Е. ТИТОВ

ПРИЕМЫ ИГРЫ НА ГИТАРЕ: ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ

Москва

Издательский Дом «КОМПОЗИТОР»

2005

ББК 85.31
Т 45

Титов Е. С.
Т 45 Приемы игры на гитаре: от теории к практике. — М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. — 104 с.
ISBN 5–85285–659–2

ББК 85.31

ISBN 5–85285–659–2
© Титов Е. С.
© Издательский Дом «Композитор», 2005 г.

ВВЕДЕНИЕ

Двадцатый век был ознаменован всплеском интереса к древнейшему и благороднейшему инструменту – гитаре. Необычайно возросшая популярность гитары ставит ее в один ряд с такими «признанными», «устоявшимися» в музыкальной практике инструментами, как, например, скрипка и фортепиано. Неудивительно поэтому, что гитаре посвящено множество работ по истории, методике, акустике. Несмотря на значительную разработку теоретических проблем, современная практика гитарной игры ставит перед исследователем все новые и новые задачи. Сегодня в распоряжении гитариста находится множество технических средств, штрихов, приемов игры. Этот богатейший практический материал нуждается в подробном изучении и описании.

Как показывает анализ методической и теоретической литературы, вопросы исполнения на гитаре штрихов и специфических приемов освещены недостаточно полно. В гитарных нотах чаще всего указываются штрихи *legato*, *staccato*, *martele* и *tenuto*. Однако в наиболее известной гитарной методической литературе, изданной на русском языке, рассматриваются только два штриха: *legato* и *staccato*. Вероятно, это объясняется тем, что литература предназначена для начального этапа обучения. *Tenuto* и *martele* встречаются в произведениях более высокого технического уровня, более высокого художественного достоинства.

В «Школе игры на шестиструнной гитаре» П. Агафошина описанию штрихов отведено лишь несколько строчек [2]. А о приеме *vibrato* автор умалчивает вовсе. Правда, П. Агафошин рассматривает достаточно подробно прием *glissando*: рассказывает о технике и акустических особенностях гитарного глиссандирования, приводит случаи взаимодействия *glissando* с различной динамикой и артикуляцией, дает методические рекомендации. Но автор не затрагивает анатомический аспект исполнения приема, почти не говорит о его выразительном значении, об условиях художественно оправданного применения *glissando*.

Похожая ситуация наблюдается в «Школе игры на шестиструнной гитаре» А. Иванова-Крамского [14]. Штрихи и *vibrato* автор описывает весьма скупо. Говоря о *glissando*, А. Иванов-Крамской выделяет несколько видов высотного скольжения, характеризуя каждый всего лишь в одном предложении.

Проблему гитарных штрихов затрагивает и М. Каркасси в «Школе игры на шестиструнной гитаре» [15]. Однако способы выполнения *legato* рассмотрены крайне бегло, а гитарному *staccato* отведен лишь небольшой абзац. Ненамного подробнее рассмотрен прием *glissando*. Что касается *vibrato*, то у М. Каркасси встречаются термин «*vibration*» и нотное обозначение «*vibr.*». Автор понимает вибрацию как прием, при котором пальцы левой руки приводят струны в колебания без участия правой руки, что, конечно же, не соответствует музыкальному смыслу *vibrato*. Более точно описывают *vibrato* В. и А. Катанские [16]. Они выделяют несколько форм гитарного *vibrato*, но это, как будет показано далее, в теории игры на гитаре неправомерно.

Наиболее полное представление о гитарных штрихах и приемах игры дает работа В. Красного «Технические возможности русской семиструнной гитары» [19]. Автор

классифицирует гитарные штрихи, применяя для каждого вида штриха собственные графические обозначения и терминологию. О возможности существования некоторых видов гитарного *legato* В. Красный говорит впервые. Еще более тщательно разработан практический аспект: работа изобилует нотными примерами, иллюстрирующими гитарные *legato* и *staccato* во всевозможных вариантах, обусловленных различной аппликатурой, динамикой, артикуляцией.

Однако в работе В. Красного классификация штрихов не всегда выдержана по единому принципу, а используемая терминология иногда представляется сомнительной.

Не менее детально показан у В. Красного прием *glissando*. Каждый вид глиссандирования иллюстрирован нотными примерами из музыкальных произведений. Однако автор перечисляет далеко не все акустические и технические условия исполнения этого приема.

Проблеме гитарного артикулирования на начальном этапе обучения посвящена статья А. Николаева [30]. Автор рассматривает процесс заглушения звуков при стаккатировании и фразировке, примеры взаимосвязи артикуляции и аппликатуры, проводит интересные аналогии между гитарными и фортепианными приемами игры. Но А. Николаев рассматривает только стаккатное исполнение и совершенно умалчивает о традиционном гитарном *legato*.

В учебнике Н. Кирьянова «Искусство игры на шестиструнной гитаре» [17] также описывается главным образом штрих *staccato*, реже упоминается *vibrato*. Однако, как и у предыдущих авторов, рассмотрение приема ограничивается лишь краткими характеристиками, тогда как его главные технические, звуковые и художественные качества остаются в стороне. Автор упоминает также о технических, ритмических, выразительных особенностях приема *glissando*. Но и эти описания, будучи весьма краткими, могут удовлетворить запросы гитариста лишь на начальном этапе обучения.

«Самоучитель игры на шестиструнной гитаре» Е. Ларичева также не отличается полнотой в описании штрихов [20], всего один абзац уделяется рассмотрению приема *vibrato*. Чуть подробнее описан прием *glissando*: автор дает рекомендации по поводу аппликатуры его исполнения. Но поскольку это самоучитель, читатель получает лишь элементарные представления о технике гитарной игры.

В «Школе игры на шестиструнной гитаре» Э. Пухоля, являющейся по мнению многих гитаристов великолепным методическим пособием, довольно подробно рассматриваются способы исполнения *legato*, анализируются встречающиеся при исполнении технические трудности, даются методические указания [32]. Однако ничего не сказано о штрихе *staccato*. В «Школе...» Пухоля, в отличие от всех вышеперечисленных пособий, достаточно большое внимание уделено работе большого пальца правой руки [32, с.: 19, 24, 28, 31–32, 38, 41, 61]. Приведенные в ней положения, тем не менее, не всегда верны с точки зрения физиологии. Весьма подробно рассматривает Э. Пухоль технику исполнения гитарного *vibrato*. Однако его методические рекомендации неточно отражают анатомическую и физиологическую специфику гитарной вибрации. В ряде случаев Пухоль упрощает весьма сложную проблему выразительности *vibrato*, предписывая исполнять прием в какой-то одной форме (например – вибрировать только в начале звука

и т. п.). Что касается *glissando* и *portamento*, то эти приемы представлены у Э. Пухоля как разновидности штриха *legato*. Действительно, в ряде случаев способ исполнения *legato* внешне напоминает *glissando* или *portamento*. Однако, как показано в настоящей работе, *legato*, *portamento* и *glissando* – это разные приемы игры. Э. Пухоль описывает также форшлаг, исполняемый с помощью *glissando*, но и здесь его методические положения нуждаются в корректировке.

В литературе сказано в основном о технике исполнения, но не говорится о выразительном значении штрихов и специфических приемов, их влиянии на эмоциональный облик музыки. Кроме того, ни один из гитаристов не касается акустической специфики гитарной артикуляции. Все вышесказанное приводит к следующему выводу: современная гитарная методическая литература лишена полного и обстоятельного рассмотрения всей системы гитарных приемов игры. Это отрицательно сказывается и на теоретическом изучении процесса игры на гитаре, и на преподавании, и на исполнении. Таким образом, представляется своевременным поставить вопрос о более тщательном и глубоком изучении вопросов гитарной артикуляции. В этом видится основная цель настоящего издания.

ШТРИХИ НА ГИТАРЕ

Теоретический аспект понятия «гитарный штрих»

Систематизация и анализ исполнения штрихов на гитаре предусматривает решение следующих задач:

– раскрыть некоторые теоретические вопросы гитарной артикуляции;

– подробно проанализировать отечественную литературу, в которой затрагиваются проблемы артикуляции, приемов игры, штрихов;

– уточнить терминологию, используемую музыкантами-исполнителями на разных инструментах;

– дать описание важнейших гитарных штрихов и показать на конкретных примерах, как они исполняются.

Понятие ш т р и х а активно используется в смычковой, духовой, фортепианной методике, и потому в современной музыкальной практике становится универсальным. Приходится признать, что теоретические вопросы гитарной артикуляции разработаны не столь подробно, как вопросы смычковой или, например, духовой артикуляции. Авторы рассматривают гитарные штрихи изолированно от штрихов струнно-смычковых и духовых инструментов. Между тем теории и методике обучения игре на гитаре необходимо заимствовать опыт, накопленный в других областях музыкального исполнительства.

Симптоматично, что значение некоторых исполнительских терминов лишено однозначности и конкретности. В силу этого сущность терминологии, ее смысл далеко не всегда ясны исполнителю. Так, в методической литературе трудно обнаружить точные определения ряда близких по значению терминов («*штрихи*», «*артикуляция*», «*прием исполнения*» и др.). Проанализируем их подробнее.

Наиболее устойчивым по значению представляется термин «*штрих*». В теории музыкального исполнительства все более прочно утверждается мысль о том, что определяющим, генетическим признаком штриха является степень связности-раздельности звуков, достигаемая с его помощью. По мнению Б. Дикова и А. Седракяна, штрихи «являются неотъемлемой частью артикуляции, т.е. слитного или раздельного “произношения” звуков» [11, 183]. В. Апатский выдвигает способ связного или раздельного исполнения звуков как «важнейший первичный признак штриха» [37, 140-141]. В работах А. Юрьева штрих предстает как «способ слитного или раздельного произнесения звуков, отражающий артикуляционные качества музыкальной речи» [44, 120].
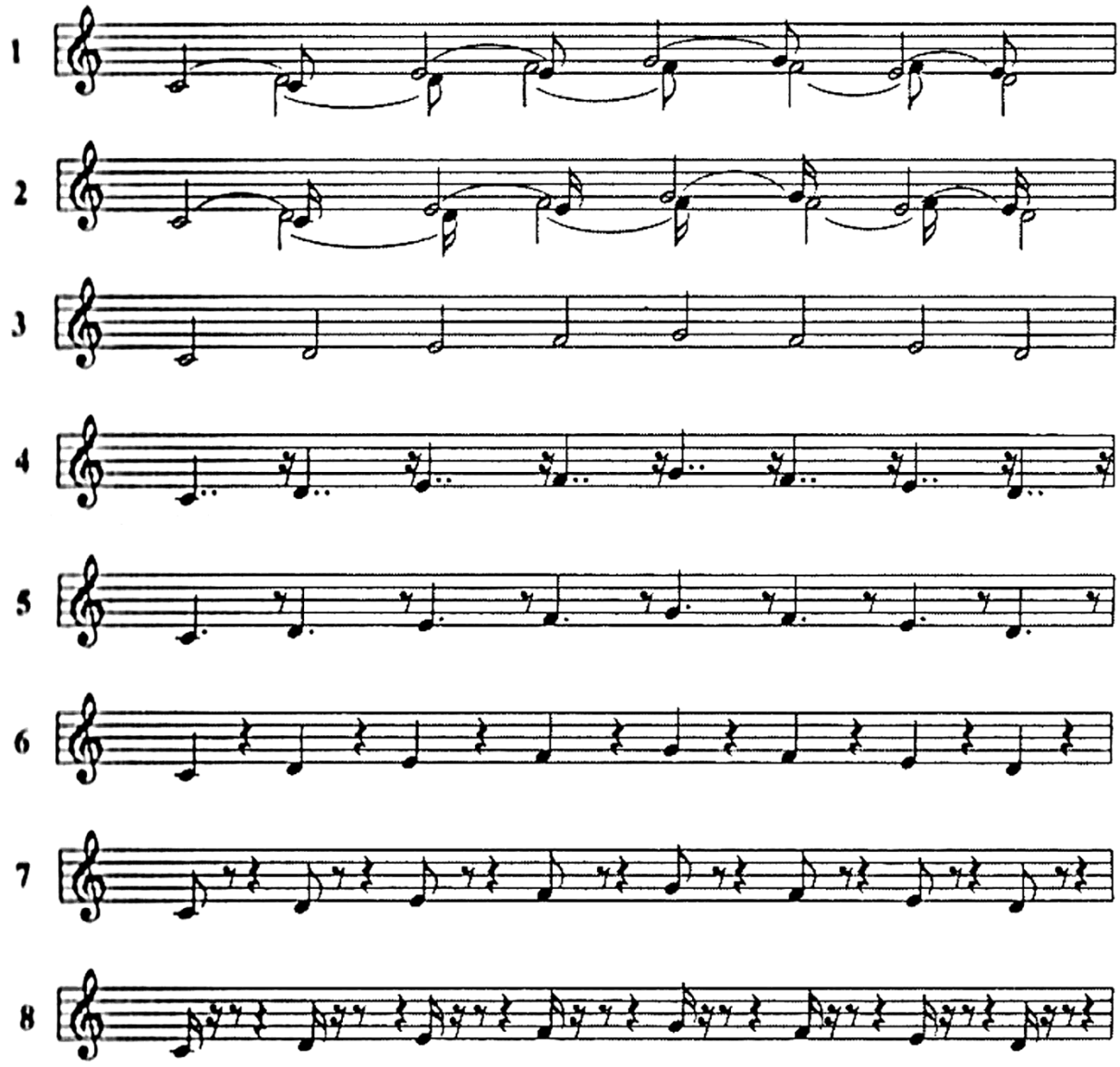
Термин «*штрих*» используется и в гитарной методической литературе. Причем здесь наблюдается некоторый разнобой в трактовке отдельных терминов. Так, в «Школе игры на шестиструнной гитаре» П. Агафошина один из разделов озаглавлен «*Rasgueado* и другие народные штрихи». Э. Пухоль описывает *rasgueado* как «красочный штрих». Между тем, *rasgueado* (исп. «перебирание струн») – специфический прием

звукоизвлечения, который трудно отнести к штрихам. Встает закономерный вопрос: в чем состоит разница между приемом звукоизвлечения и штрихом?

Различие в том, что далеко не всякий прием игры предопределяет связное или раздельное исполнение звуков. Приведем пример. *Legato* и *detache* всегда относят к штрихам, поскольку они определяют бóльшую или меньшую степень связности музыкальных тонов. Струнно-смычковое *col legno* (удар по струне древком смычка) уже не определяет связности или раздельности. С помощью *col legno* исполнитель не может сыграть мелодию более или менее связно, более или менее расчлененно. Вот почему этот прием звукоизвлечения хотя и находится по своей сущности в системе артикуляции, но штрихом не является [38].

Как пишет И. Браудо, на основе штрихов *legato* и *staccato*, благодаря увеличению или уменьшению пауз между звуками (или наоборот, вследствие увеличения длительности звуков и их «наплыва» друг на друга), возникают промежуточные виды штрихов от *legatissimo* до *staccatissimo*. Он приводит таблицу, наглядно показывающую, что мера слитности или расчлененности звуков может быть весьма многообразной. (Таблица приведена на с. 8.) Каждый раз эта мера определяется спецификой самого музыкального материала, фактурой, характером музыкального произведения.

Таблица степеней связности-раздельности из книги И. Браудо «Артикуляция»



Связность	1. Акустическое legato или legatissimo 2. Legato 3. Сухое legato
Расчлененность	4. Глубокое non legato 5. Non legato 6. Метрически определенное non legato (звучащая часть равна паузированной)
Краткость	7. Мягкое staccato 8. Staccato 9. Staccatissimo (максимально достижимая краткость)

Классификацию качеств связности-раздельности различные авторы представляют по-разному. Некоторые делят все многообразие штрихов на три группы: 1) связность; 2) раздельность; 3) краткость [5; 21; 22; 37; 44]. Существует и другая систематизация, которой придерживается автор настоящего исследования: 1) связность; 2) раздельность [6; 9; 10; 24]. При этом нисколько не отрицается правота тех, кто предлагает иную

классификацию. На практике полезной может оказаться любая дифференциация, разделение признаков связности-раздельности на любое количество групп. Но что представляют собой эти группы в музыкально-теоретическом и шире — в философском плане? Не что иное, как воплощение двух противоположностей – прерывности и непрерывности, или, иначе — дискретности и континуальности. По словам Р. Щедрина, музыка – это «контраст и диалектическое единство громкого и тихого, высокого и низкого, медленного и быстрого» [цит. по 18, 15], а в артикуляционном плане – как следует добавить — контраст связного и раздельного.

Говоря о штрихе, музыканты неизбежно затрагивают понятие а р т и к у л я ц и и . При этом чаще всего они ссылаются на определение, данное И. Браудо. В его трудах артикуляция представлена как «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» [5, 3]. Однако было бы неверным сводить артикуляцию к простому связыванию и расчленению нот. Браудо наглядно показывает, что логические и выразительные функции артикуляции весьма многообразны. Их анализ, однако, не входит в задачу данного исследования.

В последнее время понятие артикуляции обретает более широкую трактовку. Так, А. Сокол вовлекает в сферу музыкальной артикуляции все средства музыкального языка: темп, ритм, динамику, агогику, тембр, звуковысотные отношения [35]. Согласно Соколу, артикуляция выражена не только штрихами, но и разнообразными специфическими эффектами, а именно: скрипичным *pizzicato*, *col legno*, флажолетом, духовым *frullato* и т. п. Автором данной работы музыкальная артикуляция представлена как система, включающая общие и специфические формы [38]. Например, *штрих* – это общая форма, поскольку реализуется при игре на струнно-смычковых, струнно-щипковых, духовых, клавишных, ударных инструментах. Напротив, *туше* – специфическая форма артикуляции, так как отражает специфику игры на одних лишь клавишных инструментах.

Гитара, будучи струнно-щипковым инструментом, воспроизводит как общие формы артикуляции (штрих), так и специфические (щипок). В этом плане методическая гитарная литература содержит неточности. Например, М. Каркасси пишет, что при исполнении *нисходящего legato* «верхняя нота извлекается <u>ударом</u> пальца правой руки», или: «Первая нота будет звучать от <u>удара</u> пальца...» [15; 46, 48; подчеркнуто мною. – *Е. Т.*]. А. Иванов-Крамской отмечает следующее: «Звук на гитаре извлекается посредством щипка, или, точнее, удара по струнам» [14, 46]. Приемы звукоизвлечения *apoyando* и *tirando* автор описывает как «удары пальцев». В. Красный обозначает *apoyando* и *tirando* как «скользящий удар» и «щипковый удар» [19]. В школе П. Агафошина сказано, что на гитаре извлечение звука «производится ударами-щипками правой руки» [2, 13]. И далее: «Звучный и красивый тон на гитаре является результатом эластичного свободного удара» [там же, 29]. В отличие от других авторов, Э. Пухоль применяет термин «*щипок*»: «Указательный и средний пальцы извлекают все звуки с опорой на соседнюю струну после каждого щипка» [32, 31].

В музыкальной акустике выделяют **три способа возбуждения звука**: а) *удар*, или *толчок* – мгновенное приложение и передача энергии звучащему телу с последующим

предоставлением ему полной или относительной свободы колебаний (этот способ характерен для ударных инструментов и фортепиано); б) *щипок*, или *зацепление* – зацепление тела каким-либо предметом и выведение его из состояния равновесия с последующим внезапным освобождением (такое звукоизвлечение характерно для струнных щипковых инструментов); в) *трение* – ряд периодически повторяющихся зацеплений и освобождений звучащего тела (этот способ свойственен струнно-смычковым и духовым инструментам) [25].

При игре на гитаре возбуждение звука ударом используется лишь иногда: при *восходящем legato* (удар струны об лад пальцем левой руки), при эффекте *tamburo* (удар по струнам у подставки ребром большого пальца), при постукивании по деке или обечайке. В подавляющем же большинстве случаев звук на гитаре извлекается **щипком**. Поэтому с точки зрения акустики все вышеперечисленные авторы (за исключением, пожалуй, Э. Пухоля) дают читателю не совсем точное представление о природе звукообразования на гитаре.

Нередко приходится слышать от гитаристов о существовании так называемого «*гитарного туше*». Этому отчасти способствует школа Э. Пухоля, где термин «*туше*» иногда применяется по отношению к гитаре [32, с. 22, с. 29]. Термин «*туше*» образован от французского «toucher» – прикасаться. Он выражает характер взаимодействия ногтевой фаланги пальца (точнее – пальцевой подушечки) с поверхностью фортепианной клавиши. Движение фортепианного молоточка зависит «от того, каким способом ... палец соприкоснется с клавишей, как будет подготовлено это соприкосновение» [6, 35][1].

Пианист стремится к сочному, певучему, благородному туше, и если гитарист перенимает подобное отношение к музыкальному инструменту, старается достичь на гитаре полного и выразительного звучания — это похвально. И все же применительно к гитарной игре «*туше*» – не более чем красивая метафора. Прикосновение к гитарной струне («*гитарное туше*») не способно вызвать ее колебаний. Это возможно только с помощью щипка. Поэтому для гитары, как и для всех щипковых инструментов, главной и первичной формой артикуляции является не удар, штрих или туше, а щ и п о к .

На гитаре применяются **два основных способа защипывания струны**: *apoyando* и *tirando*. *Apoyando* (в пер. с исп. — «опираясь») – прием, при котором палец правой руки после защипывания струны по инерции опирается на следующую струну. *Tirando* (в пер. с исп. — «доставая») – прием, при котором палец правой руки после защипывания струны не опирается на следующую струну, а проходит вблизи от нее. Характер звучания обоих приемов достаточно подробно описан в учебнике Н. Кирьянова: «*Апояндо* дает сильные и плотные по тембру звуки, *тирандо* – более легкие и светлые. Поэтому звукоизвлечение *апояндо* чаще всего используется гитаристами для акцентированно-выразительного исполнения отдельных звуков или мелодических пассажей. Прием *тирандо* в основном применяется для игры большинства видов двухголосия, аккордов, арпеджио, но может

1

Б. Асафьев характеризует туше как «выразительное, естественное касание клавишей, преодолевающее “молоточность”, ударность инструмента» [3, 216]. Характер прикосновения к клавише обусловлен художественным смыслом исполняемого. Я. Мильштейн говорит, что для К. Игумнова «туше было не узкотехнологическим приемом, а своего рода отражением художественного кругозора пианиста, результатом его творческой направленности» [23, 372].

быть использован и при исполнении мелодий. В нотной литературе для гитары эти способы звукоизвлечения чаще всего обозначения не имеют и применяются гитаристами в зависимости от особенности изложения музыкального материала (фактуры), понимания музыкально-художественного содержания произведения и технического удобства использования того или иного вида звукоизвлечения» [17, 12].

Говоря о специфике штрихов применительно к их исполнению на гитаре, напомним, что термин «штрих» образован от немецкого слова «*Striche*», производного от «*streichen*» – «тянуть», «проглаживать», «проводить». Таким образом, штрих выражает процесс, связанный с непрерывным действием, в музыкальной акустике – с постоянным воздействием возбудителя на вибратор[2] (этот процесс называется *трением*). При игре на гитаре звук возбуждается посредством одномоментного щипка, что не соответствует акустической природе понятия «штрих». На смычковых же и духовых инструментах звук извлекается трением. По этой причине в духовой и смычковой методике, в отличие от гитарной, понятие штриха ключевое. В процессе ансамблевого музицирования аналогии между артикуляционными приемами разных инструментов неизбежны, поэтому «гитарный штрих» — это скорее звуковая аналогия, чем факт акустической реальности.

Нельзя отрицать, что традиционные гитарные *legato* и *staccato* по степени связности и раздельности звуков близки *legato* и *staccato* струнно-смычковых или духовых инструментов. Однако на гитаре их исполнение связано с определенными техническими трудностями и акустическими ограничениями. Так, гитарное *legato* звучит достаточно ясно лишь на протяжении двух-трех звуков; *staccato*, в зависимости от аппликатуры и фактуры, звучит недостаточно кратко либо неисполнимо вовсе. Что касается обозначений штрихов *tenuto*, *martele*, *portato*, встречающихся в нотной гитарной литературе, то речь идет исключительно о подражании гитары другим инструментам. Сказанное еще раз подтверждает, что для гитары *штрих* является не основной, а дополнительной, второстепенной формой артикуляции.

Для исполнения штрихов гитарист использует ряд выразительных средств, а именно:

1. Тот или иной тип защипывания струны. 2. Тот или иной способ действия левой руки (удар по струне, скольжение по струне либо ее защипывание). 3. «Педализацию». 4. Сокращение длительности звуков. 5. Динамику. 6. Агогику. 7. Специфические эффекты (*sul ponticello* – игра у подставки, *sul tasto* – игра над грифом, *vibrato*).

Следует помнить, что штрих важен не в самостоятельном значении, а как средство воплощения художественного замысла. Выбор штриха и мера его использования определяются стилем и характером исполняемой музыки, степенью ее эмоциональной насыщенности.

На основании всего сказанного предлагается следующая формулировка. Гитарный штрих – это способ раздельного или комбинированного применения выразительных

---

2 Возбудитель колебаний – это механизм для передачи энергии звучащему телу, вибратор – это звучащее тело. Для гитары возбудителем колебаний является палец (ноготь пальца), звучащим телом – струна.

средств, определяющий связность-раздельность звуков и обусловленный художественной задачей.

Legato

Legato (итал. «*legare*» – «связно») – один из основных исполнительских штрихов. Графически этот штрих обозначается лигой – дугообразной линией *над* или *под* нотами. В живом исполнении мера слитности тонов бесконечно разнообразна и, в сущности, не поддается точному теоретическому исчислению. И. Браудо, осознавая это, все же выделяет общие сферы штриха: *legatissimo*, *legato* и «*сухое*» *legato* (Таблица на с. 8). А. Сокол называет следующие области связной игры: *poco legato* — немного (слегка) связно; *non molto legato* — не очень связно; *legato* — связно; *molto legato* — очень связно; *legatissimo* — в наибольшей мере связно; *armonioso* — гармонично, что означает как бы «запредельное» *legatissimo*, при котором «тон продолжает длиться после вступления последующего тона, а возможно — после вступления других тонов» [35, 40]. В акустическом аспекте выделим **два основных вида *legato***, в соответствии с различными способами звукоизвлечения. На инструментах, где звук извлекается трением, отдельной атакой исполняется лишь первый звук фразы, последующие — лишь путем «переливания» от одного к другому. Например, при скрипичном *legato* после атаки первого звука смычок не отрывается от струны и последующие звуки исполняются при непрерывном движении смычка в одном направлении. На духовых инструментах и в пении после атакирования дыханием первого звука последующие играются за счет энергии непрерывного выдоха. Этот способ связного исполнения близок *legatissimo* — ноты звучат предельно плотно друг к другу, абсолютно связно, но, в отличие от *legatissimo*, окончания предыдущих звуков не наслаиваются на начало последующих. Другая разновидность связного исполнения свойственна инструментам, где звук извлекается *ударом* и, соответственно, отдельной атакой исполняется каждый из залигованных звуков. Так, на фортепиано каждый из залигованных звуков исполняется отдельным нажатием клавиши, отдельным ударом молоточка по струне[3]. Само наличие атаки при извлечении каждого звука на фортепиано уже свидетельствует о том, что подлинное «сцепление» звуков на инструменте физически невозможно. Возникает лишь иллюзия слитности звуковой линии, состоящей «как бы из точек» [8, 4]. Ощущение связности нот зависит от мастерства исполнителя, создается благодаря умелому и продуманному применению динамических, метроритмических, агогических средств, а также педали и аппликатуры.

Гитарное *legato* частично вбирает в себя свойства обоих видов связной игры. При исполнении *legato* на гитаре последующие тоны звучат за счет инерции струны, полученной от атаки первого звука, но при этом каждый звук дополнительно атакируется левой рукой. Если на фортепиано *legato* можно представить как чередование струн, каждая из которых настроена на свою строго определенную частоту, то гитарное *legato* осуществляется на одной и той же струне, причем инерция колебаний этой струны играет

3 При нажатии фортепианной клавиши молоточек ударяет сразу по трем одинаково настроенным струнам, а в нижнем регистре – по двум и (на самых низких звуках) по одной.

важную роль. Поэтому при игре на гитаре *legato* звучит гораздо более мягко и связно, чем при игре на фортепиано. Можно сказать, что гитарное *legato* по степени связности находится посередине между ударным фортепианным *legato* и «безупречно гладким» *legato* струнно-смычковых и духовых инструментов.

При исполнении штриха *legato* на гитаре первый звук берется щипком правой руки, последующие звуки исполняются ударом либо щипком левой руки без участия правой. По степени связности звуков этот прием ближе к *абсолютно связному legato* духовых и струнно-смычковых инструментов. Этот вид гитарного *legato* будем называть **абсолютным *legato***. Другая манера связного исполнения звуков на гитаре заключается в том, что каждый звук берется щипком правой руки. Ощущение связности нот и единства мелодического движения возникает психологически. Такой способ больше соответствует второму из описанных видов *legato* — будем называть его **условным *legato***.

АБСОЛЮТНОЕ LEGATO

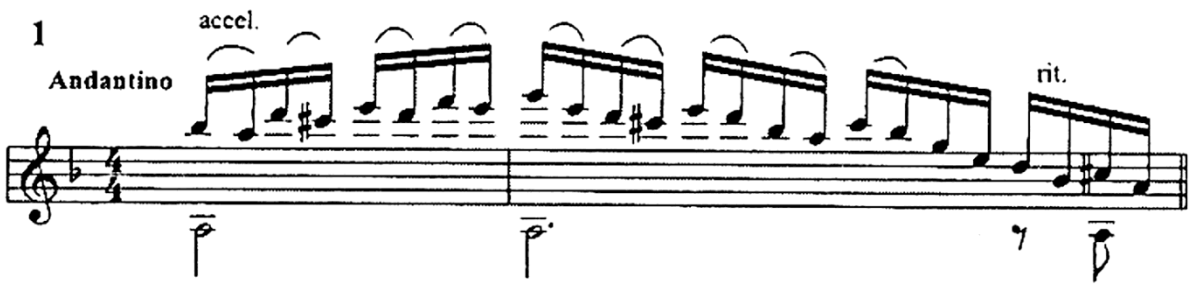
Функция абсолютного *legato* многообразна: одновременно музыкально-смысловая, колористическая (тембровая) и технически облегчающая исполнение. Абсолютное *legato* имеет три разновидности: нисходящее *legato*, восходящее *legato* и *legato-portamento*. Рассмотрим их подробнее.

Нисходящее legato

Пальцы (либо один палец) левой руки заранее располагаются на нужных ладах. Первый звук (более высокий) берется щипком пальца правой руки. Второй звук (либо несколько последующих) «защипывается» пальцем левой руки нажимом вниз, т.е. берется щипком пальца левой руки (*примеры 1–3*). Хотя *нисходящим legato* можно извлечь подряд несколько звуков, чаще всего этим приемом исполняют два звука. Второй звук несколько отличается по тембру от первого: палец правой руки защипывает струну ногтем, а палец левой руки – подушечкой. В тесных мелодических интервалах (примерно до большой терции) из-за небольшого расстояния между местом защипывания струны пальцем левой руки и местом прижатия струны на грифе может возникать эффект гнусавого тембра, близкий *sul ponticello*. Это касается главным образом трех самых тонких струн.
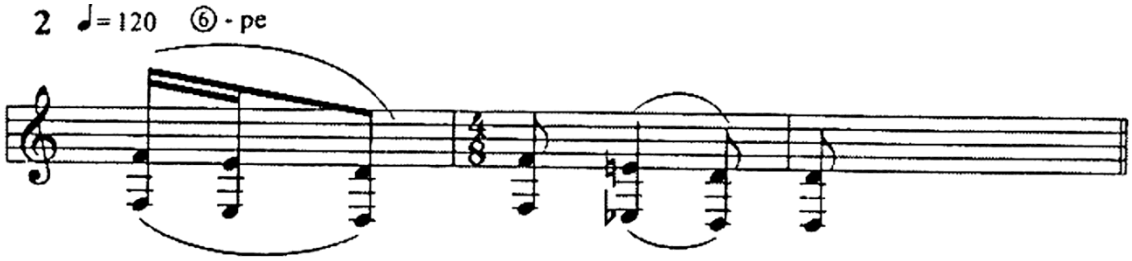
Ф. Таррега. «Арабское каприччио»

Пример 1



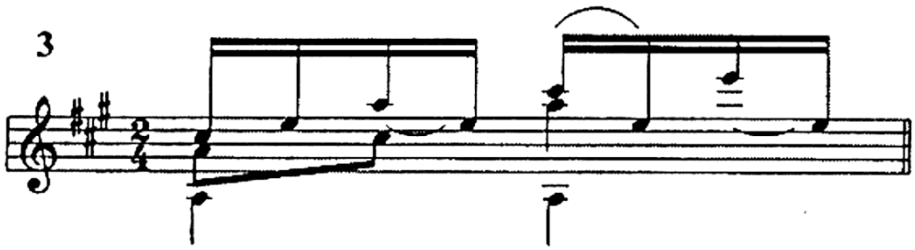
К. Домениконi. Вариации на тему анатолийской песни

Пример 2



М. Джулиани. Вариации A-dur

Пример 3



Задача исполнителя состоит в том, чтобы свести к минимуму тембровую разницу между первым и вторым звуками. Для этого палец левой руки должен защипывать струну не краешком подушечки, а примерно ее серединой. Исполнителю важно услышать, при каком движении пальца левой руки тембровая разница между звуками будет минимальной. Громкость второго звука может варьироваться путем изменения силы его защипывания. При более интенсивном извлечении второго звука рефлективно увеличивается сила давления пальца левой руки. Необходимо следить, чтобы эта сила не превышала требуемой меры. Для достижения связного звучания следует точно соразмерить громкость первого и второго звуков. По звучанию и по смыслу первая нота должна быть опорной, а следующая – подчиненной. При исполнении второго звука на закрытой (прижатой к грифу) струне палец левой руки после звукоизвлечения опирается, как правило, на следующую струну. Палец, прижимающий на грифе второй звук, работает в обратном направлении, вверх. На начальном этапе обучения важно, чтобы учащийся прочно усвоил, что выполнение *нисходящего legato* основано на одновременном действии двух пальцев: одного – срывающего струну и работающего вниз, другого – удерживающего струну на грифе и работающего вверх. Осознание этого принципа позволяет ученику сделать движения максимально свободными и точными (сказанное не относится к *нисходящему legato* в барре).

Преимущество *нисходящего legato* состоит в том, что, несмотря на тембровые потери, звуки в большей или меньшей степени сохраняют динамическую силу (*пример 1*).
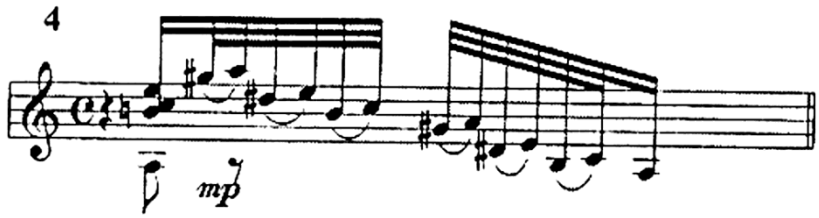
Чаще всего *нисходящее legato* связывает отдельные звуки, реже – гармонические интервалы. Некоторые случаи исполнения гармонических интервалов приемом *нисходящего legato* представлены в примере 2. Если в *нисходящем legato* второй звук мелодического интервала берется на открытой струне, то можно связать звуки мелодического интервала любой ширины (вплоть до дуодецимы), и все они звучат великолепно (*пример 3*).

Восходящее legato

Восходящее legato выполняется следующим образом. После взятия щипком пальца правой руки первого (более низкого) звука второй звук исполняется ударом пальца левой руки на соответствующем ладу (*примеры 4, 5*). При исполнении *восходящего legato* на первой, второй и третьей струнах следующий (более высокий) звук несколько уступает первому в «насыщенности» тембра, в «плотности» звучания. Это различие ощутимо и на басовых струнах, хотя и в гораздо меньшей степени.
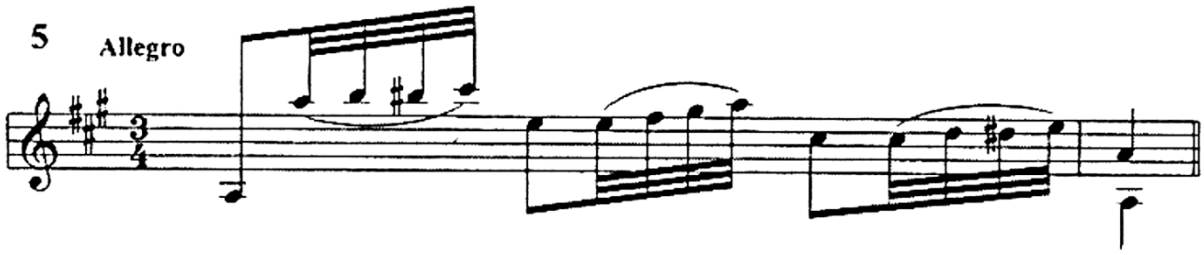
Р. Дьенс. «Небесное танго»

Пример 4



Ф. Таррега. «Венецианский карнавал», 5-я вариация

Пример 5



Существуют два акустических фактора, обусловливающих звучание второй ноты *восходящего legato*: а) инерция колебаний струны, сообщенных ей при взятии первого звука; б) удар струны об лад. При достаточной инерции колебаний струны второй звук почти не проигрывает по динамике первому. Удар же струны об лад не возбуждает колебаний достаточной силы и второй звук уступает по динамике первому. Поэтому в *восходящем legato* **для полноценного исполнения второй ноты наиболее важен первый фактор – инерция колебаний струны**.

Колебания гитарной струны затухают достаточно быстро. Следовательно, чем короче длительность первого звука, или чем подвижнее темп исполнения, тем легче в условиях *восходящего legato* уравнять по динамике звуки (первая нота не успевает затухнуть). В динамическом отношении звучание пассажа из «Небесного танго» Р. Дьенса (*пример 4*) равномерно. Если же в этом пассаже вместо тридцатьвторых сыграть, например, четверти, то в динамике *mf* для полноценного звучания в дуолях второго звука его пришлось бы довольно сильно ударять об лад.

Как известно, колебания басовых струн длятся дольше, чем колебания высоких струн[4]. Поэтому *восходящее legato* лучше всего звучит на басовых струнах.

4

Причина этого явления в том, что басовая струна обладает большим диаметром, большей массой и, соответственно, большей инерцией колебаний [25].

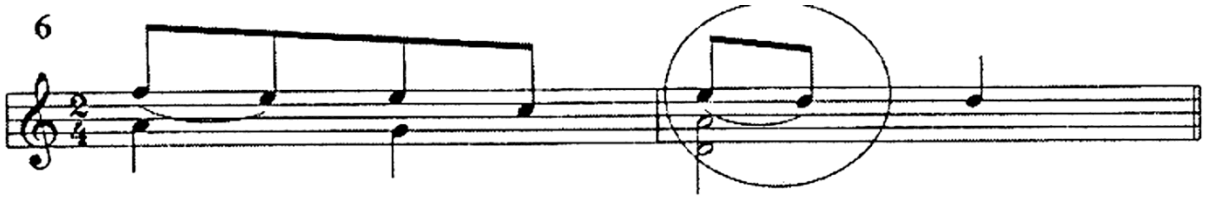
С помощью *восходящего legato* связываются не более трех-четырех звуков. Во фрагменте из 5-й вариации «Венецианского карнавала» Ф. Тарреги (*пример 5*) залигованные квартоли тридцатьвторыми чередуются с восьмыми, которые являются как бы темброво-динамическими опорами музыкального материала. В достаточно быстром темпе квартоли, несмотря на темброво-динамические потери, звучат с виртуозным блеском.

В нотной гитарной литературе *восходящее legato* чаще всего связывает не очень широкие мелодические интервалы (как правило, не шире сексты). В более широких интервалах извлечение второго звука сопровождается призвуком, возникающим в результате колебаний противоположной части струны (от порожка до пальца, установленного на грифе). Нежелательный призвук может быть устранен, если заглушить колебания противоположной части струны пальцем левой руки. Например, при ударе струны на грифе вторым пальцем на противоположную часть струны для заглушения ее колебаний можно поставить первый палец.

Legato применяется в исполнении звуков, находящихся на разных струнах: после взятия первого звука щипком правой руки второй звук ударяется пальцем левой руки на соответствующем ладу другой струны. В этих случаях мелодия может быть нисходящей, в связи с чем возникает терминологическая путаница: техникой *восходящего legato* исполняется *нисходящий* интервал. Так, в *примере 6* (выделенный фрагмент): нота e^1 играется на 1-й струне, а нота d^1 – ударом пальца на 2-й струне:

К. Доменикони. Вариации на тему анатолийской песни

Пример 6



На начальном этапе обучения необходимо следить за тем, чтобы в *восходящем legato* при ударе и последующем удерживании взятого звука ученик не делал лишних усилий пальцем левой руки, чтобы этот палец обходился «собственным весом». Игра с чрезмерными усилиями — с высоким поднятием пальцев — допускается лишь эпизодически во время домашних занятий, для развития силы пальцев левой руки. Здесь необходимо предостеречься от ошибок анатомо-физиологической школы, считавшей главным средством развития исполнительской техники физическую тренировку мышц. Игра на инструменте есть сложный комплекс физиологических и психологически-слуховых факторов; специальная тренировка мышц в отрыве от звукового результата, услышанного исполнителем, бессмысленна и ведет к «переигрыванию» рук [43].

Legato-portamento
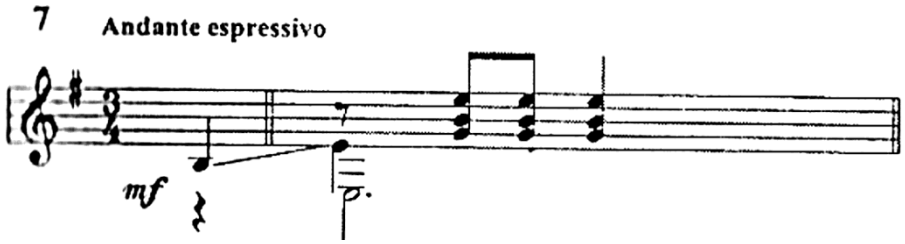
Техника выполнения *legato-portamento* следующая: после взятия щипком правой руки первого звука палец левой руки, прижимая струну, передвигается на другой лад (*примеры 8-11*). В методической литературе для гитары термин «*legato-portamento*» не

встречается, однако используются родственные ему по смыслу понятия: «*portamento*», «*glissando*», «*glissando-legato*» и т. д. Попытаемся внести ясность в терминологию.

Portamento (от итал. «*portare la voce*» – «переносить голос») – способ замедленного скользящего соединения звуков в пении; он применяется также при игре на струнно-смычковых и духовых инструментах для придания мелодическим интервалам вокальной выразительности[5]. В нотах portamento обозначается прямой линией, ведущей от одной ноты к другой. В Прелюдии № 1 Э. Вила-Лобоса (*пример 7*) между затактовой нотой *h* и следующей за ней e^1 подразумевается выразительное вокальное скольжение, при котором оба звука берутся щипком правой руки. Способ скользящего соединения двух звуков, при котором первый и второй звуки берутся щипком правой руки, предлагается называть *portamento*.

Э. Вила-Лобос. Прелюдия № 1
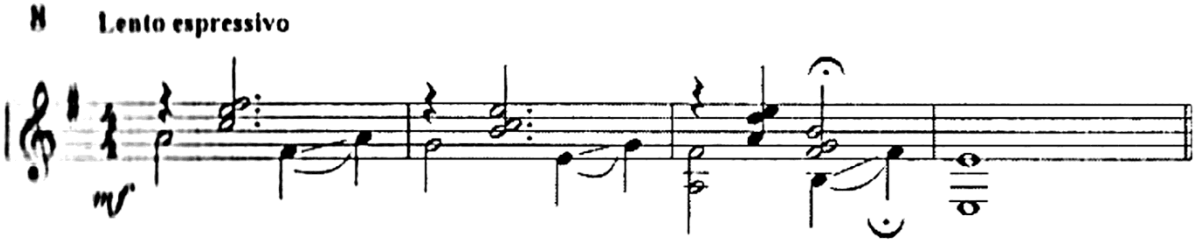
Пример 7



В Этюде № 11 Э. Вила-Лобоса (*пример 8*) также подразумевается скольжение, однако щипком правой руки теперь берется только первый звук, второй же исполняется левой рукой без участия правой. Способ скользящего соединения двух звуков, при котором щипком правой руки исполняется только первый звук, предлагается называть *legato-portamento*. С помощью *legato-portamento* связывается не более двух звуков. Как правило, исполняются мелодические интервалы не шире октавы.

Э. Вила-Лобос. Этюд № 11

Пример 8



Что касается *glissando*, то этим термином условимся называть красочный «скользящий» прием, позволяющий достичь «скользящего» эффекта (см. подробнее в очерке «Glissando и portamento на гитаре»).

При исполнении *legato-portamento* (как и при исполнении *восходящего legato*) второй звук слышен за счет двух факторов: а) инерции колебаний струны, сообщенных ей при взятии первого звука; б) удара струны об лад, возникающего вследствие остановки

5 Иногда термин *portamento* путают с термином *portato*, которые в действительности отличаются по значению.