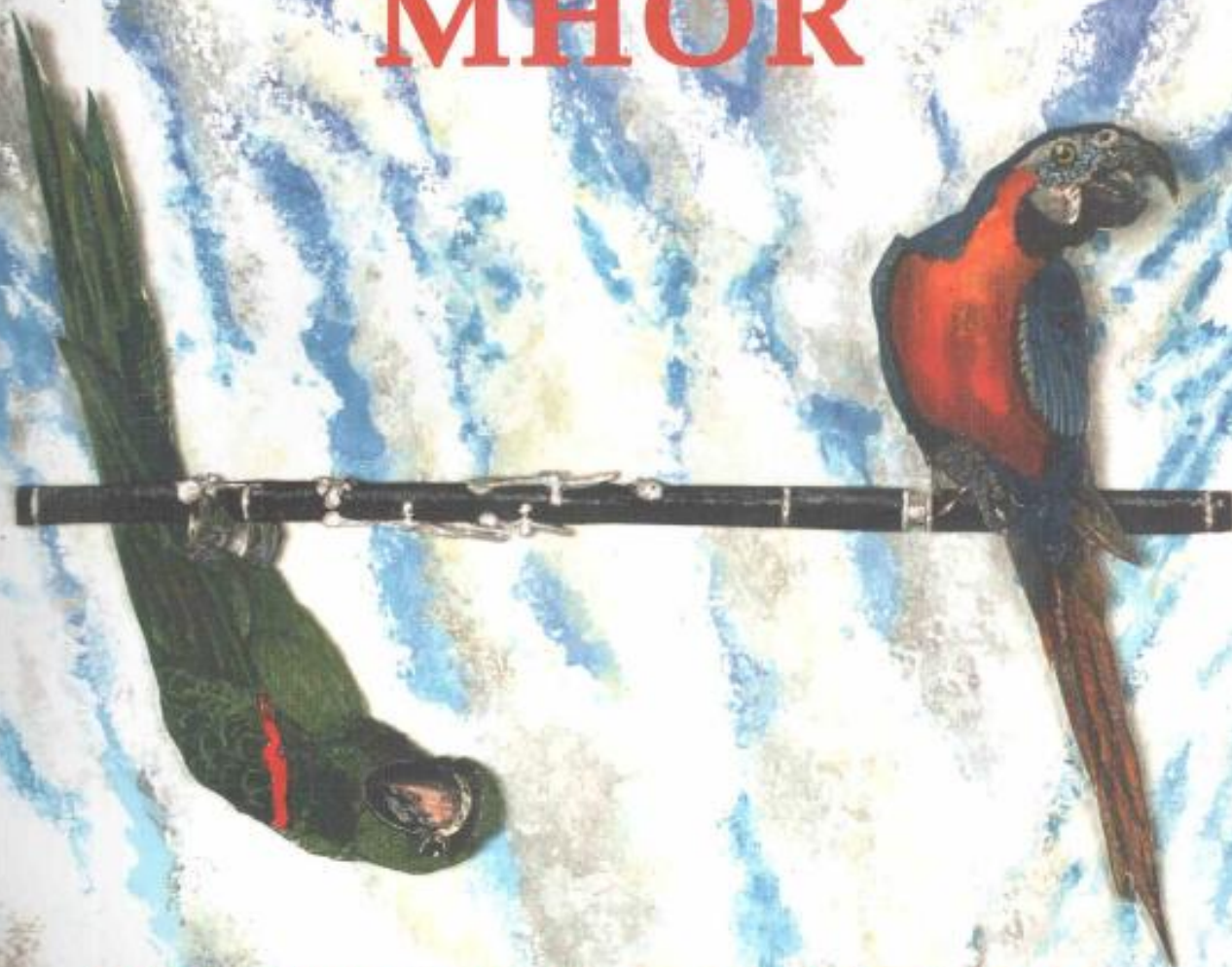


AN FHEADÓG MHÓR



IRISH TRADITIONAL
FLUTE
TECHNIQUE

Conal Ó Gráda

Конал О'Града

Ирландская традиционная техника игры на флейте

Перевод – Константин Боечко

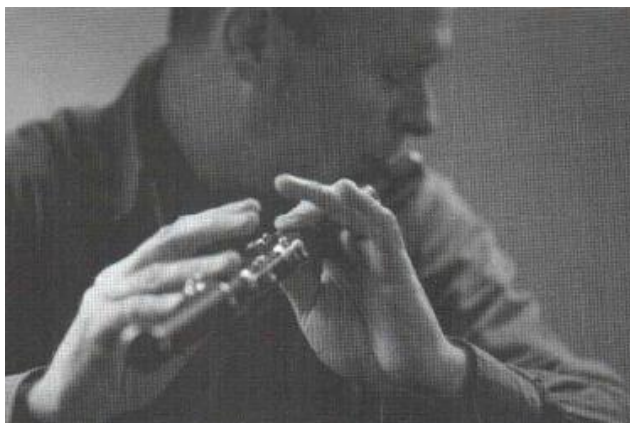
Содержание

	Об авторе	5
	От автора	6
	Введение	7
Глава 1	Дыхание и выдувание воздуха	9
	О том, как брать дыхание	9
	Паузы для вдохов	10
	И напоследок о дыхании	13
Глава 2	Пальцевая артикуляция: каты	14
	Об артикуляции	14
	Каты: как их делать	14
	Каты: как их использовать	14
	Использование катов для акцентирования битов	14
	Использование катов для акцентирования полубитов	17
	«Визгливый» кат	18
	И напоследок о катах	18
Глава 3	Пальцевая артикуляция: пэты	19
	Пэты: что это?	19
	Пэты: как их делать	19
	Пэты: как их использовать	20
	И напоследок о пэтах	21
Глава 4	Пальцевая артикуляция: роллы. Длинные и короткие роллы	22
	Длинные роллы: что это?	22
	Длинные роллы: как их делать	22
	Короткие роллы: что это?	24
	Короткие роллы: как их делать	24
	Роллы: как их использовать	25
	И напоследок о роллах	27
Глава 5	Пальцевая артикуляция: скрэйпы	28
	Скрэйпы: что это?	28
	Скрэйпы: как их делать	28
	Скрэйпы: как их использовать	28
	И напоследок о скрэйпах	29
Глава 6	Дыхательная артикуляция: гортанные смычки	30
	Гортанные смычки: что это?	30
	Гортанные смычки: как их делать	30
	Гортанные смычки: как их использовать	31
	И напоследок о гортанных смычках	33
Глава 7	Всё вместе: руководство по выстраиванию стиля	34
Глава 8	Критическое слушание	36
	Гарри Брэдли (Harry Bradley)	38
	Ифе Гранвилль (Aoife Granville)	41
	Майк Рафферти (Mike Rafferty)	45

	Кэтрин МакЭвой (Catherine McEvoy)	48
	Пэтси Хэнли (Patsy Hanly)	51
	Тара Даймонд (Tara Diamond)	54
	Джон Уайнн (John Wynne)	58
	Эмонн Коттер (Eamonn Cotter)	62
Приложение 1	Как правильно держать флейту	65
Приложение 2	Дутьё и звукоизвлечение	70
Приложение 3	Нотные транскрипции мелодий	73

От переводчика

Перевод осуществлялся с отсканированного варианта книги. По неизвестной причине в нём отсутствовали две страницы – из главы «Каты» и раздела, посвящённого флейтисту Гарри Брэдли. В переводе в этих местах стоит соответствующая пометка. Кроме того, фотография Гарри Брэдли и краткие биографические сведения о нём, ввиду отсутствия соответствующей страницы, взяты из интернета и не в полной мере соответствуют изложенной в оригинале информации.



Конал О'Града родился в Корке в 1961 году; уже долгое время он играет ведущую роль в ирландской традиции игры на флейте, а его звучание, без сомнения, является одним из наиболее узнаваемых. Конал является многократным победителем всеирландских соревнований по флейте, а его дебютный альбом "The Top of Coom", вышедший в 1990 году, до сих пор считается знаковой работой. Усвоив базовые элементы ирландской традиционной музыки, Конал на их основе выковал свой собственный стиль, забыть который, услышав однажды, уже невозможно. Его быстрая ритмичная игра и хрипкое, «землистое» звучание, напоминающее саксофон, исходит из самого сердца традиционной музыки. Вторая его сольная работа "Снос Buí", вышла в 2008 году и также снискала восторженные отзывы критиков.

Конал даёт частные уроки игры на флейте в своём родном Корке, а также регулярно даёт мастер-классы на летних школах по всему миру, включая The Willie Clancy Summer School, Catskills Irish Art Week и Blas. Он является сооснователем флейтового ансамбля "Banna Fliúit Loch Uí Bhogaigh" и председателем фестиваля традиционной ирландской флейты "Cruinniú na bhFliúit... the Flute Meeting", ежегодно проходящего в графстве Корк. Не так давно он начал играть в группе "Raw Bar Collective", с которыми в феврале 2011 года выпустил CD "Millhouse measures".

Email: ogradaconal@gmail.com

Сайты: www.conalogra.com

www.rawbarcollective.com

Многие традиционные флейтисты (и я в том числе) являются самоучками, никогда не бравшие специальных уроков. Я начал учиться играть на вистле, когда мне было семь лет или около того, а вскоре после этого начал ходить в Cork Piper's Club, где каждую субботу волынщик Mícheál Ó Riabhaigh проводил общие уроки музыки для всех инструментов. Сам Mícheál преподавал игру на вистле и волынке – но не на флейте. Благодаря воодушевлению и поддержке Шеймуса МакМатуны из Клэр, которого я впервые встретил на Fleadh Cheoil в Мюнстере и от которого на протяжении нескольких следующих лет мне пришлось услышать порядочное количество всевозможных «улюлю!», в возрасте около 12 лет я впервые взял в руки флейту и начал учиться играть на ней, подражая тому, что я слышал на записях и видел в исполнении немногочисленных флейтистов, приходивших в то время на сейшены (в то время Корк никак нельзя было назвать рассадником флейтизма). В ранней юности я начал ездить на Fleadh Cheoil, на The Willie Clancy Summer School, а также на другие тусовки, так или иначе связанные с традиционной музыкой. На них я всегда искал встречи с другими флейтистами, и мне повезло, что я получил поддержку от многих из них. Я стремился заполучить все записи с флейтой, какие только мог, слушал их помногу раз и начинал потихоньку разбираться в технических тонкостях, в том, как их использовать и как они формируют стиль музыканта. Я достиг глубокого понимания традиции, слушая не только флейту, но также другие инструменты и певцов. В дальнейшем неоценимый клад в развитие моего собственного звучания и стиля оказала обширная практика игры на публике. На меня очень сильное влияние оказали не только музыканты, творчеством которых я восхищался (это Шеймус Тэнси, Мэтт Моллой, Джон МакКенна, Шеймус МакМатуна, Пэтси Хэнли, Джон Джо Гардинер, Джо Кули, Джеки Дэли, Томми Пиплз, Шон Киан, Пэдди Глэкин, Джонни и Феликс Дораны и Пэдди Мёрфи), но и другие люди, помогавшие мне погружаться в музыку, давая советы, поощряя и приводя примеры (Mícheál Ó Riabhaigh, Мик О'Коннор, Пег МакГрат).

Мир традиционной флейты богат и разнообразен. В нём обитают все кому не лень – чокнутые, гении, фанатики, оборванцы, ненормальные, леди, джентльмены и обычные люди. За сорок лет, что я играю на флейте, мне довелось встречаться со многими из них, и многие яркие моменты своей жизни я пережил именно в их компании. В этой книге я описываю всё, чему научился у них, а также многое из собственного опыта игры.

Я очень надеюсь, что в этой книге мне удалось наглядно показать то, как упомянутые в ней великие флейтисты привносят в распространённые мелодии совершенно различное ощущение музыки.

Важнейшей частью обучения является слушание. В процессе обучения игре на музыкальном инструменте очень важно научиться распознавать и понимать, что же происходит в мелодиях, исполняемых вашими любимыми музыкантами. Приучаясь делать это, вы развиваете в себе «ощущение музыки», которое, в свою очередь, напрямую способствует формированию вашего собственного стиля игры.

Разумеется, музыка не есть совокупность искусно исполненных технических приёмов. Это своего рода магия, которая во многом зависит от наличия таланта. Однако благодаря техническому мастерству можно извлечь уникальные музыкальные звуки даже из стола.

Я решительно убеждён в том, что музыке можно научиться, но не обучиться. Хороший учитель побуждает и направляет лучше всяких инструкций. Я надеюсь, что эта книга станет для вас одной из отправных точек в большое путешествие под названием Bóthairín na bhFlíúite.

Я отлично помню свои ощущения, когда, будучи 12-летним подростком, только начавшим заниматься на флейте, я впервые послушал пластинку Джо Кули. Я был бесконечно поражён его музыкой, а также тем, что своим исполнением он смог выразить такие вещи, которые невозможно сказать словами. Я не знаю, почему игра Кули так впечатлила меня, но я попытался использовать это вдохновение для развития собственного стиля. Похожий эффект произвела на меня игра Джона МакКены, Джона Джо Гардинера, Пэтси Хэнли и Джонни Дорана. Их прекрасная музыка оказывает на меня влияние и по сей день.

В этой книге я коснусь трёх вещей, которые, на мой взгляд, являются неотъемлемыми элементами хорошей музыки: инстинктивное сочетание музыканта и слушателя, сознательное получение нужного эффекта и уверенное использование музыкальных техник и приёмов. Каждого из этих аспектов я коснусь в обратном порядке:

Уверенное использование музыкальных техник и приёмов. Эта книга содержит всесторонние описания различных техник игры на флейте: как они звучат, как они используются.

Одним из признаков компетентного традиционного музыканта является способность правильно сыграть мелодию, чтобы слушателю стала очевидна её мелодическая и ритмическая структура. По достижении этого становится понятно, что каждая нота имеет свою собственную ритмическую и мелодическую функцию (а иногда и обе сразу).

Люди часто говорят о том, что музыка о чем-то им «сообщает», и я люблю применять эту аналогию, когда рассказываю об артикуляции, объясняя контекст каждой отдельной ноты в мелодии.

Традиционные флейтисты используют два основных способа артикуляции: *пальцевую артикуляцию* (каты, пэты, скрэйпы, роллы) и *дыхательную артикуляцию* (гортанные смычки, дыхательная пульсация, динамика, языковая артикуляция). Каждому из этих приёмов посвящён соответствующий раздел данной книги.

Получение эффекта и оказание воздействия. В книге объясняется, как с помощью различных техник и их комбинаций можно достигнуть различных музыкальных целей. Рассказывается о том, как с помощью одних техник получить ритмический эффект а с помощью других – мелодический. Также внимание уделяется тому, как одни техники влияют на другие и как сделать результативный музыкальный выбор.

Сочетание музыканта и слушателя. Используя композиции, исполненные восемью прекрасными флейтистами ИТМ, читатель поймёт, что представляет собой критическое слушание высочайшего уровня, как и с помощью чего мастера достигают таких результатов, а также как применить эти знания в своей собственной игре.

Я считаю, что первое, что нужно понять о конкретной музыкальной технике – это не «как ты это делаешь?», а «на что это похоже?» и «как этим пользоваться?». Обучая студентов, я всегда сначала работаю над распознаванием звучания того или иного приёма и над воздействием, которое этот приём оказывает, а уж только потом показываю, как этот приём исполняется. Опыт показывает, что когда студенты представляют, как должен звучать тот или иной приём, то они гораздо быстрее смогут освоить технический аспект. Знание результата придаёт смысл всему обучению: понимание студентами новых приёмов даст им возможность применять их мастерски и музыкально.

На протяжении всей книги я неустанно повторяю о том, как важно учиться определять на слух различные технические приёмы игры на флейте, а также оценивать их влияние на всю композицию. Для этого я прилагаю к этой книге аудиопримеры рассматриваемых мною техник – как записанные отдельно, так и звучащие в контексте какой-либо мелодии. Также я провожу нотные примеры, в которых указаны места использования тех или иных техник, но при этом я настоятельно рекомендую читателю слушать аудиопримеры, поскольку именно слушание может привести к гораздо более глубокому пониманию музыкального контекста всех технических приёмов.

Книга начинается с раздела о дыхании – основе игры на флейте. Далее следуют разделы, посвящённые основам более продвинутых техник. На протяжении всех этих разделов я привожу примеры на одних и тех же мелодиях. Таким образом, студенты, разучивая мелодию, постепенно технически совершенствуются, выстраивая свой репертуар и понимая ритмический и мелодический контекст исполняемой ими музыки.

В книге отражён мой собственный опыт обучения, который я получил у других прекрасных учителей и флейтистов по всему миру. Надеюсь, всё это поможет вам в вашем путешествии по миру флейты, и, пользуясь этой книгой, вы получите удовольствие и радость.

Дыхание и выдувание воздуха

На мой взгляд, дыхание – это основа игры на флейте. Это источник энергии, дающий жизнь звуку, ритму, артикуляции, фразировке и звуковому воздействию на слушателя. Например, когда я слушаю Мэтта Моллоя, больше всего меня поражает та энергия, с которой он выдувает воздух. Разумеется, он обладает блестящей пальцевой техникой, но живость, с которой он дует, просто сбивает меня с ног. Совершенно иначе дует Майк Рафферти: расслабленно, глубоко, интересно и обманчиво просто. За счёт лишнего воздуха Шеймус Тэнси делает свои роллы, а атака, которую Кэтрин МакЭвой применяет после вдоха, мощь звучания Пэтси Хэнли, открытость звука Гарри Брэдли – всё это происходит из их способа дыхания и выдувания воздуха. Каждый из этих музыкантов прекрасно осознают тот эффект, который их дыхание оказывает на звучание инструмента, и любой флейтист, желающий продвинуться в своём искусстве, должен развивать в себе это знание и умение. Решающее значение в этом играет прослушивание других флейтистов. В этой книге многократно говорится о том, что ключом к игре на флейте являются ваши собственные уши.

Я говорю всё это для того, чтобы дать понять, что проблема дыхания заключается не только в том, где именно нужно его брать (хотя это, разумеется, тоже очень важно). Также это вопрос о том, как с помощью воздуха в ваших лёгких сделать вашу игру энергичной и выразительной. Существуют различные тонкости использования воздуха, буквально вдыхающие жизнь в ваш инструмент и в вашу музыку, понять которые можно лишь после тесного знакомства со всеми возможностями. Бережное, рациональное использование воздуха даёт совершенно иной эффект, нежели неконтролируемое и избыточное выдувание. На мой взгляд, наиболее яркой и узнаваемой характеристикой любого флейтиста является вовсе не его пальцевая техника, а именно то, как он использует воздух и дыхание.

Я не думаю, что этому аспекту игры на флейте можно научить. Каждый постигает это своим способом. В Главе 8 «Критическое слушание» приведён более углубленный анализ различных стилей дыхания и дутья – от спокойного, но разнообразного дыхания Ифе Гранвилль до радостного и энергичного напора Джона Уайнна.

О том, как брать дыхание

Если вы хорошо понимаете исполняемую вами музыку, то вдохи должны происходить естественно. Если проводить аналогию с речью, то вы никогда не прекращаете говорить для того, чтобы сделать вдох (исключая случаи крайнего возбуждения). Большинство людей никогда заранее не составляют предложения, которые планируют сказать. Зная, что именно они хотят сказать, люди строят предложения более или менее бессознательно. Но, несмотря на это, каждый из нас способен в процессе речи легко брать дыхание таким образом, чтобы вдохи помогали передавать смысл предложений. Аналогично, флейтист должен искать способ делать вдохи, которые подчёркивали бы музыкальный смысл мелодии, продолжая при этом подавать кислород для работы жизненно важных органов.

Благодаря вдохам в музыке образуются паузы. Воспользуйтесь ими, заставив их работать на себя.

Фиддлер Пэдди Глэкин как-то сказал: «Паузы между нотами так же важны, как и сами ноты». Интересно, что фиддлеры, волынщики и гармонисты стараются достичь этого эффекта в своей игре, хотя физически и конструктивно им это совсем не обязательно делать. Я бы сказал, что паузы нужны музыке для того, чтобы она обрела смысл.

Итак, когда же и как нужно брать дыхание? Предлагаю несколько правил:

1. **Всегда делайте паузы для дыхания. Не пытайтесь судорожно втянуть воздух и продолжать играть так, словно ничего не произошло.** Для этого существуют несколько технических приёмов, и ниже я подробно опишу каждый из них.
2. **Дыхание нужно брать до того, как у вас полностью закончится воздух. Лёгкие должны быть заполнены более чем на 60%. Это означает, что 40% воздуха вы используете для исполнения музыки, а остальные 60 – чтобы остаться в живых... хорошее соот-**

ношение, я считаю. Разумеется, всё это зависит от конкретного исполнителя, поскольку наступление момента, когда вы достигните этих 60%, зависит от вашего умения работать диафрагмой и амбушюром, а также от объёма ваших лёгких. Не волнуйтесь, некоторые действительно великие флейтисты берут дыхание очень часто, и их музыка становится от этого только лучше.

3. **Места, где вы берёте дыхания, должны быть обусловлены смыслом исполняемой вами музыки, т.е. мелодия и ритм не должны нарушаться вдохом.** Это требует хорошего понимания ритмической и мелодической структуры исполняемого вами произведения.

Паузы для вдохов

Существуют следующие способы создания пауз для дыхания:

1. Выбрасывание ноты (как правило, восьмой);
2. Укорачивание длительности ноты (как правило, длинная нота укорачивается на одну восьмую).

На рис. 1.1. представлена джига “The Castlebar Races” без пауз для вдохов:

Port: Rásaí Caisleán an Bharraigh
Jig: Castlebar Races without breaths

Теперь введём нужные паузы, пользуясь вышеуказанными методами. На рис. 1.2. представлена та же джига, но с паузами:

Port: Rásaí Caisleán an Bharraigh
Jig: Castlebar Races, 1st Part with Breaths

Первая пауза для дыхания (3 такт) получена путём выбрасывания ноты d. Вторая пауза (4 такт) – путём сокращения длительности ноты e. Третья пауза получена выбрасыванием ноты f, а четвёртая – укорачиванием длительности ноты e.

Услышать, как звучит эта мелодия с паузами для вдохов, можно на Track 1.

Ещё один пример. На рис. 1.3 – первая часть “Willie Coleman’s Jig” без пауз.

Port: Willie Colemans
Jig: Willie Colemans, 1st part without breaths



На рис. 1.4. – та же мелодия, но с паузами.

Port: Willie Colemans
Jig: Willie Colemans, 1st Part with Breaths



Все паузы получены в результате сокращения длительности четвертных нот. Звучание можно послушать на Track 2.

Обратите внимание на небольшие отличия между паузами в этих двух мелодиях. Они появились в результате попытки подобрать схему пауз, соответствующую мелодическому рисунку. В “The Castlebar Races” присутствует повторяющееся нисходящее движение от g, и мы выделяем его с помощью паузы. В “Willie Coleman’s” мы имеем два отчётливых мелодических рисунка (нисходящий в 1 и 2 тактах и восходящий в 3 и 4 тактах). Если мы применим здесь схему вдохов из “The Castlebar Races”, то увидим, что она совершенно не соотносится с этими двумя рисунками. Вот что значит подчёркивать вдохами музыкальный смысл произведения.

Теперь давайте перейдём ко вторым частям обеих джиг.

Сначала – “The Castlebar Races”.

Для этой части я могу предложить два разных способа расстановки вдохов: один для первого повторения, второй – для второго.

Первый способ представлен на рис. 1.5.

Port: Rasáí Caisleán an Bharraigh
Jig: Castlebar Races, 2nd Part with breaths (1)



Звучание этого отрывка можно услышать на Track 3.

Первая пауза была сделана посредством отбрасывания в третьем такте ноты f.

Вторая пауза получилась после укорачивания на одну восьмую длительности ноты e в четвёртом такте (и добавления после паузы ноты d).

Третья пауза появляется после выбрасывания ноты e в шестом такте.

И последняя пауза появляется посредством укорачивания на одну восьмую длительности ноты e в восьмом такте.

Теперь рассмотрим альтернативный способ расстановки пауз, который можно использовать при повторении второй части джиги. Он представлен на рис. 1.6.

Port: Rasaí Caisleán an Bharraigh
Jig: Castlebar Races, 2nd part with breaths (2)



The image shows two staves of musical notation for a flute piece. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in G major (one sharp) and 8/8 time. The music consists of two lines of notes with several breath marks (indicated by a vertical line with a small circle) placed at the end of phrases. The first staff has three breath marks, and the second staff has two.

Звучание этого отрывка можно услышать на Track 4.

Для разнообразия мы меняем схему расстановки вдохов и делаем паузу, выбрасывая восьмую ноту е во втором такте.

Также мы укорачиваем ноту g в четвёртом такте, получая тем самым очень большую паузу (достаточно большую, чтобы набрать полные лёгкие воздуха).


Третья пауза получается после выбрасывания в седьмом такте ноты f.

Поскольку в четвёртом такте мы набрали достаточное количество воздуха, то больше пауз мы не делаем, а после окончания восьмого такта снова исполняем часть А: это придаст мелодии дополнительного драйва.

Менять схемы расстановки дыхания очень полезно, поскольку это вносит в мелодию разнообразие, однако я не буду чересчур заставлять делать так начинающих и флейтистов среднего уровня. Важно брать дыхание достаточно часто для того, чтобы постоянно чувствовать себя комфортно во время игры.

На рисунке 1.7 представлена схема расстановки вдохов для джиги “Willie Coleman’s”.

Port: Willie Colemans
Jig: Willie Colemans, 2nd part with breaths



The image shows two staves of musical notation for a flute piece. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in G major (one sharp) and 8/8 time. The music consists of two lines of notes with several breath marks (indicated by a vertical line with a small circle) placed at the end of phrases. The first staff has three breath marks, and the second staff has two.

Звучание этого отрывка можно услышать на Track 5.

Первая пауза получается после выбрасывания во втором такте ноты g.

Вторая пауза получается с помощью выбрасывания в четвёртом такте ноты d. В этом месте сделайте достаточно большой вдох, поскольку следующий вдох будет несколько позже, чем обычно.

Третья пауза получается с помощью выбрасывания в седьмом такте ноты B. Обратите внимание на то, что следующую после паузы ноту d я заменил на g; таким образом, я использовал паузу для создания мелодического скачка во второй октаве (кроме того, на эту ноту g я делаю кат (о катах см. соответствующий раздел)).

В дальнейшем вы убедитесь в том, что паузы часто позволяют использовать новые мелодические возможности вроде этой. Исполняя этот отрывок во второй раз, вы можете решить не делать паузу для дыхания в конце последнего такта, а сразу перейти на исполнение части А. Для этого нужно сократить длительность последней ноты G до восьмой и добавить после неё ноты d и c.

В качестве примера прекрасного флейтиста, свободно оперирующего дыханием, могу привести Майка Рафферти, родившегося в Баллинакилле, а ныне живущего в Нью-Йорке. Майк разбавляет долгие пассажи большим количеством коротких вдохов, демонстрируя тем самым красивый, расслабленный, текучий стиль игры, который я часто ставлю в пример своим студентам. Своей игрой

он доказывает, что для того, чтобы быть выдающимся флейтистом, вовсе не обязательно делать нечеловечески долгие промежутки между вдохами. Майк делает очень много вдохов, и то, как и где он это делает, подчёркивает его уникальное прочтение исполняемых им мелодий (см. Главу 8 «Критическое слушание»).

Разучивая новую мелодию, я всегда продумываю схему вдохов, которую буду использовать, играя её. Если мне кажется, что определённые пассажи не должны прерываться, я буду стараться исполнять их без пауз. Если нужно будет сыграть особенно длинный пассаж, я определю место, где можно будет сделать глубокий вдох, и, дойдя до этого места, запасусь там воздухом. Иногда в рамках мелодических вариаций требуется смена фразировки, что, в свою очередь, требует изменения схемы вдохов. С опытом некоторые решения, касающиеся дыхания, будут приниматься почти бессознательно, но над некоторыми мелодиями всё равно придётся поработать.

И напоследок о дыхании

Следите за тем, чтобы вам всегда было комфортно брать дыхание во время игры. Если у вас начнёт кончаться воздух, от этого пострадают все остальные аспекты игры – особенно звук и артикуляция. Я никогда не слышал, чтобы грамотный слушатель восхищался умением музыканта играть долгие пассажи, не делая вдохов, но зато я знаю многих прекрасных флейтистов, делающих частые вдохи во время игры. Всегда делайте паузы для вдохов, не пытайтесь втиснуть их туда, где они будут не к месту. Если вы без необходимости возьмёте вдох не там, где запланировали, то чаще всего вы сделаете это там, где он совсем не нужен. Приступая к разбору новой мелодии, сразу продумайте схему вдохов. Сделайте это ещё до того, как расставите все каты, роллы и пр. Это позволит вам, в первую очередь, достичь комфорта, необходимого для исполнения всех остальных технических приёмов.

Пальцевая артикуляция: каты

Об артикуляции

Артикуляция отдельных нот – один из ключей к исполнению музыки. Обычно я сравниваю её с теми случаями в человеческой речи, когда смысл сказанного заключается в том, как именно были произнесены те или иные слова в предложении, какие слова или части слов были подчёркнуты, где были использованы паузы.

Без артикуляции ноты мелодии просто следуют одна за другой, и музыкальный смысл мелодии теряется. То, как именно флейтист артикулирует ноты мелодии, является солидной частью его индивидуального стиля и звучания. В основе артикуляции лежат следующие технические приёмы: кат, пэт, скрэйп, ролл и гортанная смычка. Эти приёмы применяются для артикуляции отдельных нот. Другим уровнем артикуляции являются схемы расстановки вдохов. Мы рассмотрим отдельно каждый из этих уровней и проанализируем, как их сочетания образуют индивидуальный стиль игры.

Каты: как их делать

Каты используются в основном для выделения, акцентирования или иной артикуляции ноты. Кат может быть коротким, длинным, и, кроме того, его можно исполнить тихо и нежно. Цели, с которыми применяются каты, могут быть различными: разделение двух последовательных одинаковых нот; ритмический акцент на ноте с целью выделения определённого мелодического рисунка. Большинство хороших музыкантов используют каты для всех этих целей в различных случаях.

Чтобы исполнить кат, нужно взять короткую быструю ноту (кат) перед нотой, которую нужно артикулировать, причём кат должен быть выше исходной ноты. Общая длительность обеих нот равна длительности исходной ноты. В целом, длительность ката крайне мала, а его высота неразличима для слушателя. В результате данная нота звучит с особым «щёлкающим» эффектом, привлекающим к ней внимание. Кат часто используется для разделения двух последовательных одинаковых нот.

В некоторых случаях длительность ката несколько увеличивается, в результате чего «щелчок» превращается во «взвизгивание». На мой взгляд, наилучшим способом контроля длительности ката является контроль того, насколько высоко поднимается палец во время его исполнения. Небольшая высота даёт «щелчок», большая – «взвизгивание». Конечно, можно контролировать длительность ката по скорости движения пальца, однако лично мне легче делать это по высоте пальца.

Каты: как их использовать

Выше были перечислены эффекты, производимые катом на ноту: акцент, привлечение внимания, артикуляция. Эти эффекты также дают ключ к тому, как нужно использовать каты в мелодии. Важнейшим аспектом ирландской традиционной музыки является ритм, и его можно подчеркнуть, используя каты. Одним из самых распространённых способов использования катов является выделение битов и полубитов, т.е. нот, приходящихся на эти доли. Каждый из этих случаев мы рассмотрим отдельно.

Использование катов для акцентирования битов

В качестве примера рассмотрим “Willie Coleman’s Jig”. Она представлена на рис. 2.2.

Port: Willie Colemans
Jig: Willie Colemans, with Cuts on beats



Обратите внимание на следующее:

- Кат исполняется перед основной нотой;
- По высоте кат выше основной ноты;
- Длительность ката входит в длительность основной ноты, а не добавляется к ней;
- Длительность ката чрезвычайно мала по сравнению с длительностью основной ноты.

Выбор аппликатуры ката – личное дело музыканта. Многие флейтисты предпочитают использовать ноту, следующую сразу после основной. Как правило, этот способ прекрасно работает, однако нелишним будет рассказать и о других вариантах.

Как правило, я использую каты, отстоящие от данной ноты более чем на одну ступень. Я делаю так, поскольку считаю, что подобный интервал делает технику исполнения ката более ясной, а исполненный таким образом кат гораздо эффективнее выполняет поставленную задачу. На рис. 2.1. представлены аппликатуры, которые я использую для исполнения катов.

Cut on D	x x o x x x	Cut on E	x x o x x o
	x x x x x x		x x x x x o
Cut on F	x x o x o o	Cut on G	x o x o o o
	x x x x o o		x x x o o o
Cut on A	o x o o o o	Cut on B	o o o o o o
	x x o o o o		x o o o o o

В процессе работы над катами я обнаружил, что полезно перед катом исполнять другую ноту. На самом деле, неплохо тренироваться, переходя ко всем возможным катом со всех возможных нот. Так вы научитесь использовать каты в мелодиях, где один и тот же кат может предваряться различными нотами (в качестве примера см. рис. 2.2, где представлены 1 и 4 такты первой части джиги “Willie Coleman’s”)

*****пропущена страница*****

Использование катов на сильную долю делает структуру мелодии более очевидной. Однако имейте в виду, что использование катов на каждой сильной доле делает звучание мелодии перегруженным и довольно тягостным. Но делать каты на часть сильных долей всегда уместно.

Рассмотрим ещё один пример, взяв на этот раз первую часть джиги “Lark in the Morning” (рис. 2.3).

Port: An Fhuiseog ar Maidin

Jig: The Lark in the Morning, 1st part with Cuts on beats

Flute

Fl.

5

The image shows two staves of musical notation for a flute. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. The top staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a measure rest for 5 measures before the first note. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments (cuts) indicated by small 'c' symbols above the notes.

Снова обратите внимание на то, что каты используются не на всех битах. Кроме того, некоторые каты играют двоякую роль:

1. Подчёркивают бит;
2. Разделяют две последовательно идущие ноты одинаковой высоты (как в 1 такте).

Решение вопроса о том, где исполнять каты, а где нет, является личным делом каждого музыканта.

По двум вышеприведённым примерам вы могли заметить, что я не использую кат на ноту D. В таких случаях я использую гортанную смычку (см. Главу 6). Кроме того, я обычно не делаю кат на ноту, после которой собираюсь сделать вдох (как на первую B во 2 такте предыдущего примера).

В качестве отличного примера повторного использования катов можно привести джигу “The Sweet Briar” (рис. 2.4). Здесь постоянно используется кат на B – как для подчёркивания доли, так и для очерчивания мелодического контура. Также я использую здесь кат на верхнюю g, подчёркивая тем самым, что это самая высокая нота мелодии (которая, к слову, включает в себя ограниченный набор нот и состоит из повторяющихся мелодических фраз в обеих частях). Это одна из моих самых любимых мелодий.

Port: An Dris Milis

Jig: The Sweet Briar, with Cuts

Flute

Fl.

5

9

13

The image shows four staves of musical notation for a flute. The top staff is labeled 'Flute' and the subsequent three are labeled 'Fl.'. All staves are in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. The top staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a measure rest for 5 measures. The third staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a measure rest for 9 measures. The fourth staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a measure rest for 13 measures. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments (cuts) indicated by small 'c' symbols above the notes.

Звучание можно услышать на Track 8.

Последовательность Bdd, которая впервые появляется во 2 такте части A, интенсивно используется в обеих частях мелодии и является её важной мелодической особенностью. Кат на B призван подчеркнуть сильную долю и мелодический контур в целом.

Использование катов для акцентирования полубитов

Полубиты являются ключевыми элементами ритма ирландской традиционной музыки, и одним из способов выделения являются каты. Прекрасным примером этому служит следующая адаптированная для флейты версия рила “Rolling in the Ryegrass” (рис. 2.5).

Ríl: Ag Rolladh sa Seagalach
Reel: Rolling in the Ryegrass, 1st part with Cuts on half-beats

Все каты здесь делаются на ноты, приходящиеся на полубит. Чтобы не перегружать мелодию, каты должны быть изящными, быстрыми и чёткими. Обратите внимание, что кат – единственное украшение, используемое в этом отрывке. Без катов мелодия звучала бы просто и безыскусно. Таков эффект ката. Звучание этого отрывка можно услышать на Track 9.

На каждом кате в этом отрывке я использую гортанные смывки, дабы придать кату дополнительную окраску и подчеркнуть её.

Чтобы достичь необходимого эффекта, вам не нужно делать кат на каждый полубит (или бит). Я пришёл к выводу, что даже малое количество катов на некоторые из этих нот подчёркивает ритмический смысл мелодии, а лёгкость и ясность битов с катами передаётся даже на те части мелодии, где каты вовсе не используются.

Примером вышесказанному может служить рил “The Mountain Top”, представленный на рис. 2.6.

Ríl: Barr an Chnoic
Reel: The Mountain Top, Cuts on beats and half-beats

В Track 10 звучит два варианта этой мелодии – без катов и с катами. Обратите внимание, что я делаю каты на некоторые биты и на некоторые полубиты. Таким образом, я подчёркиваю как сам бит, так и сопутствующую ему ритмическую форму – полубит. На мой взгляд, полезно во время игры думать и о том, и о другом: фокусировка на различных элементах мелодии значительно повышает её привлекательность.

В этом варианте мелодии используются только каты. Позже, изучая роллы, мы вновь вернёмся к этой мелодии, проанализировав более употребительный вариант её исполнения.

«Визгливый» кат

Можно возразить, что данная разновидность ката гораздо ближе к мелодическим украшениям, нежели к приёмам ритмической артикуляции, однако я не буду углубляться здесь в этот вопрос. Достаточно будет сказать, что данная техника используется для достижения того же эффекта, что и обычный кат, но лишь с одним отличием. Исполняя обычный кат, вы добиваетесь чёткости его звучания, делая его быстро и чисто. При этом высота ката, как правило, неразличима (различные аппликатуры, конечно, дают различный эффект восприятия ката, но высота остаётся неразличимой в любом случае). При исполнении «визгливого» ката его длительность несколько увеличивается, в результате чего мы можем различить на слух его высоту.

В качестве примера использования такого ката рассмотрим безымянный хорнпайп, представленный на рис. 2.7. «Визгливые» каты исполняются в 7 такте частей А и В. Для прояснения музыкального контекста приведу здесь всю часть А.

Cornphíopa: Gan Ainm
Hornpipe: Gan Ainm, 1st Part with 'yelping' Cuts

Flute

Fl.

Если на вашей флейте нет ключа G#, вы можете заменить эту ноту на В, либо же заменить последовательность AG#A длинным роллом А.

Аудио-пример данного отрывка – Track 11.

Напоследок о катах

Умение хорошо исполнять каты является фундаментальной частью ирландской традиционной игры на флейте. Кат – неотъемлемая часть техники, называемой «ролл» (см. Главу 4), и перед тем, как переходить к роллам, нужно в совершенстве овладеть техникой ката. Перед тем, как приступить к освоению ката, обязательно ознакомьтесь с его правильным звучанием. Слушая флейту, распознавайте каты и пытайтесь понять, что они приносят в музыку. Слух – это ваш наилучший инструмент, который вы должны осваивать и использовать. В Главе 8 будет описано, как некоторые великие флейтисты используют каты в своей игре.

Пальцевая артикуляция: пЭТЫ

ПЭТЫ: что это

Пэт – артикуляционный приём, предназначенный для разделения двух последовательных нот одинаковой высоты. Всё, что выше описывалось для катов, верно и для пэтов, с той лишь разницей, что пэт – это нота, расположенная ниже основной ноты.

- Сначала играет пэт, затем – основная нота;
- Высота пэта **ниже** основной ноты;
- Длительность пэта входит в общую длительность основной ноты, на которую делается пэт, а не прибавляется к ней;
- Длительность пэта ничтожно мала по сравнению с длительностью основной ноты;
- Пэт используется для разделения двух последовательных нот одинаковой высоты.

Несмотря на схожесть описаний ката и пэта, эффект от их использования в мелодии совершенно различный. В целом, каты более заметны и естественны, нежели пэты.

ПЭТЫ: как их делать

Как и каты, пэты исполняются «на границе» основной ноты и имеют крайне малую длительность, отсекаемую от длительности основной ноты. Исполнение пэта носит атакующий характер, когда палец как бы «бьёт» по флейте.

Многие музыканты, исполняя пэт, используют ноту, расположенную непосредственно перед основной нотой. Это неплохо, однако более внятный (и тяжёлый) пэт получается, если использовать ноту, отстоящую от основной на 2-3 ступени. Как правило, если я чувствую, что это будет к месту, то я делаю именно так.

На рис. 3.1 представлены аппликатуры, которые я использую для исполнения пэтов. Нижняя линия обозначает аппликатуру базовой ноты, верхняя – аппликатуру пэта.

Pat on E	x x x x x x x x x x x o	Pat of F	x x x x x x x x x x o o
Pat on G	x x x x x x x x x o o o	Pat on A	x x x o o o x x o o o o
Pat on B	x x x o o o x o o o o o		

Важно понимать что пэт, как и кат, не является дополнительной нотой: это лишь эффект, добавляемый к основной ноте. Этот эффект достигается благодаря очень короткой длительности, которая, в свою очередь, достигается тем, что палец не ложится на флейту, а ударяет по ней. Легче всего пэты делаются пальцами нижней руки (по крайней мере, для меня), поэтому хорошее исполнение пэтов левой (т.е. верхней) рукой требует больше практики. Кроме того, я выяснил, что пальцы, которыми будет делаться пэт, лучше не поднимать, а как бы стаскивать с отверстий: так получается гораздо более чёткий удар.

Пэты: как их использовать

Чаще всего пэты используют для разделения двух последовательных нот одинаковой высоты. Разумеется, с этой целью можно использовать и каты, и гортанные смычки. Играя джиги, я часто использую пэты, когда основная нота (т.е. вторая из двух последовательных нот одинаковой высоты) предшествует биту.

На рисунке 3.2 представлен пример использования пэтов в джиге “Muing Fliuch”.

Port: Muing Fliuch
Jig: Muing Fliuch, with Pats

The image shows a musical score for the piece 'Port: Muing Fliuch'. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Flute' and the second 'Fl.' (Flute). The third and fourth staves are also labeled 'Fl.'. The music is in 6/8 time and features a melody with several instances of 'pats', which are short, sharp accents used to separate notes of the same pitch. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Аудио этого примера – Track 12.

Ещё один пример использования пэтов для разделения последовательных нот одной высоты представлен на рисунке 3.3 на примере первой части джиги “The Spiders Web”. Здесь снова вторая из двух одинаковых нот расположена непосредственно перед битом.

Port: Liontán an Damháin Alla
Jig: Spiders Web, 1st part with Pats

The image shows a musical score for the piece 'Port: Liontán an Damháin Alla'. It consists of two staves of music. The first staff is labeled 'Flute' and the second 'Fl.' (Flute). The music is in 6/8 time and features a melody with several instances of 'pats', which are short, sharp accents used to separate notes of the same pitch. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Аудио этого примера – Track 13.

Если вторая из двух последовательно идущих нот приходится на бит, то я предпочитаю использовать не пэт, а кат или гортанную смычку.

Каждый музыкант сам решает, что ему использовать в том или ином месте – кат, пэт или гортанную смычку. На мой взгляд, пэт звучит не так мощно, как кат, а несколько мягче. В отличие от катов, используя пэт, я не делаю на этой ноте гортанной смычки, поскольку в результате это даёт гораздо более сильную артикуляцию, чем мне бы хотелось.

Выбор того, каким именно способом разделить или артикулировать ноты, зависит от того, какого эффекта я хочу добиться в данной конкретной мелодии. Разные музыканты могут выбрать по-разному.

Пэты и каты являются составляющими приёма, называемого «ролл». Перед тем, как приступить к освоению ролла, необходимо хорошо понять и изучить пэты и каты по отдельности.

И напоследок о пэтах

Перед тем, как приступать к освоению пэта, обязательно ознакомьтесь с его правильным звучанием. Слушая флейту, распознавайте пэты и пытайтесь понять, что они приносят в музыку. Слух – это ваш наилучший инструмент, который вы должны осваивать и использовать. Более подробно это будет рассмотрено в Главе 8 «Критическое слушание».

Пальцевая артикуляция: роллы. Длинные и короткие роллы

Длинные роллы: что это?

Длинный ролл – это приём ритмической артикуляции, включающий в себя три восьмые ноты одинаковой высоты, разделённые катом и пэтом. Именно так его обычно и записывают в нотах. Однако на практике длительность каждой из трёх нот не всегда одинакова. Многие музыканты часто исполняют первую ноту чуть дольше, чем остальные две, в зависимости от эффекта, которого они хотят добиться. Очень часто такое происходит в джигах (где ролл может приходиться на весь бит целиком), но также и в рилах (хотя и гораздо реже). Однако лучше не пытайтесь задать для себя точные схемы тайминга, а слушайте игру хороших флейтистов и сами выбирайте то, что чувствуете правильным.

Чтобы исполнить ролл, нужно сделать кат на вторую ноту и пэт – на третью. Как уже неоднократно говорилось ранее, перед тем, как приступать к роллам, убедитесь в правильности звучания ваших катов и пэтов. Ролл можно расписать так:

Ролл на базовую ноту = Базовая нота + Кат на базовую ноту + Пэт на базовую ноту.

Или так:

Ролл на базовую ноту = Базовая нота + Кат + Базовая нота + Пэт + Базовая нота.

Лично я предпочитаю первый способ, поскольку он соответствует концепции о том, что кат и пэт не существуют независимо от базовой ноты, являясь лишь способами её артикуляции.

Длинные роллы: как их делать

Разные музыканты используют разные аппликатуры для исполнения роллов. Я использую аппликатуры, представленные на рис. 4.1.

Roll on D	x x x x x x	Roll on E	x x x x x o
	x x x o x x		x x o x x o
	x x x x x x		x x x x x o
	x x x x o x		x x x x x x
	x x x x x x		x x x x x o
Roll on F	x x x x o o	Roll on G	x x x o o o
	x x o x o o		x o x o o o
	x x x x o o		x x x o o o
	x x x x x x		x x x x x x
	x x x x o o		x x x o o o
Roll on A	x x o o o o	Roll on B	x o o o o o
	o x o o o o		o o o o o o
	x x o o o o		x o o o o o
	x x x o o o		x x x o o o
	x x o o o o		x o o o o o

Многие музыканты, исполняя ролл, предпочитают использовать для ката ноту, следующую сразу после базовой, а для пэта – расположенную на ступень ниже базовой. Дабы максимально усилить ритмический эффект этого приёма, я стараюсь использовать максимально возможные интервалы между базовой нотой и связанными с ней катом и пэтом, поскольку мне кажется, что чем шире интервалы, тем более фактурным получается ролл.

Вот две связанные между собой составляющие хорошего ролла:

1. Правильное исполнение катов и пэтов;
2. Правильный внутренний тайминг ролла.

Каты и пэты мы разбирали в предыдущих разделах, поэтому здесь мы целиком сосредоточимся на внутреннем тайминге ролла.

Лучше всего тренироваться исполнять ролл именно в контексте тайминга, то есть не только запоминать движения пальцев, но и привыкать к таймингу. Для этого вам нужно выполнять упражнение, состоящее минимум из двух битов. Что касается пэтов, то стягивание пальцев с отверстий перед выполнением приёма способствует хорошему, «хлёсткому» удару и энергичному пэту.

Начнём с джиг, а именно с той, которую мы уже рассматривали – “Willie Coleman’s”.

Возьмём первый такт второй части:

G (ролл), edB (два бита, как нам и нужно).

Повторим этот такт 4 раза в чётком ритме. Начало ролла приходится строго на первый бит, конец – на ноту перед вторым битом. Нужно следить за правильностью внутреннего тайминга ролла.

Послушайте Track 14, в котором содержится 4 варианта исполнения данного такта с тремя различными скоростями: медленной, средней и быстрой (как при исполнении всей мелодии).

Играйте вместе с первым вариантам до тех пор, пока не запомните и привыкнете к таймингу. Затем проверьте себя, сыграв в одиночку (без записи). Затем переходите на следующий уровень. Играя роллы, полезно отбивать ногой биты. Я отбиваю ритм ногой (пяткой и носком правой ноги и только пяткой левой ноги – моя личная ритм-секция) всё время, пока играю, и это несколько ограничивает меня – особенно когда меня по разным причинам просят остановиться или играть потише.

Практикуясь в исполнении роллов, помните о том, что вы должны быть расслаблены. Мне часто приходится сталкиваться с учащимися, напрягающимися при исполнении роллов, в результате чего страдает качество их катов и пэтов (а значит, и тайминг).

Для подчёркивания ритмического эффекта длинного ролла можно использовать вместе с ним гортанную смучку. Вот как делаю я: если первая нота ролла приходится на бит, я использую на этой ноте гортанную смучку для усиления акцента. В качестве примера можно привести вторую часть джиги “Willie Coleman’s”, где в 1, 3 и 5 тактах первая нота ролла на G приходится на бит.

Иногда (в рилах) полубит приходится на вторую ноту ролла (т.е. на кат). Усилить ритмический эффект такого ролла можно с помощью мягкой гортанной смучки или дыхательной пульсации. В качестве примера можно привести рил “The Mountain Top” (см. ниже), где во всех роллах на G я подчёркиваю дыхательной пульсацией все каты.

Игра Майка Рафферти (см. Главу 8) также иллюстрирует то, как с помощью дыхательной пульсации ката в ролле можно добиться ритмического акцента.

Этими техниками пользуется множество прекрасных флейтистов, и я настоятельно рекомендую вам сначала натренировать свой слух, распознавая их, и лишь потом пытаться воспроизвести всё это – иначе вы просто увязнете. Практиковаться всегда легче, когда точно знаешь, как должен звучать результат.

Короткие роллы: что это?

Короткий ролл – приём ритмической артикуляции, состоящий из двух восьмых нот одинаковой высоты, на первую из которых делается кат, а на вторую – пэт. По сути, короткий ролл – это длинный рол минус первая нота.

Короткие роллы: как их делать

Как и в случае с длинным роллом, качество исполнения короткого ролла складывается из двух составляющих:

1. Правильное исполнение катов и пэтов;
2. Правильный внутренний тайминг ролла.

Аппликатуры, которые я предпочитаю для исполнения коротких роллов, проистекают из способов, какими я делаю длинные роллы. Они представлены на рисунке 4.2. Если вы предпочтёте другие способы – всё нормально. Главное, чтобы в результате вы получили нужный ритмический эффект.

Short Roll on D	x x x o x x x x x x x x x x x x o x x x x x x x	Short Roll on E	x x o x x o x x x x x o x x x x x x x x x x x o
Short Roll on F	x x o x o o x x x x o o x x x x x x x x x x o o	Short Roll on G	x o x o o o x x x o o o x x x x x x x x x o o o
Short Roll on A	o x o o o o x x o o o o x x x o o o x x o o o o	Short Roll on B	o o o o o o x o o o o o x x x o o o x o o o o o

Как и в случае с длинными роллами, ритмический импульс короткого ролла можно подчеркнуть с помощью гортанной смычки на первую ноту.

Роллы: как их использовать

Небольшое предостережение начинающим флейтистам: я бы не советовал вам использовать роллы до тех пор, пока вы не научитесь играть мелодию в нужном темпе, применяя в ней каты и пэты, сохраняя при этом хорошее звучание инструмента. До тех пор, пока вы не можете делать этого, лучше не трогать роллы, поскольку вам не удастся связно исполнить их в рамках мелодии.

Вернёмся к нашим старым знакомым – “The Castlebar Races” и “Willie Coleman’s”.

На рис. 4.3 представлен вариант исполнения второй части “The Castlebar Races” с использованием одних только катов. Аудио данного примера – в Track 15.

Port: Rasaí Caisleáin an Bharraigh
Jig: Castlebar Races, Cuts only



The image shows a musical score for a flute piece. It consists of two staves: the top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. The melody is written in a single line with various roll ornaments (accents) placed above the notes. The piece is identified as 'Jig: Castlebar Races, Cuts only'.

Теперь посмотрим, как можно использовать в этой мелодии роллы, а также изучим тот эффект, который они оказывают на неё.

Во второй части “The Castlebar Races” роллами можно заменить первые три ноты тактов 1, 2, 4 и 5 (см. рис. 4.4).

Port: Rásaí Caisleáin an Bharraigh
Jig: Castlebar Races, 2nd part, with Long Rolls




The image shows a musical score for a flute piece, similar to the previous one. It consists of two staves: 'Flute' and 'Fl.'. The key signature and time signature are the same. This version is identified as 'Jig: Castlebar Races, 2nd part, with Long Rolls'. The melody is written in a single line, and the roll ornaments are specifically 'Long Rolls'.

Аудио этого фрагмента – Track 16.

Аналогично, во второй части “Willie Coleman’s” в тактах 1, 3 и 5 также можно использовать роллы (см. рис. 4.5).

Port: Willie Colemans
Jig: Willie Colemans, 2nd part, with Long Rolls



The image shows a musical score for a flute piece. It consists of two staves: 'Flute' and 'Fl.'. The key signature and time signature are the same as the previous examples. This version is identified as 'Jig: Willie Colemans, 2nd part, with Long Rolls'. The melody is written in a single line, and the roll ornaments are 'Long Rolls'.

Аудио этого фрагмента (с роллами и без них) – Track 17.

Покажем на примере второй части “Willie Coleman’s”, как можно использовать короткие роллы. Здесь длинные роллы на g я заменил на короткие, а для заполнения образовавшейся паузы добавил после каждого ролла ноту d. Кроме того, в конце 4 такта я использовал короткий ролл на e. Всё это показано на рис. 4.6.

Port: Willie Colemans
Jig: Willie Colemans, 2nd part with Short Rolls

The image shows a musical score for a flute piece. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. The music features several short rolls, indicated by a 'V' above the notes. The first staff has three such rolls, and the second staff has two. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests.

Аудио этого примера – Track 18.

Теперь вернёмся к рилу, с которым мы уже знакомились в главе о катах, “The Mountain Top”, и внесём в него некоторые изменения, добавив в мелодию длинные роллы. Это будет означать уменьшение числа катов. Кроме того, мы изменим места вдохов, чтобы они соответствовали используемым роллам. Всё это представлено на рис. 4.7.

Ríl: Barr an Chnoic
Reel: The Mountain Top with Long Rolls (and Cuts & Pats)

The image shows a musical score for a flute piece. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom two are labeled 'Fl.'. All staves are in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The music features several long rolls, indicated by a 'V' above the notes. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some rests. The first staff has two long rolls, and the second and third staves have one each.

Аудио этого примера – Track 19.

Обратите внимание, что я применяю дыхательную пульсацию на роллах G в 4 и 8 тактах. Она приходится на катовую ноту ролла, которая, в свою очередь, приходится на полубит, что придаёт мелодии особый «свинг».

Принцип замены трёх восьмых нот длинным роллом и двух восьмых коротким роллом применим для любой мелодии. Понимание того, в каких именно местах мелодии это можно делать, придёт по мере знакомства с ирландской музыкальной традицией.

Вот ещё один вариант “The Mountain Top” – на этот раз с обеими разновидностями роллов (рис. 4.8).

Ríl: Barr an Chnoic

Reel: The Mountain Top with Long & Short Rolls

The image shows a musical score for a flute piece. It consists of three staves of music. The first staff is labeled 'Flute' and the second and third are labeled 'Fl.' (Flute). The music is in 2/4 time and G major. The first staff shows a sequence of eighth notes with a roll marked 'V' over the final note. The second staff starts with a measure containing a roll marked 'V' over a group of notes, followed by more eighth notes. The third staff continues the melody with another roll marked 'V' over a group of notes. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs.

Первый короткий ролл получается путём удлинения ноты G в 4 такте части А (раньше там было место для вдоха).

Второй короткий ролл появляется в 1 такте части В посредством удлинения ноты g до 2/8 и отбрасывания следующей за ними ноты d.

Подобным же образом получается третий короткий ролл в 5 такте части В.

Аудио этого примера – Track 20. Прослушав его, вы сразу заметите значительные изменения характера мелодии. Обратите также внимание на то, что изменилась схема расстановки мест для вдохов.

И напоследок о роллах

Роллы – приёмы ритмической артикуляции, для исполнения которых требуется отличное владение техникой ката и пэа. Усилению эффекта ролла способствуют каты и пэты, отстоящие от основной ноты более чем на одну ступень. Длинными роллами можно заменять одиночные ноты длительностью 3/8, а короткими – одиночные ноты длительностью 2/8. Кроме того, группу, состоящую из трёх восьмых нот, можно преобразовать с длинный ролл, а группу из двух восьмых – в короткий. Роллы можно акцентировать с помощью гортанной смычки на первую ноту, а акцентирование второй ноты мягкой гортанной смычкой или дыхательной пульсацией придаст роллу дополнительный ритмический эффект. Я не рекомендую использовать роллы при любой возможности, поскольку в этом случае мелодия станет звучать чересчур суетливо. Обычные ноты – это тоже хорошо!

Пальцевая артикуляция: скрэйпы

Скрэйпы: что это?

Термин «скрэйп» я придумал сам, поскольку это слово напоминает мне акустический эффект этого технического приёма. Так или иначе, скрэйп связан с катом и пэтом, поскольку является приёмом артикуляции ноты с использованием другой ноты. Отличие скрэйпа от пэта состоит в том, что в нём отсутствует «ударная» составляющая, а также в том, что скрэйп используется для артикуляции одиночной ноты, в то время как пэтом артикулируется вторая из двух последовательных одинаковых нот. Отличие скрэйпа от ката состоит в том, что в скрэйпе используется нота ниже основной. К скрэйпу применимо практически всё, что относится к пэту:

- Сначала исполняется скрэйп, затем основная нота;
- Высота скрэйпа ниже высоты основной ноты на одну ступень (исключение – нота C, скрэйп на которую делается с использованием ноты D);
- Длительность скрэйпа входит в длительность основной ноты, а не добавляется к ней;
- Длительность скрэйпа дольше длительности ката или пэта, и она составляет значительную долю длительности основной ноты.

Использование скрэйпа позволяет вам сделать более сильный упор на ноту. Атака становится особенно сильной в сочетании с гортанной смычкой. Сделанный без нажима, скрэйп будет звучать так, словно вы плавно перешли на основную ноту с нижней ступени (что, я полагаю, вы и делаете!) В Track 21 представлены мягкий и жёсткий скрэйпы на G.

Скрэйпы: как их делать

На рис. 5.1 представлены аппликатуры скрэйпов на различные ноты звукоряда флейты. Обратите внимание, что среди них нет скрэйпа на ноту D, т.к. для неё этот приём неприменим. Также обратите внимание на то, что для всех нот (за исключением C-бекар) скрэйп делается с использованием предыдущей ноты. Для C-бекар (если, конечно, не использовать для этого ключ) скрэйп делается с использованием ноты D (можно возразить что это кат по определению, однако этот приём не звучит как кат, поэтому я продолжаю называть его скрэйпом).

Scrape on E	x x x x x x x x x x x o	Scrape on F	x x x x x o x x x x o o
Scrape on G	x x x x o o x x x o o o	Scrape on A	x x x o o o x x o o o o
Scrape on B	x x o o o o x o o o o o	Scrape on Cnat	o x x x x x o x x o o o

Скрэйпы: как их использовать

Как уже говорилось, скрэйпы используются для придания ноте акцента и усиления атаки. В этом они похожи на каты, однако существенно отличаются от них по звучанию и производимому эффекту. Вы сами вольны выбирать, что использовать в том или ином месте мелодии – кат или скрэйп.

Помните о том, что акустически эти приёмы отличаются друг от друга, поскольку кат выше основной ноты, а скрэйп ниже. Я часто использую скрэйпы на более длинных нотах, а также на первых нотах роллов, чтобы придать им дополнительное ощущение свинга. Также бывает полезно делать скрэйпы на С-бекар, которая часто является вводным тоном в минорных тьюнах и, соответственно, требует артикуляции. Ещё скрэйп можно использовать для выделения самой высокой или самой низкой ноты в пассаже. В последнем случае нота практически всегда звучит так, словно она немного ниже, чем есть на самом деле.

Хороший пример использования скрэйпов представлен на рис. 5.2 в первой части джиги “Castlebar Races”.

Port: Rasaí Caisleáin an Bharraigh
Jig: Castlebar Races, 1st Part, with Scrapes

Во всех случаях ноты g и G являются самой высокой и самой низкой нотами этого отрывка, а в заключительном такте самой низкой нотой является A. Все эти ноты подчёркиваются скрэйпами. Замечу, что я не всегда играю эту мелодию именно так, а разбавляя скрэйпи катами для разнообразия. Аудио этого примера – Track 22.

Скрэйп можно использовать на первой ноте ролла, что придаёт ему ощущение «растянутости». Проиллюстрируем это на части В джиги “Castlebar Races” (рис. 5.3).

Port: Rasaí Caisleáin an Bharraigh
Jig: Castlebar Races, 2nd Part, Scrapes on Rolls

Аудио этого примера – Track 23.

И напоследок о скрэйпах

Перед тем, как приступать к отработке скрэйпов, убедитесь в том, что вы точно знаете, как они должны звучать. Слушая флейтистов, распознавайте скрэйпы в их игре и учитесь понимать, как они влияют на музыку. Подробнее об этом см. в Главе 8 «Критическое слушание».

Дыхательная артикуляция: гортанные смычки

Гортанные смычки: что это?

Гортанная смычка – это приём артикуляции, в котором задействована голосовая щель. Иногда его называют “throating”. Термин «голосовая щель» обозначает щель между голосовыми связками. Во время гортанной смычки голосовая щель полностью закрывается. Очень сложно описать в книге и объяснить аудитории процесс, происходящий у вас внутри. Я даже не уверен в том, что даже камера на оптоволоконном кабеле (Пэтси Хэнли как-то советовал воспользоваться ею) способна помочь пониманию этого процесса! Ниже приведены некоторые определения, которые я нашёл в интернете. Возможно, они вам помогут.

Обычно гортанную смычку определяют как «глухой гортанный взрывной звук».

Движение воздуха в ней происходит посредством выдавливания лёгкими воздуха через речевой тракт.

Артикуляция происходит посредством голосовых связок.

Гортанная смычка происходит посредством блокировки воздушного потока в речевом тракте.

Гортанная смычка – шумовой согласный звук, образующийся после снятия блокировки воздушного потока, который после этого выходит через ротовую полость.

Артикуляция происходит в гортани и дыхательном горле, язык при этом не задействован.

Используя английский язык, этот способ артикуляции можно описать в виде сочетания “uh-oh”.

Если это описание кажется вам чересчур сложным и многословным, не волнуйтесь. Сочетание текста и критического прослушивания аудиопримеров приведут вас к полному пониманию процесса.

Гортанная смычка является неотъемлемой частью стиля многих музыкантов (например, Пэтси Хэнли, Кэтрин МакЭвой, Гарри Брэдли, Мэтта Моллоя и, конечно, моего собственного). Кто-то использует очень много гортанных смычек (к примеру, я делаю их практически на каждую ноту), а кто-то вообще не использует их (например, Ифе Гранвилль).

Гортанные смычки используются для артикуляции, т.е. для акцентирования нот или для отделения ноты от соседних. Также они используются для очерчивания ритмической структуры мелодии или пульсации, лежащей в основе многих стилей игры на флейте.

Гортанные смычки: как их делать

Описание гортанных смычек – очень сложная задача, поскольку большинство из нас даже и не подозревают об этой части нашего речевого аппарата. Как правило, я рекомендую учащимся слушать игру опытных флейтистов – сначала для того, чтобы научиться распознавать гортанные смычки, а затем – чтобы научиться понимать эффект, который они оказывают на музыку. После этого уже не составит труда повторить этот приём самому. Никто никогда не объяснял мне, как это делается! Пример “uh-oh” неплохо подходит для объяснения учащимся того, как делается гортанная смычка, хотя перенос этой процедуры на флейту вызывает у некоторых затруднения. Гортанная смычка предназначена для блокировки звука там, где в “uh-oh” стоит дефис.

В общем, гортанная смычка – это... вытолкните диафрагмой воздух из лёгких, тут же на мгновение блокируйте воздушный поток гортанью (собственно гортанная смычка), после чего немедленно снова дайте воздуху свободу, раскрыв связки. В результате получится удар воздуха в амбушюр флейты.

Track 24 иллюстрирует применение гортанной смычки на ноте:

1. Сначала я 4 раза играю ноту G без смычки;
2. Затем играю 4 раза ноту G со смычкой;
3. Затем демонстрирую смычку саму по себе, без флейты.

Обратите внимание на следующие моменты:

- Вы можете слышать, как открывается и закрывается голосовая щель;
- Артикуляция нот без гортанной смычки не так чиста и отчётлива, как со смычкой;
- Благодаря гортанной смычке атакующее начало ноты получается чистым и твёрдым, что способствует отдельному восприятию этой ноты.

Гортанные смычки: как их использовать

Динамический диапазон гортанных смычек может быть самым разным – от нежного до очень твёрдого. Очень важно понимать, что гортанные смычки не имеют ничего общего со стакато, и их использование не прерывает общего потока музыки. Скорее, они используются для подчёркивания присутствия той или иной ноты, а также для выделения ритмической пульсации мелодии. Кроме того, смычки, подобно катам и пэтам, можно использовать для разделения двух последовательно идущих одинаковых нот.

Возьмём предыдущий пример (“Rolling on the Ryegrass”) и посмотрим, как в нём можно использовать гортанные смычки и какой эффект они дают. На рис. 6.1 приведена часть А этой мелодии. На Track 25 этот пример сначала звучит без смычек, затем – с ними.

Ríl: Ag Rolladh sa Seagalach
 Reel: Rolling in the Rye Grass, Part A with glottal stops

Здесь я делаю смычки на всех нотах (за исключением тех нот, после которых я делаю вдох). На полубитах я делаю более акцентированную смычку (там, где использую каты). Сочетание смычки с катом существенно выдвигает ноту на передний план, сильно акцентируя полубит.

Я не делаю смычек на восьмых нотах, после которых собираюсь сделать вдох. Гортанная смычка несколько искажает атакующую «кромку» ноты, и потому последняя нота перед вдохом со смычкой звучит не очень хорошо. Если нота длинная, то этот эффект неочевиден, и вы можете использовать или не использовать смычку по своему желанию.

В части В этой мелодии я также использую смычки на каждой ноте (с теми же исключениями). Здесь сочетания катов и смычек приходится на биты, а не на полубиты. Сильная смычка также используется на второй из двух последовательных нот d в первом такте, разделяя две одинаковые ноты и при этом акцентируя полубит.

Нотный пример представлен на рис. 6.2, а аудио – в Track 26.

Ríl: Ag Rolladh sa Seagalach

Reel: Rolling in the Ryegrass, Part B with glottal stops



На мой взгляд, использование гортанных смычек придаёт музыке дополнительную структурированность, поскольку каждая нота в этом случае звучит отдельно. Смягчая или усиливая смычку, музыкант может выстраивать пульсацию с ритмическими акцентами.

Несмотря на то, что в предыдущей пьесе я чётко обозначил все места, где использую гортанные смычки, **я не рекомендую вам учиться играть именно так**. Помните о том, что всё, чего мы пытаемся достичь – это найти способ артикулировать ноты мелодии (у каждого этот способ свой), а также выстроить ритмическую пульсацию, поддерживающую мелодию. Посмотрев предыдущий пример, вы увидите практически на каждом бите и полубите либо кат, либо гортанную смычку, либо длинную ноту. Всё это подчёркивает ритм, выдвигает его на первый план. Обратите внимание, что некоторые биты/полубиты не акцентируются. Это сделано для того, чтобы не перегружать ритм. Решение, что акцентировать, а что нет, принимается исключительно самим музыкантом.

Потребуется некоторое время попрактиковаться, прежде чем у вас получится делать смычки в непрерывной последовательности и манипулировать их силой. Ключом к успеху является аналитическое слушание. Когда ваш музыкальный слух распознаёт тот эффект, который вам нужен, то воспроизвести его будет вам не очень сложно. Для меня это словно эврика... вот что случилось со мной, когда мне было двенадцать лет. Я сидел на капоте отцовской машины (это было на flead cheoil в селе Килла, графство Корк) и репетировал, когда вдруг всё, что я пытался отработать и воспроизвести (это было после прослушивания записи великого Джона МакКенны), внезапно стало получаться. Помню, я в изумлении прыгнул на землю, а потом забрался обратно на капот. Если кому интересно – это был «Фольксваген».

Чтобы вы могли лучше понять то, как гортанные смычки влияют на ритмическую структуру мелодии, я записал аудио-фрагмент, в котором джиги “Lark of the Morning” играется сначала без смычек, а затем уже с ними. Таким образом, вы сможете сравнить обе версии и понять, чем они отличаются друг от дружки. Кроме того, я записал аудио, в котором слышны лишь смычки (без флейты: чтобы инструмент не звучал, я повернул его амбушюрным отверстием от себя). Надеюсь, это прольёт свет на ритмическую функцию гортанных смычек, а также сделает очевидным, что все смычки имеют различную силу, обусловленную ритмической структурой мелодии.

Track 27 – первая часть джиги “Lark of the Morning” без смычек и со смычками.

Track 28 – первая часть джиги “Lark of the Morning” со смычками и без флейты.

Обратите внимание, что в этой джиге я использую смычки практически на всех нотах – за некоторым исключением. В основном я использую сильные смычки на 1 и 4 нотах каждого такта (биты), а также на 3 и 6 нотах, а на оставшихся нотах (2 и 5) я делаю их гораздо слабее. Это можно примерно представить в виде следующей слоговой записи:

Dum-di-dum, dum-di-dum, dum-di-dum, dum-di-dum,

Где dum – сильная смычка, а di – слабая.


Я пришёл к выводу, что акцент на каждую ноту перед битом, а также на сам бит, придаёт джиге особый драйв, и поэтому я использую этот подход в качестве стандарта для исполнения практически всех джиг.

В Главе 8 «Критическое слушание» будет разбор примера, где Джон Уайнн использует этот приём в непомерном количестве, придавая мелодии практически синкопирующий эффект.

Иногда бывает так, что характер самой мелодии не предполагает каких-либо ритмических добавлений (например, такты 1, 2, 3, 5, 6 третьей части джиги “Lark of the Morning” имеют в своей основе столь уникальный мелодический паттерн, что я предпочёл не вмешиваться в него. Это исключительно личный выбор).

Там, где я живу (Cúil Aodha, графство Корк), мы играем много полек (и, разумеется, слайдов). Это те самые мелодии, под которые на моей родине танцуют сэты, и поэтому их играют с уникальной для тех мест раскачкой и драйвом. Залогом такой раскачки при игре на флейте является использование гортанных смывчек. В местных польках присутствует весьма большое количество заливанных, «связанных нот», и, дабы добавить в эти пассажи чёткости и энергии, я использую при их игре гортанные смывчки. Это требует умения делать много последовательных смывчек на большой скорости. Тренируйтесь, но не забывайте при этом настраивать свой слух на тот эффект, которого вы желаете добиться... пусть ваши уши сообщают телу всё необходимое.

Polca Sheáin Breathnach
Polka: John Walshes, with Glottal Stops



В польке, представленной на рис. 6.3, я делаю смывчки на каждой ноте. Для того чтобы понять, какое влияние это оказывает на мелодию, прослушайте Track 29:

1. Первая часть польки “John Walshe’s”, исполненная без смывчек;
2. Первая часть польки “John Walshe’s”, исполненная со смывчками;
3. Первая часть польки “John Walshe’s”, исполненная на флейте с отвёрнутым амбушюрным отверстием, так, что слышно одни смывчки.

Потребуются долгие тренировки, прежде чем вы сможете делать смывчки долго и непрерывно. Со временем это станет второй натурой вашей игры.

Напоследок о гортанных смывчках

Рискуя надоесть вам, я продолжаю твердить свою мантру слушания: перед тем, как приступить к отработке гортанных смывчек, убедитесь в том, что вы чётко представляете себе то, как они звучат. Слушая флейтистов, обращайте внимание на смывчки и анализируйте эффект, который они оказывают на музыку. Слух – это ваш наилучший инструмент, который вы должны осваивать и использовать. Более подробно это будет рассмотрено в Главе 8 «Критическое слушание».

Всё вместе: руководство по выстраиванию стиля

Техники, описанные в этой книге, излагаются в определённой последовательности. Рекомендую вам следовать именно такой последовательности, когда будете создавать свой арсенал выразительных средств, не забывая при этом подвергать критическому анализу как можно больше тьюнов в исполнении хороших флейтистов. Объясню, почему я так считаю:

- С самого начала очень важно научиться эффективно создавать схему вдохов, поскольку отсутствие этого навыка отрицательно отразится на всех остальных аспектах игры. Убедитесь в том, что вы хорошо понимаете основные способы создания пространства для вдоха и в состоянии ими воспользоваться;
- Базовыми приёмами пальцевой артикуляции являются каты и пэты. Это основные элементы, на которых строится связный и гармоничный подход к ритму в процессе игры. Старательно тренируйтесь делать каты и пэты на все ноты до тех пор, пока для вас не станут очевидными принципы их использования, места их использования и эффект, который они оказывают на мелодию;
- Роллы можно исполнять только тогда, когда вы отточите технику исполнения катов и пэтов;
- Со временем, когда, слушая записи, вы поймёте принципы их действия, вы можете начать осваивать гортанные смычки;
- Никогда не играйте в темпе, превышающем тот, при котором вы можете внятно и ритмично использовать артикуляционные и дыхательные техники. Привычка играть слишком быстро может привести к небрежному и грязному звучанию.

При разучивании новой мелодии предлагаю вам действовать по следующей схеме:

- Прослушайте мелодию несколько раз, чтобы «ухватить» её общие очертания. Можете взять в руки флейту лишь тогда, когда полностью поймёте структуру и ход мелодии. Начинайте играть мелодию очень медленно.
- Придумайте схему вдохов, которая помогла бы вам хорошо фразировать мелодию (используйте отбрасывание нот, укорачивание длительностей). Сыграйте мелодий в удобном для вас темпе.
- Теперь можете применять приёмы артикуляции, комбинируя каты, пэты и гортанные смычки. Стремитесь к тому, чтобы научиться играть мелодию в разумном для неё темпе с чистой артикуляцией и дыханием.
- Начинайте добавлять длинные и короткие роллы. Особенно не заморачивайтесь на них, поскольку, как я уже говорил выше, многие прекрасные флейтисты предпочитают использовать роллы в очень малых количествах. Если вы решите использовать ролл, подумайте, не хотите ли вы подчеркнуть его гортанной смычкой или скрэпом на первой ноте, или же добавить мягкую смычку или дыхательную пульсацию на катовую ноту ролла.
- Теперь у вас есть ваша первая схема разучивания и игры мелодии. Следуйте ей снова и снова. В процессе следования ей вам начнут открываться новые возможности в плане дыхания, фразировки, вариаций и т.д., и вы сможете привнести всё это в вашу игру. Полезно записывать себя, чтобы иметь возможность услышать свой звук и оценить со стороны ваш вариант фразировки мелодии. Гораздо легче объективно оценить свою игру именно слушая запись, а не во время игры.

Старайтесь не слишком зацикливаться на своей игре и на том, где и какие артикуляционные приёмы использовать. Пусть всё это придёт к вам естественным путём в процессе работы над приведёнными в этой книге примерами и прослушивания игры хороших флейтистов. Знаю, вы уже устали

слушать это, но, тем не менее, это чистая правда: слушать и пытаться понять, что вы слышите – наилучший способ освоить всё, что необходимо для выразительной игры традиционной музыки.

В Приложении 3 к этой книге я собрал ноты всех мелодий, упоминаемых в этой книге. В них я обозначил многие приёмы артикуляции, которые я сам использую при игре. Однако я не обозначал места использования гортанных смычек. Как я уже говорил, я делаю смычки разной силы практически на всех нотах, и потому обозначать их не имеет смысла.

Также для каждого примера я записал аудиоверсию, в значительной степени соответствующую нотной записи. Я сыграл всё в среднем темпе, чтобы вы могли выучить мелодии по слуху.

Если вам это необходимо, то можете пользоваться нотами в качестве подсказки, однако старайтесь всё же разучивать все мелодии по слуху. Большинство людей, приложив усилия и затратив ряд попыток на разучивание послуху, потом сильно удивляются тому, насколько быстро им это удаётся.

Критическое слушание

Будучи опытным флейтистом, я слушаю флейтовую музыку на двух уровнях. Первый уровень – это чистое наслаждение музыкой. Второй – исключительно аналитический: оценка звучания, ритма, выбора мелодии, дыхания, артикуляции и общей техники исполнения. Я называю это «критическим слушанием». Возможно, вы удивитесь, но оно совершенно не мешает мне получать удовольствие от музыки. Беглый «технический» взгляд на чью-то игру улучшает моё восприятие хорошего исполнения и даёт мне пищу для размышлений на тему моей собственной игры.

Я убеждён, что если вы не слышите что-либо, то вы это и не сыграете. Я играю на флейте уже почти 40 лет, и сейчас в состоянии «воспроизвести» большинство изученных за это время техник. Однако я продолжаю думать над тем, как их использовать (отдельно, с повторением, в комбинации с чем-либо и т.д.). А это знание приходит посредством критического слушания и экспериментов.

На протяжении всей книги я неоднократно подчёркивал, что нужно обязательно слушать игру хороших флейтистов, если хотите стать одним из них. Это слушание должно быть чётко сфокусированным. Умение слышать, что именно делает музыкант, чтобы добиться эффекта – не тот навык, что приходит сразу. Напротив, это умение развивается со временем, пока ваш слух тренируется, а вы знакомитесь с различными стилями и методами лучших музыкантов.

Мой процесс слушания проходит в три этапа:

1. **Описание.** Речь идёт о высокоуровневой личной реакции на исполнение. Подберите одиночные слова или фразы, выражающие ваше впечатление от музыки. Не бойтесь использовать «нетехнические» термины: цель этого шага – всего лишь задать направление для следующих шагов.
2. **Пояснение.** Выделите в мелодии пассажи, к которым относятся слова и описания, подобранные вами на предыдущем шаге. Иногда это будет вся пьеса целиком, иногда – какие-то конкретные фразы, такты или даже отдельные ноты. Цель этого шага – выделение в мелодии отдельных частей, музыкальное воздействие которых вам и предстоит определить.
3. **Исследование.** Тщательно прослушайте выделенные вами пассажи и определите, каким образом музыкант достигает описанного вами эффекта (техники, дыхание, звук, повторения и т.д.). В зависимости от вашего нынешнего уровня владения флейтой могут обнаружиться техники, которых вы не знаете. Отметьте эти техники и спросите о них у более опытных флейтистов. В целом же вы обнаружите, что всё, что оказывает наиболее значительное музыкальное воздействие – это не что иное, как базовые приёмы (схема дыхания, каты, пэты, скрэйпы и смычки).

Чаще всего весь этот процесс осуществляется подсознательно, особенно если вы уже достигли высокого уровня игры, однако на начальных этапах это надо делать старательно и осознанно; особенно это касается последнего этапа, на котором происходит детальное исследование исполнения. Важно помнить о том, что очень часто различные приёмы используются несколько раз подряд и/или в сочетании с другими приёмами, в результате чего музыка и производит впечатление на слушателя. Очень редко это происходит благодаря какому-то одному приёму.

Далее в этой главе я применю данный подход «критического слушания» к игре ряда ведущих флейтистов, чтобы показать учащимся, как выявлять места, благодаря которым мелодия звучит прекрасно. Разумеется, артистическую магию этих музыкантов невозможно объяснить словами: это особенность, присущая исключительно их игре. Кроме того, я даже не пытался осуществить тщательный анализ всех аспектов их игры, касаясь лишь тех её элементов, который производят сильно впечатление лично на меня. Но, несмотря на это, прохождение перечисленных выше трёх шагов поможет усердным флейтистам приобрести дополнительный навык слушания музыки и существенно продвигнуться в своём обучении.

В конце каждого раздела, посвящённого конкретному музыканту, я привожу краткий список «ключей» к изучению данной конкретной записи. Это далеко не полный список – как для данной за-

писи, так и для стиля игры данного музыканта в целом. Однако это наиболее заметные принципы, которые, я надеюсь, будут вам полезны.

Все упомянутые здесь музыканты дали мне разрешение на публикацию критического анализа их игры. Чтобы получить такое разрешение, пришлось прибегнуть к взяткам, освежающим напиткам и сомнительным обещаниям. Всё это очень хорошо характеризует флейтистское сообщество как сугубо земных людей. Хочу поблагодарить каждого из них за их великодушие, щедрость и доверие ко мне.

Гарри Брэдли (Harry Bradley)



Гарри Брэдли родился в 1974 году в Южном Белфасте в семье, не имевшей никакого отношения к музыке. В возрасте 12 лет, вдохновлённый записями групп “Rlanxty” и “Bothy Band”, начал учиться играть на вистле. Позже начал учиться у местных флейтистов Ноэла Ленихана, Майкла Кларксона, Сэма Мюррея и Брендана О’Хара. В 1992 стал стипендиатом Northern Ireland Arts Council и переехал в Голуэй, где живёт до сих пор, работая на ирландскоязычном телеканале TG4. Гастролировал с группами “Cran” и “Dervish”, а также играл на альбоме “The Blue Idol” группы “Altan”. Его дебютный альбом был признан лучшим традиционным альбомом 2000 года.

*****пропущена страница*****

Описание

Будучи чрезвычайно энергичным музыкантом, Гарри редко что-то бросает, предпочитая выбрать свою тему для каждой мелодии и придерживаться её до конца. В результате он достигает кристальной ясности целей. Подобный «тематический» подход предоставляет слушателю много пространства.

Вот слова и фразы, которые приходят мне на ум, когда я слушаю Гарри:

- Тематический подход;
- Чисто/без суеты;
- Ритмичность;
- Контроль/сила;
- Соответствие контуру мелодии;
- Шероховатость;
- «Экзотические» украшения;
- Тональное разнообразие.

Попытаюсь проиллюстрировать всё это на примере композиции “As I Carelessly did Stray”. Данный сэт состоит из безымянного хайлэнда, за которым следует “Captain Kelly’s Reel”. Этот сэт можно услышать на Track 40.

Пояснение

Хайлэнд: Гарри использует тему чистоты, несуетливости, подчёркивает контуры мелодии и местами варьирует тон.

Исследование

Гарри использует очень простую схему вдохов (в основном, он вдыхает в конце 2, 4 и 6 тактов частей А и В). Он не берёт дыхание в конце 8 такта части А, создавая переход между двумя частями. Этот более длинный пассаж возможен благодаря тому, что Гарри делает короткий вдох в 7 такте обеих частей (фактически, через 2 ноты после предыдущего вдоха в конце 6 такта). Для обучаемого это очень важный момент; схема вдохов Гарри гарантирует, что у него хватит топлива/энергии для контроля звучания и тайминга на самом высоком уровне. Так Гарри позволяет мелодии сиять.

Первая часть тьюна представляет собой постепенное нисходящее движение, приходящееся на первые четыре бита части А (повторяется также на 9-12 битах), что характерно и для части В. Это центральная тема мелодии, и Гарри уделяет ей должное внимание. Биты приходятся на ноты d, G, E и D. Чтобы придать объём нотам G и E, он делает на них скрэйпы (на ноте G он делает одновременно скрэйп и кат), подчёркивая тем самым ступенчатую природу нисходящего движения. Гарри завершает это движение прекрасной сильной, значительной нижней D, демонстрируя умение в любой момент, когда потребуется, взять отличное твёрдое D (это требует долгих тренировок, поскольку твёрдое D на флейте сделать довольно сложно в силу особенности амбушюра). Кроме того, на первых двух нотах нисходящего движения (т.е. первых двух нотах тактов 1 и 5 части А, а также 5 такта части В) Гарри использует одну интересную вещь: он чередует пассажи “d – кат на e” и “Scottish Snap” – “укороченная d - g” (при этом нота g ровно столько, на сколько укорочена нота d). Этот приём напоминает нам о том, что эта мелодия – действительно хайлэнд. На мой взгляд, использование ката на ноте e (обратите внимание, что эта нота не приходится ни на бит, ни на полубит, где обычно и используются каты) дополняется катом на «скрэйпированную» g, что придаёт мелодии милую шероховатость.

Играя длинные ноты (d и G) в начале части А (вариация во втором повторении тьюна), Гарри использует красивый приём: он «вибрирует» эти ноты с помощью пульсирующей, дрожащей струи воздуха, при этом давая обоим нотам быстро затухнуть; ощущение создаваемое этим эффектом, значительно отличается от того, если бы он просто сыграл две длинные ноты без акцента. Это прекрасный пример умения Гарри удивить слушателя экзотическими вкраплениями в мелодию.

Пояснение

Рил: Гарри показывает ритмичную игру, временами демонстрируя свои фирменные яркие украшения.

Исследование

На мой взгляд, в этом риле Гарри значительно фокусируется на ритмической теме, усиливая при этом мелодическую структуру тьюна акцентами на биты и полубиты. Кроме того, он достигает ощущения шероховатости с помощью обработки конкретных нот – либо меняя звучание ноты, либо выдвигая на первый план ноту, акцентировать которую никому ни пришло бы в голову.

Для создания драйвового ритма Гарри использует комбинацию четырёх техник:

1. Во-первых, выбор схемы вдохов;
2. Во-вторых, изменение длительности нот в определённых фразах;
3. В-третьих, использование катов на определённые ноты;
4. В-четвёртых, использование гортанных смычек для артикуляции отдельных нот (в ряде случаев смычки очень сильные).

Разберём каждый из этих пунктов по отдельности.

Во-первых, Гарри использует одну и ту же схему вдохов с незначительными вариациями. Большая часть вдохов делается через 4 такта. Несмотря на то, что сам по себе такой интервал не является очень длинным для одного вдоха, постоянно использовать такой интервал весьма нелегко. 1, 2, 5 и 6 такты задают ритм части А и не прерываются вдохами. Не берётся дыхание и в начале 7 такта части В вплоть до начала 3 такта части А, благодаря чему Гарри противопоставляет более яркую мелодическую основу 7 и 8 тактов части В с ритмически сфокусированной частью А. Непрерывный переход из части В в часть А придаёт музыке дополнительное напряжение, поскольку здесь не делается вполне очевидный вдох. Само это напряжение даёт слушателю понять, почему так сделано – чтобы не прерывать ритма мелодии.

Восьмые ноты в 1, 2, 5 и 6 тактах части А Гарри предпочитает исполнять без вдохов, пауз, длинных нот или роллов. Это создаёт совершенно безжалостный эффект, который подчёркивается постоянными акцентами на ноты G, приходящиеся на бит. Кроме того, ритм подчёркивается мастерски исполненными нижними D.

Наконец, в части В Гарри обращает внимание на полубиты, исполняя каты на повторяющиеся ноты b, приходящиеся как раз на эти доли. Это самая важная техника, применяемая в этом пассаже.

Одним из наиболее ярких аспектов игры Гарри является использование гортанных смычек для артикуляции нот. Благодаря им игра Гарри обладает натиском и мощью. В этом риле Гарри использует смычки практически на всех нотах. Использование на некоторых нотах смычек в сочетании с катями (например, упоминавшиеся выше каты на повторяющиеся ноты b в части В) даёт этим нотам дополнительный акцент. Смычки используются в динамическом диапазоне от самых мягких до самых жёстких, и, используя их, Гарри не только акцентирует биты и полубиты, но и подкрепляет ритмические функции всех оставшихся нот.

Всё вышеописанное Гарри применяет на протяжении всей мелодии. Он контролирует её всё время, не допуская самотёка.

В присущей ему манере Гарри удивляет слушателя, вводя в ткань мелодии несколько редких специфических украшений. Они особо примечательны в сочетании со стандартным непротиворечивым аккомпанементом. Примером такого украшения может служить долгая нота C-бекар в 4 такте части А, когда он повторяет рил во второй раз. Эта нота затем повторяется в виде долгой верхней с в последнем переходе из части А в часть В.

Чему можно научиться, слушая Гарри:

- Выделение первичных характеристик мелодии;
- Выборочное использование различных техник;
- Каты, смычки, скрэйпы и схемы вдохов – очень важные составляющие чёткого ритма;
- «Контроль/Энергия/Сила» достигаются посредством практики (совершенствования техники и звука) и планирования (тщательного продумывания схемы вдохов).

Ифе Гранвилль (Aoife Granville)



Ифе Гранвилль – флейтистка из Дингла, исполняющая классическую и традиционную музыку с семилетнего возраста. В юности она выступала и гастролировала с Kerry Chamber Orchestra, Dublin Youth Orchestra и Ceol Chiarraí. Будучи участницей группы Fiddlesticks, она поступила учиться музыке в УСС¹. За вклад в традиционную музыку Ифе была удостоена медали Бене Меренти, а также является обладательницей многочисленных наград, полученных на Oireachtas и Fleadh Cheoil, включая престижный титул Senior Flute, выигранный ею в 2003 году. В настоящее время она преподаёт традиционную игру на флейте, по совместительству читает лекции в Школе музыки и театра при УСС, где она также защитила диссертацию по этномузыкологии. В 2006 году Ифе выпустила свой дебютный альбом “Sráid Eoin Shuffle”. Ныне она востребована и как музыкант, и как преподаватель и учёный.

Описание

Слушая игру Ифе, первое, на что обращаешь внимание – это то, насколько мастерски она контролирует звучание своего инструмента. Мне, как слушателю, это особенно приятно, поскольку я могу быть уверен, что так будет на протяжении всего моего путешествия по её музыке. Это мастерство создания звука вкупе с естественной фразировкой и вариациями является своеобразной основой её игры. Очень редко бывает так, что Ифе дважды сыграла одно и то же, не внося в мелодию никаких собственных изменений. Слушая Ифе уже много лет, я знаю, что она много времени уделяет тому, как она собирается представить ту или иную мелодию и какие свои умения она в ней продемонстрирует.

Ещё одна важная особенность стиля Ифе – это её подход к артикуляции. В отличие от многих традиционных флейтистов, она предпочитает языковую артикуляцию гортанным смычкам. Её музыке характерна исключительная сдержанность и грация.

Вот слова и фразы, которые приходят мне на ум, когда я слушаю Ифе:

- Контроль;
- Устойчивость;
- Прекрасный звук;
- Меняющаяся фразировка;
- Варьирующаяся мелодия;
- Ритмические вариации;

¹ Univercity College Cork.

- Мягкая артикуляция.

Я попытаюсь проиллюстрировать всё это на примере композиции, которую Ифе записала специально для этой книги. Это эйр “Réidh Cnoc na mná Duibhe”, за которым следует рил “Touch Me if You Dare”. Этот сэт можно услышать на Track 41.

Пояснение

Эйр. Исполнение Ифе характеризуется контролем звучания (осуществляемым посредством тщательно продуманной схемы вдохов) и фразировкой.

Рил. Кроме безусловно прекрасного звука, Ифе демонстрирует отличную фразировку, постоянно меняя схему вдохов, чтобы вновь исполненный пассаж каждый раз звучал по-новому. Кроме того, Ифе применяет ритмические вариации, подчёркивая или удлиняя ноты, создавая тем самым новое ритмическое ощущение.

Исследование

Эйр

Ифе начинает его с очень сильной ноты А. Сила и нажим этой ноты усиливаются благодаря скрэйпу с ноты G и языковой артикуляции. Тем самым Ифе немедленно устанавливает контроль над мелодией и инструментом. Она продолжает демонстрировать его, делая затем скрэйп на ноту E, которая, как известно, считается самой слабой и нестабильной нотой флейты, однако с помощью скрэйпа её можно несколько усилить. Ифе использует скрэйпы на протяжении всей мелодии, добавляя акцент к различным нотам.

Исполняя этот эйр, Ифе демонстрирует мастерство владения тоном и громкостью инструмента, используя динамические оттенки (повышение и уменьшение громкости). Каждая взятая ею нота звучит самым наилучшим образом и непринуждённо переходит в сочное нижнее D. Обратите также внимание на то, как она заставляет ноты звучать в полную силу даже тогда, когда берёт дыхание. Она совершенно не зависит от дыхания, её игра похожа на речь и заставляет слушателя расслабиться.

Этот эйр Ифе исполняет в целостном «ритме», чем-то напоминающем медленное вращение большого колеса. В процессе игры она незаметно слегка меняет этот ритм, варьируя фразировку и, как результат, создавая новую схему вдохов. В первом проведении Ифе берёт вдохи в конце каждой фразы. Во втором проведении она несколько меняет схему, беря дополнительный вдох во 2 фразе, ещё 2 – в 7 фразе, и ещё 1 – в восьмой. Кроме того, она отбрасывает вдох в конце 6 фразы, создавая изумительное «напряжение» между концом восходящего мелодического пассажа и началом нисходящего.

Ифе придаёт нотам уникальную текстуру, используя технику, которую я называю “tickling” – т.е. применение ката где-то в конце длительности ноты. Она использует эту технику на протяжении всего эйра, однако наиболее явно она проявляется на первых нотах а и f в 7 фразе.

Необходимо также отметить, что прекрасная фразировка и исполнение Ифе этого эйра обусловлены тем, что она, кроме всего прочего, является прекрасной певицей эйров, и исполнение эйров на флейте – её конёк.

Рил

Рассмотрим для начала схему вдохов Ифе. Варьируя мелодию, она меняет схему вдохов. Во время исполнения этого рила Ифе играет каждую часть дважды и один раз повторяет всю мелодию целиком (т.е. AA, BB, AA, BB). Примечательно, что в четырёх повторениях части А она использует 3 схемы вдохов, и 4 схемы – во всех четырёх повторениях части В – т.е. 7 схем вдохов на 8 частей. Вот список тактов, где Ифе берёт дыхание:

A1	5,8	B1	1,3,5
A2	2,5,7	B2	1,5
A3	1,4,7	B3	1,4,5
A4	1,4,7	B4	1,5,7

Обратите внимание на то, что Ифе ни разу не берёт дыхание в конце 8 такта любой части, хотя, казалось бы, это весьма очевидный вариант. Как я уже отмечал в разделе, посвящённом игре Гарри Брэдли, непрерывный переход из 8 такта в следующую часть придаёт игре сильный энергетический импульс. Однако мелодические вариации в игре Ифе создаются не только за счёт смен схемы дыхания, а также с помощью других методов.

На протяжении всей мелодии Ифе, используя различные приёмы, вводит интересные ритмические вариации. Прекрасный пример этого можно увидеть в первых двух повторениях части А. 1 и 2 такты части А, по идее, можно сыграть (или, по крайней мере, записать) так же, как 5 и 6 такты, но вместо этого Ифе играет 4 различных варианта! Они показаны на рис. 8.1.

Ril: Touch Me If You Dare
Part A, 4 different settings of bars 1 & 2 (or bars 5 & 6)

Первая версия считается стандартной.

Во второй версии после первой ноты делается вдох, а ролл на G отбрасывается (устраняя, таким образом, акцент на полубит), а во втором такте вводится триплет Bcd и короткий ролл на g (акцентирующий полубит).

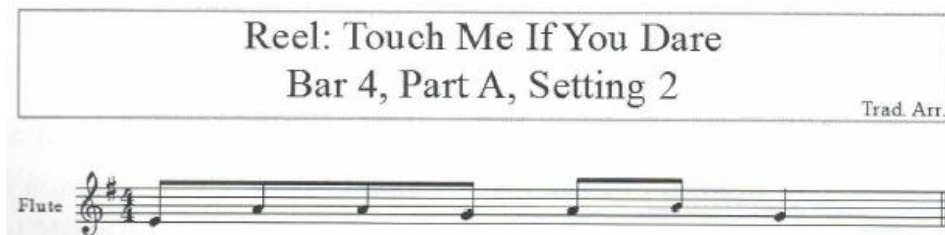
В третьей версии в первом такте длинный ролл смещён с ноты G (т.е. с акцента на полубит) на первую B (т.е. теперь акцент делается на бит), а во втором такте вновь используется акцентирующий полубит короткий ролл на g.

Четвёртая версия аналогична второй, за исключением того, что в ней нет короткого ролла на g (вместо него играют gd).

Повторяя всю мелодию заново, в 4 такте части А Ифе вновь меняет акценты «бит/полубит». В первый раз она играет так, как представлено на рис. 8.2. Акцент в этом случае приходится на второй бит такта.

Ril: Touch Me If You Dare
Part A, Bar 4, Setting 1

Играя мелодию во второй раз, Ифе убирает акцент с этого бита и, укоротив длительность ноты А, помещает его на полубит, а вместо последних двух нот GA исполняет BG, удлинив при этом длительность ноты G, приходящейся на полубит. Это представлено на рис. 8.3.



Всё это вносит разнообразие в мелодию, однако сами по себе вариации незначительны. После разговора с Ифе становится ясно, что она никак не фиксирует в голове все эти вариации, а они проистекают из естественной стабильности её стиля вкупе с фразировкой и ритмом.

Чему можно научиться, слушая Ифе:

- Использование скрэйпов придаёт звучанию ноты твёрдость и полноту;
- Смена схем вдохов даёт возможность мелодических вариаций;
- Отсутствие вдоха в конце 8 такта рила (или джиги) придаёт вашей игре дополнительный импульс;
- С помощью увеличения длительности ноты можно сместить акцент с бита на полубит и наоборот;
- Ритм и фразировка являются очень важными аспектами игры слоу-эйров.

Майк Рафферти (Mike Rafferty)



Майк Рафферти родился 27 сентября 1926 года в семье Томаса и Кэтлин Рафферти в Бэллинакилл, в Восточном Голуэе. В 1949 году Майк эмигрировал в США, где женился и стал отцом семейства. Будучи выдающимся представителем восточноголуэйского стиля игры на флейте, он, выйдя в 1989 году на пенсию после работы в компании Grand Union (Карлштадт), посвятил много времени игре и преподаванию. Его флейту можно услышать на множестве записей, и, кроме того, он записал ряд альбомов вместе со своей дочерью Мэри. В 2003 году “Irish Echo” объявило Майка Рафферти традиционным музыкантом года. В 2010 году он был удостоен награды NEA National Heritage Fellowship Award в Вашингтоне (Округ Колумбия).

Описание

Майк является одним из моих самых любимых флейтистов. Благодаря какому-то ужасному проклятию, ниспосланному на меня богами, я услышал игру Майка лишь сравнительно недавно (где-то в 1995 году), когда купил диск “Dangerous Reel”, записанный им вместе с дочерью Мэри. В его игре меня потрясло буквально всё. Когда я впоследствии встретился с ним в Кинсэйле (графство Корк), он оказался приятным джентльменом, что, в общем-то, закономерно следовало из его игры. Я очень многому научился у него и всегда рекомендую всем слушать его игру. К сожалению, Майка не стало как раз тогда, когда я работал над этой книгой. Да покоится он с миром.

В основе авторитета Майка лежат его громадные способности к музыке, многолетний опыт занятия музыкой и игры с другими прекрасными музыкантами. Его игра чиста и несуетлива, а фразировки и схемы вдохов прекрасно соответствуют исполняемым им мелодиям. Игра Майка излучает вселенское спокойствие и расслабленность, музыка течёт естественно, оставляя после себя замечательные ощущения. Он никогда не перенапрягался и не прибегал к большому количеству хитростей, заставляя мелодию говорить своими естественными контурами. Для игры Майка характерна исключительная ритмичность и блестящие фразировки. Майк – яркий представитель спокойной флейтовой традиции.

Вот слова и фразы, которые приходят мне на ум, когда я слушаю Майка:

- Цельность;
- Расслабленность;
- Неспешность;
- Ритмичность;
- Естественность;
- Исключительная музыкальность.

Все эти качества я буду рассматривать на примере записи Майка под названием “The New Broom”, сделанной вместе с фиддлером Вилли Келли. Этот сэт состоит из двух риллов – “The White Leaf” и “Larkin’s Beehive”. Их можно услышать на Track 42.

Пояснение

Майк – чрезвычайно последовательный музыкант, и вся его игра является наглядным примером того, как сочетание дыхательных схем и фразировки даёт прекрасный естественный ритм, которого он и добивается. Если бы меня попросили указать то, что, на мой взгляд, определяет звучание Майка, я назвал бы дыхательные схемы и то, как они влияют на ритм и фразировку. На протяжении всего сэта Майк комбинирует длинные и короткие дыхательные интервалы, каждый из которых идеально соответствует мелодии, инструменту и манере исполнения. Майк делает довольно много вдохов, выделяя ритмическую структуру тьюна и акцентируя биты и полубиты. Кроме того, Майк сознательно не делает вдохи в привычных для этого местах, тем самым добавляя в музыку драйва. Я проиллюстрирую это на примере частей А обоих риллов.

Исследование

Возьмём часть А сыгранного Майком рила “The White Leaf” и рассмотрим подход Майка к созданию дыхательной схемы. Она представлена на рис. 8.4.

The image shows a musical score for a flute piece. The title is "Ríl: An Duilleog Bán" and the subtitle is "Reel: The White Leaf, Part A, Breath Pattern". The score is written in 2/4 time and consists of two staves. The top staff is labeled "Flute" and the bottom staff is labeled "Fl.". The melody is written in G major (one sharp) and starts with a treble clef. The first staff has a measure rest at the beginning. The second staff starts with a measure rest marked with a "5", indicating a fifth finger fingering. The melody consists of several phrases with breath marks (z) indicating where the player should breathe. The breath marks are placed after the first, second, and fourth measures of the first phrase, and after the second and fourth measures of the second phrase.

Здесь Майк сочетает короткие и длинные вдохи. Первый вдох он делает по прошествии двух тактов, сразу после полубита. Второй вдох делается через полтакта после первого, сразу после бита. Третий вдох берётся в конце 4 такта после полубита, после чего пассаж повторяется. С помощью такого смешения вдохов на бит и полубит Майк создаёт интересный перекачывающийся ритм. Нужно также отметить, что Майк не берёт дыхание в конце 8 такта. Вместо этого он сразу переходит к повторению части А (или части В), и делает следующий вдох только в конце 2 такта. Этот интервал между вдохами больше, чем Майк обычно делает в этом тьюне, и он не только вносит разнообразие в мелодию, но также привносит дополнительный драйв, поскольку вдох делается не там, где это ожидается. Ещё одной важной особенностью дыхательных схем Майка является то, что они полностью соответствуют изменениям мелодического контура и, таким образом, подчёркивают движение мелодии. Например, первый вдох Майк делает после окончания мелодической фразы в нижней октаве, и перед тем, как начнётся восходящее движение в верхнюю октаву. Второй вдох знаменует собой начало фразы в верхней октаве, а третий обозначает её конец.

Исполняя второй рил (“Larkin’s Beehive”), Майк применяет похожий метод создания дыхательной схемы, делая вдохи после битов (1, 2, 3 и 5 вдохи) и полубитов (4 вдох). Это показано на рис. 8.5.

Ríl: Coirceog Larkin

Reel: Larkins Beehive, Part A, Breath Pattern

Flute

Fl.

Здесь Майк вновь предпочитает не делать вдох в очевидном месте, т.е. в конце 2 такта (стандартный подход в этом случае заключается в отбрасывании последней ноты такта и сделать вдох в образовавшейся паузе), а вместо этого добавить в мелодию сильный импульс, сыграв две последовательные ноты в конце 2 и начале 3 такта.

Майк использует очень интересную технику исполнения роллов (которая особенно ярко проявляется в части А рила "The White Leaf"): он делает очень сильный пэт в сочетании с лёгкой дыхательной пульсацией, выводя тем самым на первый план полубит в ролле. Это также вносит вклад в характерный перекачивающийся ритм тьюна.

Чему можно научиться, слушая Майка:

- Дыхательная схема оказывает очень сильное влияние на ритм;
- Вдохи можно использовать для очерчивания контуров мелодии;
- Интервалы между вдохами не обязательно должны быть длинными;
- Важно уделять внимание внутренней ритмике роллов;
- Живая мелодия – не обязательно быстрая.

Кэтрин МакЭвой (Catherine McEvoy)



Кэтрин МакЭвой родилась в Бирмингеме в музыкальной семье: оба её родителя были музыкантами, эмигрировавшими из графства Роскоммон. Эта связь Кэтрин с Роскоммоном ещё более усиливалась благодаря визитам туда и влиянию таких прекрасных музыкантов, как Джози МакДермотт, Пег МакГрат, Пэки Дигнан и Пэтси Хэнли. На счету Кэтрин два сольных альбома: “Catherine McEvoy with Felix Dolan” и вышедший недавно “The Home Ruler”. Кроме того, вместе с Микелем и Квивином О’Рахилли она записала диск под названием “Comb Your Hair and Curl it”, а также, вместе со своим братом Джоном, альбом “The Kilmore Fancy”. Ныне Кэтрин вместе со своим мужем и семьёй проживает в графстве Мит.

Описание

Я знаю Кэтрин уже много лет – сначала как младшего товарища (возраст уточнять не будем), стоящего напротив с восторженным видом, а потом – как друга и коллегу-флейтиста. Игра Кэтрин полна энергии, веселья и натиска. Всегда изумляешься, наблюдая за тем, как она играет вживую. Её игра полна сюрпризов. Она настраивает вас на то, что сейчас вы услышите одну вещь – и тут же переосмысливает на совершенно другую. Октавные скачки, длинные ноты, которые обычно играют коротко, пассажи стаккато, которые обычно исполняются легато – всё это не заставляет слушателя скучать. Её звучание чрезвычайно фактурное за счёт использования широкого диапазона приёмов артикуляции. Кроме того, она использует эти приёмы и для создания очень подробного ритмического рисунка, в котором каждая нота играет очень важную роль. Её интервалы между вдохами порой весьма длинные, что придаёт игре Кэтрин силу и упругость. Музыка Кэтрин характеризуется гибким интеллектом. И на фоне всего этого – прекрасный звук, который Кэтрин способна извлечь из своей флейты.

Вот слова и фразы, которые приходят мне на ум, когда я слушаю Кэтрин:

- Энергия;
- Натиск;
- Ритм;
- Шероховатость;
- Контраст;
- Тематичность;
- Прекрасный звук;
- Неспешность;
- Контроль.

Попробую проиллюстрировать всё это на примере композиции с альбома Кэтрин “The Home Ruler”. Выбранный мною трек – это две джиги: “Big John’s Hard Jig” и “Anthony Frawley’s”. Их можно услышать на Трак 43.

Пояснение

В первой джиге (“Big John’s Hard Jig”) присутствует большинство из перечисленных выше атрибутов. Больше всего бросается в глаза эффект шероховатости (за счёт использования гортанных смычек) и то, как она контролирует ритм мелодии.

Если не брать в расчёт несколько длинных нот и несколько триплетов, которые Кэтрин использует в обоих повторениях этой джиги (об этом ниже), то можно сказать, что её исполнение этой джиги чрезвычайно «шероховато» (а в некоторые моменты – даже стаккато). Этому способствует и её дыхательная схема.

Перейдя к следующей мелодии (“Anthony Frawley’s”), Кэтрин ту же кардинально меняет манеру исполнения, играя первые несколько тактов практически легато. В следующем разделе я опишу это более подробно.

Исследование

В основе представления любой мелодии любым флейтистом лежит дыхательная схема. Поэтому анализ игры Кэтрин мы начнём именно с неё. В первом тыюне она использует интересную схему вдохов, комбинируя длинные интервалы (до 6 тактов) с короткими (2-3 такта). В длинных интервалах она использует совершенно поразительные гортанные смычки. Благодаря коротким интервалам Кэтрин получает возможность набрать побольше воздуха для исполнения длинных, и, кроме того, они способствуют отточенной фразировке тыюна. Практически за каждым длинным интервалом следует короткий. В приведённой ниже таблице указаны все места, где Кэтрин берёт вдохи. Как видите, схема постоянно изменяется.

	A1	A2	B1	B2	C1	A1	A2	B1	B2	C1	A1	A2	B1	B2	C1
1 такт		*					*	*				*	*		*
2 такт															
3 такт					*										
4 такт			*	*	*		*	*	*	*		*	*	*	*
5 такт						*									
6 такт															
7 такт	*	*	*	*	*		*	*	*	*	*		*	*	*
8 такт		*			*					*					

Из анализа дыхательных схем можно сделать два вывода:

- Выбор дыхательной схемы определяет использование других приёмов артикуляции во время игры (в данном случае Кэтрин достигает эффекта шероховатости посредством использования гортанных смычек);
- Даже ведущие флейтисты очень прагматично относятся к выбору дыхательных схем, регулируя свою потребность в кислороде за счёт сочетания длинных и коротких интервалов между вдохами.

Давайте теперь более подробно рассмотрим шероховатость игры Кэтрин. На рис. 8.6 представлена нотная запись того, как она исполняет первое повторение части А джиги “Big John’s Hard Jig”.

Port Cruaidh Sheáin Mhór

Big John's Hard Jig: Part A, 1st time played

The image shows a musical score for two flute parts. The top staff is labeled 'Flute' and the bottom staff is labeled 'Fl.'. Both staves are in 8/8 time and G major. The music consists of two staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The notation includes various note values, rests, and articulation marks such as slurs and accents. There are also some circled notes and a 'V' mark above a note in the second staff.

Смычки обозначены ноликами, вдохи – паузами, короткие роллы – галочками.

Для достижения шероховатого эффекта Кэтрин использует каты, короткие роллы и гортанные смычки. В нотах я отметил только самые сильные и яркие смычки, однако в этом отрывке Кэтрин использует их гораздо чаще. Например, она делает смычки для разделения последовательных нот G в 1, 4 и 8 тактах, а также в последовательности нот A в 5 такте. Более привычным было бы использование в этих случаях катов и пэтов, однако подход Кэтрин придаёт этому пассажиру уникальное звучание. Кэтрин очень часто использует гортанные смычки для разделения повторяющихся нот. Кроме того, на некоторых нотах она также использует каты, придавая звучанию и ритму более стандартные контуры.

Сыграв тьюн в первый раз, на повторениях Кэтрин вводит контрастные элементы в изначально шероховатую структуру своей игры: увеличение длительности ноты B в 7 такте (на третьем повторении), удлинённая d в 3 такте части A (на четвёртом повторении) и мягкий триплет BcB в 7 такте части A.

Перейдя ко второй джиге, Кэтрин сильно меняет манеру исполнения, играя первые несколько тактов практически легато. Чтобы подчеркнуть это, она несколько снижает громкость игры. Эта «сглаженная» манера используется на протяжении всего тьюна и характеризуется частым использованием долгих и залигованных нот (хотя третье повторение Кэтрин буквально зажигает ярко артикулированной фразой, восстанавливая, таким образом, баланс), длинных роллов и «октавинга» (перенос в верхнюю октаву пассажа, обычно исполняемого в нижней).

Чему можно научиться, слушая Кэтрин:

- Схема дыхания – ключ к представлению мелодии так, как вы желаете;
- Долгие интервалы между вдохами можно использовать как «площадку» для других приёмов артикуляции;
- Эффект различных приёмов (в данном случае гортанных смычек) можно усилить их частым повторением;
- Нужно тщательно планировать использование выразительных элементов, а не добавлять их случайным образом.

Пэтси Хэнли (Patsy Hanly)



Пэтси – живая легенда ирландской традиционной флейты. Джо Бирн, флейтист и радиоведущий из Майо, называл его «верховным жрецом флейтовой традиции Роскоммона» – прозвище, отражающее как его физическую статью, так и положение в мире ирландской флейты. Начав в детстве играть на вистле, Пэтси разучивал мелодии фиддлеров из Слайго Коулмена и Киллорана, которых слушал на граммофоне у соседа, а немного позже – флейтиста Джона МакКенны и фиддлера Джеймса Моррисона. Отец и бабушка Пэтси были музыкантами, и поэтому в их доме всегда звучала музыка.

В 1972 году Пэтси выиграл All-Ireland, как он сам говорит – «случайно»: местный чиновник из Comhaltas практически насильно заставил его участвовать в Roscommon Fleadh Ceoil, а после победы пришлось идти дальше. Он играл в составе многих кейли-бэндов, включая “The Killina”, “The Foxhunters” и “The Bridge”. Он принимал участия во многих теле- и радиопрограммах, а также постоянно востребован в качестве преподавателя во всех уголках страны. Его игру можно услышать на диске “Flute Players of Roscommon, vol. 1”, а при создании второго диска он выступил в роли главного продюсера.

Описание

Впервые я встретился с Пэтси Хэнли в возрасте 14 лет, когда меня выбрали для участия в гастролях вместе с Comhaltas Ceoltóirí Éireann. И другим флейтистом на этих гастролях был именно Пэтси. Мне очень повезло, что в таком возрасте мне выпал шанс поехать на гастроли в Англию, но самое главное везение было в том, что мне представилась возможность провести две недели в компании одного из гигантов традиционной флейты. Игра Пэтси необыкновенно мощна во всех смыслах этого слова. Его фразировка цельна и устойчива. Его игре присуща сильная ритмика и равномерная пульсация. Его схемы дыхания продуманны и соразмерны, он играет с сильной атакой. Подобный арсенал в руках лишь одного музыканта весьма впечатляет, делая звучание Пэтси самым узнаваемым в ирландской флейтовой традиции.

Вот слова и фразы, которые приходят мне на ум, когда я слушаю Пэтси:

- Мощь;
- Структурированность;
- Ритмичность;
- Контроль;
- Чистота;
- Драйв;

- Ощущение праздника;
- Неотразимый;
- Пульсирующий.

Всё вышеперечисленное я попытаюсь проиллюстрировать на примере рила “Redican’s” в исполнении Пэтси. Его можно услышать на Track 44.

Пояснение

Начало этой композиции Пэтси играет в полную силу. Первые такты звучат победоносно (в частности, чистый, как колокольный звон, ролл на d, вторую ноту мелодии), а ритмичность игры Пэтси становится очевидной уже с первых нот. Дыхательная схема обеспечивает представительное и контролируемое исполнение. На протяжении всей композиции Пэтси акцентирует биты и полубиты дыхательной пульсацией. Используя длинные неорнаментированные ноты, Пэтси создаёт в тьоне ощущение пространства. Наиболее ярким аспектом игры Пэтси является то, что вся его артикуляция по преимуществу дыхательная, с минимальным использованием катов. Это определяет уникальность его звучания. Хотя большинство своих мелодий Пэтси исполняет достаточно мощно, в некоторых случаях он сбавляет напор, играя ноты мягче и добавляя контраст к своему привычному звучанию.

Теперь рассмотрим его игру более подробно.

Исследование

На рис. 8.7 представлена нотная запись “Redican’s Reel”, исполненного Пэтси. На протяжении всех повторений Пэтси играет этот рил примерно одинаково, так что эта запись вполне отражает всю композицию.

Дыхательная схема Пэтси практически не меняется на протяжении всей композиции: в обеих частях он делает вдохи в начале 2, 4, 6 и 8 тактов (и иногда – в конце части А). Столь частое пополнение запасов кислорода позволяет ему на протяжении всего исполнения вдыхать в композицию мощную энергию, и его флейта всё время звучит максимально полно.

Обратите внимание на то, как Пэтси «обрезает» последнюю ноту перед тем, как сделать вдох. Поскольку большая часть вдохов приходится на биты, такая артикуляция способствует ритмичности. Она является яркой особенностью стиля Пэтси и добавляет его музыке прыгучести.

Пэтси пользуется дыхательной артикуляцией, повсеместно употребляя гортанные смычки. Показательно, что на протяжении всей части А он не использует ни одного ката и пэта (отдельно от роллов). Вкупе с частым использованием длинных неорнаментированных нот эта особенность придаёт его музыке ощущение некоторой разреженности. Он использует гортанные смычки везде, но

особенно они заметны в 3 такте части А, где он делает сильный акцент на второй бит (нота d) и на следующий полубит (тоже нота d). Я записал эти ноты как верхние d, однако Пэтси фактически играет передутые нижние D, которые благодаря гортанным смычкам производят буквально эффект разорвавшейся бомбы.

Сильные смычки используются также в 8 такте части А. Большинство музыкантов в этом случае заменяют две ноты G длинным роллом, и поэтому вариант Пэтси является уникальным.

В части В используется несколько катов. Наиболее яркие из них появляются в 7 такте, где Пэтси сначала делает кат на первый бит, а затем на первый полубит (в обоих случаях это нота g) - примерно в той же манере, что появлялась в 3 такте части А.

В общем, это как раз то исполнение, которое обязательно нужно послушать. Пэтси всё время держит свой саунд под контролем, не пытаясь беспричинно применять какие-либо техники. Благодаря этому он делает всё, что мы слышим в этой композиции: мощное звучание, от которого закипает кровь (конечно, оно зависит от амбушюра, но также и от дыхательной схемы), индивидуальный «голос» каждой ноты (артикуляция), прекрасный ритм (гортанные смычки), необычные украшения (чистые, хрустящие роллы).

Чему можно научиться, слушая Пэтси:

- Чётко структурированная дыхательная схема способна вдохнуть энергию в вашу игру, а также способствует мощному звучанию инструмента;
- С помощью гортанных смычек можно чрезвычайно эффективно подчеркнуть ритмический контур мелодии;
- Чёткий контроль своих действий – залог хорошего исполнения;
- Чтобы быть эффективным, не обязательно наполнять мелодию большим количеством ярких украшений.

Тара Даймонд (Tara Diamond)



Тара Даймонд родом из графства Даун. Музыкае она начала учиться у своего отца Лесли (также флейтиста). Её брат Терри (ныне живущий в Клэре) играет на аккордеоне и концертино. На Тару оказали влияние такие музыканты, как Пэдди Тайрелл из Дундалка (флейта, саксофон), Катал Мак-Коннелл (флейта) и Том МакХэйл (вистл), приезжавшие к ним домов в Бингэм и записывавшие для неё мелодии, чтобы она по ним училась. Тара – представитель группы флейтистов, оформившихся в Белфасте в конце 1970-х. Она знаменита своим звучанием и сглаженной игрой. Игру Тары можно услышать на множестве альбомов, включая “Wooden Flute Obsession”, “Ian Smith”, “An Ghaoth Aduaidh” и “Lámh ar Lámh”. Она преподаёт в Frankie Kennedy Winter School и Willie Clancy Summer School, а также ведёт мастер-классы во Франции, Германии, Дании, США и Японии.

Описание

Я знаком с Тарой уже давно, а последние несколько лет мы вместе с ней ведём мастер-классы на Willie Clancy Summer School. Но, несмотря на это, её игра постоянно поражает меня. Тара – музыкант, знающий цену паузам в мелодиях. Каждая исполненная ею нота звучит полно и чисто. Тара часто играет длинные ноты там, где другие музыканты вставляют роллы, и никогда не отягощает мелодию ненужными нотами и украшениями. Она прекрасно чувствует мелодию и выстраивает фразировку. Можно сказать, что мелодия – это язык, который является для неё родным. Тара часто использует «связующие ноты», слыша которые, я всегда изумляюсь. Игре Тары присуще ощущение импульса – но не ощущение торопливой гонки. Её звук округл и приятен, но при этом он сохраняет в себе силу и мощь.

Вот слова и фразы, которые приходят мне на ум, когда я слушаю Тару:

- Мелодичность;
- Точность;
- Упорядоченность;
- Связная фразировка;
- Чистая артикуляция;
- Ритмичность;

- Цельный округлый тон.

Всё это я проиллюстрирую на примере композиции, записанной Тарой специально для этой книги. В ней Тара исполняет хорнпайп “Cronin’s”, за которым следует барндэнс “Mrs. Galvin’s”. Композицию можно услышать на Track 45.

Пояснение

Эта запись демонстрирует прекрасный округлый звук Тары. Верхняя октава по громкости и объёму отлично сбалансирована с нижней. Тара всегда сидит в очень удобной позе, окружённая приятным звучанием своей флейты, не пытаясь «нажимать» на звук или заниматься напряжёнными поисками лучшего звучания для той или иной ноты. Особенно стоит отметить прекрасной тёплой нижнее D во 2 и 6 тактах части A второй мелодии, а также превосходное верхнее b в первой мелодии.

Для всей композиции характерна обманчивая простота за счёт использования большого количества неукрашенных нот, на которых другие музыканты обычно используют каты или роллы. Ниже я рассмотрю эту особенность очень подробно.

Прекрасный пример выделения ритма присутствует в части A второй композиции, где Тара использует ряд техник акцентирования битов и полубитов. Кроме того, Тара подчёркивает ритмические элементы композиции с помощью специально составленной дыхательной схемы.

Теперь перейдём к подробному анализу всего вышесказанного.

Исследование

Игра Тары характерна неувлимыми вдохами, связующими нотами и длинными нотами. Всё это делает её музыку чрезвычайно вариативной.

Исполняя первую часть “Cronin’s Hornpipe”, Тара очень интересно применяет вдохи как с мелодической, так и с ритмической целью.

В первом повторении первой части Тара делает вдох после 2 бита 2 такта (выбрасывая ноту e), тем самым подчёркивая этот бит. Отбрасывание ноты e также заостряет внимание на восходящем (и затем нисходящем) движении следующего пассажа из верхней октавы в нижнюю.

Второй вдох она делает после первого бита 5 такта (выбрасывая ноту A), а третий – после 2 полубита 6 такта (выбрасывая ноту a), тем самым подчёркивая как этот полубит, так и весь нисходящий пассаж. Это показано на рис. 8.8.

Cornphíopa Chróinín
Hornpipe: Cronins, Part A Breathing Pattern 1st time through

Повторяя эту часть во второй раз, Тара исполняет прекрасную долгую неорнаментированную G в 1 такте и ролл на g во втором такте, за которым следует нота B, как бы возвращающая нас к основной мелодии. Кроме того, в 8 такте используется новый ритмический рисунок, получающийся с помощью введения короткого ролла на G (см. рис. 8.9).

Стоит также отметить, что для артикуляции многих нот Тара использует гортанные смывки: в частности, она делает это ля разделения двух повторяющихся D в 1 такте “Cronin’s Hornpipe”.

Cornphíopa Uí Chróinín
Cronins Hornpipe: Part A, the second time



При повторении хорнпайпа, играя часть А во второй раз (иными словами, всего она играется 4 раза), Тара меняет схему дыхания и исполняет долгий пассаж (практически 4 полных такта) на одном вдохе, как показано на рис. 8.10.

Cornphíopa Uí Chróinín
Breath Pattern, Part A, 1st 4 Bars, 4th time played



Играя мелодию, Тара вводит ряд незначительных вариаций, оказывающих восхитительное влияние на мелодическое и ритмическое восприятие её игры. Приведём несколько примеров подобных вариаций.

При первом повторении части А второй мелодии (“Mrs. Galvin’s Barndance”) Тара вводит интересную последовательность акцентов на биты и полубиты. Она делает это очень просто, заменяя длинные ноты последовательностями из двух восьмых (ноту d в начале 5 такта и ноту D в начале шестого) (см. рис. 8.11).

Rince Seite Bean Uí Geallbháin
Barndance: Mrs Galvins, Part A, beat/ half-beat emphasis



Этот пример превосходно иллюстрирует то, как незначительные изменения оказывают на мелодию поразительный эффект.

Другой пример подобных вариаций можно найти в 1 и 2 тактах части А той же мелодии (третье повторение). В первом такте Тара исполняет верхнее е, а в следующем такте ему эхом отзывается нижнее Е (см. рис. 8.12).

Rince Seite Bean Uí Geallbháin
Barndance: Mrs Galvins, Bars 1 & 2, Part A, 3rd time played



Ещё в качестве примера можно привести 5 и 6 такты части В (первое и второе повторения), где Тара достигает практически перкуссивного эффекта, полностью исключив вдохи, играя только одни восьмые ноты и короткий ролл на f. Этот пример представлен на рис. 8.13. На первой линии изображена «стандартная» запись, которую Тара исполняет в первый раз. На второй линии записана вариация, сыгранная при втором и третьем повторении.

Rince Seite Bean Uí Geallbháin
 Barndance: Mrs Galvins, Bars 5 & 6, Part B (Standard Version & Variation)

Чему можно научиться, слушая Тару:

- В неперегруженной мелодии украшения звучат гораздо ярче;
- Ритмический эффект можно усилить за счёт исполнения нескольких восьмых нот подряд;
- Дыхательные схемы влияют на мелодию и на ритм;
- При хорошей фразировке звук становится «фишкой».

Джон Уайнн (John Wynne)



Джон Уайнн – один из наиболее заметных флейтистов на сегодняшний день. Он является представителем флейтовой традиции Северного Коннахта.

Уже с юного возраста Джон начал побеждать в All-Ireland-соревнованиях. Он был участником успешной группы “Providence”, много гастролировал и записал вместе с ней два альбома – “Providence” (2000) и “A Fig for a Kiss” (2001). В 2000 году Джон записал свой первый сольный альбом “With Every Breath”. В 2009 году вышел второй альбом, называющийся “Ar Nós na Gaoithe” (“Like the Wind”). Этот альбом получил благоприятные отзывы, в частности, от “The Irish Times” и “Irish Music Magazine”. «Выдающийся музыкант играет исключительно ради удовольствия, и слушать его – также одно удовольствие» (“Irish Music Magazine”). «Его кипучий ритмичный стиль поднимает настроение лучше всяких химических смесей» (“The Irish Times”).

В 2007 году Джон вместе с фиддлером Джоном МакЭвоем записал самый прославленный альбом “Pride of the West”. С тех пор дуэт безостановочно выступает и гастролирует. По версии американского критика Ирла Хитчера, “Pride of the West” входит в десятку лучших альбомов 2007 года.

Джон также преподаёт игру на вистле и флейте в Роскоммоне, а также участвует в различных летних и зимних школах как в Ирландии, так и за её пределами. С 1998 года он является членом преподавательского состава Scoil Samhraidh Willie Clancy, а с 2003 года – ещё и The Joe Mooney Summer School (Друмшанбо, Лейтрим).

Джон является членом традиционного форума искусств в Роскоммоне, в рамках которого были выпущены два диска “The Flute Players of Roscommon”, и участвует в других проектах этого форума.

Наконец, Джон имеет громадный опыт организации концертов и фестивалей, таких, как серии концертов традиционной музыки “Feile Frank McGann” и “The Reel Thing”.

Описание

Мы с Джоном уже много лет являемся добрыми друзьями, и, будучи в его компании, я всегда поражаюсь глубине флейтовой традиции Роскоммона. Его знания и опыт, проведённый в этом рассаднике флейтистов, отражаются и на его игре. Слушая игру Джона, я всегда ощущаю непредсказуемые вибрации. Джон – крайне энергичный музыкант, его игра искрится яркостью и весельем. Джон упивается возможностями своего инструмента и движениями мелодии, и его игра всегда быстра и наполнена. Исполняя мелодию, Джон часто переносит её на октаву выше, отчего она словно начинает парить. Его дыхательные схемы непредсказуемы и, вводя длиннейшие интервалы между вдохами, Джон добавляет в мелодию значительное напряжение. Его исполнение полнокровно, вариации полны мелодических и ритмических поворотов, создающих прекрасное ощущение музыки.

Вот слова и фразы, которые приходят мне на ум, когда я слушаю Джона:

- Энергичный;
- Захватывающий;
- Парящий;
- Вибрирующий;
- Разнообразный;
- Ритмичный;
- Насыщенный.

Я проиллюстрирую всё это на примере композиции, сыгранной Джоном на флейтовом концерте в Миллтаун Мэлбэй в 2011 году. Композиция представляет собой сэт из двух джиг. Первая из них написана флейтистом Джози МакДермоттом и называется “Domnic Cosgrove’s Farewell to Cashel”. Вторая принадлежит фиддлеру Брендану Тонре и называется “Josie’s Visit”. Их можно услышать на Track 46.

Пояснение

В первой джиге (“Domnic Cosgrove’s Farewell to Cashel”) в части А Джон комбинирует короткие пассажи с более длинными, всё время делая сильный акцент на первом бите. В части В он вводит очень длинные пассажи, добавляя в музыку напряжения и контраста с более ритмичной первой частью.

Во второй джиге (“Josie’s Visit”) Джон использует много катов и триплетов, акцентируя их дыханием и добавляя мелодии шероховатости. Исполняя эту джигу, Джон использует много синкопированных элементов и хрустящих триплетов. Для контраста со столь насыщенным исполнением Джон временами вводит длинные ноты D (как верхней, так и нижней октавы). Для полноты картины Джон иногда исполняет в верхней октаве ноты, обычно исполняемые в нижней.

Иными словами, эта запись в полной мере демонстрирует захватывающую, наполненную, техническую и ритмичную игру Джона.

Исследование

Игра Джона исключительно ритмична, и, дабы показать это, он активно использует каты и гортанные смычки. Послушав рассматриваемую композицию практически с любого места, вы убедитесь, что практически все каты он играет исключительно на бит. Исключение: он не делает каты на бит, если после этой ноты он берёт дыхание.

Кроме того, Джон любит акцентировать ноты непосредственно перед битом. Вот два примера.

Часть В первой джиги начинается с трёх восьмых нот gfg. В этом пассаже Джон часто делает каты на обе ноты g, хотя на бит приходится только одна из них (первая). Вторая нота стоит как раз перед следующим битом.

Аналогично (хотя и с помощью другого приёма) в части В второй джиги (“Josie’s Visit”) Джон часто выделяет 3 и 6 ноты различных тактов (т.е. ноты перед битом) гортанными смычками, получая практически синкопирующий эффект, отлично контрастирующий со стандартной пульсацией. Это показано на рис. 8.14 (упомянутые ноты обозначены символом **v**).

Port: Cuairt Josie
 Jig: Josies Visit/ Part B Rhythmic Emphasis Brendan Tonra

The image shows a musical score for 'Port: Cuairt Josie'. It consists of two staves: 'Flute' and 'Fl.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Flute staff has a breath mark (v) above the first measure and another (v) above the fifth measure. The Fl. staff has a breath mark (v) above the first measure and another (v) above the fifth measure. There are also some rhythmic markings like '3' and 'v'.

Мелодические вариации и изменения фразировки Джон сопровождает сменами схемы дыхания. Посмотрите, как он играет часть В первой джиги, “Domnic Cosgrove’s Farewell to Cashel”. На рис. 8.15 представлена схема дыхания, используемая Джоном в самый первый раз.

Port: Slán le Caiseal ag Domnic Cosgrove
 Jig: Domnic Cosgroves Farewell to Cashel, Breath Pattern, Part B, 1st time played

The image shows a musical score for 'Port: Slán le Caiseal ag Domnic Cosgrove'. It consists of two staves: 'Flute' and 'Fl.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Flute staff has a breath mark (v) above the first measure and another (v) above the fifth measure. The Fl. staff has a breath mark (v) above the first measure and another (v) above the fifth measure. There are also some rhythmic markings like '3' and 'v'.

При втором повторении всей мелодии, играя часть В в первый раз (т.е. третий относительно всей композиции), Джон использует схему дыхания, представленную на рис. 8.17. Вместо того чтобы взять второй вдох в 6 такте (как в первый раз), он играет в этом месте верхнюю ноту с'. Следующий вдох он делает в 7 такте вместо восьмой ноты f, а затем ещё вдох в конце 8 такта (после короткого ролла G).

Port: Slán le Caiseal ag Domnic Cosgrove
 Jig: Domnic Cosgroves Farewell to Cashel, Breath Pattern, Part B, 3rd time played

The image shows a musical score for 'Port: Slán le Caiseal ag Domnic Cosgrove'. It consists of two staves: 'Flute' and 'Fl.'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Flute staff has a breath mark (v) above the first measure and another (v) above the fifth measure. The Fl. staff has a breath mark (v) above the first measure and another (v) above the fifth measure. There are also some rhythmic markings like '3' and 'v'.

При третьем повторении мелодии, играя часть В в первый раз (то, есть, по сути, в пятый), Джон, сделав вдох во 2 такте, играет затем длинный непрерывный пассаж до самого конца части. Это позволяет ему подчеркнуть ритмический аспект мелодии, а также сделать дополнительный длинный ролл в 6 такте. Это представлено на рис. 8.17. Также обратите внимание на вариацию в 7 такте, где Джон начинает нисходящее движение не с g, а с a.

Port: Slán le Caiseal ag Domnic Cosgrove

Jig: Domnic Cosgroves Farewell to Cashel, Breathing, Part B, 5th time played



Как можно легко убедиться, игра Джона чрезвычайно вариативна. Это выражается не только в том, что он варьирует акценты и дыхательные схемы, но и в том, что он использует контрасты, вводя в ткань мелодии длинные ноты и трескучие триплеты. Особенно это очевидно во второй джиге, где он играет несколько длинных, мягких, округлых нижних D и взрывается чрезвычайно чёткими триплетами Vcd. Также Джон временами играет в верхней октаве те фрагменты мелодии, которые обычно исполняются в нижней. Пример тому можно услышать на повторении второй джиги (части A): в конце 4 такта исполняется ролл на верхнее а. Примерно так же Джон вводит ноту c# после долгой d в 4 такте части B.

Чему можно научиться, слушая Джона:

- Каты на бит делают звучание плотнее;
- Акценты на ноты перед битами (в джиггах) «поднимают» мелодию, а, будучи исполненными с нажимом (разумным!), добавляют в мелодию синкопирующий эффект;
- Изменение дыхательных схем даёт пространство для мелодических вариаций;
- Превосходное исполнение определённых техник может стать вашим «товарным знаком».

Эмонн Коттер (Eamonn Cotter)



Эмонн Коттер (родом из Энниса, но уже в течение 25 лет проживает в Килмэйли, графство Клэр) – известный и уважаемый флейтист и мастер-изготовитель флейт. В качестве преподавателя он принимает участие в Willie Clancy Summer School, Blas Summer School, Scoil Éigse и Recontre Musicale Irlandais в Toscane St. Apre (Франция). Он много гастролирует по Ирландии, Великобритании, Европе и США. Эмонн был членом “St. Flannan’s Ceili Band”, “Tulla Ceili Band” и “Shaskeen”. Его флейту можно услышать на многих альбомах, в т.ч. и на его сольном альбоме “Traditional Music from Co. Clare”. Он принимал участие во многих радио- и телепередачах, включая “Geantraí” и “Grandam Cheoil TG4 2009”. Кроме ирландской традиционной музыки, Эмонн занимается западной классической музыкой (в 1985 году он был награждён дипломом ALCM). Кроме того, он живо интересуется джазом и является членом Limerick Jazz Workshop.

Описание

Я знаю Эмонна с тех времён, когда впервые начал посещать музыкальные мероприятия вроде Willie Clancy Summer School и различные Fleadh Cheoil – то есть примерно с двенадцати лет. Он был частью того, что мы, коркские мальчишки, называли «шайкой из Клэра» (в неё входили многие известные сегодня музыканты).

Когда я впервые услышал игру Эмонна, первое, что меня поразило – это невероятная насыщенность и изобретательность. И всё это на фоне удивительно контролируемой, спокойной и неторопливой игры. А качестве основного метода непальцевой артикуляции Эмонн использует артикуляцию языком, что довольно необычно для большинства традиционных флейтистов. Интересно, что, как и Ифе Гранвилль, Эмонн начинал с классической флейты, а уже затем перешёл на деревянную (ныне Эмонн зарабатывает на жизнь изготовлением деревянных флейт). Игра Эмонна довольно шероховатая за счёт того, что большинство нот он артикулирует языком и катами (иногда одновременно), хотя и довольно мягко. Кроме того, в своей игре Эмонн демонстрирует замечательную непредсказуемость, вводя в мелодию совершенно неожиданные ноты (часто используя для этого ключи на флейте) и играя динамическими оттенками: на протяжении всей мелодии звук то усиливается, то, наоборот, затухает.

Вот слова и фразы, которые приходят мне на ум, когда я слушаю Эмонна:

- Чистота;
- Изобретательность;

- Хорошая работа ключами;
- Неторопливый темп;
- Тональные вариации;
- Артикуляция языком;
- Насыщенность;
- Контроль;
- Мелодические акценты.

Всё вышеперечисленное я попытаюсь проиллюстрировать на примере сэта, сыгранного Эмонном на концерте в рамках Scoil Samhraidh Willie Clancy в 2011 году. Этот сэт состоит из двух риллов, которые Эмонн услышал в исполнении Питера О'Лухлина (Peadar O'Laughlin): первый называется "Jack Roe's", второй – "Mulqueen's". Сэт можно услышать на Track 47.

Пояснение

Шероховатость игры Эмонна особенно ярко проявляется в первом риле "Jack Roe's" (в особенности, в части А). Также эта мелодия отмечена применением динамических оттенков, подчёркивающих контуры мелодии. Интерпретация второго рила характеризуется использованием неожиданных диезов и бемолей. Кроме того, в ней можно расслышать, как Эмонн артикулирует языком первую ноту трели, а также как он пульсирует плотную «твёрдую D» в первой части.

Ниже я проанализирую всё это более подробно.

Исследование

В части А первого рила Эмонн широко использует языковую артикуляцию: он выделяет ею львиную долю одиночных нот, выделяя ритмическую функцию каждой из них в общем контексте. Также обратите внимания, как Эмонн артикулирует языком первую ноту многих роллов (многие музыканты делают в этом месте гортанную смычку).

Эмонн демонстрирует прекрасные навыки дыхательной пульсации: взять, например, то, как он исполняет нижнее «твёрдое D» в первой части второго рила. Она звучит настолько резко, что можно легко решить, что на ней сделана гортанная смычка. Некоторое время почесав голову в раздумьях, я позвонил Эмонну и спросил об этом, и он подтвердил, что в том месте он использует именно дыхательную пульсацию. Благодаря этому приёму вторая нота D, приходящаяся на полубит, акцентируется ещё сильнее, что лишний раз подчёркивает необычную ритмическую природу игры Эмонна.

В конце части В рила "Jack Roe's" (второе повторение, 7 такт) Эмонн использует сочетание языковой артикуляции и дыхательной пульсации на двух нижних «твёрдых D» (которые в оригинале исполняются на октаву выше). Это даёт интересный ритмический эффект: первый акцент приходится на побулит, а второй – на «четвертьбит». Это показано на рис. 8.18.

Ríl: Jack Roes
 Reel: Jack Roes, Part B, Bars 7 & 8, 1/2 and 1/4 beat emphasis

В этой мелодии также можно услышать игру динамическими оттенками в конце 4 и 8 тактов, а также в 5 такте части А, где мощь и тональная чистота звучания флейты Эмонна возрастает, подчёркивая восходящий пассаж. Эту же технику Эмонн использует в 5 и 6 тактах части В, где он, напротив, снижает напор, подчёркивая нисходящее движение мелодии.

Во втором риле, “Mulqueen’s”, Эмонн демонстрирует образное использование случайных диэзов и бемолей (с помощью ключей), внося в мелодию интерес и разнообразие. В качестве примера можно привести 5 такт части А при первом повторении. На рис. 8.19 показано, как Эмонн вводит в ткань мелодии проходящую ноту F-бикар.

Ríl: Mulqueens
Reel: Mulqueens, Bars 5 & 6, use of Fnatural key

Flute

Другой пример использования Эмонном неожиданных нот присутствует в 6 и 7 тактах части В рила “Mulqueen’s”, где в конце 6 такта он использует ноту g#, а в конце 7 такта – ноту f-бикар, переходящую в начало 8 такта. Все три такта представлены на рис. 8.20.

Ríl: Mulqueens
Reel: Part B, Bars 6,7 & 8

Flute

В этой композиции присутствует ещё много случаев, когда Эмонн использует случайные диэзы и бемоли, придающие пылкости его исполнению. Особенно мне нравится яркий момент, когда в конце последнего такта части А рила “Jack Roe’s” он исполняет ноту Eb в качестве перехода к следующему рилу.

В целом, эта композиция является прекрасной иллюстрацией столь присущих игре Эмонна насыщенности и точности. Слушая его игру, можно усвоить для себя следующее:

- Сочетание дыхательной и пальцевой артикуляции на одну и ту же ноту даёт этой ноте дополнительный акцент (например, язык+кат либо язык на первую ноту ролла);
- Чистота исполнения – залог успеха;
- Разборчивый ритм – очень важная составляющая хорошей игры.

Как правильно держать флейту

Правильное держание флейты способствует лёгкости исполнения различных технических приёмов. Многие учащиеся не желают тратить время на понимание и освоение основ держания флейты и в результате этого привыкают к положению рук, препятствующему беглому и лёгкому исполнению музыки. Или, хуже того, неправильное держание флейты может впоследствии привести к болям в руках и запястьях. Занимаясь со своими студентами, я самого начала уделяю этому вопросу много времени, поэтому, однажды усвоив эти вещи, студенты в дальнейшем не встречают никаких препятствий в развитии своего мастерства. Необходимо отметить, что на эту тему написано очень много, и точек зрения на то, как нужно держать инструмент, тоже немало. Я держу флейту способом, который при описании называют «методом Рокстро». Я научился этому не сразу, а шёл к нему долгое время, наблюдая и экспериментируя.

Прежде всего, давайте уясним, чего мы хотим добиться, когда держим флейту:

- Нам нужно уметь получать хороший звук;
- Мы должны иметь возможность свободно дышать;
- Пальцы, задействованные в игре, должны двигаться легко и свободно;
- Мы должны иметь возможность свободно закрывать отверстия и нажимать на ключи;
- Флейта должна держаться надёжно;
- При выполнении всего вышеперечисленного мы должны испытывать удобство в течение продолжительного времени. И ничего не должно болеть!

Если ваш способ удержания флейты обеспечивает вам всё вышеперечисленное, то вы можете сконцентрироваться на всех остальных аспектах игры на флейте. Игра на флейте – прежде всего, физическая деятельность (движения пальцев, притопывание ногой, контроль дыхания, долгие периоды игры, прицельное попадание капель конденсата из флейты на колени сидящих рядом музыкантов и т.д.), поэтому нелишне будет посвятить какое-то время удержанию флейты, чтобы затем сфокусироваться уже на музыкальных целях.

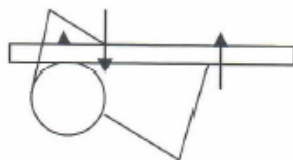
Занимаясь преподаванием, я сталкивался со многими начинающими и даже продолжающими, которые не понимали, как всё вышеперечисленное связано с правильным держанием флейты, в результате чего вырабатывали вредные привычки, становившиеся для них серьёзной помехой в обучении вне зависимости от того, сколько времени они ему посвящали. Очень важно всецело понимать, почему флейту нужно держать именно так и не иначе, равно как и развивать соответствующую привычку, доводя её до автоматизма.

Самое основное, что вам нужно понять – это то, что не пальцы удерживают флейту. Напротив, пальцы должны свободно двигаться. Для этого флейта должна фиксироваться усилиями, прилагаемыми в трёх точках:

- Внутренняя сила, прилагаемая к нижнему суставу указательного пальца левой руки. Это место является опорной точкой, обеспечивающей общий баланс инструмента;
- Внешняя сила, прилагаемая большим пальцем правой руки (иногда к нему добавляется мизинец правой руки);
- Сила сопротивления вашего подбородка.

Некоторые предпочитают использовать термин «уравновешивающие силы» вместо терминов «внутренние и внешние силы», поскольку последние предполагают наличие жёсткости. Я полностью согласен с этим и употребляю данные термины лишь для большей ясности.

Описанная выше концепция проиллюстрирована на рис. А1.1. Силы обозначены стрелочками.



Постановка левой руки (внутренние силы)



На рис. А1.2 показано правильное положение указательного пальца левой руки. Обратите внимание, что флейты касается лишь нижний сустав. Между телом флейты и остальным пальцем должен образоваться небольшой просвет. Это означает, что сам палец не используется для приложения сил и удержания флейты. Он должен свободно двигаться. Внутреннюю силу, прилагаемую нижним суставом, можно охарактеризовать как устойчивую, но не чрезмерную.

Самой распространённой ошибкой является захват флейты всей поверхностью пальца (оборачивание) (см. рис. А1.3). Сделав так, вы ограничите возможность двигать указательным пальцем.



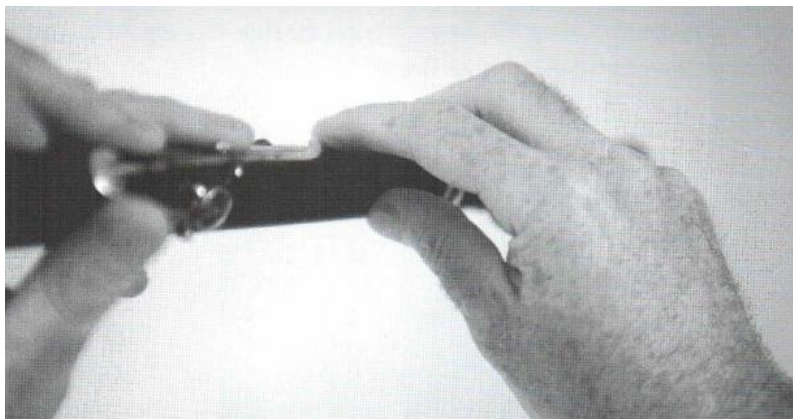
Внутренняя сила через нижний сустав указательного пальца передаётся на запястье, а не на большой палец левой руки. Большой палец используется исключительно для стабилизации флейты, а также для незначительной поддержки в вертикальном направлении: флейта покоится между большим и указательными пальцами. Не нужно сжимать флейту, поскольку это сильно ограничит движения вашего указательного пальца и лишит стабильности относительно флейты стабильности относительно амбушюра. Большой палец расположите так, как вам это удобно.

Распространённой ошибкой является большой палец левой руки выше, чем указательный (думаю, это делается для увеличения внутренней силы). В этом нет необходимости, и, кроме того, практика показывает, что такое положение может привести к боли в руке.

Если всё сделано правильно, то вы без затруднений сможете закрыть пальцами отверстия флейты.

Постановка правой руки (внешние силы)

Внешняя сила, прилагаемая большим пальцем правой руки, обусловлена его положением на поверхности флейты. Большой палец ставится так, чтобы, прикладывая усилие, он не соскользнул с инструмента. Это показано на рис. А1.4. Часть веса вашей правой руки передаётся на корпус инструмента через большой палец, создавая, таким образом, значительное внешнее усилие.



Удобнее всего располагать большой палец правой руки между указательным и средним пальцами (но, разумеется, на противоположной стороне инструмента).

Очень многие музыканты используют мизинец для поддержки флейты во время игры. Я считаю, что это хорошая привычка, поскольку способствует стабильному положению инструмента. Если на вашей флейте есть ключ Eb, убедитесь в том, что вы не нажмёте его случайно, а также в том, что можете дотянуться до него мизинцем в любой момент, когда вам будет нужно.

Мне кажется, что всё время касаться флейты мизинцем неудобно. Играя ноту E, а также роллы на E и F, я отрываю мизинец от поверхности флейты. Я делаю это бессознательно, а при игре других нот возвращаю его на место.

Положение подбородка (сила сопротивления)

Большой палец и мизинец правой руки при удержании флейты выполняют функцию точки опоры рычага (в совокупности с нижним суставом указательного пальца левой руки), прижимающего флейту к подбородку. Под воздействием силы сопротивления подбородка флейта находится в неподвижном состоянии и готова к игре.

Убедитесь, что нашли оптимальное для игры положение флейты (в центре губ, нижняя часть отверстия касается границы между нижней губой и кожей лица, нижняя губа закрывает от четверти до трети площади амбушюрного отверстия), как показано на рис. А1.5. Это наилучшее положение (у разных флейтистов оно разное), и все вышеописанные техники призваны зафиксировать флейту именно в нём.



Типичные проблемы

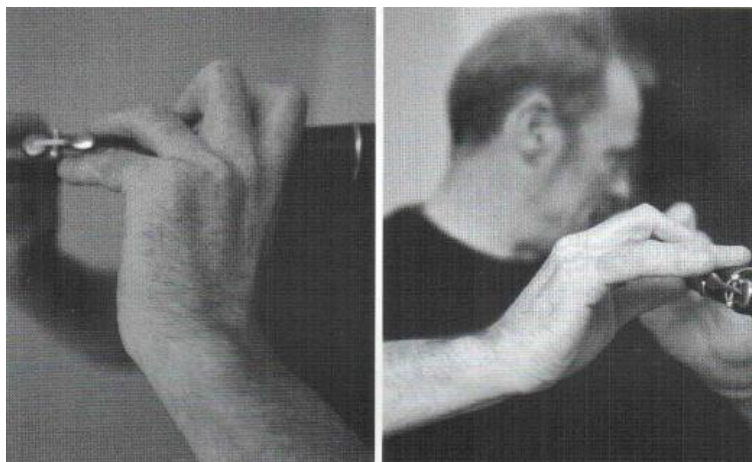
- Вот список проблем, которые я чаще всего встречаю у студентов:
- Отсутствие полной уверенности в том, что данный способ поможет удержать флейту, и, как следствие, постоянные попытки стиснуть флейту в руках (как правило, между большим и указательным пальцами левой руки);
- Обхватывание флейты указательным пальцем правой руки, тем самым ограничивая возможность его движения²;
- Постановка большого пальца левой руки гораздо выше указательного. Это приводит к сильной боли в руке;
- Расположение большого пальца правой руки не на ближней к вам части флейты, а внизу. При таком положении единственным способом приложить внешнюю силу является сжать флейту пальцами правой руки. А это, в свою очередь, означает, что пальцы правой руки не смогут двигаться, не нарушив баланса флейты.

Позиция амбушюрного отверстия

Многим флейтистам удобнее не ставить амбушюрное отверстие на одной линии с пальцевыми, а поворачивать его немного ближе к себе. Угол поворота каждый флейтист выбирает сам (от едва-едва различимого до весьма явственного). Поворачивание амбушюрного отверстия (с помощью поворота звена, соединяющего голову и тело флейты) снижает напряжение в запястьях, кистях рук и пальцах.

Запястья

Обычно запястье правой руки практически не изгибается (т.е. находится на одной линии с предплечьем). Запястье левой руки слегка отогнуто (но не зафиксировано) назад и немного повернуто против часовой стрелки (см. рис. А1.6).



Осанка

Для достижения наилучшего эффекта сядьте прямо на твёрдый стул. Не прижимайте руки к бокам, чтобы не мешать работе лёгких и диафрагмы (см. рис. А1.7).

² При совокупности первых двух пунктов к середине мелодии часто теряется баланс удержания флейты. Если вы видите, что во время игры голова флейты дёргается, а мелодия теряет в качестве – это явный признак проблемы (прим. автора).



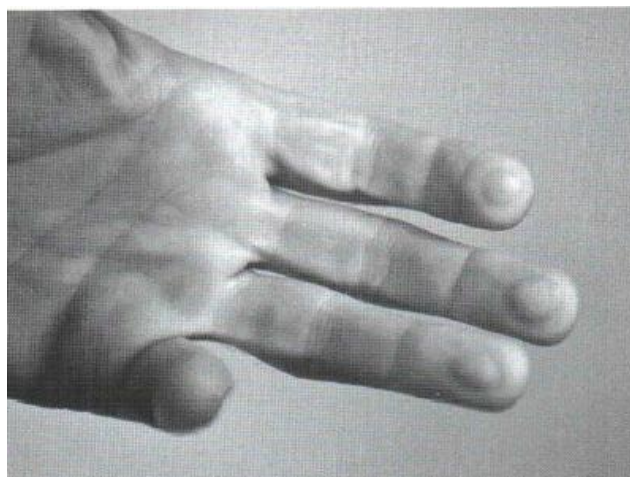
На рис. А1.7 видно, что я положил флейту на плечо. Так же делают и многие ирландские традиционные флейтисты, в том числе и некоторые из тех, чью игру я описал в этой книге. Существует теория, что если положить флейту на плечо, то флейтист (и только флейтист!) начнёт слышать эффект эхо, порождённый звуком, отражённым от левого предплечья. Так что вы можете думать, что их звук хорош... но они-то сами думают, что он прекрасен!

Я начал делать так после того, как встретился с флейтисткой Пег МакГрат. Тогда мне было 12 лет, и я только начинал играть на флейте. Она была чрезвычайно любезна и приветлива. Я немедленно начал копировать её, и с тех пор флейта всегда лежит у меня на плече.

В дальнейшем вы неоднократно услышите о том, что такая позиция чрезвычайно неудобно и в дальнейшем может нанести вред вашему организму. Не будучи доктором, я ничего не могу сказать на этот счёт. Однако имеет некоторый смысл заметить, что за те 40 лет, что я играю на флейте, никаких проблем у меня так и не появилось.

Закрывание отверстий

Только подушечки (а не кончики) пальцев могут максимально герметично закрыть игровые отверстия флейты. На рис. А1.8 можно увидеть вмятины на подушечках моих пальцев там, где они ложатся на отверстия.



Для разных флейт характерны разные размеры отверстий (как и расстояния между ними). В целом, на флейтах Rudall отверстия меньше, чем на флейтах Pratten (это две марки флейт, которые чаще всего используются для исполнения ирландской музыки).

Среди людей, пользующихся вышеописанной техникой, вы вряд ли встретите тех, кто не в состоянии хорошо закрыть игровые отверстия своей флейты. Чтобы научиться, может потребоваться некоторое время, однако в дальнейшем всё будет легко и без проблем.

Дутьё и звукоизвлечение

Обучая новичков (особенно юных), я заметил, что они сразу же хотят добиться звука. Когда можешь извлечь ноту на самом начальном этапе обучения – это чрезвычайно подстёгивает к дальнейшему развитию, так что именно с этого я и начну.

Сейчас мы будем учиться извлекать звук, используя только голову флейты. Мы не будем учиться извлекать различные ноты. Вместо этого мы попробуем на базовом уровне разобраться, как происходит создание звука.

Для начала ненадолго обратимся к теории. Флейта начинает звучать в тот момент, когда воздух, заключенный внутри неё, начинает колебаться. Эти колебания возникают в результате турбулентности в амбушюрном отверстии. В свою очередь, турбулентность порождается разделением выдуваемой нами воздушной струи на два потока: один попадает внутрь флейты, другой уходит в окружающую среду.

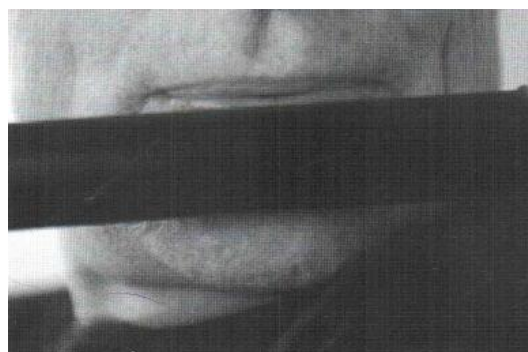
Высота ноты зависит от длины колеблющегося воздушного столба. Длина меняется по мере открывания и закрывания отверстий.

Возьмите голову флейты одной или двумя руками так, как показано на рис. A2.1. Если вы левша, поверните голову флейты в противоположную сторону относительно того, как она расположена на фото.

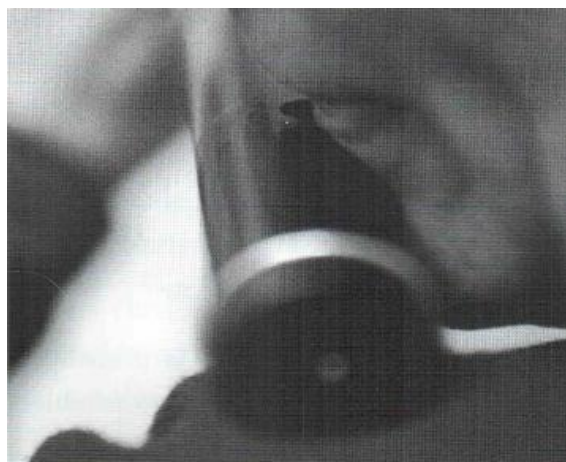


Как правило, амбушюрное отверстие делается таким образом, что на нём можно играть либо только с одной стороны, либо только с другой. Если вы собираетесь играть на флейте в леворукой позиции, убедитесь, что ваш инструмент подходит для этого.

Поместите верхнюю губу на флейту. Убедитесь, что амбушюрное отверстие находится точно в центре ваших губ (т.е. прямо под кончиком носа, однако спортивные травмы могут этому помешать!). Нижний край амбушюрного отверстия должен примерно располагаться на границе между губой и обычной кожей. Прижмите голову флейты так, чтобы вы ощущали отверстие, но при этом не испытывали неудобств. Слегка растяните уголки губ в стороны так, чтобы между губами появилась небольшая щель (см. рис. A2.2).



Нижняя губа должна закрывать примерно четверть или треть площади амбушюрного отверстия (см. рис. А2.3).



Теперь слегка подуйте на противоположный край амбушюрного отверстия, разделяя струю на два потока, один из которых попадёт внутрь флейты, а другой уйдёт в окружающую среду. Большая часть воздуха попадёт именно во флейту.

Не раздувайте щёки, когда дуете во флейту.

Сейчас у вас должен получиться звук. Если не получился, то, возможно, это произошло вследствие чего-то из нижеперечисленного:

- Отверстие не отцентрировано относительно губ. Проверьте это, посмотрев в зеркало (при этом используйте хороший источник света). Научитесь ощущать отверстие серединой губ;
- Выдуваемая вами струя не разбивается на две, т.е. она либо вся проходит над амбушюрным отверстием, либо, наоборот, вся уходит внутрь флейты. Дуйте не очень сильно, медленно поворачивая голову флейты к себе и от себя. Так вы определите оптимальное положение амбушюрного отверстия относительно ваших губ;
- Выдуваемая вами струя воздуха слишком рассеяна. Это происходит из-за того, что щель между вашими губами слишком широка. Не нужно выпячивать губы при игре. Пытайтесь сделать маленькую и плоскую щель, растягивая губы и прижимая их к зубам.

Дуйте ровно и мягко. Не нужно дуть сильно. При правильном и эффективном вдувании флейта требует воздуха лишь немногим больше, чем вистл. Чтобы достичь этого, нужно найти оптимальное соотношение объёма воздуха, попадающего внутрь флейты, и воздуха, уходящего в окружающую среду. При эффективном дутье во флейту внутрь попадает большая часть воздуха, и лишь небольшая часть (по моим прикидкам – 3-5%) уходит в атмосферу.

Когда вы добьётесь звучания, уберите голову флейты от губ и затем повторите всё заново. Повторяйте процедуру несколько дней, пока не доведёте все процессы до автоматизма. Чем лучше вы будете делать это на одной только голове, тем легче у вас пойдёт освоение собранной флейты.

Навык получения хорошего звука приходит постепенно, поэтому именно на этой стадии обучения больше всего разочарования. Вы можете довольно долго получать хороший звук, а потом он вдруг магическим образом исчезает. Это происходит потому, что мышцы вашего рта ещё не привыкли долго находиться в нужном положении. Регулярно практикуясь, вы выработаете в себе необходимую выдержку. Часто происходит и так, что после нескольких минут тренировок у новичков начинает кружиться голова. Причиной этого может быть то, что вы дуете слишком сильно, или же выдуваете слишком много воздуха зараз.

С течением времени ваша способность получать хороший звук будет неуклонно развиваться, поскольку вы натренируете все задействованные в этом процессе мышцы и научитесь улавливать физические взаимосвязи между углом подачи воздуха, его скоростью и вашей флейтой.

Извлечение нот

Сейчас вы должны уметь правильно держать флейту и извлекать звук из головы. Теперь можно перейти к освоению всей флейты целиком. Убедитесь в том, что вы держите инструмент так, как описано в Приложении 1.

На рис. А2.4. представлена аппликатура для флейты без ключей. Аппликатура нот верхней октавы аналогична аппликатуре нот нижней. Исполнение нот верхней октавы требует немного более сжатого амбушюра (слегка сожмите губы) и меньшей щели между губами. Может понадобиться и слегка увеличить угол между флейтой и струёй воздуха. Немного попрактиковавшись, вы точно определите, что именно нужно сделать.

X	X	X	X	X	X D
X	X	X	X	X	O E
X	X	X	X	O	O F
X	X	X	O	O	O G
X	X	O	O	O	O A
X	O	O	O	O	O B
O	X	X	O	O	O C natural
O	O	O	O	O	O C # (C Sharp)
O	X	X	X	X	X D'

Начните с ноты C# (все отверстия открыты). Получив эту ноту, закройте верхнее отверстие и возьмите ноту B. Если нота не зазвучала, то, возможно, дело в следующем:

- Отверстие было неплотно закрыто. Это можно проверить так: поднимите палец с отверстия и попробуйте получить ноту C#. Если это удалось, вновь закройте отверстие и продолжайте попытки;
- Если получить ноту C# не удалось, то, возможно, флейта сместилась относительно ваших губ и/или ваш амбушюр находится в неверном состоянии.

Повторяйте весь вышеизложенный процесс для каждой ноты. Вы обнаружите, что труднее всего будет получить низкие ноты (особенно D). Это происходит потому, что для их получения вам придётся закрывать сразу много отверстий, а также потому, что область звучания этих нот мала и требует более тщательного контроля амбушюра.

Каждый раз играйте длинные ноты. Освоив ноты, вы сможете перейти к звукорядам, а затем и к простым мелодиям.

Нотные транскрипции мелодий

В этом разделе содержатся нотные транскрипции всех мелодий, упомянутых в обучающем разделе данной книги. Нотные отрывки, приведённые ранее, имели цель проиллюстрировать конкретные приёмы и техники. Транскрипции, собранные в этом приложении, гораздо больше отражают реальное положение дел: именно так я играю их в реальной жизни, и именно в таком виде они наиболее приближены к аудиопримерам на диске, идущем вместе с этой книгой.

Каты обозначены как нисходящие форшлаг.

Пэты – как восходящие форшлаг.

Длинный ролл – точка над нотой.

Короткий ролл – значок V над нотой.

Скрэйп – значок + над нотой.

Port: Rásaí Caisleán an Bharraigh

Jig: Castlebar Races (Track 30)

Musical score for 'Port: Rásaí Caisleán an Bharraigh' (Jig: Castlebar Races, Track 30). The score is written for Flute in G major and 6/8 time. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Flute' and contains the first four measures. The second staff is labeled 'Fl.' and contains measures 5-8. The third staff is labeled 'Fl.' and contains measures 9-12, with a '+' sign above the first measure. The fourth staff is labeled 'Fl.' and contains measures 13-16, with '+' signs above the first and third measures. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Port: Willie Coleman

Jig: Willie Colemans (Track 31)

Musical score for 'Port: Willie Coleman' (Jig: Willie Colemans, Track 31). The score is written for Flute in G major and 6/8 time. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Flute' and contains the first four measures. The second staff is labeled 'Fl.' and contains measures 5-8. The third staff is labeled 'Fl.' and contains measures 9-12, with a '+' sign above the first measure and a 'V' sign above the eighth measure. The fourth staff is labeled 'Fl.' and contains measures 13-16, with '+' signs above the first and third measures. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Port: An Fhuiseog ar Maidin

Jig: The Lark in the Morning (Track 32)

Musical score for 'Port: An Fhuiseog ar Maidin' (Track 32), a Jig. The score is written for Flute (Fl.) and includes measures 1 through 29. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a final cadence in measure 29. The score is presented in a single system with multiple staves.

Port: An Dris Milis

Jig: The Sweet Briar (Track 33)

Musical score for 'Port: An Dris Milis' (Track 33), a Jig. The score is written for Flute (Fl.) and includes measures 1 through 13. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The melody features a triplet in measure 1 and a final cadence in measure 13. The score is presented in a single system with multiple staves.

Ríl: Ag Rolladh sa Seagalach

Reel: Rolling in the Ryegrass (Track 34)

Musical score for 'Ríl: Ag Rolladh sa Seagalach' (Track 34), a Reel. The score is written for Flute (Fl.) and includes measures 1 through 13. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a final cadence in measure 13. The score is presented in a single system with multiple staves.

Ríl: Barr an Chnoic

Reel: The Mountain Top (Track 35)

Musical score for Ríl: Barr an Chnoic, Reel: The Mountain Top (Track 35). The score is written for four staves of Flute (Fl.) in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff is labeled 'Flute' and contains measures 1-4. The second staff is labeled 'Fl.' and contains measures 5-8. The third staff is labeled 'Fl.' and contains measures 9-12. The fourth staff is labeled 'Fl.' and contains measures 13-16. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings and a 'V' marking above the final measure of the first staff.

Cornphíopa: Gan Ainm

Hornpipe: Gan Ainm (Track 36)

Musical score for Cornphíopa: Gan Ainm, Hornpipe: Gan Ainm (Track 36). The score is written for four staves of Flute (Fl.) in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff is labeled 'Flute' and contains measures 1-4. The second staff is labeled 'Fl.' and contains measures 5-8. The third staff is labeled 'Fl.' and contains measures 9-12. The fourth staff is labeled 'Fl.' and contains measures 13-16. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with several triplet markings and a 'V' marking above the final measure of the first staff.

Port: Muing Fliuch

Jig: Muing Fliuch (Track 37)

Musical score for Port: Muing Fliuch, Jig: Muing Fliuch (Track 37). The score is written for four staves of Flute (Fl.) in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff is labeled 'Flute' and contains measures 1-4. The second staff is labeled 'Fl.' and contains measures 5-8. The third staff is labeled 'Fl.' and contains measures 9-12. The fourth staff is labeled 'Fl.' and contains measures 13-16. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings and a 'V' marking above the final measure of the first staff.

Port: Liontán an Damháin Alla

Jig: The Spiders Web (Track 38)

Musical score for 'The Spiders Web' (Track 38). The score is written for four staves of flute. The first staff is labeled 'Flute' and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The second staff is labeled 'Fl.' and starts at measure 5. The third staff is labeled 'Fl.' and starts at measure 9. The fourth staff is labeled 'Fl.' and starts at measure 13. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

Polca: Polca Sheáin Breathnach John Walshes Polka (Track 39)

Trad. Arr

Musical score for 'John Walshes Polka' (Track 39). The score is written for four staves of flute. The first staff is labeled 'Flute' and begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The second staff is labeled 'Fl.' and starts at measure 5. The third staff is labeled 'Fl.' and starts at measure 9. The fourth staff is labeled 'Fl.' and starts at measure 13. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.