Эмилио Пухоль

Дилемма звука на гитаре

Первое издание: Буэнос-Айрес, Casa Romero y Fernández, 1930 г.

Перевод на русский: АСТАПОВ СЕРГЕЙ
©
КРЫМ 2023 ГАСПРА

«Ничему не дано так много определений,
как вещам не поддающимся определению».
(неточная цитата) Беккер, Густаво Адольфо (1836-1870)

Научное определение звука.
Тембр звучания.
Тембровые различия у инструментов.
Факторы, влияющие на оценку звука.
Причины, определившие его классификацию.
Дилемма звука на гитаре.

Музыкант, который, стремясь познать самые сокровенные тайны своего искусства, стал бы искать в научных книгах удовлетворительное определение звука, в конце концов пришел бы в замешательство от потока цифр и слов, которые он вынужден будет отложить до уточнения того, что может воспринять только дух.

Эти книги учено говорят нам, что звук - это нечто, производимое вибрациями тела в упругой среде, через которую он распространяется в виде звуковых волн, и что его тембр, сила и число колебаний в секунду чрезвычайно изменчивы.

Уверен, что все это так и есть; но есть также и кое-что еще, благодаря нашей осознанной способности чувствовать, чего нет в этих научных, аргументированных и холодных определениях. Что-то более изменчивое, простирающееся от самого незначительного до самого важного для нашего духа. Нечто большее, то, что человеческий гений может превратить в нематериальный элемент прекрасного и фантастического мира, способного утешить душу, как луч солнца утешает тело.

Свойственный нам слух подвергает звук стольким различным оценкам, сколько различий физического и морального характера есть между слушателями. Слушание - это сосредоточение всей нашей чувствительности в ухе, чувствительности, которая различается у каждого человека в зависимости от его темперамента, самого примера для слушания или критериев.

Слушатель воспринимает одновременно со звуком его особый тембр (то, что Гельмгольц называл цветом звука), заключающий в себе как единое целое его высоту, силу и продолжительность.

Тембр действительно является характеристикой каждого звука; это то же, что цвет для предмета, аромат для цветка, форма для тела…

Просто подумайте о важности, которую каждая инструментальная группа и особый тембр каждого инструмента имеют в оркестре по отдельности. В гармоническом ансамбле каждая группа представляет определенный элемент, подразделяющийся на столько звуковых индивидуальностей, сколько типов инструментов составляют группу.

Ни одна из этих инструментальных групп не предлагает такого разнообразия тембров, как щипковые струнные инструменты, из-за их

разнообразия форм, размеров, толщины и качества струн и различных способов приведения их в вибрацию.

Тембр может быть хорошим, плохим, лучшим или худшим, в зависимости от оценки, данной критическим чутьем человека, который его оценивает. Так как эта оценка зависит, среди тысяч причин, от слуховой и эмоциональной чувствительности, внушаемости, музыкального и общего образования, предрассудков или силы привычки, здравого смысла и даже наличия отдельных условий общего порядка для человека, который его судит, классификация тембра или звука, может варьироваться бесконечно.

Однако в рамках релятивистской концепции преобладает классификация, которую принято считать окончательной. Это результат отбора ряда голосов высшего качества, вдохновленного принципами эстетики, давно просеянного и определенного самой суровой публикой, лучшими школами, лучшими интерпретаторами и самыми выдающимися мастерами всех времен.

Именно это чувство руководило освящением голосов, таких как голоса знаменитых певиц Грассини, Дженни Линд, Аделины Патти, ла Мельба; знаменитых - Гайера, Карузо, Шаляпина и др.; то самое чувство, которое закрепило превосходство Страдивари, Амати и Гварнери в смычковых инструментах; BLUTHNER, BECHSTEIN, PLEYEL, ERARD и STEINWAY над фортепиано других марок; имена мастеров Пахес, Бенедид, Ресио, Альтамира и Торрес в гитарах, и это то же самое чувство, которое заставляет задуматься о каждом артисте в его конкретном звучании.

Из всех известных инструментов ни один, несомненно, не вызвал бы у его последователей столько колебаний и дискуссий, как гитара из-за возможности играть на ней двумя разными способами: ногтем и мягкими кончиками пальцев. Тембр струны значительно меняется в зависимости от используемого способа, и, поскольку одни и те же пальцы не могут охватывать оба способа, гитарист должен выбрать один из двух: отсюда и дилемма.

Тембровые предпочтения в античности.
Виуэлисты и лютнисты 16-17 веков.
Дилемма звукоизвлечения у гитаристов 18 века.
Теории Сора и Агуадо.
Возможные причины выбора.

С древних времен дилемма звука вызывала страстную полемику. Для гитариста звук представляет собой догматический вопрос столь же важный, как и для моралиста - мораль в вопросах веры. Любопытно то, что через эстетическое чувство - почти всегда интуитивное, присущее каждому стороннику определенного тембра, - можно вывести очертания личной духовности. Каждое предпочтение предполагает расходящиеся пути, ведущие к диаметрально противоположным целям.

Во времена греческой цивилизации предпочтения колебались между

звуком струны, задетой пальцами, и звуком, издаваемым с помощью плектра.

Плутарх упоминает в своих «Apothegmi Laconici», что в одном случае кифарист был наказан за то, что играл на струнах пальцами, а не плектром во время ритуальной церемонии в храме Спарты.

Однако струны, на которых играют пальцами, - добавляет Плутарх, - дают гораздо более нежный и приятный звук.

Афеней, 300 лет до н. э., говоря об Эпигоне, пишет: «он был одним из великих мастеров музыки; он перебирал струны пальцами, без плектра».

Анакреон и Аристотель также считали превосходным звук струн, на которых играют пальцами (см. «Предшественники скрипичного семейства». Кэтлин Шлезингер, стр. 56).

Некоторые приспосабливали способ звукоизвлечения к характеру музыки, которую они играли. В Элегии Трибуло, поэта I века до н. э. (кн. III), он рассказывает нам: «…и, аккомпанируя ему на цитре и перебирая струны плектром из слоновой кости, он пел радостную мелодию звучным и красивым голосом; потом, нежно перебирая пальцами струны, он пел эти грустные слова…».

Наконец, Вергилий говорит в «Энеиде» (кн. VI, ст. 644-647): «В танце бьют круговом стопой о землю другие, Песни поют, и фракийский пророк в одеянии длинном Мерным движениям их семизвучными вторит ладами, Пальцами бьет по струнам или плектром из кости слоновой.»

Предпочтения среди струнных инструментов в средние века склонялись в пользу тех, на которых играли пальцами или смычком. Протоиерей Хита описывал струнные инструменты с жидким и резким звуком как пронзительные или визгливые.

Фуэньяна в своей «Orphenica Lyra», говоря об исполнении, говорит: «Играть ногтями - это несовершенство… То, что они играют ногтями, дает легкость в том, что они делают, но не совершенство». Затем он добавляет: «Великое превосходство состоит в том, чтобы извлекать струны ударом без вмешательства ногтя или какого-либо другого изобретенного способа, так как в одном пальце, как в живом существе вмещается истинный дух, который обычно высвобождается при щипке струны».

Винченцо Галилей, ссылаясь в своем «Диалоге» на спинет, верджинал и другие инструменты с металлическими струнами, говорит, что они сильно оскорбляют слух; не только потому, что их струны таковы, но и из-за твердого предмета, такого как плектр, которым они приводят в вибрацию. Откровенно говоря, он предпочитает инструменты с жильными струнами, такие как лютня, гитара или виола, звучание которых создается прямым контактом пальцев или смычка (см. Джузеппе Бранзоли: «Ricerche sullo studio del liuto. Delle corde metalliche». Рим). 1889. стр. 53.)

В 17 веке, когда популярность щипковых инструментов с грифом достигла своего апогея, англичанин Томас Мейс в своем ценном трактате «Памятник музыки» резюмировал технику исполнения его прославленных

предшественников Джона и Роберта Россетер, Морли, Кавендиша, Купера, Мэйнарда («Les Luthistes». Lionel de LA Laurence. Paris. 1929.) и др., а также свою собственную практику, и благородно защищал метод получения хорошего звука такими словами: «Предупреждаем, что струны не следует атаковать ногтями, как это делают некоторые, утверждая, что это лучший способ игры; я так не думаю по той причине, что ноготь не может получить от лютни звук столь же чистый, как тот, который может произвести мягкая и мясистая часть кончика пальца. Признаюсь, в сопровождении других инструментов играть ногтем может быть полезно, так как главное качество лютни - мягкость, а она теряется в ансамбле; но в одиночку мне никогда не удавалось добиться столь же удовлетворительного результата от ногтей, как от кончиков пальцев».

Гитарные трактаты, изданные до конца 18 века, не переставали давать объяснения или высказывать предпочтения в отношении звучания; и они отдают выбор тембра на волю исполнителя. Только с того момента, как появляется гитара с шестью одиночными струнами, проявляются две решительные тенденции.

Агуадо, Джулиани, Карулли и другие использовали и рекомендовали ноготь, в то время как Сор, Каркасси, Мейсонье, а также другие, запрещали его. Как выяснить причины таких предпочтений? Может ли быть достаточным оправданием простое приписывание их эстетическому чувству каждого учителя? Может ли быть в них какая-то сила пережитков? Сор и Агуадо являются наиболее откровенными в этом отношении.

Ни в одном из биографических комментариев Сора не указано, что он никогда бы не стал играть ногтями. Только в своем Методе, в котором ясно объясняются теоретические основы его техники, проанализированные и аргументированные, он заявляет, что для имитации носового звучания гобоя он не только атакует струну очень близко к подставке, но и изгибает пальцы и использует маленький ноготь, который у него есть, чтобы атаковать струну: "Это единственный случай, - добавляет он, - в котором я полагал, что мог бы использовать их оправданно. Я никогда не был в состоянии вынести гитариста, играющего ногтями".

Он уважает только звукоизвлечение Агуадо благодаря его блестящему исполнению: «Было необходимо, чтобы техника АГУАДО обладала такими превосходными качествами, которыми она обладает, - говорит Сор, - чтобы можно было простить ему использование ногтей. Конечно, он и сам отказался бы от них, если бы не добился такой ловкости и не попал в период жизни, когда трудно бороться с привычным действием пальцев. Как только Агуадо слышал некоторые из моих работ, он изучал их, спрашивая у меня совета по их интерпретации; но в то время я был слишком молод, чтобы позволить себе поправлять знаменитого учителя, особенно в отношении моей музыки, задуманной в духе, отличном от того, который обычно вдохновлял гитаристов того времени. Через несколько лет мы встретились снова и он лично признался мне, что если бы он начал снова, то играл бы без ногтей».

Это признание, однако, не согласуется с заявлениями, которые Агуадо дает в последнем издании своего Метода, появившееся в Мадриде в 1843 году, то есть через четыре года после смерти Сора. В нем он говорит: «Я всегда использовал их (свои ногти) на всех пальцах, которыми я играю; но после того, как я услышал своего друга Сора, я решил не использовать его на большом пальце. И я очень рад, что сделал это, потому что игра кончика этого пальца, когда он не играет параллельно струне, производит энергичные и приятные звуки, подходящие к партии баса, постоянно играемой на нижних струнах; но я использую ногти на других пальцах. Поскольку это представляет наибольший интерес, я надеюсь, что, по крайней мере, благодаря моей долгой практике, мне будет позволено откровенно высказать свое мнение».

"Я считаю предпочтительнее играть ногтем, чтобы получить от гитарных струн звук, не похожий на звук какого-либо другого инструмента. На мой взгляд, гитара имеет особый характер; она сладкая, гармоничная, меланхоличная; иногда она становится величественной, хотя и не достигает величия арфы или рояля; но вместо этого она предлагает очень тонкую грацию, и ее звуки восприимчивы к таким модификациям и сочетаниям, которые делают ее похожей на таинственный инструмент, очень хорошо поддающийся певучей и выразительной игре».

«Чтобы произвести эти эффекты, я предпочитаю играть ногтями; потому что при правильном использовании получается чистый, металлический и приятный звук; но надо понимать, что струны щипаются не только ими одними, ибо нет сомнения, что тогда звук был бы неприятным. К струне сначала прикасаются мякотью пальца, той его частью, которая ближе к большому пальцу; при этом палец несколько более вытянут (не изогнут, как при игре только мякотью пальца), и струна сразу же скользит по ногтю. Эти ногти не должны быть очень большими; их нужно обрезать так, чтобы они образовывали овальную форму, и они должны немного выступать над поверхностью мякоти, так как, будучи очень длинными, они мешают ловкости, потому что для выхода струны из ногтя требуется много времени, а также есть недостаток, заключающийся в меньшей безопасности при щипке; с ними пассажи исполняются очень быстро и с большой ясностью».

Музыкальное образование Агуадо не было таким же, как у Сора. Сор пришел из очень аскетической среды: из школы монастыря Монсеррат, где помимо изучения теории музыки, гармонии и контрапункта, он изучал игру на виолончели и принимал участие в искусно исполняемых вокальных ансамблях духовной музыки, которыми всегда славился этот монастырь, не отказываясь при этом от своей гитары. Отец Мартин, который был его одноклассником в течение пяти лет, которые СОР провел в монастыре, рассказывает о чудесах, которые он творил на своей гитаре, оставляя других одноклассников и всех, кто его слышал, в восхищении. Когда он покинул монастырь, он учился пению и музыки в Барселоне, а также - инструментовке и с успехом представил свою оперу «Телемако» в театре Санта-Крус. Около 1803 г., будучи армейским

офицером, он посетил концерт, организованный в Малаге господином Кипатри, австрийским консулом в этом городе, и поразил всех слышавших его музыкантов и других людей, блестяще исполнив свою Тему с вариациями на контрабасе. («Биографический словарь эфемерид испанских музыкантов». Бальтасар Сальдони.)

Об Агуадо Луис Бальестерос сообщает нам в своем «Биографическом словаре Матритенсе»: «С малых лет он проявлял большую склонность к учебе, в восьмилетнем возрасте начал изучать латинскую грамматику, философию и французский язык, и за короткое время добился больших успехов; позже он посвятил себя палеографии, благодаря своему неутомимому усердию, получив титул палеографа Совета Кастилии. Чтобы отвлечься и развлечься, он попытался приобрести первые азы игры на гитаре, и он получил их от брата Мигеля Гарсия, монаха монастыря Сан-Базилио, который помог ему понять возможности и преимущества, которые он мог получить от этого инструмента».

«Сам Сор рассказывает нам о своем замечательном коллеге, что его учителя играли ногтями в период, когда была тенденция выполнять скоростные пассажи, чтобы продемонстрировать большое мастерство и ослепить публику; они не понимали никакой другой музыки, кроме той, что играли на гитаре, и называли струнный квартет церковной музыкой. К счастью, его собственное личное чутье, когда оно свободно направлялось, побуждало его к возвышенной музыкальности».

Однако и его концертные работы, и его Метод демонстрируют одухотворенность, более приспособленную к блеску техники, чем к глубине эмоций и возвышенности концепции.

Сор и Агуадо, два великих гитариста, но превосходство первого в основном связано с музыкально-художественным аспектом его творчества. Классическая идеальность его сонат, фантазий, этюдов и менуэтов соответствует звучанию без использования ногтей, более отождествляемому с камерной музыкой.

С высоты своих знаний и опыта, обладая широким кругозором, Сор охватывает почти все области музыки. Агуадо, пленник своей гитары, мягко трепещет в маленьком мире своей звуковой коробки, не обращая внимания на все посторонние музыкальные явления.

Жизнь Сора была беспокойной и напряженной; характер его беспокойный и порывистый; его чувствительность очень трепетная; его темперамент, вспыльчивый, беспорядочный и боевой. Он много путешествовал и познал как пьянящее удовольствие от великих побед в искусстве, любви и удаче, так и боль неудачи, забвения и нищеты. Он умер в возрасте 61 года, без состояния и жертвой жестокой болезни, причины которой некоторые приписывают его необузданным страстям.

Существование Агуадо вместо этого было безмятежным, эмоциональным и рабочим. Его природная склонность к учебе, тонкая музыкальная чувствительность, а также дух порядка и последовательности в его идеях

сделали его замечательным педагогом, которого мы знаем. Смерть матери, с которой он никогда не разлучался, нарушила покой его провинциальной жизни, и он переехал в Париж, где его талант исполнителя и его личные дарования смогли завоевать восхищение величайших художников и влияние всех, кто имел с ним дело. По возвращении из этой поездки в Испанию 12 апреля 1838 г. дилижанс, в котором он путешествовал, по прибытии в Аризу (Арагон) подвергся нападению со стороны группы карлистов, принадлежавших к армии Кабреры; которые, ограбив его, увезли его с попутчиками в горы и уведомили о смертном приговоре, отменить который можно было только за определенную сумму денег. Та же участь угрожала и другим путешественникам; он был, однако, первым, кто добился свободы, не подчиняясь этим условиям, которые были навязаны для его спасения; ибо его почтенная старость и доброе обращение сумели смягчить сердца тех, кто так ожесточился войной.

Из некоторых прочитанных нами писем, адресованных его соратнику месье де Фосса, можно понять всю доброту его характера и количество любви и ума, которые он вложил в свою работу.

Могли ли противоположные звуковые предпочтения у этих исполнителей иметь причины для существования пережитков?

Среди почитателей гитары, существовавших и существующих в таких городах, как Вена, Берлин, Москва, Лондон, Копенгаген и других, большинство извлекает звук (возможно, не осознавая этого) кончиком пальца; в то время как в других они обычно играют ногтями. Ознакомив всех со своей обычной манерой, они следуют интересам или предпочтениям норм, которые устанавливает привычка.

Таким образом, можно допустить, что на чувство звучания Сора повлиял обычай, возможно, распространенный в Каталонии; а на Агуадо - обычай Кастилии, возможно, наоборот. Нам это кажется невероятным, потому что это артисты, критерии и желания которых благородно заключают в себе самый бескорыстный дух интеллигентной щедрости и искренней любви к истинному искусству.

Влияние школы Агуадо, Аркаса и Тарреги. Звук "без ногтей". Отличие действий Тарреги от действий его предшественников. Артистическая эволюция Тарреги и выводы о его предпочтениях.

С того времени, когда у этих выдающихся личностей был такой высокий статус, Метод Агуадо служил руководством для всех последующих гитаристов и эффективно способствовал преобладанию этого чувства звучности, вплоть до «дела» Тарреги в начале 1900-х годов.

Таррега не всегда играл без ногтей. Знакомые ему гитаристы, включая Аркаса, играли ногтями. Он играл, как они, не подозревая сначала о возможности лучшей звучности. В этот период юности он проводил творческие

встречи, которые сделали его известным. Но его беспокойному и исследовательскому духу однажды пришлось столкнуться с обременительной дилеммой звука. В тот день, не без сомнений и колебаний, он смог решиться, после нескольких попыток, избавиться от средств, возвысивших его, внезапно броситься в бездны неопределенного, в поисках лучшего материала для очищения своего искусства. Ему пришлось долгое время лишать себя публичных выступлений, и Бог знает, не создавал ли он этим мучительные трудности, которые нужно было преодолевать в своем шатком положении. Ему приходилось все время работать, чтобы преодолеть сопротивление новой техники, в которой он должен был стать учеником и учителем одновременно. Когда эти препятствия были, наконец, преодолены, те из нас, кто слышал Таррегу в его последние дни, никогда не забудут чистое ощущение искусства, которое давала его гитара.

Чтобы получить звук без ногтей, которого добился Таррега, недостаточно обрезать ногти до уровня мякоти пальца; вы должны сформировать звук; то есть развить в подушечках пальцев определенный баланс осязания, эластичности и сопротивления, который может быть достигнут только с постоянной практикой и вниманием.

Несомненно, звук Сора «без ногтей» должен был отличаться от того, который получил Таррега, как и звук Агуадо, «с ногтями», от звука Таррега до модификации его звукоизвлечения.

Таррега, который не использовал никаких ногтей, обычно атаковал струну в направлении, перпендикулярном ей, останавливаясь после щипка на следующей струне. Эта процедура, дающая максимум амплитуды, интенсивности и чистоты звука за счет ширины, гладкости и твердости вытесняющего ее тела, не применялась Сором, Агуадо или кем-либо из их современников; это можно вывести из их сочинений, и следует предположить, что если бы это было так, то они прямо упомянули бы об этом в своих трактатах.

В ранние годы на Таррегу повлиял период безвкусицы. Его программы были составлены, как и программы большинства солистов на других инструментах того времени, из произведений, в которых музыкальность служила лишь предлогом для самых смелых проявлений виртуозности. К счастью, как и в случае с Агуадо, его темперамент, талант и хороший вкус подтолкнули его к более утонченным перспективам. Его эволюция означает прогресс в музыкальности: Моцарт, Гайдн и Бетховен страстные и поглощаются первыми; Шопен, Мендельсон и Шуман позже; окончательно соприкоснувшись с одухотворенностью Баха, он не только совершил чудо, истолковав на шести простых струнах произведения этого автора, наилучшим образом соответствующие характеру инструмента (в том числе фугу из I[a] сонаты для скрипки соло), но с тех пор его собственное сочинительство свидетельствует о заметном стремлении к чистой музыке.

Этот пуризм должен был отразиться в звуке. Струны, атакуемые без

ногтей, давали ему звук, о котором он мечтал; чистый, нематериальный и строгий тембр. Благодаря упорному труду он получил совершенное единство между нотами, извлекаемыми любым пальцем и на любой струне. Овладев таким образом предметом, он постепенно открывал новые тембры и тонкости исполнения, которые придавали его интерпретациям большую рельефность и убедительное очарование.

Предпочтение, которое Таррега отдавал звучанию без ногтей, основано на том факте, что, ногти, будучи мертвой материей, изолируют контакт мякоти пальца артиста со струной. Игра на гитаре без ногтей становится продолжением нашей собственной чувствительности, и для столь эмоционального темперамента, как у Тарреги, эта причина кажется нам неопровержимой.

Нет ни малейшего влияния подражательного или условного смысла, которые можно было бы приписать изменению звукоизвлечения, принятому Таррегой; это было давно обдуманное решение, постепенно определявшееся серией последовательных преодолений, порожденных его стремлением к совершенству.

Причины, препятствующие правильному восприятию звука. Факторы, участвующие в формировании критериев. Субъективная классификация звуков.

Отсутствие официальной защиты, которой гитара почти всегда была лишена почти во всех странах, привело к тому, что ее техникой неизбежно руководила самая прискорбная анархия.

Для любого инструмента, который преподается в каждой консерватории, существует соответствующий метод или система, которую принимает учитель и с помощью которой каждый ученик получает результат, пропорциональный его личным способностям. Если между разными учителями иногда и устанавливаются некоторые расхождения по техническим деталям преподавания на одном и том же инструменте, то редко бывает так, что это несогласие меняет общий результат обучения.

Преподавание игры на гитаре осуществляется большей частью учителями, которые учились как могли, вольно следуя методам ошибочных школ или указаниям учителей-импровизаторов. Настроившись учить, они, в свою очередь, честно учат тому, что знают. Ученик, стремящийся к совершенству, сталкивается с непреодолимыми препятствиями; современного технического метода, способного удовлетворить ваши стремления, не существует, а те немногие учителя, которые могли бы вам помочь, не всегда доступны.

Все обрекает новичка на то, чтобы смириться и слепо искать путь, который лучше всего проведет его через столько препятствий и трудностей.

И естественно, что сформированные в этих условиях критерии, скорее всего, будет игнорировать не только важность различия в звучании, но и само различие.

Наше чувство воспитывается и определяется в соответствии с окружающей нас средой, которая почти всегда побуждает нас не соглашаться со всем, что с ней не согласуется. Только избранным удается жить в соответствии со своими собственными критериями, следя за тем, чтобы их убеждения не мешали им понимать новые факты и справедливые мнения окружающих. Вопросы эстетики иногда лучше решаются этим анонимным разумом чувств, чем при сбалансированном рассмотрении разума нашего практического опыта.

По этой причине при попытке составить мнение о звуке, несуществующем без нашего слуха, невозможно установить иную личную классификацию, как по слуховому чувству, непосредственно воздействующему на наш дух.

Физический характер звука.
Классификация инструментов и действий.
Звук струн атакованных ногтями.
Звук струн, играемых кончиками пальцев.
Превосходство звучания без ногтей.

Интенсивность, высота и тембр являются акустическими характеристиками звука. Всякий раз, когда две или более ноты одинаковой силы и высоты вызывают в наших ушах разные ощущения, они будут иметь разный тембр.

Это различие, которое может бесконечно варьироваться, в сравнительном смысле поддается классификации. Доказательством этого является то, что ценность некоторых однотипных инструментов основывается на качествах их звучания. Что в инструментах создателей из Кремоны ценится больше других смычковых инструментов, как в случае с гитарами Пахеса, Торреса и некоторых других, так это не только мощь, но и красота их звучания.

Одинаковые струны, одновременно надетые на разные гитары и задетые одной и той же рукой в одной и той же точке на струне, будут воспроизводить разные звуки на каждом инструменте. Звук, который кажется нам лучшим, несомненно, будет воспроизводиться гитарой с лучшими звуковыми качествами; поэтому мы будем классифицировать эту гитару как «лучшую», чем другие.

Однако: один и тот же инструмент в одинаковых условиях звучит по-разному в разных руках. Виолончель Казальса, скрипка Крейслера или пианино выбранной марки не воспроизводят одинаковое качество звука, если на них играть разными руками. Кроме того, существует высшая категория качества звука на одном и том же инструменте, которая заключается в особой манере игры каждого исполнителя.

Звучание струны зависит: 1º от способа ее атаки; 2º точки атаки и 3º диаметра, силы натяжения и упругости.

Поскольку ноготь представляет собой тело с твердой поверхностью, различной толщины и консистенции, он придает струне блеск проникающего,

спонтанного и несколько металлического тембра, хотя и малой амплитуды. Звук без ногтей, производимый импульсом мягкого тела, тонко чувствительного, большей толщины и ширины, производит другой тембр большей громкости, мягкости и чистоты.

Что характеризует различные способы атаки струны, так это то, что количество и интенсивность высших гармоник, сопровождающих основной звук, тем значительнее, чем вибрационное движение представляет собой более многочисленные и выраженные неоднородности. При атаке струны палец выводит ее из исходного положения на протяжении всей длины, прежде чем покинуть ее. Прерывистость образуется только в более или менее широкой вершине угла, которая представляет собой точное место, где помещается палец. Этот угол имеет более узкую вершину, если струну атакуют ногтем, чем когда ее играют подушечкой пальца. В первом случае получается более проникающий звук, сопровождаемый большим количеством высоких гармоник, стремящихся металлизировать его тембр. Во втором - колебания менее острые, эти гармоники уже не воспринимаются и тембр менее яркий, более мягкий и звучный. Хотя и в том, и в другом случае основной тон интенсивнее, чем у названных вспомогательных звуков, по мере увеличения твердости атакующего их тела, их доля выше в ущерб основному тону.

Попробуйте ударить по струне твердым предметом, ногтем или медиатором, и вы заметите, что получившийся звук оказывается более резким и металлическим; уделив необходимое внимание слуху, над основным звуком будет выделен ряд высоких нот. Если вы сыграете кончиком пальца ту же струну, эти верхние ноты умолкнут, и звук станет более тусклым, мягче и шире.

Отсюда ощущение пустоты звука от игры ногтем (являющегося врагом основного тона и защитником вспомогательных звуков) в противоположность полному и чистому звуку, производимому кончиком пальца, всецело благоприятному основному тону в ущерб другим.

Изменение тембра одной и той же струны при одной и той же системе звукоизвлечения также связано с теорией естественных гармоник. Самый чистый звук дает щипок в середине струны, где образуется узел ее первой гармоники, и он становится тем более пустым и звонким, чем больше место щипка отдаляется от этой точки к своим концам.

Материал струн и их диаметр также влияют на тембр. Сильно натянутые струны не дают очень высоких гармоник из-за затруднения перегиба на небольших участках их общей длины. Жильные струны легче и менее упруги, чем струны с металлическим покрытием; следовательно, звучность первых короче, чем звучность вторых, особенно в естественных гармониках и в более острых вспомогательных звуках. (см. "Théorie Physiologique de la Musique" H. Helmholtz, перевод M. C. Guerolt, p. 105-113)

Если мы примем во внимание смысл, которым руководствовалась классификация категорий качества в родственных инструментах и для звуков, издаваемых на одном и том же инструменте, мы, очевидно, предпочтем звук без

ногтей, более близкий к чистому звуку арфы или фортепиано, а не в пользу звука ногтя, который делает, по-своему, благородную похвалу медиатору. Между лютней с одиночными струнами и гитарой, атакуемой ногтями, в некоторых пассажах ритмичной музыки почти ничего не осталось в пользу этого. И нет сомнений, что на вытеснение клавесина пришедшим ему на смену фортепиано, большое влияние оказало качество звука, получаемого войлочным молоточком.

Восприятие звука в соответствии с нашей психической.
Предложение звучания «с ногтями».
Тот же аспект противоположного звучания.
Публика и техника.
Свойства, преимущества и тенденции каждого способа.
Эклектика в искусстве.
Заключение.

Наши предпочтения должны учитывать, что звук служит музыке, а это служит нашей духовности в постоянном развитии жизни.

Если, отступив от холодного рассудочного чувства, к которому нас побуждает наблюдение звука в его физическом аспекте, мы предаемся той божественной способности воскрешения, присущей душе и на которой зиждется высшее понятие музыки, то каждая звучность подскажет в нашем подсознании параллельный, другой смысл, который будет духовным отражением - наиболее убедительным случаем - других аспектов дилеммы.

Звук ногтя ранит слух, как будто каждая нота была маленькой острой стрелой, вонзающейся в край нашей чувствительности. Это что-то коническое, резкое и звонкое, унаследованное от нервозности лютни, монохорда и спинета; что пахнет ладаном и имеет вкус старинной романтики; он напоминает готические запрестольные образы и примитивные стилизации и является ярким воплощением поэтической идеологии трубадуров и простолюдинов. Казалось бы, в вибрациях этого тембра заключена вся одушевленная сущность далекого прошлого, наполненного благородными и золотыми возвышенностями духа. Именно эту звучность де Фалья расширил в уравновешенной пропорции в своем «Концерт для клавесина», блестящем отражении суровой и глубоко христианской Испании средневековья.

Звук струны, задетой мягким кончиком пальца, обладает абсолютным благородством, которое проникает в глубины нашей эмоциональной чувствительности, как воздух и свет проникают в пространство, не причиняя ему вреда. Ноты нематериальны, как у идеально очеловеченной и уверенной в себе арфы. В его пропорции интимности есть что-то от романтической силы и греческой уравновешенности. Он пробуждает серьезность органа и выразительность виолончели. Перестаньте быть гитарой-женщиной, чтобы теперь расставить акценты подростка и серьезной мужественности. Это,

наконец, передача без примесей глубочайших вибраций нашей чувствительности.

Публика, которая слушает гитару, в общем, далека от того, чтобы оценить эти различия. Она едва ли смогла бы реализовать те музыкальные и инструментальные возможности, которые гитара открывает в руках артиста. Благодаря тому, что он умеет и знает как собирать своей чуткостью ту тонкую одухотворенность искусства, которая в нем заключена. Утонченности его техники и эстетики, предназначенные сегодня для очень ограниченной группы ценителей, потребуется много времени, чтобы достичь восприятия значительной части публики.

Ноготь проявляет свои красочные возможности на гитаре (то, что простые люди называют эффектностью). Гармоники могут вызывать головокружение и подчеркивать остроту струны; пассажи арпеджио, гаммы и легато очень быстрые, а разгеадо - блестящее и эффектное. Набор бесценных умений, которые гитарист должен использовать с осторожностью, если он хочет избежать опасности впасть в прискорбный музыкальный иллюзионизм.

Поскольку струна мгновенно подчиняется ногтю, это позволяет пальцам правой руки получить желаемый эффект с минимальными усилиями и, следовательно, сопротивление пальцев левой руки выгодно уменьшается за ненадобностью усилий. И, поскольку уменьшение веса (или сопротивления) является синонимом скорости, приветствуются открытые положения пальцев, пассажи в барре, легато, скачки левой рукой и т. д., а также точность и ясность в нотах и ловкость в движениях обеих рук.

Эти особенности позволяют гитаристу с меньшими трудностями и с большим блеском исполнять трюки, которыми любит восхищаться часть публики, и в то же время дают ему ощущение большего контроля. И это восхищение, которое публика сообщает артисту благодаря гипнотическому току, устанавливающемуся между пассивным вниманием слушателя и активным вниманием исполнителя, есть лучшее подтверждение его уверенности и веры в себя.

Особенности игры без ногтей иные. Громкость, однородность и слияние нот по всей длине его струн собирают и направляют все многообразие его нюансов в чувство трезвой музыкальности. Аккорды дают максимальное единство, интенсивность и объем; тремоло перестает быть металлическим и блестящим, чтобы стать эфирной и завуалированной звучностью; пиццикато получает всю свою резкость и характер во всех струнах, а арпеджио и гаммы получают всю громкость, слитность и правильность пропорций между своими нотами. Эта звукоизвлечение мало что дает для некоторых зрелищных эффектов; напротив, исполнитель, хотя и находит в нем все необходимые элементы выразительности, должен своевременно пустить в ход свои ресурсы, если он хочет избежать вырождения стойкого единства в монотонность.

Поскольку кончик пальца представляет собой мягкое тело, которое шире ногтя, при перемещении импульса требуется большее усилие от левой руки, и

это импульсное усилие требует большего давления и сопротивления левой руки для прижимаемых нот. Поэтому труднее преодолеть любой пассаж в барре, легато, открытые или вынужденные позиции и некоторые виртуозные пассажи.

Таким образом, в каждый способ вписывается разная духовность; одна - эффектная, стремящийся к личному самовыражению, а другая - интимная и искренняя, с глубокой связью с искусством.

Мы не должны забывать, что прежде всего из свойств, предлагаемых гитарой, самым важным, в котором, вероятно, не превосходит ее ни один другой инструмент, является ее способность приспосабливаться к духовности искусства, которое она воплощает.

Эклектика в искусстве чудесным образом умеет превращать недостатки в достоинства; точно так же, как строгий звук может соответствовать строгой музыкальности, блестящий звук может придать большей достоверности определенной музыке определенного характера или стиля.

Было бы прискорбно отказаться от критериев исключительности, которые положили бы конец нашей старой дилемме. Что имеет значение в искусстве, так это дух. Поздравим себя тогда с тем, что гитара предлагает ту двойственность аспектов, в которой каждый артист может, согласно своим чувствам, искренне выполнять свою работу, собирая через нее справедливое восхищение, соответствующее его заслугам.