

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
Государственное автономное образовательное учреждение
среднего профессионального образования Московской области
«МОСКОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ
КОЛЛЕДЖ ИМЕНИ С.С. ПРОКОФЬЕВА»
(ГАОУ СПО МО «МОМК им. С.С. ПРОКОФЬЕВА»)

Методическая работа

Работа гитариста над произведениями доклассической эпохи

Преподавателя ПЦК « Инструменты народного оркестра»
Шаталова Константина Александровича

Введение

Общие положения музыкальной психологии

Исполнение на музыкальном инструменте, есть проявление деятельности двигательного аппарата рук и пальцев, определяемой центральной нервной системой. Совершенствование исполнительских навыков означает прежде всего развитие воспринимающей, контролирующей и направляющей деятельности нервных центров, по отношению к которым двигательный аппарат является исполнителем; двигательный аппарат также развивается, но его развитие происходит в неразрывном единстве с развитием руководящих функций нервной системы.

Особенность процесса развития заключается в том, что он совершается при активном участии сознания и связанных с ним психических функций - внимания, воли, памяти, а также эмоций и воображения.

Сосредоточение внимания означает активизацию музыкального слуха - основного контролирующего фактора при игре на инструменте. Изучение психологии показывает, что объем нашего внимания ограничен; это означает, что мы не можем в равной степени выполнять одновременно несколько различных заданий или воспринимать с полной ясностью несколько объектов. Поэтому при новых заданиях целесообразно ограничивать объем основных задач, сводя их к минимуму. С течением времени, по мере приобретения навыка, возможность распределения внимания расширяется, что позволяет направлять его на большее число объектов и на выполнение более сложного комплекса одновременных действий.

Параллельно с развитием внимания идет развитие памяти. Здесь подразумевается, не только музыкальная (слуховая) память, но также и способность к запоминанию исполнительских приемов, движений и связанных с ними психо-физических ощущений. Сосредоточение внимания, во время занятий на выполнении тех или иных приемов лучше всего способствует закреплению их в сознании. Этому способствует также повторение и совершенствование приема в течение времени, что является необходимым условием закрепления исполнительского навыка

Ведущая роль сознания в процессе занятий проявляется не только в наличии ясного представления о цели и характере той или иной формы движения при игре на инструменте; она выражается также в правильном понимании закономерностей нервно-психической деятельности, связанной с управлением и координацией игровых движений. Знание закономерностей помогает нам установить логику упражнения (направленного на овладение исполнительским навыком), мобилизует внимание и волю в процессе работы и способствует закреплению в памяти результатов этой работы.

В результате изучения музыкального материала, благодаря направленным и сознательным усилиям, тренировке и запоминанию, вырабатывается исполнительский навык, приобретающий черты автоматизма. Достижение автоматизма создает возможность более глубокого проникновения в идейно-художественное содержание произведения, способствует овладению произведением в целом и особенностями музыкально-стилевого порядка.

В данной методической работе последовательно рассматриваются некоторые элементы, а также принципы практической работы над пьесами, относящихся к музыке 16- 18 столетий, эпохи барокко, полифонических произведений И. С. Баха.

Когда мы говорим об исполнении этого стиля музыки на гитаре, прежде всего мы неминуемо сталкиваемся с понятием переложения, адаптации материала для инструмента, которого в то время еще не существовало. Кроме того, используя богатое инструментальное наследие композиторов того времени, включая произведения, для лютни, виуэлы, виолончели, скрипки, клавира и др., музыканты, создающие транскрипции для гитары, стараются учитывать все возможности, а также ограничения инструмента. Смычковые инструменты, обладают ярким, певучим звуком но не имеют гитарной “полифоничности”, клавирная же музыка, за редким исключением, вызывает определенные трудности при передачи фактуры. Весьма часто (в том числе и при исполнении лютневых произведений) возникает вопрос выбора тональности, необходимость транспонирования не только произведения в целом, но и отдельных голосов, фраз, как, например, в случаях переложения клавирных произведений (И.С. Бах, Д. Скарлатти). Следовательно, в каждом конкретном случае, перед интерпретатором гитаристом стоит целый ряд серьезных творческих задач, которые необходимо решать со всей ответственностью.

Начнем с изучения принципов работы над произведениями для наиболее “близких” к гитаре инструментов - лютне и виуэле.

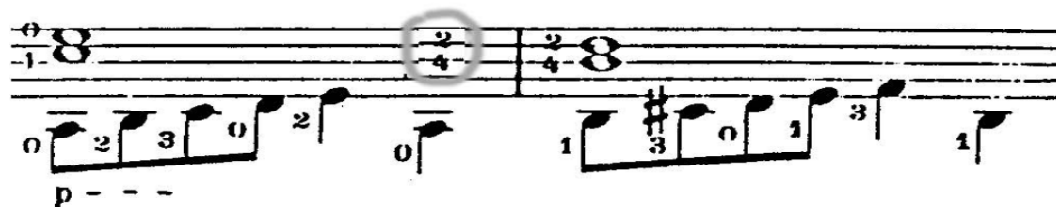
Предподготовка пальцев левой руки

Исполнение на гитаре полифонических произведений лютневой и виуэльной музыки, требует долгой и кропотливой подготовительной работы над расчетом движений пальцев, участвующих в предподготовке, извлечении звука и глушении определенных струн. Образ произведения, его музыкальный смысл,

всегда будет требовать от исполнителя использования того или иного конкретного штриха или приема в каждом отдельном фрагменте произведения (более того, иногда целого ряда приемов, применительно даже к одному единственному звуку)

Рассмотрим это на примерах:

№1



Луис де Нарваес Песня для императора

(с 3-ей струной настроенной в фа диез)

Само название “песня” изначально предполагающее “вокальный” характер произведения, исполняемого в достаточно умеренном темпе (также как и в двух последующих примерах ниже); следовательно, целесообразно использование кантилены, т.е. максимальной связности в каждом из голосов.

В рассматриваемом фрагменте звуки в начале второго такта почти невозможно исполнить чисто (сохранив при этом кантилену) без предварительной подготовки пальцев правой и, особенно, *левой руки*. Игра аккорда “сверху”, в данном случае, никогда не будет достаточно надежной. Поэтому необходимо заранее, в момент звучания четвертной ноты Ля (открытая пятая струна) поставить 2-й и 4-й пальцы левой руки, средний и безымянный “m, a” правой на вторую и третью струну, немного “пожертвовав” длительностью целой ноты До. (На рисунке подготовка этих пальцев изображена цифрами 2 и 4 в нарисованном кружочке, над нотой Ля). “Сверху” исполняется только звук Си на 5-й струне, (что вполне достаточно для сохранения чистого звучания). Длительность четвертной ноты Ля (5-я струна) и целой ноты Ми (1-я струна) вполне обеспечит связность двух гармоний. В свою очередь открытая первая струна должна быть заглушена пальцем правой (или левой) руки в момент извлечения аккорда си-си-ре.

Пример № 2

Tiempo medio
3ª en Fa#

Луис де Нарваес Вариации на тему пастушьей песни

В примере скобками снизу обозначены последовательности двух “аккордовых” позиций, т. е пальцы левой руки ставятся на струны *заранее* (в каждой “скобке”), сначала 3-й, 1-й, 4-й и 2-ой, соответственно на пятую, вторую, третью и четвертую струны, (ноты До, До и Ля и Ми –цифра 2 в кружочке т.е подготовленный звук из второй “скобки”) затем, удерживая 3-й и 2-й пальцы, ставим 1-й на третью струну (нота Соль). Цифры 1 в кружочках, соединенные верхней линией, в первом и втором тактах, означают удержание 1-го пальца.

Необходимо заметить, что в данном случае, нежелательное остаточное звучание подготовленных струн можно реализовать глушением струн пальцами правой руки и, возможно, использованием приема “апояндо”.

Еще примеры

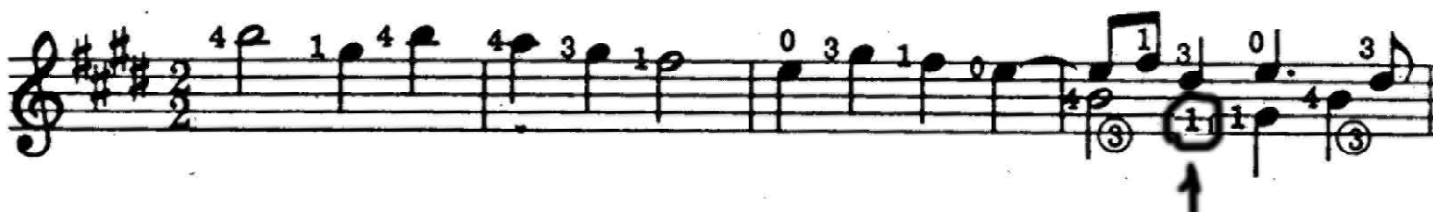
№4



Джироламо Фрескобальди Ария с вариациями (ред. А. Сеговии)

Здесь 1-й палец левой рекомендуется снять со второй струны (нота Ре) в момент извлечения ноты До (палец “m”) и поставить на шестую струну, подготовив исполнение ноты Соль. Безымянный палец “a” правой руки в то же самое время ставится на вторую струну, подготавливая извлечение ноты Си. Это поможет, также, избежать призвука от снимающегося первого пальца левой руки и диссонанса ре-до на второй и третьей струне, нежелательного для данного голосоведения.

№5



Джон Доуланд Фантазия ми мажор (3-я струна фа диез)

Аналогично предыдущему примеру, снятие первого пальца левой руки и подготовка Соль диез на 3-ей струне , с одновременным глушением 1-ой струны

В следующем примере , для исполнения фразировочных лиг , осуществляемых приемом гитарного “легато”, рекомендуется подготовить 2-й палец левой руки (цифра 2 в кружочке) , поставив его на вторую струну вместе с 1-м (нота Фа #) в начале третьего такта:



С . Л. Вейс Бурре

Этот 2-й палец может также являться своеобразной “точкой опоры” кисти левой руки при последовательном исполнении двух лиг.

Другой вариант предварительной подготовки в этом фрагменте состоит в том, чтобы поставить не 2-й, а 4-й палец на вторую струну , одновременно с 1-м (Фа #). Читателю предлагается самому рассмотреть этот вариант.

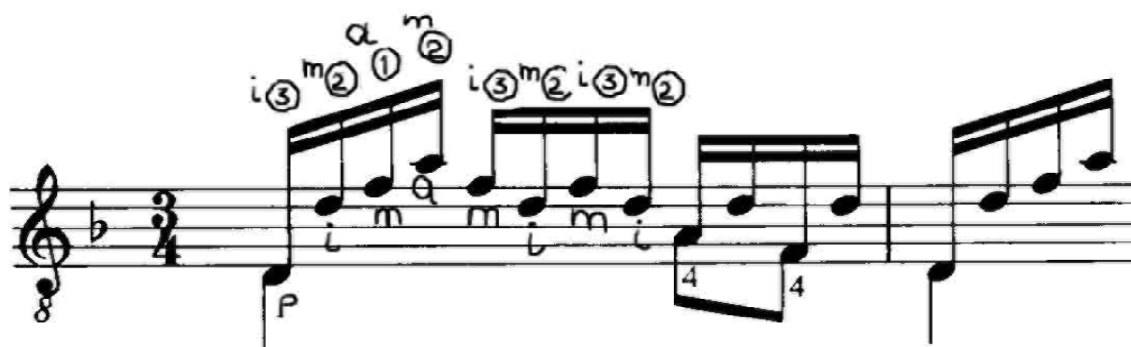
Техника предподготовки позволяет рационально распределить объем внимания исполнителя и свести к минимуму количество движений , необходимых при работе над полифонической фактурой (т.е. одновременного ведения нескольких голосов) , вырабатывает навык последовательного “переступания” пальцев от одной позиции к другой, избегая (по возможности) постановки пальцев левой руки сразу на все звуки аккорда, в момент исполнения.

Предподготовка пальцев правой руки

До сих пор мы говорили о предподготовке пальцев левой руки. Но если совершать какие либо действия, связанные с касанием струн на грифе, металлических ладах, как правило струны "отвечают" на воздействие, т.е. возможно возникновение призвуков в момент прикосновений пальцев. Это физически обосновано так как струны "ударяясь" о твердые металлические лады получают импульс, достаточный для возникновения звуков. (Это свойство часто используется композиторами и интерпретаторами, которые создают вариации или даже целые пьесы для исполнения только левой рукой) Как быть, чтобы избежать этих, часто нежелательных "призвуков"? Выход один – прежде подготовить пальцы правой руки, поставив их на соответствующие струны, приглушая и предотвращая эти призвуки.

Кроме того, выстраивается правильная цепь игровых движений пальцев обеих рук, предподготовка позволяет оптимизировать распределение внимания исполнителя, вырабатывается логичная последовательность психо-физических ощущений и, как следствие – необходимая координация.

Рассмотрим на примере



И. С. Бах Прелюдия BWV 999

Внизу указаны пальцы правой руки, *извлекающие* звуки, в соответствии с метроритмом, вверху – пальцы и струны, которые мы готовим заранее, в соответствии с тем же метроритмом. Иными словами, извлекая звук Ре большим пальцем "р", в тот же момент касаемся пальцем "i" третьей струны (звук Ре), и "ждем", пока извлечение этого звука не будет "продиктовано" нашим метроритмом (то есть, по аналогии с ходьбой человека, когда он, перенося вес тела с одной ноги на другую, всегда опирается о землю какой либо ногой). После этого весь принцип повторяется: Извлекая звук указательным пальцем "i", ставим палец "m" на вторую струну, играя "m", ставим "a" и так далее.

Весь этот, достаточно сложный подготовительный процесс, следует производить в медленном темпе, внимательно вслушиваясь в движение голосов и сочетание интервалов. В результате занятий вырабатывается привычка и, впоследствии, все движения совершаются автоматически. Основной формой самопроверки как по время музыкального исполнения, так и в процессе занятий является контроль музыкального слуха. Зрительный контроль, то есть наблюдение за внешней формой выполнения игровых движений, может иметь существенное значение на известном этапе работы, связанном с усвоением новых исполнительских приемов. Но и в данном случае зрительный контроль должен сочетаться с повышенной активностью слуха, дающего оценку качеству звучания, то есть конечному результату.

В дальнейшем, в результате изучения музыкального материала, благодаря сознательным усилиям, тренировке и запоминанию, вырабатывается исполнительский навык, приобретающий черты автоматизма. Достижение автоматизма создает возможность более глубокого проникновения в идейно-художественное содержание произведения, способствует овладению произведением в целом и отдельными трудностями преимущественно музыкально-стилевого порядка.

Необходимо отметить, что роль сознания по отношению к выполнению технических приемов не может оставаться той же, какой она была в начальной стадии работы. Известно из опыта, что внезапное «вторжение» сознания в виде попытки проверить состояние приобретенного навыка в момент его осуществления может затормозить исполнение технически трудного места или вызвать «провал» в памяти.

С другой стороны, система слишком долгих, длительных медленных занятий нередко влечет за собой чрезмерное отягощение, торможение и утяжеление технического аппарата; кроме того, в отдельных случаях мы не усваиваем именно те движения, которые нужны в настоящем темпе и которые наиболее характерны для него. Чтобы устранить подобные явления, следует избегать крайности в замедлении темпа и чаще проверять себя исполнением разучиваемого отрывка в настоящем темпе.

Фразировка

Фразировка — средство музыкальной выразительности, представляющее собой художественно-смысловое выделение музыкальных фраз в процессе исполнения путем разграничения периодов, предложений, фраз, мотивов с целью выявления содержания, логики музыкальной мысли.

Разделив музыку на мотивы, фразы, предложения и периоды, мы сделаем важную, но лишь элементарную (начальную) часть работы.

Как придать этому целостную форму , стройность и силу выражения ? Как превратить внешне красивую последовательность звуков в музыкальную речь?

Раскрыть до конца тайны и секреты творчества невозможно ,но верный подход к этому найден музыкантами многих поколений .

Мировая энергия , выражаемая музыкой, связана с энергией , пульсирующей в каждом объекте живой природой ,будь то растение , насекомое или человек . Энергия природы пульсирует звуком , светом , биением сердца , ритмом дыхания , любой работы и жизнедеятельности.

В музыке этот закон осуществляется чередованием сильного и слабого , тяжелого и легкого времени в каждом мотиве , в каждой фразе , соотношением крупных разделов музыкальной формы , чередованием кульминаций.

Рассмотрим пример



Луис де Нарваес Вариации на тему пастушьей песни (Вар 2)

В этом фрагменте наблюдается весьма распространенная схема композиционного построения “вопрос - ответ” между верхними и нижними голосами. Кроме того , постоянно повторяющаяся ритмическая фигура со сдвигом относительно сильного времени на первом и последнем звуке напоминает игру в ансамбле со старинным ударным инструментом (даже с двумя , если рассматривать нижний голос , как бас тамбурин)

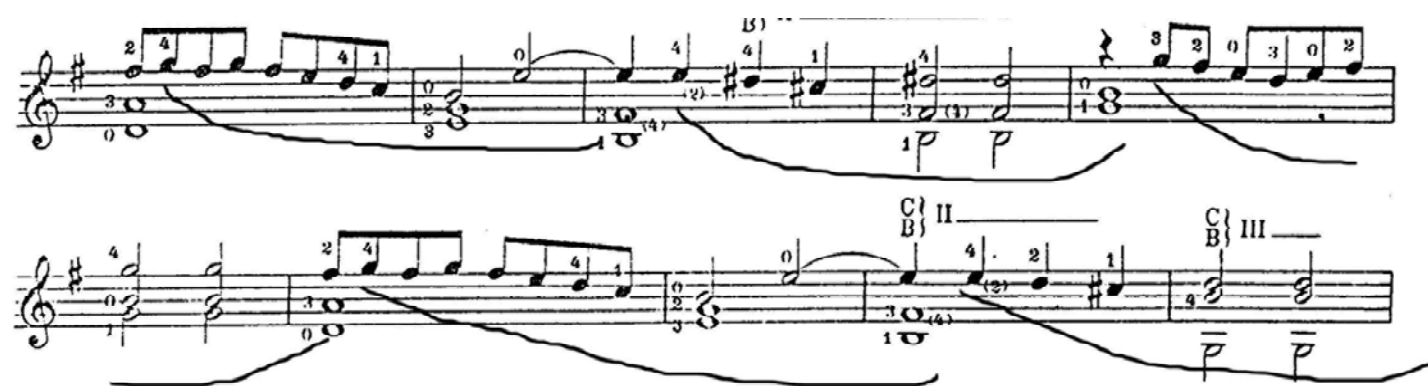
Задача исполнителя , в данном случае , может состоять в выборе определенных акцентов на последних или первых звуках каждого короткого мотива , а также , созданием движения и использования динамики.

В следующем эпизоде уместно построить музыкальные фразы , как движение к относительно сильному времени , мелодика сразу становится рельефной , исполнение более уверенным. Кроме того , выполняется весьма практикуемый принцип деления : два коротких мотива - один удвоенный.



Вариации на тему пастушьей песни (Вар 2 ,продолжение)

В примере , приведенном ниже, движение лучше не останавливать на первой сильной половинной ноте , а продлить до следующего такта



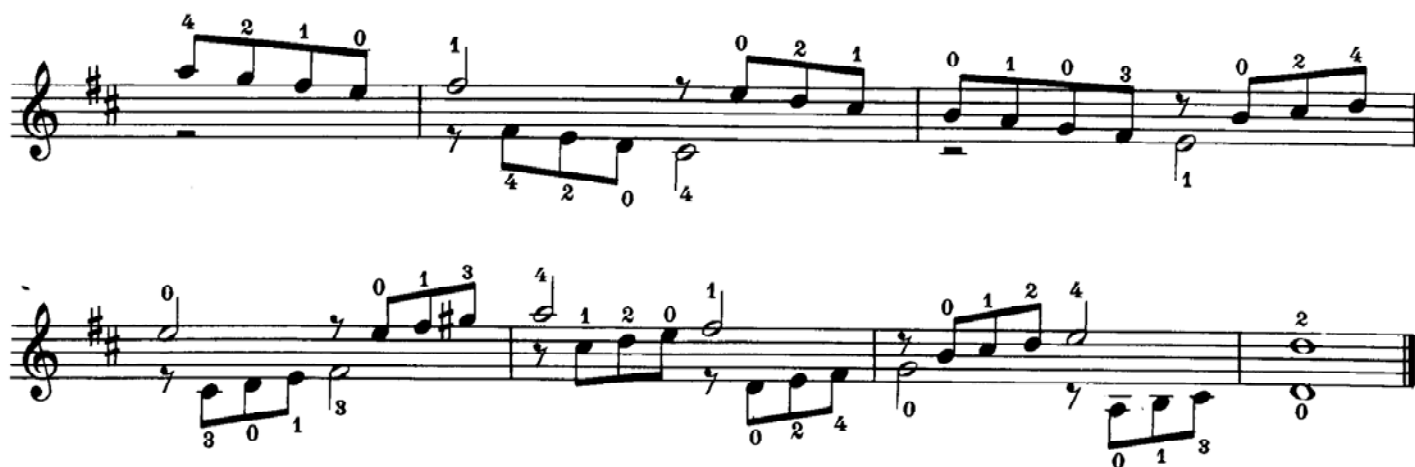
Луис де Нарваес Песня для императора

Все построения , отмеченные фразировочными лигами можно исполнять с применением динамических оттенков (крещендо , диминуендо) для достижения большей рельефности и выразительности.

Еще один пример построения 1+1+2 (два коротких - один удвоенный)



В следующий пример выразительность звучания, также можно реализовать посредством небольших динамических “волн” внутри каждого мотива:



Гаспар Санз Гальярда

Кроме того, при трактовке такой фактуры можно разделять голоса тембрально, имитируя звучание различных инструментов. Это достигается, например, исполнением верхних голосов пальцами “i”, “m”, а нижних пальцем “p” правой руки.

Необходимо заметить что любой принцип выделения материала может иметь временный, “учебный” характер, с последующим объединением в более крупные построения, для достижения более целостного восприятия произведения.

Мелизмы

Мелизмы — (греч. melos песнь) муз. небольшие мелодические украшения, устойчивые по форме и исполняемые на один слог текста.; отмечаются мелкими нотами или же особыми знаками. Основные мелизмы (форшлаг, мордент, группетто, трель) образуются путем прибавления к звуку мелодии соседних с ним звуков

ФОРШЛАГ - (Vorschlag нем. - предшествующий удар) - мелодическое украшение из одного или нескольких звуков, предшествующих основному звуку и при исполнении как бы сливающихся с ним

Группетто - (итальянское gruppetto) - мелодическое украшение, состоящее из чередования основного звука и соседних вспомогательных звуков.

Трель - (итальянское trillo, от trillare - дребезжать)
- быстрое и многократное чередование 2 звуков, находящихся в соотношении большой или малой секунды; род мелизма. Обозначается буквами tr, поставляемыми над нотой.

Приведем таблицу расшифровки украшений (мелизмов), составленная И. С. Бахом для В. Ф. Баха («Клавирная книжечка В. Ф. Баха», 1720)

Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, andeuten.

(1) *Trillo*
 (2) *Mordant*
 (3) *Trillo und mordant*
 (4) *Cadence*
 (5) *Doppelt-Cadence*
 (6) *Idem*
 (7) *Doppelt-Cadence und Mordant*
 (8) *Idem*
 (9) *Accent steigend*
 (10) *Accent fallend*
 (11) *Accent und Mordant*
 (12) *Accent und Trillo*
 (13) *Idem*

При исполнении трелей, мордентов и других украшений на гитаре существует два способа

1. На той же струне, что и основная нота
2. Используя соседние струны.

Исполнение мелизмов первым способом (на одной струне) осуществляется, как правило, преимущественно пальцами левой руки, приемом гитарного “легато” т.е. последовательностью ударов сверху и “сдергиваний” вниз струны каким либо из пальцев. Иногда, играя короткие трели, целесообразно менять пальцы, для более уверенного и динамичного исполнения.

1 P 4 1 3 1 3 1 3 1

При использовании второго способа (на соседних струнах) главенствующая роль отводится правой руке. В этом случае важно точно определить аппликатуру пальцев правой руки, в зависимости от вида и характера украшения.



Здесь большой палец “р” исполняет своего рода “затакт” к относительно сильному времени : сначала Фа-Соль , затем Фа- Ми

Или



То есть , использовать для акцентированной ноты более сильный (большой)палец

Еще вариант исполнения составного украшения Doppelt –Cadence и мордент



Иногда своего рода “украшения” создаются на основе звуков, составляющих аккорд, путем “импровизированного” арпеджирования :



Рассматривая мелизмы, как своего рода короткие “мотивы”, можно применять к ним динамические и агогические изменения. При этом необходимо всегда помнить, что украшения тогда по настоящему хороши, когда они исполняются естественно и непринужденно.

Артикуляция

Несмотря на то, что старинная лютневая музыка предполагает часто при трактовке использование красивой кантилены, тем не менее уместно также говорить и об определенной “порциональности” звуков, особенно если дело касается произведений И.С. Баха

Слово “артикуляция” заимствовано музыкантами из науки о языке. Там говорят об артикулировании слогов, о той или иной степени ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Подобно этому в музыкальной теории под артикуляцией подразумевается искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стаккато.

В учебниках и школах можно встретить определения, гласящие, что нота, обозначенная «нон легато», укорачивается на половину своей длительности, а нота, обозначенная стаккато, сохраняет лишь одну четверть длительности. В других руководствах говорится, что нота, исполненная «нон легато», равна трем четвертям обозначенной длительности; нота же, исполненная стаккато, равна половине обозначенной длительности. При подобном выполнении артикуляционных штрихов не только начало тона, но и его окончание приобретает определенное значение в метрическом отношении. Через эту свою метрическую значимость артикулирование тонов входит в связь со всем ритмическим пульсом исполнения. Иными словами, если исполнитель придает метрическую определенность не только моментам вступления звуков, но также и моментам их окончания, то он этим как бы удваивает метрическую ясность своей игры. Исполним на инструменте в умеренном темпе обозначенную на схеме ниже фигуру. Будем ее непрерывно повторять, не меняя темпа, но изменяя при этом все время способ артикулирования:

Начнем с исполнения столь слитного, что соседние тоны будут наплывать друг на друга (1), каждый раз используя соседнее струны. Этот наплыв вызовет в нас впечатление «влажности» акустики, смешивающей в какой-то мере следующие друг за другом тоны. Продолжая повторять приведенную фигуру, будем теперь уменьшать наплыв соседних тонов. Мы придем тогда к легатиссимо, в котором слияние тонов воспринимается уже не как явление акустики, а как качество звуковой ткани — качество слитности (2). Уменьшая слитность тонов, мы перейдем к исполнению, обозначаемому термином легато (3). Соседние тоны будут теперь вплотную (без зазора) примыкать, не наплывая, однако, при этом друг на друга. При дальнейшем уменьшении степени связности, в характере последования тонов возникает новое качество — четкость, появляется прием сухого легато. В этот момент опыт находится на некоторой грани: возникает сомнение, отнести ли данную манеру артикулирования к легато или к нон легато. Но еще один шаг, и возникает подлинное нон легато. Это (глубокое) «нон легато» (4) отрицает уже качество связности, но не выявляет еще качества расчлененности. При дальнейшем

последовательном укорочении (5) тонов наступит момент, когда длина звучащей части ноты будет равна длине части незвучащей (6). Это будет упоминавшееся выше метрически определенное «нон легато». Мы видим в нем уже полностью развитое качество расчлененности. Если продолжать укорочение тонов, возникает уже новое качество — качество краткости — т. е. стаккато (7). Имеется большая палитра различных ступеней стаккато. Проходя через ряд укорочений звука, мы придем в конце концов к предельно возможной краткости. Мера этого максимального стаккатиссимо зависит уже не столько от исполнителя, сколько от свойств инструмента. Стаккатиссимо дает ту максимальную степень краткости, на которую данный инструмент способен (или можно например, исполнять звуки почти не прижимая струны пальцами левой руки)

Предпримем теперь обратный путь по всем ступеням краткости, все более удлиняя тоны и направляясь от стаккато к легато. На этом пути снова появятся знакомые нам штрихи. Мы отметим в нашем ощущении момент, в который длительность звучания равна длительности паузы. Мы минуем метрически определенное нон легато. С особенной ясностью мы уловим момент перехода от глубокого «нон легато» к легато. Слух, привыкший в течение опыта наблюдать раздельность звуков, со вниманием будет следить за уменьшением просвета между звуками. В конце концов наступит момент, когда все сближающиеся тоны соединятся, подобно двум каплям ртути, которые, постепенно сближаясь, наконец сливаются в одну. Уменьшение степени раздельности приводит в конце концов к новому качеству — к качеству слитности. Необходимо отметить, что в описанном эксперименте речь идет не об исчислении длины звука и длины артикуляционной паузы. Различные оттенки произношения воспринимаются музыкальным: слухом не как исчисленные длительности, а как различные *качества* звуковой ткани.

Связанность	1.	Акустическое легато или легатиссимо
	2.	Легато
	3.	Сухое легато
Расчлененность	4	Глубокое «нон легато»
	5	«Нон легато»
	6	Метрически определенное «нон легато» (звучащая часть равна паузированной)
Краткость	7	Мягкое стаккато
	8	Стаккато
	9	Стаккатиссимо (максимально достижимая краткость)"

Необходимо отметить, что в фактическом исполнении действие фактора артикуляции не может быть исчерпано ни простой (стаккато-легато), ни детальной шкалой приемов. Использование артикуляционных средств не сводится к применению двух, или четырех, или восьми количественно определенных манер. Артикулирование музыки есть использование в потоке исполнения всего многообразия средств произношения, многообразия, которое исполнитель должен тщательно изучить и которым должен с полной свободой пользоваться.

Выберем для дальнейшего рассмотрения четыре вида нон-легато :

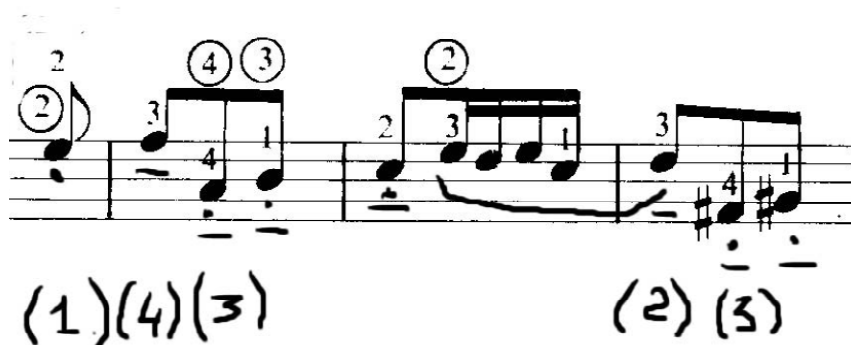
Первый вид (1) - активное, довольно короткое стаккатирование затактовых восьмых, обозначенное точкой над нотой.

Второй вид (2) - мягкое снятие последней из расположенных под лигой шестнадцатых. Это снятие обозначено, согласно общепринятому, самим окончанием лиги над снимаемой восьмой.

Третий вид (3) - метрически определенное нон легато (близко к мягкому стаккато)

Четвертый вид (4) - веское, продленное «нон легато» на восьмых (tenuto)

Разберем на примере :

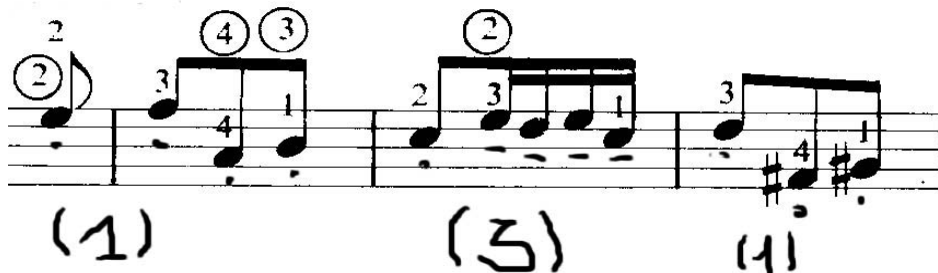


И. С. Бах Лютневая сюита №3, BWV 995 . Прелюдия , такт 26 (фуга)

Предложенная трактовка (которая, безусловно, может быть изменена, по выбору исполнителя) демонстрирующая чередование выбранных нами артикуляционных штрихов, создает необходимое и вполне естественное движение темы, ее выразительность. Стаккато первой ноты хорошо подчеркивает

“ямбическую” фигуру начала темы , tenuto - относительно сильное время , лига – связывает шестнадцатые.

Попробуем поменять местами используемые нами виды артикуляции

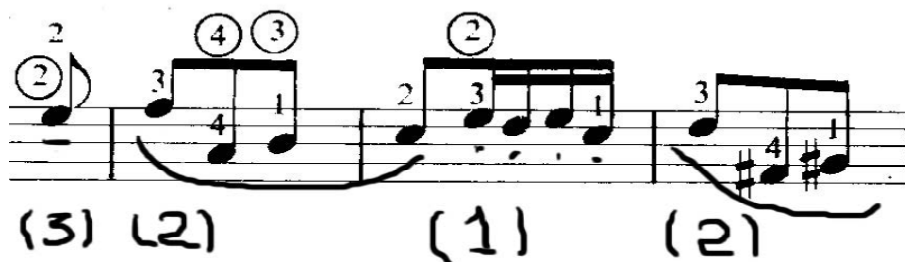


Нетрудно заметить , что “веским” нон-легатым восьмым нотам придана излишняя острота , а шестнадцатым - неестественная тяжеловесность, которая, кстати сказать, будет уместна и могла бы быть с успехом использована, например , в заключительной каденции, и создающая впечатление динамического нарастания звука, «значительность» перед заключительными аккордами произведения.



И. С.Бах Лютневая сюита №3, BWV 995 . Прелюдия , такт 219

Совершенно другой образ произведения возникает у слушателя при такой трактовке:



Эта артикуляционная схема, являющаяся так называемым “обращенным правилом восьмушки”, о котором будет сказано ниже, скорее не уместна в данной фуге (но тем не менее, аналогичная схема могла бы быть использована в музыке более поздних эпох)

Через прием определенного штриха (игрового движения, осуществляющего то или иное произношение) артикуляция глубоко связана с ритмикой. Понятно, что тот или иной штрих, прием извлечения звука возможны каждый лишь в определенных темповых границах. Однако связь артикуляции и ритма в этих случаях состоит не только в том, что определенная артикуляция технически осуществима лишь в определенном темпе. Большею частью эта связь бывает глубже. Определенный штрих не только технически требует определенного темпа. Своим характером он обосновывает этот темп и вне определенного соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишенным своего обоснования. Понятно поэтому, что поиски правильного темпа, понимаемого абстрактно как некоей «правильной» скорости, взятой вне связи с определенным произношением, часто бывают безрезультатными.

Различные степени легато и стакато могут восприниматься как краски, как качества музыкальной ткани. Каждый музыкальный инструмент имеет свою, характерную для него манеру артикулирования. Воспроизводя эту манеру на гитаре, мы можем вызвать в воображении слушателя звучание отсутствующего и представленного лишь через свое «произношение» инструмента.

Действие артикуляционных средств часто бывает связано с другими выразительными средствами — динамикой, ритмикой, краской. Укажем прежде всего на следующую простую связь артикуляции и динамики. Увеличение звучащей части обозначенных в тексте длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между тонами приводит к увеличению количества звучания в единицу времени. И обратно — уменьшение звучащей части обозначенных длительностей, увеличение цезур между тонами равносильно уменьшению количества звучания. Эти увеличение и уменьшение количества звучания могут быть восприняты как усиление или ослабление звучности. Артикуляция может выполнять функцию «акустическую». Она может помогать исполнителю привести звучание в соответствие с акустическими свойствами того

помещения, в котором происходит исполнение. Если помещение обладает акустикой влажной (большая реверберация), то отдельные моменты звучания смешиваются, наплывают друг на друга. Пользование при такой акустике глубоким легато может лишить музыкальную ткань ясности. В этих условиях целесообразно вместо основного произношения легато (если оно в данном случае необходимо) использовать нон легато, которое при данной влажной акустике будет звучать и слитно и ясно. Выполнение цезур в этом случае потребует особенного к себе внимания. Расчленяющей звуковую ткань паузе должна быть придана достаточная длительность.

Чрезмерная «влажность» акустики нарушает ясность звуковой ткани, однако в какой-то степени «влажность» необходима. Она обеспечивает естественность переходов, плавность снятия тонов. Она создает вокруг звучащей музыки ту атмосферу, без которой звучание сделалось бы сухим, прозаичным. Поэтому, если музыка исполняется в условиях сухой акустики, исполнитель должен стремиться применением глубокого легато уравновесить недостаточную реверберацию помещения.

Артикуляция может не только приспособляться к акустике, но также сама своими средствами может вызывать в нас «образ» определенной акустики. Так, например, путем сохранения звучащим максимального количества струн в арпеджио создается впечатление атмосферы, впечатление отдаленного, долетающего до нас через пространство звучания:

Tune the 6th string to "D"

i m a i m a

The image shows two staves of musical notation for the first two staves of the Prelude No. 1 by J.S. Bach. The first staff begins with the instruction "Tune the 6th string to 'D'" and the syllables "i m a i m a" written above the notes. The music is in C major and 3/4 time, featuring a continuous arpeggiated pattern. The second staff continues the piece, marked with a Roman numeral "II" at the beginning of the second measure. The notation includes various articulation marks such as slurs and accents, and dynamic markings like "p" (piano).

Остановимся теперь на двух приемах, которые не раз отмечались в литературе и которые особенно наглядно могут быть продемонстрированы на примерах, взятых из произведений И. С. Баха.

В первом случае речь будет идти о выявлении средствами артикуляции некоторых черт ритмической структуры мелодии. Предположим, что движение мелодии складывается из двух соседних метрических категорий, т. е. из шестнадцатых и восьмых, или из восьмых и четвертей, или из четвертей и половин. В этих случаях часто оказывается уместным осветить две использованные в мелодии метрические категории посредством применения к ним двух различных способов артикуляции; при этом в большинстве случаев мелкие длительности исполняются легато, более крупные (двойного значения) — нон легато. Тематический рельеф определяется тем, что среди шестнадцатых, исполняемых легато, посредством нон легато выделяются восьмые:



И. С. Бах Жига из 2-ой скрипичной партиты BWV 1004

Продемонстрированный в предыдущем примере способ артикулирования, сводящийся к расчленению больших длительностей на фоне связанных меньших, будем называть приемом «восьмушки». В тех случаях, когда этот прием последовательно проводится, можно говорить о действии правила «восьмушки». Прием «восьмушки» очень часто применяется при сопоставлении восьмых и шестнадцатых. Однако суть дела не изменится, если в связанном потоке восьмых будут расчленяться четверти или в потоке четвертей — половинные ноты. Мы будем говорить о приеме «восьмушки» везде, где будут артикуляционно различаться соседние метрические категории.

Следует также описать еще один типичный для Баха артикуляционный прием, имеющий целью различение некоторых сторон структуры интонационной.

В баховской орнаментированной мелодии часто противопоставляются секундовые и терцовые обороты. В наиболее ясно выраженных примерах в мелодии противопоставляются движение секундовое и фанфарное. Секундовые ходы исполняются при этом легато, аккордовые — нон легато. Различение средствами артикуляции секундового и терцового сложения принято называть приемом «фанфары».



Приемы разделяющего нон легато и разделяющей лиги были выше определены как два противоположных артикуляционных приема, выполняющие, по сути дела, одну и ту же различительную функцию.

Естественно возникает следующий вопрос: если приемы «восьмушки» и «фанфары» имеют различительное значение, то возможно ли применение также и их обращений, определяемых следующим образом.

Обращенный прием «восьмушки»: восьмые (или вообще большие длительности) исполняются легато, шестнадцатые (или вообще меньшие длительности) — нон легато.

Обращенный прием «фанфары»: движение по тонам аккорда исполняется легато, движение по соседним тонам исполняется нон легато.

В произведениях И. С. Баха могут быть найдены такие случаи применения обращенных приемов «восьмушки» и «фанфары».

Обращенный прием «фанфары» применен в жиге из скрипичной партиты d-moll ,



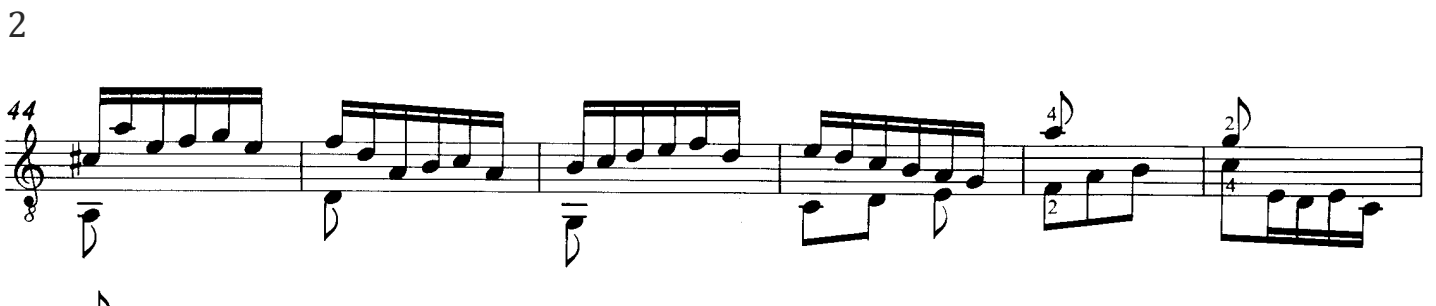
И. С. Бах Жига из 2-ой скрипичной партиты BWV 1004

Бах лигует широкие аккордовые ходы, стремясь придать им характер слитных гармоний и противопоставить этой слитности расчленено артикулированный мелодический поток. Но в любом случае эти обращенные приемы окажутся в подавляющем меньшинстве по отношению к приемам прямым. Ни в одном из приведенных выше примеров действие прямых приемов не может быть заменено действием приемов обращенных.

Транскрипции Баховских произведений , использующие дополнительные ноты (басы)

Эта тема в последнее время вызывает живейший интерес и жаркие споры среди гитаристов. Мы знаем , что к сожалению , лютневых произведений И. С.Баха не так много по сравнению с огромным количеством сонат , партит , концертов и т. д. , написанных величайшим композитором для других инструментов . Вполне понятно стремление гитаристов расширить свой репертуар и обратиться к этому богатому наследию , создавая переложения . Допустимо ли использовать в гитарных транскрипциях произведений , изначально написанных И. С. Бахом для скрипки и виолончели дополнительные басы , то есть звуки , не указанные самим композитором, или же переключая их, использовать только ноты указанные в уртексте ? С одной стороны , произведения с достаточно насыщенной фактурой, (например такие как :скрипичные фуги, медленные Adagio и др.), могут звучать на гитаре вполне убедительно и без излишней “ гармонизации“ . Но порою некоторые части партит - аллеманды , куранты , сарабанды , жиги и т.д ., в *гитарной транскрипции* несколько проигрывают в выразительности по сравнению со смычковыми инструментами , Безусловно , создавая переложение точно по оригиналу (уртексту) написанным самим Бахом мы тем самым сохраняем “чистоту“ музыки, ее подлинность. . С другой стороны , гитара является инструментом с более широкими возможностями полифонии , чем смычковые инструменты и мы знаем , что И. С Бах в своих лютневых произведениях широко использовал эти возможности.

Сравним две версии : 1. виолончельная сюита №5(BWV 1011), прелюдия,
и ее : 2. лютневый вариант (BWV 995 , 3-я лютневая сюита)



Нетрудно заметить , что во втором варианте (2), И. С. Бах “добавляет” звуки , используя гармонические возможности лютни.

В сарабанде из этой же сюиты композитор транспонирует нижний голос вниз на октаву:

Для лютни :

Sarabande.

Kontrasaiten in C, H, A.

Для виолончели :

Таким образом , перед интерпретатором, исполняющем скрипичную и виолончельную музыку на гитаре всегда будет стоять задача максимально раскрыть замысел композитора , используя при этом *все возможности своего инструмента.*

Следует также заметить , что и раньше многие редакции для различных инструментов , создаваемые в разное время , иногда были сделаны также с использованием “дополнительных” звуков , “насыщающих” фактуру .

Примером может служить жига из 1-ой виолончельной партиты в редакции Ф . Гретсмакера (вторая половина 19 в., изд . Лейпциг) для виолончели :

Vivace. *senza correzione.*

Сравним с уртекстом (оригиналом)

Gigue

(Allegro)

Вполне вероятно, Дж. Дюарт, в своей интерпретации этой же сюиты для гитары, использовал принцип “залигованности” верхних звуков (которую применил Гретсмакер в своей редакции), оставив исполнение сильной доли нижнему голосу:



Многие выдающиеся гитаристы современности (А. Сеговия, Н. Йепес, Дж. Дюарт, Д. Рассел, М. Баруэкко и др.) в своих трактовках применяют различные варианты гармонизации и транспонирования.

Пример гармонизации 2-й скрипичной партиты, аллеманда (ред. Дэвида Рассела)

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)



Сравним с оригиналом

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)



А вот пример добавления нижнего голоса в редакции Мануэля Баруэкко

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)



Безусловно, каждый интерпретатор вправе выбрать какую либо из уже существующих трактовок и переложений (или отказаться вообще), а может быть, найдя “золотую середину”, создать свою трактовку. В любом случае, этот творческий процесс, должен происходить вместе с тщательным изучением и проникновением в сущность баховских произведений, а главное, с чувством меры и хорошего вкуса.

Заключение

В заключении хотелось бы привести слова выдающегося российского органиста, крупнейшего знатока, исследователя и пропагандиста органной музыки и органного творчества И. А. Браудо

“ В течение последних лет с разных сторон проявляется стремление к «объективному» истолкованию произведений эпохи барокко. При этом авторы редакций произведений старинной музыки отказываются от столь естественного, казалось бы, стремления редактора выразить в редакции (и, значит, в какой-то мере навязать исполнителю, учащемуся) свое индивидуальное ощущение музыки. Редакторы - антиромантики стремятся ограничиться лаконичными указаниями, имеющими строго объективный смысл. При этом редакторы стремятся ограничиться или авторскими указаниями (которых очень мало), или тем минимумом, который действительно может быть здоровой основой для работы каждого исполнителя

Романтические редакции справедливо объявляются достоянием истории. Единогласное отрицание романтических редакций баховских произведений представляет собою, однако, явление сложное Дело в том, что в число “ антиромантиков” входят две по существу разнородные группы.

К первой группе антиромантиков принадлежат исполнители, которые полагают, что то понимание сущности и строения баховской музыки, которыми были воодушевлены лучшие музыканты «романтизирующего прошлого», не отменяется в современном исполнительстве, хотя и опирающемся на более правильные исторические положения.

Другая группа антиромантиков — это представители «ортодоксально-объективного» исполнения произведений барокко Представители этой группы возводят «объективность» в принцип и готовы вместе с устаревшими приемами романтической игры отказаться и от глубокого постижения музыки.

В своей статье «О глупости в музыке» Г. Эйслер говорит: «Нет ничего более скучного и безжизненного, чем второклассная и третьеклассная музыка барокко». Хочется добавить к этому, что ничего не может быть скучнее «ортодоксального» в духе барокко исполнения старинной музыки, лишенного вообще всякого ощущения музыки.”

