

От Барок към Класицизъм: преподавателски практики за китариста

Милен Джуров

Хуан Карлос Амад (1572-1642) пише един от първите методи за барокова китара "Guitarra espanola y vandola".¹ Издаден за първи път през 1596 г. в Барселона, от това издание не е оцеляло нито едно копие. Днес е налично изданието от Лерида, отпечатано през 1626 г.

Бароковата китара вече разполага с още една двойка басови струни, като настройката, която Амад използва е:



В първата глава обяснява броя струни, настройката и броят прагчета, които ще са нужни. За него са необходими само четири прагчета, като причината, която излага е, че звукът на акордите, изсвирени над четвърто прагче, ще е същият като полученият от прагчетата до четвърто, включително. Указанията за настройване са първо да се настроят двете трети струни в унисон, след това по-тънката пета струна да бъде еднаква с натиснатата на второ прагче трета, втората струна се настройва по натиснатата на второ прагче тънка пета, тънката четвърта се настройва в унисон с натиснатата на трето прагче втора, а първата – в унисон с тънката, натиснатата на второ прагче четвърта.²

Във втора глава разглежда акордите като форми, които образуват пръстите, когато са натиснали струните. Също така ги разглежда като съставни от три тона: бас, алт и висок тон. Дванадесет са мажорни и още толкова – минорни, като това свежда броя на акордите до 24. Номериращ ги от 1 до 12 като за мажорен акорд използва *n* (naturales), а за минорен – *b* (mollados)³.

В трета и четвърта глава са описани подробно пръстовките на лявата ръка за всеки акорд: кой пръст, на кое прагче, и коя струна натиска⁴.

В пета глава има две диаграми⁵:

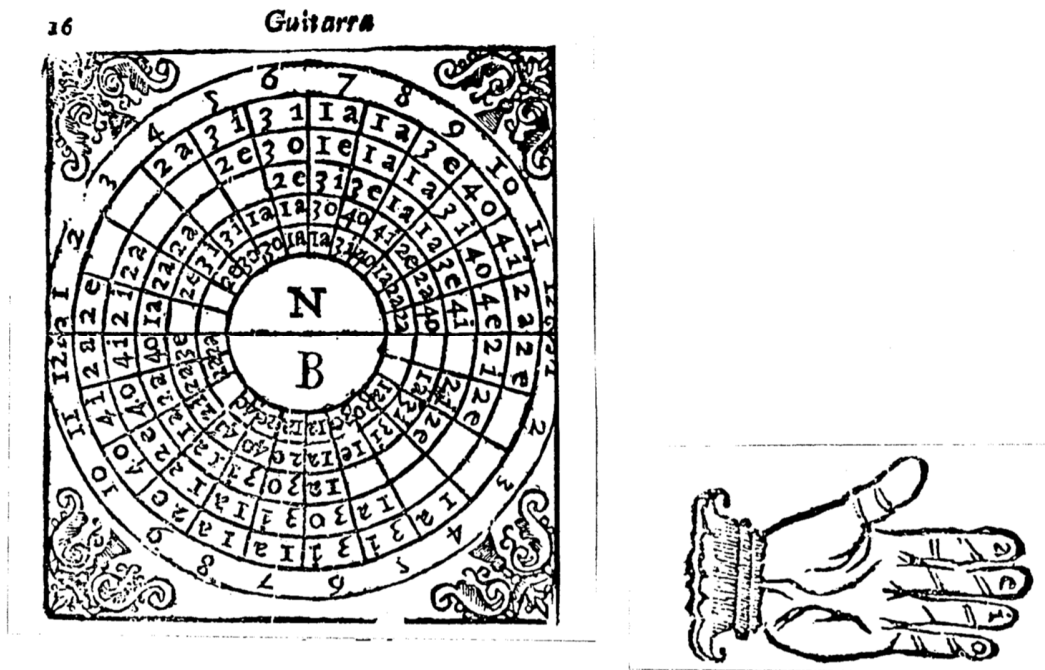
¹ "Испанска китара и вандола." Превод мой.

² Amat, Joan Parles. *Guitarra espanola y Vandola*. Monaco: Phantarelle, p. 1-3.

³ Ibid. p. 3-4

⁴ Ibid. p. 5-9

⁵ Ibid. p. 16, 18



В средата *N* и *B* разделят схемата на две половини. Една за мажорните форми и една за минорните. Следват пет кутийки изобразяващи петте струни. Големината на всяка кутийка съответства на дебелината на струната. Цифрите показват на кое прагче да се натисне, а буквите с кой пръст (обяснено е на втората картинка). Последният кръг указва кой номер е акорда.

По този начин, чрез две прости картинки и кратки обяснения, за да могат да бъдат разбрани, Амаг преподава двадесет и четири различни акорда, правейки ги достъпни за хора без каквото и да било музикално образование.

Логиката при подредбата на акордите е, че основният тон на всеки следващ акорд се намира на кварта над този на предходния. При първият от мажорните акорди е *ми*, при вторият е *ла*.

Начинът, по който хармонизира мелодия, също е елементарен. Когато движението е цял тон нагоре акордите се изместват с два назад. Тоест ако мелодията се движи от *до* на *ре* и за *до* е използван четвъртият акорд, за *ре* ще се свири вторият. Ако движението е на полутон, акордите се местят с пет напред⁶. В глава седма Амаг показва как акордите могат да се използват за да се свирят различни *танци* в дванадесет тоналности и обяснява как се прави *пасео* и след това го транспонира в дванадесет тоналности: “Това *пасео*, към което се отнасям е

⁶ Ibid. p. 22

композирано от три акорда; първият се свири два пъти; другите два не повече от веднъж: и след като може да се изсвири в дванадесет тоналности, нека започнем с първата. Първото се прави като се изсвири първия акорд, след това втория, дванадесетия и накрая отново първия. За второто първо се свири втория акорд, след това третия, първия и накрая отново втория.”⁷

Нататък продължава и преминава през всички останали транспозиции.

Различните аспекти, разглеждани при изследването и на двете ръце са тясно свързани с появата и на първите подробни методи. Допреди тяхното публикуване, заключения за позицията и техниките, се правят основно на базата на връзките между трите инструмента, разглеждани в първа глава. Фернандо Сор (1778-1839), Матео Каркаси (1792-1853), Мауро Джулиани (1781-1829) и Дионисио Агуадо (1784-1849) са едни от първите композитори, написали изчерпателни методи, в които са изолирани основни техники и са дадени конкретни решения. Написаните от тях трудове, са на базата на личният им опит като инструменталисти. Засягат се конкретни техники и се създават технически упражнения за усъвършенстването им. Разполагаме с примери като сто и двадесетте арпежа, с които методът на Джулиани започва. Самият той определя книгата си като метод, предназначен за инструменталисти които вече са усвоили основите и искат да подобрят техническото си ниво. Втората част е отделена за интервали, което засяга основно лявата ръка. Третата започва със задържани тонове. Този тип упражнения са от особена важност за независимостта, гъвкавостта и силата на пръстите на лявата ръка. Следват упражнения за заглушаване. Дори и в съвременните методи рядко срещаме информация за тази техника. Макар и малко, Джулиани все пак отделя някакво внимание и за нея. Понататък разглежда стакато, аподжатура (възходяща, низходяща, с един или повече тонове), легато, глисандо, трилери и морденти. Всички тези техники са представени в музикален контекст, което спомага и разбирането на целите им, да бъдат в услуга на музиката. Дори и към днешна дата, имайки предвид непрекъснато нарастващите технически изисквания към музикантите, този метод е актуален и дава решения на много проблеми, срещани и при композиции датиращи след Джулиани.

Методът на Матео Каркаси е достъпен и подходящ както за начинаещи, така и за напреднали. Представя накратко основните музикални елементи, дава също и разположението на нотите на китарата. Следват инструкции, свързани с позицията на инструмента и на двете ръце. Налични са и указания за техниката при лява и дясна ръка. Звукоредът в натурална позиция спомага за началната подредба на пръстите на лявата ръка, което в последствие ще улесни изсвирването на акорди. Техниката *баре* също е представена. Техническата част на

⁷ Ibid. p. 24, 25.

метода започва с арпеджа техника, също като при Джулиани. След арпеджите са представени "удобните" за китара тоналности, посредством гама, каденца, упражнение и няколко кратки пиеси. По нататък са упражнения за независимост със задържани ноти, легато техника, глисандо, аподжатура, групето, трилери, морденти, както и кратко упражнение за заглушаване с дясна ръка. Различните позиции на китарата, гами в интервали, последвани от "неудобните" тоналности и флажолети. Писмените указания на Каркаси внасят яснота при употребата на различните техники, а представянето им в музикален контекст допринася за значението им в репертоара.

Изолирането на технически проблеми извън музикален контекст идва на по-късен етап с методите Абел Карлеваро (1916-2001), Рикардо Изнаола (1949-), Емилио Пухол (-1980), Скот Тенант (1962-), Хуберт Кепел (1951-), българският китарист Георги Василев (ок. 1970) и др.

Методът на Фернандо Сор "Methode pour la Guitare"⁸ е различен от предходните два с наличието на доста подробни указания относно звука, който се извлича от инструмента. Отново имаме указания касаещи употребата на двете ръце, както и позицията на инструмента, които са предмет на изследвания от неговата страна. В частност говори за посоките, в които струните се привеждат в движение, технически похвати, свързани с промяна на динамиката, различните части на струната, използване на пръстите на лява и дясна ръка. Сор също така дава техники, чрез които китарата може да наподобява други инструменти. Споделя личния си опит от практиката с инструмента в много голяма дълбочина, като разликата с Каркаси е, че Сор отнася информацията изключително към собствените си усещания, като на базата им прави заключения, даващи яснота за естеството на китарата.

В интродукцията Сор развива две концепции за погледа към инструмента: Едната е като към мелодичен инструмент, докато втората е като към акомпаниращ такъв⁹. Началният му опит с китарата е на базата на втората, като впоследствие целта му е китарата да бъде възприета като мелодичен инструмент. В своя метод Nuevo Metodo para Guitarra¹⁰, Дионисио Агуадо съчетава практичността, която е налична при Джулиани, подробните, но много по-ясни от тези в книгата на Сор, обяснения и ниво на трудност, липсващо в иначе ясни, и подреден метод на Каркаси. Тези качества правят учебника на Агуадо напълно актуален и към днешна дата.

Също така той е и първият, който предпочита употребата на нокти за извличане на звук.

⁸ Метод за китара. Превод мой.

⁹ Sor, Ferdinand. Method for the Guitar. Rewritten and edited by Frank Mott Harrison. London: Robert Pocks & Pо. 1924, p. 6.

¹⁰ Нов метод за китара. Превод мой.

Каркаси дава няколко кратки указания за позицията на тялото, като препоръчва да се седи на малко по-висок стол от обикновено¹¹. Опитът обаче показва, че всъщност тялото се чувства по-добре ако столът е по-нисък. Има по-малко натоварване в гърба и кръста. Също така може да се избегне и употребата на столче за левия крак, при домашни упражнения, когато се прекарва в конкретна позиция, повече време отколкото на концерт. Каркаси препоръчва левият крак да е повдигнат, за да може да осигури стабилна основа на китарата. Десният крак е насочен напред с леко изтеглено назад, стъпало. Това помага тежестта на тялото да бъде по-добре балансирана, тъй като десният крак поема част от нея. Чрез тази позиция се осигуряват нужните три точки, на които китарата се опира, без да има необходимост ръцете да я задържат, като това осигурява свобода на гръбните мускули и предотвратява натрупване на напрежение, отразяващ се на качеството на звука, както и на удоволствието от процеса на музициране. За целта, днес често се използват парчета плат с високо сцепление, разположени върху двете бедра на инструменталиста. Усеща се значителна разлика при свирене на инструмент, който се поддържа от собственото си тегло и такъв, който се задържа и с участието на ръцете. Вибрациите на инструмента също зависят от прилаганото върху корпуса количество напрежение и площта на допир между тялото на инструменталиста и китарата.

В ситуации, в които се свири в изправена позиция, Каркаси предлага използването на колан¹².

Също ако няма на разположение столче за левия крак, препоръчва той да се кръстоса върху десния и китарата да се балансира отгоре¹³. Към днешна дата е доста рядко срещана и в някои случаи неудобна позиция. Има вариант, използван и от класически, и от фламенко китаристи, включващ употребата на столче за левия крак, като китарата е разположена върху двата крака, а не между тях. На първата снимка е класическият китарист Пепа Ромеро (1944). На втората – фламенко китаристът Сабикас (1912-1990).

¹¹ Paracassi, Mateo. Plassical Guitar Method. New York : Parl Fischer, 1946, p. 9.

¹² Ibid. p. 9

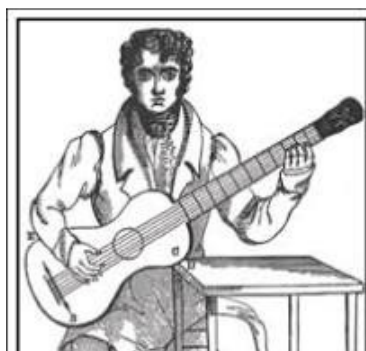
¹³ Ibid. p. 9

3.



За позицията на китарата спрямо тялото, Сор се ориентира по дванадесето прагче, като китарата е така позиционирана, че прагчето да е в центъра на тялото¹⁴. Водил се е от позицията на пианистите, които са седяли срущу средата на клавиатурата и тъй като не е имал учител, е взел техният начин и го е адаптирал за себе си. В началото той позиционира долната част на китарата на дясното коляно, но тогава преценява, че инструментът му е твърде ниско и си е поръчал да му направят столче за десния крак. След това открива, че най-подходящият уред да поддържа инструмента е един от ъглите на маса, на която да я подпира¹⁵.

4.



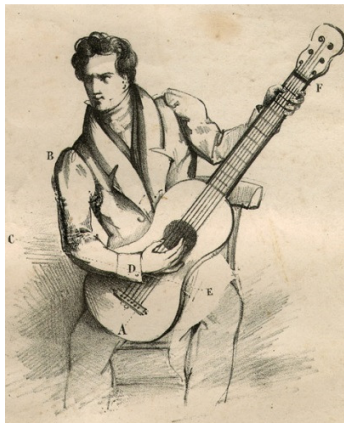
За поддържането на инструмента в позиция използва тежестта на дясната ръка¹⁶.

¹⁴ Sor, Fernando. Method for the Spanish Guitar. Translated by A.Merrick. London: R. Pocks & Po., p. 10.

¹⁵ Ibid. p. 10.

¹⁶ Ibid. p. 10.

5.



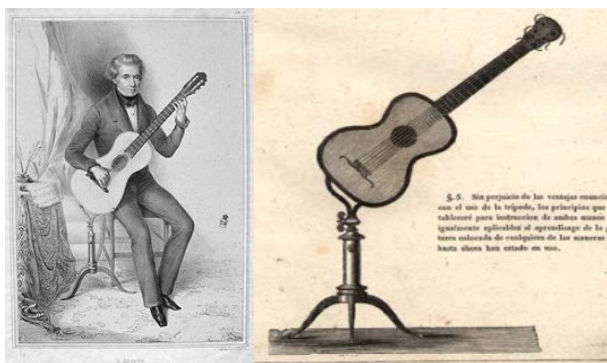
По думи на Сор, той изпробва тази позиция, след като вижда, че се използва в Италия и Франция. Неудобна му е поради причината, че дясното рамо трябва да стои много ниско¹⁷.

Палецът на лявата ръка е отгоре на грифа. Още едно доказателство, че е бил използван за заглушаване и свирене на басови струни.

Публикуван малко след книгите на Сор (1830) и Каркаси (1836), през 1843¹⁸ г. в Мадрид, методът на Дионисио Агуадо е най-подробният труд, разглеждащ повечето от техническите аспекти, актуални и днес. Качеството на звука и извличането му, позицията на ръцете, ъглите на атака на пръстите, са част от проблемите, разглеждани в него. Също така е и един от най-препоръчваните учебници от Андрес Сеговия (1893-1987).

Още в първата глава Агуадо говори за значението на това, да не се използват ръцете, за да се поддържа основната позиция на инструмента. За целта той използва триножник, разгледан по-подробно в четвърта глава от метода, на който закрепя инструмента¹⁹:

6.



¹⁷ Ibid. p.10.

¹⁸ Отнася се до "Nuevo Methodo para Guitarra".

¹⁹ Aguado, Dionisio. New Guitar Method. Edited by Brian Jeffery. London: Tecla Editions, 2004. p. 3.

Така по негови думи, ръцете могат да се използват за извличането на звук и независимо от възрастта, добре тренираният инструменталист е в състояние да извлече силен звук: “Много може да се очаква от китарата в млади, силни ръце на хора с деликатна чувствителност и богато въображение. Дефектът ѝ – ако това, което следва да опиша, би могло да се нарече така – е, че заради дължината на струните и начинът, по който те са атакувани, звуците изглеждат по-тихи от тези на пианото, или на арфата, и въпреки това, ако човек знае как да ги произведе, са по-силни отколкото човек би си представил”²⁰

Прекаленият контакт на тялото с китарата също пречи на инструмента да вибрира и това отнема от качеството и силата на звука. Важен е начинът, по който е позиционирана китарата спрямо тялото. Колкото по-плътен е контактът, толкова по-малко са вибрациите от самото дърво. Агуадо дава и вариант, в който не се използва триножник, а извивката китарата се полага на едно от двете бедра, като съответният крак е повдигнат на столче.

Относно лявата ръка Сор изпробва позиция, при която палецът стои през цялото време върху горната страна на грифа, но я намира за неудобна. Налага му се много да сгъва показалеца, за да може да достигне фа на първа струна. Това също довежда пръстите му до състояние да не са перпендикулярни на струните и предизвиква паразитни шумове. При преход само на полутон му се налага да премества цялата ръка. С оглед на всички тези неудобства търси по-правилна позиция. Намира я като преценява, че палецът на лявата ръка, все пак трябва да върши нещо и Сор го използва, за да упражнява натиск на обратната страна на грифа като по този начин осигурява подкрепа на грифа. Също така той използва палеца като точка, около която цялата ръка да може да променя позицията си. Удобното за него положение на палеца е наполовина на ширината на шийката, като дава съвет той да застане по-ниско при употребата на баре²¹.

За лява ръка Каркаси обяснява, че трябва да има лек натиск между показалеца и палеца, ръката да виси свободно, лакътят да е настрани от тялото и предмишницата и китката да бъдат извити.

В случаите, когато се налага прилагане на натиск, той трябва да е умерен и да не предизвиква напрежение в дланта, което може да се компенсира използвайки тежестта на ръката. За положението на левия лакът при Каркаси освен писмени указания има и налично изображение на самия Каркаси:

²⁰ Агуадо, Дионисио, *Nuevo Metodo para Guitarra*, превод на Браян Джефри, London: Tecla, 1980 и 2004 г., стр. 3.

²¹ Sor, Fernando. *Method for the Spanish Guitar*. Translated by A.Merrick. London : R.Pocks & Po., p. 13.



Дори в първа позиция лакътят не е много далеч от тялото. Твърде изнесен встрани, прави свиренето на лявата ръка трудно и напъня рамото, твърде прибран също е неудобна позиция. Положението на лакътят е пряко зависимо и от позицията, в която се свири. За първа позиция лакътят ще е по-изнесен отколкото за пета, а в седма е допрян до тялото. Китката също изисква внимание поради факта, че неправилната позиция (изнесена силно напред, или прибрана много назад) напъня излишно ставите и сухожилията. В съвременната техника, китката е права.

Каркаси дава указание при употребата на басовите струни китката на лявата ръка да се извива напред, а палецът да се поставя в долната част на шийката.

Тези действия следва да се използват само, когато е наложително, често в случаи на прекомерно разтягане на пръстите, или на натоварени акорди с баре. Също споменава и за използването на палеца на лявата ръка при свирене на тонове от шеста струна. "Понякога палецът (макар и рядко), се използва за изсвирването на ноти на шеста струна."²²

Похватът е характерен за композитори от епохата. По-ниското положение на грифа е позволявало такъв начин на свирене.

Агуадо, използвайки трипода поставя лявата ръка по-близо до тялото и по-този начин улеснява употребата ѝ. Също така, позицията на ръката спрямо китарата, трябва да е такава, че пръстите да бъдат успоредни на прагчетата. Палецът се използва като натиска шийката в посока срущуположна на тази на пръстите. Така, чрез това избутване струните се приближават до прагчетата. Това,

²² Превод мой. Каркаси, Матео, Метод за класическа китара..., стр.9.

което Агуадо предлага е натискът да кореспондира с броя на атаките на палеца на дясната ръка, като причината е, че при тези атаки, китарата се измества назад и за да предотврати това преместване, Агуадо използва тези пулсиращи движения на левия палец.

Библиография

Aguado, Dionisio. New Guitar Method. Edited by Brian Jeffery. London: Tecla, 2004.
Amat, Joan Parles. Guitarra española y Vándola. Monaco: Phantarelle, 1980.
Parrasi, Mateo. Classical Guitar Method. New York : Paul Fischer, 1946.
Sor, Ferdinand. Method for the Guitar. Rewritten and edited by Frank Mott Harrison.
London: Robert Pocks & Po, 1924.