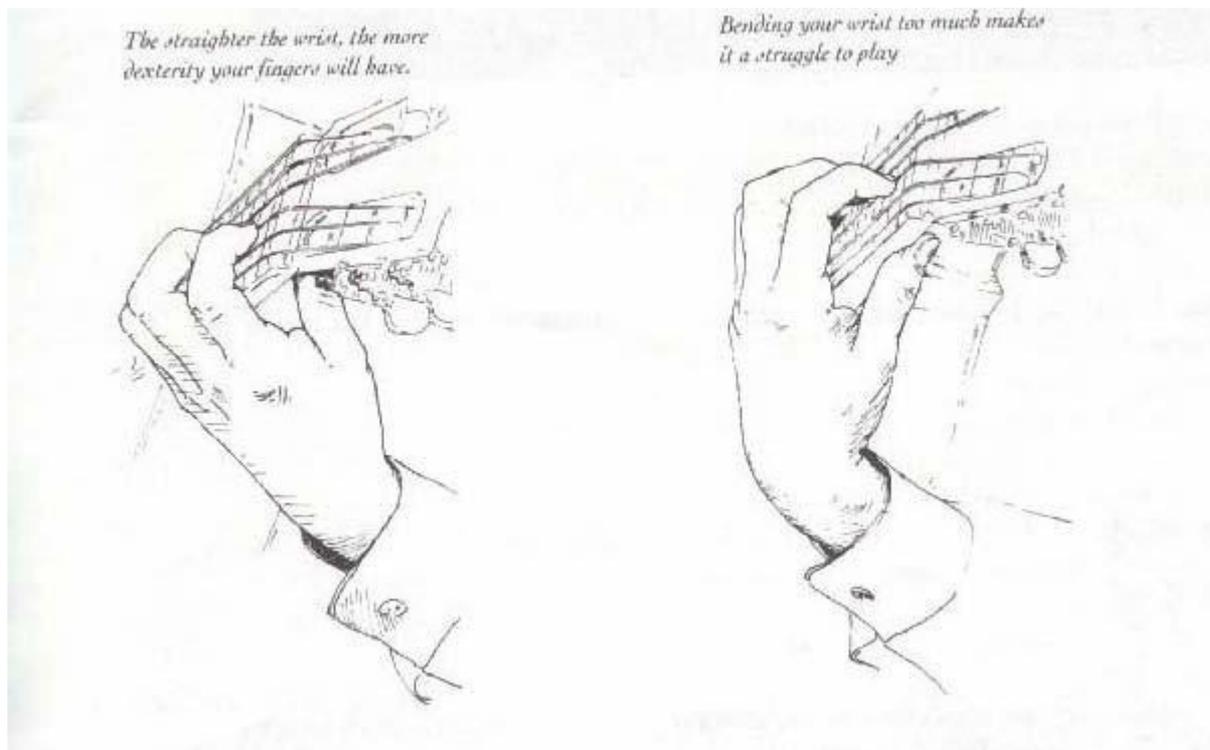
Bad. Avoid excess tension in the unused fingers.

Левая рука, большой палец напротив среднего (Со времён Сора это правило неизменно, но в своих видео уроках «Качая нейлон» Теннант уточняет положение большого пальца - между указательным и средним).

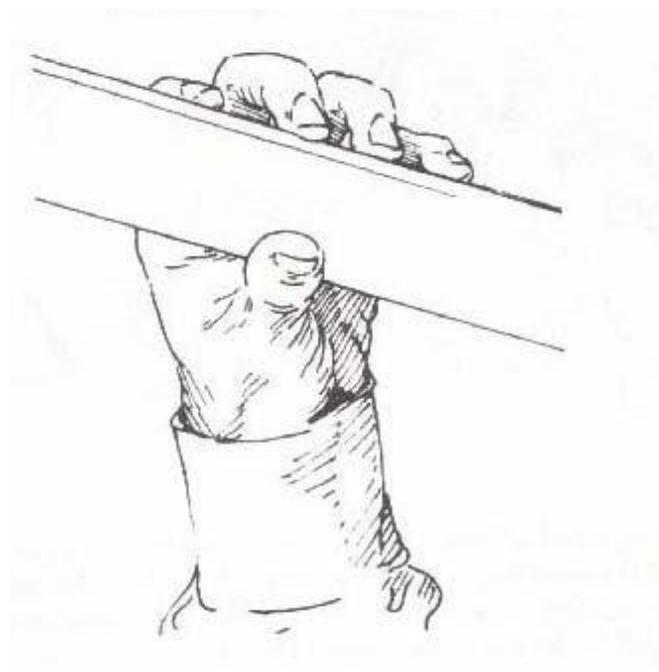
Скотт Теннант - "Качая нейлон" (1994 г., перевод на русский язык – коллектив авторов сайта <http://terraguitar.ru>, 2000 г.).



Правая рука - наклон запястья - по Теннанту, нельзя использовать высокое запястье - "Для пальцев, чтобы работать правильно, удобно и длительное время, сухожилия должны быть свободными насколько возможно для вращения (они как кабели) в запястном туннеле. Запястный туннель - проход в вашем запястье. Слишком сильный изгиб запястья сужает проход и ухудшает сухожилия и может, в конечном счете, вызвать непоправимое повреждение".



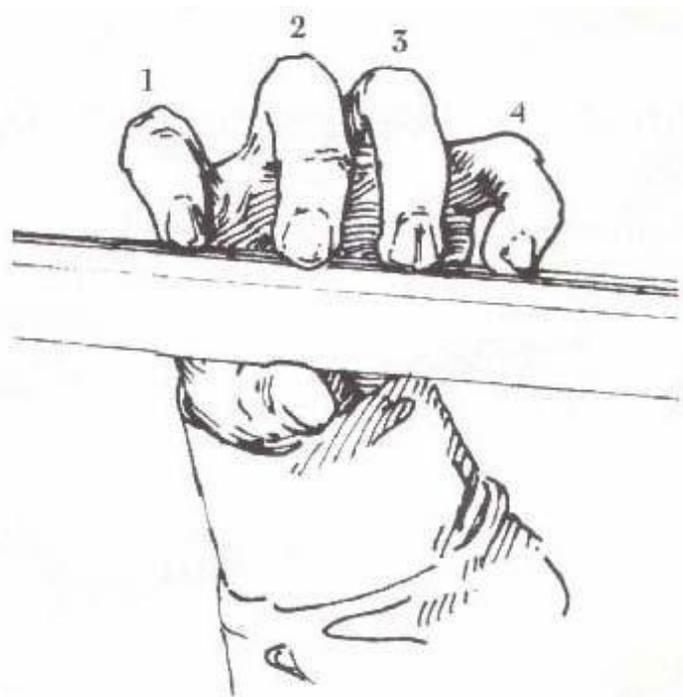
Перенос принципа прямого запястья на левую руку.



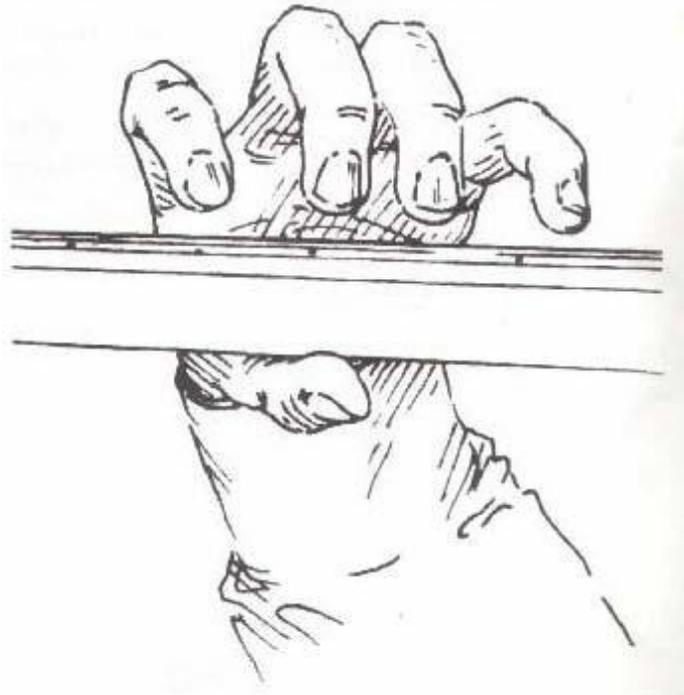
"Большой палец под вторым (средним) пальцем - это создает своего рода тиски и позволяет равномерно распределить давление по всей руке".



"Треугольник".

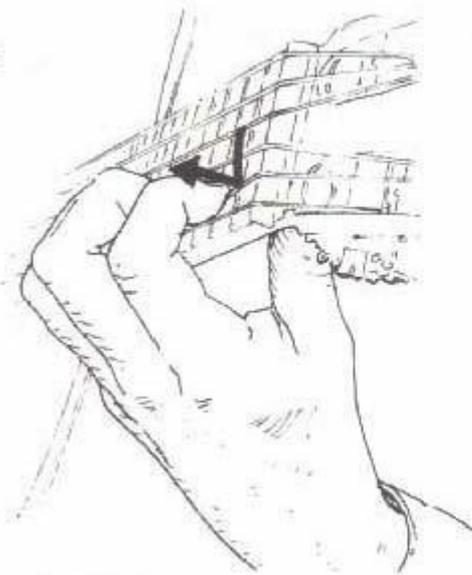


Разное касание кончиками пальцев левой руки в позиции, каждый палец касается разной частью мякоти.

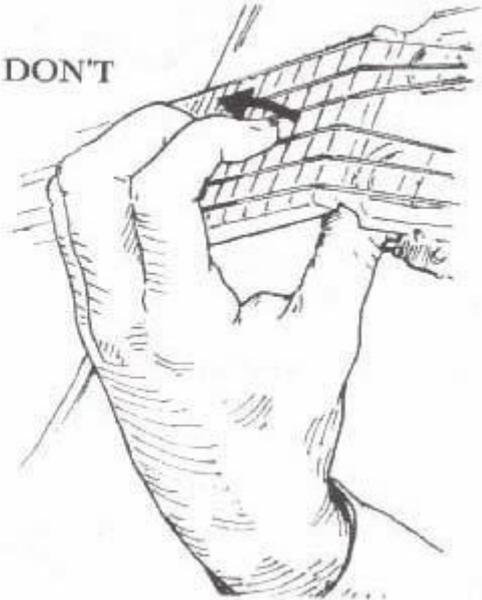


Позиция левой руки - пальцы находятся над струнами, все на практически равном расстоянии от струн.

DO



DON'T



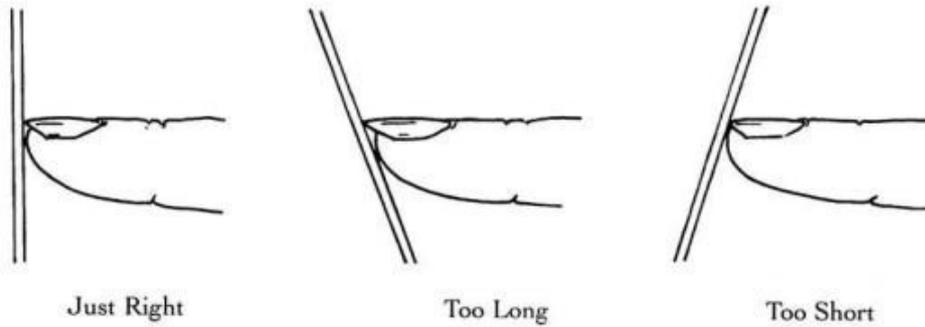
Нисходящее легато – направление движения играющего пальца – вниз, к соседней струне (как будто играя апояндо пальцем левой руки).



Баррэ. Сила тяжести и давление пальца. Усилие: локоть - вниз, указательный палец - за гриф. "Редко баррэ требует всего пальца, нажимающего на гриф", "фактически вы можете отдыхать таким образом: создайте баррэ, которое заставляет ваш палец выглядеть изогнутым" (подтверждение идеи, высказанной Дунканом).

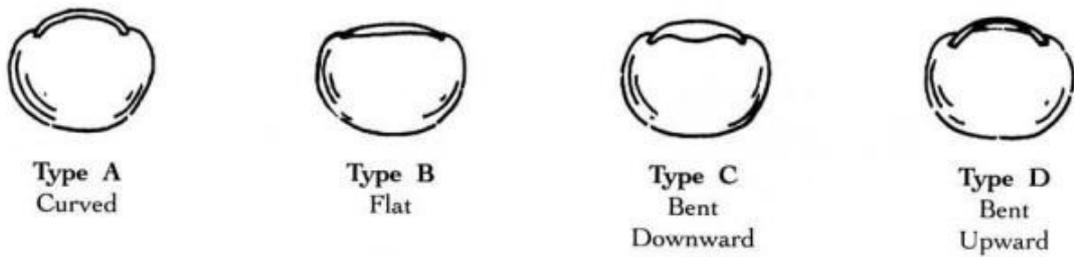
Nail Length

To gauge the length of your nail, hold your finger out horizontally and then place a file against the fingertip at a right angle. If the nail and flesh touch the file at about the same time, the length is good. If you have to tilt the file forward or back the nail is either too long or too short.

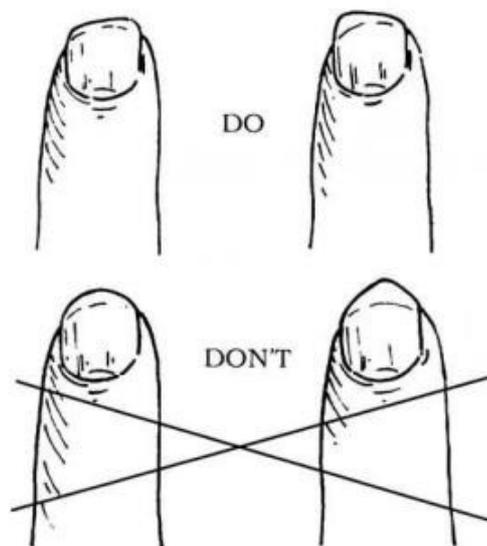


Nail Types

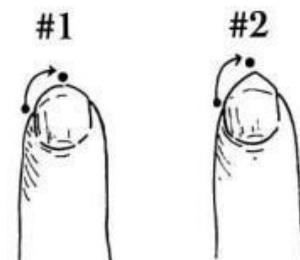
These nail types represent the four basic shapes: curved (Type A), flat (Type B), hooked downward (Type C) and bent upwards (Type D). While the curved shape is ideal, the latter three shapes are the most common.



Here are the basic "do's and don'ts" for shaping the nails:



There are various reasons why a nail shape will be either advantageous or not. One of the most important issues is how the string moves across the nail. Shapes #1 and #2 to the right (the "don'ts" from the bottom of page 31) cause the string to travel "uphill" with too much resistance. These shapes also prevent us from using enough of the nail, since they release near the middle of the nail.



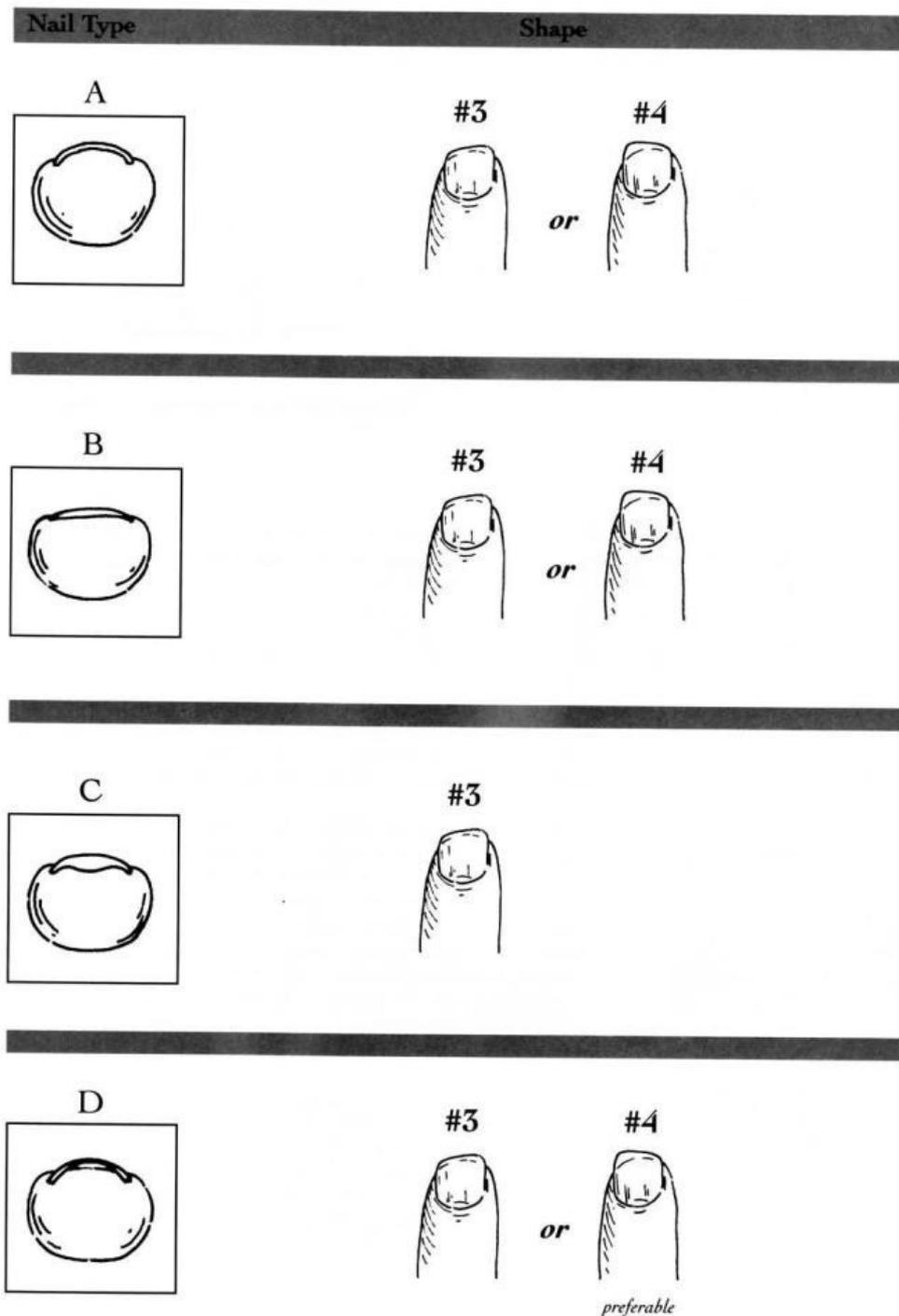
Either of the two shapes (#3 and #4) shown on the right allow the string to travel along a "ramp" and release from the nail more easily, at the same time using the maximum amount of nail possible. Your nail type will determine which of these two shapes is best for you, but they both enable the string to travel along desirable ramps.



The old advice that we should file our nails to match the contour of their fingertips just doesn't always work. Although it may not look all that bad to you, what the string "sees" from its angle is a hill that has to be climbed. Sometimes if it is rounded too much, as in shape #2, a point develops, creating even greater resistance and a more abrupt release point. This is absolutely devastating if your nail is a Type C, or "hooked" nail. With shapes #1 or #2, the hook is exaggerated instead of minimized.

Nail shapes #3 and #4 are both good, but have different effects. Shape #3 is most common and advantageous, as it aids in pushing the string into the soundboard during a stroke. This generally results in a fuller sound. Because the ramp is angled upwards, this shape can result in much more resistance (nail to string) than shape #4. As you can see, shape #4 is angled slightly downwards, making the string travel downhill during a stroke. This allows for a very fast, smooth release; so fast, in fact, it makes some players feel that their finger is slipping off the string. Many players who use rest stroke primarily, and who play at less of an angle to the string, prefer this shape, while those who prefer using free stroke favor the #3.

If you have had a problem finding a good shape to match your nail type, the following page contains some matches you may find useful.



Различные формы ногтей, способы затачивания ногтей. Правильно, по Теннанту, – скошенный (косой) ноготь (может быть скошен на левый и (реже) правый угол) – из-за угла, образуемого линией от края к центру ногтя, для того, чтобы струна проходила больший путь по ногтю, но ведь этого можно добиться, используя короткие ногти, затачивая противоположный угол симметрично.

Длина ногтя - для определения перпендикулярно поставить пилочку к мякоти и к ногтю, если пилочка встанет перпендикулярно к кончику ногтя – всё верно.

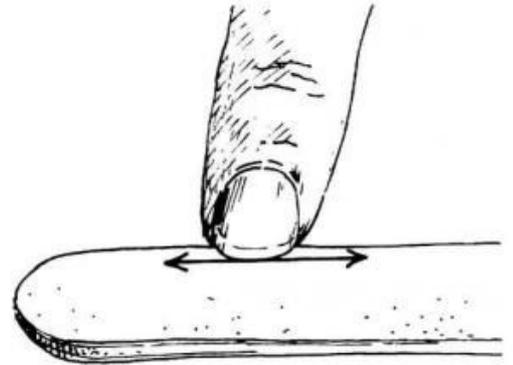
Shaping the Nails

Always use a file, as opposed to a nail cutter, to shape the fingernails of your right hand. Nail cutters leave the fibers of your nails with jagged ends, even if you polish with sandpaper afterwards.

Always file your nails with your fingertips facing you. Position the file underneath the nail at a slight angle and look down the surface of the file. This gives you the ideal view of the edge of the nail. Try to create a straight line as seen from this angle, as illustrated on the right.

Ideally, the file will touch the edge of the nail evenly across its width, and fit securely underneath it without rocking around. If the shape of your nail is too round, you will notice a rocking motion as the file moves around the nail's edge.

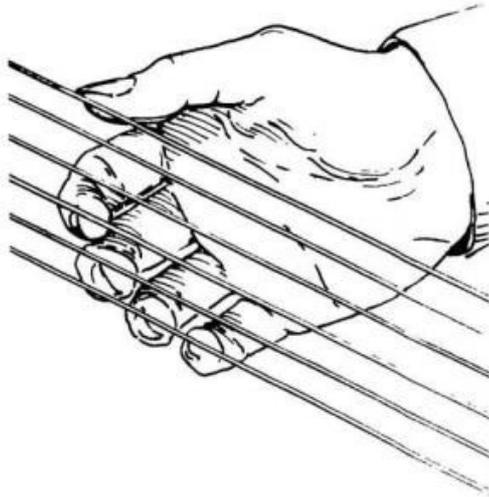
The line illustrated to the right will only be seen from this particular angle. The nail shape is not actually straight or flat. It will still appear rounded, although possibly not as round as the fleshy fingertip.



These ideas for shaping your nails are only suggestions. There are many variations on the four nail types discussed in this book. While I have found that the corresponding shapes suggested here work well consistently, experimentation is encouraged. Find out what works and feels best for you.

Angle and Placement

In order to achieve a full, or "fat" tone, we must give special attention to the angle of the fingertips to the strings. Note that when the fingers are initially placed on the strings, only the flesh makes contact. The nail makes its contact when pressure is applied. The illustration below shows an advantageous angle.



When a finger moves straight back into the palm from this angle, it is actually moving over a healthy portion of the string surface (as the string uses the nail as a "ramp") which enhances the tone. This angle, however, creates a scraping sound on the wound bass strings, and should therefore be adjusted to a straighter angle for playing on the fourth, fifth and sixth strings.

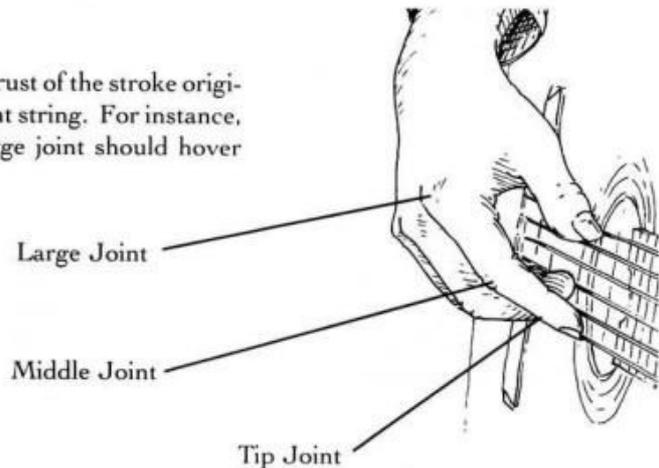
Затачивание ногтей (пилочка должна находиться под углом к ногтю, чтобы стачивать более округло), контакт со струнами (позиция правой руки, начальный сустав над кончиком ногтя у каждого пальца).

Rest Stroke (Apoyando)

What a rest stroke really does is set the string vibrating more in the direction of the soundboard. Physically, this results in more resonance inside the guitar and on the soundboard itself. This is why a rest stroke is generally perceived to be fuller sounding than a free stroke.

Position

The large joint, which is where the main thrust of the stroke originates, is placed over the next lower adjacent string. For instance, if you are playing the first string, the large joint should hover above the second or third.



The Movement

Although all of the joints in the finger move, the joint that actually moves the finger is the large joint (the metacarpo-phalangeal). This is the source of the thrust that pushes the finger through the string. It's also the only joint that moves the finger in towards the hand, allowing for a big round sound. The others move the fingertip upwards, which, if we restricted the movement at the large joint, would cause a thin sound. Think of it as similar to legs walking: we propel ourselves forward from our hip, not our knees or ankles.

Although they all take place in such rapid succession that they blend themselves together into one movement, there are three steps involved in every stroke:

1. Planting (preparation)
2. Pressure
3. Release

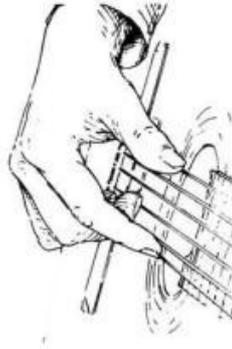
Planting

Planting simply involves preparing, or placing, a fingertip on a string accurately enough to execute a stroke (see the illustration above). It also helps to briefly stop the vibration of a string between notes—just enough to control the tone. Slapping the finger down onto a vibrating string causes a slapping sound, and, more often than not, the nail alone makes careless string contact creating a sizzling effect. By planting we control where we land and minimize any unpleasant noises.

Planting the fingers is also the only effective way to control articulation. Those who claim they never plant their fingers, and in fact actually teach their students not to plant, maintain that planting a finger stops the sound, which is undesirable. This, of course, is true when the preparation is exaggerated, as we do when we are first learning how it is done. But planting gets much more advanced than that. Anyone who makes a good sound, who can control their tone and articulation, and has any kind of developed awareness of what their fingers are doing, is planting their fingers to some extent.

Pressure

The pressure we put on a string displaces it to some degree. The distance we move a string in one direction determines how far it will go in the other direction. This establishes how loud a note will be. No matter what amount of pressure you put on a string, always make sure you feel the string move underneath your finger. Be aware!



Release

The release is what determines the sound. In the case of a rest stroke, the finger simply uses the pressure it has applied to pull through the string, emptying out as it comes in contact with the adjacent string. Emptying the finger aids in springing it back into place for the next note. Notice how a well-executed rest stroke goes in towards the soundboard.



Free Stroke (Tirando)

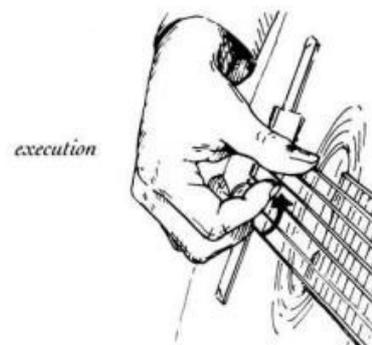
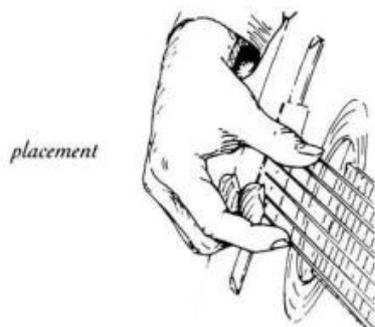
A free stroke is essentially the same as a rest stroke in that the setup and movement are similar. One could justifiably describe a rest stroke as an interrupted free stroke, or a free stroke as a rest stroke with follow-through.

There are two important things to strive for during a free stroke:

1. Set the string vibrating into the soundboard as much as possible.
2. The finger should follow-through straight back toward the heel of the hand.

These elements help optimize the potential for a full sound. A well-executed free stroke can be just as strong as a rest stroke.

The drawings below show a good free stroke. Notice that the large joint is positioned above the string it is playing (as opposed to being over the next lower string, as in rest stroke). This allows for optimum string displacement and a good follow-through. If this joint is back any further than this, the probability of the smaller joints pulling upwards more to bypass the next string increases. Avoid this and keep the main thrust coming from the large joint.



Апояндо - палец не прямой, чуть согнут, дальняя опора, начальный сустав на 2-3 струны ниже защипываемой струны. (3 сустава пальца на иллюстрации)

Второй рисунок, нижнее изображение - тирандо, начальный сустав над защипываемой струной.

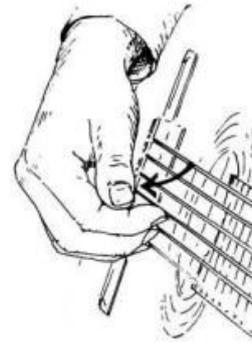
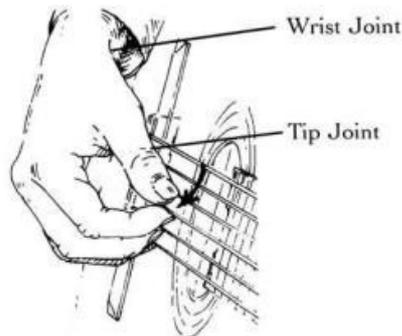
The Thumb

Just as the fingers move from the large joint, the thumb moves primarily from the wrist joint. The tip joint moves to aid in the follow-through, or to help produce a desired tone or effect.

The thumb also moves the string in toward the soundboard before releasing.

NOTE: For a free stroke, the string is displaced downward, and the thumb releases low, close to the soundboard.

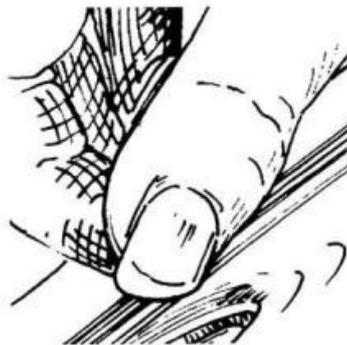
COMMON MISTAKE: The thumb displaces the string parallel to the top, and releases high.



Shaping the Nail

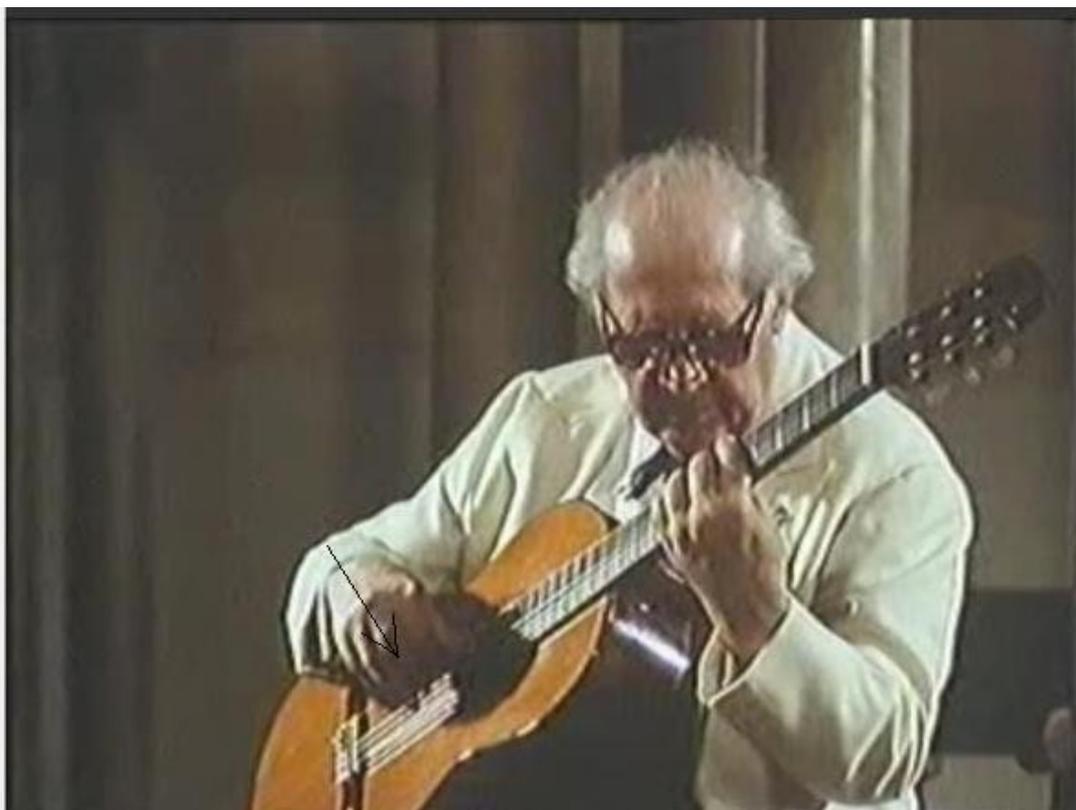
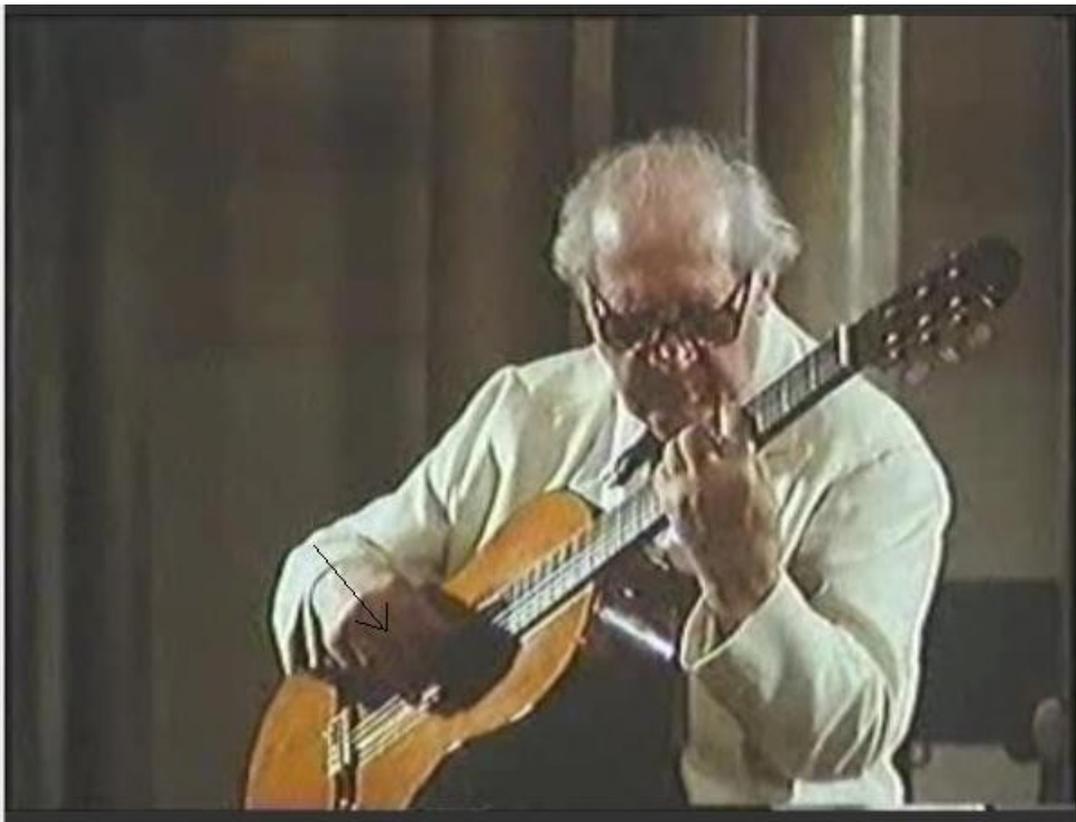
The shape of your thumbnail should allow the thumb to play the string easily, without catching.

The illustration below shows a good shape. It won't catch on the string; in fact, it almost fits evenly against the string. However, a more rounded fingertip will require less of a slant, while a more tapered fingertip may require more. This thumbnail shape also allows for greater control of tone colors, since it makes it easy to switch from an "all-nail" tone to an "all-flesh" tone, or play with the standard "flesh/nail" combination.



Большой палец при игре тирандо защипывает струну вниз, а освобождает струну - по направлению чуть выше соседней струны.

12. АНДРЕС СЕГОВИЯ, часть 2.



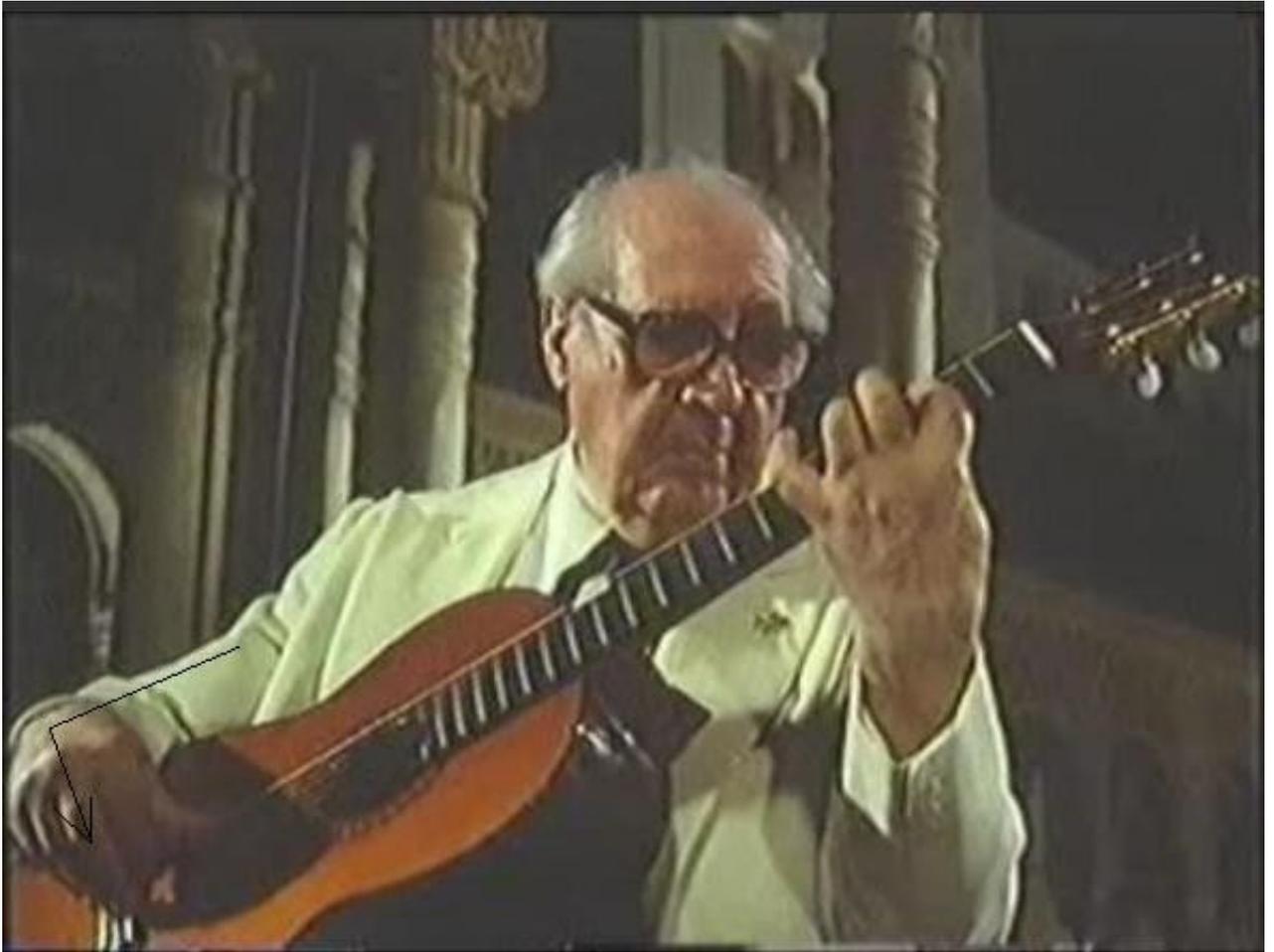
Правая рука. Свободная кисть, основное положение кисти - одна линия с локтем, звук извлекается левой частью ногтя в каждом пальце. Не "перпендикулярная" постановка.



Игра ближе к подставке, кисть разворачивается к подставке, влево, при практически неизменном положении локтя, левой частью ногтя защипывается струна



Игра центром ногтя, развернув кисть вправо, как способ достижения другого тембра звука, более резкого, чем при игре "прикрытым" классическим звуком левой частью ногтя (приём идёт от Тарреги, но, в этом случае - уже с ногтями)



Игра левой частью ногтя у подставки, локоть перемещается, кисть с локтем образуют одну линию.



Апояндо - большой палец в правой руке дальше от играющих пальцев, чем при тирандо. Звук извлекается левой частью ногтя. Кисть продолжает линию локтя, верхний сустав играющего пальца находится на две струны дальше защипываемой струны (при тирандо - над играющей струной).



Игра арпеджио - левая часть ногтя защипывает струну, во всех пальцах, все пальцы расположены предельно тесно друг к другу и образуют одну линию, большой палец близко к указательному. Пальцы ставятся на все струны, «готовятся» прежде, чем играть (первое движение – подготовка, временная опора арпеджио).



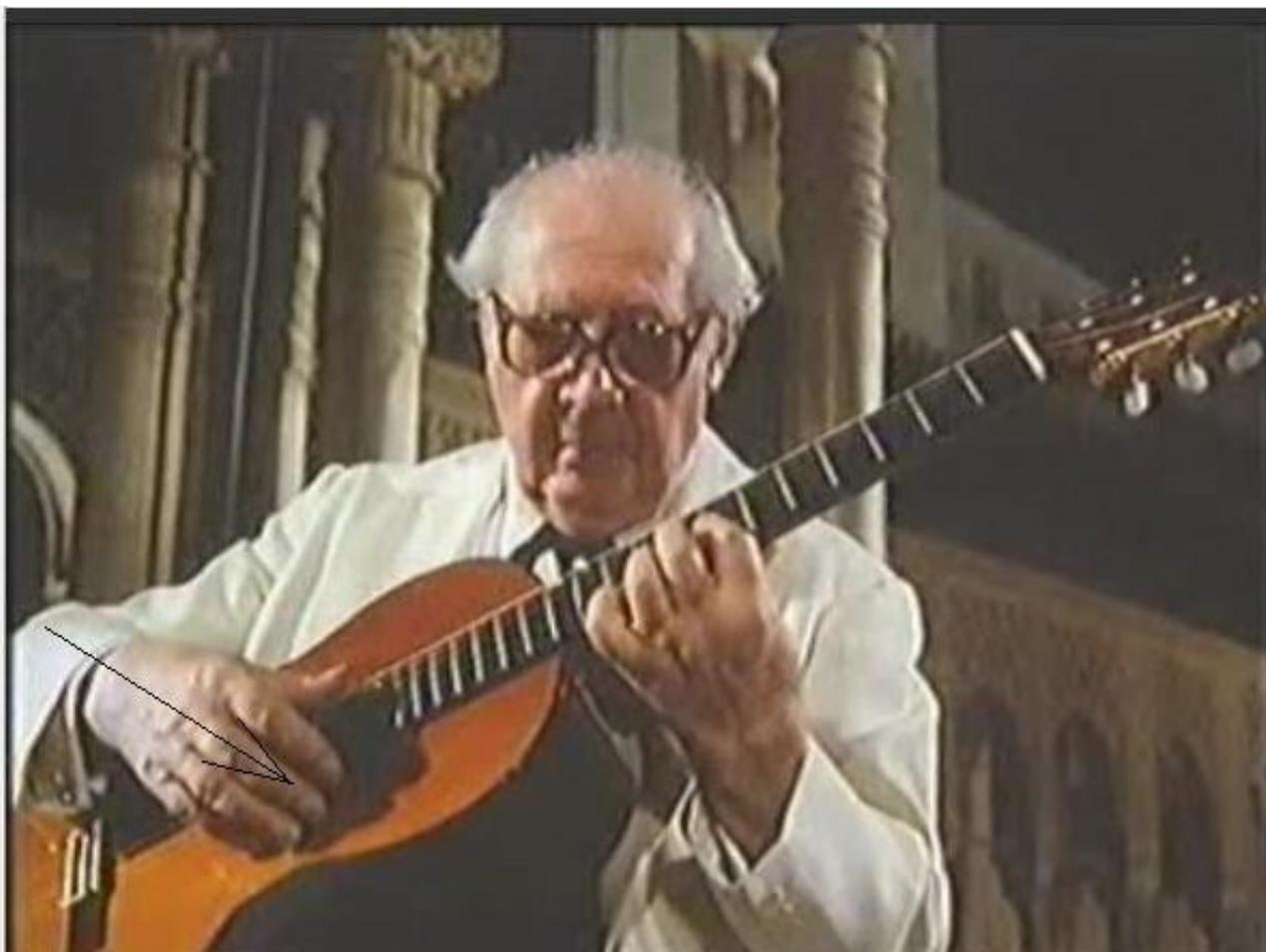
Опорное тирандо, низкое запястье в правой руке. Большой палец создает опору остальным пальцам, лежа на неиграющей струне, рядом с указательным пальцем. Звук извлекается левой частью ногтя.



Тирандо без опоры, но почти опорное (большой палец внизу, возле струны, создает позицию - близкие тирандовые пальцы. Сустав играющего пальца находится прямо над защищаемой струной.



Переход с тирандо на апояндо, используя положение большого пальца. Большой палец остается опорой на неиграющей струне, это позволяет легко чередовать тирандо и апояндо. При тирандо, в основной позиции, расстояние между указательным и большим пальцами минимальное, при апояндо – большее, чем при тирандо.



Взятие аккорда подушечкой большого пальца (скольжение большого пальца по всем струнам, заключительный аккорд в пьесе, при этом мизинец опирается на деку – это скорее исключение, но можно заметить, что при игре большим пальцем скольжением от шестой до первой струны, когда большой палец играет как бы апояндо от струны к струне (апояндо большим пальцем от шестой до первой струны), также требуется опора, и она, в данном случае, находится путём оставления мизинца на деке).

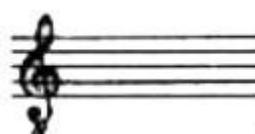
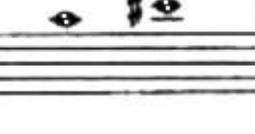
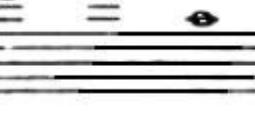
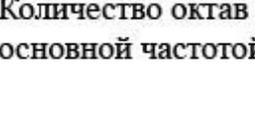
Сеговия играл в основной позиции правой руки левой частью ногтя - и тирандо и апояндо. Но отличительной особенностью его игры является также и использование центра ногтя - способ сменить тембр, звук в этих местах получался "гнусавый", и ногтевой, неприкрытый, неклассический. Ноготь защипывает струну внутрь прямо к локтю при игре тирандо левой частью ногтя, влево от локтя при игре центром ногтя и при игре апояндо. Его постановка была не перпендикулярная, а со свободным запястьем, кистью, с поворотом кисти вправо при апояндо, к подставке.

Сеговия мог в одном аккорде начать играть одной частью ногтя, а закончить аккорд уже другой. То есть отличие игры Сеговии - использование разных частей ногтя для разнообразия тембра. Сеговия не закрывает резонаторное отверстие при игре, играет у розетки. Богатый тембрами звук у Сеговии - от чередования тирандо - опорного, без-опорного, апояндо, использования свободной кисти правой руки, игры разными частями ногтя пальцев правой руки, и иногда использование мякоти большого пальца (аккорды, или мягкие басы подушечкой - низкая кисть в правой руке, и другой тембр).

13. ДЖОН ТЭЙЛОР.

"Звукоизвлечение на классической гитаре" (1978 г., перевод на русский язык - коллектив авторов сайта <http://terrarguitar.ru>, под редакцией А.К.).

Основополагающая книга, значение которой сложно переоценить. Здесь почти без комментариев. Избранное:

Номер формы	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Частота (Гц)	110	220	330	440	550	660	770	880	990	1100
(Частота указанной ноты)			(329.6)		(554.4)	(659.3)	(784)		(987.8)	(1109)
										
Количество октав над основной частотой	0	1		2				3		

Гармонический ряд, обертоны к основному тону. "В случае, если частота обертона отличается от частоты приведенной ноты, последняя приведена в скобках (частота вычислена на основе темперированного звукоряда, в котором октава разбита на двенадцать равных полутонов). Первое существенное расхождение наблюдается в пятом обертоне. Если исходить из темперированного звукоряда, то высота этого обертона примерно на одну восьмую полутона ниже, что составляет хотя и небольшую, но достаточно заметную разницу. По этой причине натуральный флажолет, взятый на четвертом ладу шестой струны скорее всего будет звучать ниже, чем нота соль-диез на первой струне, несмотря на то, что открытые струны настроены с интервалом точно в две октавы. Также это частично объясняет, почему третья струна, если ее точно настроить так, чтобы она давала консонансный Соль-диез в аккорде Ми мажор в первой позиции, при защипывании открытой струны дает слегка пониженную ноту Соль в аккорде До мажор; другая причина заключается в том, что нейлоновая третья струна настолько чувствительна к изменениям натяжения, что даже простое прижатие ее на первом ладу может немного повесить ноту. «Плотность» связывают с присутствием в звуке основного тона и низких обертонов, «блеск» - с присутствием некоторых высоких обертонов. Если высокие обертоны выделяются сильнее, звук может стать «жестким» и «колким/острым», если же высокие подавлены, то звучание может измениться от «округлого» и «теплого» к «толстому» и «тусклому». Если низкие обертоны слабы, звучание будет «тонким». Кроме этих общих тенденций, каждый обертон передает свой собственный специфический аромат, который связан с его музыкальным интервалом выше основного тона. Многие из высоких обертонов, начиная с седьмого, производят диссонансные интервалы, и это, как полагают, является причиной резкости звучания, которую они создают. В настоящий момент можно с уверенностью сказать, что если нота на гитаре должна прозвучать громко и ясно, то она должна содержать много обертонов, покрывающих широкий частотный диапазон. И наоборот, нота, имеющая «толстый» характер (то есть с подавленными высшими обертонами) вряд ли будет звучать очень громко, разве что корпус гитары будет особенно восприимчив к основной частоте этой

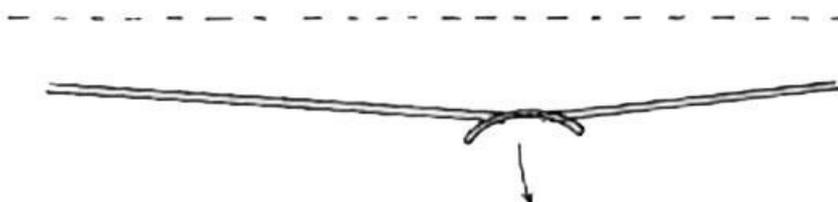
ноты. Если силу приложить в точке, отстоящей от конца струны на четверть длины, то наибольшее возбуждение, вызванное усилием, будет для обертона 2 (который имеет в этой точке петлю), а для обертона 4 (имеющем в этой точке узел) возбуждение будет нулевым. Вообще, более низкие обертоны будут сильнее возбуждаться силой, приложенной ближе к середине струны, а высокие обертоны - усилием, приложенным возле одного из концов. Фактически число обертонов гитарной струны ограничивается жесткостью струны и лежит в пределах приблизительно от двадцати до сорока. Отсутствие четных обертонов придает звуку, взятого точно в центре струны, специфический пустой тембр, часто называемый арфообразным, кажется, только потому, что арфисты рассматривают середину струны как нормальную щипковую точку. Резкий рост требуемого усилия на концах струны является одной из причин того, что играть слишком близко к подставке непрактично. При щипывании струны возле подставки получается яркий и жесткий звук - яркий потому, что выделяются обертоны, лежащие в третьей и четвертой октавах от основного тона, а жесткий потому, что многие из этих обертонов диссонируют с основным тоном. Будет нелишним заметить, что если в этой точке щипнуть открытую шестую струну, то подчеркиваемые обертоны лежат в частотном диапазоне самых высоких нот на грифе гитары, а если в этой же точке щипнуть открытую первую струну, то подчеркиваемые обертоны будут лежать еще на две октавы выше, в частотном диапазоне, к которому наиболее чувствителен слух человека. Самые громкие и выразительные звуки получаются при игре над ближним к подставке краем розетки"

Симметричное перемещение рук. "Гитаристы иногда исполняют мелодическую фразу на одной струне, чтобы избежать внезапных изменений тембра. Но если при переходах левой руки с одного лада на другой не изменять одновременно позицию правой руки, то при этом будет меняться относительное расстояние, а, следовательно, и распределение энергии по обертонам и получающуюся окраску звука. В большинстве случаев достаточно сложно, да и не нужно постоянно менять позицию правой руки, однако если требуется идеально ровный звук, то лучше всего будет двигать обе руки вверх или вниз одновременно"

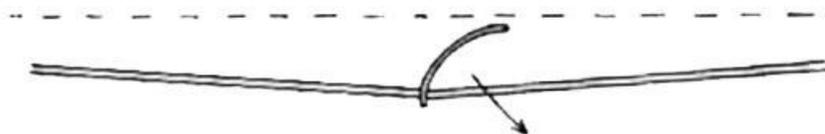
(a) *Кончик пальца -
постепенное
высвобождение*



(b) *Ноготь в качестве
медиатора -
внезапное
высвобождение*



(c) *Ноготь как пандус -
постепенное
высвобождение*



"Методы подавления высоких обертонов - 1) если струну оттягивать с помощью закругленного предмета, то высокие обертоны будут возбуждаться менее сильно.

2) постепенное высвобождение струны.

Предположим, что мягкий кончик пальца оттягивает струну на расстояние, равное своей толщине, как показано на Рис. 2.7(a). Если струна сейчас начнет соскальзывать по кончику, то ей сначала необходимо будет, набирая ускорение, пройти все расстояние, на которое она была оттянута, прежде чем она соскочит с кончика пальца. Это наиболее постепенное высвобождение струны, процесс в данном случае растянут на первую половину цикла движения струны. Еще немного медленнее, и кончик пальца начнет гасить колебания. На самом деле высокие обертоны уже будут в значительной степени подавлены, и, вероятно, это является причиной, по которой извлечение чистого или яркого звука с помощью только мясистой части пальца сильно затруднено. Если же, напротив, оттягивать струну кончиком ногтя строго поперек струны, как показано на Рис. 2.7(b), то путь струны по ногтю может быть пренебрежимо мал по сравнению с расстоянием, на которое она была оттянута, и высвобождение будет практически мгновенным. А если этот же самый ноготь разместить под углом, как на Рис. 2.7(c), то путь, который проходит струна значительно удлинится и появляется возможность в значительной степени влиять на звук, изменяя этот угол. Однако многое зависит от формы и состояния ногтя, который во всех случаях должен обеспечивать струне гладкое прохождение, что позволит избежать резких звуков. В общем случае любая неровность начального движения струны может возбудить высокие обертоны и придать звуку резкий характер. Необходимо понимать, что то, что мы называем «постепенным» высвобождением (занимающее примерно половину цикла) на самом деле происходит очень

быстро по обычным меркам. Например, половина цикла открытой струны Си (247 Гц) занимает примерно две миллисекунды. Следовательно, контролировать движение струны после того, как она начала соскальзывать по кончику пальца или ногтю практически невозможно. Тем не менее, мы можем - и в этом, несомненно, заключается секрет управления звукоизвлечением - заранее проложить путь струны. Можно заметить, что ноготь с хорошей формой является более универсальным средством предопределения движения струны, нежели любой кончик пальца. Ноготь можно использовать перпендикулярно струне, как медиатор, быстро высвобождая струну, или под углом, подобно пандусу, позволяя струне скользить по нему. Ноготь должен приводить в движение струну, как будто она скатывается с пандуса или наклонного въезда и направить струну вниз по направлению к деке и отпустить с некоторой точки ниже плоскости остальных струн.

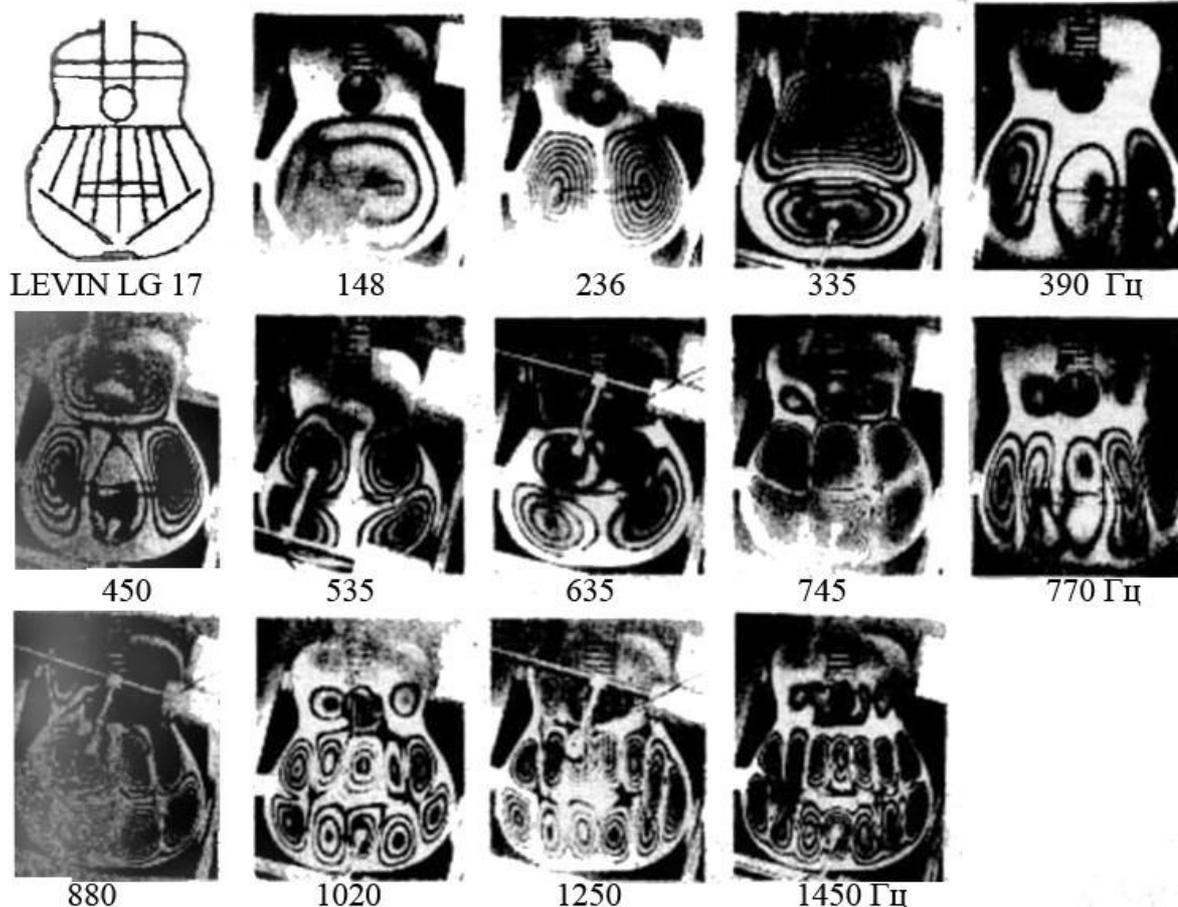
Гитара состоит из двух зависимых вибраторов - струны и корпуса. Сама по себе струна колебалась бы более или менее регулярно с момента высвобождения, но, для получения звука, ее колебания должны быть переданы корпусу. Корпус, имеющий свои отдельные собственные формы колебаний, не начинает мгновенно колебаться вместе со струной, а сначала сложным образом откликается на воздействие, что вызывает стартовый переход, т.е. нерегулярное поведение в начале ноты.

Необходимо помнить, что постоянное и не изменяющееся вибрато (как у электрооргана) для человеческого слуха может звучать практически также скучно и неестественно, как полное его отсутствие. Принцип изменения применим здесь в той же мере, и при игре на гитаре может быть особенно эффективными усиливать ноту с помощью вибрато после того, как она начала звучать. Натяжение струны непосредственно влияет на звукоизвлечение, по крайней мере, в одном отношении: на гитаре, все вибрато выполняются посредством изменения натяжения, так как колеблющаяся длина струны определяется ладом. Важно понять, что при этом также изменяется и натяжение в неподвижной части струны между пальцем и верхним порожком. При игре на двенадцатом ладу, усилия разделяются одинаково между двумя частями струны, но в более низких позициях неподвижная часть отнимает больше усилий. На пятом ладу, например, только четверть приложенного усилия фактически идет на изменение натяжения в колеблющейся части струны, в то время как на первом ладу, все, кроме приблизительно одной восемнадцатой приложенного усилия тратится впустую. Фактически весьма трудно добиться заметного вибрато нормальным способом ниже четвертого лада, и в этой области грифа часто вместо обычного вибрато используется боковое вибрато. Оно заключается в попеременном отведении струны в сторону, перпендикулярно направлению ее длины, приближая кончик пальца к ладони руки, и возвращая его в исходное положение. (Так как перемещение струны или только к ладони или только от нее дает небольшое увеличение натяжения, некоторые авторы рекомендуют совершать оба движения. Это более аккуратно и удобно, чем подтяжка только в одном направлении). Боковое вибрато может использоваться в любом месте струны, но около своей середины струна слишком гибкая. Кроме того, при боковом вибрато высота ноты только повышается относительно исходной, поэтому в целом нота звучит слегка повышено. В большинстве случаев нормальным вибрато легче управлять и оно вполне удовлетворительно. Мы видим, что нормальное вибрато требует тем меньшего усилия, чем выше номер лада. По той же самой причине, хорошее интонирование требует все большего внимания в более высоких позициях. В первой позиции можно изменять натяжение струны более или менее безнаказанно, но выше двенадцатого лада любая струна при таком же воздействии будет звучать ужасно. Слабее натянутые струны более чувствительны к вибрато, чем более натянутые; и, напротив, на них труднее получить звук нужной высоты (интонировать). То же самое, при прочих равных, относится и к гитарам с меньшей мензурой.

Настраивать струны значительно выше рекомендуемой высоты звучания - плохая идея: например, повышение настройки всех струн на тон увеличит нагрузку на нижний порожек и непосредственно на сами струны на 26%.

Верхняя дека, несмотря на то, что она усилена планками и подставкой, имеет некоторую гибкость. Она слегка поддается под действием периодического усилия, которое передается от колеблющейся струны через подставку, и таким образом энергия от струны постепенно передается верхней деке, которая в свою очередь излучает часть этой энергии в виде звуковых волн. Гитарист может управлять долей энергии струны, которая будет передана верхней деке, а не рассеяна другими способами. (Опыт 1 - ладонью у подставки закрывать-открывать верхнюю деку, при звучании аккорда – заметна роль деки в создании звука, опыт 2 - закрыть резонаторное отверстие платком, басовые ноты станут гнусавыми и слабыми - отсекается звук, отраженный от нижней деки, нейтрализация второго по важности после верхней деки источника звука - объема воздуха). Струны более сильного натяжения возбуждают верхнюю деку сильнее, чем легкие, но, таким образом, отдают свою энергию быстрее. В пределах комплекта струн натяжение значительно изменяется от струны к струне. Если все три дискантовые струны сделаны из одного материала - нейлона, то третья струна должна иметь значительно меньшее натяжение, чем первая, чтобы избежать чрезмерной толщины. По той же самой причине басовые струны сделаны из волокон нейлона с оплеткой из металлической нити, которая добавляет вес, не увеличивая при этом слишком сильно толщину и жесткость. Четвертая струна, будучи первой из струн с металлической оплеткой, обычно имеет намного более высокое натяжение, чем третья, и немного более высокое натяжение, чем две самые низкие. Третья струна в общем более чувствительна к вибрато, чем первая или четвертая, потому что ее натяжение значительно слабее.

Скорость потери энергии также увеличивается с ростом частоты. Кроме того, эта скорость для тонких, легких струн выше, чем для более толстых и тяжелых. Это может быть одной из причин того, что одна и та же нота будет звучать дольше на одной струне, чем на другой. Например, нота Ми (330 Гц) вполне может прозвучать в три раза дольше, если ее извлечь как флажолет на пятой или шестой струне, чем если ее извлечь на открытой первой струне, которая легче и тоньше всех остальных"



"Формы колебаний верхней деки (Ян Фирт из университета СантЭндрюс с помощью лазерной методики усредненной по времени интерферентной голографии)"

Верхняя дека может колебаться только перпендикулярно своей плоскости, а струна может колебаться параллельно или перпендикулярно верхней деке, или вообще в любом промежуточном направлении. Например, можно ожидать, что верхняя дека, показанная на Рис. 3.1 будет сильно откликаться на воздействие открытой струны Ре (147 Гц), не только потому, что основная частота этой ноты близка к частоте первой формы верхней деке, но также и потому, что ее шестой, седьмой и десятый обертоны лежат достаточно близко к формам верхней деки с номерами 10, 11 и 13, соответственно. Еще одной сильной нотой будет открытая струна Ля (110 Гц), третий, четвертый, седьмой, восьмой и тринадцатый обертоны лежат близко к резонансным частотам верхней деке, помимо того, что ее основная частота скорее всего будет совпадать с главным воздушным резонансом. С другой стороны, нота Си бемоль на третьей струне (233 Гц) вряд ли будет звучать сильно; несмотря на то, что ее основная частота почти совпадает с частотой второй формы верхней деки, ни один из более высоких обертонов не совпадает с частотами резонанса. Эти примеры объясняют, почему наличие частот резонанса не мешает корпусу гитары вполне хорошо работать в качестве широкополосного усилителя. У каждой ноты на гитаре найдется несколько обертонов, лежащих достаточно близко к резонансам. Кроме того, внутреннее демпфирование верхней деки не дает колебаниям набрать очень большую амплитуду, даже на частоте резонанса. (Заметьте, насколько сильно это отличается от случая, когда струна начинает достаточно сильно откликаться, если какая-либо другая струна колеблется с

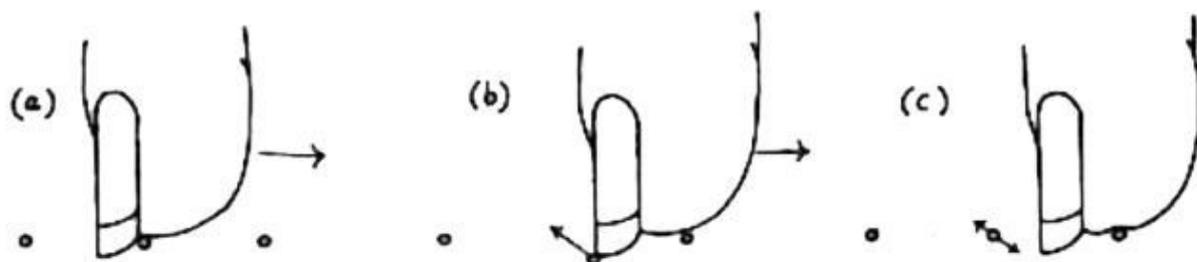
частотой, совпадающей с одной из собственных частот первой струны - этот эффект резонанса вносит значительный вклад в богатство звука гитары, но он же может создавать проблемы, когда надо выводить чистую мелодическую линию.) То есть, демпфирование верхней деки в некоторой степени полезно, поскольку оно выравнивает отклик, хотя и за счет мощности. Это одна из причин, по которым очень трудно изготовить гитару, которая будет звучать громко и равномерно на всем диапазоне. Другие две характеристики гитары, которые конфликтуют друг с другом - это громкость и длительность звучания (сустейн), так как при резонансе верхняя дека относительно быстро поглотит энергию струны. Все вышесказанное подтверждает утверждение о том, что ни один корпус гитары не сможет приблизиться к идеалу хорошего аудио усилителя. Изготовителю инструментов всегда приходится искать компромисс между различными конфликтующими факторами.

Основная функция верхней деки, разумеется, заключается в том, чтобы откликаться на колебания струны с частотами, соответствующими гармоникам струны. Однако удар по верхней деке заставит ее колебаться по сумме ее собственных форм, примерно так же, как защипывание возбуждает гармоники струны. Этот звук не слишком продолжителен благодаря сильному демпфированию, и, как мы уже отмечали, он не имеет четкой высоты, поскольку частоты форм колебаний не соотносятся гармонически. Тем не менее, удар по верхней деке в области подставки (легкий удар, лучше всего костяшкой пальца, а не ногтем, струны при этом должны быть заглушены) даст насыщенный звук, в котором обычно можно узнать высоту главного воздушного резонанса. Если закрыть розетку, то воздушный резонанс исчезнет, и покажется, что высота звука вырастет. Еще более высокие звуки получаются, если ударять по верхней деке ближе к краю, происходит это по той же самой причине, что и со струнами - высокие обертоны сильнее возбуждаются при защипывании возле одного из концов. Принцип постепенного высвобождения струны также имеет здесь свое соответствие: мягкий предмет, удар от которого распределен по относительно длительному отрезку времени, подавляет высшие частоты и вызывает глухой звук, а более твердый предмет, удар которого более резок, подчеркивает высшие формы, вызывая звонкий стук. Тот факт, что звук изменяется в зависимости от того, где и как ударять по корпусу гитары, разумеется, хорошо известен исполнителям, которые с его помощью получают множество различных перкуссионных эффектов.

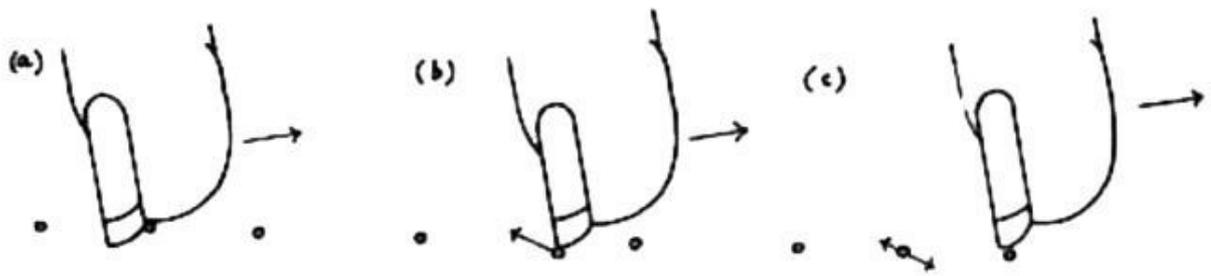
Подставка гитары, которая приклеена к верхней деке и с точки зрения акустики ведет себя как единое целое с ней, всего лишь определяет один из концов колеблющейся струны (на косточке) и служит для закрепления струны. Следовательно, в первом приближении можно считать, что струны прикрепляются непосредственно к верхней деке. В этом случае любое усилие, действующее на струну, будет стремиться перемещать верхнюю деку в том же направлении. То есть, если струну оттянуть вниз, по направлению к деке, то и верхняя дека немного переместится вниз; если струну оттянуть вверх, то верхняя дека также немного переместится вверх. Самый очевидный способ заставить верхнюю деку колебаться по поперечным формам заключается в принуждении струны колебаться перпендикулярно верхней деке. Непрактично ограничивать колебания струны только вертикальной плоскостью, но в любой момент времени колебания будут содержать компоненты, как параллельные, так и перпендикулярные верхней деке. Непосредственное воздействие натяжением и отталкиванием является не единственным способом, которым струна может вызвать различные формы колебаний верхней деки. Поскольку усилие от струны приложено к косточке, которая находится на некотором удалении от верхней деки, параллельные колебания струны вызовут слабое покачивание подставки, что вызывает, к примеру, вторую форму колебания. Если нужно получить плотный звук, то гитаристу лучше всего будет сконцентрироваться на перпендикулярном компоненте, не обращая внимания на параллельный.

Эксперимент. Попробуйте исполнить пиццикато Бартока - оттянув с помощью большого и указательного пальцев струну от верхней деки и отпустите ее - (а) вблизи подставки, (b) возле верхнего порожка. В случае (а) даже небольшое оттяжение струны от верхней деки вызовет громкий удар об лады. Но в случае (b), когда струна оттягивается непосредственно над ладами, и после высвобождения движется в их сторону, получить звук удара чрезвычайно трудно! Действительно, если только не оттягивать струну возле верхнего порожка с очень большим усилием, то при этом получается приятный плотный и теплый звук, напоминающий получаемый при исполнении апояндо мясистой частью большого пальца возле подставки. Учитывая асимметричный характер колебаний струны, этого, естественно, и следовало ожидать. По этой же причине нисходящее легато может звучать относительно плотно, без дребезга об лады, если палец левой руки будет защищать струну круто вверх, от грифа.

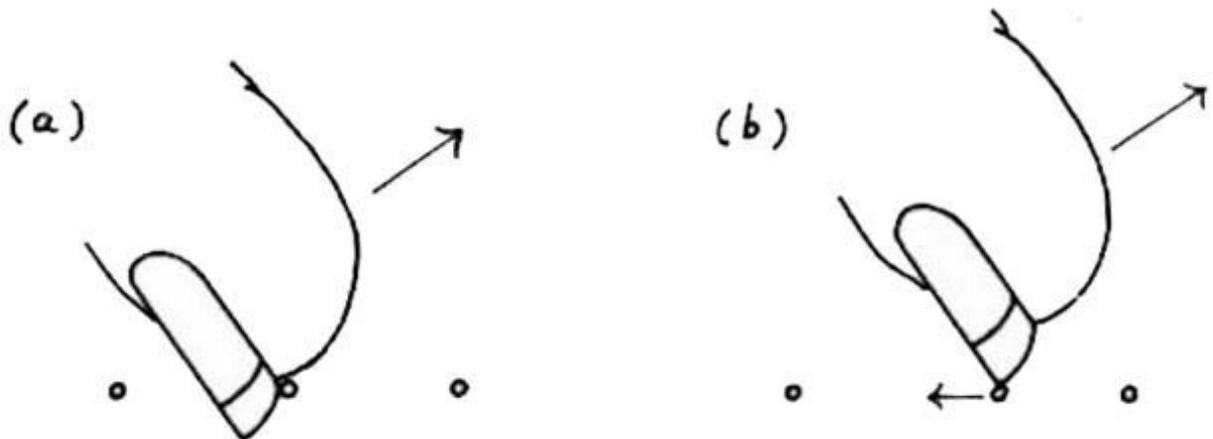
Чем ближе точка защищивания расположена к подставке, тем больше преимущество вдавливания струны вниз, к деке по сравнению с оттягиванием вверх, от нее. Посередине струны вероятность появления дребезга об лады одинакова при оттягивании в любом направлении - за исключением того, что при попытке оттянуть струну вниз слишком сильно гриф будет препятствовать этому. Амплитуда перпендикулярного компонента, при которой возникает дребезг, определяет предел громкости и плотности звука, которые можно получить для каждой конкретной ноты на гитаре. Именно поэтому классическая гитара должна иметь значительно большую высоту струн, чем электрическая (даже самые слабые колебания струн которой могут быть усилены до оглушающей громкости), а кроме того, решение некоторых производителей изготавливать ученические гитары с меньшей, «более легкой», высотой струн очень сильно вредит хорошему звукоизвлечению. Струну никогда не следует оттягивать от верхней деки при обычной игре, кроме того, ее не следует излишне сильно вдавливать вниз. Теперь у нас есть четкое требование, которое действует всегда, когда требуется получить сильный плотный звук без дребезга об лады. Струну необходимо направить вниз, к верхней деке, но не слишком сильно, и высвободить из точки, расположенной ниже плоскости остальных струн"



"Щипок апояндо - Здесь важным является то, что после высвобождения струна начинает движение не по противоположному движению пальца направлению, а под некоторым углом а, как показано на рисунке"

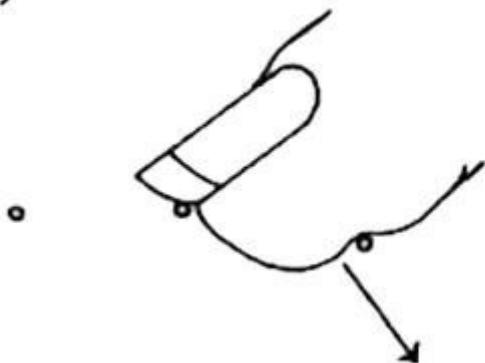


"Щипок тирандо - существует возможность, используя ноготь, вдавить струну вниз, высвободить ее, а затем пройти мимо следующей струны. В действительности это и есть правильная техника тирандо, которой по своей сути ничем не отличается от апояндо. Оба щипка соблюдают требование направлять струну вниз, и при тирандо это достигается наиболее эффективно, если движение щипка как можно более «плоско», максимально приближено к движению апояндо. Апояндо заставляет струну колебаться под более крутым углом, более сильный компонент в этом случае - вертикальный, и тем самым производит более плотный звук, чем тирандо при прочих равных. С этой плотностью связан легкий «удар» стартового перехода, которое всегда в какой-то степени присутствует в звуке апояндо, становясь весьма заметным при игре возле подставки. Тирандо дает более легкий звук, и обычно оно больше, чем апояндо, подходит для игры возле подставки и для извлечения флажолетов, по крайней мере, на дискантных струнах"

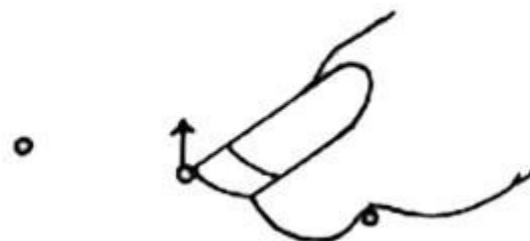


"Для самых высоких флажолетов и для самых легких, тонких звуков желательно полностью отсечь перпендикулярный компонент, заставив струну покинуть ноготь горизонтально. Из рисунка следует, что для этого потребуются щипок тирандо, при котором ноготь двигается вверх значительно более круто, чем обычно. (Обратите внимание, что вполне возможно защищать струну под еще более крутым углом, но при этом появляется риск получить некрасивый удар об лады.)"

(a)



(b)



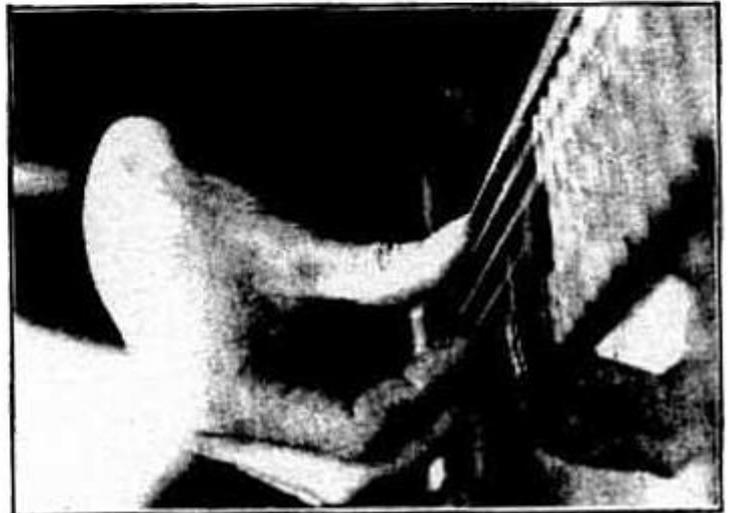
"Чтобы полностью контролировать угол высвобождения, гитарист также должен уметь достигать другого крайнего положения - очень глубокого апояндо, которое заставит струну двигаться вертикально. Такой щипок может быть иногда полезен для исполнения отдельных нот, для которых требуется очень плотный, теплый звук.

Эти два крайних положения требуют изменения положения кисти, и подходят только для создания особых звуковых эффектов. Большую часть времени гитарист может варьировать направлением высвобождения в этих пределах, используя либо апояндо, либо тирандо, с обычным положением кисти"

(a) Запястье расположено крайне низко

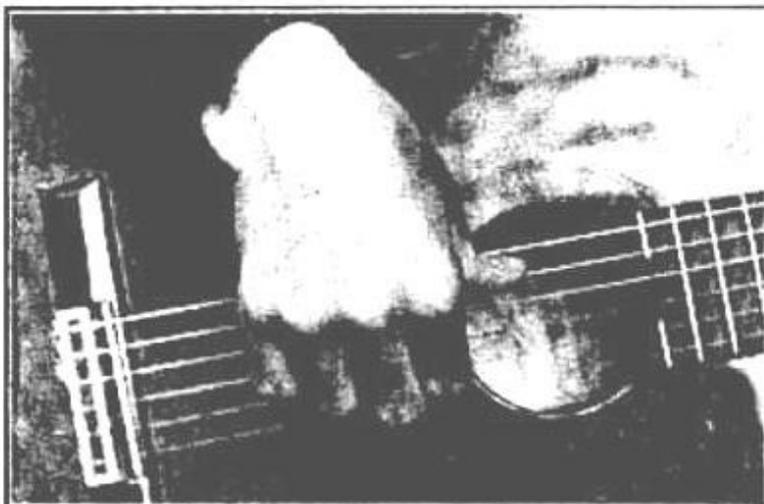


(b) Запястье расположено крайне высоко

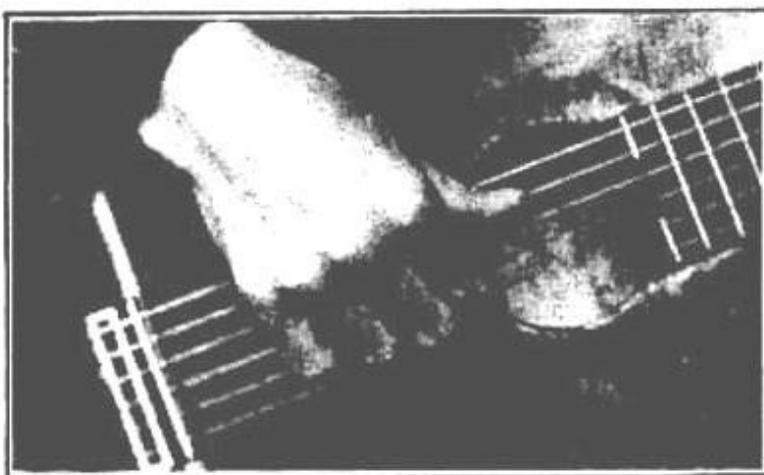


"Два крайних положения кисти - оба эти положения могут быть использованы для особых эффектов, но для обычной игры они пагубны. Большинство исполнителей знают, что хорошее «нормальное» положение кисти позволит пальцам и большому пальцу легко менять апояндо на тирандо, и наоборот, практически не перемещая кисть. Это дает полезный критерий для определения положения запястья. Обычно высокое положение запястья дает яркий и четкий звук на дискантных струнах и сильный бас. Низкое положение запястья дает более мягкий, полный звук на дискантных струнах и облегченный бас"

*(a) Линия костяшек
параллельна струнам*

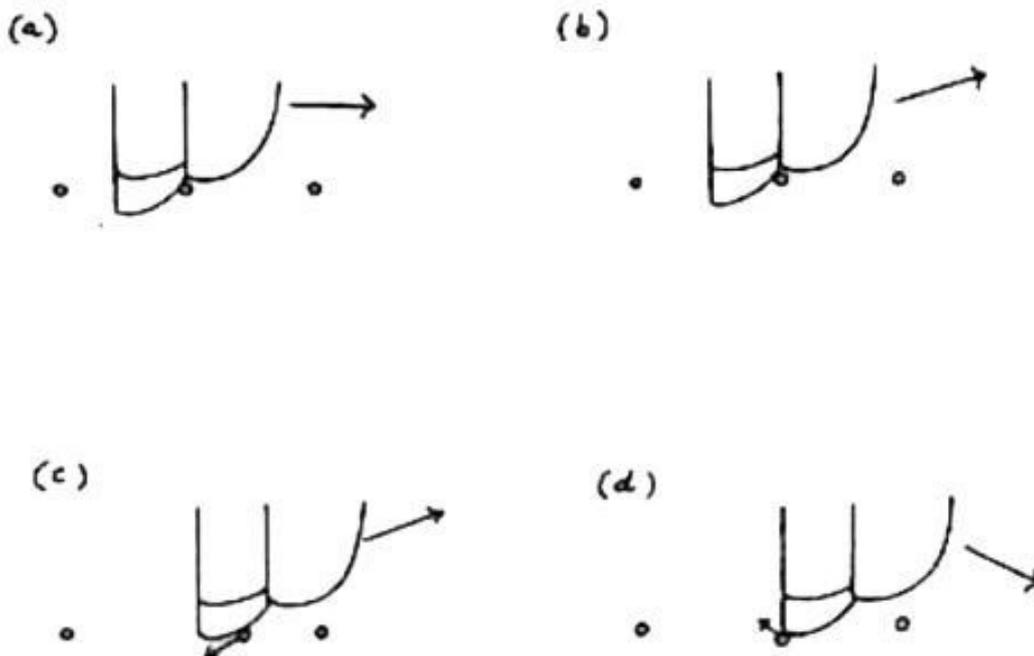


*(b) Левая сторона ногтя
является вводящей*



"При положении правой руки, когда линия костяшек параллельна струнам, как показано на Рис. (а), каждый ноготь извлекает звук строго перпендикулярно линии струн, звук при этом получается резкий, неприятный и тонкий. Если же чуть-чуть поменять положение руки так, чтобы каждый ноготь скользил по струне немного по диагонали, то звук становится теплее и неприятные призвуки исчезают. На Рис. (b) показана кисть, повернутая относительно струн так, что струны при игре сначала касается левая кромка ногтя, хотя некоторые гитаристы предпочитают разворачивать руку в обратную сторону, так что вводящей становится правая сторона ногтя. В любом случае эффект одинаков. Разворот ногтя по отношению к струне приводит к удлинению поверхности скольжения без увеличения ее высоты. В этом случае струна получает более длинный и плавный путь, а полученный звук не будет иметь неприятных резких призвуков, характерных для внезапного прекращения воздействия на струну.

Апояндо - при движении струны вниз на палец какое-то время действует вертикальное усилие, которое внезапно исчезает при высвобождении, после чего палец как бы падает на следующую струну. При тирандо палец должен быть немного напряжен, чтобы противодействовать этой направленной вниз реакции, действующей в конце щипка, и в этом смысле тирандо по своей природе менее «расслабленно» чем апояндо."



(Обратите внимание, что ноготь движется внутрь листа, по направлению, показанному на Рис. 5.4)

"Первым такое скользящее апояндо использовал Сеговия, который, сочетая кончик пальца и ноготь, извлекал с его помощью «плавный» звук большой плотности и громкости. Скользящее апояндо подходит только для исполнения относительно медленных мелодических линий, так как направление движения, показанное на Рис. 5.7(a) требует поворота всей кисти в запястье.

Идеальным будет ноготь с твердой вводящей стороной (чтобы надежно вдавить струну вниз) но с гибкой выводящей стороной (чтобы плавно высвободить струну). Иметь такие ногти от природы - это несказанное везение. Но если исполнитель считает, что ему надо упрочнить ногти, с помощью лака для ногтей или другим образом, то ему может понравиться результат укрепления только лишь вводящей стороны.

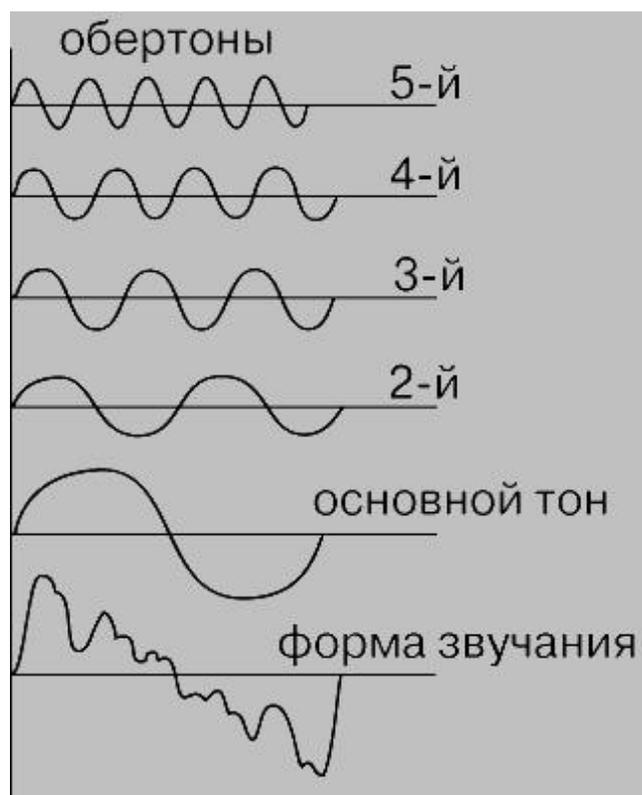
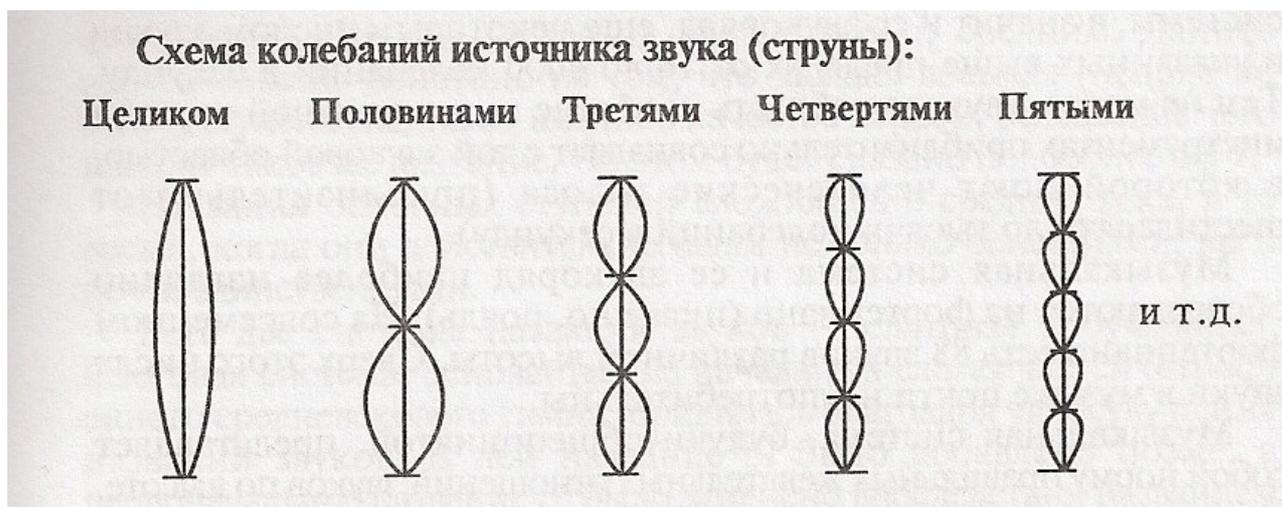
Обычно струна входит в контакт с ногтем большого пальца примерно около середины и сходит с него в нижнем углу, хотя некоторые исполнители предпочитают прогнуть большой палец так, чтобы пандус был направлен в другую сторону. Если нижний угол ногтя цепляется за струну (очень распространенная проблема), то при этом не только звук баса будет тонким и металлическим, но и будет очень трудно или невозможно исполнить апояндо большим пальцем из обычного положения кисти. Кисть, таким образом, вынуждена менять положение каждый раз, когда большой палец должен сыграть апояндо. Все аспекты техники требуют того, чтобы ноготь большого пальца был способен уверенно и с легкостью направлять струну вниз, при использовании как тирандо, так и апояндо, не вызывая отклонений кисти от обычного положения."

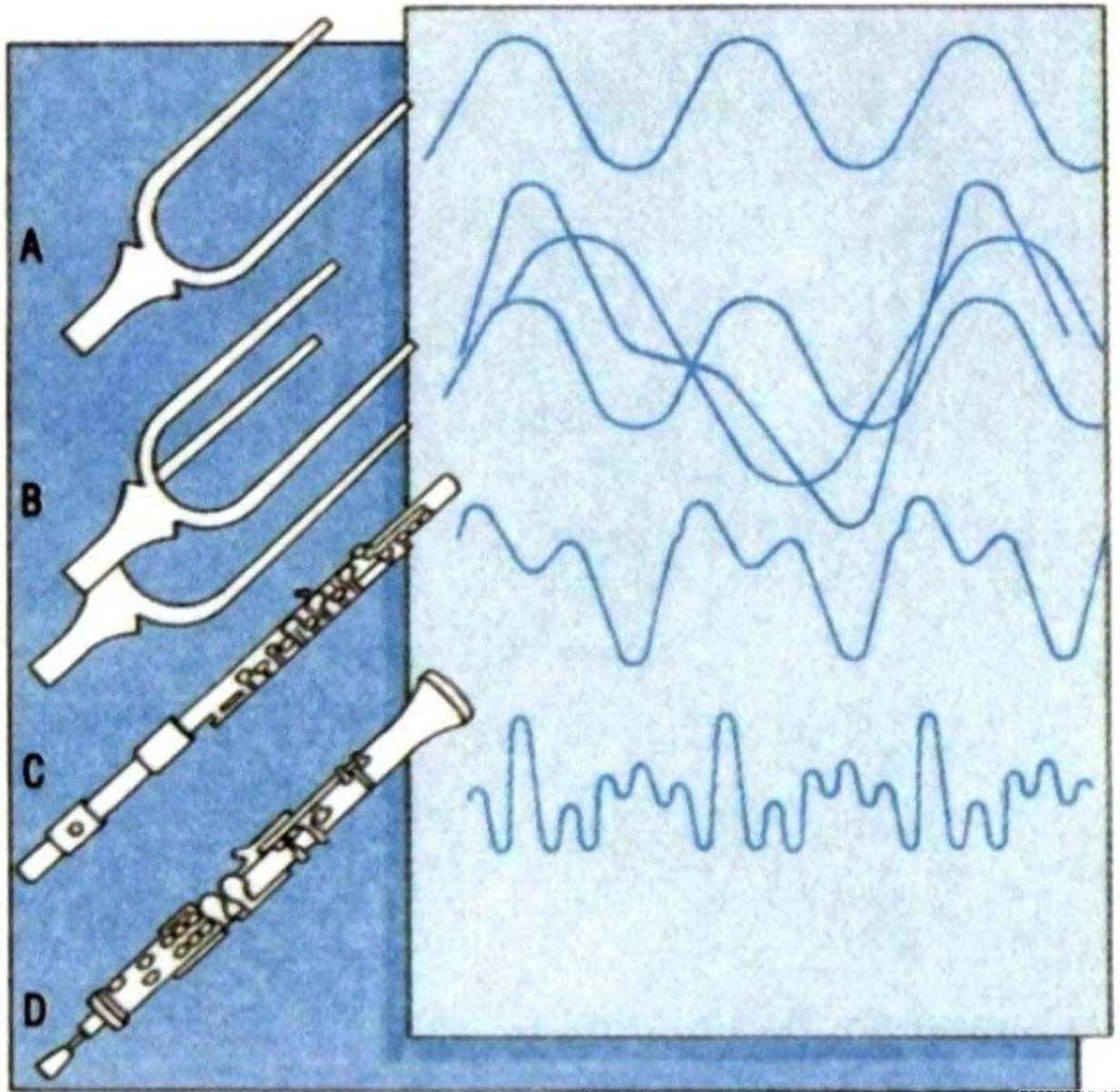
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Из обзора основных школ исполнительства на классической гитаре вырисовывается общий, единый предмет изучения - наука об искусстве игры на классической гитаре. И эта наука охватывает не только технические приёмы, проблемы посадки, постановки, звукоизвлечения, но и более общие вопросы, относящиеся к широкому кругу проблем науки о музыке и игре на музыкальном инструменте вообще. Ведь дать определение гитаре "классическая" - значит, определить основной репертуар (в классическом стиле, который можно назвать даже классическим гитарным стилем, охватывающий не только музыку, написанную в стиле венской классической школы, но и, к примеру, "романтический" гитарный стиль, стиль Тарреги и Барриоса), манеру игры (комбинированную, смешанную, использующую достижения разных, классических школ - от Агуадо и Сора, до Сеговии, Дункана, Тэйлора и других). Двухсотлетняя история методики игры на классической гитаре идет по пути глубокого изучения природы звукоизвлечения, звука. Гитаристы всё более внимательно анализируют свою игру, находят новые идеи, развивают идеи создателей основополагающих школ, а где требуется, вступают с ними в полемику, в спор - ведь нередко случается в нескольких значительных школах встретить прямо противоположные взгляды на решение одной проблемы. Таким путём идёт искусство методики игры на классической гитаре, так это искусство развивается. Необходимо учитывать достижения, пути мысли и ошибки предшествующих авторов, когда речь заходит о создании новых школ игры на классической гитаре. Многие уже создано, осмыслено, введено в практику, но многое ещё предстоит создать будущим авторам методик и руководств. Хочется верить, что мы находимся на новом этапе эволюции классической гитарной школы - этапе, требующем глубокого осмысления предмета изучения во всём его обширном историческом контексте.

ПРИЛОЖЕНИЯ.

1. ОСНОВНОЙ ТОН И ОБЕРТОНЫ.



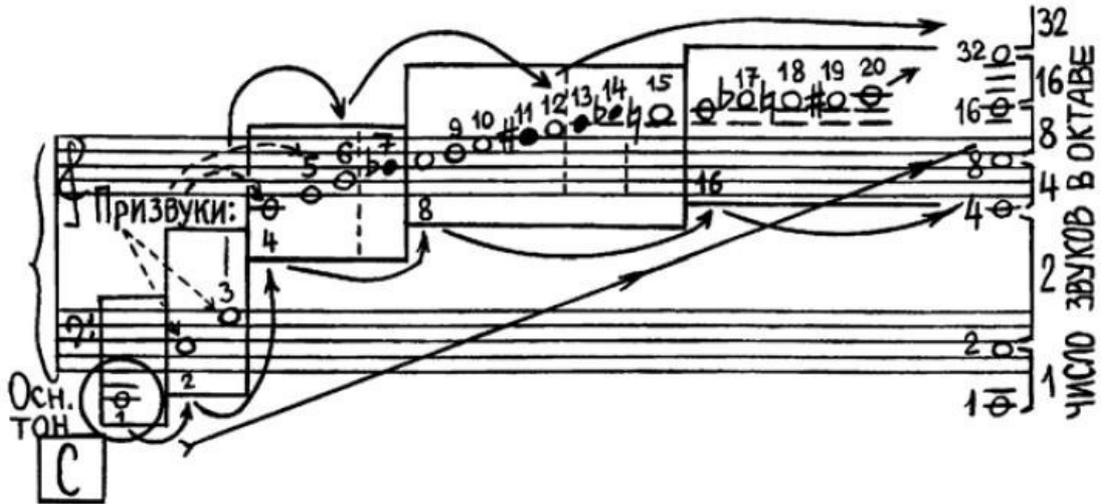


CORPUSCUL.NET

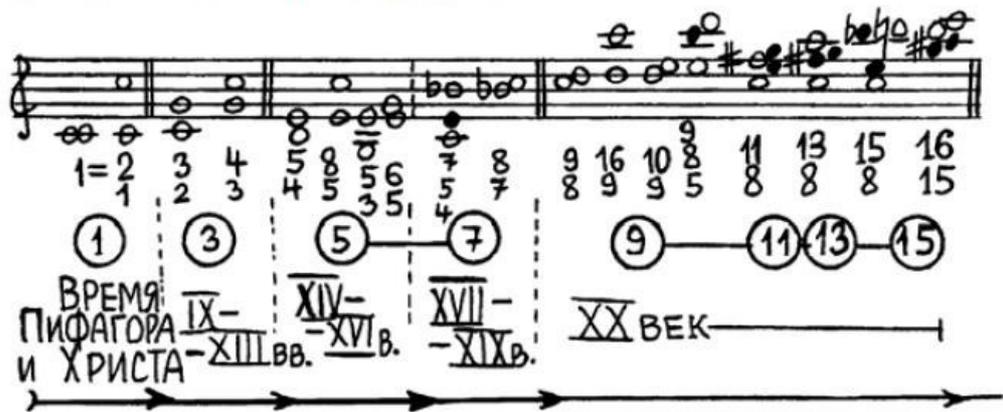
№№ гармоник, или отношения частот	1	2	3	4	5	6	7	8
частоты в Гц: для гармоник	65,41	130,81	196,22	261,63	327,03	392,44	457,85	523,25
по равномерно- темперированному строю	65,41	130,81	196,0	261,63	329,63	392,0	466,16	523,25
	9	10	11	12	13	14	15	16
	588,66	654,07	719,47	784,89	850,29	915,7	981,1	1046,5
	587,32	659,26	* 739,98	784,0	880,0	932,32	987,76	1046,5

2. ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ХОЛОПОВ (1932-2003).

Пример 1 А. Структура музыкального звука



Пример 1 Б. Сонантные группы:



Структура музыкального звука – основной тон с бесконечным количеством призвуков – обертонов (или гармоник). Классический период в музыке - игра в озвучивание ближайших обертонов к основному тону.

	ДЛИНЫ								ВЫСОТЫ							
время	8	4	2	1	1/2	1/4	1/8	1/16	1/31	1/64	1/128	1/256	1/512	1/1024	1/2048	1/4096
в сек.																
«окта- вы»	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	8	
сферы музыки	метрика и ритмика								гармония и мелодика							

Прямая Штокхаузена. В колебании струны уже содержится ритм, распространяемый далее на более крупные планы – основной тон с обертонами, потом созвучие вертикальное или горизонтальное, затем такт, период, форма. Но пульс содержится уже в самом первом звуке. Как и бесконечность в его гармониках. Это объясняет, почему слух так чувствителен к ритму, и почему ритм – это фундамент, основа озвучивания музыкального произведения.

музыка = ИСКУССТВО ЗВУКОВ

**музыка –
становление во
ВРЕМЕНИ**

**звук –
размеренные ЧИСЛОМ
колебания**

Определения предмета изучения, занятий и игры на музыкальном инструменте. Музыка - это искусство звуков, а звук - это размеренные числом колебания.

<i>Кто чем занят:</i>	<i>Логические слои:</i>	<i>Философская аналогия:</i>
Слушатель	1. Музыка как исполнение (пение, игра, действие)	= 5. Материя
Исполнитель (певец, инструменталист, дирижер)	2. Музыкальное произведение (то, что исполняется)	= 4. Душа
Композитор, импровизатор	3. Музыкальная система: лад, гармония (с опорой на центр – определенный ЦЭ) ²²	= 3. Ум
Теоретик (музикус, мелософ)	4. Музыкальное число (то, или другое) как индекс ЦЭ	= 2. Число
? [Бог]	5. Гармония = Музыка в ее общем (в частности, философском) понятии	= 1. Единое

Пентада Лосева – Холопов. Есть разные уровни деятельности человека, занимающегося музыкой - исполнитель, композитор, теоретик (дидакт, методист, философ музикус) и важно воплотить, реализовать свои данные не только на уровне исполнителя (можно даже сказать, что схема даёт определённое представление об уровнях игры). Единое - от Платона. Число - от Пифагора (пифагорейской школы), как присущее и миру богов и миру людей - то, что есть и в том и другом мире, и через что можно познать божественное. Разделение Ум-Душа-Тело - это от Аристотеля, разделение - человек умный, человек душевный, человек телесный (сверху вниз). Т.е. мир единого (идеальный) соприкасается с миром людей числом. Другими словами, музыка - искусство погружения в идеальный мир (мир эйдоса), где то, что слух предполагает, но не способен осознать (бесконечность звука в его гармонических призвуках - обертонах или гармониках) становится реально озвученным посредством музыкального инструмента (эйдос облекается в форму человеческой мысли, и возникает исторически движение искусства композиции от озвучивания самых ближних до озвучивания самых далёких обертонов к основному тонов = осваивание ближних интервалов, образованными первыми обертонами (консонансы) к дальним (диссонансы), и т.д.). Человеческое здесь - ограниченность восприятия сознания (больше 4 голосов воспринимаются скорее как 4+, больше 8 метрических тактов воспринимаются как части более крупной формы (см. функции тактов в "Введение в муз.форму" Ю.Н.Холопова), система равномерно-темперированного строя (с разницей от натурального от равномерного деления первого обертона к основному тону-октавы). Таким образом, смысл занятий музыкой и игры на музыкальном инструменте - посредством инструмента перенести слушающего в мир, где становится возможным услышать жизнь призвуков (озвученных обертонов). "Иерархия" занимающихся музыкой - "единое-число-ум-душа-тело" (идеальный мир посредством числа переносится в мир реальный, объясняются законы теоретиками (философ музикус), пишется музыка композиторами, исполняется исполнителями).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

- Вайсборд М. Андрес Сеговия.- М.: Музыка, 1981
- Владимир Бобри о некоторых технических приемах Андреса Сеговии (Краткое изложение по книге М. Вайсборда "Андрес Сеговия", М., Музыка, 1981
- Дункан Ч. Искусство игры на классической гитаре - перевод П. Ивачева, 1988
- Зут Й. "История лютни и гитары", Вена, 1926 – перевод, составитель, редактор – Яблоков Михаил Сергеевич, Издательство “ПросторЪ”, Тюмень, 1998
- Изнаола Р. - Путь к виртуозности (пер. на рус. - сайт <http://terraguitar.ru>), 1997
- Каркасси М. Школа игры на шестиструнной гитаре – М.: Советский композитор, 1990
- Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. На принципах техники Ф. Таррега (под редакцией И.Поликарпова) – М.: Советский композитор, 1978
- Пухоль Э. Апояндо - М.: Гитарист, №2, 1993
- Прат Д. История гитары, Буэнос-Айрес, 1934– перевод, составитель, редактор – Яблоков Михаил Сергеевич, Издательство “ПросторЪ”, Тюмень, 1998
- Роч П. Школа игры на шестиструнной гитаре (под ред. А. Иванова-Крамского) - М., 1962
- Руднев, С. Русский стиль игры на классической гитаре - Тула: Издат. дом "Ясная Поляна", 2002
- Сеговия А. Моя гитарная тетрадь.- М.: Музыка, 1995
- Сор Ф. Школа для гитары - М.: Гитарист, 1904
- Теннант С. Качай нейлон (пер. на рус. - сайт <http://terraguitar.ru>), 2000

Тэйлор Дж. "Звукоизвлечение на классической гитаре" (пер. на рус. - сайт <http://terraguitar.ru>), 1978

Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. Учебник для студентов историко-теоретических отделений музыкальных вузов - 2-е издание, Спб., 2003

Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Авторский коллектив: Ю. Н. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова / Редакторы Т. Кюрегян, В. Ценова (отв. редактор) - М.: Композитор, 2006

Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму / Научная редакция Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой. М.: Московская консерватория, 2008

Aguado D. Escuela de guitarra - Second Edition François de Fossa (1775–1849), French text, Paris: Richault, n.d.(ca.1826). Plate 1656.R (на фр. языке)

Aguado D. Nouvelle méthode de guitare, Op.6 – Paris: the composer (1834 или раньше)

Grekos H. - La Guitarra Flamenco - Madrid, 1958

Iznaola R.- Rest Stroke and Free Stroke Revisited

Iznaola R.- Kitharologus-The Path to Virtuosity - USA, Mel Bay Chantarelle, 1997

Roch, Pascual. A Modern Method for Guitar. School of Tarrega. Vol. 1-3. New York: G. Schirmer Inc., 1921

Sor F. Méthode Complète pour la Guitare - First edition - Paris: L'auteur, 1830 (на фр. языке); First edition (1st German edition), Bonn: N. Simrock, n.d.[ca.1830]. Plate 2810 (на нем.и фр.языках); Napoléon Coste extended edition incorporating new exercises, lessons and studies, Paris: Schoenenberger, n.d.[1851]. Plate S. 1726, Paris: Lemoine, n.d.(after 1875). Plates 15655, 15591 HL. (на фр. и исп. языках); A. Merrick, English text, London: Robert Cocks & Co., n.d.(ca.1832). (на англ. яз.)

Taylor J. - Tone production on the classical guitar, Musical News Services Ltd, 1978

Tennant S. Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook - Nathaniel Gunod (Editor) - USA, Alfred Publishing Co., Inc. - 1995

Tennant S. Basic Classical Guitar Method - Nathaniel Gunod (Editor) - USA, Alfred Publishing Co., Inc. - 2004

Кольвах Д. Техника Сеговии - <http://www.abc-guitars.com/pages/segovia1.htm>

<http://musped.narod.ru> - личный сайт автора.

<http://www.abc-guitars.com>

<http://terraguitar.ru>

Материалы сети интернет