Основной курс по

ирландской флейте и тин-вистлу

Грей Ларсен

Барнаул 2009

The Essential Guide to

Irish Flute and Tin Whistle

by Grey Larsen

© 2003 by MEL BAY PUBLICATIONS, INC., PACIFIC, MO 63069
www.melbay.com
e-mail@melbay.com

Перевод – Константин Боенко

e-mail: bka92@mail.ru

Содержание

Посвящение 5
Эпиграф 6
Вступительное слово 7
Предисловие 9
Благодарности 13
Введение 14

Часть 1. Вводная информация 19
Глава 1. Использование флейты и вистла в ирландской народной музыке 20
Глава 2. Аналогии с языком 43

Часть 2. Инструменты 47
Глава 3. Ирландские флейты простой системы и современные флейты 48
Глава 4. Вистл 59
Глава 5. Как держать вистл. Основы звукоизвлечения 63
Глава 6. Как держать флейту. Основы звукоизвлечения 80

Часть 3. Орнаментация 107
Введение в орнаментацию 108
Введение в орнаментацию одиночных нот 111
Глава 7. Каты 112
Глава 8. Страйки 132
Глава 9. Слайды 144
Введение в орнаментацию группы нот 151
Глава 10. Длинные роллы 152
Глава 11. Короткие роллы 165
Глава 12. Сжатые длинные роллы 174
Глава 13. Сжатые короткие роллы 181
Глава 14. Роллы в мелодиях с явно неровным ритмом 188
Глава 15. Роллы с двойным катом 192
Глава 16. Крэнны 204
Глава 17. Таблицы роллов, крэннов и их обозначений 214
Глава 18. Другие многонотные украшения 217
Глава 19. Украшения и импровизация 228

Часть 4. Фразировка, артикуляция и дыхание 237
Глава 20. Языковая и глоточная артикуляция 238
Глава 21. Музыкальное дыхание 249

Часть 5. Финальная информация _____ **257**
Глава 22. Игра эйров _____ 258
Глава 23. И опять языковые аналогии _____ 260
Глава 24. Практика и мышечная память _____ 262

Часть 6. Сорок девять упражнений для освоения орнаментации _ 269

Часть 7. Полные версии мелодий _____ 291
Часть 8. Транскрипции великих исполнений (транскрипции коммерческих записей двадцати двух сильнейших флейтистов и вистлеров, 1925-2001) _____ 315

Приложение А. Адаптация для флейты системы Бёма _____ 389
Приложение В. Аппликатурные схемы _____ 396
Приложение С. Инструменты на обложке книги _____ 400
Библиография _____ 401
Дискография _____ 403
Об авторе _____ 404

Эта книга с благодарностью и любовью посвящена моему отцу Леонарду Х. Ларсену (1924-2002), чьи постоянные поддержка и содействие сделали возможным появление этой книги.

Эпиграф

Прислушайся к голосу флейты – о чем она плачет, скорбит.
О горестях вечной разлуки, о горечи прошлых обид:
“Когда с камышового поля был срезан мой ствол пастухом,
Все стоны и слезы влюбленных слились и откликнулись в нем.
К устам, искривленным страданьем, хочу я всегда припадать,
Чтоб вечную жажду свиданья всем скорбным сердцам передать.
В чужбине холодной и дальней, садясь у чужого огня,
Тоскует изгнанник печальный и ждет возвращения дня.
Звучит мой напев заунывный в собранье случайных гостей,
Равно для беспечно-счастливых, равно и для грустных людей.
Но кто бы – веселый иль грустный – напевам моим ни внимал,
В мою сокровенную тайну доселе душой не вникал.
Хоть тайна моя с моей песней, как тело с душою, слиты –
Но не перейдет равнодушный ее заповедной черты.
Пусть тело с душой нераздельно и жизнь их в союзе, но ты
Души своей видеть не хочешь, живущий в оковах тщеты...”

Стон флейты – могучее пламя, не веянье легкой весны,
И в ком не бушует то пламя – тому ее песни темны.
Любовное пламя пылает в певучей ее глубине,
Тот пыл, что кипит и играет в заветном, пунцовом вине.
Со всяким утратившим друга лады этой флейты дружны,
И яд в ней, и противоядье волшебно соединены.
В ней песнь о стезе испытаний, о смерти от друга вдали,
В ней повесть великих страданий Меджнуна и бедной Лейли.
Приди, долгожданная, здравствуй – о, сладость безумья любви!
Верши свою волю и властвуй, в груди моей вечно живи!
И если с устами любимой уста я, как флейта, солью,
Я вылью в бесчисленных песнях всю жизнь и всю душу свою.

Руми, «Песня флейты»

Вступительное слово

Если арфа и волынка возглавляют пантеон ирландских народных инструментов, то флейта и вистл всегда были популярными на протяжении всей музыкальной истории Ирландии. Со времён вездесущих *cuislennaigh* раннехристианской Ирландии до файферов Land League и Orange Lodge эти духовые инструменты всегда играли видную роль в ускорении течения ирландского фолка. Как и у любого мальчишки, выросшего в графстве Клэр, моё первое вторжение в мир вистла началось с простейшего, я бы даже сказал – плебейского вистла Clarke. Первый вистл, который я увидел и услышал в своей жизни, принадлежал Джо Канину из Куилтри, который играл, сидя на молу спиной к океану. Со своим черным коническим телом и размокшим от влаги деревянным блоком, этот вистл был такой же неотъемлемой частью сельской жизни, как чай и курение трубки. С другой стороны, была очень популярна «деревянная флейта» (так старики называли поперечную флейту простой системы) – более продвинутый и дорогой инструмент по сравнению с непритязательным Кларком. Ирония заключается в том, что популярность этой флейты в Ирландии появилась благодаря находкам Теобальда Бёма, чьи флейты с системой ключей появились впервые в 1847 году. Вследствие популярности флейт системы Бёма простые флейты были вытеснены из классической музыки и стали достоянием народных музыкантов во всей Западной Европе. Как и концертина, которая в викторианскую эпоху пережила подобный же спуск по иерархической лестнице, переместившись из великосветских салонов в народ, простые поперечные флейты, изготовленные немецкими и английскими кустарями-ремесленниками, нашли к концу XIX века прибежище в среде ирландских музыкантов по обе стороны Атлантики.

Как и в случае с ирландской скрипичной музыкой, известно, что большая часть самых значительных усовершенствований, возникших в технике игры на ирландской флейте, произошли в США. После наступления эры звукозаписи благодаря патефонам “Victrola” и 78-оборотным пластинкам, появившимся в 20-х годах XX века, ирландские флейтисты стали появляться на записях таких звёзд, как Пэтси Туохи и Майкл Коулмен. К 30-м годам Джон МакКенна, мастер-изготовитель флейт из Лейтрима, установил в США до этого не существовавшие стандарты игры на ирландской флейте, в то время как в Ирландии знаковые записи “Ballinakill Traditional Players” акцентировали внимание слушателей на уникальной технике игры на флейте Томми Уэлана и Стивена Молони. В последние десятилетия Северная Америка опять стала рогом изобилия замечательных находок в области техники игры на ирландской флейте. Благодаря таким мастерам, как Джек Коэн, Майк МакХэйл, Джо Мюррэй, Майк Рафферти и другим, постоянно расширяющееся сообщество мастеров ирландских музыкальных инструментов постоянно пополняется

миллиардами исполнителями-неирландцами, вносящими изумительное многообразие в ирландскую флейтовую музыку. Грэй Ларсен – одно из редчайших светил в новой когорте флейтистов Северной Америки.

Работая и играя с Грэем на различных летних школах и фестивалях, начиная с 1995 года, я проникался его опусом на различных этапах его создания. Сейчас, когда этот труд уже дал богатые плоды, я с удовольствием рекомендую его читателям, музыкантам, историкам, и, прежде всего, - энтузиастам флейты. Во многом всесторонний труд, исследующий историю инструмента и, с другой стороны, предлагающий неохватный анализ техник орнаментации, эта книга хорошо соответствует нуждам как новичков, так и опытных музыкантов. Включение в книгу транскрипций произведений великих исполнителей периода 1925-2001 гг. продиктовано соображениями человеколюбия. С одной стороны, этот раздел является результатом почитания Грэем Ларсеном традиции, а с другой – безграничного уважения к самим носителям этой традиции.

«Основной курс по ирландской флейте и тин-вистлу» устанавливает важные критерии развития будущих поколений ирландских флейтистов, историков и преподавателей музыки. Кроме того, эта книга заполняет заметную пустоту в списке книг, посвящённых игре на ирландской флейте и вистле.

Mo Cheol Thú, Грэй!

Гиройд О'Аллмурайн,
доктор философии,
Университет Миссури, Сент-Луис

Предисловие

Я начал обдумывать и развивать многие идеи, вошедшие в эту книгу с середины 1970-х годов. Будучи подростком, я был очарован необычной красотой и энергией ирландской народной музыки, и в 1973 году я начал жадно её изучать.

Я американец, и не рос в ирландском обществе. Но, к моему счастью, я имел возможность общаться с некоторыми ирландскими музыкантами, эмигрировавшими в район, где я тогда жил. В особенности на мой музыкальный мир повлияли три друга: Майкл Дж. Кеннеди (1900-1978), мелодеонист из Фласках, что возле Данмора (северо-восток графства Голуэй); Том Бирн (1920 - 2001) – флейтист и вистлер из Кэрроумора, что в приходе Гивах (графство Слайго); а также Том МакКэффри (род. в 1916), фиддлер из Мохилла (графство Лейтрим).

Майкл Кеннеди с мелодеоном возле своего дома в Ковингтоне, Кентукки, 1975 год.

Том МакКеффри и Том Бирн. Кливленд, Огайо, 1975

Я благодарен этим троим за всё то, что их дружба позволила мне усвоить. Они научили меня многим прекрасным мелодиям, а также тому, как они играют эти мелодии, и что эта музыка значила для них, когда они жили в юности в Ирландии. Они приглашали меня в свои жилища с распростёртыми объятиями и от всего сердца давали мне поддержку и знания. Кроме того, они познакомили меня с некоторыми музыкантами в Ирландии, такими, как давний сосед Тома Бирна Джози МакДермотт.

Джози МакДермотт, играющий рил на саксофоне
в своём доме в Баллифарнане, Роскоммон. 1979

Мою первую флейту вручил мне Том Бирн. Годы спустя я вернул эту флейту уже младшему сыну Тома – отремонтированную и в кейсе, который я сделал сам. Сейчас с тем же ощущением я хотел бы передать вам тот же опыт, который я начал получать более чем четверть века назад, - посредством игры на флейте и вистле; посредством гостеприимства ирландских музыкантов; посредством изучения, слушания и обучения у молодых и ещё живущих старых музыкантов; посредством общения с ирландскими сообществами в Ирландии и других местах; посредством изучения записей и нотных источников; посредством поисков ответов на вопросы моих студентов. Я надеюсь, что вы будете использовать данный материал с таким же настроением, и что эта книга поможет вам существенно углубить ваши знания, охватить как творчество старых музыкантов, так и текущее состояние ирландской музыки, - и сделать свои собственные открытия в этой области.

Я до сих пор (и постоянно) изучаю эту музыку. Родившись за пределами культуры, давшей жизнь этой музыке, я порой чувствовал, что не в праве создавать книгу, подобную этой. Я получил одобрение от ирландских музыкантов, которые высказали пожелание данной книги, а также меня подстёгивало желание моих учеников и товарищей.

Ирландская музыка – чрезвычайно сложная форма искусства, во многом зависящая от персональной экспрессии конкретного музыканта, нежели от общих знаний. «Американский словарь наследия» определяет искусство как «нечто, предназначенное прежде всего для красоты, нежели для использования» и как «требующее иногда высоко развитой техники и умения». Основными функциями ирландской музыки является аккомпанемент для танцев и социальное взаимодействие. Однако функциональность и полезность ирландской музыки не уменьшает её значения как искусства. Полностью следовать ирландской музыке – значит, начать путешествие длиной в жизнь, которое может привести вас в замечательные сообщества мастеров, танцоров и слушателей, может завести в дебри обширного культурно-исторического наследия, связанного с прошлым и настоящим Ирландии, следы которого можно найти в Европе, Северной Америке, Австралии и других местах, куда ирландцы привезли когда-то свою музыку.

С течением времени и развитием технологий географическое положение уже не является определяющим фактором в распространении ирландской музыки. На всём земном шаре живут люди, которые слышали ирландскую музыку и которых она глубоко тронула. Люди могут жить всё дальше и дальше от ирландских сообществ, и тем не менее пытаться изучать эту музыку, однако несмотря на то, что сейчас доступно довольно много ресурсов, они не могут дать этим людям хорошей информации. Как и любой, кто начал изучать эту музыку «снаружи», я чувствую, что это хорошая идея – указать путь таким же, как и я, тем более что мне посчастливилось учиться у более старших носителей этой культуры.

Также я надеюсь, что музыканты, выросшие в колыбели ирландской культуры, также найдут в этой книге новую информацию. Этот материал может быть открытием для иммигрантов, способный представить национальные культурные достояния в новом свете. Как иммигрант в ирландской музыке, я изучал её в основном по слуху, однако использовал и аналитические методы, - по большей части читая руководства, такие, как прекрасная книга Л.Е. МакКуллоха “The Complete Irish Tin Whistle Tutor”.

Когда меня начали приглашать преподавать игру на ирландской флейте и вистле на музыкальные семинары в Америке, я начал анализировать – чему бы я хотел научиться? Мне нужно было научиться передавать информацию тем, кто не имел возможности слушать традиционное исполнение. Моё изучение музыки продолжалось много лет, - в основном в процессе преподавания и, в последние годы, - в процессе написания данной книги. В этой книге представлены некоторые новые идеи, которые, я надеюсь, способствуют пониманию ирландской народной музыки, а также способные сподвигнуть новичков и ветеранов к более детальному прослушиванию музыки – особенно исполняемой старыми музыкантами.

Вы можете много заниматься, прослушивая аудиозаписи. Для многих людей, живущих за пределами Ирландии, записи – это единственный способ соприкоснуться с культурой. В Ирландии многие музыканты также занимаются детальным прослушиванием записей с тех

пор, как американские 78-оборотные пластинки вернули ирландскую музыку из Америки обратно на родину. Этот способ – изучение по слуху, с погружением, хотя аудиозаписи существенно ограничивают восприятие музыки.

Эта книга – инструмент для анализа, и потому она полна множеством деталей. Ирландская музыка чрезвычайно сложна и запутана, и необходимо прилагать много усилий и внимания, чтобы её изучать. Но будьте осторожны и не заблудитесь в её дебрях! Чтобы исполнять ирландскую музыку со всей полнотой и пониманием, вам необходимо время от времени делать шаг назад и охватывать музыку в целом, как таковую. Занимаясь мелкими деталями, не нужно забывать о конструкции в целом.

Если вы были захвачены красотой и энергией традиционной ирландской музыки, я приглашаю вас присоединиться к нам!

Не пугайтесь кажущейся неохватностью и неподъемностью ирландской народной музыки, поскольку её изучение – это не задача, а непрерывный процесс. Этот процесс обеспечит вам контакты с другими замечательными людьми, разделяющими вашу страсть. А это может стать наилучшей частью процесса вашего обучения.

Вдохновляйтесь молодыми музыкантами, которые не избегают работы в сфере, важной для них.

Грэй Ларсен,
Блумингтон, Индиана, США

Благодарности

Работая над этой книгой, я консультировался со многими людьми. Кто-то читал эту книгу и комментировал её в процессе написания, кто-то помогал находить информацию, записи и фотографии. В процессе обсуждения возникло много хороших идей. Отдельно я хотел бы поблагодарить Стива Кокса за неослабевающую поддержку, энтузиазм и необходимую помощь. Также я искренне благодарен следующим людям:

Крис Эбелл, Кевин Аткинс, Майкл Энтони, Алан Баркер, Роберт Биджио, Кен Блум, Тим Бриттон, Кевин Карр, Майк Кейси, Дейрдр Корриган, Катрина Кокс, Кевин Кройфор Джо Крессвелл, Рик Фэрис, Роланд Госда, Пол де Грэ, Роб Гринуэй, С. Хэмиллтон, Элеанор Хитчингс, Линда Хитчингс, Джон Хьюз, Брэд Хёрли, Томас Джонсон, Шэрон Кэхан, Синди Каллет, Дайана Кэй, Найал Киган, Бэкки Клейнманн, Робин Ларсен, Сирии Ларсен, Тил Ларсен, Кэти Линн, Майкл Линн, Кевин МакАой, Джоани Мэдден, Л.Е. МакКуллох, Терри МакГи, Билл МакКенти, Пол Г. Малвени, Эндрю О'Брайан, Билл Окс, Патрик Олвелл, Кен Перлман, Ноэл Райс, Дйэв Ричардсон, Пола Роше, Джон Филипп Раш, Кевин Скотт, Джефф Шерманн, Крис Смит, Элизабет Суини, Филипп Варлетт, Марк Уолстром и Лоуренс Вашингтон.

Множество музыкантов помогло мне найти свой путь. Важнейшие из них – это старые мастера, которых я либо хорошо знал, либо кратко и недолго общался, каждый из которых жил и дышал музыкой. Это Том Бирн, Том МакКэффри, Майкл Дж.Кеннеди, Фил МакДжинг, Джози МакДермотт, Мэтт Моллой, Шеймус Тэнси, Катал МакКоннелл, Мэри Бергин, Кэвин Бёрк, Мартин Хэйс, Фрэнки Гэвин, Джеймс Келли, Лиз Кэрролл, Шеймус Коннелли, Томми Пиплз, Пэдди Кинан, Майкл О'Доунэйлл, Триона Ни Доунэйлл, Пэдди О'Брайан, Ноэл Хилл… список можно продолжать и продолжать.

Особенно я хотел бы поблагодарить всех своих студентов, которые постоянно сподвигали меня думать и изучать музыку более глубоко.

И, самое главное, искренне благодарю своих родителей, мою семью и моих друзей за то, что помогли мне довести работу до конца.

Введение

О чём эта книга?

Во-первых, это книга о том, как играть ирландскую народную музыку на ирландской флейте и на вистле, а также о том, как применить эти знания к флейте системы Бёма. Именно этим трём инструментам посвящена большая часть даваемой в книге информации. Насколько мне известно, это первая книга, объединяющая эти инструменты в одну группу, подробно рассматривающая сходства и различия техник игры на них, их возможности, ограничения и место в ирландской народной музыке. Также я исследую историю и развитие этих инструментов в ирландской традиции и подробно изучаю персональные стили игры 22 мастеров флейты и вистла, которые записывались в период с 1925 по 2001 год. Книга не содержит основ нотной грамоты и упражнений по тренировке слуха. Для этого написано много других хороших книг.

Эта книга – наиболее полный труд, посвящённый ирландской флейте и вистлу. Большая часть приведённой информации ранее не встречалась в печатных источниках. На книгу можно систематически ссылаться. Однако материал последующих глав строится на выводах и открытиях, сделанных в предыдущих главах, так что имеет смысл изучать данную книгу последовательно.

Часть 1 книги посвящена ирландской народной музыке. Часть 2 исследует историю развития флейты и вистла в Ирландии, а также содержит информацию по положению рук и звукоизвлечению.

Части 3, самую обширную часть книги, я посвятил орнаментации. Я разработал несколько новых способов записи украшений, которые, я надеюсь, более просты и ясны, нежели те подходы, что я встречал в более ранних публикациях. Что касается этой части, то не существует единого мнения о том, как нужно записывать и объяснять смысл орнаментации для ирландской флейты и вистла. Я надеюсь, что ни одна книга не охватывала до этого весь спектр сложности, присущий орнаментации ирландской народной музыки. Мои методы сделали для меня возможным исследовать этот предмет более глубоко. Сделав это, я столкнулся с некоторыми способами орнаментации и дал им названия; эти приёмы широко используются традиционными музыкантами, но не были ясно описаны и записаны в более ранних учебниках.

Мой способ записи можно применять (слегка адаптировав) и к другим ирландским инструментам – например, к ирландской волынке, фиддлу, аккордеону и концертино. Используя мой подход, становится возможным записывать очень точные и подробные транскрипции ирландских народных мелодий. Я надеюсь, что читателям освоят и смогут использовать эти методы, и что они помогут делать более глубокую и точную оценку этой чрезвычайно развитой музыки.

Часть 4 посвящена артикуляции, фразировке и дыханию. В пятой части я подвожу итоги и перехожу к практическому аспекту игры и к особенностям исполнения эйров. Часть 6 содержит 49 упражнений для развития физических навыков и умения орнаментировать.

В этой книге содержится множество музыкальных примеров и упражнений. Многие из них – это отрывки из традиционных ирландских мелодий. Полный набор этих мелодий представлен в части 7.

В части 8 я привожу очень детальные транскрипции 27 мелодий, исполненных и записанных 22 мастерами ирландской флейты и вистла. Записи этих вещей доступны на авторских пластинках, и я настоятельно рекомендую вам их найти. Надеюсь, что в будущем я смогу предоставить вам сборник этих вещей, записанный на компакт-диске. Вы можете следить за выпуском этого диска на Mel Bay Publication или на моём сайте www.greylarsen.com.

Прилагающиеся компакт-диски

Два прилагающихся к книге компакт-диска содержат мои интерпретации упражнений из Части 6, мелодий из Части 7 и множества других упражнений, встречающихся на протяжении всей книги. Значок с изображением компакт-диска (обратите внимание на номер в центре), расположенный рядом с нотами, укажет, где можно найти запись данного упражнения.

Эти записи могут пригодиться каждому, а не только тем, кто не владеет нотной грамотой. Несмотря на то, что многие фигуры и упражнения разобраны очень тщательно, ирландская народная музыка содержит множество элементов, записать которые просто невозможно. Ноты в совокупности с записями помогут читателю лучше понять ирландскую музыку.

Фигуры, отмеченные для фразировки, фразируются в стиле, больше характерном для вистла, нежели для флейты. Вистлеры используют больше артикуляции языком, чем техники легато, как это делают флейтисты (если вы не знаете, что такое артикуляция языком и техника легато, вы найдёте эту информацию в начале главы 20). Диски содержат варианты и для вистла, и для флейты. Фразировка на записях слегка отличается от того, что написано в нотах.

Дополнительный сборник мелодий

Эта книга дополняется моими сборниками мелодий и дисками “Celtic Encyclopedia for a Tin Whistle” и “Celtic Encyclopedia for Flute”. Эти работы содержат первую обширную коллекцию нотных транскрипций, в которой использованы мои методы записи нот и в которой содержатся произведения, пригодные для исполнения на вистле и на ирландской флейте.

Больше мелодий – на www.greylarsen.com

На моём сайте можно найти ещё много мелодий – как в виде аудио, так и в транскрибированной форме. Заходите на мой сайт, где вы найдёте всю дополнительную информацию, содержащуюся в моих публикациях на Mel Bay.

Почему эта книга нужна?

Существует множество других книг, посвящённых игре на тин-вистле, и чуть меньше – игре на ирландской флейте. И, хотя некоторые из них блестяще раскрывают некоторые аспекты данной области, ни одна из этих книг не может соревноваться с моей по глубине анализа. Более того, многие книги являются по большей части поверхностными, запутанными и полными недостатков в плане ясности и полноты объяснения. Многие музыканты играют и на вистле, и на флейте, но, насколько мне известно, ни одна из ранее написанных книг не рассматривала сходства и различия между этими двумя инструментами.

Невозможно хорошо играть на ирландской флейте или вистле, если отсутствует основа в виде глубокого и всестороннего слушания. Эта книга сподвигает именно на слушание музыки. Но, кроме того, она содержит очень много информации, которую очень сложно получить путём прослушивания, если при этом не общаешься с другими, более опытными музыкантами.

Эта книга обеспечит преподавателей игры на ирландской флейте и вистле целостным педагогическим базисом для их работы.

И, кроме того, эта книга представляет собой первый глубокий, аналитический, сравнительный обзор стилей игры великих музыкантов (флейтистов и вистлеров) прошлого и настоящего.

Для кого предназначена эта книга и как ей нужно пользоваться?

Эта книга адресована вистлерам и флейтистам всех уровней подготовки – от новичков до высококлассных профессионалов.

Я даю информацию в основном для музыкантов среднего и высокого уровня, однако в книге найдётся довольно много полезного и для новичков. Например, я привожу подробные инструкции того, как правильно держать флейту и вистл и дуть в них. Новичкам следует разобрать эти основы основ, прежде чем переходить к более глубокому рассмотрению, которому посвящена основная часть книги.

На протяжении всей книги я описываю все методики и аппликатуры в терминах тин-вистла и ирландской флейты (т.е. флейты простой системы), у которых аппликатура одна и та же. Большая часть представленного в книге материала применима и к современной флейте, но некоторые техники требуют альтернативных аппликатур и других специальных усовершенствований. Флейтистам, играющим на инструментах системы Бёма, нужно обратиться к приложению В, где они найдут информацию по этим аппликатурам и усовершенствованиям. Везде, где я использую термин *флейта*, я подразумеваю ирландскую флейту простой системы (классификацию терминов см. в Главе 3).

Уделите время этой книге. Это сэкономит вам труд, время и повысит ваш исполнительский уровень мастерства.

Краткая версия этой книги, посвящённая только вистлу: “The Essential Tin Whistle Toolbox”

Я написал укороченную версию этой книги специально для начинающих и средних исполнителей на вистле. Она называется “The Essential Tin Whistle Toolbox” и также опубликована на Mel Bay.

Чтение музыки

Много материала в этой книге посвящено записи музыки в нотах. Как уже указывалось выше, если вы не владеете нотной грамотой, вы всё равно можете в должной мере использовать эту книгу, поскольку все упражнения есть в виде файлов на компакт-дисках.

Я настоятельно рекомендую вам осваивать нотную грамоту. Это очень полезное умение даже для традиционных музыкантов. Однако очень важным является не попадать в зависимость от записанной музыки. Если вы уже зависите от неё, то вам необходимо учиться отвыкать от нотной записи. Как только вы услышали мелодию, немедленно начинайте усваивать её. Подробнее об этом см. в гл.1.

В этом смысле очень полезны прилагающиеся к книге диски. Вы можете выучить музыкальный пример или мелодию целиком только при помощи прослушивания её на диске. После того, как вы её выучите, можете сравнить результат с нотной записью в книге.

Аналитическое обучение и обучение с погружением

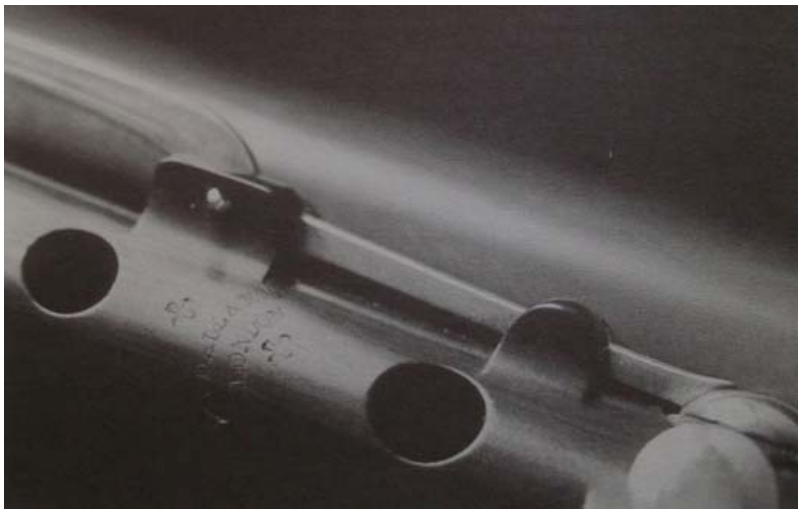
Конечно, вы можете и не пользоваться этой или какой-либо другой книгой для обучения игре на вистле и ирландской флейте. Традиция существует и развивается на протяжении столетий без помощи всяких книг. В Ирландии, а также в ирландских сообществах других стран, осваивают музыку посредством естественного погружения – примерно так, как ребёнок в детстве усваивает родной язык. Большинство музыкантов, научившихся музыке таким образом, как правило, не могут внятно объяснить, как и что они делали в процессе обучения.

Аналитические ресурсы, подобные этой книге, никогда не смогут полностью заменить слушание, однако они дополняют его по нескольким параметрам. Эта книга даст много полезной информации людям, живущим вдали от ирландских сообществ. Много новых идей, открытий, мнений найдут в этой книге даже те, кто живёт в этих сообществах. Я думаю, что для любого музыканта всегда очень полезно понимать суть тех аспектов своей игры, которые он использовал неосознанными на протяжении многих лет. Так что я надеюсь, что эта книга окажется полезным материалам для всех музыкантов вне зависимости от их опыта.

Хотя традиционные музыканты в массе своей обучаются интуитивно, интересно отметить, что знание нотной грамоты в ирландской традиции распространено гораздо шире, нежели в других традициях. С XVIII века различные методические пособия и нотные сборники стали важнейшим элементом, способствующим распространению ирландской традиционной музыки. На книжных полках многих известных традиционных музыкантов можно обнаружить нотные сборники капитана Фрэнсиса О'Нилла и Брендана Бретнаха.

Множество точек зрения

Книга представляет собой моё собственное восприятие, мнение и опыт, относящиеся к ирландской традиционной музыке. Как и любая форма искусства, ирландская музыка подразумевает огромное количество различных точек зрения. Каждая из них – один из способов освещения данной темы, которая уходит корнями в века и хранится поколениями, но, несмотря на это, постоянно продолжает развиваться.



Часть 1

Вводная информация

Глава 1
Использование флейты и вистла в ирландской народной музыке

Разыскивая старых музыкантов

Поскольку вы встали на путь изучения ирландской традиционной музыки, вы должны понимать, что вы готовитесь стать участником истории, которая длится уже много веков. И, чтобы аккуратно начать своё участие в ней, вам нужно увидеть общую картину всего.

В этом искусстве ключом ко всем открытиям является слушание. Эта тема будет идти красной линией на протяжении всех следующих страниц этой книги.

Если вы умеете слушать, это сподвигнет вас к прослушиванию новейших записей современных вам исполнителей. Но более важным является поиск старых музыкантов, творчество которых не является для вас столь же очевидным. Именно в их творчестве живёт душа традиции, - в тех, кто живёт музыкой уже в течение 50, 60, 70 лет. Они могут играть очень изысканно или, напротив, грубо и медленно, но именно они являются хранителями той глубочайшей мудрости и красноречия, которое вы можете услышать в музыке.

Великий фиддлер Мартин Хейс в интервью журналу “Fiddler Magazine” рассказывает о таком музыканте:

«Один из самых моих любимых музыкантов – вистлер по имени Джо Бэйн. На моём альбоме есть мелодия, которая называется “The Britches”. Она очень простая. Любой может её сыграть. Любой новичок сможет сыграть все ноты, что играю в ней я. Она не сложная технически. И она не была технически сложной, когда он играл её. Но когда он её играл, на мои глаза всегда наворачивались слёзы. Он всегда на ночных сейшенах ждал этой возможности, и когда такая возможность появлялась, он выходил и говорил: “О, да, конечно, мы сыграем “The Britches””. Он всегда ждал, чтобы её сыграть. Он любил эту вещь. Она была как колыбельная – в ней были добродушие, сдержанная покорность, радость и любовь, и это была кульминация дня, да и всей недели – сыграть эту мелодию. Он не владел какими-либо техническими приёмами, он не знал теории – но пространство вокруг него было магическим. Ему вообще не нужна была никакая техника. Единственное, что было неправильным вокруг него – это мир, не понимающий того, что же произошло»

Если вы не живёте в Ирландии, попробуйте поискать ирландские сообщества неподалёку – на концертах, фестивалях, летних лагерях, фестивалях. Очень надеюсь, что вам удастся съездить когда-нибудь в Ирландию. Там вы найдёте множество ресурсов, которые помогут вам расширить границу ваших знаний.

Чтение музыки: «Что это за мелодия?»

Если вы не владеете нотной грамотой, то вы – в хорошей компании. Многие замечательные традиционные музыканты не умеют читать ноты. Но при этом необычно много таких музыкантов нотной грамотой всё же владеют. Я настоятельно рекомендую вам научиться этому.

Ноты в ирландской музыке – это не более чем приложение, свое рода записная книжка для памяти. Если мы используем нотную грамоту таким образом – она действительно помогает нам. Однако наиболее глубокие аспекты ирландской музыки не могут быть записаны на бумаге, их можно только услышать.

Если вы стали зависимы от нотной музыки – настало время избавляться от этой зависимости. Ниже я предложу вам кое-что, что, возможно, поможет вам в этом.

Невозможно создать полное письменное воплощение ирландской мелодии. Одна из причин этому – то, что неотъемлемыми элементами ирландской музыки являются импровизация и вариации. Такой вещи, как чётко определённая версия ирландской мелодии, не существует. Часто среди членов коллектива, среди музыкантов, играющих на одном инструменте, среди жителей одной области устанавливаются некоторые правила исполнения определённых мелодий, однако даже эти правила подвергаются персональной интерпретации. На самом деле письменная транскрипция мелодии – это не что иное, как замороженный скелет, схема мелодии, и не более того.

Мелодия способна расширяться и жить. Расширение мелодии – это то, за счёт чего она становится немедленно распознаваемой, красивой и целостной. Каждая мелодия, в свою очередь, отмечена для конкретного музыканта персональной ассоциацией. С накоплением музыкального опыта и зрелости музыкант становится способен интуитивно схватывать дух мелодии и излагать его уже своим способом.

Проиграйте мелодию внутри

Когда вы начинаете разучивать мелодию – с помощью нот или без таковых – вы должны немедленно загружать её к себе в память, проигрывая её внутри себя, что является неотъемлемой частью обучения. Если вы используете ноты, немедленно начинайте отходить от них. Поначалу это не будет так просто, если вы уже привыкли пользоваться своей музыкальной грамотностью и постоянно читать с листа.

Естественный и лёгкий способ выучить мелодию – это просто прослушать её много раз в течение долгого времени. Вместо того чтобы прилагать усилия, позвольте мелодии самой проникнуть внутрь вас. В какой-то момент вы просто начнёте сами её напевать или насвистывать. Это будет означать, что вы её выучили. Затем нужно перенести эту мелодию на ваш инструмент. Хороший способ дать себе такую возможность – регулярное посещение сейшенов.

Если вы уже обладаете навыком активного слушания, я предлагаю вам некоторые мысли, которые, я надеюсь, будут вам полезны.

Нахождение тонального центра

Хорошим первым шагом к использованию и развитию своего музыкального сознания является нахождение тонального центра мелодии и соблюдение его в процессе игры. Тональный центр – это определяющая, основная нота мелодии, которую иногда называют ключом мелодии (ниже будет объяснено, почему понятие *лад* более подходит к описанию ирландской музыки, нежели понятие ключа и тональности). Если вы захотите добавить к мелодии педальную ноту, идеальным вариантом для этого будет нота тонального центра. Очень многие мелодии заканчиваются нотой тонального центра, либо же ею заканчиваются многие важные и ключевые части мелодии. Тональный центр обеспечивает мелодии ощущение твёрдости, гармоничности. Если у вас есть проблемы с определением этого ощущения, то вам необходимо тщательно обращать внимание на то, какие ощущения возникают у вас при звучании остальных нот.

Иногда встречаются мелодии, в которых тональный центр либо неярко выражен, либо сдвигается. Есть мелодии, в разных частях которых присутствуют разные тональные центры. Пример такой мелодии – полька “Maids of Ardagh”. В первой части её тональный центр – D, во второй же части он становится A.

Для подавляющего же большинства мелодий тональный центр, как правило, ясен и неизменен. Изучив раздел о ладах, вы овладеете большим количеством информации о нахождении тонального центра мелодии.

Три измерения мелодии

Очень важное и полезное открытие, сделанное Робертом Джоурдэйном: “…Ноты воспринимаются нами не сами по себе, а согласно тональному центру мелодии. Мелодия – это гармонический феномен”.

Я бы хотел слегка изменить утверждение Джоурдэйна, заменив слово *ноты* на слово *высоты*. Любая нота имеет высот и длительность. Сейчас нам лучше рассмотреть высоту звука отдельно.

На первый взгляд противоречивое утверждение о том, что мелодия – явление гармоническое, является истинным, поскольку в процессе слушания мы удерживаем в памяти высоту тонального центра и сравниваем высоты остальных нот мелодии с высотой тонального центра, в результате чего мы слышим (или чувствуем) внутреннюю гармонию - вертикальные интервалы, образованные тональным центром и остальными нотами мелодии (интервалом называется расстояние между двумя нотами). В то же время мы имеем дело с горизонтальными интервалами, появляющимися последовательно во времени – то есть интервалы между соседними нотами мелодии.

Другими словами, процесс запоминания мелодии сводится к определению одной-единственной высоты, называемой тональным центром мелодии. Таким образом, можно говорить о двумерном процессе слушания, когда определяются горизонтальные и вертикальные интервалы, - вместо одномерного слушания, когда человек вынужден запоминать большую последовательность отдельных, не связанных между собой нот. Двумерная картина выявляет взаимосвязи между высотами и позволяет проявиться музыкальной сущности произведения.

Ваша способность усваивать мелодию существенно разовьётся, если вы научитесь распознавать каждый из двенадцати музыкальных интервалов и определять их по названиям. Минимальный интервал называется *полутоном* или *малой секундой*. Все остальные интервалы состоят из полутонов. Малая секунда, конечно, состоит из одного полутона, большая секунда – из двух, малая терция – из трёх, большая терция – из четырёх, чистая кварта – из пяти, тритон – из шести, чистая квинта – из семи, малая секста – из восьми, большая секста – из девяти, малая септима – из десяти, большая септима – из одиннадцати, и октава – из двенадцати полутонов. Вы можете научиться распознавать эти интервалы, экспериментируя на грифе гитары или других подобных инструментов.

Совершенно не является необходимым уметь считать число полутонов в услышанном интервале. Но как мастерство плотника заключается определение длины доски с одного взгляда, так и ваше мастерство как музыканта заключается в способности определить, является ли интервал малой терцией, большой секундой или чистой квинтой – то есть в умении измерить интервал в уме и знании (ощущении) того, сколько полутонов в этот интервал входит. Зная интервал, его название и размер, вы сможете увеличить вашу способность к восприятию мелодии на слух.

Перейдём теперь к третьему измерению – пульсации и ритму.

Все ирландские мелодии (за исключением эйров) имеют пульсацию – ровные последовательные биения. Когда мы притопываем ногой, мы отстукиваем пульс. Удар пульсации можно разделить на 2, 3 или 4 единицы длительности, которые большинство людей представляет в виде восьмых нот (иногда – в виде шестнадцатых).

Как было указано выше, нота характеризуется высотой и длительностью. Соответственно, мелодия представляет собой последовательность нот (высот и длительностей).

Столь же лаконично определить ритм довольно сложно. Вилли Эпел в Гарвардском музыкальном словаре пишет: «Ритм – это всё, что относится к качеству (длительности) звука».

Это весьма широкое определение, объединяющее ритм нот с двумерной интервальной картой «мелодии», мы и будем использовать в настоящей работе. Оно выглядит сложно, но не требует опытной проверки.

Музыка – сугубо физическое явление. Она является результатом вибрации физического тела. Излишняя зависимость от нотной записи отупляет наше физическое ощущение музыки и приводит к концептуализации музыки, к отделению нас от неё. Если мы научимся опять слушать так, как слушали, будучи детьми, то мы опять обретём полный контакт с музыкой.

Так что, когда вы слушаете музыку, немедленно фокусируйтесь на физической природе звука: на связи каждой ноты с тональным центром; на размерах этих вертикальных интервалов и ощущениях от них; на фразах и составляющих мелодии; на пульсации мелодии и на ритме, который ложится на эту пульсацию; на движениях ваших пальцев; и, разумеется, на вашем собственном музыкальном опыте. Храните всё внутри себя, а не формализуйте, записывая музыку в виде нот. Если применять компьютер в качестве метафоры – храните мелодии на вашем внутреннем «жёстком диске», а не на съёмном диске, под которым понимается в нашем случае нотная запись. Чем больше вы будете слушать, тем более естественной станет музыка и процесс её изучения.

Ещё кое-что для памяти

Каждая мелодия имеет название (или даже несколько), которое дано её по какой-то причине. Часто эта причина неизвестна либо скрыта от нас, и поэтому многие люди с трудом связывают мелодию с названием. Попытайтесь сразу установить эту взаимосвязь, даже если истинное значение является для вас загадкой. Вы лучше запомните мелодию, если свяжете её в своём воображении с картинкой, человеком – пусть даже эта связь сомнительна и неочевидна. Можете связать мелодию с тем, что окружает вас в тот момент, когда вы впервые её услышали.

Обращаете внимание на следующие элементы мелодии: тональный центр, первые несколько нот, размерность, тип танца, для которого она предназначена. Позже, помня первые несколько нот этой мелодии, вы сможете восстановить её моментально.

К счастью, структура ирландских мелодий в сравнении с классической музыкой очень проста и в какой-то степени шаблонна, и поэтому её очень легко запомнить.

Несмотря на мои предостережения, касаемые нотной записи, я очень часто использую её в этой книге. Комбинация нот, музыки на дисках и этого текста – наилучший способ персонального контакта с музыкой. К счастью, эти три формы передачи информации вместе могут привести к очень хорошим результатам.

Договорённость о нотной грамоте

Существует много книг, посвящённых основам нотной грамоты. Я не собираюсь повторять здесь их содержание. Однако я хотел бы рассмотреть отдельные моменты музыкальной теории, непосредственно связанные с содержанием этой книги.

Модальная природа ирландской музыки

В наши дни практически вся тональная классическая и популярная музыка подразделяется на мажорную и минорную; это означает, что основой произведений является либо мажорный, либо минорный лад. Мажорный и натуральный минорный лады имеют глубокие исторические корни и являются единственными из семи ладов, которые выли тональным базисом григорианских хоралов и, позднее, средневековой и ренессансной музыки. Эти лады, а также другие, присутствуют во многих этнических музыкальных традициях.

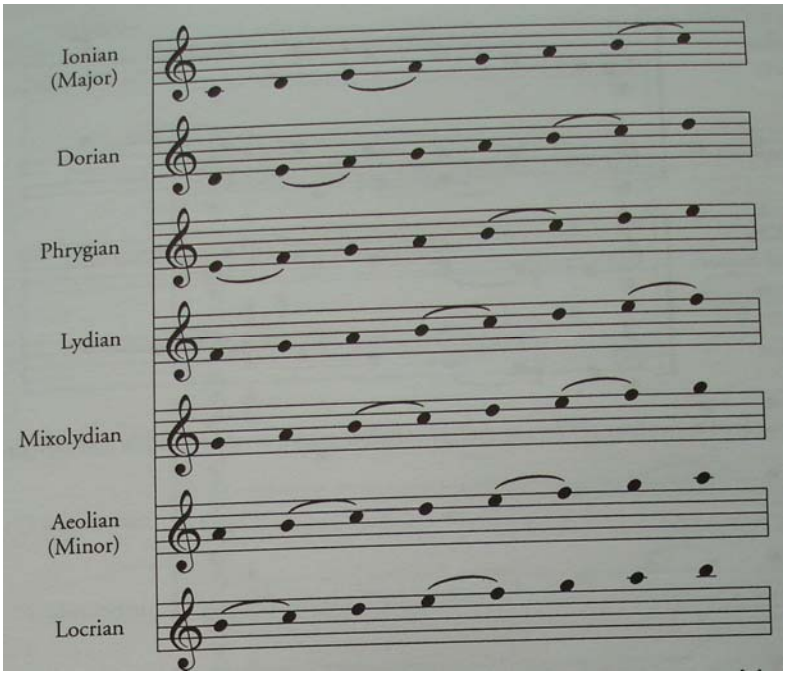
Слово *лад* имеет много значений, но в нашем случае это «совокупность звуков, расположенных последовательно, которая формирует тональную основу композиции». В мировой

музыкальной традиции их очень много, однако мы остановимся на рассмотрении только семи т.н. церковных ладов.

Огромное количество ирландской традиционной музыки использует сегодня только четыре из семи ладов: ионийский (обычно называемый мажорным ладом), дорийский, миксолидийский и эолийский (обычно называемый натуральным минором). Фактически в ирландской музыке используются первые три из этих четырёх ладов.

Каждый из семи ладов, приведённых ниже, содержит уникальную последовательность пяти тонов (больших секунд) и двух полутонов (малых секунд). На рисунке эти полутона обозначены лигами.

Самый простой способ услышать и усвоить эти лады – это сыграть их на фортепиано, нажимая в восходящей последовательности белые клавиши. Если мы начнём играть с ноты C, то получим ионийский лад, с ноты D – дорийский и т.д. Обратите особое внимание на расположение полутонов в каждом ладу.



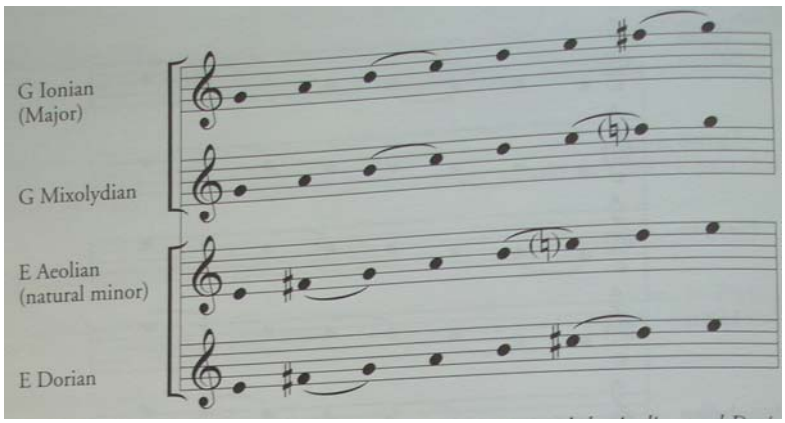
Тональный центр лада

Каждый лад имеет свой тональный центр, которым является первая, самая низкая нота последовательности. В ирландской музыке тональными центрами чаще всего являются ноты D, E, G, A и B. Мы часто говорим, что мелодия в миксолидийском ладу с тональным центром D играется в “D миксолидийском”. Или, если мелодия основана на дорийском ладу и имеет тональный центр E, то эта мелодия в “E дорийском”. Мелодия часто останавливается на нотах, соответствующих тональному центру – особенно в конце мелодии.

Как уже говорилось выше, правильное определение и понимание тонального центра является очень важной задачей. Только во взаимодействии с ним ноты мелодии обретают смысл.

Тем, кто знаком с мажорным и минорным ладами (ионийским и эолийским), может быть полезным понимание дорийского и миксолидийского ладов с помощью определения их отличий от мажорного и минорного. Миксолидийский лад – это ионийский лад с уменьшенной седьмой ступенью. Дорийский лад – это эолийский с увеличенной шестой ступенью.

Ниже представлено сравнение этих ладов. Сыграйте их на вашем инструменте или пропойте. Обратите внимание на то, как расположение второй малой секунды в ладу полностью меняет характер его звучания.



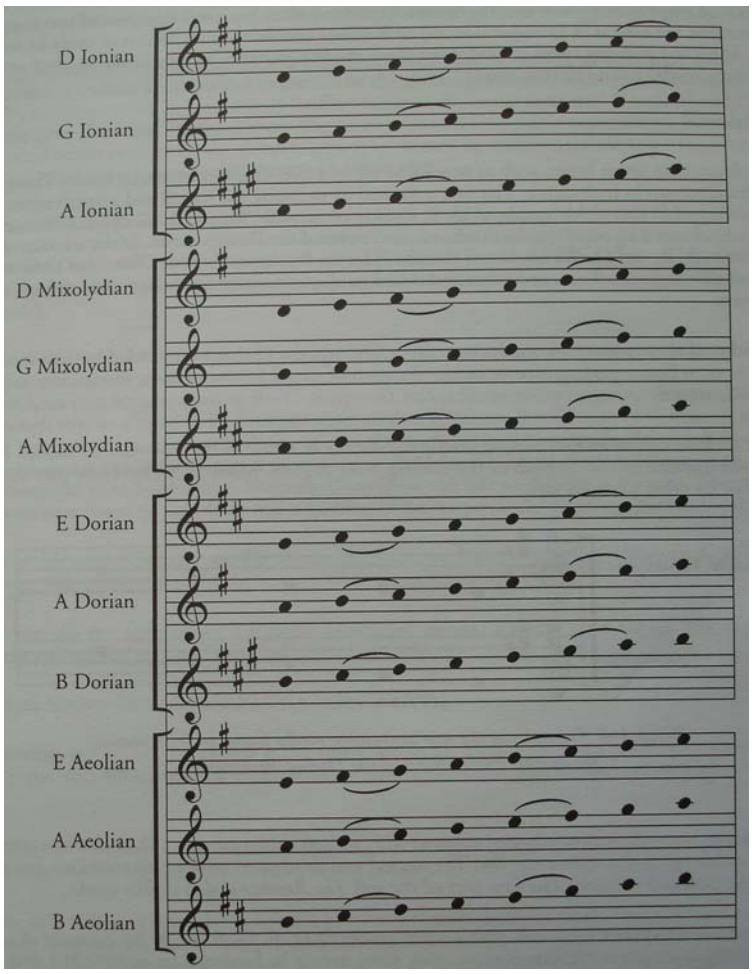
На рисунке 1.3 показаны комбинации лада и тонального центра, наиболее часто встречающиеся в ирландской традиционной музыке. Лады, содержащие ноту G# (A ионийский и B дорийский) используются несколько реже остальных.

Лад вместо тональности

Обратите внимание, что на рисунке 1.3 я использовал для каждого лада «подпись лада». Музыканты, которые используют для описания музыки только мажорный (и его параллельный минорный) лады, имеют большие проблемы с определением того или иного лада.

Вы могли обратить внимание на то, что в перечисленных выше ладах нет бемолей. Модальные гаммы с бемолями (G дорийский, D эолийский, F ионийский) относятся к репертуару фиддла, банджо и аккордеона. Мелодии в этих ладах с успехом можно исполнить на флейтах и волынках с ключами, но обычно это делается очень редко.

На протяжении всей книги я буду использовать подобные подписи ладов. Таким образом, если вы увидите нотный стан с двумя диезами, не нужно сразу думать, что произведение будет в D-мажоре (ионийском) либо в H-миноре (эолийском). Оно легко может оказаться в E дорийском или A миксолидийском. Подписи ладов как нельзя лучше отражают модальную природу ирландской музыки.

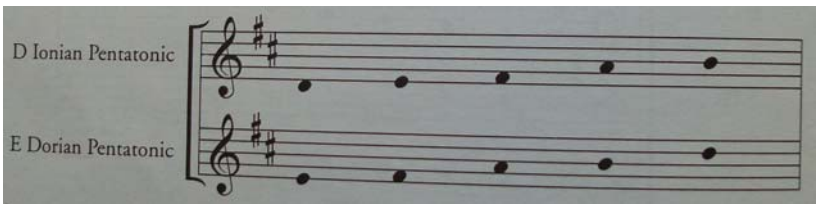


Пентатоника

Некоторые мелодии используют менее семи нот – как, например, мелодии, использующие пять нот, или пентатонику. В ирландской музыке используются две пентатоники. Первая получается путём отбрасывания четвёрной и седьмой ступеней из ионийского лада. В случае тональности D получается пентатоника D, E, F#, A, H. Мы можем назвать её ионийской пентатоникой. Вторая пентатоника получается путём отбрасывания из дорийского лада третьей и шестой ступеней. В тональности E это даст нам последовательность E, F#, A, H, D. Мы можем называть её дорийской пентатоникой. Обратите внимание на нижеприведённых примерах, что обе пентатоники имеют те же самые высоты звуков и потому у них остались те же подписи лада, хотя тональные центры изменились.

Несмотря на то, что ни одна из пентатоник не содержит ноты C#, на нотном стане есть диез при ключе, соответствующий ноте C. Если музыкант решит использовать ноту C в качестве промежуточной при вариациях мелодии, это должна быть именно нота C#, - не чистая C.

На самом деле существует очень мало ирландских мелодий, целиком и полностью написанных в пределах пентатоники. Многие мелодии могут иметь первую часть, сыгранную на основе пентатоники, а вторую – уже нет.



Чаще всего тональным центром ионийской пентатоники является D или G. Примером такой мелодии является трёхчастный рил “Christmas Eve”. Вторая и третья части этой мелодии содержат несколько пропущенных нот, превращающих лад в пентатонику. К пентатонике относится и первая часть рила “Banshee”.

Тональными центрами дорийской пентатоники чаще всего являются ноты D, E, G. A, H. В качестве примера можно привести “Tom Billy’s Jig” (полная версия этой джиги содержится в части 7). Также в этой пентатонике сыгран рил “Peter Flanagan’s”. В Части 8 содержится транскрипция этой мелодии в исполнении флейтиста Катала МакКоннелла.

За границами модальности

В ирландской музыке есть множество мелодий, которые в точности не соответствуют ни одному из описанных выше ладов. Некоторые из них используют одновременно и мажорные и минорные терции и/или сексты. Некоторые содержат ноты, в процессе исполнения меняющиеся на полтона. Чаще всего это ноты C и C#, а также F и F# на вистлах, флейтах и иллианах.

Особенно часто при игре на иллиане варьируется нота C, которая, как пишет Брендан Бретнах, обладает «…несколькими цветами…, в полной мере используемых опытным музыкантом. Они находятся на полпути между B и D» - другими словами, где-то посередине между равномерно темперированными чистой C и C#. Фактически половину всего времени играется нота C (согласно современной темперации), но часто (особенно в мелодиях с тональным центром D или G), народные флейтисты и вистлеры играют слегка завышенную «волыночную C». В таком случае высота ноты C может меняться даже на протяжении длительности одной ноты.

На флейте и вистле вы можете получить ноту C путём частичного закрывания отверстий либо с помощью альтернативных аппликатур. На флейте с ключами есть дополнительный ключ для ноты C. Используя специальную аппликатуру, вы также можете извлечь «волыночную C», о чём будет сказано ниже. Все эти варианты дают различные по тону и окраске ноты C. Эта техника уходит корнями в традицию игры на иллиане. Всё вышеописанное станет более понятным в процессе изучения данной книги.

Вот ещё одно наблюдение, касающееся нот C и C#: если нужно сыграть ноту C в быстром пассаже между H и D, вистлеры и флейтисты практически всегда играют C# - даже если этот C# не входит в лад. Так делается потому, что последовательность H-C#-D аппликатурно легче реализуема. Поскольку нота C# в данной последовательности проходит быстро, её альтерированность не режет ухо при игре. Но использование ноты C# - это очень важная составляющая стиля, и дело тут вовсе не в лёгкости аппликатуры. Если вы будете играть в ирландских мелодиях чистую C, эти мелодии будут звучать «неправильно» для того, кто привык к настоящей ирландской народной музыке. На флейтах системы Бёма аппликатура для чистой C не сложнее аппликатуры для C# - а фактически даже легче. Поэтому флейтисты, играющие на инструменте системе Бёма, могут забывать альтерировать ноту C, поскольку для её извлечения не нужно специальных аппликатур.

Примеры такого использования ноты C# можно увидеть в мелодиях “The Battering Ram”, “The Cliffs Of Moher” и “Hardiman the Fiddler”.

Обратите внимание на то, что если вы используете технику «уплотнённой триоли» (см. гл. 18) в последовательности H-C-D, то вам нужно играть именно чистую ноту C, а не C#.

Большинство вистлов звучит на октаву выше нотной записи

Самые популярные вистлы – это маленькие инструменты в тональности D. Эти инструменты настроены на октаву выше флейты, фиддла, волынок и т.д. При чтении транскрипции нот такой вистл звучит на октаву выше нотной записи.

Всё больше и больше растёт популярность длинного лоу-вистла, звучащего на октаву ниже обычного вистла (т.е. в том же диапазоне, что и флейта). При чтении транскрипции нот такой вистл звучит так, как написано в нотах.

Бывают вистлы самых разных тональностей. Вистлы в тональности «не D» - транспонируемые. Это значит, что все вистлы принимаются за инструменты в D, даже если их звучание явно выше или ниже этой тональности.

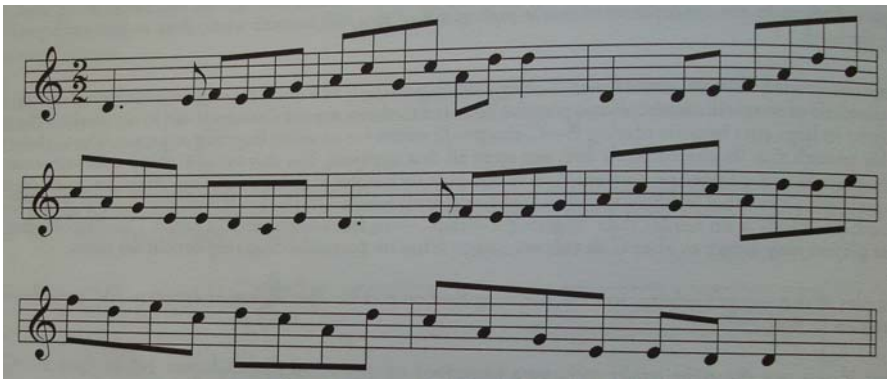
Например, вистл в C ниже вистла в D на целый тон. Самая низкая нота такого вистла – это, естественно, чистая C, и она извлекается путём закрывания всех отверстий инструмента, что соответствует ноте D вистла в D. Чтобы сыграть по нотам, самая низкая нота *любого* вистла считается за D. Таким образом, читая ноты, вы должны использовать аппликатуры вистла в D, вне зависимости от истинной тональности инструмента. Скажем, вы играете мелодию в D ионийском. Если вы играете её на вистле в C, используя аппликатуры вистла в D, мелодия прозвучит в C ионийском ладу.

Использование вистлов “не D” для исполнения мелодий в “сложных” ладах

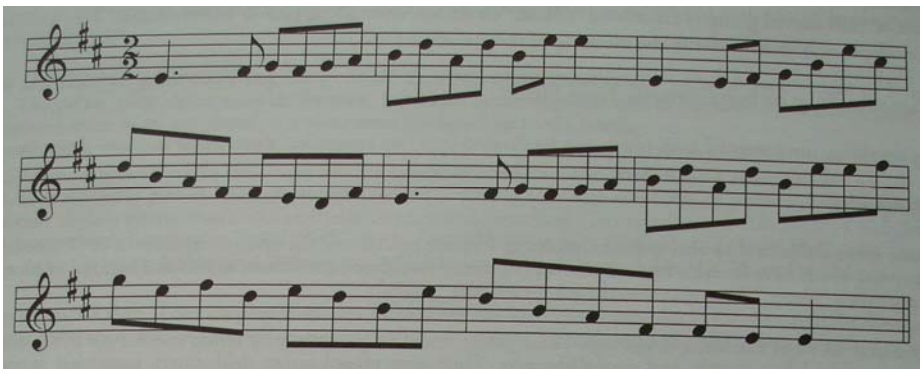
Рассмотрим другую ситуацию. Скажем, есть отличная мелодия в D дорийском, которую вы хотите сыграть на вистле вместе с другими музыкантами. Дорийский D на обычном вистле в D, как правило, не играется, поскольку этот лад содержит ноту F, которую трудно взять на вистле в D.

Чтобы решить эту проблему, вы можете сыграть мелодию на вистле в C, играя так, как если бы эта мелодия была в E дорийском для вистла в D (с другой аппликатурой, естественно).

Если вам сложно сделать это сразу, воспользуйтесь нотами. Ниже представлена транскрипция первой части мелодии “Tuttle’s Reel” в D дорийском. Обратите внимание на отсутствие диезов при ключе (Dm, т.к. D эолийский имеет один диез).



Обратите внимание, что в этой мелодии неоднократно исполняется нота F. Хотя эту мелодию можно сыграть и на вистле в D посредством частичного прикрывания отверстий, это очень нелегко сделать. Гораздо легче сыграть эту мелодию на вистле в C.



Если сыграть “Tuttle’s Reel” на вистле в C, она будет звучать в D дорийском, как показано на рис. 1.5. Также этим способом решается проблема исполнения нижнего C в 4 такте мелодии, которого нет в диапазоне вистла в D.

Артикуляция языком и легато

Под языковой артикуляцией (согласно терминологии духовых инструментов) понимается использование движений языком для артикулирования отдельных нот. Язык можно использовать для остановки или для «запускания» струи воздуха.

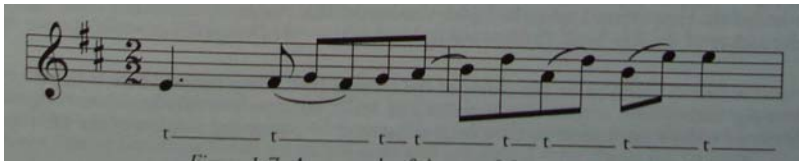
Под легато понимается такое соединение двух или более нот, при котором артикулируется только первая из них. Залигованная группа нот играется одной непрерывной струёй воздуха. При этом артикулируется только первая нота – либо языком, либо горлом (артикуляция горлом – мой собственный термин, обозначающий артикуляцию при помощи движения диафрагмы и закрытия/раскрытия голосовой щели. Подробно этот тип артикуляции рассмотрен в главе 20).

Обратите внимание: некоторые используют термин “slur” (легато) для обозначения непрерывного повышения высоты звука. Я же называю такое повышение слайдом. Этому приёму посвящена глава 9 данной книги.

Я обозначаю легато стандартным способом: дугой, охватывающей нужную группу нот. Эта дуга называется лигой. Из всех залигованных нот артикулируется первая, и только первая нота! Остальные ноты плавно и непрерывно следуют за первой, артикулированной нотой.

Остальные ноты, не находящиеся под лигой, артикулируются языком или горлом.

Ниже представлен типичный пример легато.



В данном примере ноты, которые необходимо артикулировать, обозначены буквой *t*. Обратите внимание на то, что в залигованной группе артикулируется только первая нота (символ *t* в стандартной нотной записи не используется. Он введён только в этом примере для того, чтобы объяснить смысл приёма легато).

Классификация ирландской инструментальной музыки

В общих чертах, ирландская традиционна музыка может быть разделена на две большие группы: *танцевальная* и *нетанцевальная* музыка.

Нетанцевальная музыка

К этой группе относятся эйры, марши, плэнксти (пьесы в память кому-то), а также другие композиции О'Кэролана и остальных арфистов. Эти произведения, а также группа произведений, объединённых названием «пьесы», нашли своё место в репертуаре народных музыкантов. Брендан Брэтнах пишет: «Пьесы происходят от одинарных и двойных джиг. Эти пьесы получились просто путём тщательного заполнения пауз украшениями. Они играются нарочито медленно, иногда в темпе вальса. Слова на эту музыку встречаются в Мюнстерских манускриптах, написанных более века назад. Эти пьесы ассоциируются с произведениями прошлых лет, некоторые из которых называются "the jig way", а другие – "the piece way". Волынщики исполняют некоторые из таких пьес – например, "Máirseáil Alasdruim", посвящённую битве при Кнок-на-нДос в 1647 году, или "The Battle of Augrim", написанную в честь разгрома сил якобитов в 1691 году. В этих пьесах имитируются звуки отрядов, маршей, шум и грохот битвы, женский плач по погибшим. Ещё в нескольких пьесах - "Fiach an Mhada Rua" или "The Fox Chase" – имитируются звуки рогов, лай собак и цокот лошадиных копыт».

Танцевальная музыка

Большая часть инструментальной музыки, исполняемой сегодня в Ирландии – это танцевальная музыка. Большая часть этих мелодий относится к следующим трём группам танцев: рилы, двойные джиги и хорнпайпы. В зависимости от региона встречаются такие типы мелодий, как одинарные джиги, слип-джиги, слайды, польки – равно как и сеты, флинги, хайлэнды, скоттиши, джормены, барндэнсы, мазурки, варсовьены, страфспеи и вальсы. Конечно, ирландская музыка широко исполняется за пределами Ирландии, и потому локальные варианты мелодий часто сильно отличаются от всего остального.

Многие ирландские танцевальные мелодии, исполняемые сегодня, возникли уже в XX веке. Разумеется, сохранились и более старые мелодии, но они не являются достаточно большой частью современного репертуара, как можно было бы представить.

Традиционно танцевальные мелодии состоят из двух частей по восемь тактов каждая, хотя встречается довольно много мелодий, имеющих более двух частей. Обычно части обозначаются буквами A, B, C и т.д. Согласно более старым обозначениям часть A называется *tune*, а часть B, соответственно, - *turn*. Обычно каждая часть играется дважды, хотя есть и множество исключений. Мелодия называется *одинарной* (*single*), если каждая её часть играется один раз (ABAB), тогда как двойная (double) играется по схеме AABBAABB. Если мелодия играется по одинарной схеме, то причина, как правило, в том, что первые 4 такта каждой части либо не отличаются от вторых четырёх тактов, либо эти отличия минимальны.

Книга «Народная музыка и танцы Ирландии» Брендана Брэтнаха содержит детальную историю некоторых танцевальных мелодий, равно как и танцев, им соответствующих, и я настоятельно рекомендую вам прочесть эту книгу. Вся информация в этой книге, касающаяся рилов, джиг, хорнпайпов и танцевальных сэтов, по большей части основывается именно на книге Бретнаха. По поводу остальных типов танцевальных мелодий я консультировался с Кевином МакЭем (Caoimhin Mac Aoidh) – фиддлером и педагогом из графства Донегол, автором книги «От джиг до рилов – фиддловая традиция Донегола».

Скорее всего, наиболее древней разновидностью ирландских танцевальных мелодий является на сегодняшний день *джига* во всех своих проявлениях. Есть некоторые основания считать, что некоторые джиги произошли от древних клановых маршей и песен, в то время как другие просто являются адаптациями старинных танцевальных мелодий. Многие сегодняшние джиги были написаны волынщиками и фиддлерами XVIII-XIX веков.

Общепринято, что *рил* сформировался в середине XVII века в Шотландии, а затем был привезён в Ирландию. Многие старые ирландские рилы происходят на самом деле из Шотландии.

Хорнпайп – английский по происхождению танец. Предполагается, что изначальный размер хорнпайпа был 3/2, однако в районе 1760 года он изменился на 2/2. Обычно хорнпайпы исполнялись во время спектаклей, заполняя паузы между актами и сценами.

Польки и *слайды* особенно популярны в Слиав Луахра – область, включающая в себя графства Керри и Корк. Полька, быстрый танец на 2/4, популярен в северной части страны. В северных графствах эти мелодии играются более ровно, нежели в южных.

Разница между *слайдом* и *одиночной джигой* очень тонка и слаба. Обе формы имеют характерную ритмическую структуру, основанную на четвертях и восьмых. Разница лишь в акцентах, расставляемых во время исполнения. Одиночные джиги играются немного медленнее слайдов и имеют меньше ритмических акцентов. Чтобы лучше понять, что такое слайд, Кэвин МакЭй рекомендует послушать игру Патрика О'Кыва (Padraig O Caoimh), Дениса Мёрфи, Джулии Клиффорд и Джерри МакКарти. Для лучшего понимания одиночной джиги он рекомендует ознакомиться с репертуаром Джона Гордона, Джона Тимони, Джона МакГи и Пата Келли.

Слип-джига играется в размере 9/8. Её играют везде в Ирландии, но особенно этот тип мелодий популярен в графстве Донегол. На западе (и в особенности на юго-западе) Донегола никто не удивится тому, что на одном сейшене порой может звучать более дюжины слип-джиг.

Танцевальные сэты (ещё называемые *длинными танцами*) предназначены для сопровождения сольных степ-номеров. Танец обычно называется так же, как и мелодия к нему. Сет обычно играется в размере джиги или хорнпайпа и состоит из двух частей. Иногда при переходе от одной части к другой меняется размер. Очень часто одна из частей (как правило, вторая) длиннее первой и состоит из 12 тактов вместо обычных восьми. В Западном Лимерике сэты называют иногда *настольными танцами*. Это название восходит к тому времени, когда искусные, но очень небогатые степисты прошлого часто исполняли свои номера на кухонных столах или на снятых с петель дверях, поскольку это невозможно было сделать на земляном полу их домов.

Хайлэнд, скоттиш, флинг и *хайлэнд-флинг* – разные названия одной и той же танцевальной мелодии. Она играется в размере 4/4 и однозначно происходит от шотландского старфспрея. В северных частях Ирландии флинг часто играют с усиленными акцентами на сильных долях, что является остаточным явлением шотландского происхождения мелодии. Обычно такие мелодии играются в темпе, среднем между хорнпайпом и рилом. Несмотря на то, что эти танцы всегда были популярны во всей Ирландии, в последние десятилетие их популярность сосредоточилась в основном в Ольстере и, частично, в Донеголе.

Барндэнс (barn-dance) и *джормэн* (german) – тоже разные названия одной и той же танцевальной мелодии, хотя термин «джормэн» используется в основном на центральной и западной части Донегола и является сокращением от *german schottish*. Это название дано для отличия от highland schottish, или просто хайлэнда. Джормэн имеет размер 4/4 и играется в темпе хорнпайпа. Он характеризуется чётко определённым ритмом: повторяющийся набор из двух (иногда трёх) четвертных нот в конце конкретной фразы – как правило, четвёртой или восьмой по счёту. Географическое распространение барндэнсов сходно с хайлэндом, хотя в недавнее время они стали особенно популярными в Ольстере.

Мазурка – танец польского происхождения, привезённый в Ирландию солдатами континентальных войск. Играется мазурка в размере ¾. В сегодняшнем танцевальном репертуаре Ирландии едва ли наберётся более чем пятнадцать мазурок, и практически все они распространены исключительно в Донеголе. Имеется некоторое сходство мазурки с разновидностью мелодий, называемой *варсовьен*. Чтобы понять, что это такое, достаточно вспомнить мелодию "Shoe the Donkey". На самом деле мазурка известна под разными именами. Старые рассказчики из Донегола часто называют варсовьен «перевёртышем из Вены» (reverse of Vienne), где термин «reverse» обозначает исполнением в октаву.

Страфспей – мелодия шотландского происхождения размерностью 4/4. В Ирландии он имеет сильный пунктирный ритмический рисунок и играется немного медленнее хорн-

пайпа. Страфспэи широко распространены в Ольстере и Донеголе. Много страфспэев играли и записывали такие великие фиддлеры Майкл Коулмен, Энди МакГанн и Пэдди Рейнольдс.

Большая часть *вальсов* попали в Ирландию с континента. Солидная их часть произошла из светских балов и вошла в народный репертуар в виде эйров. Позднее вальсы приходили в Ирландию из Шотландии и Кейп-Бретона. Они имеют размер ¾ и исполняются повсеместно.

Типы танцевальных мелодий

Для более глубокого понимания всего многообразия традиционной ирландской музыки необходимо для начала прояснить понятия *пульса*, *размерности* и *деления размерности*.

Пульсация

Вся ирландская музыка, за исключением эйров, обладает устойчивым повторяющимся биением, которое мы часто отбиваем ногой при игре – *пульсацию*, сердцебиение музыки.

Парная и тройная размерность

Послушав достаточно много ирландской музыки, вы увидите, что пульсация в большинстве мелодий группируется по парам: «РАЗ, два, Раз, два». Первый удар в каждой паре сильнее второго.

В некоторых произведениях пульсация группируется на тройки. Счёт будет такой: «РАЗ, два, три, РАЗ, два, три». И опять акцент приходится на первый удар из трёх.

Регулярная последовательная группировка пульсации называется *размерностью*. Если пульсация разбивается на пары, размерность называется парной. Если же она группируется на тройки, размерность называется тройной. В ирландской музыке существуют и четверные размерности (например, в слайдах или маршах), но по сути своей они всё равно относятся к двойным размерностям. Вопрос, двойной или четверной размерностью обладает мелодия, относится скорее к выбору способа записи ноты, нежели к тому, как мы слышим или ощущаем мелодию.

Существует и много других размерностей, однако в ирландской музыке они не применяются.

Не путайте размерность и темп

Некоторые люди путают размерность и темп. Темп характеризует скорость развития мелодии. Он описывается субъективно, при помощи фраз «умеренно», «быстро» и т.д., либо в виде количество ударов в минуту. Число ударов в минуту определяется по метроному.

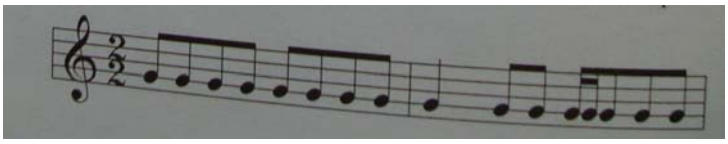
Простые и составные размерности

Во всех ирландских мелодиях, имеющих пульсацию, эта пульсация может подразделяться на две, три либо четыре группы более коротких длительностей. Если пульсация делится на 2 или 4 ноты, мы называем размерность *простой*. Если же она разделяется на три ноты, то размерность называется *сложной*.

Простые двойные размерности: рилы, польки, хорнпайпы, некоторые марши и др.

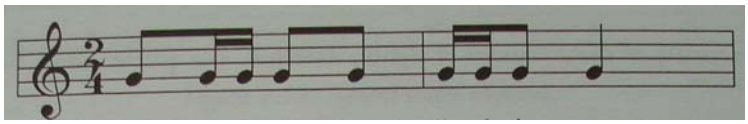
Если мелодия с двойной размерностью имеет простое деление пульсации (то есть делится на 2 или 4), говорят, что мелодия имеет простую двойную размерность. В эту категорию попадают рилы, польки и некоторые марши, а также скоттиши, хайлэнды, флинги, джормэны, барндэнсы и страфспэи.

Пульсация рила обычно рассматривается как имеющая длительность, равную одной половинной ноте. Её пульсация разбивается на четыре восьмых ноты, и тактовый размер равен 2/2 (иногда пишут 4/4, но 2/2 – ближе к истине, поскольку гораздо точнее отражает суть рила). Для записи рилов используется множество комбинация восьмых, шестнадцатых и четвертных нот, но, как можно увидеть ниже, преобладают всё-таки восьмые ноты.

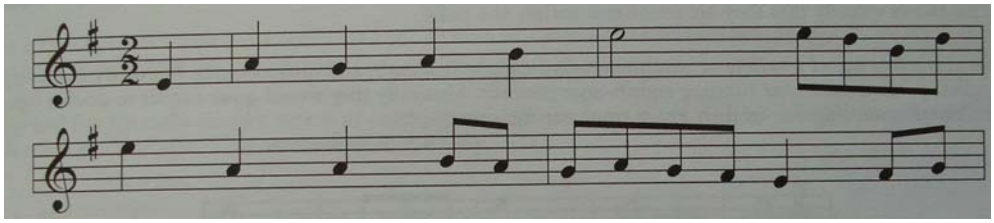


Обратите внимание, что штили восьмых и шестнадцатых нот объединены горизонтальными чертами, если группа их этих нот соответствует одному удару пульсации.

Пульсация польки обычно записывается как имеющая длительность одну четверть. Пульсация обычно делится на четыре шестнадцатые либо две восьмые ноты, и имеет размер 2/4. Как видно снизу, польки записываются в виде комбинаций восьмых, шестнадцатых и четвертных нот.



Также простой двойной размер имеют некоторые марши, как, например, марш “Lord Mayo”. Такие марши обычно записывают в 2/2, с пульсацией в половинную ноту, как и рилы, однако, в отличие от рилов, марши используют в основном ноты больших длительностей. Начало марша “Lord Mayo” наглядно иллюстрирует основной ритм марша.



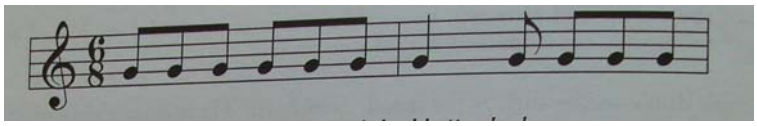
Хорнпайп относится к группе мелодий, имеющих явно нечётное деление пульсации. Современная система нотной записи не очень хорошо подходит для записи подобных мелодий, и поэтому здесь необходимо допустить довольно серьёзный компромисс. Я перейду к этому в текущей главе, но немного позже, а также в главе 14 «Роллы в мелодиях с явно нечётным тактовым размером». Сейчас же достаточно сказать, что хорнпайпы лучше всего записывать в размере 2/2, подобно рилам, с пульсацией, равной половинной ноте. Пульсация хорнпайпа чаще всего делится на четыре восьмые ноты, хотя довольно часто используются шестнадцатые и четвертные ноты, а также триоли, состоящие из восьмых.

Составные двойные размерности: двойные и одинарные джиги, слайды, марши

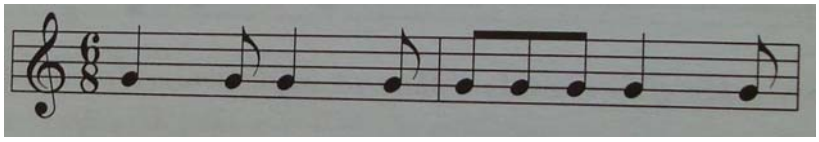
Если мелодия с двойной размерностью имеет составное деление пульсации, обычно говорят, что мелодия имеет составную двойную размерность. В эту категорию попадают одинарные и двойные джиги, слайды, а также некоторые марши.

Длительность слайдов, двойных и одинарных джиг равняется четверти с точкой. Она. В свою очередь, делится на три восьмых ноты. Тактовый размер двойных и одинарных джиг равен 6/8. Размер такта слайда равен 12/8, но иногда тоже 6/8. Составные двойные марши могут иметь размер 6/8 или 12/8.

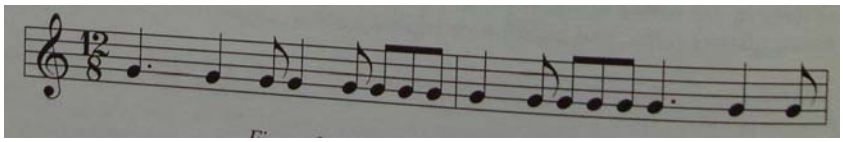
Двойная джига обычно содержит различные комбинации шестнадцатых, восьмых и четвертных нот, однако, как видно в примере ниже, чаще всего состоит из восьмых.



Одинарные джиги также состоят из разнообразных комбинаций восьмых и шестнадцатых, однако преобладают в них в основном четверти. Одинарные джиги звучат очень похоже на двойные, однако более «открыто», что вызвано меньшей, чем у двойных, ритмической плотностью.



В слайдах в основном преобладают шестнадцатые ноты. Обычно слайды играются немного быстрее джиг. Их размер – 12/8.



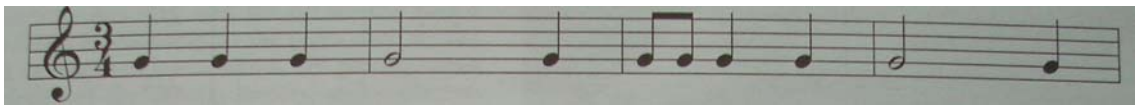
Простые тройные размерности: вальсы и мазурки

Если мелодия с тройной размерностью имеет простое деление пульсации (на пары или четвёрки), говорят, что мелодия имеет простую тронную размерность. В эту категорию входят вальсы и мазурки.

Вальсы обычно состоят из различных комбинация половинных, четвертей и восьмых. Шестнадцатых нот в вальсах практически не бывает. Вальсы записываются в ¾ с пульсацией, равной одной четверти.

Некоторые ирландские мелодии в такой размерности изначально не предназначены для сопровождения танца, и поэтому, наверное, не должны называться вальсами. Пример – хорошо известная мелодия для арфы “Tabhair Dom Do Lámb” (“Дай мне руку”) арфиста Рори «Далл» О’Катайна (полная версия – в следующих главах).

Типичный вальсовый отрывок представлен в примере ниже.

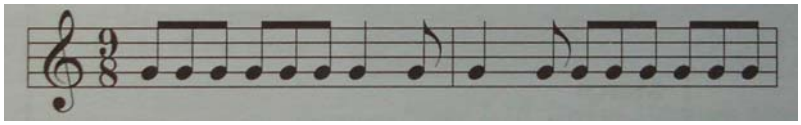


Мазурки имеют сходство с хорнпайпами, поскольку также относятся к мелодиям с явно нечётным делением пульсации. Способ нотной записи мазурки также изложен в главе 14.

Составная тройная размерности: слип-джига

Если мелодия с тройной размерностью имеет составное деление пульсации, то говорят, что мелодия имеет составную тройную размерность. К таким мелодиям относятся слип-джиги.

Слип-джиги и хоп-джиги состоят из различных комбинаций шестнадцатых, восьмых, четвертей и четвертей с точкой, однако преобладают в них восьмые ноты. Слип-джиги имеют размерность 9/8.



Резюме

Краткий итог всего вышеописанного проведён в следующей таблице.

Тип размерности	Тип мелодии	Размер такта
Простая двойная	Рил	2/2
	Полька	2/4
	Хорнпайп	2/2 или 4/4
	Марш	2/2 или 4/4
	Скоттиш, хайлэнд, флинг, хайлэнд-флинг	4/4
	Джормен, барндэнс	4/4
	Страфспей	4/4
Составная двойная	Двойная джига	6/8
	Одинарная джига	6/8
	Слайд	12/8 или 6/8
	Марш	6/8 или 12/8
Простая тройная	Вальс	¾
	Мазурка, варсовьен	¾
Составная тройная	Слип-джига	9/8

Исключительно мелодическая природа ирландской музыки

В ирландской народной музыке безраздельно правит мелодия. Сольно исполненная мелодия является вещью целостной и самодостаточной, прекрасно звучащей без аккомпанемента.

Вот цитата из интервью с великим флейтистом Мэттом Моллоем, взятым в 1979 году.

«Настоящая форма искусством, если мы говорим о традиционной музыке, - это, естественно, сольная игра, вот я о чём. Это значит, что вы можете играть мелодическую линию,

основную линию произведения. Вы можете как угодно интерпретировать мелодию. Не нужно играть её так же, как играю её я. Или я не должен играть её как кто-то ещё. Вам нужно придумать какой-то свой способ исполнения. И будет ли он хорошим, плохим, или никаким – это зависит от вас. Это ваша индивидуальность. В конце концов, это ваше развитие»

Гармонический аккомпанемент, отличный от волыночных бурдонов, появился лишь в XX веке в Америке, где «ирландские музыканты были в XIX веке основным элементом менестрельного искусства, музыкального театра и водевиля». Перкуссионный и гармонический аккомпанемент должен был быть очень полезен для поддержки мелодии, если он не пересиливал и ограничивал её при этом.

Наследие ирландской волынки

Традиция игры на ирландской волынке играло важную роль в формировании стилей игры всех остальных мелодических инструментов, используемых сегодня в ирландской народной музыке – особенно в сфере артикуляции и орнаментации. Как духовые инструменты, флейта и вистл имеют с волынкой гораздо больше взаимосвязей, чем струнные и язычковые инструменты. Получив некоторые знании об истории и развитии волыночной традиции в Ирландии, вы сможете понять многие ключевые моменты в эстетике традиционной игры на ирландской флейте и вистле.

Деклан Мастерсон, играющий на иллиане, 1991 год

Современная ирландская волынка известна под названиями uillean pipe, union pipe, и, иногда – ирландская волынка. Uillean, относящееся к старому ирландскому слову, обозначающему “локоть”, относится к укреплённым на правом локте мехам, наполняющим воздухом мешок, расположенный под левым локтём играющего и обеспечивающий постоянную подачу воздуха в игровые трубки инструмента. Мелодическая игровая трубка называется чантер. Три бурдона обеспечивают постоянный аккомпанемент чантеру, производя ноту, звучащую в унисон самой низкой ноте чантера (обычно это D), а также ноты на октаву и на две октавы ниже неё. Также имеются регуляторы – специальные чантеры с ключами, при нажатии на которые звучат одна, две или три гармонические ноты в дополнение к мелодии чантера и бурдонам. Ключи регуляторов при игре обычно нажимаются запястьем правой руки.

Происхождение варианта называния union pipe неизвестно. Union может обозначать единство звучания регуляторов, бурдонов и чантера, а может просто быть искажённым uillean.

Согласно Na Piobairí Uilleann, ирландской ассоциации волынщиков, «история волыночной традиции в Ирландии восходит к XIII столетию. Наиболее ранние ссылки об этом имеются в древних трактатах и анналах. На некоторых каменных крестах, относящихся к X

веку, имеются изображения волынок, но наиболее часто упоминания о них начинают встречаться с XV столетия. Все эти инструменты оснащены вдувной трубкой, а не мехами.

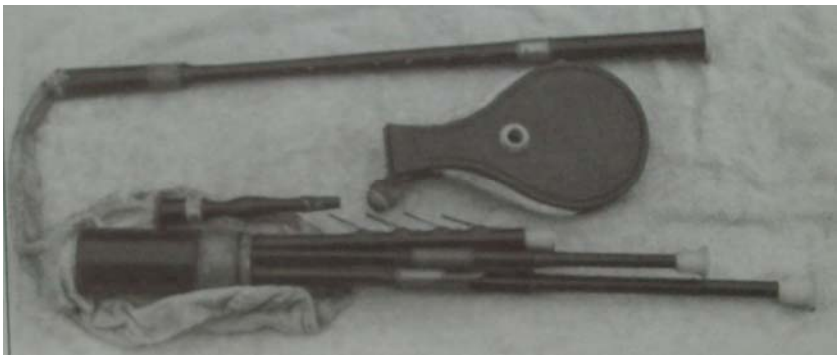
Явно ирландская разновидность волынки, известная как uilleann pipe или union pipe, возникла, скорее всего, в начале XVIII века. Сегодняшний облик волынки с тремя бурдонами и тремя регуляторами, сформировался в XIX веке.

Расцвет ирландской волынки относится к периоду до Великого Голода (1847 год), причём традиция не ограничивалась одним конкретным социальным слоем. Социальные изменения, произошедшие во второй половине XIX века, привели к упадку волыночной традиции, и к началу XX века последние старые волынщики оказались покинутыми и всеми позабытыми, нашедшими прибежище в работных домах».

Пастушеская волынка

История ирландской волынки является объектом постоянного изучения и развития. Когда писалась эта книга, появились данные о том, что наиболее близким предком ирландской волынки была т.н. пастушеская волынка (pastoral bagpipe). Брайан Е. МакКэндллс в своей статье «Пастушеская волынка» пишет: “В начале XVIII века в Ирландии, на Британских островах и в колониях существовала волынка, имевшая конструктивные особенности как современной ирландской волынки, так и шотландской волынки с вдувной трубкой. Очень мало известно об этих волынках, о тех, кто их изготавливал и о тех, кто на них играл; эти знания и традиция погибли к 1900 году… Основным вопросом остаётся район изобретения этого инструмента, использование, а также нация, изобретшая его. В 1746 году ирландец Джон Гохеган (Geoghegan) опубликовал в Лондоне самоучитель и сборник мелодий для этого инструмента, называемого там *пастушеская волынка* и *новая волынка*. Не так давно было высказано предположение, что мистер Гохеган – это тот самый волынщик Гохеган (Гахаган), известный своими выступлениями в тавернах и театрах Дублина в конце XVIII века. Но веем бы он ни был, именно он оставил нам самую раннюю документацию об инструменте, являющейся предком современной ирландской волынки”.

Чантер пастушеской волынки очень похож на чантер иллиана, однако к нему имелась дополнительная трубка-надставка, увеличивавшая диапазон инструмента на целый тон ниже диапазона иллиана. Эта надставка имела отверстия по сторонам, а также отверстие внизу, формируемое каналом трубки. В отличие от иллиана, на этой волынке нельзя было прерывать звучание чантера во время игры; этому препятствовали отверстия по сторонам вставки, через которые выходил воздух даже тогда, когда музыкант закрывал выходной канал коленкой. Таким образом, мелодия, исполняемая на пастушеской волынке, была постоянная, с непрерывным звуком. Вся необходимая артикуляция осуществлялась исключительно пальцами.



Современная пастушеская волынка (2 бурдона, один регулятор, меха и мешок) работы Хью Робертсона. Меха – от волынки, по которой реконструировался инструмент на фото. На чантер надето дополнительная надставка.

Сверху вниз: чантер с пастушеской волынки Робертсона с отсоединённой надставкой; чантер от иллиана с C# работы Койна; чантер от иллиана работу братьев Тэйлор.

Píob Mór

Долгое время было общепринято думать, что иллиан является развитой формой *píob mór* – ранней ирландской волынки с вдувной трубкой, очень похожей на современную большую шотландскую волынку. Как именно происходила эволюция *píob mór* в современный иллиан – неизвестно. Это предположение вытесняют открытия, связанные с существованием пастушеской волынки.

Согласно Л.Е. МакКуллоху, упадок *píob mór* и взлёт популярности иллиана – явления взаимосвязанные: “По непроверенным данным, в Ирландии в конце XVII – начале XVIII веков волынка с вдувной трубкой (píob mór) была вытеснена новым типом инструмента – волынкой с мехами (píob uileann). Некоторые исследователи связывают отход píob mór на второй план с тем, что он был законодательно классифицирован в Ирландии как сугубо войсковой инструмент. Волынки с мехами, как указывается в том же законодательстве, инструмент тихий, и поэтому на нём можно играть внутри помещений, поскольку при игре в поле вражеские войска не расслышат его звук, и в качестве военного инструмента иллиан непригоден. Кроме того, на иллиане можно играть только сидя. Однако píob mór мог использоваться и помимо поля битвы – например, на свадьбах, побудках, танцах, спортивных событиях, - и продолжал периодически использоваться на публичных мероприятий вплоть до первых нескольких десятилетий XVIII века. Таким образом, постепенное исчезновение píob mór, продолжавшееся до середины XVIII столетия, связано с фактом появления инструмента более многогранного инструмента, подходящего для западноевропейской тональной системы и соответствующего новоявленным тенденциям танцевальной музыки, появившимся и исполнявшимся ирландскими флейтистами и фиддлерами”.

Волынщик с píob mór в Глен Фейс, возм. Вэлликастл, гр. Антрим, прибл. 1904-1906. Автор костюма – Ф. Дж. Биггар (ум. в 1927), член Gaelic League.

Как и пастушеская волынка, píob mór не имел возможности прерывания воздушной струи во время игры. Таким образом, мелодия, исполняемая на этих инструментах, была непрерывной. Любая артикуляция была возможна только при помощи пальцев.

Смысл этого станет более ясен, если представить, что вы играете на píob mór две последовательные ноты одной высоты. Поскольку струя воздуха непрерывная, то ясно, что вторая нота может быть получена только артикулированием пальцами. Разнообразное использование пальцевой артикуляционной техники является неотъемлемой и сложной особенностью ирландской волыночной музыки.

Ирландские флейтисты и вистлеры с лёгкостью переняли волыночную пальцевую артикуляцию, хотя и те, и другие имеют возможность прерывания струи воздуха в своих инструментах в любой момент при помощи языка, гортани и мышц брюшного пресса. Пальцевая артикуляция флейтистов и вистлеров известна под разными названиями, но чаще всего её элементы называются *катами* и *страйками*. Катам и страйкам посвящены главы 7 и 8 данной книги.

Возможность ирландской волынки прерывать воздушную струю

Иллиан, как и пастушеская волынка, имеет дополнительную надставку на чантере, при помощи которой получается звук нижнего D. Когда музыкант ставит низ чантера на колено и закрывает все пальцевые отверстия, воздух не проходит через чантер и звук прекра-

щается. Таким образом, у иллиана есть возможность исполнять как легато, так и стаккато. Это даёт инструменту такие возможности, которые делают музыку иллиана одной из самых исполнительски высокоразвитых в мире.

Унаследованная эстетика легато

Игра на иллиане до сих пор сохранила влияние традиции пастушеской волынки и píob mór. Из этих древних традиций она унаследована фундаментальные приёмы, соединила их с возможностью стаккато и получила новую синтезированную систему, которая также стала применяться при игре на ирландской флейте и вистле, а именно: музыка во всём своём многообразии основывается на игре легато. Игра стаккато тесно связана с этой основой и при игре только подчёркивает её.

Такой подход к легато отличается от тог, что имеет место в классической музыке. Исполнитель на классической флейте обучен артикулировать языком каждую ноту до тех пор, пока в нотной записи не появятся обозначения, отменяющие артикуляцию (например, легато). Большинство же ирландских музыкантов используют языковую и глоточную артикуляцию интуитивно, как выразительный инструмент *на фоне сплошного легато*. Классически образованные музыканты, желающие научиться играть ирландскую музыку, должны жестко усвоить это критичное отличие.

Языковая артикуляция широко используется и в классической, и в ирландской музыке, но понимается разными способами. Большая часть языковой и глоточной артикуляции, используемой ирландскими флейтистами и вистлерами во время игры, проходит, как правило, незамеченной, поскольку традиционные музыканты используют эти приёмы так, что музыка не выходит при этом за рамки фундаментальной эстетики легато.

Мне кажется, что ирландские музыканты используют артикуляцию более разнообразно, чем классические. В классической игре ноты *или* артикулируются, *или* играются с легато. В ирландской музыке ноты играются *одновременно* с артикуляцией и легато, что обусловлено приёмами пальцевой артикуляции – катами и страйками. Классические музыканты пальцевую артикуляцию не используют.

Эту тему я рассматриваю подробно в главе 20 «Языковая и глоточная артикуляция».

В каком месте вдыхать?

Флейта и вистл – единственные инструменты в ирландской музыке, не приспособленные к безостановочной игре. Многие флейтисты и вистлеры играют обширную часть репертуара, исполняемого на фиддле, волынке, аккордеоне, банджо, концертино и т.д., где не отмечены места для вдохов. Мы должны выбирать такие места самостоятельно путём выбрасывания коротких нот и сокращения длительности более длинных. Подробно об этом – в главе 21 «Музыкальное дыхание».

Немного свинга

Редко когда ирландская музыка играется абсолютно ровно, то есть все восьмые ноты при игре соответствуют своей длительности. Так играют во многих разновидностях народной, этнической и популярной музыки. Классические музыканты, которые в основном играют очень ровно, склонны отмечать, что качество музыки повышается, если вносить некоторую неровность. Музыканты, играющие неровно, порой этого факта попросту не осознают.

Эта тенденция к неровности называется свинг (иногда – lilt или sway). Каждый музыкант имеет своё собственное качество и уровень неровности, которые меняются в зависимости от скорости игры, настроения, от того, для кого или для чего человек играет (для танцев, для слушателей и т.д.) и от многих других факторов.

Классические музыканты, изучающие ирландскую музыку, очень часто находят свинг в ирландской музыке еле уловимым и практически незаметным. Свинг – такая особенность музыки, которая не может быть освоена аналитически. Его нельзя записать нотами. Он может быть понят только посредством полного погружения, понят на слух – примерно так же, как воспринимается акцент в речи. Свинг помогает уловить ритм внутри вашего тела, поэтому если у вас есть возможность научиться танцевать ирландские танцы – без сомнения, это будет вам полезно.

Свинг – элемент, определяющий индивидуальность, отличающий одного музыканта от другого. Если вы будете много слушать, он постоянно будет присутствовать в вашей игре.

Изменяйте напряжение

Свинг предполагает не только изменение длительности нот, но и изменения напряжения при исполнении тех или иных нот. Ноты, которые исполняются с большим напряжением и с более долгой длительностью, приходятся, как правильно, на «ключевые» доли такта. Чтобы прояснить, давайте рассмотрим рилы и джиги.

Рилы обычно записываются в размере 2/2, при этом одна четвертная нота делится на четыре восьмых. Если вы будете долго произносить подряд слово «generator», вы почувствуете, что четыре слога этого слова не равны по длительности и напряжению. Появился небольшой «свинг». Наибольшие длительность и напряжение приходятся на первый слог. Третий слог также обладает увеличенной длительностью и напряжением – хотя и в меньшей степени, чем первый, но больше, чем второй и четвёртый, которые примерно равны друг другу по длительности. Такое распределение силы и длительности можно примерно выразить так: «**GE**-ne-**ra**-tor, **GE**-ne-**ra**-tor, **GE**-ne-**ra**-tor, **GE**-ne-**ra**-tor». Полужирное написание и заглавные буквы характеризуют длительность и напряжение. Схема отражает свинг в рилах.

Джига записывается в размере 6/8. Она состоит из двух четвертей с точкой, каждая из которых делится на три восьмых ноты. Возьмём слово “energy” и будем последовательно его произносить много раз. Получим нечто вроде “**EN**-er-gy, **EN**-er-gy, **EN**-er-gy¸ **EN**-er-gy”. Наибольшая длительность и сила приходятся на первый слог. Он забирает немного длительности от второго слога (обратите внимание на размер шрифта). Третий слог сильнее и длиннее второго, он примерно равен трети времени, отведенного на группу восьмых. Эта схема отражает свинг в джигах.

Игра «в начало удара»

Свинг получается посредством нечётного деления пульсации и распределения напряжения. Однако он может быть вызван и другим способом. Если вы внимательно прислушаетесь, то заметите, что большая часть ирландских музыкантов играют «в начало удара». Это означает, что они помещают ноты, соответствующие одному удару пульсации, чуть раньше этого удара. В результате этого создаётся впечатление, что музыка немного спешит. Некоторые музыканты говорят об ощущении «подъёма» в слабой доле такта.

В отличие от ирландских музыкантов, блюзовые музыканты, наоборот, играют «в конец удара», слегка запаздывая относительно удара пульсации.

Иногда, глядя на ирландских музыкантов, можно заметить, что они отбивают ритм ногой, а играют чуть-чуть с опережением своего ритма. Это не является признаком плохого чувства ритма, а лишь демонстрирует то, как они играют в начало удара.

Играя в ансамбле, музыканты часто свингуют не одинаково. Если эти люди играют друг с другом давно, они уже могут интуитивно свинговать в едином ритме, и этот совместный свинг придаёт звучанию группы сплоченность и дополнительную энергию.

«Ровная» игра очень редко звучит ровно

Хотя в этой книге я представляю джиги, рилы и всё остальное в виде ровных восьмых, я часто рекомендую играть только внешне ровно – соблюдая только основное движение, основную структуру произведения. Лучше всего начинать играть по-настоящему ровно в медленном темпе и под метроном. Когда вы перестанете думать о технике исполнения, можно переходить в нормальный темп с некоторым сдвигом вперёд.

Мелодии с откровенно неровным делением пульсации

Существуют также мелодии, деление пульсации которых неровное – хорнпайпы, мазурки, скоттиши, флинги, барндэнсы и джормэны. Эти мелодии обычно играются менее ровно, чем рилы и джиги. Здесь я предлагаю способ записи таких мелодий. Я предпочитаю записывать хорнпайпы в виде ровных восьмых со случайными триолями. Такая запись не отражает реальности звучания мелодии, однако, как мне кажется, это наилучший компромисс. Подробнее об этом я рассказываю в Главе 14.

Природа, музыка, поиска и баланс

Когда вы начнёте обращать внимание на то, как свингуют хорошие музыканты, вы осознаете всю гибкость и переменчивость ирландской музыки. Иногда необходим сильный свинг, а иногда, наоборот, нужно играть более ровно. Такие варианты возможны даже в пределах одной мелодии. Если вы освоите свинг и будете использовать его постоянно, ваша игра станет ограниченной и негибкой. Будьте гибкими, пусть ваш свинг приспосабливается к игре сам в каждый момент времени. Позвольте вашей музыке дышать.

Важный элемент персонального и регионального стиля

Свинг – важный элемент персонального стиля. Иногда он является отличительной особенностью региональных стилей. Например, музыканты из Голуэя (Пэдди Карти) играют более ровно, нежели музыканты из Слайго (Шон Тэнси). Однако такие различия встречаются довольно ограничено, поскольку сейчас имеет место тенденция искоренения музыкальной изоляции и глобализации различных стилей.

Глава 2
Аналогии с языком

Многие авторы исследуют связи между музыкой и языком, на котором говорят в той области, где эта музыка исполняется. И, хотя у музыки я языка есть много общего, существует два фундаментальных отличия. Слова – это система символов, отражающих реальные объекты, действия, идеи. Музыкальные звуки (если они не сопровождаются текстом) никак не связаны с символическим представлением чего бы то ни было.

Второе отличие в том, что музыкальные звуки вместе образуют очень сложную и многомерную структуру взаимосвязей, которая отличается от структуры взаимосвязей в речи. Когда мы говорим, мы демонстрируем звуки речи в реальном времени. Однако схожих черт между музыкой и устной речью, несомненно, больше.

Пища для ума

Поскольку устная речь является неотъемлемой частью повседневной жизни, изучение её взаимосвязи с музыкой может привести к убедительным открытиям. Я представлю вам некоторые из них в качестве пищи для ума. Затем в главе 23, после исследование орнаментации, вариации, дыхания, фразировки, артикуляции, особенностей дыхания и игры эйров, мы вернёмся к этой теме опять.

Очень похожи, но различны

Чтобы сразу не уйти в дебри, давайте для начала рассмотрим два основных отличия музыки от разговорной речи.

Как уже говорилось выше, слова непосредственно отражают явления окружающего мира. Инструментальная музыка ни относится ни к чему такому. Мы часто ассоциируем многие явления реального мира с инструментальной музыкой – например, связываем музыку с её названием. Мы также можем создавать музыку под действием объектов окружающего мира. Но эти внешние взаимосвязи на самом деле не связаны с музыкой как таковой.

Практически вся ирландская музыка имеет ровную пульсацию, длительность нот и ровное деление пульсации (несмотря на свинг). Высоты звуков в ирландской музыке дискретны и легко различимы.

В устной речи существует ритм, но его пульсация непостоянна, если только речь идёт не о поэзии. Длительность слогов непропорциональна по отношению друг к другу, высоты звуков нестабильны и не похожи на составляющие музыкальной последовательности.

Сейчас давайте рассмотрим некоторые параллели.

Сохраняя общую картину

У молодых музыкантов сразу же возникает желание сфокусироваться на мелких деталях, отдельных нотах и технике игры для того, чтобы понять музыкальную фразировку и значение отдельных структур.

Сравним отдельные ноты со слогами. Артикулированную ноту можно сравнить с начальным гласным или согласным звуком слога: она дискретна, хорошо определена и тверда; либо же она мягка и связан с предыдущим слогом. Слоги связаны друг с другом и образуют более длинные слова – так же, как и сгруппированные три восьмых ноты образуют мелодическое «слово» джиги. Несколько слов, соединённых вместе, образуют фразу. Ноты таким

же образом образуют музыкальные фразу – структуры, обладающие направлением и движением.

Фразы могут складываться в предложения. Связи между фразами определяются пунктуацией, дающей предложению законченность. Музыкальные фразы, в свою очередь, формируют мелодические прогрессии, воплощающие конкретное музыкальное состояние – как, например, части А или В мелодии, в которых роль знаков препинания играют паузы и места для вдоха.

Предложения формируют параграфы (строфы). В случае музыки строфами могут быть отдельные произведения в составе попурри.

Чтобы придать смысл своей речи, говорящий не фокусируется на слогах и словах. Мы достаточно хорошо знакомы со своим родным языком, чтобы не задумываться о таких мелочах. Мы автоматически переходим на уровень смысла.

Именно это должно быть нашей целью в музыке: *научиться так контролировать технический фактор, чтобы можно было при игре переходить сразу на уровень смысла произведения*. Если вы не можете пока так делать в качестве музыканта, вы точно умеете делать это в качестве слушателя. Научитесь улавливать глубину того, что вы слушаете, и того, что вы играете. Не позволяйте себе погрязнуть в деталях. Выполняя необходимую детальную работу, умейте сделать шаг назад и услышать поэзию музыки.

Чужак на чужой земле

Изучать ирландскую музыку, если не формировался в ней, - примерно то же самое, что изучать иностранный язык, живя в стране, где говорят на этом языке. Вы погружены в этот язык и вынуждены учиться думать на этом языке, минуя перевод в мозгу. Вы не сможете сразу заговорить так же, как это делают носитель языка. Вам понадобятся годы, чтобы отполировать вашу грамматику, синтаксис и словарный запас. Однако вы достигли критической точки: вы знаете язык настолько, чтобы исключать этап перевода текста в мозгу при разговоре. Это и есть ключ к беглости – как в речи, так и в музыке.

Дыхание

Когда мы говорим, дыхание является связующим звеном между телом и звуком нашего голоса. Для флейтистов и вистлеров дыхание является неотъемлемой частью музыки. Фиддлер дышит, чтобы обеспечивать организм кислородом. Мы дышим с этой же целью – но и для того, чтобы вдохнуть жизнь в нашу музыку.

Как я уже писал в главе 1, флейта и вистл – единственные инструменты в ирландской традиционной музыке, не обеспечивающие непрерывной игры. Как и во время разговора, мы должны прерывать звук для вдоха.

Когда мы говорим, мы интуитивно определяем, где нужно вдохнуть. Смысл фразы не изменится, если мы сделаем вдох в её середине. Фактически, мы используем дыхание в речи для увеличения ясности и смысла. Мы используем его в качестве элементов пунктуации. Мы знаем, что паузы предваряют следующее слово.

Музыканты используют дыхание в очень похожих целях. Они используют паузы в целях подчёркивания отдельных фраз. Использованию дыхания полностью посвящена глава 21.

Артикуляция языком

В устной речи мы используем язык для формирования разнообразных звуков. При игре на флейте и вистле язык также используется для артикуляции и формирования разнообразных оттенков звука. Этому посвящена глава 20 данной книги.

Линейное звучание

Когда мы говорим, мы формируем одну голосовую линию. Мы не можем говорить «гармонически», как пианист может одновременно гармонизировать свою мелодию. Играя на флейте и вистле, мы также формируем только одну линию мелодии. Одноголосность – также одно из неотъемлемых свойств ирландской музыки. Мелодия является целостной без аккомпанемента, сама по себе.

Словарь

Язык и музыка имеет каждая свой словарь. Подумаете о том, какие слова подходят для описания музыки, а какие – для языка: интонация, склонение, атака, ритм, тон, нюанс, фразировка, акцент, каденция, выражение, свинг, выражение, артикуляция, мелодичность, стихотворение, приглушённый.

Перекрёстное оплодотворение и вдохновение

Инструменталисты всего мира так или иначе получают своё вдохновение от певцов: ведь самый естественный музыкальный инструмент – это человеческий голос. В ирландской музыке подражание человеческому голосу нашло наивысшее воплощение в эйрах (см. главу 22). Исполняя медленный эйр, музыкант прекрасно знает его лирику и, руководствуясь этим знанием, выражает музыкальные эмоции.

Певцы, в свою очередь, также вдохновляются инструментальными исполнениями. В ирландской музыкой наивысшим воплощением этого является *lilting* – пропевание инструментальных мелодий, используя для подражания артикуляции, орнаментации и ритмике инструмента вымышленные слоги. Традиционно певцы поют партии инструментов, когда самого инструмента в наличии нет.

Часть 2

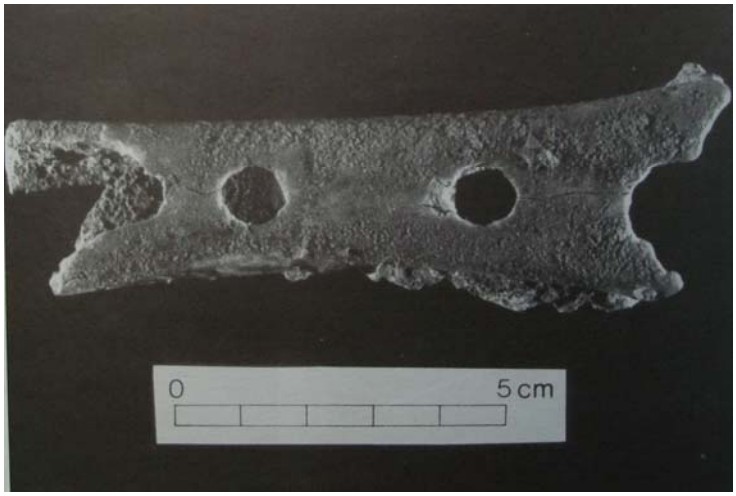
Инструменты

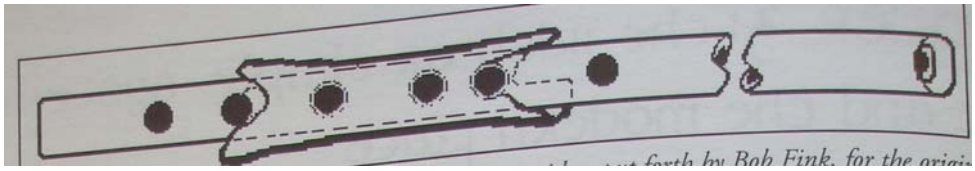
Глава 3
Ирландские флейты простой системы и современные флейты

Несмотря на своё название, ирландская флейта не является инструментом, изобретённым в Ирландии. Другие названия этого инструмента – *concert flute, timbre flute, fheadóg mhór* (большой свисток). Все эти термины обозначают поперечную флейту, столь любимую подавляющим большинством ирландских флейтистов как в прошлом, так и в настоящее время; именно на основе этого инструмента были разработаны классическая деревянная флейта XIX века и современная концертная флейта. Этот инструмент пережил продолжительную эволюцию от ранних средневековых флейт до Ренессанса и затем – до барокко. Результатом радикального скачка в этой эволюции стала современная флейта, основанная на флейте системы Теобальда Бёма, разработанной в 1832 году.

Древнейший инструмент?

Флейта действительно очень древний инструмент. Когда в 1996 году был найден фрагмент костяной флейты эпохи неандертальцев (возраст инструмента – от 43 до 82 тысяч лет), флейта была признана древнейшим инструментом на Земле. Измерение игровых отверстий на найденном фрагменте показало, что инструмент имел диатоническую настройку – точно такую же, как на современных флейтах и вистлах.





Фрагмент флейты эпохи неандертальцев из бедренной кости пещерного медведя, найденный в Словении в 1996 году. Внизу – рисунков Боба Финка, изображающий то, как, возможно, выглядела эта флейта.

В Европе эпохи Ренессанса флейты не были оснащены ключами, изготовлялись из цельного куска материала и имели цилиндрический канал. На таких флейтах было сложно

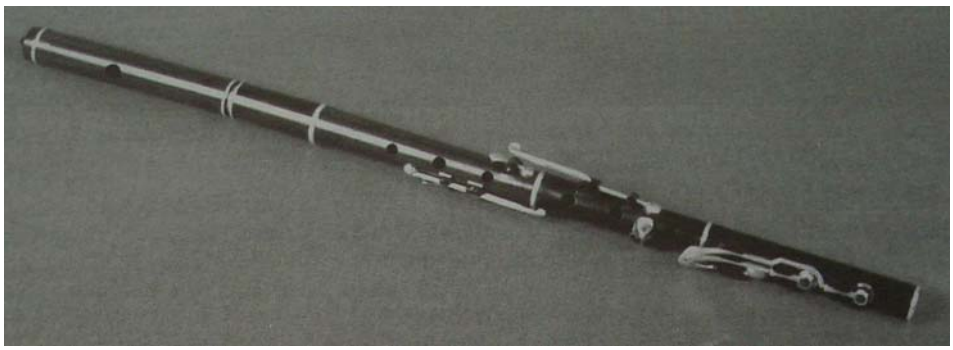
играть чисто – особенно выше середины второй октавы, имеющей, как сейчас говорят, ограниченный диапазон.

Копия ренессансной флейты Зигмунда или Арсазиуса Шнитцера, Нюрнберг , Германия, XVI век Копия сделана Боазом Берни из груши. Оригинал находится в Biblioteca Capitolare, Верона, Италия

С наступлением эпохи барокко флейта приобрела цилиндрическую головку, конический канал и корпус, состоящий из трёх-четырёх секций. Было добавлено седьмое отверстие с ключом для игры ноты Eb. Эти изменения улучшили строй флейты на второй октаве, расширили диапазон и улучшили звучание инструмента. Изобретение хроматической аппликатуры позволило композиторам писать музыку для флейты в разных тональностях с разными тональными центрами.

Барочная флейта из самшита работы Folkers&Powell. Сделана по оригиналу работы Годфридуса Адриануса Роттенбурга, Брюссель, прибл. 1770.

Период романтизма и классицизма характерен появлением на флейте множества ключей, а также (в особенности, в Англии) – большого амбушюрного и широких игровых отверстий. В то время как большие отверстия и другие технические особенности сделали перекрёстные аппликатуры крайне неудобными, добавление системы ключей обеспечило новую, более лёгкую возможность извлечения хроматических нот. Эти флейты были существенно громче и обладали богатством обертонов. Многие пост-барочные флейты имели также настроечный слайд, позволявший флейтисту варьировать диапазон своего инструмента. Более старые ренессансные и барочные флейты настраивались, как правило, в интервале от A=392 Гц до A=430 Гц, хотя сегодня стандартом для всех ирландских флейт является настройка в A=440 Гц.



Флейта с 8 ключами из cocuswood и серебра работы Rudall&Rose, Лондон, Англия, 1844 год. Серийный номер – 4973.

Флейты простой системы

Все эти флейты (включая инструмент эпохи неандертальцев) входят в группу инструментов *простой системы*, объединяющей эти флейты по общности аппликатур. В этой книге я использую название «простая система» для обозначения флейт, близких к ирландской флейте: инструментов «после барокко», но «до Бёма».

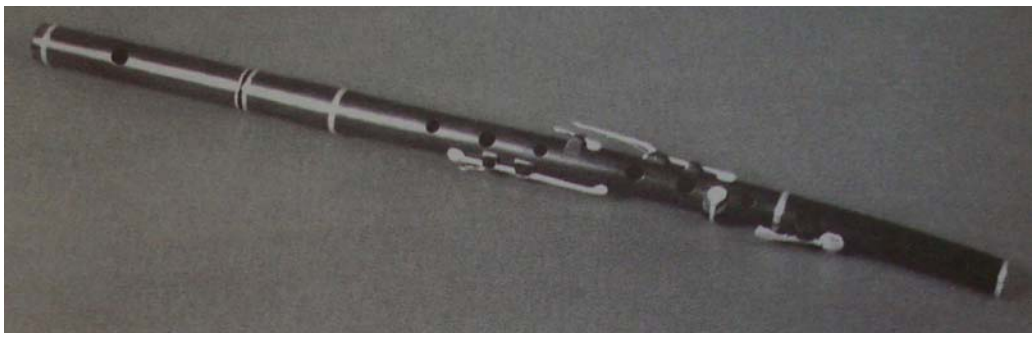
Флейты простой системы имеют шесть игровых отверстий, открывающиеся и закрывающиеся исключительно пальцами – между пальцами и отверстиями нет никакой механики. Закрывание всех отверстий даёт нижнее D. Открывание отверстий последовательно от нижнего к верхнему даёт гамму в D-мажоре (аппликатура флейты простой системы приведена в Приложении А).

Аппликатура флейт простой системы идентична аппликатуре вистла и практически совпадает с аппликатурой иллиана. Это, без сомнения, является основным фактором, благодаря которому флейта была естественным образом выбрана ирландскими музыкантами. Для игры на ней легко адаптировались иллиановые и вистловые техники. На сегодняшний день существует множество музыкантов, одинаково хорошо играющих и на флейте, и на вистле, и на иллиане.

Многие флейты простой системы оборудованы ключами для получения дополнительных нот, делающих возможным исполнения хроматической музыки. Но всё равно базой остаются шесть отверстий, прикрываемых пальцами.

Новые ирландские флейты

С ростом популярности флейты в ирландской народной музыке (и в ирландской музыке в целом) ирландские мастера с 1970 годов стали изготовлять инструменты, имеющие конструкцию, наиболее удобную для исполнения ирландской народной музыки. Это придало названию «ирландская флейта» новый, более истинный смысл. Новые флейты могут иметь от нуля до восьми ключей и иметь ценовой диапазон он дешёвых инструментов для начинающих до дорогих и совершенных моделей, которые могли бы конкурировать с работами лучших мастеров XIX века.



Флейта с 6 ключами из cocuswood работы Патрика Олвелла, Массайс Милл, Вирджиния, 2000 год

Прототипом ирландской флейты является английская флейта простой системы XIX века, с широкими каналом, игровыми отверстиями и амбушюром. Толчок в развитии английской флейты частично связан с огромной популярностью этого инструмента в тот период, вызванной творчеством флейтиста-виртуоза Чарльза Николсона-младшего (1795-1837). Именно благодаря ему стал популярным стиль игры, порождавший мощное, богатое и бескомпромиссное звучание – звук, столь любимый ирландскими музыкантами и по сей день. Мэтт Моллой, - возможно, лучший флейтист современности, - владеет этим звучанием, и его блестящая игра продолжает вдохновлять молодых музыкантов.

Некоторые музыканты, вдохновлённые игрой Моллоя, симпатизируют также более приглушённому и утончённому звучанию флейт с малыми отверстиями, изготовлявшимся в XVIII – начале XIX века французскими и (частично) американскими мастерами. Эти конструктивные особенности служат причиной того, что звучание этих флейт имеет другие обертона, что сказывается на их тональном качестве. До сих пор музыканты спорят о том, что флейты с малыми игровыми отверстиями быстрее откликаются на движения пальцами. Перед тем, как обзаводиться дорогой флейтой, уместно было бы разобраться, какого качества звука вы хотите, а уже после этого искать флейту, которая бы удовлетворяла вашим требованиям к качеству.

Использование ключей

Ключи, которыми оборудованы многие флейты простой системы, чаще всего не нужны для игры подавляющего большинства ирландских мелодий. Фактически большинство музыкантов, имеющих флейты с ключами, эти ключи не использует. Однако ключи могут понадобиться музыкантам, которые хотят играть мелодии, тональности которых имеют некоторые повышенные ступени – как, например, D дорийский или G дорийский. Как правило, мелодии в таких тональностях входят в репертуар фиддла и банджо.

Как ирландские музыканты начали использовать флейту

Флейты классической эры изготовлялись, разумеется, без оглядки на традиционных ирландских флейтистов. Это были инструменты, изготовлявшиеся в Европе и Америке исключительно для классических музыкантов того времени. Но ирландские музыканты нашли этот инструмент подходящим для их музыки. Согласно общепринятой точке зрения, господство новых флейт системы Бёма среди классических музыкантов в середине XIX века привело к тому, что они попросту порывали с прежними классическими флейтами, что сделало эти инструменты доступными менее зажиточным музыкантам. В результате этого классические флейты простой системы получили широкое распространение среди ирландских музыкантов, которые иначе просто не могли получить себе инструменты хорошего качества. Также при-

обрели популярность пикколо простой системы, хотя в последнее время эта популярность сильно пошла на убыль.

Гарри Брэдшоу пишет в аннотации к пластинке “Fluters Of Old Erin” (сборник произведений, сыгранных на ирландской флейте, вистле и пикколо, и записанных в 1920-30 годы): “Эти инструменты покали в руки народных ирландских музыкантов окольными тернистыми путями. Когда других средств не было, умельцы делали вистлы из кусков дерева, стеблей борщевика, деревянных спиц от колёс телег, ножек стульев и, в более поздние времена, - из велосипедных насосов!

Вот пример ограниченного использования барочных флейт ирландскими музыкантами, играющими традиционную музыку, ещё в 1724 году. Джон Нил, дублинский издатель самого раннего сохранившегося ирландского нотного сборника под названием “A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes, proper for the violin, German Flute and the Hautboy” сам был флейтистом, тесно связанным как с классической, так и с традиционной музыкой.

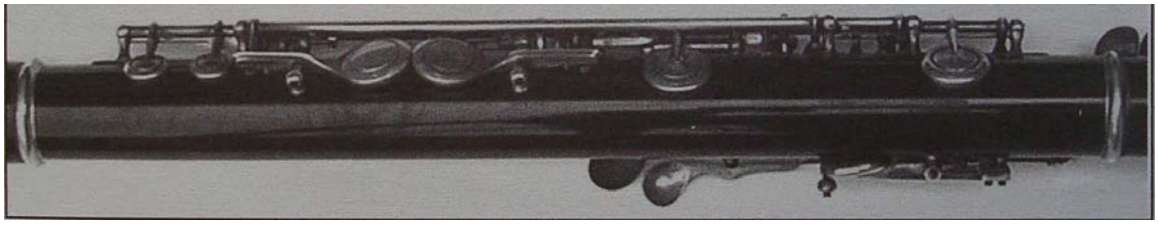
К середине XX века хорошие флейты простой системы стали редкостью – даже несмотря на то, что мастера продолжали их изготовлять. С. Хэмилтон пишет, что в конце XIX века “…многие мастера, понимая растущую важность флейты Бёма, начали изготавливать более дешёвые флейты простой системы для любительского использования, делая новые преимущества массовой продукцией. На сегодняшний день в Ирландии очень популярны немецкие флейты””.

Внедрение современных флейт в ирландскую традицию

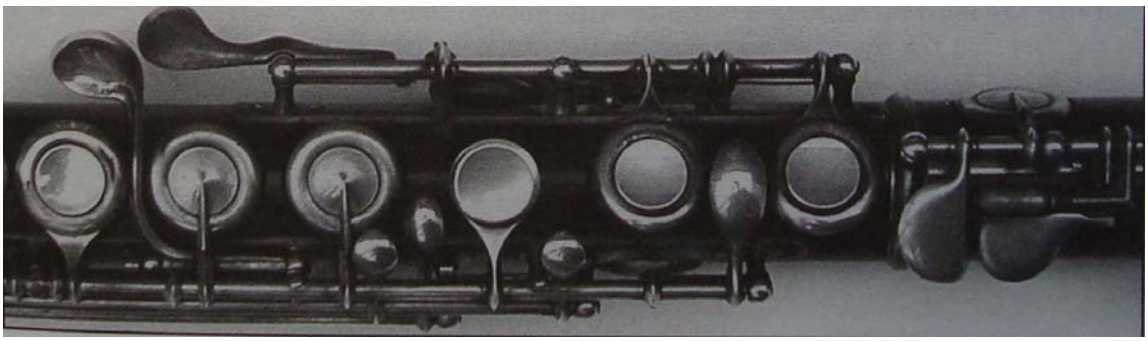
Флейта простой системы – самая популярная флейта среди подавляющего большинства ирландских музыкантов. Однако, можно хорошо играть ирландскую музыку и на современных флейтах, как это делают Пэдди Карти из графства Голуэй, Пэдди Тэйлор из графства Лимерик, Ноэл Райс из графства Типперери, а также ирландско-американская флейтистка Джоанни Мэдден из группы “Cherish The Ladies”.

Пэдди Карти и Пэдди Тэйлор играют на флейтах системы Рэдклиффа, хотя оба начинали с флейт простой системы. Флейта Рэдклиффа, созданная в 1870 году Джоном Р. Рэдклиффом (1842-1917) на основе флейты Кэйрта 1850 года, изначально была деревянной флейтой системы Бёма, но с альтернативной аппликатурой, больше походившей на аппликатуру флейты простой системы.

Флейта системы Рэдклиффа работы Рудэлла Карта, изготовленная из эбонита и серебра. Лондон, 1891.



Ключевой механизм для правой руки флейты системы Рэдклмиффа с предыдущего фото.



Ключевой механизм для нижней руки флейты системы Рэдклиффа с предыдущего фото

Игроки на современных флейтах не должны чувствовать затруднений при обучении игре на флейте простой системы. На протяжении всей истории музыканты использовали те инструменты, что были для них удобны, и не возникает сомнений в том, что современная флейта очень быстро стала популярной на Западе. Уже к 40, 50 и 60-м годам XX века стало сложно приобрести флейту простой системы по разумной цене, а современные мастера-изготовители ещё не появились. В этот период некоторые традиционные музыканты, такие, как Пэдди Карти, Пэдди Тэйлор и Ноэл Райс, стали использовать современные флейты, поскольку это были единственные хорошие инструменты, которые они были в состоянии себе добыть. Однако ситуация вскоре поменялась, и сейчас найти хорошую флейту простой системы уже не проблема.

На мой взгляд, для музыканта гораздо важнее само ощущение музыки, нежели инструмент, на котором он эту музыку хочет играть. Однако я считаю, что музыканты, играющие на флейте системы Бёма и решившие посвятить себя изучению ирландской музыки, должны вскоре всерьёз задуматься о переходе на флейту простой системы. Те, кто не может себе этого позволить, могут с лёгкостью перейти на вистл.

Преимущества флейты простой системы для ирландской музыки

Большинство музыкантов, играющих ирландскую народную музыку на флейте, предпочитают современным флейтам флейты простой системы. Существует ряд техник, присущих именно ирландской флейте и вистлу, которые очень мало подходят (если вообще возможны) для флейт системы Бёма и современных флейт (например, флейта Рэдклиффа) из-за наличия на них ключей, находящихся между пальцами и игровыми отверстиями. Одна из таких техник – плавное соскальзывание пальца с отверстия (или, наоборот, постепенное сдвигание пальца на отверстие), или слайд. Эта техника описывается в Главе 9. Техника слайда является обычной и естественной для флейт простой системы, вистлов и иллианов, но её возможны крайне ограничены для большинства современных флейт, а для флейт со всеми закрытыми отверстиями такая техника вообще невозможна. Другой приём, присущий флейтам простой системы – частичное закрывание игрового отверстия (*shading*). Техника эта описывается в Главах 10 и 18. Этот изысканный эффект также невозможен на современной флейте.

Кроме того, однородный широкий звук, одно из величайших достижений Теобальда Бёма, вернувших флейту в классическую музыку, не очень соответствует духу ирландской традиционной музыки. Мягкое звучание деревянной флейты простой системы с коническим каналом гораздо в большей степени соответствует этой музыке. Тональные вариации, проис-

ходящие во флейтах простой системы, вистлах и других народных инструментах (особенно – в иллианах) – неотъемлемые качества и атрибуты ирландской народной музыки.

Один из моих учеников недавно открыл мне эту ситуацию в новом свете. Эта девушка, играющая на классической флейте системы Бёма, решила изучать ирландскую музыку на флейте простой системы. Отметив про себя, как быстро она усваивает мелодию на слух, я решил, что она должны хорошо ориентироваться в музыкальных интервалах, и спросил её об этом. Она ответила, что да, она хорошо знает интервалы, но ей помогает определять их не это, а то, что каждый звук, воспроизводимый флейтой простой системы, имеет свою уникальную окраску, свой тембр, которые она научилась легко распознавать. Звуки F#, A и C, например, сильно отличаются друг от друга, и эта тенденция сохранится, если повысить их на две октавы. Тогда я спросил, будет ли её сложно выучить на слух мелодию, если она будет сыграна на современной флейте. Она ответила – да.

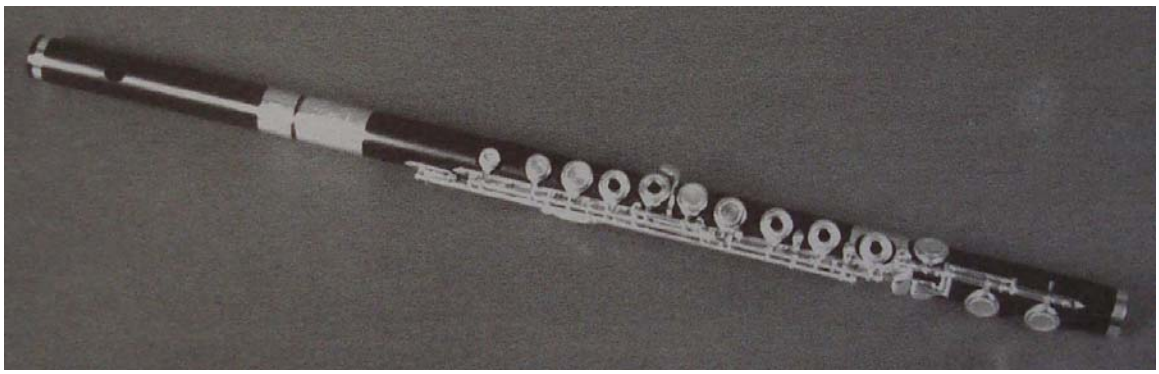
Традиционные музыканты радуются музыкальной асимметрии в той же степени, в какой классические флейтисты её не любят и считают тональной причудой. Большинство традиционных музыкантов недолюбливают однородный звук.

Но, в любом случае, выбор инструмента – это дело лично каждого. Не всем музыкантам нравятся звуковые особенности флейт простой системы. Высококлассный музыкант с исключительным ощущением музыки может извлечь из любой более или менее хорошей флейты именно тот звук, который наилучшим образом выразит его индивидуальность. Современные музыканты, такие, как Джоанни Мэдден и Ноэл Райс, разработали совершенно новые приёмы для адаптации современных инструментов под ирландскую народную музыку, и сделали это блестяще благодаря своим исключительным знаниям и ощущению музыки. Я коснусь этой техники в Приложении В.

Современные флейты: дерево или металл?

Вот несколько советов для тех, кто играет на современной флейте, но хочет заниматься ирландской народной музыкой. Существуют деревянные флейты системы Бёма, как старые, так и новые (вроде тех, что сделаны Крисом Эбеллом), звучание которых чем-то напоминает звук флейт простой системы. Эбелл и некоторые другие мастера изготовляют также деревянные головы, которые можно присоединять к современным металлическим флейтам и которые придают инструментам тёплые тональные качества, напоминающие о старых деревянных флейтах.

Современная серебряная флейта системы Бёма, изготовленная William Haynes Company, 1978.



Флейта системы Бёма из африканского чёрного дерева и монетного серебра работы Криса Эбеллла, 2001 год.

Сам Бём писал: «Серебряная флейта наиболее предпочтительна для игры в очень больших комнатах вследствие прекрасных возможностей этого инструмента к тональным модуляциям, а также благодаря его непревзойдённой яркости и звучности. Но благодаря необычной лёгкости звукоизвлечения эти флейты очень часто подвержены передуванию, делающему звук пронзительным и резким. Вследствие этого преимущества такой флейты раскрываются лишь при очень хорошем амбушюре и тщательной практике в его освоении. По этой причине с использованием моей системы также изготавливаются деревянные флейты, наиболее подходящие к амбушюру большинства музыкантов. Деревянные флейты обладают приятными тональными качествами, которые особенно ценятся в Германии».

Интересно отметить, что вопрос о преимуществах дерева перед другими материалами для изготовления флейт до сих пор является предметом горячего спора. Существуют научные работы, которые заключают, что материал флейты не оказывает влияния на её тональныё качества, которые определяются такими факторами, как размер отверстий, размер канала, форма оконечности канала и наличие фасок на игровых отверстиях (как внутри, так и снаружи инструмента).

Новые, улучшенные головы для флейт простой системы

Музыканты, играющие на флейтах простой системы, могу также рассмотреть вариант установки на свои инструменты специальных новых головок. Я до сих пор играю на флейте простой системы, изготовленной в XIX веке фирмой “Firth, Pond & Co”, и у меня есть дополнительно изготовленная Эбеллом головка, которая значительно лучше оригинальной головки и которая придаёт звучанию флейты дополнительную чувствительность и универсальность.

Флейта с 6 ключами из cocuswood и немецкого серебра, работы Firth, Pond& Co, Нью-Йорк, между 1847 и 1863 гг.

Ещё одна ветвь традиции

Согласно С. Хэмилтону, ещё одну ветвь ирландской флейтовой традиции формируют ансамбли флейтистов и файв-энд-драммеров, до сих пор сохранившиеся в Северной Ирландии. Идея ансамбля флейтистов происходит из Британской Армии. Самой большой популярностью пользуются высоко настроенные флейты (файфы) в Bb или высоком D. Из высокий резкий звук способен выделяться на фоне группы барабанщиков. Некоторые из этих ансамблей весьма многочисленны и включают в себя флейты простой системы с ключами и флейты Бёма разных размеров.

Во многих селах, особенно на юге Ирландии, были когда-то свои небольшие файф-н-драм-ансамбли, играющие на различных публичных мероприятиях. Эта традиция почти исчезла в 1930-е годы, хотя в последнее время благодаря деятельности организации “Comhaltas Ceoltóirí Éireann” происходит её постепенное воскрешение.

Пикколо

В начале XX века (возможно, даже раньше) пикколо использовалось в ирландской музыке повсеместно, однако полностью вышло из употребления в 1930-е годы. Единственным заметным исключением в этом плане является исполнитель на пикколо Джон Дунан, записавший в 1977 году пластинку “Flute For The Feis”, где он играл на пикколо.

Вверху - современная пикколо работы Центнера; внизу – пикколо простой системы с 6 ключами работы Х.Ф. Мейера, Ганновер, 1980.

Кроме “Flutes of Olr Erin”, прекрасной компиляции Гарри Брэдшоу, содержащей записи флейты, пикколо и вистла, сделанные в 1920-30 годы, есть четыре содержащие пикколо записи Пэдди Финлэя (1884-1950), Томми Брином (1882-1971), Джоном Шериданом (1899-1943) и группой “Shamrock Band” Дэна Салливана. Эта группа с 1926 по 1934 год записала 106 78-оборотных пластинок, многие из которых содержит записи пикколо в исполнении Оуэна Фрэйна, Дэнни Морони и Марти Рэббетта.

Обычная пикколо простой системы звучит на октаву выше флейты, хотя есть пикколо, настроенные в Eb и других подобный тональностях. Пикколо или файф, особенно если они в высоком регистре, способны заглушить танцевальный ансамбль, состоящий из довольно громких инструментов, таких как банджо, аккордеоны и барабаны. В эпоху, когда ещё не было усилителей, это качество было особенно важным для флейтистов.

Пикколо может издавать с таким же успехом и более нежный округлый звук. Я, к примеру, был бы не против, если бы пикколо вернулось в лоно ирландской музыки.

Необходимость новых исследований

Ранняя история флейтовой традиции в ирландской музыке содержит много загадок. С. Хэмилтон талантливо исследует эту замечательную тему в своей книге “The Irish Flute Player’s Handbook”. Самое раннее известное изображение игры на флейте в ирландской народно музыке – это картина Дэниэла Маклайса, называющаяся “Snap Apple Night or All Hallows Eve in Ireland”, написанная в 1833 году и изображающая весёлое празднование в ир-

ландском графстве Корк. В правой части картины изображены играющие вместе фиддлер, флейтист (частично скрытый фигурой фиддлера) и волынщик.

Картина "Snap Apple Night or All Hallows Eve in Ireland", написанная в 1833 году Дэниэлом Маклайсом (1806-1870).

Фрагмент этой картины с изображение музыканта, играющего на деревянной флейте. Видно, что это очень маленькая флейта либоб пикколо.

Кроме этой картины, есть ранняя ссылка на использование флейты в традиционной музыке в виде сочетания слов «немецкая флейта» в названии уже упоминавшейся выше книги "A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes, proper for the violin, German Flute and the Hautboy", опубликованной в Дублине в 1724 году. Николас Кэролан в факсимильном издании этой книги пишет, что «эта книга – первый сборник ирландских мелодий. Многие мелодии были заимствованы у арфистов. Известные эти композиции или неизвестные – но все они национального происхождения. Это мелодии ирландских песен, чествования национальных покровителей, иногда демонстрирующие симпатии ирландской стороны во время войн 1688-1691 годов».

Нилы были очень деятельными «музыкантами, мастерами-изготовителями инструментов, музыкальные издатели и импресарио, контролировавшие в первой половине XVIII века музыкальный бизнес в Дублине посредством владения музыкальным магазином на Крайст Чёрч Ярд». Известно, что Джон Нил играл на немецкой флейте (данные 1714 года).

Также очень часто упоминается книга Нила "Irish and Scottish Tunes for Flute", изданная в 1724 году, но, к сожалению, до нашего времени не сохранившаяся.

Кроме того, в список публикаций Нилов входит книга “Scottish Tunes for Violin”, несколько сборников эйров и менуэтов, популярных в Англии и на континенте, а также сборники произведений композиторов того времени (например, Гендель).

Также большой интерес вызывает упоминание о немецкой флейте в подзаголовке учебника игры на иллиане под названием “O’Farrell’s Collection of National Irish Music for the Union Pipes”, опубликованного в 1804 году: “Книга включает разнообразие самых известных медленных и радостных мелодий с переложениями для немецкой флейты, скрипки, флажолета, пианино и арфы, а также выборку самых известных шотландских мелодий и самые лучшие из ныне опубликованных инструкций по игре на волынке”.

Во введении в факсимильному изданию Патрик Скай пишет, что “эта книга замечательна несколькими вещами: это первая значительная коллекция ирландских мелодий, составленная музыкантом и исполнителем – не учёным; первый учебник игры на иллиане; и, наконец, это первый сборник ирландских народных мелодий, составленный ирландцем и содержащий самые ранние варианты многих мелодий, входящих сегодня в репертуар многих музыкантов ”.

Глава 4
Вистл

Вистл (whistle) известен также под названиями *pennywhistle, whistle, tin whistle* и иногда *tin flute*. В Ирландии он называется *feadóg* или *feadán*. Вистл, без сомнения, является самым доступным мелодическим инструментом для ирландской традиционной музыки, и по этой причине он наиболее распространён.

Вистл в D работы Майкла Коэпленда, 1995.

Блок-флейта

По своей сути вистл – это вертикальная блок-флейта с шестью игровыми отверстиями, относящаяся к тому же семейству инструментов, что рекордер и множество других блок-флейт во всем мире.

В блок-флейтах звук получается при помощи вдувания воздуха в специальный мундштук, формируемый небольшой пробкой (блоком), сделанной из дерева или иного материала. Иногда блок и мундштук является единым целым, как в пластиковых свистках вистлов Generation и других инструментов фабричного производства. Между блоком и внутренней стенкой вистла формируется небольшой воздушный канал. Воздух по этому каналу направляется на специальную острую грань (лабиум), которая делит воздушную струю, заставляя тем самым воздушный столб в канале инструмента вибрировать и издавать звук.

Очень длинная история

В книге “Complete Irish Tin Whistle Tutor” Л.Е. МакКуллох даёт отличный обзор истории вистла, начиная с похожих на вистл инструментов, описываемых в древних анналах, относящихся к III веку новой эры. В ирландской поэме XI века “Aonach Carman”, входящей в состав Лейнстерской книги, упоминаются инструменты под названием *feadán* и *cuiceach* – инструменты, сделанные из тростника или стеблей злаков с вынутой сердцевиной.

Без сомнения, такие примитивные блок-флейты изготавливались вручную древними людьми по всему миру в течение многих сотен лет. Большой ажиотаж вызвали костяные вистлы XII века, найденные в нормандском квартале Дублина. Конечно, ирландцы уже делали себе вистлы из кости, дерева или камыша до того, как стали появляться вистлы фабричного производства. Согласно всей имеющейся сегодня информации, вистлы в форме, близкой к современной, стали использоваться в ирландской народной музыке гораздо раньше флейты простой системы.

Фабричные жестяные вистлы частично происходят от флажолета – деревянной блок-флейты, пик популярности которой пришёлся на эпоху Ренессанса и барокко, а затем пережил своё возрождение в конце XVIII-начале XIX веков. С 1819 по 1838 год в Дублине работал известный мастер-изготовитель флажолетов Эндрю Эллард, а Джозеф и Джеймс Корбетты делали флажолеты в Лимерике с 1801 по 1814 год.

В настоящее время самое известное упоминание об использовании флажолета в ирландской народной музыке относится к 1804 году, когда был опубликован учебник по игре на иллиане и сборник мелодий для него “O’Farrell’s Collection of National Irish Music for the Union Pipes”, где упоминается инструмент под названием “flagelet”.

Производство вистлов

Недорогое производство вистлов стало возможным в Ирландии не позднее середины 1840-х годов, когда появились инструменты, подобные изготовляемым в Англии вистлам Clarke. В отличие от флажолетов, которые вытачивались из дерева на токарном станке, эти вистлы изготавливались из полоски жести, свёрнутой вокруг оправки, и продавались очень дёшево, в результате чего и приобрели название *pennywhistle*. Вероятно, это название относится и к множеству уличных музыкантов, зарабатывающих пенни своей игрой.

Ирландцы упорно продолжают изготовлять себе вистлы и в наше время. Л.Е. Мак Куллох пишет: “Мастер-изготовитель иллианов Патрик Хеннели из Чикаго писал, что, будучи мальчиком в Майо, он часто делал музыкальные инструменты из овсяной соломы, выдавливая из неё сердцевину, вырезая лабиум и игровые отверстия перочинным ножом. Действительно, этот принцип изготовления подобных инструментов был открыт очень и очень давно”.

Рост интереса к вистлу

Вистл не воспринимался в Ирландии всерьёз, пока в 1960-х годах он не стал начальным инструментом к освоению для тех, кто учится играть на флейте и иллиане, а также хорошим инструментом для детей. Однако ирландское фолк-возрождение, происходившее в 60-70-х годах, породило многих вистлеров-виртуозов, таких, как Шон Поттс, Мэри Бергин, Пэдди Молони, Михо Рассел и Доннха О’Брайан, показавших миру, как выразительно и виртуозно может звучать вистл.

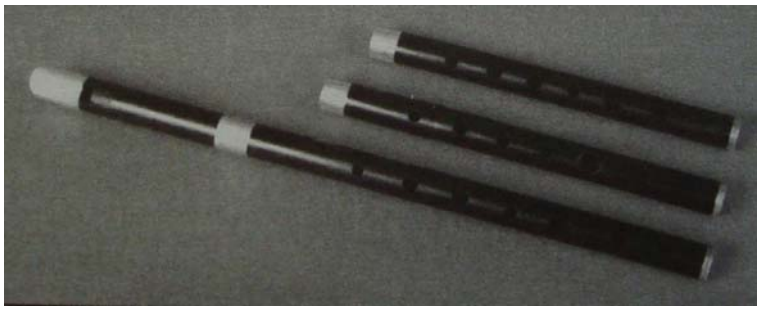
В ответ на это было разработано множество инноваций в изготовлении вистлов. Особенно это характерно для 80-х годов, когда были разработаны невиданные доселе стандарты качества. Сейчас можно купить прекрасные вистлы ручной работы, сделанные из дерева, металла или пластика, способные отвечать самым разным требованиям виртуозных музыкантов. Кроме того, существует огромное разнообразие марок недорогих вистлов.

Вистлы в D. Сверху вниз: Abell, Copeland, O’Riordan, Schultz, Sindt, Susato. У всех инструментов есть подстроечные слайды, и все, кроме Copeland, имеют цилиндрические каналы.

Разнообразие форм, размеров, тональностей и цен

Наиболее популярными и чаще всего используемыми являются маленькие вистлы тональности D, что на октаву выше звучания флейты простой системы. Нет такого вистлера, у которого не было бы хорошего маленького вистла в D. Вистлы изготавливаются в разных тональностях, включая лоу-вистлы в низком D, звучащие в унисон с флейтой.

Сегодня доступен огромный выбор вистлов. Одни имеют цилиндрические каналы, другие – конические. Есть множество недорогих фабричных вистлов – и вместе с этим постоянно растёт выбор прекрасных инструментов ручной работы. Для недорогих вистлов изготавливают свистки улучшенной конструкции, а вистлы ручной работы часто имеют сменные игровые трубки для игры в разных тональностях.



Вверху: вистл Криса Эбелла со сменными игровыми трубками (C, D, Eb);
Внизу: набор вистлов Copeland (D, C, Bb, A, G, low D). Вистл Bb оборудован седьмым отверстием для извлечения ноты Ab.

Благоразумнее всего начинать учиться играть именно на недорогом инструменте. Но если вы хотите всерьёз заниматься музыкой, вы просто обязаны обзавестись хорошим инструментом ручной работы, имеющим чёткий строй и быстрый отклик на ваши действия. Такой инструмент стоит дороже, чем вистлы массового производства, но может уже сравниться с другими высококачественным инструментами.

Доступные лады

Количество произведений, которые можно сыграть на вистле, ограничено базовым ладом вистла и несколькими связанными с ним ладами. Некоторые могут получать хроматические ноту путём частичного закрывания отверстий либо использования перекрёстных аппликатур, но в некоторых ситуациях эти техники не являются практичными. Это одна из причин, по которой изготавливаются вистлы в тональностях, отличных от D. Например, некоторые играют мелодии в D дорийском на вистле в C.

На вистле в D можно сыграть, не используя частичного закрывания отверстий, мелодии в следующих ладах, часто используемых в ирландской музыке:

- D ионийский (мажор) и D миксолидийский
- E дорийский и E эолийский (натуральный минор)
- G ионийский (мажор)
- A миксолидийский и A дорийский
- H эолийский (натуральный минор)

Вистл – инструмент простой системы

Как говорилось в предыдущих разделах, вистл имеет такую же аппликатуру, как и флейта простой системы, и практически такую же, как иллиан. Как результат, пальцевая техника игры на флейте и вистле практически одна и та же, и она очень близка к пальцевой технике иллиана.

Глава 5
Как держать вистл. Основы звукоизвлечения

Физическая взаимосвязь и кое-что ещё

Когда вы впервые взяли в руки вистл, флейту или другой музыкальный инструмент, между вами и этим инструментам образовалась физическая связь, которая будет продолжаться многие годы. Если вы начинающий музыкант, у вас есть прекрасная возможность приобрести хорошие привычки и избежать плохих. Если же вы их уже имеете, самое время распознать их у себя и начать освобождаться от них.

Исполнение музыки – это физическая работа. Пока человек учится играть, он тренирует определённые группы мышц и развивает координацию для того, чтобы уметь исполнять тонкие и сложные технические приёмы, причём часто – за очень короткий промежуток времени. Игра на флейте и вистле подразумевает также аэробную активность. В этой главе, а также в главе 6, мы рассмотрим природу непрерывного глубокого дыхания, которое необходимо для игры на ирландской флейте и вистле. Сейчас же я скажу о том, что поддержание себя в хорошей форме путём регулярных дыхательных упражнений существенно увеличит качество вашей игры. Особенно это пригодится новичкам, которые всё ещё учатся эффективно использовать своё дыхание при игре.

Кроме того, исполнение музыки – это ещё и умственная, эмоциональная и духовная деятельность. Мы привыкли рассматривать эти вещи как отдельные аспекты творчества, обозначаемые разными словами, но фактически исполнение музыки является единым действием и опытом. Это действие основывается на удивительном взаимодействии между музыкантом и его инструментом. Если вы зрелый музыкант, вы постепенно будете расширять своё мастерство. В конце концов изменится ваше ощущение опыта. В какой-то моменты вы почувствуете, что вы уже не создаёте музыку сами, а как бы становитесь инструментом, и музыка просто течёт через вас. Все опытные музыканты переживали это.

Но вы должны начинать развивать связь между вами и вашим инструментом, поскольку на это требуется время. Вам всегда нужно быть «настроенным»: всегда понимать природу производимого вами звука и что происходит в вашем теле, когда вы производите этот звук, а также взаимосвязь между вашим телом и звуком. Это кажется само собой разумеющимся, однако многие люди забывают о том, что *когда вы играете, вы всегда должны слушать*: звук, который слышится в воздухе и внутри вас, а также ощущения, возникающие у вас при этом.

Фокусировка на звуке и физическом взаимодействии требует ясного и спокойного состояния. Достигать время от времени такого внутреннего состояния может время от времени каждый из нас. Если вы сконцентрируетесь на достижении такого состояния, рано или поздно у вас станет получаться. Многим помогает закрывание глаз во время игры.

Возможность физическое и душевное расслабление тесно переплетены между собой. Когда вы сможете расслабляться внутренне, за этим неизбежно последует физическое расслабление.

Конечно, не стоит путать расслабленность с вялостью. Если вы сидите или стоите, многие группы мышц работают, чтобы тело сохраняло положение. Но ни одна из групп мышц не перенапряжена при этом, и поэтому не нужно заботиться об их расслаблении. Я считаю, что наилучшее физическое расслабление – это состояние баланса между полным расслаблением и скованностью, вызванной ненужным напряжением мышц.

Немного об осанке

Если вы играете на вистле или флейте, то отправной точкой к состоянию расслабленного тела и оптимальному использованию энергии является прямой позвоночник. Такое положение обеспечивает свободное движение вашей диафрагмы и расслабление воздушных каналов, рук, плеч, шеи и головы. Если вы играете сидя, примите такое положение, при котором обе ваших стопы полностью стоят на полу. Естественно, это верно и для стоячего положения при игре.

Более подробно об осанке я буду говорить в разделе о дыхании. Сейчас давайте поговорим о том, как держать вистл и сохранять наиболее расслабленное состояние.

Игровые отверстия

Вистл имеет шесть игровых отверстий, которые закрываются и открываются указательным, средним и безымянным пальцами обеих рук. Для большинства людей наиболее комфортной является такое положение рук, при котором нижние три отверстия (т.е. отверстия, наиболее удалённые от узла вдувания) вистла закрываются доминирующей рукой. Поскольку большинство людей – правши, то удобнее всего, если нижней рукой является правая.

Если вы левша, то для вас будет естественным играть с левой рукой внизу. Многие музыканты-левши играют таким образом, хотя есть и такие, кто использует «праворукое» положение при игре.

Однако я хотел бы предупредить левшей – особенно тех, кто думает, что однажды они будут играть на флейте или иллиане (или на других духовых инструментах). Эти инструменты не симметричны, как вистл, и их конструкция предполагает именно использование музыкантом-правшой. Амбушюрные отверстия многих флейт спроектированы так, что в них можно дуть только с одной стороны. То же самое касается и системы ключей. Вы можете пойти на расходы и заказать мастеру леворукий инструмент, однако стоит это, как правило, очень дорого.

Словом, я рекомендую вам в любом случае начинать играть праворуким способом. Вы можете попробовать поиграть обоими способами и сравнить их. Но не нужно слишком затягивать с выбором положения рук, поскольку важнейшие взаимосвязи и рефлексы на уровне нервной системы вырабатываются на самых ранних этапах обучения.

Обозначения пальцев

В этой книге я буду называть руку, расположенную ближе к свистку, *верхней рукой*. В свою очередь, руку, расположенную ближе к выходному отверстию вистла, я буду называть *нижней*. Это будет вне зависимости от того, какая из этих рук левая, а какая - правая.

Указательный палец верхней руки я обозначил В1, средний палец верхней руки – В2, безымянный верхней руки – В3. Соответствующие пальцы нижней руки я обозначил Н1, Н2 и Н3.

Комфорт и стабильность – следствие удобного положения при игре

Когда вы держите вистл, вы хотите чувствовать комфорт, расслабленность, и не волноваться о том, что вы уроните инструмент. Так же вам хочется удерживать вистл в любой момент во время игры.

Отдыхающая позиция пальцев во время игры

Любой из ваших пальцев, не находящийся в движении либо в данный момент прикрывающий отверстие, должен находится в т.н. *отдыхающей позиции*: пальцы слегка согнуты, расслаблены, нависают над отверстиями. Когда вы расслаблены, это именно та позиция, которую стремятся принять пальцы. В отдыхающей позиции пальцы всегда готовы к действию.

Четыре точки опоры для удержания инструмента

Перейдём теперь к самым критическим элементам, касающимся вашего физического взаимодействия с вистлом. Когда вы учитесь держать вистл так, чтобы ладони, запястья, руки и верхняя половина тела была полностью расслаблена, и вы не боитесь при этом уронить инструмент, вы находитесь на пути к обретению привычки физического и душевного расслабления, которая так необходима для достижения настоящей музыкальности.

Пальцы, которыми мы прикрываем игровые отверстия, должны быть полностью расслаблены. Их работа (очень важная работа!) заключается исключительно во взаимодействии с игровыми отверстиями. Не занимайте их ничем, кроме вистла!

Пальцы имеют необходимую степень свободы и расслабленности, если вы используете четыре точки опоры для удержания инструмента:

1. Губы
2. Большой палец нижней руки

3. Большой палец верхней руки
4. Мизинец нижней руки

Мы проверим все четыре этих точки. Для начала попробуйте быстро взять вистл и принять основное положение для игры.

Садимся и принимаем правильное положение

1. Сядьте за стол и пододвиньте стул близко к краю стола. Положите перед собой на стол эту книгу в 1-2 дюймах от края стола и расположите нижний конец вистла на столе прямо перед вами. Сядьте перед столом и наклонитесь так, чтобы мундштук вистла оказался прямо меду вашими губами. Удерживая губами вистл, уберите руки. Вистл при этом расположен почти вертикально.
2. Положите пальца верхней руки на соответствующие отверстия вистла (большой палец пока не задействуем). Отверстия должны быть прикрыты не кончиками пальцев, а подушечками. Руки остаются расслабленными. Полностью прямые пальцы – признак напряжения в мускулах. Конечно, размеры и форма пальцев у всех разные, поэтому вы можете попробовать разные положения, чтобы достичь расслабления пальцев. Мизинец верхней руки должен висеть в воздухе расслабленно и не касаться вистла вообще. Это единственный незадействованный палец.
3. Убедитесь, что большой палец верхней руки расслаблен, и только после этого позвольте ему коснуться вистла в том месте, где это будет максимально удобным.
4. Расположите на вистле пальцы нижней руки. Порядок действий тот же, что и в п.2.
5. Когда пальцы будут расслаблены, расположите на вистле большой палец нижней руки.
6. Затем расположите расслабленный мизинец нижней руки внизу вистла, где-то ниже первого отверстия, где ему будет удобнее находиться. Если у вас маленькие руки, палец может лишь легонько касаться вистла. Это нормально. Мизинец постоянно должен находиться на вистле, помогая удерживать инструмент. Если по каким-то причинам мизинец не может находиться на вистле, он может быть заменён безымянным пальцем нижней руки, которым прикрывается в этот момент первое отверстие. Это можно сделать лишь в том случае, если вы играете ноты выше, чем Е.

7. Сейчас, когда вы удерживаете вистл обеими руками и расслаблены, откиньтесь назад и примите вертикальное положение. Вы получили основную позицию при игре на вистле.

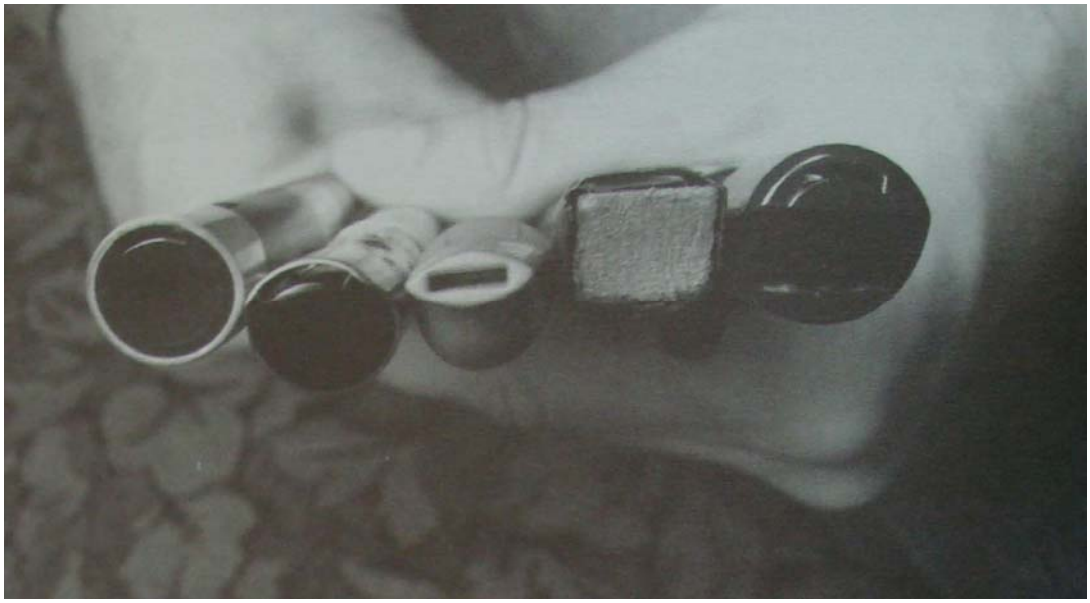
Теперь рассмотрим всё это подробнее

Губы

Вистл никогда не нужно зажимать между зубов. Располагайте вистл между губ по центру.

Полностью сжимать губы также нет необходимости. Сильное сжатие губ вызывает бесполезное, а порой и вредное напряжение лица, головы и шеи. Просто поместите конец вистла между губ – и всё. Если вы расслаблены, ваша нижняя губа почувствует вес вистла.

Во рту должен находиться только кончик вистла – этого достаточно для того, чтобы создать герметичность вокруг входа (начала воздушного канала). Большинство недорогих вистлов имеет прямой воздушный канал. Обратите внимание, что если у вашего вистла дугообразный или иной искривлённый профиль воздушного канала, вам нужно взять вистл чуть подальше между губ, чтобы обеспечить надлежащую степень герметичности.



Слева направо: вистлы Abell, Copeland, Generation, Clarke, Susato

Вне зависимости от профиля воздушного канала, всегда следите за тем, чтобы воздух из ваших губ попадал только в вистл, а не уходил в атмосферу.

Строение губ у всех индивидуальное, но лично мне хватает четверти дюйма от длины мундштука для обеспечения герметичной подачи воздуха в канал. Экспериментируйте и найдите свой способ.

Теперь выньте вистл изо рта, но губы оставьте в таком положении, как будто он там всё ещё находится. Если вы попробуете выдуть струю воздуха, вы почувствуете, что ваши губы сложены так, как будто вы пытаетесь дуть на горячий чай.

Теперь, когда вы чувствуете себя комфортно с вистлом, вам необходимо научиться контролировать щель между губами (апертуру), чтобы правильно формировать выдуваемую струю воздуха. Необходимо усвоить следующий важный момент: *вы будете часто стремиться выдуть струю воздуха, более узкую по ширине, чем воздушный канал*. Позже я объясню причины этого.

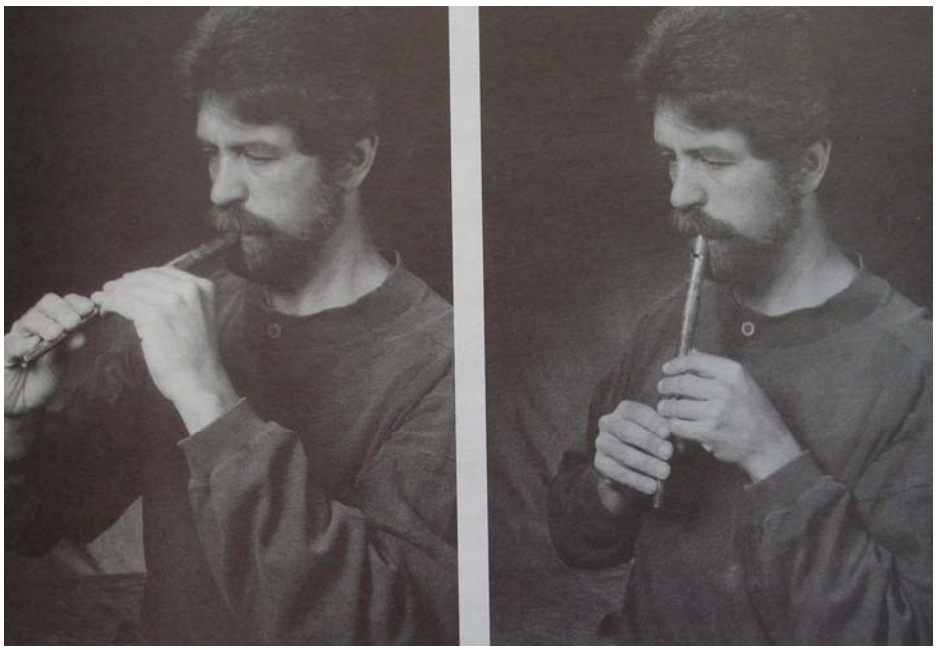
Размер и диаметр струи воздуха контролируются путём изменения размера щели между губами. Если вы расположите вистл слишком глубоко во рту, у вас не будет возможности контролировать щель. Попробуйте взять вистл глубоко, подуть – и вы поймёте, что я имею в виду. Если вы будете так играть (как это делают, к несчастью, очень многие), то струя воздуха, выдуваемая вами, будет неизменяема и ограничена. Скоро вы поймёте, что сфокусированная струя воздуха гораздо полезнее и результативнее при игре.

Угол удержания вистла

Попробуйте вот что. Держа вистл так, как показано на рисунке 5.2, вдувайте воздух *прямо* в канал. Стойте или сидите прямо, смотрите перед собой, сохраняйте руки и тело расслабленными. Если вы сделаете так, вы будете в положении, подобном тому, что изображено на рис. 5.5.

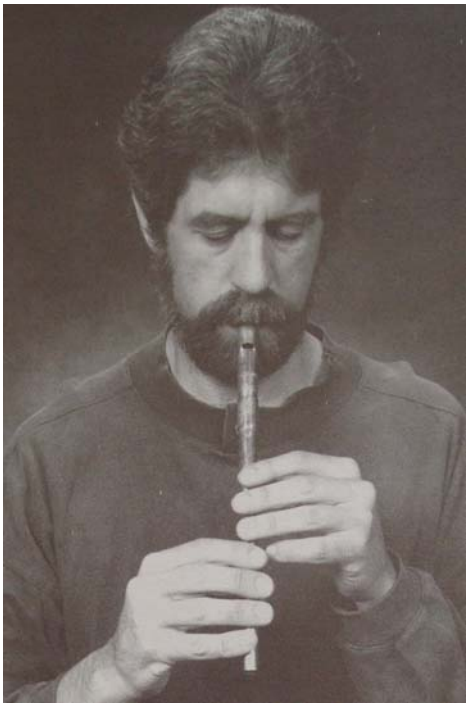
Теперь обратите внимание на то, что если вы будете в таком положении подносить руки ближе к телу или отодвигать их от него, меняя тем самым угол между вистлом и вашим торсом, будут происходить две вещи. Во-первых – изгиб струи воздуха. Струя изгибается в момент выхода из щели между губ и входа в воздушный канал. Это сильно сокращает способность вистла к отклику на ваши действия и наносит сильный ущерб звучанию. Во-вторых, долгое удержание вистла под неправильным углом приводит к возникновению напряжения рук, плеч, спины и, в общем, везде.

Экспериментируя с углом, не забывайте сохранять прямую струю воздуха и расслабленность в теле. Поскольку особенности строения тела у всех свои, ваш угол удержания вистла может несколько отличаться от моего, но не намного. Когда вы найдёте правильную позицию, закройте глаза и запомните ваши ощущения этой позиции. Также полезным будет посмотреть в зеркало и запомнить, как это выглядит со стороны. Увидели поднятые плечи и другие признаки напряжения?



Вы можете не всегда смотреть прямо при игре. Естественным является время от времени глядеть при игре чуть вниз. Но имейте в виду, что вам при этом придётся «подогнать» и положение верхней части вашего тела для обеспечения прямой струи воздуха. Также обратите внимание на то, что такое положение слегка перекрывает ваше горло и немного уменьшает объём лёгких. Так что лучше всего играть, глядя перед собой и сохраняя прямую осанку. Поворачивание корпуса вправо или влево также вызывает сокращение объёма лёгких и напрягает вашу спину.

Освоив угол удержания вистла, давайте рассмотрим ещё один момент. Посмотрите на рисунок 5.7.



Обратите внимание, что вистл на фото держится прямо, не отклоняясь ни вправо, ни влево. Инструмент параллелен позвоночнику и непосредственно лежит на линии воздушной струи. Этот угол также важен для достижения оптимального отклика, звучания и громкости вашего инструмента.

Большой палец верхней руки

Если вам нужно, вернитесь к разделу, описывающему базовое положение при игре.

Большой палец верхней руки выполняет три функции.

Во-первых, он (вместе с большим пальцем нижней руки и нижней губой) принимает на себя вес вистла.

Во-вторых, благодаря ему сохраняется позиция всей верхней руки. Когда вы играете ноту C#, большой палец всё равно должен касаться вистла, иначе вам придётся заново ставить всю руку на инструмент.

В-третьих – большой палец верхней руки оказывает небольшое, но необходимое усилие, противоположное усилию трёх пальцев этой руки, в результате чего усилие в пальцах становится меньше.

Точное положение большого пальца на задней стороне вистла не является очень важным фактором. Важно то, что он полностью расслаблен и не сковывает руку. Поэтому не нужно сжимать вистл между пальцев. Если вы сожмёте его, то у вас окажется напряжённым по крайней мере один из пальцев верхней руки. Этого напряжения надо избегать.

Большой палец нижней руки

Большой палец нижней руки также выполняет три функции.

Во-первых, он (вместе с большим пальцем верхней руки и нижней губой) принимает на себя вес вистла.

Во-вторых, благодаря ему сохраняется позиция всей нижней руки. Когда вы играете ноту G, большой палец (вместе с мизинцем) всё равно должен касаться вистла, иначе вам придётся заново ставить всю руку на инструмент.

В-третьих – большой палец нижней руки оказывает небольшое, но необходимое усилие, противоположное усилию трёх пальцев этой руки, в результате чего усилие в пальцах становится меньше.

Как и в случае с большим пальцем верхней руки, положение большого пальца нижней руки на задней стенке вистла несущественно. Важна лишь его расслабленность.

Мизинец нижней руки

Мизинец нижней руки – самая сомнительная точка удержания вистла, однако все прекрасные вистлеры, которых я знаю, используют его, иногда, правда, заменяя его на безымянный палец нижней руки. Поскольку очевидными точками удержания являются оба больших пальца и губы, большинство новичков и не думают об использовании мизинца нижней руки. Однако неиспользование его приводит к некоторым трудностям.

Вес вистла распределяется по обоим большим пальцам и нижней губе. Большие пальцы прилагают к вистлу небольшие направленные вверх силы. Для того чтобы сбалансировать инструмент, нужна сила, направленная вниз. Если вы не используете мизинец нижней руки, эта сила должна производиться одним или несколькими игровыми пальцами, либо сжатием губ. И то, и другое – не самая лучшая идея. Игровые пальцы должны быть заняты исключительно закрыванием и открыванием игровых отверстий. Если они будут вдобавок отвечать за баланс инструмента, качество игры сильно снизится.

Музыканты, которые не используют мизинец нижней руки, подсознательно компенсируют это чем-то другим. Это не вызывает проблемы при игре нот D, E и F#, но когда пальцы H1, H2 и H3 не прикрывают отверстия, положение вистл становится всё менее стабильным, и стабильность продолжает уменьшаться в процессе поднимания всех остальных пальцев. Без помощи мизинца нижней руки при исполнении нот G, A и H удерживать вистл становится ещё сложнее. А при игре C# возникает реальная проблема удержать вистл. Многие музыканты в этой ситуации бессознательно используют палец H1, зажимая вистл между ним и большим пальцем нижней руки. Не нужно говорить о том, что это неудобно. Проблему в этом случае решает использование мизинца нижней руки.

Единственная ситуация, когда необходимо поднимать мизинец нижней руки – это исполнение страйка на ноту E. Подробнее об этом – в главе 8.

Если вы играете на флейте системё Бёма, ваш нижний мизинец будет отвечать за исполнение нот Eb, C# и C, и потому является полноценным играющим пальцем. Многие игроки на флейтах простой системы также часто используют эти ключи. Во время игры на этих инструментах задействованы все пальцы, поэтому удержание инструмента проблемы не составляет. Однако при игре на флейты роль мизинца нижней руки выполняет большой палец нижней руки. Больше информации об этом содержится в главе 6.

Забота о своём теле

Как и любая другая физическая деятельность, игра на вистле, при всей своей безопасности, приводит к напряжению вследствие совершения большого количества повторяющихся однотипных движений и практически неподвижного положения тела. Бесполезное напря-

жение и удобная позиция приводит к ощущениям физической боли и проблемам. *Всегда слушайте своё тело*. Оно хочет расслабиться.

Осанка и дыхание

Игра на любых духовых инструментах создаёт ощущение полного и беспрепятственного использования всего объёма лёгких. Это особенно верно для безостановочной природы традиционной ирландской музыки. Играя на вистле, вы должны уметь делать очень быстрые и глубокие вдохи, чтобы не прерывать поток музыки.

Прямой позвоночник помогает вам глубже дышать, используя диафрагму, и расслаблять ваши воздушные каналы. Не наклоняйтесь во время игры. Если вы играете сидя – сидите прямо на всей поверхности стула. Некоторым людям помогает, когда они представляют, что от их головы до пяток проходит натянутая струна.

Комфортная игра нот низкой октавы

Перед тем, как продолжать изучение данной главы, нелишне будет убедиться в том, что вы можете уверенно и с комфортом извлекать все ноты первой октавы вистла. Аппликатуры вистла можно найти в Приложении С данной книги.

Начнём с ноты C# и сыграем гамму D-мажор, закрывая последовательно по одному отверстию сверху вниз. Большинство людей, как правило, не могут сразу чисто закрыть пальцами отверстия. Это требует определённой практики для развития тактильной памяти, контроля и координации.

Чтобы зазвучали ноты первой октавы, вам необходимо дуть с умеренной силой, - так, чтобы не перескочить на вторую октаву. Поэкспериментировав, вы найдёте оптимальную силу дуновения.

Вы должны выучить все названия нот и уметь безошибочно ассоциировать их с отверстиями вистла. Даже если вы не владеете нотной грамотой и не собираетесь ей учиться, вам действительно нужно знать хотя бы названия нот, чтобы вы могли общаться с другими музыкантами. Кроме того, это поможет вам лучше понимать музыку, которую вы играете.

Практикуйтесь в игре любых комбинаций нот (не только соседних), а также тренируйтесь перемещать любые группы пальцев одновременно или по очереди. Эти упражнения легки для одних и трудны – для других. Будьте терпеливы. Пробуйте играть простые мелодии на слух – для этого очень хорошо подходят детские песенки. Подходящие упражнения содержит книга “The Essential Tin Whistle Toolbox”.

Регулировка общего строя вистла

Для того чтобы иметь возможность подстройки общего строя вистла, некоторые инструменты изготовляются разборными из двух частей. Вы можете сделать общий строй вистла выше (укоротив длину вистла, сдвинув части инструмента) и ниже (раздвинув обе части). Экспериментируйте и найдите то положение частей, которое является наиболее оптимальным. Тогда вы сможете регулировать строй инструмента в любое время. Однако чрезмерное удлинение и укорачивание вистла неблагоприятно отражается на интонации интервалов инструмента.

Итак, когда вы укорачиваете длину инструмента, вы повышаете его общую высоту, когда удлиняете – понижаете. Однако важно знать, поскольку это неочевидно, что изменение высоты строя при этом неоднородно. Высота одних нот меняется в большей степени, чем высота других нот. Для любой ноты верно следующее правило: чем ближе самое последнее незакрытое отверстие к концу вистла, тем меньше меняется её высота при подстройке.

Вот пример. На моём маленьком вистле в D при закрытом слайде (т.е. обе половинки полностью сдвинуты одна к одной) расстояние от кромки лабиума до центра отверстия H3 равно примерно 8.5 дюймов. Именно такова длина вибрирующего воздушного столба, производящего ноту E, а H3 при этом – самое нижнее незакрытое отверстие. Расстояние от кромки лабиума до центра отверстия B1 равно 4.25 дюймов. Это длина вибрирующего столба воздуха, производящего ноту C#, а B1 при этом – самое последнее открытое отверстие. Если я раздвину слайд на четверть дюйма, я увеличу длины этих столбов воздуха соответственно до 8.75 и 4.5 дюймов. Для ноты E это изменение составляет 2.9%, для ноты C# - 5.9%. Это означает, что удлинение вистла на полдюйма повысит ноту C# (высокую ноту) в большей степени, чем ноту E (низкую ноту).

Если у вас цельный вистл, состоящий из пластикового свистка, приклеенного к металлической трубке, вы можете размягчить клей и тем самым сделать свисток подвижным. Чтобы размягчить клей, подержите свисток в кипятке – но только так, чтобы пластик не расплавился. Затем снимите свисток, очистите его и трубку от клея. Когда вы установите свисток обратно на трубку, вы получите возможность слегка подстраивать общую высоту вистла.

Дыхание во время игры

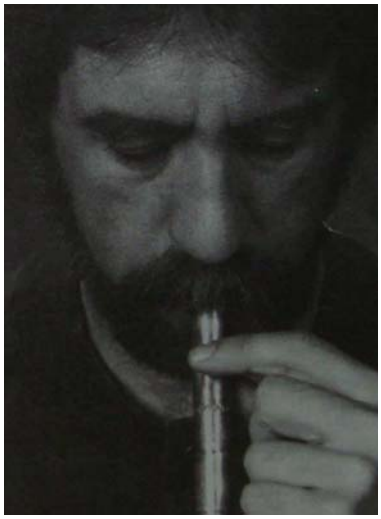
Во время игры на вистле вам придётся часто и быстро вдыхать. Во время вдоха никуда не сдвигайте вистл. Пусть мундштук лежит на вашей нижней губе, а губы раздвигайте лишь немного, чтобы появилась возможность быстро вдохнуть.

Чистка воздушного канала

Если звук получается грязным либо не поучается вообще, то, скорее всего, это вызвано осевшими в воздушном канале слюной и конденсатом. Такое происходит регулярно - особенно если ваше слюноотделение сильнее обычного – например, вскоре после еды. Также это происходит, если вистл холодный. Существует два способа очистки воздушного канала.

Первый – это просто вдохнуть через вистл, держа его так, как обычно держите при игре. Но при этом вы втягиваете всю влагу обратно в себя, что не является гигиеничным. Но если вам нужно прочистить вистл, не прерывая игры – сработает только этот способ.

Другой способ – прекратить играть, закрыть пальцем окошко свистка и дунуть в вистл настолько сильно, насколько это возможно. Если вы не закроете окошко пальцем, инструмент издаст пронзительный резкий свист.



Полностью прикрывайте отверстия

Если у вас получаются визгливые и хриплые звуки, то это, возможно, потому, что воздух выходит из-под ваших пальцев, закрывающих игровые отверстия. Чем больше отверстий вы закрываете одновременно, тем сложнее сделать это тщательно. Это самая главная проблема новичков. Бывает так, что один-два пальца при игре чуть сдвигаются с отверстий и пропускают воздух. Со временем эта проблема исчезает.

Две октавы вистла

Традиционная ирландская музыка ограничена двумя октавами диапазона духовых инструментов. Можно достичь и третьей октавы, но эти громкие и резкие ноты практически не используются в ирландской музыке. Если вы хотите их использовать – пожалуйста. Только предупредите соседей.

Беглый взгляд на аппликатуру вистла покажет вам, что аппликатуры обоих регистров практически одинаковы. Способы изменения и контроля струи воздуха определяются регистром и интонированием данной конкретной ноты.

Переход на вторую октаву

Вистлеры обычно говорят, что для того чтобы перейти с первой октавы на вторую, нужно всего лишь «начать сильнее дуть». Процесс, который происходит, когда мы начинаем дуть сильнее, сложен, однако большинство музыкантов делают это совершенно бессознательно – как и я.

Кстати, когда вы перепрыгиваете на вторую октаву, вы заставляете столб воздуха внутри вистла вибрировать на первом обертоне от основной ноты. Играя в первой октаве, вы граете как раз основные ноты. Я не собираюсь уводить вас в дебри физики и акустики. Если же вы хотите узнать о физике этих процессов больше, я рекомендую вам почитать специальные книги на эту тему.

Когда я изучал, как я перехожу с первой октавы на вторую, я заметил, что усиление скорости воздушной струю происходит вследствие изменения трёх, а иногда даже четырёх факторов. Кстати, существенно уточнение: меняется именно скорость воздушного потока, а не его объём или давление.

Давайте рассмотрим пример перехода с ноты Е первой октавы на ноту Е второй октавы. Будем выдувать обычную долгую ноту без какой бы то ни было артикуляции.

Во-первых, я заметил, что мышцы моего брюшного пресса стали толкать воздух чуть сильнее.

Во-вторых, я заметил изменения в моей глотке. Взглянув в зеркало, я увидел, что мой кадык слегка приподнялся. Это изменение является более существенным, нежели напряжение брюшного пресса. Я уменьшил объём ротовой полости при помощи изменения формы языка, что привело к увеличению скорости движения воздушного потока. Сократив диаметр воздушного потока на несколько миллиметров, мы оказали существенное влияние на скорость его прохождения через инструмент.

В-третьих, слегка уменьшилась ширина щели между губами, в результате чего воздух стал проходить через неё быстрее.

В-четвёртых (хотя это и не входит в наш пример), к ноте высокой октавы добавляется дополнительная атака в результате языковой или глоточной артикуляции.

Первые два изменения происходят практически автоматически. Они с легкостью происходят даже у новичков при попытке перейти с низкой октавы на высокую.

Если вы заметили изменения в вашей глотке – просто посмотрите на них, и всё. Не пытайтесь контролировать движения вашей глотки – всё произойдёт само автоматически.

Третье изменение (изменение амбушюра) не у всех происходит автоматически. Во-первых, как уже говорилось выше, многие вистлеры держат мундштук слишком глубоко во рту и потому не могут контролировать воздушный поток таким образом. Некоторые, наоборот, меняют размер щели между губами естественно и не задумываясь. Все вистлеры должны это освоить, поскольку это очень полезная техника помогает существенно облегчить октавный переход.

Амбушюр вистла

Изменение щели между губами можно коротко назвать амбушюром вистла.

Один из самых распространённый миф о вистле – это то, что для того, чтобы вистл хорошо зазвучал, достаточно в него «просто дуть». Это вызвано неверным мнением, что самое сложное в вистле – это пальцевые украшения, а дуть в него можно как угодно. Однако если вы немного поэкспериментируете, вы столкнётесь множеством нюансов и неиспользованных возможностей, о которых даже и не предполагали. Особенно это касается вистлов ручной работы. У недорогих фабричных инструментов таких возможностей меньше.

Динамический диапазон вистла, как и диапазон его тональной окраски, меньше, чем у флейты и других инструментов, - но никак не менее сложен. Именно использование этих возможностей (осознанно или нет) и отличает виртуозных вистлеров.

Сочетание диафрагменного дыхания и сужения голосовой щели ускоряет поток воздуха в щели между губами. Сейчас, умея менять амбушюр, вы можете ускорять воздушную струю без того, чтобы дуть сильнее. Соответственно, вы будете более эффективно использовать свои запасы воздуха в лёгких. Кроме того, вы сможете фокусировать вашу воздушную струю.

Ускорение и фокусировка струи воздуха помогает корректировать высоту звука. Попробуйте вот что. Возьмите нижнее Е и затем увеличьте скорость воздуха, но только за счёт давления диафрагмы, - чуть-чуть менее того, сколько требуется для перехода на вторую октаву. Вы услышите, что высота ноты чуть-чуть уменьшилась. Для достижения нормальной высоты вам нужно ещё увеличить скорость воздуха. Это означает, что если вы не используете амбушюр, вам нужно больше напрягать мышцы пресса и связки для того, чтобы достичь нужной высоты звука. В противном же случае вы затрачиваете меньше энергии, достигая при этом того же результата.

Сужая ширину потока воздуха губами, вы также достигаете большей чистоты и ясности тона. Этот эффект можно услышать, играя ноты низкой октавы так же, как ноты высокой. Также я хотел бы заметить, что если играть ноты сфокусировано, вистл будет лучше откликаться на движения пальцами.

Губы могут менять ширину струи воздуха как по горизонтали, так и по вертикали. Я был удивлён, когда недавно увидел в зеркало, что сужение моих губ происходит более по вертикали, чем по горизонтали. Для контроля амбушюра при игре на вистле используются те же мышцы, что и при игре на флейте, то есть мышцы губ и нижней части щёк. Напрягать верхнюю часть щёк нет необходимости.

Чистая игра на вистле

Как видно из предыдущих экспериментов, вистл не играет чисто. Вистл – инструмент с меняющимся строем.

Электронные тюнеры измеряют базовую частоту ноты, сравнивая её с высотой стандарта, именуемого равномерной темперацией. Это даёт нам некую точку отсчёта, позволяющую определить, выше или ниже общий строй инструмента, чем стандартный строй А=440 Гц. Вистл нагревается до комнатной температуры, потом ещё нагревается от нашего дыха-

ния, подстраивается слайдом и амбушюром до общего стандарта, после чего уже необходимо подстраивать уже отдельные ноты.

Вы могли заметить, что когда многие музыканты играют на одних и тех же вистлах, одни могут играть на этих инструментах более чисто, чем другие. Не существует вистла, имеющего изначально точную интонацию. Возможно, понятие «чистое интонирование» является больше субъективным. Оно меняется от раза к разу и от музыканта к музыканту. Опытные музыканты могут добиться чистого интонирования в любой ситуации. Персональная оценка хорошей интонации обычно не соответствует равномерной темперации. Вместо этого человеческое ухо больше предпочитает ноты чистого строя. Потому более полезно думать о *чистых интервалах*, чем о *чистых нотах*.

К примеру, часто бывает так, что третья ступень ионийского лада (мажорного лада), например, F# в D ионийском, лучше звучит по отношению к тонике, если играть её немного ниже, чем равномерно темперированную F#. В другом ладу, - например, в E дорийском, - хорошо звучащая F# будет чуть выше, чем F#, звучащая хорошо в D ионийском. О причинах такого явления написано очень много книг, посвящённых чистым интервалам и гармоническим рядам. Я не буду вдаваться в эту дискуссионную тему. Достаточно будет сказать, что равномерная темперация является искусственной, хотя и очень полезной системой, не связанной близко с натуральными гармоническими рядами. Она была изобретена прежде всего для клавишных инструментов. Человеческое ухо обычно выбирает более благозвучные чистые интервалы.

Когда мы играем в унисон с инструментами с фиксированным равномерно-темперированным строем (аккордеон, концертино, клавишные), нам нужно подстраиваться под них. Если мы играем под аккомпанемент таких инструментов, как гитара или бузуки, нам также необходимо делать своего рода коррекцию на них. Открытые струны ладовых инструментов не всегда настроены в равномерной темперации, но лады предполагают её всегда. Это очень хитрая область. В общем, полагайтесь исключительно на слух.

Нужно учитывать ещё и то, что каждый мастер, изготавливающий вистлы, имеет собственное мнение о том, как нужно достигать нужной интонации своих инструментов. В случае недорогих фабричных вистлов эти решения могут быть похожими, однако проблема контроля качества выпускаемой продукции приводит иногда к выпуску инструментов с изначально некачественным звучанием.

Вы можете заметить, что на старых флейтах простой системы ноты F# и C# слегка занижены, A и C, наоборот, слегка завышены – по крайней мере, по сравнению с соответствующими нотами равномерно темперированного строя. Подобные тоновые «искажения» можно обнаружить также на вистлах и иллианах. Очень похожий эффект обычно воспроизводится в ирландской фиддловой традиции. Поскольку у фиддлеров интонация определяется положением пальцев на грифе, то эти «искажения» появляются у них по их выбору – пусть даже чаще всего неосознанному и необоснованному. Скорее всего, эти искажения являются своеобразным интонационным диалектом, присущим флейтам простой системы (вистлам, флейтам, иллианам и даже костяным флейтам эпохи неандертальцев, упоминавшихся в главе 3) и являющихся особенностью как традиционной ирландской музыки, так и наверняка многих других музыкальных традиций.

Мы можем точно сказать, что вистл не является равномерно-темперированным инструментом. Заманчиво предположить, что все подобные особенности инструмента являются преднамеренными. Большинство из нас предпочитает инструменты простой системы именно из-за них. Требуется опыт и время для того, чтобы научиться чисто играть на вистле и флейте простой системы, но большая часть той «нестройности», с которой мы боремся (осознанно или нет), не соответствует равномерно-темперированному идеалу, на который Бём потратил столько труда. Флейтисты, играющие на инструментах системы Бёма, чётко знают эти отличия.

Если вы новичок, вам будет очень тяжело оценить интонации вистла, а также то, насколько они соответствуют вашему представлению. Разумнее всего начинать играть на недо-

рогом вистле. Когда у вас появится опыт и вы поймёте, что играть на вистле жизненно необходимо для вас, вы можете вложить ваши средства в хороший инструмент ручной работы. Попробуйте различные модели и посоветуйтесь с более опытными музыкантами по поводу разных инструментов.

Всё это говорилось к тому, что, вы должны достигать чистой игры вашего вистла путём контроля амбушюра. Чтобы слегка повысить ноту, вам нужно увеличить скорость воздушной струи, а чтобы понизить – уменьшить скорость. Эти действия могут быть выполнены путём еле уловимых движений вашей глотки, языка и губ. Если вы умеете слушать и заботитесь об интонации, вы рано или поздно научитесь делать это бессознательно – особенно если вы хорошо знаете особенности своего инструмента. Как всегда, залогом успеха является слушание.

Продвинутая техника подстройки нот верхнего регистра

Можно играть ноты верхнего регистра (E и выше) более чисто, чем обычно, без занижения высоты. Во время игры любой из этих нот слегка сдвиньте с отверстия палец B1. Отверстие чуть-чуть приоткроется, и высота извлекаемой ноты слегка повысится. Одновременно с этим дуйте в вистл несколько слабее. В результате высота ноты выровняется. Достичь такого баланса довольно сложно, особенно если мелодия быстрая. Этот приём легче осуществим на более низко настроенных инструментах, у которых диаметр игровых отверстий больше. Некоторые используют этот исключительно вистловый приём и для флейт, однако есть гораздо более действенные методы для контроля флейтового строя.

Узнайте свой вистл

Теперь, когда вы обладаете знанием о приёмах контроля дыхания и амбушюра, вы можете попробовать их на своём вистле и проверить отклик инструмента на ваши действия. Попробуйте выполнить следующие действия при помощи артикуляции горлом и языком. Если какие-то из них сработают – используйте их и в дальнейшем.

- Определите минимальное изменение скорости воздушного потока для перехода данной ноты на вторую октаву.
- Определите, насколько низит нота верхнего регистра.
- Проделайте предыдущие пункты на всех нотах, отследите движения ваших связок, глотки и т.д. в процессе увеличения высоты звуков.
- Определите максимальную скорость воздуха, необходимую для того, чтобы чисто играть ноты высокого регистра в совокупности с нотами низкого регистра. Пробуйте слегка их завышать и следите за реакцией инструмента. Ищите ограничения и слушайте.
- Сначала попробуйте подстраивать ноты амбушюром, а затем – без его помощи. Заметьте разницу между этими двумя способами.
- Поиграйте долгие ноты, увеличивая и уменьшая скорость воздушной струи и отслеживая реакцию. Продолжайте до тех пор, пока высота звука не станет стабильной.

Если вы недавно играете на вистле, эти эксперименты будут для вас сложны. Но пытайтесь – и ваши старания окупятся.

Использование этих экспериментов в конце концов станет для вашей второй натурой. Ирландская музыка предполагает частые (а иногда - циклические) переходы с октавы на октаву. Выполняя эти упражнения, вы освоите эти переходы (много на эту тему написано в главе 20), и ваша квалификация существенно повысится.

Длинные ноты

Есть небольшое разминочное упражнение, используемое флейтистами, которое будет полезно и вистлерам (хотя поначалу так не покажется). Если вы хотите о нём почитать, обратитесь к разделу “Длинные ноты: ещё одно полезное упражнение” в главе 6.

Дыхание и выбрасывание нот

Как вы, возможно, уже заметили, в ирландской традиционной музыке практически нет мест для вдохов. Нам необходимо находить их самим. В подавляющем большинстве мелодий (за исключением эйров и мелодий среднего темпа) вставить дыхание между двумя нотами невозможно. Такое действие чаще всего нарушает поток и энергию музыки, приковывает внимание слушателей к вашему дыханию и отвлекает их от музыки. Вистлеры должны уметь выбрасывать ноты (либо укорачивать длинные ноты) так, чтобы при этом не нарушалась музыкальность произведения. Если вы научитесь так делать, то слушатели просто не заметят, как вы вдыхаете.

Дыхание – это ключевая тема для вистлеров и флейтистов. Глубокое её обсуждение требует наличия знаний об орнаментации. Поэтому главу 21 “Музыкальное дыхание” я поместил после раздела об орнаментации. Если хотите, вы можете пропустить часть материала и перейти к этой главе сразу, однако будет полезнее изучать книгу последовательно.

Особенности дыхания флейтистов и вистлеров

Сейчас я рекомендую вам перейти на несколько страниц дальше и изучить материал следующих параграфов:

“Нормальное дыхание: поверхностное и автоматическое”
“Дыхание при игре на флейте и вистле: глубина и контроль”
“Упражнение: познакомьтесь с вашей диафрагмой”
“Для медленного дыхания необходимо сопротивление”
“Амбушюр флейты способен на большее, чем просто на сопротивление”
“Почему вистл более ограничен по сравнению с флейтой?”

Для игры на флейте контроль дыхания и амбушюра более важны, нежели для игры на вистле, поэтому я переместил эти подглавы в главу о флейте, хотя эта информация важны и для вистлеров.

Упражнения для дыхания

Для игры на вистле необходим хороший контроль дыхания. При игре на больших вистлах воздуха часто требуется больше, чем для игры на флейте. Полезные дыхательные упражнения есть в подглаве “Дыхательные упражнения” дальше в книге.

Пульсация дыхания

Поток воздуха при игре на вистле или флейте можно сравнить со смычком. Как фиддлер меняет скорость движения и силу нажима смычка для акцентирования нот и подчёркивания ритмики, так и вы можете при помощи манипуляции с дыханием вдохнуть жизнь в вашу музыку. Как фиддлер налегает на смычок – так и вы должны налегать на ваше дыхание.

У флейты в этом плане гораздо больше возможностей чем у вистла, однако и те немногие приёмы, доступные вистлу, могут существенно улучшить характер исполняемой му-

зыки. Чем ценны вистлы ручной работы – так это тем, что они очень гибки в плане дыхательных манипуляций.

Я тщательно рассматриваю эту тему в Главе 10 в секциях “Ритмически акценты в длинных роллах” и “Есть пульс – есть жизнь”.

Глава 6
Как держать флейту. Основы звукоизвлечения

В этой главе, как и во всей книге в целом, под словом «флейта» я подразумеваю ирландскую флейту простой системы. Если вам непонятно, что это значит, прочитайте Главу 3 данной книги.

Физическая взаимосвязь и кое-что ещё

Флейта и вистл имеют очень много общего. Если вы не читали Главу 5, вернитесь назад и прочитайте раздел “ Физическая взаимосвязь и кое-что ещё”. Эта информация очень важна и для вистлеров, и для флейтистов.

Коротко об осанке

Для вас, как для флейтиста, залогом необходимой степени расслабленности тела и оптимального использования энергии является прямой позвоночник. Имен он обеспечивает свободное движение диафрагмы и расслабленность ваших воздушных каналов, плеч, рук, шеи и головы. Играете вы сидя или стоя, ставьте стопы ваших ног на пол полностью. Если вы играете сидя – сидите прямо на всей поверхности стула. Большинство флейтистов-правшей находят полезным немного выставить вперёд правую ногу во время игры стоя. Флейтисты-левши, наоборот, выставляют левую ногу. Подробнее об осанке и её связи с дыханием – в следующих разделах.

Позаботьтесь о вашем теле

При игре на вистле сохранять спину прямой довольно легко. К несчастью, в случае с флейтой это не так. Поскольку инструмент при игре выдаётся в одну сторону, позвоночник слегка изгибается в этом направлении. Это вызывает напряжение в спине. Поскольку для флейтистов это данность, и, кроме того, флейтисты часто играют в течение нескольких часов, то чтобы не ухудшить ситуацию, достаточно отвести конец флейты чуть дальше. Полезно время от времени прерывать игру и принимать нормальное положение тела. Помните, что игра на флейте – это мышечная деятельность, приводящая к специфическим напряжениям и ассиметричному положению вашего тела. Ненужные мышечные зажимы и неудобная позиция при игре может послужить причиной многих проблем. *Всегда прислушивайтесь к вашему телу*.

Сборка флейты

Если у вашей флейты имеется подстроечный слайд, храните инструмент в собранном виде (не так, как на рисунке выше), и сдвигайте слайд, когда закончили играть и перед тем, как помещать флейту в футляр. Это поможет вам сохранить в чистоте скользящие поверхности.

Некоторые мастера объединяют либо первые две, либо вторые две части флейты (см. нижнюю часть фото) в одну.

Соединительные части флейты на фото покрыты пробкой. Иногда вместо пробки эти места оборачиваются нитью. Соблюдайте осторожность в обращении с пробковыми и нитяными частями, ибо они обладают особой уязвимостью. Пробка должна постоянно быть смазанной. Соединяя части флейты, слегка проворачивайте их друг относительно друга, чтобы сократить напряжения во втулках.

Если вы впервые играете на старой флейте, убедитесь, что она достаточно пригодна для игры.

Подстройка слайда

Многие флейты имеют внутри каждого цилиндра металлический рукав и втулку для облегчения процесса подстройки общей длины флейты. Большинство мастеров, оборудующих свои флейты слайдами, обычно приспосабливают инструменты для игры со слегка выдвинутыми слайдами. Такое положение позволяет как повышать (укорачивая), так и понижать (удлиняя) звучание флейты, чтобы флейтист мог подстроить инструмент для игры в ансамбле. Я рекомендую начинать подстройку с немного выдвинутых слайдов.

Очевидно, что, укорачивая либо удлиняя флейту, мы тем самым повышаем либо понижаем высоту каждой её ноты. Не столь очевидным, но чрезвычайно важным является тот факт, что это повышение не является одинаковым для каждого игрового отверстия. Высота одних нот меняется больше, чем высоты других. Для любой ноты верно следующее правило: чем ближе самое последнее незакрытое отверстие к концу флейты, тем меньше меняется её высота при подстройке.

Приведу пример из жизни. На моей флейте при закрытом слайде (т.е. части флейты полностью сдвинуты) расстояние от конца пробки на слайде до центра отверстия Н3 составляет около 17 дюймов. Именно такова длина вибрирующего воздушного столба, производящего ноту Е, а Н3 при этом – самое нижнее незакрытое отверстие. Расстояние от конца пробки до центра ноты В1 – около 9 дюймов. Это длина вибрирующего воздушного столба, производящего ноту С#, а В1 при этом – самое нижнее незакрытое отверстие. Если я выдвину слайд на полдюйма, я увеличу длины этих столбов воздуха до 17.5 и 9.5 дюймов соответственно. Для ноты Е это удлинение произошло на 2.9%, для ноты С# - на 6.2%. Это значит, что при раздвигании слайда на полдюйма высота ноты С# повышается в большей степени, нежели высота ноты Е. Если вы раздвинете слайд на максимально возможную длину, вы почувствуете эту разницу.

На общий строй флейты могут влиять и другие факторы, включая положение на флейте вашей нижней губы. Позже я коснусь этой темы подробнее. Когда вы разовьёте свой амбушюр, вам будет нужно поэкспериментировать со слайдом. В конце концов вы найдёте позицию, работающую для вас большую часть времени. Вы сможете настраивать свою флейту в любой момент, когда это будет необходимо.

Если на вашей флейте нет слайда, вы всё равно можете слегка отодвигать головку инструмента для подстройки. Но будьте осторожны, отодвигая головку, чтобы она не начала шататься и не отвалилась. При шатании головки нарушается форма канала флейты, а также вы постоянно рискуете уронить часть инструмента во время игры.

Однажды я играл на старой флейте Уильяма Холла, на которой не было слайда. Иногда мне приходилось выдвигать головку флейты, чтобы я мог играть с другими музыкантами. В 1980 году я был на гастролях с великим фиддлером Кевином Бёрком. Он заметил, что во время игры я закрываю глаза, погружаясь в музыку и отключаясь от окружающего мира.

Однажды, в середине быстрого рила, Кевин вдруг издал такой ужасающий крик, что я подпрыгнул от неожиданности, и моя флейта распалась на две части. Кевин решил испробовать эту хитрость на мне в тот момент, когда я и не ожидаю этого. Я был лёгкой мишенью.

Регулировка пальцевых и амбушюрного отверстий

Если ваша флейта имеет слайд между тремя нижними и тремя верхними отверстиями, после сборки необходимо выровнять части флейты так, чтобы отверстия располагались на одной прямой линии. На этой же линии должно находиться и амбушюрное отверстие. Затем слегка сдвиньте амбушюрное отверстие ближе к вашим губам. Это делает удержание инструмента наиболее комфортабельным для большинства людей. Максимальный сдвиг амбушюрного отверстия, который только можно использовать, получается тогда, когда дальний край амбушюрного отверстия (дальний от ваших губ) находится на одной прямой линии с центрами шести игровых отверстий.

Можно время от времени экспериментировать с углом сдвига амбушюрного отверстия. Незначительное изменение угла может оказать существенное влияние на ваше физическое взаимодействие с флейтой. При повороте головки флейты неизбежно создаётся впечатление поворота игровых отверстий, что неизбежно влияет на положение пальцев, рук, плеч и верхней части корпуса.

Если ваша флейта имеет слайд, делящий игровые отверстия на две группы по три отверстия в каждой, вы также можете поэкспериментировать. Вы можете не располагать все отверстия на одной прямой линии. Если у вас маленькие ладони, короткие руки, короткие пальцы, флейта с большим внутренним диаметром и др., вы можете найти наиболее комфортабельное положение отверстий для вас, просто повернув секцию флейты с тремя нижними отверстиями ближе к себе.

Пальцевые отверстия

Шесть игровых отверстий флейты закрываются и открываются при помощи указательного, среднего и безымянного пальцев каждой руки. Для большинства музыкантов комфортнее всего закрывать три нижних отверстия флейты пальцами доминирующей руки. Чаще всего это правая рука.

Если вы левша, то вам может показаться удобным закрывание нижних отверстий пальцами левой руки. В этом случае флейта будет у вас не с правой стороны, а с левой. Если ваша флейта не оборудована ключами, это будет самым лучшим способом для вас. Но если на флейте есть ключи, то они, как правило, предназначены для правшей. Некоторые левши умеют играть на праворуких флейтах – например, прекрасные ирландские флейтисты Катал МакКоннелл и Шеймус Тенси.

Однако, если вы новичок, я настоятельно рекомендую вам праворукий способ игры. Если это вам подходит – отлично. Я предлагаю вам это по нескольким причинам. Во-первых, вы можете хорошо научиться играть на конкретной леворукой флейте, но, возможно, в будущем вы перейдёте на другой инструмент. И, возможно, вам попадётся инструмент, амбушюрное отверстие которого предполагает вдувание воздуха только с одной стороны. Возможно, вы сможете найти мастера, который сделает вам флейту с «леворукими» ключами. Это, без сомнения, влетит вам в копеечку.

Приводя свои доводы, хочу сказать, что я, не будучи левшой, не пытаюсь склонить вас к право- или леворукому способу игры. Вы сами решаете для себя, что вам удобнее. Я точно знаю, что когда я пытался поиграть на своей флейте леворуким способом, я чуть не сломал мозги. С тех пор (с 1973 года) я играю на праворукой флейте.

Комфорт и стабильность: как держать флейту удобно

Во время игры необходимо ощущать максимальный комфорт и расслабленность, а также необходимо отсутствие подсознательного страха выронить инструмент. Вам также необходимо сохранять флейту неподвижной во время движения пальцев. Качающаяся и дрожащая флейта затрудняет работу амбушюра. Рассмотрим кратко точки удержания флейты.

Нормальная позиция и позиция волынщика

Среди ирландских музыкантов распространены две основных позиции при игре на флейте. Я использую (и рекомендую вам) позицию, которую называю в этой книге *нормальной*. Она используется большинством флейтистов, включая классических и барочных музыкантов.

Другую позицию я назвал *позицией волынщика*, поскольку по некоторым параметрам она похожа на основную позицию рук при игре на вертикальном чантере иллиана.

Эти две позиции отличаются положением верхней руки. При волыночной позиции флейта приживается большим пальцем верхней руки снизу. В нормальной позиции эта роль выполняется пальцем B1 верхней руки.

Первые несколько лет я играл, используя волыночную позицию рук, однако позже я переключился на нормальную позицию. Я сменил позицию рук для того, чтобы иметь возможность пользоваться ключом Bb. Он нажимается большим пальцем верхней руки, а в во-

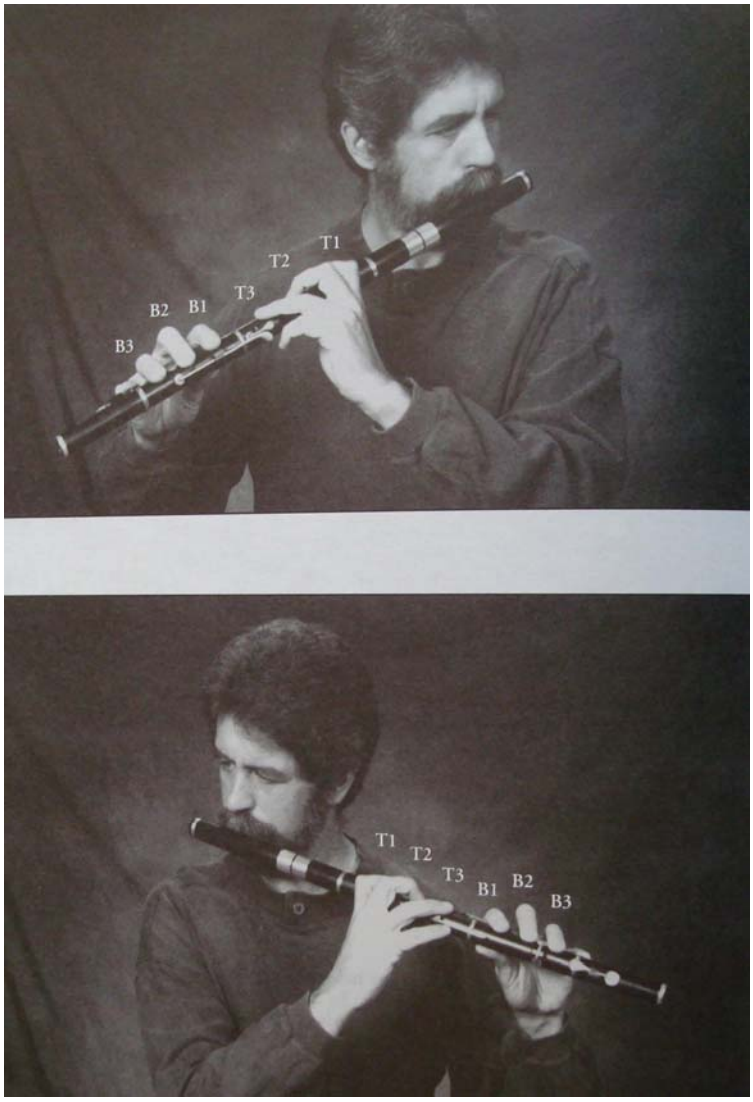
лыночной позиции его использовать невозможно. Нормальная позиция также позволяет использовать и некоторые другие ключи.

Хотя я чувствовал себя комфортно при волыночной позицию рук, я понял, что при нормальной позиции моя левая рука более расслаблена. Я рассмотрю этот вопрос подробнее позже, когда буду рассказывать о точках удержания флейты.

Обозначения пальцев

В этой книге я буду называть руку, расположенную ближе к амбушюрному отверстию, *верхней рукой*. В свою очередь, руку, расположенную ближе к выходному отверстию флейты, я буду называть *нижней*. Это будет вне зависимости от того, какая из этих рук левая, а какая - правая.

Указательный палец верхней руки я обозначил В1, средний палец верхней руки – В2, безымянный верхней руки – В3. Соответствующие пальцы нижней руки я обозначил Н1, Н2 и Н3.



Пять точек удержания флейты

Если вы читали параграф о точках удержания вистла, то могу вам сказать, что в случае с флейтой всё кардинально отличается.

В предыдущих параграфах я рекомендовал использовать нормальную позицию рук. *Все следующие рекомендации предполагают, что вы используете именно её.*

Изучение точек удержания – один из ключевых моментов вашего физического взаимодействия с флейтой. Когда вы учитесь держать флейту так, чтобы были расслаблены руки, запястья, плечи, верхняя часть корпуса, чтобы не было сознательного или бессознательного страха выронить инструмент, вы прививаете себе навык физической и душевной релаксации, необходимой для достижения настоящей музыкальности.

Шесть пальцев, используемых для открывания и закрывания игровых отверстий (см. рис. 6.4), ни в коем случае не должны выполнять функций удержания и стабилизации положения инструмента. Их единственная (и крайне важная) работа – это обеспечения взаимодействия игровых отверстий.

Единственное исключение касается пальца B1. Нижняя фаланга этого пальца является одной из точек удержания флейты. Однако эта функция не ограничивает аппликатурную работу этого пальца.

Главные и второстепенные точки удержания

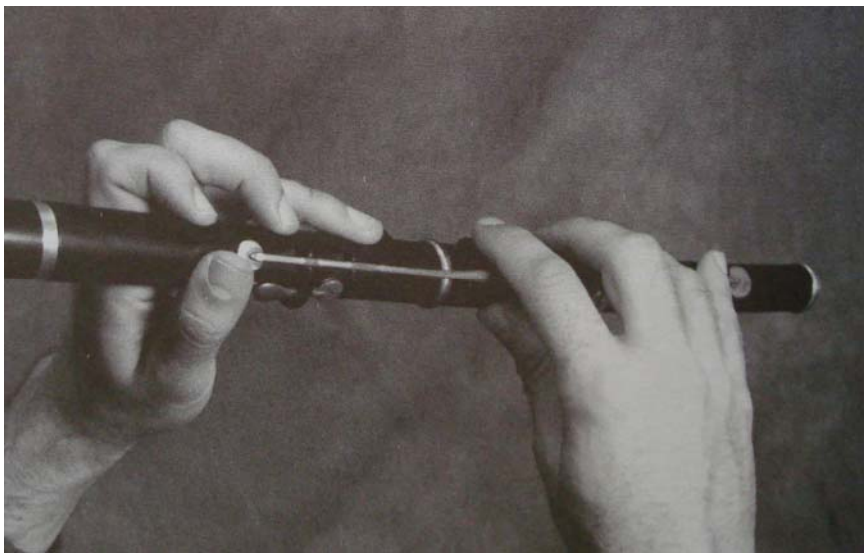
Существует два подхода к удержанию флейты. Я рассмотрю здесь тот, который предпочитаю использовать сам. Второй подход будет описан в параграфе «Другая точка: использование большого пальца нижней руки вместо мизинца нижней руки».

Из пяти точек удержания три являются первичными по значимости при удержания веса флейты:

- Нижняя губа
- Нижняя фаланга пальца B1
- Мизинец нижней руки

Две оставшиеся точки не играют большой роли в удержании веса флейты, но они являются важными для других целей, о которых я напишу позже.

- Верхняя губа
- Большой палец нижней руки



Нахождение оптимального положения флейты

Следующие двадцать шагов помогут вам научиться удобно удерживать флейту. Это зависит от многих параметров: форма и размер ваших пальцев, рук, плеч, шеи, внешний диаметр вашей флейты, её длина и вес, размер игровых отверстий и т.д. Потребуется некоторое время, чтобы вы могли комфортно чувствовать себя со своей флейтой. Приведённое ниже упражнение довольно длинно и запутанно. Я рекомендую вам потратить на него некоторое время и периодически к нему возвращаться.

Вы можете выполнять упражнение как стоя, так и сидя. Старайтесь быть постоянно расслабленными. Полезно смотреть при этом в зеркало. Все пункты упражнения относятся к музыкантам-правшам. Если вы левша, выполняйте упражнения в зеркальном отображении. Если вы играете сидя, положите книгу перед собой на стол. Если вы играете стоя, положите её куда-нибудь, где вы могли бы её с лёгкостью увидеть, например, на пюпитр.

1. Смотрите вперёд. Положите головку флейты на своё левое плечо, а противоположный конец держите в кулаке правой руки. Игровые отверстия должны быть направлены строго вверх. Если хотите, можете расположить ваш правый локоть напротив живота. Левая рука пусть свободно висит вдоль тела. Вес флейты распределён на вашем левом плече и правой руке.
2. Поднимите левую руку и закройте подушечкой пальца B1 соответствующее игровое отверстие. Другие пальцы инструмента пока не касаются. Пальцы расслаблены и слегка согнуты. Теперь расположите левую руку так, чтобы кисть, запястье и предплечье образовали прямую линию (временно).
3. Прикройте соответствующее отверстие пальцем B2. Оба пальца расслаблены и полусогнуты. Большой палец левой руки всё ещё не касается флейты. Обратите внимание на то, что если у вас на руках длинные ногти, то вы не сможете хорошо расположить пальцы на отверстиях. Поэтому вам лучше иметь короткие ногти – по крайней мере, на левой руке.
4. С этого момента можете не держать левую руку прямой. Медленно поверните левое запястье влево, т.е. против часовой стрелки, пальцы B1 и B2 должны оставаться при этом на своих местах, в то время как нижняя фаланга пальца B1 начинает касаться флейты. Во время поворота запястья кончики пальцев B1 и B2 будут естественным образом сдвигаться по отверстиям. Позвольте большому пальцу левой руки провернуться относительно флейты (если этого ещё не произошло). Он всё ещё не касается флейты. Позвольте вашему левому запястью естественным образом расслабиться. Во время игры оно будет находиться в районе грудной клетки.

5. Теперь позвольте большому пальцу левой руки коснуться флейты так, как ему это будет удобнее, оставляя его расслабленным. Вес флейты всё ещё распределён между левым плечом и правой рукой. Если на вашей флейте есть ключ Bb под большой палец левой руки, не помещайте на него этот палец. Ни в коем случае не сжимайте флейту между большим пальцем и В1. Оставляйте их расслабленными.
6. Прикройте пальцем В3 его отверстие так, как получится. У большинства людей этот палец значительно меньше согнут, нежели первые два. Можно прикрыть отверстие не подушечкой этого пальца, а целой фалангой. Мизинец левой руки пусть висит в воздухе, расслабленный и полусогнутый. Не переносите его на флейту и не пытайтесь удерживать им инструмент. Если на вашей флейте есть ключи, будьте готовы использовать мизинец для нажатия на ключ G#. Если ключей нет – вы можете в будущем приобрести флейту с ключами, и потому мизинец не должен быть задействован как-то иначе.
7. Оцените положение вашей левой руки. Главное – расслабленность. Сохраняя положение пальцев на флейте, попробуйте сдвинуть точку контакта пальца В1 и флейты, позволяя пальцу и запястью двигаться вместе. В каждом новом положении нижней фаланги В1 пытайтесь слегка сдвигать подушечки пальцев с игровых отверстий. Найдите наиболее комфортное положение руки. Расслабьте запястье. Всё равно найденная вами позиция изменится, когда вы поднесёте флейту к губам.
8. Конец флейты всё ещё находится в вашей правой руке. Теперь найдите какую-нибудь полку или что-то подобное на уровне вашего плеча и поставьте на неё конец флейты, освободив, таким образом, вашу правую руку. Пусть она пока висит вдоль тела в расслабленном состоянии.
9. Теперь поднимите правую руку так, чтобы предплечье, запястье и тыльная сторона ладони образовала прямую линию. Де поднимайте плечо. Пусть ваша рука немного повисит в воздухе под флейтой, а затем прикройте первое отверстие флейты подушечкой пальца Н3. Палец должен быть слегка согнутым.
10. Закройте третье отверстие флейты подушечкой пальца Н1 так, как получится. Делая это, вам придётся слегка подвинуть запястье. Большой палец правой руки всё ещё не касается флейты.
11. Прикройте второе отверстие подушечкой пальца Н2. Чтобы это сделать, вам, скорее всего, понадобиться согнуть этот палец больше, чем Н1 и Н3, поскольку он длиннее их. В результате этого вы, скорее всего, прикроете второе отверстие не подушечкой, а местом, расположенным уже ближе к кончику. Теперь, когда все три пальца на флейте, поправьте их так, чтобы вам было комфортно держать их на инструменте.
12. Положите большой палец правой руки на флейту так, как вам это удобно.
13. Разместите мизинец правой руки на флейте так, как вам удобно. Если на вашей флейте есть ключ Eb, вы должны иметь возможность воспользоваться мизинцем для его нажатия. Если мизинец расслаблен, то нечаянного нажатия на ключ не произойдёт, тем более если он находится в районе шарнира ключа, а не рядом с его рычагом (на флейтах системы Бёма этот ключ задействован большую часть времени, однако на флейтах просто системы его используют редко. Нажатие этого ключа часто завышает несколько нот, особенно ноту Е). Если у вас короткий мизинец, его часто не удаётся комфортно расположить на флейте без некоторого напряжения пальцев Н1, Н2 и Н3. В этом случае вы можете использовать большой палец правой руки в качестве точки удержания.

14. Экспериментируйте с положением правой руки, ища наиболее удобный для вас вариант. Вес флейты сейчас распределён между левой рукой и полкой.
15. Приготовьтесь к тому, что вам придётся поднять конец флейты с полки. Для этого вам понадобиться принять вес флейты на большой палец правой руки. Поднимите флейту.
16. Следующий шаг – подготовиться к подъёму головки флейты с плеча. Вес флейты при этом перейдёт на нижнюю фалангу пальца B1 и большой палец левой руки. Когда будете готовы – поднимайте.
17. Поднесите головку флейты к губам. Сохраняя общую расслабленность, поверните запястья так, как вам удобно. Слегка касайтесь краем нижней губы ближней к вам стороны амбушюрного отверстия. Если хотите, можете смочить кончиком языка край отверстия. Слегка покачайте головой влево-вправо, чтобы губы оценили размер амбушюрного отверстия. Когда будете готовы, поместите центр края нижней губы в центр ближнего края амбушюрного отверстия. Контролируйте себя, глядя в зеркало. Пытаться извлекать звук пока не нужно.
18. Слегка увеличьте давление на инструмент нижней фаланги пальца B1. В то же время увеличьте давление на флейту мизинца правой руки. Ваша нижняя челюсть также оказывает давление, противоположное давлению B1.
19. Сейчас у вас задействованы три первичных точки удержания: нижняя губа, нижняя фаланга пальца B1 и мизинец правой руки. Для удержания флейты больше не нужны большие пальцы. Если вы всё сделали правильно, вы можете без проблем поднимать и опускать все задействованные в игре пальцы, спокойно удерживая при этом флейту. Перед тем, как поднимать пальцы, ещё раз проверьте точку контакта между флейтой и нижней фалангой пальца B1. Если готовы – пробуйте поднимать.
20. Если вы нашли самую комфортную для вас позицию рук, пальцев и инструмента, закройте глаза и запомните ваши ощущения. Затем откройте глаза, посмотрите на положение ваших пальцев и запомните его. Глядя в зеркало, запомните положение вашего тела.

Отдыхающая позиция пальцев во время игры

Любой из ваших пальцев, не находящийся в движении либо в данный момент прикрывающий отверстие, должен находится в т.н. *отдыхающей позиции*: пальцы слегка согнуты, расслаблены, нависают над отверстиями на расстоянии около четверти дюйма. Когда вы расслаблены, это именно та позиция, которую стремятся принять пальцы. В отдыхающей позиции пальцы всегда готовы к действию.

О больших пальцах

Хотя большой палец верхней руки и не нужен для удержания веса флейты, он необходим для другого. Как и нижняя фаланга пальца B1, большой палец верхней руки помогает сохранять положение верхней руки на инструменте. Во время исполнения ноты C# только эти два пальца верхней руки касаются флейты.

Также этот большой палец создаёт давление на корпус флейты, которое компенсирует давление пальцев B1, B2 и B3, что, в свою очередь, способствует более плотному закрыванию этими пальцами соответствующих отверстий.

Если на вашей флейте есть клюю Bb, то он должен управляться большим пальцем верхней руки. Соответственно, этот палец должен постоянно быть готов к действию. Это ещё одна причина, по которой большой палец верхней руки не должен использоваться для удержания инструмента.

Точное положение большого пальца на флейте – вещь не столь существенная. Более важным является его максимальная расслабленность и, как следствие, отсутствие напряжений в запястье. Поэтому совершенно не нужно давить на флейту большим пальцем. Если вы делаете это, то неизбежно давите на неё и нижней фалангой пальца B1, что приводит к вредным напряжениям запястья и всей левой руки. Если вы поняли, что делаете это – в обязательном порядке заново изучите то, как вы держите флейту и найдите более комфортную позицию большого пальца. Если проблема всё равно не решается, то вам стоит попробовать поэкспериментировать с положением амбушюрного отверстия.

Большой палец нижней руки также помогает сохранять положение руки, не участвуя в удержании инструмента – эта функция выполняется мизинцем. Во время игры нот от G до G# единственными точками соприкосновения нижней руки с флейтой остаются большой палец и мизинец.

Кроме того, большой палец нижней руки создает силу, противоположную силе, производимой пальцами H1, H2 и H3.

Как и в случае с верхним большим пальцем, точное положение большого пальца нижней руки на инструменте несущественно. Что важно – так это его полная расслабленность.

Другая точка: использование большого пальца нижней руки вместо мизинца нижней руки

Есть музыканты, использующие вместо мизинца большой палец нижней руки. Ричард Шеферд Рокстро усиленно пропагандирует этот метод в своей научной работе, написанной в 1980 году. Я не уверен, что он полностью работает для меня, но я думаю, что, возможно, вы предпочтёте этот метод – особенно если у вас слишком маленькие пальцы для того, чтобы ваш мизинец свободно покоился на корпусе флейты.

При таком способе удержания ваш большой палец нижней руки создаёт усилие, противоположное усилию, создаваемому нижней фалангой пальца B1. Переместите большой палец нижней руки на корпусе флейты ближе к груди – но не слишком далеко. В таком положении большой палец нижней руки будет создавать усилие, направленное слегка от вашего корпуса. Для большинства музыкантов наиболее удобным положением большого пальца в этом случае является место между отверстиями H1 и H2.

Вы можете предпочесть этот метод, если вы используете мизинец для управления одним или несколькими ключами. И, хотя в этом случае мизинец уже не оказывает усилия, противоположного нижней фаланге пальца B1, многие музыканты всё равно используют его время от времени для стабилизации флейты во время игры.

Кое-что о позиции волынщика

Выше я упоминал о том, что считаю нормальную позицию более комфортной для верхней руки, чем позиция волынщика. При нормальной позиции вес флейты и давление нижней фаланги пальца B1 равномерно распределяются по руке, запястью и предплечью. Мне кажется, что в позиции волынщика сила и вес приходятся исключительно на большой палец верхней руки, что нормальным не является. После длительной игры в позиции волынщика у меня начинал болеть большой палец.

Игроки на иллиане используют похожую позицию, т.е. пальцы их верхней руки всегда прямые и прикрывают отверстия подушечками пальцев. Однако на большой палец при этом не приходится вес чантера. Фактически большой палец верхней руки свободен, поскольку им открывается и закрывается отверстие сзади чантера. Вистл, как и чантер иллиана, держится вертикально, и поэтому тоже не оказывает сколь-нибудь существенного давления на большой палец. По моему мнению, позиция волынщика является гораздо более естественной для игры на вистле, нежели для флейтистов.

Удерживание флейты на плече

Некоторые ирландские флейтисты кладут во время игры головку флейты себе на плечо. Такая позиция вынуждает их во время игры держать плечо неестественно поднятым, а шею – постоянно склонённой в сторону головки. Я допускаю, что это один из способов (хотя и самый неудачный) удобной установки точки соприкосновения флейт и нижней фаланги пальца B1.

Комфортная игра на флейте

Скорее всего, для того чтобы привыкнуть к комфортному удержанию флейты, вам понадобится некоторое время. Если вы не чувствуете точек удержания, или вам не очень комфортно держать флейту, вы можете начать бессознательно пытаться схватить инструмент посильнее. Но хватать – это не решение проблемы. Выход – только расслабление. Прикладывайте много усилий, чтобы достичь его.

Встаньте и начните пытаться ощущать своё тело, наблюдать за зажимами и напряжениями. Если напряжение есть – попробуйте понять его причину. Повторяйте упражнение «Нахождение оптимального положения флейты» раз за радом, пока напряжение не исчезнет. Экспериментируйте с положением амбушюрного отверстия по отношению к губам. Пробуйте располагать секцию флейты с тремя нижними игровыми отверстиями так, как вам удобно. Можете попробовать выдвинуть головку флейты немного влево, чтобы можно было поддерживать инструмент плечом. Это позиция, которую многие принимают бессознательно, однако, возможно, вам она не подойдёт. В этой позиции плечи слегка поворачиваются влево по отношению к тазу.

Очень большая доля всей работы нервной системы связана с проприоцепцией (запоминанием тела своей позиции). Вдобавок к нервным окончаниям, «говорящим» нашим мышцам, что делать, и нервам, по которым идут сигналы в головной и спинной мозг, существуют нервные узлы, отвечающие за мониторинг положения тела. Благодаря этой системе наше тело может совершать многократно повторяющиеся движения. Чем чаще вы будете пытаться правильно и комфортно держать флейту, тем легче вам будет определить это положение в следующий раз. К счастью, правильные способы удержания флейты ощущаются гораздо лучше, чем неправильные.

Если проблема не решилась – проконсультируйтесь с более опытным флейтистом. Способ удержания современной флейты несколько отличается от флейты простой системы, но общие принципы всё равно те же.

Самое время отказаться от напудренного парика

Йохан Георг Тромлиц в своём трактате 1791 года “Виртуозный флейтист” предложил выступающим флейтистам этот ценный совет.

“Во время жары многие флейтисты обильно потеют, в результате чего часто теряют амбушюрное отверстие: головка флейты попросту соскальзывает с того места, где она находится во время игры. Кванц предлагает такое решение данной проблемы: нужно прикоснуться пальцами к напудренному парику или волосам, и пудрой, оставшейся на пальцах, смазать место, где флейта касается лица. Пудра заткнёт поры на коже, и вы сможете играть без помех. Однако это неверно. Пудра не затыкает поры, и пот продолжает течь, но только уже смешанный с пудрой и образующий скользкую и вязкую тестообразную массу, которая с большей вероятностью помешает игре, чем чистый пот. Когда я столкнулся с этой проблемой, я вытер пот и продолжил играть. Хотя самый действенный способ в это случае – это просто не играть столь долго и сложно, чтобы не вспотеть”.

Об осанке и дыхании

Игра на любых духовых инструментах создаёт ощущение полного и беспрепятственного использования всего объёма лёгких. Это особенно верно для безостановочной природы традиционной ирландской музыки. Играя на флейте, вы должны уметь делать очень быстрые и глубокие вдохи, чтобы не прерывать поток музыки.

Прямой позвоночник помогает вам глубже дышать, используя диафрагму, и расслаблять ваши воздушные каналы. Не наклоняйтесь во время игры. Если вы играете сидя – сидите прямо на всей поверхности стула. Некоторым людям помогает, когда они представляют, что от их головы до пяток проходит натянутая струна.

Хотя держать флейту параллельно полу абсолютно непрактично и некомфортно, тем не менее, не позволяйте ей слишком сильно наклоняться вниз. Лучше всего держать флейту на одной линии с губами, то есть так, чтобы осевая линия флейты была параллельна линии, соединяющей углы щели между губами. Иначе это отрицательно отразиться на качестве амбушюра. Допускается некоторый наклон головы.

Следующие параграфы, посвящённые дыханию, составлены на основе опыта разных людей, с которыми я встречался на протяжении многих лет, а также на основе некоторых источников, таких, как прекрасная книга “The Flutist’s Progress” Уолфрида Куджала (Walfrid Kujala).

Нормальное дыхание – неглубокое

Нет более естественной деятельности, чем дыхание. Дышим мы всё время, однако редко уделяем этому внимание.

Нормальное дыхание – довольно неглубокое. В состоянии покоя мы вдыхаем и выдыхаем около пинты воздуха за раз. Между выдохом и следующим вдохом обычно следует пауза на отдых, примерно равная времени от вдоха до выдоха. Цикл «вдох-выдох-покой» - постоянен.

Дыхание при игре на вистле и флейте: глубина и контроль

При игре на флейте и вистле требуется несколько иной способ дыхания. Необходимо уметь за очень короткий промежуток времени набирать в лёгкие очень много воздуха - иногда около восьми пинт за полсекунды (или даже за более короткий период). Также нужно уметь контролируемо использовать этот воздух. Частота дыхания при игре на вистле и флейте нерегулярная, определяемая фразировкой, динамикой и регистром музыки. И (в особенности это относится к ирландской музыке) между выдохом и вдохом нет периода отдыха.

Играя на вистле и флейте, вы должны вдыхать больше ртом, чем носом. Ртом воздух набирается гораздо быстрее. Слишком широко открывать при этом рот нет необходимости.

Вы можете также выдыхать одновременно и носом и ртом. Однако я не считаю такой способ дыхания необходимым. Но он был полезен для меня в борьбе с астмой. Для освоения одновременного вдоха и выдоха через нос и рот требуется некоторое время.

Предлагаю вам технику, которая поможет вам научиться брать быстрое и глубокое дыхание. Нащупайте пальцем точку, в которой ключичные кости образуют букву V. Теперь представьте, что у вас в этом месте дыра. Сядьте так, как будто вы играете на флейте и начинайте быстро и глубоко дышать, но только представляйте, что вы вдыхаете воздух не через губы или нос, а через это воображаемое отверстие между ключицами. Иногда такой способ даёт телу сигнал для раскрытия дыхательного горла настолько, чтобы вдохнуть максимальное количество воздуха за короткий промежуток времени.

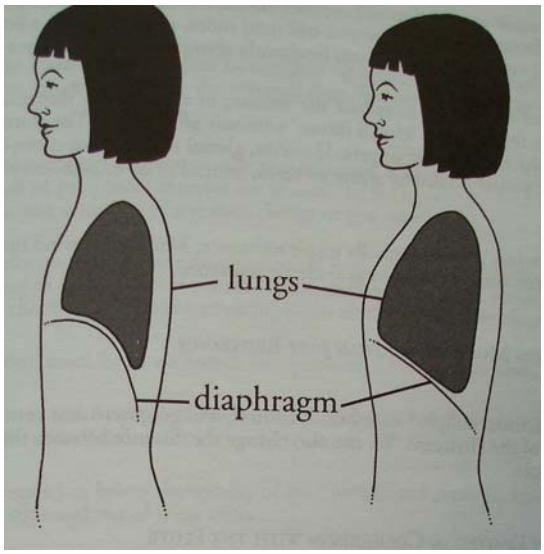
Дыхание и выбрасывание нот

Как вы, возможно, заметили, в традиционной ирландской музыке практически нет мест, предназначенных для вдоха. Мы вынуждены создавать такие места сами. За исключением эйров и мелодий среднего темпа, невозможно незаметно вставить вдох между двумя нотами быстрой ирландской мелодии. Такие вставки лишь портят музыку и ломают её течение. Мы, флейтисты, должны уметь выбрасывать некоторые короткие и укорачивать длинные ноты так, чтобы результат выглядел эстетично и приемлемо. Если это сделано хорошо, то большинство слушателей даже не заметит, что вместо ноты было взято дыхание.

Выбрасывание нот – ключевой вопрос для вистлеров и флейтистов. Более глубокий разбор этой темы возможен лишь при наличии знаний об орнаментации. Поэтому я поместил главу “Музыкальное дыхание” после раздела об орнаментации. Если хотите, вы можете пропустить часть материала и перейти сразу к этому разделу. Однако для достижения наилучшего результата я рекомендую вам изучать эту книгу последовательно.

Упражнение: познакомьтесь с вашей диафрагмой

Процесс дыхания происходит благодаря изменению давления воздуха внутри лёгких. Увеличение объёма грудной клетки приводит к тому, что давление воздуха внутри лёгких становится меньше атмосферного давления, в результате чего происходит засасывание воздуха внутрь лёгких (вдох). Сокращение объёма грудной клетки вызывает повышение давления воздуха в лёгких, и происходит выброс воздуха в атмосферу (выдох). Увеличить объём грудной клетки и, следовательно, создать возможность вдоха, могут два действия: поднимание реберной системы и опускание низа лёгких, которое, в свою очередь, происходит благодаря опусканию вниз диафрагмы. Несмотря на то, что при игре совершаются оба этих действия, неизмеримо больший эффект даёт движение диафрагмой.



Если вы незнакомы с работой вашей диафрагмы, попробуйте сделать следующее. Лягте на спину и дышите нормально через рот, держа при этом руки на животе. Почувствуйте, как ваш живот поднимается во время вдоха и опускается во время выдоха. Во время вдоха ваша диафрагма сокращается и вдавливается вниз (к ногам), растягивая ваши лёгкие и сдавливая брюшные органы. Когда же вы выдыхаете, диафрагма расслабляется, позволяя лёгким сдавливаться, а брюшной стенке – вернуться назад.

Теперь начните дышать глубже и медленнее. Почувствуйте, что ваш живот начал растягиваться сильнее. Продолжайте дышать глубоко и медленно, но при этом ограничьте движение вашей грудной клетки, сжав её руками. Это не приведёт к каким-либо серьёзным из-

менениям. Теперь надавите руками в область живота и попробуйте продолжить дышать глубоко и медленно. Объём вдыхаемого и выдыхаемого вами воздуха сильно при этом сократится.

Чтобы почувствовать, как задняя часть вашего тела реагирует на дыхание, положите руки под талию и попросите кого-нибудь положить руки вам на живот прямо под грудной клеткой. Продолжайте дышать, ощущая, как ваше тело прогибается сзади под действием дыхания.

Теперь перевернитесь на живот и возьмитесь руками за бока. Попросите кого-нибудь положить руки вам на лопатки и слегка надавить. Продолжайте дышать и почувствуйте, как ваша грудная клетка поднимается сзади.

Когда вы выдыхаете, ваша диафрагма расслабляется и поднимается. Это не «выталкивает» воздух из ваших лёгких. Дыхание обеспечивается мышцами брюшной стенки и сжатием грудной клетки, происходящими вместе с расслаблением диафрагмы.

Для медленного дыхания необходимо сопротивление

Поскольку мы способны дышать медленно, контролируя дыхание, то, соответственно, мы можем как-то препятствовать свободному вытеканию воздуха из лёгких. При игре на флейте это происходит посредством манипуляций губами. Когда мы делаем узкую щель между губами, мы резко сокращаем объём исходящего потока воздуха, в результате чего увеличивается его скорость. Это делает более эффективным использование вашего ограниченного запаса воздуха.

Похожее явление вы можете наблюдать, поливая в саду грядки из шланга с насадкой. Чем меньше выходное отверстие насадки, тем уже получается выходящая из неё струя воды и тем быстрее она выливается. В случае с садовым шлангом объём воды, проходящей через него, остается постоянным. Игра на флейте или вистле – процесс более тонкий, нежели полив грядок: мы контролируем одновременно и объём выдуваемого воздуха, и его скорость.

Во время выдоха, когда ваши брюшные мышцы сжаты, держите грудь расширенной. Если, выдохнув весь воздух, вы решите, что нужно как-то выдохнуть ещё, вы можете сделать это, просто расслабив обратно грудную клетку. Но надеюсь, что вы расставите места для вдохов достаточно часто для того, чтобы не прибегать к таким крайним мерам.

Для уменьшения размеров глоточного отверстия можно использовать корень языка, тем самым увеличивая скорость воздушного потока. Многие классические флейтисты считают, что такая «зажатая глотка» отрицательно влияет на звук. Этой техникой часто пользуются певцы. Однако вистлеры и флейтисты, похоже, редко используют глоточное сопротивление, хотя глоточную артикуляцию применяют очень многие.

Вистл и флейта сами по себе не оказывают сопротивления воздушной струе. Его могут оказывать такие инструменты, как гобой, кларнет, а также другие тростевые и амбушюрные инструменты.

Используя возможности амбушюра и контроль дыхания, мы имеем возможность постоянно управлять скоростью, объёмом формой и направлением воздушной струи. Также мы может менять расстояние между губами и дальней гранью амбушюрного отверстия.

Почему вистл более ограничен по сравнению с флейтой?

Контроль трёх параметров (форма струи, её направление, расстояние от губ до края амбушюрного отверстия) дает флейтисту гораздо большие возможности изменения динамики и тональных качеств произведения, чем те, что доступны вистлеру. В вистле струя воздуха направляется не губами, а воздушным каналом. Следовательно, направление движения воздуха и расстояние от губ до кромки лабиума фиксированы и определяются размерами воздушного канала и мундштука, хотя форму струи ещё можно немного контролировать ам-

бушюром. Положительной стороной является то, что эти ограничения делают вистл более простым в освоении инструментом по сравнению с флейтой.

Главная тайна амбушюра флейты

Абсолютно невозможно объяснить каждый нюанс амбушюра флейты или разработать методику обучения, пригодную для всех. В конечном счете, каждый музыкант вынужден искать свои собственные методы. Самый важный элемент успеха в этом нелёгком деле - слушание. Слушайте звучание вашего инструмента, определяйте его характер, замечайте, что происходит в вашем теле, когда вы издаёте звук, попытайтесь понять связи между звуком и вашим телом. Если вы будете усердно работать над этим, то через какое-то время будете замечать самые мимолётные движения языка, губ, мышц лица, а также то, как это отражается на звучании вашего инструмента.

Кое-что ещё о расслаблении

Думаю, вы уже догадались, что я являюсь страстным пропагандистом релаксации. Как уже говорилось выше, релаксация и вялость – не одно и то же. Когда вы находитесь в расслабленном состоянии, многие группы мышц продолжают работать, поддерживая ваше тело в том положении, в котором оно находится. Но ни одна из этих групп мышц не перенапряжена. Это относится к исполнению музык в челом, и к игре на флейте – в частности.

Расслабление – ключ к успеху, однако некоторые мускулы должны работать. Если вы начинающий флейтист, то вы заметите, что при игре используются группы мышц, которые вы не использовали ранее, и необходимо время для того, чтобы они привыкли к новым нагрузкам. Естественно, что в процессе привыкания они будут уставать и даже болеть. Будьте терпеливы и снисходительны к себе. Для большинства людей получение хорошего звука флейты довольно долго остаётся неуловимой, недостижимой целью. Новые навыки трудны для освоения – не только потому, что мышцы пока ещё не подготовлены, но и потому, что невозможно уследить за всеми мимолётными и постоянно изменяющимися физическими изменениями, происходящими с губами, языком, лицом и ротовой полостью.

Формирования базового амбушюра (для начала – без флейты)

В своей книге “The Flutist’s Progress” Уолфрид Куджала даёт прекрасное описание базового амбушюра флейты, которое я привожу здесь. Хотя изначальное описание и сделано для современной флейты, они прекрасно подходит и для инструментов простой системы.

При сильном выдувании воздуха (например, при задувании свечи или надувании шариков) естественным является надувание щёк, что возможно лишь тогда, когда все мышцы лица расслаблены. При игре на флейте часть мышц лица расслаблены, а часть нет, поэтому надуть щёки не получится.

При игре должны работать нижние мышцы щёк. Верхние мышцы могут и должны оставаться расслабленными. Согласно Куджала, «у любого амбушюра, даже у самого гибкого, должна быть возможность предотвратить раздувание нижней части щёк, причём так, чтобы оставалось небольшое воздушное пространство в верхней части щёк».

Чтобы почувствовать, что такое базовый амбушюр, он предлагает выполнить без флейты следующие шаги.

1. Смочите губы, после чего слегка приоткройте их, так, чтобы были видны кончики зубов, и подуйте с такой силой, чтобы щёки немного надулись.

2. Приложите кончики указательных пальцев к уголкам губ и нажмите выше нижней части щёк таким образом, чтобы воздух вытолкнулся из этой части рта.
3. Теперь уберите пальцы и попытайтесь прекратить доступ воздуха в эти области, слегка поджимая уголки губ. Со стороны это должно выглядеть так, будто вы направляете уголки губ в сторону нижних зубов.

Когда вы сделаете так, щель между вашими губами будет похожа на сплющенный по краям эллипс. Форма губ не должна напоминать улыбку. Убедитесь в этом, посмотрев в зеркало.

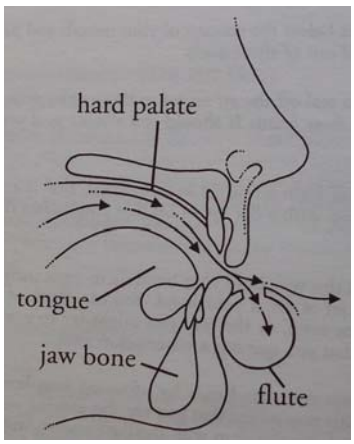
После того, как вы сложили губы так, как описано выше, разместите руку в 6-8 дюймах от губ и слегка ниже их и подуйте на эту руку сфокусированной узкой струёй воздуха. Это слегка похоже на задувание свечи или остужение горячего супа в миске. Ещё это действие напоминает то, как обычно выплёвывают арбузную косточку.

Слегка подвигайте губами, чтобы струя воздуха прошлась вверх и вниз по вашей руке. Головой при этом двигать нельзя. Сдвигая губы вниз, заметьте, что при этом движется и ваша нижняя челюсть. Также обратите внимание на то, как воздух касается вашей руки. Место касания должно быть настолько небольшим, насколько это возможно.

Следующий шаг: головка флейты

Не будем пока отвлекаться на удержание всей флейты целиком и ограничимся пока одной головкой инструмента. Встаньте перед зеркалом и сделайте следующее.

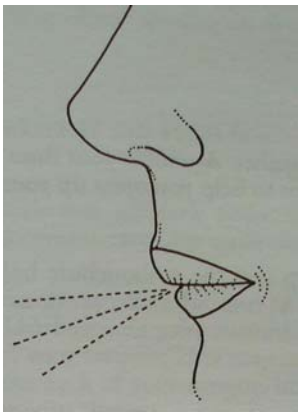
1. Двумя руками возьмите головку флейты. Верхняя рука держит в районе пробки, нижняя – возле открытого конца. Если хотите, можете заткнуть канал инструмента – но только делайте это очень тщательно. Это позволит вам извлечь низкий ровный звук. Но будьте внимательны: если вы заткнёте канал головки не очень тщательно, звук может не получиться.
2. Смочите языком противоположный конец амбушюрного отверстия.
3. Расположите нижнюю губу на инструменте так, чтобы она чувствовала край отверстия, не прижимая её сильно. Покачайте головой влево и вправо, чтобы губа, перекатываясь по краю отверстия, почувствовала его размеры. Когда будете готовы, тихонько переместите центр вашей нижней губы в центр ближней грани амбушюрного отверстия.
4. Когда вы нашли это положение, прижмите губу к головке флейты. Прижмите плотно, но не сильно. Ваша нижняя губа служит своеобразной мягкой прокладкой между флейтой и нижними зубами. Она должна закрывать собой от четверти до трети площади амбушюрного отверстия. Проверьте это в зеркале. Вам придётся слегка склонить для этого голову.
5. Прижмите головку флейты к губе сильнее. Вам будет не очень комфортно, и желания играть не возникнет. Теперь ослабьте нажим. Почувствуйте самую комфортную силу нажатия флейты на губу.
6. Позвольте вашим губам сформировать базовый амбушюр и выдуйте узкую струю воздуха, направляя её на острую грань дальнего края амбушюрного отверстия. Эта грань разбивает струю воздуха на две струи, как показано на рисунке 6.8.

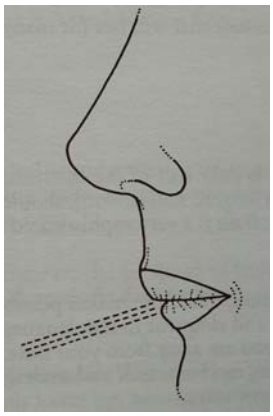


Если вам повезёт, звук получится сразу же, однако везёт с первого раза далеко не всем. Если звука не получилось, то, возможно, струя выдуваемого вами воздуха не разбилась о грань амбушюрного отверстия. Попытайтесь изменить угол выдуваемой струи, как вы делали это чуть раньше, дуя на руку. Вы найдёте угол, при котором инструмент зазвучит. Если вы раньше извлекали звук, дуя в горлышко бутылки, вам будет легче найти нужный угол струи.

Если звука всё равно нет, причина может крыться в нескольких вещах. Во-первых, ваша струя может быть слишком смещена от центра влево или вправо. Проверьте это, посмотрев в зеркало. У многих людей щель между губами формируется не в центре губ, а слегка в стороне. Если это ваш случай, вы можете подвинуть инструмент в нужную сторону.

Ещё возможно, что щель между вашими губами слишком велика и, следовательно, струя воздуха, выдуваемая вами, слишком рассеяна. Если вы новичок, будет очень удивительно, если вы сразу выдуете узкую струю. Вспомните пример с насадкой садового шланга и сузьте щель между губами. Это требует определённых навыков, которые не требуются в обыденной жизни. Чтобы научиться контролировать необходимые мышцы лица, может потребоваться некоторое время.





В-третьих, вы можете дуть недостаточно сильно для того, чтобы появился звук.

Если полученный вами звук визглив и высок, попробуйте дуть слабее, и тогда вы услышите, как высота звука понижается до нормы.

Если вы всё ещё не получили звука, не отчаивайтесь. Для многих из нас это очень сложно. Будьте требовательными к себе и продолжайте попытки. Попробуйте пообщаться с опытными флейтистами и преподавателями, которые могли бы дать вам хороший совет.

Нижняя губа

Выше я упоминал о том, что нижняя губа должна закрывать собой от трети до четверти амбушюрного отверстия.

Поиграв на флейте некоторое время, начните обращать внимание на то, к какую сторону вы склонны отклоняться в плане общей высоты звучания. Если флейта низит, при этом слайд полностью вдвинут, а общее звучание достаточно слабое, вы можете попробовать чуть меньше закрывать губой амбушюрное отверстие. Это не только повысит общий строй инструмента, но и позволит вам играть громче.

Соединим всё вместе

Теперь соберите флейту и возьмите её так, как вам удобно. Проконтролируйте осанку. Расслабьте рот. Хорошенько зевните, чтобы широко раскрыть глотку. Вздохните, чтобы расслабить диафрагму и живот.

Установите контакт вашей нижней губы с амбушюрным отверстием флейты. Пальцы должны находиться в отдыхающей позиции над своими отверстиями. Теперь начните дуть так, как вы делали это в предыдущем упражнении. В какой-то момент у вам получится нижняя C#. Если она звучит высоко, уменьшите скорость потока воздуха.

Играйте долгий звук. Старайтесь, чтобы он звучал настолько чисто, открыто и сбалансировано, насколько это возможно. Глубоко вдохните и начните играть снова. Играйте и слушайте! Представьте себе прекрасное чистое звучание флейты и старайтесь приблизить звучание вашей игры к этому идеалу.

Именно сейчас вы начали *самонастройку*, которая продлится в течение многих и многих лет.

Флейта – полноценный музыкальный инструмент, однако фактически она – лишь половина инструмента. Другая половина – это вы сами: ваши губы, ротовая полость, воздушные каналы, лёгкие, диафрагма; ваши пальцы, руки, плечи; всё ваше тело; ваше дыхание; ваши уши, ваш ум, ваша душа, ваше вдохновение. Флейта – это очень непростой инструмент, позволяющий вам петь так, как вы не пели никогда раньше.

Флейта – инструмент преобразования. Флейта – источник уникального музыкального голоса и языка, не имеющего отношения к словам. Когда вы будете свободно говорить на этом языке, он сам будет звучать у вас внутри даже тогда, когда флейта будет не в ваших руках. При помощи флейты вы сможете превращать звучащий внутри вас язык в звук, который все будут слышать, ощущать, интерпретировать в своём воображении.

Однако вернёмся к делу. Закройте пальцем B1 соответствующее отверстие и начните дуть. Это будет нота B. Привыкните к этому звуку. Закройте следующее отверстие пальцем B2 и получите ноту A. Затем закройте пальцем B3 нужное отверстие – получится нота G. Таким образом, закройте все остальные отверстия – до нижней ноты D.

Постарайтесь держать чистоту и ясность звука. Ваш амбушюр будет постоянно меняться в зависимости от извлекаемого звука. Информация из книг вроде этой поможет вам, но вы не достигните ничего, если не научитесь прислушиваться к себе и стремиться к вашему идеальному звуку. Этот идеальный звук будет меняться в процессе приобретения вами нового опыта.

Для каждой ноты нужен свой амбушюр

Факт, что для каждой ноты необходим свой собственный амбушюр – не та информация, которую необходимо твёрдо помнить. В процессе вашего приближения к идеальном звуку, звучащему у вас в душе, ваше тело само усвоит, что для извлечения разных нот губы

должны немного изменить своё положение. Постоянное слушание своего звука научит ваши губы менять соё положение во время игры.

До сих пор мы имели дело с нотами первой октавы – основными нотами флейты. Ноты второй октавы являются обертонами этих основных нот. Я не хочу на страницах этой книги вдаваться в физику, акустику и музыкальную теорию. Если хотите узнать об этом больше – почитайте книги, специально посвящённые данной тематике.

Пример: низкая G и высокая G

Если разница в амбушюре всех нот в первой и второй октаве практически неуловима, то в случае ноты G первой и второй октавы всё гораздо сложнее.

Для того чтобы перейти от основной ноты к её обертону, мы должны в первую очередь увеличить скорость воздушного потока. Играя низкую G, просто увеличим скорость воздуха посредством мышц брюшного пресса и сужения связок мышцами корны языка, не меняя амбушюра. Если вы никогда не использовали мышцы корня языка, вам придётся поэкспериментировать. Чтобы понять, как работают эти мышцы, произнесите букву К. При этом будут задействованы как раз те самые мышцы.

Не прерывайте эти две ноты. Не артикулируйте их. Медленно перейдите с низкой G на высокую и наоборот. Высокая G звучит грубее и громче низкой G.

Тонкости, связанные с амбушюром

Чтобы сделать вашу высокую G более похожей на идеал, необходимо использовать несколько маленьких хитростей. Существует несколько подходов к данной проблеме. Я предпочитаю метод Уолфрида Куджала, чью книгу я упоминал ранее.

Мы уже убедились в том, что для перехода с низкой G на высокую необходимо увеличить скорость воздушной струи. Для лучшего контроля высокой G необходимо сократить расстояние между дальним краем амбушюрного отверстия и щелью между губами.

Можно убедиться в этом, выполнив простое упражнение. Играйте низкую G и, не меняя скорости вдувания, прижмите флейту к нижней губе пальцем B1, направляя её вверх и слегка проворачивая внутрь. Это приблизит щель между губами к амбушюрному отверстию, и нота G первой октавы сама перейдёт в G второй октавы. Делая это, наблюдайте за собой в зеркало и заметьте, как мякоть вашей нижней губы приподнимается, сильнее закрывая амбушюрное отверстие.

Метод Куджала

Чтобы достичь того же результата, существует более действенная методика, описанная в книге Куджала.

“…Нижняя губа выдаётся вперёд в положении, среднем между нежным поцелуем и слегка обиженной гримасой. Помните, однако, что при нормальном амбушюре натяжение губ в уголках должно препятствовать собиранию губ в центре, как это происходит при поцелуе. Это противодействие позволяет получить огромное количество различных оттенков и окрасок”.

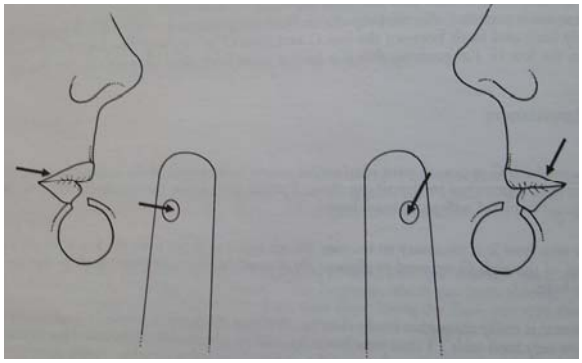
Такая амбушюрная манипуляция достигается четырьмя действиями:

1. Уменьшенная щель между губами;
2. Большая площадь амбушюрного отверстия, закрытая нижней губой;
3. Сокращение расстояния между щелью и дальней кромкой амбушюрного отверстия.
4. Возвышение угла между воздушной струёй и дальней кромкой амбушюрного отверстия.

Это, в свою очередь, приводит нас к трём наблюдаемым особенностям амбушюра флейты:

1. Для исполнения высоких нот используется апертура (щель между губами) меньшая, чем для исполнения низких нот;
2. Для исполнения высоких нот нижняя губа закрывает большую площадь амбушюрного отверстия, чем это происходит при исполнении низких нот.
3. При исполнении высоких нот вы дуете скорее вдоль амбушюрного отверстия, тогда как при исполнении низких нот вы дуете скорее сверху внутрь этого отверстия.

Конечно, во время игры естественным образом происходят и другие изменения амбушюра. Результатом движения нижней губы закономерно являются небольшие движения нижней челюсти. Не нужно специально думать о движении вашей нижней челюсти – пусть оно происходит автоматически как следствие движения нижней губы.



Кроме того, Куджала обращает внимание, что его амбушюрная техника “способствует увеличению давления губ друг на дружку, что, в свою очередь, делает вашу игру более ярко выраженной даже тогда, когда вы играете высокие ноты. Это увеличение давления вызывает натяжение в уголках губ. Не поддавайтесь заблуждению. Натяжение в уголках губ – это реакция на действие, а не само действие, следствие, а не причина. Поэтому не растягивайте специально губы сверх того, как они растягиваются сами”.

Проверьте эту информацию, играя поочерёдно в первой и второй октавах ноты гаммы D. Обратите внимание на неуловимые изменения амбушюра, необходимые для достижения идеального звучания каждой ноты.

Сейчас нам стало ясно, что изменения амбушюра, перечисленные выше, являются незначительными. Они незаметны стороннему наблюдателю. Многие из них будут незаметны даже для вас, когда вы будете смотреть на себя в зеркало. Вы должны научиться развивать свои тактильные ощущения. Закройте глаза – это поможет вам «настроиться».

Работа с обертонами

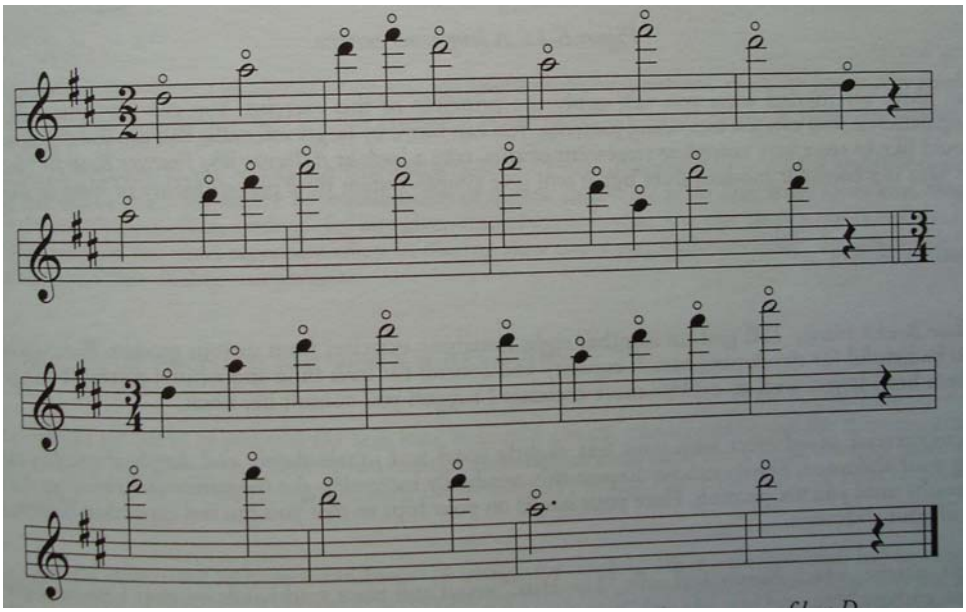
Получив некоторую информацию по формированию и изменению вашего амбушюра, попробуйте выполнить следующее упражнение. Оно полезно для понимания изменений, происходящих в амбушюре, а также подходит для тренировки амбушюра перед игрой.

Играйте нижнее D, затем плавно, без артикуляции, перейдите на D верхней октавы. Эта нота является первым обертоном основной ноты D. Продолжая менять таким образом амбушюр, вы можете достичь второго обертона, которым в данном случае будет являться нота A, расположенная квинтой выше D второй октавы. Меняя амбушюр, можно получить и несколько более высоких обертонов. Третий обертон – это D двумя октавами выше основной ноты. Четвёртый обертон – это следующая F#, пятый – следующая после него A. Если вам

удалось извлечь пятый обертон, то это означает, что вы сделали всё очень хорошо. Обратите внимание, что некоторые обертона (особенно F#) звучат фальшиво.

Когда вы сможете извлекать все обертона, попробуйте контролируемо играть их последовательность туда и обратно. Это потребует некоторого времени, и мышцы вашего лица будут уставать. Не перенапрягайте их. Далее попробуйте выполнить это упражнение для остальных нот (E, F#, G и т.д.).

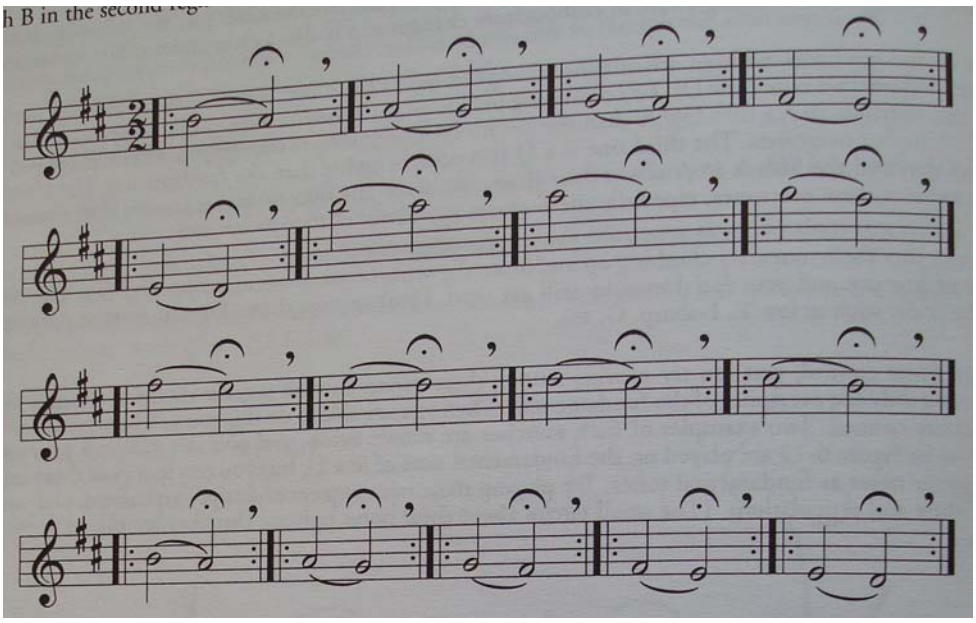
Когда вы научитесь контролировать обертона, попробуйте исполнять их в некотором заданном ритме, создавая простые медленные мелодии, состоящие только из основной ноты и её обертонов. Освоив это, вы научитесь отлично контролировать ваш амбушюр. Ниже представлены два варианта таких упражнений. Вы можете придумать свои собственные. Упражнения на рис. 6-12 записаны для ноты D, однако вы можете транспонировать их для любой другой основной ноты нижнего регистра флейты. Играйте упражнения плавно, затем с артикуляцией нот. Кружочки, изображённые над нотами, означают, что нота является обертоном (гармоникой).



Длинные ноты

Предлагаю вам упражнение, прекрасно подходящее для тренировки амбушюра и дыхательного аппарата. Классические флейтисты используют на практике и тренировках множество подобных упражнений.

Возьмите ноту H первой октавы. Возьмите глубокий вдох и играйте длинную, равномерную ноту так, как вам больше всего нравится. Где-то на середине выдоха аккуратно опуститесь на ноту A. Поддерживайте равномерность ноты до тех пор, пока не закончится воздух в ваших лёгких. Повторите упражнения, внимательно прислушиваясь к звучанию флейты. Затем сделайте то же самой для ноты A, опускаясь с ней на G. Таким же образом опускайтесь до ноты D. Затем повторите это упражнение, начиная от ноты H второй октавы и заканчивая нижней D. Ниже представлена эта последовательность.



Конечно, существует бесчисленное множество способов применения принципа данного упражнения. Вы можете играть нисходящие последовательности не только из двух, но и из трёх-четырёх нот. Можно исполнять восходящие последовательности. Можно опускаться или подниматься на больший интервал. Можно использовать различные ритмы. Если вы хотите ознакомиться с более полным списком вариантов исполнения данного упражнения, прочтите книгу “A Trevor Wye Practice Book For Flute, vol.1: Tone”. Эта книга написана для современной флейты, однако в ней содержатся некоторые идеи, полезные для музыкантов, играющих на флейтах простой системы.

Дыхательные упражнения

Нэнси Тофф в книге “The Flute Book” приводит восемь дыхательных упражнений, предлагаемых различными преподавателями игры на современной флейте. Все они полезны для развития техники и контроля дыхания при игре на ирландской флейте и вистле. Я изложу здесь четыре из них. Если хотите ознакомиться с остальными упражнениями – прочтите книгу Нэнси Тофф.

Встаньте прямо, поставьте ноги слегка врозь. Медленно и глубоко вдохните через рот, растягивая мышцы живота. Медленно выдохните. Повторяйте упражнение, постепенно увеличивая частоту и сокращая продолжительность дыхания до тех пор, пока не начнёте задыхаться.

Следующее упражнение Нэнси Тофф назвала «Шипение». Встаньте прямо, руки положите на бёдра. Вдохните, сформируйте амбушюр и выдохните через него с шипением и свистом. Это шипение вместе с мышцами живота сокращает воздушный поток, тем самым помогая вам развить мышцы живота.

Известный преподаватель флейты Сара Бэйрд Фоус разработала упражнение, назвав его «Мудрец». Сидя на стуле без подлокотников, поставьте локти на колени, а подбородок поставьте на сложенные вместе кисти. В этой позиции мышцы брюшного пресса сожмутся. Во время игры вы будете стараться избегать такого состояния. Однако в этой позиции мышцы пресса могут разжиматься только на уровне талии. В процессе дыхания в таком положении вы ни за что не пропустите ощущение того, как работает эта группа мышц.

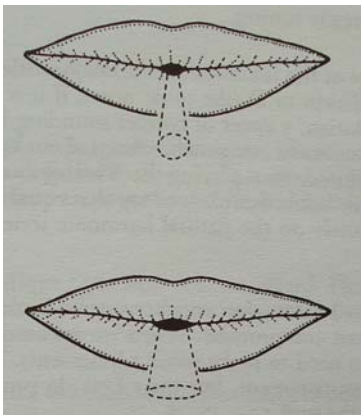
И, наконец, возьмите флейту (или вистл) и играйте какую-нибудь ноту из середины первой октавы инструмента настолько долго, насколько это для вас возможно. Установите метроном на 60 ударов в минуту и играйте, считая удары. Делайте это регулярно, записывая

ваши результаты – и вскоре вы заметите прогресс в работе вашего амбушюра и дыхательных мышц.

Вопрос о динамике

Возможно, вы уже задавали себе этот вопрос: как играть ноту, сохраняя её чистоту во всех оттенках громкости и мягкости? Вот основные принципы игры:

1. Для громкой игры нужно выдувать быструю воздушную струю через узкую щель между губами;
2. Для тихой и мягкой игры нужно выдувать более медленную струю через широкую щель между губами.



Поворачивание головки флейты: мягкое окончание звучания ноты

Когда вы хотите мягко завершить последнюю, длинную ноту фразы, вы, конечно, используете технику изменения амбушюра, описанную выше. Однако для того, чтобы нота прекратила звучать, вы можете повернуть или наклонить головку флейты слегка назад. Это изменит угол между струёй воздуха и амбушюрным отверстием, который обеспечивает стабильность извлекаемой ноты.

Эта техника поворачивания флейты может также использоваться в других ситуациях для коррекции высоты ноты – но будьте осторожны и не пытайтесь этим способом заменить коррекцию высоты звучания при помощи амбушюра. Эта техника не столь чутка к движению, как амбушюрная техника, и поэтому не может составить конкуренцию амбушюрному контролю высоты звучания по чистоте звука и быстроте отклика. Однако использование комбинации обеих техник является полезным навыком.

Флейты простой системы изначально не строят?

Этот вопрос, в свою очередь, порождает другой: что означает «играть чисто»? Ответить на этот вопрос непросто.

Электронные тюнеры измеряют базовую частоту ноты и сравнивают её со стандартом, называемым равномерной темперацией. Она является хорошей базой, помогающей нам понять, насколько общий строй нашей флейты выше или ниже стандартного строя А=440 Гц. Мы нагрели флейту до комнатной температуры, затем ещё разогрели её своим дыханием, потом подстроили слайды и амбушюр, и нам кажется, что мы играем чисто, и заботиться теперь надо лишь о звучании отдельных нот.

Часть информации этого параграфа уже была дана в предыдущей главе, однако здесь она повторяется, - в особенности для тех, кто не играет на вистле и потому не читали преды-

дущую главу. Как и в случае с вистлерами, если разные флейтисты пробуют играть на одной и той же флейте, игра одних кажется более чистой, чем игра других. Флейты с изначально чёткой интонацией не существует; или, возможно, правильнее будет говорить о субъективности понятия чистоты строя. При игре разных людей на одном инструменте всегда меняется звучание, и потом необходим компромисс. Опытные музыканты могут быстро и легко сделать звучание флейты хорошим и приятным для собственного уха. Эта персональная оценка хорошей интонации очень часто не соответствует равномерной темперации. Напротив, мы предпочитаем её звучание чистых интервалов. Потому более полезно думать о *чистых интервалах*, чем о *чистых нотах*.

К примеру, часто бывает так, что третья ступень ионийского лада (мажорного лада), например, F# в D ионийском, лучше звучит по отношению к тонике, если играть её немного ниже, чем равномерно темперированную F#. В другом ладу, - например, в E дорийском, - хорошо звучащая F# будет чуть выше, чем F#, звучащая хорошо в D ионийском. О причинах такого явления написано очень много книг, посвящённых чистым интервалам и гармоническим рядам. Я не буду вдаваться в эту дискуссионную тему. Достаточно будет сказать, что равномерная темперация является искусственной, хотя и очень полезной системой, не связанной близко с натуральными гармоническими рядами. Она была изобретена прежде всего для клавишных инструментов. Человеческое ухо обычно выбирает более благозвучные чистые интервалы.

Когда мы играем в унисон с инструментами с фиксированным равномерно-темперированным строем (аккордеон, концертино, клавишные), нам нужно подстраиваться под них. Если мы играем под аккомпанемент таких инструментов, как гитара или бузуки, нам также необходимо делать своего рода коррекцию на них. Открытые струны ладовых инструментов не всегда настроены в равномерной темперации, но лады предполагают её всегда. Это очень хитрая область. В общем, полагайтесь исключительно на слух.

Невозможно точно узнать, что думали мастера, изготавливавшие в XIX веке флейты простой системы, о проблеме интонации и почему они решали её так, как решали. Мы точно знаем, что они делали инструменты, способные поддерживать диапазон в три октавы. Ирландские флейтисты, практически без исключения, все играют только в нижних двух октавах. В этих флейтах ноты третьей октавы имеют тенденцию к завышенному звучанию. Согласно одной из теорий, для того, чтобы занизить ноты третьей октавы, мастера вносили технические изменения, оказывавшие влияние на некоторые ноты нижних двух октав. Вы можете заметить, что на некоторых таких старых флейтах нота F# звучит чуть более ниже обычного, A слегка высит, C – тоже высит, а C# - низит. Вдобавок ко всему, часто ниже звучит нижняя нота D. Так звучат эти ноты по сравнению с равномерно-темперированным строем. Кроме этих сложностей, нужно учитывать и то, что стандарт уровня высоты в то время был иным, нежели сегодня, и отличался от принятой сегодня частоты 440 Гц.

Хотя мы и не знаем причин, по которым особенности интонации старых флейт являются такими, какими являются, интересно отметить тот факт, что многие интонационные «искажения», типичные для флейт простой системы, также являются типичными для иллианов и вистлов, и даже наблюдаются в ирландской фиддловой традиции. Поскольку у фиддлеров интонация определяется положением пальцев на грифе, то эти «искажения» появляются у них по их выбору – пусть даже чаще всего неосознанному и необоснованному. Скорее всего, эти искажения являются своеобразным интонационным диалектом, присущим флейтам простой системы (вистлам, флейтам, иллианам и даже костяным флейтам эпохи неандертальцев, упоминавшихся в главе 3) и являющихся особенностью как традиционной ирландской музыки, так и наверняка многих других музыкальных традиций.

Мы можем точно сказать, что флейта простоя системы изначально не является равномерно-темперированным инструментом. Заманчиво было бы предположить, что эти тональные изменения сделаны преднамеренно. Радикально изменив конструкцию флейты, Теобальд Беем создал по-настоящему новый инструмент, воспроизводящий равномерно-темперированный строй. Его изобретение породило бурю экспериментов и дискуссий среди

музыкантов и мастеров как его времени, так и наших дней. Я думаю, что именно равномерная темперированность инструмента Бёма делает, по мнению большинства ирландских музыкантов, его звучание в ирландской музыке «странным». Те же, кто успешно исполняет на флейте Бёма ирландскую музыку, делают это, частично эмулируя интонационную окраску флейты простой системы.

Большинство ирландских народных музыкантов предпочитает утончённую интонационную индивидуальность, свойственную флейте простой системы. Требуется много времени и опыта, чтоб понять, как «чисто» играть на флейте простой системы и вистле, но чистота, к которой стремится (сознательно или нет) большинство ирландских музыкантов, имеет мало общего с равномерной темперацией, над воплощением которой в своём инструменте так упорно работал Беем.

Ключи F и C могут помочь интонированию

Как уже говорилось выше, на многих флейтах простой системы ноты F# и C# обычно низят. Нажатие ключа F во время игры F# слегка увеличит высоту этой ноты. Это может быть полезным в особенности в моменты, когда такое использование ключа допускается темпом и аппликатурной последовательностью. Нажатие ключа C во время исполнения C# также слегка увеличит высоту ноты C#.

Сложность оценки интонации флейты

Если вы новичок, вам будет очень сложно оценить интонационные возможности вашей флейты, а также то, насколько эти возможности соответствуют вашей развивающейся эстетике. Попробуйте инструменты различных мастеров, посоветуйтесь с опытными музыкантами и получите от них обратную связь. К сожалению, сейчас изготовляется очень много убогих флейт, так и стремящихся попасть в неопытные руки новичков.

Если вам повезёт, вы сможете найти себе хорошую старинную флейту. С.К. Хэмилтон предлагает в своей книге “The Irish Flute Players Handbook” прекрасное всестороннее руководство по выбору, оценке и покупке антикварных флейт.

Антикварные флейты не улучшают с возрастом своих качеств, подобно скрипке. Вы должны уметь разбираться и в новых флейтах. Некоторые современные мастера, изготавливающие инструменты специально для исполнения ирландкой музыки, специально оптимизируют свои флейты для игры в двух октавах за счёт небольших конструктивных упрощений.

Вопрос об интонации – решать вам

Краткое содержание всего вышесказанного состоит в том, что чистое звучание вашей флейты зависит целиком от вас. Оно должно соответствовать вашим внутренним стандартам и достигаться путём контроля вашего амбушюра. Регулировка амбушюра осуществляется путём точных и быстрых изменений положения ваших губ, глотки, ротовой полости и челюсти. Если вы хорошо слушаете и заботитесь об интонации, вы научитесь бессознательно контролировать эти изменения, особенно когда вы более тесно познакомитесь с интонационными возможностями своей флейты. Как обычно, ключ ко всему – слушание.

Тоновая окраска

Кроме изменений амбушюра, вы можете экспериментировать с органами ротовой полости, языком и глоткой. Можно добиваться разнообразной тоновой окраски мелодии, формируя во время игры различные гласные звуки (но, конечно, не произнося их при этом голосом). Несмотря на то, что многие ирландские флейтисты используют небольшое количество

тоновых и динамических оттенков, некоторые всё же используют, и поэтому нелишне будет позволить вашему воображению проникнуть в их технику и понять некоторые её особенности. Я выяснил, что если сложить губы так, как во время произнесения звука «о», то получается богатый, полный и открытый звук. Если сложить губы, как бы произнося «и», то звук получится более резким и пронзительным. Естественно, что во время игры формирование звука «еее» происходит внутри ротовой полости, тогда как губы сложены в базовый флейтовый амбушюр. Если бы вы решили произнести звук “и”, в то же время сложили губы, как во время произнесения звука «о», то у вас получился бы звук, напоминающий немецкое “ü” ил “ö”.

Пульсация дыхания

Поток выдуваемого вами воздуха чем-то напоминает конский волос движущегося по скрипичной струне смычка. Как фиддлер может для акцентирования некоторых нот менять скорость движения и силу нажима смычка на струну, так и вы можете вдохнуть в мелодию жизнь, манипулируя своим дыханием. Как фиддлер налегает на смычок – так и вы должны налегать на ваше дыхание.

Я тщательно рассматриваю эту тему в Главе 10 в секциях “Ритмически акценты в длинных роллах” и “Есть пульс – есть жизнь”.

Твёрдая D (hard D)

Иллианщики часто играют нижнее D тяжело, громко и гулко путём сильного передавливания мешка на этой ноте. Эта *твёрдая D* давно приглянулась ирландским флейтистам. На флейте твёрдая D звучит очень громко и иногда грубо. Оно получается при помощи очень быстрой струи воздуха, выдуваемой через очень малую апертуру под большим углом к кромке амбушюрного отверстия. Звучание твёрдой D на флейте можно услышать в записях Мэтта Моллоя, Конала О’Грады, Джона МакКенны и других. Есть мнение, что твёрдую D легче всего сыграть на флейтах простой системы с D в качестве самой низкой ноты.

Если у вас возникли проблемы с исполнением хорошей твёрдой D, проверьте, тщательно ли прилегают к отверстиям подушечки ключей. Имеет большое значение и размер амбушюрного отверстия. Если оно слишком большое, то извлечь хорошая твёрдая D будет достаточно сложно.

И напоследок – о звукоизвлечении и амбушюре

Тонкости звукоизвлечения и амбушюра усваиваются музыкантами на протяжении многих лет, в процессе репетиций и игры. Если вы представляете себе, какой звук вы хотите – половина дела сделана. Если вы будете постоянно слышать в голове этот желаемый звук, ваши уши, мудрость и интуиция, в конце концов, подскажут вам, какие физические действия необходимо выполнить, чтобы получить этот звук. Тренируйте ваши мышцы и ум. Будьте требовательными и чуткими к себе.

Часть 3

Орнаментация

Введение в орнаментацию

Ирландская музыка живёт и продолжает жить в слуховой традиции. Среди ирландских вистлеров и флейтистов очень развиты различные стили и техники орнаментации. Было бы большой ошибкой думать, что их можно свести к единому набору законов и правил, по которым они составляются.

Во время изучения орнаментации и формирования вашего собственного стиля совершенно необходимым является слушание игры более опытных музыкантов – и желательно вживую. Привыкайте к этому с самого начала. Эта книга поможет вам лучше понять, что вы можете увидеть и услышать в игре профессионалов.

Я понял, что чем сильнее я обращаю внимание на орнаментацию в своей собственной игре и в игре других людей, стиль которых существенно отличается от моего, тем больше понимаю, насколько тонка разница между множеством стилей, сосуществующих в ирландской традиционной музыке. Именно это стилистическое разнообразие и наполняет жизнью ирландскую музыку. В этом многообразии существует некая общая основа, с которой и нужно начинать обучение. Полное понимание искусства орнаментации и развитие собственного стиля требует многих лет игры и внимательного слушания.

По прошествии таких вот тридцати лет у меня сформировалось ясное мнение о том, как наилучшим способом составлять орнаментационные блоки при игре на вистле и ирландской флейте. В этой книге я постараюсь более-менее ясно и полно рассказать о тех вещах, которые либо объяснены в литературе неадекватно, либо эти объяснения требуют полноты и точности.

Слуховая традиция

Ирландская традиционная музыка всегда передавалась в звуковой форме. Поэтому до сих пор не существует единого мнения о том, как при помощи слов и нот создать общую концепцию техники орнаментации. Я надеюсь, что мои нововведения позволят хотя бы немного приблизиться к созданию такой концепции.

Но не позволяйте чернилам и бумаге дать вам забыть о первостепенной важности слушания и передачи ирландской музыки по слуху. Нотная грамота – отличный помощник, замечательный набор инструментов, и я настоятельно рекомендую всем её изучить. Но она никогда не должна из слуги превратиться в хозяина. Остерегайтесь зависимости от нотной грамоты (см. Гл.1).

Слишком много заимствований из классической музыки

Большинство людей, пытающихся записывать ирландскую традиционную музыку для флейты и вистла, обычно заимствуют концепцию записи из классической музыки. Но она подходит для этого лишь в отдельных случаях, в остальных же – нет.

Орнаментация – как раз та область, где «классические» заимствования не подходят. За многие годы преподавания я встречал огромное количество музыкантов, сбитых с толку орнаментационной техникой. Большинство из них не имело возможности общаться с хорошими музыкантами и слушать их. Сражённые красотой того, что они слышали в записях, и не обладая при этом необходимой важной информацией, они в поисках вдохновения часто обращались к книгам. Авторы всех книг, написанных на эту тему, брали заимствования из классической музыкальной нотации и пытались с их помощью определить техники и концепции, в классической музыке не содержащиеся. Туманные и неполные описания, содержавшиеся в этих книгах, немного помогали, но, к несчастью, порождали и сохраняли непонимание сути ирландской флейтовой и вистловой орнаментации.

Большое количество непонимания возникает в результате свободного использования в этих книгах понятия «форшлаг». Я уверен, что подобное использование этого понятия сильно ограничивает музыкальное мышление и служит главным источником непонимания большинством людей ирландской орнаментации. В следующих главах я попытаюсь пролить свет на это неясность и предложу новый точный способ понимания и записи орнаментации для ирландской флейты и вистла. Ключевой концепцией здесь является понятие "*артикуляция"*.

Что такое орнаментация?

Под орнаментацией ирландской музыки я подразумеваю видоизменение или украшение небольших пьес или частей мелодии длиной от одной до трёх восьмых. Эти изменения и украшения осуществляются в основном при помощи специальной пальцевой артикуляции, а не посредством добавления дополнительных декоративных нот и форшлагов.

В современной классической музыке орнаментация понимается по-другому. Книга "Ornamentation, A Questions & Answer Manual", описывающая особенности орнаментации от эпохи барокко до наших дней, предлагает такое определение: «Орнаментация – это добавление в ткань мелодии дополнительных нот, делающее мелодию более выразительным».

Классические музыканты придерживаются этой точки зрения – как и новички, пришедшие в ирландскую традиционную музыку. Однако пока ирландская орнаментация будет ассоциироваться у них с добавлением нот, им будет невозможно достигнуть плавности ирландкой традиционной музыки.

Более чем «декоративные»

Слово «украшение» означает музыкальный элемент, который может быть выброшен из произведения, при этом смысл произведения не пострадает. Многие украшения, используемые в ирландской музыке, подходят под это определение, хотя есть и такие, которые ему не соответствуют и являются неотъемлемой частью музыкального произведения. Другими словами, существуют произведения, которые без орнаментации просто не звучат «правильно».

Орнаментация – это инструмент, который мы используем в погоне за вариациями и интерпретациями. Возвращаясь к аналогии музыки с языком, которую я проводил в главе 2, орнаментацию можно соотнести с индивидуальными особенностями произношения слогов и слов. Вариация соответствует способу компоновки слов во фразы, использованию идиом и сленга. Интерпретация соответствует способу компоновки фраз в предложения и параграфы, выражению индивидуальности, души, вашему видению мира посредством языка.

Техника орнаментации тесно связана с техниками легато, языковой артикуляции, с контролем дыхания, что даёт музыканту обширный инструментарий для музыкального самовыражения.

Шляпы долой перед волынками!

Как уже говорилось в Главе 1, техника орнаментации ирландской флейты и вистла берёт своё начало в традиции игры на иллиане – ирландской волынки с мехами, чья музыка, в свою очередь, произошла из традиции более древних пастушеской волынки и *píob mór.* Природа музыкальных возможностей этих старинных волынок помогает пролить важный свет на то, почему техника игры на иллиане, вистле и ирландской флейте развивались так, как развивались. На этих волынках для артикуляции соседних нот одинаковой высоты можно было использовать только пальцевую артикуляцию. Эти способы артикуляции дошли до нас в форме катов и страйков, а также многонотных украшений, состоящих из катов и страйков.

Разумеется, традиция ирландской флейты и вистла успешно развивалась и независимо от традиции волынки, так что разница между иллианом и флейтами всё равно значительна.

Артикуляция или орнаментация?

Многие музыканты используют вместо языковой артикуляции функции голосовой щели и диафрагму. В дальнейшем для простоты я буду называть эти приёмы общим названием «глоточная артикуляция». Более глубоко я коснусь её в главе 20.

Глоточную и языковую артикуляции обычно относят к группе «артикуляция». В этой книге я определяю артикуляцию как *очень короткий звуковой компонент ноты, определяющий её начало или атаку*.

До сих пор я использовал понятие артикуляции так, как если бы оно всегда использовалось при описании ирландской традиционной музыки. Однако это не так.

Каты и страйки, приёмы пальцевой артикуляции, воспринимаются ирландскими музыкантами в качестве украшений. Поскольку такое их определение проверено временем, я с ним соглашусь. Но всё равно более точным было бы называть их артикуляциями. Они звучат очень быстро и определяют атаку ноты.

Каты и страйки – разновидности артикуляции, имеющие собственную высоту звучания, поэтому я определяю их как разновидности высотной артикуляции. Именно благодаря своей высотной составляющей они воспринимаются ухом как украшения. Другие виды артикуляции (глоточная, языковая) не имеют этой составляющей, и потому не воспринимаются как украшения (иной смысл имеет быстрое повторение языковых и глоточных элементов).

Категории украшений

Большинство украшений являются **пальцевыми украшениями**. Я подразделяю их на две группы: однонотные и многонотные украшения.

К однонотным украшениям относятся *кат* и *страйк*, а также приём изменения высоты ноты, называемый *слайдом*.

Многонотные украшения включают *ролл, крэнн, трель, пальцевое вибрато* и некоторые другие. Существует много разновидностей роллов и крэннов.

После изучения этих разновидностей мы перейдём к группе **непальцевых украшений**, в которую входят *дыхательное вибрато* и *повторяющаяся глоточная/языковая артикуляция*. И, наконец, в Главе 19 мы изучим орнаментацию при помощи небольших мелодических вариаций.

Я настоятельно рекомендую изучать данную главу последовательно, поскольку материал каждого следующего раздела этой главы практически всегда основывается на материале предыдущего.

Будьте избирательны

В этой книге я представляю вам достаточно много выразительных техник – особенно в области орнаментации. Но помните, что совершенно необязательно включать все их в свой собственный стиль. Вы ведь не кладёте в салат всё содержимое холодильника, не так ли? В этой книге описаны некоторые приёмы и техники, часть которых лично я использую очень редко, а некоторые не использую вообще. Транскрипции произведений великих флейтистов и вистлеров, приведённые в Части 8, очень хорошо демонстрируют эту избирательность.

Для развития своего собственного звучания требуются годы опыта. Со временем и с опытом вы найдёте очень ясное видения себя в своей музыке.

Введение в орнаментацию одиночных нот

Однонотные украшения – это **каты, страйки** и **слайды**.

Каты и страйки относятся как к категории орнаментации, так и к категории артикуляции. Каты и страйки – высотная артикуляция, в то время как горловая и языковая артикуляции высоты звука не имеют.

Многократное повторение горловой или языковой артикуляции может функционировать как многонотная орнаментация, о чём будет рассказано в Главе 20.

Слайд – это *переход*. С моей точки зрения, этот приём не относится к артикуляции, поскольку имеет слишком большую длительность звучания, хотя некоторые музыканты играют очень быстрые и неуловимые слайды.

Однонотные украшения могут использоваться как отдельно, так и в группах, составленных разными способами.

Глава 7
Каты

Первое и важнейшее украшение, которое нужно изучить – это кат. Кат, бесспорно, является самым часто используемым украшением в ирландской музыке, и мы потратим некоторое время на изучение различных контекстов, в которых он обычно используется. Иногда можно столкнуться с со следующими названиями, под которыми всё равно подразумевается кат: *chip, grace, grace note* и *upper grace note*.

Кат делается быстрым и коротким движением пальца вверх, в результате которого отверстие оказывается открытым, после чего следует немедленное опускание пальца на отверстие. При хорошо исполненном кате движение пальца практически не заметно со стороны. Палец должен еле-еле сдвинуться вверх – ровно настолько, сколько нужно для полного открытия отверстия. Во время исполнения катов очень важно держать руки расслабленными. Не поддавайтесь искушению напрячь пальцы, чтобы сделать кат быстрым и ясным.

Хорошо исполненный кат звучит очень коротко, настолько коротко, что посторонний слушатель не в состоянии определить его длительность и высоту. Иными словами, хорошо сыгранный кат не воспринимается как нота.

Как формирует атаку ноты и акцентирует её. Я называю артикулируемую ноту *базовой нотой*. Хотя кат и воспринимается как не имеющий высоту звучания, фактически он её имеет, и она всегда выше базовой ноты. Частично благодаря этой высоте кат и получает свою качественную индивидуальность. Кат – высотная артикуляция.

Как может быть исполнен как едва заметно, так и чрезвычайно акцентировано – в зависимости от контекста мелодии, качества дыхания, а также от того, задействованы ли в тот момент язык, глотка, исполняется ли в это время слайд (о слайдах – см. Главу 9).

Меняем неверное понимание

К несчастью, во всех источниках, что мне попадались, я встречал идею о том, что кат является нотой. Однако нотная запись не отражает суть того, что на самом деле слышится во время хорошего исполнения ката.

Это вызвано тем, что поначалу кат кажется различимым, однако рассмотрение ката как элемента артикуляции приводит к существенно более точному пониманию его природы и функции. Нужно постараться понять смысл ката, поскольку он является важным элементом языка ирландской традиционной музыки, а от того, как мы понимаем музыку, зависит то, как мы её играем. В ирландской музыке нужно часто обращать внимание на детали. Кат - крохотный элемент, который при грамотном исполнении привносит в мелодию много энергии и экспрессии.

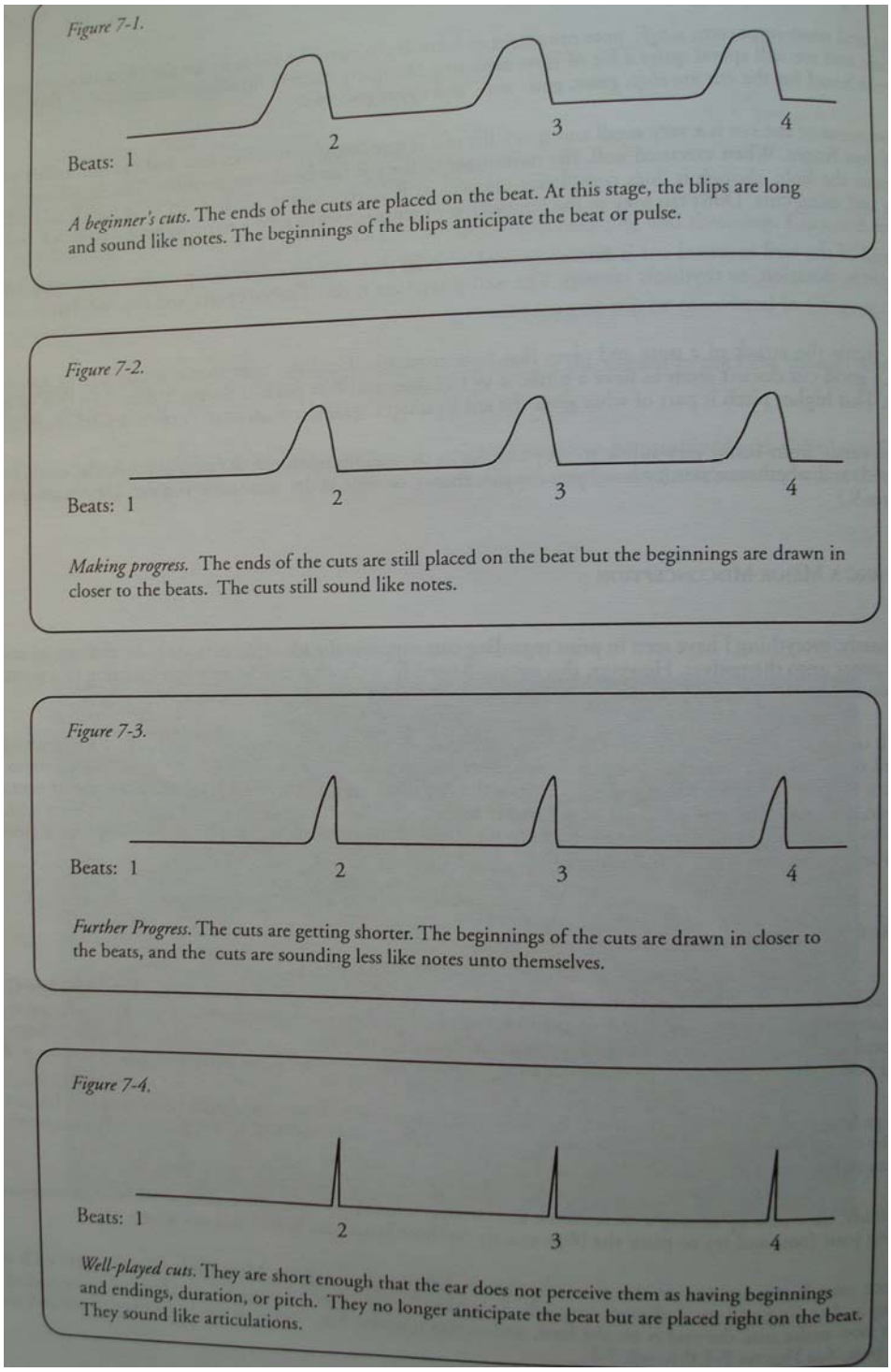
Пробуем играть каты

Возьмите нижнее G (позже вы можете повторить это упражнение уже на верхнем G). Удерживая эту ноту и не используя никакой языковой или горловой артикуляции, сделайте небольшой «блип» в звучании, очень быстро подняв и опустив палец B2. Палец B3 при этом остаётся на своём отверстии. Держите палец поднятым настолько мало, насколько это для вас возможно, а также следите за расслабленностью рук и тела.

Этот «блип» даёт звук высотой где-то в районе H. Эта высота варьируется от инструмента к инструменту. Если этот звук не чист – это мелочь. В конце концов, когда у вас появится опыт, ваши каты будут такими быстрыми, что определить их высоту на слух будет невозможно.

Играя каты, придерживайтесь чёткого медленного ритма. Настройте метроном на 60 ударов в минуту и исполняйте каты чётко в каждый удар, не раньше и не позже.

Это непросто. Если вы новичок, то поначалу ваши кат не будут достаточно короткими. Скорее всего, вы сможете различать начало, конец и даже высоту ката. Что именно попадает у вас в удар метронома – конец или начало «блипа»? Пока следите, чтобы это был конец, но со временем стремитесь к тому, чтобы начало также приближалось к удару всё ближе и ближе. См. рисунки 7.1-7.4



Если вы считаете ритм ударами ноги – не ускоряйтесь. А лучше используйте метроном. Делайте каты настолько ясными и быстрыми, насколько можете.

Теперь вместо того, чтобы представлять и слушать чередование нот и «блипов», начните воспринимать каждый «блип» как начало ноты. Длительность каждой ноты – один удар.

Вы должны теперь слушать непрерывную последовательность нот G, каждая из которых начинается «блипом». Если вы будете воспринимать это таким образом, то «блипы» уже не будут представляться вам независимыми отдельными нотами. Они лишь артикулируют базовую ноту G.

Будьте терпеливыми! Для того чтобы научиться играть каты правильно, требуется много времени. Постоянно держите в голове их правильное звучание. Оно будет подсказывать вашим мышцам, как нужно работать.

Внимание!

Я не буду усиленно подчёркивать важность и необходимость расположения катов (и страйков) строго на ударе. Подумайте вот о чём: поскольку каты и страйки артикулируют свои базовые ноты, то первостепенной задачей является расположение нот на соответствующих ударах в чётком цельном ритме. Когда вы приобретёте достаточно опыта, вы уже порой не будете хотеть располагать ноту чётко на удар или его долю, но вам всегда нужно будет уметь это делать – особенно при игре быстрых вещей.

Кат – это НЕ нота

Хорошо сыгранный кат не является нотой – хотя бы потому, что он просто не распознаётся в качестве ноты.

Кат – это скорее глагол, нежели существительное. Когда мы отрезаем ломоть хлеба от буханки, мы «артикулируем» этот кусок режущим воздействием ножа. Как можно заметить только по эффекту своего воздействия (в нашем случае – по появлению новой грани и, соответственно, отдельного ломтя хлеба). Отрезание не может существовать отдельно от хлеба.

Исполнять кат – значит, артикулировать ноту особым образом. Языковая артикуляция – уже иной способ. Каждый приём артикуляции должен занимать очень малый промежуток времени, и поэтому слушатель не может определить его длительность и, соответственно, не может распознать его как отдельную ноту. Слушатель также не может определить и высоту. Всё это – секреты ката и страйка.

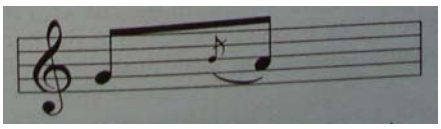
Каты и страйки кажутся чем-то волшебным. Они настолько быстры, что улавливаются человеком где-то на границе восприятия. Важным и определяющим является именно такое восприятие, а не осознание измеримости ката. При таком пограничном восприятии каты и страйки не чувствуются нотами.

Если воспринимать кат как способ артикулирования ноты, то из этого следует, что он должен находиться в том же временном интервале, что отведён на исполнение необходимой длительности базовой ноты.

Такова эта музыка. Когда вы исполняете кат, этот кат не должен располагаться перед началом ноты – он и есть начало ноты. Очень важно понять это. Вы не сможете сразу играть короткие каты (возможно, в течение долгого времени), но если вы будете стараться и постоянно держать в голове их правильное звучание, у вас это получится.

Кат – это НЕ форшлаг

В моей практике все, кто учился орнаментации для ирландской флейты и вистла по книгам, понимают кат как некую разновидность форшлага. Некоторые даже называют это катом, однако чаще всего употребляют названия *grace* или *grace note*. Кроме употребления этих классических терминов для обозначения ката, многие авторы даже употребляют для этого соответствующую нотную запись.



По многим причинам, приравнивание катов к форшлагам (как в устной форме, так и в нотной записи) является заблуждением. Хорошо исполненный кат на форшлаг совершенно не похож.

Почему кат и форшлаг – не одно и то же?

В классической музыке, начиная от барокко и заканчивая настоящим временем, форшлаг всегда имеет вполне определённую высоту звучания, которую можно расслышать. Нотная запись форшлага целиком определяет его аппликатуру, при этом форшлаг должен звучать чисто.

Хорошо сыгранный кат имеет высоту, но в сочетании с такой малой длительностью, что эта высота неразличима на слух. Высота ката может не соответствовать ключу мелодии, и, более того, может вообще не соответствовать ни одному из двенадцати звуков хроматической гаммы. Аппликатура ката определяется степенью отклика на неё, ясностью и эффективностью – но никак не нотой, которую воспроизводит кат.

Нотная запись форшлага предполагает, что форшлаг должен распознаваться как отдельная нота.

Кат – приём артикуляции. Он не должен слышаться как отдельная нота.

Форшлаг имеет длительность, которая берётся от длительности основной ноты. Поскольку форшлаг расположен перед основной нотой и, следовательно, перед ударом, он вынужден своей длительностью скрадывать длительность основной ноты.

Кат – способ выражения атаки ноты. Кат располагается чётко на ударе, а не перед ним. Лучше всего думать, что кат вообще не имеет длительности. Думайте о кате как о доминирующей границе основной ноты.

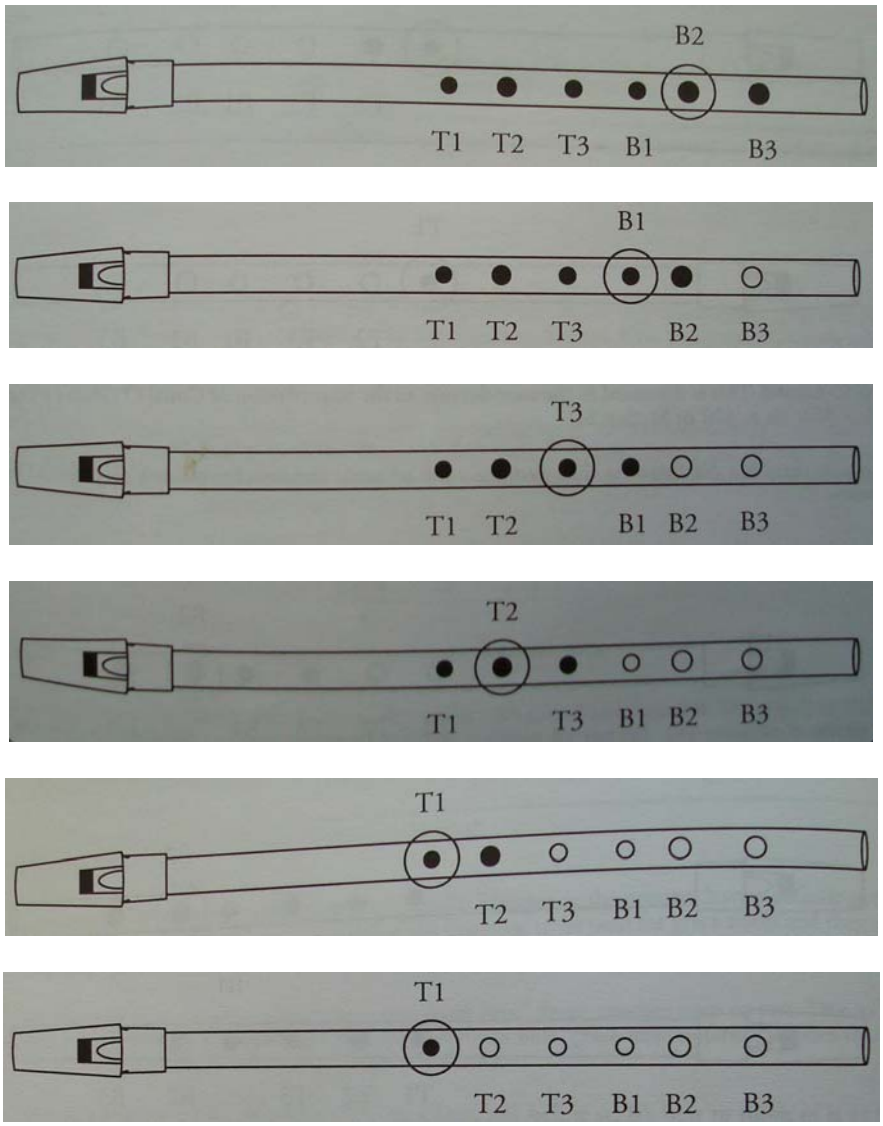
Аппликатуры ката

На мой взгляд, кат всегда должен иметь максимально выраженное и ясное звучание. Гарантией такого звучания является грамотно выбранная аппликатура. Я, как и многие музыканты, использую несколько различных аппликатур. Естественно, каждый выбирает по-своему, какую из них применять в конкретный момент.

Согласно моему методу, при исполнении катов для нот D, E, F#, G и A самое нижнее (то есть самое отдалённое от свистка) закрытое отверстие всегда остаётся закрытым. Кат исполняется при помощи быстрого открывания и закрывания следующего сверху отверстия. Иными словами, кат для ноты D выполняется пальцем H2, для E – пальцем H1, F# - B3, G – B2, A – B1. Исключение составляет нота H. Кат на неё вы также можете исполнить при помощи пальца B1, поскольку в том момент это будет единственный задействованный в игре палец.

Почему я предпочитаю делать каты именно таким способом? Если делать кат пальцем, закрывающим самое нижнее из закрытых отверстий, то он получится по высоте очень близким к основной ноте. Эта близость значительно снижает атаку ноты, на которую делается кат. Я думаю, что предложенный выше способ обеспечивает наибольшую ясность и наилучшую атаку. Но иногда вам может понадобиться сыграть очень нежный и мягкий кат. Тогда можно воспользоваться как раз пальцем, закрывающим самое нижнее из закрытых отверстий. Однако вы не сможете сделать это, если вы делаете кат по нисходящей. Например вы хотите сделать кат на F# при опускании с G на F#. Вы не сможете воспользоваться для этого

пальцем Н1, поскольку этот палец должен просто закрыть своё отверстие для получения ноты F#. А одновременно прикрыть отверстие и сделать кат один и тот же палец не может.

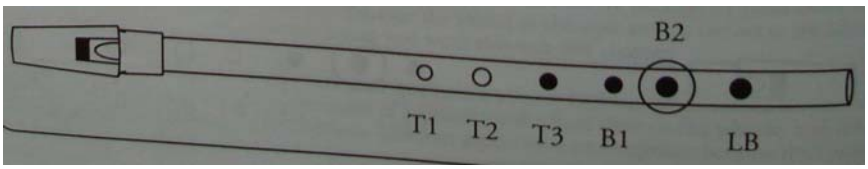


Вы можете захотеть попробовать другие катовые аппликатуры и оценить их эффективность. Можете пробовать, однако будьте готовы к вялому отклику инструмента на ваши действия. Флейта страдает от этого больше, чем вистл – особенно на нотах верхнего регистра. Больше всего преимуществ в этом плане у иллиана, который даёт превосходный отклик на всех аппликатурах.

Есть несколько случаев, когда нужно использовать альтернативные аппликатуры для ката (см. «Каты на ноты, отстоящие более чем на секунду»).

Есть несколько способов сыграть (симулировать) каты на С и С#, хотя не все музыканты ими пользуются. Для ноты С звучание ката симулируется при помощи страйковой аппликатуры (см. рис. 8.8). Некоторые музыканты (например, флейтист Конал О'Града) используют аппликатуры, которые не являются аппликатурами ката, но результатами которых является звук, похожий на кат ноты С. Этого момента я коснусь в предисловии к транскрипции джиги "Ride a Mile" в исполнении Конала О'Грады.

Ниже представлена аппликатурная схема ката на С#, однако она подходит не для всех инструментов.



Общепринятые аппликатуры катов

Очень мало музыкантов используют другие подходы к катам, отличные от тех, что представлены ниже. Эти способы вы можете встретить в большинстве книг, посвящённых этому вопросу.

- Для нот D, E, F#, G кат делается пальцем B3;
- Для нот A и H – пальцем B1.

Привлекательность этих схем в том, что для катов вы используете всего два пальца. Обратите внимание, что в случае с нотами F#, A и H эти методы совпадают с моими рекомендациями.

Однако помните следующее правило: *чем дальше «катовый» палец находится от самого нижнего закрытого отверстия, тем хуже отклик инструмента и смазаннее получается кат.*

Это правило верно для вистлов – но ещё в большей степени оно действует для флейт и лоу-вистлов с их более объёмными воздушными столбами. Также вы можете заметить, что аппликатуры с плохим откликом работают ещё хуже на нотах второго октавы как флейт, так и вистлов.

Для каждого инструмента катовые аппликатуры и результат их работы могут быть различными, однако в общем всё вышесказанное верно для всех инструментов.

Не прогадайте!

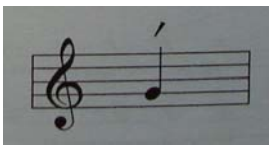
Будьте осторожны, выбирая аппликатуры для катов! Вы можете столкнуться с проблемами поиска разницы между аппликатурными схемами. Кроме того, вы можете поначалу играть довольно медленно, не осознавая, что для более быстрой игры вам понадобятся более чистые и более откликающиеся каты, чем те, что вы выбрали. Дополнительная работа, которую вы проделаете, изучая мои методы, может сослужить вам в дальнейшем хорошую службу. Ценным будет даже переучить то, что вы уже знаете. Я делал именно так.

Предупреждаю вистлеров: для вас с вашим инструментом разница в чистоте и отклике катов на различных аппликатурах может быть практически незаметна, и вы решите, что учить мои аппликатуры не нужно. Однако в будущем вы, возможно, захотите играть на флейте, и там мои методы уже могут понадобиться. Мои аппликатуры дают гораздо более чистые каты на флейте, особенно в верхнем регистре.

Для тех, кто играет на флейте простой системы с ключами: если на вашем инструменте есть соответствующие ключи, то для вас возможны каты на ноты Eb, F, G#, Bb и C. Играя эти ноты, вы можете сделать на них кат пальцем, которым вы бы делали кат на ноту, расположенную на полтона ниже текущей ноты. Например, кат на ноту Eb делался бы тем же пальцем, что и кат на D.

Новая запись катов

Поскольку кат – элемент артикуляции, я записываю его при помощи косой черты, расположенной над нужной нотой.



Эта простая запись ясно отражает смысл, звучание и функцию ката. Во-первых, на изображении присутствует только одна нота, не две. Во-вторых, не присутствует никаких привязок к высоте или длительности ката. Эта запись визуально похожа на другие нотные отметки (например, стаккато или акцент), которые также записываются сверху нот.

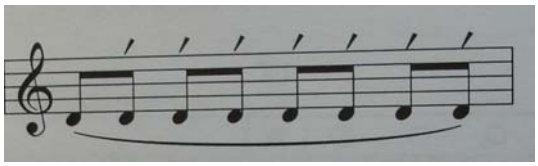
Простейшее использование ката: артикулирование повторяющихся нот

Как уже говорилось в Главе 1, большая часть орнаментационных приёмов для флейты и вистла уходит корнями в технику игры на иллиане и его предшественниках – пастушеской волынке и *píob mór*. Особенность этих старинных волынок – непрерывная струя воздуха, проходящая через чантер.

Чтобы исполнить подряд две ноты одинаковой высоты, вторую ноту нужно как-то артикулировать. Поскольку волынщик не имеет возможность артикулировать глоткой и языком, т.е. возможность останавливать и заново запускать струю воздуха, то он вынужден применять пальцевую артикуляцию, например, кат, для артикулирования второй ноты.

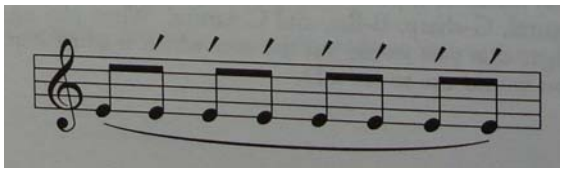
При игре на флейте и вистле есть несколько вариантов решения данной проблемы. Мы можем артикулировать ноту катом, глоткой или языком, а также катом *в сочетании* с языком и глоткой. Можно использовать для этого приём, называемый страйком, хотя чаще всего используется всё-таки кат. Я рекомендую вам пока использовать кат без дополнения языковой и глоточной артикуляции. Применение этих артикуляций в сочетании с катом может сбить вас с верного пути к пониманию того, как более точно исполнять каты.

Теперь давайте попробуем использовать кат для артикуляции повторяющихся нот одной высоты.

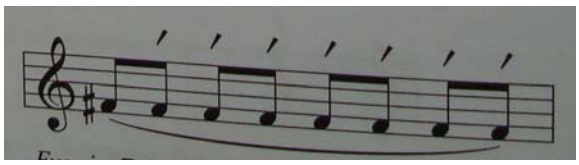


Играйте ноты D. Языком или глоткой артикулируйте только первую ноту. Не прерывая воздушной струи, артикулируйте остальные ноты, исполняя кат пальцем H2. Придерживайтесь ровного небыстрого ритма (например, 60 ударов в минуту), задаваемого либо метрономом, либо ударами вашей ноги. Каждый удар метронома соответствует одной восьмой ноте. Старайтесь располагать кат чётко на удар. Имейте в виду, что если вы будете играть ноту D второй октавы, и у вас открыто при этом отверстие B1, кат получится *ниже* основной ноты D. Сыграйте это упражнение в обеих октавах.

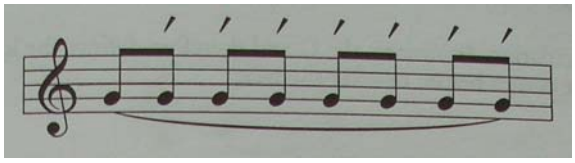
Теперь сыграйте последовательность нот E, делая кат пальцем H1.



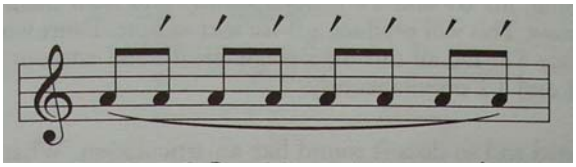
Сыграйте последовательность нот F#, делая кат пальцем B3.



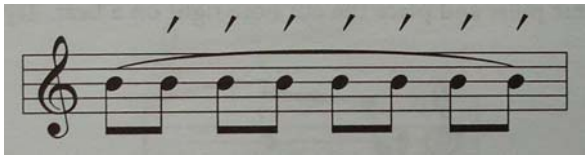
Теперь делайте каты пальцем B2 для последовательности нот G.



Теперь – каты пальцем B1 для нот A.



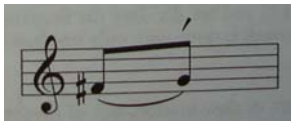
Играйте последовательность нот H, артикулируя их катами при помощи пальца B1.



Если эти упражнения показались вам простыми – очень хорошо. Однако каты используются во многих различных контекстах, что делает использование катов менее простым.

Кат для ноты, расположенной на ступень выше

Вы можете захотеть сделать кат не для того, чтобы разделить повторяющиеся ноты, а для подчёркивания этой ноты, чтобы сделать фразировку более ясной. Допустим, вы хотите сделать кат на ноту G, перейдя на неё с ноты F#.



Переход с F# на G называется переходом на ступень вверх, поскольку это минимальное расстояние между нотами, возможное на звукоряде вистла и флейты. В этом случае эта ступень равна полутону. При переходе, например, с D на E ступень будет равна целому тону.

Для выполнения нашего упражнения нужно сделать *одновременно* две вещи. Во-первых, вы поднимаете палец H1, меняя ноту. И, во-вторых, делаете кат на G пальцем B2. Всё это время палец B3 остаётся на своём отверстии.

Другими словами, вы *одновременно* поднимаете пальцы H1 и B2 во время удара, но палец B2 вы немедленно возвращаете на место, кок только палец H1 покинул своё отверстие.

Помните, что кат – приём артикуляции. Он инициирует ноту G, определяя положение ноты относительно удара. Кат – *не* форшлаг, который исполняется до или после удара.

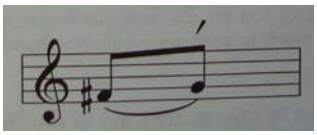
Музыкальная алхимия: превращение трёх нот в две

Выполните следующее медленное упражнение, и пусть вас не беспокоит то, что сначала кат в нём не будет звучать как кат. Встаньте перед зеркалом, чтобы видеть движение своих пальцев (особенно это касается флейтистов).

Играйте F#. Не артикулируя языком, поднимите одновременно пальцы Н1 и В2 и держите их понятыми, продолжая дуть. В результате этого получится звук, похожий на Н. Не беспокойтесь, если он не будет строить. Продолжайте дуть и, не артикулируя языком, опустите палец В2. Всё это нужно сделать на одном выдохе и без глоточной и языковой артикуляции. Повторяйте упражнение, контролируя одновременность поднятия пальцев Н1 и В2.

Исполненный таким образом кат удлиняется и не звучит как приём артикуляции. Во время игры этого упражнения вы, по сути, слышите три ноты: F#, ноту, похожую на Н и G.

Когда освоитесь, начинайте ускорять движение пальца В2. Скоро будет похоже, что вы играете две ноты вместо трёх. Вы услышите кат на ноту G вместо последовательности из трёх нот. Перемещайте этот кат строго на удар. Он будет артикулировать ноту G. Повторяя упражнение, старайтесь чувствовать ритмическую пульсацию и располагать кат строго на удар. Выполняйте упражнение в обеих октавах.



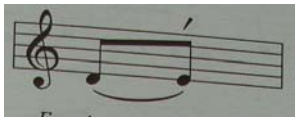
Вы убедились в том, что, хотя кат и технически несложен, комбинация ката с одновременным поднятием другого пальца не столь легко – по крайней мере, поначалу. В дальнейшем вы сможете делать кат на любую ноту в любом контексте.

Следующие упражнения

Выполняя упражнения с нотами F# и G, вы задействуете в аппликатурной схеме пальцы обеих рук. В нижеприведённых упражнениях подобная работа выполняется пальцами одной руки. Некоторым кажется, что это несколько сложнее.

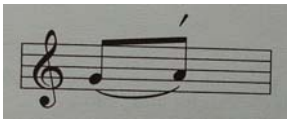
Выполняйте эти упражнения так же, как и предыдущее. Начинайте медленно, не придерживаясь ритма. Постепенно ускоряйте движение «катового» пальца до тех пор, пока не начнёте слышать две ноты вместо трёх. Начните играть ритмично, попадая катом чётко в удар. Играйте все упражнения в обеих октавах.

Упражнение 7.8 похоже на упражнение 7.7, только исполняется на нотах D и E. Одновременно работают пальцы Н3 и Н1. Вся работа совершается нижней рукой.

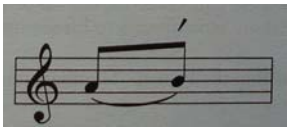


Упражнение 7.9 выполняется на тонах E и F#. Играйте E. Поднимите одновременно пальцы Н2 и В3. Опустите палец В3. Здесь, как и в упражнении 7.7., работают обе руки.

Упражнение 7.10 выполняется на тонах G и A. Играйте G. Поднимите одновременно пальцы В3 и В1. Опустите палец В1. Вся работа выполняется верхней рукой.

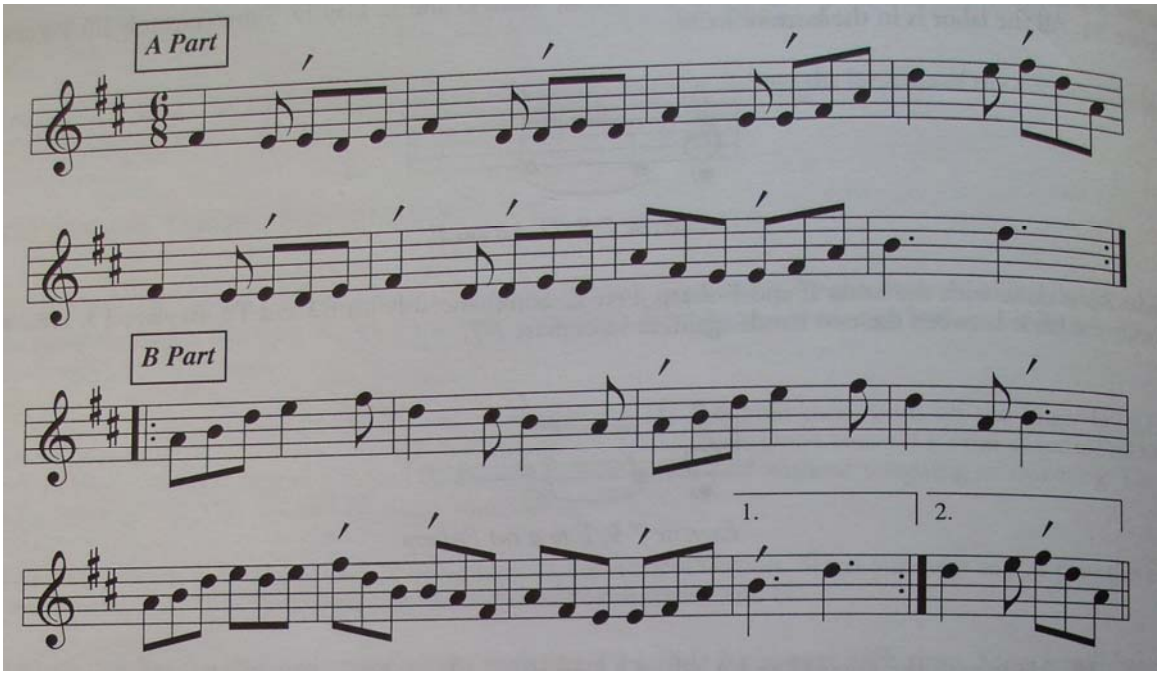


Упражнение 7.11 выполняется на нотах A и H. Играйте A. Одновременно поднимите пальцы B2 и B1. Все движения делаются пальцами верхней руки. В данном случае ситуация несколько отличается, поскольку приём выполняется соседними пальцами. Кат ноты H делается пальцем B1.



Использование катов в мелодии

Перед тем, как переходить к другим контекстам использования катов, давайте попробуем применить каты на практике, разделяя повторяющиеся ноты и артикулируя ноты ступенью выше. На примере 7.15 представлена джига “The Lonesome Jig” (известная также под названиями “The Rolling Waves”, “McGuire’s March” и “Maguire’s Kick”), в которой используются только эти два типа катов. Попробуйте сыграть эту мелодию вместе с катами. Горловую и языковую артикуляцию пока не используйте. Затем сыграйте мелодию без катов. Сделав это, вы увидите, что использование даже очень простых катов значительно влияет на звучание традиционной мелодии.

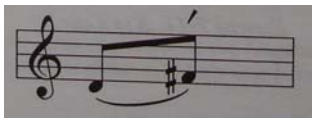


В данном случае каты исполняются только на сильные доли такта. Как вы вскоре убедитесь, каты можно применять в любом месте мелодии. Теперь давайте продолжим изучения контекстов использования катов.

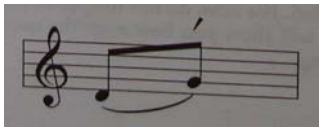
Кат на ноту, отстоящую более чем на секунду

Вы можете захотеть сделать кат на ноту, отстоящую от текущей ноты более чем на одну ступень. Попробуем сделать это. Практически во всех подобных случаях работа будет выполняться пальцами обеих рук. Но сейчас будет одновременно подниматься не два пальца, а больше. Играйте все упражнения в обеих октавах.

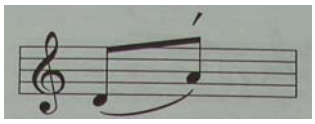
Упражнение 7.12. Перейдите с D на F#, делая кат на F#. Одновременно поднимайте пальцы Н3, Н2 и В3. Опустите В3.



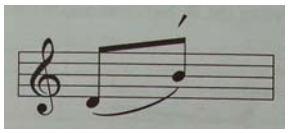
Упражнение 7.13. Перейдите с D на G, делая кат на G. Одновременно поднимайте пальцы Н3, Н2 и Н1 и В2. Опустите палец В2.



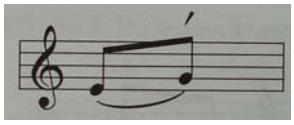
Упражнение 7.14. Перейдите с D на A, делая кат на A. Одновременно поднимайте пальцы Н3, Н2 и Н1, В3 и В1. Опустите палец В1.



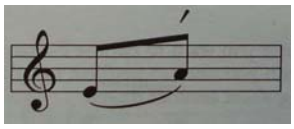
Упражнение 7.15. Перейдите с D на H, делая кат на H. Одновременно поднимайте все шесть пальцев. Опустите палец В1.



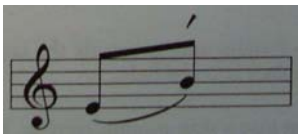
Упражнение 7.16. Перейдите с E на G, делая кат на G. Одновременно поднимите пальцы Н2, Н1 и В2. Опустите палец В2.



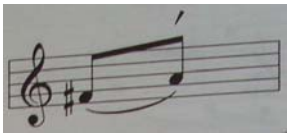
Упражнение 7.17. Перейдите с E на A, делая кат на A. Одновременно поднимите пальцы Н2, Н1, В3 и В1. Опустите палец В1.



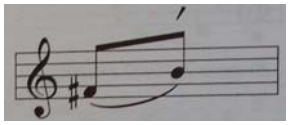
Упражнение 7.18. Перейдите с E на H, делая кат на H. Поднимите одновременно все пять пальцев. Опустите палец B1.



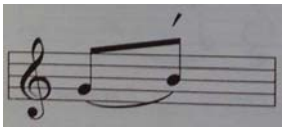
Упражнение 7.19. Перейдите с F# на A, делая кат на A. Поднимите одновременно пальцы H1, B3 и B1. Опустите палец B1.



Упражнение 7.20. Перейдите с F# на H, делая кат на H. Поднимите одновременно все четыре пальца. Опустите палец B1.

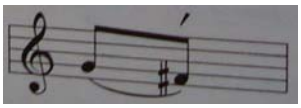


Упражнение 7.21. Перейдите с G на H, делая кат на H. Поднимите все три пальца. Опустите палец B1.



Кат ноты, расположенной на ступень ниже

Допустим, вы переходите с ноты G на F# и хотите сделать кат на F#. Как и в предыдущем случае, вам нужно совершить одновременно два движения пальцами. Только в этот раз вы будете делать кат одновременно с *опусканием* другого пальца.



Опустите палец H1 на своё отверстие, переходя тем самым от G к F#. В тот же самый момент, т.е. чётко во время удара, поднимите и немедленно опустите палец B3.

Это упражнение тоже полезно сделать сначала медленно. Кат растянется и не будет звучать так, как нужно. Наблюдайте в зеркало за движениями своих пальцев.

Играйте G. Без языковой артикуляции опустите палец H1 и одновременно поднимите палец B3. Получится звук, похожий на ноту A. Если вы слышите между G и нотой, похожей на A короткую F#, то это означает, что вы поднимаете палец B3 поздно. Затем опустите B3 обратно, заканчивая кат. Делайте это упражнение на одном дыхании. В итоге вы будете слышать три ноты: G, нота, похожая на A, и F#.

Повторяйте это упражнение. Когда освоитесь, пробуйте опускать палец B3 быстрее. В результате вы в конце концов будете слышать две ноты вместо трёх. У вас будет слышен кат на F#. Расположите кат строго в удар, артикулируя им ноту F#. Выполняйте это упражнение в обеих октавах.

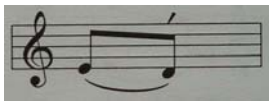
Страйки – вместо катов нот, расположенных на ступень ниже

Вместо катов на ноты, расположенные на ступень ниже, можно использовать страйки. Страйкам посвящена следующая глава данной книге. Однако я хотел бы предостеречь вас от отказа изучать каты на нисходящие ноты. Звучание таких катов сильно отличается от звучания страйков и, по моему мнению, в гораздо лучшую сторону. Также я заметил, что традиционные музыканты гораздо чаще используют в таких случаях именно каты, нежели страйки. Вы должны владеть обеими этими техниками.

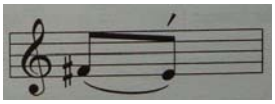
Продолжаем изучать каты

Вот ещё несколько упражнений на игру катов на нисходящие ноты. Выполняйте их так же, как делали до этого упражнение 7.22. Начинайте играть медленно, не придерживаясь ритма. Постепенно ускоряйте движения «катового» пальца, пока не будете слышать две ноты вместо трёх. Затем устанавливайте кат строго в удар и играйте ритмично. Играйте каждое упражнение в обеих октавах.

Упражнение 7.23 выполняется на нотах E и D. Одновременно опускайте палец H3 и поднимайте H2. Опустите H2 на место. Вся работа выполняется пальцами одной руки.

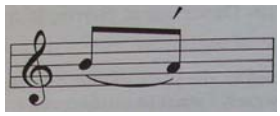


Упражнение 7.24 выполняется на нотах F# и E. Одновременно опускайте палец H2 и поднимайте H1. Опустите H1 на место. Вся работа выполняется пальцами одной руки.



Упражнение 7.25 выполняется на нотах A и G. Одновременно опускайте палец B3 и поднимайте B2. Опустите B2 на место. Вся работа выполняется пальцами одной руки.

Упражнение 7.26 выполняется на нотах H и A. Одновременно опускайте палец B2 и поднимайте B1. Опустите B1 на место. Вся работа выполняется пальцами одной руки.

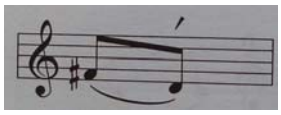


Каты на ноты, расположенные ниже более чем на одну ступень

Мы переходим к группе катов, аппликатуры которых отличаются от тех, что мы изучили раньше. Они необходимы в случае, когда нота, на которую делаем кат, расположена ниже текущей больше, чем на одну ступень, - но лишь тогда, когда обе ноты расположены в

одной октаве инструмента. При опускании со второй октавы на первую используются стандартные аппликатуры.

Рассмотрим следующий пример, в котором происходит переход с F# на D, причём на D делается кат.



Обычно мы делаем кат на D пальцем Н2. Однако для перехода с F# на D нам нужно поместить на отверстия пальца Н2 и Н3. Одновременно с этим невозможно сделать кат пальцем Н2. Поэтому необходимо использовать другой палец. В данном случае наилучшим выбором для этого будет кат при помощи пальца Н1. Обратите внимание на то, что во время игры F# палец Н1 всё равно закрывает самое нижнее отверстие.

Общее правило

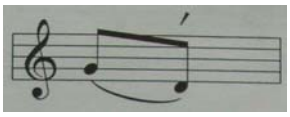
Во всех подобных ситуациях существует общее правило для исполнения катов: кат нужно играть самым нижним задействованным в данный момент в игре пальцем. Обратите внимание, что во время исполнения более высокой ноты этот палец всё равно должен закрывать своё отверстие.

Для пущей полноты привожу описания каждого из этих катов в следующих упражнениях. Однако на практике некоторые из них могут быть трудными для исполнения или невразумительными (особенно во второй октаве). Чем больше интервал, на который нужно опуститься, тем менее полезным является в этом случае кат.

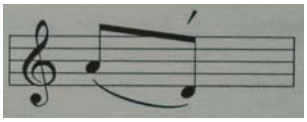
Перед тем, как продолжить описание этих особых катов, нужно сказать, что для их исполнения есть ещё дополнительная возможность. Вы можете захотеть исполнить их, поскольку это будет единственная возможность сыграть кат, спускаясь с ноты C#. Если вы слегка укоротите высокую ноту, остановив струю воздуха языком или глоткой, то во время образовавшейся паузы вы можете опустить палец, требующийся для игры нижней ноты, и уже только тогда сделать кат, используя обычную катовую аппликатуру. Рассмотрим пример. Допустим, вы спускаетесь с нижней H на нижнюю E, и хотите сделать кат на нижнюю E. Вы можете укоротить ноту H, затем в образовавшуюся паузу поставить пальцы В2, В3, Н1 и Н2, т.е. пальцы, необходимые для игры ноты E. На следующий удар артикулируйте ноту E глоткой или языком, и *одновременно* с этим исполните пальцем Н1 кат. Укорачивая ноты, как описано здесь, следите за тем, чтобы это не нарушало ткани мелодии.

Вернёмся к упражнениям.

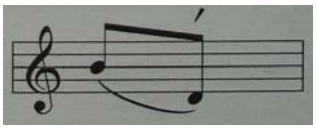
Упражнение 7.28 выполняется на нотах G и D. Одновременно опускайте палец Н1, Н2 и Н3 и поднимайте В3. Опустите В3 на место. В верхнем регистре вы при этом заходите открыть отверстие В1 для исполнения ноты D.



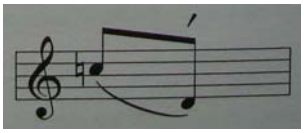
Упражнение 7.29 выполняется на нотах A и D. Одновременно опускайте палец В3, Н1 и Н2, и поднимайте В2. Опустите В2 на место. Вся работа выполняется пальцами одной руки.



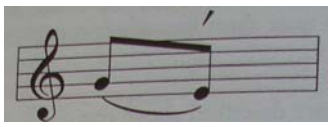
Упражнение 7.30 выполняется на нотах H и D. Одновременно опускайте палец B2, B3, H1 и H2, и поднимайте B1. Опустите B1 на место. Это очень непрактичная схема, не работающая на некоторых инструментах – особенно на второй октаве. Во второй октаве вы не сможете открыть отверстие B1, поскольку это препятствует исполнению ката.



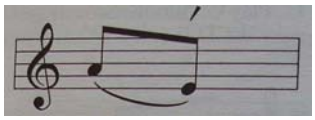
Упражнение 7.31 выполняется на нотах C и D нижнего регистра. На большинстве инструментов нота C извлекается закрыванием отверстий B2 и B3. Одновременно опустите пальцы B1, H1, H2 и H3 и поднимите B3. Затем опустите B3.



Упражнение 7.32 выполняется на нотах G и E. Играйте G. Опустите H1 и H2 и поднимите B3. Опустите B3. Играйте упражнение в обеих октавах.

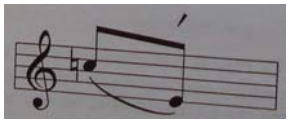


Упражнение 7.33 выполняется на нотах A и E. Играйте A. Одновременно опускайте пальцы B3, H1 и H2, поднимая B2. Опустите B2. Играйте в обеих октавах.



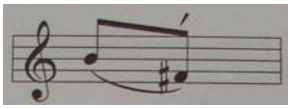
Упражнение 7.34 выполняется на нотах H и E. Играйте H. Одновременно опускайте B2, B3, H1 и H2, поднимая T1. Опустите T1. На некоторых инструментах этот приём может не работать, особенно в верхнем регистре.

Упражнение 7.35 выполняется на нотах C и E нижнего регистра. Играйте C. На большинстве вистлов и флейт для этого нужно закрыть отверстия B3 и B2. Одновременно опустите B1, H1 и H2, и одновременно поднимайте палец B3. Опустите B3. Если для получения ноты C вам нужно будет добавить пальцы H1 и/или H2, этот кат всё равно будет работать. Если же вам нужно будет добавить палец H3, вам придётся его поднять одновременно с катом.

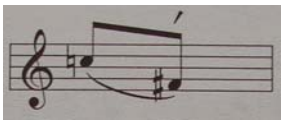


Упражнение 7.36 выполняется на нотах A и F#. Играйте A. Одновременно опускайте B3 и H1, и поднимите B2.Опустите B2. Играйте упражнение в обоих регистрах.

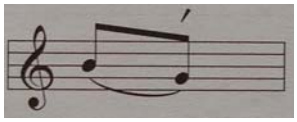
Упражнение 7.37 выполняется на нотах H и F#. Играйте H. Одновременно опускайте B2, B3 и H1, и поднимайте B1. Опустите B1. На некоторых инструментах этот приём может не работать во второй октаве.



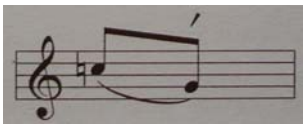
Упражнение 7.38 выполняется на нотах C и F#. На большинстве вистлов и флейт для этого нужно закрыть отверстия B3 и B2. Одновременно опустите пальцы B1 и H1, поднимая B3. Опустите B3.



Упражнение 7.39 выполняется на нотах H и G. Играйте H. Одновременно опускаете B2 и B3 и поднимайте B1. Опустите B1. На некоторых инструментах этот приём может не работать в верхнем регистре.



Упражнение 7.40 выполняется на нотах C и G. На большинстве вистлов и флейт для этого нужно закрыть отверстия B3 и B2. Одновременно опускайте B1 и поднимайте B2. Опустите B2.

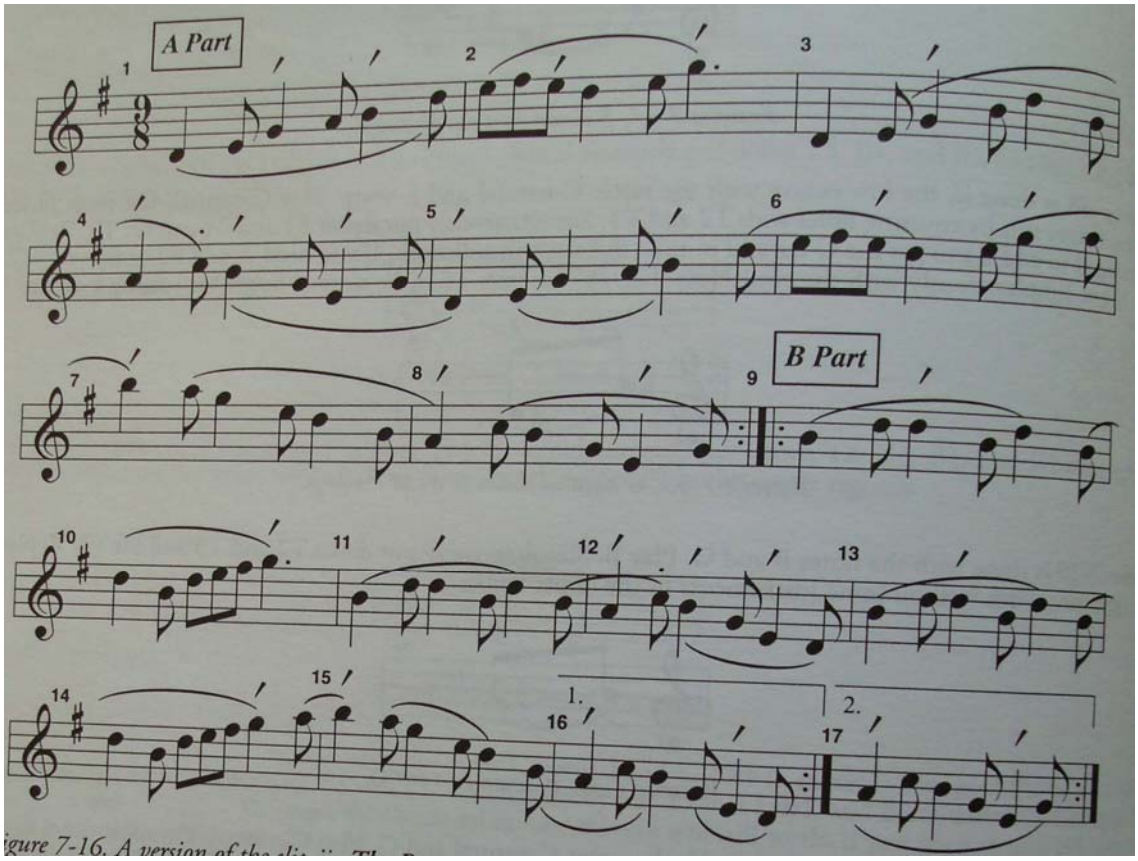


Использование в мелодии всех типов катов

Сейчас, когда мы изучили все разновидности катов, попробуем применить их на практике. На рисунке 7.16 представлена версия слип-джиги “The Boys Of Ballysodare”, в которой использованы они все. Чтобы усвоить их, вам нужно следовать обозначениям, которые я указал в нотной записи. Например, вторая лига в четвёртом такте побуждает вас сделать кат на E (и на D в следующем такте) не обычной аппликатурой, а пальцем B3. Такие же каты встречаются в 8, 12 и 16 тактах.

Кроме того, в 4 и 12 тактах встречается ситуация, которую мы не обсуждали ранее. Мы слегка затронем её здесь, но более подробно коснёмся в параграфе «Кат одновременно с артикуляцией языком (глоткой)». За нотой C следует кат на H. Во время ката на H все пальцы в какой-то момент находятся не на инструменте. Кат будет звучать более ясно и читаемо, если вы укоротите тону C при помощи языковой артикуляции, и после этого сделаете кат на

Н. Точка над С означает стаккато – приём, который предполагает отдельное, акцентированное исполнение данной ноты. Попробуйте исполнить кат на Н с артикуляцией и без неё, и подумайте, что вам нравится больше. Он может быть исполнен обоими способами, но я думаю, что кат на Н с артикуляцией делает аппликатуру ката проще в использовании, а сам кат – более чётким.



Кат одновременно с артикуляцией языком (глоткой)

Обычно кат используется для того, чтобы акцентировать ноту. В качестве элемента артикуляции он обычно более заметен, чем глоточная и языковая артикуляция – возможно, благодаря своей частотной составляющей.

Отсюда следует, что сочетание ката с глоточной или языковой артикуляцией позволяет акцентировать ноту в большей степени. Но будьте разборчивы. Помните, что во время артикулирования языком или глоткой ваши пальцы должны быть в воздухе, не на инструменте.

Если у вас ещё нет навыка точного выбора времени для вашего ката, то одновременное использование других видов артикуляции будет скрывать от вас этот факт. Например, если вы, подобно многим новичкам, умеете обыкновение опаздывать с исполнением катов, вы можете слышать (если вы при этом не используете глотку или язык) сначала базовую ноту, и уж только потом – кат. При правильном исполнении они должны совпадать.

Если ваши каты запаздывают, то эта проблема проявляется особенно ярко во время катов на ноты, отстоящие на одну или несколько ступеней. Если вы одновременно с катом артикулируете языком или глоткой, вы на мгновение прерываете звук, внося в общую картину новый ритмический фактор. Это может скрыть от вас то, что вы на самом деле делаете.

Дышите подобно смычку

На эффектную артикуляцию влияют и некоторые другие факторы. В первую очередь это дыхание. Можно быстро и мимолётно усилить или ослабить дыхание подобно тому, как усиливает или ослабляет нажим своего смычка фиддлер. Такие манипуляции с дыханием возможны скорее на Флейтах, чем на вистлах, однако на хороших вистлах ручной работы это также реально сделать.

Начните замечать такие особенности в игре других музыкантов. Позже мы обсудим этот аспект более детально.

Задержка ката (игра ката в центре ноты)

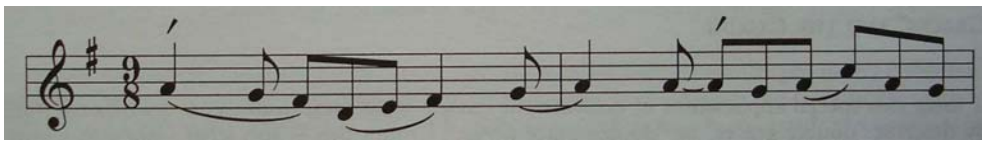
Когда вы освоите приёмы артикуляции, мы сможете варьировать их расположение относительно длительности ноты. Например, вы сможете располагать кат не в начале ноты, а в её середине.

Медленные эйры имеют очень изменчивый и эластичный ритм, а часто его просто нет. Эта музыкальная форма подражает певческой традиции *sean nós* (старый стиль). В эйрах каты и другие разновидности артикуляции могут использоваться в середине нот без привязки к ритму. Особенностям игры эйров посвящена Глава 22.

Разделение катом ноты

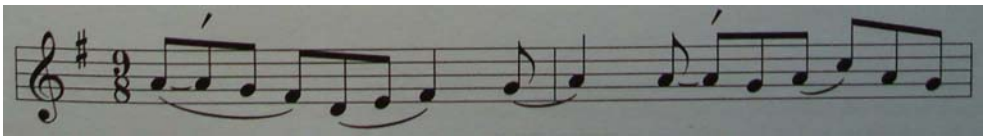
В мелодиях с постоянной пульсацией музыканты практически всегда применяют эту технику, разделяя катом ноту пополам либо на другие пропорции согласно пульсации. При этом такой приём никак не влияет на пульсацию всей мелодии.

В качестве примера рассмотрим первый такт слип-джиги “Hardiman The Fiddler”. На рисунке 7.17 видно, что первая четвертная нота А артикулируется катом.



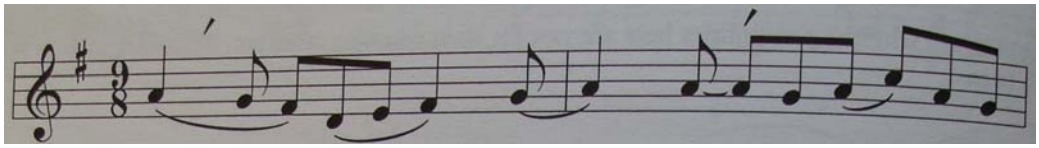
Это один из способов применения ката к данной ноте.

Вместо этого мы можем при помощи ката разделить длительность этой ноты пополам. На рисунке 7.18 я представил четвертную ноту А в виде двух восьмых нот, причём катом выделяется вторая нота в этой последовательности.



Это ещё один способ применения катов в мелодиях. Как так же артикулирует ноту, формирует её акцент. Только в данном случае он делает это не в начале ноты, а в её середине.

Однако большинство музыкантов всё равно сыграют четверть вместо двух восьмых с катом. В этой связи я обозначил этот кат так, как на рис. 7 19.



Здесь записана четверть, но значок ката находится не над ней, а на середине между четвертью и следующей нотой.

Небольшая задержка ката

Иногда музыканты располагают кат чуть-чуть позже атаки ноты, но не настолько, чтобы произошло ритмическое разделение длительности этой ноты. При этом остаётся ощущение, что кат расположен вначале, однако при такой задержке вносится дополнительная изощрённость и ритмическая активность. Конечно, такая задержка может быть и результатом небрежной игры. Но вы можете услышать этот приём в игре таких великих музыкантов, как Мэтт Моллой и Шеймус Иган. Если вы прислушаетесь к их игре, то сможете услышать этот эффект.

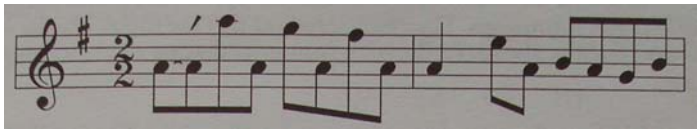
Двойные форшлаги и *casadh*

Я думаю, что перечисленные выше способы задержки катов – это именно то, что многие авторы имеют в виду, когда пишут “double graces” или “double grace notes”. Я также думаю, что это же имела в виду Джеральдин Коттер в своей книге “Tradition Irish Tin Whistle Tutor” под названием *casadh* (ирл. – «скручивать, сворачивать»). Её описание и способ записи приёма *casadh* весьма поверхностно и непонятно. Другого упоминания термина *casadh* в литературе я не нашёл.

Растягивание ката

Иногда, при использовании ката для разделения повторяющихся нот, можно слегка продлить кат таким образом, чтобы получилась новая нота.

Вот первые два такта второй части рила “The Gravel Walk”. Обратите внимание на первые две ноты A, вторая из которых отмечена катом.



Если вы слегка увеличите длительность ката, он превратится в шестнадцатую ноту, как показано на рисунке. Конец удлинённого ката приходится ровно туда, где должно было быть начало обычного ката.

В данном случае всё ещё используется аппликатура ката, а не аппликатура обычной C. Нота до, полученная таким образом, может быть слегка завышенной, но, поскольку её длительность невелика, это не имеет особого значения. Сыграть так быстро ноту C, используя обычную перекрёстную аппликатуру или ключ, достаточно сложно. Эта разновидность ноты C, высота которой находится где-то между равномерно-темперированными C и C#, называется «волыночной C» (piping C).

Поскольку обычный кат и его «растянутый» вариант очень схожи физически (делаются одними и теми же пальцами, с разницей лишь во времени), то «решение» о том, какой кат использовать в данный момент, обычно принимается спонтанно. Я заключил слово «ре-

шение» в кавычки, поскольку его результат незначительно влияет на исполнение мелодии в целом и обычно делается интуитивно.

Прекрасный пример растянутых катов можно услышать в записи Мэтта Моллоя “Griffin From The Bridge”. Транскрипция этой мелодии вместе с описанием растянутых катов приведена в Части 8 данной книги.

Однажды вы освоите каты и основные многонотные украшения, такие, как длинные роллы, и тогда можно будет переходить к новым изыскам техники катов, которая улучшит музыкальный эффект вашей игры. Этим изыскам посвящен параграф «Изменение “силы” ката» Главы 10.

Глава 8
Страйки

Второе однонотное украшение, которое нужно изучить, называется *страйк*. Оно также известно под названиями *tap, tip, pat* и *slap*.

Страйк похож на кат по нескольким параметрам. Страйк – элемент высотной артикуляции, который не является нотой и форшлагом. Это способ акцентирования и атаки ноты. Из этого следует, что страйк, как и кат, располагается строго на ударе, соответствующем основной ноте. Длительность страйка настолько мала, что ни её, ни высоту страйка невозможно расслышать.

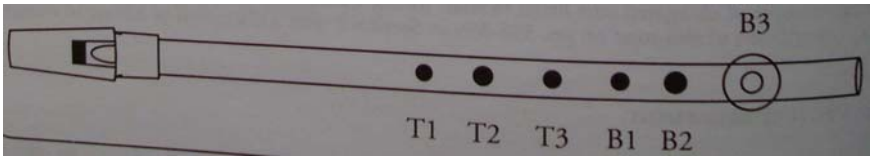
В отличие от ката, высота страйка *ниже* высоты основной ноты. Когда страйк сыгран хорошо, мы не можем различить его высоту, однако благодаря ощущению низкой (относительно основной ноты) высоты и особой атаке мы интуитивно отличаем его от ката. И если звучание страйка всё же похоже на звучание ката, то техника исполнения у них сильно различается.

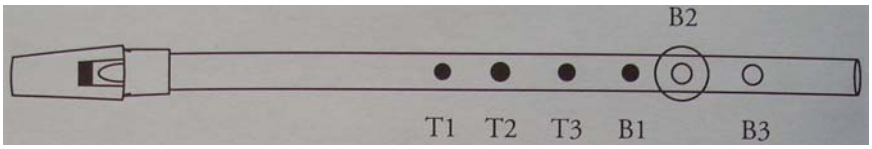
Движения и аппликатуры страйка

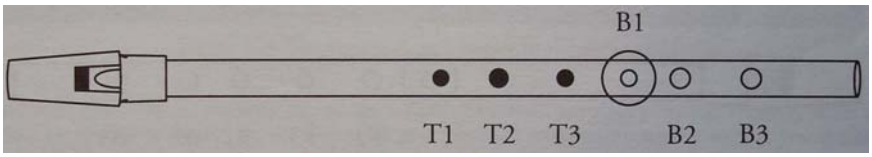
Страйк назван так благодаря своему резкому звуку и перкуссивной природе. Во время исполнения страйка музыкант с большой скоростью «бросает» палец на открытое игровое отверстие. В результате этого палец сам отскакивает назад. Как и при исполнении ката, пальцы должны быть расслабленными, но не вялыми.

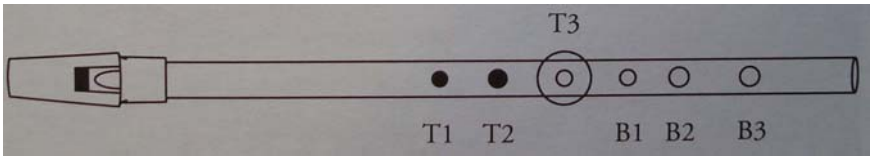
В отличие от ката, аппликатура страйка одинакова практически во всех источниках. Общее правило таково: для данной ноты страйк исполняется на ближайшем к свистку (амбушюрному отверстию) открытом игровом отверстии. Например, страйк для ноты E будет исполняться пальцем H3. Страйк для F# - пальцем H2. Для G – H1. Для A – B3. Для H – B2. Для C (используя перекрёстную аппликатуру) – B1. Для C# - тоже B1. Для ноты D страйк исполнить нельзя.

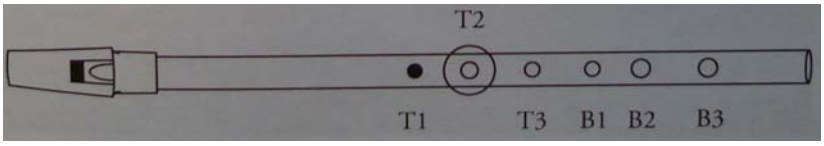
Если вы играете на флейте системы Бёма, то вам нужно исполнять страйки на F# и C по-другому. Подробнее об этом – в Приложении А.

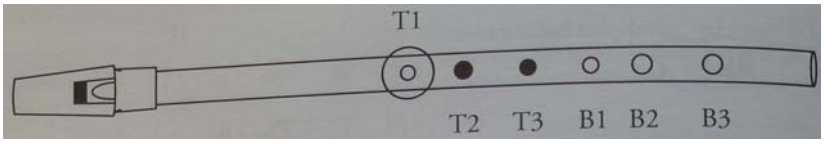


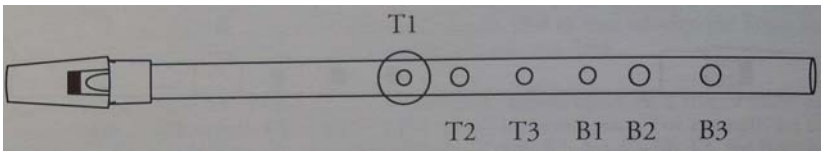




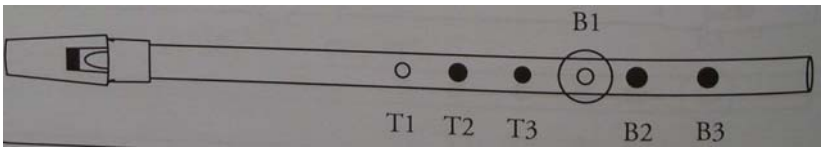








При альтернативной аппликатуре для ноты С в нижнем регистре можно сделать страйк на эту ноту по-другому, получив при этом звук выше, чем основная нота. Страйк при этом будет звучать как кат. По сути дела, этот способ является ничем иным, как симуляцией ката на С (см. рис. 8.8).

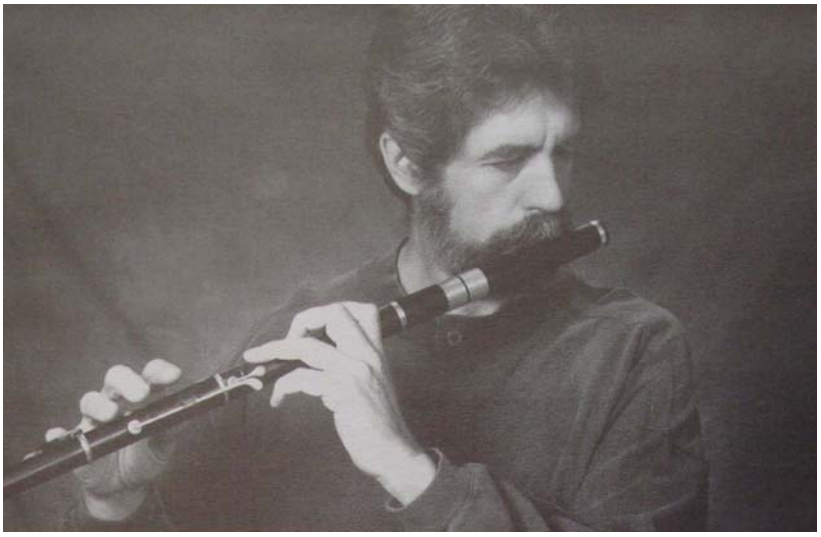


Три фазы страйка

В отличие от ката, движение страйка весьма заметно. Это движение состоит из трёх фаз, каждая из которых перетекает в следующую. Это может навести вас на мысль, что страйки трудны в освоении, однако фактически большинство людей считает, что они легче, чем каты.

Чтобы понять смысл трёх фаз страйка, вам нужно осознавать суть отдыхающей позиции пальцев.

Когда ваши пальцы не прикрывают свои игровые отверстия, они должны расслабленно покоиться на расстоянии около четверти дюйма над своими отверстиями.



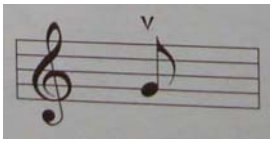
Новички часто держат пальцы слишком высоко над инструментом, что вызывает ненужные напряжения в мышцах. Как и с любым другим инструментом, достижение расслабленности должно быть одной из ваших целей.

Перед исполнением страйка убедитесь, что пальцы, которые не закрывают отверстия, находятся в отдыхающей позиции.

1. Первая фаза – *подготовка*. Для удара страйком поднимаем страйковый палец высоко в воздух;
2. Вторая фаза – фаза *скорости*. Вы бросаете палец по направлению к отверстию. Это создаёт атаку.
3. Третья фаза – фаз *отдачи*. Палец свободно отскакивает назад. Вам не нужно его поднимать. Вернувшись после отдачи, палец сам принимает отдыхающую позицию, готовый к новому движению.

Обозначение страйка

Я обозначаю страйк галочкой над нотой.



Этот символ графически показывает скорость, удар и отдачу пальца при страйке. Это простая и ясная запись, отражающая смысл страйка и его функцию. В этом обозначении не фигурируют ни длительность, ни высота. В нём присутствует лишь одна нота, не две. Так же как и кат, страйк не является форшлагом (не нужно путать это обозначение с обозначением удара вверх для щипковых инструментов).

И ещё раз повторяю…

Я говорил об этом в предыдущей главе и повторяю опять: вы должны располагать каты и страйки чётко в удар. Возможно, вы не всегда будете хотеть использовать каты и страйки для артикуляции ноты строго на ударе, однако вы должны уметь делать это в любом случае.

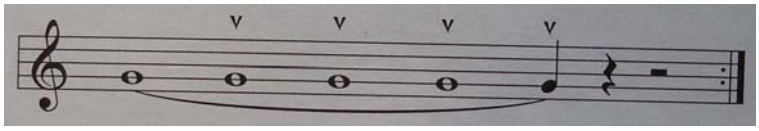
Бесценным помощником для вас в этом отношении является метроном – но лишь тогда, когда вы слушаете его! Я много раз с удивлением наблюдал студентов, которые включали метроном и начинали весело играть, не подозревая о том, что играют совершенно мимо. Если вы научитесь слышать метроном, то вышесказанное не будет к вам относится.

Простейший пример использования страйка: артикулирование повторяющихся нот

Установите метроном на 120 ударов в минуту. Мысленно делите удары метронома на четвёрки. Начинайте играть ноту G в любом регистре. Не артикулируйте и никак не прерывайте ноту.

Пальцы H1, H2 и H3 находятся в отдыхающей позиции. На четвёртом ударе начинается подготовительная фаза страйка. Фаза скорости начинается за мгновение до следующего первого удар, так что сам удар пальца получается строго на удар метронома. С удара начинается следующая четвёрка ударов метронома.

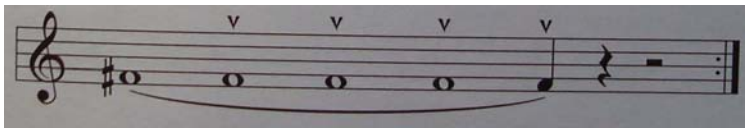
В таком духе артикулируйте страйком ноту G без помощи дыхания.



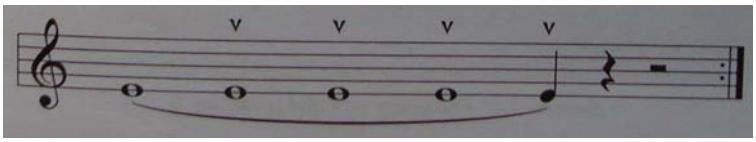
Следите за тем, чтобы каждый страйк приходился чётко на удар. Скорее всего, вам будет это легко, как и большинству людей. Если так – то всё в порядке.

Следующие упражнения нужно выполнять в обоих регистрах.

Делайте упражнение 8.2 для ноты F#. Страйк выполняется пальцем H2.



Упражнение 8.3 для ноты E выполняется пальцем H1.

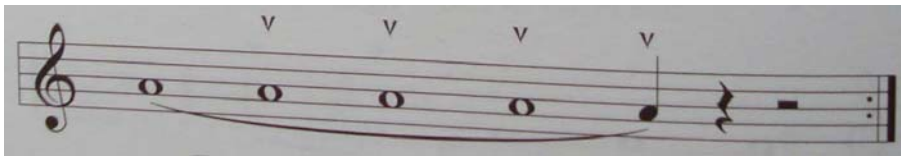


Страйк на E – единственный случай при игре, когда необходимо поднимать мизинец нижней руки с инструмента. Строение наших рук таково, что мы просто не сможем поднять

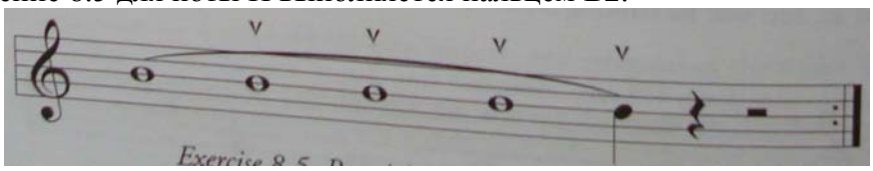
безымянный палец, оставив в покое мизинец. Поднимайте мизинец вместе с безымянным пальцем, как единый элемент. Опускать мизинец я рекомендую также одновременно с безымянным.

Играя страйки на флейте, я заметил, что движение пальца Н3 не строго вертикально, а ещё и немного вбок.

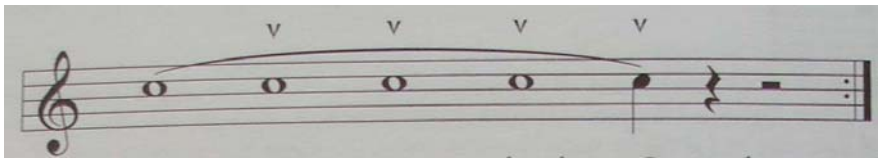
Упражнение 8.4 для ноты А выполняется пальцем В3.



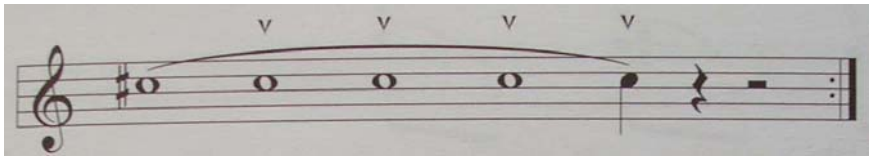
Упражнение 8.5 для ноты Н выполняется пальцем В2.



Упражнение 8.6 для С выполняется пальцем В1.

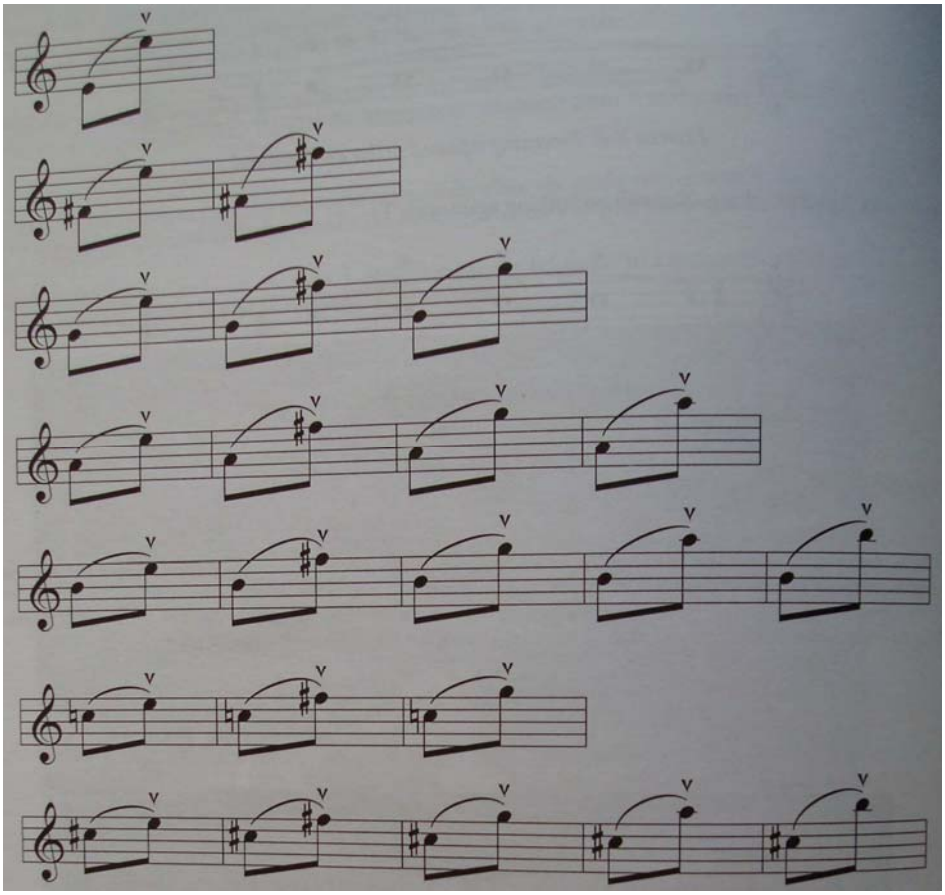


Упражнение 8.7 для ноты С# также делается пальцем В1.



Использование страйков и ограничения

Иногда страйки используются для орнаментальной артикуляции отдельных нот, но чаще всего для этой цели используются всё же каты. Я полагаю, что это вызвано большей многогранностью ката по сравнению со страйком. Нельзя сделать страйк на ноту при восхождении на неё, если эта нота находится в том же регистре. Вы можете сделать страйк при восхождении на некоторые ноты, лежащие в другом регистре. Это показано на рисунке 8.14.



Страйки могу быть полезны для артикуляции нот, к которым не могут быть применены каты. Нельзя сделать кат на ноту C, если ваш инструмент не оборудован ключом C. Как уже было сказано выше, вы можете симулировать кат на C при помощи страйка (рис. 8.8). На некоторых инструментах можно сделать кат на C# (рис. 7.12), но страйк на эту ноту возможен на всех инструментах.

Можно делать страйки на нисходящие и повторяющиеся ноты. Нельзя сделать страйк на ноту D.

Самый важный и общепринятый пример использования страйков – это использование его как части многонотного украшения, именуемого роллом. Роллы будут описываться в Главах 10-15.

И, конечно, страйки можно использовать из-за присущего только им эффекта, расставляя их в те места мелодии, в которые захочется. Катал МакКоннелл, флейтист и вистлер из графства Фермана, использует страйки самыми разными и захватывающими способами. Чтобы убедиться в этом, изучите транскрипцию его исполнения “Peter Flanagan’s” и “The Long Slender Sally” в Части 8. Ещё один пример использования страйков не как части ролла, а как отдельного артикулирующего приёма – транскрипция записи хайлэнда Дэзи Уилкинсона “Bidh Eoin” в той же Части 8.

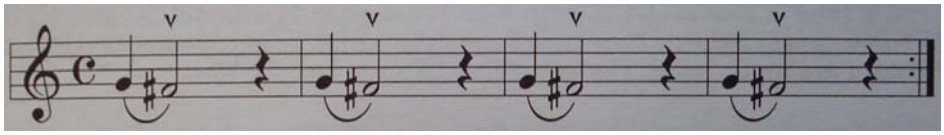
Страйки на ноты, расположенные на ступень ниже

Допустим, вы опускаетесь с G на F# и хотите сделать страйк на F#. Чтобы это осуществить, вам нужно сделать одновременно два движения пальцами. Чтобы с G перейти на F#, вы закрываете соответствующее отверстие пальцем H1. Одновременно с этим вы делаете пальцем H2 страйк чётко в удар. Пальцы H1 и H2 касаются инструмента одновременно, но потом палец H2 отскакивает, а H1 остаётся на месте. Если вы опоздаете со страйком, то услышите две чётко артикулированных ноты F#.

Мне кажется, что вам не будет сложно исполнять каты на нисходящие на одну ступень ноты. Оба задействованных при этом пальца совершают движение вниз на инструмент, и эти пальцы всегда соседние.

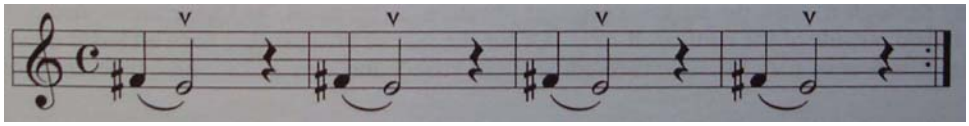
Играйте упражнение 8.8 с метрономом. Установите метроном на 60 ударов в минуту или даже меньше. Играйте также по циклам из четырёх ударов, располагая страйк на второй удар четвёрки.

Посчитайте удары четвёрками, пока не привыкните к ритму. Затем в течение первого удара играйте G нижнего регистра. Без артикуляции перейдите на F#, акцентируя её страйком на второй удар. Держите F# в течение второго и третьего ударов. На четвёртый счёт возьмите дыхание. Повторите всё заново с первого счёта.



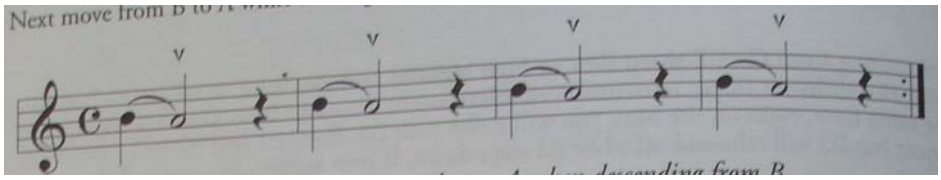
Повторите это упражнение во второй октаве. Подобным же образом выполните упражнения 8.9 – 8.12.

Упражнение 8.9. Спускайтесь с F# на E, делая страйк на E. Опустите палец H2 на своё отверстие и в тот же самый момент сделайте страйк пальцем H3 чётко на ударе. Помните, что мизинец поднимается вместе с безымянным пальцем.



Упражнение 8.10. Спускайтесь с A на G, делая страйк на G. Опустите палец B3 на своё отверстие и в тот же самый момент сделайте страйк пальцем H1 чётко на ударе. Интересно, что традиционные музыканты часто исполняют этот страйк одновременно пальцами H1 и H2. Попробуйте – это неплохо звучит.

Упражнение 8.11. Спускайтесь с H на A, делая страйк на A. Опустите палец B2 на своё отверстие и в тот же самый момент сделайте страйк пальцем B3.



Упражнение 8.12. Спускайтесь с C# на H, делая страйк на H. Опустите палец B1 на своё отверстие и в тот же самый момент сделайте страйк пальцем B2.

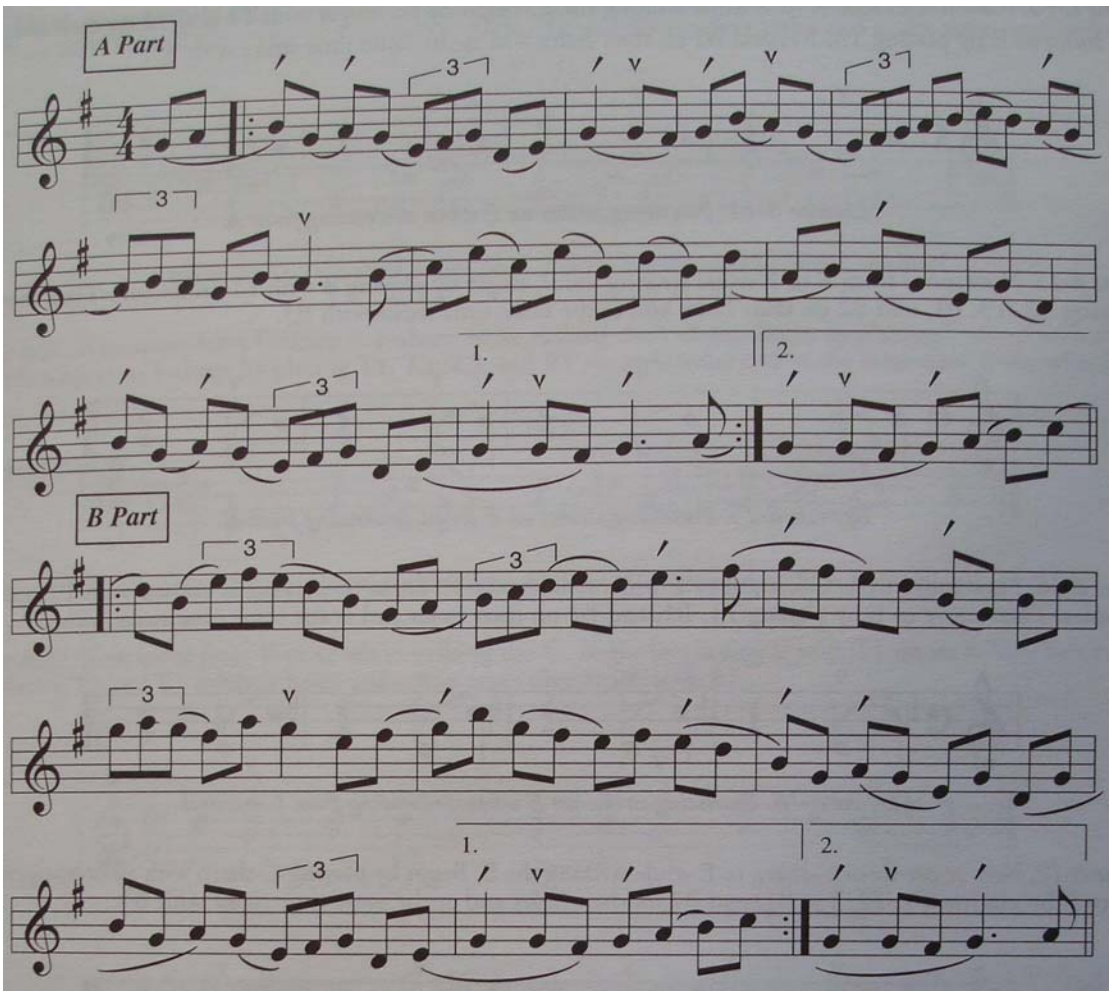
На рисунке 8.14 представлены примеры восходящих страйков, в которых используются те же аппликатуры, что и в некоторых нисходящих страйках. Например, упражнение 8.9 описывает страйк нисходящий с F# на E. Это та же самая аппликатура, что используется для исполнения второго упражнения на рисунке 8.14 – восхождение с *нижнего* F# на *верхнее* E. Единственное отличие – в том, как дуть.

Кстати, вы наверняка обнаружите, что неудобно делать страйк, спускаясь на H с ноты C.

Использование страйков в мелодии

Теперь давайте попробуем применить страйки на практике – для артикуляции повторяющихся нот и для нисходящих последовательностей.

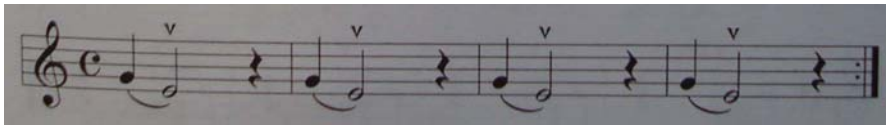
На рисунке 8.15 представлена версия хорнпайпа “Bantry Bay”, в которой, кроме разнообразных катов, используются эти версии страйков. Играйте, соблюдая все обозначения, указанные в нотах. Как я уже говорил, страйки редко используются отдельно помимо роллов, но ради примеров я включил их в упражнения и в этом качестве. Потом сыграйте это же произведение без катов и страйков и почувствуйте, насколько изменилось звучание мелодии.



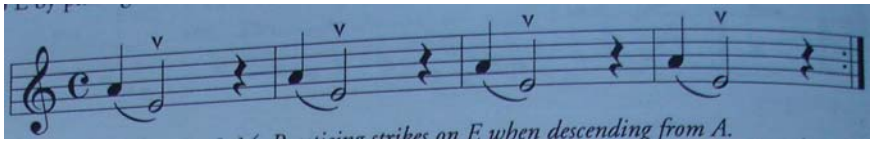
Чтобы закончить изучение страйков, выполните следующие упражнения.

Страйки на ноты, нисходящие более чем на одну ступень

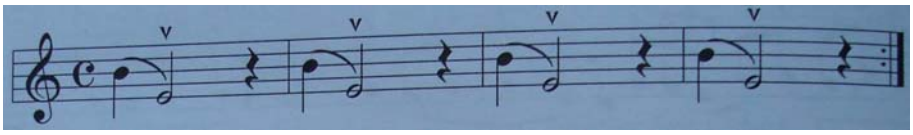
Попробуем сделать страйк на E, сходя на неё с ноты G. Чтобы спуститься с G на E, нужно поставить пальцы H1 и H2. Одновременно сделайте страйк пальцем H3. Все эти пальцы касаются инструмента одновременно, однако палец H3 отскакивает, в то время как остальные два пальца остаются на месте. Выполняйте это и все следующие упражнения так же, как выполняли упражнения 8.8 – 8.12. Делая упражнения 8.13-8.17, помните, что мизинец движется вместе со всеми остальными пальцами.



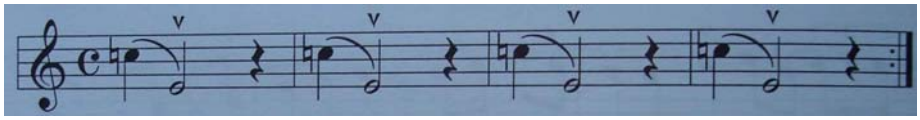
Упражнение 8.14. Спускайтесь с A на E, делая страйк на E. Играйте A. Затем переходите на E, опуская пальцы B3, H1 и H2, одновременно делайте страйк пальцем H3.



Упражнение 8.15. Спускайтесь с Н на Е, делая страйк на Е. Играйте Н. Затем переходите на Е, опуская пальцы В2, В3, Н1, Н2, одновременно делая страйк пальцем Н3.



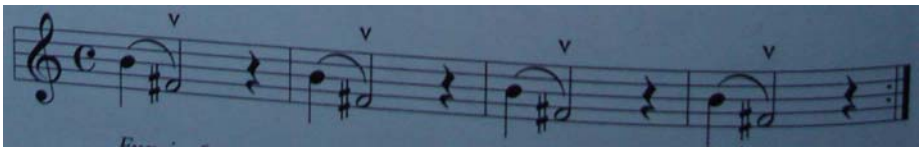
Упражнение 8.16. Опускайтесь с С на Е, делая страйк на Е. Играйте С, закрыв отверстия пальцами В2 и В3. Затем перейдите на Е, опуская пальцы В1, Н1 и Н2, одновременно делайте страйк пальцем Н3.



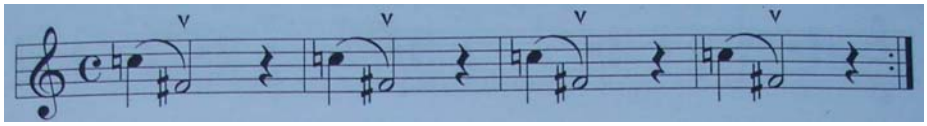
Упражнение 8.17. Опускайтесь с С# на Е, делая страйк на Е. Играйте С#, открыв все отверстия. Опустите пальцы В1-В3, Н1 и Н2, одновременно делая страйк пальцем Н3.

Упражнение 8.18. Опускайтесь с А на F#, делая страйк на F#. Играйте А. Опускайте пальцы В3 и Н1, одновременно делая страйк пальцем Н2.

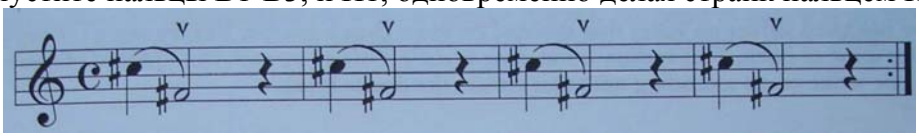
Упражнение 8.19. Опускайтесь с Н на F#, делая страйк на F#. Играйте Н. Опускайте пальцы В2, В3 и Н1, одновременно делая страйк пальцем Н2.



Упражнение 8.20. Опускайтесь с С на F#, делая страйк на F#. Играйте С, закрыв отверстия пальцами В2 и В3. Затем перейдите на F#, опуская пальцы В1, Н1, одновременно делайте страйк пальцем Н2.

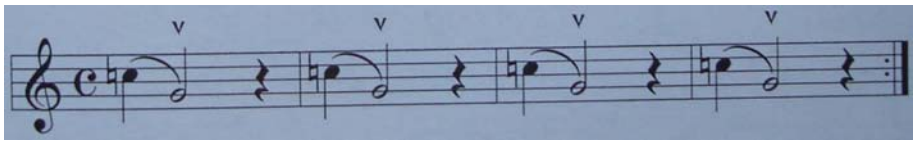


Упражнение 8.21. Опускайтесь с С# на F#, делая страйк на F#. Играйте С#, открыв все отверстия. Опустите пальцы В1-В3, и Н1, одновременно делая страйк пальцем Н2.

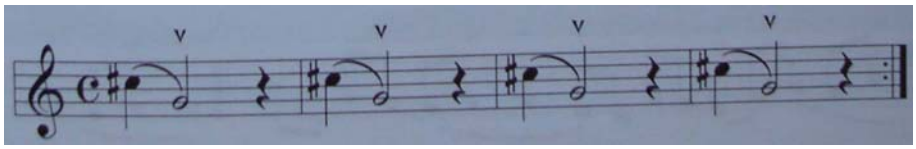


Упражнение 8.22. Опускайтесь с H на G, делая страйк на G. Играйте H. Опустите пальцы B2 и B3, одновременно делая страйк пальцем H1.

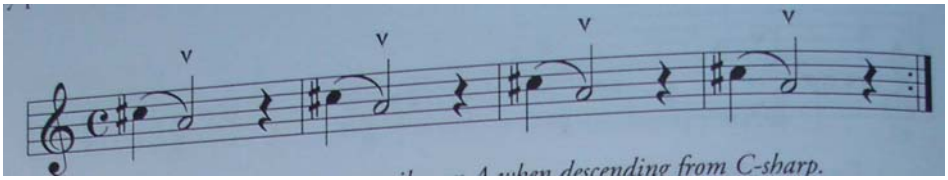
Упражнение 8.23. Опускайтесь с C на G, делая страйк на G. Играйте C, закрыв отверстия пальцами B2 и B3. Затем перейдите на F#, опуская палец B1, одновременно делайте страйк пальцем H1.



Упражнение 8.24. Опускайтесь с C# на G, делая страйк на G. Играйте C#, открыв все отверстия. Опустите пальцы B1-B3, одновременно делая страйк пальцем H1.

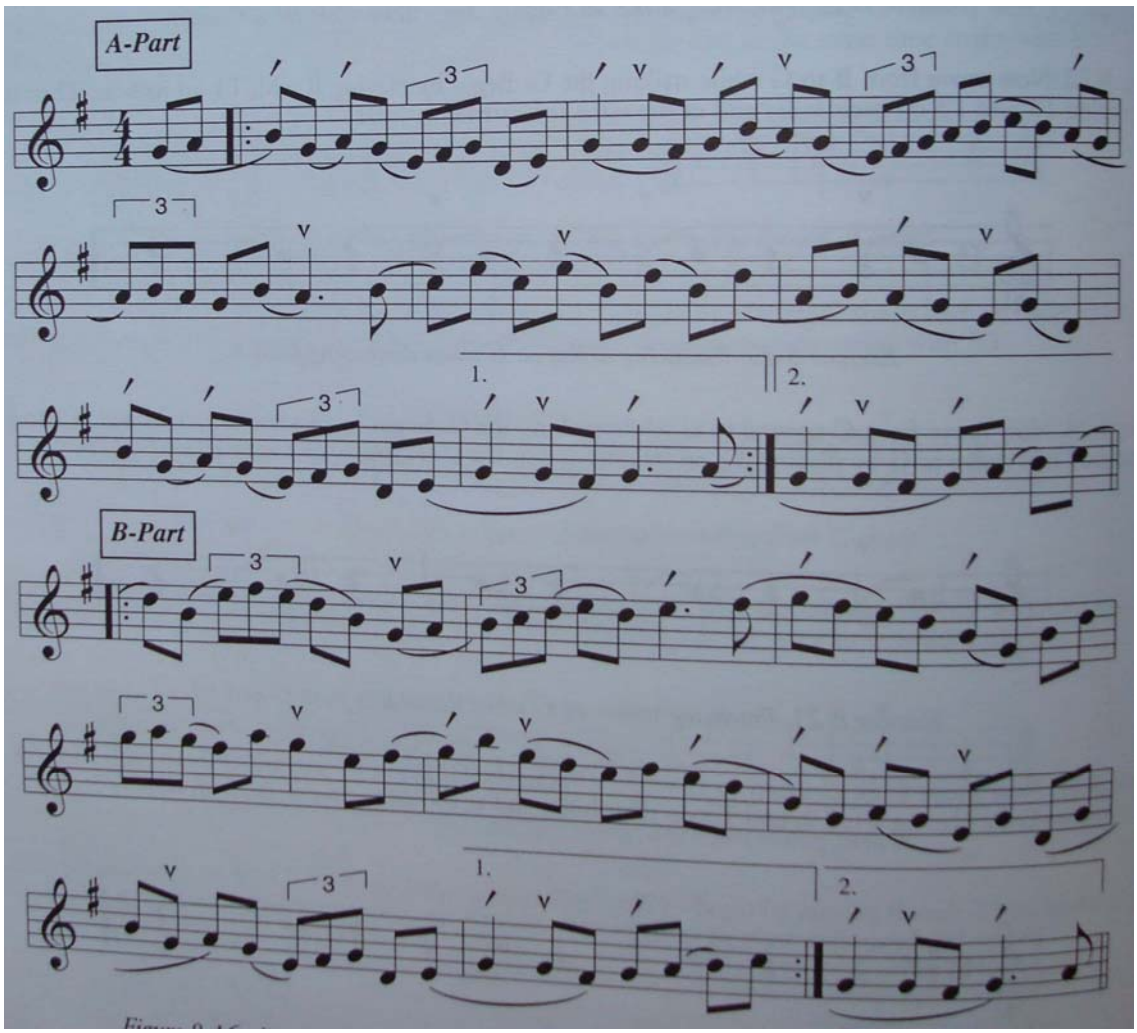


Упражнение 8.25. Опускайтесь с C# на A, делая страйк на A. Играйте C#, открыв все отверстия. Опустите пальцы B1 и B2, одновременно делая страйк пальцем B3.



И снова “Bantry Bay”

Попробуем использовать на практике страйки на ноты, нисходящие более чем на ступень. Сыграем другую версию “Bantry Bay”, теперь содержащую такие страйки. Эта версия такая же, как и предыдущая, но содержит страйки такого типа, а также восходящие страйки с ноты первой октавы на ноту второй.



Дополнительные техники страйка

Как и каты, страйки могут исполняться одновременно с языковой и глоточной артикуляцией. Некоторые такие страйки есть в предыдущей версии “Bantry Bay”. Параграф Кат одновременно с артикуляцией языком (глоткой) полностью применим и к страйкам.

Также можно делать страйки и в середине ноты. Об этом смотрите соответствующий раздел в главе, посвящённой катам.

После того, как вы освоите страйки и роллы, можно будет переходить к более продвинутым техникам страйка. Им посвящён параграф «Изменение “силы” страйка» Главы 10.

Глава 9
Слайды

Не артикуляция

Слайд отличается от ката и страйка несколькими моментами. Во-первых, слайд – не элемент артикуляции. Это – *переход.* Слайд не исполняется и не слышится как некое мгновенное явление, подобно кату или слайду. Слайд – это продолжительное изменение высоты ноты. Некоторые называют его *slur* или *smear*, но *slur* (легато) – это совсем иное понятие, значение которого раскрывается в Главе 20. Поэтому лучше не использовать это слово для обозначения слайда. В классической музыке слайд часто соотносят с термином *портаменто*.

Сейчас, говоря о слайде, я имею в виду движение, поскольку он производится при помощи пальцев. Обратите внимание на то, что высотные слайды могут совершаться и дыханием, независимо от движений пальцами. Об этом я расскажу в конце этой главы. Пальцевые слайды значительно выигрывают по сравнению с дыхательными в плане скорости и живости исполнения.

Каты и слайды создают атаку основной ноты, и потому зафиксированы во времени относительно неё. Слайд существует независимо от этого. Для понимания сущности слайда не нужна концепция основной ноты. Слайд может быть исполнен как до атаки на ноту, так и после неё. Он может быть очень коротким и очень длинным. Он может быть использован для перехода с одной ноты на другую, и, соответственно, влиять на обе ноты. Слайд – это совершенно свободная форма однонотного украшения, придающая вашей игре скользящий, иногда слегка «пьяный» характер.

Слайд применяется при увеличении и уменьшении высоты ноты. В Ирландской музыке чаще всего используются восходящие слайды, нежели нисходящие.

Движение пальцев при слайде

Во время слайда вы постепенно (иногда - частично) закрываете или открываете игровые отверстия таким образом, что высота ноты увеличивается или уменьшается постепенно. Кстати, слово “слайд” отражает то, что происходит с высотой звука во время игры, а не движение, которое совершает палец для достижения этого эффекта. Иногда палец действительно может соскользнуть с отверстия, однако чаще всего вы слегка наклоняете или перекатываете палец.

Слайды применяют при игре на вистле, флейте простой системы и иллиане, поскольку на этих инструментах происходит непосредственный контакт пальцев с игровыми отверстиями. Слайды также возможны (но не так естественно) на флейтах Бёма с открытыми отверстиями, и совершенно невозможны на флейтах системы Бёма с закрытыми отверстиями. Это одна из причин, по которой в ирландской музыке используются именно флейты простой системы. Больше информации об этом содержится в Приложении В.

Основной принцип

Движение пальцев при слайде должно быть таким, что после того, как слайд выполнен, руки оставались бы в удобной для игры позиции. Мы вернёмся к этому принципу после того, как рассмотрим разновидности слайдов.

Две группы слайдов

Слайды можно разделить на два класса по:

- их связи с мелодией;
- по аппликатурам.

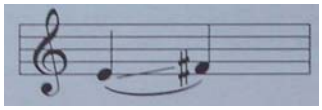
Простой слайд соединяет две последовательные ноты мелодии, заполняя интервал между ними. Такой слайд следует в том же направлении, что и мелодия. Во время такого слайда палец (или несколько пальцев) движутся та же, как если бы происходила обычная смена нот. Например, если мы хотим сделать простой слайд с A на H, нужно просто постепенно снять с отверстия палец B2.

Слайд с добавочным пальцем требует использование ещё одного пальца, чего не бывает при обычном переходе от одной ноте к другой. Скольжение высоты происходит не внутри интервала между двумя нотами, а вне его, причём направление слайда противоположно направлению мелодии. Например, когда мы спускаемся от G к E и используем слайд с добавочным пальцем, мы обычным образом опускаем пальцы H1 и H2, и одновременно с этим палец B3 полностью или частично закрывает своё отверстие, после чего немедленно постепенно убирается с этого отверстия, производя слайд на E. Мелодическое движение с G на E имеет нисходящее направление, но движение слайда при этом восходящее.

Обе разновидности слайда могут быть как восходящими, так и нисходящими.

Восходящий на ступень простой слайд

Рассмотрим простейший и самый естественный пример использования слайда - восходящий на одну ступень простой слайд. Имеется в виду соскальзывание с одной ноты мелодии на другую, находящуюся на ступень выше. Например, как на рис. 9.1.



В этом слайде вы, вместо того, чтобы просто поднять палец H2, постепенно сдвигаете его со своего отверстия, тем самым производя постепенный звуковой переход от E к F#.

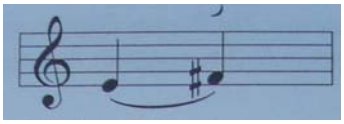
Не оттягивайте палец H2 назад к своему запястью. Это не способствует сохранению положения руки, удобного для игры. Вместо этого двигайте палец от запястья или слегка выпрямите его, в результате чего отверстие постепенно откроется с дальней стороны. См. рис. 9.2

Как и любое другое движение, это движение должно производиться без каких-либо лишних и дополнительных усилий. Экспериментируйте и найдите удобный для вас способ

исполнения слайдов. Большое значение играет разница в размерах рук, инструментов и пальцевых отверстий у разных музыкантов, поэтому вы должный найти способ, удобный именно вам в любых обстоятельствах. Старайтесь, чтобы руки при исполнении слайдов не убирались с инструмента и сохраняли удобную для игры позицию.

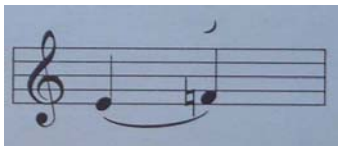
Обозначение слайда

На рис. 9.3 и 9.4 представлены мои обозначения восходящего и нисходящего слайдов.



Слайд на частично открытое отверстие

Возвращаясь к рисункам 9.1 и 9.3, давайте посмотрим, как можно сделать слайд с E на F (см. рис. 9.5).



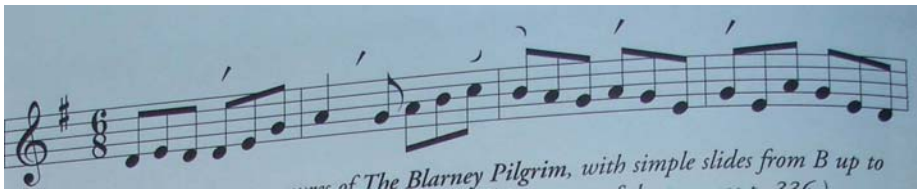
В этом случае вы убираете палец H2 с отверстия не полностью, а только до тех пор, пока не зазвучит нота F. Это упражнение требует большой точности и практики.

Если у вас флейта с ключом F, вы можете достичь похожего эффекта, очень медленно и постепенно нажав на этот ключ, хотя наилучшим образом этот слайд получается именно при помощи пальцев.

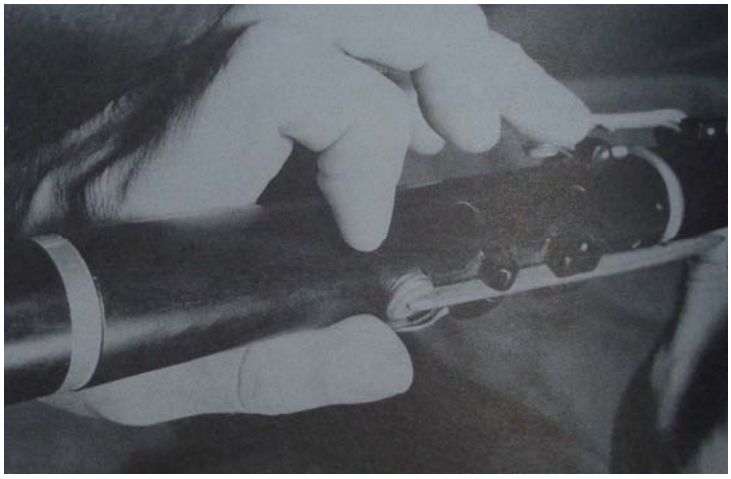
Другой пример такой техники – слайд с H на C, который используют некоторые вистлеры и (в гораздо меньшей степени) флейтисты. Обычная аппликатура для C (закрытые отверстия B2 и B3) часто даёт не очень чистую или приглушённую ноту – особенно на заводских вистлах. Наполовину закрытое отверстие чаще всего даёт лучший результат – в зависимости от состояния вашей техники частичного закрывания отверстий.

Для некоторых аппликатурных последовательностей частичное закрывание отверстия для получения ноты C является непрактичным действием. Но при переходе с H на C этот приём даёт очень красивый эффект. Если за полученной таким образом C следует ещё одна H, вы можете таким же образом (т.е. нисходящим слайдом) перейти на H.

Вы можете потренироваться делать оба слайда последовательности H-C-H, играя второй и третий такт джиги “The Blarney Pilgrim”, представленные на рис. 9.6.



Чтобы сыграть на вистле слайд с H на C, я обычно использую частичное выпрямление пальца, как это было описано для слайда с E на F. Однако на флейте я делаю это по-другому. Я перекатываю палец B1 в направлении от амбушюрного отверстия таким образом, что край игрового отверстия, находящийся ближе к амбушюрному отверстию, был слегка приоткрыт. Если хотите, можете использовать эту технику и на вистле. Чтобы вернуться с C обратно на H, я делаю противоположное движение.



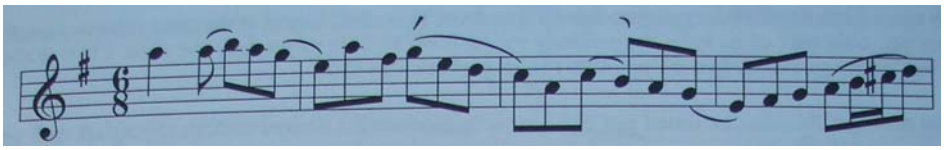
Если на вашей флейте есть ключ C, вы можете достичь похожего эффекта, постепенно и медленно нажимая этот ключ, однако наилучший эффект происходит всё же при пальцевом слайде.

Нисходящий простой слайд на одну ступень

Как уже говорилось выше, нисходящие слайды используются в ирландской музыке значительно меньше, нежели восходящие. Нисходящие слайды требуют большего умения, чем восходящие. Постепенно и мягко закрыть игровое отверстие гораздо сложнее, чем постепенно убрать с отверстия палец. Исполнение нисходящих слайдов требует практики.

Интересен тот факт, что если восходящий слайд на пол-отверстия технически сложнее восходящего слайда на ступень, то нисходящий слайд на пол-отверстия существенно легче нисходящего слайда на целую ступень. Имеет значение то, когда вы хотите это сделать. Если вы уже воспользовались прикрытием половины отверстия для извлечения ноты, то всё, что вам нужно сделать для исполнения нисходящего слайду – это плавно продолжить движение до полного закрывания отверстия. Эта разновидность нисходящего слайда встречалась нам на рис. 9.6.

В качестве примера нисходящего слайда на пол-отверстия в другом контексте давайте рассмотрим отрывок из начала джиги “The Cliffs of Moher”.



Посмотрите внимательно на третий такт. Первая C извлекается с использованием обычной аппликатуры (пальцы B2 и B3). Следующую ноту C извлеките, частично закрыв отверстие пальцем B1. Если вы при помощи языка слегка укоротите ноту A, предшествующую второй C, тем самым образовывая небольшую паузу, вы не услышите слайда на C. Играйте следующую H, просто подвинув палец B1 и закрыв до конца соответствующее отверстие и

сделав тем самым слайд на пол-отверстия. Попробуйте использовать подобную фразировку хотя бы в третьем такте отрывка.

Восходящие слайды на интервал больший, чем одна ступень

Слайды, восходящие на интервал больший, чем секунда, не отличаются от слайдов, восходящих на одну ступень. Я думаю, что лучше всего делать такие слайды самым ближним к свистку или амбушюру пальцем из тех, что предполагается задействовать в слайде. Например, слайд с Е на Н выполняется преимущественно пальцем В2, тогда как пальцы В3, Н1 и Н2 просто поднимаются мгновением позже, чем В2.

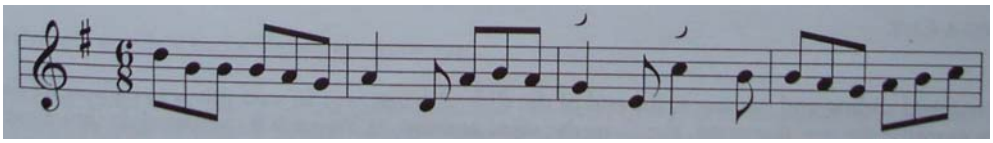
Нисходящие слайды на интервал больший, чем одна ступень

Это очень хитрые слайды, крайне редко используемые в ирландской музыке. Чтобы сделать такой слайд, вам нужно постепенно закрыть одновременно все необходимые для этого отверстия. Если вы хотите использовать эти слайды – экспериментируйте.

Восходящий слайд с добавочным пальцем

До сих пор мы рассматривали простые слайды, предназначенные для соединения двух соседних нот мелодии и заполнения интервала между ними. Иногда же требуется сыграть такой слайд, который не заполняет промежуток между нотами, а переход осуществляется иным способом.

В основном это тот случай, когда при схождении от одной ноты к другой делается слайд на вторую ноту снизу. В качестве пример рассмотрим первые несколько тактов простой джиги “The Star Above The Garter”. В ней очень красиво звучит слайд снизу на ноту G в третьем такте.



Чтобы исполнить такой слайд, вам необходимо перейти с А на G, закрыв отверстие пальцем В3, и одновременно с этим закрыть пальцем Н1 своё отверстие (а лучше его половину), после чего немедленно соскользнуть этим пальцем с отверстия, производя тем самым слайд. Для исполнения этого слайда я использую технику распрямления пальца, которую описывал ранее.

Закрывание отверстие пальцем Н1 должно быть сделано так, чтобы был требуемый эффект смазанности. Со временем он станет у вас более естественным.

Это движение может быть мимолётным, особенно если вы играете слайд менее чем на одну ступень и, соответственно, закрываете игровое отверстие не целиком.

Следующий слайд на С в том же такте – это восходящий слайд на интервал, больший чем одна ступень. Я делаю его, поднимая пальцы В2, В3, Н1 и Н2, одновременно с этим делая слайд на пол-отверстия пальцем В1, тем самым делая еле заметный быстрый слайд с Н на С.

Нисходящие слайды с добавочным пальцем?

Для полноты изложения скажу, что можно играть и нисходящие слайды с добавочным пальцем. Это нисходящие слайды, «падающие» на высокую ноту мелодии снизу. Я очень

редко слышал этот приём в ирландской музыке – если вообще слышал. Если хотите использовать его в своей игре – ради бога.

Слайд с ударом

На рисунке 9.9 слайд, подчёркивающий ноту G, звучит утончённо и мягко. Если вы хотите сделать это в более агрессивной форме, вы можете вставить кат в конце слайда. Но, мне кажется, в данном случае это будет чересчур сильно. Если вы хотите подчеркнуть ноты как-то иначе, чем просто слайдом, но хотите сделать это с лёгким нажимом, можете попробовать **слайд с ударом** – нечто среднее между слайдом и страйком.

Давайте опять обратимся к первому слайду на рис. 9.9. Вы переходите с A на G, закрывая отверстие пальцем B3. Одновременно с этим выделаете восходящий слайд на G, закрывая отверстие пальцем H1 и немедленно сдвигая его, получая тем самым слайд.

Чтобы сделать слайд с ударом, палец H1 должен сделать иное движение. Как и при страйке, поднимите палец H1 и опустите его – но не целиком на отверстие, а на его грань. Это добавит к приёму атаку страйка. Эта атака будет совсем небольшая, поскольку удар производится только на часть отверстия.

Затем, не позволяя пальцу отскочить, как в страйке, немедленно сдвиньте палец с отверстия, производя слайд. Этот приём требует практики. Эффект от этого приёма малозаметен, но при этом существенно отличает его от обычного слайда.

Другой хороший пример применения слайда с ударом – это переход на последнюю ноту G на рис. 9.6.

Соскальзывание на кат

Я говорил о том, что можно сделать кат в конце слайда. Это называется *слайд на кат*. В примере на рис. 9.9, для ноты G в третьем такте, мы можем сделать слайд на кат, используя технику слайда с добавочным пальцем.

Конечно, мы можем сделать то же самое и простым слайдом, как в начале “Willie Coleman’s Jig” на рис. 9.10.

Здесь вы делаете слайд на ноту G в третьем такте, а затем, когда достигните этой ноты, исполняете кат.

Слайд на кат – очень запоминающийся приём, поэтому используйте его благоразумно. Конечно, вы можете делать слайд на многонотное украшение, которое начинается с ката (например, на ролл).

Остановка дыхание перед слайдом или после него

Часто бывает полезно сделать быструю паузу перед или после слайда при помощи языковой или глоточной артикуляции.

Допустим, вам нужно сделать слайд с H на C на пол-отверстия при помощи пальца B1, и потом перейти обратно на H без слайда. После того, как нота C прозвучала, прекратите вдувать воздух, быстро поместите палец B1 полностью на отверстие и затем извлеките ноту H. Обратный слайд на H будет заменен паузой. Эту технику можно использовать для перехода с любого полузакрытого отверстия на любую ноту.

Вот ещё один полезный приём. Допустим, вы играете ноту E, и вам нужно сделать еле заметный слайд на G. Играя E, остановите выдох, одновременно с этим уберите палец H2 и слегка выпрямите палец H1 так, чтобы он закрывал только часть отверстия. Затем начните снова дуть и закончите слайд на G, постепенно и быстро убрав с отверстия палец H1. Этот приём полезен, когда вы хотите сделать очень короткий и быстрый слайд.

Дыхательные слайды

Можно слегка уменьшить высоту ноты с эффектом слайда, уменьшив количество воздуха, продуваемого вами через инструмент. Во время этого приёма инструмент звучит тише, что даёт очень приятный эффект.

Это можно сделать как на вистле, так и на флейте, но для флейты существуют и другие техники понижения высоты ноты. Вы можете изменить для этого угол вдувания и форму амбушюра. Можно также комбинировать эти техники. И, кроме того, эти дыхательные техники можно комбинировать с техникой пальцевого слайда.

В общем, возможностей сделать слайд – множество.

Есть некоторые техники и для увеличения высоты ноты, однако вы вряд ли встретите их в ирландской традиционной музыке для флейты и вистла – если, конечно, это не возвращение на прежнюю высоту после того, как высота ноты была искусственно занижена.

Введение в орнаментацию группы нот

Вы можете теперь делать каты, страйки на одиночные ноты, а также артикулировать их горлом и языком. Некоторые из этих приёмов можно скомбинировать между собой. Вы можете делать слайды на одиночные ноты. В общем, есть много способов «обработки» одиночных нот.

Большая часть многонотных украшений получается при помощи комбинирования двух, трёх или четырёх артикулированных нот восьмой, шестнадцатой или (реже) тридцать второй длительности. Вы можете сказать, что число подобных комбинаций огромно. К счастью, в ирландской традиционной музыке для вистла и флейты используется лишь несколько таких комбинаций.

Расширенная классификация

За многие годы игры, слушания и преподавания я разработал систему, классифицирующую множество флейтовых и вистловых многонотных украшений таким образом, чтобы это облегчало их понимание. Я надеюсь, что мои названия, определения и классификация помогут многим людям освоить многонотные украшения.

Длинные и короткие роллы и крэнны

Роллы и крэнны существуют в длинной (три восьмых ноты) и короткой (две восьмых ноты) формах. Все ирландские музыканты используют деление роллов на короткие и длинные, однако строгого консенсуса относительно природы роллов не существует. Классификация крэннов на длинные и короткие распространена не столь широко.

В главах 10, 11, 16 и 17 я расскажу о роллах и крэннах настолько полно, насколько это возможно.

Сжатые роллы и крэнны

Часто бывает так, что роллы и крэнны должны быть исполнены в меньший, чем обычно, временной интервал, при этом все элементы украшения должны быть сохранены. Я называю такие роллы и крэнны *сжатыми*. Я выяснил, что способы сжатия роллов и крэннов имеют весьма последовательный характер. Именно поэтому я посвятил им главы 12, 13, 15 и 16.

Нормальный и разобранный вид

В следующих главах вы встретите нотные отрывки, содержащие украшения, записанные в нормальном или разобранном виде.

Разобранный вид показывает все элементы, содержащиеся в многонотном украшении. Такой вид представляет все ноты и способы артикуляции каждой из них.

Нормальный вид – это одна нота со специальным условным обозначением над ней. Я обозначаю украшение таким способом в нотных транскрипциях. Однако условное обозначение – это лишь половина информации о многонотном украшении. Вторую половину подскажет вам длительность этой ноты.

Всё это станет понятно, когда вы перейдёте к изучению следующих глав. Помните только, что значение имеет как обозначение украшения, так и длительность ноты, к которой это обозначение относится.

Глава 10
Длинные роллы

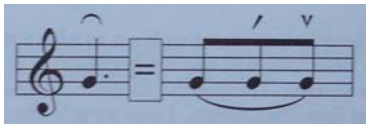
Длинный ролл – многонотное украшение, которое используется в ирландской музыке чаще всего. Однако есть и другие разновидности роллов, о которых я расскажу в главах 11-15.

Длинный ролл прост и красив: это *группа из трёх залигованных восьмых нот одной высоты, каждая из которых по-своему артикулируется*. Первая нота артикулируется только языком, глоткой или приёмом легато от предыдущей ноты. Вторая артикулируется катом. Третья – страйком. Согласно моему способу записи длинный ролл выглядит так.

Принятая запись

Для обозначения роллов существует специальный символ. Пат Митчелл в своей книге “The Dance Music of Willie Clansy” пишет, что этот символ для обозначения всех роллов и крэннов ввёл в употребление Брендан Бретнах в своей очень влиятельной серии сборников мелодий “Ceol Rince na hEireann”.

В отличие от Бретнаха, я использую этот символ только для обозначения длинных роллов, как это показано на рис. 10.2. Другие роллы и крэнны я обозначаю по-другому.



Обратите внимание на то, что значок в форме полумесяца расположен над четвертью с точкой. Именно этой длительности соответствует длинный ролл, включающий в себя три восьмые ноты.

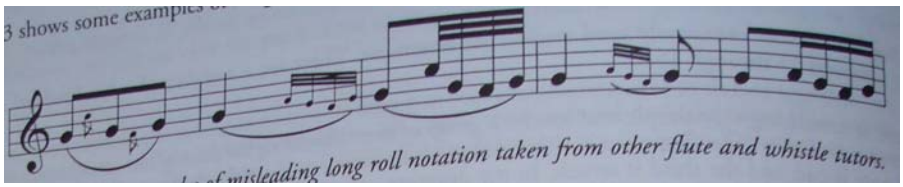
Проясним кое-что

Практически вежде до сих пор длинные роллы обозначались как украшение, состоящее из пяти нот. Такое недоразумение возникло вследствие понимания катов и страйков как форшлагов. Два форшлага плюс три основных ноты – итого пять нот. Проблема в том, что когда вы слушаете хорошо исполненный ролл, вы слышите *три ноты*, а не пять.

Каты и страйки – это не ноты. Мы всегда должны помнить, что это не ноты, а приёмы артикуляции. Один раз поняв это, вы увидите, что понимание длинных роллов как пятинотные конструкции очень неудобно и сложно.

Непродуманная запись

На рисунке 10.3 представлены примеры записи длинных роллов из некоторых учебников по игре на вистле и ирландской флейте.



Ни один из этих примеров не отражает того, как на самом деле звучит длинный ролл. Ни один из них не передаёт ритм длинного ролла. Они все предполагают различимое звучание катов и страйков. Ни одна запись не подразумевает качественного различия между звучанием ката и страйка. Как по звуку отличается от страйка даже при исполнении его на других инструментах, например, на аккордеоне или фиддле. Если человек, не знающий ничего о длинном ролле, пытается точно воспроизвести звук по такой записи, у него получается результат, не имеющий с длинным роллом ничего общего.

Если вы только начали изучать каты и страйки и не можете пока сыграть их достаточно быстро, то длинный ролл будет звучать именно как группа из пяти нот. Видимо, все, кто начинает играть роллы таким образом, делают благодаря остаткам прежнего, классического понимания данной нотной записи.

Но почему тогда не записывать роллы способом, по которому их можно сыграть действительно хорошо – особенно если эта запись значительно проще для понимания?

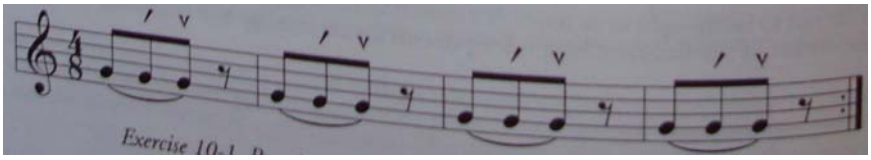
Ритм длинного ролла

Осваивая длинный ролл, вы должны чётко осознавать, что это украшение должно исполняться совершенно, просто убийственно ровно, без свинга и синкоп, и каждая нота должна артикулироваться строго в удар пульсации. В будущем, возможно, вам не всегда захочется исполнять ролл так ровно, но вы обязательно должны уметь сыграть так во время исполнения мелодий в быстром темпе. Ровно сыгранный ролл – ваша база, отправная точка, с которой вы можете экспериментировать, как вам угодно. Хороший музыкант нуждается в такой основе. Позже мы обсудим ещё несколько случаев неровной игры роллов.

Пробуем играть длинные роллы

Сыграем длинный ролл на G, представленный на упражнениях 10.1 и 10.2. Помните – вам нужно сыграть три восьмые ноты, артикулируя горлом или языком только первую из них.

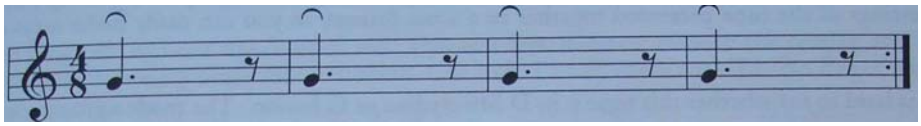
Установите метроном на 60 ударов в минуту. Вам нужно будет играть по циклам из четырёх ударов метронома, где каждый удар представляет одну восьмую ноту. Послушайте ритм и привыкните к нему. Затем с первого удара начинайте играть G первой октавы. Не прерывая звучания ноты и не артикулируя её, сделайте на второй удар кат, а на третий – страйк. На четвёртый удар вы можете остановиться и взять дыхание, если это будет необходимо. Эта последовательность действий представлена в упражнении 10.1 (как упоминалось в Главе 8, страйк на G часто исполняется одновременно пальцами H1 и H2).



Заметьте отличия между всеми элементами артикуляции, вслушайтесь в звучание примера. Отследите тот факт, что артикуляционные движения направлены от вас к концу инструмента, от губ к пальцу B3, затем к пальцу H1. Ролл всегда идёт в направлении дыхания. Осознайте, что вы играете только три ноты одной высоты, каждая из которых неуловимо от-

личается от остальных. Обратите внимание, что самое нижнее закрытое отверстие G остаётся закрытым на протяжении всего ролла. Это правило верно для всех роллов. Если вы обнаружили зажимы в кистях рук и пальцах, постарайтесь их устранить.

Экспериментируйте с упражнением 10.1 так, как вам хочется.



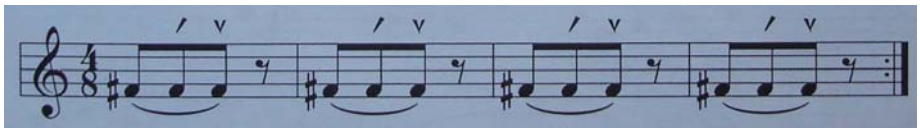
Попробуйте сыграть эти роллы и во второй октаве. Аппликатуры роллов верны для обеих октав.

Мои поздравления!

Сейчас вы освоили один из самых красивых приёмов ирландской традиционной музыки. Возможно, сейчас ролл в вашем исполнении звучит однообразно и без должной живости – не расстраивайтесь. Со временем вы ухватите всю поэтичность звучания длинного ролла, почувствуете его и научитесь играть его так, что он будет просто срываться из-под ваших пальцев.

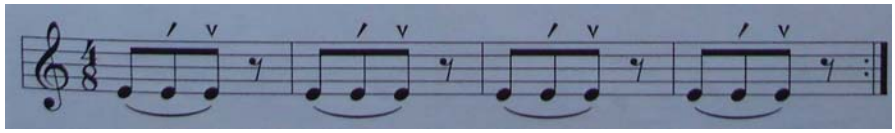
Длинный ролл на G – это, возможно, самый технически несложный ролл, поскольку при его исполнении задействованы пальцы обеих рук, причём это обычно самые ловкие и проворные пальцы на руках.

Ещё один лёгкий ролл – ролл на F#. Сыграйте его так, как вы играли упражнение 10.1.



Кат исполняется пальцем B3, страйк – H2. Палец H1 находится на отверстии.

Теперь приступайте к длинному роллу на E. Это более сложный ролл, поскольку исполняется пальцами одной руки. Не забывайте поднимать мизинец нижней руки во время страйка на E.



Кат делается пальцем H1, страйк – H3. Палец H2 постоянно закрывает отверстие.

Ролла на D не бывает, поскольку нельзя сделать страйк на эту ноту.

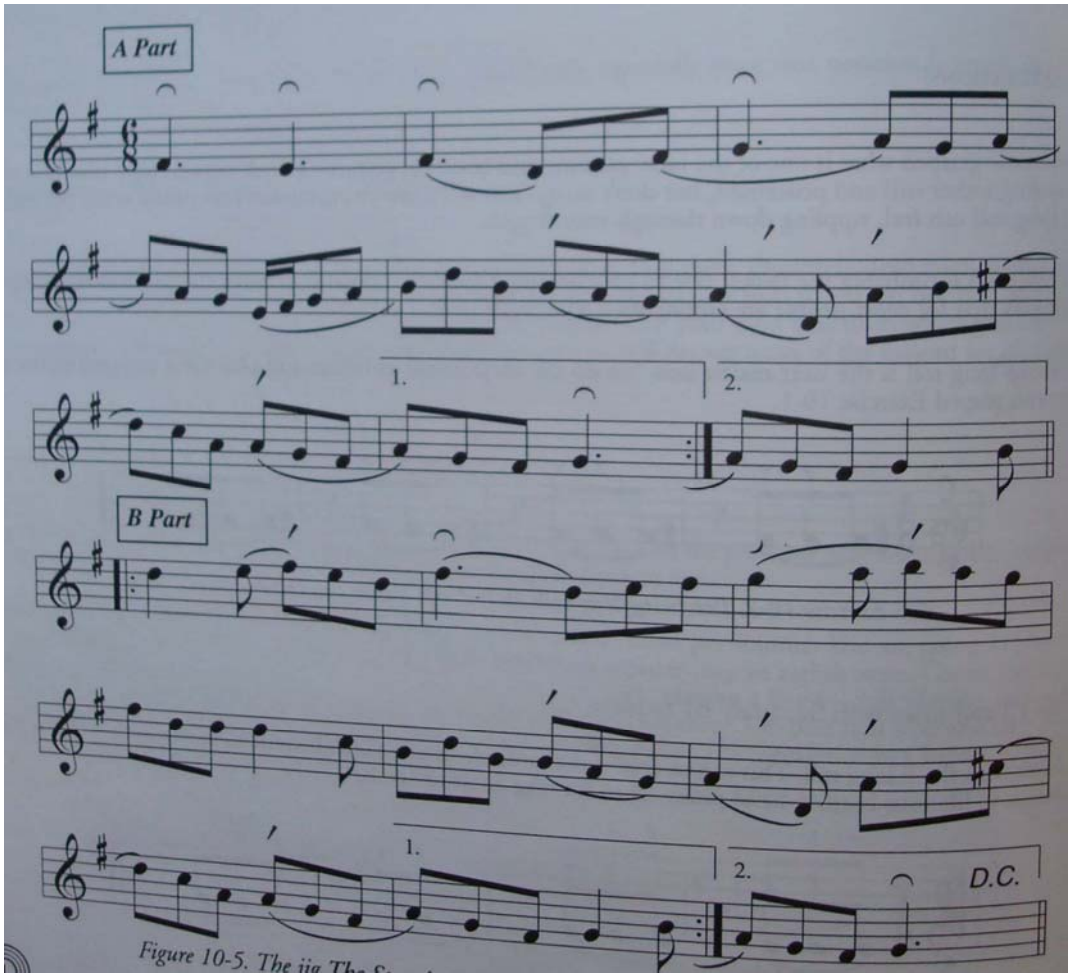
“The Sporting Pitchfork”

В этой главе, а также в главах 11, 12 и 13, различные формы роллов и их музыкальных контекстов будут демонстрироваться на джиге “The Sporting Pitchfork”. Играя различные версии этой мелодии, вы будете получать более глубокое ощущение ирландской музыки и всю импровизационную широту, возможную в ней. Моя главная цель – продемонстрировать вам примеры использования различных роллов, но я буду при этом изменять мелодию разными способами. Однако помните, что это лишь мой собственный способ вариации.

В параграфе “Восемь вариантов “The Sporting Pitchfork”” главы 13 вы сможете увидеть все варианты этой мелодии и будете иметь возможность пошагового сравнения изменений от версии к версии.

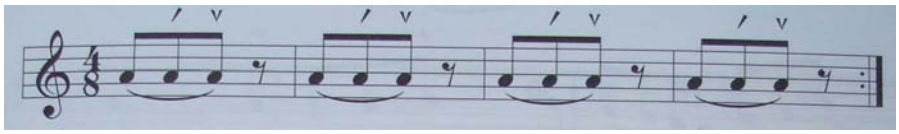
Кстати, сложно сказать, в каком ладу сыграна эта мелодия – в D миксолидийском или G ионийском. Знаки при ключе соответствуют обоим ладам.

Первая версия мелодии включает три изученных нами длинных ролла: на G, F# и E.

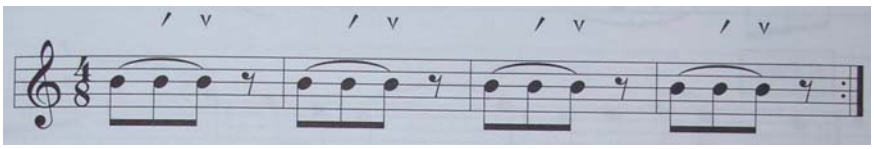


Длинные роллы на A и H

Попробуйте сыграть длинный ролл на A. Этот ролл также исполняется пальцами одной руки и для многих людей он кажется одним из самых сложных длинных роллов, поскольку страйк в нём делается пальцем B3 – самым неловким пальцем у большинства людей. Кат делается пальцем B1, страйк – B3. Палец B2 остаётся на месте.



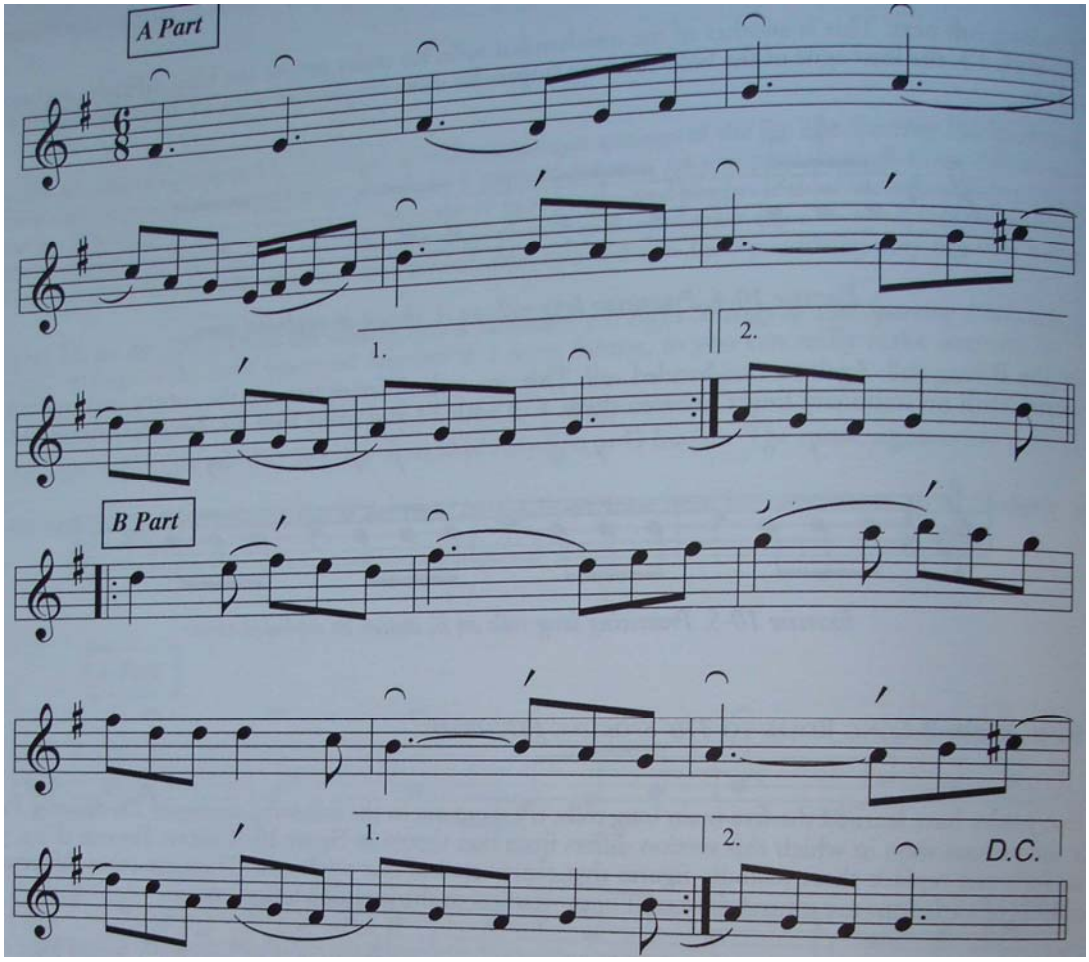
Теперь попробуйте длинный ролл на H. Он также исполняется одной рукой. Технически он несколько отличается от остальных роллов, поскольку катовый и страйковый пальцы в нём являются соседями, а неподвижного пальца нет вообще. Кат делается пальцем B1, Страйк – B2.



Роллы на А и Н в “The Sporting Pitchfork”

Теперь, когда вы выучили основную пятёрку длинных роллов, попробуйте сыграть их в следующей версии джиги “The Sporting Pitchfork”. Найдите отличия новой версии мелодии от той, что была представлена на рис. 10.5. Во-первых, небольшие мелодические фигуры заменены роллами. Есть и другие отличия. Подобные отличия – это основной импровизационный метод в ирландской традиционной музыке.

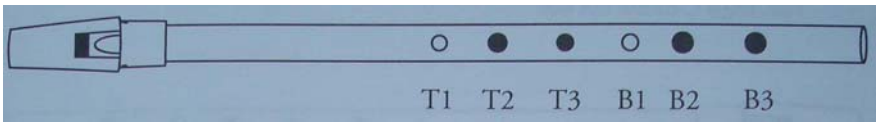
Имейте в виду, что в этой версии я использовал гораздо больше длинных роллов, чем я обычно играю. Я сделал это, чтобы показать все возможности их использования.

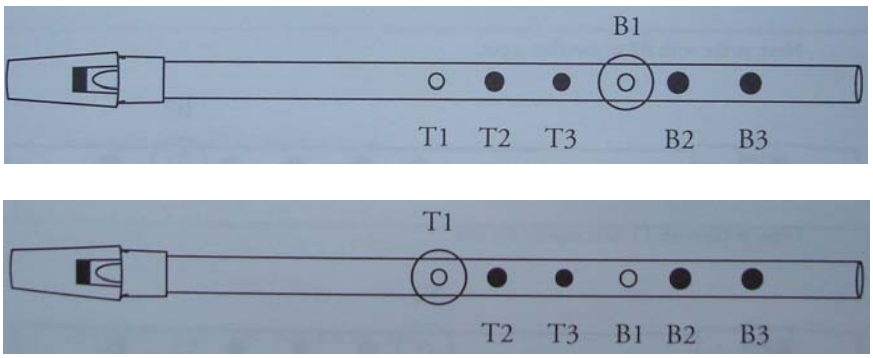


Длинные «роллы» на С и С#

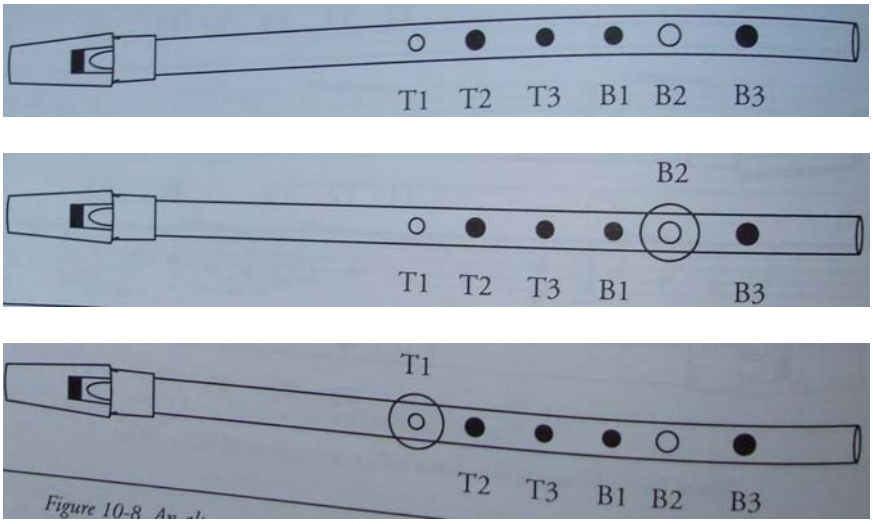
Невозможно исполнить роллы на С и С# привычным способом, поскольку нельзя сделать каты на эти ноты. Однако в первой октаве можно симулировать роллы на эти ноты, если использовать страйки на основе особых аппликатур. Большинство музыкантов не использует эту технику.

На рис. 8.8 показано, как симулировать кат на С первой октавы. На рис. 10.7 показано, как, используя эту аппликатуру, можно симулировать длинный ролл на С.

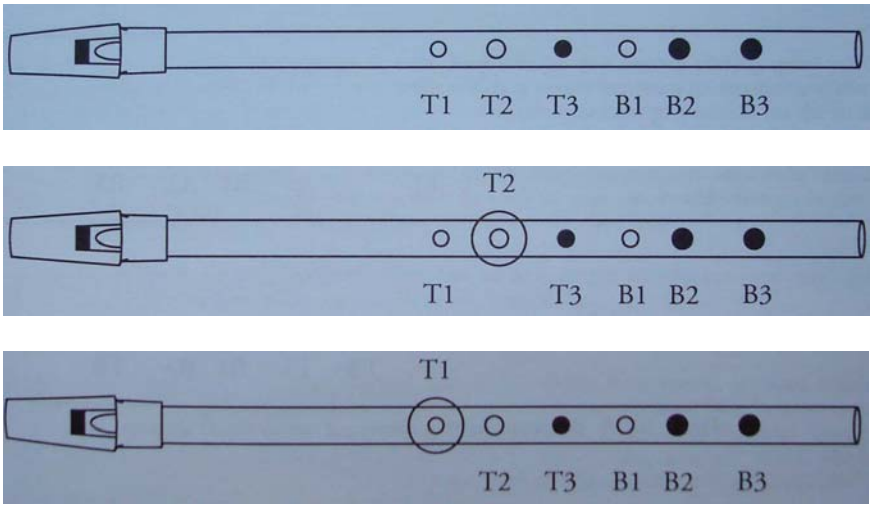




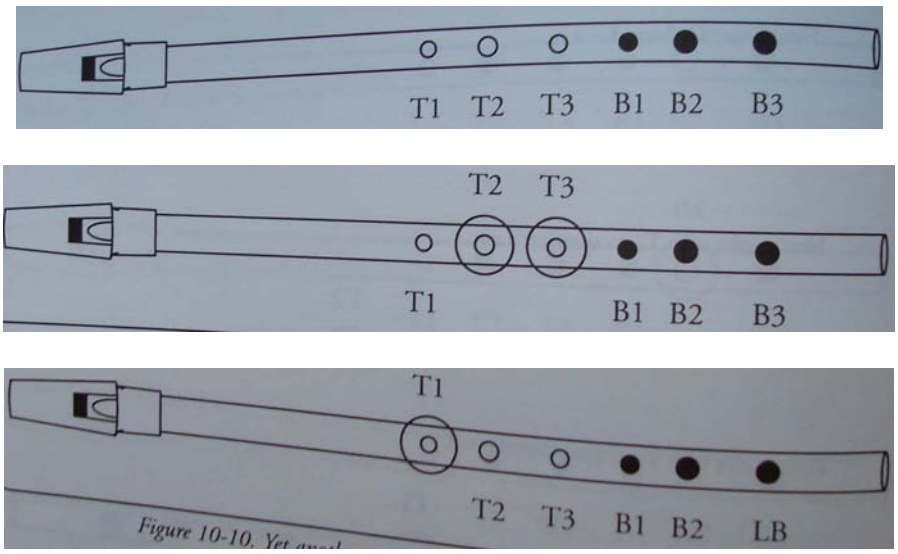
На рис. 10.8 показан ещё один аппликатурный вариант, позволяющий симулировать длинный ролл на С первой октавы, однако на некоторых вистлах этот способ может не работать.



Подобным же образом вы можете симулировать длинный ролл на С#, хотя на большинстве инструментов он звучит слабо. Чтобы это сделать, слегка измените аппликатуру на рис. 10.7 и 10.8, убрав палец В2 с отверстия. Полная схема представлена на рис. 10.9.



На рис. 10.10 представлен другой вариант симуляции длинного ролла на С#.



Медленно и ровно

В течение всего времени, что вы будете практиковаться в исполнении роллов, постоянно придерживайтесь ровного ритма. Если вы заметили, что сыграли кат или страйк не вовремя, вернитесь на шаг назад и сыграйте правильно. Придерживайтесь комфортного для себя медленного темпа, пока ваши мышцы не привыкнут к новым для них упражнениям. Иными словами, играйте медленно, пока не будете полностью готовы переходить к более быстрому темпу. Потом немного увеличьте темп упражнений. Если стало трудно играть – вернитесь к более медленному темпу. Если вам всё еще комфортно – играйте в новом темпе ещё некоторое время. И так далее. Не напрягайтесь. Наши мышцы обучаются медленнее, чем нам кажется, но, в конце концов, они усваивают новую информацию очень хорошо. Этой теме посвящен параграф «Физиология мышечной памяти» главы 24.

Когда вы достигните определённого момента в развитии своего мастерства и будете хорошо играть длинные ролы в их обычной скорости, вы испытаете восторг. Кат и страйк, которые в медленном темпе были дискретными частями длинного ролла, будут практически совпадать. Когда темп достигнет определённой точки, то подготовка к страйку должна начинаться ещё до исполнения ката. Вы почувствуете всю текучесть ролла, обеспечивающуюся непрерывной струёй воздуха и быстрыми движениями ваших пальцев. Но очень важно не только уметь слышать ролл, но и чувствовать его и воплощать в своей игре.

Ритмические акценты внутри длинного ролла

Я уже говорил о том, что струя воздуха, проходящая через инструмент, по своему характеру подобна смычку, движущемуся по струнам фиддла. Как фиддлер меняет скорость смычка и его давление на струну для подчеркивания нот, задания импульса определённого ритма, - так и вы можете оживлять вашу музыку при помощи дыхания.

На флейте таких дыхательных возможностей гораздо больше, чем на вистле, но даже те еле заметные приёмы, что возможны для вистла, могут сделать вашу музыку более живой.

Хорошие вистлы ручной работы имеют большие возможности манипуляций дыханием без ухудшения строй инструмента.

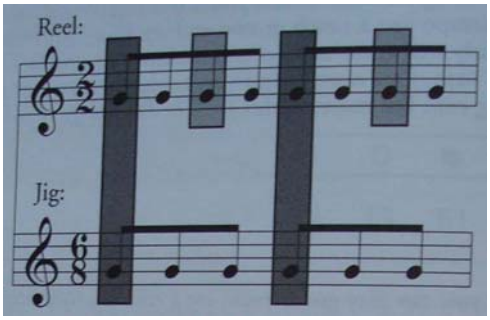
Есть пульс – есть жизнь

В рилах, простых джигах, двойных джигах, хорнпайпах, польках, скоттишах, флингах, барндэнсах, джормэнах, страфспеях и маршах имеется два сильных повторяющихся уда-

ра, которые можно посчитать так: «**раз**, два, **раз**, два». В музыке такой размер называется двойным. Большинство людей, отбивая такой ритм ногой, делают первый удар сильнее. В слип-джигах, мазурках и вальсах содержится три таких сильных удара: «**раз**, два, три, **раз**, два, три». Такой размер называется тройным.

В каждой мелодии пульс делится на доли. В рилах происходит деление каждого удара на четыре части (обычно это восьмые ноты), в джигах – на три восьмых. В музыке рил является мелодией в простом двойном размере, джига – в сложном двойном размере.

Таким образом, в одном такте рила содержится восемь восьмых нот. Удары пульсации приходятся в такте на первую и пятую ноты. Однако третья и седьмая ноты также выделяются небольшим акцентом – но слабее, чем первая и пятая. Таким образом, в риле присутствует две пульсации: первичная (на первую и пятую ноты) и вторичная (на третью и седьмую ноты). В джигах пульсация приходится на первую и четвёртую ноты. Вторичной пульсации в джигах нет. Посмотрите на рис. 10.11.



Как я уже говорил выше, при помощи дыхания и разнообразных способов исполнения катов и страйков можно сделать акценты на разные ноты внутри длинных роллов. Для чего нам вообще это нужно делать? Да потому, что ролл может быть исполнен по-разному по отношению к пульсации. До сих пор мы играли роллы так, что первая нота приходилась на сильную долю. Это один из способов игры роллов, но часто бывает так, что сильная доля приходится на ноту ката или страйка. Позже я приведу несколько примеров.

Мне кажется, что ролл звучит музыкальнее, есть слегка акцентировать ноту, приходящуюся на сильную долю. Это же действие помогает сделать звучание нот, не приходящихся на удар пульсации, ещё более нежным.

Я уже объяснял, как вы можете сделать акцент при помощи дыхания. Ноту, приходящуюся на удар пульсации, нужно исполнять чуть сильнее и громче, не позволяя при этом увеличиться высоте звука.

Давайте рассмотрим поближе некоторые нюансы ката и страйка, которые могут помочь нам в этой области. Имейте в виду, что это уже продвинутая техника, к которой можно приступать, только если вы уже достаточно освоили технику ката и страйка.

Изменение “силы” ката

В главе, посвящённой катам, мы узнали, что кат может быть настолько быстрым, что человеческое ухо даже не различает его высоты и не понимает как ноту. Однако мы не говорили о том, что краткость катов также может варьироваться. Я заметил, что чем короче кат, тем более незаметно и менее акцентировано он звучит. Если вы хорошо владеете техникой ката, то вы можете варьировать его силу. Самый короткий и наименее акцентированный кат делается самым коротким движением пальца. Чем меньше движение пальца, тем короче кат. Чем короче кат, тем больше мастерства требуется для его исполнения.

Когда нота ката попадает на удар пульсации, попробуйте сделать более длинный и сильный кат. Если на удар попадает первая или третья нота длинного ролла, то вторая нота

(нота ката) однозначно приходится на слабый удар. Здесь лучше использовать короткий и менее акцентированный кат.

Изменение “силы” страйка

Я хотел бы предложить вам некоторые идеи относительно физических движений при исполнении страйка, а не относительно скорости. До сих пор на фазе скорости мы ударяли пальцем по игровому отверстию. Однако можно в этой фазе слегка выпрямить палец, в результате чего палец во время удара закроет не всё отверстие целиком. В результате этого мы получим менее акцентированный страйк.

Вы можете использовать этот эффект, когда первая или вторая (катовая) нота ролла приходится на сильный удар пульсации. Когда катовая нота приходится на сильную долю, нота страйка автоматически оказывается на слабой. В этом случае меньший акцент на страйковой ноте подчёркивает акцент на сильную долю.

На рисунках 10.12 и 10.13 показано, как палец H2 готовится к страйку на F#, сгибаясь в дугу, и затем соединяется с отверстием в ударе, полностью прикрывая его.

На рисунках 10.14 и 10.15 показано, как палец H2 сначала готовится к страйку на F#, а затем контактирует с отверстием в ударе, но прикрывая при этом не всё отверстие, а только его часть, оставляя дальний край отверстия нетронутым. Обратите внимание на то, что палец слегка выпрямлен.

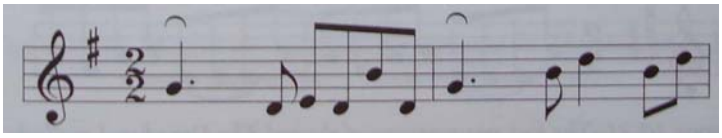
Разумеется, угол атаки страйкового пальца постоянно меняется, приспосабливаясь во время игры к отверстию. Это позволяет вам варьировать силу вашего страйка. Катал Мак-Коннелл применяет самые разные по характеру страйки. Убедиться в этом можно, изучив его транскрипцию рила “Peter Flanagan’s” в Части 8.

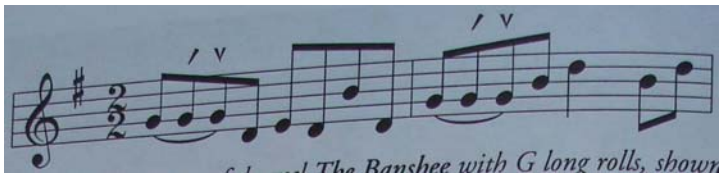
К несчастью, варьирование угла атаки страйкового пальца не даёт такого же эффекта на флейтах системы Бёма.

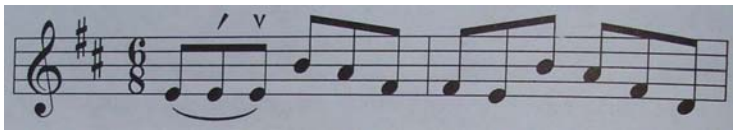
Связь длинного ролла с пульсацией

Теперь, когда вы знаете, как контролировать ритмические акценты внутри ролла и зачем это нужно, предлагаю вам несколько реальных примеров.

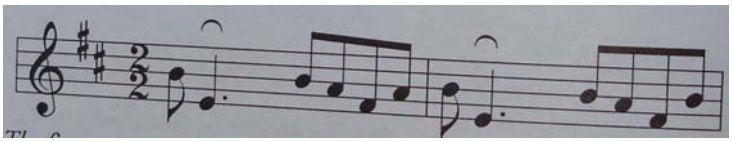
В ирландских мелодиях первая нота ролла чаще всего попадает на сильную долю. Например, посмотрите на фрагмент рила “The Banshee” на рис. 10.16 и 10.17, а также начало “Whelan’s Jig” на рис. 10.18 и 10.19.





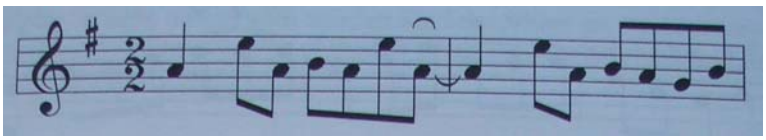


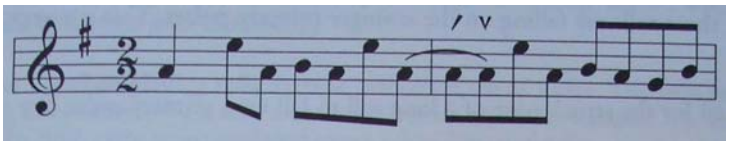
Длинные роллы, однако, не всегда попадают на сильный удар пульсации – первичный или вторичный. Например, посмотрите на начало рила “Drunken Landlady” на рис. 10.20 и 10.21.



На рис. 10.21 ясно видно, что вторая нота ролла приходится на вторичный удар пульсации (третья нота из восьми). Первая и третья ноты ролла попадают на слабые доли. Поэтому можно сделать дополнительный акцент на вторую ноту ролла посредством ослабления первой и третьей нот ролла, как описывалось выше. Здесь – самое удачное место для едва уловимого страйка.

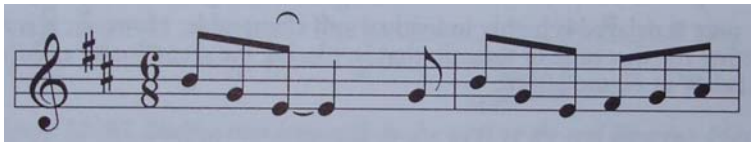
Конечно, катовая нота ролла может попасть и на первичный удар пульсации. На рис. 10.22 и 10.23 можно увидеть начало рила “The Gravel Walk”. В конце первого такта имеется длинный ролл на A, который пересекает тактовую черту и продолжается во втором такте. Обратите внимание, что катовая нота приходится на первичный удар и начинается во втором такте.

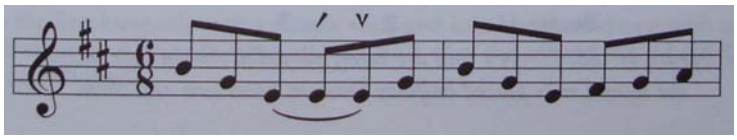




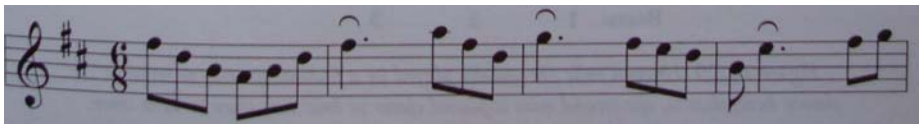
Обратите также внимание на необычную запись нот на рис. 10.22. Ролл представлен в виде восьмой ноты, которая переходит в четвертную в следующем такте. Общая их длительность равна трём восьмым, что соответствует структуре длинного ролла. В звучании и музыкальной структуре такого ролла не будет ничего необычного. Эта запись продиктована лишь тем, что ролл находится не в одном такте, а в двух.

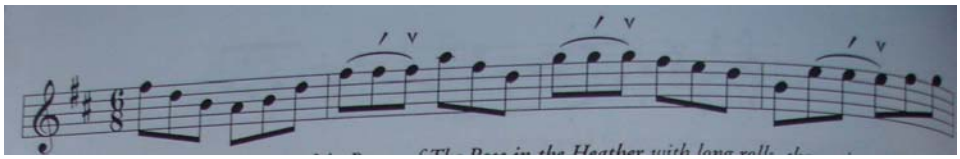
Роллы, в которых вторая (катовая нота) приходится на сильную долю, весьма нехарактерны для джиг, однако они иногда в них встречаются (помните, что в джигах нет вторичного удара пульсации). На рисунках 10.24 и 10.25 показано начало “Monaghan’s Jig” как раз с такой ситуацией.





Встречаются джиги, в которых на сильную долю приходится страйковая, третья нота длинного ролла. На рис. 10.26 и 10.27 показан отрывок из части B хорошо известной джиги “The Rose In the Heather”. Обратите внимание на длинный ролл на E в четвёртом такте. В нём можно использовать хороший сильный страйк и слабый кат.





Могут встретиться такие рилы, в которых страйковая нота может прийтись на первичный или вторичный сильный удар пульсации. На рис. 10.16 и 10.17 страйковая нота длинного ролла на G приходится на вторичный удар. В рилах такое встречается довольно часто.

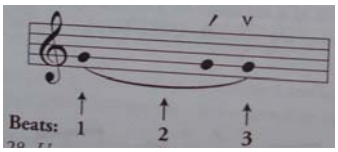
Однако попадание в рилах страйковой ноты на первичный удар – крайне необычная ситуация.

Неровные роллы

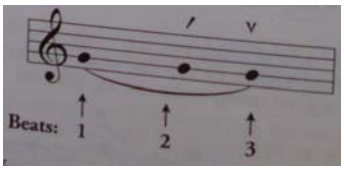
Когда вы научитесь контролировать исполнение длинных роллов настолько, что всегда сможете играть все три ноты убийственно ровно, - тогда вы будете готовы экспериментировать с ритмом внутри ролла.

Единственный вид синкопы внутри ролла, который я слышал в традиционной ирландской музыке – это небольшая задержка катовой ноты. Страйковая нота при этом остаётся на месте. Таким образом, в таком ролле кат и страйк становятся ближе друг к другу. Такие роллы используют многие музыканты, но особенно фиддлеры, и особенно в мелодиях медленного или среднего темпа. С увеличением скорости роллы становятся ровными.

Величина задержки катовой ноты – параметр сугубо индивидуальный и изменчивый. Однако очень редко используется такой способ, когда длительность первой нота ролла просто увеличивается наполовину (т.е. получается нота с точкой), а катовая нота играется чётко посредине между вторым и третьим ударами, как на рис. 10.28.



Гораздо чаще внутренний ритм ролла меняется примерно так, как показано на рис. 10.29.



Если вы попытаетесь сыграть чётко в унисон с другим музыкантом, вы столкнётесь с множеством аспектов его игры, которые вам захочется понять. Одним из них будет, разумеется, внутренний ритм роллов. Я надеюсь, музыканты прислушаются к вам с должным вниманием и заботой.

Отдельные случаи неровных роллов

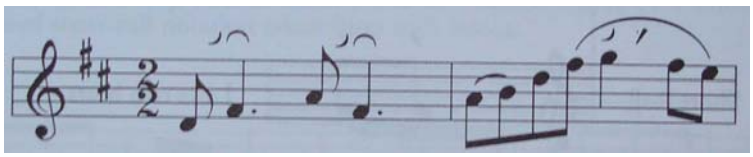
Некоторые мелодии (хорнпайпы, мазурки и скоттиши) обычно играются явственно неровно относительно пульсации. Это выражается в том, что ноты в них чередуются «длинная – короткая, длинная - короткая». Раскачка в джигах и рилах чаще всего малозаметная, и потому о ней не говорят.

Игра роллов в явно неровных мелодиях – отдельный случай. Ему посвящена Глава 14 данной книги.

Слайд на роллы

Восходящий слайд на первую ноту ролла – очень красивый приём, вносящий разнообразие в музыку. Это может быть сделано как при помощи простого слайда, так и при помощи слайда с добавочным пальцем или слайда со страйком – всё зависит от музыкального контекста мелодии. Обычно это звучит едва заметно, без хлюпающего призвука.

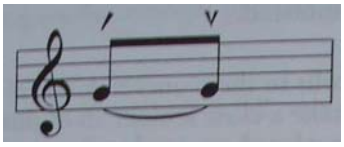
Если хотите записать в нотах слайд на ролл, воспользуйтесь способом, предложенным на рис. 10.30, где записано начало рила “Roaring Mary”.



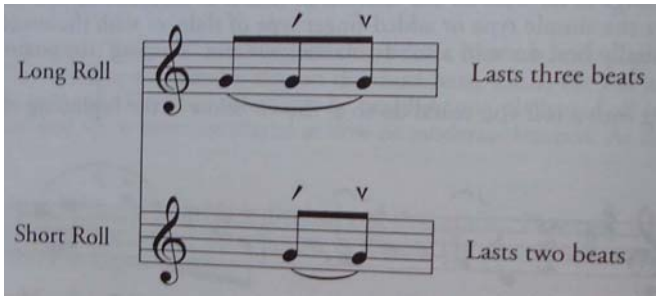
Обратите внимание на то, что первый слайд в этом примере – простой, а второй – с добавочным пальцем. Второй слайд может при желании быть и страйковым. Обратите также внимание на кат в середине четверной ноты G во втором такте.

Глава 11
Короткие роллы

Короткий ролл можно легко определить как длинный ролл без первой ноты. Таким образом, короткий ролл – это группа из двух залигованных нот одной высоты, каждая из которых по-своему артикулируется. Первая нота артикулируется катом, вторая – страйком. Это выглядит следующим образом:



Необходимо чётко уяснить, что короткий ролл использует два удара, тогда как длинный ролл использует три (см. рис. 11.2).



Когда мы изучим ещё несколько разновидностей роллов, вы увидите, что некоторые из них используют два удара, некоторые – три, а два вида роллов используют один удар, соответствующий одной восьмой ноте.

Новый символ

Для записи коротких роллов я слегка изменил символ, при помощи которого записываю длинные роллы. Результат представлен на рис. 11.3.

Обратите внимание, что значок написан над четвертной нотой. Длительность короткого ролла состоит из двух восьмых, что составляет как раз четверть.

Символ короткого ролла – перечёркнутый символ длинного ролла. Это означает, что короткий ролл – укороченный вариант длинного ролла. Линия, перечёркивающая дугу есть не что иное, как обозначение ката, и подразумевает, что короткий ролл начинается именно с ката.

Кат и короткий ролл

Различие между длинным и коротким роллом заключается в том, что длинный ролл начинается с обычной восьмой ноты, после которой идёт кат на следующую ноту. Кат в

длинных роллах – один из самых технически несложных катов, поскольку он разделяет две ноты одной высоты.

Для короткого ролла не даётся время на подготовку. Он сразу же начинается с ката. Это одна из причина сложности короткого ролла по сравнению с длинным. Поскольку короткий ролл начинается с ката, то все технические сложности ката, описанные в Главе 7, автоматически передаются короткому роллу.

В будущем вам часто будет хотеться артикулировать начало короткого ролла глоткой или языком. Это означает, что вам придётся одновременно делать кат и языковую (глоточную) артикуляцию. Это довольно хитрый приём. Помните, что при одновременной артикуляции катом и языком (горлом) катовый палец должен находиться в воздухе, а не на отверстии. Если вы сделаете кат хотя бы немого позже артикуляции языком, то у вас получится беспорядочное хаотичное звучание.

Развеем сомнения

Вы уже вполне привыкли к моему мнению о том, что каты и страйки – это приёмы артикуляции, а не форшлаги. Исходя из этого, вы понимаете, что короткие роллы – это украшения, состоящие из двух нот, а не из четырёх, как это обычно изображается в большинстве учебников по игре на вистле и флейте. На рис. 11.4 представлено несколько таких ошибочных представлений о записи короткого ролла нотами.

Все эти способы записи неверны. Ни один из них не отражает того, как в действительности звучит короткий ролл. Каждый из них предполагает, что кат и страйк в коротком ролле вполне различим. Если кто-то, кто ещё не знает, как звучит короткий ролл, попробует воспроизвести эти нотные примеры, то в итоге получится нечто, совершенно не похожее на реальное звучание короткого ролла.

Но почему тогда не записывать роллы способом, по которому их можно сыграть действительно хорошо – особенно если эта запись значительно проще для понимания?

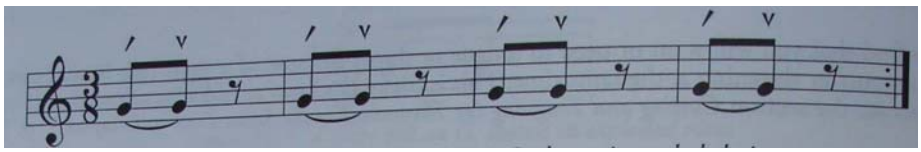
Ритм короткого ролла

Ещё раз повторяю: очень важно уметь играть короткие роллы абсолютно ровно, располагая каждую восьмую ноту строго в удар. Вы можете захотеть играть роллы неровно, однако вы должны уметь сделать это ровно, особенно в быстрых мелодиях.

Попробуем сыграть короткие роллы

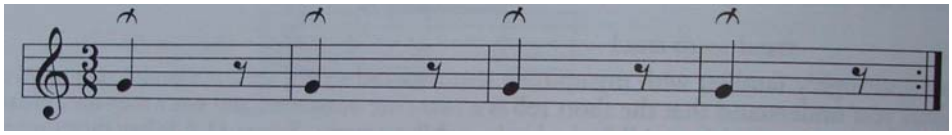
Попробуйте сыграть короткий ролл на G первой октавы, показанный на рис. 11.1. Вам нужно сыграть две восьмые ноты, артикулируя первую ноту языком (глоткой) и катом, а вторую – страйком.

Настройте метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разбейте последовательность ударов на тройки, где каждый удар соответствует одной восьмой ноте. Затем на первый удар сделайте кат на ноту G, одновременно артикулировав её языком (горлом). Не прерывая воздушной струи, сделайте страйк на второй удар. На третий удар можете остановиться и взять дыхание. Повторите ролл несколько раз.



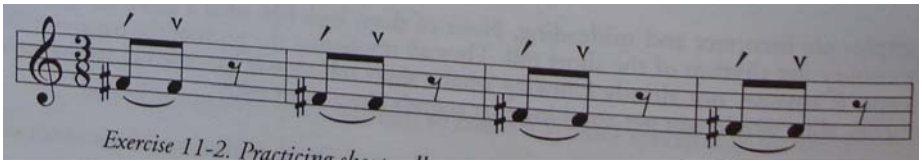
Продолжайте так, как указано в упражнении 11.1

Помните, что это упражнение может быть записано так, как на рис. 11.5.

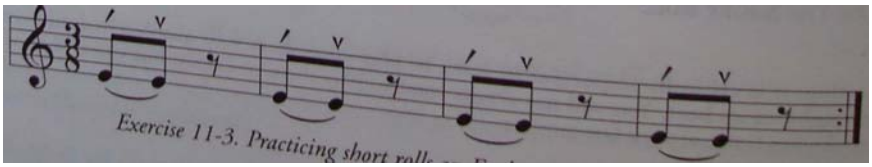


Попробуйте сыграть это упражнение во второй октаве. Аппликатура этого короткого ролла (а также и других коротких роллов) работает для обеих октав.

Короткий ролл на G – самый технически несложный ролл, поскольку в его исполнении задействованы пальцы обеих рук – к тому же самые сильные и гибкие. Также одним из самых лёгких роллов является ролл на F#. Он делается при помощи ката пальцем B3 и страйка H2. Палец H1 остаётся на месте.

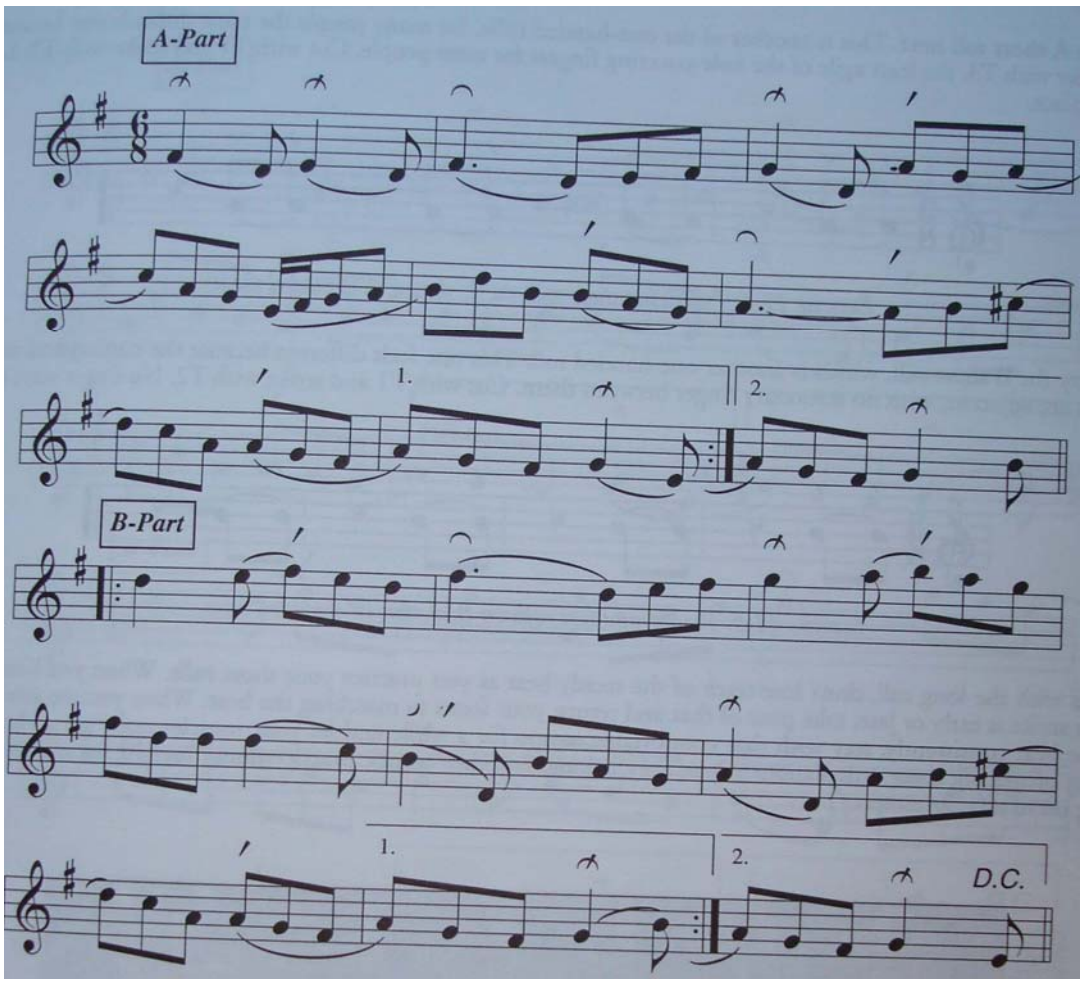


Перейдём к короткому роллу на E. Он уже более сложен, поскольку в нём задействованы пальцы одной руки. Помните, что для страйка на E мизинец поднимается вместе с остальными пальцами. Делайте кат пальцем H1 и страйк – пальцем H3. Палец H2 остаётся на месте.



Короткие роллы на G, F# и E в “The Sporting Pitchfork”

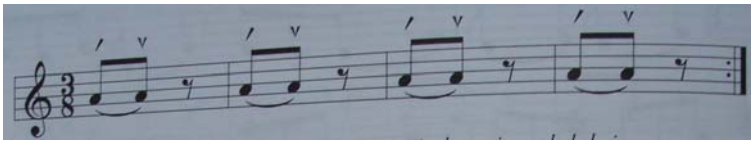
В данном варианте “The Sporting Pitchfork” используются три коротких ролла, разобранные нами выше.



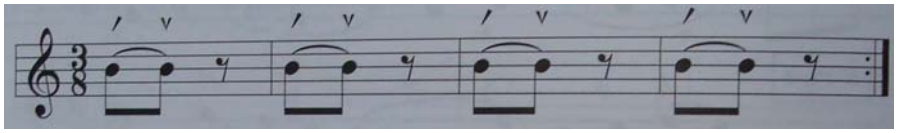
Другие короткие роллы

Нельзя сделать короткий ролл на D, поскольку на эту ноту нет страйка.

Попробуйте сыграть короткий ролл на A. Этот ролл также исполняется пальцами одной руки и для многих людей он кажется одним из самых сложных роллов, поскольку страйк в нём делается пальцем B3 – самым неловким пальцем у большинства людей. Кат делается пальцем B1, страйк – B3. Палец B2 остаётся на месте.



Теперь попробуйте длинный ролл на H. Он также исполняется одной рукой. Технически он несколько отличается от остальных роллов, поскольку катовый и страйковый пальцы в нём являются соседями, а неподвижного пальца нет вообще. Кат делается пальцем B1, страйк – B2.

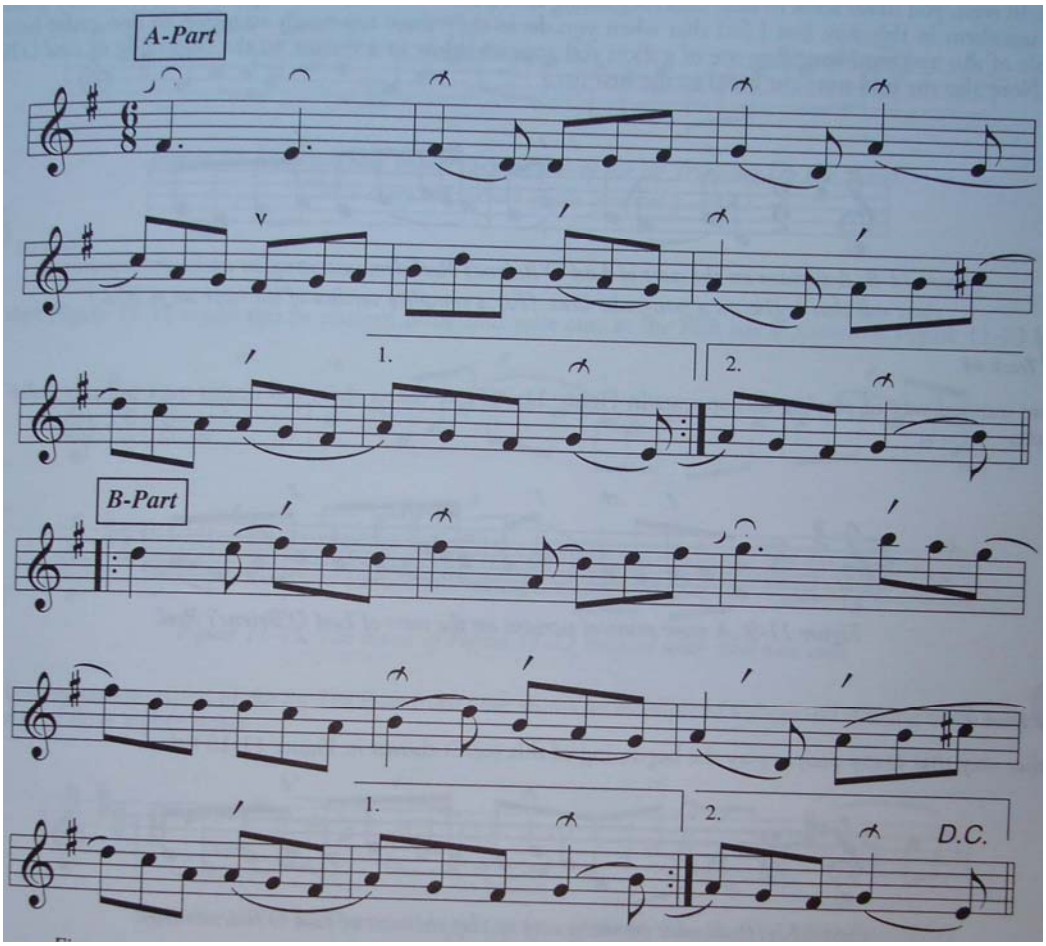


Как и при игре длинных роллов, придерживайтесь чёткого ритма. Если вы услышали, что ролл сыгран чуть раньше или позже, чем нужно, вернитесь и повторите упражнение пра-

вильно. Когда вы сможете правильно играть ролл в текущем темпе, можете немного ускориться.

Короткие роллы на A и H в “The Sporting Pitchfork”

В этой версии к роллам на G, F# и E добавлены короткие роллы на A и H.



Меньше времени для подготовки к страйку

При игре длинных роллов в нормальной скорости вы уже заметили, что к исполнению страйка нужно готовиться ещё до ката. Это добавляет длинном роллу текучести и плавности.

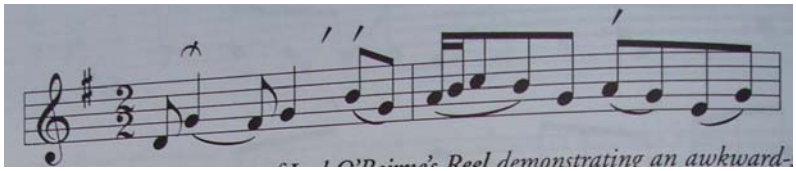
В коротком ролле все немного хитрее. Чаще всего у вас просто не будет времени на подготовку к страйку до ката. Чаще всего страйковый палец в это время занят чем-нибудь другим.

Поэтому готовиться к страйку нужно во время исполнения ката. Таким образом, вы примерно одновременно будете поднимать два пальца – катовый и страйковый, готовящийся к страйку.

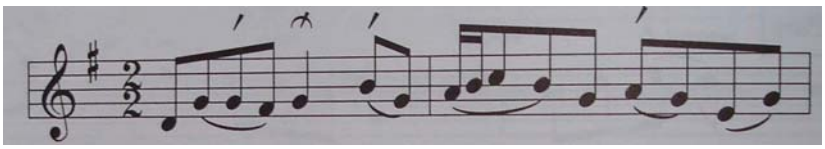
Связь короткого ролла с пульсацией

Несмотря на то, что длинные роллы могут быть размещены в мелодии по-разному относительно пульсации (см. параграф «Связь длинного ролла с пульсацией» в предыдущей главе), короткий ролл более ограничен в плане размещения его в мелодии. В рилах вы никогда не услышите короткий ролл, приходящийся не на первичную или вторичную сильные доли. Вы можете, конечно, использовать их на другие удары, однако, мне кажется, такое

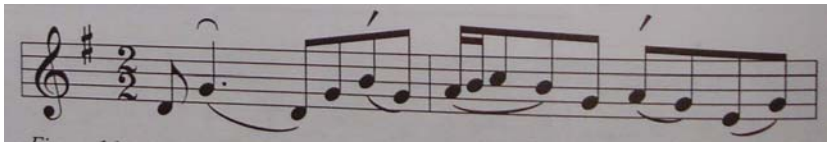
применение коротких роллов чрезмерно акцентирует слабые ноты. Пример такого неудобного использования коротких роллов приведён в отрывке из начала “Lad O’Beirne’s Reel” (обратите также внимание на кат в середину ноты G в первом такте).



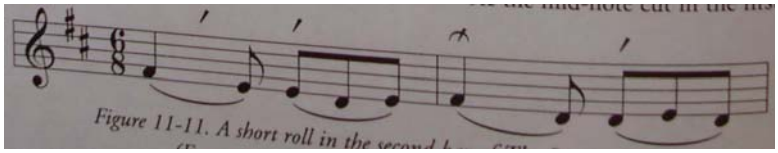
Более музыкально звучит способ, приведённый на рис. 11.9. Начало короткого ролла приходится на первичный удар.



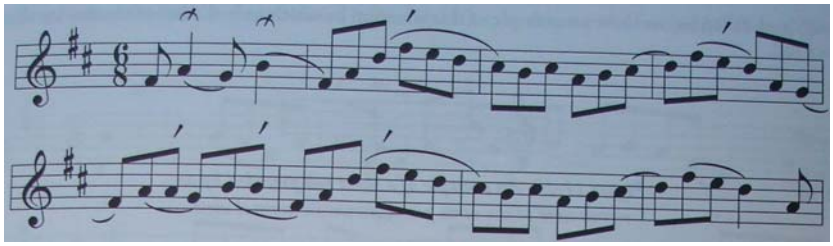
Другой способ исполнения этого рила приведён на рис. 11.10.



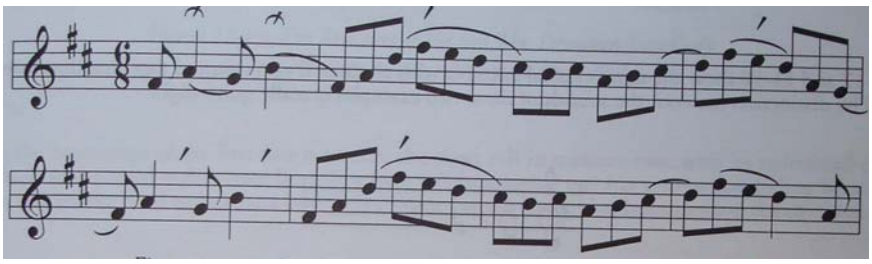
В джигах короткие роллы могут применяться как на сильных, так и на слабых долях, хотя короткие роллы на слабых долях в джигах встречаются гораздо реже. Ниже приведён пример короткого ролла на сильную долю в одиночной джиге “The Lonesome Jig”, известной также под названиями “The Rollong Waves”, “McGuire’s March” и “Maguire’s Kick”. Обратите внимание на кат в середину ноту в первом такте.



В следующем примере можно увидеть применение короткого ролла на слабую долю – а именно на второй удар в тройке. Это начало джига “Tripping Up The Stairs”. Следите, чтобы ролл был сыгран достаточно нежно, чтобы излишне не акцентировать ноты в слабой доле.



Обратите внимание, что пример на рис. 11.12 также может быть записан с использованием ката в середине ноты в пятом такте, как показано на рис. 11.13.



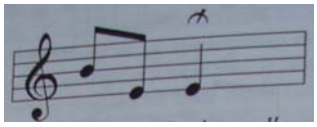
Следующий вариант джиги “The Frost Is All Over” демонстрирует использование короткого ролла, начинающегося на третьей ноте из группы трёх восьмых нот.

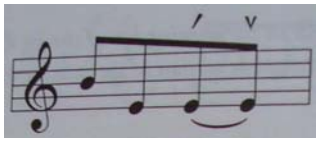
Заботьтесь о том, чтобы не переакцентировать кат в этом ролле. Страйк в таком ролле должен быть сильнее, чем кат.

Короткий ролл после восьмой ноты той же высоты – это длинный ролл?

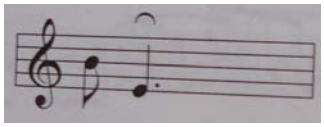
Иногда длинный ролл может быть представлен в виде короткого ролла, которому предшествует восьмая нота той же высоты – особенно если катовая нота приходится на сильную долю и, таким образом, акцентируется. Нет ничего страшного в том, что последние две ноты длинного ролла выглядят как отдельный короткий ролл. Единственное различие между этими двумя способами записи – это то, что, согласно моему способу записи, все ноты ролла должны быть залигованы. Если залигованы все три ноты, то я считаю, что это длинный ролл. Если залигованы только две последние ноты, то, по моему мнению, это короткий ролл, которому предшествует восьмая той же высоты.

На рис. 11.15 и 11.16 показана ситуация, когда залигованные две ноты формируют короткий ролл.

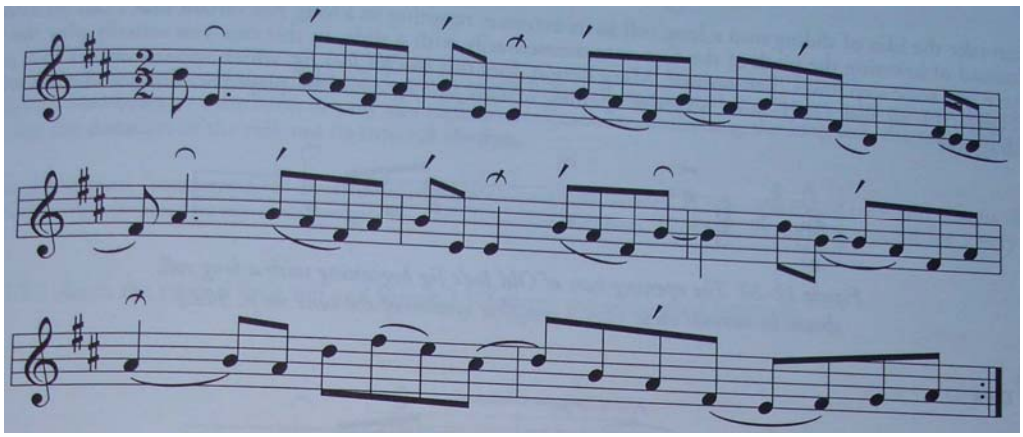




На рис. 11.17 и 11.18 показан пример с тремя залигованными нотами, образующими длинный ролл. Разница в звучании между этими двумя примерами незначительна.



На примере первой части рила “Drunken Landlady” рассмотрим пример использования обоих вариантов в одной и той же мелодии.



Сравним начала первых двух тактов. Короткий ролл во втором такте с артикулируемым катом, слегка акцентирует третью восьмую ноту. Длинный ролл в первом такте имеет более смазанное звучание вследствие залигованности нот. Нюансы подобного рода помогают определить ритмический «ландшафт» мелодии.

Неровные короткие роллы

Короткие роллы, встречающиеся в хорнпайпах, мазурках, скоттишах и других мелодиях, играющихся неровно относительно основной пульсации, также исполняются неровно. В этом случае страйковая нота слегка задерживается, в то время как катовая нота остаётся на ударе. Более глубоко мы рассмотрим это в Главе 14.

Способ неровной игры длинных роллов, описанный в предыдущей главе, к коротким роллам неприменим. Поскольку короткий ролл начинается с ката, то такую ноту нельзя задержать без ущерба музыке. Как мы уже видели в предыдущих примерах, при использовании коротких роллов сильно акцентируется катовая нота. Поэтому расположение ката относительно ритма должно быть точным.

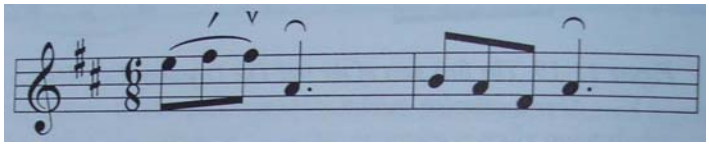
Катовая нота в длинном ролле может иметь самый разнообразный «темперамент». Она может быть сильной и акцентированной, а может быть мимолётной и нежной. Она может быть задержана, поскольку является внутренней нотой ролла. Это не касается короткого ролла. Он начинается с этой ноты, и потому она не может быть задержана.

Слайд на короткий ролл

Эта тема уже поднималась в конце предыдущей главы применительно к длинному роллу. Слайд на короткий ролл ничем не отличается от слайда на длинный ролл, кроме того, что после слайда нужно исполнять кат.

Восходящие роллы

Можно развить идею слайда на длинный ролл до наивысшего варианта, который я называю восходящим роллом. Вместо моментального слайда вы играете слайдовую нижнюю ноту полноценным образом. Мэри Бергин делает так в своей “Old Joe’s Jig”. На рис. 11.20 и 11.21 показаны примеры того, как начало “Old Joe’s Jig” играется сначала без восходящих роллов, а затем – с ними.



Это своеобразный длинный ролл – или же это короткий ролл, которому предшествует восьмая нота?

Хороший вопрос. Я затрудняюсь с ответом, поскольку не придаю этому значения. Поскольку большинство музыкантов играют в этом месте длинный ролл на F#, я полагаю, что восходящий ролл может быть одним из вариантов этой идеи. Этому способствует и то, что все три ноты здесь залигованы.

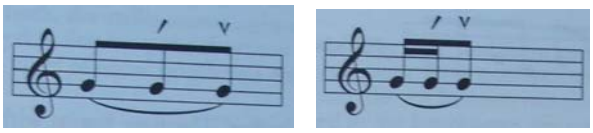
Но я считаю, что придумывать для восходящего ролла отдельный символ не имеет смысл, и обозначаю его уже имеющимися средствами.

Глава 12
Сжатые длинные роллы

Сжатые длинные роллы содержат все элементы обычного длинного ролла, но при этом они сжаты во времени таким образом, что длительность их составляет вместо трёх восьмых всего лишь *две восьмые* ноты. При сжатии длинного ролла меняется только его общая длительность и внутренний ритм.

Использование термина «сжатый» для описания роллов и крэннов, является моим нововведением, хотя сами сжатые украшения используются в течение уже очень долгого времени.

На рис. 12.1 изображён обычный длинный ролл, а на рис. 12.2 – сжатый.



Длинный ролл и сжатый длинный ролл имеют все следующие характеристики:

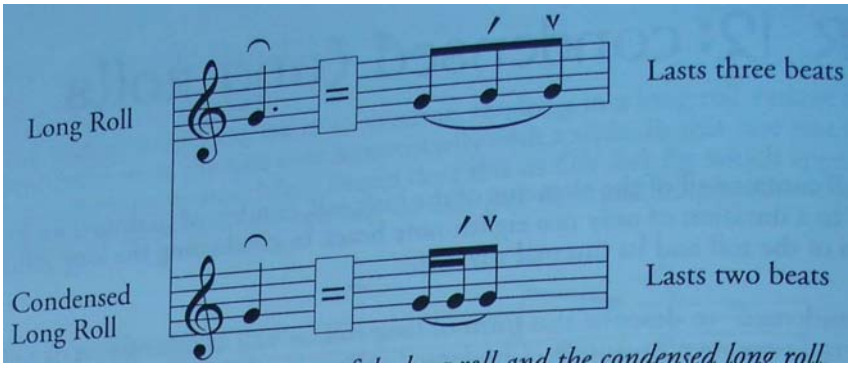
- Все залигованные ноты имеют одну высоту;
- Каждая нота по-разному артикулируется;
- Первая нота группы артикулируется языком, глоткой либо легато от предыдущей ноты;
- Вторая нота артикулируется катом;
- Третья нота артикулируется страйком.

Ритм длинного ролла – три восьмых ноты. Все три ноты имеют одинаковую длительность. Полная длительность длинного ролла – четверть с точкой.

Ритм сжатого длинного ролла – две шестнадцатых и следующая за ними восьмая. Соответственно, каждая из первых двух нот вполовину короче третьей. Общая длительность сжатого длинного ролла равна двум восьмым, или четверти.

Вместо новых символов – новый контекст

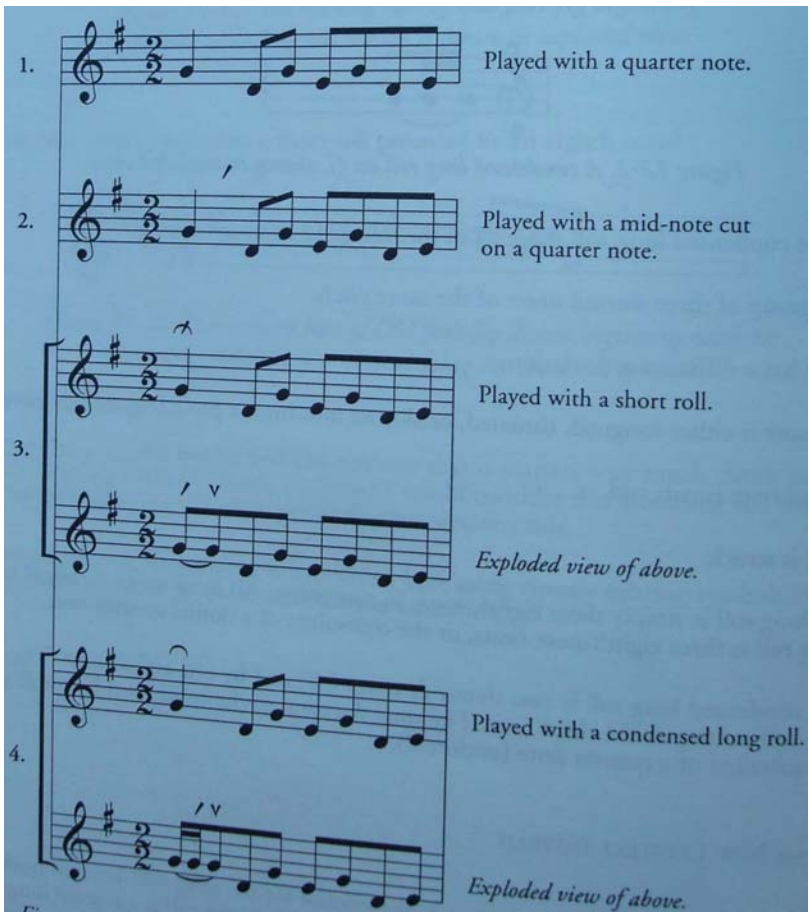
Поскольку сжатый длинный ролл содержит те же элементы, что и обычны длинный ролл, обозначать его будем так же. Если этот символ указан над четвертью с точкой, то нужно играть обычный длинный ролл, если же над четвертью без точки – то играется сжатый длинный ролл. См. рис. 12.3.



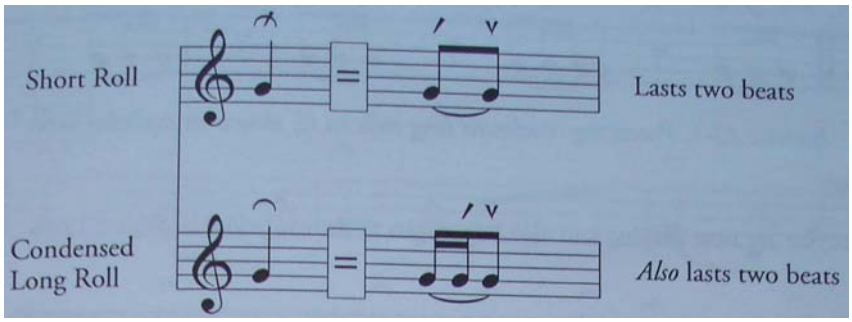
Рассмотрим музыкальный пример. Поскольку сжатый ролл использует две восьмые ноты, он может быть использован:

- вместо четверти;
- вместо двух восьмых;
- вместо короткого ролла.

Давайте рассмотрим начало “The Glen Allen Reel”. Мелодия начинается двумя восьмыми нотами G. На рисунке 12.4 представлено несколько вариантов того, как можно сыграть эти две восьмые G.



Вы можете сыграть сжатый длинный ролл везде, где можно сыграть короткий ролл. Давайте детально сравним короткий ролл и сжатый длинный ролл.



Оба украшения содержат две восьмые. В обоих на вторую ноту приходится страйк. Разница в нотах, соответствующих первому удару на одну восьмую. На первый удар короткого ролла приходится только одна нота и кат на неё. На первый удар сжатого длинного ролла приходится две ноты одинаковой длины, причём на вторую из них делается кат.

Сжатые длинные роллы легче коротких роллов

Большинство людей, научившись играть сжатые длинные роллы, использует их чаще, чем короткие роллы. Причина – наличие ноты перед катовой нотой. Таким образом, этот кат технически очень лёгок. Хитрости ката и короткого ролла в сжатом длинном ролле не присутствуют.

Однако не стоит всегда предпочитать сжатый длинный ролл короткому роллу. Нужно уметь делать и то, и другое. Эти приёмы совершенно по-разному влияют на мелодию. Чистый и ясный (порой даже скупой) стиль игры Мэри Бергин вызван использованием большого количества коротких роллов. С другой стороны, напыщенная цветистая игра Мэтта Моллоя полна сжатых длинных роллов и других сжатых украшений, которые мы рассмотрим в следующих главах. Оба подхода имеют свои достоинства, недостатки и хитрости. Вы должны освоить все приёмы, с помощью которых впоследствии сформируется ваш собственный стиль игры.

Очень хорошо, что мы поняли и определили каты и страйки как приёмы артикуляции. Представьте, как сложно было бы определить и записать сжатый длинный ролл, если бы мы понимали каты и страйки как форшлаги. Возможно, именно поэтому большая часть учебников по флейте и вистлу из тех, что я встречал, вообще не содержали информации о сжатых длинных роллах.

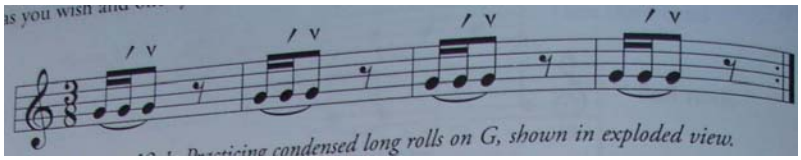
Попробуем сыграть сжатые длинные роллы

При исполнении этого украшения нам впервые встречаются шестнадцатые ноты. Будьте уверены, что вы играете их точно и аккуратно, а не быстро и неясно. Попробуйте выполнить следующее упражнение.

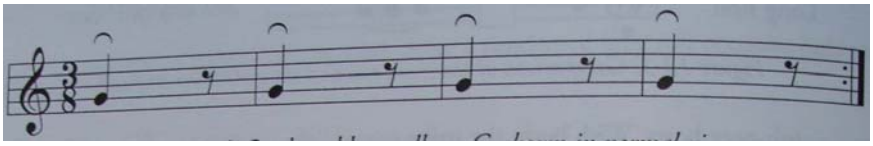
Сыграйте сжатый длинный ролл на G первой октавы, изображённый на рис. 12.2.

Установите метроном на 60 ударов в минуту. Вам нужно будет мысленно разделить удары метронома на группы из трёх ударов, каждый из которых соответствует одной восьмой ноте. На первый удар играйте ноту G. Строго между первым и вторым ударами сделайте кат пальцем B2. Затем строго на второй удар пальцем H1 сделайте страйк. На третий удар можете остановиться и взять дыхание. Повторите упражнение несколько раз.

Когда будете готовы, приступайте к выполнению упражнения 12.1.



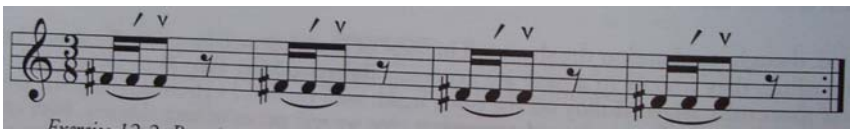
Помните, что упражнение 12.1 может быть записано так, как показано на рис. 12.6.



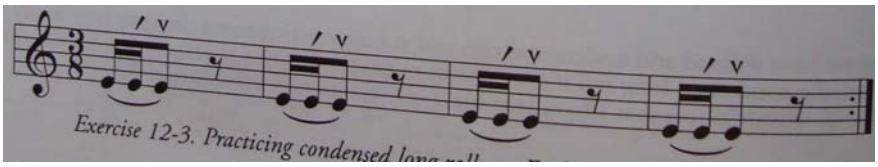
Сыграйте этот сжаты длинный ролл во второй октаве. Эта и все остальные аппликатуры работают в обоих регистрах.

Сжатый длинный ролл на G – самый лёгкий, поскольку в нём задействованы самые сильные и гибкие пальцы обеих рук.

Другой лёгкий сжатый длинный ролл – ролл на F#. Делайте кат пальцем B3, страйк – H2. Палец H1 остаётся на месте.

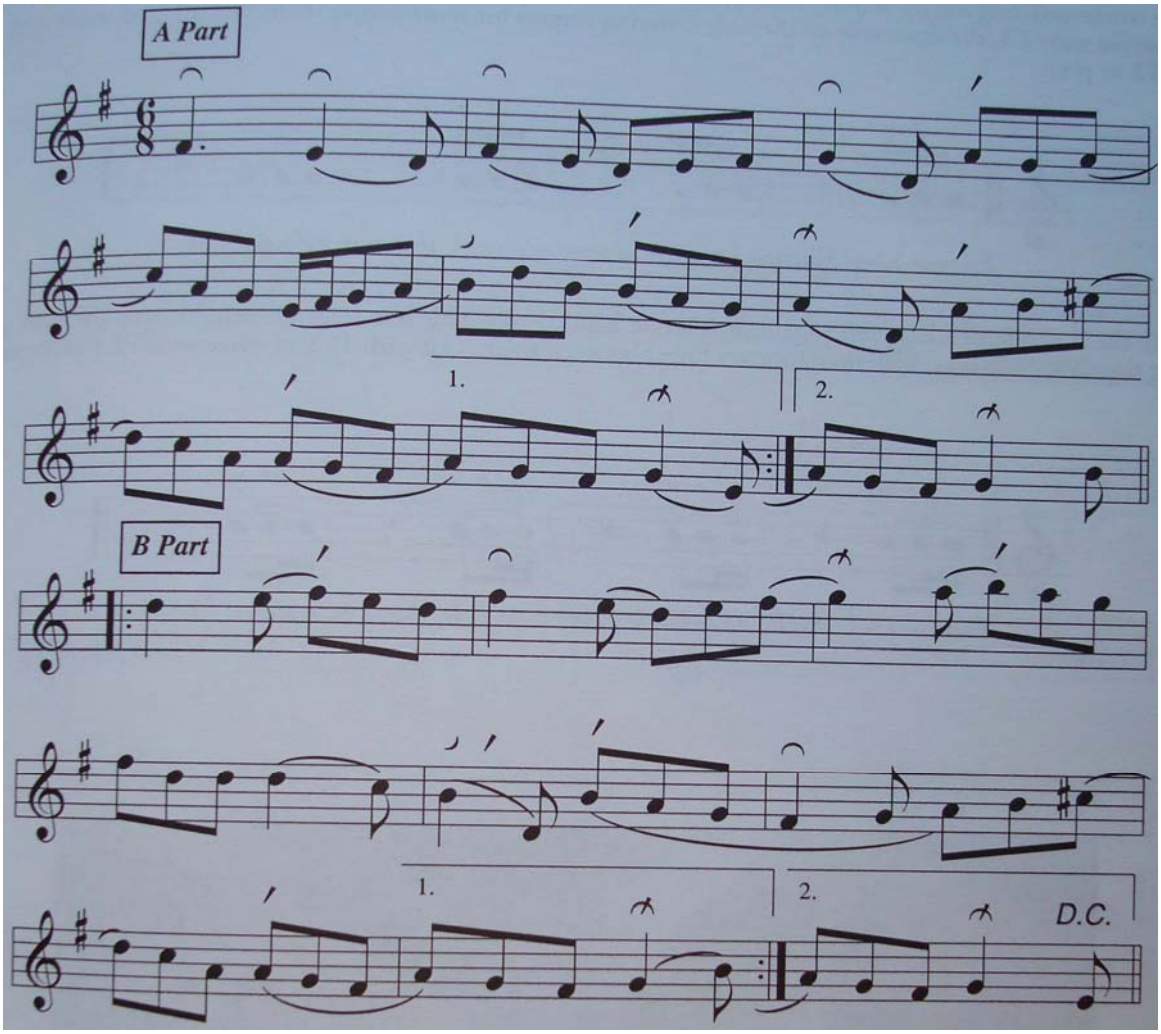


Далее исполните сжатый длинный ролл на E. Кат делается пальцем H1, страйк – H3. Палец H2 остаётся на месте.



Сжатые длинные роллы на G, F# и E в “The Sporting Pitchfork”

Следующая версия “The Sporting Pitchfork” содержит три рассмотренных нами выше сжатых длинных ролла.

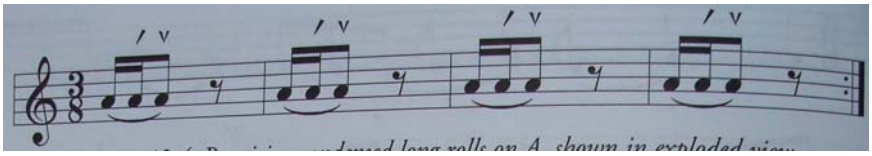


Помните, что для длинного ролла и сжатого длинного ролла в записи используется один и тот же символ. Разница заключается в длительности ноты, над которой он стоит. Обратите внимание, что в первом такте за длинным роллом следует сжатый длинный ролл.

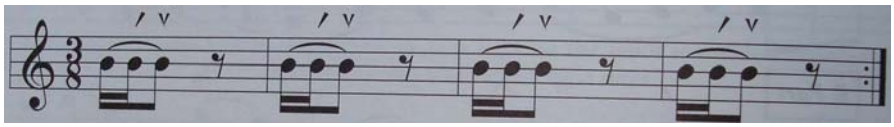
Другие сжатые длинные роллы

Нельзя сделать сжатый длинный ролл на D, поскольку на эту ноту нет страйка.

Попробуйте сыграть сжатый длинный ролл на A. Кат делается пальцем B1, страйк – B3. Палец B2 остаётся на месте.

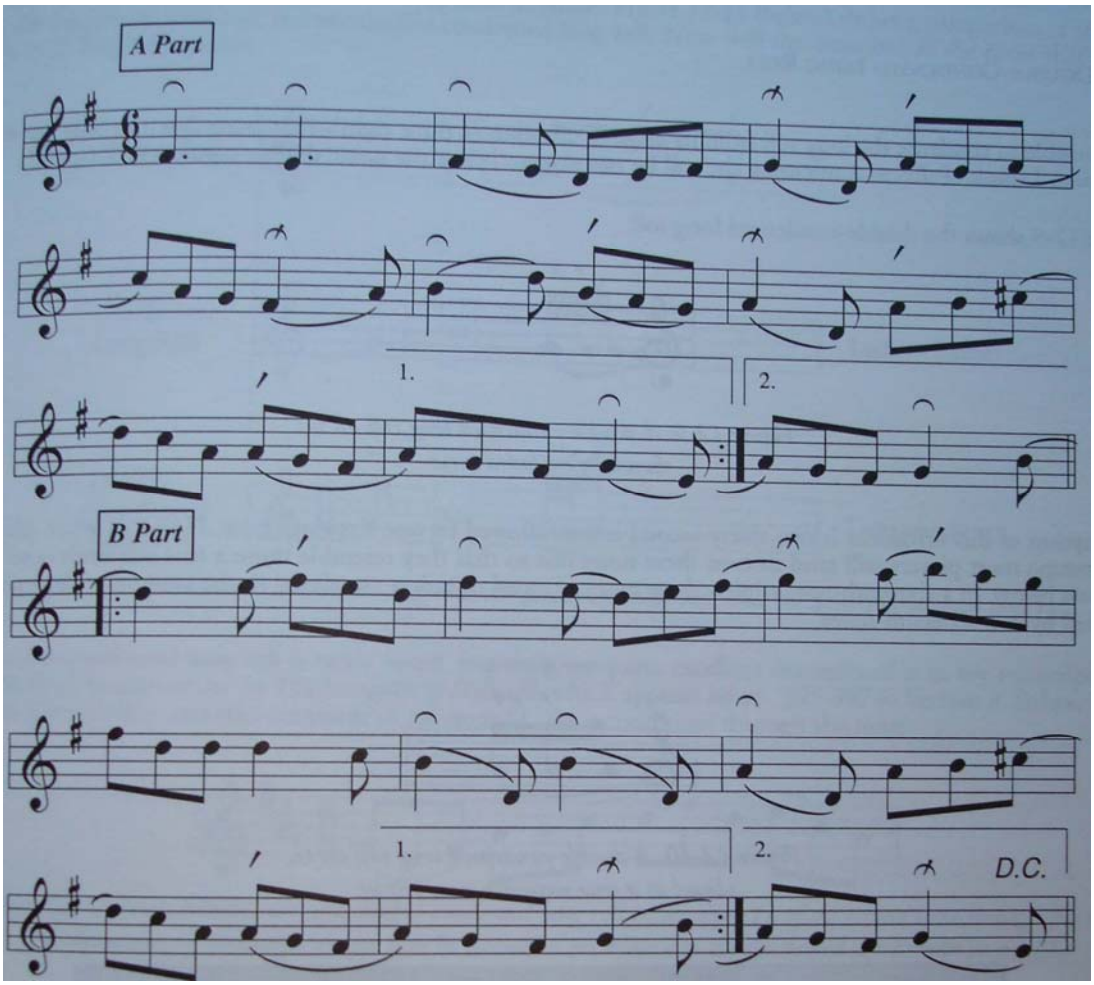


Далее попробуйте сжатый ролл на H. Кат в нём делается пальцем B1, а страйк – B2. Неподвижных пальцев в этом приёме нет.



Сжатые длинные роллы на A и H в “The Sporting Pitchfork”

Следующая версия “The Sporting Pitchfork”, кроме остальных сжатых длинных роллов, содержит роллы на A и H.



Связь сжатых длинных роллов с пульсацией

Поскольку сжатые длинные роллы и короткие роллы взаимосвязаны и взаимозаменяемы, то вся информация, содержащаяся в параграфе «Связь коротких роллов с пульсацией» верна и для сжатых длинных роллов.

Неровные сжатые длинные роллы

В хорнпайпах, мазурках и скоттишах и других мелодиях, играющихся неровно относительно ритма, сжатые длинные роллы также играются неровно. В этом случае страйковая нота слегка задерживается относительно основного ритма. Катовая нота может задерживаться, а может и нет – в зависимости от предпочтений музыканта. Мы коснёмся этого вопроса глубже в Главе 14.

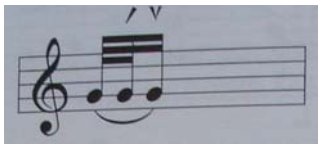
Слайд на сжатый длинный ролл

Эта тема была полностью раскрыта в Главе 10. В этом смысле нет никакой разницы между слайдом на длинный ролл и слайдом на сжатый длинный ролл.

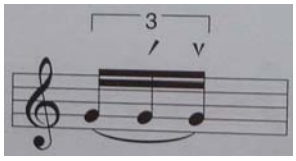
Дважды сжатый длинный ролл

Можно так сжать длинный ролл, что длительности из трёх восьмых нот превратится в одну восьмую. Я назвал такой ролл дважды сжатым длинным роллом.

Пример такого ролла показан на рис. 12.9.

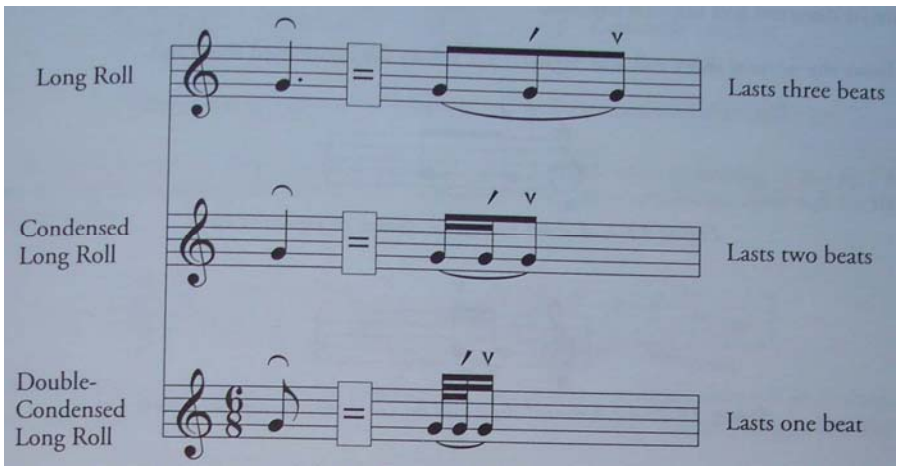


Это украшение состоит из двух тридцать вторых нот, после которых следует одна шестнадцатая нота. Однако при игре в быстром темпе большинство музыкантов выравнивает эти ноты, в результате чего украшение звучит как триоль из шестнадцатых нот, как показано на рис. 12.10. В такой триоли три ноты равной длительности играются за промежуток времени, равный по длительности двум шестнадцатым.

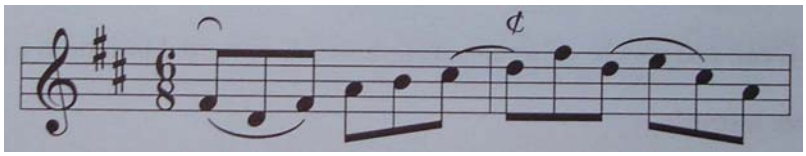


Вместо новых символов – новый контекст

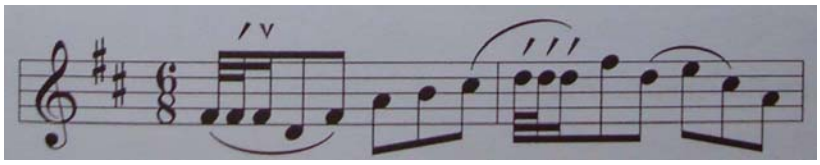
Символ, обозначающий дважды сжатый длинный ролл – тот же самый, что используется для длинных и сжатых длинных роллов. Однако значок дважды сжатого длинного ролла записывается над восьмой нотой, поскольку именно ей равняется его общая длительность. На рис. 12.11 изображены записи длинного ролла, сжатого длинного ролла и дважды сжатого длинного ролла. Обратите внимание на длительности нот, изображённых под значком ролла.



Дважды сжатый длинный ролл можно услышать довольно редко, однако прекрасные его примеры встречаются в транскрипции джиги “The Humours Of Drinagh” в исполнении Мэтта Моллоя. Ниже представлен пример того, как Мэтт Моллой использует это украшение в одиннадцатом такте.



Расшифровка этой записи приведена ниже.

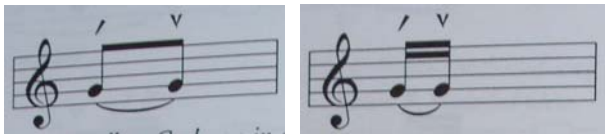


Мэтт Моллой играет это в очень быстром темпе. Ритм дважды сжатого длинного ролла и сжатого короткого крэнна при этом похож на триоль из шестнадцатых нот, как показано на рис. 12.10. О крэннах мы расскажем в Главе 16.

Глава 13
Сжатые короткие роллы

Сжатые короткие роллы содержат все элементы и атрибуты короткого ролла, сжатые до длительности, равной одной восьмой.

На рис. 13.1 показан обычный короткий ролл, а на рис. 13.2 – сжатый.



Короткий ролл и сжатый короткий ролл имеют все следующие характеристики:

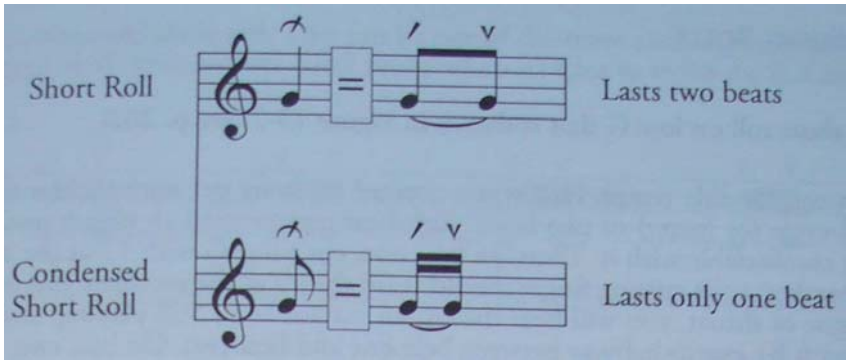
- Каждый из них является группой из двух залигованных нот одной высоты;
- Каждая нота артикулируется разным способом;
- Первая нота артикулируется катом, а также может быть одновременно артикулирована глоткой (языком);
- Вторая нота артикулируется страйком.

Как вы знаете, короткий ролл состоит из двух восьмых нот. Длительность обеих нот одинакова. Общая длительность короткого ролла равна четверти.

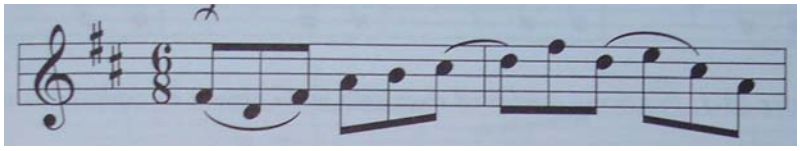
Сжатый короткий ролл состоит из двух шестнадцатых нот. Общая его длительность равна восьмой.

Вместо новых символов – новый контекст

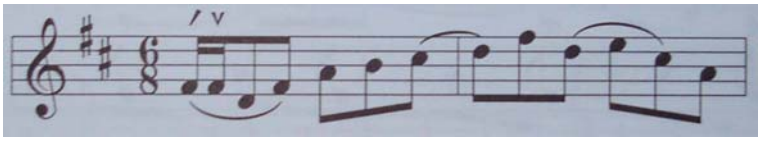
Символ, обозначающий сжатый короткий ролл – тот же самый, что используется для обычных коротких роллов. Если этот символ написан над четвертной нотой, то исполняется обычный короткий ролл. Если же он указан над восьмой нотой, то исполняется сжатый короткий ролл. См. рис. 13.3.



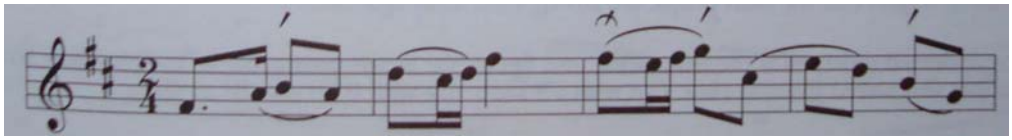
Рассмотрим музыкальный пример. На рис. 13.4 представлено начало джиги “The Humours Of Drinagh”. Мэтт Моллой сыграл её на своём первом альбоме, иногда используя сжатые короткие роллы подобно тому, как представлено на отрывке ниже.



На рис. 13.5 изображена расшифровка этого примера.



Сжатые короткие роллы очень полезны для украшения восьмых нот в польках. Например, посмотрите отрывок из первой части польки “Maids Of Ardagh” на рис. 13.6 и 13.7.

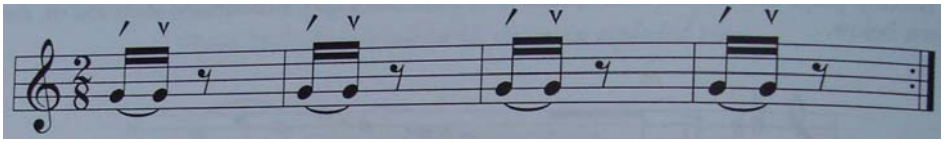


Несколько сжатых коротких роллов

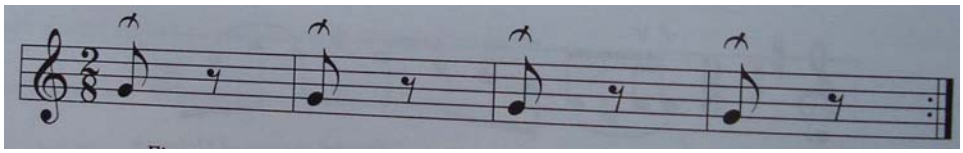
Сыграем сжатый короткий ролл на G, представленный на рис. 13.2.

Настройте метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разбейте последовательность ударов на пары, где каждый удар соответствует одной восьмой ноте. Затем на первый удар сделайте кат на ноту G, одновременно артикулировав её языком (горлом). Не прерывая воздушной струи, сделайте страйк на второй удар чётко в середине между первым и вторым ударами. На второй удар можете остановиться и взять дыхание. Повторите ролл несколько раз.

Продолжайте так, как указано в упражнении 13.1

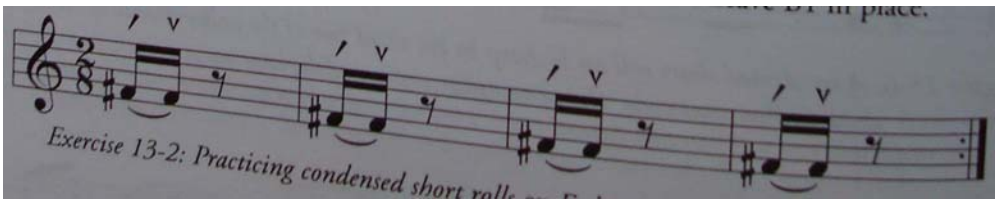


Помните, что это упражнение может быть записано так, как на рис. 13.8.

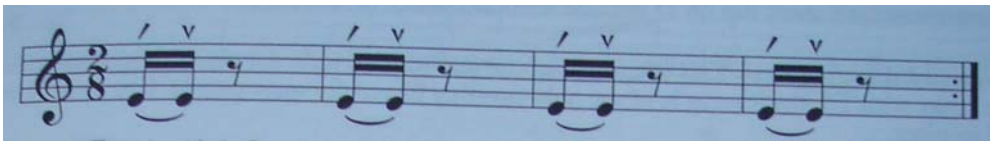


Попробуйте сыграть это упражнение во второй октаве. Аппликатура этого короткого ролла (а также и других коротких роллов) работает для обеих октав.

Сжатый короткий ролл на G – самый технически несложный ролл, поскольку в его исполнении задействованы пальцы обеих рук – к тому же самые сильные и гибкие. Также одним из самых лёгких сжатых коротких роллов является ролл на F#. Он делается при помощи ката пальцем B3 и страйка H2. Палец H1 остаётся на месте.

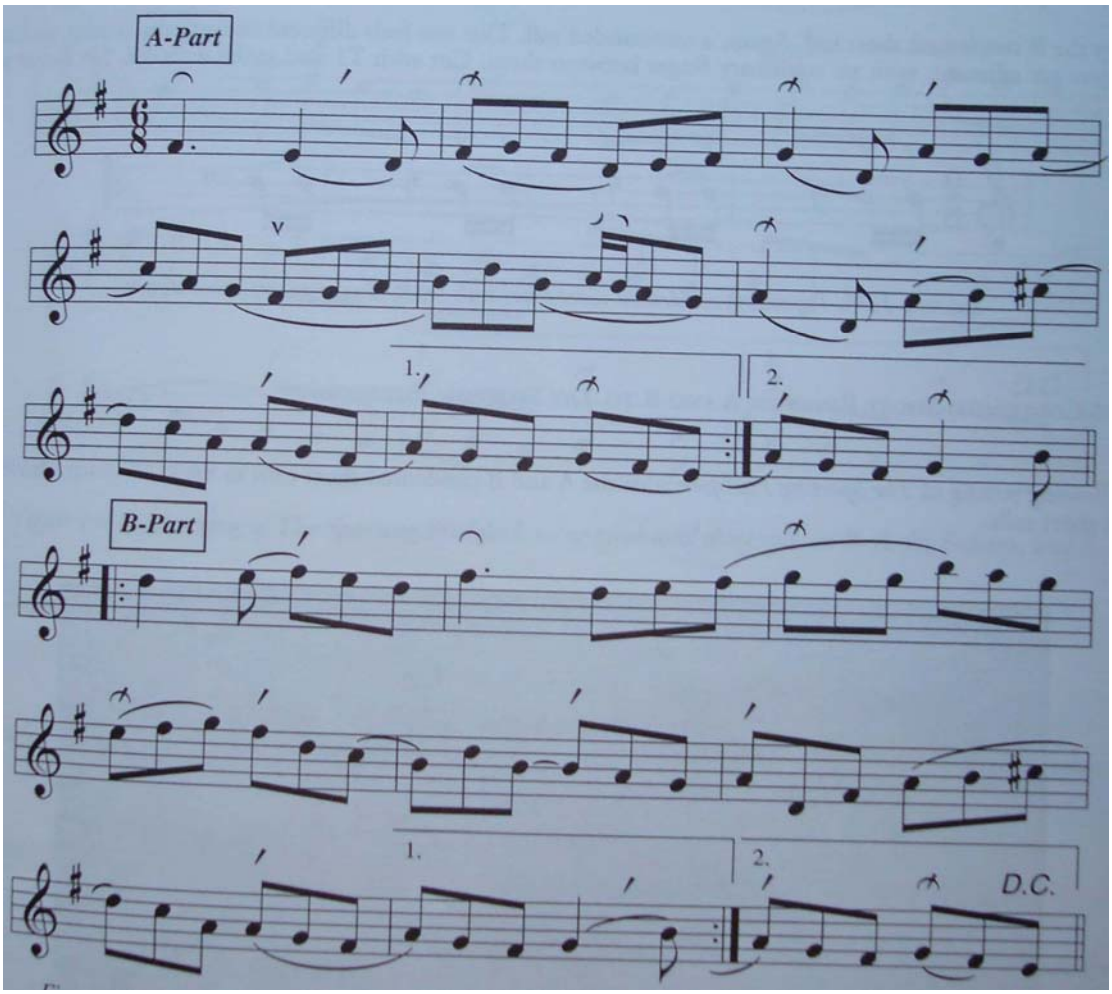


Перейдём к сжатому короткому роллу на E. Он уже более сложен, поскольку в нём задействованы пальцы одной руки. Помните, что для страйка на E мизинец поднимается вместе с остальными пальцами. Делайте кат пальцем H1 и страйк – пальцем H3. Палец H2 остаётся на месте.



Сжатые короткие роллы на G, F# и E в “The Sporting Pitchfork”

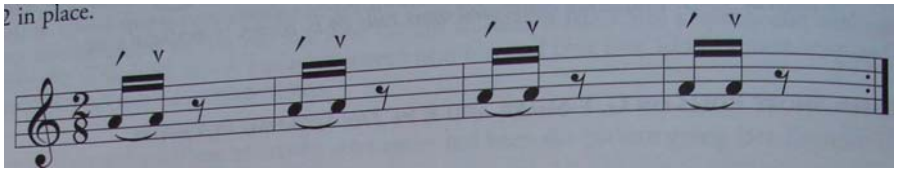
Следующая версия “The Sporting Pitchfork” содержит три рассмотренных нами выше сжатых длинных ролла.



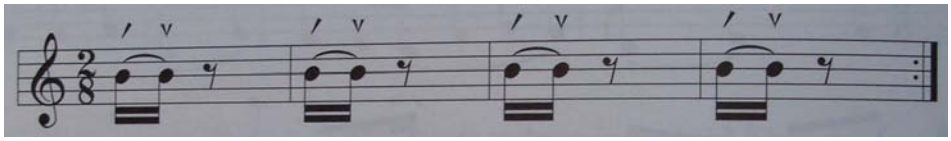
Другие сжатые короткие роллы

Нельзя сделать сжатый короткий ролл на D, поскольку на эту ноту нет страйка.

Попробуйте сыграть сжатый короткий ролл на A. Кат делается пальцем B1, страйк – B3. Палец B2 остаётся на месте.

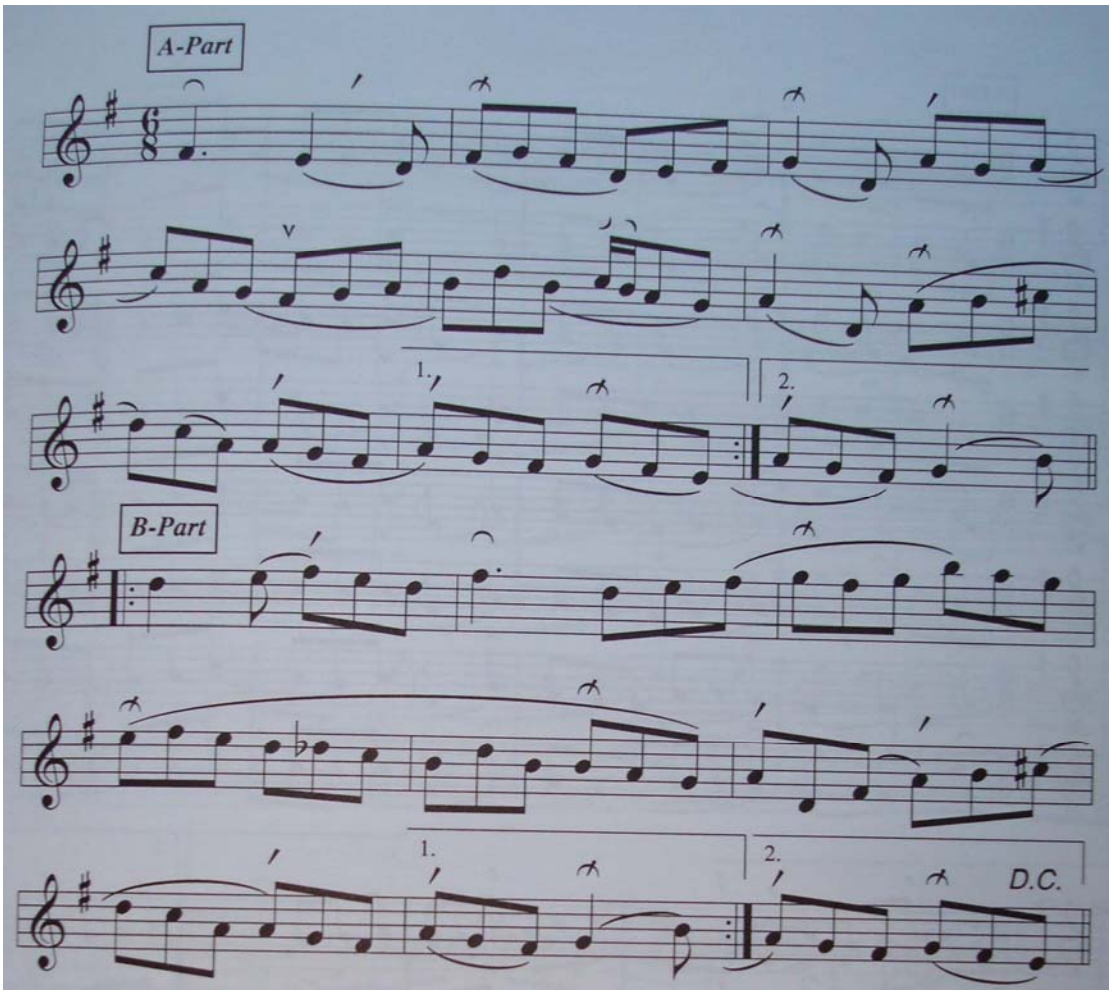


Далее попробуйте сжатый короткий ролл на H. Кат в нём делается пальцем B1, а страйк – B2. Неподвижных пальцев в этом приёме нет.



Сжатые короткие роллы на A и H в “The Sporting Pitchfork”

Следующая версия “The Sporting Pitchfork”, кроме остальных сжатых коротких роллов, содержит роллы на A и H.



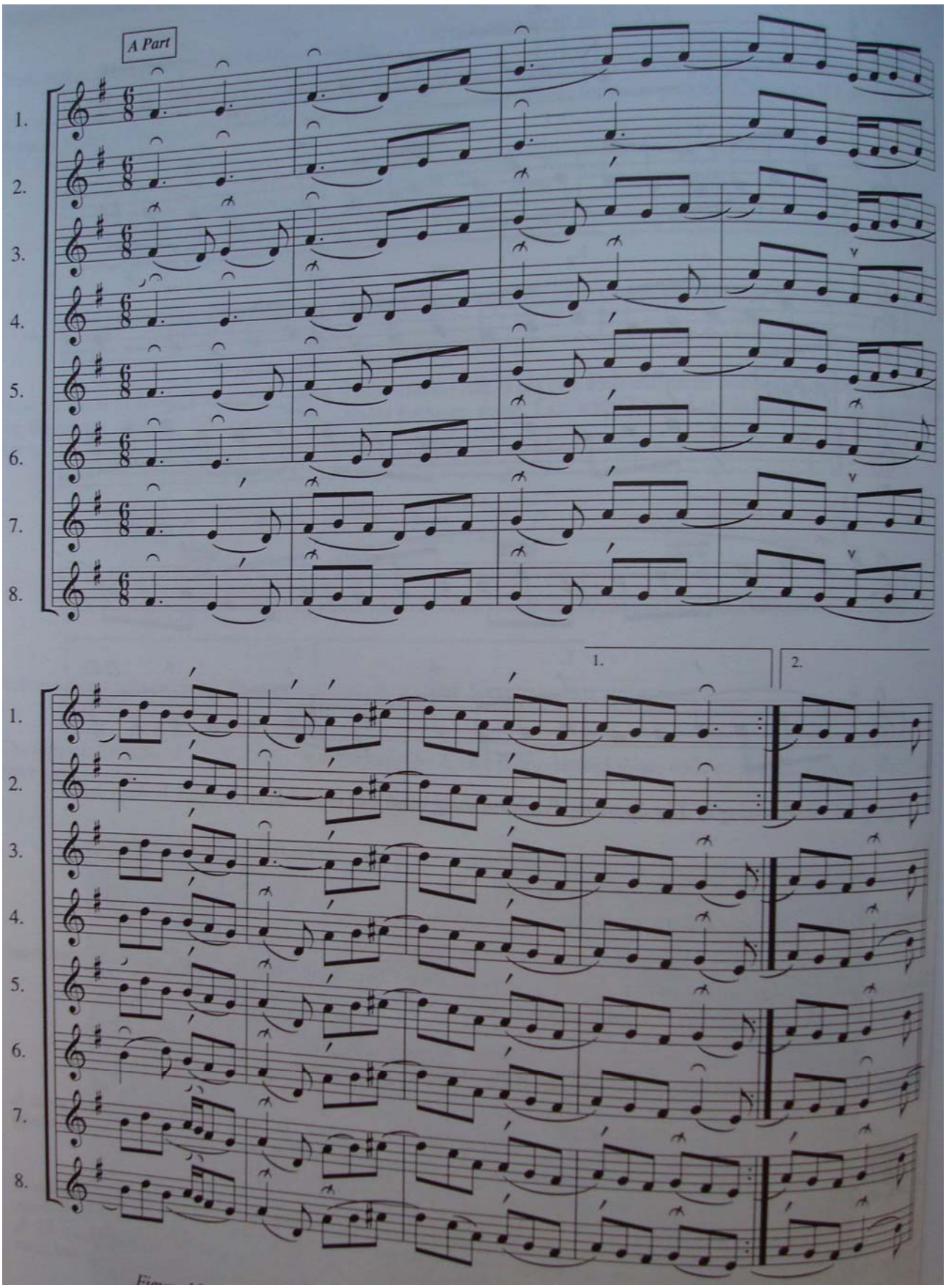
Слайд на сжатый короткий ролл

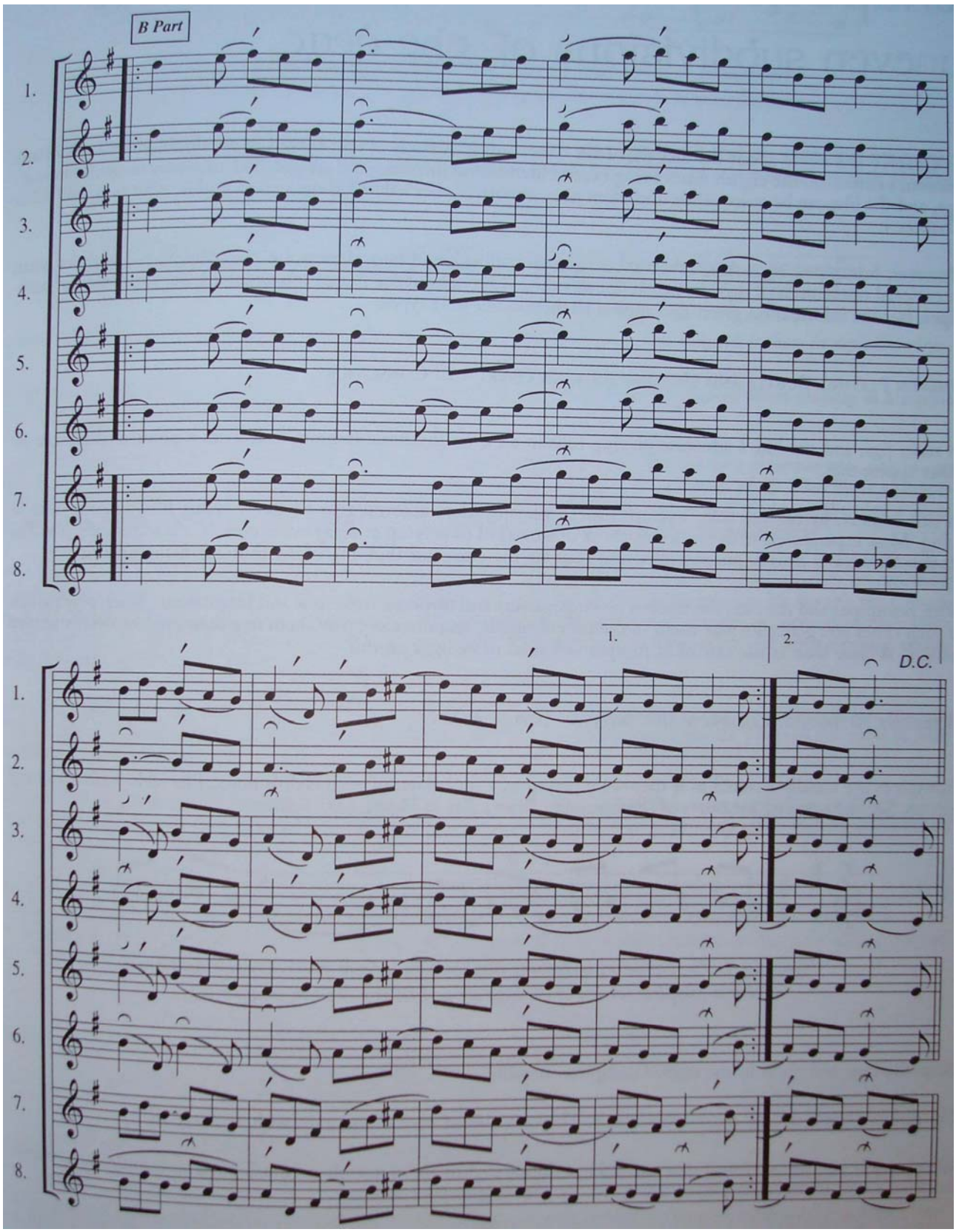
Эта тема была полностью раскрыта в Главе 10. В этом смысле нет никакой разницы между слайдом на длинный ролл и слайдом на сжатый короткий ролл, кроме того, что во втором случае слайд происходит на кат.

Восемь вариантов “The Sporting Pitchfork”

В этом параграфе вы можете увидеть и сравнить все восемь вариантов джиги “The Sporting Pitchfork”, которые были даны в Главах 10-13. Эти вариации – лишь крохотная вершина целого айсберга возможностей, и отражает они лишь мой собственный стиль игры.

Эти варианты предназначены для иллюстрации некоторых возможностей использования роллов, катов, слайдов, фразировки и вариаций. Я расположил их в той последовательности, в которой их легче всего сравнивать. В вариантах 1 и 2 представлены длинные роллы; короткие роллы – в вариантах 3 и 4; сжатые длинные роллы – в вариантах 5 и 6; сжатые короткие – в вариантах 7 и 8.


A Part
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
1.
2.


B Part
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
1.
2.
D.C.

Глава 14

Роллы в мелодиях с явно неровным ритмом

В Главе 1 я упоминал о том, что ирландская музыка очень редко играется (если вообще играется) абсолютно ровно, то есть так, что все восьмые ноты имеют одинаковую длительность и силу. Свинг в джигах, рилах и им подобных мелодиях малозаметен, и потому о нём практически не говорят. Более подробно об этом говорилось в соответствующем параграфе Главы 1.

Однако хорнпайпы, мазурки, скоттиши, джормэны, флинги и барндэнсы играются намеренно неровно, и эта неровность явно заметна. И, хотя большая часть этой главы посвящена хорнпайпам, вся приведённая в ней информация верна и для остальных перечисленных выше мелодий.

Неровности в игре: мимолётные и бессознательные или явные сознательные

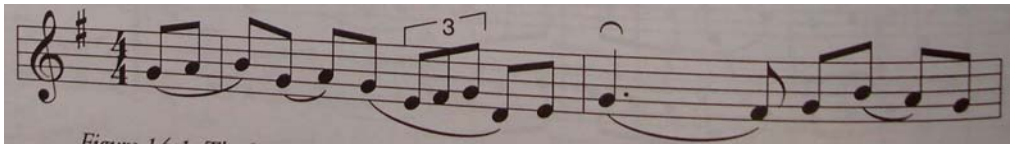
Я являюсь сторонником ровной игры роллов в рилах, джигах и им подобных мелодиях – по крайней мере, в качестве отправной точки для других подходов.

В этом смысле, говоря «ровно», я учитываю незначительный свинг, неизбежно присутствующий при этом. Большинство опытных музыкантов считают, что это и есть ровная игра, хотя технически это не так. Используемый ими свинг обычно бессознателен и потому не воспринимается музыкантами как неровность.

В хорнпайпах и других подобных мелодиях эта неровность явная и очевидная. Роллы в таких мелодиях нужно играть в рамках преобладающего свинга. Поэтому они должны исполняться сознательно неровно. Это станет ясно после более подробного рассмотрения хорнпайпов.

Нотная запись хорнпайпов: компромисс с невозможностью

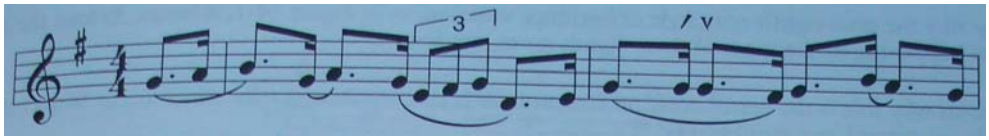
Обычно хорнпайпы записываются так, как если бы они игрались ровными восьмыми нотами – вроде рилов с встречающихся время от времени триолями. На рис. 14.1 представлены первые такты хорнпайпа “Bantry Bay”.



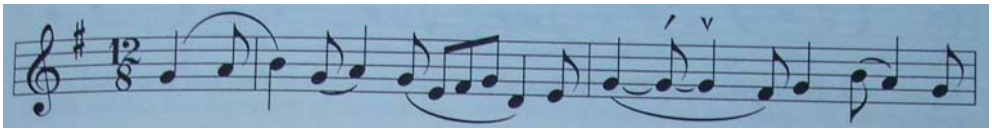
Обратите внимание на длинный ролл на G во втором такте.

Обычно хорнпайпы не играются так ровно. Они играются с явно заметным свингом.

Иногда можно встретить хорнпайпы, записанные при помощи восьмых нот с точками и шестнадцатых нот. Это тоже ошибка, поскольку ирландские хорнпайпы никогда не играются настолько неровно (см. рис. 14.2).



Иногда во время медленной игры, аккомпанирующей степу, хорнпайпы исполняются так, что ровные ноты играются вдвое дольше синкопированных нот. Такой способ игры записывается обычно в размере 12/8, как указано на рис. 14.3.



Многие опытные музыканты используют этот очень неудобный способ игры хорнпайпов во время сейшенов или прослушиваний.

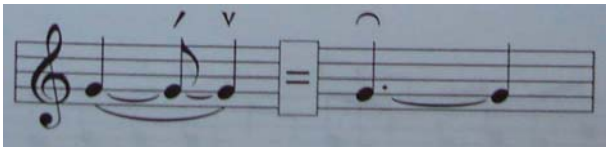
Опытные музыканты вставляют свинг в хорнпайпы где-то между двумя «экстремальными» значениями нот с коэффициентом 1/1 (чётные ноты, как на рис.14.1) либо с коэффициентом 2/1 (как на рис. 14.3). Этот свинг – элемент сугубо персональный, на который влияют темп произведения, настроение, другие музыканты и множество разных факторов. Музыкант может играть хорнпайп более ровно, если он исполняется в быстром темпе, и, наоборот, более неровно, если темп мелодии медленный.

Обычная нотная запись хорнпайпов чаще всего подводит нас. Однако не думайте, что ритм хорнпайпа сложен – это не так. Просто послушайте хорошо сыгранные хорнпайпы. Этот ритм создаёт удивительное ощущение. Он не ощущается сложным. Записать ритм хорнпайпа, который часто не использует *пропорциональное* деление пульсации, при помощи обычной системы нотной записи, очень сложно, а порой и просто невозможно. Это создаёт весьма запутанную ситуацию при записи хорнпайпов на бумаге.

Посмотрите на длинный ролл на рис. 14.3. В некоторой степени он всё ещё состоит из трёх ударов, однако длина «ударов» не одинакова. В этом случае имеем нечётность с коэффициентом 2/1.

Даже несмотря на то, что привычная запись хорнпайпов в виде ровных восьмых нот и восьмых триолей и не отражает реального звучания хорнпайпов, я чувствую, что это наилучший способ записи хорнпайпов нотами.

Обратите внимание, что длинный ролл на рис. 14.1 представлен в виде уже привычной нам четверти с точкой. Однако тот же самый длинный ролл на рис. 14.3 представлен в виде связанной группы из четверти, восьмой и четверти – то есть из пять восьминотных ударов (см. рис. 14.4). Эта неестественная особенность нотной системы не может в полной мере отразить ритмическую природу этой музыки.

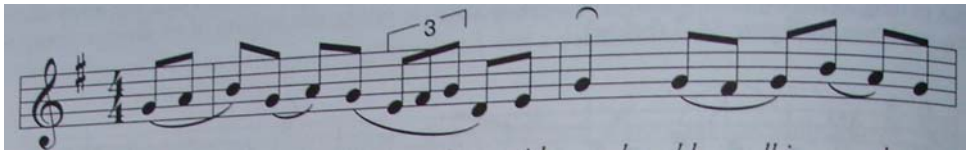


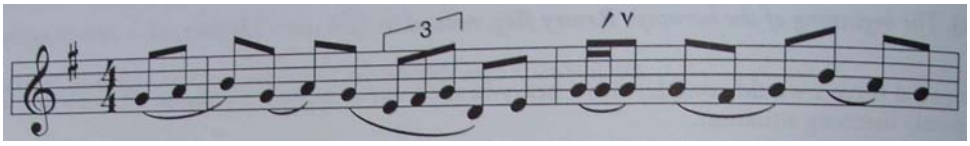
Это вызвано недостатков нотной записи. Запись длинного ролла на G на рис. 14.1 (в 4/4) и на рис. 14.3 (в 12/8) даёт один и тот же результат при воспроизведении. Оба ролла используют более трёх ударов. При записи в 4/4 удары слишком ровные, при записи 12/8 - наоборот, слишком неровные. Именно поэтому классическая нотная запись не подходит для хорнпайпов. Таким образом, «ощущение» хорнпайпа можно получить только в процессе слушания.

Сейчас мы увидим, почему запись хорнпайпов ровными восьмыми нотами является наиболее подходящей. Хотя бы потому, что для записи длинного ролла требуется три ноты, а не пять.

Другая причина – это возможность нормального представления сжатых роллов.

На рис. 14.5 представлен отрывок из хорнпайпа “Bantry Bay”, в котором там, где мы играли длинный ролл, стоит сжатый длинный ролл. На рис. 14.6 представлена расшифровка этого отрывка.





Фактический ритм этого сжатого ролла будет зависеть от свинга, вносимого музыкантом в хорнпайп. Если музыкант будет играть достаточно неровно, сжатый ролл будет звучать как триоль из восьмых нот, в которой все ноты равны по длительности (см. рис. 14.7).

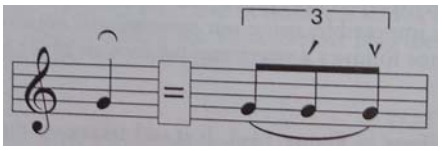
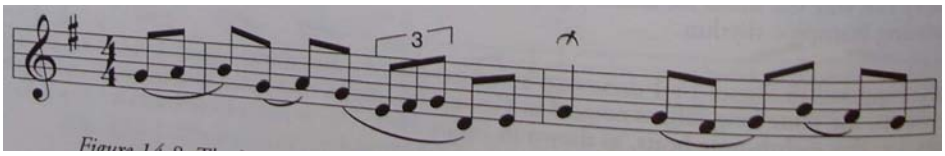
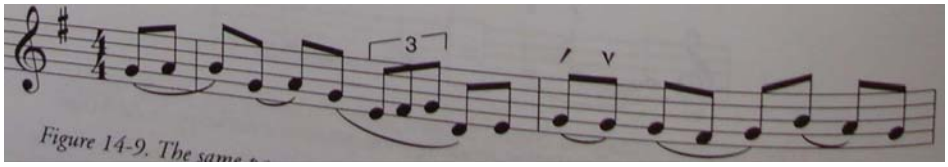
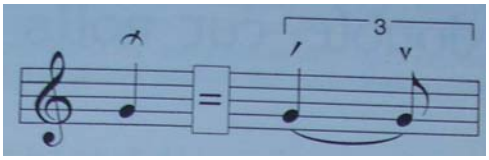


Рис. 14.8 и 14.9 показывают тот же отрывок, но уже с коротким роллом.

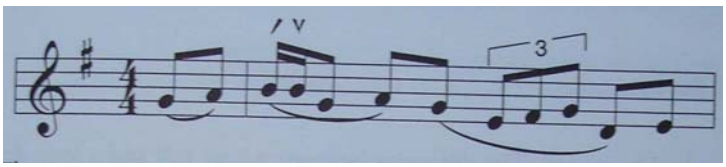




Опять же, фактический ритм этого ролла будет зависеть от свинга. Неровно сыгранный этот ролл будет звучать похоже на триоль из восьмых нот, или, если быть более точным, на триоль из четверти и восьмой (рис. 14.10).

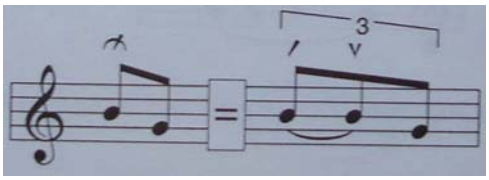


На рис. 14.11 и 14.12 представлен тот же отрывок, но уже со сжатым коротким роллом.



Здесь ситуация несколько отличается. Неровность касается только взаимосвязи между двумя нотами пары. Так что обе шестнадцатые ноты будут ровными.

Однако если музыкант будет играть достаточно неровно, то ритм группы нот, входящих в сжатый короткий ролл, и следующей за ними восьмой ноты будет похож на триоль из восьмых нот (рис. 14.13).



Глава 15
Роллы с двойным катом

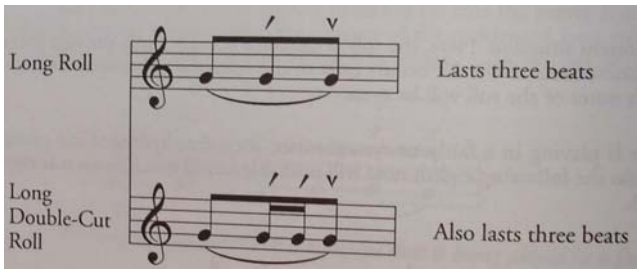
Роллы с двойным катом – очень яркие, ритмически плотные роллы, в которых катовая нота заменена двумя катовыми нотами, каждая из которых равна половине длительности обычной катовой ноты. Два ката для этих нот исполняются двумя разными пальцами.

Л.Е. МакКуллох пишет, что роллы с двойным катом чаще всего используются иллианщиками. Он научился этому приёму у волынщика из Чикаго Джо Шеннона, который, в свою очередь, перенял этот приём с 78-оборотных пластинок великого иллианщика Пэтси Туохи.

Техника двойного ката может быть применена к длинным, коротким, сжатым длинным и сжатым коротким роллам. Роллы с двойным катом очень сложны в исполнении, и их следует использовать обдуманно. Сжатые роллы с двойным катом вообще очень редки. Большинство музыкантов вообще их не использует. Но для достижения полноты знаний вы должны обладать этой информацией, даже если никогда не будете пользоваться этим приёмом впоследствии.

Длинный ролл с двойным катом

Рассмотрим длинный ролл с двойным катом. Отличие его от обычного длинного ролла показано на рис. 15.1.



Как нетрудно видеть, в длинном ролле с двойным катом присутствует большинство элементов обычного длинного ролла. Разница в том, что на второй удар длинного ролла с двойным катом приходится две шестнадцатые ноты, артикулируемые катами. Позже вы увидите, что ритмическая структура длинного ролла с двойным катом повторяет структуру длинного крэнна.

Аппликатура двойного ката

Те немногие руководства по игре на вистле и флейте, в которых вообще упоминаются роллы с двойным катом, предлагают использовать для исполнения катов на ноты E, F#, G и A пальцы B1 и B2. Длинный ролл с двойным катом на H не может быть исполнен на вистлах и флейтах без ключей, поскольку для ката на ноту H доступен только один палец. На флейтах с ключами для исполнения одного из катов этого ролла можно использовать ключ C.

Использование пальцев B1 и B2 хоть и облегчает техническое исполнение роллов с двойным катом, однако не обеспечивает наилучшего качества звучания. Как уже говорилось в Главе 7, каты должны быть ясными и обладать хорошим откликом. Особенно это необходимо для роллов с двойным катом и крэннов, где каты исполняются особенно быстро. Отверстия B1 и B2, расположенные далёко от нижних отверстий флейты и вистла, не обеспечивают должной ясности и отклика катов на E и F# - особенно во второй октаве.

Для наилучшего отклика при исполнении первого ката лучше использовать обычный катовый палец, а для исполнения второго ката – следующий после него палец. Согласно этому правилу, аппликатуры для E и F# будут отличаться от вышеприведённых. Для нот G и A использование пальцев B1 и B2 является приемлемым вариантом.

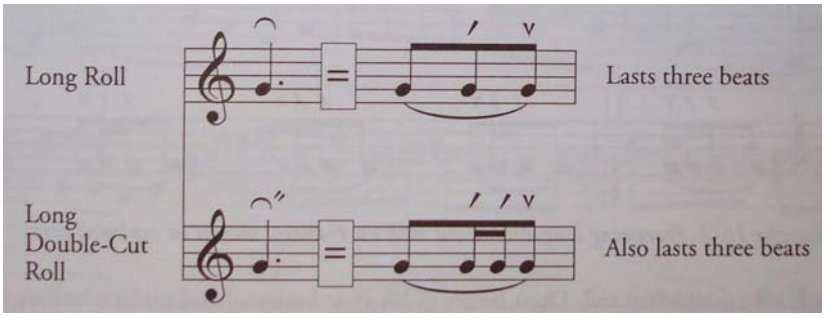
Я рекомендую использовать для исполнения первого ката обычный катовый палец, поскольку этот кат наиболее важен для определения ритмики ролла. Второй кат расположен посредине между вторым и третьим ударами ролла, так что лучше использовать для него менее откликающуюся аппликатуру.

Этот подход к аппликатуре роллов с двойным катом хорош ещё и тем, что он является простой вариацией обычного ролла с одним катом. Вы исполняете первый кат так, как делали это всегда. Вы просто добавляете второй кат строго посредине между первой катовой нотой и страйковой нотой.

Поскольку второй кат исполняется очень быстро сразу за первым, вы никогда не сможете исполнить ролл с двойным катом, не умея исполнять очень быстрые и ясные каты. Я не рекомендую вам преждевременно начинать изучать роллы с двойным катом и крэнны.

Обозначение роллов с двойным катом

Для обозначения ролла с двойным катом я просто добавил два маленьких символа, обозначающих кат, справа от значка ролла. Полученный значок можно увидеть на рис. 15.2.

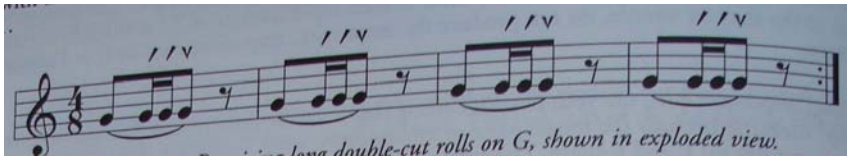


Несколько длинных роллов с двойным катом

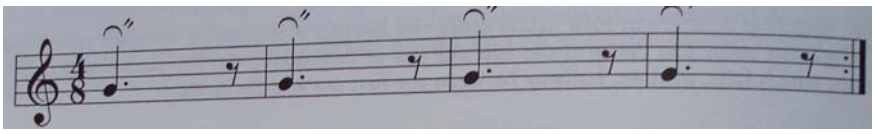
Давайте сыграем длинный ролл с двойным катом на G, изображённый на рис. 15.1 и 15.2.

Установите метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разбейте последовательность ударов на четвёрки, каждая из которых будет обозначать одну восьмую. На первый удар начните играть ноту G. На второй удар сделайте кат пальцем B2. Затем, чётко между вторым и третьим ударом, делаете ещё один кат – на этот раз пальцем B1. На третий удар пальцем H1 делаете страйк. На четвёртый удар можете взять дыхание. Повторите упражнение несколько раз.

Экспериментируйте, пока не привыкните, после чего выполните упражнение 15.1.



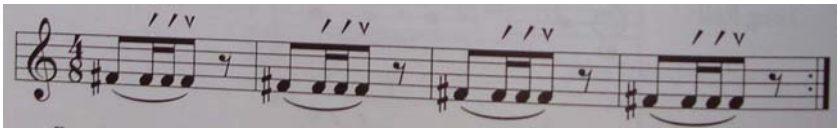
Это упражнение может также быть записано так, как показано на рис. 15.3.



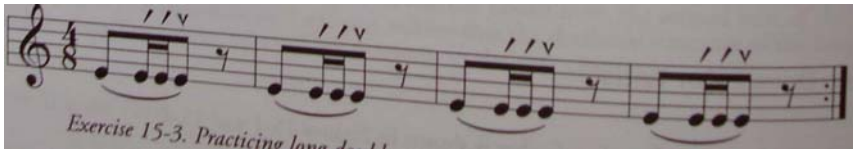
Попытайтесь сыграть это упражнение и во второй октаве.

Длинный ролл с двойным катом на G – самый лёгкий в своём семействе, поскольку выполняется самыми сильными и гибкими пальцами обеих рук.

Теперь сыграйте ролл на F#. Первый кат выполняется пальцем B3, второй кат – B2, страйк – H2. Палец H1 остаётся на месте.

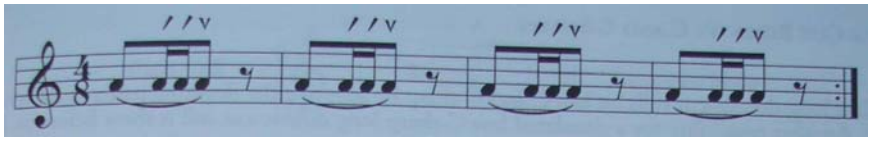


Дальше приступайте к роллу на E. Первый кат выполняется пальцем H1, второй кат – B3, страйк – H3. Палец H2 остаётся на месте.



Нельзя сыграть длинный ролл с двойным катом, поскольку страйка на D не бывает. Позже взамен этого мы изучим крэнн на D.

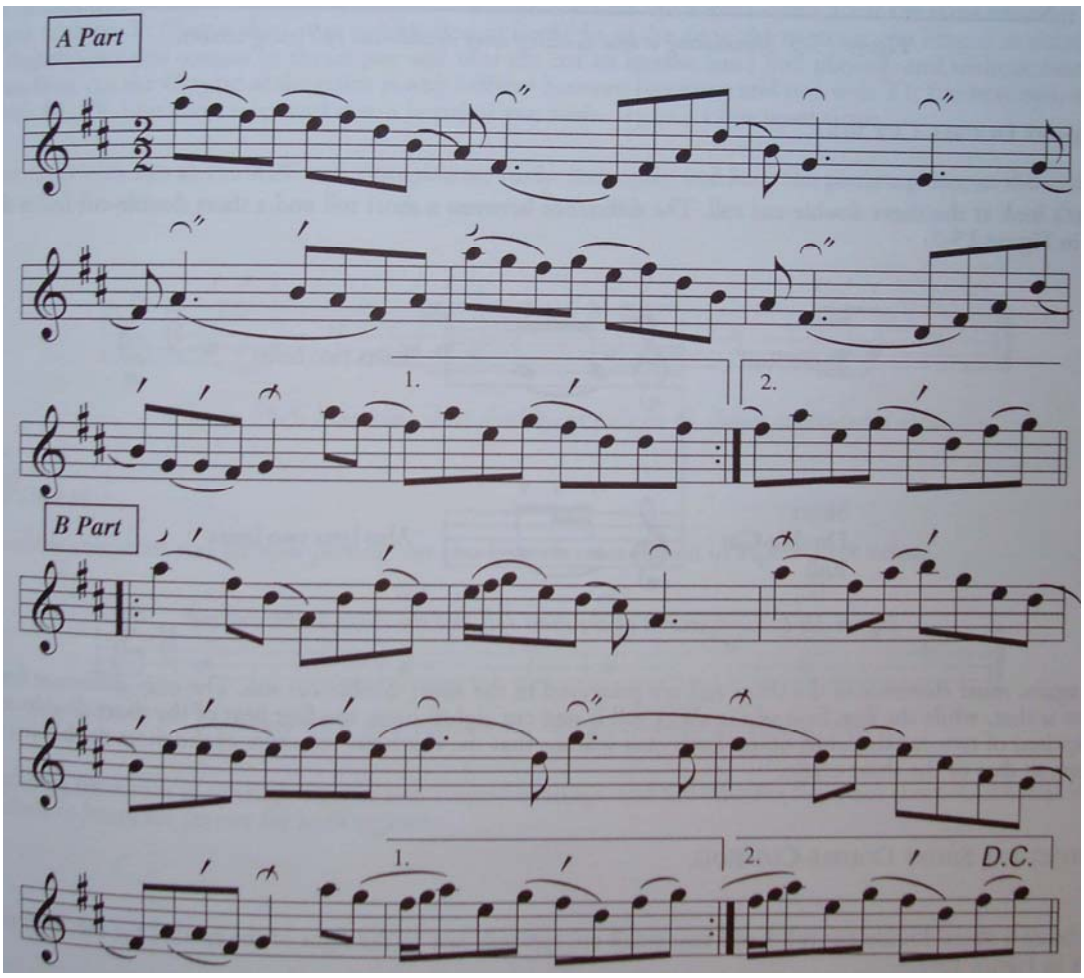
Теперь сыграйте ролл на A. Поскольку есть только два пальца, свободных для использования ката, их мы для этого и используем. Первый кат выполняется пальцем B1, второй кат – B2, страйк – B3.



Длинные роллы с двойным катом в “Slylark”

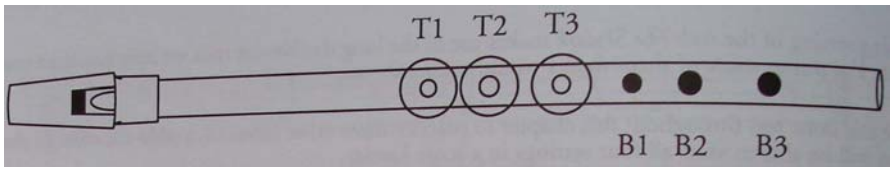
Эта версия рила “Slylark” содержит длинные роллы с двойным катом.

Мы будем использовать этот рил в процессе всей главы изучения других видов роллов с двойным катом. В конце главы будет представлена последовательность из всех четырёх версия рила для сравнения.



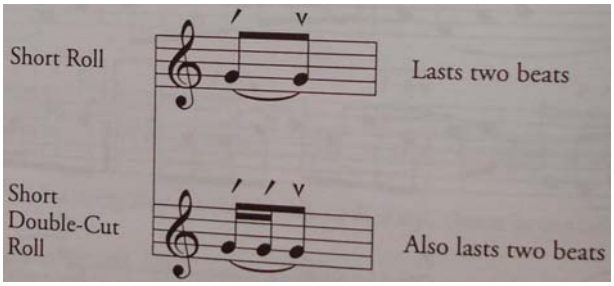
Длинные роллы с двойным катом на C и C#

Длинные роллы с двойным катом на C и C# можно симулировать, используя аппликатуру, предложенную на рис. 10.7. Также длинный ролл с двойным катом на C# можно симулировать по аппликатуре на рис. 15.5.



Короткие роллы с двойным катом

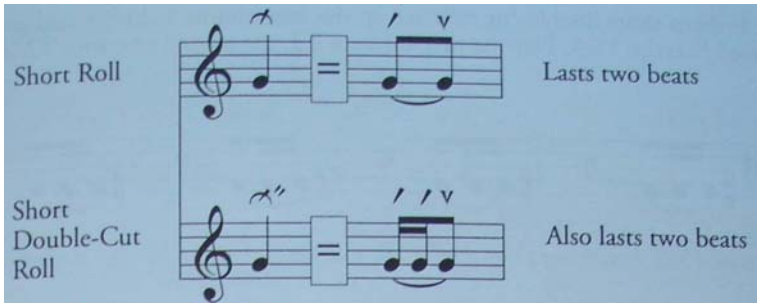
Теперь рассмотрим короткие роллы с двойным катом. Разница между ними и обычными короткими роллами показана на рис. 15.6.



Опять же, большая часть элементов короткого ролла присутствует в коротком ролле с двойным катом. Разница лишь в том, что на первый удар короткого ролла с двойным катом приходится две шестнадцатые ноты, каждая из которых артикулируется катом. Позже вы убедитесь, что ритмическая структура такого ката похожа на структуру короткого крэнна.

Обозначение короткого ролла с двойным катом

Для обозначения нового элемента я просто добавил к символу короткого ролла два маленьких значка ката (рис. 15.7).

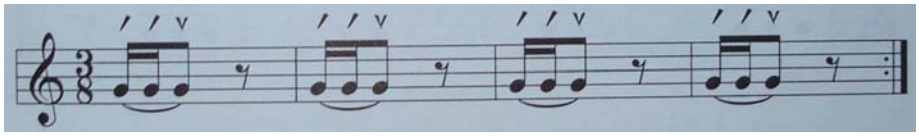


Несколько коротких роллов с двойным катом

Сыграем короткий ролл с двойным катом на G, который изображён на рис. 15.7.

Установите метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разбейте последовательность ударов на тройки, каждая из которых будет обозначать одну восьмую. На первый удар сделайте кат на G пальцем В2, одновременно с этим артикулируйте ноту языком или горлом. Строго между первым и вторым ударами сделайте кат пальцем В1. На второй удар пальцем Н1 делаете страйк. На третий удар можете взять дыхание. Повторите упражнение несколько раз.

Экспериментируйте, пока не привыкните, после чего выполните упражнение 15.5.

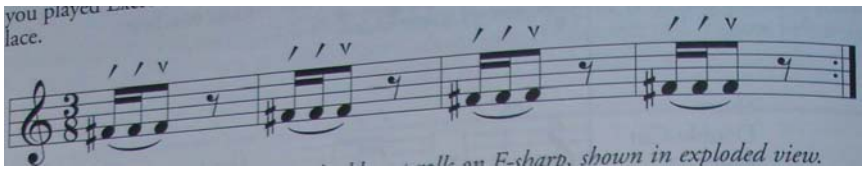


Это упражнение может также быть записано так, как показано на рис. 15.8.

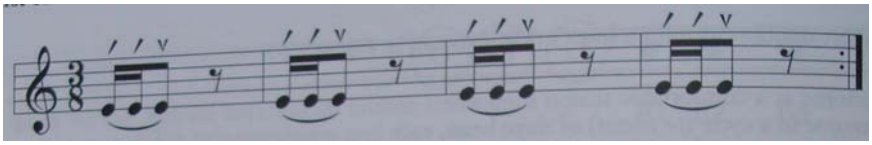
Попытайтесь сыграть это упражнение и во второй октаве.

Короткий ролл с двойным катом на G – самый лёгкий в своём семействе, поскольку выполняется самыми сильными и гибкими пальцами обеих рук.

Теперь сыграйте ролл на F#. Первый кат выполняется пальцем В3, второй кат – В2, страйк – Н2. Палец Н1 остаётся на месте.

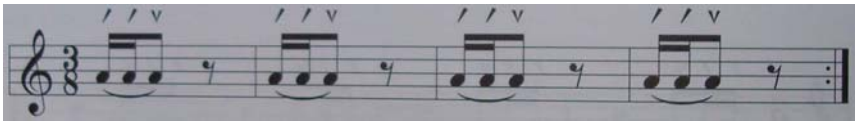


Дальше приступайте к роллу на E. Первый кат выполняется пальцем H1, второй кат – B3, страйк – H3. Палец H2 остаётся на месте.



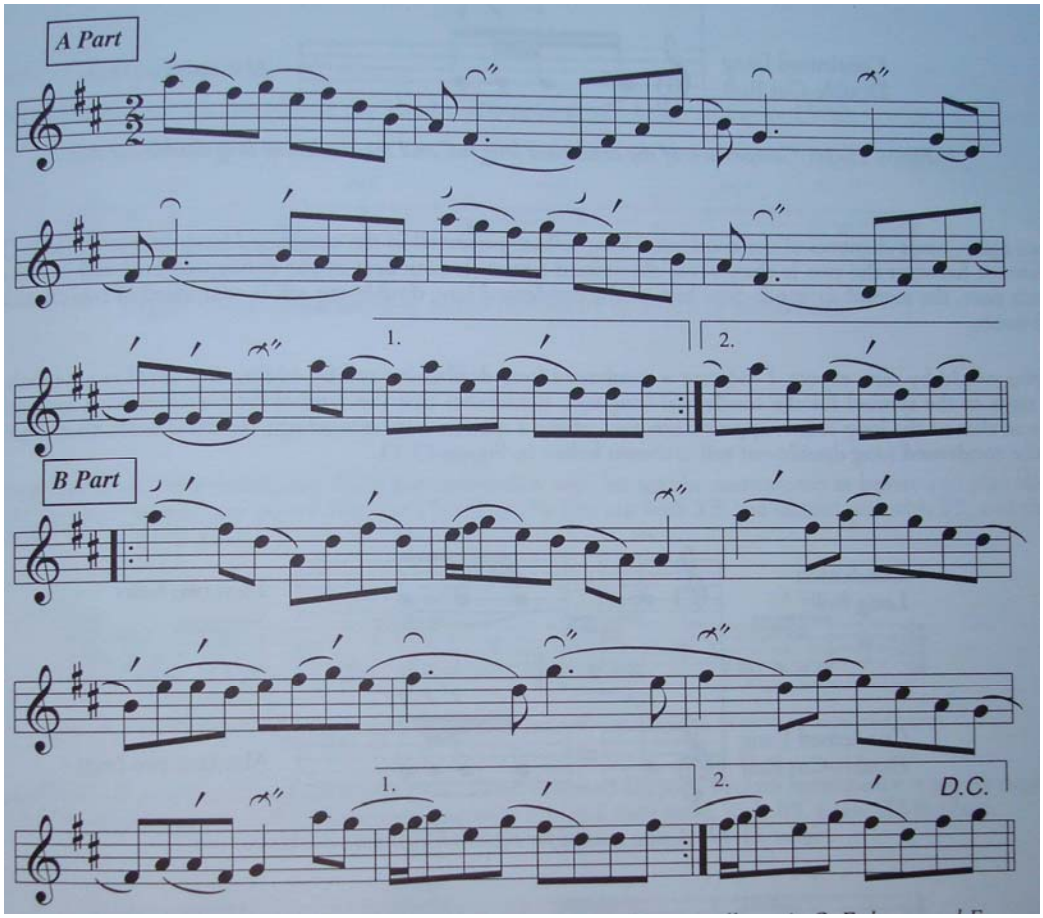
Нельзя сыграть короткий ролл с двойным катом, поскольку страйка на D не бывает. Позже взамен этого мы изучим крэнн на D.

Теперь сыграйте ролл на A. Поскольку есть только два пальца, свободных для использования ката, их мы для этого и используем. Первый кат выполняется пальцем B1, второй кат – B2, страйк – B3.



Короткие роллы с двойным катом в “Slylark”

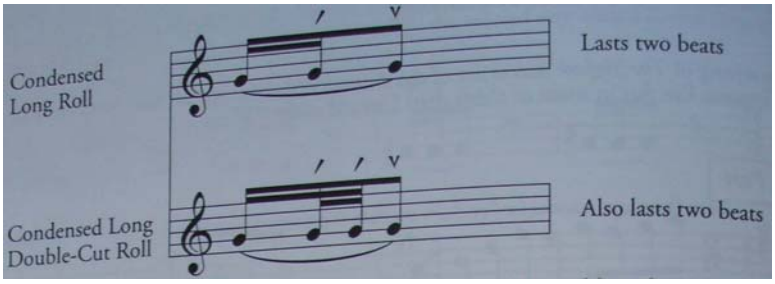
Эта версия рила “Slylark” содержит короткие роллы с двойным катом.



Сжатые длинные роллы с двойным катом

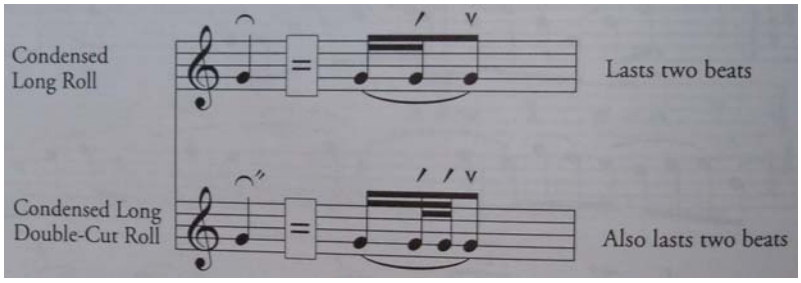
Сейчас мы изучим роллы, техника которых известна лишь немногим.

Различие между обычными сжатыми длинными роллами и сжатыми длинными роллами с двойным катом показана на рис. 15.10.



Как нетрудно видеть, в сжатом длинном ролле с двойным катом присутствует большинство элементов обычного сжатого длинного ролла. Разница в том, что на второй удар сжатого длинного ролла с двойным катом приходится две тридцать вторые ноты, артикулируемые катами.

Как вы уже догадались, я обозначаю сжатый длинный ролл с двойным катом обычным символом ролла с двумя маленькими значками ката. Помните о том, что символ длинного ролла ничем не отличается от символа сжатого длинного ролла. Разница в том, что он пишется над четвертью, а не над четвертью с точкой. Обозначение сжатого длинного ролла с двойным катом представлено на рис. 15.11.

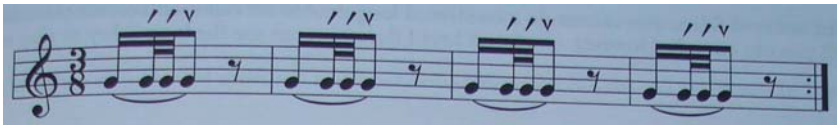


Несколько сжатых длинных роллов с двойным катом (если осмелитесь)

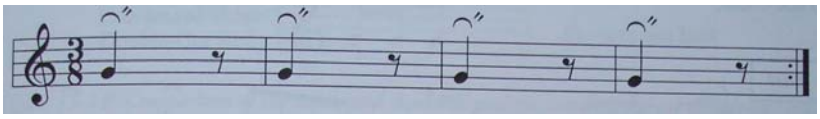
Давайте сыграем сжатый длинный ролл с двойным катом на G, изображенный на рис. 15.10 и 15.11.

Установите метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разбейте последовательность ударов на тройки, каждая из которых будет символизировать восьмую ноту. На первый удар начинайте играть ноту G. Не прерывая поток воздуха, делайте кат строго между первым и вторым ударом при помощи пальца B2. Затем между первым катом и вторым ударом делаете ещё один кат пальцем B1. Есть ещё другой способ: второй кат можно сделать на три четверти расстояния между первым и вторым ударами. На второй удар делаете страйк при помощи пальца H1. На третий удар можете остановиться и взять дыхание. Повторите упражнение несколько раз.

Экспериментируйте, пока не привыкните, после чего выполните упражнение 15.9.

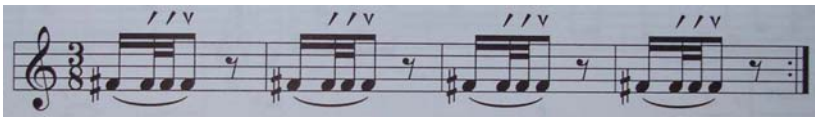


Это упражнение может также быть записано так, как показано на рис. 15.12.

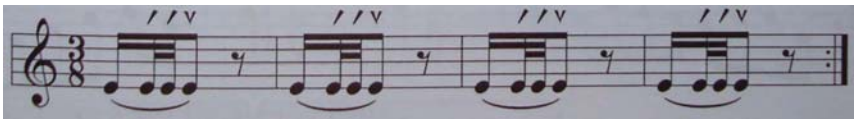


Попытайтесь сыграть это упражнение и во второй октаве.

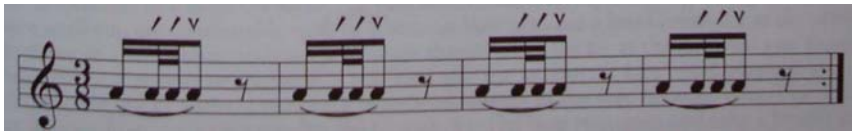
Теперь сыграйте ролл на F#. Первый кат выполняется пальцем B3, второй кат – B2, страйк – H2. Палец H1 остаётся на месте.



Дальше приступайте к роллу на E. Первый кат выполняется пальцем H1, второй кат – B3, страйк – H3. Палец H2 остаётся на месте.



Теперь сыграйте ролл на A. Поскольку есть только два пальца, свободных для использования ката, их мы для этого и используем. Первый кат выполняется пальцем B1, второй кат – B2, страйк – B3.



Сжатые длинные роллы с двойным катом в “Slylark”

Эта версия рила “Slylark” содержит сжатые длинные роллы с двойным катом. Этот вариант ничем не отличается от того, что был представлен на рис. 15.9, за исключением двух моментов: в третьем такте появился сжатый длинный ролл с двойным катом на E, а в пятнадцатом такте – такой же ролл на F#. Я очень редко использую такие роллы, поскольку предпочитаю более скупой стиль игры, и потому просто не нахожу мест в мелодиях, где можно было бы использовать этот приём.

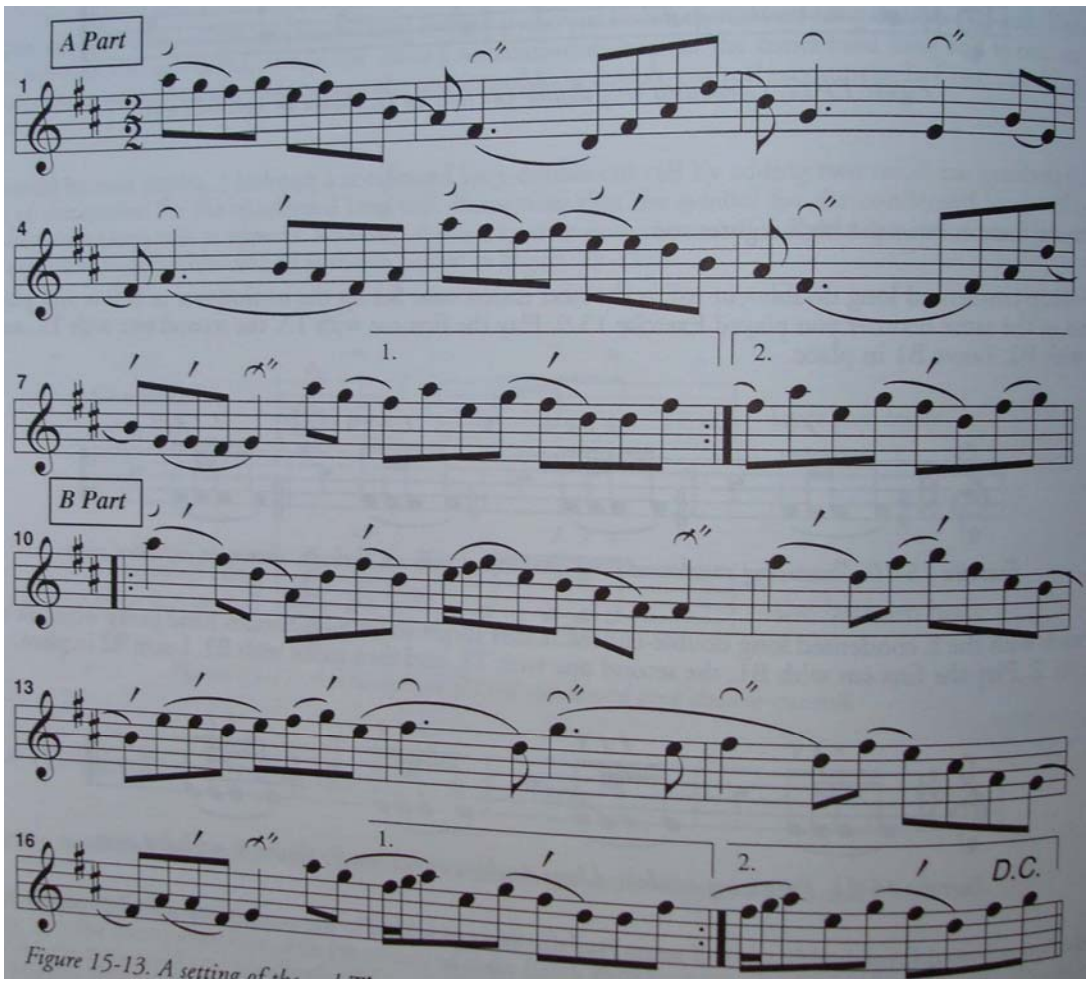
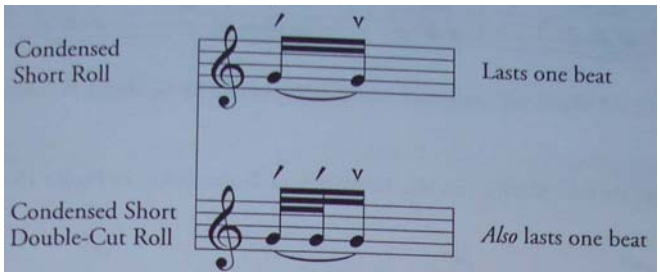


Figure 15-13. A setting of the

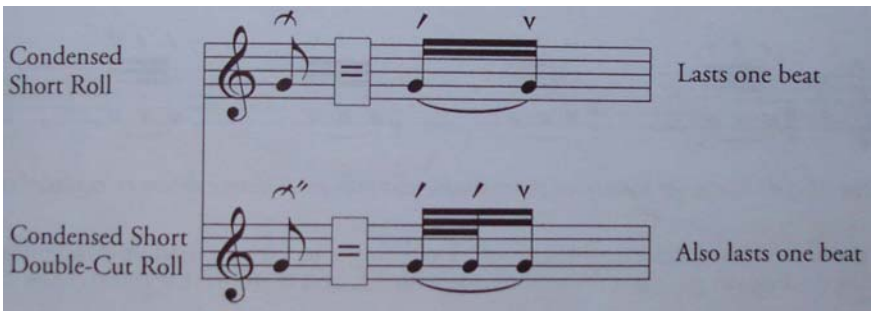
Сжатые короткие роллы с двойным катом

Разница между сжатыми короткими роллами с двойным катом и обычными сжатыми короткими роллами показана на рис. 15.14.



Как нетрудно видеть, в сжатом коротком ролле с двойным катом присутствует большинство элементов обычного сжатого короткого ролла. Разница в том, что на первый удар сжатого короткого ролла с двойным катом приходится две тридцать вторые ноты, артикулируемые катами.

Я обозначаю сжатый короткий ролл с двойным катом обычным символом сжатого короткого ролла с двумя маленькими значками ката. Помните о том, что символ короткого ролла ничем не отличается от символа сжатого короткого ролла. Разница в том, что он пишется над восьмой нотой, а не над четвертью. Обозначение сжатого длинного ролла с двойным катом представлено на рис. 15.15.

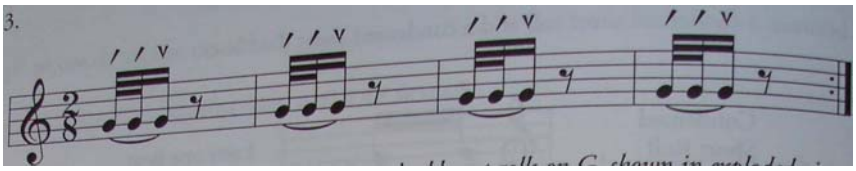


Несколько сжатых коротких роллов с двойным катом

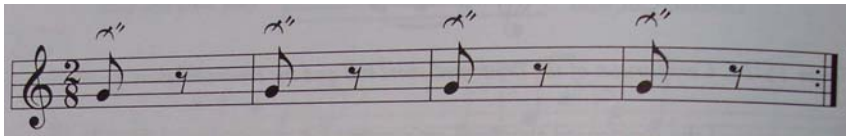
Давайте сыграем сжатый короткий ролл с двойным катом на G, изображенный на рис. 15.13 и 15.14.

Установите метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разбейте последовательность ударов на двойки, каждый удар которых будет символизировать восьмую ноту. На первый удар сделайте кат на G пальцем B2, одновременно с этим артикулируйте ноту языком или горлом. Не прерывая поток воздуха, сделайте второй кат пальцем B1 строго на *четверти* расстояния между первым и вторым ударом. Затем на половине расстояния от первого удара до второго делайте страйк пальцем H1. На второй удар можете остановиться и взять дыхание. Повторите упражнение несколько раз.

Экспериментируйте, пока не привыкните, после чего выполните упражнение 15.13.

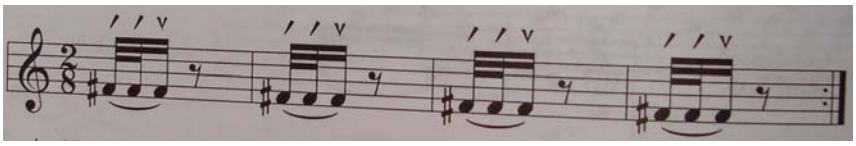


Это упражнение может также быть записано так, как показано на рис. 15.16.

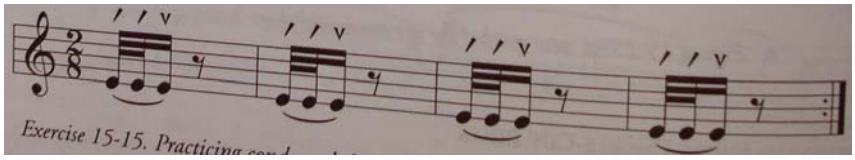


Попытайтесь сыграть это упражнение и во второй октаве.

Теперь сыграйте ролл на F#. Первый кат выполняется пальцем B3, второй кат – B2, страйк – H2. Палец H1 остаётся на месте.

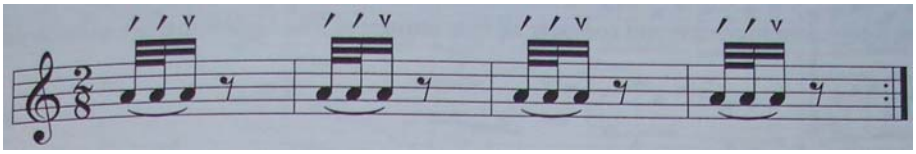


Дальше приступайте к роллу на E. Первый кат выполняется пальцем H1, второй кат – B3, страйк – H3. Палец H2 остаётся на месте.



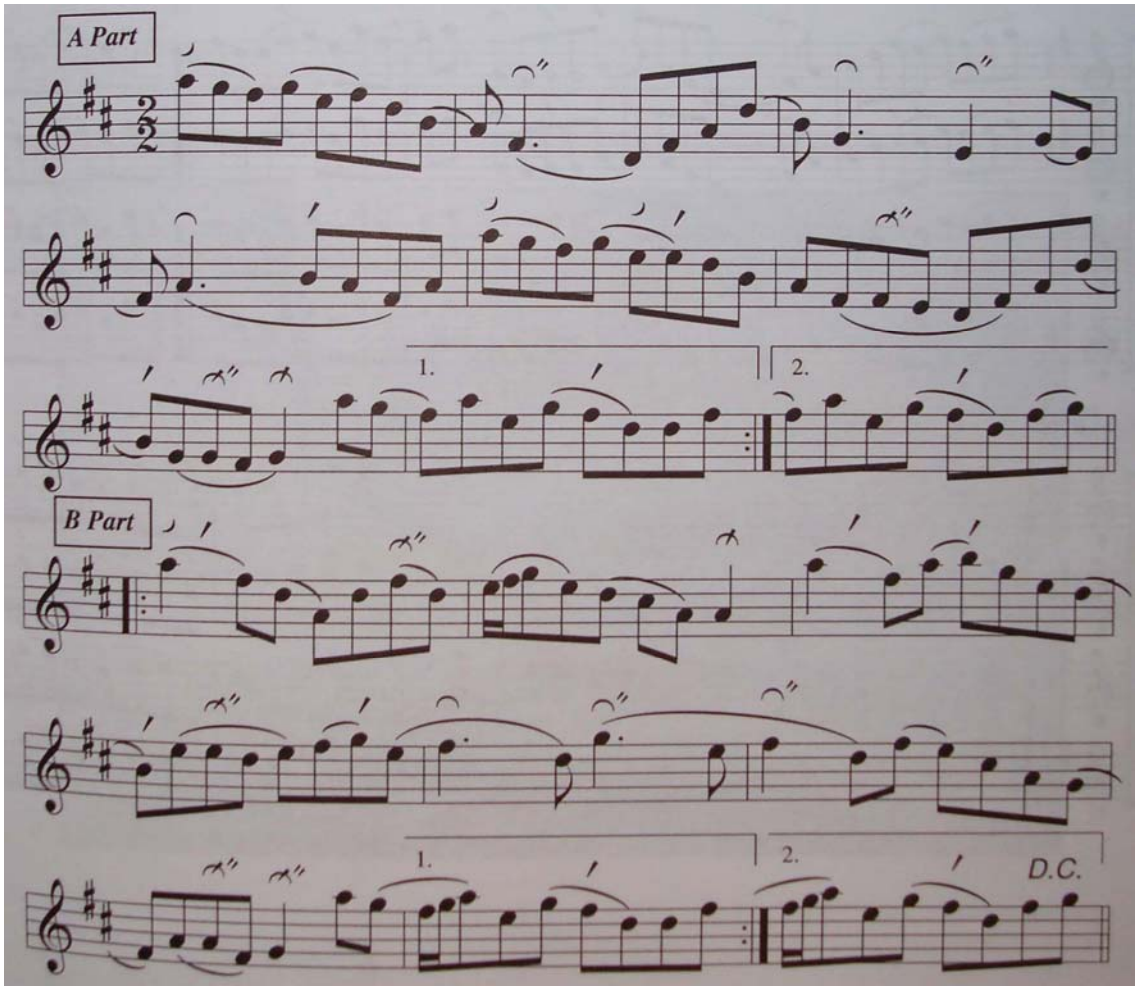
Нельзя сыграть короткий ролл с двойным катом, поскольку страйка на D не бывает. Позже взамен этого мы изучим крэнн на D.

Теперь сыграйте ролл на A. Поскольку есть только два пальца, свободных для использования ката, их мы для этого и используем. Первый кат выполняется пальцем B1, второй кат – B2, страйк – B3.



Сжатые короткие роллы с двойным катом в “Slylark”

Эта версия рила “Slylark” содержит сжатые короткие роллы с двойным катом. Я очень редко использую этот приём при игре, однако здесь я вставил его в качестве примера. Удивительно, но такие роллы кажется мне более полезными, нежели сжатые длинные роллы с двойным катом.



Все версии “Slylark”

В этом параграфе вы можете увидеть и сравнить все четыре варианта рила “Slylark”, встречавшиеся в этой главе.

A Part

1.
2.
3.
4.

1.
2.
3.
4.

B Part

1.
2.
3.
4.

1.
2.
3.
4.

D.C.

Глава 16
Крэнны

В описаниях всех предыдущих роллов я всё время говорил о том, что невозможно исполнить ролл на ноту D, поскольку не существует способа сделать на эту ноту страйк. Однако D является особенно важной нотой в ирландской музыке. Какие же можно использовать украшения для неё?

Ознакомьтесь с крэнном. **Крэнн** – орнамент, пришедший из традиции игры на иллиане. Для исполнения крэнна используются только каты.

Традиционно крэнны исполняются только для нот D и E (особенно это касается волынщиков). Они могут применяться и для других нот, однако очень редко можно встретить случаи, когда традиционные флейтисты и вистлеры выбирали крэнн, если вместо него можно было исполнить ролл. Одной из причин этому является то, что роллы с двойным катом звучат очень похоже на крэнны, и вдобавок ко всему, такие роллы легче исполняются.

Достойный пример игры крэннов на ноты, кроме D и E, принадлежит великому вистлеру Доннха О'Брайан (Деннис О'Брайан, Donncha Ó Braian) (1960-1990). В своей интерпретации "The Flogging Reel" он исполнил крэнны на F (транскрипция этой мелодии содержится в Части 8 данной книги). Это очень сложная и креативная техника использования крэннов, поскольку сама нота F извлекается путём частичного закрывания отверстия пальцем H2. Но частично закрытое отверстие делает невозможным исполнение на вистле страйка, а значит, и ролла, на F. Доннха О'Брайан выбрал несколько способов выхода из данной ситуации. Он был истинным мастером вистла и заслуживает гораздо большего, чем имеет. Ещё я слышал крэнны на ноты, отличные от D и E в исполнении флейтиста из Лимерика Пэдди Тэйлора, а также флейтистов из Голуэя Майка Рафферти и Джека Коэна.

Крэнны приобрели популярность среди вистлеров и флейтистов начиная с 70-х годов прошлого века, хотя этот приём уже очень долгое время широко использовался волынщиками. Различные формы крэннов на D и E можно услышать на записях иллианщика Пэтси Туохи, сделанных между 1900 и 1919 годами. Поскольку многие иллианщики играли также на вистле и/или флейте, то ничего удивительного в том, что в традицию игры на этих инструментов органично влились многие волыночные приёмы – такие, как крэнн. Большинство флейтистов и вистлеров считают крэнны очень привлекательным украшением. Очень мало флейтистов и вистлеров вообще не использует крэнны, причём большую их часть составляют музыканты более старших поколений.

В 1970-80 годах виртуозное использование крэннов Мэттом Моллоем сподвигло многих флейтистов и вистлеров сделать крэнны неотъемлемой частью своего стиля. Но записи Моллоя – не первые, где встречаются крэнны в исполнении вистла или флейты. Самые ранние записи крэннов на флейте или вистле, которую я встречал – это запись Джона МакКенны 1925 года "The Five Mile Chase", а также скоттиш Тома Моррисона 1927 года "Sweet Flowers Of Milltown" (её транскрипция имеется в Части 8). Это было для меня открытием, поскольку я, как и многие, считал, что крэнны пришли в традицию флейты и вистла в 1970 годы. К счастью, дальнейшие исследования пролили свет на данную область.

Насколько мне удалось выяснить, следующие записи крэннов на флейте и вистле появились только в конце 1960-х годов. Знаменитый иллианщик Финбар Фури использовал крэнны на вистле в его записях 1968 и 1969 годов на лейбле "Nonesuch". Можно услышать, как Пэдди Тэйлор играет крэнны на своей записи 1970 года "Boy In The Gap". Пэдди Карти играет крэнны в риле "Cottage Groves", записанном в 1974 году.

Существуют длинные и короткие крэнны. Длинные крэнны используют три восьмые ноты, короткие крэнны – две восьмые.

Хотя техника крэннинга варьируется от музыканта к музыканту, существуют некоторые характеристики крэнна, характерные для всех. Например, поскольку крэнн основан ис-

ключительно на катах, самое нижнее закрытое отверстие всегда остаётся закрытым (в случае ноты D это палец H3, в случае ноты E – палец H2).

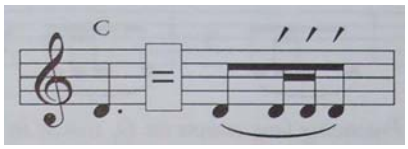
Заметьте, что крэнн – не единственное украшение, которое можно применить к ноте D. Остальные мы обсудим позже.

Длинный крэнн

Длинный крэнн состоит из четырёх залигованных нот: восьмой, двух шестнадцатых и ещё одной восьмой. Вторая, третья и четвёртая ноты артикулируются катами. См. рис. 16.1.

Новый символ

Я обозначаю крэнн следующим образом.



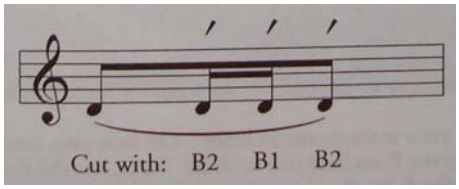
Аппликатура трёх последовательных катов крэнна

Как и в роллах с двойным катом, последовательные каты в крэнне не играются одним и тем же пальцем.

При игре на иллиане эти каты исполняются тремя разными пальцами. Многие вистлеры и флейтисты адаптировали эту технику для своих инструментов. Кат на D пальцами выше, чем H3, прекрасно работает на иллиане. Однако отклик такой аппликатуры для вистла и флейты весьма невысок – особенно на второй октаве и особенно на флейте.

Я нашёл, что крэнны на флейте и вистле звучат более плотно и ясно, если при их игре следовать принципу, на котором основана глава, посвящена роллам с двойным катом.

Первый кат играйте обычным катовым пальцем. Второй кат играйте следующим пальцем. Третий кат играйте опять нормальным катовым пальцем. Чтобы увидеть, как это выглядит для ноты D, смотрите рис. 16.3.



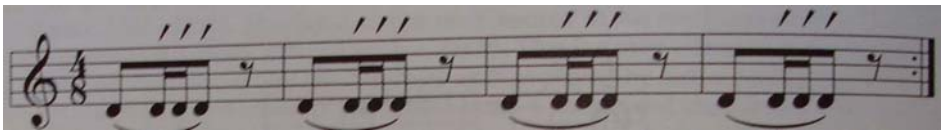
Эта аппликатура позволяет вам менять пальцы для исполнения катов и получать при этом хороший отклик своего инструмента. Начиная и заканчивая крэнн обычным катовым пальцем, вы добиваетесь наибольшего отклика дважды, и оба раза для самых важных долей данного приёма.

Длинный крэнн на D

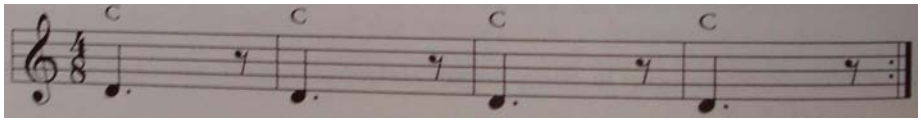
Установите метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разделите последовательность ударов на четвёрки, каждый удар которой соответствует восьмой ноте.

Начинайте играть нижнее D. Продолжая дуть, на второй удар сделайте кат пальцем H2. Затем сделайте кат пальцем H1 строго между вторым и третьим ударами. На третий удар опять делайте кат пальцем H2. На четвёртый удар можете остановиться и взять дыхание. Сыграйте это несколько раз.

Экспериментируйте, пока не привыкните, после чего выполните упражнение 16.1.



Это упражнение может также быть записано так, как показано на рис. 16.4.



Крэнн на D второй октавы

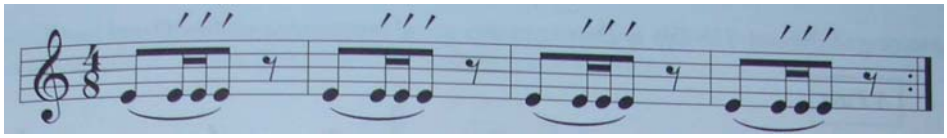
При исполнении крэнна для D второй октавы у вас есть интересный выбор. Вы можете играть его в точности, как и для нижнего D, а можете при этом поднять палец B1. Второй вариант даёт лучший отклик и более ясное звучание (особенно для флейт). Однако при этом возникает разница в звучании, поскольку при открытом отверстии B1 высота ката становится *ниже* высоты основной ноты. При игре на флейте я обычно открываю это отверстие, поскольку это ускоряет отклик инструмента при исполнении крэнна. Но иногда я предпочитаю играть крэнны с закрытым верхним отверстием. Экспериментируйте и выбирайте свои способы.

Длинный крэнн для нижнего E

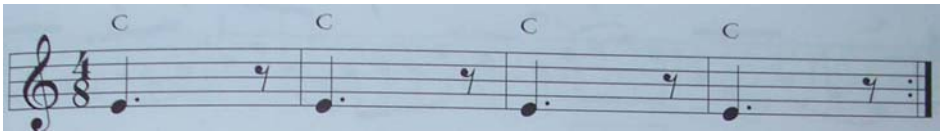
Попробуйте сыграть крэнн на нижнее E. Установите метроном на 60 ударов в минуту. На первый удар начните играть нижнее E. На второй удар сделайте пальцем H1 кат. Затем, чётко между вторым и третьим ударами, сделайте второй кат пальцем B3. Затем на третий удар опять сделайте кат пальцем H1. На четвёртый удар можете остановиться и взять дыхание. Сыграйте это несколько раз.

Крэнн на верхнее E исполняется абсолютно так же, как на нижнее.

Экспериментируйте, пока не привыкните, после чего выполните упражнение 16.2.

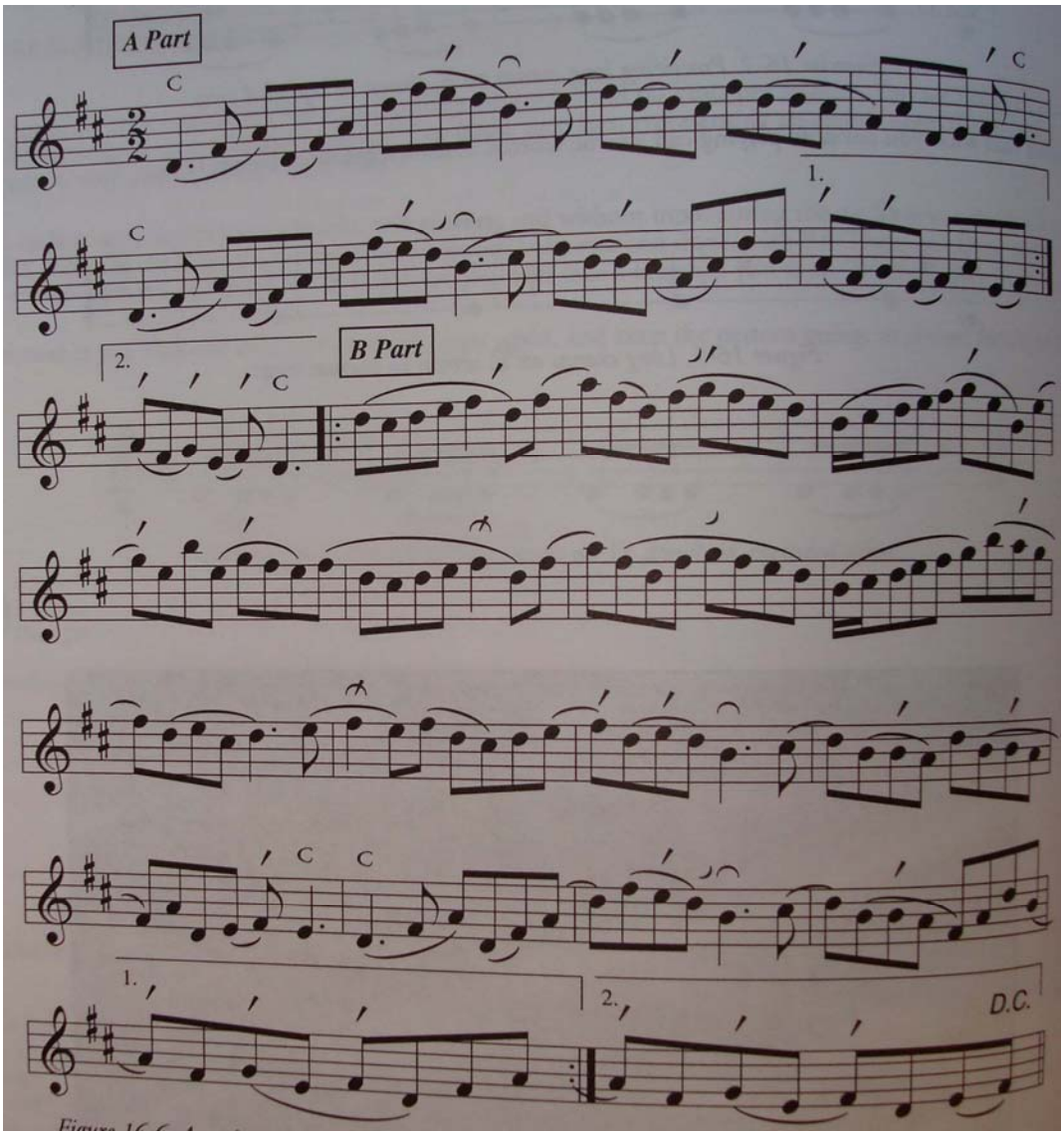


Это упражнение может также быть записано так, как показано на рис. 16.5.



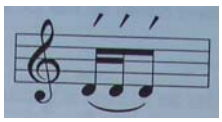
Длинные крэнны в “Trip To Durrow”

В следующей версии рила “Trip To Durrow” содержатся длинные крэнны на D и E.



Короткие крэнны

Короткие крэнны состоят из трёх нот: двух шестнадцатых и одна восьмая. Все три ноты артикулируются катами.



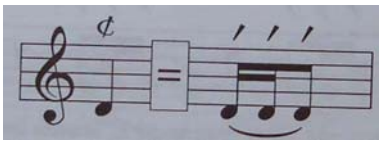
Как и короткий ролл, короткий крэнн достаточно сложен, поскольку в нём необходимо без подготовки исполнить кат. Короткий кат имеет все преимущества и сложности короткого ролла, описанные в Главе 11. С другой стороны, длинный крэнн, как и длинный ролл, начинаясь с обычной ноты, делает этот кат простым для исполнения.

Иногда можно слышать, как некоторые музыканты выкидывают первый кат из крэнна. Полученный крэнн проще, мягче и даёт меньшую атаку. Я рекомендую вам научиться

играть короткий крэнн со всеми тремя катами. Потом вы можете выбрасывать первый кат из крэнна – но уже руководствуясь музыкальными мотивами, а не техническими ограничениями. Иногда вам будет казаться, что полный кат играется легче, если артикулировать первую катовую ноту языком или глоткой.

Новое обозначение

Я обозначаю короткий крэнн следующим образом.



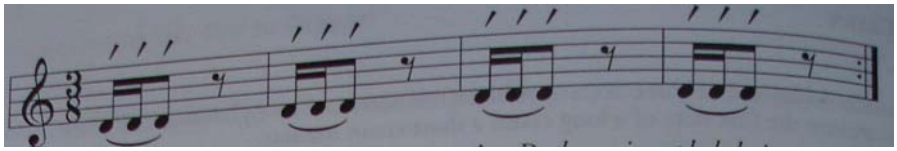
Это символ длинного крэнна, перечёркнутый косой чертой. Он символизирует, что короткий крэнн является сокращённой формой длинного крэнна. Косая черта также напоминает, что короткий крэнн начинается с ката. Этот символ появляется только над четвертными нотами. Короткий крэнн имеет длительность две восьмые ноты, что равно как раз четверти.

Короткие крэнны на D и E

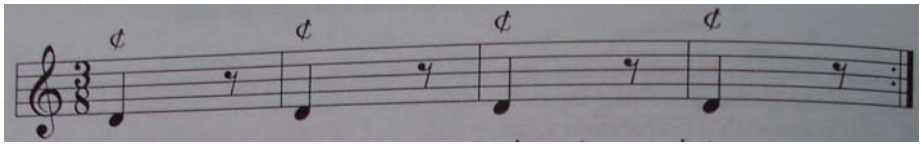
Установите метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разделите последовательность ударов на тройки, каждый удар которых соответствует восьмой ноте.

На первый удар делайте кат на D пальцем H2, одновременно артикулируя его языком или глоткой. Затем сделайте кат пальцем H1 строго посредине между первым и вторым ударами. Затем на второй удар снова делайте кат пальцем H2. На третий удар можете взять дыхание.

Экспериментируйте, пока не привыкните, после чего выполните упражнение 16.3.



Это упражнение может также быть записано так, как показано на рис. 16.9.



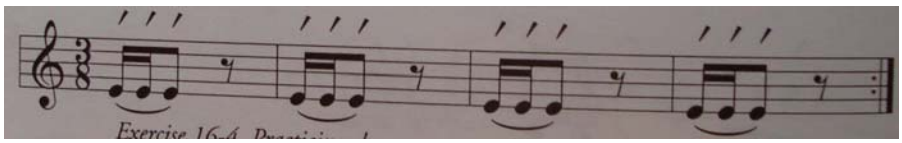
При исполнении короткого крэнна все свойства, связанные с открытием отверстия B1, сохраняются.

Сыграйте короткий крэнн на E.

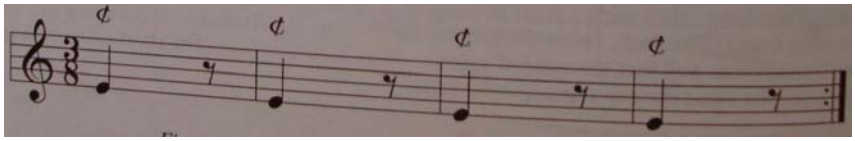
Установите метроном на 60 ударов в минуту. Мысленно разделите последовательность ударов на тройки, каждый удар которых соответствует восьмой ноте.

На первый удар делайте кат на E пальцем H1, одновременно артикулируя его языком или глоткой. Затем сделайте кат пальцем B3 строго посредине между первым и вторым ударами. Затем на второй удар снова делайте кат пальцем H1. На третий удар можете взять дыхание.

Экспериментируйте, пока не привыкните, после чего выполните упражнение 16.4.



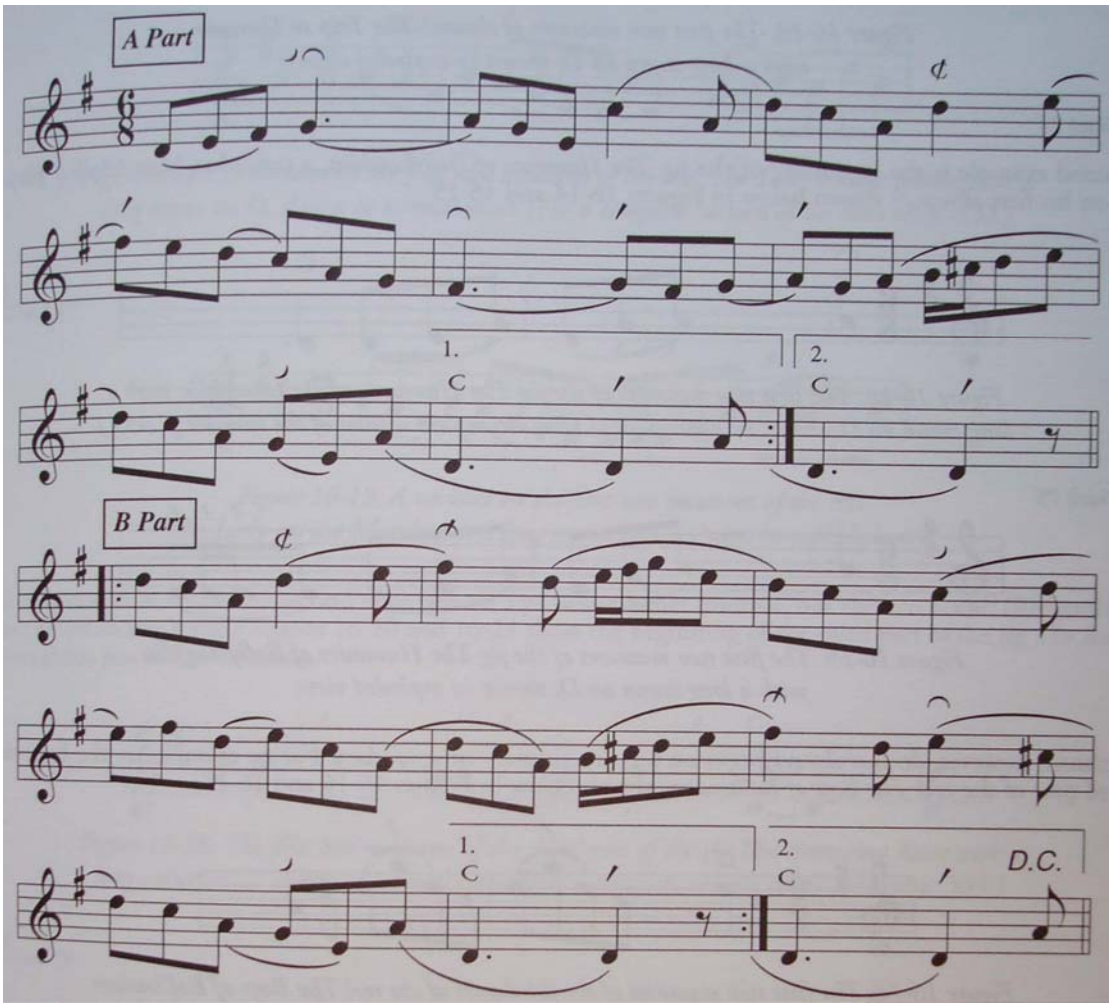
Это упражнение может также быть записано так, как показано на рис. 16.10.



Короткий кат на E второй октавы делается на той же аппликатуре, что и в нижней октаве.

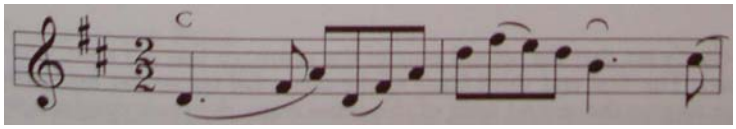
Короткие крэнны в джиге “Garrett Barry”

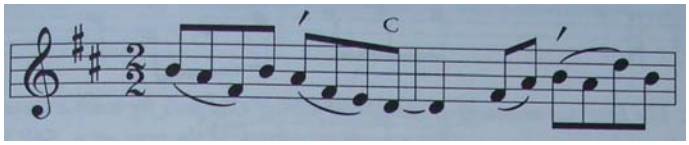
Следующая версия джиги “Garrett Barry” содержит короткие крэнны на D.



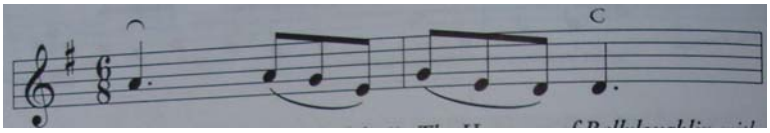
Связь длинных крэннов с пульсацией

В ирландских мелодиях первая нота чаще всего падает на первичную сильную долю. В таких случаях эту первую ноту можно подчеркнуть только дыханием (но не переусердствуйте). Рассмотрим несколько примеров. Для начала взгляните опять на начало рила “Trip To Durrow”, представленного на рис. 16.12 и 16.13.

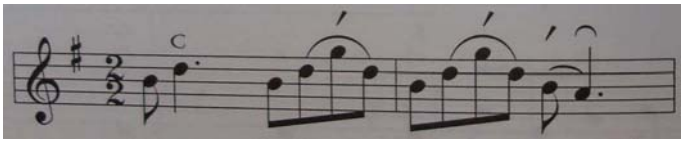


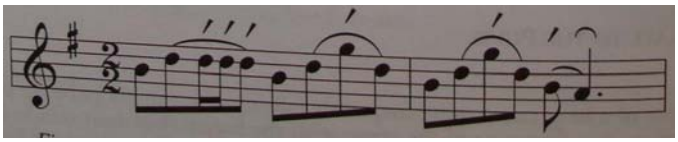


Второй пример – начало джиги “The Humours Of Bellyloughlin”, сыгранную Мэттом Моллоем на своём первом альбоме. Она представлена на рис. 16.14 и 16.15.



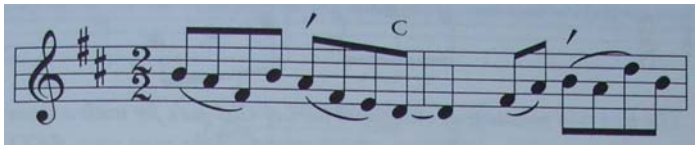
Однако длинные крэнны не всегда начинаются с первичной или вторичной сильных долей. В качестве пример см. начало рила “The Boys Of Ballysodare” на рис. 16.16 и 16.17.

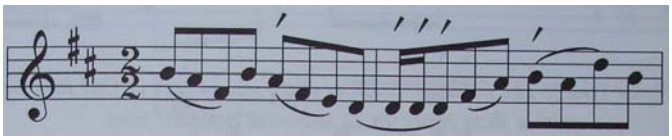




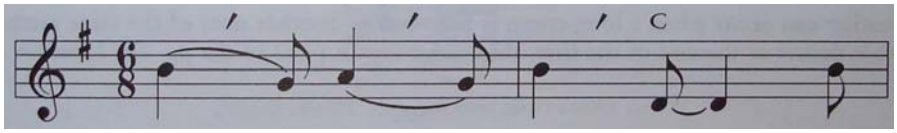
На рис. 16.17 можно ясно видеть, что вторая нота крэнна (первая катовая нота) попадает на вторичную сильную долю. Первая и третья ноты крэнна, соответственно, находятся на слабых долях. Поэтому вы можете сделать для второй ноты крэнна небольшой ритмический акцент при помощи дыхания. Вы даже можете поймать себя на том, что вы делаете это бессознательно, поскольку это естественно.

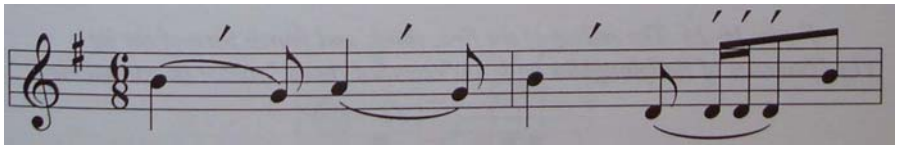
Вторая нота крэнна может с таким же успехом прийтись и на первичную сильную долю. На рис. 16.18 и 16.19 изображено начало рила “Lady On The Island”. В конце первого такта до начала второго продолжается длинный крэнн на D. Обратите внимание, что в начале второго такта вторая нота крэнна приходится на первичную сильную долю.





В джигах очень редко встречаются длинные крэнны, приходящиеся на сильную долю, однако они есть. На рисунках 16.20 и 16.21 представлено начало джиги “The Battering Ram”, где как раз присутствует подобная ситуация.



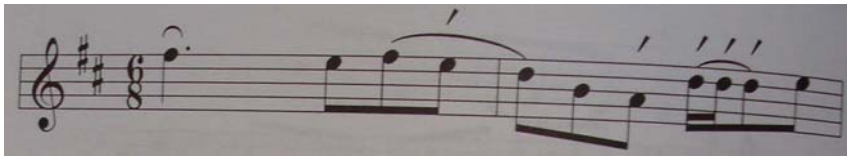


Бывает, что в рилах четвёртая нота длинного крэнна приходится на первичную или вторичную сильные доли. Фактически, на рис. 16.12 и 16.13 четвёртая нота длинного крэнна на D приходится на вторичную сильную долю. Это довольно сложно понять, поскольку первая нота крэнна приходится на первичную сильную долю. Такая ситуация встречается в рилах довольно часто.

Связь коротких крэннов с пульсацией

В то время как длинные крэнны могут быть расположены в самых разных частях мелодии, применение коротких крэннов в ритмическом контексте мелодии более ограниченно – как и в случае с короткими роллами. В рилах вы никогда не услышите короткого крэнна, начинающегося не с сильной доли. Вы можете, конечно, использовать их таким образом, но только тогда, когда захотите таким образом добавить акцент на слабые доли.

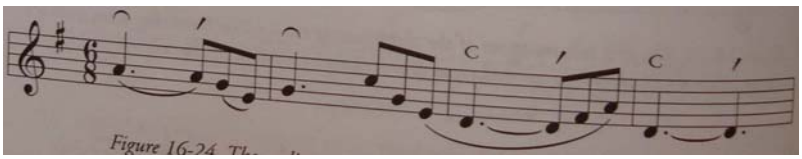
В джигах короткие крэнны могут начинаться как с сильной, так и со слабых долей, однако второй случай встречается достаточно редко. Вот пример коротких крэннов, начинающихся на сильную долю (“Old Joe’s Jig”).

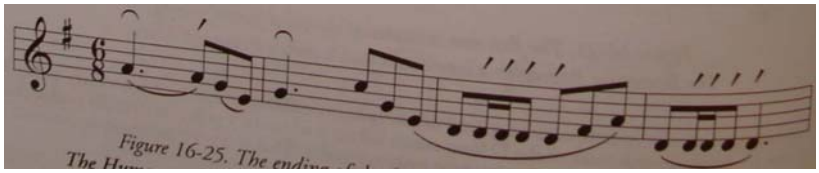


Мэри Бергин прекрасно сыграла эту мелодию на своём первом альбоме, однако она не использовала крэнн на D в этом месте. Она орнаментировала это D по-другому, используя приём, который я называю *шейк*. Об этом приёме мы будем говорить подробнее в Главе 18.

Расширенные крэнны? Хороший вопрос!

Интересная ситуация возникает, когда длинному крэнну предшествует нота той же высоты. Примером может послужить концовка первой, третьей и четвёртой частей джиги “The Humours Of Bellyloughlin”, приведённая ниже.



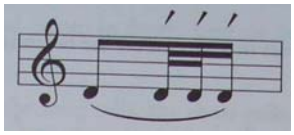


В этом примере длинному крэнну на нижнее D предшествует ещё одна D, артикулируемая катом, то есть, по сути, мы имеем четыре ката подряд. Является ли эта последовательность «расширенным крэнном»? Если нажать на меня, то я скажу, что это просто длинный крэнн, которому предшествует нота D с катом, поскольку я не нуждаюсь в конкретных названиях для комбинаций одних приёмов с другими. Похожий пример присутствует и в первом такте, где за длинным роллом на A следует нота A с катом. Это «расширенный ролл»?

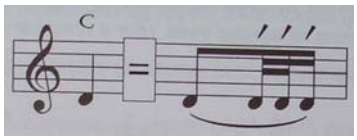
Сжатые крэнны? Мне страшно…

Существуют ли вообще сжатые крэнны? Да, существуют – но встретить их можно очень редко.

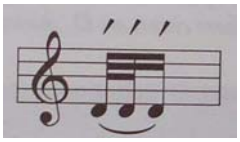
Сжатый длинный крэнн содержит все элементы длинного крэнна, но его длительность равна двум восьмым нотам вместо трёх. Выглядит он следующим образом.



Обозначается сжатый длинный крэнн так же, как и обычный, с той разницей, что этот знак появляется над четвертной нотой, а не над четвертью с точкой.

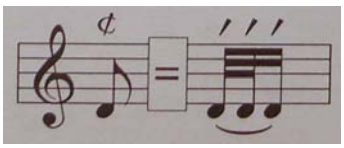


Сжатый короткий крэнн содержит все элементы короткого крэнна, но его длительность равна одной восьмой ноте вместо двух. Выглядит он так.

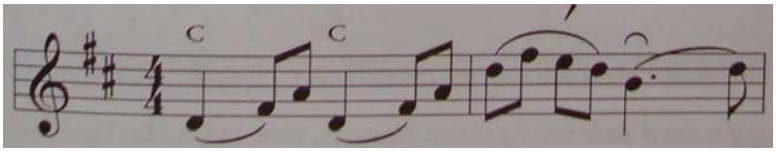


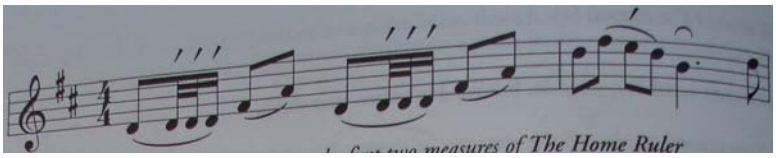
Сжатый короткий крэнн – это сжатый длинный крэнн без первой ноты.

Сжатый короткий крэнн обозначается так же, как и обычный, с той разницей, что этот знак появляется над восьмой нотой, а не над четвертью.

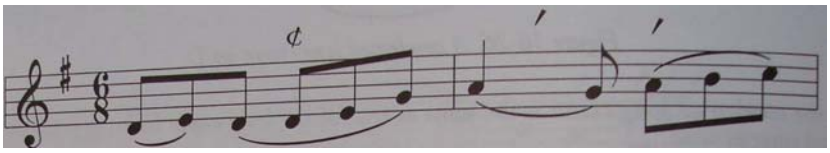


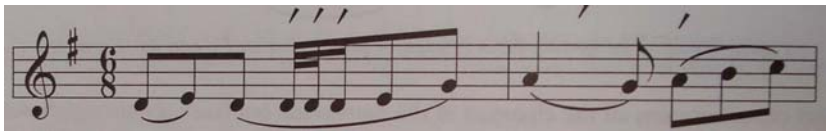
Пример использования сжатых длинных крэннов можно увидеть в начале хорнпайпа “The Home Ruler” на рис. 16.30 и 16.31.



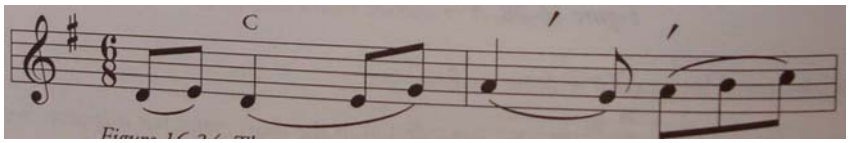


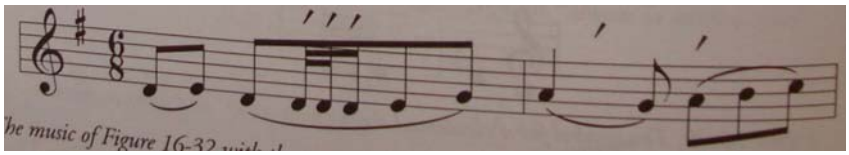
Пример использования сжатых коротких крэннов можно увидеть в отрывке из джиги “The Blarney Pilgrim” на рис. 16.32 и 16.33.





Поскольку этому сжатому короткому крэнну предшествует восьмая нота D, является ли он сжатым длинным крэнном, начинающимся с третьей ноты такта?





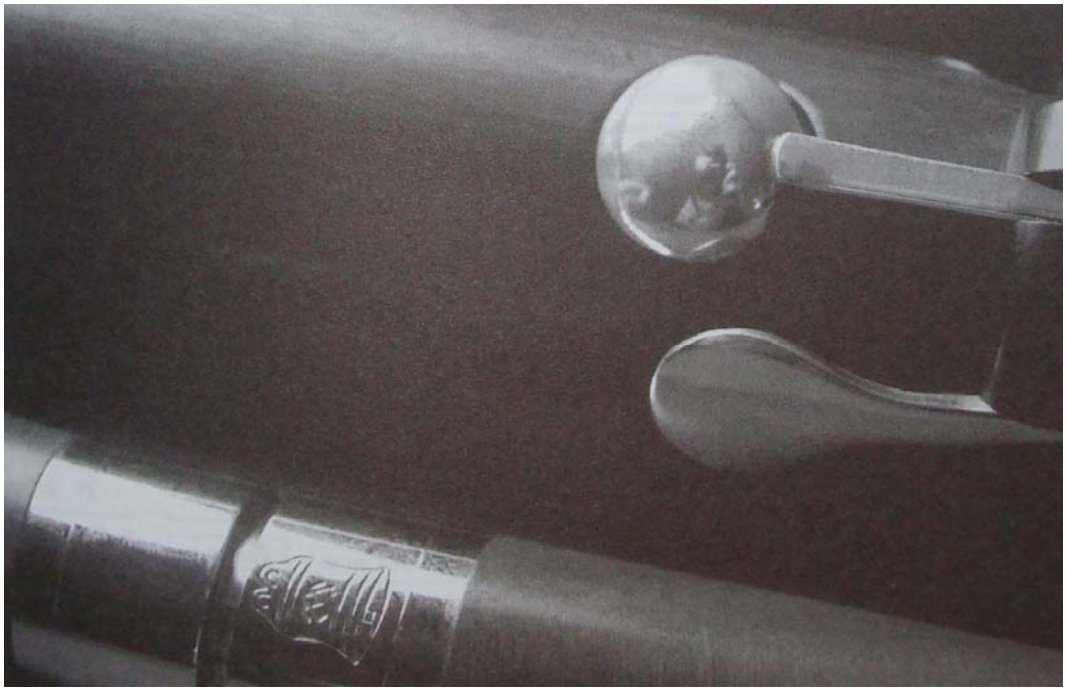
Глава 17
Таблицы роллов, крэннов и их обозначений

Сейчас, когда мы глубоко разобрали все роллы и крэнны, предлагаю вам две таблицы, содержащие обозначения и расшифровку всех приёмов.

Первая таблица скомпонована по классам украшений, т.е. длинные роллы, короткие роллы, длинные крэнны и короткие крэнны. *Обращайте особое внимание на длительность нот, над которыми указан символ каждого украшения*.

Вторая таблица скомпонована по длительности украшений: украшения на три удара, да два удара и на один удар. Помните, что:

- Обозначения трёхударных украшений появляются над четвертями с точкой;
- Обозначения двухударных украшений появляются над четвертями;
- Обозначения одноударных украшений появляются над восьмыми.



THE LONG ROLLS

Long Roll

Long Double-Cut Roll

Condensed Long Roll

Condensed Long Double-Cut Roll

Double-Condensed Long Roll

THE SHORT ROLLS

Short Roll

Short Double-Cut Roll

Condensed Short Roll

Condensed Short Double-Cut Roll

THE LONG CRANNS

Long Crann

Condensed Long Crann

THE SHORT CRANNS

Short Crann

Condensed Short Crann

THE THREE-BEAT ORNAMENTS

Long Roll

Long Double-Cut Roll

Long Crann

THE TWO-BEAT ORNAMENTS

Short Roll

Short Double-Cut Roll

Condensed Long Roll

Condensed Long Double-Cut Roll

Short Crann

Condensed Long Crann

THE ONE-BEAT ORNAMENTS

Condensed Short Roll

Condensed Short Double-Cut Roll

Condensed Short Crann

Double-Condensed Long Roll

Глава 18
Другие многонотные украшения

В предыдущих главах мы рассмотрели основные украшения, используемые в ирландской традиционной музыке: каты, страйки, слайды, а также все разновидности роллов и крэннов. Все многонотные украшения, которые мы рассматривали до сих пор, основывались на катах и страйках.

Есть ещё несколько украшений, о которых вам нужно знать и которые не основываются на катах и страйках. Им и посвящена эта глава.

Вибрато

Вибрато – это лёгкие повторяющиеся колебания высоты, тоновой окраски и/или громкости длинной ноты. Оно используется для привлечения внимания к ноте усиление её эмоциональной окраски.

С точки зрения сегодняшних классических музыкантов вибрато – неотъемлемая часть нормального звука. В этом смысле отсутствие вибрато является яркой выразительной техникой, привлекающей внимание к ноте или группе нот. Классическое вибрато сохраняет «контуры» музыкальных фраз и привлекает внимание слушателя в те места, где это необходимо.

Эстетика традиционной ирландской музыки в корне отличается от классической. Ирландские музыканты используют вибрато только в качестве украшения. Вообще же музыка играется без вибрато. Такой же позиции придерживались флейтисты эры классицизма и барокко. Джон Солум в книге “The Early Flutes” пишет: “Несмотря на то, что флейтисты эпохи барокко и классицизма виртуозно владели большим количеством техник вибрато, вкусы того времени вынуждали их использовать эти техники лишь в качестве украшений. Вибрато использовалось в качестве выразительного элемента только на длинных нотах, причём чаще всего в течение непродолжительного времени”.

Ирландские музыканты чаще всего используют вибрато в эйрах либо в мелодиях медленного или умеренного темпа. Однако оно с таким же успехом может применяться и в быстрых мелодиях. Например, вы можете использовать вибрато там, где вместо этого можно применить длинный ролл.

На флейте и вистле вибрато делится на две разновидности: пальцевое вибрато и дыхательное вибрато. Начнём с изучения пальцевого вибрато.

Пальцевое вибрато

Техника пальцевого вибрато была привнесена в традиции игры на флейте и вистле опять-таки из техники игры на иллиане. Поскольку волынщик должен подавать на трости своего инструмента непрерывную сильную струю воздуха, он не может сделать вибрато никак, кроме пальцевой техники. Барочные флейтисты также использовали пальцевое вибрато, но маловероятно (хотя возможно), что именно от них попала эта техника в ирландскую традицию. Кто знает – может быть, именно у барочных флейтистов переняли пальцевое вибрато коллеги-волынщики.

Пальцевое вибрато может производить эффект от мимолётного до очень сильного и заметного – в зависимости от того, какие пальцы для этого используются и закрывают ли пальцы свои отверстия полностью. Количество оттенков, которые можно создать при помощи пальцевого вибрато, почти бесконечно, а стиль использования этого приёма зависит от конкретного музыканта.

Используя пальцевое вибрато, вы всегда изменяете звучание конкретной ноты в сторону понижения. Французские барочные флейтисты по этой причине называют этот приём

flattement. Иногда высота меняется настолько, что вместо основной высоты звука мы слышим его колебание. Фактически, пальцевое вибрато изменяет как тоновую окраску звука, так и его высоту.

Пальцевое вибрато на полное отверстие

Для начала рассмотрим пальцевого вибрато, в котором дополнительный палец (пальцы) полностью закрывает отверстия, обычно остающиеся открытыми. Назовём этот приём **пальцевым вибрато на полное отверстие**.

Делая этот приём, вам нельзя закрывать самое верхнее открытое отверстие. Например, играя вибрато для ноты Н, нельзя закрывать отверстие В2, играя вибрато для А, нельзя закрывать отверстие В1 и т.д. если мы сделаем это, то вместо пальцевого вибрато получится треть (этот приём мы рассмотрим позже).

Чтобы сделать пальцевое вибрато на полное отверстие, нужно любую комбинацию открытых игровых отверстий поочерёдно быстро полностью закрывать и открывать. Однако эффект от одновременного использования группы пальцев будет отличаться от эффекта независимого использования этих пальцев.

Интенсивность пальцевого вибрато увеличивается в зависимости од двух факторов:

- число используемых пальцев;
- близость этих пальцев к свистку вистла или головке флейты.

Например, для получения пальцевого вибрато для ноты А можно использовать следующие комбинации пальцев в порядке увеличения интенсивности вибрато:

- Н1, Н2 и Н3;
- Н1 и Н2;
- Н1 (или пара Н2-Н3 – в зависимости от инструмента);
- Н2;
- Н3.

Попробуйте каждую из этих комбинаций, чтобы понять, как откликается на них ваш инструмент.

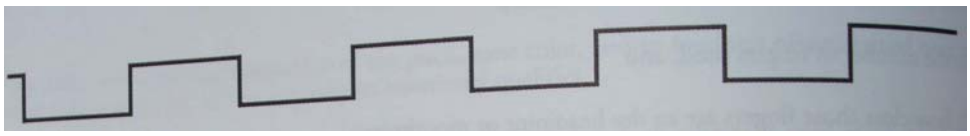
В ходе исполнения вибрато на полное отверстие вы можете менять скорость вибрато и комбинации пальцев, участвующих в его исполнении. Это даёт возможность окрашивать ноту подобно тому, как это делают певцы. Иногда это создаёт иллюзию того, что, формируя таким образом глубину или динамику ноты, мы очень мало можем её контролировать.

Скорость чередования движений пальцами при вибрато не обязательно должна (хотя и может) зависеть от ритма играемой мелодии.

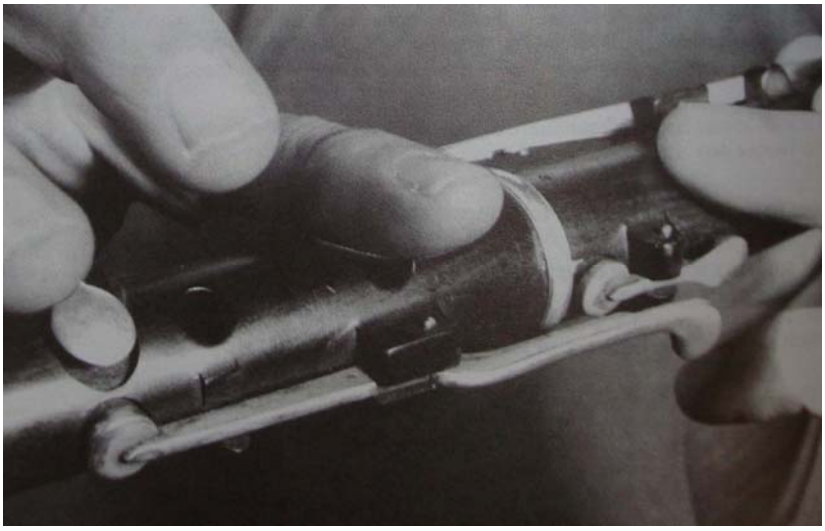
Пальцевое вибрато на часть отверстия

Другая разновидность пальцевого вибрато – т.н. **пальцевое вибрато на часть отверстия**. Как вы, возможно, догадались, во время этого приёма палец (пальцы) частично закрывают отверстия, которые обычно остаются открытыми. Я обычно называю такой приём словом *shading*. Эта техника невозможна на флейтах системы Бёма.

Эффект вибрато на часть отверстия существенно отличается от вибрато на полное отверстие. Рис. 18.1 и 18.2 иллюстрируют эффекты обеих разновидностей пальцевого вибрато.



Во время использования вибрато на часть отверстия я обычно выпрямляю палец, так что при его опускании закрывается только часть отверстия. См. рис. 18.3.



Изменяя угол пальцев по отношению к инструменту, можно менять величину занижения ноты. На флейтах вы можете комбинировать пальцевое вибрато и амбушюрное изменение громкости звучания флейты.

При вибрато на часть отверстия вы можете использовать самое верхнее открытое отверстие. Эффект от этой разновидности вибрато малозаметен, поэтому вы можете не беспокоиться о том, что изменение звука будет более глубоким.

Как и в предыдущем приёме, здесь вы также можете менять скорость вибрато и пальцы, которыми делается вибрато. Но вы также можете менять угол между пальцами и инструментом.

Дыхательное вибрато

Дыхательное вибрато полностью отличается от обеих техник пальцевого вибрато.

При дыхательном вибрато изменяются и громкость, и высота звука. Изменение высоты вибрируемой ноты происходит как в сторону увеличения, так и в сторону уменьшения, в то время как при пальцевом вибрато высота звука может только уменьшаться. При пальцевом вибрато громкость звучания не меняется, хотя и создаётся такое впечатление.

Считается, что дыхательное вибрато делается исключительно диафрагмой, однако я считаю, что при этом задействованы ещё мышцы пресса и горло. Поэкспериментируйте с вибрато, играя длинную ноту и слегка «пульсируя» воздух так, как если бы вы говорили “ha-ha-ha-ha…” Как и при пальцевом вибрато, количество оттенков интенсивности, атаки и скорости здесь бесконечно.

Иногда можно слышать музыкантов, воспитанных в классических традициях, которые играют ирландскую традиционную музыку с постоянным дыхательным вибрато в духе современной классической эстетики. Классическому музыканту очень тяжело избавиться от этой привычки. Иногда они просто не осознают своей зависимости от неё. Но если они хотят серьёзно заниматься ирландской музыкой, они обязательно должны освободиться от этой привычки.

Некоторые поборники чистоты стиля не одобряют любого применения дыхательного вибрато в ирландской традиционной музыке. Мне кажется, что они слишком остро реагируют на то, что некоторые музыканты используют этот приём не всегда уместно. Если вы послушаете первые записи вистла и ирландской флейты, сделанные в 20-х годах прошлого века, а также игру признанных мастеров наших дней (Мэтт Моллой, Мэри Бергин), то очень ясно услышите дыхательное вибрато – и не только в эйрах.

Дыхательное вибрато в ирландской традиционной музыке может звучать вкусно и уместно. Однако его нужно использовать избирательно и только в качестве украшения. Я часто использую пальцевое и дыхательное вибрато во время игры эйров. Бывает, что я комбинирую обе техники сразу, либо начинаю вибрировать одним способом, а заканчиваю другим. Я думаю, что нежное дыхательное вибрато – это очень хорошо.

Трели

Использование трелей в ирландской музыке – явление необычное, однако они время от времени встречаются в эйрах и других медленных пьесах, хотя бывают и в быстрых мелодиях. Фиддлеры и волынщики используют трели чаще, чем другие инструменталисты.

Трель – это украшение, состоящее из быстрых повторений основной ноты и ноты на ступень выше. Трель в ирландской музыке может начинаться как с основной ноты, так и с ноты выше основной. Трель начинается строго на соответствующий удар и может иметь как очень короткую длительность, так и очень долгую, хотя многие считают долгие трели чересчур ярким и выделяющимся украшением, характерным исключительно для классической музыки. Если вы являетесь приверженцем традиционного стиля, то вам следует использовать трели очень избирательно и продуманно. Хотя Мэтт Моллой, например, использует трели очень красиво и умело.

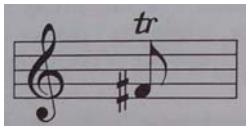
Когда ирландские музыканты используют в своей музыке трели, трудно не вспомнить музыку барокко. Неизвестно, откуда трели пришли в ирландскую традицию, однако я нисколько не удивлюсь, если окажется, что ирландские музыканты переняли их из музыки барокко. В эпоху барокко в Ирландии народные и «классические» музыканты очень тесно взаимодействовали между собой.

Интересно, что если вы следовали моим рекомендациям по поводу аппликатур ката и страйка, то вы увидите, что трель – это единственный приём, в котором нужно открывать самое нижнее закрытое отверстие. Например, чтобы сделать треть на G, нужно поднимать и опускать палец B3 и т.д.

Чаще всего ирландские флейтисты и вистлеры делают треть на ноту F#. Я не знаю, чем это вызвано, хотя, возможно, так происходит просто потому, что в этом приёме задействован палец H1 – самый сильный и гибкий палец. Можно услышать трели и на остальных нотах, хотя чаще всего это будет именно F#.

Обозначение трели

Поскольку трель является полноценным элементом барочной и современной классической музыки, имеет смысл обозначать её общепринятым символом.

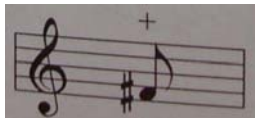


Одиночная трель

Есть разновидность трели, требующая более подробного рассмотрения. Насколько я слышал, ирландские флейтисты и вистлеры используют её чаще других разновидностей, причём звучит она так быстро, что кажется, что это обычная трель. Я называю этот приём *одиночной трелью*.

Обозначение одиночной трели

Я использую для этого следующий символ.



Некоторые композиторы XVII и XVIII веков использовали этот символ для обозначения трели в целом, но в наши дни для этой цели используется обозначение, приведённое на рис. 18.4.

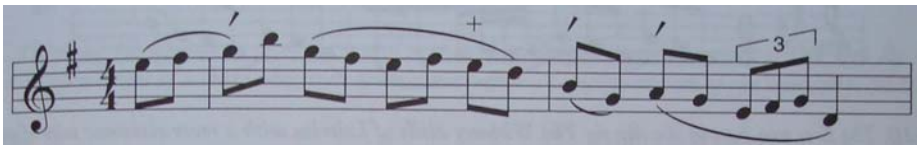
Чаще всего вы можете использовать одиночную трель при переходе на ступень вниз, однако её можно использовать и в других случаях. Допустим, вы переходите с F# на E и хотите сыграть одиночную трель. Для этого вам нужно перейти на E, очень быстро исполнить F# и снова вернуться на E. Первое E исполняется чётко на ударе пульсации, а не перед ним.

Звучание, производимое в данном случае при помощи пальца H2, будет ясным и быстрым, чем-то напоминающим страйк.

Именно этот перкуссивное страйковое свойство и отличает одиночную трель от обычных очень быстрых трелей и от барочных и классических украшений (таких, как *shneller* или *перевёрнутый мордент*).

Палец H2 движется вниз, затем вверх, затем опять вниз. Первое движение носит перкуссивный характер и требует подготовки. Движение вверх должно быть быстрым и коротким, достаточным для того, чтобы исполнить орнаментальное F#. Это движение – не то же самое, что отскок в страйке. Последнее движение вниз очень короткое и быстрое. Все движения образуют очень быструю последовательность.

Я считаю, что первая E и следующая за ней F# - это орнаментальные ноты, а вот вторая E – это основная нота мелодии. В результате такого подхода одиночная трель считается трёхнотным украшением. На рис. 18.6 и 18.7 представлен отрывок из второй части хорнпайпа “Bantry Bay”, в котором переход с F# на E происходит при помощи одиночной трели.

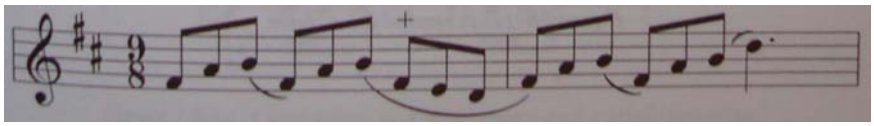


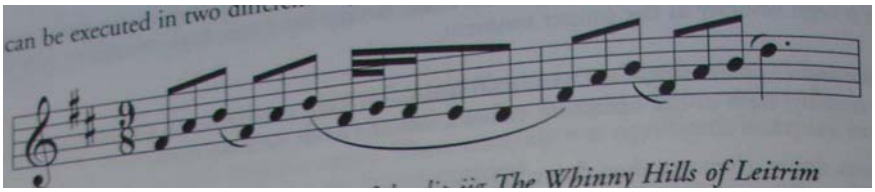
Я записал первую и вторую ноты трели в виде тридцать вторых нот, однако они могут и не иметь в точности такую длительность. Они просто должны звучать очень быстро.

Вместо одиночной трели в этом случае может быть использован кат или страйк. Это вполне взаимозаменяемые приёмы.

Однако одиночная трель в корне отличается от ката и страйка. Кат и страйк – это приёмы артикуляции, в то время как одиночная трель - это уже трёхнотное украшение, в котором каждая нота различима от остальных, хотя всё украшение играется очень быстро.

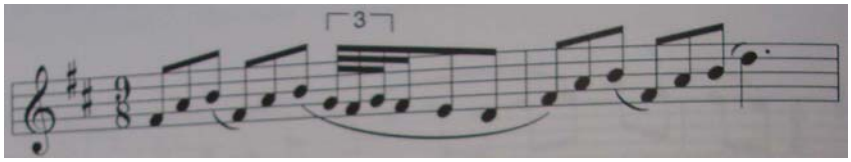
Ниже приведён пример использования одиночной трели при переходе ниже более чем на одну ступень – в данном случае на кварту. На рис. 18.9, 18.9 и 18.10 представлены два такта из слип-джиги “The Whinny Hills Of Leitrim”. Обратите внимание на одиночную трель в первом такте.





Эта одиночная трель может быть сыграна двумя способами. На рис. 18.9 представлен стандартный способ исполнения этого приёма.

На рис. 18.10 показано, как одиночная трель может начинаться не с F#, а с G. Добавляется дополнительная нота, что принуждает ускорить исполнение трели. Аппликатура должна быть в точности отработана. Вы должны опустить пальцы B2 и B3 в тот самый момент, когда палец H1 начинает исполнение одиночной трели.



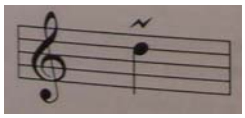
Не переусердствуйте с использованием одиночных трелей. Её роль сходна с функциями терпких специй. В большинстве ситуаций, когда можно использовать одиночную трель, лучше использовать простой кат.

Шейк

Я слышал это красивое украшение в игре трёх великих вистлеров: Мэри Бергин (см. транскрипцию её “Father Dollard’s Hornpipe” в Части 8), Доннха О’Брайан (запись “The Girl That Brake My Heart” с альбома 1979 года “Gael-Linn”) и Бреда Смит (см. транскрипцию её рила “O’Mahony’s” в Части 8). Я называю его **шейком**. Шейк является альтернативой крэнну на верхнее D.

Чтобы исполнить шейк, вам нужно использовать специальную аппликатуру для C# (опустить пальцы H1, H2 и H3). Чтобы перейти на верхнее D, вам просто нужно опустить пальцы B2 и B3. При исполнении шейка эти два пальца движутся одновременно, как единый модуль.

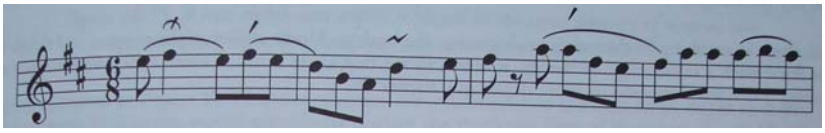
Шейк – четырёхнотное украшение, состоящее из трёх орнаментальных нот (C#, D, C#) и четвёртой основной ноты D. Как и все остальные украшения, шейк должен начинаться строго на удар. Я обозначаю его символом, представленным ниже.

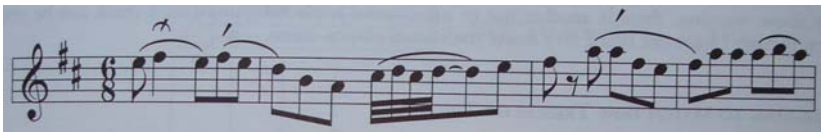


Этот символ графически отражает движение шейка. Он имеет четыре точки и соединяющие их отрезки («ниже-выше-ниже-выше»), что иллюстрирует поведение нот в шейке. Этот символ похож на обозначение мордента в классической музыке, однако это не одно и то же.

Шейк по своей структуре похож на трель, однако более близким к нему является барочное украшение, называемое *мордент*. Мордент – это, по сути, вторая, третья и четвёртая ноты шейка. Он начинается с основной ноты, а не с ноты ниже её. Если перед мордентом играется форшлаг, то получается фигура, идентичная шейку.

Мэри Бергин использует шейк во второй части “Old Joe’s Jig”. Ниже представлен отрывок из этой джиги в том виде, в каком она его исполнила.





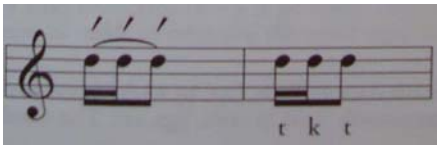
Как и в одиночной трели, я обозначил ноты шейка тридцать вторыми, однако они могут и не звучать в этой длительности. Они просто должны быть очень быстро сыграны.

Обратите внимание на восходящий ролл в начале отрывка.

Тройная языковая (глоточная) артикуляция

В качестве альтернативы крэнну может быть использована тройная артикуляция языком. Это очень особенная разновидность артикуляции внутри множества подобных приёмов, которым посвящена Глава 20 данной книги. В целом языковая артикуляция используется для фразировки, однако в данном случае это техника украшения.

Как показано на рисунке 18.14, можно достичь эффекта хорошего короткого крэнна при помощи твёрдого и быстрого повторения “t-k-t”.



Некоторые музыканты (например, Кэтрин МакЭвой) способны достичь похожего эффекта при помощи горла. В интервью, данное Брэду Харли, она описала то, как использует эту технику в своей интерпретации “O’Donnell’s Hornpipe”: «… Звук производится горлом. Единственный способ, как я могу это описать – это нечто, похожее на птичью трель. Джози МакДермотт использовал этот приём на флейте, а я применила его в хорнпайпе “O’Donnell’s”. Похожую технику можно услышать в хорнпайпе на сборнике “Fluters of Old Erin” (записи флейты, пикколо и вистла 20-30-х годов). Это хорнпайп под названием “Dwyer’s” в исполнении Уильяма Камминса (1894-1966) из Роскри, Типперери. Он использует этот же приём – и это великая флейтовая пьеса».

Моя транскрипция хорнпайпа “Dwyer’s” Уильяма Камминса есть в Части 8 данной книги.

Я не думаю, что горлом можно достичь результата, аналогичного языку. Мне кажется, что тройная артикуляция языком гораздо более гибка и убедительна. Более глубоко этот момент рассматривается в Главе 20.

Вы можете решить для себя, что тройная артикуляция легче крэннинга – но не будьте ленивы. Не увиливайте от труда при изучении крэнна. Звучание крэнна красиво и уникально, к тому же оно сильно отличается от тройной артикуляции языком. Чрезмерное использование тройной артикуляции выведет вас за рамки традиционной музыки, которые вы осознаете, прослушав большое количество традиционных музыкантов.

Несмотря на сделанные предупреждения, предлагаю вам другой способ использования тройной артикуляции языком, хотя я и слышал достаточно немного традиционных музыкантов, использующих её.

Тройная языковая артикуляция и смычковые триоли

Если вы слушали игру хороших фиддлеров, то наверняка слышали, как они довольно часто используют смычковую технику, называемую *смычковой триолью* (*bow triplet*). Технически эта фигура вообще не является триолью, но несмотря на это такое название используется чаще всего.

Играя в унисон с фиддлером, я иногда использую тройную языковую артикуляцию для того, чтобы обыграть его смычковые триоли. Это звучит живо и бодро. Вы можете передать качество смычковой триоли при помощи языковой артикуляции путём тщательной расстановки акцентов внутри фигуры.

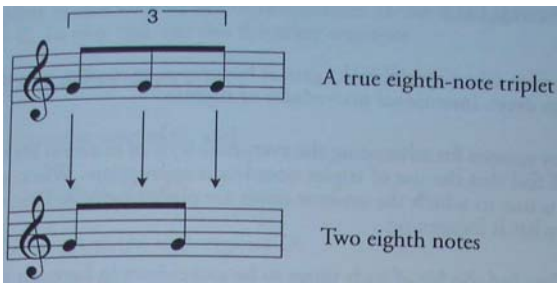
Фиддлеры часто используют смычковые триоли на открытых струнах, поскольку у них нет возможности исполнить на них ролл. Таким образом, в тех местах мелодии, где вы играете, например, длинный ролл на А (а это нота соответствует открытой второй струне фиддла), фиддлер может вместо этого сыграть смычковую триоль. В этом случае вы можете заменить длинный ролл языковой артикуляцией. Кроме того, фиддлеры часто используют на открытых струнах технику, напоминающую крэннинг, которая очень хорошо сочетается с нашими крэннами и роллами.

Тройная артикуляция очень хорошо подходит для игры в унисон с другими инструментами (аккордеон, щипковые), однако не переусердствуйте с её чрезмерным использованием. Поскольку на щипковых инструментах можно исполнять очень быстрые роллы, вы можете решить не отказываться исполнить их также.

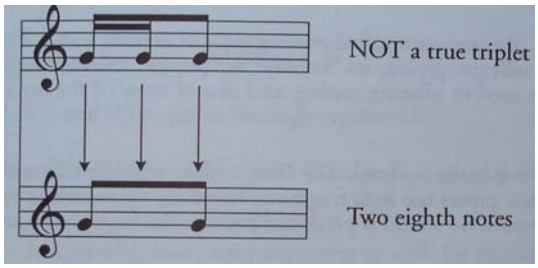
Ложные «триоли»

В ирландской традиционной музыке слово *“триоль” (triplet)* практически повсеместно используется для обозначения двух шестнадцатых нот, за которыми следует одна восьмая (эта последовательность очень часто используется с джигах, рилах и т.д.). Иногда с этой целью используется слово *“treble”*.

Вы должны чётко понимать, что это вовсе не та триоль, которая используется в большинстве других музыкальных традиций. Триоль – это группа из трёх нот *равной* длительности, общая длительность которых равна длительности *двух* таких нот, сыгранных обычным образом. Триоль записывается в виде группы из трёх равных нот с пометкой “3” над ней. Иногда эта группа нот охватывается квадратной скобкой или лигой (см. рис. 18.15).



Настоящая триоль в том виде, как она представлена на рис. 18.15, будучи сыгранной в ирландской мелодии, полностью разрушает её ритмическую структуру. На рис. 18.16 изображено то, что ирландские музыканты ошибочно называют триолью.



Многие музыканты думают, что ритм, изображённый на рис. 18.16, - это просто три быстрые ноты, не подозревая о том, что третья нота в два раза длиннее каждой из первых двух.

Давайте посмотрим, откуда пошла эта неточность. А причина её просто в использовании классического термина “триоль”, не зная его точного значения. С точки зрения музыкантов, не связанных с ирландской музыкой либо пришедших в неё недавно и использующих слово «триоль» согласно определению, ирландские музыканты используют это слово неправильно, что приводит к неправильному исполнению музыки.

К сожалению, эту ошибку содержат все учебники по игре на вистле и флейте, которые мне встречались. Некоторые из них, написанные людьми, имеющими классическое музыкальное образование, используют классическую запись триолей для обозначения ритмов, которые фактически триолями не являются. Удивительно, что они поступают именно так.

Термин «триоль» используется в ирландской музыке настолько широко, что уже невозможно ничего изменить. Несмотря на это, я всё же предлагаю использовать вместо этого слово «тройка» (triple).

Особый случай хорнпайпов

Говоря о триолях, нужно опять отдельно коснуться хорнпайпов, мазурок, скоттишей и других мелодий, исполняемых в нарочито неровном ритме.

В Главе 14 я объяснял свои доводы в пользу записи таких мелодий при помощи ровных восьмых нот. При таком способе записи является приемлемым использование обозначения триолей. Когда такие мелодии играются в тройной размерности, т.е. каждая несинкопирванная нота в два раза длиннее синкопированной, триольная запись отражает реальное положение дел.

Закрытые триоли

Есть красивое украшение, которое некоторые музыканты называют закрытой триолью. Как вы уже могли догадаться, оно не является настоящей триолью. Вместо триоли используется ритм, показанный на рис. 18.16.

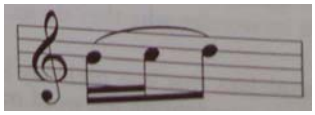
Закрытые триоли включают элементы, называемые *перекрёстными нотами* (“crossing notes”) или “crossing noises”. Хотя я и не верю, что этот приём использовался в игре на иллиане, его булькающее звучание наводит на мысли об иллиановской технике стаккато, а также на некоторые техники, применяемые при игре на большой шотландской волынке.

Для описания стаккатного трёхнотного приёма Пат Митчелл в свое книге “The Dance Music of Willie Clansy” использовал термин «закрытые триоли» (tight triplets). Играя их, волынщики используют закрытые аппликатуры, при которых для каждой ноты триоли открытым остаётся только одно или два отверстия. Между этими нотами звука нет, поскольку в это время все отверстия волынки (в том числе и конец чантера) остаются закрытыми.

Перекрёстные ноты часто появляются нечаянно в результате ошибочных аппликатур. Например, вы играете Н первой октавы, и вам надо перейти на С. Для игры ноты Н только палец В1 закрывает своё отверстие. Для перехода на С вам нужно одновременно поднять В1 и опустить В2 и В3. Однако если вы немного опоздаете, поднимая палец В1, вы получите моментальную перекрёстную ноту. В момент, когда отверстия В1, В2 и В3 будут одновременно закрыты, прозвучит очень короткая нота G.

Закрытые триоли используют намеренно взятые перекрёстные ноты. При исполнении таких триолей ноты перетекают друг в дружку, а перекрёстные ноты исполняются настолько быстро, насколько это возможно, в результате чего они имеют своеобразный булькающий звук. Плавное перетекание нот делает звучание закрытой триоли на флейте или вистле отличной от иллиановского звучания, при котором все ноты триоли звучат отдельно друг от дружки.

Закрытая триоль чаще всего используется для последовательности нот «нижнее Н-С-верхнее D», как показано на рис. 18.17.



Закрытая триоль для этой последовательности может быть получена двумя способами. В первом способе перекрёстная нота находится только между нотами Н и С. Чтобы сыграть триоль, используйте следующую последовательность аппликатур.

1. Возьмите ноту Н, закрыв отверстия пальцами В1 и В3;
2. Добавьте палец В2 для получения перекрёстно ноты G;
3. Немедленно поднимите палец В1 для получения ноты С;
4. Добавьте пальцы Н1, Н2 и Н3 для получения ноты D.

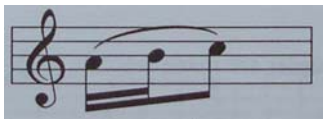
Обратите внимание на то, что палец остаётся на месте на протяжении всей триоли.

Во втором способе добавляется ещё одна перекрёстная нота между С и D. Последовательность аппликатур такова:

1. Возьмите ноту Н, закрыв отверстия пальцами В1 и В3;
2. Добавьте палец В2 для получения перекрёстной ноты G;
3. Немедленно поднимите палец В1 для получения ноты С;
4. Добавьте палец В1 для получения перекрёстной ноты G;
5. Добавьте пальцы Н1, Н2 и Н3 для получения ноты D.

При извлечении ноты D отверстие В1 не открывается. Это требуется для достижения лучшего отклика при извлечении этой ноты.

Закрытую триоль можно также исполнить для последовательности А-Н-С.



В ней может быть как одна, так и две перекрёстные ноты. Рассмотрим аппликатуру для второго варианта.

1. Возьмите ноту A, закрыв отверстия пальцами B1 и B2;
2. Добавьте палец B3 для получения перекрёстной ноты G;
3. Немедленно поднимите B2, чтобы получить ноту H;
4. Добавьте B2 для получения перекрёстной ноты G;
5. Немедленно поднимите палец B1 для получения ноты C.

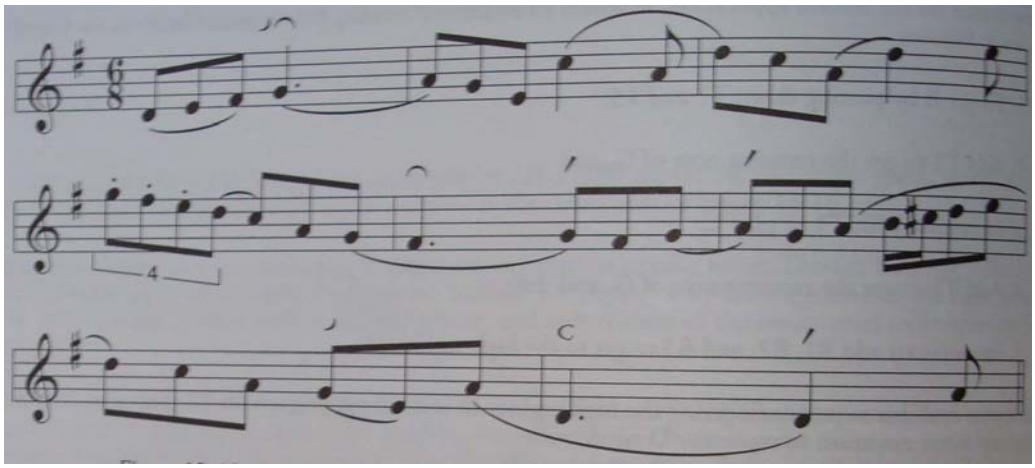
Закрытые триоли могут быть исполнены и для других восходящих и нисходящих последовательностей нот. Иногда перекрёстная нота получается слегка низящей. Такие ноты по-разному звучат в разных регистрах разных инструментов. Некоторые закрытые триоли лучше звучат на вистле, чем на флейте. Экспериментируйте, чтобы понять, какие приёмы работают на вашем инструменте.

Квартоли в джигах

Ещё одна имитация игры на иллиане в традиции ирландской флейты и вистла - использование квартолей в джигах. В этих квартолях четыре ноты примерно равной длительности играются во временном интервале, обычно занимаемом тремя восьмыми нотами.

На иллиане квартоли обычно играют с использованием закрытых аппликатур, подобных тем, что были описаны в предыдущем параграфе. Ноты в квартолях исполняются приёмом стаккато. При игре на флейте или вистле эти ноты обычно залигованы, но иногда они исполняются в манере стаккато при помощи двойной или тройной языковой артикуляции – техники, которая будет подробно описана в Главе 20.

В качестве примера использования квартолей можно привести начало первой части джиги “Garrett Barry”. Квартоль появляется в четвёртом такте мелодии.



В данном примере первые три ноты квартоли исполняются в манере стаккато с использованием тройной языковой артикуляции. Также эти ноты могут быть и залигованы.

Сравните этот вариант мелодии с вариантами, представленными на рис. 16.11 и 19.10. В них на месте квартоли вы найдёте более привычные группы из трёх нот.

Другой пример использования квартолей в джигах можно услышать в джиге Шона Райана “The Frost Is All Over”, транскрипцию которой можно найти в Части 8 этой книги.

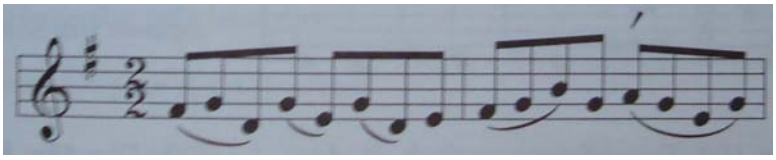
Глава 19
Украшения и импровизация

Я уже писал во «Введении в орнаментацию», что под «орнаментацией» я подразумеваю прежде всего способы украшения небольших частей мелодии, включающих в себя от одной до трёх нот. На данный момент в книге фигурировало уже достаточно большое количество различных мелодических вариаций. Эту главу я решил посвятить мелодическим вариациям коротких длительностей, которые могут выполнять функции украшений.

Ноты, восходящие на ступень выше

Музыканты часто вносят в мелодию разнообразие, начиная её с ноты, расположенной на ступень ниже первоначальной. Есть много способов применения данного метода, однако я подогрею ваше воображение двумя примерами. Когда вы поймёте этот приём, вы убедитесь, что он используется буквально везде и всюду.

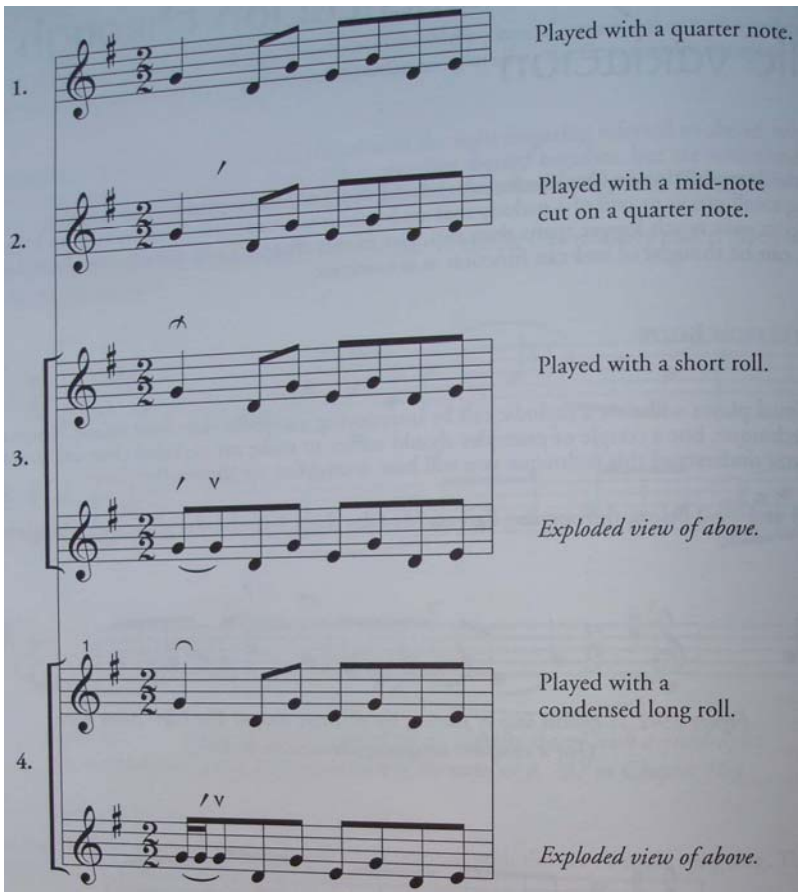
На рис. 19.1 и 19.2 представлено начало “The Glen Allen Reel”, в котором нас интересует первый такт, начинающийся с четвертной G.



На рис. 19.2 четвертная G меняется на восьмую F#, за которой следует восьмая G. То же самое происходит и во втором такте данного примера.

Обратите снимание, что во втором такте на рис. 19.2 данный мелодический приём заменяет короткий ролл. Как вы увидите в следующих примерах, мелодические украшения могут часто заменять роллы и крэнны.

Кроме того, внутри мелодического украшения можно сделать кат на F# или G. Этот вариант можно также добавить к вариации на рис. 19.2, но он появляется на рис. 19.3.



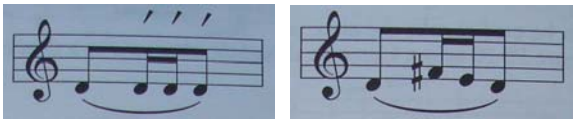
Другой пример этой техники уже обсуждался в параграфе, посвящённом восходящим роллам. Он изображен на рис. 11.19, в отрывке из версии “Old Joe’s Jig” Мэри Бергин.

Кстати, подобную мелодическую вариации барочные музыканты называли апподжатурой.

Другие мелодические альтернативы роллам и крэннам

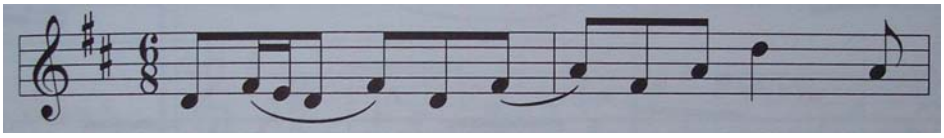
Роллы и крэнны могут быть использованы в тех частях мелодии, где есть одиночная нота (она будет являться основой ролла или крэнна), длительность которой равна двум или трём ударам. Традиционные музыканты часто используют в подобных ситуациях небольшие мелодические вариации (в данном параграфе не будем рассматривать роллы и крэнны на один удар).

На рис. 19.5 представлена одна из самых распространённых альтернатив длинному крэнну на нижнее D.



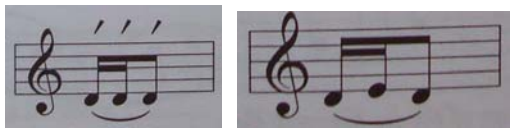
Это как раз одно из тех украшений, которые ошибочно называются триолями.

На рис. 19.6 представлен пример использования такого украшения в мелодии (джига “Scotsman Over The Border”).



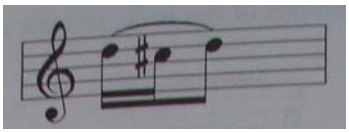
На месте первых четырёх нот этого примера может быть легко сыгран длинный крэнн. Хотя в данном варианте представлен отрывок из джиги, такое украшение можно применять в рилах, хорнпайпах и т.д.

Похожий вариант может быть использован и вместо короткого крэнна.



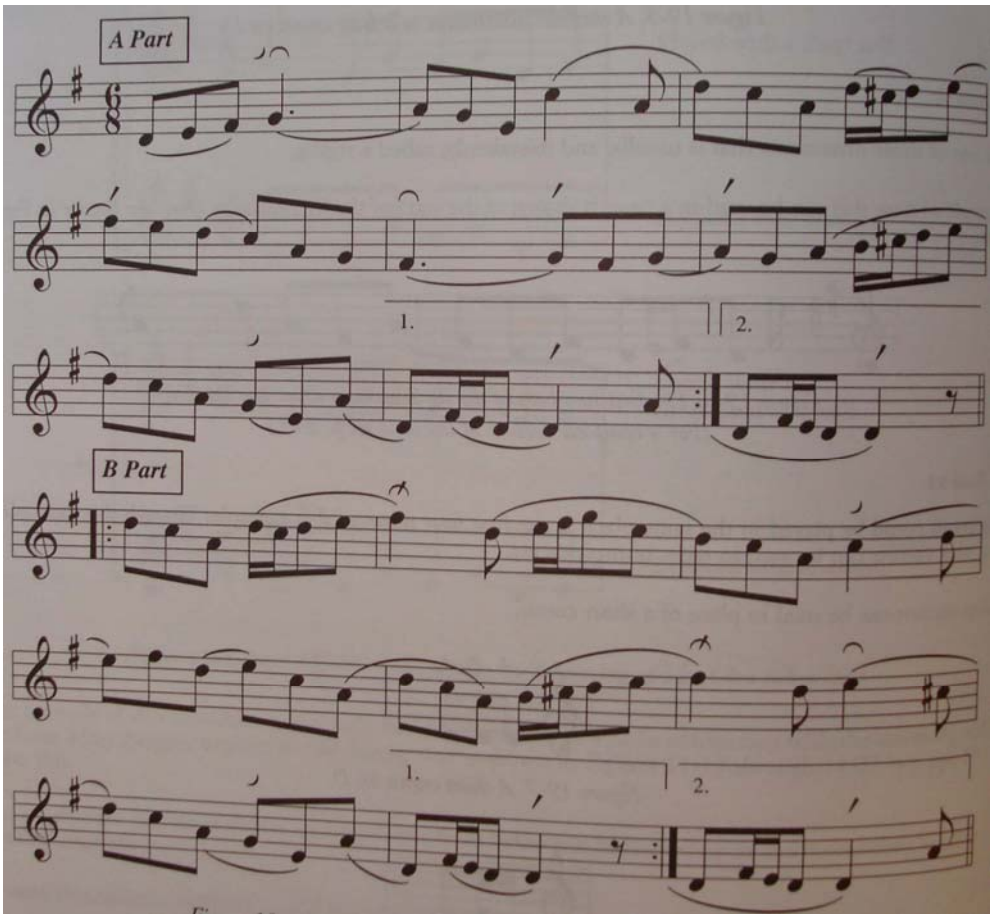
Этот же приём может быть легко сыгран и во второй октаве.

Ниже представлен другой вариант для короткого крэнна на верхнее D.

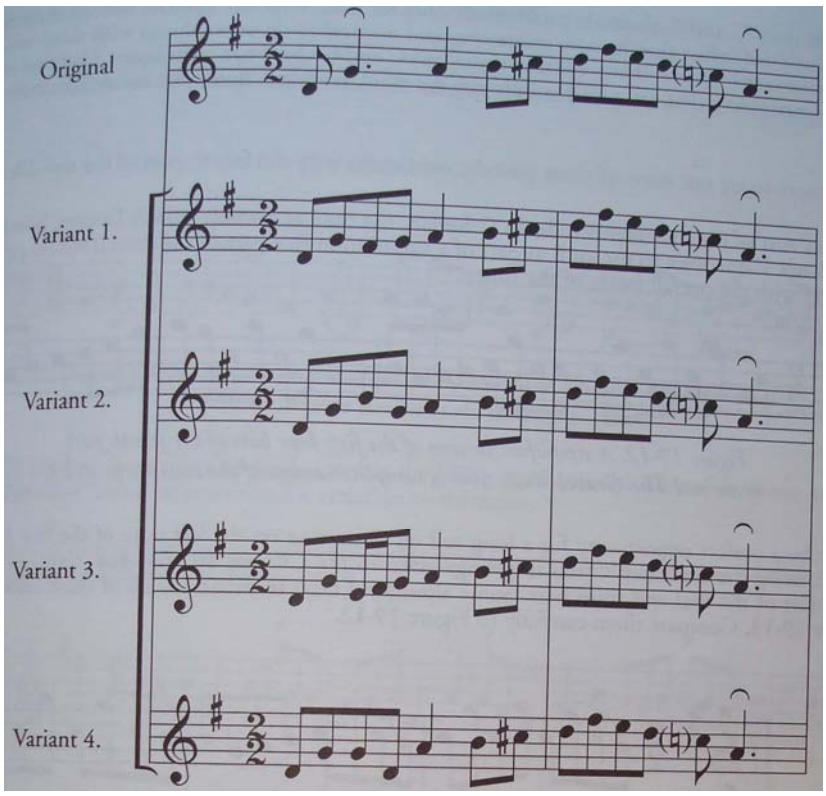


Разумеется, возможны и другие варианты.

На рис 19.10 представлена вариация джиги “Garrett Barry”, в которой используются все варианты замены коротких и длинных крэннов. Сравните этот вариант с тем, что изображён на рис. 16.11.



Давайте рассмотрим мелодические украшения, которыми можно заменять роллы. На рис. 19.11 представлено четыре варианта исполнения длинного ролла на G в первом такте рила “The Shaskeen”.



Первый вариант начинается с G, затем переходит на *соседнюю ноту*, после чего снова возвращается на G. Соседняя нота – это нота, расположенная на ступень выше или ниже основной ноты. Это очень распространённое мелодическое украшение.

Второй вариант похож на первый тем, что он начинается и заканчивается основной нотой G. Она переходит не на соседнюю ноту, а на далеко отстоящую H, вместе с которой формирует аккорд G-мажор. Этот вариант, в котором прослеживается гармония для данной мелодии, также очень распространён в ирландской музыке.

Третий вариант также начинается и заканчивается нотой G, однако представляет интерес с ритмической точки зрения. Можно сказать, что это усовершенствованный первый вариант.

Четвёртый вариант – слегка авантюрный, поскольку он в большей степени меняет изначальную природу мелодии. Здесь мы выходим из сферы украшения мелодии и входим уже в область её переработки.

Существует великое множество стилистически применимых мелодических вариаций, которые могут быть усовершенствованы катом, языковой артикуляцией или легато.

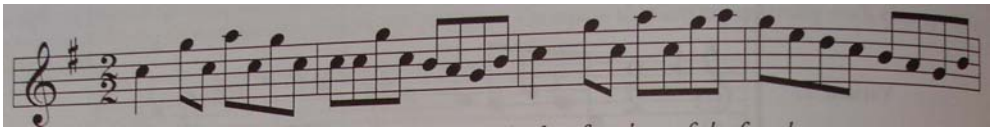
Что делать с нотами C и C#?

Мелодические украшения очень уместно использовать тогда, когда исполнение роллов и крэннов является задачей сложной или непрактичной.

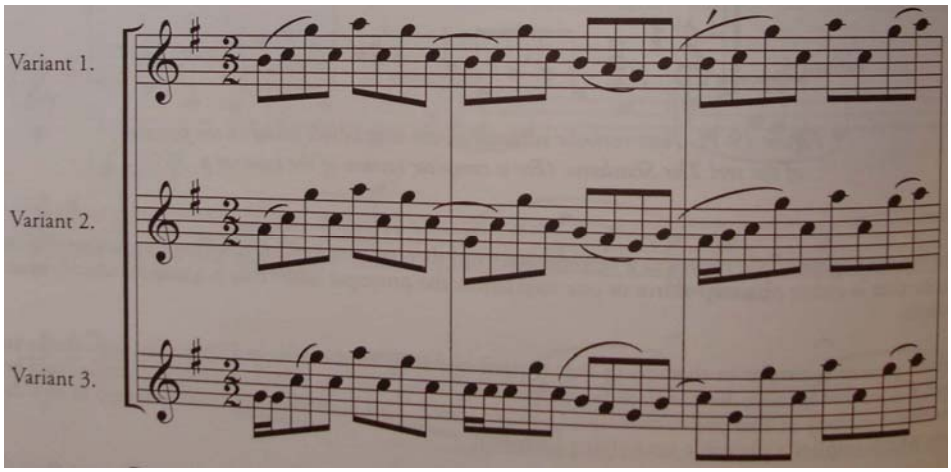
Как вам известно, проблематично исполнить роллы для нот C и C#. Можно, конечно, симулировать роллы для этих нот, однако многие музыканты (и я в том числе) часто считают, что гораздо интереснее сделать в этом случае что-нибудь другое. Большинство традиционных музыкантов очень редко используют (если вообще используют) симуляцию роллов для C и C#. Полноценные роллы для этих нот возможны только для флейт системы Бёма. Информация об этом содержится в Приложении B.

Четвёртый такт рила “The Gravel Walk” содержит хорошую возможность использования таких мелодических украшений.

Несмотря на то, что кажется, что этот отрывок исполняется в C ионийском, на самом деле он играется в A дорийском, о чем свидетельствует один диез при ключе.



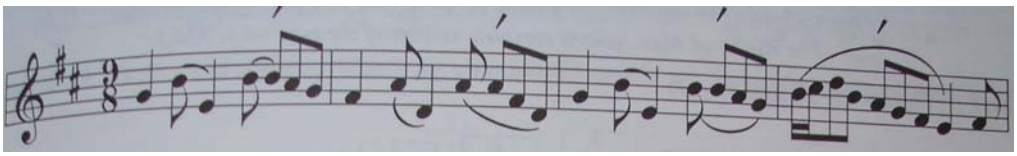
Создаётся впечатление, что имеется прекрасная возможность исполнить длинный ролл на C, начинающийся с последней ноты первого такта. Для этого вы можете использовать аппликатуры, приведенные в Главе 10. Кроме того, в первом и третьем тактах есть двухударные группы нот с центром в ноте C. На рис. 19.13 представлено несколько вариантов украшения этих групп. Тщательно сравните их с тем, что приведено на рис. 19.12.



Заполнение интервалов

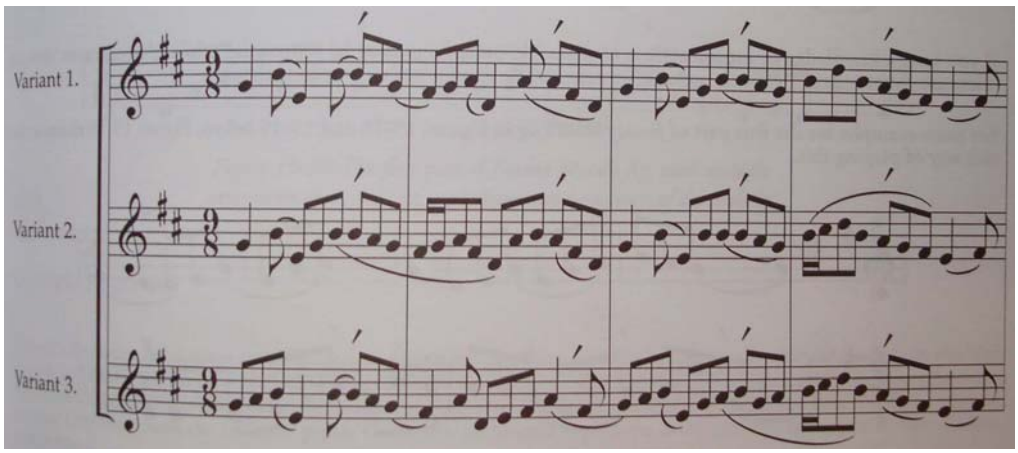
Пожалуй, самым распространённым и простым из всех мелодических украшений является заполнение мелодических интервалов – в особенности троек.

На рис. 19.14 приведена базовая форма начала слип-джиги “A Fig For A Kiss”.



Обратите внимание, что первые три ноты четвёртого такта уже являются заполнением в общем контексте мелодии.

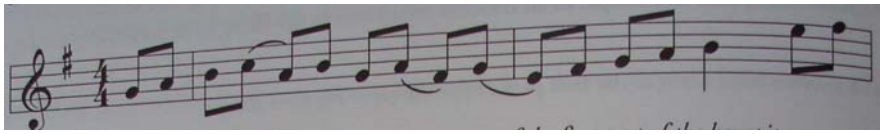
На рис. 19.15 представлены различные мелодические украшения подобного типа. Сравните их с рис. 19.14.

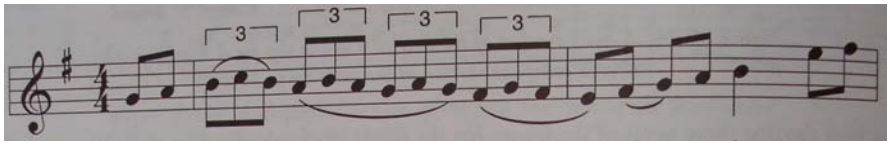


Посмотрите на ритмические рисунки, в которых появляются заполняющие ноты. Обратите внимание на то, что:

- Переход с четверти на восьмую заменен последовательностью из трех восьмых;
- Группа из двух восьмых заменена на группу из двух шестнадцатых и одной восьмой – фигуру, ошибочно называемой триолью.

Различные способы заполнения приведены также на рис. 19.16 и 19.17, где представлено начало хорнпайпа “The Rights Of Man”. Мелодия довольно необычная, поскольку исполняется в эолийском ладу.

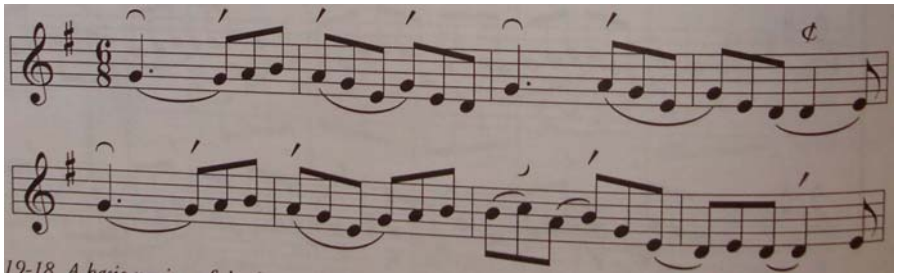




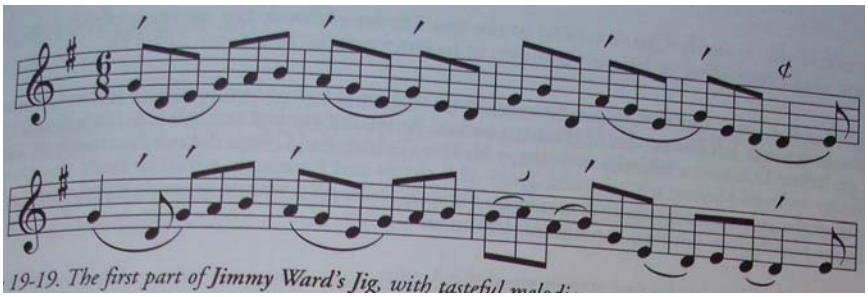
Создание мелодических украшений с использованием ступеней аккордов

Если вы знаете или интуитивно чувствуете гармоническую «подложку» играемой вами мелодии, вы можете делать мелодические украшения с использованием аккордовых ступеней. Однако не переусердствуйте, делая это.

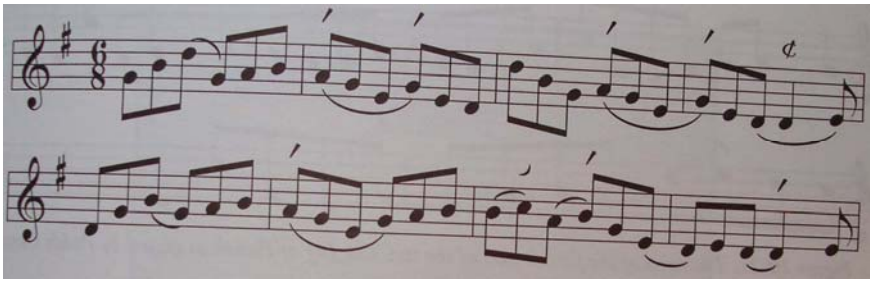
Для примера рассмотрим первую часть “Jimmy Ward’s Jig”, изображённую на рис. 19.18 и 19.19. На рисунке 19.18 представлено то, как она исполняется чаще всего.



На рис. 19.19 показано, как три длинных ролла на G заменены мелодическими украшениями, в которых (по большей части) используются ноты аккорда G-мажор. Я готов сказать, что использование этого приёма в дано отрывке неуместно, но я сделал это исключительно в демонстрационных целях. Сравните то, что получилось, с рис. 19.18.



Не используйте эту технику без достаточных на то оснований, и постоянно прикидывайте, как ваши вариации связаны с основным контекстом мелодии. Они могут улучшать фигуры, имеющиеся в мелодии, а могут пересекаться с ними или даже закрывать их собой, как это показано на рис. 19.20.



Смена регистров

Поскольку на флейте и вистле аппликатуры для нот обоих регистров одинаковы, то в любой момент можно легко поменять регистр ноты или группы нот. Это не является обязательно верным для других инструментов – например, для фиддла или тенор-банджо. Быстрая и лёгкая смена регистров – особая возможность флейты и вистла, которой кроме них обладает только иллиан. Использования этой техники относится скорее к вариациям, нежели к украшениям.

Традиционные музыканты используют эту технику по нескольким причинам. Первая из них – это случаи, когда в произведении встречаются ноты, лежащие ниже диапазона инструмента.

Проблема чересчур низких нот

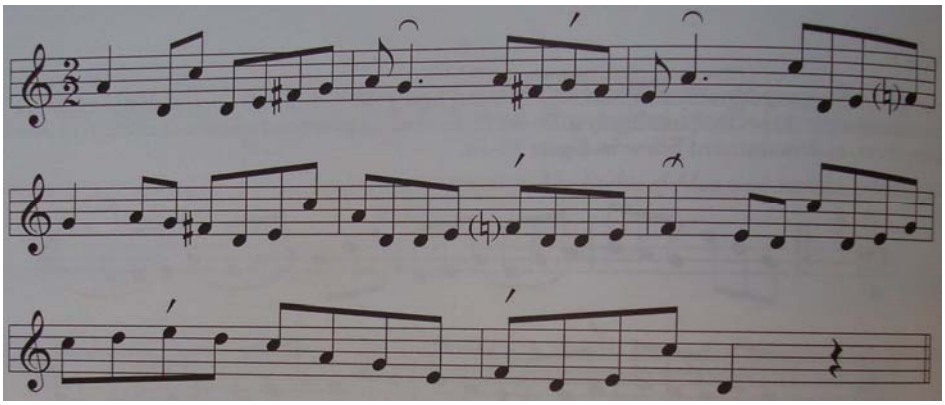
Многие мелодии содержат ноты, высота которых ниже D – самой нижней ноты вистла и многих флейт простой системы. Традиционные музыканты обычно решают эту проблему, просто играя эти ноты на октаву выше. Результат этого действия, как правило, малозаметен, в особенности если вы играете вместе с другим инструментом, исполняющим эту ноту с её нормальной высотой (например, фиддл или аккордеон).

Однако иногда бывает так, что это действие приводит к непредсказуемо прекрасному результату, в котором рождается новая вариация мелодии.

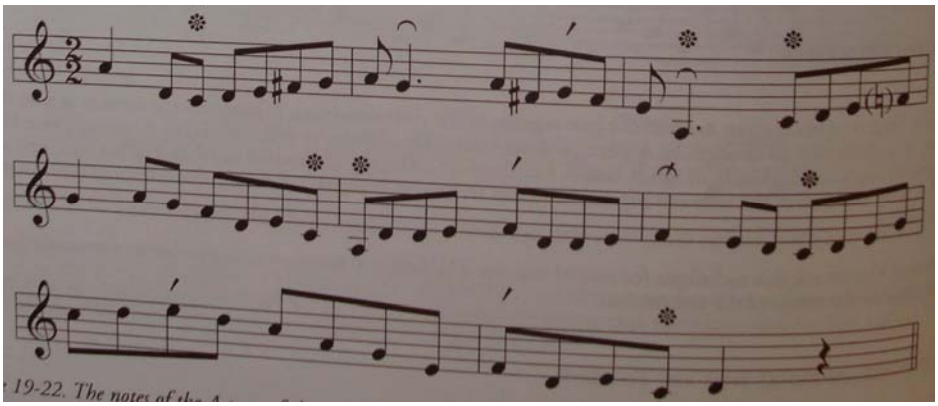
Прекрасный пример – рил Пэдди Карти “The Jug Of Punch”. Его интерпретация этой мелодии, взятая с альбома “Traditional Music of Ireland”, полностью приведена в Части 8.

Несмотря на то, что на его флейте системы Рэдклиффа есть ключ для нижней C, он исполняет все ноты ниже D на октаву выше. Возможно, он когда-то раньше играл эту мелодию на флейте простой системы без ключей или на вистле, или, может быть, ключи C и C# на его инструменте плохо работают. С другой стороны, он с лёгкостью чередует в мелодии ноты F и F#, что на флейте без ключей и на вистле сделать довольно сложно. Большинство музыкантов играют в этой мелодии только F#.

Вот такие ноты Пэдди Карти играл в части A мелодии.



А так играется часть A этой же мелодии фиддлерами и другими музыкантами, инструменты которых могут исполнить ноты ниже D. Ноты, которые Пэдди Карти поднял на октаву выше, обозначены звёздочками.



Другие причины для смены регистра

Многие флейтисты и вистлеры меняют регистр мелодии просто для радости. Многие музыканты, такие, как Том Моррисон и Шеймус Иган, использовали технику смены регистра как основной инструмент вариации. Чтобы убедиться в этом, смотрите транскрипции произведений этих музыкантов в Части 8 данной книги.

Варьируя мелодией путём смены регистра, многие, наоборот, играют высокие партии в низком регистре.

Порой традиционные музыканты меняют регистр нечаянно. Это происходит вследствие временной утери контроля над амбушюром.

Часть 4

Фразировка, артикуляция и дыхание

Глава 20
Языковая и глоточная артикуляция[1]

Определение языковой артикуляции и легато

Согласно терминологии духовых инструментов, языковая артикуляция – это движения языком для артикулирования или разделения нот. Язык можно использовать для остановки воздушной струи и для её старта.

Легато – объединение нескольких нот в группу таким образом, что артикулируется только первая нота группы. Залигованная группа нот играется при помощи непрерывной струи воздуха.

Весь воздух, который мы вдуваем во флейту или вистл, проходит над языком. Язык является очень гибкой и чувствительной мышцей. Мы ежедневно тренируем его при помощи разговоров. Во время речи и пения мы используем огромный спектр различных нюансов в его использовании.

Мы используем язык всякий раз, когда произносим согласные звуки *д, ж, з, к, л, н, р, с, т, х, ц, ч, ш, щ*, а также делаем едва заметные движения языком для обеспечения внятности нашей речи. Наш язык – это самая сильная и тренированная мышцы из всех, что мы используем при игре на флейте и вистле. Возможно, исключением является только мускулатура пальцев.

Физические действия при языковой артикуляции

Физические действия языком при языковой артикуляции одинаковы при игре на вистле и флейте. Чтобы почувствовать, что такое правильная языковая артикуляция, выполните следующие действия.

Произнесите слог “too” и заметьте, как ваш язык контактирует с нёбом. Язык должен коснуться твёрдого нёба прямо перед передними зубами – но не касаясь зубов. Сделайте глубокий вдох и поместите кончик языка в это место. Произнося “too”, уберите язык с этого места, но не быстро, а постепенно. Это позволит воздуху из лёгких двигаться к губам.

То, как вы располагаете и убираете свой язык, определяет звучание согласных звуков, а форма ротовой полости определяет звучание гласных. Конечно, во время игры на флейте или вистле вы не произносите вслух эти звуки. Мы используем их для того, чтобы распознать форму ротовой полости, которая оказывает значительное влияние на тональные качества исполняемой мелодии. (Некоторые музыканты старшего поколения даже иногда пропевали гласные звуки во время игры. Среди них – Вили Клэнси и Шеймус Эннис).

Когда язык касается нёба, это препятствует потоку воздуха. Убирая язык, вы снова позволяете воздушной струе выходить. Вам нужно очень тщательно контролировать то, где и как располагается ваш язык во время игры.

Избегайте шума при артикуляции

Уолфрид Куджала в своей книге “Flutist’s Progress” предупреждает от шуме при артикуляции: «Грубый перкуссивный шум во рту, возникающий в тот момент, когда язык очень быстро возвращается в место контакта с нёбом (как при произнесении “tooT”)». Если вы играете ирландскую музыку, вы должны отвыкнуть от этого действия.

---

[1] К сожалению, в русском языке нет достойных эквивалентов английским понятия *tonguing* и *throating*. Поэтому в данном переводе эти понятия заменены неточными и не охватывающими всей сути вариантами «языковая артикуляция» и «глоточная артикуляция» *(прим. перев.)*

Релаксация и экономия движений

Как и пальцы, ваш язык тоже должен находится в отдыхающей позиции. Когда язык не контактирует с нёбом, позвольте ему расслабиться. Не позволяйте языку касаться нижних зубов и уходить вниз к глотке.

Во время артикуляции языком амбушюр должен быть уже подготовлен к этому. Челюсть не должна двигаться вообще.

Артикуляция глоткой

Вы можете останавливать или разгонять воздушную струю при помощи голосовой щели, которая открывается между вашими голосовыми связками. Я называю это «глоточной артикуляцией». Я практически не использую её, но другие музыканты часто предпочитают её другим видам артикуляции.

Если вы ещё не знаете, как работает ваша голосовая щель, вы можете почувствовать, как она закрывается, во время кашля. Когда вы говорите, ваша голосовая щель очень быстро поочерёдно открывается и закрывается подобно тому, как колеблются губы лошади, когда она фыркает. Когда вы шепчете, голосовая щель открывается и закрывается не полностью.

С.К. Хэмиллтон в своей книге “The Irish Flute Player Handbook” пишет, что глоточная артикуляция широко применяется традиционными музыкантами. Он не использует понятие «глоточная артикуляция» и не анализирует движение связок, однако, как мне кажется, мы говорим об одних и тех же вещах. Он говорит об артикуляции глоткой немного, но очень полно. Он пишет: «… Это осуществляется при помощи движения глотки, которые можно описать как слабый кашель! … Сформируйте амбушюр и кашляните во флейту: в результате получится высокий визгливый звук, как если бы вы очень сильно туда дунули. Повторите эксперимент, но слабее, как будто вам больно кашлять. Теперь звучание станет правильным».

Я думаю, что те, кто хорошо владеет глоточной артикуляцией, смогут написать о ней лучше. Хотя я и не использую артикуляцию глоткой, я полагаю, что в совокупности с артикуляцией языком она предоставляет широкие возможности контроля звука.

Разновидности языковой артикуляции

Существует множество нюансов в артикуляции языком. Для начала рассмотрим то, как мы прерываем и заново инициируем воздушную струю.

При изучении языковой артикуляции первое, что обычно делается – это извлечение отдельных нот. Во время этого вы как бы произносите букву «т». В процессе инициирования начала выдувания воздушной струи вы, во-первых, убираете язык от твёрдого нёба. Для остановки струи вы помещаете язык обратно к нёбу. После небольшой паузы процесс повторяется.

Классические музыканты называют такой способ игры **стаккато**. «Гарвардский музыкальный словарь» определяет стаккато как «манеру исполнения, обозначаемую точками над соответствующими нотами. Точки предписывают сокращать длительность записанной ноты примерно наполовину». Иными словами, восьмая нота, исполненная в манере стаккато, будет фактически длиться как нормальная шестнадцатая нота.

Научившись исполнять отдельные ноты, давайте научимся исполнять ноты, слегка соединяя их между собой. Для этого совершаются действия, описанные выше, только язык должен вести себя так, как если бы вы произносили звук «д». Касание языка к нёбу при этом происходит гораздо нежнее, чем при произнесении звука «т». Попробуйте шептать «doo, doo, doo».

Играя так, вы будете извлекать более мягко артикулированные ноты, связанные между собой. Классические музыканты называют такой способ игры **легато**. Согласно «Гарвардскому музыкальному словарю», легато – это «манера исполнения, при которой между нотами нет перерывов».

Как фиддлер меняет направление движения своего смычка? Опытный музыкант может сделать это так мягко, что этот крохотный перерыв в звучании просто не будет заметен. Точно такой же эффект доступен и при языковой артикуляции, о чём мы поговорим позже.

Существует много градаций языковой артикуляции между стаккато и легато. Все они могут применяться в ирландской традиционной музыке. Но прежде чем говорить об этом, необходимо понять следующее.

Пастушеская волынка, Píob Mór и игра легато

Как уже говорилось в Главе 1, стиль игры на ирландской флейте и вистле во много происходит из стиля игры на иллиане, который, в свою очередь, развился из стиля игры на пастушеской волынке и *píob mór*. На этих старинных инструментах можно было играть только в непрерывающейся манере легато. Артикуляция производилась исключительно пальцами, струя воздуха никогда не прерывалась. Вистлеры, флейтисты и иллианщики избавлены от необходимости постоянного использования пальцевой артикуляции, но поскольку это диктует традиция, они продолжают её использовать.

Иллиан – инструмент, возможности которого значительно превышают возможности пастушеской волынки и *píob mór:* он имеет возможность прерывания воздушной струи путём закрывания всех игровых отверстий и конца чантера при помощи колена. Таким образом, на иллиане доступно стаккато.

Некоторые иллианщики играют по большей части именно стаккато. Это называется *закрытой игрой*. Подобным образом играет, например, Томми Рек. Даже те музыканты, что играют по большей части в *открытой* манере, часто используют стаккато для исполнения закрытых триолей или квартолей, которые описывались в конце Главы 18.

И флейтисты, и вистлеры, и иллианщики – все переняли базовую эстетику легато из традиции пастушеской волынки и создали нечто новое, соединив её с принципами игру стаккато. Оно заключается в том, что **музыка во всём своём многообразии, основывается на принципе легато, а использование стаккато основывается исключительно на этом подходе и имеет смысл только во взаимодействии с легато.**

По этому принципу было создано очень много стилей игры, многие из которых основываются на использовании возможностей языковой и глоточной артикуляции. Несмотря на это, основа всех стилей – это легато.

Как бы там ни было, неоспоримым фактом является то, что все современные мелодические инструменты, используемые в ирландской традиционной музыке (в том числе и фиддл, аккордеон и банджо) получили свои стили игры именно из традиции старинной пастушеской волынки.

Классический взгляд на игру духовых

В современной классической музыке подход к легато в корне отличается от вышеизложенного. Классические музыканты всегда выделяют все ноты языком, если нотная запись не предписывает им сделать что-то другое. Большинство ирландских музыкантов используют артикуляцию языком интуитивно, в качестве одного из инструментов на фоне общей легатной картины. Классические музыканты, решившие заниматься ирландской традиционной музыкой, обязательно должны это понять. Языковая артикуляция используется в обеих традициях, однако понимание этого приёма у них в корне разное.

Мне кажется, что традиционная ирландская музыка обладает гораздо большим, нежели современная классическая музыка, набором артикуляционных приёмов. В классической

музыке ноты играются *или* стаккато, *или* легато. В ирландской же музыке ноты могут играться стаккато *и* легато – благодаря наличию приёмов пальцевой артикуляции, т.е. катам и страйкам. В классической же музыке приёмов пальцевой артикуляции нет.

Артикуляция языком при игре на вистле и ирландской флейте используется по большей части как само собой разумеющееся явление, незамечено, поскольку она естественно проистекает из эстетики легато. Вскоре это станет более понятным, когда мы рассмотрим несколько примеров.

Определение одиночной языковой артикуляции

Приём языковой артикуляции, рассмотренный выше, относится к группе приёмов **одиночной языковой артикуляции**. В этом случае мы совершаем только одно действие языком, производя только один согласный звук – “t” или “d”. Хотя мы физически и обладаем широкими возможностями языковой артикуляции, фактически этот набор ограничен – в особенности при игре в быстром темпе.

Хотя это и неудачный пример, движение языка при одиночной артикуляции можно сравнить с движением медиатора при игре на гитаре, тенор-банджо или других щипковых плекторных инструментов. Если бы банджоист играл только ударами вниз, а удары вверх никогда бы не использовал, то он бы вскоре устал от повторяющихся движений. Использование комбинации верхних и нижних ударов сокращает усилия при игре и делает музыку более текучей – особенно при исполнении быстрых пассажей.

При одиночной языковой артикуляции ситуация примерно та же. Хотя физически она совершенно не похожа на удары медиатором вниз, но однородность звучания возникает только вследствие использования одиночной артикуляции. Двойная и тройная артикуляции порождает множество оттенков и делает звучание музыки более интересным.

Определение множественной языковой артикуляции

Множественная артикуляция предполагает использование последовательности разных языковых артикуляций. Рассмотрим для начала двойную артикуляцию.

Двойная артикуляция

При **двойной артикуляции** используются два повторяющихся артикуляционных приёма.

Чтобы понять, что это такое, попробуйте произнести «ду-гу-ду-гу…», а затем «ту-ку-ту-ку-ту-ку…». Если вы сделаете это при игре на вистле или флейте, то услышите, как твёрдое звучание нот сменится более мягким.

Обратите внимание, что звуки «д» и «т» формируются с помощью кончика языка, а «г» и «к» - с помощью его корня. Так что получается, что в данном случае вместо одного движения языка совершаются два.

Можно использовать и другую разновидность двойной артикуляции. Произнося «дид-дли-дид-дли», вы будете совершать два разных движения кончиком языка. Этот приём лучше, чем другие, имитирует звучание банджо. Я заметил, что чаще всего я использую способ «ду-гу-ду-гу…» и «ту-ку-ту-ку-ту-ку…», хотя это выбор лично каждого. Вы можете экспериментировать и найти свои собственные способы артикуляции.

Играйте последовательность нот одной высоты и артикулируйте их двойной языковой артикуляцией. Попробуйте все три представленных выше способа, а также можете придумать что-то своё.

Тройная артикуляция

При **тройной артикуляции** используются три повторяющихся артикуляционных приёма.

В качестве примера можно привести последовательность «ту-ку-ту». Во время исполнения этой артикуляционной последовательности слог «ту» повторяется дважды подряд – в конце предыдущего паттерна и в начале следующего. Это не является проблемой даже в быстром темпе.

Вы можете также использовать такие артикуляционные последовательности, в которых нет повторяющихся действий, как в первом случае. Например, можно произносить «ту-ку-ду» или «ту-дли-ду». Последний способ предполагает использование только кончика языка.

Подходы к множественной артикуляции

Множественная языковая артикуляция широко используется в классической музыке, а многие барочные музыканты известны своими письменными исследованиями в этой области. Чтобы восхититься этим фактом, ознакомьтесь с трактатом Иоганна Иоахима Квантца “On Playing The Flute”, написанным 1752 году, и с учебником Иоганна Георга Тромлитца “The Virtuoso Flute Player”, написанным в 1791 году.

Несмотря на то, что об этом редко упоминается, множественная артикуляция повсеместно и широко используется в ирландской традиционной музыке. Ирландские музыканты, использующие такую артикуляцию, считают её обычным и по большей части бессознательным явлением, поскольку кажется, что анализировать множественную артикуляцию – это то же самое, что отслеживать движения языка во время устной речи. К тому же, в отличие от тех же движений смычка или плектра, все движения, производящие артикуляцию, нам не видны. Так что все, кто это использует, совершают эти действия на автомате.

Различные согласные, используемые во множественной артикуляции, производят артикуляцию с интересными нюансами. Звук «т» даёт меньшую атаку, чем «д», а звук «к» - меньшую, чем «г». Все эти свойства активно используются в классической музыке.

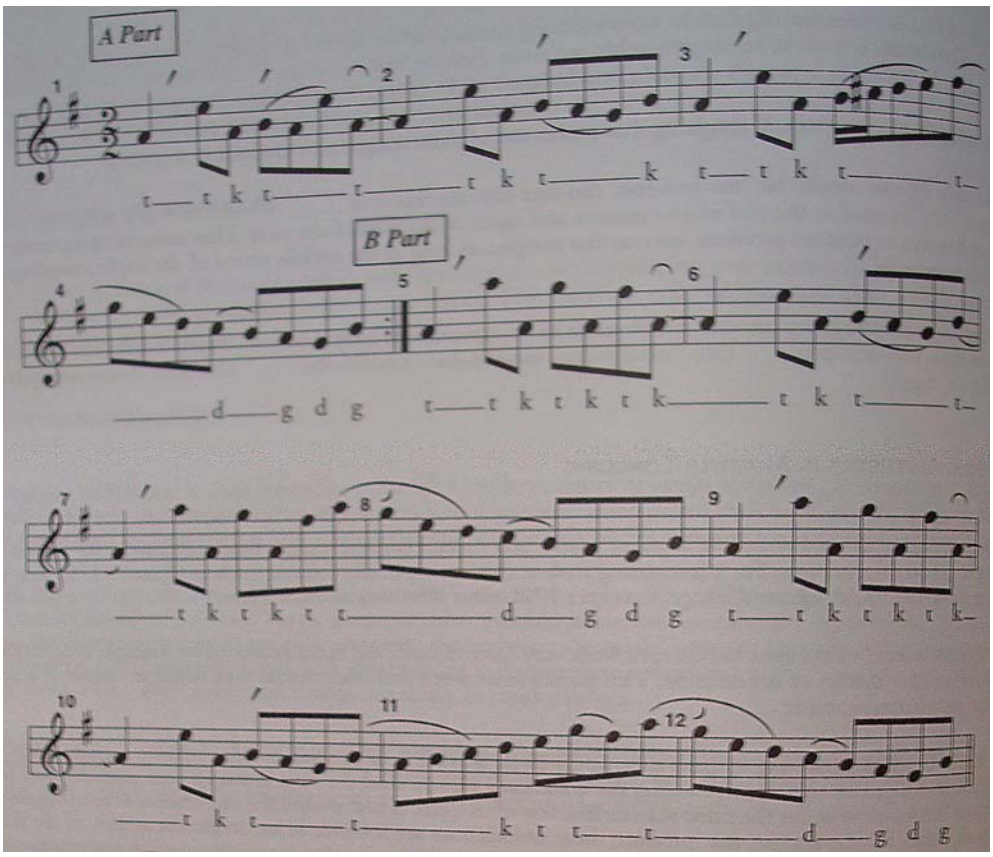
В игре на ирландской флейте и вистле эти нюансы и являются основой жизни музыки. Нет причины делать их однородными, поскольку, в отличие от классической музыки, именно они и придают музыке живость. К тому же они способствуют улучшению ритма и фразировки танцевальных мелодий. Ниже я приведу два примера этому.

Кстати, двойная артикуляция наиболее полезна в мелодиях с просто пульсацией (рил, полька, хорнпайп). Тройная же артикуляция полезна в таких мелодиях, как джига и слип-джига.

Двойная артикуляция в рилах

Для начала давайте рассмотрим первые две части рила “The Gravel Walk”, чтобы проверить, как может использоваться простая и двойная артикуляции. Изучая это, имейте в виду, что пример отражает исключительно мой собственный стиль игры, согласно которому я спонтанно выбрал, как фразировать эту мелодию. Возможны миллиарды интерпретаций любой мелодии (например, можете послушать версию этой мелодии, сыгранную Мэттом Моллоем на его альбоме “Stony Steps”).

Буквы, записанные под нотами, означают согласные, которые я употребил для артикуляции.

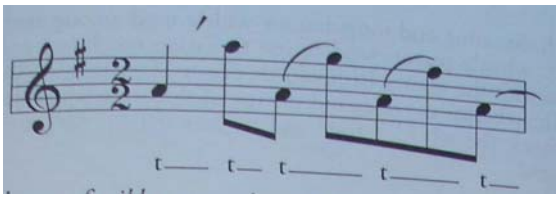


Послушайте пример на Диске 2, и тогда вы услышите, что ни одна нота мелодии не сыграна стаккато, несмотря на то, что большинство нот артикулировано языком. Общее стиль звучания – легато, но легато сильное, ритмичное, активное и гибкое.

Артикуляция и смена регистра

Конкретно этот рил требует больше языковой артикуляции, поскольку в нём есть несколько резких переходов с одной октавы на другую. Третью, пятую и седьмую ноты пятого и девятого тактов, а также третью и пятую ноты седьмого такта (все они – нижние А, которые следуют за нотами более высокого регистра) сложно сыграть без языковой артикуляции. Если вы сыграете их без языковой или горловой артикуляции, то есть просто уменьшив скорость подачи воздушной струи, они прозвучат с существенным замедлением. Очень сложно настолько быстро и точно уменьшить скорость воздуха.

Также довольно сложно извлечь без артикуляции вторые ноты пятого, седьмого и девятого тактов. Переход от нижнего А к верхнему должен быть лёгким, и потому требует артикуляции. Однако вы можете залиговать третью, четвёртую, пятую и шестую ноты этого такта, как показано ниже.



Делая легато, подобно этому, нет нужды делать при этом двойную артикуляцию.

Языковая артикуляция как инструмент, улучшающий ритм и фразировку

Обратите внимание, что на рис. 20-1 все артикулированные ноты, приходящиеся на первичную или вторичную сильные доли, артикулируются либо звуком «т», либо мягким «д». Эти звуки производятся кончиком языка. Большая часть артикулированных нот, приходящихся на слабую долю, артикулирована мягкими звуками «к» или «г», производимыми корнем языка. Это даёт акцент сильным долям. Я подчёркиваю это, усиливая дыхание на сильных долях и ослабляя его на слабых.

Вся языковая артикуляция в рилах – двойная. Если вы видите несколько идущих подряд «т», то это одинарная артикуляция, предназначенная для лёгкого усиления нот, приходящихся на слабую долю.

Например, я подчеркнул последнюю ноту первого такта, которая является первой нотой синкопированного ролла, продолжающегося в следующем такте. Однако в похожих ситуациях в пятом и девятом тактах я предпочёл так не делать. Последняя нота третьего такта перетекает в первую ноту четвёртого, поэтому я решил дать ему сильную языковую артикуляцию. То же самое и в шестом, седьмом, десятом и одиннадцатом тактах. Все они имеют легкий, но важный акцент.

В риле встречается много групп из двух нот с двойной артикуляцией. Пример – вторая и третья нота в первом, втором и третьем тактах. Эта артикуляция усиливает то, что уже и так есть в мелодии. Нота E сильнее, чем нижняя A, поскольку она находится во втором регистре и приходится на сильную долю. Нижняя A приходится на слабую долю.

Растянутые пары

Встречаются и группы нот, которые можно назвать *растянутыми парами* (stretched couplets). Например, последняя нота десятого такта залигована с первыми тремя нотами одиннадцатого такта, после которых следует артикулированная нота. Эти пять нот составляют пару, в которую входит залигованная группа и артикулированная нота. Первая нота залигованной группы приходится на сильную долю, поэтому я артикулировал её сильным «т». Последняя артикулированная нота этой «пары» приходится на слабую долю, поэтому я дал ей довольно слабый акцент. Таким образом, мы имеем двойную артикуляцию «т-к», приходящуюся на группу из пяти нот. Похожая ситуация наблюдается в четвёртом и двенадцатом тактах.

Наконец, обратите внимание на двойную артикуляцию «д-г» для мягкой атаки на ноты в четвёртом и двенадцатом тактах.

Тем, кто отрицает языковую артикуляцию, надо больше слушать

Некоторые поборники чистоты стиля утверждают, что в ирландской традиции игры на флейте и вистле нет места языковой артикуляции. Такая точка зрения демонстрирует неполное понимание темы. Возможно, это отрицание – реакция на неправильное использование языковой артикуляции теми музыкантами, что формировались вне традиции ирландской музыки и не понимают всех её особенностей.

Нет сомнения в том, что языковая и глоточная артикуляции широко используются ирландскими флейтистами и вистлерами. По сравнению с флейтистами вистлеры реже используют глоточную артикуляцию и чаще – языковую. Подтверждение этому я нашёл в разговоре с прекрасной вистлершей Мэри Бергин. Она сказала, что никогда не использует глотку при игре на вистле, но время от времени пользуется ей, играя на флейте. Мне кажется, что при

игре на вистле сложнее контролировать звук и регистр при помощи глотки, тогда как на флейте это возможно благодаря особенностям звукоизвлечения.

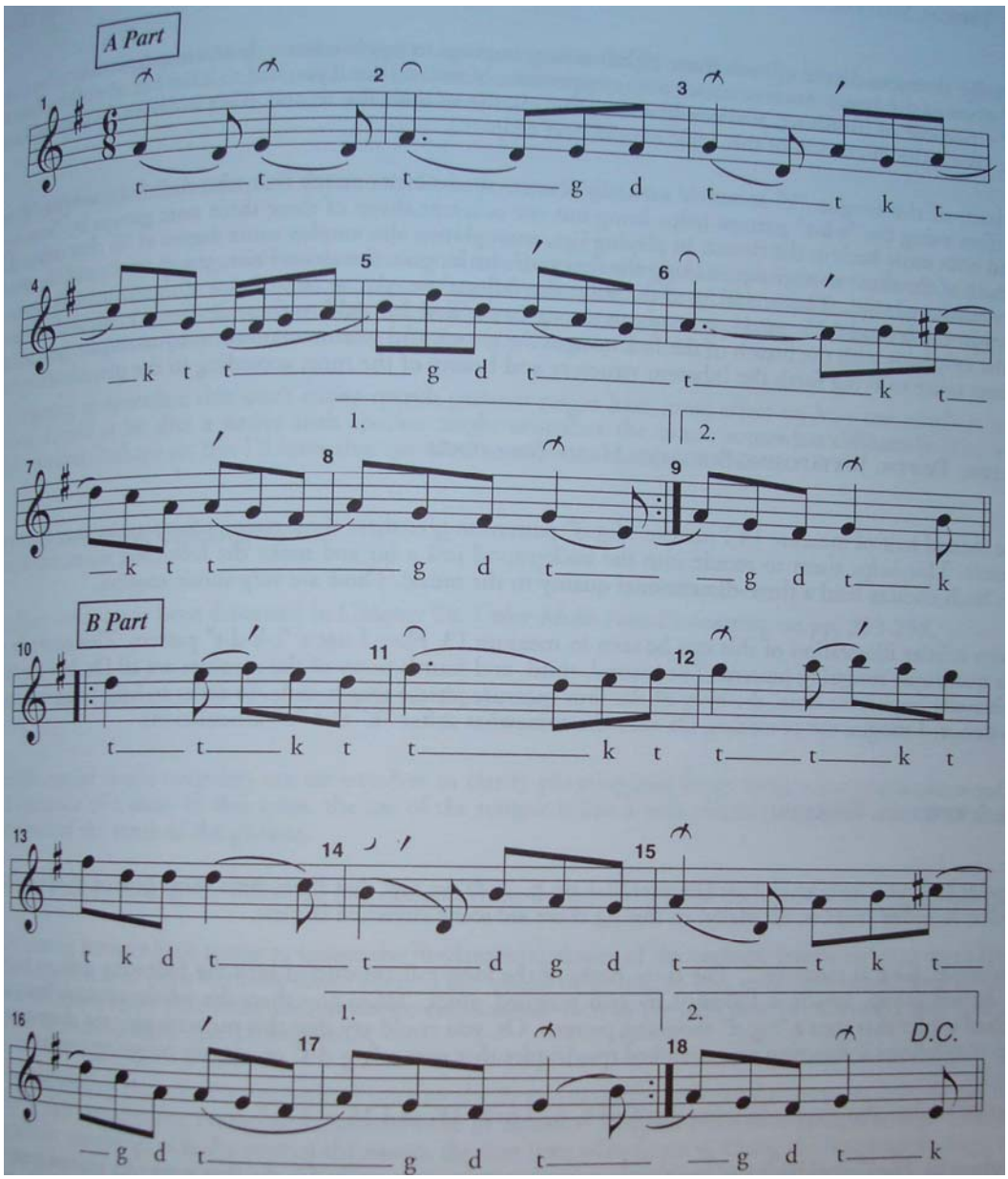
Традиционные ирландские вистлеры и флейтисты редко говорят о языковой и глоточной артикуляции. Большинство из них артикулируют бессознательно и просто не думают об этом. Как уже говорилось, возможно, что это вызвано тем, что нам не видны движения нашего языка. Движения же наших пальцев видны хорошо, и поэтому на них заостряется больше внимания.

Несмотря на то, что было дано достаточно много информации о разновидностях языковой и глоточной артикуляции, вы порой сможете с трудом найти разницу между ними. Это часто бывает причиной ошибок.

Как и в случае с дыхательным вибрато (ещё одно табу ревнителей традиции), если вы внимательно послушаете записи традиционных вистлеров и флейтистов, сделанные в начале XX века, вы сможете услышать и языковую, и глоточную артикуляции. Вообще очень удивительно, что музыканты в то время использовали языковую артикуляцию столь явно и много.

Тройная артикуляция в джигах

Давайте на примере джиги “The Sporting Pitchfork” рассмотрим пример использования в джигах одинарной, двойной и тройной языковой артикуляции. Это та же самая вариация, что уже была представлена на рис. 11.6 в Главе 11. Изучая это, имейте в виду, что пример отражает исключительно мой собственный стиль игры, согласно которому я спонтанно выбрал, как фразировать эту мелодию. Возможны миллиарды интерпретаций любой мелодии (например, можете послушать версию этой мелодии, сыгранную Пэдди Глакином и Пэдди Киннаном на их альбоме “Doublin”).



Буквы, записанные под нотами, означают согласные, которые я употребил для артикуляции.

Примеры тройной артикуляции

На примере этой джиги давайте рассмотрим простые приёмы тройной артикуляции групп из трёх восьмых нот. Во второй половине третьего и пятнадцатого тактов я использую последовательность «т-к-т», которая на слабой доле перетекает на первую ноту следующего такта.

Артикулирование групп из трёх восьмых в джигах

По сути, вторая нота в таких группах обычно менее важна, чем первая и третья ноты. Конечно, это не значит, что эти ноты вообще не нужны, однако именно они чаще всего и выбрасываются для того, чтобы сделать вдох (подробнее об этом – в следующей главе).

Артикуляция «к» звучит менее акцентировано, чем артикуляция «т». Поэтому последовательность «т-к-т» подчёркивает группу из трёх нот джиги. Многие музыканты исполь-

зуют при игре джиг небольшой свинг, задерживая вторую ноту, делая тем самым первую ноту длиннее, вторую короче, а третью – примерно обычной длительности. Такая иерархия длительностей отражает важность каждой из нот. Чтобы это подчеркнуть, вторая «т» в последовательности исполняется мягче, чем первая. Добавив ещё и дыхательный акцент, вы создадите уникальный вариант мелодии.

Создание глубины: мягкое соединение и сильная артикуляция

Во второй половине четырнадцатого такта я использую артикуляцию «д-г-д», чтобы придать соответствующим нотам более мягкую атаку по сравнению с соседними нотами. Благодаря этому артикулируемые таким способом ноты слегка отойдут на второй план, подчёркивая следующие ноты. Такой приём отражает трёхмерность музыки. Это очень тонкий уровень.

Ещё более тонкие моменты можно увидеть в тринадцатом такте. Здесь используется последовательность «т-к-д-т». Её можно считать последовательностью для артикулирования квартолей. Вторая, третья и четвёртая ноты такта – все D, но важнейшей из них является третья. Чтобы подчеркнуть это, я артикулировал предшествующие ей ноты более мягкими «к» и «д».

Растянутые тройки

Рассматривая рил “The Gravel Walk” (рис. 20-1), мы встречали группы нот, которые назвали растянутыми парами. Подобным же образом мы можем найти в джигах растянутые тройки.

Например, посмотрите на второй такт нашей джиги. Три ноты длинного ролла переходят в четвёртую ноту, образуя залигованную группу, за которой следуют две артикулированные ноты. В целом весь такт артикулирован растянутой тройкой «т-г-д». Можно также сказать, что этот такт плюс трёхнотная группа, следующая за ней, образуют растянутую четвёрку «т-г-д-т».

Растянутые тройки появляются также с четвёртого на пятый такт, в шестом такте, с седьмого на восьмой, в одиннадцатом и с шестнадцатого на семнадцатый такт.

Элизия в тройной артикуляции

Иногда в некоторых случаях происходит нечто интересное. Последний артикуляционный приём в тройной артикуляции становится первым приёмом в следующей тройке.

Использование одиночной и двойной артикуляции в джигах

В данном варианте джиги встречаются также приёмы одиночной и двойной артикуляции. Одиночная артикуляция встречается в 1, 3, 5, 8, 10, 12. 13, 14, 15 и 17 тактах. Двойная артикуляция встречается в 9 и 18 тактах, исполняется последовательностью «т-к», который ложится на сильную четверть и следующую за ней слабую восьмую.

Использование множественной артикуляции со всеми нюансами и тонкостями придаёт музыке ощущение речи или пения. Оно помогает сгруппировать ноты подобно слогам длинного слова. Об этой аналогии – см. в Главах 2 и 23.

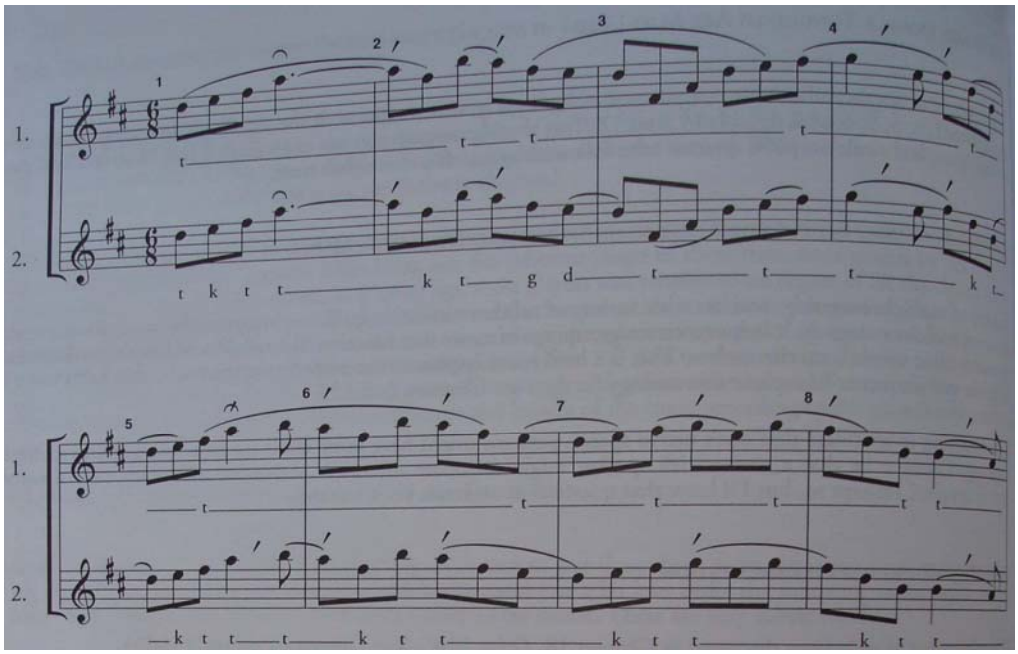
Очерчивание мелодических контуров с помощью артикуляции

Использование одиночной артикуляции обеспечивает чистоту фразировки и очерчивание контуров мелодии. В этом смысле одиночная артикуляция – это как правильно расставленные запятые в предложении.

Чтобы понять, что я имею в виду, предлагаю посмотреть на два отрывка из второй части джиги “The Banks Of Lough Gowna”.

В первом отрывке основные контуры мелодии игнорируются, приёмы артикуляции расставлены хаотично и независимо от музыкальной картины. Языковая артикуляция применяется мало, поэтому всё выглядит однородным, а немногочисленные акценты расставлены не там, где нужно (пятая нота во втором такте, четвёртая нота – в четвёртом, третья – в пятом).

Во втором отрывке использование артикуляции и легато очерчивает контуры мелодии и хорошо фразирует её. Например, вторая нота третьего такта начинает шестинотную восходящую последовательность. Эта нота выделена артикуляцией – а также первая нота четвёртого такта как пик последовательности. Если проводить аналогию с языком, то артикуляция второй ноты третьего такта имеет эффект запятой, поставленной после предшествующей её ноты D. Множественная артикуляция добавляет мелодии глубины.



Достижение баланса

Эстетика легато, лежащая в основе ирландской традиционной музыке, предполагает большие возможности применения самых разных подходов слитного или раздельного исполнения нот. Нужно избегать приверженности одной-единственной концепции того, как нужно играть. Если вы будете играть только легато или только стаккато, ваша музыка будет звучать однобоко и ограниченно.

Ваш выбор манеры исполнения должен быть продиктован музыкой, вашим ощущением её речи, движения и т.д. Этот выбор должен быть сделан внутри вас, а не прийти откуда-то извне. Если вы будете подходить к музыке таким естественным способом, вы найдёте баланс между стаккато и легато, слитной и раздельной игрой – и это будет ваш собственный способ. Музыка будет дышать и литься свободно.

Глава 21
Музыкальное дыхание

Флейта и вистл – единственные инструменты в ирландской традиционной музыке, не приспособленные для непрерывной игры.

Можно рассматривать это как недостаток. Но можно взглянуть на это и с другой стороны. Поскольку мы должны создавать в мелодии короткие паузы для дыхания, это не позволяет нам забыть, что музыка и сама должна время от времени дышать. Мы дышим – так почему же нам не использовать дыхательные паузы для улучшения фразировки исполняемой мелодии?

Многие опытные музыканты, играющие на других инструментах, также используют такие паузы – даже несмотря на то, что им нет необходимости делать их всегда. Но, разумеется, такие паузы для дыхания необходимы флейтистам, вистлерам и певцам – пожалуй, самым выразительным музыкантам из всех. Опытные музыканты знают, как это важно - заставить свой инструмент «петь». Важный аспект в этом отношении – создание пауз.

Можно преодолеть упомянутое ограничение при помощи использования циркулярного дыхания. Позже я объясню, почему не рекомендую этого делать.

И снова – аналогии с языком

Во время устной речи мы всегда делаем паузы: иногда для дыхания, иногда – чтобы придать дополнительный смысл сказанному, иногда – сразу за тем и другим. Это верно и для игры на флейте и вистле. Говоря, мы делаем паузу там, где в тексте стояли бы запятая или точка. Все музыканты могут применять подобную «пунктуацию» в своей музыке. К несчастью, многие этого не делают. Для флейтистов и вистлеров паузы являются неотъемлемой частью игры, поэтому мы должны уметь использовать своё дыхание как приём артикуляции.

Артикулированное и неартикулированное дыхание

Артикулированное дыхание способствует ясной фразировке мелодии. Неартикулированное дыхание прерывает музыку и привлекает к себе внимание.

Люди часто подходят ко мне после концертов и говорят: «Изумительно! Вы за время игры ни разу не вдохнули!» Я считаю это комплиментом, поскольку я всё-таки совершал частые и глубокие вдохи, но совершал их так быстро и тихо, что дыхание казалось частью моей музыки. В этом случае внимание слушателя привлекает только музыка – но никак не дыхание. Дыхание – это мой слуга, а не хозяин.

Укорачивание и выбрасывание нот

Мы, флейтисты и вистлеры, должны быть искусными музыкальными редакторами. Мы должны уметь выбрасывать ноты и сокращать длинные ноты так, чтобы исполнение от этого не страдало. В ирландской танцевальной мелодии практически невозможно вставить вдох между нотами, не отвлекая внимания от музыки. Это можно сделать только в эйрах и других мелодиях медленного и умеренного темпа.

Очень важно понять, что не все ноты мелодия являются необходимыми. Вы можете выбросить некоторые ноты, и это никак не отразится на качестве мелодии. С другой стороны, очень многие ноты выбрасывать из мелодии нельзя, и вы должны уметь отличать их.

Очень важно, что вы можете выбрасывать ноты и делать в этом месте тихий и быстрый вдох.

Выбрасывание и сокращение нот – процесс плавный и текучий. Выбор делается постоянно и зависит от многих факторов: темп, громкость, сидя вы играет или стоя, какова степень вашей усталости (какие факторы влияют на ваше дыхание), хорошо ли вы поели перед игрой, хорошо ли работает сегодня ваш амбушюр, и даже высота места, где вы играете!

Классические музыканты часто выбирают и используют согласованные места для дыхания в каждой пьесе. Многие композиторы, пишущие для духовых, специально выделяют в пьесах места для дыхания. Неиспользование этих мест при игре отрицательно скажется на исполнении классической музыки.

В ирландской традиционной музыке такая стратегия не работает. Не существует флейтовой и вистловой музыки как таковой, per se. Каждая мелодия – часть репертуара *всех* мелодических инструментов традиции. Каждый музыкант адаптирует мелодию конкретно для своего инструмента. Флейтисты и вистлеры выбирают точки вдохов спонтанно, по настроению в конкретный момент времени. В конце концов, это импровизационная музыка, хотя мера экспромта в ней и существенно меньше, чем, скажем, в джазе.

Исключение и сокращение длительности нот – важный способ мелодической вариации. Позже я приведу несколько примеров.

Что всё-таки является мелодией?

Всё вышеизложенное порождает вопрос: а что такое мелодия? Какие ноты мелодии – те самые, нужные?

Вопрос непрост, ибо ирландская мелодия не является чётко устоявшейся неизменной последовательностью, как мы можем предположить, изучая многочисленные коллекции мелодий. Ирландская мелодия – нечто более текучее, многомерное и живое, чем то, что может охватить нотная запись. Когда мы выбрасываем одни ноты, укорачиваем другие, слегка меняем мелодию, мы всё равно сохраняем «настоящую» мелодию и вдыхаем в неё жизнь.

Каждая мелодия имеет некую «определяющую» сущность, которая делает мелодию узнаваемой, красивой и целостной, и которая вызывает ассоциации у музыкантов. Со временем вы научитесь интуитивно распознавать сущность мелодии и преподносить её своим способом.

Вдыхайте перед тем, как это понадобится

Чтобы дышать чисто, вам необходимо учесть физические требования глубокого дыхания и возможности эффективного использования вашего запаса воздуха.

Когда у вас кончается воздух, энергия музыки страдает. Если вы не успели сделать вдох или неэффективно расходовали воздух, то вы не совершенно внезапно не можете играть. Когда вы обеспечены воздухом, вы можете играть с сильной вибрирующей энергией. Гораздо легче научиться дышать музыкально, чем постоянно вдыхать без особой нужды.

Исключение и укорачивание нота должны стать привычкой

Как и многие другие музыкальные технические аспекты, исключение и укорачивание нот должны стать привычкой. Вы должны научиться осознавать, сколько воздуха осталось у вас в текущий момент времени. Это осознание должно приходить к вам автоматически, на уровне подсознания. Если у вас снизился запас воздуха, вы должны почувствовать это своим телом, после чего «сымпровизировать» приемлемый способ выбросить или сократить какую-либо ноту, сделать быстрый глубокий вдох и продолжить играть. Выбрасывая ноту из мелодии, вы должны, тем не менее, слышать её в голове и чётко её представлять. Не позволяйте себе забывать об этом.

Это умение разовьётся у вас, когда вы научитесь контролировать дыхание и амбушюр и когда ваши знания о музыке станут достаточно глубокими.

Никогда не выбрасывайте ноты, приходящиеся на сильную долю

Сохранять ноты, приходящиеся на первичную или вторичную сильную доли, очень важно. Выбрасывание таких нот определённо не соотносится с ирландской традиционной музыкой и является синонимом неартикулированного дыхания. Если вы выбросите такую ноту, то у слушателей, опытных музыкантов и танцоров создастся впечатление, будто в мелодии пробили дыру. Если вы всё равно решили так сделать, помните, что в этом случае вы покушаетесь на основу основ музыки, что, в свою, очередь, может быть воспринято многими людьми как признак неопытности. Однако вы можете вместо этого укоротить длинную ноту, исключив её последний «восьмой» сегмент, вне зависимости от того, приходится ли этот сегмент на сильную долю или нет.

Развивайте точное ощущение пульсации

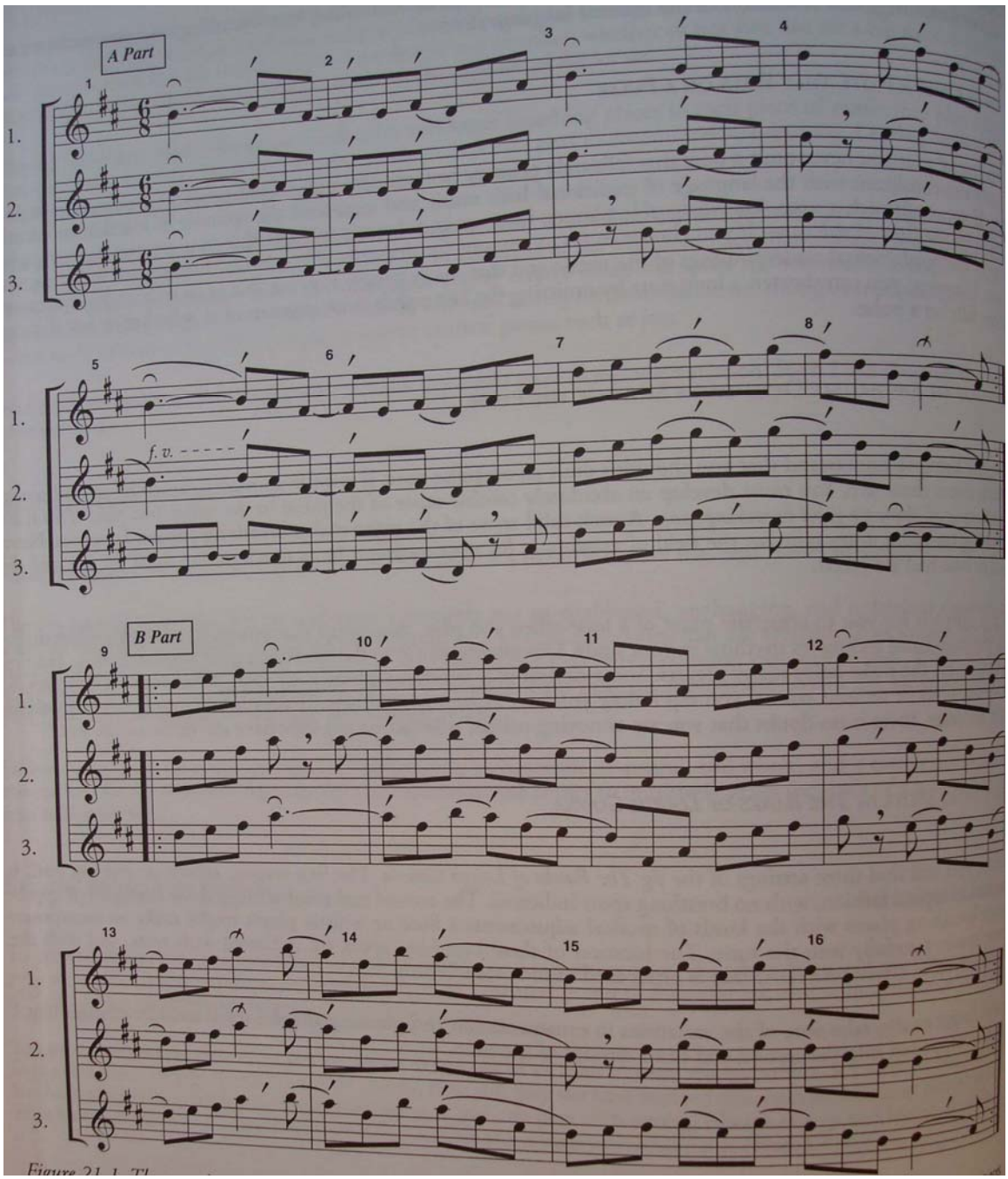
Понимать, что нельзя выбрасывать ноты, приходящиеся на сильную долю – это ещё полдела. Другая половина дела – это всегда чётко осознавать, какие это ноты. Вы должны развить в себе умение чувствовать пульсацию мелодии, которую вы играете. *Это - краеугольный камень в выборе мест для дыхания*. Непоколебимое ощущение пульсации существенно облегчает этот выбор.

Если вам сложно ощущать пульсацию мелодии, которую вы играете, вам нужно работать над внутренней интерпретацией этой музыки в вашем воображении. Хороший способ – это научиться танцевать под эту музыку. Многим помогает отбивание ногой пульсации в такт музыке. Некоторые вообще не могут без этого играть. Однако, отстукивая ритм, будьте внимательны к окружающим. Если вы топаете слишком громко, это может кого-нибудь раздражать. А если вы к тому же будете топать неритмично, это точно выведет людей из себя (и неважно, скажут вам об этом или нет).

Места для вдохов в “The Banks Of Lough Gowna”

Ниже представлено три вариации джиги “The Banks Of Lough Gowna”. Первый вариант записан как обычно, без отметок для дыхания. Во второй и третьей вариациях имеются такие места, обозначенные паузами и запятыми, которые часто используются с этой целью.

Не забывайте также обращать внимание на орнаментации, вариации и небольшие мелодические изменения, которые я добавил во второй и третий варианты мелодии.



Расположение мест для вдохов в данном случае демонстрирует три стратегии их размещения в мелодии. Давайте рассмотрим их подробнее.

Первая стратегия: укорачивание длинных нот

В большинстве танцевальных мелодий основной длительностью пульсации является восьмая. В некоторых мелодиях можно встретить ноты с длительностью больше восьмой. Часто такие ноты можно сократить до восьмой, а в образовавшуюся паузу взять дыхание, не прерывая при этом мелодии. Пример такого подхода есть в четвёртом такте второй вариации. Здесь я укорачиваю четвертную D до восьмой.

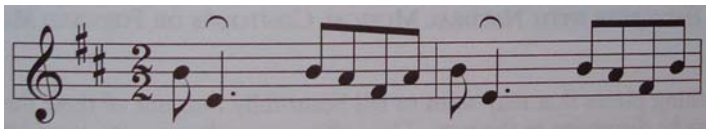
Вторая стратегия: «разбивание» короткого или длинного ролла

Этот способ работает только тогда, когда длинный или короткий ролл начинается на сильной доле. В этом случае вторая нота ролла всегда приходится на слабую долю, и, следовательно, может быть исключена. Разумеется, ролла в этом случае уже не получится, и вам нужно подумать, как вы артикулируете оставшиеся после разбивания ролла ноты.

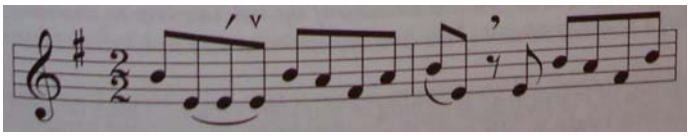
Хорошие примеры использования этого приёма представлены в девятом такте второй импровизации и в третьем такте третьей. Эту технику вы можете также использовать для длинных и коротких крэннов. При этом вы будете исключать в крэннах две шестнадцатые ноты.

Пример в двенадцатом такте несколько отличается от предыдущих. Если просто разбить длинный ролл, сыгранный в двенадцатом такте первого варианта, то должна получиться восьмая нота G, за ней восьмая пауза, после которой идёт опять восьмая G. Однако если заменить последнюю G на E, фраза будет звучать лучше. Мысли о таких внезапных заменах будут приходить к вам с опытом и только в результате интенсивного слушания.

Если вы попробуете применить эту технику для роллов, начинающихся на слабую долю, то быстро поймёте, что в таком случае этот способ не работает. Например, посмотрите на первые два такта рила “The Drunken Landlady”.



Длинный ролл на E начинается на слабую долю. Если вы выбросите вторую ноту ролла, то на вторичную сильную долю ничего не прозвучит, и получится некрасивый «икающий» эффект. Сложно найти худший пример неправильной дыхательной артикуляции в ирландской музыке.



Третья стратегия: выбрасывание «незначительных» нот

Большинство нот имеет решающее значение в структуре мелодии, однако есть и ноты, которые такого значения не имеют. Чаще всего эти ноты можно выбросить из мелодии без вреда для неё. Слушатели этого чаще всего не замечают, наслаждаясь общей картиной музыки.

Эти незначительные ноты почти никогда не появляются на сильных долях (фактически я не могу вспомнить ни одного подобного примера). Таким образом – что выбрасывать? Только ноты на слабых долях. Пример – шестой такт третьего варианта. В ней F# - это нота, соединяющая две фразы, выполняющая функцию предлога «и» в предложениях. Если исключить эту ноту, обе фразы не изменятся – изменится лишь способ их связки.

Вдох в конце части

Часто окончания частей A и B мелодии построены так, что они являются идеальным местом для вдоха с помощью любого из трёх методов. Однако “The Banks Of Lough Gowna” к таким мелодиям не относится. Окончание части A продолжается в начале части B, и пото-

му разорвать эту взаимосвязь невозможно. В качестве примера мелодии, в которой можно это сделать, можно привести джигу “The Sporting Pitchfork” (рис. 13.11).

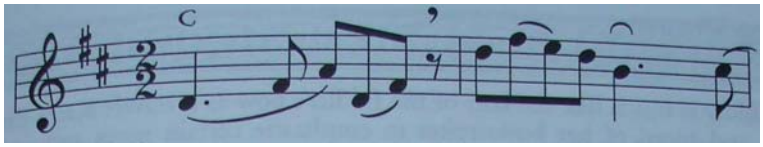
Чтобы найти такие мелодии, нужно просмотреть их довольно много. Однако иногда стоит пренебречь такой возможностью, чтобы сэкономить энергию для более удобного для вас вдоха.

Не позволяйте дыханию пересекаться с естественными музыкальными контурами и восходящими движениями

Есть места, которые, казалось бы, прекрасно подходят для применения любого из трёх методов, однако фактически вдох в этих местах разрывает течение мелодии. Это происходит потому, что эти ноты предназначены для очерчивания естественных контуров мелодии или помогают установить восходящее движение.

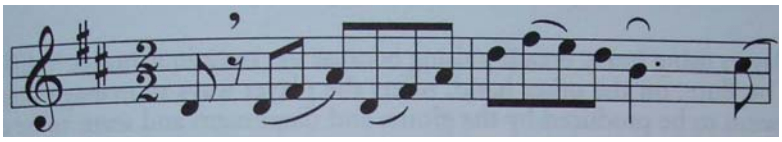
Чтобы понять, что я имею в виду, посмотрите на первые два такта рила “Trip To Durrow”.

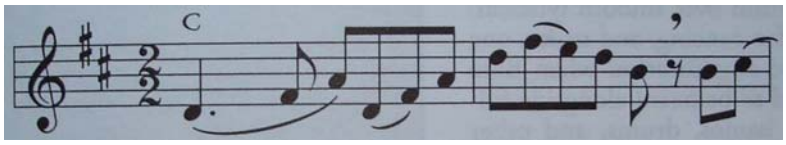
Ниже представлен пример неправильной дыхательной артикуляции в этом отрывке. Я выбросил последнюю ноту первого такта, приходящуюся на слабую долю и потому кажущуюся простой связкой между двумя тактами.



Но фактически эта нота является значительной в этой мелодии. Исключив её, вы нарушите восходящую последовательность и движение мелодии.

Если вы хотите взять дыхание в этом такте, лучше выбрать любой из двух вариантов, предложенных на рис. 21.6 и 21.7.





Циркулярное дыхание

Если вы владеете техникой циркулярного дыхания, вы можете играть, вообще не прерывая постоянного течения музыки. Правда, здорово? Я не уверен. Циркулярное дыхание трудноприменимо для флейты и вистла, поскольку эти инструменты обладают крайне малым сопротивлением воздуха («обратным давлением»). Я слышал применение циркулярного ды-

хания при игре на флейте или вистле всего пару раз, и музыка звучала даже не монотонно, а вовсе даже анемично.

Не секрет, что метод подачи воздуха в волынках механически эквивалентен циркулярному дыханию. Если вы овладеете циркулярным дыханием при игре на флейте и вистле, то, возможно, ваш инструмент будет звучать подобно волынке. Заманчиво, хотя и практически невозможно, контролировать циркулярное дыхание, исполняя сильные и слабые ноты без использования языковой артикуляции и исключения нот.

Я не играю на иллиане, но мне кажется, что тем, кто играет, было бы легко делать это многословно и без «пунктуации». Однако даже они избегают такой возможности, играя стаккато посредством сжатых и закрытых аппликатур.

Традиционная музыка чаще всего использует естественные характеристики инструмента (даже если они кажутся ограниченными) и превращает их в прекрасные элементы искусства. Применение нециркулярного дыхания влияло на развитие традиции игры на ирландской флейте и вистле в течение многих, многих десятилетий. Нам очень повезло, что мы можем его использовать. Если хотите использовать циркулярное дыхание – вперёд, но только следите за тем, чтобы это не было во вред музыке. И помните, что дыхание – очень важная часть жизни. Подумайте о том, как вам стало бы некомфортно, если бы некоторые ваши особо болтливые знакомые освоили технику циркулярного дыхания.

Лёгкая дыхательная пульсация

Поток воздуха при игре на вистле или флейте можно сравнить со смычком. Как фиддлер меняет скорость движения и силу нажима смычка для акцентирования нот и подчёркивания ритмики, так и вы можете при помощи манипуляции с дыханием вдохнуть жизнь в вашу музыку. Как фиддлер налегает на смычок – так и вы должны налегать на ваше дыхание. Я уже говорил об этом в Главе 10.

Сильная дыхательная пульсация

Я сам не использую эту технику в своей игре, но, несмотря на это, восхищаюсь, когда слышу её у кого-то. Вы можете услышать её в игре таких флейтистов, как Том Моррисон, Джон МакКенна, Том Бирн, Энди Кахилл, Конал О'Града, Кевин Хенри, Кэтрин МакЭвой и Лоуренс Ньюджент.

Эту технику очень редко можно встретить в исполнении на вистле, поскольку она делает контроль высоты и регистра очень сложным. Флейта же имеет возможность контроля сильных «взрывов» воздуха. Сильная пульсация делается при помощи голосовой щели и диафрагмы и, кажется, сильно связана с тем, что многие флейтисты предпочитают глоточную артикуляцию языковой.

Эта техника произошла от старой техники громкой игры, при которой общий мягкий лиризм мелодии подчёркивался громкими взрывными ритмическими элементами. Этот стиль игры очень хорошо подходил для танцев, и берёт своё начало в те времена, когда усилительной аппаратуры ещё не было, и флейтисты искали возможность быть услышанными на фоне игры фиддлов, аккордеонов, волынок, банджо, барабанов и других более громких инструментов. С. Хэмиллтон описывает звучание флейты Конала О'Грады так: «…Грубый, хриплый звук, напоминающий саксофон». Именно так он играл в некоторых кейли-бэндах. Интересно было бы узнать, играли ли на флейтах подобным образом до того, как появились первые ансамбли.

Такая дыхательная пульсация имеет ярко выраженную сильную атаку. Энди Кэхалл и Кевин Хенри, использующие пульсацию практически постоянно и редко применяющие легато, очень мало используют пальцевую артикуляцию и украшения.

Сборники мелодий с моими пометками для вдохов

Мои книги “Celtic Encyclopedia For Flute” и “Celtic Encyclopedia For Tin Whistle” – это сборники ирландских мелодий, специально адаптированные для нужд флейтистов и вистлеров. В каждой мелодии я расставил пометки, соответствующие оптимальным местам для вдохов. Этих мест гораздо больше, чем вы могли подозревать.

Также много мелодий (как в транскрипциях, как и в аудио-варианте) доступно на моём сайте www.greylarsen.com.

Часть 5

Финальная информация

Глава 22
Игра эйров

Хорошая игра эйров требует от музыканта опыта и зрелости, а также других аспектов мастерства.

Эйры и пение *Sean Nós*

Эйры – это инструментальная интерпретация пения *sean nós* («старый стиль»). *Sean nós* – это очень персонализированный сольного пения без аккомпанемента, чаще всего на ирландском языке. Эта традиция очень древняя и является душой ирландской музыки.

Песни *sean nós* исполняются в свободной, не ограниченной ритмом манере, определяющейся естественным течением стиха, которое меняется от куплета к куплету. Стиль *sean nós* сильно орнаментирован. Личность певца просто исчезает за глубиной стиха, выносимой наружу настолько, насколько это возможно. Традиция *sean nós* наиболее развита в областях Ирландии, где до сих пор говорят на гэльском, однако она частично адаптирована и для англоязычных песен, исполняемых ирландскими ансамблями.

Чтобы интерпретировать *sean nós* в виде эйра, нужно понять искусство пения *sean nós,* равно как и искусно владеть своим инструментом. Беглое владение ирландским языком – также большой плюс, хотя многие музыканты, не говорящие по-ирландски, способны хорошо играть медленные эйры. Если вы не говорите по-ирландски, то, возможно, наилучшим решением для вас будет песни, исполненные в стиле *sean nós,* но на английском языке.

Импровизационная составляющая эйров больше, чем эта составляющая всех остальных ирландских музыкальных направлений. Её освоение требует много времени и самоотдачи.

Выразительные средства

Играя эйры, музыкант, с одной стороны, подражает вокальному стилю *sean nós,* его подаче и украшениям, а с другой стороны – использует уникальные качества и возможности своего инструмента. Интересно, что несмотря на то, что при пении *sean nós* никогда не используется вибрато, флейтисты, вистлеры и иллианщики используют все разновидности вибрато при игре эйров.

Также широко используются слайды, каты и страйки. Иногда используются роллы и крэнны, но это зависит исключительно от исполнителя. Исполнение эйров – сугубо индивидуальный вопрос. В этом случае ваш инструмент становится вашим голосом.

«Разучивание» эйра

Выучить эйр означает создать интерпретацию песни для своего инструмента. Известно, что наилучший способ сделать это – это слушать певцов *sean nós.* Если вы сами поёте эту песню, то слушать её в чьём-то ещё исполнении нет необходимости, однако вы должны хорошо осознавать её именно как песню. Полное знание и понимание текста песни – ключ к созданию осмысленной интерпретации. Очень помогают в этом персональные специфические знания конкретного музыканта.

Представляя песню в виде эйра, вы можете столкнуться с местами, не попадающими в диапазон флейты или вистла. Помните, что певец поёт так, как это удобно его голосу. Вам вовсе нет нужды играть именно те ноты, что выбрал для себя певец.

Если ваша флейта оборудована ключами, то у неё больше исполнительских возможностей, чем у обычной флейты или вистла. Используйте все возможности.

Очень мало эйров существует в виде инструментальных пьес. Есть пьесы, которые носят общее название «эйры». Возможно, эти инструменталы изначально происходят от песен, но по разным причинам их перестали петь, и тексты в результате были утрачены.

Как обычно – больше слушайте

Вы можете не захотеть приступать к изучению эйров, пока не достигните высокого уровня знаний об ирландской традиционной музыке. Однако никогда не рано начать слушать пение *sean nós* и эйры в исполнении хороших певцов и инструменталистов. *Sean nós* – очень важная часть ирландской музыки, и поэтому с ней знаком любой хороший музыкант. Томас О'Канайнн в "Traditional Music In Ireland" пишет: «Ни один аспект ирландской музыки не может быть полностью понят без глубокого понимания пения *sean nós* (старый стиль). Это ключ, открывающий все замки». Книга О'Канайнна даёт полную картину традиции и репертуара *sean nós.*

Я не собираюсь даже пытаться записать нотами многие прекрасные эйры, доступные в записи. Я считаю это бессмысленным. Вы должны воспринимать их в традиционной слуховой манере.

Великий иллианщик и певец Шеймус Эннис на своём альбоме "The Return From Fingal" представляет как спетые, так и сыгранные на иллиане версии нескольких песен *sean nós.* Очень полезно послушать эти песни в обеих интерпретациях.

Есть очень много записей эйров. Я рекомендую послушать записи флейтовых и вистловых интерпретаций эйров в исполнении Мэтта Моллоя, Мэри Бергин, Пата Митчелла, Катала МакКоннела, Пэдди Кинана, Шеймуса Кули, Джози МакДермотт и других. Также полезно слушать эйры, исполненные на фиддле и других инструментах.

Глава 23
Возвращение к языковым аналогиям

Сейчас, когда мы подробно изучили вариации, украшения, звукоизвлечение, фразировку, артикуляцию, использование дыхания и игру эйров, вы можете увидеть, насколько глубоко может быть сравнима игра на вистле или флейте с вашим родным языком. Выразительные возможности поистине безграничны.

Мы увидели параллели между устной речью и игрой на флейте и вистле в области дыхания, артикуляции, фразировки, пунктуации, интонации и изгибании, а также то, как всё это воплощено в вариации, импровизации, украшениях и интерпретации сложных и масштабных структур.

Плавность

Если вы не выросли внутри ирландской музыкальной традиции, то вы можете убедиться в том, что изучение чужой музыки сродни изучению иностранного языка. На первых этапах вы уделяете внимание техническим аспектам, правильному произношению звуков. Когда ваше мастерство вырастет и основные технические моменты войдут в привычку, ваша фокусировка сместится на более общие аспекты языка, а, в конечном счёте – на достижение беглости: возможности быстро и точно выражаться, думать и говорить на этом языке без перевода в уме на свой родной язык. В процессе прогрессирования в этой области, ваше видение этого языка становится всё шире и мудрее.

Работая с этой книгой, вы прогрессировали в беглости владения языком ирландской традиционной музыки. Продолжайте слушать, играть, практиковаться – и ваша дорога уведёт вас дальше. Если вы ещё не достигли этого этапа, то вы впоследствии точно достигните точки, когда вам уже не придётся думать об отдельных элементах роллов, крэннов, о том, где и как вставлять украшения, где и как дышать и когда применять слайды. Вам не придётся думать, нужно или нет в данном произведении вибрато, одиночная или множественная артикуляция, стаккато. Всё это будет на кончиках ваших пальцев, готовое прийти вам на помощь на уровне интуиции.

С обретением беглости ваши ум и душа будут пребывать в интуитивном, эмоциональном и интерактивном «режиме». Вам уже не нужно будет постоянно анализировать, хотя вы можете выбрать это. Когда уровень вашего мастерства и уверенности возрастёт, вся техника перейдёт на уровень мышечной памяти, освобождая мозг для творчества, выражения и взаимодействия. В следующей главе мы поговорим о мышечной памяти.

От монолога – к беседе

Достигнув беглости игры, вы получаете возможность общаться с другими людьми на самых высоких уровнях.

В музыке «общение» происходит посредством одновременной игры. В устной речи это не работает. Самый близкий аналог в устной речи, который я только могу придумать – это одновременное чтение поэмы, когда каждый гармонично интерпретирует и импровизирует, сохраняя стихотворный размер. Либо несколько одновременно поющих певцов. Но оставим речь и вернёмся к музыке.

В инструментальной музыке «общение» означает, что вы, с одной стороны, полностью и всецело осознаёте, как и что играете вы сами, а с другой стороны – прекрасно слышите, что и как играют люди вокруг вас. Если вы хорошо играете, то можете так же хорошо оценивать. Каждый музыкант слышит и понимает то, что играют его коллеги, и одновремен-

но встраивается в игру так, чтобы результат был больше, чем просто сумма отдельных частей. Это идеальный сейшен, в подобных которому и живёт ирландская народная музыка.

Музыка – это зеркало

Когда вы обретёте беглость и уверенность в исполнении ирландской традиционной музыки, она станет зеркалом вашей души. Ваша манера говорить в большой мере отражает то, кем вы являетесь и как вы видите мир вокруг вас. То же самое можно сказать и о музыке, однако она отражает совершенно иной спектр, отличный от впечатлений разговорного языка. Как можно это описать? Слова здесь не помогут. Но когда вы слушаете игру опытных музыкантов, вы «узнаёте» что-то об их душе, и можете также оценить в этом зеркале свой собственный уникальный потенциал.

С ростом мастерства музыка становится чище. Духовная природа музыки открывается всем, кто готов её воспринимать. Во время игры и слушания исчезает иллюзия раздельности. Многие опытные музыканты говорят, что все озарения от игры не возникают внутри них, а как бы протекают через них извне. Они сами становятся инструментами. Возможно, несимволический язык музыки открывает более прямой путь к таким озарениям, нежели это делает устная речь.

Посмотрите на дерево

Музыкальность (как и ощущение жизни) сподвигает нас учиться быть более восприимчивыми одновременно в разных областях. Хочу рассказать вам опыт из жизни.

В один прекрасный день я лежал под тополем на заднем дворе нашего дома и разговаривал со своей младшей дочерью. Я лежал на спине, прислонив голову к дереву, и смотрел вверх. Был жаркий летний день, и только лёгкий ветерок шелестел листьями. Я видел ствол, большие ветки, веточки поменьше и совсем маленькие веточки, на которых росли тысячи зелёных листьев. Листья купались в солнечных лучах и двигались в едином общем танце под действием постоянного дуновения ветерка. Я мог видеть и чувствовать сразу всё: огромный ствол, уходящий за моей спиной глубоко в почву и определяющий структуру всего дерева; большие сучья, разделяющиеся на отдельные ветки; и всё остальное, заканчивая кончиками листьев, колышащихся на ветру в свете солнца.

Я понял, что то, как я рассматривал дерево, можно применить и к музыке. Допустим, что дерево – это мелодия. Вы можете играть её на разных уровнях понимания и потом осознать, как эти уровни пересекаются: уровень отдельных нот, уровень украшений и небольших фраз, большие структуры, из которых уже составляются части A, B, C, и т.д.; то, как эти части формируют мелодию в целом; как эта мелодия соотносится с традицией.

Если бы мы могли взлететь и посмотреть сверху на плотную шапку листьев, или, сидя на ветке, подробно рассмотреть отдельный листок, мы бы никогда не получили впечатления о целостной структуре дерева. Играя музыку, почувствуйте себя лежащим под деревом - и посмотрите вверх.

Глава 24
Практика и мышечная память

Стили практики

На протяжении всей книги слово «практика» встречается много раз. Практика необходима. Наше понимание о том, что такое практика, зависит от того, зачем мы играем музыку и каковы наши цели. Некоторые подходят к этому расслаблено и предпочитают случайный медленный прогресс. Некоторые, наоборот, учатся жадно и прогрессируют быстро. Большинство же из нас находятся где-то посредине.

Где бы вы ни учились, вы всегда хотите улучшить ваши навыки и увеличить глубину ваших озарений и открытий. Поскольку вы читаете эту книгу, можно заключить, что вас волнует ирландская музыка. Я надеюсь, что это означает, что вы хотите присоединиться к этой традиции настолько, насколько это для вас возможно. Это означает – «выполнять домашнее задание», слушать музыкантов старшего поколения, оттачивать свои навыки. Это также означает расширение пространства практики посредством игры с другими музыкантами, участие в коллективном создании музыки, которое является неотъемлемой частью ирландской музыкальной традиции.

Но сейчас давайте вернёмся к индивидуальной, домашней практике.

Прежде всего, слушайте

Хотя может показаться, что практика – это многократное повторение физических движений, задействованных в игре, реально *эффективная* практика на 90% состоит из внимания, внутренней сосредоточенности и слушания. Это может показаться само собой разумеющимся, но слушание, внимательное, пытливое слушание, является краеугольным камнем эффективной практики. Повторение движений не будет эффективным для вас, если вы не будете внимательно слушать. Более того, физические упражнения без слушания могут привести к укреплению неверных навыков.

На протяжении всей книги я упорно вбивал вам в голову мысль, что очень важно слушать виртуозных музыкантов прошлого и настоящего. Наилучшим решением является лицезреть их вживую, поэтому если есть такая возможность – пользуйтесь ей непременно.

Даже если вы играете не очень хорошо, вы можете быть виртуозным слушателем. Впитывайте звучание великих вистлеров и флейтистов. С помощью этой книги вы можете понять всё, что они делают. Храните эти звуки в памяти: короткие роллы Мэри Бергин, её языковую артикуляцию и проворный, живой стиль; крэнны и сжатые роллы Мэтта Моллоя, его цветистый стиль игры, полный смен динамических оттенков и волнующих звуков; сильную дыхательную пульсацию Джона МакКенны; бархатистый звук Пэдди Карти.

Запомните звучание хорошо сыгранных катов, страйков, слайдов, длинных роллов и т.д., и храните их в памяти как примеры идеального звучания. В процессе нарабатывания физических навыков постоянно сравнивайте ваше звучание с этим идеалом. Сравнивайте свою игру с игрой Катала МакКоннелла и Джози МакДермотт. Без самокритики замечайте разницу между реальностью и идеалом. Эта разница – ценнее золота; она даёт вам направление ваших следующих шагов. Терпеливо приближайтесь к вашим идеалам. И, шаг за шагом, вы его достигнете.

Медленные упражнения

Все мы хотим уметь играть быстро, но ещё более важно уметь играть хорошо и чисто. Как вы поняли из этой книги, ирландская музыка – это всегда нечто большее, чем просто последовательность записанных на бумаге нот. То, что вы видели в этой книге – всего лишь скелеты, краткие копии мелодий. Зачем же тогда носиться между скелетами, когда мы могли бы вместо этого вкушать яства за праздничным столом?

У.А. Матьё прекрасно написал об этом в книге “The Listening Book”: «Вы никогда не достигните скорости, упражняясь в быстром темпе. Единственный способ научиться быстро играть – глубоко осознавать то, что вы делаете, и играть медленно. Когда вы по привычке проноситесь по мелодии, вы ухватываете только куски. Это хорошо только тогда, когда вы хотите быстро увеличить уровень своего прогресса. Однако лучше всего, если скорость придёт постепенно, в результате медленных тренировок.

Практически все упражняются в чересчур быстром темпе. Мы все хотим стать выдающимися. Это желание непреодолимо, и часто становится целью нашей музыки.

Молитесь и просите терпения каменотёса. Молитесь, чтобы понять, что скорость – это одна из тех вещей, которая, подобно любви, в какой-то момент сама прилетит к вам через окно».

Когда вы играете медленно, вы можете больше обращать внимание на звук, на ваши движения, и т.д. Разве можно улучшить свою игру, не обращая внимания на все эти вещи?

Поймите – нужно учиться играть хорошо, а не примитивно. Это звучит настолько само собой разумеющимся, что кажется нелепым. Но именно такие тренировки и вырабатывают необходимые вам навыки. А бездумное скоростное повторение к успеху не приведёт никогда.

Мудрые слова Мартина Хэйса

Мартин Хэйс по праву считается одним из самых влиятельных музыкантов. В интервью журналу “Fiddler’s Magazine” его спросили о том, как он выбирает темп для той или иной мелодии. Вот его ответ.

«Я стараюсь не начинать играть максимально быстро и максимально громко, и играю примерно на средней громкости и со средней скоростью. Я могу сделать так, когда хочу выразить возбуждение или напор. Я могу сделать и так, и этак. Но я думаю, что глупо сразу играть быстро и громко. Делая это, вы уничтожаете огромное число возможностей… Играть на максимальной скорости – примерно то же самое, что ехать на автомобиле по просёлочной дороге на максимальной скорости. Вы, конечно, можете получать от этого удовольствие, но при этом, несясь быстро, вы не замечаете множество ям, улочек, деревьев и домов. Примерно то же самое происходит и с музыкой. Все эти dips and hollows говорят сами за себя, но чтобы их понять, нужно пройти их медленно. Они всё объясняют и интерпретируют. Они показывают, как всё должно быть».

Метроном

Хорошую помощь при медленной осознанной игре может дать вам метроном. Выберите такой темп, который обеспечивает вам наилучшую возможность слушания.

Допустим, вы упражняетесь в игре длинных роллов или фразировке мелодии. Настройте метроном на удобный для вас темп. Играйте в этом темпе, слушая свою игру и корректируя её недостатки. Когда будете готовы, можете ускорить темп. Продолжайте играть в новом темпе до тех пор, пока он не станет комфортным для вас. Потом переходите на более быстрый темп. И так далее.

Не напрягайтесь. Наши мышцы обучаются медленнее, чем нам кажется, но, в конце концов, они усваивают новую информацию очень хорошо. О причинах этого я буду рассказывать позже.

Обращайте внимание на вашу энергию

Короткий период осознанных упражнений гораздо ценнее, чем длинный период упражнении без должного внимания. Если вы не фокусируетесь на своей игре, толку от упражнений очень мало. Если вы заметили, что перестали концентрироваться, прервитесь и начните заниматься, когда отдохнёте.

Даже когда в наших руках нет инструмента, какая-то часть нашего ума продолжает упражняться. Многие люди имели такой опыт: усердно работая и не ощущая движения вперёд, они прекращали на некоторое время свои занятия, а когда приступали заново, с удивлением осознавали, что продвинулись вперёд.

Найдите хорошее место для тренировок

Если вы хотите успешно практиковаться, найдите себе хорошее место для тренировок. В идеале это должна быть тихая комната, доступ в которую на некоторое время есть только у вас, где вас ничто не может отвлечь. Она должна быть хорошо освещена, проветрена и просторна. Очень важна акустика помещения. Если комната глухая – это плохо. Если естественная реверберация слишком сильная, это может исказить ваше представление о звуке, хотя играть в такой комнате интересно.

Зеркало

Одна из опасностей тренировок игры на вистле или флейте – это то, что во время игры мы обычно смотрим в пространство. Поскольку наш инструмент находится не в нашем поле зрения (в отличие от фиддла), то у нас есть прекрасная возможность отвлечься от игры. Один из выходов – закрывать глаза во время игры.

Или можно применить противоположный подход – играть перед зеркалом. Это позволит вам не только чувствовать, что вы делаете, но и видеть это со стороны.

Зеркало отражает не только ваше тело. Оно отражает к вам ваш звук, что позволяет легче расслышать детали вашей игры. Когда флейтист играет, расхаживая по комнате, можно увидеть, что он чаще всего неосознанно стремится подойти к стене. Это вызвано именно тем, что звук, отражающийся от стены, позволяет музыканту лучше слышать свою игру.

Выделение сложных мест

Стоит обратить внимание на следующий момент: часто бывает так, что, играя мелодию, вы останавливайтесь и начинаете «полировать» место, которое не можете сыграть хорошо. Если вы поймали себя за этим – остановитесь. Если нужно, сделайте перерыв. Когда будете готовы, послушайте разучиваемое вами произведение и, когда дойдёте до проблемного места, остановитесь.

Попробуйте выделить сложные для вас ноты. Работать нужно с малыми группами нот, может быть, с парами или тройками. Возможно, вам помогут метроном или зеркало. Когда вы отработаете эти ноты, добавьте пару-тройку предшествующих этой группе нот, а затем, когда отработаете полученную группы – две-три ноты, следующие за ней. Расширяйте проблемный пассаж так, как кажется вам наиболее комфортным.

Прислушивайтесь к своему телу

Остерегайтесь физической боли. Боль – это сигнал, что вам нужно прерваться, чтобы снять напряжение, сменить положение тела и т.д. Встаньте, походите, потрясите руками, ногами. Потянитесь. Возможно, на сегодня тренироваться уже хватит. Существует много информации, призванной помочь музыкантам решить проблему физического напряжения. Я надеюсь, вы сможете с этим справиться.

Запись на аудио

Большинство традиционных музыкантов сегодня пользуются различными типами записывающих аудиоустройств. Иногда нужно записать свою игру и послушать её со стороны. Остерегайтесь, однако, зависимости от аудиозаписи. Очень легко записать себя и очень трудно сразу послушать, поскольку вы знаете, что можно это сделать и потом. Создавая архивы, не забывайте пользоваться ими. Если у вас есть возможность посещать сейшены, попытайтесь выучивать мелодии, просто прослушивая их там раз за разом. В какой-то момент вы поймёте, что мелодия прочно сидит у вас в голове. Если возможности общаться с другими музыкантами нет, вы можете разучивать таким образом ваши любимые записи, пропуская их через себя и позволяя им оставаться внутри вас.

Перед тем, как отправиться в путешествие по Ирландии, я оставил свой кассетный диктофон дома в Штатах, поскольку я хотел воспринимать мелодии именно глубинным слушанием, так, как делали это музыканты в старые времена. Я выучил несколько мелодий таким образом, причем выучил хорошо, но я испугался, что многие мелодии просто пройдут мимо меня. Это была отличная тренировка слуха, однако оставить диктофон было всё-таки опрометчивым решением, поскольку за время моего короткого путешествия я не имел возможности по нескольку раз посещать музыкантов. Так что умеренность во всём – самое оптимальное решение.

Записывать себя очень полезно. При прослушивании вы обязательно обнаружите моменты, которые вам не понравятся и которые вы захотите исправить.

Некоторые записывающие устройства имеют переключатель скорости воспроизведения. Повторение записи на медленной скорости - очень полезная вещь. Если у вас есть компьютер, то можно использовать средства цифровой обработки звука.

Поддерживайте себя позитивом

Музыканту всегда есть чему поучиться – вне зависимости от того, сколько лет он уже занимается своей деятельностью. Каждый человек является в некотором смысле новичком.

Даже если ваши исполнительские навыки ещё неразвиты, этого нельзя сказать о слуховых возможностях. Если у вас нет «широко открытых» ушей, то не стоит и думать о серьёзном изучении музыки.

Поощряйте и поддерживайте себя. Если хотите, вы всегда можете находить в своей игре только ошибки и слабые места, но можно находить и прогресс. Поддерживайте себя позитивом.

Физиология мышечной памяти

Многим людям не нравится очень долго изучать технические приёмы, смысл которых они очень быстро поняли на мысленно уровне. Например, кат очень легко усваиваем, особенно если вы слышали примеры его хорошего исполнения. Однако требуется достаточно много времени для того, чтобы развить необходимые навыки на мышечном уровне. Почему наши мышцы запоминают медленнее, чем наш ум?

Ответ на этот вопрос дают биология, анатомия и неврология. В процессе обучения чему-либо вы, по сути дела, выстраиваете новые нервные пути – постоянные и надёжные. За объяснение того, как именно это происходит, спасибо моему другу Лоуренсу Вашингтону, музыканту и молекулярному биологу.

Когда мы начинаем разучивать новую последовательность движений (например, движения, необходимые для исполнения длинного ролла на G), мы вынуждены сознательно думать о каждом движении этой последовательности и подавать команды мышцам для их совершения. Участок мозга, отвечающий за осознанное мышление (кора головного мозга), посылает импульсы на участки контроля мышц (мозжечок) и далее – на мышцы пальцев. Поскольку для исполнения ролла требуются разные точные движения, то поначалу они будут совершаться медленно и утомительно, требуя большой концентрации. Мысленный процесс может выглядеть следующим образом:

1. Нужен ролл на G;
2. Помещаем пальца B1, B2 и B3 на соответствующие отверстия;
3. Начинаем дуть;
4. Поднимаем палец B2;
5. Быстрое его опускаем;
6. Поднимаем H1;
7. Быстро его опускаем…

И всё это совершается одновременно с контролем амбушюра, времени, дыхания и др. Количество параметров, которые нужно контролировать, порой ошеломляет.

Но когда мы всё это многократно повторяем, нервные пути, по которым проходят все сигналы, настраиваются на повторение. Эта настройка – физический процесс, происходящий на уровне нейронов. И постепенно команды для мышц начинают отправляться непосредственно от мозжечка, минуя кору головного мозга. Теперь это происходит после инициирования команды: «Делай ролл на G». После этого мозжечок сразу же посылает команды мышцам пальцев.

Естественно, со временем нам уже не придётся думать обо всех движениях длинного ролла, что позволит вам исполнять их быстро и текуче. Это движение станет привычным для вас. Фактически, например, движение ката может быть настолько быстрым, что большинство людей не может его сделать хорошо до тех пор, пока это движение не станет привычным и не надо будет думать о нём.

Чем больше времени уделяется повторению движений, тем более надёжная выстраивается нейронная сеть. Вы можете увидеть под микроскопом увеличение плотности синапсов и дендритов. Нервные соединения становятся физически более сильными.

Конечно, только начиная исполнять кат, мы не сможем сделать его достаточно быстро. Мы делаем его медленно на первых этапах. Но когда мы запомним звучание и наработаем физический навык его исполнения, нервные пути модифицируются таким образом, что мы сможем исполнять кат так, как нам хочется.

Если мы помним идеальное звучание ката, мы тем самым налаживаем механизм обратной связи, помогающий постоянно сравнивать наш результат с этим идеалом. Например, когда кора головного мозга предписывает мозжечку сыграть ролл, в памяти сразу всплывает звучание идеального ролла, с которым мы немедленно сравниваем наш ролл, после чего мозжечок получает инструкцию о том, как нужно модифицировать ролл, чтобы приблизить его звучание к идеалу.

К счастью для новичков, не имеет значения, насколько медленно мы играем приём, разучивая его. После установки нейронных путей мы можем ускорять движения. Семейство оленей всегда ходит по лесу одной и той же тропой. Привыкнув к этой тропе, они могут передвигаться по ней с какой угодно скоростью. Похожим образом происходит и установление нейронных путей. Мы можем впоследствии легко забыть о том, как можно подробно описать

ролл, однако нервная система при взаимодействии с пальцами воспроизведёт ролл в любой момент, когда нам это будет нужно.

Часть 6

Сорок девять упражнений для освоения орнаментации

Эта коллекция упражнений для освоения техники орнаментации, не является исчерпывающей. Она охватывает каты, страйки, слайды, длинные и короткие роллы, но не включает сжатые роллы, крэнны, роллы с двойным катом и другие техники орнаментации. Однако если вы будете усердно работать с этими упражнениями, то в конце концов сможете осилить и эти более сложные техники.

Studies 1 - 17:	Cuts	
Studies 18 - 22:	Strikes	V
Studies 23 - 32:	Slides	
Studies 33 - 41:	Long Rolls	
Studies 42 - 49:	Short Rolls	

Большая часть этих упражнений записана в низком регистре, хотя вы можете играть их и в высоком, если хотите.

Упражнения записаны в размере джиги или рила, т.е. 6/8 и 2/2, однако вы можете применять эти украшения в произведениях с любым размером.

Я намеренно не стал отмечать места для дыхания. Расставьте их сами.

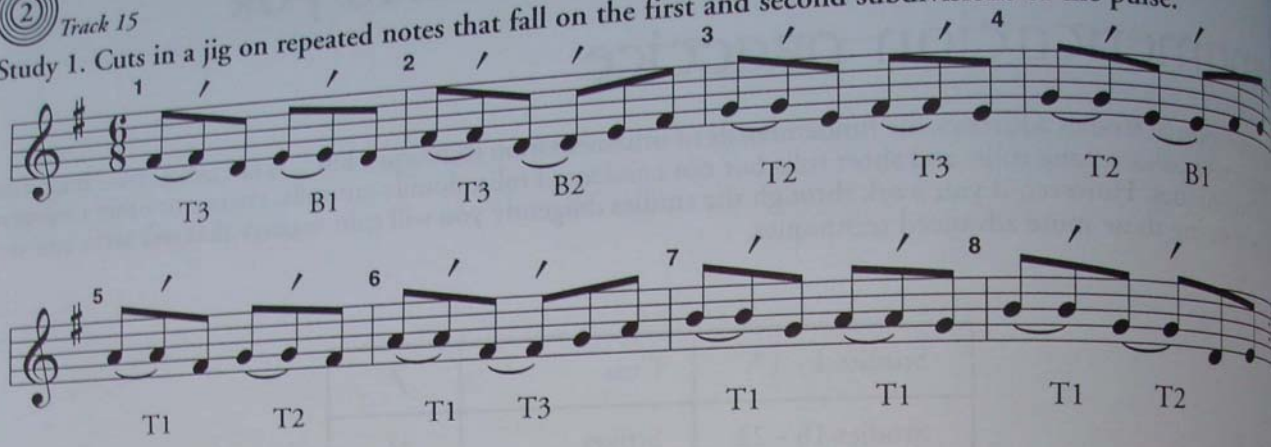
Практикуйтесь медленно. Если пассаж кажется вам сложным, разделите его на части и разбирайте по частям. Выберите для себя самую комфортную скорость, даже если она кажется слишком низкой. Играть медленно – это очень хорошо. Постепенно увеличивайте скорость игры, но при этом трезво оценивайте свои возможности. Такой способ наиболее эффективен для упражнений. Можете использовать при этом метроном. Подробные инструкции даны в Главе 24.

Основой некоторых упражнений являются традиционные мелодии. Но большая просьба – не трактуйте их как полноценные мелодии. Они не являются таковыми. Они – лишь средство для изучения украшений. Но, будучи основанными на реальных мелодиях, они, я надеюсь, будут исполняться вами с особым удовольствием.

Пока не нужно артикулировать языком каты, слайды и страйки, поскольку так легче отслеживать движения ваших пальцев и другие особенности игры. Позже вы можете применить языковую артикуляцию, если хотите.

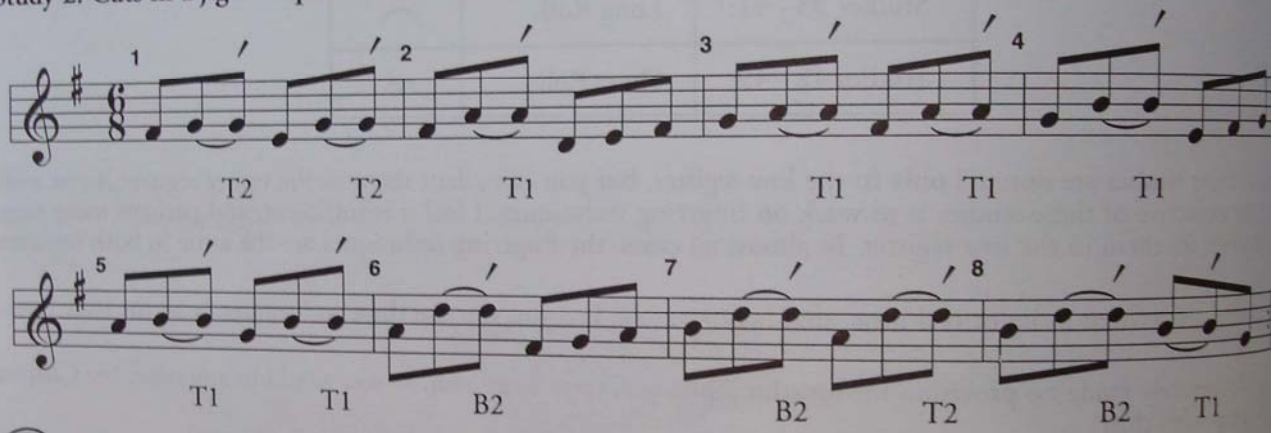
Track 15

Study 1. Cuts in a jig on repeated notes that fall on the first and second subdivisions of the pulse.



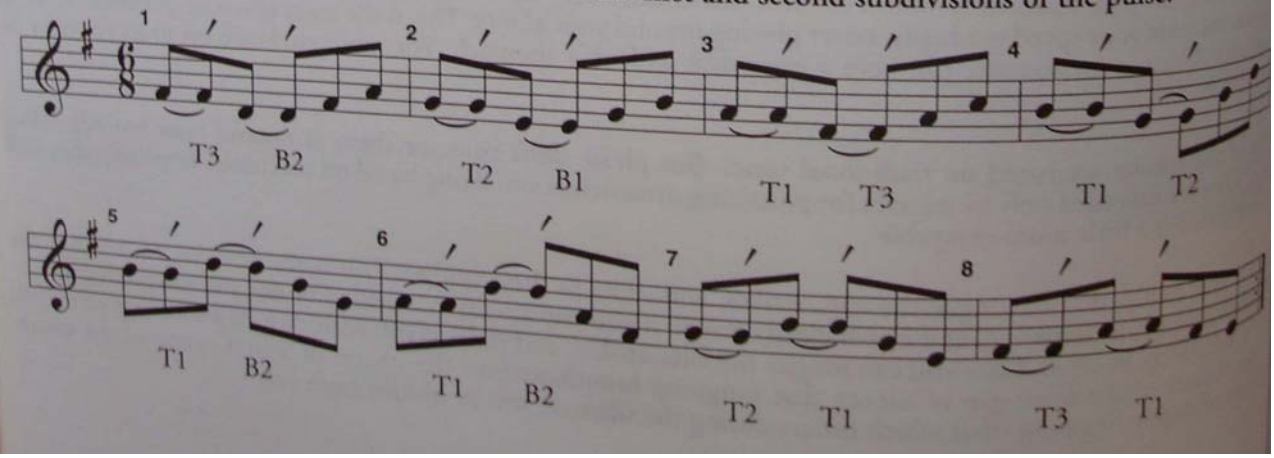
Track 16

Study 2. Cuts in a jig on repeated notes that fall mostly on the third subdivision of the pulse.



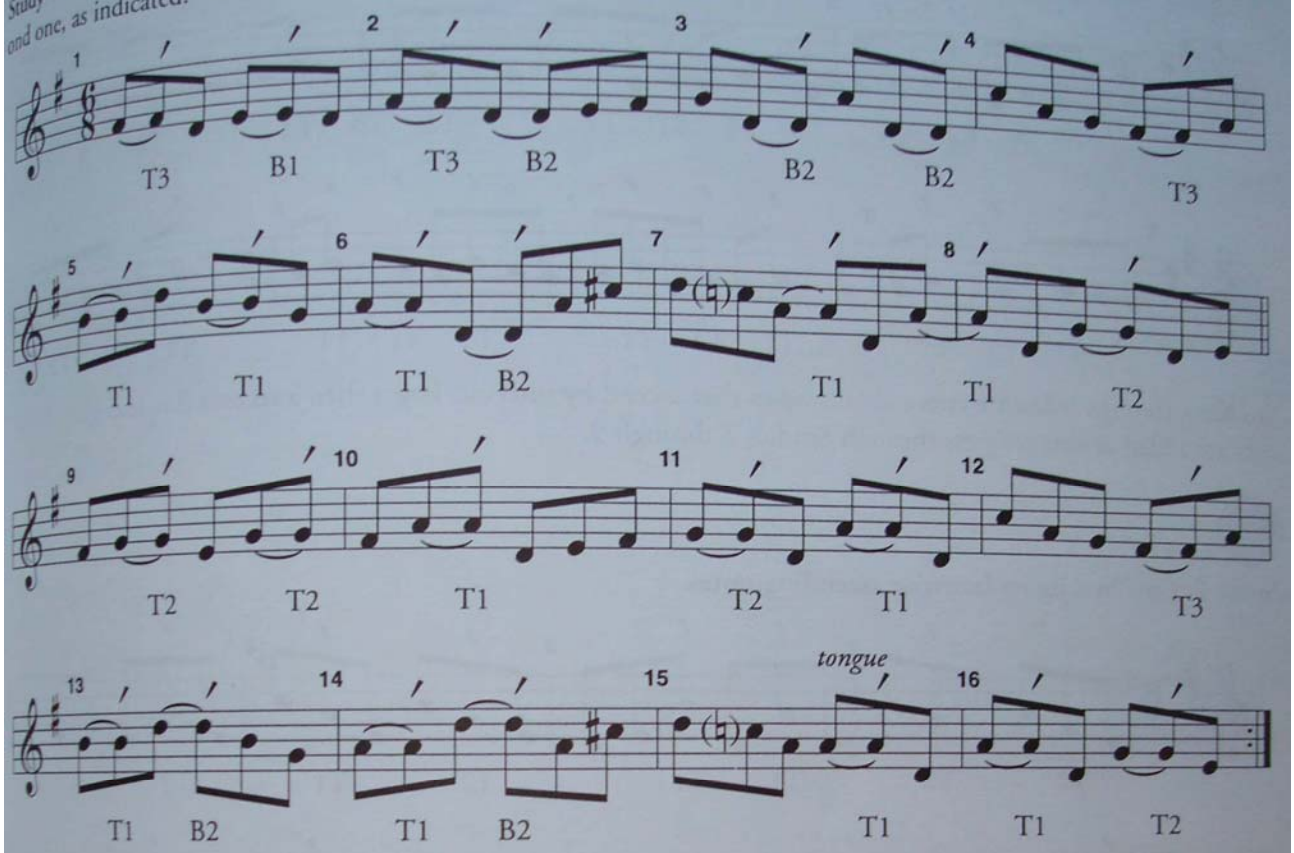
Track 17

Study 3. Cuts in a jig on repeated notes that fall on the first and second subdivisions of the pulse.



Track 18

Study 4. A variety of cuts on repeated notes in a jig. In measure 15, there are three As in a row. Tongue the second one, as indicated.



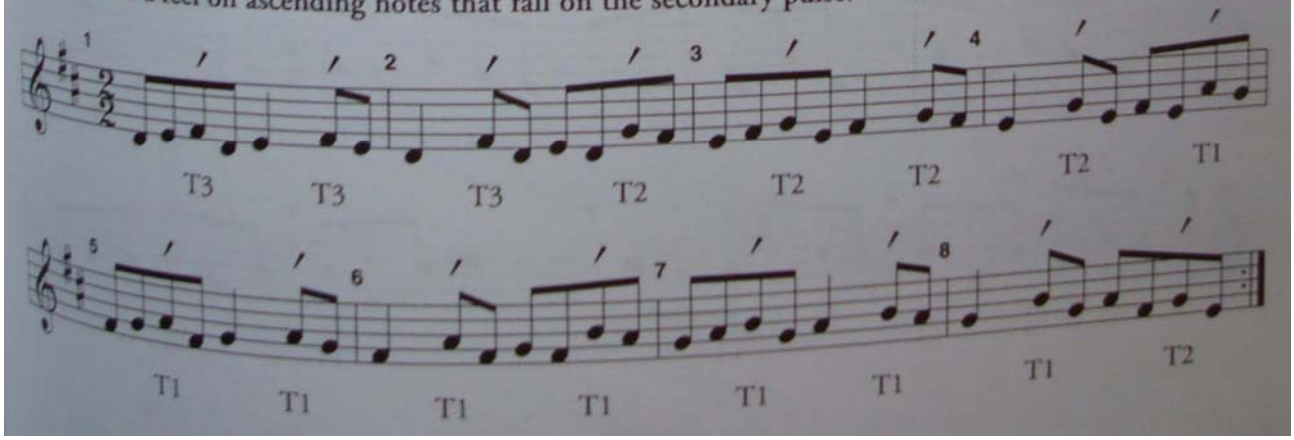
Studies 5–9: Cuts on Ascending Notes

Studies 5 through 9 address cuts on ascending notes.

Studies 5 and 6 are derived from the A part of the reel *John Stenson's.* For a complete setting of the tune see p. 352 in Section 7.

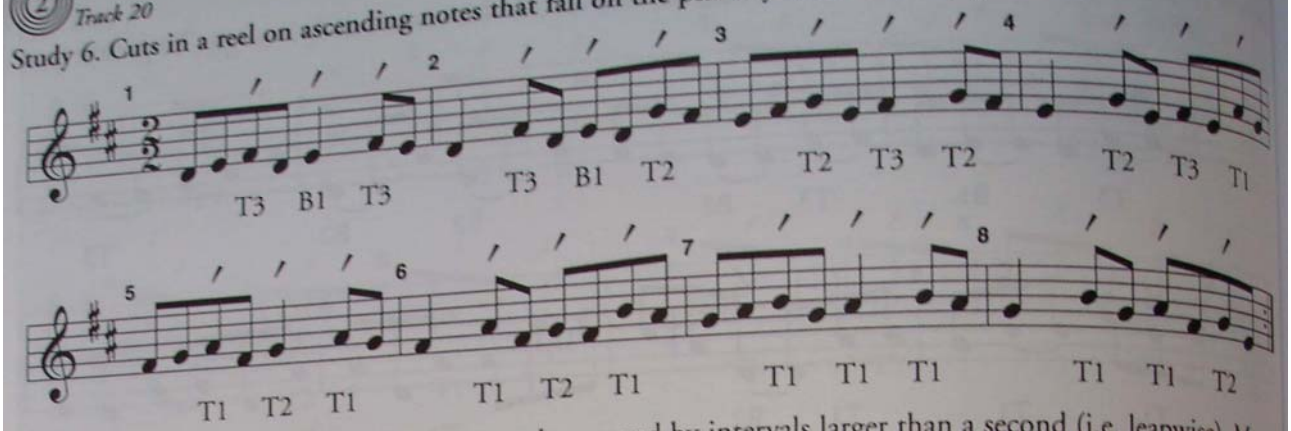
Track 19

Study 5. Cuts in a reel on ascending notes that fall on the secondary pulse.



Track 20

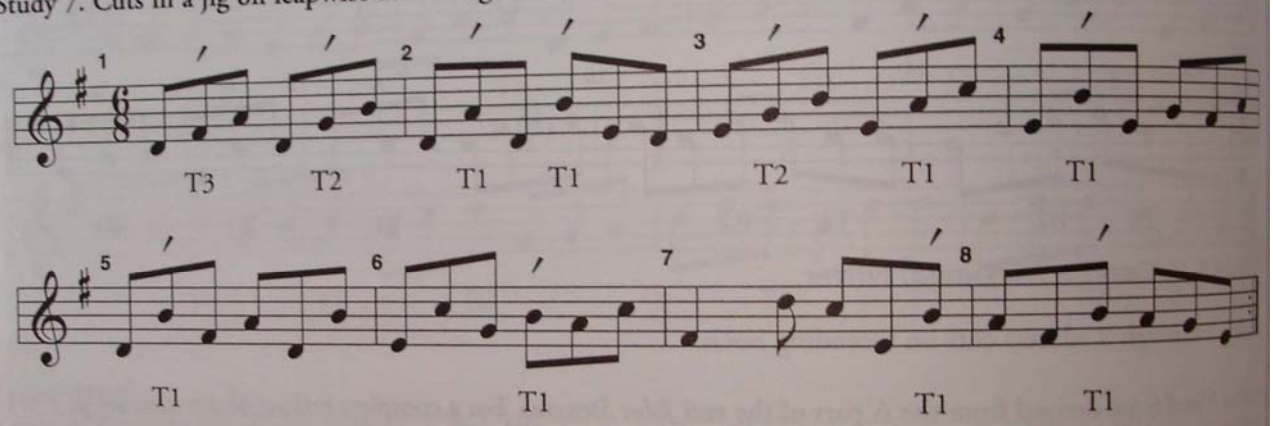
Study 6. Cuts in a reel on ascending notes that fall on the primary and secondary pulse.



Studies 7 through 9 feature cuts only on notes that ascend by intervals larger than a second (i.e. leapwise). More cuts are added as you progress through Studies 7 through 9.

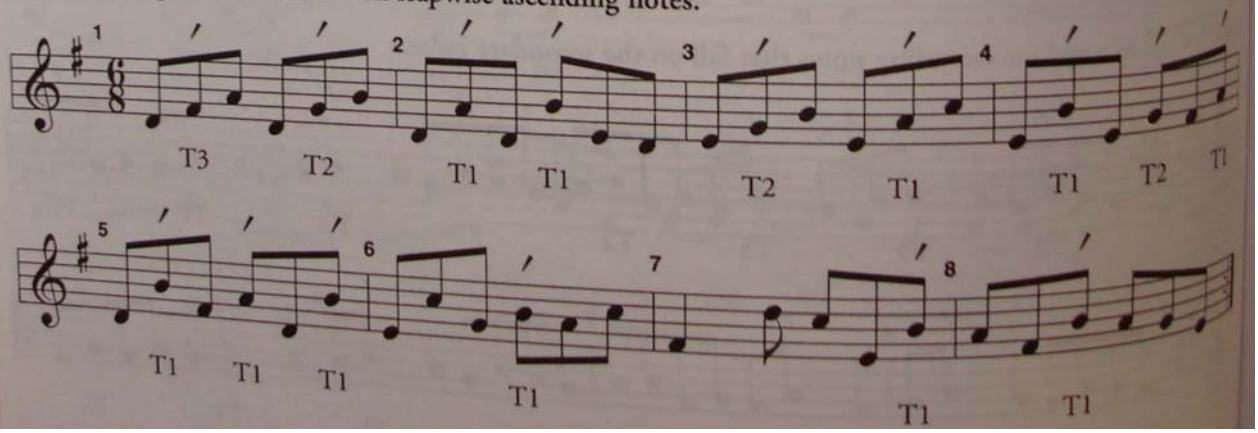
Track 21

Study 7. Cuts in a jig on leapwise ascending notes.



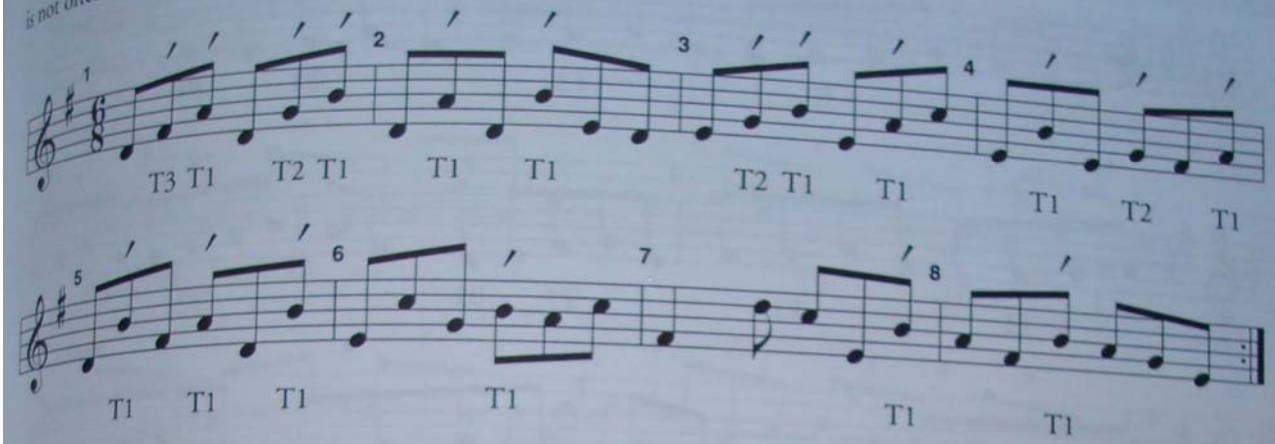
Track 22

Study 8. Adding a few more cuts on leapwise ascending notes.



Track 23

Study 9. Adding still more cuts on leapwise ascending notes. This study includes cuts on consecutive notes. This is not often done in the tradition, but it makes for good practice.



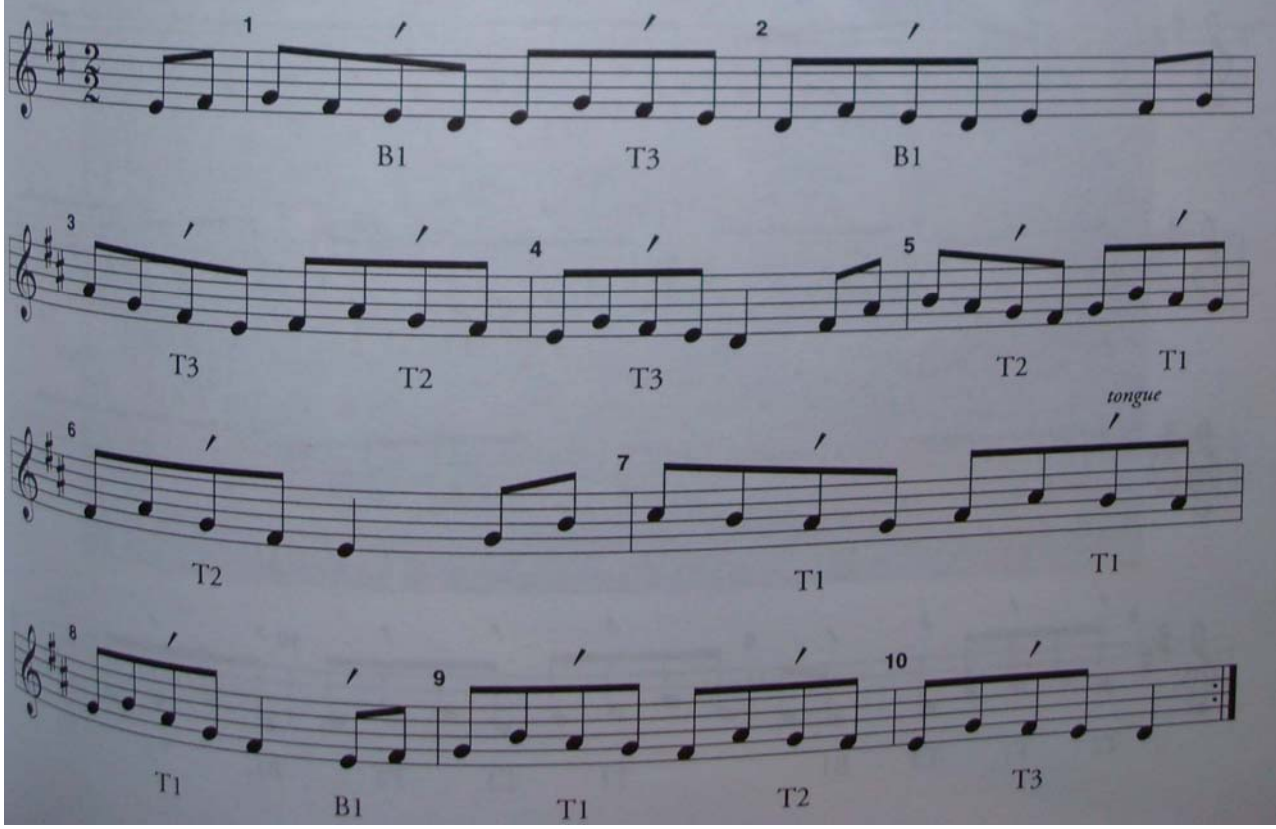
Studies 10–13: Cuts on Descending Notes

Studies 10 through 13 feature cuts on descending notes. In Studies 10 through 12 the notes in question descend stepwise only (i.e. by only one step of the mode or scale) and therefore employ normal cut fingerings. Study 13 features cuts on notes that descend leapwise. These cuts require special fingerings. For a discussion of this, see *Cuts on Notes that Descend by an Interval Larger than a Second* in Chapter 7, pp. 130-133. As in the earlier studies, fingerings for all cuts are shown below the notes.

Note that the cut on B in measure 7 (Studies 10 through 12) is more easily sounded when tongued.

Track 24

Study 10. Cuts in a reel on stepwise descending notes that fall on the secondary pulse.



Track 25

Study 11. Cuts in a reel on stepwise descending notes that fall on the primary and secondary pulse.

1 B1 T3 2 B1 B1

3 T3 T2 4 T3 B2 5 T2 T1

6 T2 B1 7 T1 tongue T1

8 T1 T3 9 T1 T2 10 T3 B2

Track 26

Study 12. A few more cuts on stepwise descending notes that fall on the primary and secondary pulse.

1 B1 T3 2 B2 B1 B1

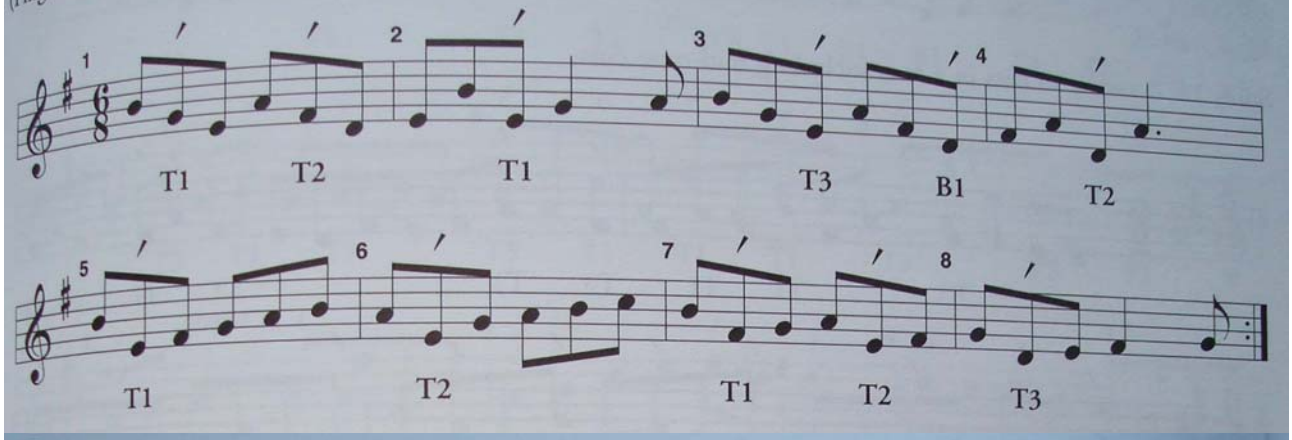
3 T3 T2 4 B1 T3 B2 5 T2 T1

6 T3 T2 B1 7 T1 tongue T1

8 T2 T1 T3 B1 9 T1 T3 T2 10 B1 T3 B2

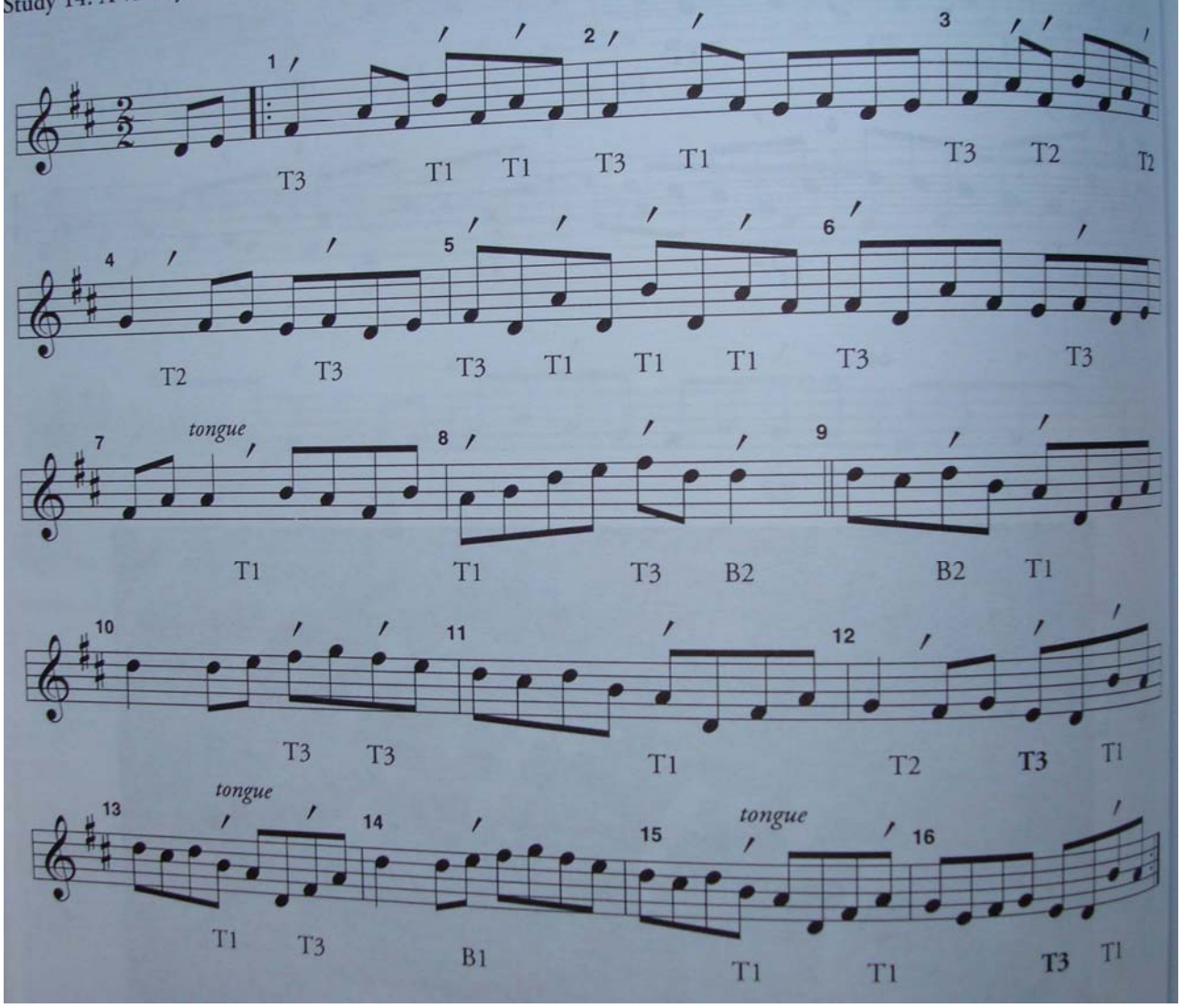
Track 27

Study 13. Cuts in a jig on leapwise descending notes. Pay special attention to the indicated cut fingerings in this study. They are not the normal ones. Instead, they are determined by the fingering of the note that precedes the cut. In this study, and in Studies 14–17, the fingerings for leapwise descending cuts are shown in bold type. (Fingerings for *stepwise* descending cuts are shown in normal type.)



Track 28

Study 14. A variety of cuts in a reel, including mid-note cuts.



Track 29

udy 15. A larger variety of cuts in a reel.

1 T3 T1 T1 2 T3 T1 B1 B1 3 T3 T2 T1 T2

4 T2 T2 T3 5 T3 T1 T1 T1 6 T3 T2 T3

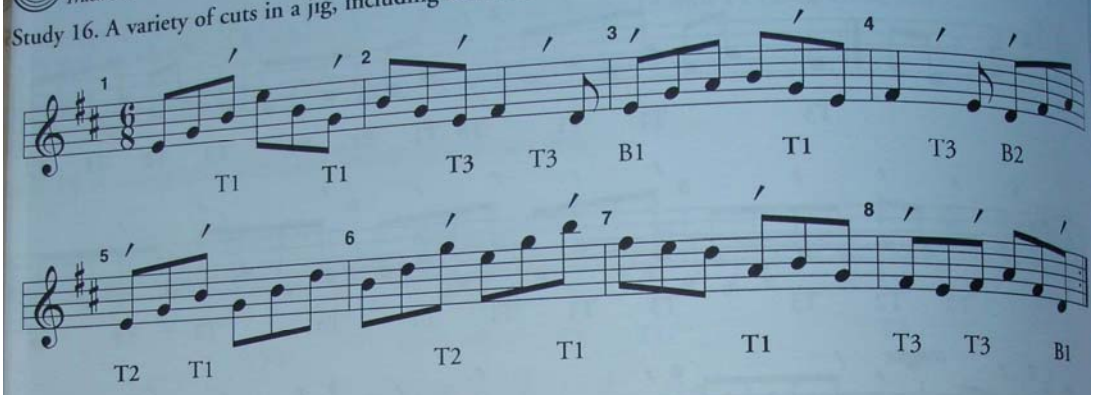
7 tongue T3 T1 T1 8 T1 T3 B2 B2 9 B2 T1

10 T3 T3 11 B2 T1 12 T2 T3 T1

13 tongue T1 T3 14 B1 B1 15 tongue T1 T2 T1 16 T3 T3 T1

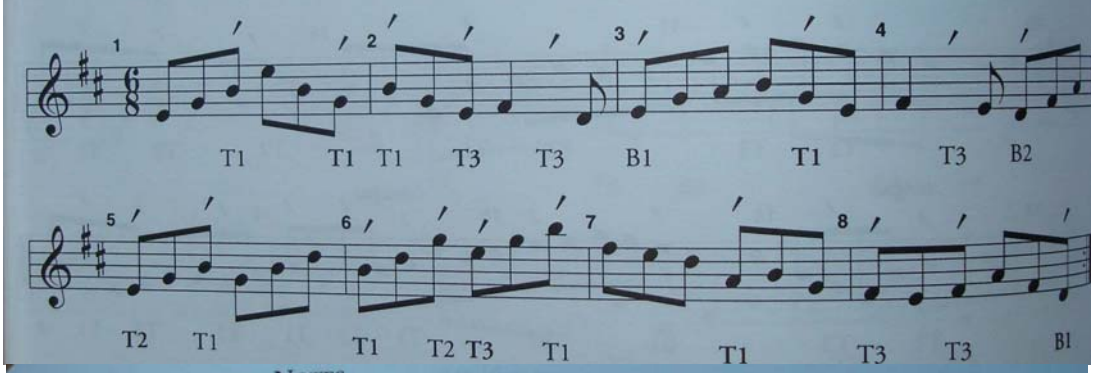
Track 30

Study 16. A variety of cuts in a jig, including mid-note cuts.



Track 31

Study 17. A larger variety of cuts in a jig.

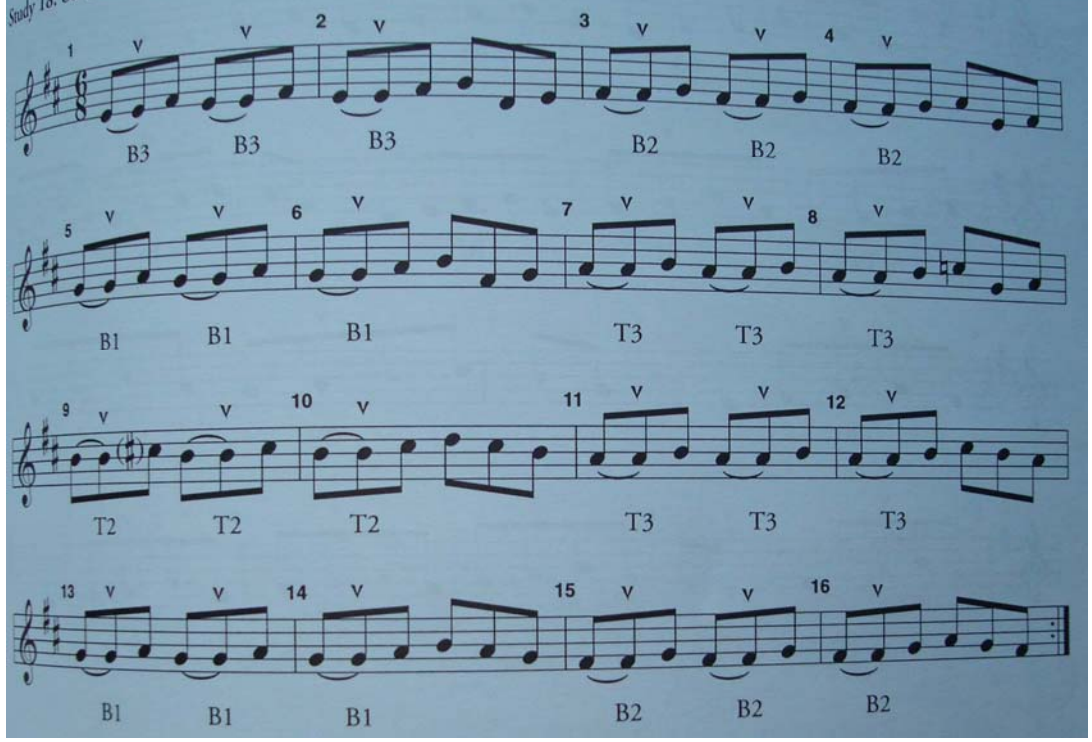


Study 18: Strikes on Repeated Notes

In the studies on strikes, strike fingerings are indicated below the noteheads.

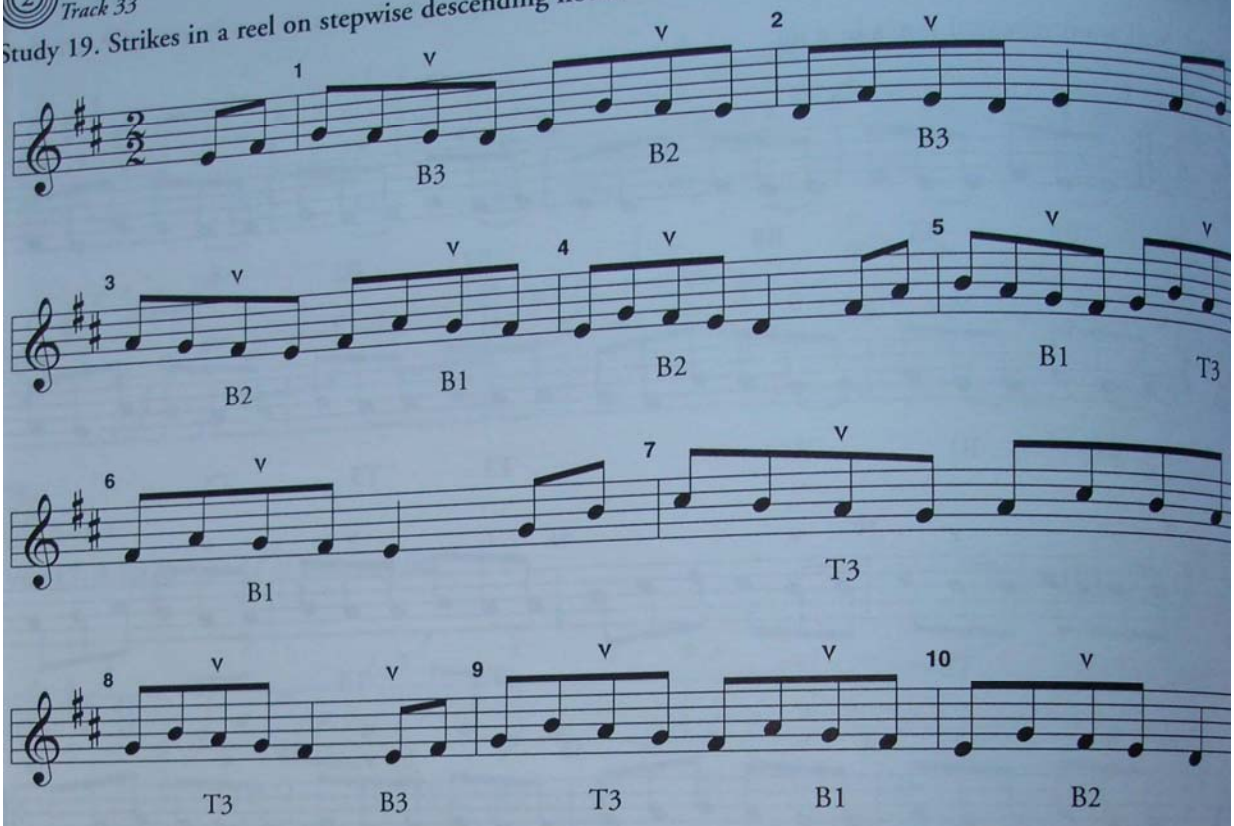
Track 32

Study 18. Strikes on repeated notes in a jig.



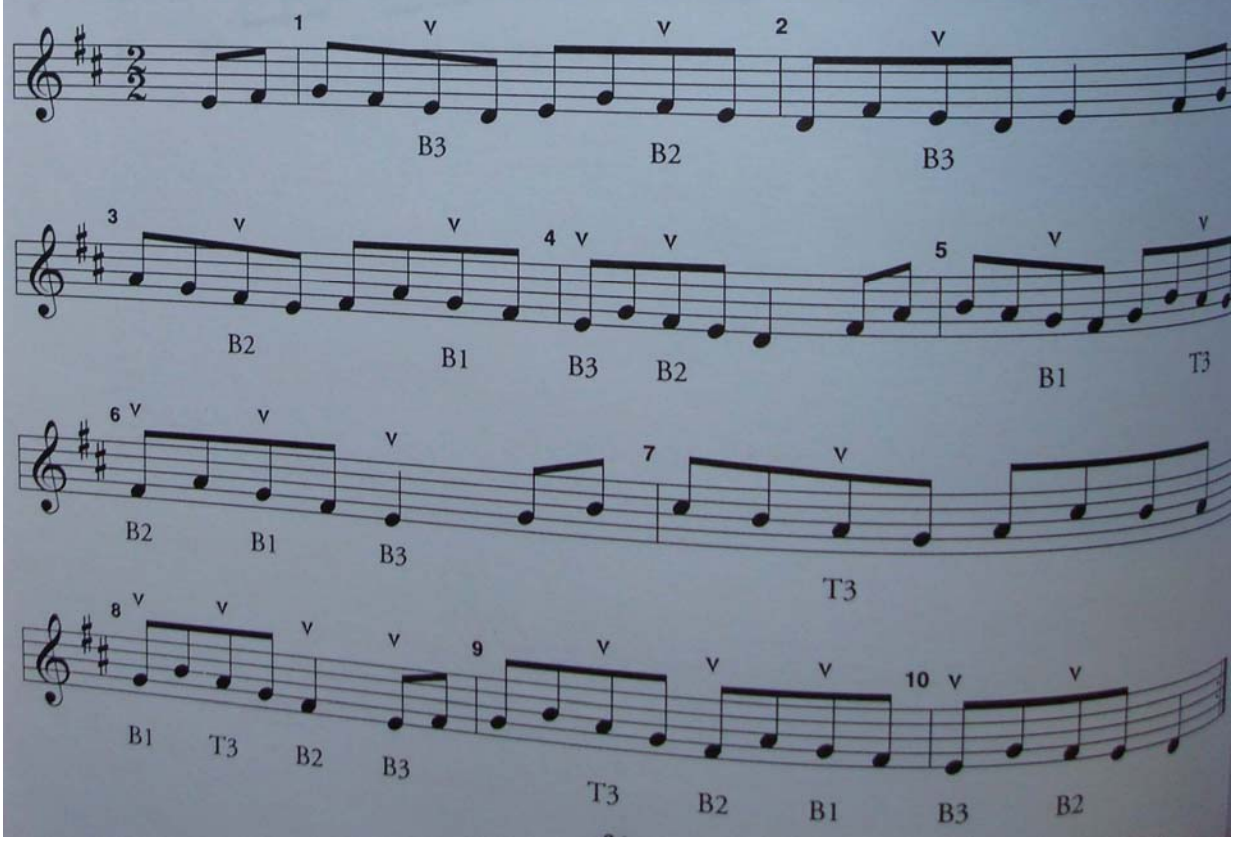
Track 33

Study 19. Strikes in a reel on stepwise descending notes.



Track 34

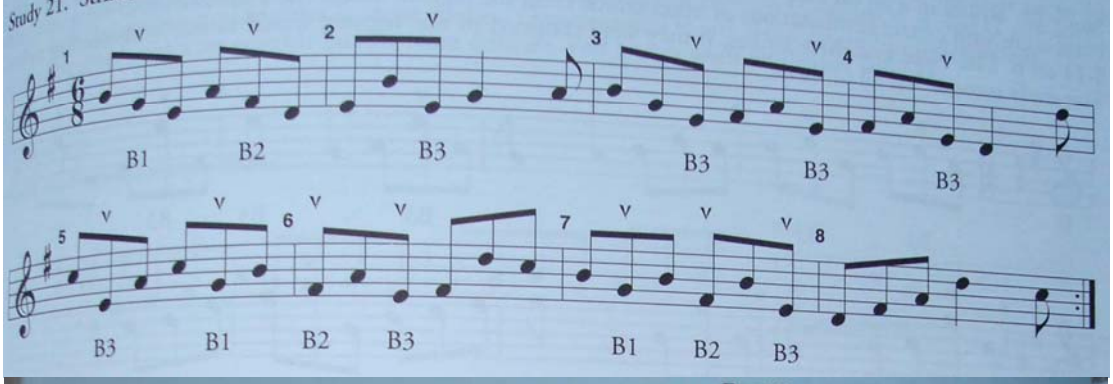
Study 20. More strikes in a reel on stepwise descending notes.



Study 21: Strikes on Leapwise Descending Notes

Track 35

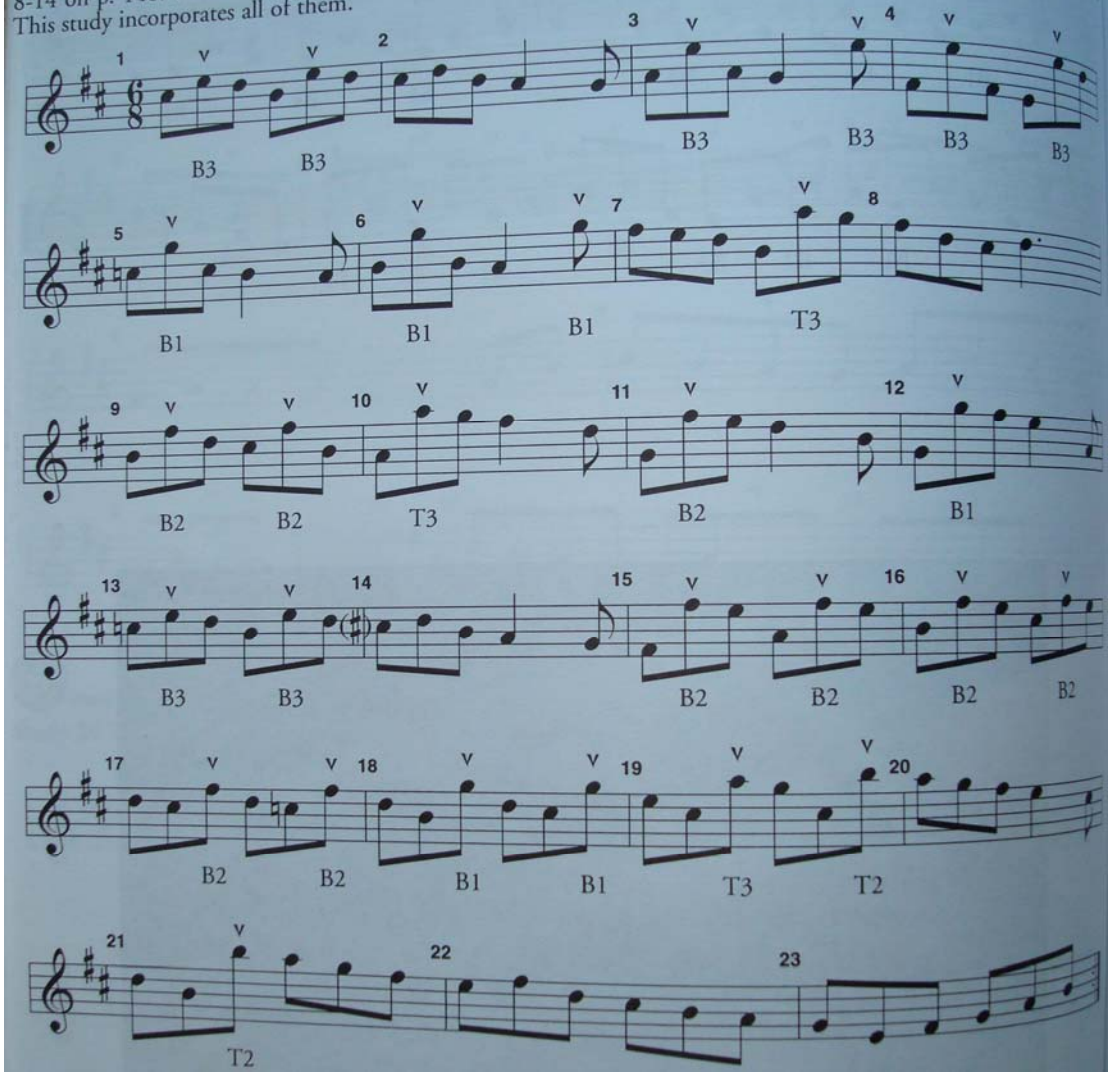
Study 21. Strikes on leapwise descending notes in a jig.



Study 22: Strikes on Ascending Notes that Cross the Register Break

Track 36

Study 22. Strikes in a jig on ascending notes that cross the register break. The only strikes possible on ascending notes occur with certain combinations of notes which cross the register break. For a summation of them see Figures 8-14 on p. 146. Note that these strikes, if they were confined to one register, would in fact be descending strikes. This study incorporates all of them.



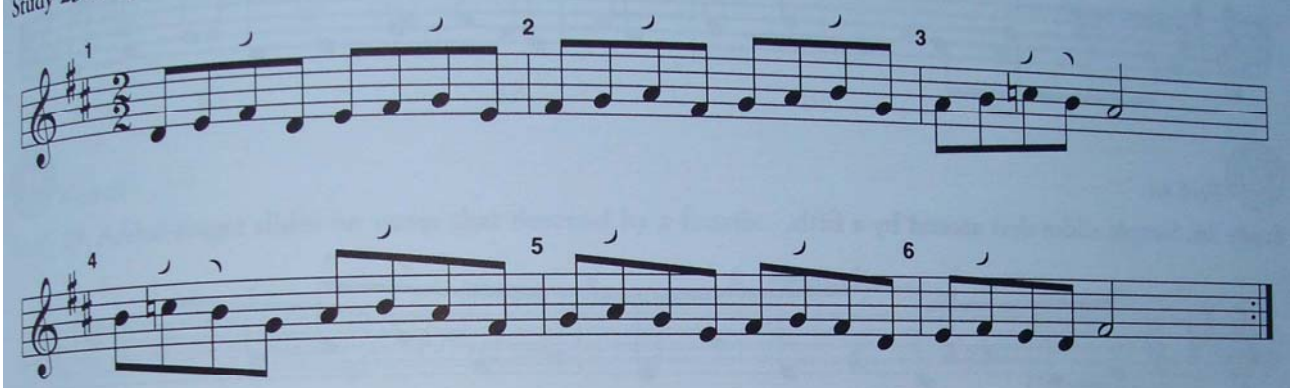
Studies 23–26: Simple Slides

Study 23 features stepwise simple slides.

The slide up to C-natural ascends to the half-hole fingering for that note. Once you have done the slide up to the half-hole C, it is easy to slide back down to B. The descending simple slide from C-natural to B, and G to F-sharp, are the only descending simple slides in these studies. Opportunities to use them abound in the repertoire. Other descending simple slides are possible but are more difficult. Feel free to work on them if you like.

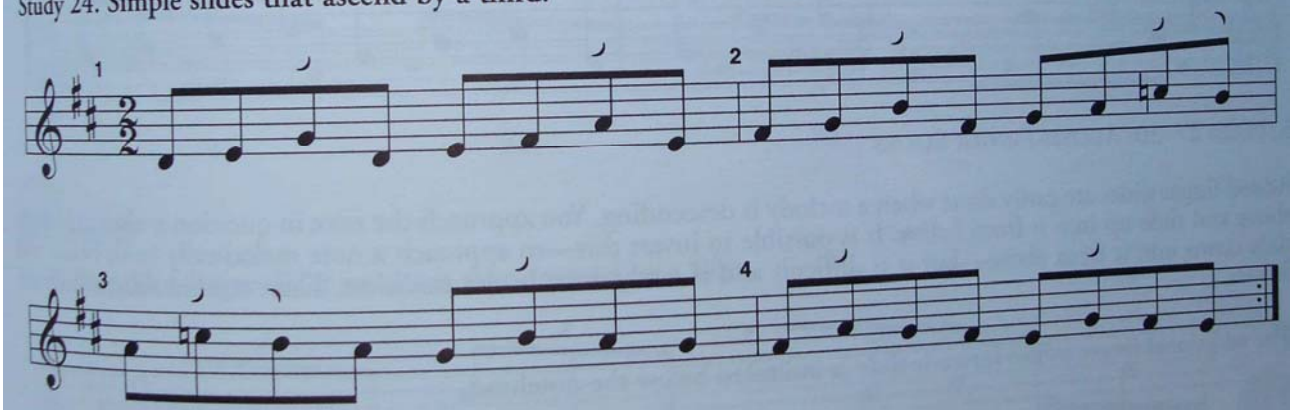
Track 37

Study 23. Stepwise simple slides.



Track 38

Study 24. Simple slides that ascend by a third.



Track 39

Study 25. Simple slides that ascend by a fourth.

Track 40

Study 26. Simple slides that ascend by a fifth.

STUDIES 27–30: ADDED-FINGER SLIDES

Added-finger slides are easily done when a melody is descending. You approach the note in question melodically fr above and slide up into it from below. It is possible to invert this—to approach a note melodically from below a slide down into it from above—but it is difficult and is rarely done in the tradition. These studies address only t former.

The additional finger to use for each slide is indicated below the notehead.

Track 41

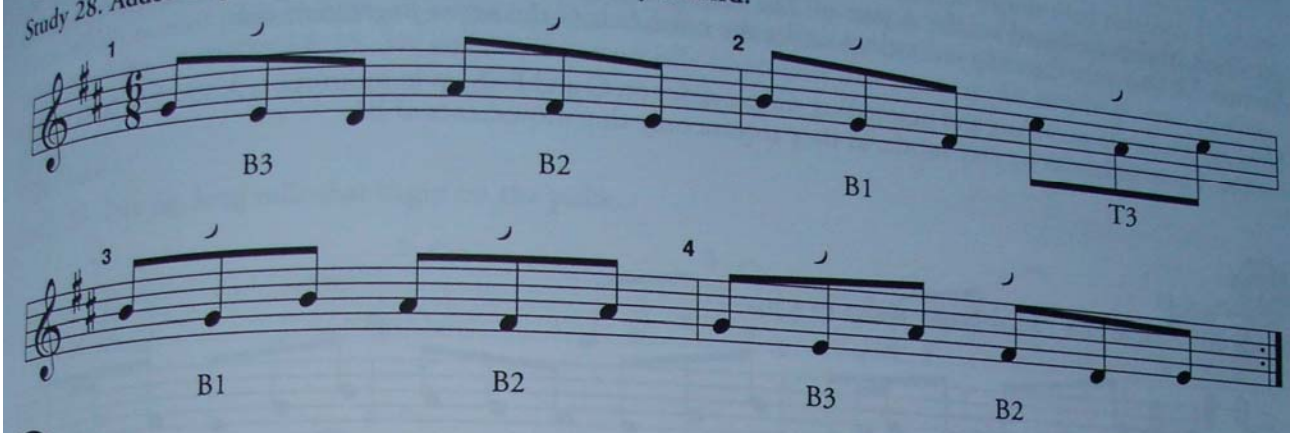
Study 27. Stepwise added-finger slides.

B3 B2 B1 T3 T2 T3

B1 B2 B3 B1

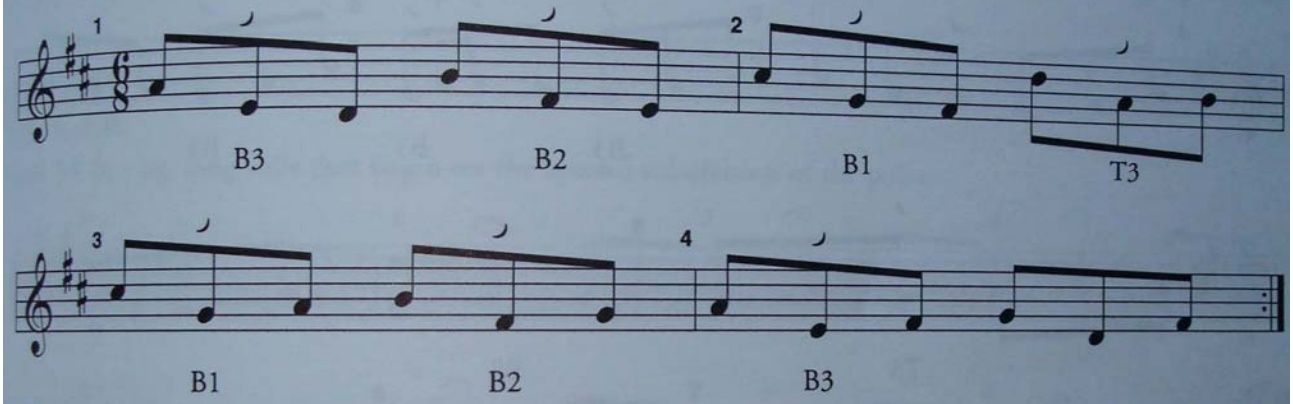
Track 42

Study 28. Added-finger slides on notes that descend by a third.



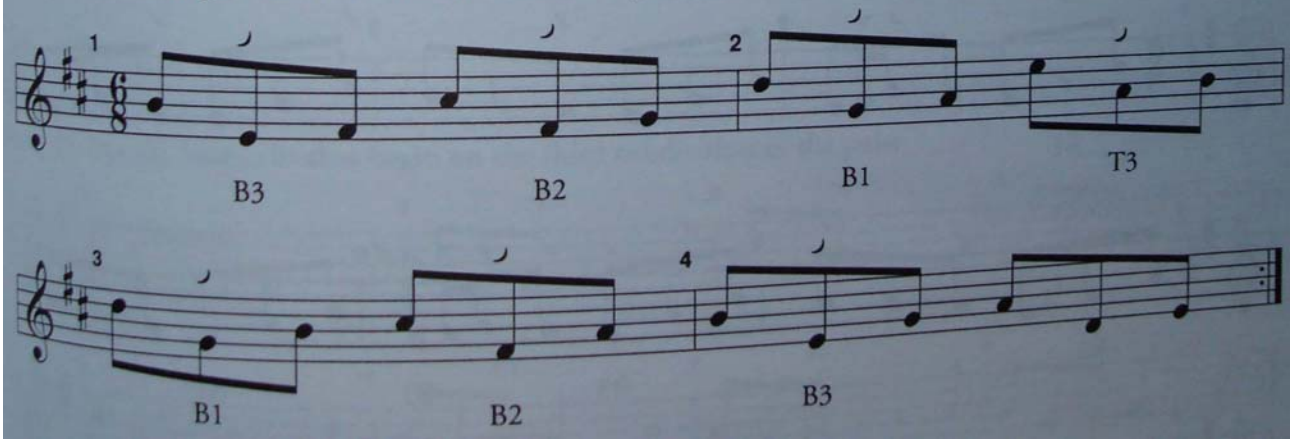
Track 43

Study 29. Added-finger slides on notes that descend by a fourth.



Track 44

Study 30. Added-finger slides on notes that descend by a fifth.



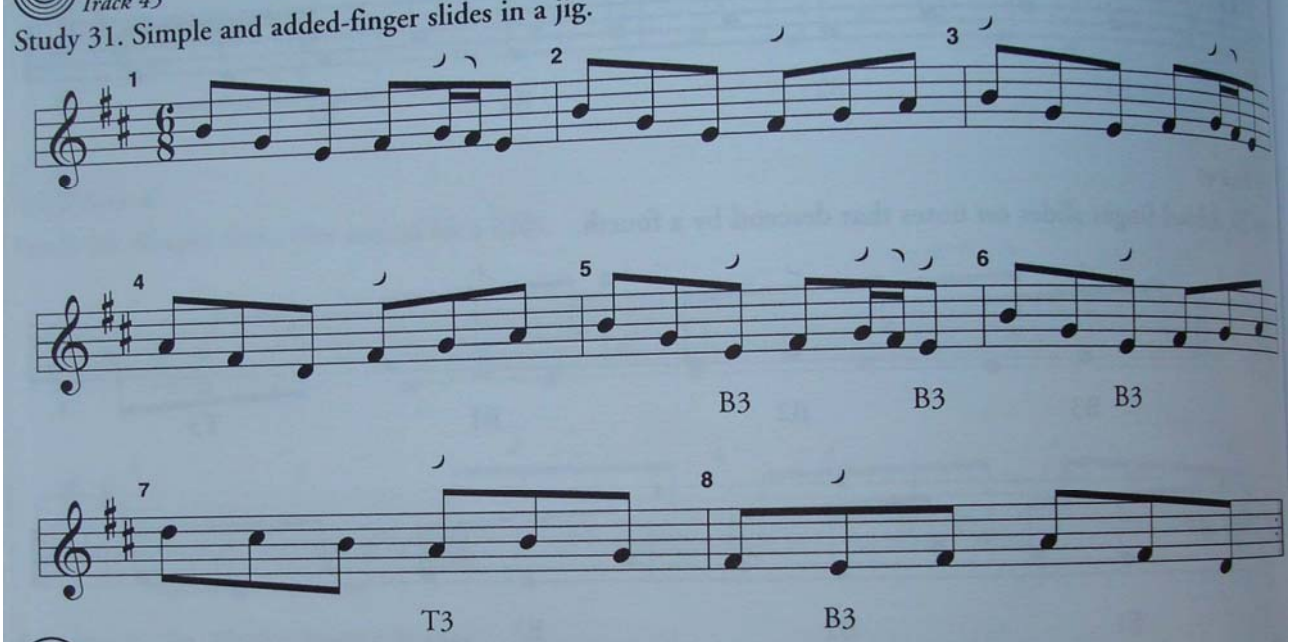
Studies 31 and 32: Simple and Added-Finger Slides Together

Study 31 contains both simple and added-finger slides—quite a few, for the sake of practice. More are added in Study 32. Both studies are based on the A part of *The Monaghan Jig*. (For a complete setting of the tune see p. 34[illegible] Section 7.) There are fingering indications under the noteheads of the *added-finger slides* only.

Note especially the ascending and descending simple slides on G and F-sharp in measures 1, 3, and 5 of both of the studies. These slides can be very subtle, as they require only tiny movements of B1.

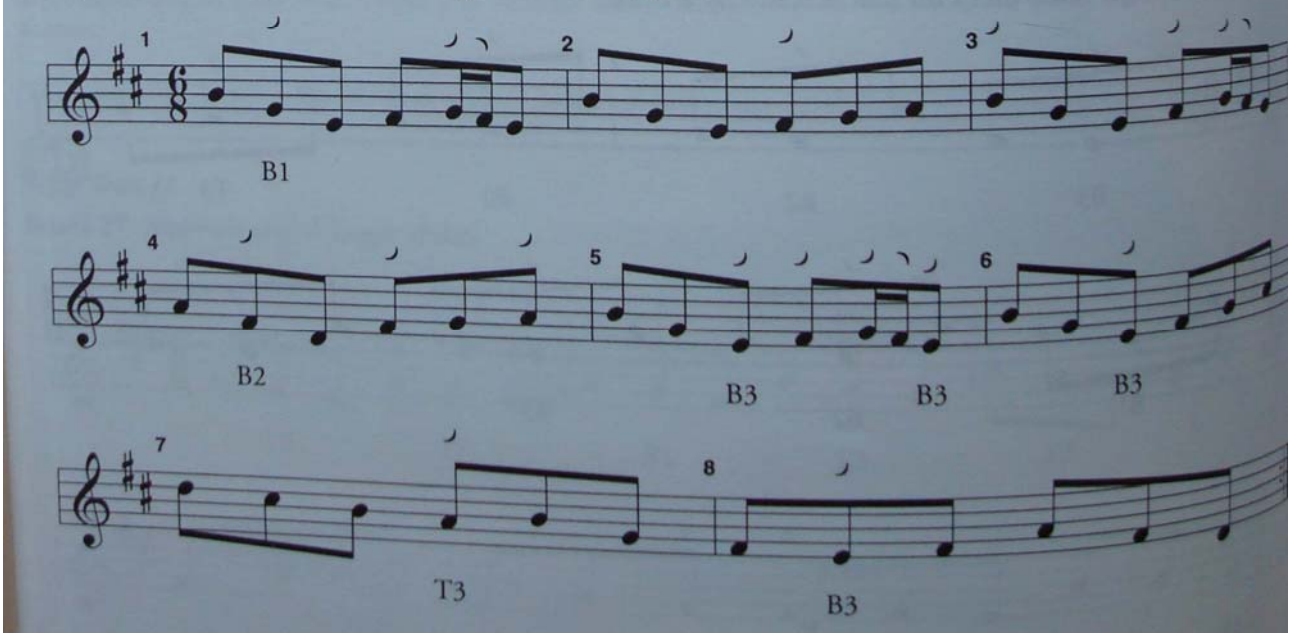
Track 45

Study 31. Simple and added-finger slides in a jig.



Track 46

Study 32. More simple and added-finger slides in a jig.

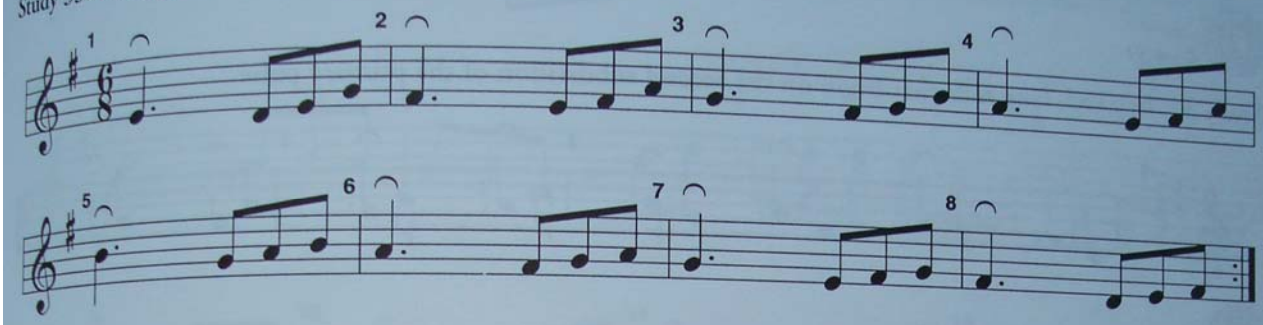


Studies 33–41: Long Rolls

Studies 33–41 feature long rolls that begin in differing places in relation to the pulse. In each study, make sure you know which note of the roll falls on the pulse: either the first note, the cut note, or the struck note. Give that note some emphasis. In studies 34, 35, 37, and 39, it is especially important that you play the rolls in an even rhythm.

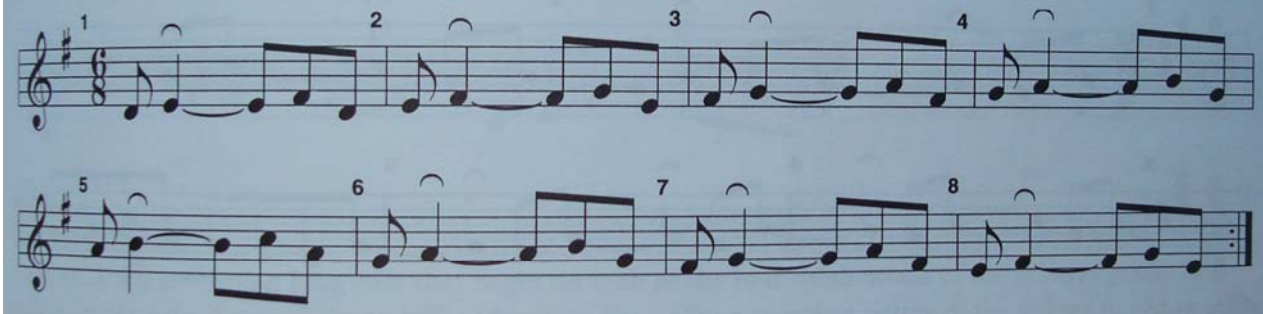
Track 47

Study 33. In a jig, long rolls that begin on the pulse.



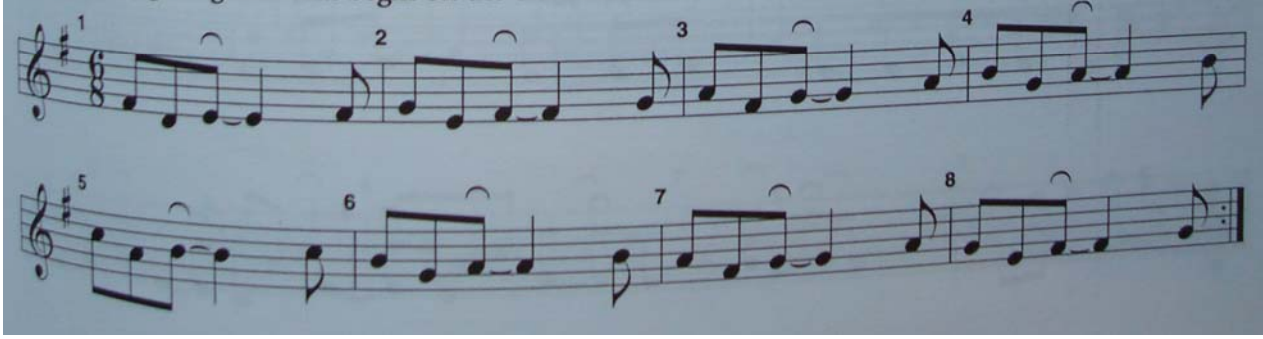
Track 48

Study 34. In a jig, long rolls that begin on the second subdivision of the pulse.



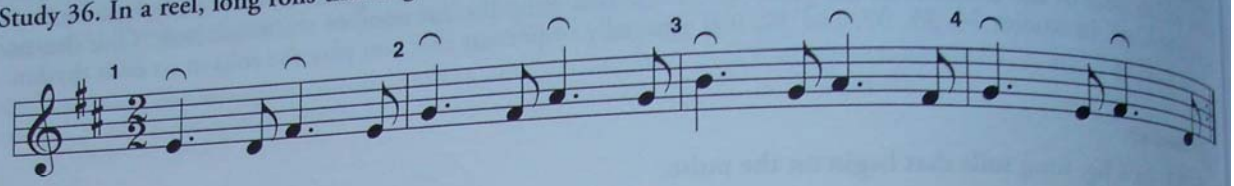
Track 49

Study 35. In a jig, long rolls that begin on the third subdivision of the pulse.



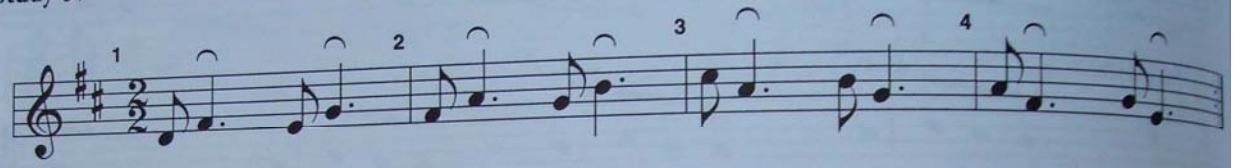
Track 50

Study 36. In a reel, long rolls that begin on the primary pulse.



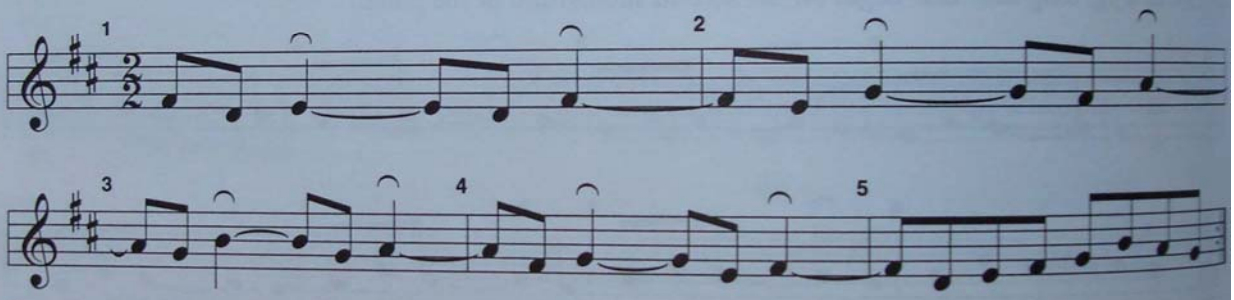
Track 51

Study 37. In a reel, long rolls that begin on the second subdivision of the primary pulse.



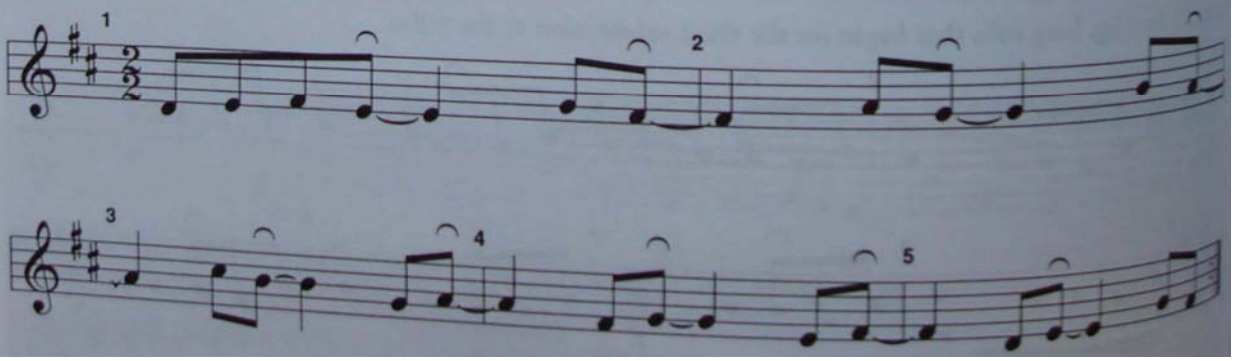
Track 52

Study 38. In a reel, long rolls that begin on the third subdivision of the primary pulse (or, looking at it another way, that begin on the secondary pulse).



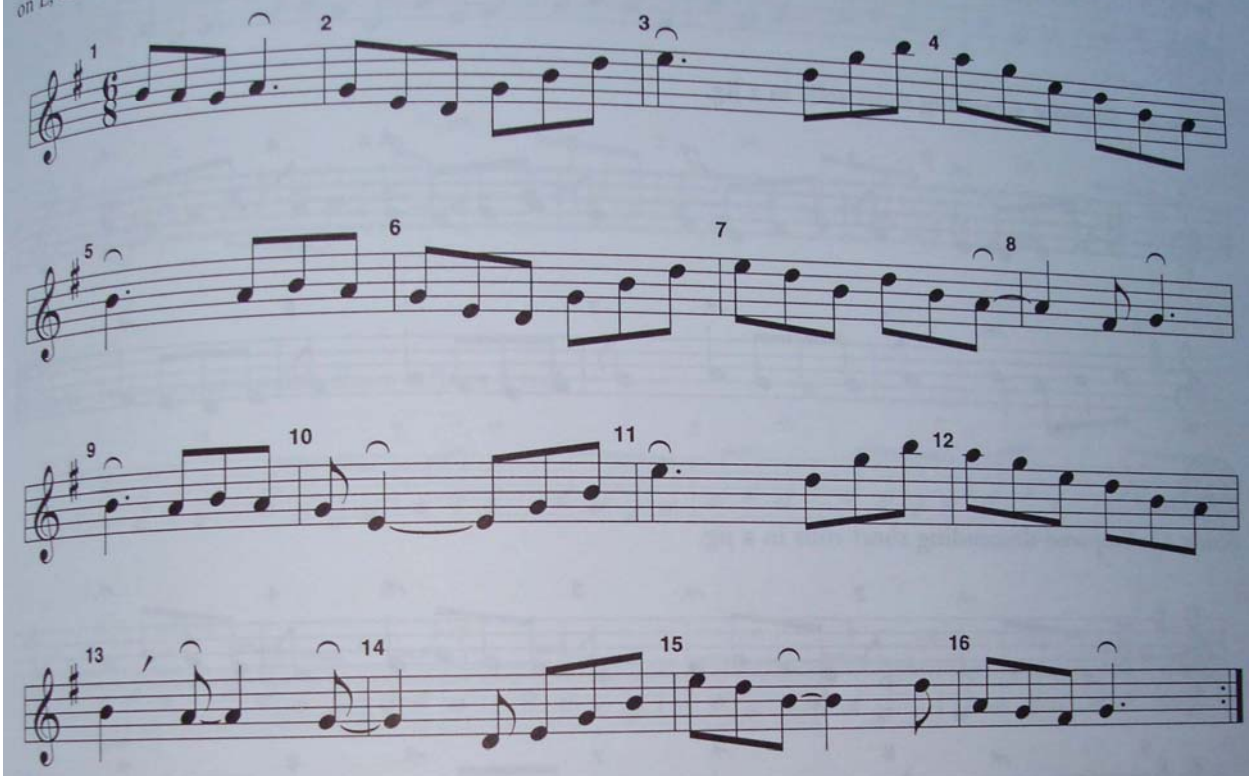
Track 53

Study 39. In a reel, long rolls that begin on the fourth subdivision of the primary pulse.



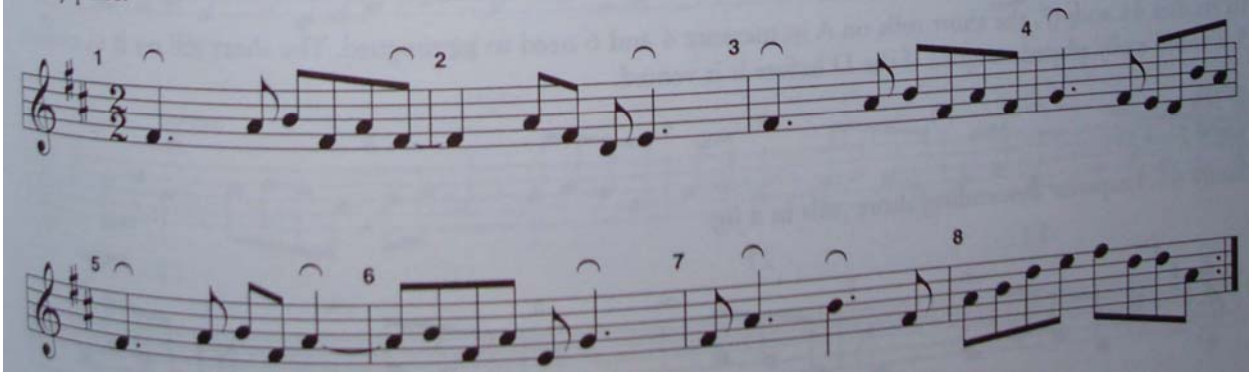
Track 54

Study 40. A jig containing long rolls that begin on each of the three subdivisions of the pulse. This study is based on the A part of *Willie Coleman's Jig.* (For a complete setting see p. 344 in Section 7.) It contains long rolls, on E, G, A, and B, that begin on each of the three subdivisions of the pulse.



Track 55

Study 41. A reel containing long rolls that begin on each of the four subdivisions of the primary pulse. This study is based on the A part of the reel *The Mountain Road.* (For a complete setting of the reel see p. 353 in Section 7.) It contains long rolls, on E, F-sharp, G, A, and B, that begin on each of the four subdivisions of the primary pulse.

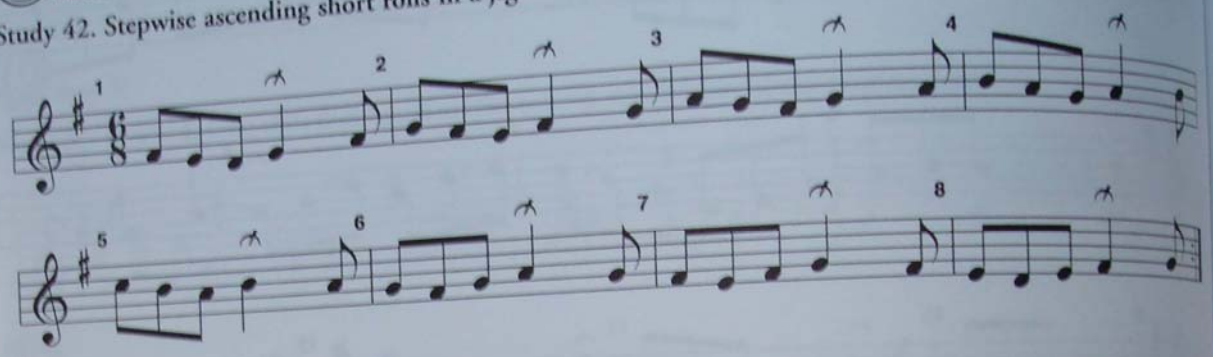


Studies 42–49: Short Rolls

Studies 42–49 features short rolls in jigs and reels. Since short rolls begin with a cut note, your practice on ascending and descending cuts will pay high dividends when it comes to playing short rolls. Consequently, in the following group of short-roll studies I do not go through all ascending and descending cut scenarios that I explore in Studies 5–13. Also, short rolls rarely begin on nonpulse notes, so I don't address such situations in these studies.

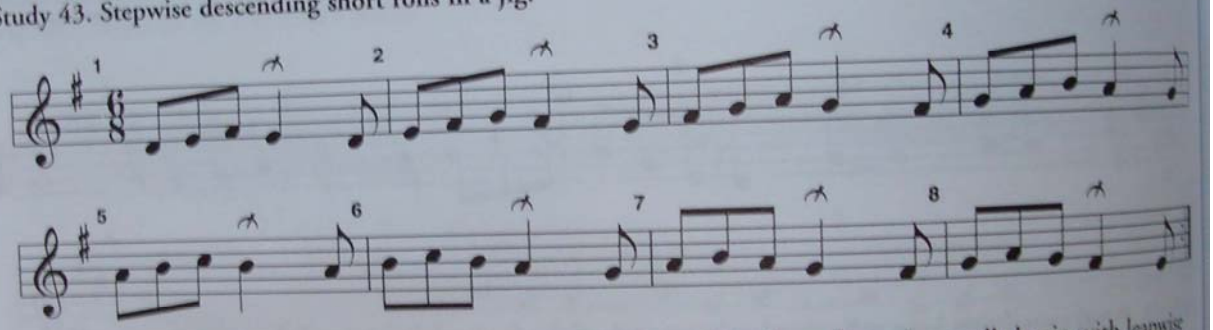
Track 56

Study 42. Stepwise ascending short rolls in a jig.



Track 57

Study 43. Stepwise descending short rolls in a jig.

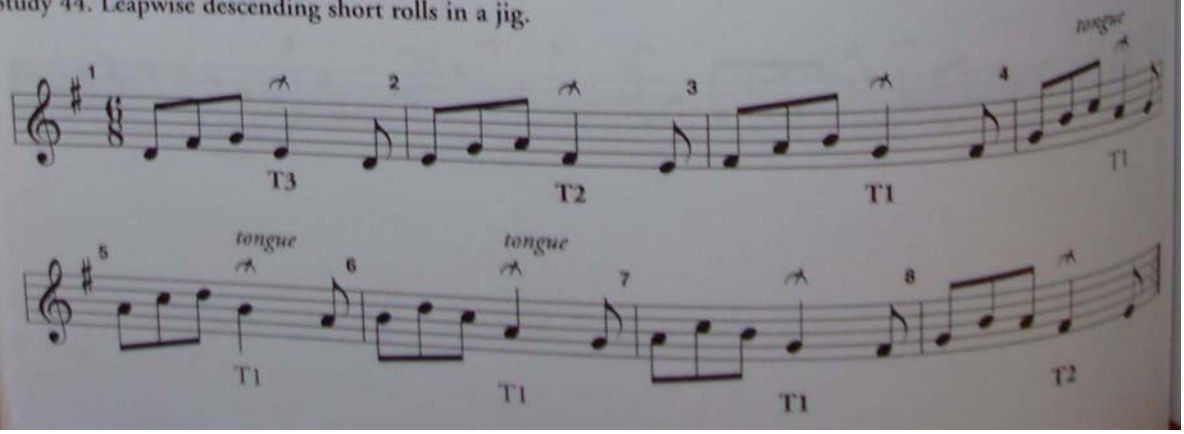


Some of the following studies feature leapwise descending short rolls. Since these short rolls begin with leapwise descending cuts, special fingerings for those cuts are needed. When those fingerings are called for, they are shown in bold type.

In studies 44 and 47, the short rolls on A in measure 4 and 6 need to be tongued. The short roll on B in measure 5 is more easily played tongued if the D before it is vented.

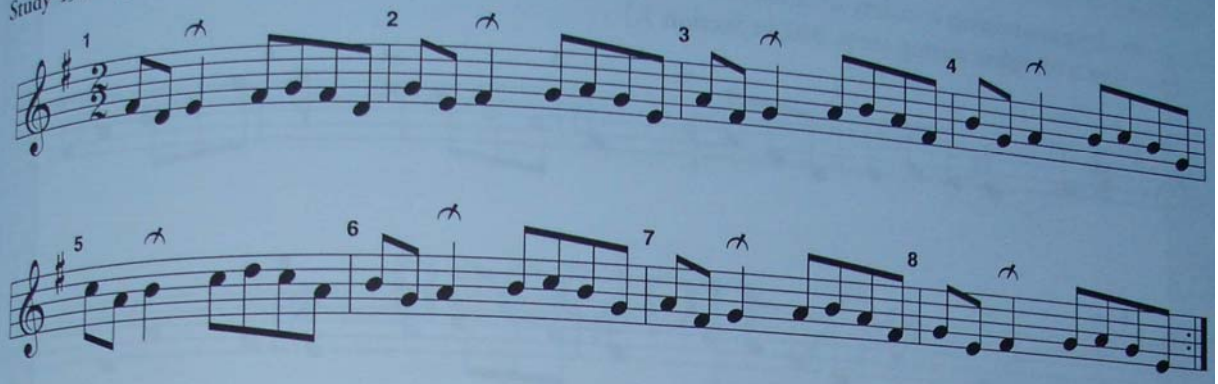
Track 58

Study 44. Leapwise descending short rolls in a jig.



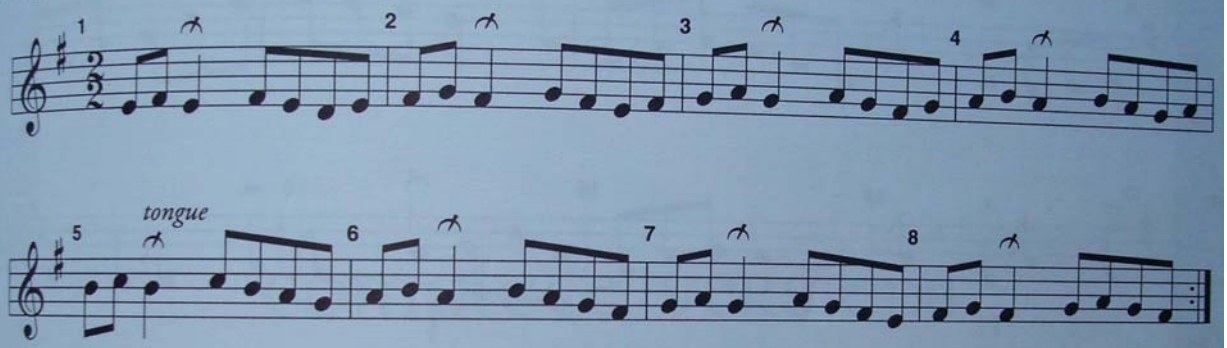
Track 59

Study 45. Stepwise ascending short rolls in a reel.



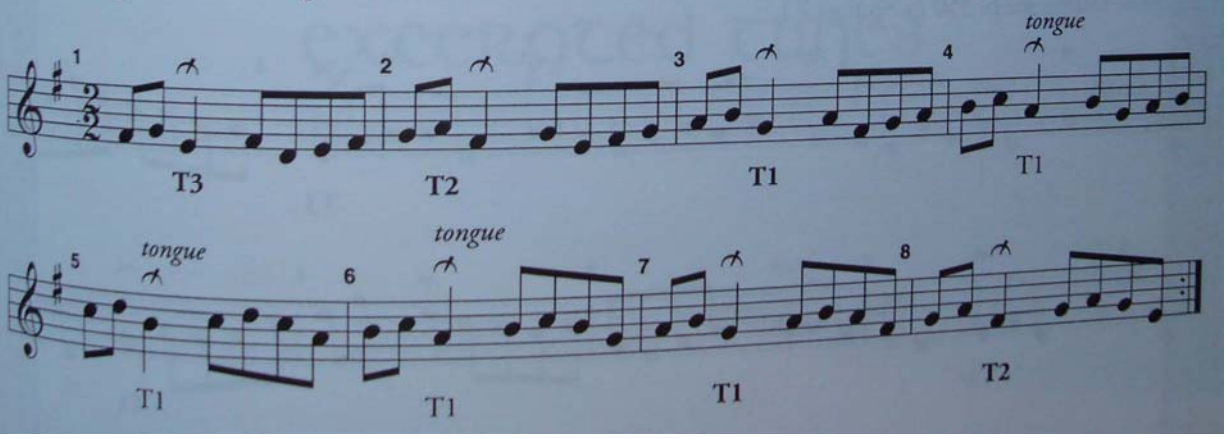
Track 60

Study 46. Stepwise descending short rolls in a reel.



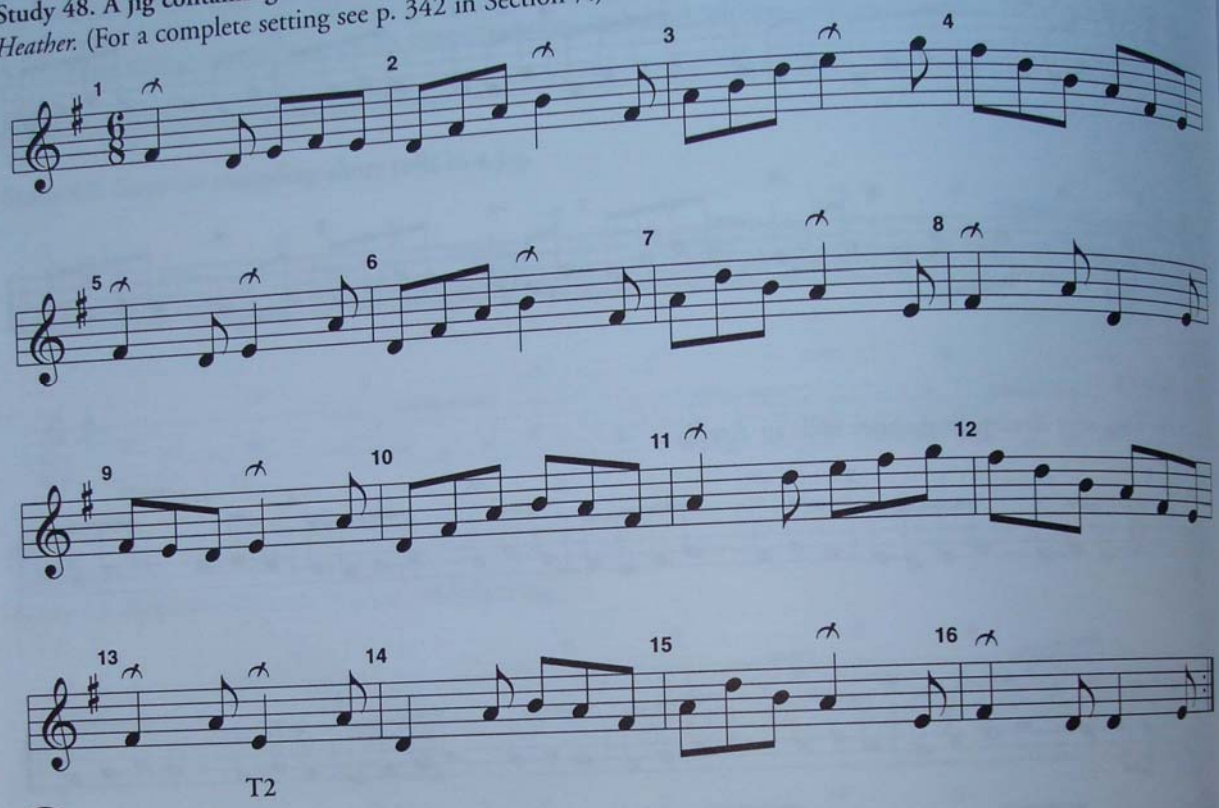
Track 61

Study 47. Leapwise descending short rolls in a reel.



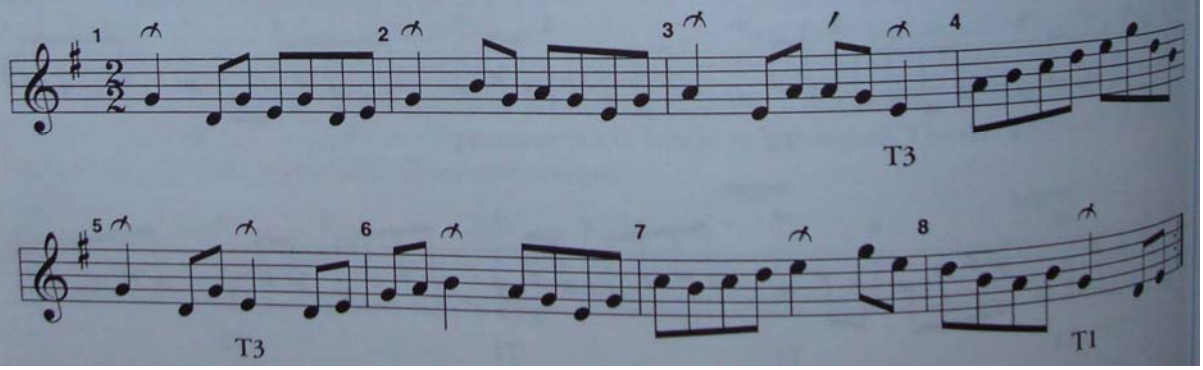
Track 62

Study 48. A jig containing a variety of short rolls. This study is based on the A part of the jig *The Rose in the Heather.* (For a complete setting see p. 342 in Section 7.)



Track 63

Study 49. A reel containing a variety of short rolls. This study is based on the A part of *The Glen Allen Reel.* (For a complete setting see p. 350 in Section 7.)



Часть 7

Полные версии мелодий

В Главах 1-21 я приводил отрывки из различных мелодий. В этой части можно найти полные версии этих мелодий.

Эти версии – базовые, однако нельзя считать их «стандартными». Они содержат украшения и вариации, являющиеся для ирландской флейты и вистла идиоматичными. Они не иллюстрируют какой-то конкретный стиль, однако они неизбежно отражают в какой-то мере мой собственный стиль игры. В большинстве мелодий я добавил довольно мало украшений, а места для дыхания не обозначил вообще. Указанные украшения могут плохо работать в вашем собственном стиле, так что можете менять их как вам угодно, игнорировать или добавлять свои собственные.

Если в мелодии используются ноты ниже D, то я дерзнул исполнить эти ноты на октаву выше. Над такими нотами в данном разделе нарисован значок, похожий на бриллиант.

На диске №2 я исполняю эти мелодии так, как здесь написано, но с моей собственной фразировкой, дыханием, выброшенными и укороченными нотами, вариациями. Я часто играю повторяющие части так, что они немного отличаются от их первого исполнения, так что если вы сравните их, то найдёте много небольших отличий. Это импровизационная музыка, и потому очень сложно постоянно играть её так, как она записана в нотах.

ДВОЙНЫЕ ДЖИГИ

The Battering Ram
The Blarney Pilgrim
The Cliffs of Moher
Tom Billy's Jig
The Frost Is All Over
The Humours Of Ballyloughlin
Jimmy Ward's Jig
The Monaghan Jig
Old Joe's Jig
The Rose In The Heather
Scotsman Over The Border
Tripping Up The Stairs
Whelan's Jig
Wilie Coleman's Jig

ОДИНАРНЫЕ ДЖИГИ (СЛАЙДЫ)

The Star Above The Garter

СЛИП-ДЖИГИ

A Fig For A Kiss
Hardiman The Fiddler
The Whinny Hills Of Leitrim

РИЛЫ

Christmas Eve
The Banshee
The Boys Of Ballysodare
Roaring Mary
The Drunken Landlady

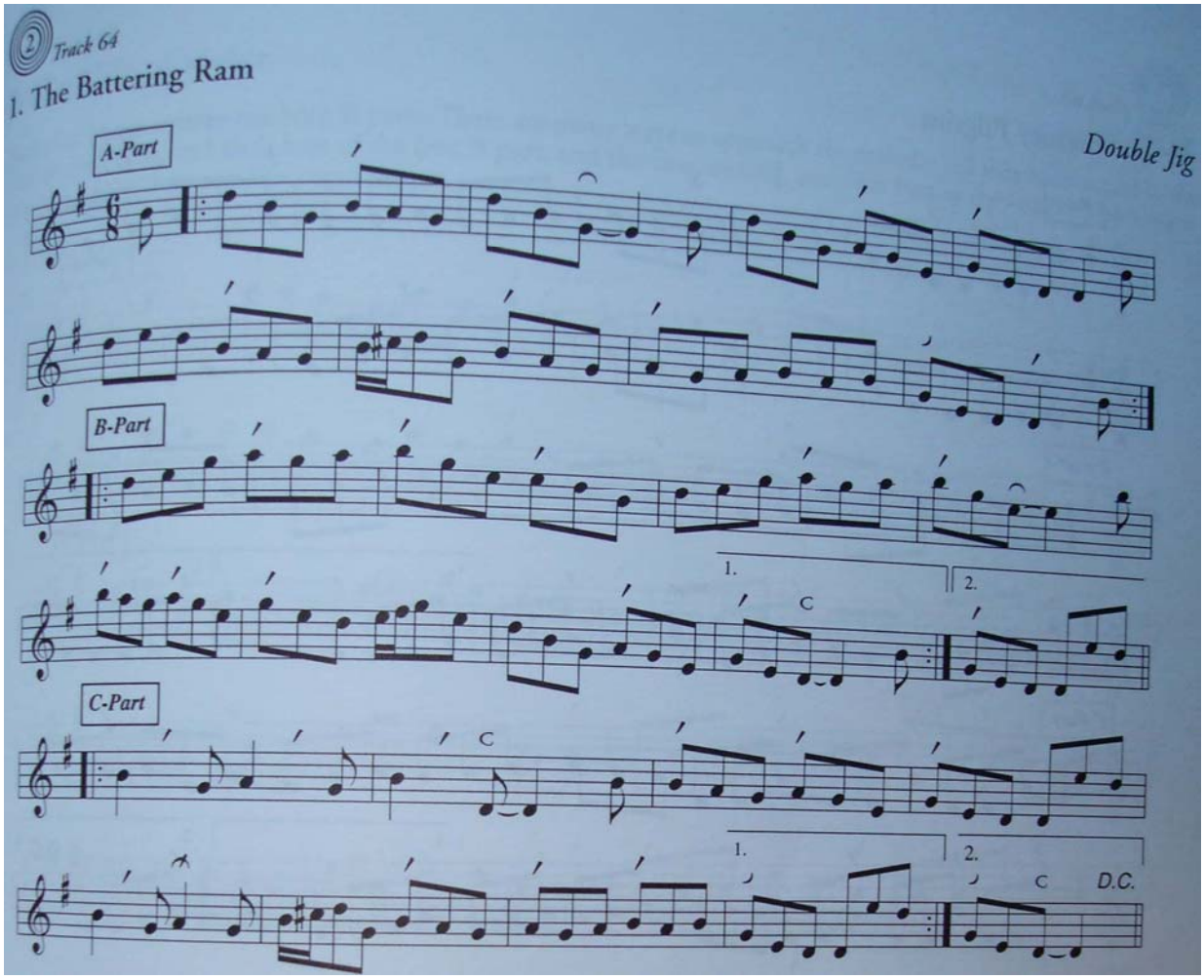
The Glen Allen Reel
The Gravel Walk
John Stensjn's Reel
Lad O'Beirne's Reel
Lady Of The Island
The Mountain Road
The Shaskeen
Tuttle's Reel в E дорийском
Tuttle's Reel в D дорийском

ХОРНПАЙПЫ

The Home Ruler
The Rights Of Man

ДРУГИЕ МЕЛОДИИ

Maids Of Ardagh (полька)
Lord Mayo (марш)
Tabhair Dom Do Lamh (Give Me Your Hand) (мелодия для арфы)



Track 65

2. The Blarney Pilgrim

Double Jig

A Part

B Part

C Part

Track 66

3. The Cliffs of Moher

Double Jig

Note that I have written out both B parts. There are many ways to approach the melodic cell that is contained in the first, second, fifth, and sixth bars of the first B part, and the first, second, and fifth bars of the second B part, some of which I have shown in this transcription.

A Part

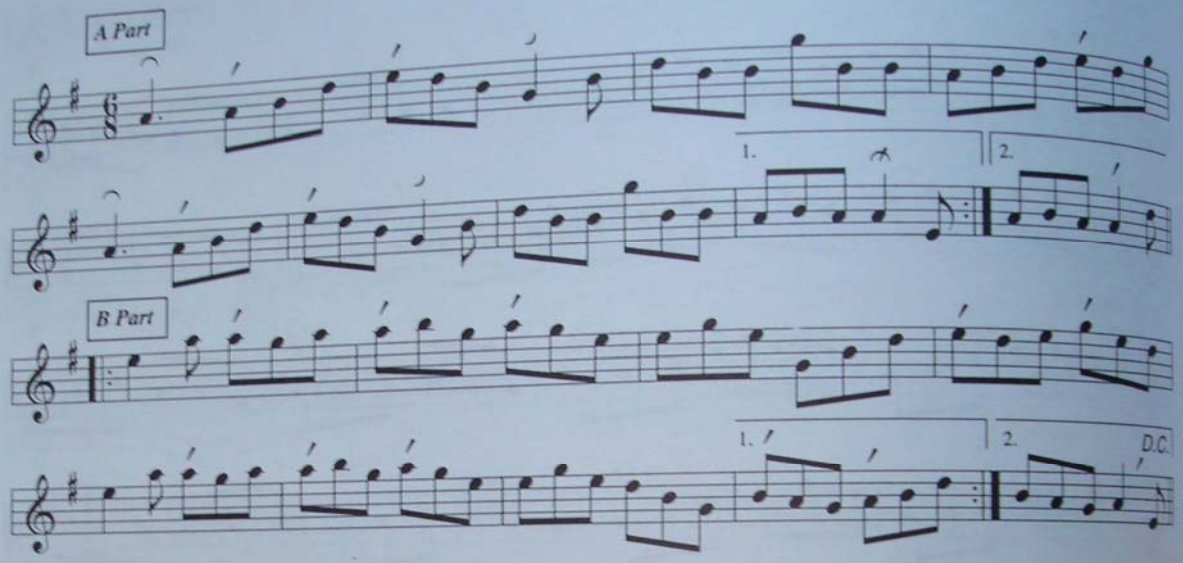
B Part

Track 67

Double Jig

4. Tom Billy's Jig

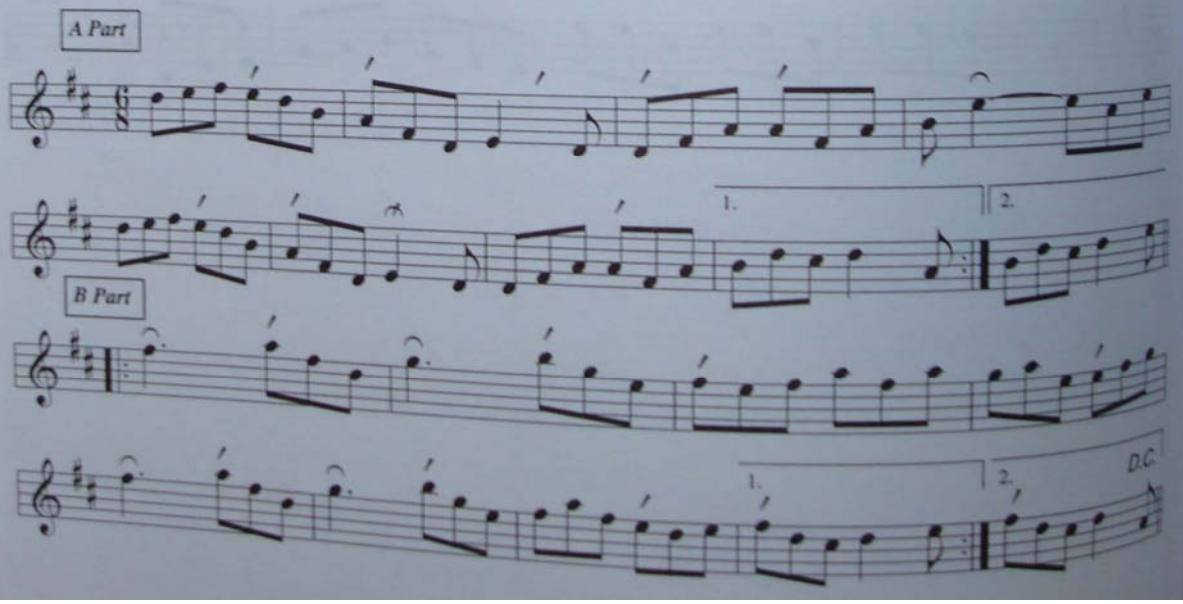
This jig is in the Dorian Pentatonic mode with the tonal center of A. In other words there are no thirds (C-naturals) or sixths (F-sharps) in the melody, thought these may be added as passing tones or variations.



Track 68

5. The Frost Is All Over

Double Jig

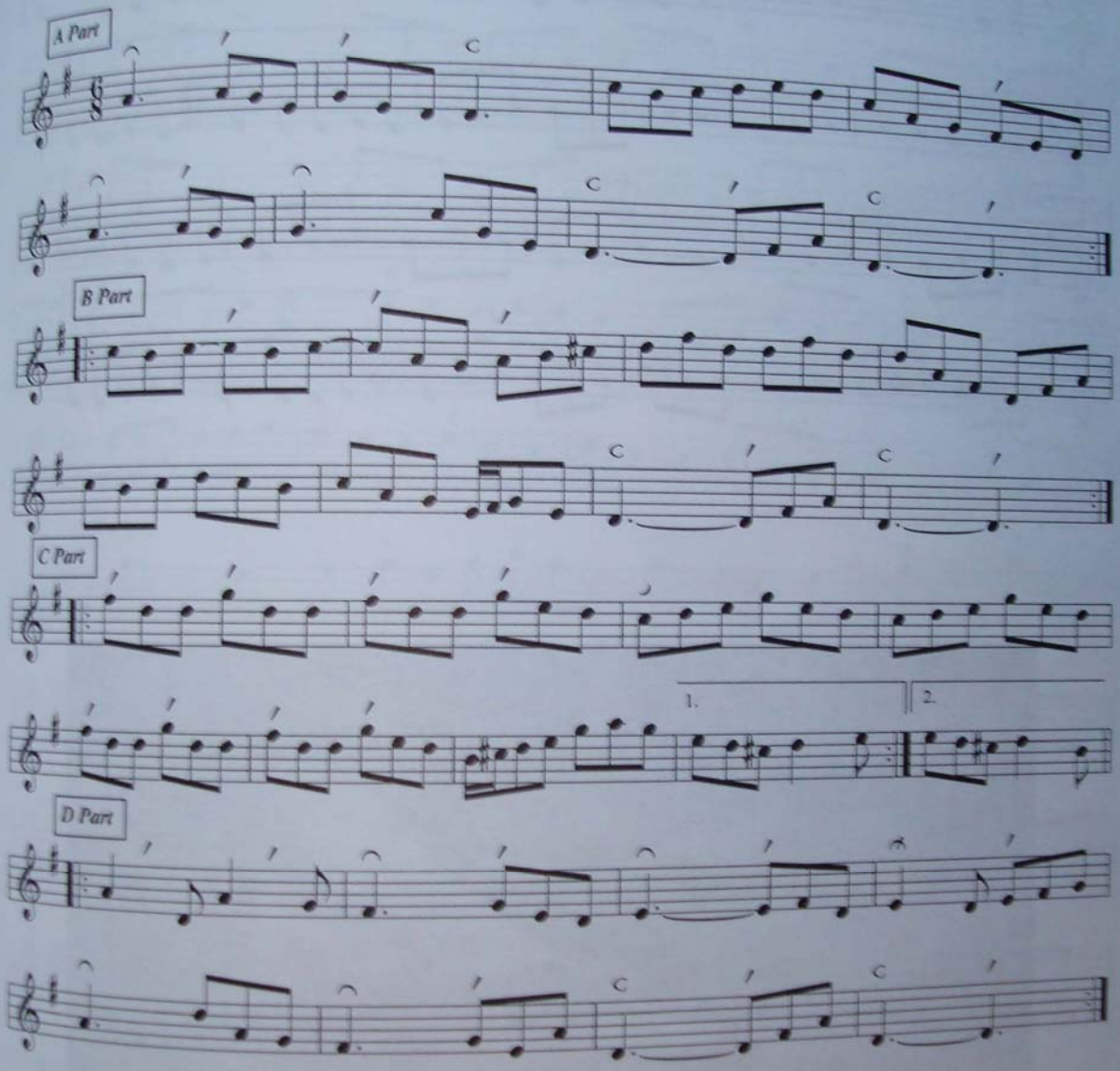


Track 69

6. The Humours of Ballyloughlin

Double Jig

Note the "cuts" on C-natural in the B part. These are played with a strike fingering that is shown in Figure 8-8 on p. 140. Note also the slide into a half-hole C-natural in the third bar of the C part, followed by a regular fingered C-natural in the next bar.



Notes: Also known as the Harley's March. PCS 06.2004

Track 70

7. Jimmy Ward's Jig

Double

A Part

B Part

Track 71

8. The Monaghan Jig

Double Jig

There are many ways to play the first, third, and fifth measures of the A part. Three are shown here.

A Part

B Part

C Part

D Part

Notes: That fourth part is rad! -PCS 06.11.2004

Track 72

9. Old Joe's Jig

A Part

B Part

D.C.

Track 73

10. The Rose in the Heather

A Part

B Part

D.C.

Track 74

11. Scotsman Over the Border

Double Jig

A Part

B Part

D.C.

Track 75

12. Tripping Up the Stairs

Double Jig

A Part

B Part

D.C.

Track 76

13. Whelan's Jig

Double Jig

A Part

B Part

1. 2. D.C.

Track 77

14. Willy Coleman's Jig

Double Jig

A Part

B Part

1. 2. D.C.

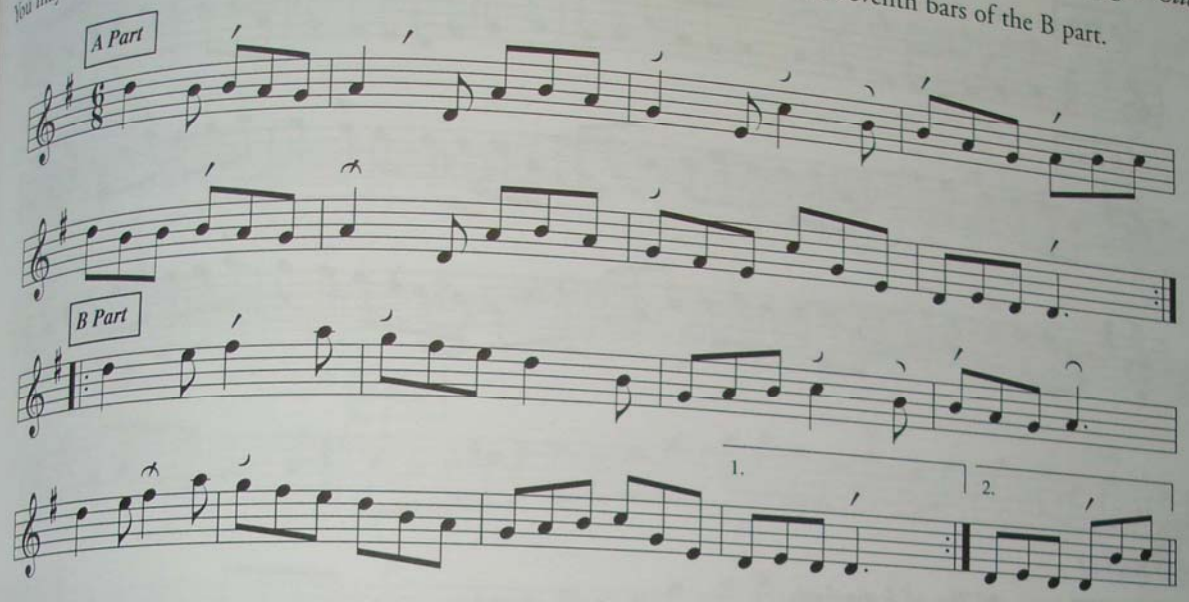
Notes: Seems almost similar to slip jig "give us a drink of water" — 01.19.04

Track 78

15. The Star Above the Garter

Single Jig or Slide

You may wish to try struck slides on the Gs at the beginning of the third and seventh bars of the B part.

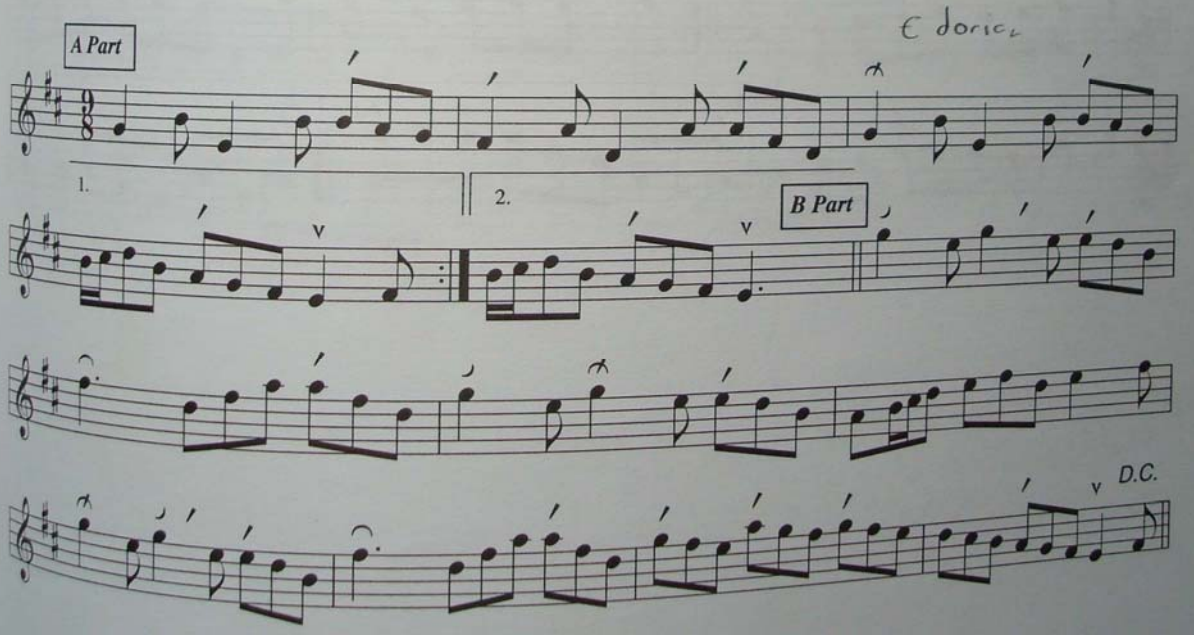


Track 79

16. A Fig for a Kiss

Slip Jig

The strikes on E can be played as struck slides. This setting is from flute player Tom Byrne.



Track 80

17. Hardiman the Fiddler

A Part

B Part

D.C.

Track 81

18. The Whinny Hills of Leitrim

A Part

B Part

1.

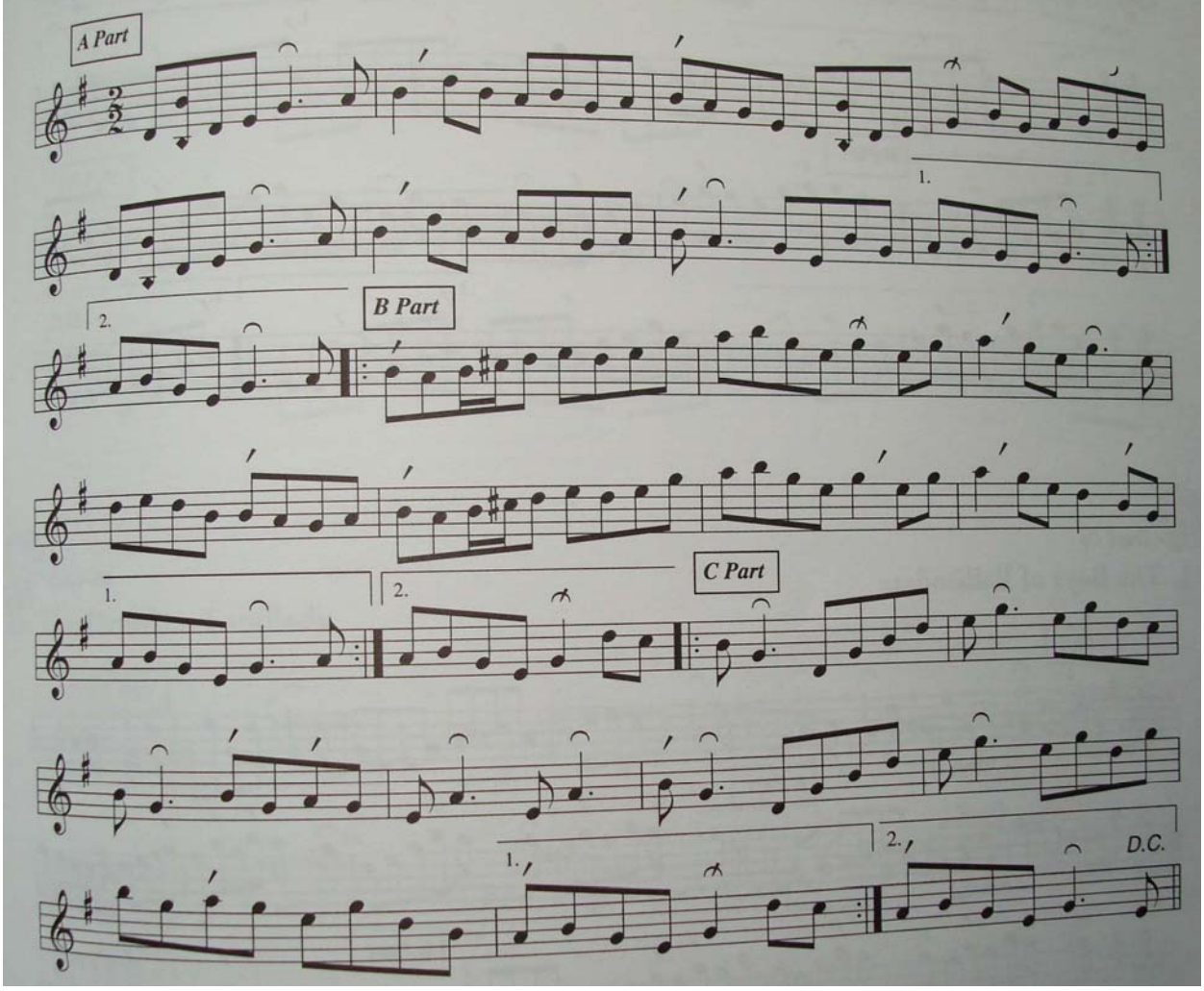
2.

Track 82

19. Christmas Eve

Reel

The first part of this reel is in the Ionian Pentatonic mode on G. In other words, it lacks notes on the 4th and 7th degree of the Ionian scale: C-natural and F-sharp. The second and third parts of the tune fall almost completely within that five-note scale as well.



Track 83

20. The Banshee

A Part

B Part

D.C.

Track 84

21. The Boys of Ballisodare

A Part

B Part

C Part

D.C.

Track 85

22. Roaring Mary

Reel

A Part

1. 2.

B Part

1. 2. D.C.

Track 86

23. The Drunken Landlady

Reel

A Part

B Part

Track 87

24. The Glen Allen Reel

Reel

A Part

B Part

D.C.

Track 88

25. The Gravel Walk

Reel

There are many ways to play the D part of this tune. The D part as written here is just one of them. See Figure 19-13 on p. 264 for some other ideas. The second ending to the D part shown here is not widely played, but I prefer it.

A Dorian

A Part

B Part

C Part

D Part

D.C.

Track 89

26. John Stenson's Reel

Reel

A Part

B Part

1.

2.

Track 90

27. Lad O'Beirne's Reel

Reel

A Part

B Part

Track 91

28. Lady on the Island

Reel

A Part

B Part

D.C.

Track 92

29. The Mountain Road

Reel

A Part

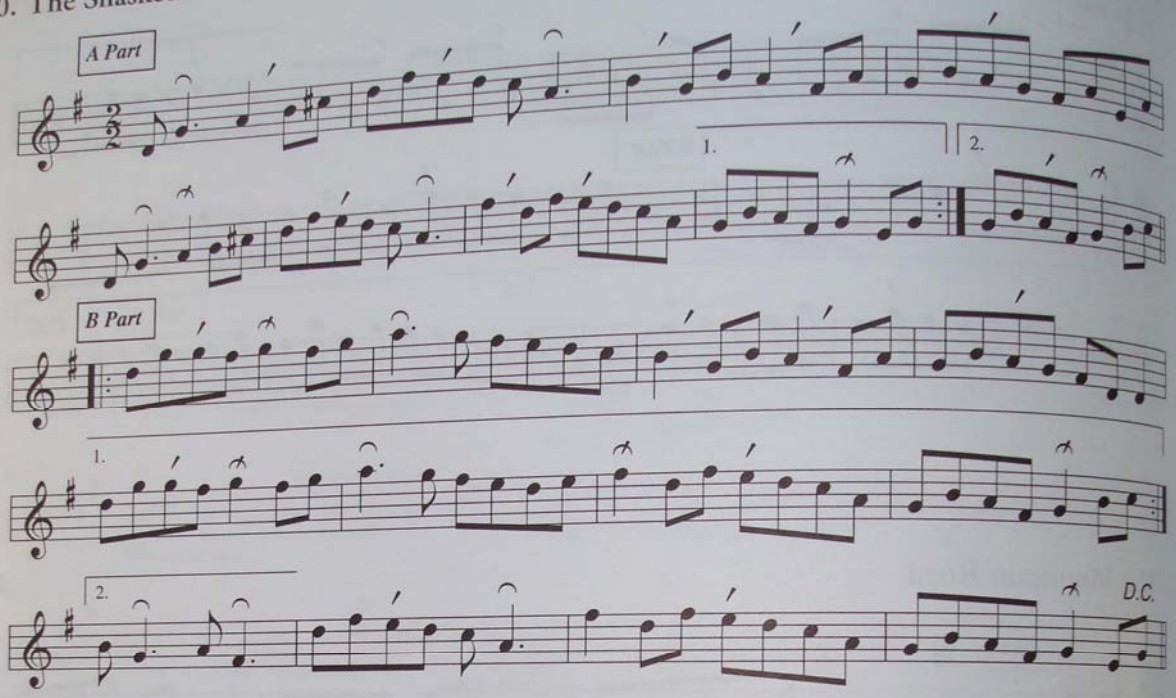
B Part

D.S.

Track 93

30. The Shaskeen

Reel

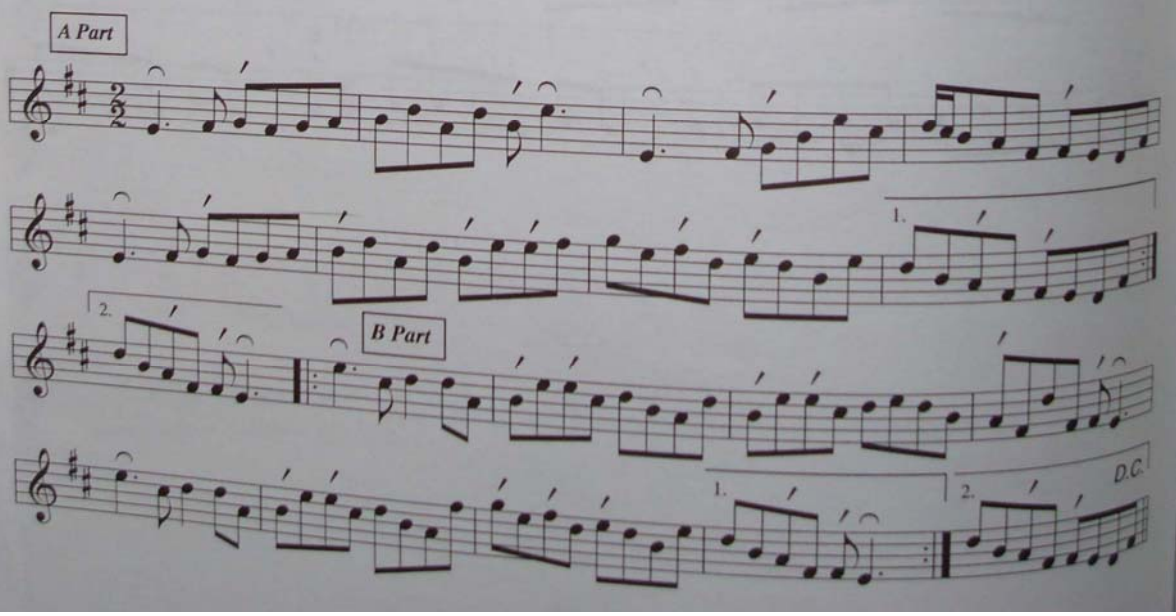


Track 94

31. Tuttle's Reel (in E Dorian)

Reel

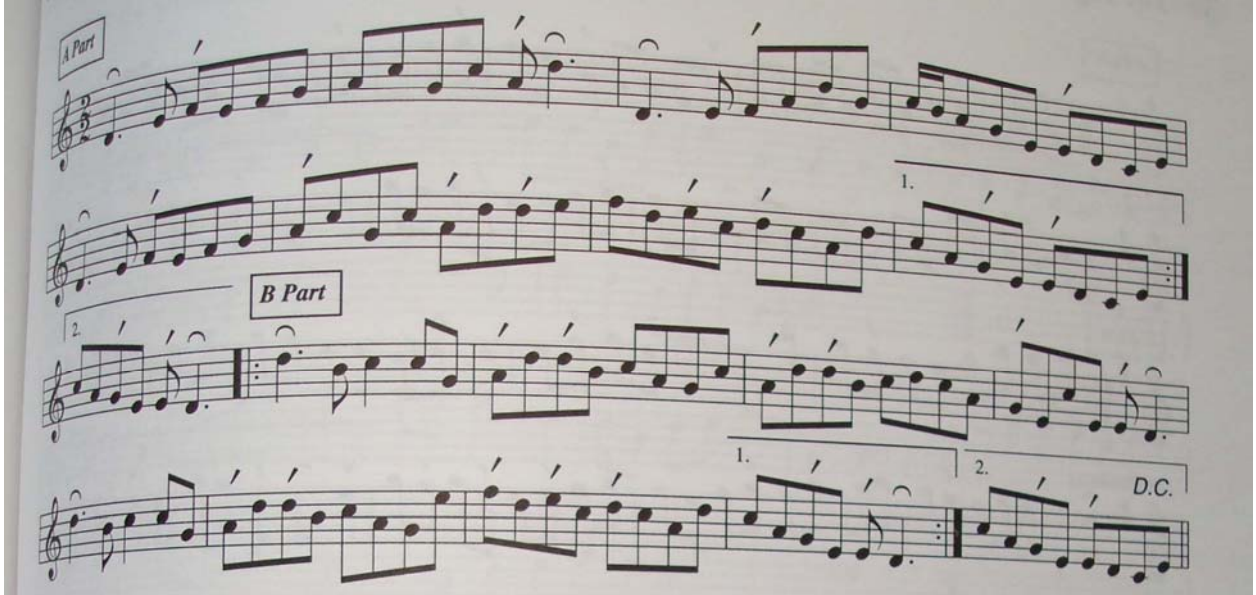
This reel is in D Dorian, which is a problematic mode for flute and whistle because of its F-naturals. If you play it on a C whistle and use the fingerings shown below, it will sound one whole step lower than it is written here. Thus it will *sound* in the correct mode of D Dorian, shown below as tune number 32.



32. *Tuttle's Reel* (in D Dorian)

Reel

Here is how the above-notated version of *Tuttle's Reel* will sound when played on a C whistle.

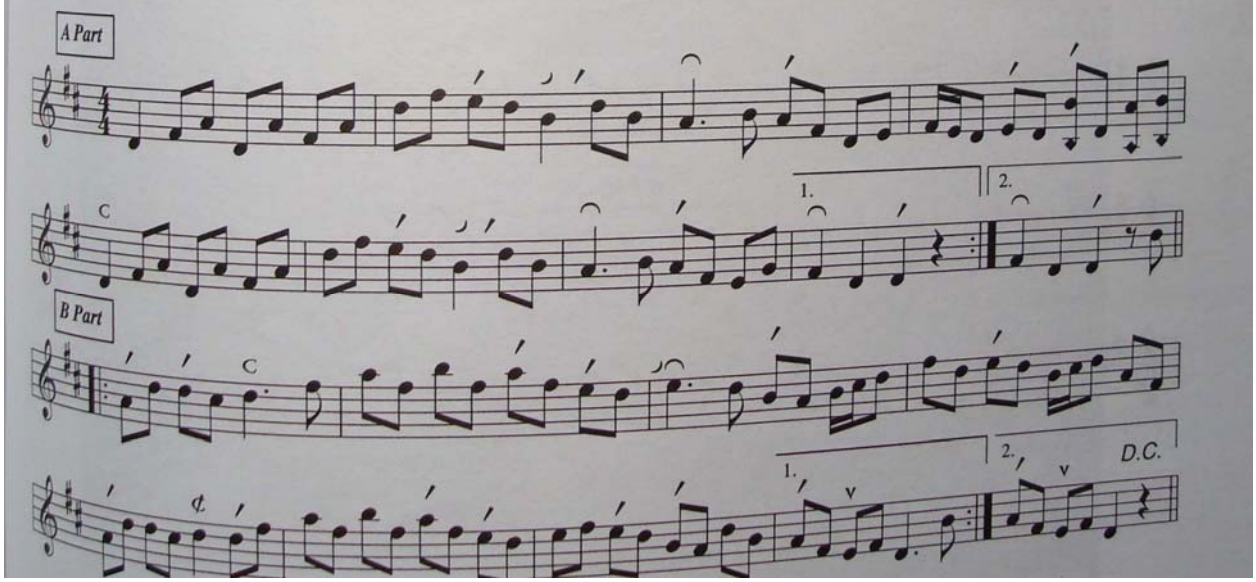


Track 95

33. The Home Ruler

Hornpipe

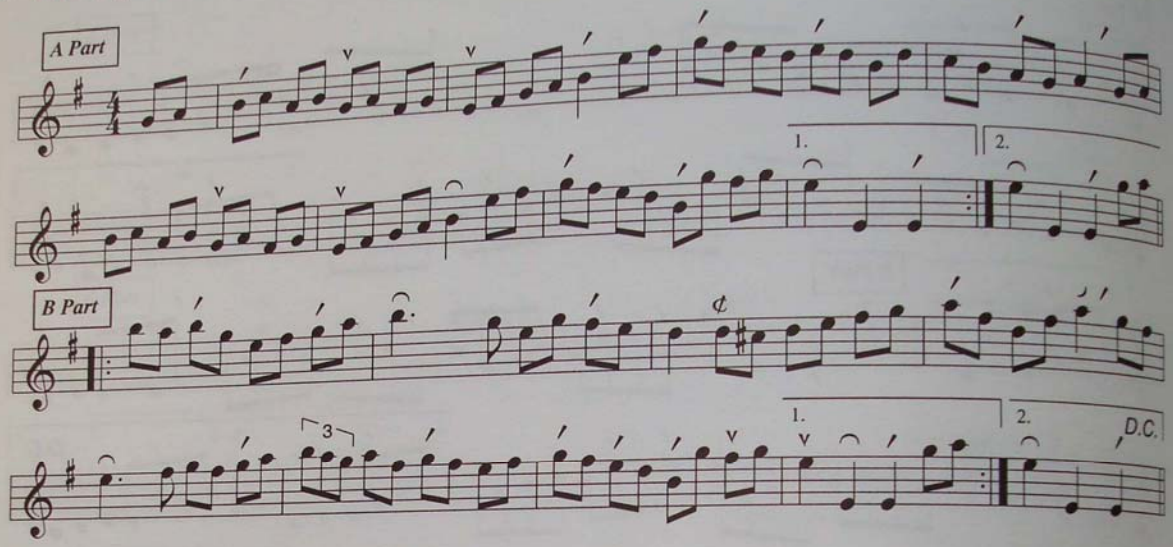
Note that there are three kinds of cranns in this rendition of the tune: a condensed long crann in m. 5, a long crann in m. 10 and a short crann (followed by a cut D) in m. 14. These may be challenging for many players. Of course the cranns are not required at all. You can play these passages in many ways.



Track 96

34. The Rights of Man

Hornpipe

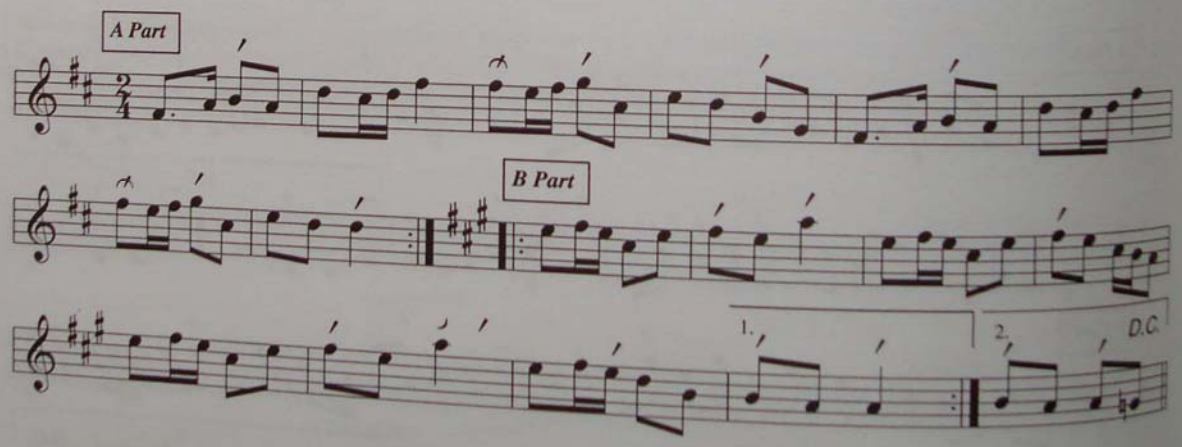


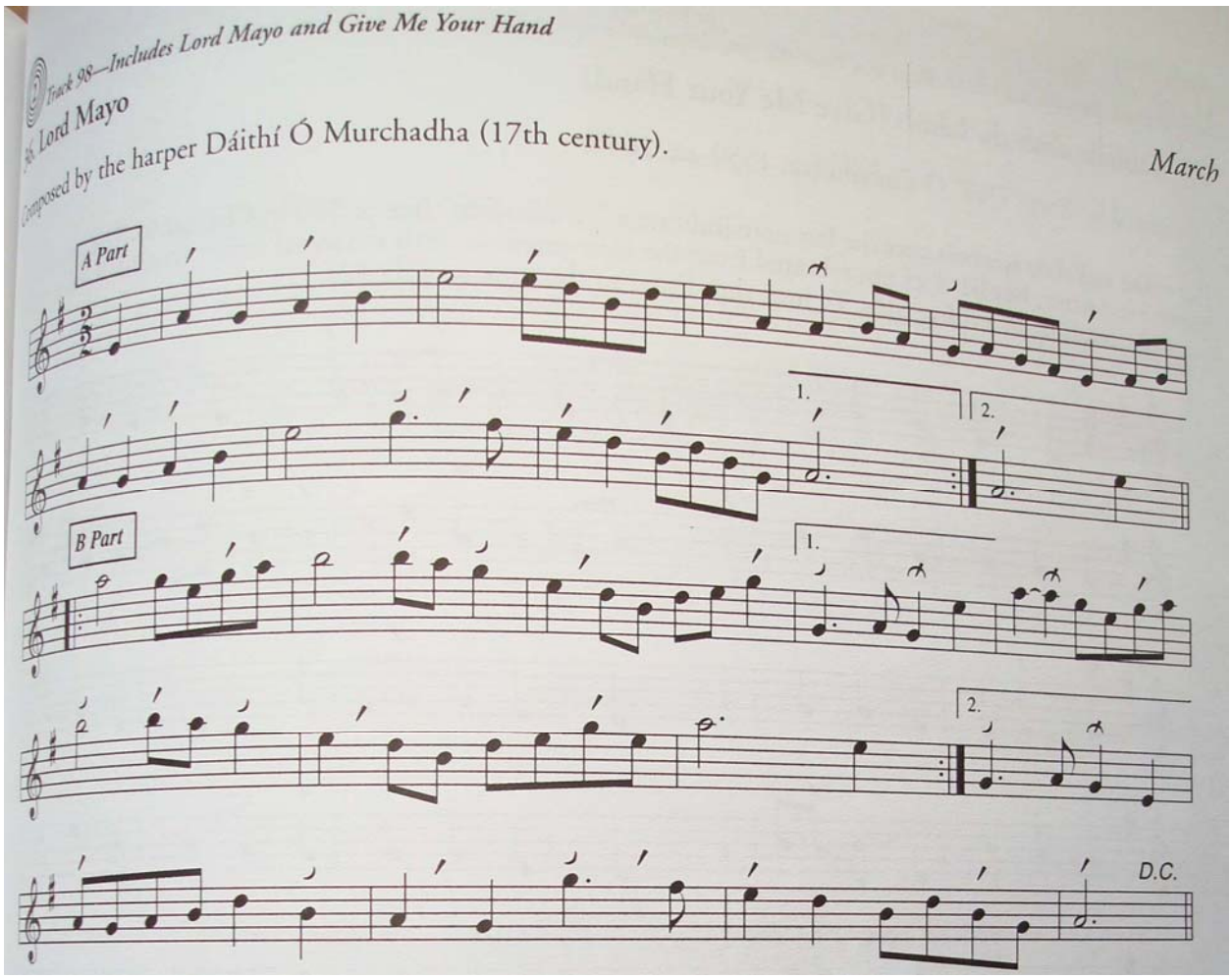
Track 97

35. Maids of Ardagh

Polka

Note that the A part of this tune is in D Ionian and the B part is in A Ionian.




Track 98—Includes Lord Mayo and Give Me Your Hand
Lord Mayo
Composed by the harper Dáithí Ó Murchadha (17th century).
March
A Part
B Part
1.
2.
D.C.

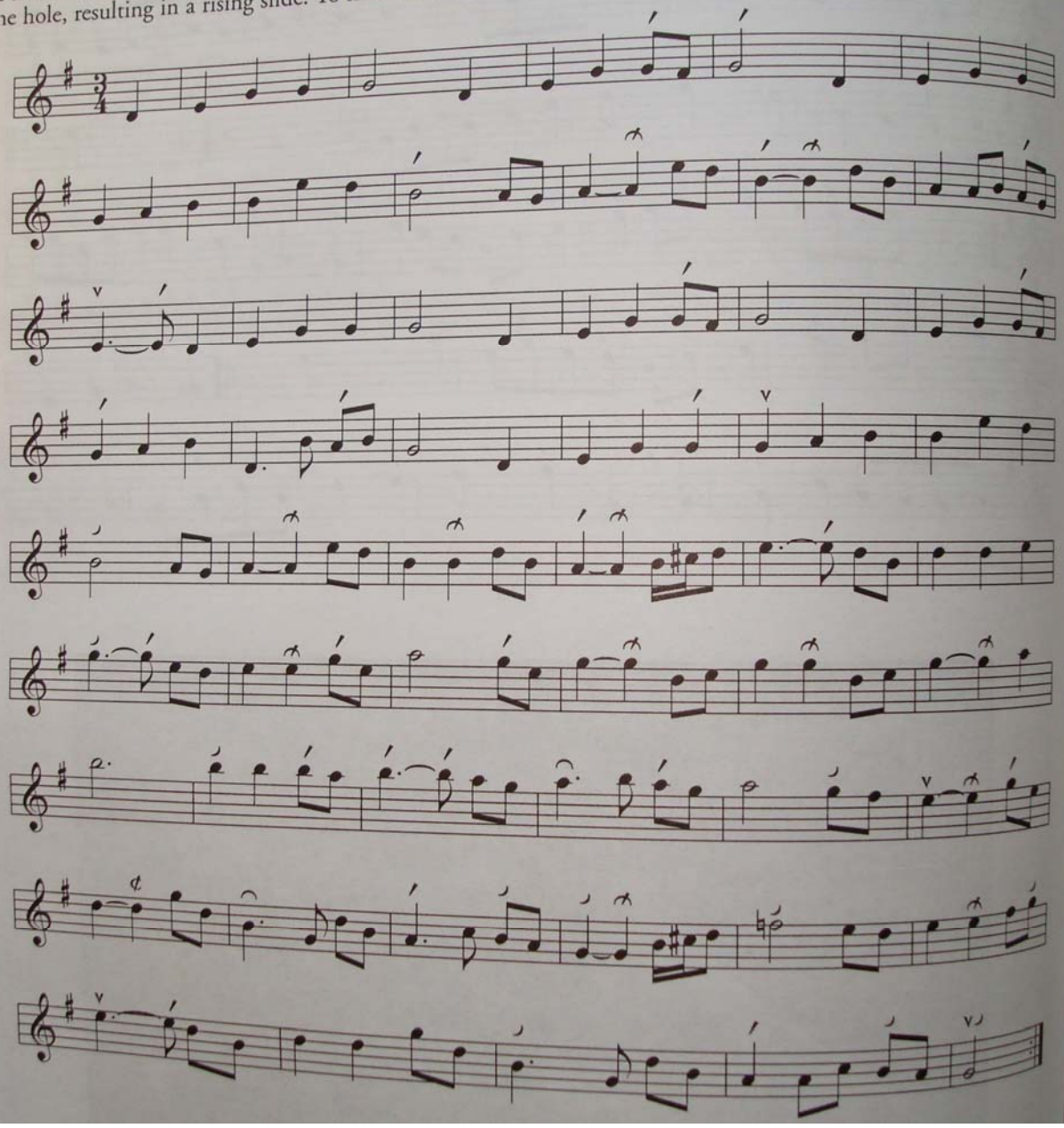
Track 98—Includes Lord Mayo and Give Me Your Hand

Harp Piece

37. Tabhair dom do Lámh (Give Me Your Hand)

Composed by Rory "Dall" Ó Catháin (ca. 1550–ca. 1640).

The strike and slide symbols over the last note indicate a "struck slide" (see p. 160 in Chapter 9). The articulation of the note is a strike, but B1 does not rebound from the instrument as with a normal strike. Instead, it eases off of the tone hole, resulting in a rising slide. To hear this, listen to the tune on CD #2.



Часть 8

Транскрипции великих исполнений

В этой части я представил мои транскрипции двадцати семи вистловых и флейтовых исполнений традиционных ирландских мелодий, которые были записаны в период с 1925 по 2001 год. Здесь собрано творчество двадцати двух музыкантов – представителей самых разных стилей. Эти очень подробные транскрипции, в которых использованная моя система записи украшений, позволяет по-новому глубоко взглянуть на эти произведения. Работая над транскрипциями, я использовал цифровые технологии для замедления звукозаписей, так что мне было легко разобрать отдельные детали музыки.

Транскрипции приведены здесь в хронологическом порядке. Это правило я нарушал только тогда, когда мне нужно было сгруппировать произведения одного и того же музыканта, и когда надо было представить две версии одной и той же мелодии.

Эта коллекция не претендует на звание всестороннего исследования, но является хорошей репрезентативной выборкой исполнителей на флейте и вистле и их музыки. Здесь были достойны появиться многие, но представлены отнюдь не все из них. Некоторых я не включил потому, что не смог получить на это разрешение. Выбирать было очень сложно. Я надеюсь, что в будущем мне удастся создать более полный сборник (вы можете посмотреть информацию о планируемых проектах на моём сайте www.greylarsen.com).

Перед каждой транскрипцией я привожу краткую биографию музыканта и даю комментарии его исполнительскому стилю.

Помните о том, что очень многие важные аспекты исполнения (например, свинг) нельзя представить в нотной записи. Также есть и другие вещи, которые я решил не записывать в нотах – например, множественная языковая артикуляция, глоточная артикуляция. Лишь в некоторых случаях я отмечал дыхательное и пальцевое вибрато. Так что транскрипции не отражают абсолютно всё. Полную картину сможет дать вам только прослушивание этих композиций. Я надеюсь, что в будущем мне удастся сделать диск с записями мелодий, транскрипции которых я здесь привёл. Для этого необходимо получить разрешение, что очень трудно сделать. Сейчас же я рекомендую вам найти все эти композиции и послушать их (вся необходимая информация приведена в Дискографии).

Важно понимать, что я использовал легато в особенном контексте. Залигованные группы нот исполняются непрерывной струёй воздуха. Артикулируется только первая нота группы. Все ноты, находящиеся вне залигованных групп, артикулируются языком или глоткой.

Некоторые флейтисты, например, Джози МакДермотт, используют слабую дыхательную пульсацию для исполнения повторяющихся нот одной высоты, в то время как эти ноты исполняются на одной непрерывной струе воздуха. В этом случае такие ноты залигованы, но при этом исполняются раздельно (см. транскрипцию рила “The Pigeon On The Gate” Джози МакДермотт). Эту технику можно даже назвать очень сильным, ритмичным дыхательным вибрато. Слушая запись, порой очень сложно сказать, что делает музыкант: использует ли он дыхательную пульсацию или же глоточную артикуляцию.

В дополнение к символам орнаментации я использую также привычные обозначения стаккато и мест для вдохов.

Многие музыканты, представленные в данном разделе, вместо ноты C используют ноту, расположенную по высоте где-то между равномерно-темперированными C и C#. Эту ноту часто называют «нейтральной C» или «волыночной C» - как назвал её Брендан Бретнах в своей книге “Folk Music And Dances Of Ireland”. Эта нота достигается посредством амбушюра или специальных аппликатурных схем – например, закрыванием только отверстия B2. В транскрипциях использование волыночной C обозначено звёздочкой.

Повторения мелодии в этом разделе записаны на отдельных нотных станах в порядке очерёдности: на первом нотном стане – первый вариант, на втором – первое его повторение, на третьем – второе повторение и т.д. Это позволяет сравнивать все пассажи одной и той же мелодии.

Я надеюсь, что эти транскрипции помогут вам сделать много открытий в музыке важнейших исполнителей, чьё наследие было зафиксировано ещё с начала эры звукозаписи. Не-

смотря на то, что эти транскрипции являются хорошим инструктивным материалом, я не призываю вас осваивать стиль любого из этих исполнителей. Во-первых, это невозможно, а во-вторых, лучше развивать свой собственный стиль, отражающий то, кем вы являетесь.

Более детальную информацию о представленных здесь транскрипциях смотрите в Дискографии.

1. **John McKenna** (флейта) – рил **"The Corry Boys"**. С записи 1925 года, сделанной на американском лейбле "O'Birn De Witt".
2. **Tom Morrison** (флейта) – скоттиш **"Sweet Flowers Of Milltown"**. С записи 1927 года, переизданной на сборнике "Fluters Of Old Erin".
3. **William Cummins** (флейта) – **"Dwyer's Hornpipe"**. С записи 1930 года на лейбле Parlophon, переизданной на сборнике "Fluters Of Old Erin".
4. **Séamus Ennis** (вистл) – джига **"The Thrush in the Straw"**. С альбома 1959 года "The Bonny Bunch Of Roses".
5. **Willie Clansy** (вистл) – рил **"Woman Of The House"**. С экспедиционной записи 1967 года, переизданной на сборнике "The Breeze From Erin".
6. **Paddy Taylor** (флейта системы Рэдклиффа) – рил **"The Boy In The Gap"**. С одноимённого альбома 1970 года.
7. **Paddy Carty** (флейта системы Рэдклиффа) – рил **"The Jug Of Punch"**. С альбома 1974 года "Traditional Irish Music".
8. **Grey Larsen** (флейта) – рил **"The Jug Of Punch"**. С альбома "The Great Road", записанного с группой "Metamora".
9. **Josie McDermott** (флейта) – рил **"The Pigeon On The Gate"**. С альбома 1976 года "Darbe's Farewell".
10. **Josie McDermott** (вистл) – полька **"The Keadue Polka"**. С альбома 1976 года "Darbe's Farewell".
11. **Matt Molloy** (флейта) – двойная джига **"The Humours Of Drinagh"**. С альбома 1976 года "Matt Molloy".
12. **Matt Molloy** (флейта) – рил **"Griffin From The Bridge"**. С альбома 1987 года "Stony Steps".
13. **Cathal McConnell** (флейта) – рил **"Peter Flanagan's"**. С альбома 1977 года "On Loch Erne's Shore".
14. **Cathal McConnell** (вистл) – рил **"The Long Slender Sally"**. С альбома 1977 года "On Loch Erne's Shore".
15. **Mary Bergin** (вистл) – рил **"Bean Uí Chroidheáin (Mrs. Crehan's Reel)"**. С альбома 1979 года "Feádoga Stáin".
16. **Mary Bergin** (вистл) – хорнпайп **"Father Dollard's Hornpipe"**. С альбома 1993 года "Feádoga Stáin 2".
17. **Donncha Ó Briain** (вистл) – рил **"The Flogging Reel"**. С альбома 1979 года "Donncha Ó Briain".
18. **Desi Wilkinson** (флейта) – хайлэнд **"Bidh Eoin" (Eoin's Boat)**. С альбома 1987 года "Three-Piece Flite".
19. **Breda Smyth** (вистл) – рил **"O'Mahony's"**. С альбома 1989 года "Ceol Tigh Neachtain" (Music From Galway).
20. **Seán Ryan** (вистл) – двойная джига **"The Frost Is All Over"**. С альбома 1989 года "Siúil Uait" (Take the Air).
21. **Conal Ó Gráda** (файф или флейта в F) – слип-джига **"Ride A Mile"**. С альбома 1990 года "The Top Of Coom".
22. **Micho Russel** (вистл) – рил **"Cloichíní Beaga na Farraige" (The Small Stones Of The Sea)**. Запись 1993 года, включенная в сборник 1995 года "Ireland's Whistling Ambassador".

23. **Joanie Madden** (флейта системы Бёма) – рил **“Dogs Among The Bushes”**. С альбома 1994 года “A Whistle Of The Wind”.
24. **Kevin Crawford** (флейта) – рил **“Maids in the Meadow”**. С альбома 1995 года “‘d’ flute album”.
25. **Catherine McEvoy** (флейта) – флинг **“Mrs. Galvin’s Fling”**. С альбома 1996 года “Traditional Flute Music in the Sligo-Roscommon Style”.
26. **Seamus Egan** (флейта) – рил **“The Yellow Tinker”**. С альбома группы “Solas” 1996 года “Solas”.
27. **Grey Larsen** (вистл) – хорнпайп **“The Cuckoo’s Nest”**. С альбома “The Green House”, записанного в 2001 году с Paddy League.

Джон МакКенна (флейта)
рил “The Corry Boys”

Это транскрипция 78-оборотной записи Джона МакКенны, изданной в 1925 году в Америке на лейбле “O’Byrne DeWitt” и переизданной обществом “John McKenna Traditional Society” на кассете “John McKenna, His Original Recordings”. Эта мелодия – вторая в сэте рилов (первая называлась “Sailor On The Rock”). Лад: G ионийский (мажор).

Джон МакКенна был одним из влиятельнейших флейтистов XX века. Он родился в 1880 году в селе Тармон (графство Лейтрим) и умер в 1947 году в Нью-Йорке. Поработав несколько лет в угольных шахтах Аригны, он в 1911 году эмигрировал в Нью-Йорк, где сначала работал пожарным. На своей первой записи, сделанной в 1921 году, он значится как “Пожарный патрульный МакКенна”. Сделав за период с 1921 до 1936 года тридцать 78-оборотных записей, он тем самым сыграл важную роль в том, что флейта стала одним из самых значимых инструментов в ирландской музыке. Эти записи включают в себя некоторое количество мелодий, популярных в Лейтриме. Особой любовью среди традиционных музыкантов пользуются записи Джона МакКенны с фиддлером Джеймсом Моррисоном.

Лейтримский одиночный рил восхитителен сам по себе благодаря нерегулярной дине фраз в части A, которую я записал в размере 3/2. Такие «кривые» мелодии сегодня редко встречаются в ирландской музыке, но в более старые времена такой способ игры был очень популярен. В сборнике транскрипций содержится ещё одна подобная кривая мелодия – моя интерпретация хорнпайпа Майкла Дж. Кеннеди “The Cuckoo’s Nest”. Возможна, традиция кривой фразировки ирландских мелодий была сохранена и интегрирована в музыкальной традиции Америки и Квебека.

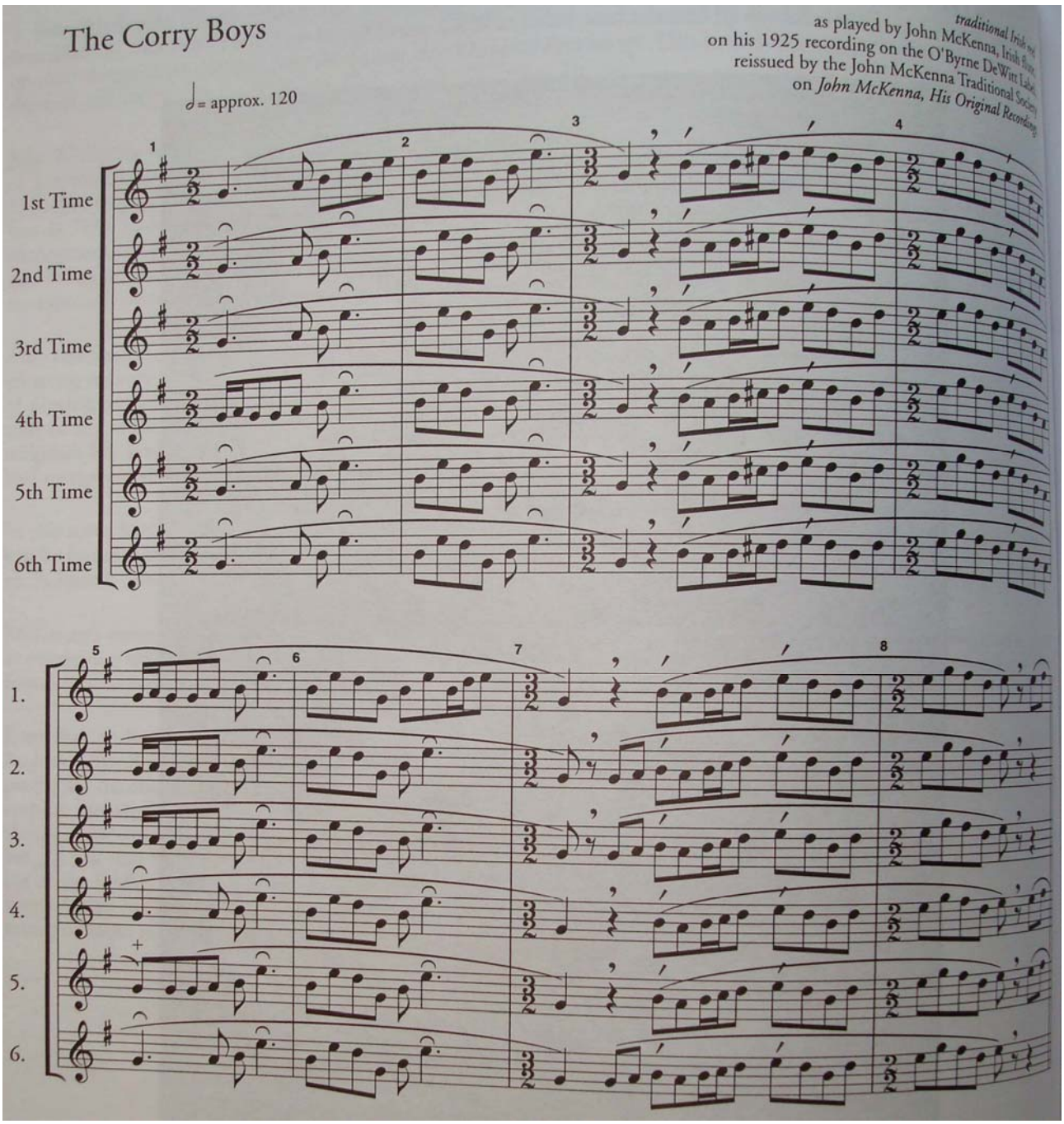
В этой мелодии МакКенна вообще не использует языковую артикуляцию и очень мало – глоточную, да и то лишь в случаях артикулирования повторяющихся нот. Однако он очень часто использует дыхательную пульсацию, чтобы добавить музыке драйва.

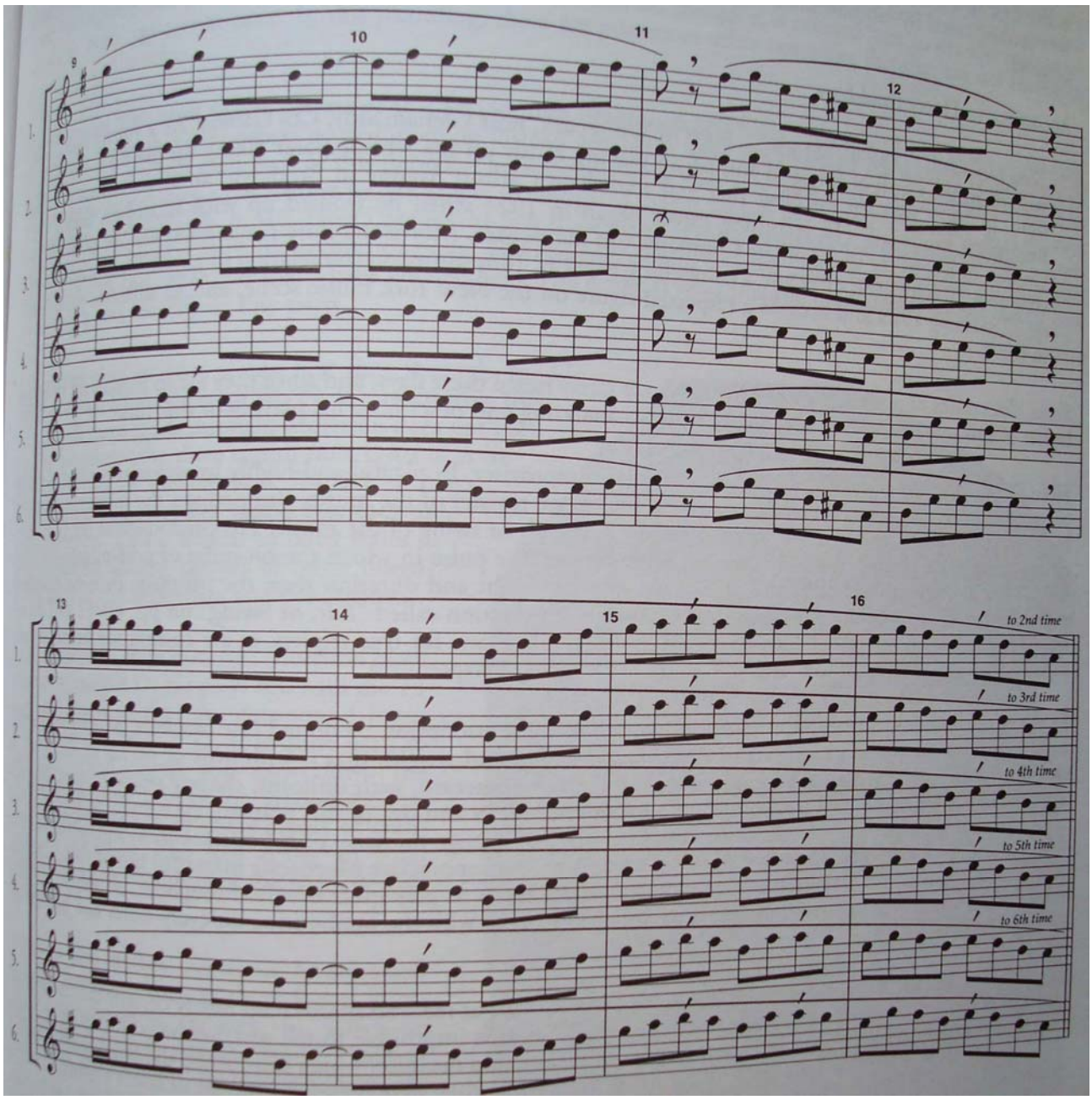
МакКенна довольно скромно использует украшения. В других записях можно услышать, как он использует обширный набор украшений, в том числе и сжатые роллы. Как я уже упоминал в Главе 16, запись МакКенны “The Five Miles Chase” – самая ранняя запись с крэннами, которую мне удалось найти.

Несмотря на то, что МакКенна повторяет мелодию шесть раз, нетрудно видеть, что вариации незначительны. Как писал Джеки Смол в аннотации на конверте пластинки “John McKenna, His Original Recordings”, музыка МакКенны - “исключительно танцевальная, с сердёчным хрипловатым звучанием и замечательным свингом”. Но применяемые им вариации весьма интересны. В пятом такте первого варианта содержится, возможно, самая смелая из них. Похожая мелодическая вариация встречается в шестом такте первого варианта. Вместо длинного ролла на G в первом такте четвёртого повторения и пятого такта первого, второго и третьего повторений, он исполняет приём, напоминающий смычковую триоль на фиддле и стаккатную тройку на волынке, однако МакКенна не играет при этом стаккато. Похожая ва-

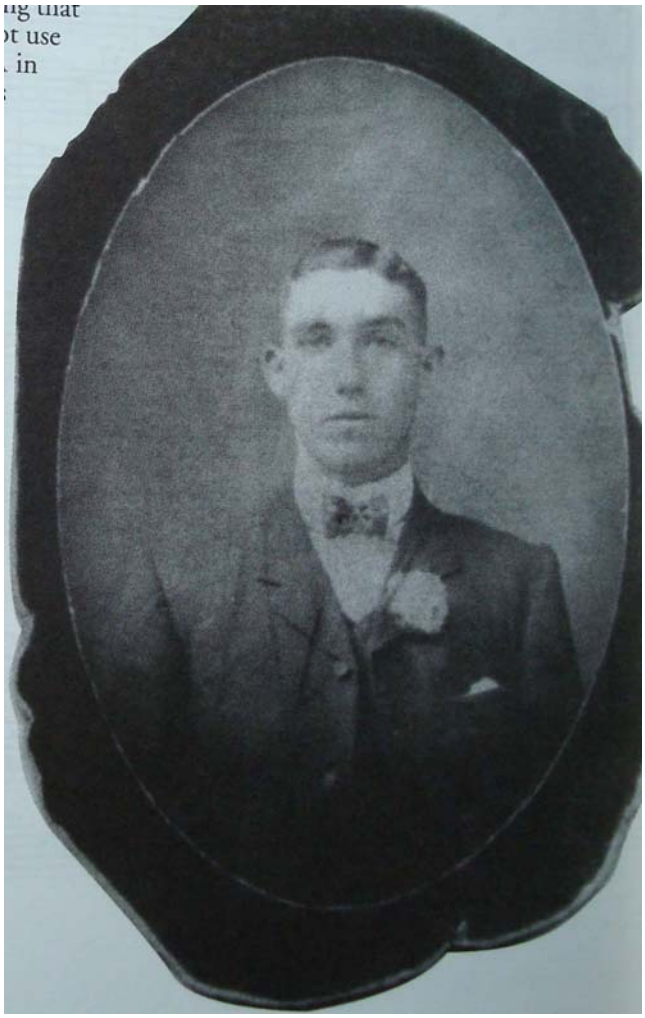
риация встречается в пятом такте пятого повторения, где он играет одиночную трель. В современной флейтовой музыке такие украшения можно услышать очень редко.

Джон МакКенна и Джон Гэффни


The Corry Boys
traditional Irish reel
as played by John McKenna, Irish flute
on his 1925 recording on the O'Byrne DeWitt Label
reissued by the John McKenna Traditional Society
on John McKenna, His Original Recordings
♩ = approx. 120
1st Time
2nd Time
3rd Time
4th Time
5th Time
6th Time
1.
2.
3.
4.
5.
6.


9
10
11
12
13
14
15
16
1.
2.
3.
4.
5.
6.
to 2nd time
to 3rd time
to 4th time
to 5th time
to 6th time

Том Моррисон (флейта)
скоттиш “Sweey Flowers Of Milltown”



Это транскрипция, сделанная с записи Тома Моррисона, сделанной в 1927 году в Нью-Йорке на лейбле Columbia, переизданной на сборнике “Fluters Of Old Erin”, Viva Vice 002. “Sweey Flowers Of Milltown” – первый в сэте из двух скоттишей (второй – “The Boys Of Knock”). На этой записи Моррисону аккомпанирует бауранист Джон Рейнольдс из Друмсны, графство Лейтрим. Лад: G ионийский (мажор).

Гарри Брэдшоу пишет: “Том Моррисон (1889-1958) родился в Уайтпарке, что возле Гленамэдди, графство Голуэй. В молодости Моррисон, работая на севере Англии, начал играть на вистле, а позже перешёл на флейту и аккордеон. В 1909 году Том переехал в Нью-Йорк, поселился в Бруклине на Карлтон-авеню, районе, известном приживающими в нём музыкантами-иммигрантами. Его звукозаписывающая карьера началась в 1924 году, когда он объединился с аккордеонистом П. Дж. Конлоном, чтобы записываться для компании Gennett. Стиль игры Моррисона напоминает старый стиль игры на файфе благодаря своему драйву и гипнотическому ритму. К 1929 году Том Моррисон (к Джеймсу Моррисону отношения не имеет) записал 27 пластинок и стал уважаемой фигурой на нью-йоркской музыкальной сцене. В конце жизни Моррисон перешёл на иллиан”.

Поскольку сегодня очень редко можно услышать игру старого стиля, представителем которого является Моррисон, а этот стиль играет важную роль в развитии ирландской музыки, я проведу глубокий анализ того, как Том Моррисон играет эту мелодию.

Моррисон показывает себя прекрасным импровизатором. В игривой и оригинальной манере он манипулирует фразировками, артикуляцией, украшениями и переходами между регистрами. Но, пожалуй, самой замечательной его особенностью является манипуляция свингом. Его свинг характерен для исполнения скоттишей в целом, когда ноты, приходящиеся на сильную долю (первая, третья, пятая и т.д.), имеют больший акцент и длительность, чем ноты, приходящиеся на слабые доли. Благодаря этому свингу в подобных мелодиях встречаются триоли (настоящие).

Во фразах, охваченных пунктирными квадратными скобками, Моррисон исполняет ноты убийственно ровно, с такими ровными длительностями и акцентами, что свинг либо очень маленький, либо его нет вообще. В этих ровных местах Моррисон исполняет все ноты стаккато с однородной языковой артикуляцией. Чтобы всецело оценить эту технику, нужно только слушать оригинальную запись Моррисона. На этой записи можно услышать, что тамбуринист играет довольно ровно, и когда Моррисон меняет ритм, флейта начинает синкопировать относительно тамбурина.

Что касается артикуляции, то я убеждён, что Моррисон использует одиночную и множественную языковую, а также глоточную артикуляцию. Иногда нельзя точно сказать, какую именно артикуляцию он использует, однако звучит всё равно чисто и ясно. Первый такт, устанавливающий темп и свинг для аккомпаниатора, состоит из семи восьмых нот, которые, я уверен, игрались при помощи двойной языковой артикуляции. В четвёртом такте второго варианта первые четыре ноты исполнены с двойной артикуляцией, в то время как ноты в пятом и шестом тактах используется чёткая одинарная артикуляция. В других местах Моррисон использует глоточную артикуляцию, - например, для повторяющихся G в конце части A.

Причудливость артикуляции подчёркивает использование Моррисоном чередующихся замен легато на стаккато и наоборот. В первом такте первого варианта и 19-20 тактах он играет легато на ноты сильных доль и стаккато – на слабые ноты. Затем он использует противоположный паттерн – стаккато на сильную долю и легато – на слабую (третий вариант, такты 3, 11, 27-28).

Другой важный аспект импровизации Тома Моррисона – это частая свободная смена регистра. Он меняет силу и скорость воздушной струи, меняя тем самым регистр с низкого на высокий (интересно, что на протяжении всей мелодии он ни разу не совершал обратного октавного перехода). Посмотрите на второй такт. Во втором варианте он играет это место в обычном порядке, в то время как в первом варианте он играет пять нот этого такта во второй октаве. Послушав запись, вы найдёте ещё больше примеров таких октавных прыжков - естественный результат громкого и хлёсткого исполнения для танцев во времена, когда усилительной аппаратуры ещё не существовало.

Иногда сила воздушной струи менялась постепенно, так, что в какой-то момент нота звучала одновременно в низком и высоком регистре – приём, который возможен на флейте, вистле, файфе и пикколо, и совершенно недостижимо на других инструментах ирландской традиционной музыки.

Как и многие музыканты своего времени, Том Моррисон использует довольно скупой набор украшений. Одни его каты приходятся чётко на удар, другие – нет. Такая задержка была очень характерной для того времени. Есть также каты на середину ноты.

Роллы появляются только в трёх местах: в 17 и 25 тактах первого варианта и в 29 такте третьего варианта. Интересно, что во всех трёх вариантах в 21 такте Моррисон не использует ролл для украшения трёх восьмых нот. Вместо этого он исполняет их стаккато при помощи одиночной языковой артикуляции. Это очень похоже на то, как играли мелодеонисты и концертинисты старого стиля.

В 10 такте второго варианта Моррисон играет крэнн на среднее D. Он играет его с поднятым пальцем B1, так что крэнн звучит ниже основной ноты. Этот крэнн очень сложно расслышать, не замедляя скорость воспроизведения. Это второй по давности исполнения крэнн, который мне удалось найти.

Моррисон играет также большое количество небольших и красивых мелодических вариаций, как, например, в 19 такте второго варианта, где он меняет E на H. Верхнее C#, сыгранное в 11 такте третьего варианта, скорее всего, исполнено нечаянно. Ритм этой мелодии в 13 такте первого варианта наводит на мысли о шотландской музыке (шестнадцатая нота после восьмой ноты с точкой).

Sweet Flowers of Milltown

traditional Irish schottische
as played by Tom Morrison, Irish flute
on his 1927 recording on the Columbia label
reissued on *Fluters of Old Erin*, Viva Voce 0[illegible]

♩ = approx. 100

1st A-Part

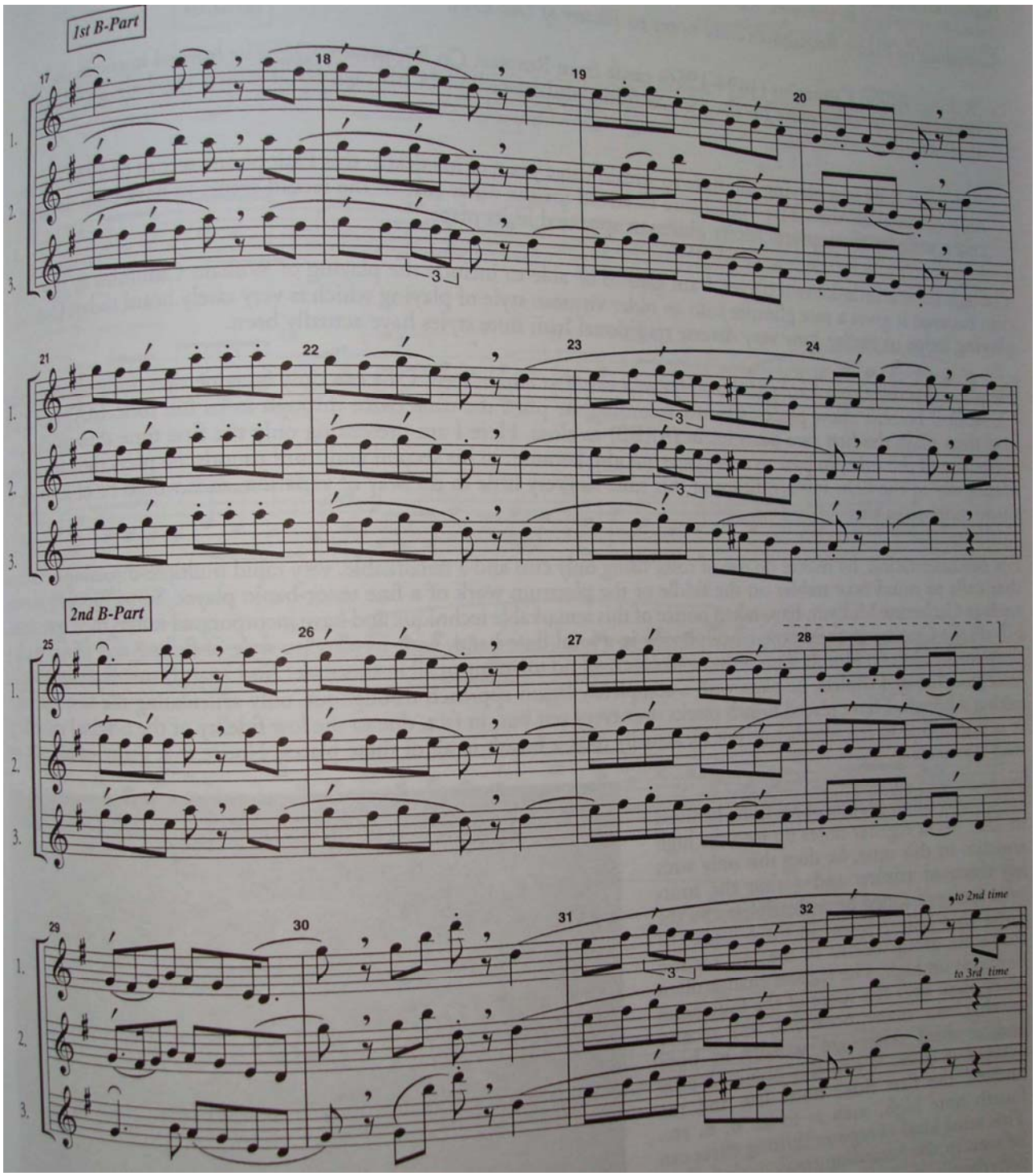
1st Time
2nd Time
3rd Time

1.
2.
3.

2nd A-Part

1.
2.
3.

1.
2.
3.


1st B-Part
17
18
19
20
21
22
23
24
2nd B-Part
25
26
27
28
29
30
31
32
to 2nd time
to 3rd time

Уильям Камминс (флейта)
“Dwyer’s Hornpipe”

Этот хорнпайп записан в 1930 года на лейбле Parlophon, и позже переиздан на сборнике “Fluters Of Old Erin”.

Гарри Брэдшоу пишет в аннотации к пластинке “Fluters Of Old Erin”:

“Уильям (Билли) Камминс (1894-1966) родом из Роскри, Типперери, где он научился музыке в местном ансамбле флейтистов. Позднее он играл также на фиддле и аккордеоне в своей собственной группе, которая регулярно выступала на Radio Éireann.

Запись на Parlophon является единственной коммерческой записью Билли Камминса. Болванка для второй стороны этой пластинки, видимо, была повреждена, и поэтому на другой стороне пластинки записана песня в исполнении сопрано-певицы Молли Шиллман”.

Хотя Уильям Камминс малоизвестен как музыкант, я очень рад включить транскрипцию его игры в данную коллекцию, поскольку она является редким проблеском старого виртуозного стиля игры, который крайне редко можно услышать в наши дни. Эта композиция помогает нам понять, насколько сегодняшний стиль игры на ирландской флейте отличается от стиля прежних времён.

В самом деле, он играет этот разухабистый хорнпайп очень быстро. Возможно, это была одна из его любимых мелодий. На записи он играет её дважды полностью (по схеме AABBCC) и затем первые две части (AABB) в конце. Здесь представлена только первая часть его исполнения: во-первых, в целях экономии места, и, во-вторых, на втором и третьем повторении он играет абсолютно так же, как и на первом.

Что касается украшения, то Камминс не использовал роллы. Он играл в основном каты и быстрые пассажи множественной артикуляции, напоминающие смычковые триоли и медиаторное тремоло на тенор-банджо. Некоторые современные музыканты (например, Кэтрин МакЭвой) применяют эту технику в своей собственной игре. Без сомнения, Каммингс, будучи членом ансамбля флейтистов, много играл на флейте стаккато на манер файфа, и это оказало на него сильное влияние. Кажется, он вообще не пользуется языковой артикуляцией. На фоне своих замечательных стаккато и глоточных триолей он играет легато, артикулируя только первую ноту залигованной группы. Я расставил в транскрипции предполагаемые места вдохов, однако из-за низкого качества оригинала невозможно точно сказать, где Камминс всё-таки вдыхал. Обратите внимание на множество катов на середину ноты.

Как и многие музыканты своего времени, Уильям Камминс любил исполнять ноты низкого регистра в высоком. В этой мелодии он делает это только с триолями, а также внутри групп из четырёх нот, состоящих из такой триоли и следующей за ней одиночной ноты. Подобная разновидность регистровых скачков наблюдалась и в предыдущей транскрипции.

Dwyer's Hornpipe

♩= approx. 116

traditional Irish hornpipe
as played by William Cummins, Irish flute,
on his 1930 Dublin recording on the Parlophone label,
reissued on *Fluters of Old Erin*, Viva Voce 002

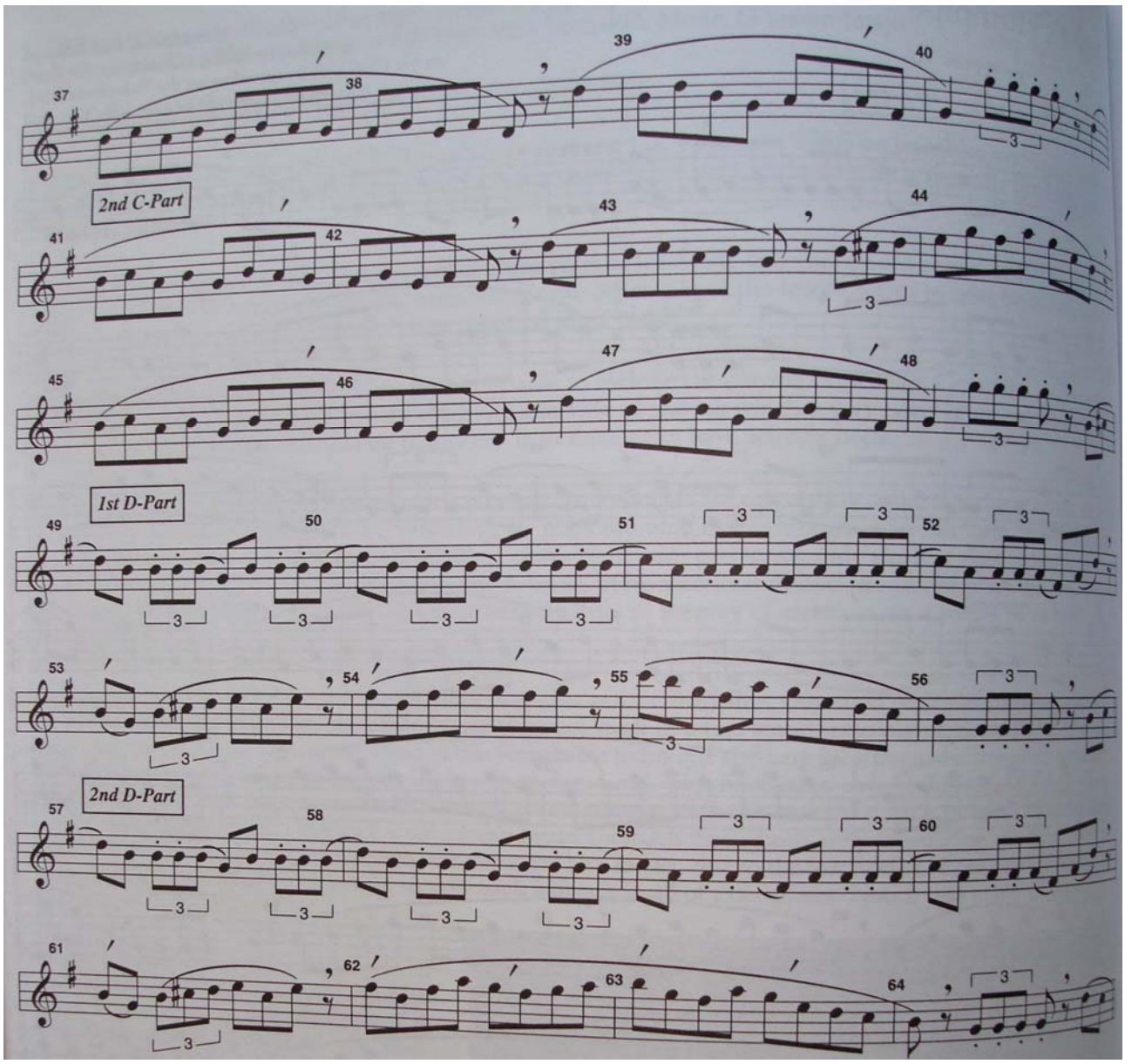
1st A-Part

2nd A-Part

1st B-Part

2nd B-Part

1st C-Part


2nd C-Part
1st D-Part
2nd D-Part

Шеймус Эннис (вистл)
джига “The Thrush in the Straw”

Мелодия взята с альбома Энниса 1959 года “The Bonny Bunch Of Roses”, записанного на Tradition Records, TLP 1013, и переизданного на Ossian, OSS 59. Он исполнил эту джигу отдельно, не в составе сэта. Лад: G ионийский (мажор).

Шеймус Эннис (1919-1982) родился в Джеймстауне, графство Дублин. Он считается одним из самых лучших волынщиков XX столетия. Также он был прекрасным вистлером, певцом (на английском и ирландском языках) и сторителлером. Его громадное влияние на традицию игры на иллиане и на ирландскую музыку в целом состоялось не только благодаря его музыкальной деятельности, но и благодаря его неутомимой работе собирателя народной музыки и ведущего радио- и телепередач, посвящённых ирландской народной музыке. Играть на иллиане он научился у своего отца Джеймса Энниса из Ноула, который считался “последним иллианщиком старой традиции”. Дом Эннисов всегда был наполнен музыкой, которую играл Эннис-страший и его многочисленные гости-музыканты. Шеймус Эннис начал играть в возрасте 13 лет на иллиане работы Брогана, а в двадцать лет был уже виртуозом.

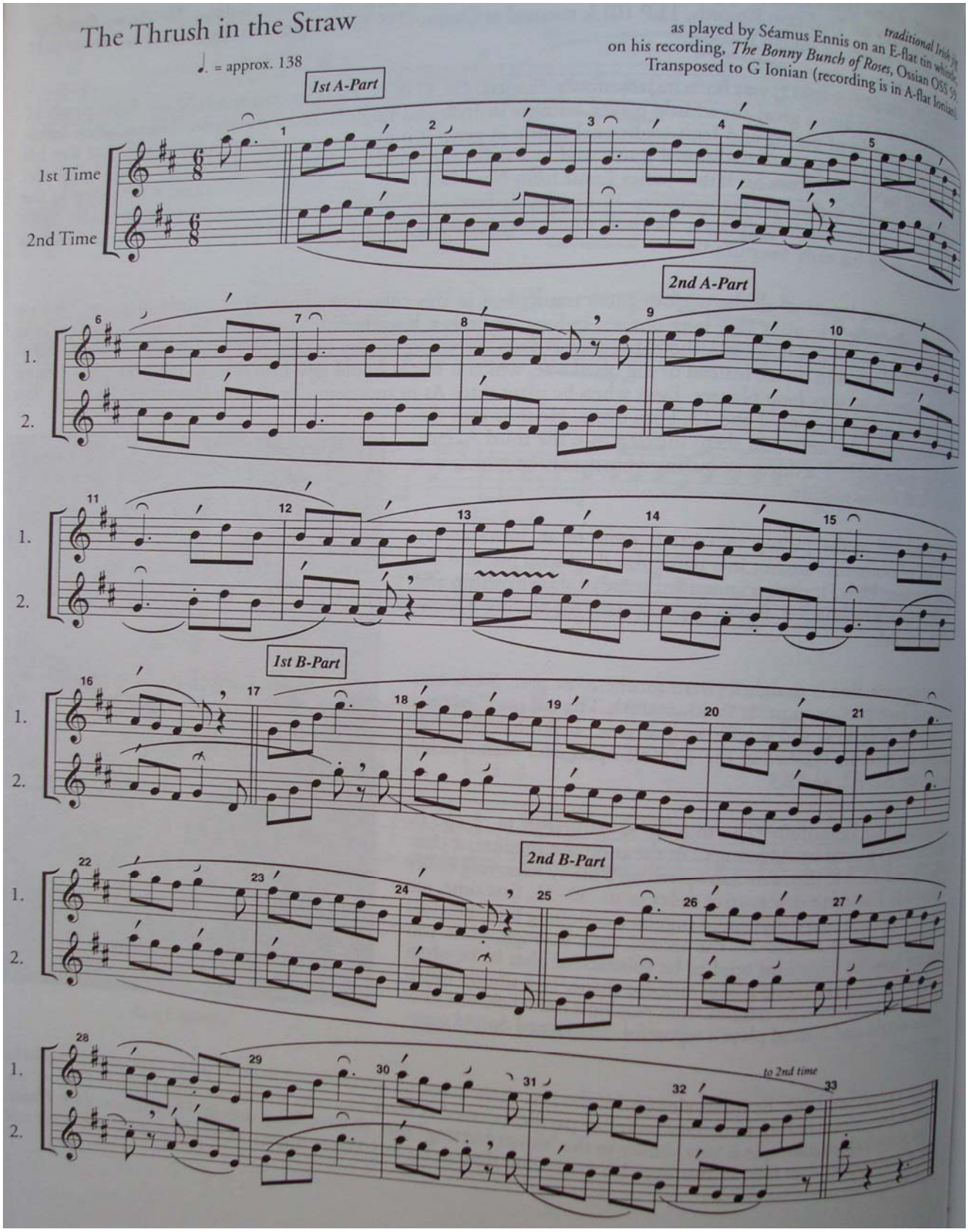
Эта транскрипция содержит больше легато, чем все остальные в данном сборнике. Здесь очень мало языковой артикуляции, а множественной артикуляции нет вообще. Эннис играет очень длинные фразы на непрерывной струе воздуха – по пять, шесть, семь и даже по восемь тактов подряд. Когда он берёт дыхание, он часто использует для этого пространство, равно длительности двух восьмых нот вместо одной восьмой, что и позволяет ему играть такие длинные фразы на одном дыхании. Даже когда он играет последовательность из трёх нот A подряд, он артикулирует языком только одну ноту. В этом можно убедиться, прослушав 4 и 12 такты. Он делает легато на первой A, затем играет вторую, артикулируя ее языком, после чего играет третью, выделяя её катом. Благодаря такой артикуляции эта последовательность представляется уже в совершенно новом качестве.

Длинный ролл в затакте является, скорее, вводным украшением, играющемся в ритме, не соответствующем основному ритму мелодии. Этот ролл, а также финальное стаккато на верхнем D, исполняются скорее для привлечения внимания слушателя. Но саму мелодию при этом Эннис играет просто и открыто.

Его украшения просты. Немного катов на середину нот (такты 1, 9, 13, 31). Кат на C в 28 такте первого варианта и в 10 такте второго варианта, извлекаемый при помощи установки аппликатуры верхнего D с открытым отверстием B1 и быстрого убирания пальцев H1, H2 и H3.

Эннис виртуозно использует слайды. Слайд на C во 2 и 6 тактах первого варианта играется обычной аппликатурой C (пальцы B2 и B3). Далее он слегка повышает ноту, плавно убирая любой из этих двух пальцев. Три последовательных слайда в тактах 30-31 формируют фигуру, напоминающую птицу, пикирующую вниз. Во втором варианте в тактах 26-27 он делает нечто похожее.

В 13 такте второго варианта Эннис «жужжит» голосом первые три ноты октавой ниже, чем они исполняются на вистле, и мы одновременно слышим эти ноты, звучащие в обеих октавах стразу! Этот эффект обозначен волнистой линией над нотами. Эта техника очень похожа на «глоточное гудение», которое Вилли Клэнси использует в “The Woman In The House”, транскрипция которой следует дальше по списку. Насколько я знаю, никто из музыкантов молодого поколения такой эффект в своей игре не использует.



Вилли Клэнси (вистл)
рил “Woman Of The House”

С экспедиционной записи 1967 года, изданной в 1969 году на Topic Records и переизданной на сборнике “The Breeze From Erin”, Ossian OSS-26. Это второй рил в попурри (первый – “The Morning Dew”). Лад: G ионийский (мажор).

Вилли Клэнси (1918-1973) – прославленный и всенародно любимый ирландский иллианщик, родился под Миллтаун Мэлбэй на западе графства Клэр. Его отец и мать были певцами и концертинистами, а отец, который играл ещё и на флейте, учился этому у слепого волынщика Гаррета Барри (умер в 1900 году). Когда Вилли исполнилось пять лет, он взял в руки вистл, а вскоре и флейту, на которой играл до тех пор, пока у него не выпали все зубы. Он также играл на фиддле, танцевал ирландский степ и был прекрасным певцом *sean nós.* Ему ещё не исполнилось восемнадцати, когда он впервые увидел и услышал иллиан в исполнении Джонни Дорана. К двадцати годам он раздобыл себе иллиан, и в течение ближайших десяти лет стал одним из величайших волынщиков своего времени.

По профессии Клэнси был столяром. В 1951 году он по работе переехал в Дублин, а в 1953 – в Лондон, где он познакомился с Шеймусом Эннисом. В 1957 году после смерти отца Клэнси вернулся обратно в Миллтаун Мэлбэй и уже оттуда не уезжал. Он хотел начать делать иллианы, но обзавёлся необходимым для этого оборудованием и инструментами только перед смертью.

Пат Митчелл пишет: «Хотя Вилли очень серьёзно подходил к созданию музыки, его выступления всегда были живыми и подвижными». Отличной иллюстрацией этого факта является хорошо известный рил “Woman Of The House”. В нём Клэнси демонстрирует глубокие знания, изобретательский талант, представляя слушателю прекрасный рил с постоянно меняющейся структурой.

Волынщик и вистлер Билл Окс указал мне на два элемента в вистловой музыке Вилли Клэнси (а также других музыкантов его времени и до него), которые уже исчезли из современной вистловой музыки. Во-первых, это дыхательная пульсация. Она применяется на первой ноте двадцать шестого такта (повторяющаяся D, артикулируемая только дыхательной пульсацией), и в 13 такте второго варианта, где второй ролл играется с дыхательной пульсацией (обратите внимание, что ролл залигован).

Вторая техника никогда до этого не встречалась мне в ирландской традиции, но она изумила меня в этой записи, и я назвал её «глоточным гудением». Этот приём создаёт в музыке эффект рычания. Места, в которых применялся этот эффект, я обозначил волнистой линией: такты 1, 6, 9 и 30. Этот замечательный приём обязательно нужно слышать, чтобы понять, о чём идёт речь. Шеймус Эннис использует такой же приём в предыдущей транскрипции.

Клэнси использует широкий диапазон украшений. Кроме глоточного гудения, к необычным украшениям этого рила относятся трели и крэнн на E. И то, и другое в большей степени используется волынщиками, нежели вистлерами и флейтистами. Трели, встречающиеся в тактах 2 и 6, состоят из пяти нот. В 20 и 31 тактах использует одиночные трели. В четырнадцатом такте имеется крэнн на E.

В большом количестве присутствуют длинные и короткие роллы. Прекрасные цепочки роллов встречаются в 1 такте второго варианта, в 5 и 13 тактах обоих вариантов. В 9 такте, где пришёлся бы к месту длинный ролл, Клэнси вместо этого играет последовательность H-C-H, делая слайд на пол-отверстия на C и так же слайдом возвращаясь на H. Подобную технику он использует в 28 такте, где он делает слайд с A на G# и опять возвращается на A.

Его мелодические вариации богаты и изобретательны. Самые необычные из них – это добавления шестнадцатых нот в 6 такте второго варианта, 14 такте первого варианта и 27 такте первого варианта, а также использование верхнего C# в 27 такте обоих вариантов. Есть и много других мелодических вариаций.

Как и другие ранние энергичные музыканты (подобно Тому Моррисону) Клэнси обожает октавные скачки в своей музыке. Особенно он любит применять их в конце фраз (такты 3, 7, 14, 15), но делает это также и в начале или середине фраз (такты 7, 15, 31-32). Первая Е в восьмом такте начинается в низком регистре, а заканчивается в высоком, хотя записана сразу в верхнем регистре.

В этой мелодии Клэнси демонстрирует мастерство множественной языковой артикуляции. При ближайшем прослушивании (особенно на уменьшенной в два раза скорости) можно услышать, что большая часть (если не все) нот, артикулированных языком – это пример виртуозной множественной артикуляции. Эти ноты очень сложно одиночно артикулировать в столь быстром темпе. Примеры – такты 6-7, 12, 15, 27, 32 и др.

Woman of the House

♩ = approx. 120

traditional Irish reel

as played by Willie Clancy, tin whistle, on the recording, *The Breeze from Erin*, Ossian OSS-26.

1st A-Part

1st Time

2nd Time

2nd A-Part

1.

2.

1st B-Part

2nd B-Part

to 2nd time

Пэдди Тэйлор (флейта системы Рэдклиффа)
рил “The Boy In The Gap”

С альбома 1970 года “The Boy In The Gap”, Claddagh, 4CC8. Лад: D ионийский (мажор).

Пэдди Тэйлор (1914-1976) родился в Лугхилле, графство Лимерик. Его отец был певцом, мать играла на концертине, а братья были флейтистами. Самое сильное музыкальное влияние на него оказал его дедушка по материнской линии, флейтист Патрик Хэнли. Когда Тэйлору было 18 лет, его отец умер, и его семья переехала в Хаммерсмит, где Пэдди Тэйлор нашёл работу осветителя на телевидении. К 1940-м годам он стал центральной фигурой на лондонской ирландской музыкальной сцене, где он играл в группе “Garryowen”, а также в сотрудничестве с Джо О’Доудом и Мартином Уайнном. В 1939 году Пэдди Тэйлор записался с иллианщиком Лео Роусомом, однако, к сожалению, эта запись не была издана, а оригинал записи потерялся в годы войны. Игра Пэдди Тэйлора была очень эмоциональной и лиричной, а сам Тэйлор оказывал большое влияние на ирландскую музыку в Лондоне в течение всей своей жизни.

На мой взгляд, Тэйлор был одним из самых изобретательных флейтистов последнего времени. Он владел большим набором орнаментационных техник и применял их весьма оригинальными способами. Его мелодические вариации поражают воображение. Обратите внимание на вариацию части А во втором варианте мелодии.

Как и Пэдди Карти (см. следующую транскрипцию), Пэдди Тэйлор начинал играть на флейте простой системы, но потом переключился на флейту системы Рэдклиффа. Я сомневаюсь, что большая часть его необычных украшений как-то привязана к особенностям аппликатуры флейты данной системы.

Стиль Тэйлора очень мягок и сглажен. Он редко использует языковую артикуляцию, заменяя её дыхательной пульсацией – но очень слабой. Тейлор был известен своим прекрасным исполнением эйров, в которых он применял дыхательное и пальцевое вибрато – а иногда и обе разновидности сразу. Его орнаментация имела ярко выраженный танцевальный характер, и он был одним из немногих, кто часто использовал роллы с двойным катом, крэнны на ноты, отличающиеся от D, и сжатые крэнны.

Вследствие необычности орнаментации Тэйлора, я хочу рассмотреть её очень подробно. Я не знаю, как он играл, когда ещё не перешёл на флейту системы Рэдклиффа.

В тех местах, где изображены залигованная последовательность нот одной высоты без единого ката или страйка, Тэйлор артикулировал еле заметной дыхательной пульсацией. Это создаёт эффект ритмичного вибрато и не требует прерывания воздушной струи. Он играет

таким образов три D в 13 такте первого варианта. Эту технику он также использует в 12, 18 тактах и в других местах.

В 8 такте второго варианта он артикулирует последовательность четырёх нот дыхательной пульсацией – правда, менее выраженной, а две из этих нот выделяются катами. Струя воздуха прерывается, так что последовательность нот не залигована.

Некоторые ноты определённо сыграны с языковой артикуляцией. Я уверен, что в 22 такте первого варианта он артикулировал ноту G, а также, возможно, катовую E после неё. В 11 такте второго варианта он играет последнюю ноту стаккато, а в 36 такте второго варианта артикулирует катовую F#.

Как уже говорилось выше, Пэдди Тэйлор использовал роллы с двойным катом. Их можно услышать в 14, 21 и 29 тактах. Сжатые роллы с двойным катом встречаются в 14 такте второго варианта (на A), и в 23 такте второго варианта (на E). В 36 такте первого варианта он использует в качестве украшения быстрый двойной кат. Такие двойные каты играются определённо не одним пальцем.

Когда я слушал мелодию с замедлением, я точно расслышал два случая, когда ролл с двойным катом звучал по-другому, поскольку вместо двух катов там было исполнено два страйка (но я всё равно записал это как ролл с двойным катом). Я не знаю, как он играл этот приём на своей флейте системы Рэдклиффа. Этот приём появляется в длинном ролле с двойным катом на F# в 17 такте первого варианта, и в коротком ролле с двойным катом на E в 23 такте первого варианта.

В шестом такте можно расслышать сжатый длинный крэнн на A сразу за длинным крэнном на D. Это довольно необычно. Короткие крэнны на A в 32 такте не начинаются с катов, поскольку состоят не из трёх, а из двух нот. Необычна также короткая трель, отмеченная в 24 такте второго варианта. Она звучит почти как крэнн.

В 28 такте первого варианта, 38 и 44 тактах обоих вариантов встречаются каты на середину ноты. В 32 такте обоих вариантов имеется кат с задержкой (не на середину ноты!) на G. В 28 такте второго варианта встречается слегка задержанный страйк.

14 такт звучит так, как будто Тэйлор выбросил страйк из длинного ролла на C. 43 такт звучит так, как будто он пропустил страйк в длинном ролле с двойным катом.

The Boy in the Gap

traditional Irish reel
as played by Paddy Taylor, Radcliff-system flute,
on his recording, *The Boy in the Gap*, Claddagh, 4CD3.

𝅗𝅥 = approx. 112

1st Time
2nd Time

1.
2.

tr

to 2nd time

Пэдди Карти (флейта системы Рэдклиффа)
рил “The Jug Of Punch”

С альбома 1974 года “Traditional Irish Music”, Shanachie 34017. Этот рил – первый в сете из двух рилов (второй - “The Cottage Groves”). Лад: D дорийский и иногда появляющимися F# из D миксолидийского.

Пэдди Карти (1929-1985) родился в Раффорде, Лугри, графство Голуэй. Хотя он научился музыке, играя на вистле и флейте простой системы, он переключился на флейту системы Бёма и, сразу же, - на деревянную флейту системы Рэдклиффа. Это флейта с закрытыми отверстиями, внешне похожая на флейту системы Бёма, но с аппликатурными различиями, делающими эту флейту похожей на флейты простой системы. В начале 1960-х годов Карти победил на нескольких всеирландских конкурсах, после чего продолжил регулярно играть дома и в его окрестностях, особенно в пабе “Moylan’s”, где играл до самой своей смерти. Он был креативным музыкантом, чей прекрасный лиричный стиль продолжает вдохновлять музыкантов и по сей день.

Многие мелодии, в том числе и эта, включают ноты, более низкие, чем нижнее D - самая низкая нота на вистле, флейте и иллиане. Обычно флейтисты, вистлеры и иллианщики выходят из положения, просто играя эти ноты на октаву выше написанного. Результат такого действия обычно незначителен и малозаметен, особенно если флейтист играет с музыкантом, который имеет возможность извлечь из своего инструмента ноту именно такой высоты (например, фиддл или аккордеон).

Иногда, правда, мелодические изменения, вызванные таким приёмом, получаются неожиданно интересными, и рождается новая версия мелодии. Перед нами как раз такой случай. Несмотря на то, что флейта системы Рэдклиффа имеет ключи, позволяющие извлечь необходимые ноты, Карти всё равно играет на октаву выше ноты, высотой ниже D. Может быть, он уже работал с этой мелодией на вистле или флейте простой системы. Может быть, ключи C и C# на его флейте Рэдклиффа плохо работают. С другой стороны, он с лёгкостью меняет в мелодии ноты F и F#, хотя на вистле или флейт простой системы это очень сложно сделать. Многие музыканты играют в этой мелодии только F, и флейтисты исполняют её не слишком часто.

Игра Пэдди Карти – отличный пример среднетемпового сглаженного и, я бы сказал, подавленного Голуэйского стиля игры на флейте. Это больше музыка для слушания, чем для танцев. Он вообще не использует языковую артикуляцию, и лишь изредка артикулирует глоткой. Каты на F и роллы на C необычны для игры на флейте. Скорее всего, он исполнял их потому, что это позволял ключевой механизм флейты системы Рэдклиффа.

The Jug of Punch

traditional Irish reel
as played by Paddy Carty on a Radcliff-system flute,
on his recording, *Traditional Irish Music*, Shanachie 34017.

♩. = approx. 104

1st A-Part

1st Time
2nd Time

2nd A-Part

1.
2.

1st B-Part

2nd B-Part

to 2nd time

Грэй Ларсен (флейта)
рил “The Jug Of Punch”

С альбома “The Great Road”, записанного с группой “Metamora”, Sugar Hill SH/PS-CD-1134. Мелодия исполняется сама по себе, не в составе попурри. Лад: D дорийский и иногда появляющимися F# из D микс-солидийского.

Биографические данные см. в параграфе «Об авторе».

Моё прочтение данной мелодии основывается на версии Пэдди Карти, о которой рассказывалось в предыдущем параграфе. В своей версии я сохранил многое из версии Карти: использование F# в части A, октавные скачки, а также вкрадчивый, «тёмный» стиль Голуэя в целом.

Многие вещи в мелодии я изменил. Во-первых, я существенно замедлил её и исполнил мягче. Я использовал в ней вибрато – как дыхательное, так и пальцевое. Хотя обычно я так не делаю, в этой транскрипции я обозначил места, где использую вибрато, поскольку, во-первых, оно имеет важное значение в данном варианте исполнения, и, во-вторых, многим будет интересно посмотреть, как оно может быть использовано. Пальцевое вибрато обозначено буквами **fv**, а дыхательное – **bv**. Все остальные ноты исполняются без вибрато.

Если сравнивать мою версию с версией Пэдди Карти, можно увидеть, что я выбросил некоторые мелодические ноты и на их месте играю более длинные ноты (особенно в части A в третьем варианте). Полезно помнить о том, что можно эффективно варьировать мелодией, делая её менее плотной. Но это требует хорошего понимания структуры и контуров исполняемой вами мелодии.

Неотъемлемой частью данного варианта является динамика. Лишь в одном месте я отметил эту особенность. В 13 и 14 тактах третьего варианта я играю ноту F в течение трёх четвертных ударов. Я постепенно смягчаю звучание (о чём говорит знак деминуэндо под нотами), в результате чего высота ноты постепенно снижается на полтона, получая ноту E в 14 такте. Таким образом, получается дыхательное (не аппликатурное!) снижение высоты ноты. Я обозначил этот приём символом, напоминающим растянутый знак нисходящего слайда.

В 6 и 14 тактах я играю нечто вроде ката на C после нижнего D. Чтобы понять, о чём я, сделайте следующее. Играйте нижнее D. Затем поднимите палец B1, одновременно дуя сильнее, извлекая D второй октавы. Мгновение спустя поднимите палец H1. Это даст быстрое звучание ноты D перед C и позволит вам избежать перекрёстной аппликатуры для получения ноты C (B2, B3, H2, H3).

Прослушав запись, вы убедитесь, что прекрасный гитарный аккомпанемент Пата Сазерленда является неотделимой частью аранжировки данной композиции. Мы играем, оказывая влияние на импровизацию друг друга. Его постоянно сдвигающиеся аккордовые последовательности вдохновляют меня на разнообразное варьирование мелодии.

The Jug of Punch

♩ = approx. 63

traditional Irish reel
as played by Grey Larsen, Irish flute,
on the recording by his group, Metamora,
The Great Road, Sugar Hill SH/PS-CD-1134.
Based on the tune as played by Paddy Carty.

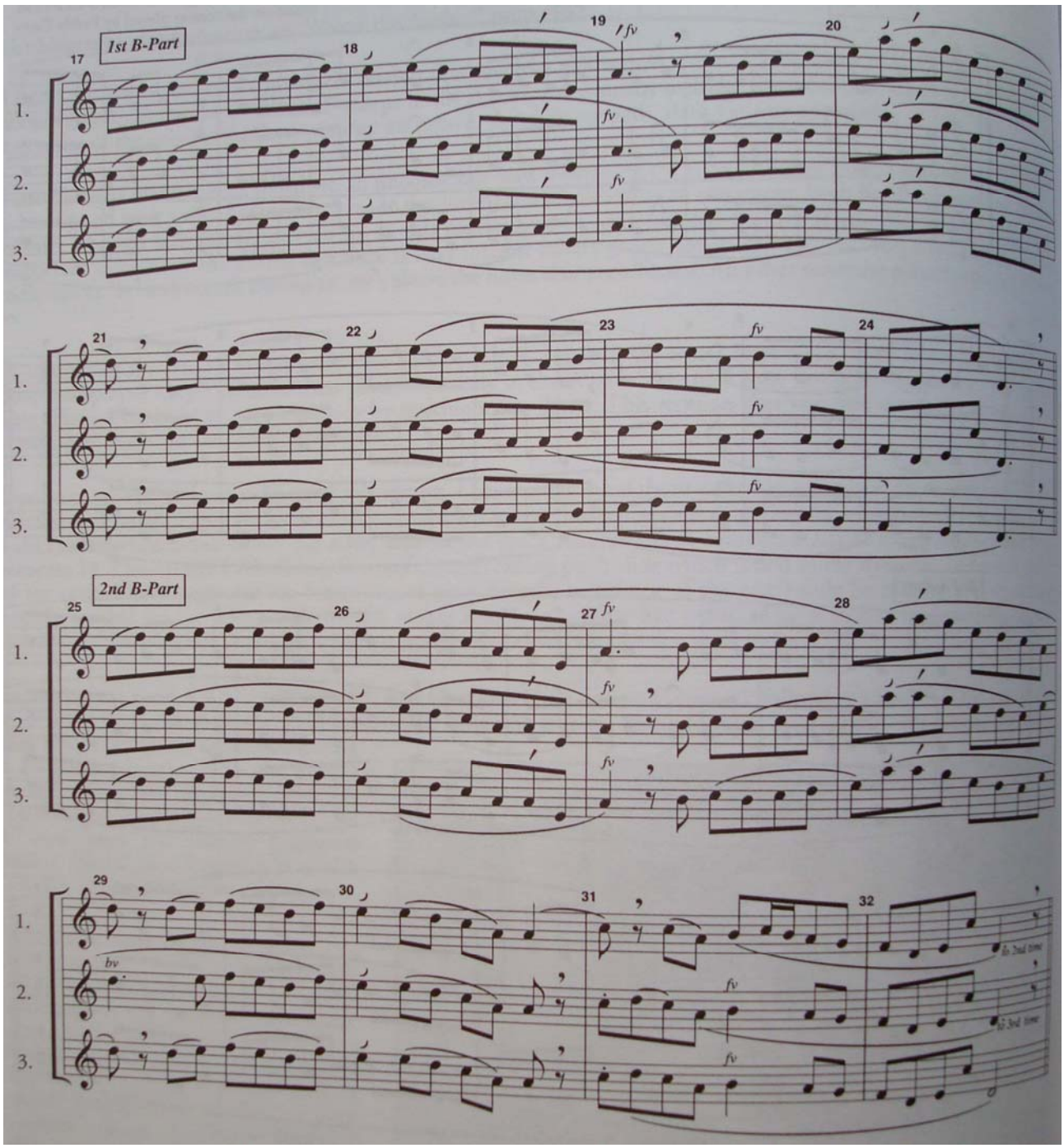
1st A-Part

1st Time
2nd Time
3rd Time

1.
2.
3.

2nd A-Part

1.
2.
3.


1st B-Part
2nd B-Part
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
1.
2.
3.
fv
bv

Джози МакДермотт (флейта)
рил “The Pigeon On The Gate”

С альбома 1976 года “Darbe’s Farewell”, Ossian SD 20. Альбом был выпущен первоначально на Topic Records 12TS325. Это второй рил из попурри, первым в котором является “The Kerry Man”. Лад: Е дорийский.

Джози МакДермотт (1925-1992) – великий традиционный флейтист, вистлер и певец. Он прожил всю жизнь в области на стыке графств Слайго, Роскоммон и Лейтрим, под роскоммноским городом Баллифарнан. Хотя первая музыка, которую он услышал и заиграл, была ирландская традиционная музыка, музыкальные интересы МакДермотта были обширными. Он играл на трубе, на альт- и тенор-саксофоне во множестве местных групп и говорил: «Если в одной комнате вы разместите хороший кейли-бэнд, в другой – хороший джаз –бэнд, в третьей – группу кантри-вестерн, а в четвёртой – небольшой оркестр, то мне будет очень сложно сказать, кого бы я пошёл слушать. Я хочу слышать все четыре группы!». В 1979 году мне посчастливилось посетить Джози МакДермотта у него дома.

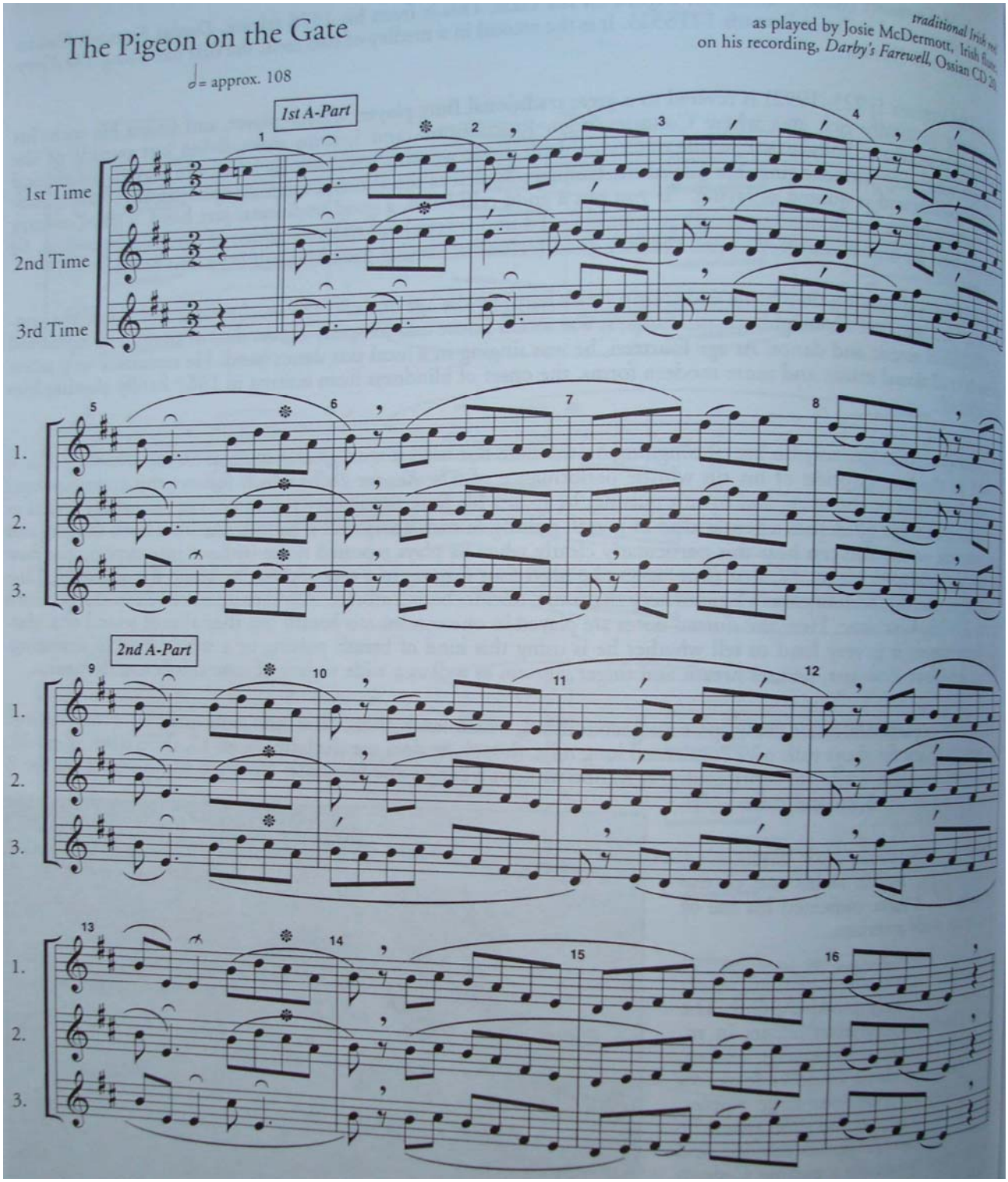
К шести годам МакДермотт уже играл на вистле и варгане. Его мать пела и играла на концертине. Дом их соседей Батлеров был кейли-хаусом, и Джози очень много времени проводил там, погружённый в ирландскую традиционную музыку и танцы. В четырнадцать лет он пел в местном джаз-бэнде. Он продолжал работать в традиционной музыке и в других более современных музыкальных формах, пока в 1962 году приступ слепоты, вызванный экземой, не остановил его.

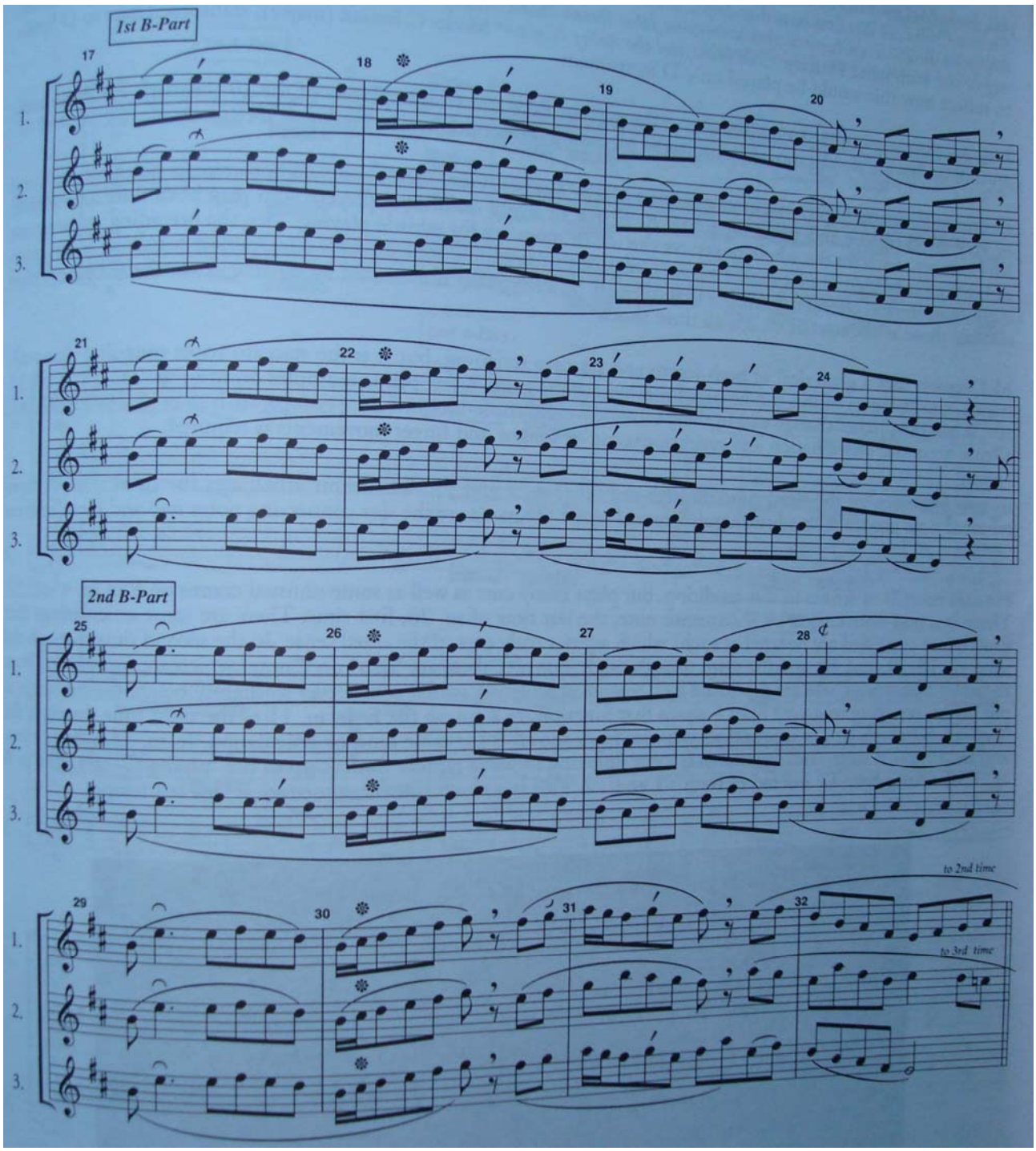
При игре на флейте МакДермотт практически не использовал языковую артикуляцию, однако он активно её использовал, играя на вистле (это будет видно в следующей транскрипции). Хотя он использовал дыхательную пульсацию и глоточную артикуляцию, его музыка была довольно ритмичной и одновременно лиричной. Он часто использовал лёгкую дыхательную пульсацию, при которой создавалось впечатление, что он одновременно играет легато и артикулирует ноты. Это можно ясно расслышать, когда он играет повторяющиеся ноты, не прерывая струи воздуха. Например, посмотрите на 17 такт первого варианта, где он играет четыре ноты Е на одном дыхании. Эту технику можно определить как очень ритмичное и ярко выраженное дыхательное вибрато. Ещё один пример этого можно расслышать в 31-32 тактах. Здесь залигованные ноты играются на одном дыхании, но звучат при этом артикулированно. Иногда невозможно понять, использует МакДермотт сильную дыхательную пульсацию или же слабую глоточную артикуляцию. При игре эйров он использует дыхательное и пальцевое вибрато.

Украшения он использует весьма экономно, в результате чего его игра кажется ясной, чистой и гибкой. МакДермотт предпочитает короткие роллы сжатым длинным роллам, хотя последние он использует в 13 такте третьего варианта. В 28 такте первого варианта он играет разновидность короткого крэнна на А без первой катовой ноты. Во 2 такте второго варианта присутствует кат на середину восьмой ноты Н.

Ещё одной восхитительной особенностью его музыки является использование «волыночной С». Эти места в нотах обозначены звёздочкой.

Мелодические вариации МакДермотта демонстрируют его ясное и креативное воображение. Самые замечательные вариации встречаются в 30 такте второго варианта и во 2 такте третьего варианта. В 7 и 12 тактах третьего варианта и 8 такте второго варианта он использует октавные скачки.




1st B-Part
17
18
19
20
21
22
23
24
2nd B-Part
25
26
27
28
29
30
31
32
to 2nd time
to 3rd time
1.
2.
3.

Джози МакДермотт (вистл)
полька “The Keadue Polka”

С альбома 1976 года “Darbe’s Farewell”, Ossian SD 20. Первоначально альбом был выпущен на Topic Records 12TS325. Эта полька – вторая по счёту в полечном попурри (первая – “Murphy’s Polka”). Эта мелодия известна также под названием “John Ryan’s Polka”. Многие современные музыканты знают её благодаря альбому ирландской группы Planxty “Cold Blow And The Rainy Night”, выпущенному в 1974 году. Лад: С ионийский (мажор), транскпонированный в D.

Краткую биографическую информацию о Джози МакДермотте смотрите в предыдущем параграфе, посвящённом рилу “Pigeon On The Gate”.

В этой ослепительной и изобретательной версии “The Keadue Polka” Джози МакДермотт демонстрирует ошеломительную технику быстрой двойной и тройной языковой артикуляции. Как и многие другие традиционные музыканты, играющие и на флейте, и на вистле, МакДермотт использует языковую артикуляцию исключительно при игре на вистле. В этом ритмичном tour de force МакДермотт небрежно накидал осень сложные и цветистые украшения, которые можно проанализировать, только замедлив запись – особенно начиная с 25 такта всех трёх вариантов.

МакДермотт использует много одновременной игры стаккато и легато, но эти стаккатные приёмы реально выделяются. Примеры – в тактах 2,3,5, 9,10,11 и т.д.

Во втором и пятом тактах третьего варианта МакДермотт артикулирует тройку нот не языком, а дыхательной пульсацией.

В этой польке он не использует роллов и страйков, однако здесь много катов и несколько крэннов на E (такты 4 и 12). В 26 такте первого варианта есть кат на центр шестнадцатой ноты E. Есть несколько приёмов артикуляции, похожие по функциональности на кат, но катами при этом не являющиеся. Во втором варианте, в тактах 18, 22 и 30, и в третьем варианте (такт 30) есть «каты» на E с вышестоящей F#. Он делается при помощи языковой артикуляции за мгновение перед тем, как опускается палец H2, в результате чего перед E звучит очень быстрый и короткий F#. В 11 такте третьего варианта есть подобный «кат» на H. В 14 такте второго варианта и 10 такте третьего варианта МакДермотт использует быструю аппликатурную последовательность, переходящую с A на «волыночную C» и обратно на A (поднимание пальца B1 вместо B1 и B2). В быстром темпе этот приём очень прост.

The Keadue Polka

♩= approx. 132

traditional Irish polka
as played by Josie McDermott on a C tin whistle
on his recording, *Darby's Farewell*, Ossian OSS CD 20.
Transposed to D Ionian (recording is in C Ionian).

1st A-Part

1st Time
2nd Time
3rd Time

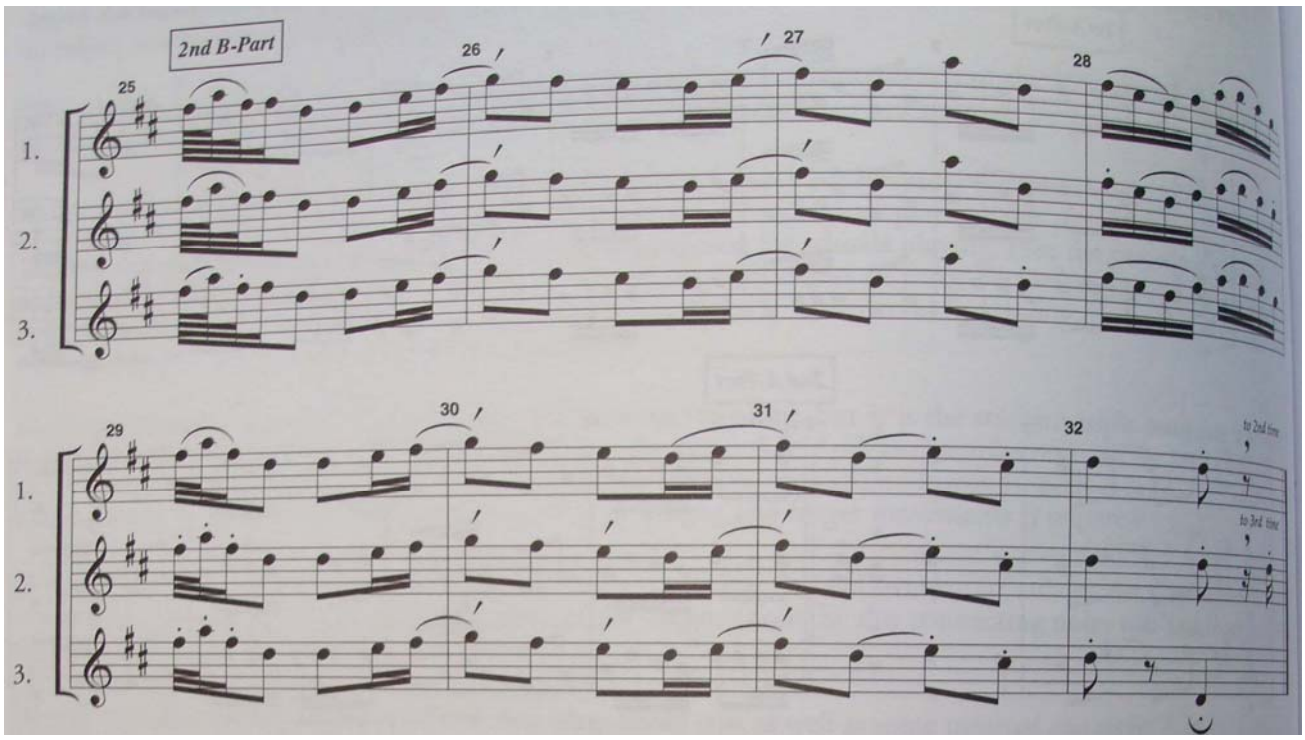
2nd A-Part

1.
2.
3.

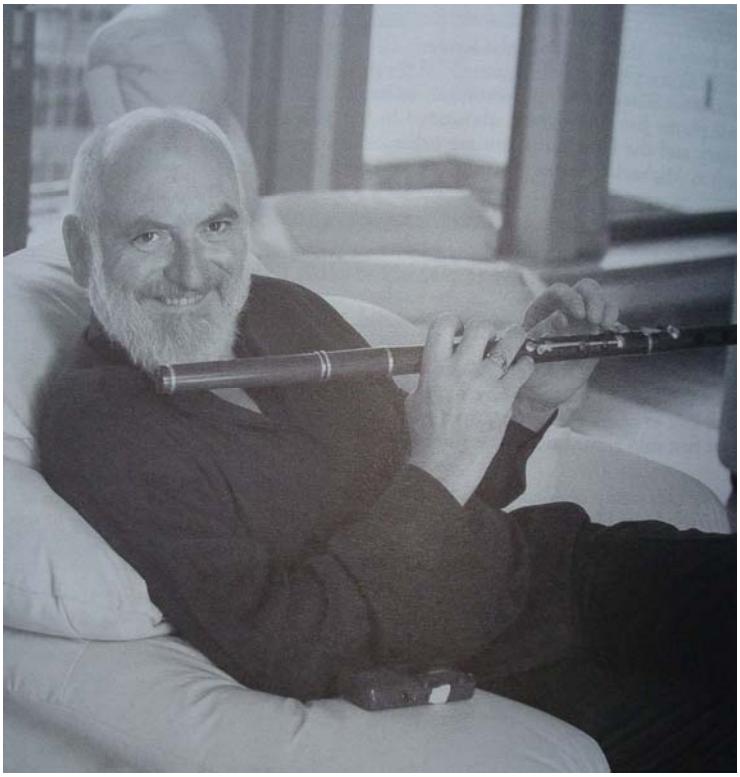
1st B-Part

1.
2.
3.

1.
2.
3.


2nd B-Part
25
26
27
28
29
30
31
32
1.
2.
3.
to 2nd time
to 3rd time

Мэтт Моллой (флейта в Eb)
двойная джига “The Humours Of Drinagh”



С альбома 1976 года “Matt Molloy”, Mulligan LUN04, Green Linnet GLCD3008. Это первая джига в попурри из двух джиг (вторая – “Mist Of The Mountain”). Лад: Eb ионийский (мажор), транспонированный в D.

Многие считают Мэтта Моллоя величайшим флейтистом нашего времени. Без сомнения, его талант оказал огромное влияние на практически на всех музыкантов, начиная с 1970-х годов. Его музыка вычурна, энергична и динамична. Именно он, а также вистлерша Мэри Бергин, оказал на меня самое сильно влияние в ранние годы моих занятий музыкой. С благодарностью за это я включил в свою книгу транскрипции двух его мелодий.

Мэтт Моллой родился в 1947 году в Баллагадеррине, графство Роскоммон. Его семья происходит из области Северный Роскоммон – Южное Слайго – области, известной своей флейтовой и скрипичной традицией. Отец, дядя и дедушка Моллоя были флейтистами, так что у него с ранних лет было у кого учиться. Также он учился у соседей-музыкантов, например, у вистлера Джима Донахью. Сольные записи Мэтта Моллоя, а также его работа с группами “Bothy Band”, “Planxty”, “Chieftains” и многими другими, оказали огромное влияние на ирландских традиционных музыкантов, сравнимое разве что с влиянием записей Майкла Коулмена десятилетиями раньше.

Эту джигу Моллой играет на флейте в Eb. В интервью 1997 года он рассказывает об этом инструменте.

«Это стало чем-то вроде моды… играть в Eb, но, мне кажется, я был одним из первых, кто начал это делать. Я играл с Томми Пиплзом, фиддлером. Он любил играть в завышенном строе. Скорее всего, это было просто случайно. Мой друг познакомил меня с человеком, который повредил руку. Он играл на флейте в духовом ансамбле, они играли в ми-бемоле. Я об этом ничего не знал, но он хотел продать мне свою флейту, что и сделал. Это была замечательная флейта. Очень мне понравилась. Но я с ней никуда не мог пойти. Все сейшены был в D. Но Томми слышал, как я на ней играю. Он любил перестраивать струны в Eb - вот так все и началось. А я записал с этой флейтой первый альбом».

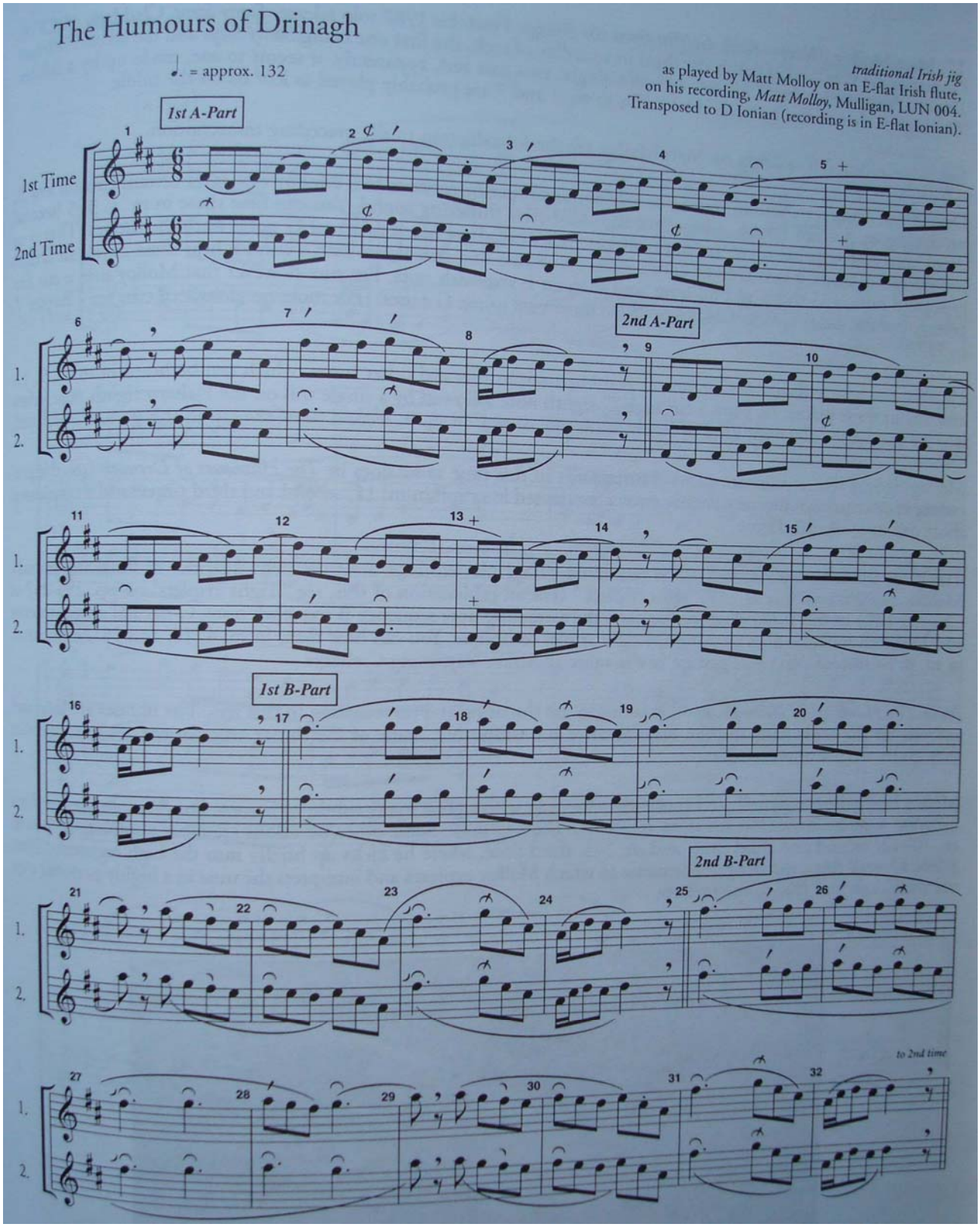
В этой мелодии Моллой использует много сжатых украшений, включая такие редкости, как дважды сжатый длинный ролл (такты 9, 11, 22 и 30), сжатые короткие роллы (такты 1, 7, 15, 18, 23, 26 и 31) и сжатые короткие крэнны (такты 2, 4, 9). Также он использует комбинации украшений – например, длинный ролл и сжатый короткий ролл в 7, 15, 23 и 31 тактах.

Кат на середину ноты D в 12 такте необычен. Моллой извлекает ноту D, подняв палец B1, а потом быстро поднимает и опускает пальцы H3 и H2. Это даст быструю ноту C.

В тактах 19, 20, 23, 25 и 27 Моллой виртуозно использует восходящие слайды перед роллом. Он также использует менее распространённые нисходящие слайды в 21 и 29 тактах.

Несмотря на то, что Моллой очень плотно использует украшения, его подход к орнаментации является здравомыслящим. Он практически не использует языковую артикуляцию, а пользуется только глоточной артикуляцией и дыхательной пульсацией, - как и множество других традиционных флейтистов. Иногда в середине групп из трёх нот он играет стаккато, добавляя искру в гладкую структуру мелодии.

Вариация этой мелодии в исполнении Моллоя незначительна, но, тем не менее, мощна. Он как бы находится внутри мелодии, добавляя в неё значительную внутреннюю энергию.



Мэтт Моллой (флейта)
рил “Griffin From The Bridge”

С альбома 1987 года “Stony Steps”. Это третий рил в попурри из трёх рилов. Первый – “Stony Steps”, “Michael Dwyer’s Favorite”. Лад: G ионийский. Этот простой двухчастный рил, как мне кажется, написан фиддлером. Высокая H между двумя нижними D в 3 и 7 тактах, скорее всего, была когда-то нижней H на фиддле.

Биографические данные Мэтта Моллоя смотрите в предыдущем параграфе.

Одна из причин, по которым я решил сделать транскрипцию этой мелодии – это то, что Моллой удлиняет кат на нижнее E, который в быстром темпе имеет удивительно красивое дрожащее звучание. Вы можете видеть эти каты в 1, 3, 5 тактах второго варианта и в 7 такте. На мой взгляд, этот приём не является настоящим катом, поскольку мы явственно слышим ноту G. То есть вместо того, чтобы слышать две ноты E, вторая из которых артикулирована катом, мы слышим три ноты: тридцать вторую E, тридцать вторую G и шестнадцатую E. Я думаю, однако, что Моллой использовал для этого не обычную аппликатуру G (больше об удлинённых катах – в Главе 7).

Также он использует очень характерные комбинации украшений, которые мы можем услышать в 4, 9, 11 и 16 тактах. Он играет кат на восьмую G второй октавы, затем следует одиночная трель на восьмую F#. В 9 такте второго варианта в подобном упражнении кат немного задерживается.

В этой мелодии Моллой использует мало сжатых украшений. Их здесь всего два: сжатый длинный ролл в 11 такте второго и третьего вариантов и сжатый короткий ролл в 9 такте третьего варианта.

Кроме перечисленных трёх техник Моллой использует четвёртую – т.н. «закрытую триоль». В этой мелодии Моллой играет восходящую последовательность «шестнадцатая H-шестнадцатая C-восьмая D» при помощи техники закрытой триоли. Такие последовательности встречаются в 4. 10 и 16 тактах. Обратите внимание, что в 8 такте он не использует эту технику, а играет обычным способом, используя C#.

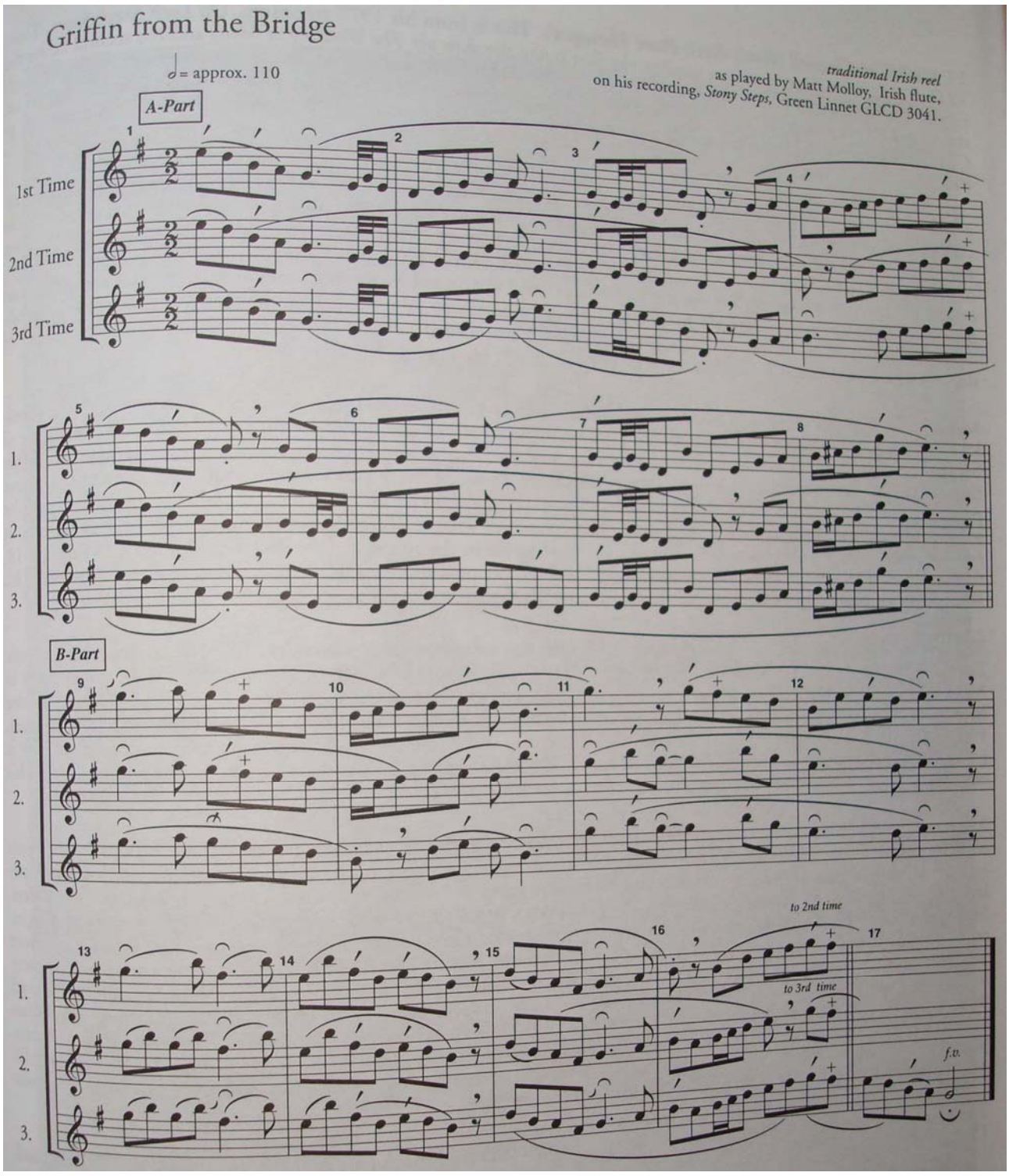
В предыдущей транскрипции Моллой не использовал языковую артикуляцию, а применял в основном глоточную. Эта мелодия – не исключение из этого правила.

Моллой поддерживает свежесть мелодии, постоянно меняя её небольшими вариациями. Например, обратите внимание на то, как он тремя разными способами орнаментировал третью и четвёртую ноту 9 такта. Есть и другие вариации: 10-12 такты второго варианта; 2-3 такты третьего варианта, где он для создания большего эффекта «прыгает» в верхний регистр. В общем, это ошеломляющее исполнение, в котором Моллой применяет совершенно необычный индивидуальный подход к мелодии, но она при этом остаётся самой собой.

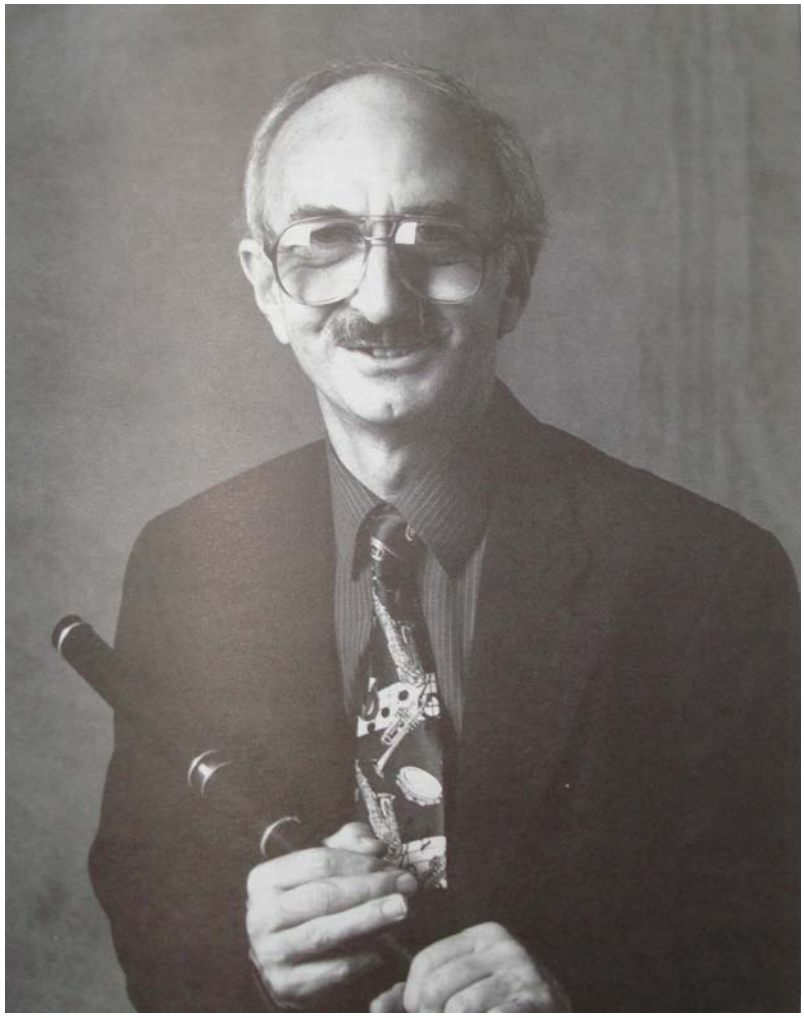
Griffin from the Bridge

traditional Irish reel

as played by Matt Molloy, Irish flute, on his recording, *Stony Steps*, Green Linnet GLCD 3041.



Катал МакКоннелл (флейта)
рил “Peter Flanagan’s”



С альбома 1977 года “On Loch Erne’s Shore”, Topic 12TS337. Это третья мелодия в попурри: первая – эйр “The Wedding Of Molly”, вторая – джига “The Three Hand Jig”. Лад: А дорийский (пентатоника). При ключе проставлен F#, хотя в мелодии ни одной такой ноты не встречается. Пентатоника А не включает третью и шестую ступени лада (F# и C).

Катал МакКоннелл (родился в 1946 году) живёт в Баллиналеке, графство Фермана, и является флейтистом в четвёртом поколении. Также он является прекрасным вистлером и выдающимся певцом *sean nós*. Стиль его игры уходит корнями во флейтовую традицию Ферманы, поддерживаемую её семьёй и другими музыкантами, окружавшими его в юности. Среди них был его сосед, вистлер и фиддлер Питер Фланаган, который давал МакКоннелу уроки. МакКоннелл выучил этот рил у него и назвал его именем, хотя, похоже, он является версией рила “Down The Broom”. Глубоко погружённый в традицию Ферманы, МакКоннелл является, тем не менее, широкопрофильным музыкантом и играет в пан-кельтской группе «The Boys Of The Lough». Катал МакКоннелл – левша.

Стиль МакКоннелла уникален на фоне остальных транскрипций, представленных в данной книге, а сам МакКоннелл – один из немногих известных носителей этого замечательного музыкального диалекта. В музыке Ферманы, как и в музыке других областей северной Ирландии, наблюдается сильное влияние шотландской музыки. В игре МакКоннелла присутствует особый, легко узнаваемый свинг. Во всей мелодии восьмые ноты, попадающие на первичную или вторичную сильные доли, часто играются с более короткой длительностью, чем ноты, попадающие на слабые доли. Это прямо противоположно тому, что мы можем обычно услышать в игре традиционных музыкантов из большинства регионов Ирландии. Этот свинг можно услышать даже во внутреннем ритме длинных роллов в 17-19 тактах первого варианта мелодии. Эти роллы начинаются на слабую долю. Вторая, катовая, нота ролла исполняется сильнее. Эта и третья (страйковая) ноты ролла исполняются со свингом «короткая-длинная».

Подчеркнув мелодию таким свингом, вы в конце концов достигнете характеристик шотландского ритма, в котором за восьмой нотой следует восьмая с точкой. В этой мелодии вы можете услышать такой ритм несколько раз (1, 5, 9, 13, 27 такты, а также окончания частей А и В). Однако в некоторых фразах можно увидеть, как эта форма свинга плавно и незаметно меняется на противоположную, более распространённую форму «длинный-короткий».

Этот свинг – лёгкий и текучий, как если бы мелодия была балладой, которую МакКоннелл пел бы в том естественном ритме, которого требует текст песни. Я не сомневаюсь в том, что его способ фразировке флейтовых мелодий продиктован опытом пения *sean nós.*

Другая особенность игры МакКоннелла, отличающая его от большинства музыкантов, представленный в данной книге (кроме, возможно, его ольстерского товарища Дэзи Уилкинсона) – это его особый метод использования страйков. Немногие музыканты используют страйки как-то помимо артикуляционного приёма в составе роллов. Однако МакКоннелл делает так, исполняя страйки как вполне самостоятельные артикуляционные элементы. Можно услышать и увидеть, как он использует страйк для артикуляции второй ноты в комбинации «шестнадцатая+восьмая с точкой» в конце частей А и В. Однако он использует страйки и в других местах, исполняя их необычно мягко и нежно. Посмотрите на страйки во втором варианте мелодии в 5, 13, 14, 25 и 27 тактах. Это очень мягкие страйки. Если вы хотите добиться этой мягкости, вам нужно совершать движение, напоминающее пальцевое вибрато, подобное тому, что есть в 15 такте второго варианта (обозначении буквами *fv*). В общем, в игре МакКоннелла присутствует много тонкостей, связанных со страйками, которые вы редко сможете услышать у кого-либо ещё и которые напоминают о том, что очень многое в музыку Ферманы было привнесено из Шотландии.

Одиночная трель в чём-то похожа на страйк, и МакКоннелл исполняет её в части А в 3, 4, 7, 11, 12 и 15 тактах.

В игре МакКоннелла можно расслышать и глоточную, и языковую артикуляцию, а иногда и двойную языковую артикуляцию (7, 8, 16 и 24 такты первого варианта мелодии). Он играет легато, и поэтому использование стаккато в некоторых местах придаёт мелодии дополнительный эффект.

У МакКоннелла спокойный и ровный стиль игры, небогато украшенный, чем-то похожий на стиль таких музыкантов, как Пэдди Карти, и полностью отличающийся от «пробивной» музыки Тома Моррисона.

Peter Flanagan's

traditional Irish reel
as played by Cathal McConnell, Irish flute,
on his recording, *On Lough Erne's Shore*, Topic 12TS377

♩ = approx. 112

1st A-Part

1st Time
2nd Time

2nd A-Part

1.
2.

1st B-Part

1.
2.

2nd B-Part

1.
2.

to 2nd time

fv

Катал МакКоннелл (вистл)
рил “The Long Slender Sally”

С альбома 1977 года “On Loch Erne’s Shore”, Topic 12TS337. Это последний рил в попурри из трёх рилов: “Johnny Going To Ceilidh” и “The Gossoon That Beat His Father”. Лад: А миксолидийский.

Биографические данные Катала МакКоннелла смотрите в предыдущем параграфе.

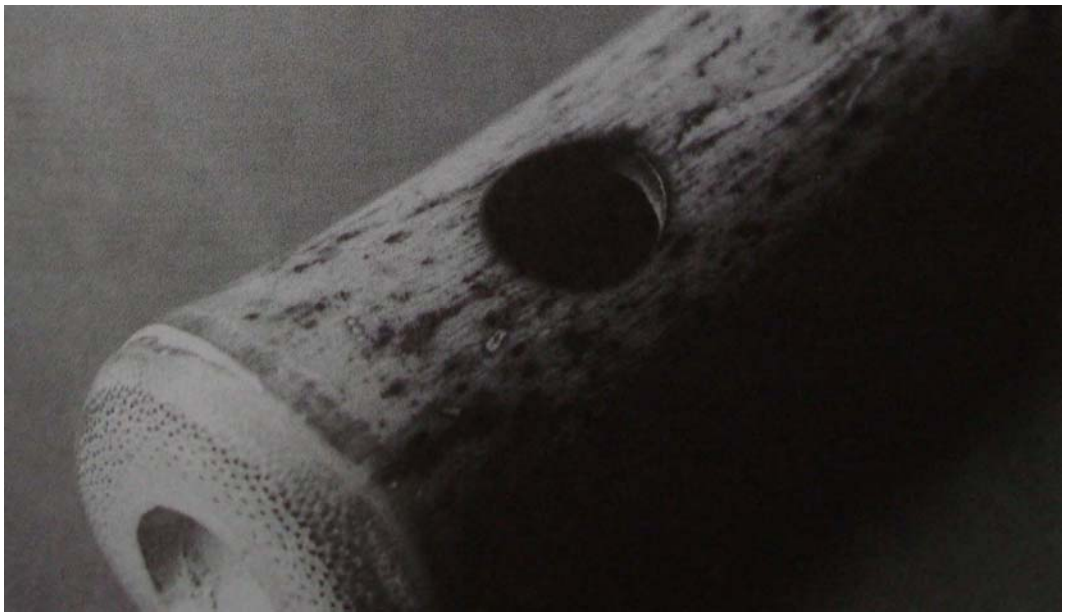
В аннотации к альбому МакКоннелл пишет, что он научился этой мелодии у вистлера из Килналек Флив (Kilnaleck Fleadh), причём тот вистлер играл её в старой файфовой манере, похожей на стиль вистлера Джонни Магуайра из Слайго, отца фиддлера Шона Магуайра. МакКоннелл не придерживается тщательно этого стиля, однако сильная D второй октавы в конце каждой части, а также в 20 такте, определённо является его особенностью. Эта мелодия играется по схеме AAB. Многие думают, что часть B состоит всего из 4 тактов, потому она уже повторена и ещё в одном повторении не нуждается.

Обычно вистлеры чаще используют языковую артикуляцию, чем глоточную, поскольку глоточная артикуляция не так хорошо работает на вистле, как на флейте. Когда один и тот же музыкант играет на вистле и флейте, эта разница в артикуляции особенно видна. Это верно и в случае Катала МакКоннелла, если сравнивать обе его транскрипции. В предыдущей транскрипции присутствует много примеров глоточной артикуляции, и ни одного – в этой.

Как и в “Peter Flanagan’s”, в этой мелодии МакКоннелл использует комбинацию «шестнадцатая+восьмая с точкой» и особые страйки. Их можно увидеть в 7, 15, 18, 19, 22 и 23 тактах. В 18 и 22 тактах вторая нота этой ритмической структуры выделяется страйком. В 9, 11 и 13 тактах МакКоннелл играет в этом ритме короткие роллы.

В этой мелодии много раз применяется двойная языковая артикуляция, особенная полезная в таких пассажах, как 2 такт, в котором происходит повторяющие регистровые скачки с нижней A.

В отличие от “Peter Flanagan’s”, эту мелодию МакКоннел играет со свингом по схеме «длинная-короткая».



The Long Slender Sally

traditional Irish reel

as played by Cathal McConnell, tin whistle
on his recording, *On Loch Erne's Shore*, Topic 12TS375

♩ = approx. 112

1st A-Part

1st Time

2nd Time

2nd A-Part

1.

2.

B-Part

1.

2.

1.

2.

to 2nd time

Мэри Бергин (вистл)
рил “Bean Uí Chroidheáin (Mrs. Crehan’s Reel)”

С альбома 1979 года “Feádoga Stáin”, Gael-Linn CEFCD 071, Shanachie 79006. Этот рил – первый в попурри, в которое входят также рилы “Gearóid O Comáin (Gerry Commane’s)” и “An Lá Báistí (The Rainy Day)”. Лад: G ионийский (мажор).

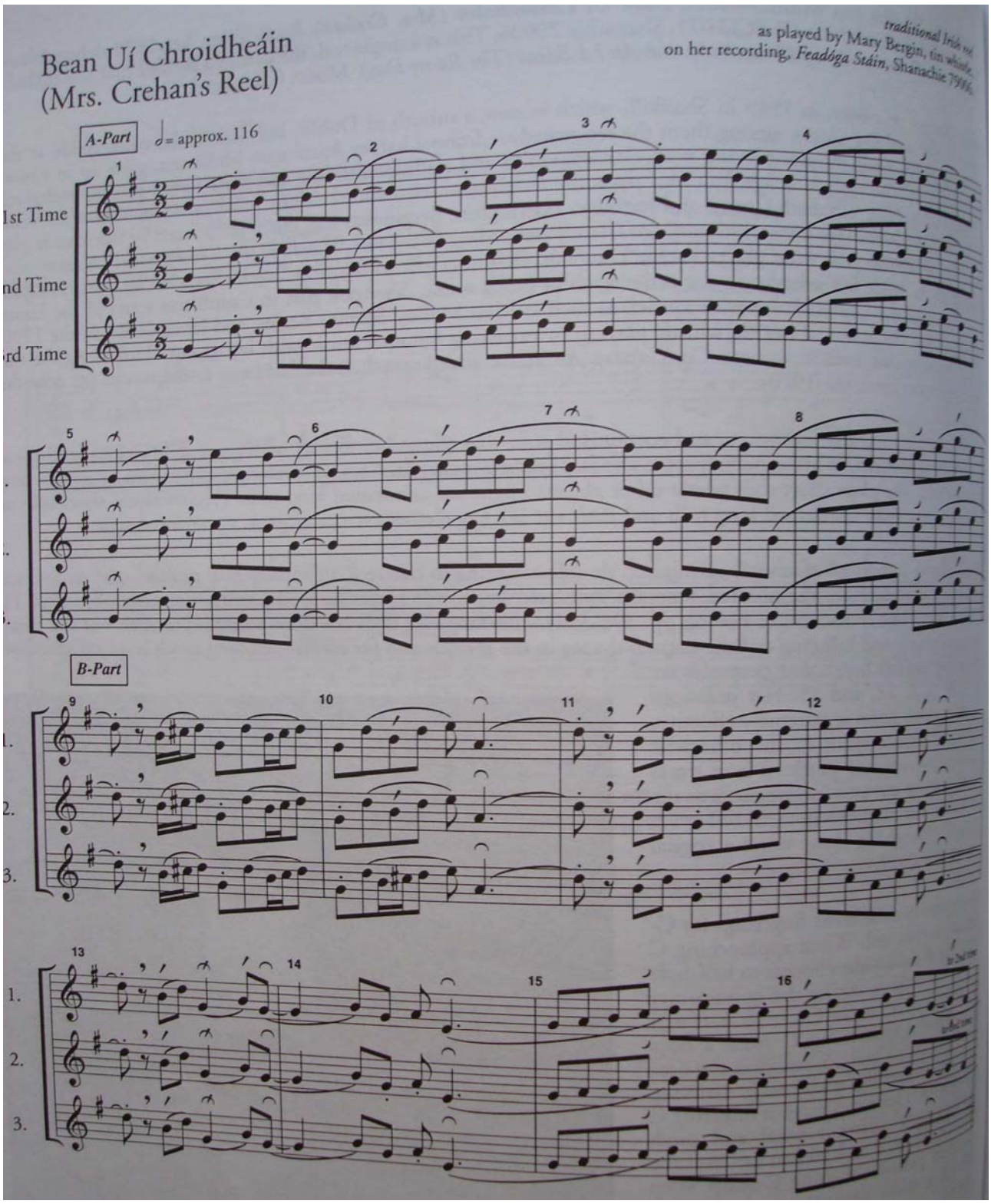
Мэри Бергин родилась в 1949 году в Шэнкилле, который сейчас является пригородом Дублина, но в то время был деревней. Она и её сестра, известная традиционная арфистка Антуанетта МакКенна, выросли в музыкальной семье: её мать играла как на скрипке и, кроме того, владела традиционной фиддловой техникой, а отец играл на мелодеоне. Мэри играет на вистле с девяти лет, причём играет в леворукой позиции. К ним приезжали многие музыканты, такие, как Пэдди Хилл, Элизабет Кротти и Кэтлин Хэррингтон. Мэри Бергин говорит, что на неё оказала сильное влияние игра Вилли Клэнси и некоторых других музыкантов таршего поколения, как, например, флейтист Паки Дьюгнан. Мэри начала принимать участие в сейшенах, которые часто проходили неподалёку, и скоро её характерная игра сделала её лидером дублинской музыкальной сцены. Она участвовала в Comhaltas гастролях по Великобритании и США вместе с такими музыкантами, как Мэтт Моллой, Шеймус Бэгли и Джеймс Келли. В 1990-х годах она начала исполнять на вистле барочную музыку вместе со своей группой Dordán. Сейчас она живёт на западе графства Голуэй. Она преподаёт игру на вистле и является источником вдохновения для бессчётного количества вистлеров, начиная с 1970 годов.

Бергин имеет чистый, малоукрашенный, экономный стиль игры, который делает её игру гибкой, драйвовой, скоростной и лёгкой. Частично это происходит благодаря тому, что она использует очень мало сжатых украшений (в данной мелодии их нет вообще). Там, где другие могут использовать сжатые длинные роллы, Мэри Бергин играет короткие роллы. Точные, ясные короткие роллы сложнее исполнить, чем сжатые длинные роллы, и их использование является ключевой особенностью её элегантного текучего стиля.

В этом риле Мэри Бергин мастерски использует мягкую двойную языковую артикуляцию, совершенно отличающуюся от стаккатной артикуляции, используемой Джози МакДермоттом при игре на вистле. Её языковая артикуляция не привлекает к себе внимания, но она при этом подчёркивает естественные контуры музыки. Для примера посмотрите такты 1, 3, 5, 7, 12, 15. Она уместно и эффективно использует стаккато, добавляя ритмическую искру в общую сглаженность её музыки. Довольно часто она объединяет кат и языковую артикуляцию (см. 2, 6, 11, 12, 13 и 16 такты), давая нотам особый акцент.

В этом риле Мэри Бергин использует две разные аппликатуры для ноты C. При переходе на C с ноты H она использует частично открытое верхнее отверстие, иногда открывая его при помощи слайда (см. 4, 8 и 15 такты). При переходе на C с более высоких нот, как в 12 и 15 тактах, она использует обычную перекрёстную аппликатуру B2 и B3. Эти две аппликатуры дают звуки с совершенно разными тональными и высотными качествами. В 9 и 10 тактах вы можете видеть похожий способ исполнения C# при игре быстрых переходов от H к D.

Вариации в этой мелодии легки, мимолётны и основываются на небольших изменениях фразировки, дыхания, орнаментации и артикуляции.


Bean Uí Chroidheáin
(Mrs. Crehan's Reel)
traditional Irish reel
as played by Mary Bergin, tin whistle,
on her recording, Feadóga Stáin, Shanachie 79006.
A-Part
= approx. 116
1st Time
nd Time
rd Time
B-Part

Мэри Бергин (вистл в Eb)
хорнпайп “Father Dollard’s Hornpipe”

С альбома 1993 года “Feádoga Stáin 2”, Shanachie 79083. Это вторая мелодия в сэте хорнпайпов, первая – “The Humours Of Ballyconnell” (не путать с хорошо известным рилом под таким же названием). Лад: Eb ионийский, транспонированный в D.

Биографические данные Мэри Бергин и особенности её стиля игры смотрите в предыдущем параграфе.

Хотя Бергин и не использует в этой мелодии сжатые украшения, в 1, 5, 9 и 13 такте она исполнила крэнны. Я обозначил их в виде коротких крэннов. Это самый ясный и точный способ записи этих украшений. Однако есть и другие способы, которые можно применить для нотной записи того, что играет Мэри Бергин. Во всех случаях крэнну предшествует четвертная D, а после него идёт восьмая D, артикулируемая катом, и обе D залигованы между собой. Таким образом, залигованная последовательность состоит из пяти нот, первая из которых артикулируется катом. Последовательность, состоящую из четвертной D и короткого крэнна можно рассматривать как *длинный* крэнн (но только в хорнпайпах и подобных им мелодиях). Как я уже говорил в Главе 16, крэнны являются очень индивидуальными украшениями, способ исполнения которых зависит целиком от конкретного музыканта. Крэнны не характерны для хорнпайпов, и поэтому полезно послушать в записи, как Мэри Бергин исполняет их.

В 24 и 32 тактах она использует шейк, но они несколько отличаются от шейков, описанных в Главе 18. Здесь шейку предшествует восьмая нота C#. Первая и четвёртая нота обычного шейка – C#, так что в данном случае Бергин выбрасывает первую ноту и играет трёхнотную версию украшения. В результате получается то, что в классической музыке называется мордентом.

В 24 такте первого варианта она играет нечто, что звучит похоже на кат на C#. На эту ноту мелодия переходит с D второй октавы. Артикулируя языком ноту C#, она немедленно делает аппликатуру D. Через мгновение после языковой артикуляции она поднимает пальцы B1, B2 и B3, производя C#, и мы слышим похожую на кат короткую D.

Как и в “Bean Uí Chroidheáin”, здесь Мэри Бергин использует двойную языковую артикуляцию. Иногда она играет ноты, попадающие на слабую долю, в манере стаккато, чтобы подчеркнуть следующие после них сильные доли (см. 20 такт).

Father Dollard's Hornpipe

traditional Irish hornpipe
as played by Mary Bergin on an E-flat tin whistle,
on her recording, *Feadóga Stáin 2*, Shanachie 79083.
Transposed to D Ionian (recording is in E-flat Ionian).

𝅗𝅥 = approx. 96

1st A-Part

1st Time

2nd Time

2nd A-Part

1.

2.

1.

2.

1st B-Part

1.

2.

2nd B-Part

1.

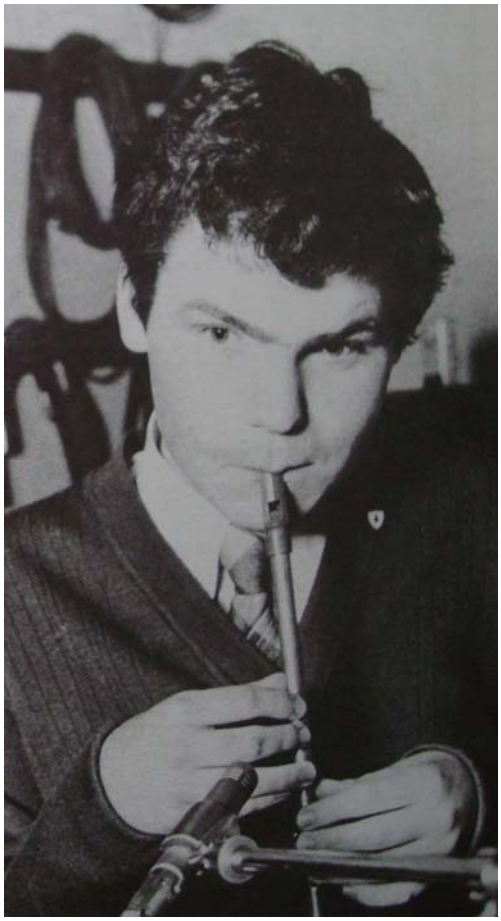
2.

1.

2.

to 2nd time

Доннха О'Брайан (вистл)
рил "The Flogging Reel"



С альбома 1979 года "Donncha Ó Briain", Gael-Linn CEF 083. Это второй рил в сэте (первый – "Kitty Gone A'Milkin'"). Лад: G ионийский (мажор).

Доннха О'Брайан (1960-1990), больше известный как Деннис О'Брайан, был, на мой взгляд, одним из величайших современных вистлеров. Очень плохо, что он и его музыка не имеют достаточной известности. Он родился в музыкальной семье в Артэйне, графство Дублин, и прожил короткую жизнь, прикованный к инвалидному креслу в результате мышечной дистрофии и способный двигать только пальцами и головой. Он играл в левокукой позиции. Он с энтузиазмом обучал игре на вистле и составил сборник мелодий, озаглавленный "The Golden Eagle".

В своей книге "Musical Memories" Чарли Леннон пишет о нём: «Впервые я увидел Денниса О'Брайана, когда он был ещё юношей, и он был примером сочетания очень активного и живого ума и неподвижного, неактивного тела. В результате ему пришлось воспитать в себе такую возможность контроля ума над телом, о которой лишь смутно подозревали даже самые близкие его друзья. Он победил боль и смеялся над ней. Его любовь к музыке чрезвычайно помогала ему, открывая его инвалидной коляске двери на все сейшены, давая ему возможность играть, подшучивать над всеми вокруг и, возможно, помогая ему хотя бы ненадолго забыть о своих телесных оковах».

Его музыка чрезвычайно энергична, выразительна и разнообразна, а эйры в его исполнении производили не менее волнующее впечатление, чем танцевальная музыка. Его подход к украшениям был очень разнообразным, он использовал в игре практически все украшения. И хотя в этой мелодии он не использует сжатые украшения и орнаменты с двойным катом, в других мелодиях он их использует.

Одна из причин, по которым я включил эту мелодию в сборник – это то, как О'Брайан использует ноту F в части C данной мелодии. Он был не тот, кто избегает трудностей (ведь существует несколько стандартных способов игры этой мелодии без F). Он демонстрирует свою блестящую технику полузакрытого отверстия и даже исполняет крэнн на F в 20 такте обоих вариантов. Это длинные крэнны, но они содержат только два ката вместо трёх. Они выглядят как длинный ролл, в котором страйк заменён вторым катом. Два ката играются предположительно пальцами B3 и B2, при этом палец H2 частично закрывает своё отверстие, производя ноту F.

В 23 такте второго варианта он использует кат с задержкой на G. Также он играет его на самой последней ноте мелодии, украшая её пальцевым вибрато.

О'Брайан много артикулирует языком и играет стаккато, делая мелодию ясной и чёткой. Я могу расслышать множественную языковую артикуляцию в его игре. Прекрасные примеры этому – пассажи в тактах 19 и 20.

The Flogging Reel

traditional Irish reel
as played by Donncha Ó Briain, tin whistle,
on his recording, *Donncha Ó Briain*,
Gael-Linn CEF 100

♩ = approx. 118

A-Part

1st Time
2nd Time
3rd Time

B-Part

1.
2.
3.

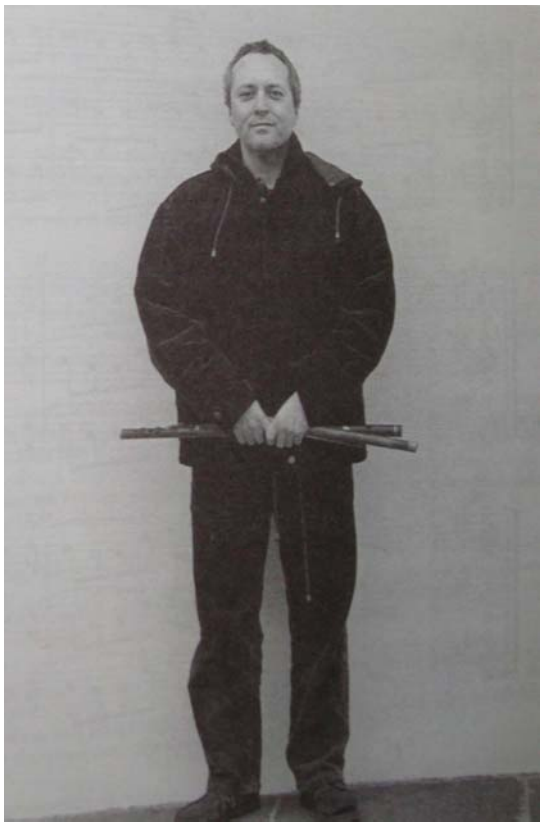
C-Part

1.
2.
3.

to 2nd time
to 3rd time
f fz

Дэзи Уилкинсон (флейта)
хайлэнд “Bidh Eoin” (Eoin’s Boat)

С альбома 1987 года “Three-Piece Flite”, Spring Records CSP 1009. Хайлэнд “Bidh Eoin” – первый в сэте хайлендов, второй – “Charlie O’Neill’s”. Лад: Н дорийский.



Флейтист, мультиинструменталист и певец Дэзи Уилкинсон родился в Белфасте в 1954 году. Он начал заниматься ирландской традиционной музыкой, участвуя в кухонных сейшенах со своим соседом, известным фиддлером из Ферманы Томом Ганном. Уилкинсон был частью этих многочисленных встреч в течение всех 1970-х годов. Частым гостем этих встреч был Катал МакКоннелл. Как говорит сам Уилкинсон, большое влияние на него оказал фиддлер из Донегола Чарли О’Нилл. На момент написания этой книги Дэзи Уилкинсон выступал с Dé Dannan, Доналом Ланни, Лайамом О’Флинном, Мартином О’Коннором и Энди Ирвином, а также с Шоном Коркораном и Ронаном Брауном в их группе Cran. Он – музыкант и учёный с широкими интересами, особенно любящий бретонскую музыку. Он жил в Бретани с 1992 до 1994 года и считает её своим родным домом. Несмотря на то, что представленная здесь мелодия относительно скупа на украшения, Уилкинсон обладает большими техническими и выразительными музыкальными возможностями.

На музыку Ольстера оказала особое влияние музыка Шотландии. Фактически “Bidh Eoin” – мелодия и песня с западных островов Шотландии, которую Уилкинсон адаптировал для флейты, сыграв её в ритме ирландского хайлэнда.

Можно провести несколько параллелей между игрой Дэзи Уилкинсона и игрой Катала МакКоннелла. Оба музыканта интенсивно используют страйки в качестве артикуляции отдельных нот, а не как часть роллов. Мне кажется, это особенность ольстерского стиля игры на флейте и вистле, поскольку я не слышал, чтобы музыканты из других областей использовали страйки таким образом. Думаю, интересным было бы глубокое исследование данного вопроса.

Уилкинсон исполняет эту мелодию просто и с уместно-минимальным количеством украшений: никаких роллов и крэннов – только каты и страйки. Для усиления пульсации музыки он использует языковую и глоточную артикуляции, а также дыхательную пульсацию. Бросается в глаза «шотландская» схема «шестнадцатая+восьмая с точкой» (1, 4, 5, 8, 9, 12, 13 и 16 такты). За исключением этих мест, общий свинг мелодии таков, что ноты, попадающие на сильную долю, имеют большую силу и длительность, чем ноты, приходящиеся на слабую долю. Вариации в данной мелодии минимальны – главным образом, это незначительные изменения фразировки и исключение некоторых нот.

Bidh Eoin
(Eoin's Boat)

traditional Scottish song
adapted into traditional Irish highland rhythm by Desi Wilkinson
As played by Desi Wilkinson, Irish flute,
on his recording, *Three-Piece Flute* , Spring Records CSP 1009

♩ = approx. 96

A-Part

1st Time
2nd Time
3rd Time

B-Part

1.
2.
3.

to 2nd time
to 3rd time

Бреда Смит (вистл в Eb)
рил “O’Mahony’s”

Со сборника 1989 года “Ceol Tigh Neachtain” (Music From Galway), Gael-Linn, SEF CD 145. Частично я выбрал эту мелодию потому, что она является примером использования шейков. В этой записи Бреда Смит играет “O’Mahony’s” один раз, не повторяя. Это первый рил в сете, второй – “The Swallow’s Tail”. Лад: Eb ионийский (мажор), транспонированный в D ионийский.

Бреда Смит родилась в 1968 году в очень музыкальной семье. Она – прекрасный вистлер и фиддлер. Происходит она из села Стрэйд, графство Майо. Отец Бреды, игравший на фиддле, научил её играть на вистле, хотя, как она говорит, «сам он ни разу в жизни не сыграл на этом инструменте ни ноты. Он просто знал, как, с его точки зрения, должно звучать правильно». Большое влияние на неё оказали Мэри Бергин, Том МакХэйл и Дейрдр Коллинз. Как видно по её исполнению “O’Mahony’s”, Бреда Смит не избегает сложностей. «Я помню, как в детстве пыталась работать с мелодиями, которые были изначально написаны вовсе не для духовых инструментов, в трудном ключе и в трудных регистрах. Это позволило мне стать более сообразительной на сейшенах». Она много ездила выступать на фестивалях и в клубах в Европе, Скандинавии, Северной Америке и Японии, представляла музыкальные программы по ирландской музыке на каналах RTE и BBC. Бреда Смит не только музыкант, но и врач.

Стиль игры Бреды Смит – чёткий, плотный и брызжущий энергией. Она – мастер множественной артикуляции. Большая часть нот этой мелодии артикулирована, однако вся мелодия звучит очень гладко и связно, хотя в некоторых местах она мастерски использует стаккато (41-48 такты). Я уверен, что она использовала двойную языковую артикуляцию в последовательностях, где артикулировано более одной ноты. В 7, 15, 43 и 47 тактах представлены самые явные примеры двойной языковой артикуляции.

Кроме шейков, в этой мелодии больше нет сжатых украшений. Послушав немного записей Бреды Смит, я не могу сделать заключение о её стиле игры. Однако налицо скупая, экономная орнаментация мелодии: например, она предпочитает короткие роллы сжатым длинным роллам. Это же характерно и для Мэри Бергин (которая тоже из графства Голуэй).

Шейки можно услышать в 8, 16 и 24 тактах. Пятая, шестая и седьмая нота сорокового такта составляют группу, звучащую и функционирующую подобно шейку, но начинающуюся по-другому. Первая D звучит подобно кату. Этому D предшествует нота E. При артикулировании ноты D палец H3 закрывает отверстие на какое-то мгновение позже артикулирования, в результате чего мы слышим очень короткую ноту E («кат»), звучащую перед D. Последовательность D-C#-D играется так: D исполняется с поднятым B1, затем для получения C# поднимаются только пальцы B2 и B3, после чего они возвращаются назад, производя D.

Есть и другие «каты» такого типа, которые лучше рассмотреть ближе. В 24 и 32 тактах есть «каты» на E. Переходя на E, Смит опускает пальцы B3 и H1 быстрее, чем H2, в результате чего звучит короткая F#. Это похоже по эффекту на кат. В 32 такте «кат» является, по сути, первой частью шейка. Здесь ноте D предшествует C#, которую Бреда Смит получа-

ет, закрывая отверстия H1, H2 и H3. Артикулируя языком D, она на мгновение задерживает опускание пальцев B2 и B3, в результате чего в течение одного мгновения звучит C#, напоминая кат. В 44 такте исполнен кат на центр ноты H.

В 3 и 11 такте фигурирует то, что я называю *восходящими роллами*. Восходящий ролл можно определить как вариант длинного ролла, в котором первая нота играется на ступень ниже обычного. В нотах это выглядит как восьмая нота, за которой следует короткий ролл.

Бреда Смит – мастер частичного закрывания отверстий и слайдов. В 12, 36 и 44 тактах её D# и G# настолько точны, что не слышно даже и намёка на слайды. В 17, 20 и 25 тактах она очень эффективно использует слайды. Она играет ноту, делает слайд на полтона вниз, после чего так же слайдом возвращается на полтона вверх обратно. В 35 и 39 тактах она играет нечто похожее, но вместо восходящего слайда артикулирует ноту языком.

Если вы послушаете запись Бреды Смит, то услышите, что она начинает играть вводный такт на очень медленной скорости, постепенно ускоряясь и достигая постоянной высокой скорости на 4 такте. Многие музыканты начинают так свои мелодии.

O'Mahony's

♩ = approx. 116

traditional Irish reel

as played by Breda Smyth on an E flat tin whistle
on the recording *Ceol Tigh Neachtain (Music from Galway)*,
Gael-Linn CEF CD 145
Transposed to D Ionian (recording is in E flat Ionian)

1st A-Part

2nd A-Part

1st B-Part

2nd B-Part

1st C-Part

2nd C-Part

Шон Райан (вистл в Eb)
двойная джига “The Frost Is All Over”

С альбома 1989 года “Siúil Uait” (Take the Air), Gael-Linn SEF CD 142. Это первая джига из сета (вторая – “Coughlan’s”). Лад: Eb ионийский, транспонированный в D.

Шон Райан родился в Кэшеле, графство Типперэри, в 1949 году. С самого рождения он был окружён ирландской традиционной музыкой. Его отец играл на фиддле и губной гармошке, а его бабушка, жившая в соседнем Ардмэйле и часто организовывавшая у себя дома танцы, играла на концертине. Райан взял в руки вистл в возрасте пяти лет. Он увлёкся вистлом под влиянием старшего соседа Тимми Райана, игравшего плохо, но всё равно вдохновившего Шона. Он слушал очень много 78-оборотных пластинок, и его кумирами в то время были флейтист Джон МакКенна, иллианщик Пэтси Туохи и фиддлер Шон Магуайр. В юности Райан много путешествовал с такими кейли-бендами, как Doyle Brothers и Dougherty’s Ceili Band, в которых пел, играл на вистле и мелодеоне, а также играл в лондонских ирландских пабах. Начиная с того времени, Шон Райан активно гастролирует по Европе и Америке с самыми разными музыкантами и танцорами.

Райан обладает поистине уникальной техникой игры на вистле. По этой причине он обязательно должен был быть включён в этот сборник. На его записях можно услышать дрожащие и запинающиеся пассажи, напоминающие смычковую технику великого фиддлера Томми Пиплза. Для достижения этого эффекта Райан использует уникальную технику артикуляции. В разговоре Райан сказал мне, что эти элементы его стиля игры развились за многие годы естественно и бессознательно.

Эта техника настолько подвижна и быстра, то просто невозможно расслышать, что делает Райан, не замедляя скорости записи. Расшифровывая замедленную запись, я разобрал ещё некоторые элементы, которые на нормальной скорости просто не слышал.

Шон Райан – мастер одиночной и множественной языковой артикуляции. Вот приём, который он использует довольно часто: перетекание третьей ноты группы из трёх восьмых на первую ноту следующей группы, затем артикуляция языком второй ноты, после чего третья нота опять перетекает на первую ноту следующей группы. Этот приём можно услышать во многих местах мелодии, например, в 4-6 тактах.

Райан играет длинные роллы двумя уникальными способами. Обычно все три ноты ролла залигованы. В данной мелодии Райан играет ролл обычным образом только в 17 такте, где ролл обозначен стандартным символом. Все остальные длинные роллы у него имеют внутреннюю артикуляцию языком. Я обозначил их в расширенном виде, где указана каждая нота ролла, причём вся фигура заключена в пунктирные квадратные скобки. Также в своих длинных роллах языковую артикуляцию вместо страйков использует Михо Рассел. Райан же в своих длинных роллах использует одновременно артикуляцию и страйк.

Эти особые длинные роллы можно разделить на два типа. Первый тип – то же самое, что и обычные длинные роллы, за исключением того, что страйковая нота артикулируется языком. Такие роллы появляются в 9 такте всех трёх вариантов, в 13 такте второго варианта,

в 16 такте первого и третьего варианта, в 20 такте всех трёх вариантов, в 22 такте второго и третьего варианта, в 25 такте второго варианта, в 26 такте третьего варианта и в 28 такте всех трёх вариантов. Третья нота всех роллов перетекает в первую ноту следующей группы.

Роллы второго типа состоят из четырёх нот: восьмой, двух шестнадцатых и ещё одной восьмой. Их ритм и звучание похожи на длинный ролл с двойным катом. Но, в отличие от длинного ролла с двойным катом, где третья нота катовая, в роллах Райана эта нота артикулируется языком. Такие роллы встречаются в 8 такте первого и второго варианта, в 13 такте второго и третьего вариантов, в 16 такте второго варианта, в 17 и 18 такте всех трёх вариантов, в 22 такте первого варианта и в 25-26 такте первого и второго вариантов. Иногда эта внутренняя языковая артикуляция настолько неуловима, что её еле-еле можно расслышать. Единственный музыкант, у которого я слышал такие же роллы – это Джози МакДермотт. Он играет такие роллы на своём альбоме “Darby’s Farewell” в риле “The Flowers Of Ballymote”, однако он мало использует их там. Шон Райан хорошо знал МакДермотта, но говорит, что ни разу не слышал таких роллов в его исполнении и, соответственно, не мог их у него позаимствовать. Оба музыканта разработали их независимо друг от друга. Райан говорит, что он вообще не осознавал, что делает во время языковой артикуляции до тех пор, пока ученики не спросили его об этом.

В 1 такте второго и третьего вариантов и в 31-32 тактах первого варианта есть последовательность, звучащая как восьмая нота, две шестнадцатых и опять восьмая, однако при ближайшем рассмотрении видно, что этот ритм усложнён повторяющейся языковой артикуляцией ноты C#. При реальной скорости этот пассаж звучит текуче, и невозможно разобрать, что в него входит. На половине скорости можно расслышать дополнительную ноту. Ещё замедлив, можно разобрать способ артикуляции. Похожий приём можно расслышать в 5 такте второго и третьего вариантов. Ритм этих пассажей слегка отличается от написанного.

В 5 такте третьего варианта есть квартоль (четыре ноты равной длительности, играющиеся за время, равное длительности трёх таких нот в обычной игре) – мелодическая вариация, особенно характерная для иллиана.

Райан задерживает многие каты при игре – но не настолько, чтобы они стали катами на середину ноты. «Кат» на F# в 14 такте третьего варианта получается в результате опускания пальца H2 на мгновение позже языковой артикуляции. Первая нота в 12 такте третьего варианта исполняется с дыхательной пульсацией.

The Frost is All Over

traditional Irish jig
as played by Seán Ryan on an E flat tin whistle
on his recording, *Siúil Uait (Take the Air)*,
Gael-Linn CEF CD 142
Transposed to D Ionian (recording is in E flat Ionian)

♩. = approx. 140

1st A-Part

1st Time
2nd Time
3rd Time

2nd A-Part

1.
2.
3.

1st B-Part

1.
2.
3.

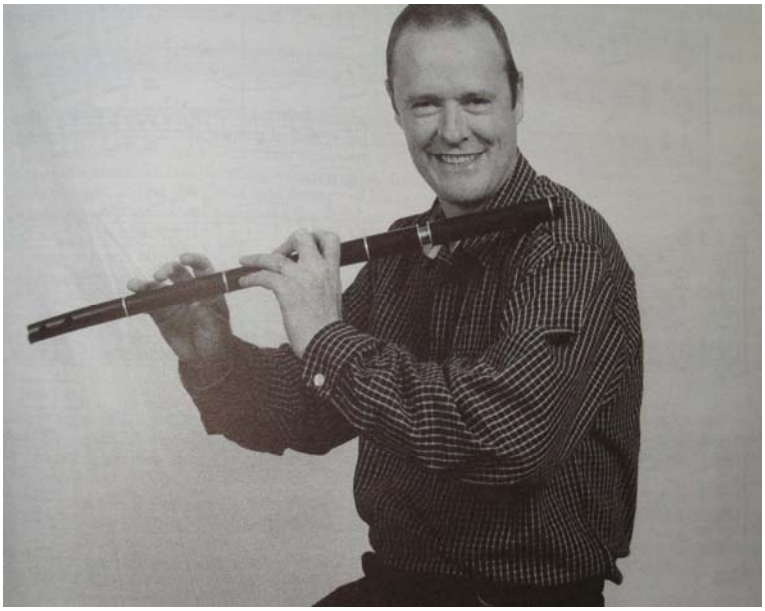
to 2nd time
to 3rd time

2nd B-Part

1.
2.
3.

to 2nd time
to 3rd time

Конал О'Града (файф или флейта в F) **слип-джига "Ride A Mile"**



С альбома 1990 года "The Top Of Coom", Claddagh CCF27CD. Эта мелодия – первая в сэте, вторая – джига "Haste To The Wedding". Лад: Bb ионийский, транспонированный в G ионийский.

Конал О'Града родился в 1961 году в графстве Корк. В раннем возрасте на него оказали сильное влияние домашние сейшены, в которых участвовали Джеки Дэли (Jackie Daly), Шеймус Крэй (Seámus Creagh) и другие. О'Града начал сначала играть на иллиане и в начале 1970-х годов стал активным членом Cork Piper's Club, возглавляемого Майклом О'Риавайхом (Mícheál O Riabhaigh). Вскоре он перешёл на флейту и приобрёл широкую известность на традиционной музыкальной сцене Корка. На его игру на флейте оказал сильное влияние коркский флейтист Шеймус МакМатуна (Seámus Mac Mathúna) – равно как и 78-оборотные пластинки Тома Моррисона и Джона МакКенны.

О'Града более, чем другие современные музыканты, адаптировал в своем звучании драйвовый дух игры, свойственный Моррисону и МакКенне. «…Грубый, хриплый звук, напоминающий саксофон», мощная дыхательная пульсация, глоточная артикуляция и «твёрдая D» - всё это есть в его игре. Однако в отличие от Моррисона и МакКенны, О'Града более обильно использует украшения, больше похоже на манеру игры его современников Мэтта Моллоя и Кэвина Кроуфорда.

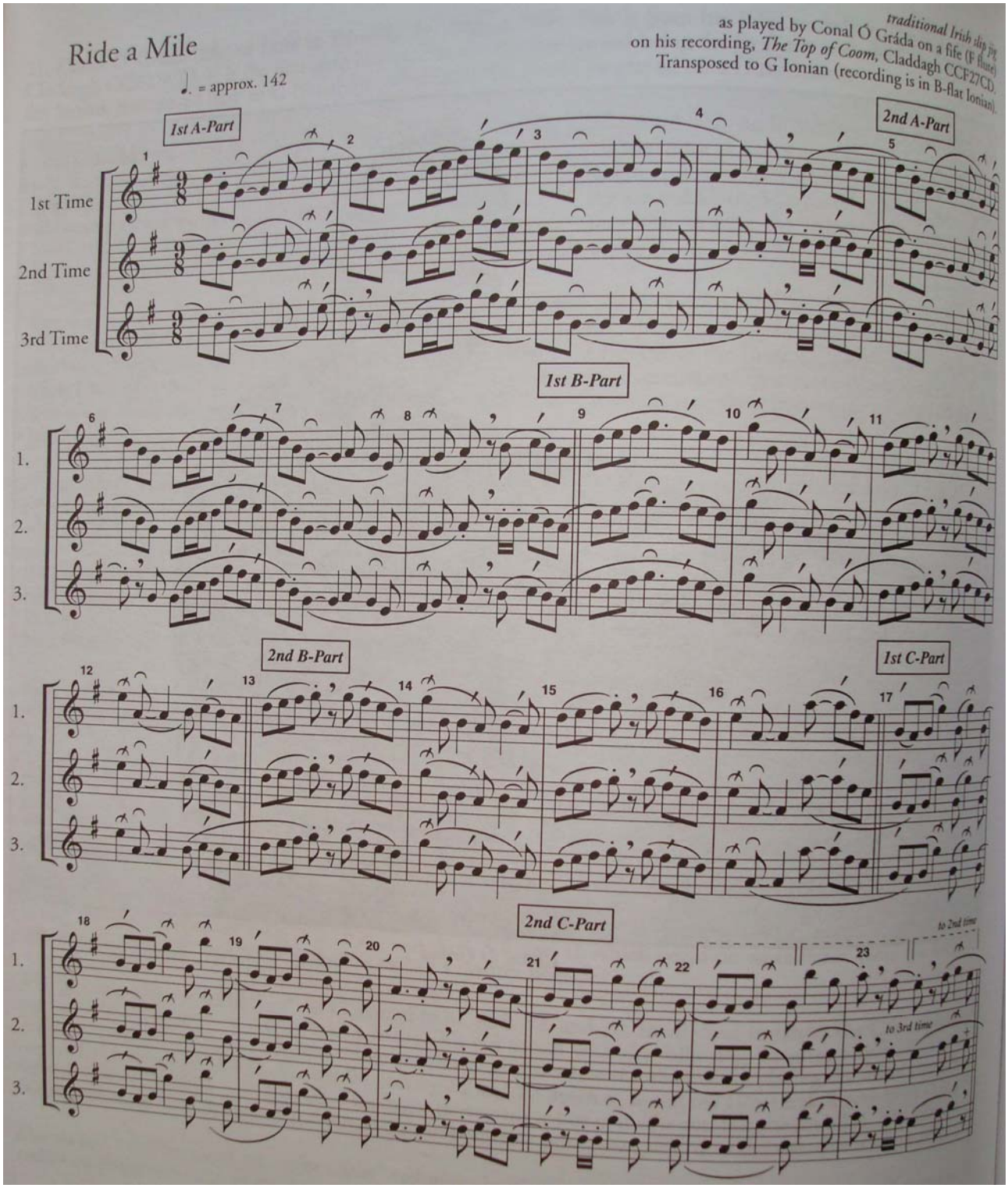
О'Града играет "Ride a Mile" на флейте в F от Boosey (которую он сам называет файфом) – инструменте, настроенном выше на малую терцию относительно флейты в D (многие файфы настроены даже выше, в Bb). Эту мелодию он выучил, послушав "Flute For The Feis", альбом пикколо-флейтиста из Ньюкастл-апон-Тайн Джона Дунана. Эта трёхчастная слип-джига содержит весьма необычную часть C. Она состоит из трёх тактов вместо четырёх. Её можно рассматривать как один такт в размере 9/8 или как три такта в 6/8 (второй вариант обозначен в нотах пунктирными скобками).

Самые заметные аспекты игры О'Грады, которые я уже перечислял и которые нельзя записать в нотах – это мощный пульсирующий драйв и грубый, хриплый звук. Чтобы в этом убедиться, нужно послушать запись. По большей части он использует глоточную артикуляцию, хотя шестнадцатые ноты, сыгранные стаккато в 4, 8, 21 и 23 тактах, возможно, артикулировались языком. Я не могу сказать это точно. Некоторые повторяющиеся ноты артикулируются только дыхательной пульсацией – например, повторяющиеся ноты H в 10, 14, 18, 19, 21 и 22 тактах. Все эти ноты залигованы.

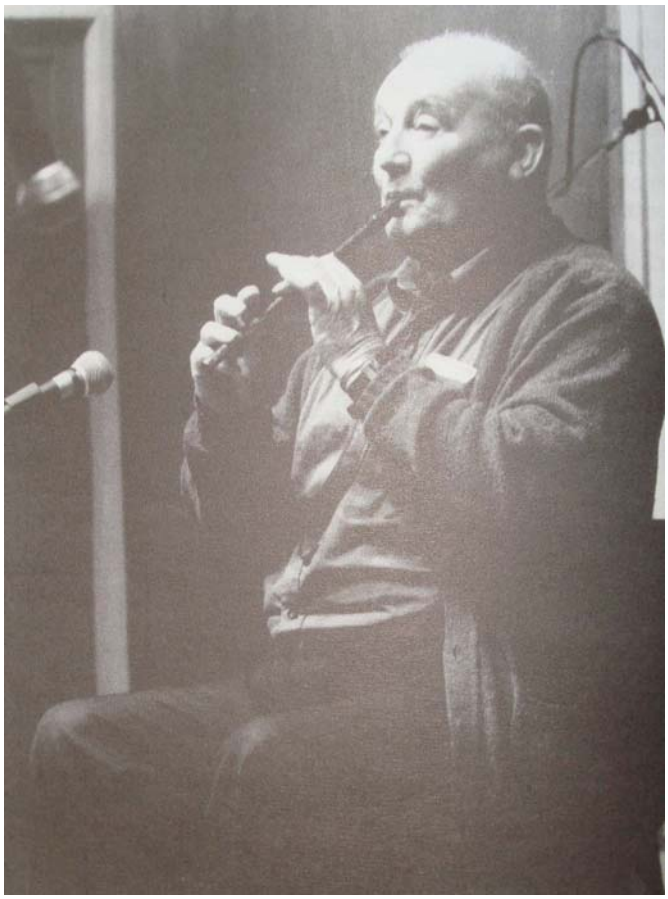
О'Града играет очень быстро, в результате чего украшения, которые он использует, создают ощущение плотности. Он очень часто использует сжатые длинные роллы (3, 4, 7 и т.д. такты). В большом количестве имеются обычные короткие и длинные роллы, а в конце второго варианта используется одиночная трель. Длинные роллы в 1, 3, 5, 7, 12 и 16 тактах начинаются на слабую долю. Здесь символ длинного ролла записан над восьмой нотой, которая связана с четвертью.

В 4, 8, 12 и 20 тактах О'Града использует необычный «кат» на C. Во всех случаях эта C стоит после нижней H. Я уверен, что он получил этот кат при помощи следующей аппликатурной последовательности. Нота H, естественно, играется при помощи пальца B1. Затем одновременно поднимаем этот палец и опускаем остальные пять. Мгновение спустя поднимаются пальцы H1, H2 и H3, производя ноту C, перед которой на короткое мгновение появляется нота D, создавая эффект ката. Аппликатура данного приёма не имеет ничего общего с катом, но звучит всё именно так.

О'Града использует во 2 и 6 тактах сжатые триоли. Обычно вместо C в быстрых восходящих пассажах H-C-D играются C#, но если использовать технику сжатых триолей, то будет звучать именно нота C.



Михо Рассел (вистл в C)
рил “Cloichíní Beaga na Farraige”
(The Small Stones Of The Sea)



Запись 1993 года, включенная в сборник 1995 года “Ireland’s Whistling Ambassador”, The Pennywhistler’s press PWCD 80001. Лад: C ионийский (мажор), транспонированный в D.

В аннотации к пластинке Билл Окс пишет, что название этого рила означает «волнорез». Эта мелодия, которую Михо Рассел услышал у своего соседа-флейтиста Пата Шеннона, является двухчастной версией хорошо известного рила “The Spike Island Lasses”. На записи он играет на вистле в C, хотя фактически он звучит чуть выше относительно концертной C.

Михо Рассел (1915-1994) родился в таунлэнде Дунагор, который сегодня входит в состав Дулина, графство Клэр. Он был хорошо известным и всеми любимым певцом, вистлером и флейтистом. Билл Окс пишет: «Подход Михо к игре на вистле не соответствовал современным стандартам и уходил корнями в устаревший стиль игры на концертине, который он слышал в юности. Его репертуар изобиловал редкими и необычными мелодиями, которые играли старые музыканты Северного Клэра во времена, когда ещё не было радио и граммофона. Он умел трансформировать любую музыку, за которую брался, наполняя её мелкими элементами, по которым можно было безошибочно отличить его стиль… Простота и честность этого подхода, его теплота и сдержанность способствовали тому, что Михо любили и подражали многие».

Рассел сам начал учиться играть на вистле в одиннадцать лет. В его доме не было современных удобств вроде граммофонных записей, и потому репертуар Михо целиком определялся местностью, где он жил. В четырнадцать лет он оставил школу, чтобы работать на ферме, и тогда же дядя подарил ему деревянную флейту. Он вместе с братьями Гасси и Пэкки начал играть на домашних танцах. Потом Рассел начал играть в местных пабах, а затем – и в дублинских. Фолк-возрождение 1960-х годов привлекло к нему пристальное внимание, и вскоре он стал ездить на международные гастроли, выступая перед тысячами зрителей в Германии, но при этом продолжал играть дома для горстки соседей.

«Стиль Михо обладал очаровательной незрелостью. Его мелодии никогда не были перегружены украшениями и не обладали драйвом. Вместо этого он вёл элементарную мелодическую линию – обманчиво простую, но при этом сложную ритмически. Совершенно особенный музыкант, он подвергся влиянию “push and pull”-стилю игры на концертине, и постоянно отстукивал обеими ногами двойной ритм».

Подход Рассела к орнаментации уникален. Он редко играет роллы в том виде, в каком мы привыкли слышать их сегодня, но вместо этого использует особую разновидность длинных роллов. Вместо артикуляции третьей ноты страйком, он применяет на ней мягкую арти-

куляцию языком. Эту разновидность ролла можно перепутать с обычным роллом, но, прислушавшись, можно услышать разницу. Поскольку этот ролл, как и крэнн, не включает в себя страйк, Рассел играет его на D (1, 3, 5 и 15 такты). Если верить Биллу Оксу, эту технику используют очень мало музыкантов. Среди них флейтист из Восточного Голуэя Джек Коэн и брат Михо Гаси Рассел. Но никто из них не использовал эти роллы так же часто, как Михо.

Я записал эти роллы в расширенном виде, показывая каждую ноту и артикуляционный приём, не используя при этом символа длинного ролла. Ноты, входящие в роллы, заключены в квадратные пунктирные скобки. Кроме роллов на D, в 9 такте встречается подобный ролл на F#, а в 10 такте – на A.

Как и Джози МакДермотт в “The Pigeon On The Gate”, Михо Рассел использует в мелодии ноты C, C#, а также «волыночную C» в 8 такте. Я обозначил эту ноту звёздочкой. Он извлекает её, закрывая только отверстие пальца B2.

Для выделения повторяющихся нот Михо Рассел иногда использует дыхательную пульсацию. Её можно услышать в 5 такте, где он отделяет таким образом последнюю из четырёх нот D от трёх предыдущих. Две D залигованы, что говорит о том, что дыхание в том месте не прерывается. Та же самая ситуация повторяется в 15 такте.

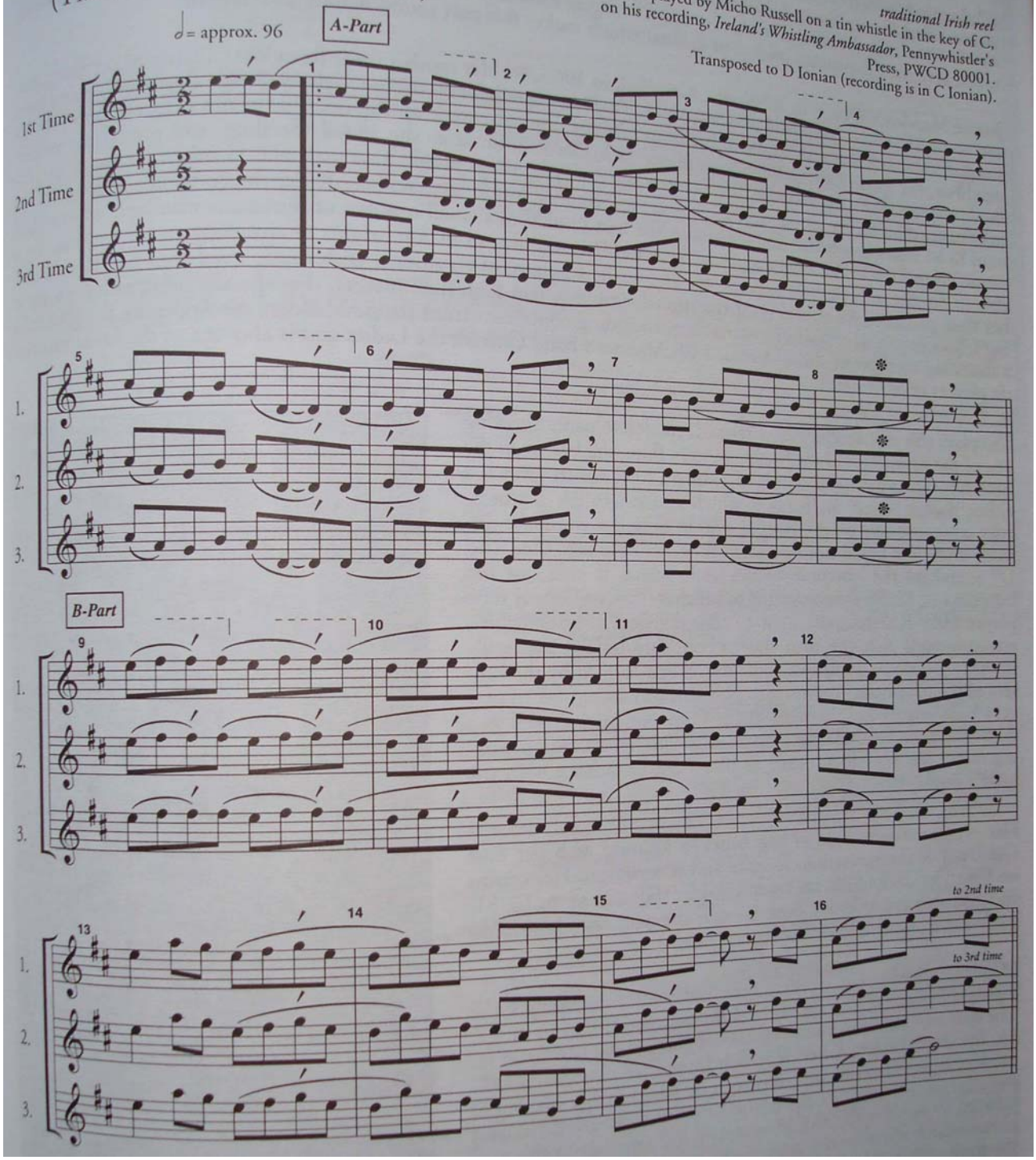
Рассел очень мало варьирует мелодию. Все вариации ограничиваются незначительными изменениями в языковой артикуляции и легато. Все ноты, ритмы, украшения и места вдохов остаются неизменными.

Cloichíní Beaga na Farraige
(The Small Stones of the Sea)

traditional Irish reel

as played by Micho Russell on a tin whistle in the key of C, on his recording, *Ireland's Whistling Ambassador*, Pennywhistler's Press, PWCD 80001.

Transposed to D Ionian (recording is in C Ionian).



Джоани Мэдден (флейта системы Бёма)
рил “Dogs Among The Bushes”

С альбома 1994 года “A Whistle Of The Wind”, Green Linnet GLCD 1142. Этот рил – третий в сэте, где первые два - “A Whistle Of The Wind” и “The Jug Of Punch”. Лад – F миксолидийский, однако часть B играется с повышенной седьмой ступенью (E вместо Eb), в результате чего часть B звучит в F ионийском.

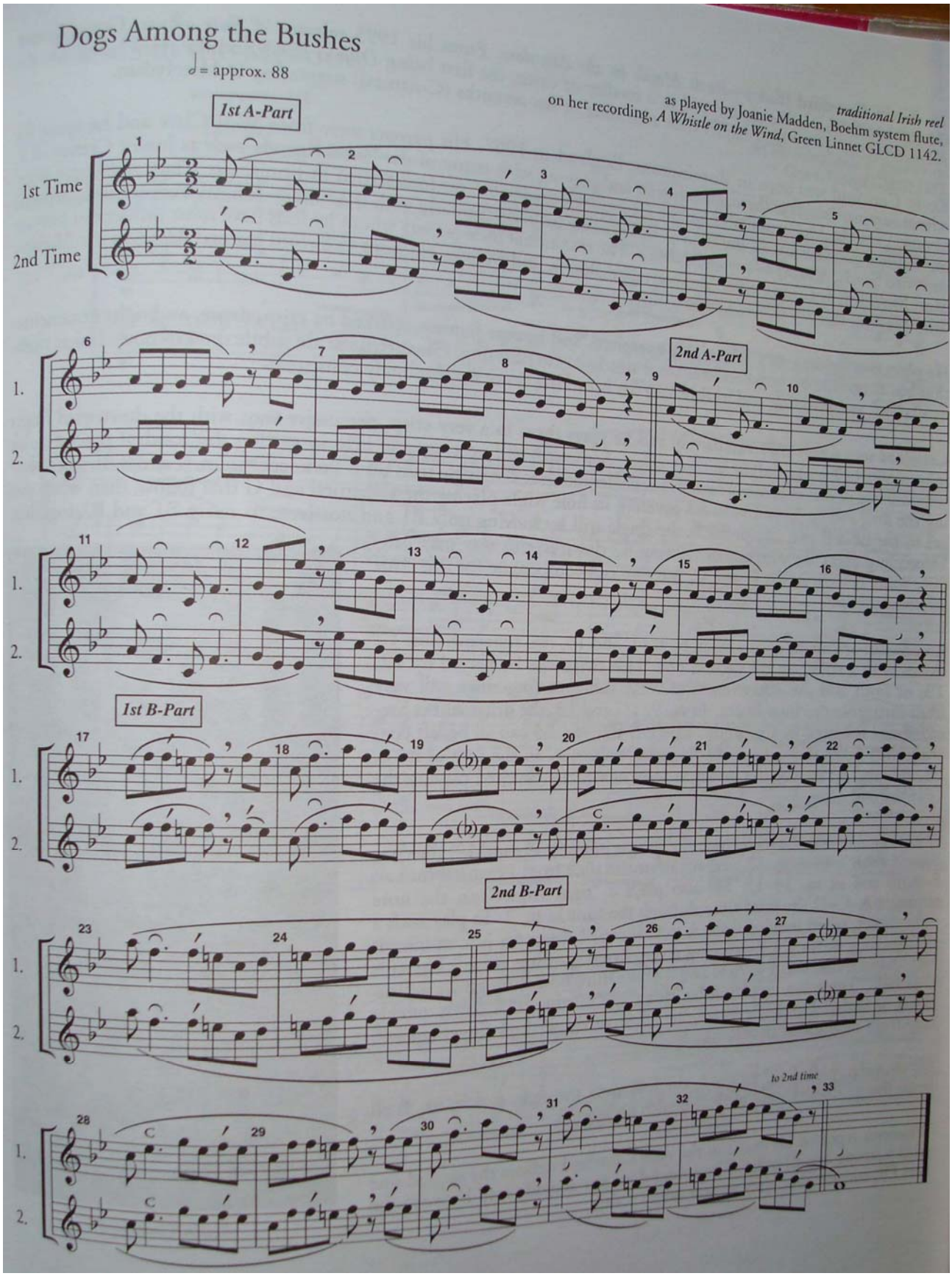
Джоани Мэдден родилась в 1965 году в Бронксе, Нью-Йорк. Её мать родилась в Западном Клэре, а отец (играл на кнопочном аккордеоне) – в Типперери, но вырос в Восточном Голуэе. Таким образом, Джоани Мэдден с детства была окружена ирландской традиционной музыкой и культурой. В возрасте девяти лет она начала брать уроки игры на вистле у её соседа, прекрасного флейтиста из Восточного Голуэя Джека Коэна. Вскоре она добавила в свои инструментарий флейту, причём она сразу предпочла флейту системы Бёма благодаря её разносторонности, возможности «исполнять мелодии в необычных ключах, вроде F, Gm, Dm и C, которые сложно играть на деревянной флейте», благодаря наличию дополнительных низких нот, а также благодаря тому факту, что ремонтировать такую флейту гораздо легче. Возможно, она является самым известным из очень малого числа музыкантом, адаптировавшим ирландскую музыку для флейты системы Бёма и исполняющим её виртуозно и со страстью. Мэдден – лидер женской ирландско-американской группы “Cherish The Ladies”, а также она является одним из лучших вистлеров нашего времени.

Она играет этот рил очень душевно, в расслабленном умеренном темпе. Демонстрируя одно из преимуществ флейты системы Бёма, она опустила тональный центр мелодии с G на F, что придало ей более насыщенное и мрачное звучание. Она играет роллы на F, которые очень легко исполнить на флейте системы Бёма, но которые очень сложны для исполнения даже на флейте простой системы с ключами. Также она использует технику «твёрдого D» на самой низкой ноте, которой в данном случае является нота C. Однажды Мэдден сказала мне, что флейтист из Восточного Голуэя Майк Рафферти, тоже играющий на флейте системы Бёма, порекомендовал ей повернуть амбушюрное отверстие ещё сильнее внутрь, так, чтобы угол между осью отверстия и линией пальцевых отверстия составлял 45°. Это помогло ей сделать звучание твёрдого D (или в данном случае – твёрдого C) максимально глубоким и богатым. Мэдден выросла в семье аккордеониста, поэтому она научилась играть достаточно громко и твёрдо, чтобы её было слышно на фоне более громкого инструмента.

Орнаментация в этой мелодии скупа и экономна – как в стиле Восточного Голуэя, который Мэдден адаптировала для флейты системы Бёма. Она исполнила прекрасные крэнны на Eb в 20 и 28 тактах. В 8, 16, 31 и 33 тактах она хорошо исполняет слайды, хотя на флейтё системы Бёма они возможны только посредством дискретных движений.

Мэдден выделяет повторяющиеся ноты при помощи дыхательной пульсации: повторяющиеся F во 2, 22 и 30 тактах; повторяющиеся Eb в 12 такте. Лишь в одном месте она использует языковую артикуляцию для повторяющихся нот – в 14 такте второго варианта для нот C. Также она очень свободно использует регистровые скачки. В 12 такте первого вариан-

та она делает переход с первой октавы ноты Eb на вторую. Также октавные скачки имеются в 14 такте второго варианта на третьей и четвёртой нотах.



Кевин Кроуфорд (флейта)
рил “Maids in the Meadow”

С альбома 1995 года “‘d’ flute album”, Green Linnet GLCD 1162. Это второй рил в сэте из трёх рилов, первый – “Dillon’s Fancy”, а третий – “Toss the Feathers”. Лад: D ионийский с появляющимися C, в результате чего рил иногда звучит в D миксолидийском.

Кевин Кроуфорд родился в 1967 году в Бирмигнеме, Англия. Его отец был родом из Западного Клэра, и юный Кэвин каждое лето проводил там школьные каникулы, слушая музыку и играя вместе с «местными легендами вроде Джуниора Крэхана, Пи Джей Кротти, Имонна МакГивни и Бобби Кейси». В 1989 году Кройфорд поселился в Эннисе, графство Клэр, и начал заниматься музыкой профессионально. Во время написания данной книги Кевин Кроуфорд регулярно играл с фиддлером Томми Пиплзом и выступал в составе групп “Moving Cloud” и “Lúnasa”. Традиционные музыканты, влияние которых Кевин Кроуфорд чувствует в своей игре – это Мэтт Моллой, Пи Джей Кротти, Пэтси Молони, Пол Роше и Маркус Хернон. Кроуфорд выучил мелодию “Maids in the Meadow” у фиддлера из Восточного Голуэя Конора Талли.

Он играет этот рил очень быстро и энергично, сдабривая его яркой, чёткой и плотной орнаментацией, но при этом мелодия содержит согласованные и спокойные легатные фразировки. Он варьирует ноты, украшения и фразировку, однако места для дыхания везде остаются неизменными.

Кроуфорд часто использует в мелодии одиночные трели. Для достижения хорошего отклика при их исполнении он использует специальные аппликатурные последовательности. Для примера рассмотрим одиночную трель на E, появляющуюся в 4 и 8 тактах. Если вы, сыграв длинный ролл на E, оставите палец H2 на своём отверстии, играя при этом C и следующую G, то когда вы возьмёте следующую E, вы сможете исполнить одиночную трель, используя только палец H1, а не H1 и H2 вместе. В зависимости от конкретного инструмента, отсутствие пальца H2 на своём отверстии может дать некоторое занижение нот C и G, однако вы можете компенсировать это работой амбушюра.

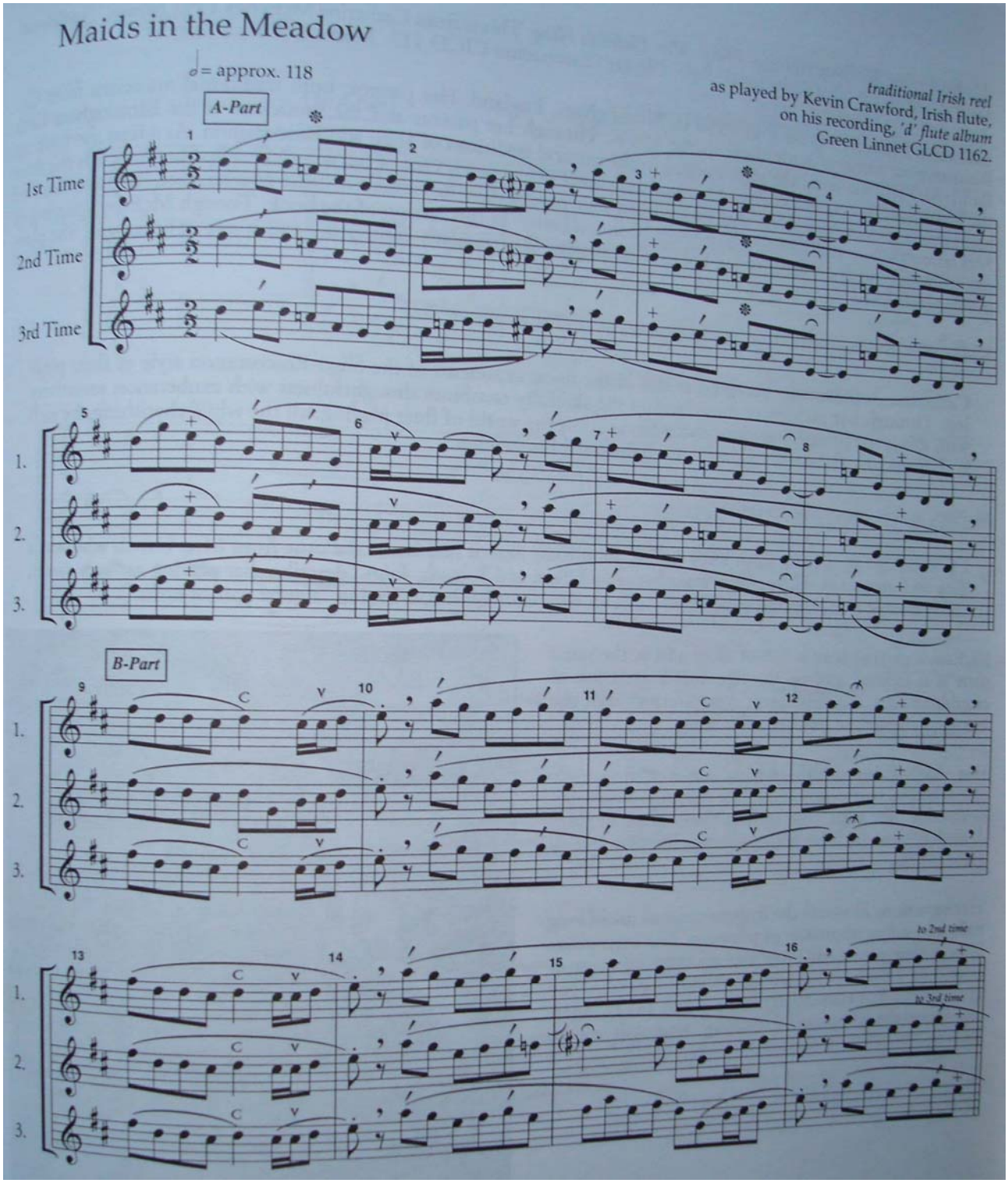
В 6, 9, 11 и 13 тактах встречается необычное украшение: две шестнадцатые ноты C#, причём вторая – со страйком. Этот страйк может быть исполнен пальцем B2 или B3, или обоими пальцами сразу – эффективность каждого способа зависит от конкретного инструмента. В 9, 11 и 13 тактах это украшение окружено нотами D. В этом случае пальцы H1, H2 и H3 остаются на своих отверстиях на протяжение всей аппликатурной последовательности. В 6 такте эти пальцы также могут закрывать свои отверстия – но не раньше, чем вы закончите играть G в конце 5 такта.

Другие примечательные украшения данной мелодии – это крэнны в 9, 11 и 13 тактах, сжатые короткие роллы в 12 такте, а также прекрасный слайд с F на ролл на F# в 14-15 тактах. На последовательности A-C-D во 2 такте третьего варианта мелодии Кроуфорд играет закрытую триоль. Чтобы сыграть её, во время перехода с A на C поднимите палец B1 на мгновение позже, чем опустится палец B3, тем самым исполнив короткую «перекрёстную» ноту. Также весьма необычны каты на C, появляющиеся в 4 и 8 тактах третьего варианта.

Они играются при помощи быстрого поднимания и опускания пальцев B2 и B3 – вместе или любого одного из них. Эффективность выбора зависит, опять же, от конкретного инструмента.

В 1 такте первого варианта и в 3 такте всех трёх вариантов Кроуфорд играет «волыночную C». Эти ноты обозначены звёздочками.

Во всех местах мелодии, где имеются повторяющиеся D, Кроуфорд выделяет вроpую из них сильной дыхательной пульсацией. Воздушная струя при этом не прерывается, поэтому такие ноты в данной транскрипции залигованы.



Кэтрин МакЭвой (флейта)
флинг “Mrs. Galvin’s Fling”

С альбома 1996 года “Traditional Flute Music in the Sligo-Roscommon Style”, Cló-lar Chonnachta CICD 117. Лад: D ионийский (мажор).

Кэтрин МакЭвой родилась в 1956 году в Бирмингеме, Англия. Её родители (оба - традиционные музыканты из графства Роскоммон) поселились здесь в 1940-е годы. Именно благодаря им, а также музыкантам бирмингемкого кейли-бэнда, МакЭвой познакомилась с музыкальной традицией Слайго и Роскоммона. В юности она научилась играть на аккордеоне, пианино и флейте, и стала участницей группы. Одним из самых заботливых её преподавателей был флейтист, вистлер, певец и композитор из Баллифарнана (Роскоммон) Джози Мак-Дермотт. Хотя Кэтрин МакЭвой первоклассно исполняет танцевальную музыку, нельзя не упомянуть об её очаровательно сыгранных эйрах. Она играет на флейте в леворукой позиции.

Нойрин Ни Града (Nóirín Ní Ghrádaigh) в своей аннотации к альбому Кэтрин МакЭвой пишет: «Кэтрин повсеместно считается одной из самых ярчайших представительниц флейтового стиля Слайго-Роскоммона. В своей исключительной музыкальности она искусно сочетает задумчивость и вычурность, чувственность и драйв. Она привнесла в мир флейты новую свежесть и энергию из музыкальных стилей важнейших областей Ирландии».

МакЭвой пишет о “Mrs. Galvin’s Fling”: «Я выучила этот флинг у Джона Келли-младшего, а он услышал его у миссис Гэлвин, которая считалась прекрасной фиддлершей от Килки до Килруша. Джон говорил, что её игра была очень милая, полная дабл-стопов на полный смычок. Ещё Джон говорил: “У неё были прекрасные руки”».

МакЭвой играет с драйвом, но при этом исполнение остаётся чрезвычайно поэтичным. Она проделала большую работу, чтобы стать достойной соперницей «прекрасным рукам» миссис Гэлвин, вложившим в этот флинг исключительную энергию.

Особенно необходимо отметить её длинные трели, нечасто используемые в ирландской традиционной музыке. Она играет их в конце обеих частей мелодии. Также МакЭвой оживляет мелодию, используя огромное количество катов.

Она варьирует мелодию, импровизационно используя длинные роллы и свободно подходя к фразировке. Она демонстрирует изобретательность в выборе мест для вдохов. В 6 и 14-1 тактах можно увидеть, как она меняет фразировку, разрывая длинные роллы и выбрасывая ноты, попадающие в слабую долю.

Mrs. Galvin's Fling

♩ = approx. 92

traditional Irish fling
as played by Catherine McEvoy, Irish flute,
on her recording, *Catherine McEvoy: Traditional Flute Music in the Sligo-Roscommon Style*, Cló Iar-Chonnachta CICD 117.

1st A-Part

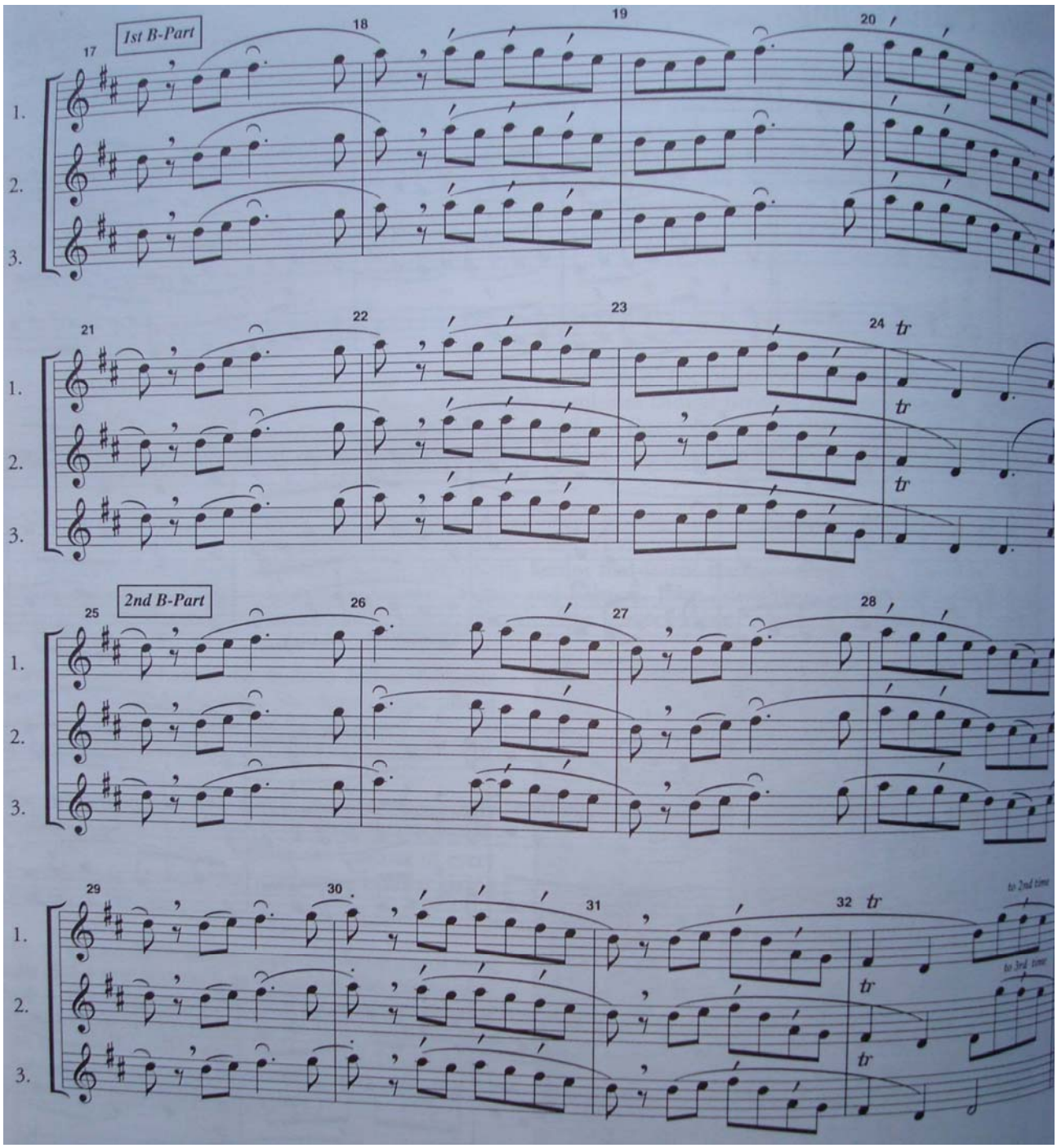
1st Time
2nd Time
3rd Time

1. 2. 3.

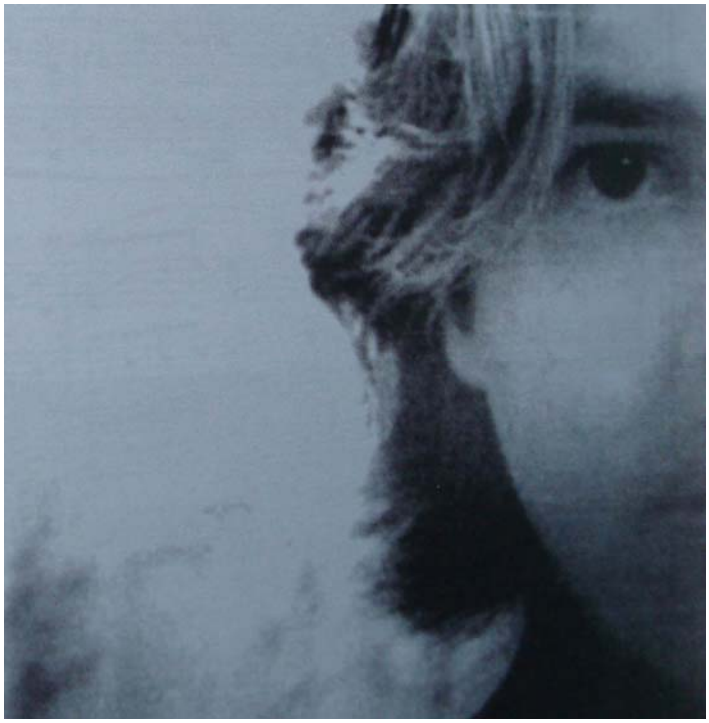
2nd A-Part

1. 2. 3.

1. 2. 3.


1st B-Part
2nd B-Part
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
tr
to 2nd time
to 3rd time
1.
2.
3.

Шеймус Иган (флейта)
рил “The Yellow Tinker”



С альбома группы “Solas” 1996 года “Solas”, Shanachie 78002. Это первый рил в сэте из трёх рилов, остальные – “Cranking Out” “Master Crowley’s #2”. Лад: G ионийский с встречающимися уменьшенными седьмыми ступенями (F), в результате чего мелодия звучит как в G миксолидийском.

Шеймус Иган родился в 1969 году в Хатборо, Пенсильвания, а когда ему исполнилось три года, его семья переехала в Ирландию. Его отец происходил из графства Майо, а родители его матери жили в Донеголе. Семья Иганов жила в Фоксфорде, графство Майо, пока в 1980 году они не вернулись в США, в Филадельфию. Живя в Ирландии, Иган учился ирландской традиционной музыке у Мартина Донахью, а позже подвергся влиянию игры на флейте Мэтта Моллоя. Позже Иган победил на всеирландском конкурсе, играя на четырёх инструментах. Ему было тогда 14 лет, и это был беспрецедентный случай. Иган больше всего известен по своей работе с Миком Молони, Юджином О’Доннеллом, а также с группами “Chanting House” и “Solas”.

Игра Игана на флейте – энергична, гибка и быстра, но она остаётся при этом плавной и мягкой. Его музыка полна динамических изменений, а вариации очень часто выходят за пределы традиционной мелодической линии.

Орнаментационный стиль своей плотностью напоминает игру Мэтта Моллоя и Кэвина Кроуфорда. Интересно, что в этой мелодии он не использует сжатых длинных роллов, играя вместо них короткие роллы. В 10 такте он играет сжатые короткие роллы, а во 2 и 4 тактах – короткие крэнны.

По-настоящему отличительной особенностью стиля игры Игана является использование одиночных трелей (14, 15 и 16 такты). Прекрасный эффект создаёт последовательность двух одиночных трелей в 16 такте. Первую трель он играет перед ударом, а вторую - практически а удар.

В 20 и 23 тактах Иган играет длинные роллы на F. Я уверен, что он играет ноту F при помощи ключа, а кат и страйк исполняет так, как в обычном случае игрался бы ролл на E.

Везде, где Иган играет быструю восходящую последовательность H-C-D (2, 6, 9, 11, 13, 17, 18, 21 и 22 такты), он делает это с помощью техники сжатой триоли.

В этой мелодии Иган демонстрирует свой свободный и импровизационный подход к изменению регистра. Для примера посмотрите 2, 3, 5, 17-18 такты.

The Yellow Tinker

traditional Irish reel
as played by Seamus Egan, Irish flute,
on the Solas recording, *Solas*, Shanachie 78002.

♩= approx. 104

A-Part

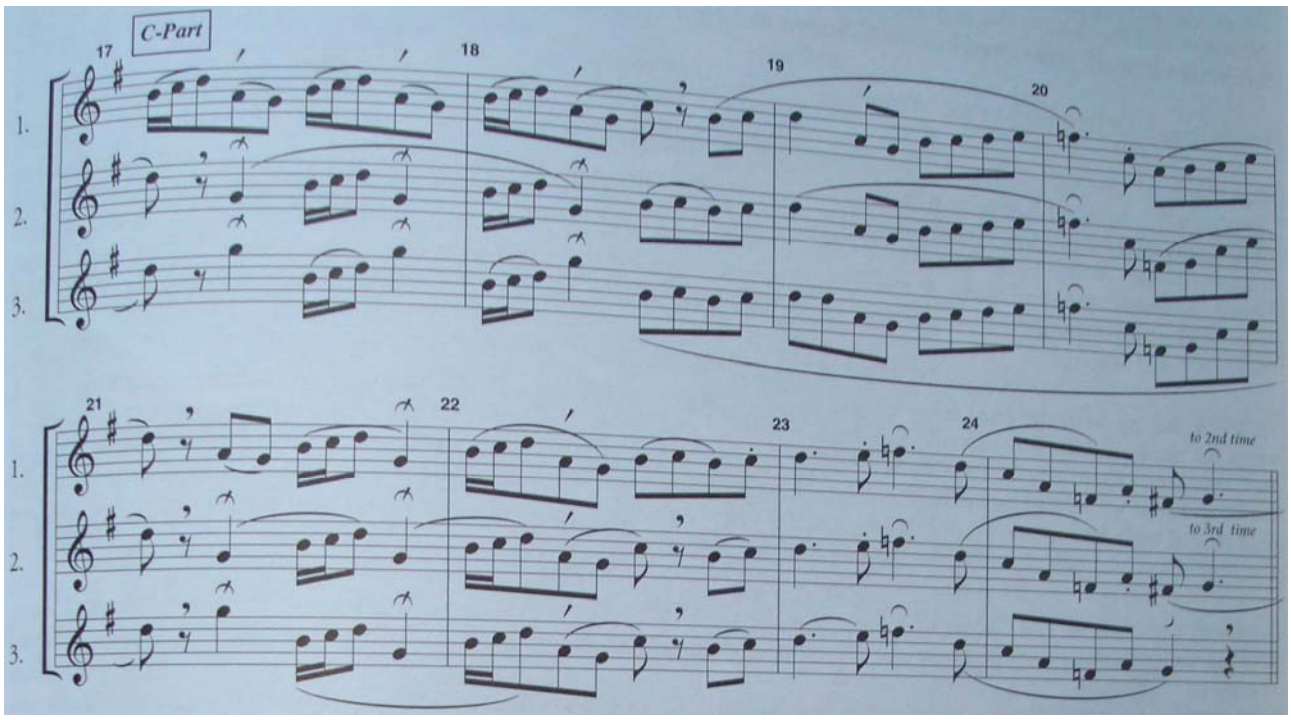
1st Time
2nd Time
3rd Time

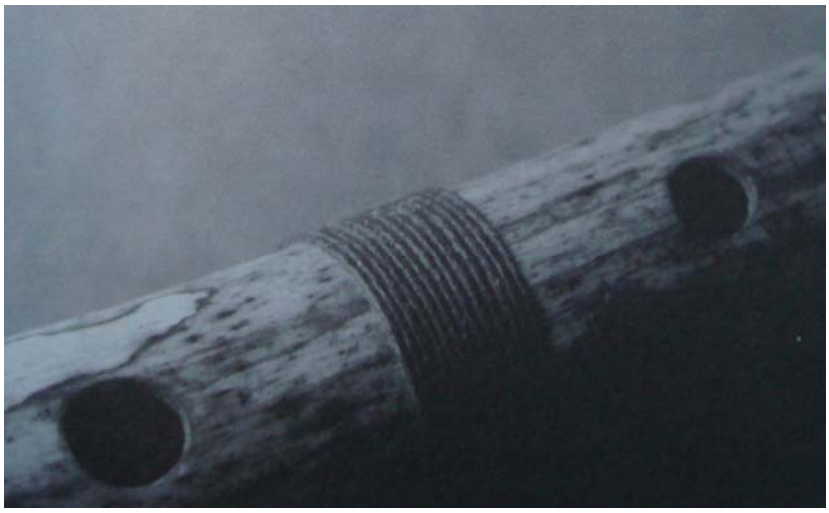
1.
2.
3.

B-Part

1.
2.
3.

1.
2.
3.


C-Part
17
18
19
20
21
22
23
24
1.
2.
3.
to 2nd time
to 3rd time



Грэй Ларсен (вистл в Bb)
хорнпайп “The Cuckoo’s Nest”

С альбома “The Green House”, записанного в 2001 году с Paddy League. Это первая мелодия из сэта, вторая в котором – “Fitzgerald Hornpipe”, а третья – рил “The Indian on the Rock”, больше известный под названием “The Hunter’s Purse”. Лад: Bb ионийский, транспонированный в G ионийский.

Биографическую информацию смотрите в разделе «Об авторе».

Столь необычная трактовка “The Cuckoo’s Nest” позаимствована из уникального репертуара мелодеониста Майкла Кеннеди (1900-1978). Майкл Кеннеди родился и вырос на ферме возле деревни Фласках, что в трёх милях к северу от Данмора на северо-востоке Голуэя. До эмиграции в США он никогда не уезжал дальше десяти миль от родного дома. В возрасте 11 лет Майкл, вдохновлённый тем, как играли на мелодеоне две деревенские девушки Мэгги МакГи и Винни Дуод, поехал в Данмор и купил себе мелодеон за сумму, эквивалентную полутора долларам. Всю свою жизнь он играл на однорядном десятикнопочном мелодеоне в G. Майкл часто говорил: «Никогда не встречал человека, сходившего с ума по мелодеону так же, как я».

В 1923 году, пресытившись тяжёлой жизнью фермера, Кеннеди эмигрировал в Цинциннати, Огайо (моя родина), где в течение многих лет работал на участке железной дороге Луисвилл – Нэшвилл. За годы жизни в США репертуар Майкла Кеннеди не изменился, он играл только те мелодии, что выучил на родине. Я встретил его и подружился с ним в 1973 году. Я с удовольствием играл с ним при каждой возможности до тех пор, пока он не ушёл из жизни пять лет спустя.

Версия Кеннеди “The Cuckoo’s Nest” не связана с другими мелодиями под этими же названиями. Её «кривой» размер и нехарактерный отход от обычной манеры исполнения хорнпайпов наводит на мысль о том, что корни этой мелодии лежат в более ранних временах, репертуар которых сегодня встречается чрезвычайно редко. В репертуаре Кеннеди было много таких кривых мелодий, и их нерегулярность сохранялась при каждом исполнении. Однако я в своей интерпретации данной мелодии в произвольном порядке чередую прямые и кривые куски, причём я использую кривые вставки чаще, чем это делал Майкл. Кривые фразы легче всего записать в размере 5/4. Вы можете увидеть, что там, где я сначала играл ровные такты, во втором варианте я играю кривые вставки в 5/4 (5, 13 и 21 такты).

Сохраняя мелодеонный стиль Майкла Кеннеди, я использую очень простые украшения, ограничиваясь катами и длинными роллами. В затакте и во 2, 6, 8, 10, 14, 19, 20, 22 и 30 тактах имеются каты на середину ноты. В 4, 12, 20 и 28 тактах я заменяю длинные ноты A на группы более коротких, а для повышения эффективности приёма я использую пальцевое вибрато и слайды. В 12 такте второго варианта есть кат на шестнадцатую ноту. В 20 такте второго варианта я играю некую разновидность ката на середину ноты: я играю половинную A, а кат исполняю на четвёртую составляющую её восьмую.

Большая часть вариаций незначительна и связана с небольшими изменениями фразировки и исключением некоторых нот. Вдохновлённый мелодеонным стилем Майкла Кеннеди, я время от времени играю стаккато. В 8 и 32 тактах я использую волыночное C. Этим C предшествуют ноты A, они же за ними и следуют. В этом случае можно легко добиться эффекта волыночного C, поднимая и опуская только палец B1 (именно этот палец необходим для получения ката на A).

На протяжении всей мелодии я использую двойную языковую артикуляцию, кроме 4, 8 и 32 тактов, где для исполнения триолей я использую тройную языковую артикуляцию.

Майкл Кеннеди и Грэй Ларсен, 1975 год

The Cuckoo's Nest

♩ = approx. 196

traditional Irish hornpipe
as played by Grey Larsen on B-flat tin whistle
on his recording, *The Green House*, Sleepy Creek Music SCM 102.
Transposed to G Ionian (recording is in E-flat Ionian).

1st A-Part

1st Time

2nd Time

2nd A-Part

1.

2.

1st B-Part

2nd B-Part

to 2nd time

Приложение А
Адаптация для флейты системы Бёма

Хоть я и хорошо знаком с флейтой системы Бёма, ирландскую традиционную музыку на ней я не играю. Нижеследующий раздел я составил, проконсультировавшись с двумя видными исполнителями ирландской музыки на флейте системы Бёма – Джоани Мэдден из группы “Cherish the Ladies” и Ноэлом Райсом, участником группы “Baal Tinne”, членом Чикагской академии ирландской музыки. Также я проконсультировался с Крисом Эбеллом, прекрасным флейтистом, больше известным как изготовитель деревянных флейт системы Бёма, деревянных головок доя всех флейт и деревянных вистлов. Все трое играют на вистле и флейте простой системы, однако предпочитают играть ирландскую музыку на флейте системы Бёма. Как вы могли догадаться, они используют для этого особую технику, связанную исключительно с игрой ирландской традиционной музыки.

Если вы ещё не читали Главу 3, вы можете сделать это сейчас. В ней содержится общая и историческая информация о современных флейтах, о флейтах простой системы, их месте в ирландской традиционной музыке, а также моё собственное мнение о том, почему ирландскую традиционную музыку лучше играть на флейте простой системы.

Преимущества флейты системы Бёма с открытыми отверстиями

Джоани Мэдден и Ноэл Райс оба предпочитают флейту системы Бёма с открытыми отверстиями. Джоани Мэдден считает, что тональные качества этого типа флейт существенно превосходят флейту с закрытыми отверстиями. Однако главная причина такого предпочтения всё же в том, что на флейте с закрытыми отверстиями невозможно играть слайды пальцами (подробнее о слайдах смотрите Главу 9).

Крис Эбелл в своей игре не использует пальцевые слайды, и по причинам, о которых я расскажу ниже, предпочитает играть на флейте системы Бёма с закрытыми отверстиями.

Слайды

Несмотря на то, что сделать слайд на флейте Бёма с открытыми отверстиями не так просто, как на флейте простой системы или на вистле, при наличии соответствующего навыка этот приём звучит вполне натурально. Можно играть слайды, просто постепенно ослабляя нажатие пальца на ключ, перенося нажатие на кольцо ключа. Это обеспечивает повышение высоты ноты примерно на четверть. Поднятие ключа повышает высоту сначала наполовину, а потом на целую ступень. Как и при игре на вистле и флейте простой системы, здесь также важно, чтобы руки находились в удобной позиции.

Нисходящие слайды сделать сложнее, но тоже возможно. Сначала начинайте нажимать на кольцо ключа, после чего постепенно сдвигайте палец на всё отверстие.

Эти техники не обеспечивают настоящего слайда, но результат довольно близок к нему.

Для получения восходящего и нисходящего слайда можно также использовать амбушюр в сочетании с предложенными выше техниками. Чтобы получить нисходящий слайд вы можете постепенно поворачивать головку флейты к себе, в результате чего ваша нижняя губа закроет большую площадь амбушюрного отверстия, а угол вдувания изменится. При этом скорость воздушной струи уменьшится. Для получения восходящего слайда нужно сделать противоположное движение. Однако при быстрой игре осуществить этот приём достаточно сложно.

Джоани Мэдден и Ноэл Райс используют амбушюрную технику редко, только в медленных мелодиях. Однако Крис Эбелл предпочитает именно амбушюрную технику, нежели пальцевую. Он играет слайды на очень малую высоту (четверть или меньше), причём он считает, что нисходящие слайды звучат более естественно, нежели восходящие.

Делая восходящий слайд на целый тон, полезно медленно нажать ключ, производящий промежуточную ноту (на полтона выше первой). Например, делая слайд с D на E (расстояние – целый тон), во время медленного сдвигания пальца Н3 с открытого отверстия вы можете одновременно с этим медленно нажать ключ D#. Попрактиковавшись, вы научитесь гладко и мягко переходить от ноты к ноте. Контролируя в этот момент амбушюр, вы можете достичь эффекта, максимально близкого к слайду.

При исполнении быстрых мелодий на реализацию описанных выше приёмов просто не хватает времени. В этих случаях эффективно работает подход, когда слайд делается при помощи ключа промежуточной ноты. Например, при переходе с G на A вы можете получить слайд на A при помощи ключа G#.

Эту технику часто использует Пэдди Карти, великий традиционный музыкант из Голуэя, играющий на флейте системы Рэдклиффа.

Играя на флейте простой системы или на вистле, я могу делать едва заметные слайды на высоту, не превышающую полтона. Я делаю это при помощи частичного закрывания отверстий прямым пальцем. Эта техника возможна даже при быстрой игре. Она является важным элементом моего стиля игры, и, я уверен, на флейте системы Бёма эту технику применить невозможно.

Преимущества флейты с закрытыми отверстиями

Как я уже писал, Крис Эбелл предпочитает играть ирландскую традиционную музыку на флейте с закрытыми отверстиями. Его стиль игры не подразумевает исполнения слайдов, так что недостатки флейты системы Бёма к нему отношения не имеют. Эбелл считает, что большая рабочая поверхность ключей его флейты делает игру более комфортабельной. Также он считает, что такая флейта обладает более плотным и ярким тембром на всех нотах, поскольку все отверстия флейты постоянно закрыты. Флейта Бёма с открытыми отверстиями имеет пять открытых отверстий, в то время как остальные закрыты ключами.

Удобство для маленьких рук

Флейта с закрытыми отверстиями удобна для детей и взрослых с маленькими руками.

Флейтистам, играющим на инструменте системё Бёма и привыкшим к относительно небольшим расстояниям между отверстиями, при переходе не флейту простой системы часто приходится разрабатывать растяжку пальцев. Для большинства же людей расстояния между игровыми отверстиями флейты простой системы становятся после небольшой тренировки вполне комфортабельными.

Пальцевое вибрато

На флейте системы Бёма невозможно сделать пальцевое вибрато на частично прикрытое отверстие, но вибрато на всё отверстие сделать можно. Этому посвящена Глава 18.

Джоани Мэдден вообще не использует пальцевое вибрато при игре на флейтё системы Бёма, считая, что на этом инструменте оно звучит ненатурально. Вместо этого она всегда использует дыхательное вибрато. Однако она применяет пальцевое вибрато при игре на вистле.

Ноэл Райс использует пальцевое вибрато при игре на флейте Бёма, однако он делает это только для нот A, H, C и C#, используя для этого комбинации пальцев Н1, Н2 и Н3.

Для ноты A можно использовать любой из этих пальцев – в зависимости от желаемой глубины вибрато.

Для ноты H модно использовать пальцы H2 и H3 – но не H1. Палец H1 нажимает на ключ. Закрывающий отверстие, расположенное немного ниже отверстия B2, и это делает колебания высоты ноты более явственным.

На C и C# можно использовать любые комбинации из этих пальцев. Можно также использовать B2 и/или B3.

На ноты ниже A вы не сможете сделать достаточно сильного вибрато. Исключение – нота E, для которой можно сделать хорошее пальцевое вибрато ключом Eb.

Вистле и флейта простой системы дают нам широкий спектр оттенков пальцевого вибрато на полное и на частично прикрытое отверстие. Эта область, вне всякого сомнения, для флейты Бёма недоступна.

Получение F#

Есть две аппликатуры F#. Первая, которую предпочитают большинство классических музыкантов, - это нажатие B1, B2, B3, H3 и ключа Eb. Также можно играть F#, заменив H3 на H2. Классические музыканты считают второй способ альтернативным.

Эти две аппликатуры дают не одно и то же звучание. Использование H3 делает звучание ноты более ярким, а также в этом случае общий строй флейты более приближен к равномерной темперации. Аппликатура с использованием H2 даёт заниженную на несколько центов высоту звука и более густое, мрачное звучание. Интересно, что эта вторая аппликатура даёт звук, очень похожий на звучание деревянной флейты простой системы, дающую, как известно, слегка заниженную относительно равномерно-темперированного строя F#.

Джоани Мэдден и Ноэл Райс используют в основном альтернативную аппликатуру для F#, то есть с использованием пальца H2.

На флейте системы Бёма страйк на F# делается пальцем H1, а не H2, как можно было бы подумать, прочитав Главу 8.

Подход Криса Эбелла к получению ноты F# отличается от вышеперечисленных. Он использует обе аппликатуры, выбирая в зависимости от музыкального контекста играемой мелодии. Хотя жестких правил не существует, но если ноте F# предшествует (или следует за ней) нота E, то он использует аппликатуру с пальцем H2. В этом случае палец H2 используется и для F#, и для E, что экономит движения. Когда ноте F# предшествует (или следует за ней) нота D, он использует аппликатуру с H3. Во всех остальных случаях он играет ноту F# как придётся.

Выбор того, как играть ноту F# - самый больной вопрос в исполнении ирландской традиционной музыки на флейте системы Бёма, считает Эбелл. Поскольку иногда невозможно предусмотреть контекст появления этой ноты в мелодии, то выбор аппликатуры для F# не всегда очевиден. Если в мелодии есть такая сложность, то Крис предпочитает потратить некоторое время и найти оптимальную аппликатуру.

Наверное, выходом является только прекрасное владение обеими аппликатурами и умение бегло пользоваться ими в большинстве ситуаций. Вы можете попробовать различные подходы и решить, что больше подходит именно для вас.

Предостережение

Во время быстрых переходов он нижнего конца высокого регистра к верхнему концу низкого регистра, некоторые музыканты по привычке оставляют нажатым ключ H1. Если вы так сделаете, то, попытавшись сыграть ноту B, вы услышите вместо неё ноту Bb.

Каты

Все трое музыкантов используют один и тот же подход к выбору аппликатур катов на флейте системы Бёма. Большая их часть совпадает с тем, как делаются каты на флейте простой системы и на вистле, за некоторыми исключениями, связанными с особенностями конструкции флейты системы Бёма. Они считают, что целью является в данном случае максимальное приближение звучание флейты Бёма к звучанию флейты простой системы.

Джоани Мэдден делает каты нот диапазона от D до G при помощи пальца B3. Кат на A она делает пальцем B2, кат на B – B1.

Ноэл Райс делает каты так же, как я описывал в Главе 7.

Крис Эбелл делает каты так же, как и Джоани Мэдден, за исключением того, что кат на B он делает ключом под большим пальцем.

Однако описания катов в разных источниках не одинаковы. Например, есть книга Миззи МакКаскилла и Доны Гиллиам “Mel Bay’s Complete Irish Flute Book”, посвящённая исполнению ирландской традиционной музыки именно на флейте системы Бёма. В ней авторы определяют и записывают каты как форшлаги конкретной высоты. По этой записи читатель может логически заключить, что кат – это отдельная нота, имеющая определённую высоту. Авторы представляют всестороннюю таблицу аппликатур катов для всех хроматических нот на протяжении всего трёхоктавного диапазона флейты системы Бёма. Они дают краткое описание катов и дают понять, что, исполняя кат, мы делаем форшлаг определённой высоты в мелодическом контексте музыкального произведения. Мне кажется, что такой подход – пример непонимания звучания и роли катов в ирландской традиционной музыке, вносящего в процесс обучения дополнительные сложности. На самом деле выбор оптимальной катовой аппликатуры для флейты системы Бёма гораздо проще, чем это может показаться. Выбирать катовые аппликатуры нужно примерно так же, как это делается на флейте простой системы и вистле. Этот факт подтверждается всеми, кто играет сегодня ирландскую традиционную музыку на флейте системы Бёма.

Страйки

Страйки, исполняемые на флейтах простой системы и вистлах – это перкуссивное движение, при котором палец на большой скорости ударяет по отверстию и затем отскакивает от него. На флейте Бёма, оборудованной ключевым механизмом, страйк представляет собой нечто иное. Он всё ещё носит перкуссивный характер, но палец теперь бьёт не по отверстию, а по ключу. Если ключевой механизм хорошо отлажен, то сделать хороший страйк несложно. Вы можете поэкспериментировать и решить для себя, как вы хотите делать страйки – используя аппликатуры, описанные в Главе 8, или используя дополнительные возможности ключей. Флейты с закрытыми отверстиями предполагают больше возможностей в этой области, поскольку ключи закрывают отверстия вне зависимости от того, где в это время находятся пальцы.

В исполнении страйков на вистле и флейте простой системы есть аспект, недоступный для флейты Бёма. Этот аспект описан в параграфе «Изменение “силы” страйка» Главы 10. Он касается исполнения страйка на часть отверстия.

Вы можете столкнуться с проблемой «клика» ключа при страйке. Чем лучше и качественнее инструмент – тем менее выражена эта проблема. Посторонний звук происходит чаще всего при возвращении ключа в нормальное положение, нежели при непосредственном ударе ключа по краям отверстия. Шум может производить пробка на конце ключа, если она изношена или размягчена. Также может шуметь подвижное соединение ключа – если оно недостаточно смазано или если в нём есть люфт. В этом случае поможет наладка и смазка.

Ноэл Райс предлагает отработать движение пальца так, чтобы страйк был лёгким. Движение может быть быстрым, но при этом лёгким.

Страйкинг не должен приводить к частому ремонту ключевого механизма вашей флейты – если у вас, конечно, не «убитая» флейта. Чтобы подушечки износились от страйкинга, нужен очень длительный период времени.

Орнаментация нот C и C#

Для ирландских музыкантов самой притягательной особенностью флейты системы Бёма является возможность украшать ноты C и C#.

Роллы и крэнны на C

Страйк на C пальцем B2 не даёт эффективной артикуляции. Можно сделать этот страйк большим пальцем, но так делается очень редко. Хотя многие очень хорошо делают кат пальцем B1 и затем страйк большим пальцем.

Ещё одна особенность флейты Бёма – это возможность сделать страйк трелевым ключом (trill key), расположенным справа от ключа H1. Этот страйк производит ноту D *выше* основной C, так что этот страйк звучит как кат. Однако получается очень интересная разновидность ролла на C, когда кат исполняется пальцем B1, а страйк – пальцем H1 на трелевом ключе. Поскольку и кат, и страйк основаны на нотах выше основной, то этот ролл звучит похоже на крэнн.

Интересный «кат» на C получается, если делать страйк при помощи трелевого ключа, расположенного справа от ключа H2. Используя комбинацию этих трёх «катов» (B1 и два трелевых ключа), можно исполнять крэнноподобные украшения на C.

Роллы и крэнны на C#

Есть способ сыграть нормально звучащий ролл на C#. Вы можете сделать «кат» при помощи трелевого ключа, расположенного справа от ключа H1, в результате чего прозвучит D выше основной C#. Страйк пальцем B1 даст ноту C.

Как и в случае с C, можно сделать крэнн на C# при помощи обоих трелевых ключей.

Твёрдое D

Иллианщики часто пережимают мешок на нижнем D, подавая на эту ноту больше воздуха, в результате чего она звучит громко и сильно. Это *твёрдое D* пришлось по душе ирландским флейтистам. На флейте оно звучит громко и порой не очень благозвучно. Твёрдое D на флейте делается при помощи подачи очень сильной струи воздуха через очень малую апертуру, нажимая дыханием на ноту. Примеры звучания твёрдого D можно услышать на записях Мэтта Моллоя, Конала О'Грады, Джона МакКенны и других. Считается, что самое лучшее твёрдое D получается на флейтах простой системы, где D является самой нижней нотой.

Ноэл Райс считает, что использование дополнительной надставки для нижнего B препятствует извлечению хорошего, звонкого твёрдого D.

Джоани Мэдден использует эту дополнительную надставку и не испытывает никаких проблем с извлечением твёрдого D. Однажды она сказала мне, что флейтист из Восточного Голуэя Майк Рафферти, тоже играющий на флейте системы Бёма, порекомендовал ей повернуть амбушюрное отверстие ещё сильнее внутрь, так, чтобы угол между осью отверстия и линией пальцевых отверстия составлял 45°. Это помогло ей сделать звучание твёрдого D максимально глубоким и богатым. Мэдден выросла в семье аккордеониста, поэтому она научилась играть достаточно громко и твёрдо, чтобы её было слышно на фоне более громкого инструмента.

Крис Эбелл согласен с тем, что легче сделать твёрдое D с более короткой надставкой. Он делает надставку для нижнего D для тех, кому это нужно. Использование такой надставки делает звучание флейты более «радостным и ярким», что обеспечивается коротким, но широким надставленным каналом.

Однако он уверен, что на качество твёрдого D оказывают влияние множество факторов, более важных, нежели надставка. Наиболее значительный из них – это хорошо прилегающие клапана. Во-вторых, это головка флейта. Если амбушюрное отверстие слишком велико, то вам будет сложно извлечь хорошее твёрдое D. Оба этих фактора относятся и к флейтам простой системы.

Важно помнить, что Джоани Мэдден и Ноэл Райс иногда используют нижние C и C# и B, хотя их инструменты это позволяют. Они придают большое значение этим нотам. Многие флейты простой системы также имеют возможность исполнения этих низких нот.

Опции флейты системы Бёма

У тех, кто играет на флейте системы Бёма, есть несколько дополнительных возможностей. Во-первых, это выбор между инструментами с открытыми и закрытыми отверстиями. Во-вторых, это выбор длины надставок, материала инструмента (металл или дерево), материала головки (металл или дерево). Конечно, правильного и неправильного выбора здесь нет. Однако нелишним будет знать то, к чему приводят все эти возможности, чтобы сделать выбор, соответствующий вашему стилю игры.

Крис Эбелл предпочитает использовать надставки C и D. С учётом надставки C соотношение “длина – внутренний диаметр” становится более правильным, что приводит к повышению яркости нот нижнего регистра. С учётом надставки B длина происходит увеличение длины флейты без пропорционального расширения канала. В результате этого, считает Эбелл, флейта начинает звучать не так ровно, как могла бы. Однако надставка B обеспечивает более глубокое общее звучание инструмента, которое может быть вам полезным, если вы хотите эмулировать звучание флейты простой системы, как это делают многие ирландские флейтисты. Крис, однако, утверждает, что недостатки выбора надставки может с лихвой компенсировать качественная головка флейты.

Большинство музыкантов признают, что все деревянные инструменты (как и первые флейты системы Бёма) имеют более глубокий, «деревянный» звук. Внутренний диаметр деревянных инструментов больше, чем у металлических.

Сменные деревянные головки – прекрасная особенность современных металлических флейт. Дерево придаёт звуку флейты густоты и богатства, а правильно вырезанное амбушюрное отверстие обеспечивает дополнительные музыкальные возможности. У моей флейты есть две деревянные головки работы Эбелла, которые существенно расширяют её возможности. Головка флейты имеет такую же важность, как смычок скрипки. Хороший смычок имеет решающее значение в качестве игры.

Также Крис Эбелл рекомендует играть на флейтах, настроенных в A=442 Гц. Он объясняет это тем, что гораздо легче слегка опустить строй, выдвинув головку, чем напрягать губы, пытаясь повысить звучание инструмента, как делают многие на ирландских сейшенах.

Широкая распространённость

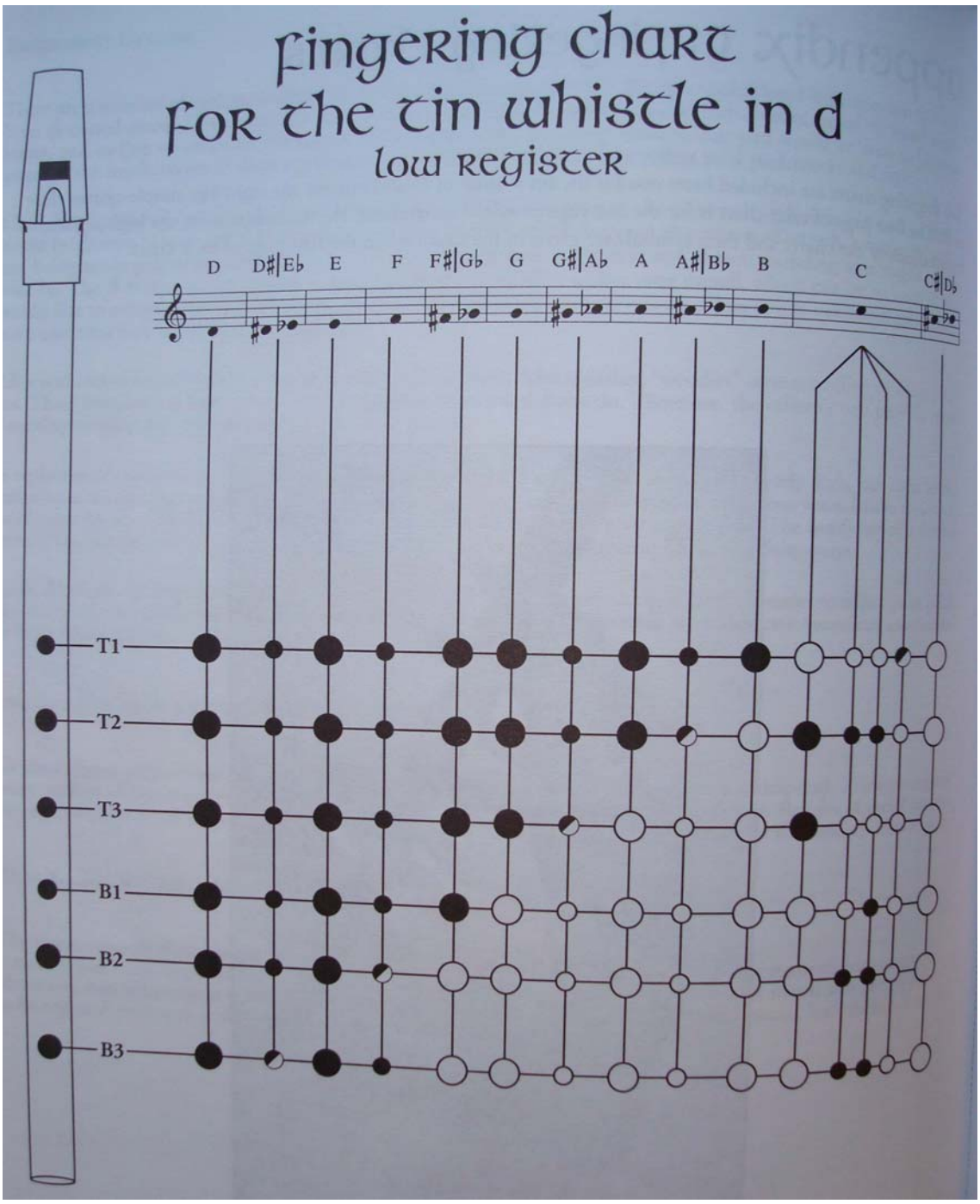
Все три музыканта предпочитают флейту системы Бёма вследствие её широкой распространённости. Есть много мастеров, изготовляющих прекрасные инструменты, равно как и принадлежности для успешного функционирования флейт. Ремонтировать металлические инструменты легче, чем деревянные, и сегодня для этого существует множество технических возможностей.

Широкая распространённость *vs* необходимость частого техобслуживания

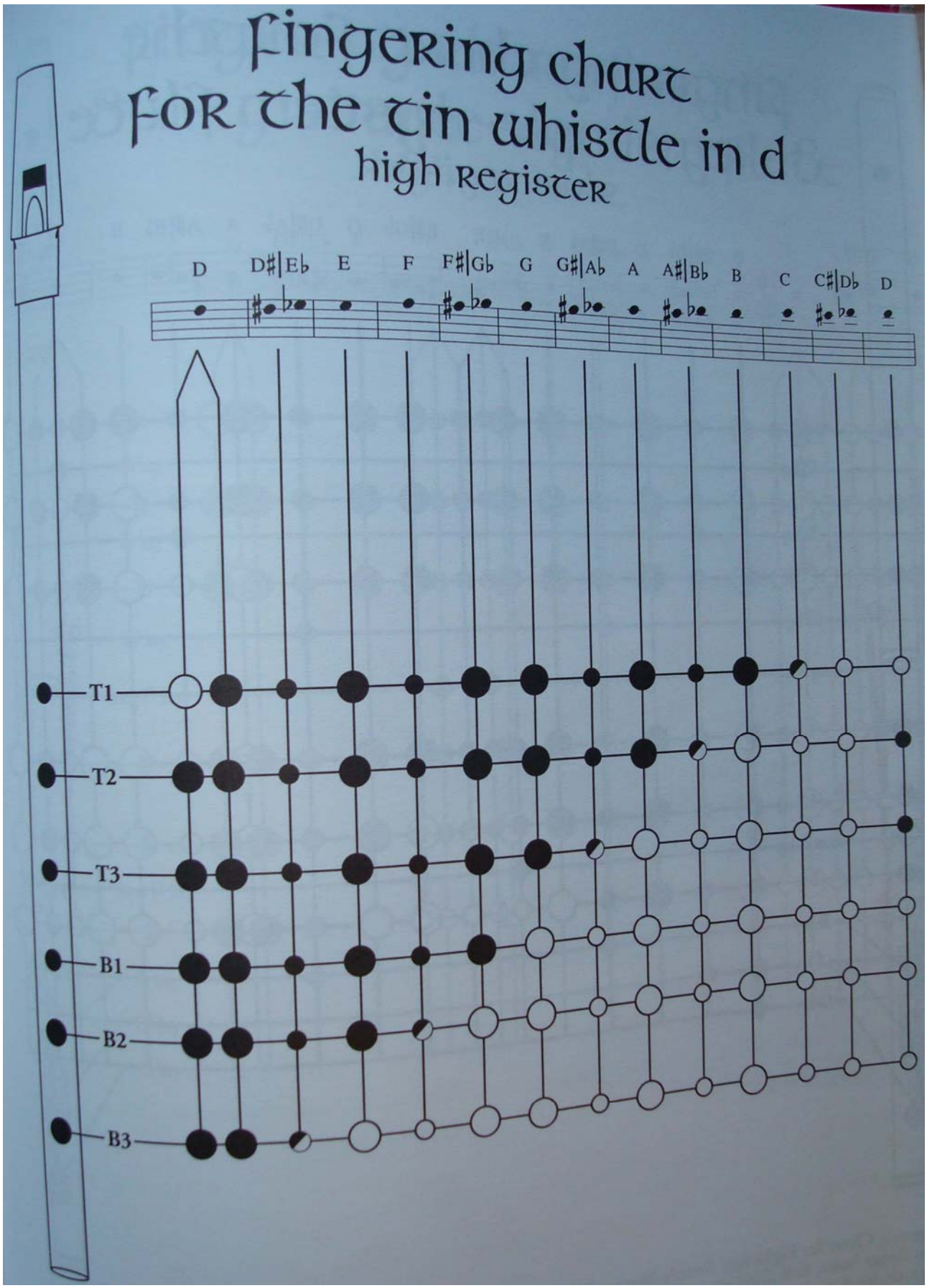
Флейта системы Бёма имеет много движущихся частей, и поэтому ему необходимо тщательный уход и периодическое обслуживание. Чтобы хорошо играть, вы должны всегда содержать инструмент в хорошем рабочем состоянии. Крис Эбелл рекомендует: если вы активно играете на своём инструменте, то хотя бы раз в год его нужно относить на текущий ремонт. Каждые 2-5 лет нужно менять клапана, да и другие механизмы со временем изнашиваются.

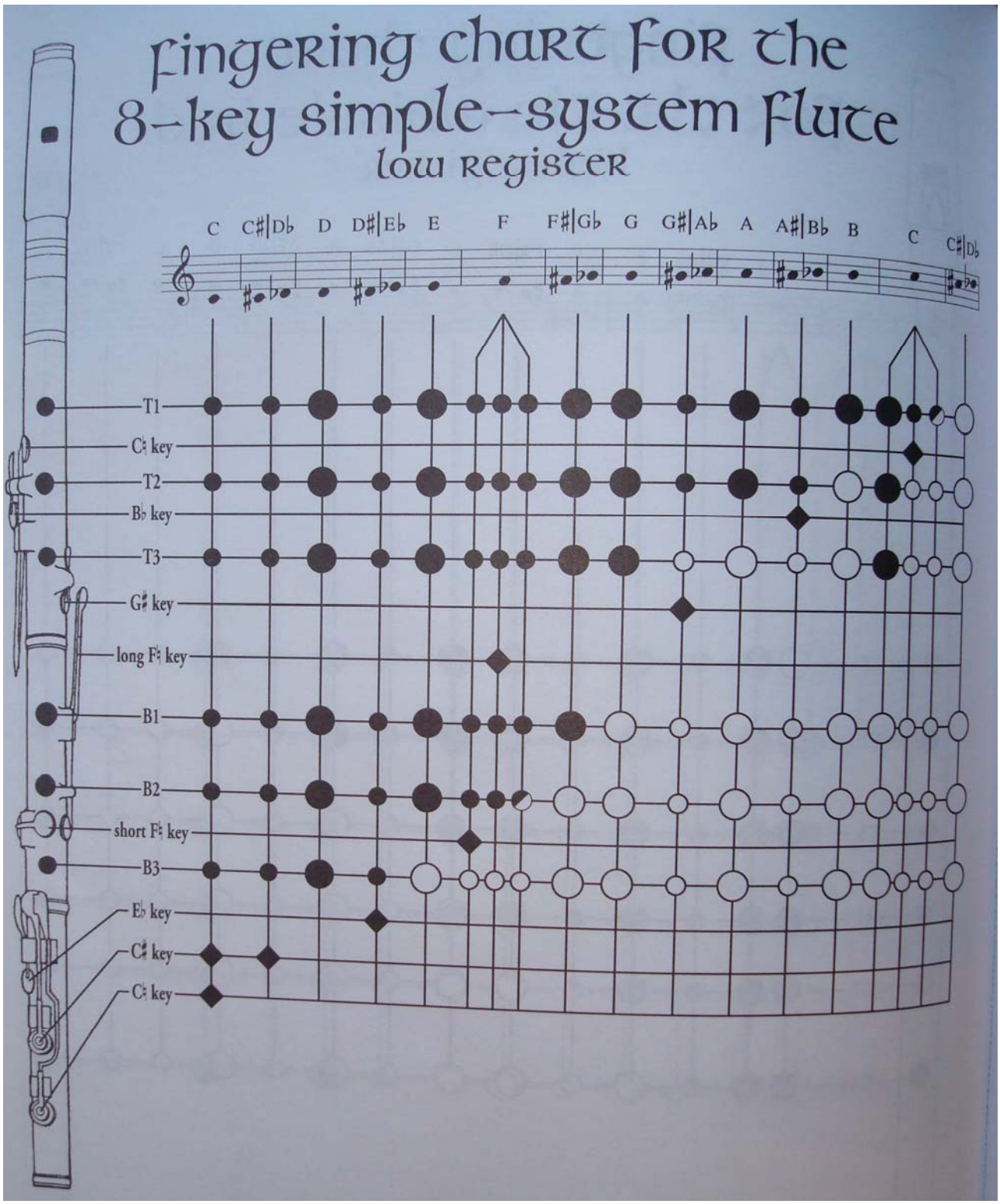
Приложение В
Аппликатурные схемы

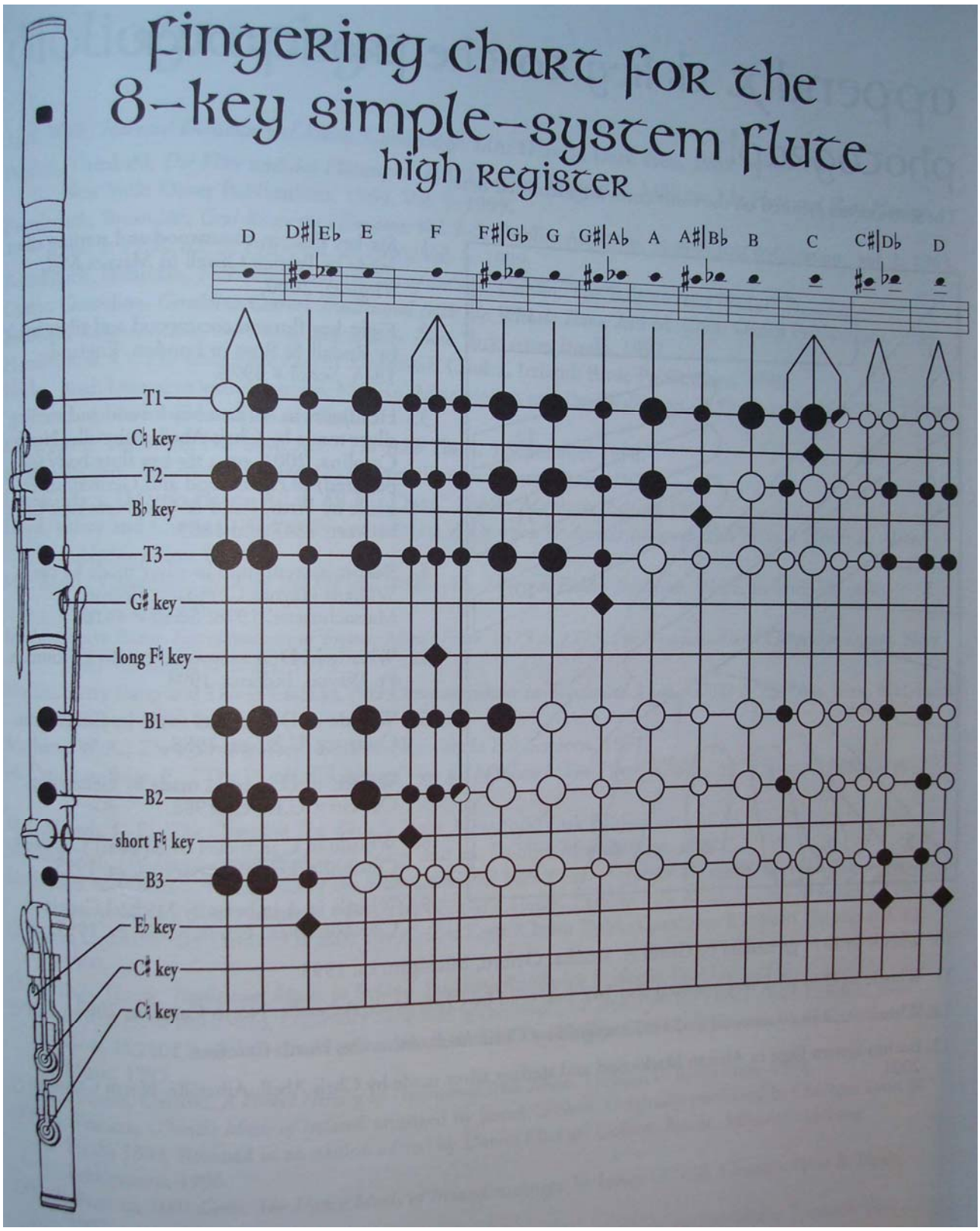
В этом разделе содержится две схемы: для вистла в D и для флейты простой системы в D с восемью ключами. Первая страница каждой схемы содержит информацию по нижнему регистру инструмента, вторая – по верхнему.



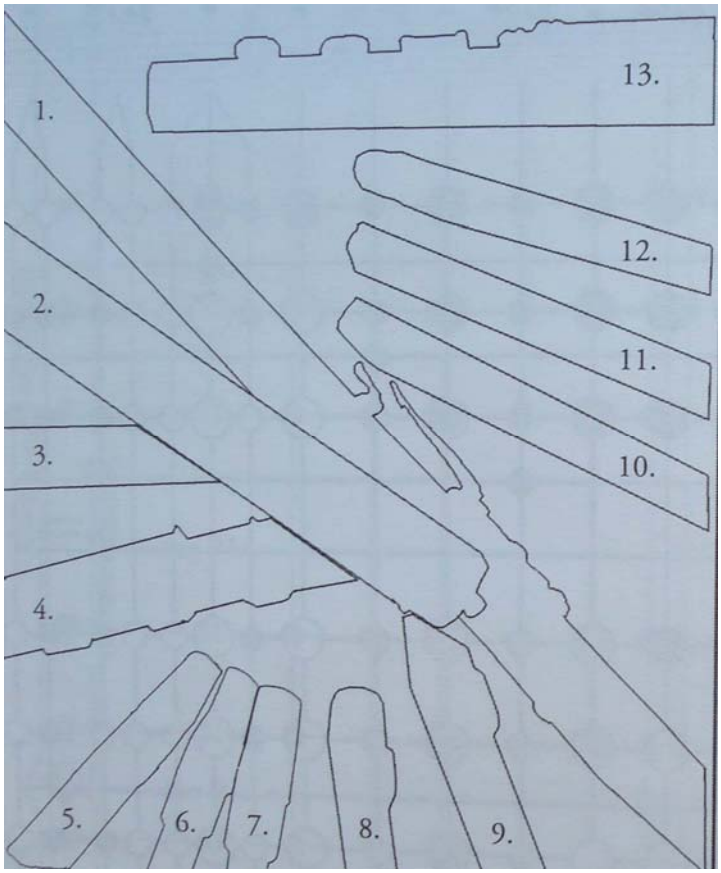
Fingering chart for the tin whistle in d
high register




Fingering chart for the
8-key simple-system flute
low register
C C♯|D♭ D D♯|E♭ E F F♯|G♭ G G♯|A♭ A A♯|B♭ B C C♯|D♭
T1
C♯ key
T2
B♭ key
T3
G♯ key
long F♯ key
B1
B2
short F♯ key
B3
E♭ key
C♯ key
C♯ key


Fingering chart for the
8-key simple-system flute
high register
D
D♯|E♭
E
F
F♯|G♭
G
G♯|A♭
A
A♯|B♭
B
C
C♯|D♭
D
T1
C♯ key
T2
B♭ key
T3
G♯ key
long F♯ key
B1
B2
short F♯ key
B3
E♭ key
C♯ key
C♯ key

Приложение С
Инструменты на обложке книги



1. Флейта с 6 ключами из cocuswood работы Патрика Олвелла, Массайс Милл, Вирджиния, 2000 год.
2. Флейта с 8 ключами из cocuswood и серебра работы Rudall&Rose, Лондон, Англия, 1844 год. Серийный номер – 4973.
3. Головка из африканского чёрного дерева и монетного серебра работы Криса Эбелла, Эшвилл, Северная Каролина, 2001 год, для флейты с 6 ключами из cocuswood (нет на фото) и немецкого серебра, работы Firth, Pond& Co, Нью-Йорк, между 1847 и 1863 гг.
4. Серебряная флейта системы Бёма, изготовленная William Haynes Company, Бостон, Массачусеттс, 1978 год. Серийный номер – 44166.
5. Вистл в D из kingwood, работы Пата О'Риордана, Форт-Уэйн, Индиана, 1994 год.
6. Вистл в D из никеля, производство Generation. Освестри, Великобритания, прибл. 1988 год.
7. Вистл в D из меди, производство Generation. Освестри, Великобритания, прибл. 1988 год.
8. Вистл в C из никеля работы Майкла Коупленда, Коншохокен, Пенсильвания, прибл. 1995 год.
9. Вистл в A из никеля работы Майкла Коупленда, Коншохокен, Пенсильвания, прибл. 1995 год.
10. Вистл в D из гренадильи работы Гленна А. Шульца, Оксфорд, Мичиган, прибл. 1995 год.
11. Вистл в D из pink ivory (дерево) и красного золота работы Криса Эбелла, Эшвилл, Северная Каролина, 2002 год.
12. Вистл в D из cocuswood и красного золота работы Криса Эбелла, Эшвилл, Северная Каролина, 2002 год.
13. Флейта системы Бёма из африканского чёрного дерева и монетного серебра работы Криса Эбелла, Эшвилл, Северная Каролина, 2001 год.

bibliography

Apel, Willi, *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1968.

Boehm, Theobald, *Die Flöte und das Flötenspiel* (1871); trans. Dayton C. Miller as *The Flute and Flute-Playing*. New York: Dover Publications, 1964, Vol. 5: 1999.

Breathnach, Breandán, *Ceol Rince na hÉireann, Vol. I–5*. Dublin: An Gúm. Years of first publication: vol. 1: 1963, vol. 2: 1976, vol. 3: 1985, vol. 4: 1996, Vol. 5: 1999.

Breathnach, Breandán, *Folk Music and Dances of Ireland*. Dublin: The Talbot Press, 1971.

Cotter, Geraldine, *Geraldine Cotter's Traditional Irish Tin Whistle Tutor*, 2nd ed. Cork: Ossian Publications, 1989.

Jourdain, Robert, *Music, the Brain, and Ecstasy*. New York: Avon Books, 1997.

Hamilton, S. C., *The Irish Flute Players Handbook*. Coolea, Ireland: Breac Publications, 1990.

Hurley, Brad, Interviews with Catherine McEvoy, Matt Molloy, and Desi Wilkinson, "A Guide to the Irish Flute," 1998. <http://www.firescribble.net/flute>.

Kelly, John, "Following His Own Act," *The Irish Times*, 5 September 1998.

Kujala, Walfrid, *The Flutist's Progress*. Evanston, Illinois: Progress Press, 1970.

Larsen, Mary, "Martin Hayes, A Lilt All His Own." *Fiddler Magazine*, Spring 1994.

Lloyd, Valery and Carole L. Bigler, *Ornamentation, A Question & Answer Manual*. Van Nuys, California: Alfred Publishing Co., 1995.

Mac Aoidh, Caoimhin, *Between the Jigs and Reels—The Donegal Fiddle Tradition*. Nure, Ireland: Drumlin Publications, 1994.

Mather, Betty Bang, *Interpretation of French Music From 1675 to 1775, For Woodwind and Other Performers*. New York, McGinnis & Marx, 1973.

Mather, Betty Bang and David Lasocki, *Free Ornamentation in Woodwind Music, 1700-1775*. New York, McGinnis & Marx, 1976.

Mathieu, W. A., *The Listening Book*. Boston: Shambhala Publications, 1991.

McCandless, Brian E., "The Pastoral Bagpipe," *Iris na bPíobairí (The Pipers' Review)* #17 (Spring 1998), 2: p. 19–28.

McCullough, L. E., *The Complete Tin Whistle Tutor*. New York: Oak Publications, 1976.

Mitchell, Pat, *The Dance Music of Willie Clancy*, 2nd ed. Dublin: Mercier Press, 1977.

Neal, John & William, *A Collection of the Most Celebrated Irish Tunes, Proper for the violin, German flute or hautboy*, first published 1724, facsimile edition by Nicolas Carolan, Dublin: Folk Music Society of Ireland, 1986.

Ó Briain, Donncha (aka Denis O'Brien), *The Golden Eagle*. Cluain Tarbh: Comhaltas Ceoltóirí Éireann (CCE), 1993.

Ó Canainn, Tomás, *Traditional Music in Ireland*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978.

O'Farrell (first name unknown), *O'Farrell's Collection of National Irish Music for the Union Pipes*. London: John Gow, 1804. Compiled, edited and reconstructed by Patrick Sky, Chapel Hill, North Carolina: Grassblade Music, 1995.

Ó hAllmhuráin, Gearoíd, *A Pocket History of Traditional Irish Music*. Dublin: O'Brien Press, 1998.

O'Neill, Frances, *O'Neill's Music of Ireland*, arranged by James O'Neill. Originally published in Chicago: Lyon & Healy, 1903. Reissued in an edition edited by Daniel Michael Collins, Pacific, Missouri: Mel Bay Publications, 1996.

O'Neill, Frances, *1001 Gems, The Dance Music of Ireland*, arranged by James O'Neill. Chicago: Lyon & Healy, 1907.

Quantz, Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voss, 1752; trans. Edward R. Reilly as *On Playing the Flute*. London: Faber & Faber, 1966.

Rockstro, Richard Shepherd, *A Treatise on the Construction, the History, and the Practise of The Flute, Including a Sketch of the Elements of Acoustics and Critical Notices of Sixty Celebrated Flute Players*. Buren, the Netherlands: 1986, Frits Knuf. First published in 1889.

Solum, John, *The Early Flute*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Toff, Nancy, *The Flute Book*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

Tromlitz, Johann Georg, *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen.* Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1791; trans. and ed. Ardal Powell as *The Virtuoso Flute Player.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Wye, Trevor, *A Trevor Wye Practice Book for Flute,* 6 vols. Kent: Novello & Co. Ltd., 1981.

discography

The following is a list of recordings referred to in this book.

Mary Bergin, *Feadóga Stáin: Traditional Irish Music on the Tin Whistle.* Shanachie Records 79006. 1979.

Mary Bergin, *Feadóga Stáin 2.* Shanachie 79083. 1993.

Paddy Carty, *Traditional Music of Ireland.* Daniel Michael Collins Master Collector Series, No. 1, 1974. Reissued as *Traditional Irish Music*, Shanachie 34017. Perhaps the title was changed to avoid confusion with Paddy Carty, Conor Tully: *Traditional Music of Ireland*, GTD Trad. H.C. 002. Recorded 1985, issued 1990.

Willie Clancy, *The Breeze from Erin*, Ossian OSS-26. 1967.

Kevin Crawford, *'d' flute album,* Green Linnet GLCD 1162. 1995.

William "Billy" Cummins, with various artists, *Fluters of Old Erin, Flute, Piccolo and Whistle Recordings of the 1920s and 30s.* Produced by Harry Bradshaw. Viva Voce 002. 1990.

John Doonan, *Flute for the Feis,* Ossian, OSS 42, 1977.

Seamus Egan, with Solas, *Solas,* Shanachie 78002. 1996.

Séamus Ennis, *The Return From Fingall*, RTE 199. 1997.

Eddie & Finbar Furey, *Hornpipes, Airs & Reels: Irish Pipe Music.* Nonesuch 72059. 1968.

Finbar Furey, *The Irish Pipes of Finbar Furey.* Nonesuch 72048. 1969.

Paddy Glackin & Paddy Keenan, *Doublin',* Tara TARA 2007. 1978.

Martin Hayes, *Martin Hayes*, Green Linnet GLCD 1127, 1993.

Grey Larsen, with Metamora, *The Great Road*, Sugar Hill SH/PS-CD-1134. 1987.

Grey Larsen, with Paddy League, *The Green House,* Sleepy Creek Music SCM102, 2001.

Joanie Madden, *A Whistle on the Wind*, Green Linnet GLCD 1142. 1994.

Cathal McConnell, *On Loch Erne's Shore*, Topic 12TS3775. 1977.

Catherine McEvoy, *Traditional Flute Music in the Sligo/Roscommon Style*, Clo Iar-Chonnachta CICD 117. 1996.

Josie McDermott, *Darby's Farewell*, Ossian OSS CD 20. 1976.

John McKenna, *John McKenna, His Original Recordings*, The John McKenna Traditional Society, Drumkeerin, Co. Leitrim, Ireland, ca. 1982.

John McKenna, with various artists, *Fluters of Old Erin, Flute, Piccolo and Whistle Recordings of the 1920s and 30s.* Produced by Harry Bradshaw. Viva Voce 002. 1990.

Matt Molloy, *Matt Molloy*, Green Linnet GLCD 3008. 1987.

Matt Molloy, *Stony Steps*, Green Linnet GLCD 3041. 1987.

Tom Morrison, with various artists, *Fluters of Old Erin, Flute, Piccolo and Whistle Recordings of the 1920s and 30s.* Produced by Harry Bradshaw. Viva Voce 002. 1990.

Donncha Ó Briain (Dennis O'Brien), *Donncha Ó Briain*, Gael-Linn CEF 083. 1979.

Conal Ó Gráda, *The Top of Coom,* Claddagh CCF27CD. 1990.

Tommy Reck, *A Stone in the Field*, Green Linnet SIF 1008. 1977.

Micho Russell, *Ireland's Whistling Ambassador*, Pennywhistler's Press PWCD 80001. 1993.

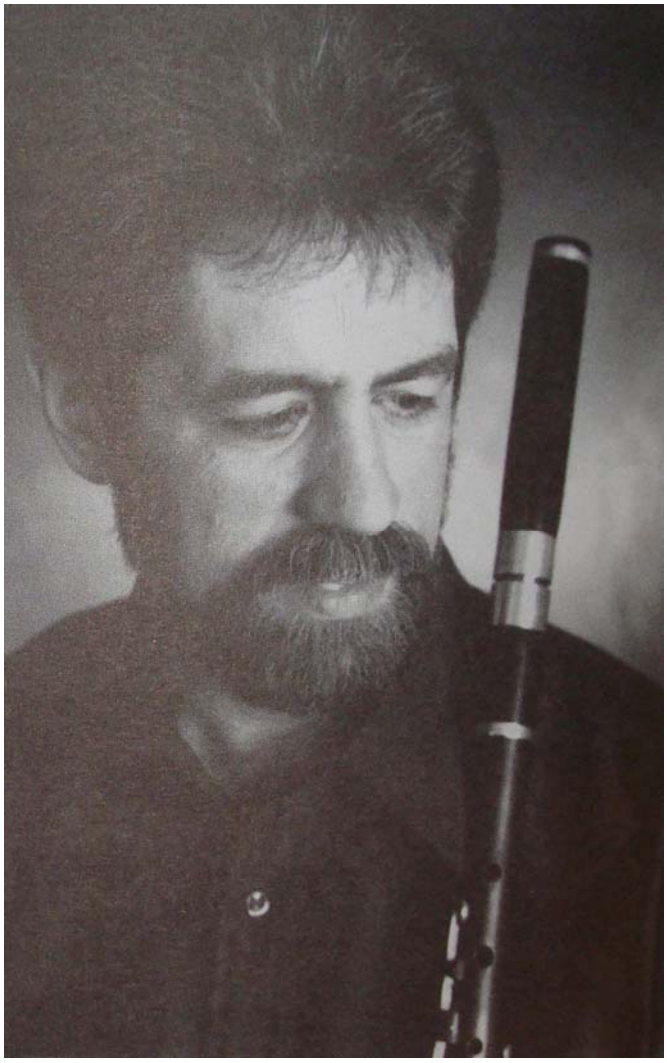
Seán Ryan, *Siúil Uait (Take the Air)*, Gael-Linn CEF CD 142. 1989.

Breda Smyth, with various artists, *Ceol Tigh Neachtain (Music from Galway)*, Gael-Linn CEF CD 145. 1989.

Paddy Taylor, *The Boy in the Gap*, Claddagh CC8. 1970.

Desi Wilkinson, *Three-Piece Flute*, Spring CSP 1009. 1987.

Об авторе



Грэй Ларсен родился в 1955 году в Нью-Йорке. В следующем году его семья переехала в Цинциннати, Огайо. Начав учиться игре на фортепиано в возрасте четырёх лет, он всерьёз увлекся музыкой, вдохновляясь клавишной музыкой Баха, Моцарта, роком, ритм-н-блюзом, песнями Motown по радио, песнями современных фолк-музыкантами, а также традиционной музыкой Ирландии и Аппалачей.

С 1970 по 1972 год он изучал композицию и раннюю музыку в Колледже-консерватории в Цинциннати, после чего продолжил обучение в Оберлинской консерватории в Оберлине, Огайо. Постигая раннюю и классическую музыку, он постепенно погружался в традиционную музыку, и вскоре он уже отдавал обоим этим направлениям равное количество энергии и преданности. В последующие годы он посвятил очень много времени изучению традиционной ирландской музыке у музыкантов старшего поколения, особенно у ирландских эмигрантов Майкла Дж. Кеннеди (1900-1978), Тома Бирна (1920-2001) и Тома МакКэффри (род. в 1916 году) в Цинциннати и Кливленде, Огайо.

После окончания учёбы и получения степени бакалавра в 1976 году два направления разделились. Отдавая дань академической стороне музыки, он взял курс целиком на традиционную музыку. Он стал жить богатой и разнообразной музыкальной жизнью, став исполнителем, учителем, автором, продюсером, звукоинженером и музыкальным редактором журнала “Sing Out!”. С начала 1970 годов он также посвятил себя фиддловой музыке своей родины – Среднего Запада и Аппалач.

У Грея Ларсена трое детей, и он живёт сейчас в Блумингтоне, Индиана, США.