

ЭМИЛЮ ПУХОЛЬ

"ДИЛЕММА ТЕНБРА НА ГИТАРЕ"

"Никакой предмет не вызывал
столько определений как вещи,
не поддающиеся определению"

Беккер

Научное определение звука. Тембр звучности. Различие тембров инструментов. Факторы, влияющие на оценку звука. Тенденции, определяющие эту классификацию. Дилемма тембра гитары.

Музыкант-исследователь, жаждущий раскрыть скрытый секрет своего искусства, напрасно будет искать в научных книгах какое-то удовлетворительное определение звука. Его исследование принесет ему разочарование, вызванное потоком слов и цифр, предназначенных объяснить понятие, которое можно понять только душой (интуитивно). Эти книги говорят нам высокопарным языком, что звук - это нечто, производимое при вибрации тела в среде, лишенней упругости, в которой он распространяется в форме звуковых волн, и что его тембр или качество, сила, полнота и число колебаний крайне переменчивы.

Очевидно, все это должно быть верно, но недостаточно. Есть еще нечто большее, чем это, то, что присуще нашей осознанной чувствительности, чего нет в этих научных длинных и сухих определениях. Нечто крайне неустойчивое, схватывающее абстрактный аспект нашего разума. Нечто, способное преобразоваться в сознании человека в нематеральный мир удивления и фантазии, мир, способный вдохновить и успокоить душу, как солнце способно благотворно воздействовать на тело. Способность слушать, естественная для нас, отличается большим разнообразием, т.к. представляет физические и моральные качества слушателя. Слушать - значит собрать воедино всю восприимчивость, которая бывает различной, в зависимости от темперамента, опыта человека и его умения находить различия. Слушатель слышит, одновременно со звуком и его тембр (цвет звука), окраску (как Гельмгольц назвал его) и рассматривает его по высоте, интенсивности и длительности в отдельном ударе (как отдельный удар).

Тембр, в сущности, характеризует каждый звук и как цвет присущ какому-либо предмету, запах - цветку, форма - телу, так и тембр характеризует звук.

Когда мы рассматриваем по-отдельности каждой инструментальной группы как единицы оркестра, а также рассматриваем особые качества каждого типа инструментов, мы обнаруживаем, что каждая из этих групп представляет собой определенный элемент, характеризующийся тональными индивидуальными качествами каждого инструмента.

Сейчас никакая инструментальная группа оркестра не может дать такое разнообразие тембра, как струнные инструменты, ввиду их разнообразия по форме и размеру, толщине, тону и качеству струн и различным методам игры на этих струнах.

Тембр может считаться хорошим или плохим, лучше или хуже, в зависимости от более высокой оценки или низкой оценки в каждом случае индивидуальной критики. Критическое замечание формируется в зависимости от многочисленных причин, таких, как духовая и эмоциональная восприимчивость, впечатлительность, музыкальное и интеллектуальное образование, сила привычки, предубеждение, традиция и окружающая среда; таким образом, классификация звука очень меняется.

Однако, мы располагаем в определенных пределах наиболее распространенной классификацией, которая может считаться надежным руководством: принципы эстетики претерпевали постепенные изменения, подвергались тщательному анализу и, в конце концов, наиболее требовательные исследователи, принадлежавшие к лучшим школам и наиболее выдающиеся интерпретаторы и мастера подвели их к какому-то стабильному уровню.

Осознанное применение этих принципов привело к повсеместному и долговременному признанию голосов таких прославленных певцов как Грассини, Лжении Линд, Аделина Патти, Мельва, Гайаре, Карузо, Шаляпин и др. Та же духовная направленность прочно утвердили преимущество Страдивари, Амати и Гварнери в игре на смычковых инструментах: точно также были признаны лучшими фортепиано, сделанные Блютиером, Бехтейном, Плейлем, Элардом и Стейнвеем, а также гитары фирм Паже, Бенедикт, Речио, Альтштра-

и Торрес. Такими же принципами руководствуется художник, добивающийся качества тона, который он пытается выработать.

Из известных инструментов, безусловно, ни один не обнаруживает таких противоречивых качеств, как гитара. Это, главным образом, происходит из-за того, что можно перебирать струны двумя способами: либо ногтями, либо мягкими кончиками пальцев. Звук, в зависимости от техники игры, может быть различным и (поскольку не бывает так, чтобы одни и те же пальцы играли двумя этими способами) играющий должен сделать выбор: отсюда диллемма.

Тембр, которому отдавали предпочтение в древности. Музыканты ХУ века, игравшие на лютне. Выбор стиля игры гитаристами ХУШ века. Теории Ргуадо и Сора. Вероятные определяющие причины.

С самых древних времен до настоящего времени диллемма звука была причиной пылких дискуссий. Для гитариста проблема звука также важна, как объект доверия для моралиста. Интересно отметить, что эстетическое чувство – интуитивное почти в любом случае, свойственное каждому приверженцу определенного тембра, открывает в значительной степени его личность. Потому, что какой бы выбор ни был сделан, он содержит широкую точку зрения, что ведет иногда к диаметрально противоположным выводам.

Древние греки предпочитали два различных способа касания струн: одни музыканты использовали пальцы, другие – плектр.

Плутарх в "Апофегмах" (Apothegmi Laconici) рассказывает, что однажды в Спарте гитарист был наказан за то, что перебирал струны пальцами, а не плектром, во время празднования ритуальной церемонии в храме. Но однако, добавляет он, струны, перебираемые пальцами, звучат мягче и приятнее.

Атанаус (390 век до н.э.), упоминая об Элигоне, говорит: "Он был одним из великих мастеров музыки; он касался струн пальцами, а не плектром". Аристогенез и Анакреон также считали, что звук струн, перебираемых пальцами, лучше, чем плектром.

Некоторые музыканты тот или иной стиль в соответствии с характером музыки которую они должны были передать - Тибуллюс в одной из своих элегий (книга III, элегия 4, том 39), если перевести этот эпизод свободно, говорит: "И аккомпанируя своему голосу на гитаре и ударяя по струнам плектром из слоновой кости, он пел веселую мелодию громким звонким голосом, но после этого, мягко касаясь струн своими пальцами,- он спел эти печальные слова...". Наконец, Вергилий в "Энеиде" сказал: "Так они также танцевали в кругу и пели радостную песню; Тракийский бред, одетый в длинную просторную одежду, аккомпанирует их ритмичной песне на семиструнной гитаре, то перебирая струны пальцами, то пластинкой".

К счастью, в средние века струнные инструменты, на которых играли пальцами или смычком, предпочтались более других. Испанский поэт XIV века, священник Хуан Руис, обыкновенно называемый пресвитером Итским, разделил струнные инструменты резкого и грубого тонов на "кричание и визжание".

Фуэнльяна в "Лире Орфея", говоря о (редобле) непрерывном перебирании струн двумя пальцами правой руки, говорит: "Играть ногтями - способ несовершенный, те, кто перебирает струны двумя пальцами правой руки и играет ногтями, получит облегчение в выполнении этого упражнения, но не добьется совершенства". Позже он добавляет: "Это большое мастерство играть по струне ни ногтем и ни каким-либо другим изобретенным приспособлением. Только палец, живая частичка, может передать настроение".

Винченцо Галлилей, рассматривая в своем "Диалоге" спицет, вирджинал и другие инструменты с металлическими струнами, заявляет, что они режут слух не только из-за струн, а из-за тяжелого приспособления, похожего на плектр, который заставляет струны вibrateвать. Он, очевидно, предпочитает инструменты с жильными струнами, такие как гитара, виола или лютня, звучание которых появляется от непосредственного контакта либо с пальцами, либо со смычком.

В XVII веке инструменты, снабженные ладами, игра на которых заключалась в перебирании струн, были особенно популярны.

Английский мастер игры на лютне Томас Мейдх в своем ценном трактате "Памятник музыке", где описывался его метод игры и его знаменитые предки - Джон и Роберт Доуланд, Росетгер, Морли, Кавендии, Купер и Мейнард, высказывает в защиту чистого тембра следующее: "... заметьте, что вы не ударяете по струнам ногтями, как это делают некоторые, кто считает это лучшим способом игры, а я нет и вот по какой причине: потому, что с помощью ногтя нельзя извлечь такой приятный звук из лютни, как это может сделать кончик самого пальца. Я признаю, что он был бы худшим в том случае, когда полнота и глубина звука (то, что отлично может обеспечить лютня) теряется в толпе, но в единенной обстановке я бы никогда не получил бы столько удовольствия от игры ногтем, как от игры кончиком пальца".

Трактат о гитаре, который появился к концу XVIII века, не касается совершенно тона и не выражает по этой теме никаких мнений; они предоставили исполнителю свободу выбора способа создания тона. И только когда на гитаре стало шесть струн, отчетливо стали выделяться две тенденции.

Агуадо, Джулиани, Карулли и другие использовали при игре и рекомендовали использовать ногти, в то время, как Сор, Карказси Мейсоньер и другие выступали против этого. Что могло послужить причиной такого различного выбора? Эстетические идеи каждого мастера могли быть достаточным оправданием.

Объяснит ли это сала традиционности? Давайте возьмем в качестве примера Сора и Агуадо, которые особенно ясно высказываются относительно этого вопроса. Из биографических описаний Сора не видно, чтобы он когда-либо играл ногтями. Только о своем "Методе", где полностью анализируется, обсуждаются и ясно объясняются его основные теории по технике игры, он заявляет, что когда он хочет имитировать носовой звук гобоя, он согibt пальцы и ударяет по струнам около порожка гитары своими короткими ногтями". "Это единственный пример,- добавляет он,- когда я без всякого риска решил воспользоваться ногтями. Я всегда нетерпим относился к гитаристам, играющим ногтями".

Однако, он сделал единственное исключение для Агуадо из-за его блестящего исполнения: "Техника Агуадо должна обладать отличными качествами, которыми она обладает", — говорит Сор, — настолько, что я могу простить ему игру ногтями. В самом деле, он сам с большим желанием отказался бы от игры ногтями, если бы он не достиг в этом такого совершенства и не вступил в такой период жизни, когда слишком трудно менять привычную работу пальцев. Когда Агуадо услышал некоторые мои сочинения, он взялся за их изучение и попросил моего совета относительно их интерпретации. Но хотя я был слишком молод тогда, чтобы осмелиться указывать ошибки такому известному мастеру, я рискнул упомянуть ему о невыгодности игры ногтями, особенно для моих музыкальных произведений, что резко отличалось от концепций гитаристов того периода. Несколько годами позже, когда мы встретились, он признался, что если бы мог начать всё сначала, он бы не прользовался при игре ногтями".

Это заявление, однако, не соответствует словам Агуадо, приведшим в последнем издании его "Метода", который появился в Мадриде в 1843 году — через четыре года после смерти Сора. В нем он говорит: "Я всегда пользовался ногтями всех моих пальцев — в том числе и большого, — но, послушав моего друга Сора, я решил больше не пользоваться ногтем большого пальца и я очень рад, что сделал это потому, что игра кончиком пальца, когда большой палец не ударяет по струнам под прямым углом, производит сильный и приятный тон, который подходит к басовой партии, обычно играющейся на басовых струнах". "Мой долгий опыт может позволить мне, надеюсь, высказать мое откровенное мнение по этому вопросу. Я считаю, что следует предпочесть игру ногтями для того, чтобы получить от гитарных струн тон, не похожий на звучание другого инструмента. По-моему, гитара — инструмент особого характера; она обладает мягкостью, гармоничностью, меланхоличностью; иногда она становится величественной и, хотя она не достигает величин арфы или фортепиано, она дает, с другой стороны, утонченность и ее звуки настолько склонны к многочисленным изменениям, что создается впечатление, что это таинственный

необычный инструмент, чудесный по выразительности игры и аккомпанементу для голоса".

"Для того, чтобы производить такое впечатление, я предпочитаю играть ногтями потому, что при правильном пользовании они получается чистым, металлическим и благозвучным (мелодичным); однако следует понять, что по струнам ударяют не только ногтями потому, что тогда звук не был бы очень приятным; сначала по струне ударяют кончиком пальца, мягкой его частью, обращенной к большому пальцу, причем пальцы слегка вытянуты (не согнуты так, как при игре только кончиками пальцев) и скользят над струной до касания ногтем. Ногти не должны быть слишком твердыми; обрезая ногти, следует придавать им овальную форму и оставлять длину лишь над поверхностью кончика пальца, т.к. если они слишком длинные, - это влияет на качество звучания, значительно задерживая действие струн и, более того, делая касание менее уверенным, при правильном использовании они позволяют выполнять быстрые вариации с большой четкостью".

Музыкальное образование Агуадо совершенно отличалось от образования, которое получил Сор. Последний воспитывался в суровой простой среде в монастыре Монсерра, где, кроме изучения сольфеджио, гармонии и контрапункта, он изучал виолончель и был членом прекрасного хора, которым заслуженно славился монастырь. Несмотря на все эти занятия, Сор не пренебрегал гитарой. Отец Мартин, школьный товарищ Сора в течение 5 лет пребывания в монастыре, рассказывает о чудесах, которые Сор выделявал на своей гитаре, очаровывая всех, кто слушал его гитару. Покинув монастырь, он продолжал свои занятия по пению и инструментовке в Барселоне и создал оперу "Телемак", пользовавшуюся большим успехом в театре Санта Крус в 1803 году, когда Сор, будучи офицером армии, играл на концерте, организованном в Малаге М. Куилатри, австрийским консулом в городе. Он покорил всех, кто слушал его, профессионалов и остальных слушателей, своим блестящим исполнением на контрабасе темы с вариациями.

Агуадо, как рассказывает Луис Баллестерос в своем биографическом справочнике "очень рано проявил большую склонность к

учебе и начал в 8 лет изучать латинскую грамматику, философию и французский и по этим предметам за короткое время он добился больших успехов; позже он занялся изучением палеографии и его неустанное трудолюбие принесло ему титул палеографа Кастильского муниципалитета. Для отдыха и развлечения он постиг основы игры на гитаре и учителем его был Ирэй Мигель Гарсия, монах из монастыря св. Базилио, который помог ему понять большие возможности инструмента".

Сор сам рассказывает нам о своем удивительном коллеге: что его учителя играли ногтями в такой период, когда общей тенденцией было выполнение блестящих и быстрых пассажей, для того, чтобы показать виртуозность и способности и тем самым удивить публику: они не воспринимали какую-либо иную музыку, кроме гитарной и они называли струнный квартет церковной музыкой. К счастью, его личная склонность выработать свой собственный стиль независимо от других привела его к более высокому уровню музыкальности".

Однако, его концертные произведения, такие как и его "Метод", скорее обнаруживают тенденцию к блестящей технике, чем к глубине чувства и возвышенному пониманию.

И Сор и Агуадо были великими гитаристами; превосходство первого в основном в музыкальной и артистической стороне его произведений. Классический дух его сонат, фантазий и менузотов лучше выражен при игре кончиками пальцев (без ногтей), что более подходит для камерной музыки. С высоты своего опыта и знаний, обозревая все расширяющийся музыкальный горизонт, Сор охватывает почти все отрасли музыки, в то время как Агуадо, плененный своей гитарой, ограничен маленьким мирком своего звучного инструмента, оставался чуждым всем внешним музыкальным проявлениям.

Сор любил бурную, кипучую жизнь, он был изустанным и страстным, очень чувствительным, непокорным человеком с пылким темпераментом, человеком, рожденным для борьбы. Он много путешествовал и знал пьянеющее наслаждение большого успеха в искусстве, знал любовь и счастье, а также горе неудачи, забвение и бедность. Он умер в возрасте 61 года, бедный и подверженный тяжелой болезни, которая явилась следствием одной из его бурных страстей.

С другой стороны, жизнь Агуадо была безмятежной, полезной

и наполненной трудом. Его природная склонность к занятиям, его прекрасная музыкальная чуткость, упорядоченность и систематичность его идей сделали его прекрасным педагогом, каким мы знаем, он был.

Смерть его матери, с которой он никогда не расставался, нарушила покой его провинциальной жизни; он переехал в Париж, где его талант художника и его личные качества завоевали уважение крупнейших художников и любовь всех, кто находился с ним в контакте. При возвращении в Испанию 12 апреля 1836 года, экипаж, в котором он путешествовал, был остановлен (Арагон) группой (бандой) карлистов, принадлежавших к армии Кабрера. Агуадо был ограблен, у него взяли все, что он имел, и вместе с остальными пассажирами его увезли в горы, сказав, что если он не заплатит определенную сумму денег в качестве выкупа, его убьют. Однако его преклонный возраст и его мягкий характер смягчили этих людей, озабоченных длительной войной, и он был первым, кого отпустили на волю без всяких условий.

Его огромная доброта, а также любовь, с которой он относился к своей работе, засвидетельствованы его письмами к месье де Фосса.

Теперь мы можем спросить, появились ли различные стили игры этих двух мастеров благодаря традиционности?

Большинство приверженцев гитары в таких городах как Бенса, Берлин, Москва, Лондон, Копенгаген и др. играют непроизвольно, возможно, кончиками пальцев; в то время, как в некоторых других частях, обычно используют при игре ногти. Как только они освоили обычный прием, типичный для того города, где им случилось жить, они ему и следуют, не спрашивая о правилах, установленных традицией.

Итак, может быть, на Сора повлиял стиль, вероятно, обще принятый в Каталонии, а на Агуадо — стиль, преобладающий в Кастилии. Но это уже не кажется столь вероятным, когда мы знаем, что имеем дело с художниками, ум и труды которых обнаруживают бескорыстную щедрость и истинную любовь к настоящему искусству.

Влияние школ Агуада, Аркаса и Таррега. Звук, производимый кончиком пальца. Разница между системой Таррега и его предшественниками. Артистическая эволюция Таррега и причины его выбора.

С того времени, когда выделялись эти выдающиеся фигуры, "Мэтэд" Агуада стал руководством для будущих гитаристов и был в данном случае эффективным средством более широкого применения стиля игры ногтями даже в исключительном случае с Таррега, который до 1900 года, подобно другим гитаристам, которых он знал, включая Аркаса, использовал ногти. Он не знал в те дни возможности создать лучший тон. Это происходило в период его молодости, когда его концертные поездки принесли ему такую огромную славу. На его неустанный и пытливый ум однажды натолкнулся на досадную проблему тона. Когда он решил заняться этим, он отложил, не без сомнений и предчувствий, все, над чем работал, для того, чтобы сразу погрузиться в глубокое и напряженное исследование и поиски средства очищения своего искусства; он долгое время воздерживался от выступлений перед публикой, что при его неустойчивом финальном положении требовал от него больших жертв. Он вынужден был работать постоянно для того, чтобы преодолеть трудности, связанные с введением нового приема, в котором он должен был быть мастером и учеником одновременно и когда, наконец, эти трудности были преодолены, те, кто слушал игру Таррега, навсегда запомнили удивительно чистый звук, который давала его гитара.

Для того, чтобы получить звучание при игре кончиками пальцев, как это делал Таррега, недостаточно было лишь обрезать ногти; тон надо было формировать, т.е. следовало добиться определенного равновесия между касанием, упругостью и сопротивлением в кончиках пальцев, чего можно было достичь лишь постоянной практикой и вниманием.

Безусловно, тон, который давала игра Сора без ногтей, должен был отличаться от тона, которого добивался Таррега, также, как тон Агуадо "с ногтями" должен был отличаться от тона Тарреги, прежде, чем последний изменил способ звукоизвлечения.

Таррега, совсем не используя ногти, подходил к струне перпендикулярно и после этого останавливался на следующей струне.

Этот процесс, дающий максимальную амплитуду, силу и чистоту тона благодаря ширине, равности и твердости тела, смыкающего струну, не использовался ни Сором, ни Агуадо, ни другими их современниками; это можно проследить по их записям и можно сделать справедливое предположение, что будь иначе, они бы упомянули об этом в своих соответствующих трактатах.

В начале своей карьеры Таррега какой-то период находился под влиянием плохого вкуса. Его программа составлялась, как и у его современников, играющих на других инструментах, из работ, музыкальная ценность которых заключалась в их исполнении и они давали возможность продемонстрировать выразительность. К счастью, однако, как это случилось с Агуадо и до него, его природная склонность, его глубокое восприятие и короткий вкус направили его в более чистую среду. Его эволюция отмечена постепенным продвижением в сфере музыки; сначала он увлекся Моцартом, Гайдном и Бетховеном; потом за ними в его занятия примили Шопен, Мендельсон и Шуман. Наконец, его вдохновила одухотворенность музыки Баха. Отбирая эти произведения, наиболее всего подходящие для его инструмента, он достиг чуда интерпретации этих произведений на шести гитарных струнах, он исполнил даже "Фугу" из I сонаты для виолончели соло. Более того, с того времени его собственные оригинальные композиции обнаруживали более глубокое тяготение к чистой музыке.

Этот "дуализм" повлиял на тон в его игре. Струны, по которым играли не используя ногти, давали то звучание, о котором он мечтал: чистый, простой точный тембр. Постоянно работая, он получил совершенное единство звуков, производимых любым пальцем на любой струне. Таким образом, усовершенствовав "принцип", он начал открывать новые краски и тонкости исполнения, которые придавали его интерпретации большую легкость и очарование.

То, что Таррега предпочитал звук, производимый без ногтей, основано на том факте, что такая нечувствительная среда, как ногти, каким-то образом влияет на непосредственный контакт исполнителя со струной. Гитара, струны которой перебираются мягкими кончиками пальцев, становится в какой-то мере продолжением нашей восприимчивости и чувствительности, а в том случае, когда темперамент игралца равнозначен темпераменту Таррега, этот

аргумент оказывается для нас непригодным.

Изменение стиля игры по струнам, принятое Таррерой, ни в коей мере не может быть приписано влиянию имитации или традиционности; это было решение, принятое после других раздумий и приведшее постепенно, после преодоления ряда трудностей и являющееся результатом его мечтаний о совершенстве.

Понятия, которые можно правильно изменить вв.к. Джакобин,
вмешивающиеся в формирование критического суждения. Субъективная
классификация звука.

Отсутствие официального признания и защиты для гитары, что было и есть почти в каждой стране, привело, к несчастью, к анархии, относительно технических приемов игры.

Для каждого инструмента, игре на котором обучают в наших консерваториях, есть соответствующий метод или система, принятые преподавателем, который помогает студенту прийти к какому-нибудь результату в соответствии с его индивидуальными способностями. Когда случаются разногласия между различными учителями по каким-то отдельным моментам техники игры на одном и том же инструменте, такая дискуссия очень редко, если вообще когда-нибудь, приводит к каким-либо радикальным изменениям в общем итоге обучения.

Обучение игре на гитаре в большинстве случаев выполняется учителями, которые взяли то, что они знают, стихийно из методов школ классического направления или их дезориентирующих высказываний так называемых мастеров. Они учат своим собственным методом тому, "что они знают". Ученик, жаждущий расширить свои познания, встречается с непреодолимыми препятствиями и нет метода в современной технике игры, способного удовлетворить его знания и не всегда есть мастера достаточно квалифицированные для разрешения этой задачи.

Ученик с претензией и мечтой обречен вследую нащупывать путь, который наилучшим способом провел бы его через эти многие трудности.

Естественный результат такого положения вещей таков, что критическое мнение, сформировавшееся при этих обстоятельствах, видимо не знает о важности различного звучания, но даже о том,

что какое-либо различие вообще существует. Наша способность восприятия развивается и формируется под влиянием того, что нас окружает, побуждая нас почти всегда не соглашаться со всем тем, что не находится в соответствии с этим. Лишь немногие успешно придерживаются свободного мнения, так что их собственные проявления убеждения не мешают им понимать новые факты и мнения, других людей. Проблемы эстетики иногда лучше решаются, проходя по таким каналам умственного восприятия, чем испытанным аргументированием.

Поэтому когда речь идет о формировании мнения о звуке, который бы не существовал без нашей способности слышать, мы не можем создать какую-либо другую классификацию, кроме той, которая подсказана нам нашим индивидуальным восприятием, соответственно с нашими слуховыми возможностями, что непосредственно воздействует на наш разум.

Физический характер звука. Его классификация по инструментам и стилям. Звук струны, которой касаются ногтями. Звук струны, которой касаются кончиком пальца. Происхождство звучания, когда не пользуются ногтями.

Сила, высота и тембр – особые свойства звука в акустике. Каждый раз, когда две или более ноты сходной силы и высоты по-разному воспринимаются, они должны обладать различным качеством. Это различие, которое может различаться без каких-либо ограничений, продиктовано нашими критическими способностями и поддается классификации. Это доказывает тот факт, что классификация определенных инструментов одного и того же типа основана на условиях их звучания. То, что сделало инструменты мастеров Кремоны значительно более ценными, чем инструменты других изготовителей и это можно также сказать о гитарах Наке и Торрес и немногих других – был не только их объем, но и красота звуков, который они могли давать.

Одни и те же струны, поставленные на разные гитары и перебираемые одним и тем же человеком в том же месте (участке) струны, дают на разных инструментах различное звучание. Звук,

который мы посчитаем лучшим, будет тот, который дает гитара, обладающая лучшими условиями звучания; поэтому мы назовем эту гитару "Лучше", чем другие.

Теперь давайте отметим: один и тот же инструмент в одинаковых условиях не звучит одинаково в руках разных исполнителей. Виолончель Канальса, скрипка Крейслера или фортепиано особенно хорошего изготовления не дадут одинаковым звук, если попадут в разные руки. Поэтому отсюда мы можем сделать вывод, что у одного и того же инструмента есть звучание более высокого класса, которое спрятано в результате особой техники каждого исполнителя.

Звук струны зависит от: 1) способа подхода к струне, 2) точки, в которой осуществляется прикосновение и 3) ее диаметра, натяжения и упругости. Т.к. ноготь имеет твердую поверхность, изменяющуюся толщину и плотность, его удар придает струне резкую яркость тембра, нечто металлическое, но ограниченное по амплитуде. Звук, производимый при ударе кончиками пальцев, т.е. мягким телом с тонкой чувствительностью, с большей поверхностью и толщиной, чем края ногтей, дает четкий тембр большого объема, мягкости, полноты и чистоты.

Различные способы подхода к струнам характеризуются количеством и силой более высоких гармоний, которые сопутствуют основному звуку, более значительному пропорционально к более многочисленным прерываниям, которые свойственны вибрации. Палец после удара о струну заставляет ее двигаться во всех длинах. Прерывистости возникают только под более или менее широким углом в том месте, где по струне ударили пальцем. Этот угол бывает более острым, когда по струне ударяют ногтем, чем когда по ней ударяют кончиком пальца. В первом случае мы получаем более пронзительный звук и множество высоких гармоний, придающих тембру металлический тон. В последнем случае вибрации не такие резкие, гармонии не слышны и тембр не такой яркий, но мягкий и звучный. Более того, хотя в обоих случаях основной звук более сильный, чем его вспомогательные звуки, однако, чем тверже ударяющее тело, тем они более слышны и меньше основному звуку.

Это можно проверить, ударяя по струне твердым телом, таким как ноготь или пlectр и вы заметите, что в результате получится резкий и металлический звук; если мы слушаем с должным вниманием, мы можем услышать несколько высоких нот, кроме основного звука. Если сейчас мы ударим по той же струне кончиком пальца, эти ноты перестанут звучать и конечный звук будет не таким ярким, но более мягким и полным.

Отсюда тонкий звук, производимый ногтем, расстраиваящий основной звук и усиливавший дополнительные звуки, противостоит полному и чистому тону, возникающему при воздействии на струну подушечкой пальца. Изменение тембра на отдельной струне в пределах одной системы боя относится к теории естественных гармоний. Самый чистый тон получается на полувинтовой длине струны, на которой обнаруживается нота первой гармонии; чем дальше мы уходим от этой точки и крайними ступенями, тем слабее и более искаженным становится тон. Материал, из которого сделаны струны, и их толщина также влияют на тембр. Очень туго натянутые струны не дают очень высоких гармоний из-за альтернативных модуляций в малых участках (делениях) по их общей длине. Широкие струны легче и их упругость не так велика, как упругость струн, обтянутых проволочной; отсюда меньшая продолжительность звука у первого вида струн, особенно при естественных гармониях, в более высокие дополнительные звуки.

(см. "Теория физиологии музыки", Хельмгольц, пер. Герсултом стр. 105-113).

Если мы примем в расчет известный стандарт классификации и разделения по группам инструментов одного и того же вида, а также звуков, получаемых на одном и том же инструменте, мы, очевидно, почувствуем желание отдать предпочтение звуку, производимому без участия ногтей, который скорее ближе к чистому тону арди или Фортепиано, чем звук, получаемый при использовании ногтей. Это в своем роде кажется похвалой пlectруму. Лягни с отдельными струнами и гитара, на которой играют ногтями, обе являются недостаточно подходящими для интерпретации определенных пассажей экспрессивной музыки. И в том случае, когда рояль заменяет клавикорды, качество звука, производимого волчичным молоточком, сильно влияет на восприятие.

Восприятие звука в соответствии с нашим физическим чувством. Значимость звука, производимого ногтями. Водородный аспект звучания проступающего типа. Публика и технические приемы. Свойства, преимущества и недостатки каждого способа. Аспектизм в искусстве. Гибоди.

Наши склонности и симпатии должны также основываться на том, что как звук служит музыке, так и музыка служит настроению, которое постоянно в жизни.

Если мы оставим в сторону наши холодные аргументы и рассуждения при рассмотрении звука в его физическом аспекте и займемся той чудесной способностью ассоциации (воспоминаний), свойственной нашему разуму, на которой основывается наивысшее восприятие музыки, каждый звук вызывает в нашем подсознании определенное чувство, которое будет духовным рефлексом, наиболее убедительным фактором, возможно, для того, чтобы подойти к решению по оставшимся аспектам нашей дилеммы. Звук, производимый ногтями, режет слух, как будто бы каждая нота - это маленькая острыя стрела, пронизывающая нашу чувствительность.

Это острый и носовой звук, напоминающий лютню и клавикорды, насыщенный духом и настроение древних баллад; он объединяет готические росписи алтаря и примитивный стиль, и похож на отзвук поэтического творчества трубадурсов и минизингеров. Этот стиль воскрешает долгий, отдаленный период одухотворенной экзальтации духа. Изменяя тему звучания раскрывает Фалла в своем "концерте для клавикордов", где гениально отражена Испания средних веков, аскетичная и глубоко христианская по духу.

Звук струны, по которой ударяют подушечками пальцев, имеет внутреннюю красоту, которая действует на глубокие чувства нашей чувствительности, как воздух и свет проникает в пространство. Эти звуки нематериальны, какими могут быть звуки идеально выражательной, чуткой арфы. В этом звуке содержится, кроме его внутреннего характера, что-то от римской силы и греческого равновесия. Он напоминает серьезность и торжественность органа и выразительность виолончели. Гитара перестает быть единственным инструментом, и приобретает черты серьезной женственности.

Наконец, этот стиль позволяет точно передать глубочайшие оттенки наших эмоций.

Слушатели гитарной музыки, в общем-то, далеки от понимания этих различий. Они навряд ли могут понять музыкальные и инструментальные возможности, которые предоставляет гитара исполнителю. Оценить технические достоинства и ее эстетические качества могут лишь немногие специалисты и это происходит задолго до того, как это оценят большая часть зрителей.

Хотя оба способа звукоизвлечения предлагают исполнителю параллельные средства и источники выражения, их различие между собой ведет к тому, что появляются особые свойства каждого метода.

При игре ногтем подчеркивается окраска инструмента (проще говоря "эффекты"). Мы получаем кристально чистые гармонии и трепетные вибрации; триплеты (трехдольные размеры) можно проигрывать с выразительной быстротой, подчеркивая, таким образом, основные оттенки звучания струны; гаммы, арпеджио и пассажи легато могут быть исполнены легко и "разгадо" - эффектно и с блеском. Гитарист мог бы умеренно использовать интересный набор приемов, если он хочет избежать опасности удариться в сомнительный музикальный иллюзционизм. Поскольку струны подвержены воздействию ногтем, желательно, чтобы пальцы правой руки действовали с минимальным усилием и соответственно сопротивление пальцев левой руки значительно уменьшается, т.к. в нем нет больше необходимости. Поскольку уменьшение сопротивления равнозначно понятию скорости, этот стиль основывается на открытых позициях пальцев и при этом отдаётся предпочтение пассажам, барре, легато, резким переходам левой руки и т.д., при том, что достигается точность и чистота звука и автоматизм движения обеих рук. Эти качества позволяют гитаристам исполнить с меньшими трудностями и большим блеском быстрые вариации, которые так любят определенная часть аудитории и которые свидетельствуют о большом мастерстве владения инструментом. И это восхищение, которое публика дарит исполнителю, проявляющееся в том гипнотическом потоке, который возникает между пассивным вниманием слушателя и активным вниманием исполнителя, является лучшим признанием доверия исполнителю и его веры в себя.

Качества игры кончиками пальцев и без ногтей различны. Объёмность, однородность и сливность звуков по всему струнному участку представляет собой один сплав, направленный и регулируемый музикальным равновесием. Аккорды теперь достигают наивысшего предела единства, интенсивности и объёмности; треполо больше не имеет металлических и ярких оттенков, а приобретает легкость звучания; пиццикато звучит отчетливо и остро по всем струнам, а арпеджио и гаммы приобретают всю объёмность, которая им присуща, а также равенство и регулирование тона между нотами. Этот стиль звукозвлечения не позволяет увлекаться броскими эффектами; наоборот, хотя исполнитель может найти в нем все необходимые элементы выразительности, он должен использовать его возможности по необходимости, если не желает дойти до искаженности.

Т.к. подушечка пальца - тело упругое, более широкое, чем ноготь, она должна прикладывать большее усилие для смещения струны и это повышенное усилие правой руки требует, в свою очередь, большего давления и сопротивления левой рукой для получения звуков. Поэтому любой пассаж, барре, легато или скольжение, открытые или закрытые позиции, а также некоторые пассажи, требующие виртуозности, более трудны для мастера.

Каждый стиль, однако, касается какого-то определенного склада ума; импозантный и склонный проявить свою личность, и интимный и искренний, глубоко пронизанный духом искусства.

Нам следует иметь в виду, что из всех свойств гитары наиболее важное - в чем она, вероятно, является непревзойденной по сравнению с другими инструментами - это ее способность передать дух того искусства, которое она интерпретирует.

Эклектизм в искусстве может удивительным образом преобразовать дефекты в качества; таким же образом, как простые созвучия могут подходить для классической музыки, яркое звучание может придать большую значимость какой-то определенной музыке определенного стиля и характера.

Было бы очень жаль, если бы мы закончили наш очерк, не высказав мнения по нашей старой дилемме. Чем в искусстве является дух (настроение)? Давайте же порадуемся, что гитара предлагает двойственный аспект, что позволяет каждому исполнителю искренне выполнить свою задачу и быть вознагражденным за свои заслуги.