

как рекламу «благой деятельности» и саморекламу отдельных чиновников и бизнесменов. Да и для детей с отклонениями и для беспомощных людей гораздо легче найти материальные средства, мол, кто не дал, значит – безжалостный человеконенавистник. Конечно же очень важно помогать убогим, но и **о нуждах талантливых людей не нужно забывать, ведь ИМЕННО ОНИ БУДУТ СТРОИТЬ ДОСТОЙНОЕ БУДУЩЕЕ ЛЮБОЙ НАЦИИ!**

И не забывайте о том, что для процветания идей общественно-политической программы гениальные Мастера, способные изменить или даже разрушить её принципы, очень опасны. **МАСТЕР – ЭТО САМОДОСТАТОЧНЫЙ ОДИНОЧКА, ЕДИНСТВЕННЫЙ И НЕПОВТОРИМЫЙ! ЗВАНИЕ МАСТЕРА ВЫШЕ ЛЮБОГО ТИТУЛА! ВЕДЬ НАСТОЯЩЕЕ МАСТЕРСТВО ПРИОБРЕТАЕТСЯ ТОЛЬКО В ПРОЦЕССЕ ДОСТИЖЕНИЙ В ПРАКТИЧЕСКОЙ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ, а сторонникам использования книжных знаний никогда не достичь уровня и звания Мастера.**

В этой Главе я предоставляю пример **ПРОГРАММЫ ПРИОБРЕТЕНИЯ НЕВЕРОЯТНОГО ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА** для классических гитаристов, исходя из моего исполнительского и педагогического опыта. Я попытался преподнести действительно полезный материал в отличие от многих существующих семинаров, на которых «напыщенные» мэтры в основном ведут речь об одном и том же, давно всем уже известном.

Кроме как для гитаристов-исполнителей, представленный в этой Главе опыт сможет пригодиться и для исполнителей на любых других музыкальных инструментах, а также и для преподавателей в области камерной музыки, которые смогут сформировать собственные характерные технические секреты для Мастера на базе представленного мною материала. И конечно же этот опыт послужит методическим пособием для преподавателей классической гитары. А вот любителям, не понимающим то, что из себя представляют культура звука и качество исполнения, советую не тратить время на чтение этой Главы.

Широко распространено мнение в среде исполнителей на гитаре: что этот музыкальный инструмент ещё находится в периоде неза-

вершённого становления. Такое суждение позволяет многим гитаристам расслабиться в плане оттачивания исполнительского технического мастерства должным образом, как например *принято в среде пианистов или исполнителей на струнно-смычковых инструментах*. Такое невежество исходит ещё и из-за особенностей характера гитаристов, которые с наслаждением проигрывают музыкальное произведение или даже всю концертную программу от начала до конца, игнорируя оттачивание конкретных *технических деталей* (о схожести характера музыкального инструмента с характером избравшего для себя этот музыкальный инструмент исполнителя я упомянул в предисловии Следуя Догме «ММ»). Да и часто встречается среди *гитаристов-любителей и авторов исполнителей* вульгарно-примитивное использование этого прекрасного и совершенного музыкального инструмента, занижающее достоинство гитары, что также формирует соответственное отношение как у исполнителей, так и у публики к *качеству использования техники игры на гитаре*. Такого рода суждения и отношения также подтолкнули меня к созданию и публикации материала этой Главы.



Мастер должен научиться изысканной технике игры на музыкальном инструменте

Но для начала давайте проанализируем *технику игры на гитаре* с позиции начинающего заниматься «с нуля» человека. Разделю базовую *технику игры на гитаре* на **три базовых уровня (этапа)**, каждый из которых характеризуется овладением собственного **ключевого приёма игры**.

Ключом **первого уровня** является *приём игры баррэ*. Этот уровень сопутствуют простые арпеджио и аккорды, исполняемые правой рукой, а также несложные мелодические пассажи, *расгэадо*, приукрашенные одиночными легато. И, конечно же, нужно выучить наизусть базовые аккордовые аппликатуры.

Техника приёма баррэ совсем не сложна, как кажется на первый взгляд начинающему гитаристу:

- во-первых, нужно найти правильное положение руки;
- во-вторых, нужно просто физически натренировать мышцы левой руки, употребляя этот приём игры на практике.

В самом начале моего артистического пути, будучи ещё подростком, я имел счастье играть в *Молодёжном Биг Бэнде* на электрогитаре. В то время я не был знаком со специфическими джазовыми аппликатурами и пользовался общепринятыми гитарными аккордами, знакомыми мне из техники классической гитары и аккомпанемента к цыганским романсам. Исходя из того, что большинство духовых инструментов *Биг Бэнда* звучат в *транспонированном строе*, то основные тональности произведений, которые мы исполняли, были: *Си бемоль мажор, Соль минор, Ми бемоль мажор, До минор, Фа минор*. В такого рода инструментальном составе гитаре отведена аккомпанирующая роль и, практически всю программу мне приходилось играть при помощи приёма баррэ. Поначалу, я страдал, а со временем приспособился и совсем забыл про эту, так волновавшую меня ранее, *техническую проблему*.

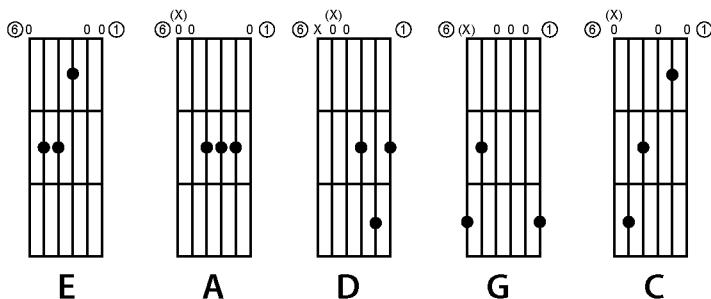
Положение *указательного и большого пальцев* должно быть естественным, напоминающим прищепку. При смене позиций такая «прищепка» должна двигаться синхронно. Положение *остальных трёх пальцев* точно такое же, как и в *первой позиции*, и нужно добиться полной независимости их движений от постановки баррэ. Малое баррэ также нужно практиковать в ежедневных занятиях, чтобы всегда быть готовыми к любым аккордовым «выкрутасам», встречающимся в художественных произведениях.

Иногда применяется и такой трюк, особенно при исполнении стиля *фламенко*: когда малое баррэ переходит в *ноту*, для того, чтобы прозвучали *открытые первая, вторая или третья струны*, и наоборот. В этом случае высоту *малого баррэ* нужно чётко подобрать по *высоте струны*, которая останется неизменно прижатой.

Параллельно с **первым уровнем** возникает потребность и во **втором уровне** – когда требуется научиться молниеносно и одномоментно переставлять аккорды, что для такого гармонического инструмента как гитара, является просто обязательной необходимостью.

Сначала нужно безупречно запомнить (как молитву «Отче Наш...» из *Евангелия от Матфея*) и научиться ставить все пальцы одновременно в **пяти основных типах аккордовых аппликатур**, примеры которых продемонстрирую в мажорном варианте, представленном в *табулатурной нотации* (причём, варианты двух последних аппликатур – аккордов

Соль мажор и До мажор в первой позиции используются только в *мажорном варианте*; и они же являются своего рода «продолжением» аппликатур аккордов, представленных на этой схеме *второго и третьего типа* – *Ля мажор и Ре мажор*, т. е., если построить от тех же самых нот *Ля* и *Ре* два последних аппликатурных варианта аккордов, то они будут находиться во *второй позиции с баррэ*:



Начинающий гитарист естественно ставит пальцы по очереди, но *ритм* музыкальных произведений не позволяет нам отставать. Значит главная задача в постановке аккордов заключается в том, чтобы *научиться ставить все три или четыре пальца левой руки одновременно*, включая комплекс с применением приёма баррэ, при помощи которого *вышеуказанные аккордовые аппликатуры нужно безупречно научиться ставить в любой позиции до Х-го лада*. Затем, следуя тому же принципу, нужно постепенно выучить *аппликатуры модифицированных аккордов* (септаккордов, нонаккордов и т. д.), выстроенные на базе основных аппликатур вышеуказанных аккордов.

Безупречная синхронность пальцев в перемене аккордов достигается многоразовыми тренировками:

- снять аккорд, затем поставить...;
- двигать аккорд из одной позиции в другую, не снимая пальцев со струн гитары.

Такие *упражнения* будут полезны и уже состоявшимся гитаристам-профессионалам в случаях, когда в музыкальных произведениях встречаются *нетипичные аккорды* или *редкоупотребимые аккорды*. В их ловкой постановке часто бывают трудности не физические, а психологические: аппликатуры нетипичных аккордов нужно просто хорошенько запомнить наизусть, чтобы они «автоматически» лег-

ко ставились на грифе гитары точно также, как и аппликатуры типичных и частоупотребимых аккордов.

При переходе с аккорда на аккорд, нужно уловить логику: какой-то палец может оставаться на месте, какой-то скользит при смене позиций и т. п.

Виртуозное овладение аккордовой техникой поможет гитаристу в плане обучения блестяще аккомпанировать, что крайне необходимо для овладения этим музыкальным инструментом и безусловно пригодится гитаристу-исполнителю для того, чтобы «выжить» в жестоком мире профессионального искусства.

Часто бывает так, что начинающий исполнитель-гитарист или гитарист-любитель, подчиняясь ритму художественного произведения, не додерживает аккорд, а продолжая «арпеджировать» или прерывая мелодическую линию, перескакивает на другой аккорд. Для того, чтобы исправить этот недостаток, нужно будет заниматься по такой схеме:

- доиграть до конца аккорд;
- остановиться;
- переставить на другой аккорд;
- а затем, постепенно сокращая доли секунды между этими перестановками, вообще «стереть» микро-паузы между аккордами и представлять аккорды следуя ритму исполняемого произведения.

При исполнении произведений академической музыки, в случае когда смена аккордов происходит при одновременно исполняемой мелодической линией, не всегда имеется возможность додержать аккорд до конца и гитаристу-исполнителю приходится приспосабливаться скрывать от уха слушателя этот изъян подобно тому, как виртуозы-скрипачи умудряются «сглаживать» невозможность одновременного звучания трёх- и четырёх-звуковых аккордов при исполнении Сонат и Партиит для скрипки соло И. С. Баха например. Для этого «трюка» помогает и использование приёма арпеджиато, отвлекающее слушателя от «проблемной» перестановки аккордов.

Овладение техникой игры этих двух уровней (безупречное овладение приёмом баррэ и полной свободой в перестановке аккордов) и есть граница, когда вы можете сказать, что вы вообще умеете играть на гитаре.

Третий уровень приоткрывает нам дверь к более совершенному, а затем и к профессиональному уровню исполнительского мастерства. Ключом на

данном **этапе** является полное и безупречное овладение *приёром игры легато*. Множество гитаристов не отдают должного внимания занятию техникой этого *приёма игры*, что проявляется в их исполнении прежде всего в виде ритмических и динамических погрешностей.

Рассмотрим *технику легато* в деталях. Существует *три типа легато*: восходящее, нисходящее и смешанное.

- Звукоизвлечение *восходящего легато* достигается путём удара пальца левой руки по струне как молоточком. Нужно свободно, чётко и резко ударить по струне, а не просто поставить палец на струну, что только заглушит её звучание.
- Звукоизвлечение *нисходящего легато* достигается путём «сдёргивания» пальца со струны. Очень важно, применяя эту *технику со второй по шестую (седьмую, если есть) струны*, опирать на мгновение палец на находящуюся внизу соседнюю струну для того, чтобы при *быстром темпе* исполнения произведения добиться чёткости звучания и застраховать себя от возможности задевать соседнюю струну.
- *Смешанное легато*, применяемое в основном в случае исполнения трелей, группетто и прочих вариантов мелизмов, представляет собой поочерёдное применение *восходящего и нисходящего легато*. (Трели, если Вам это удобно, можно исполнять и разными пальцами поочерёдно: например, палец 1 остаётся на месте, а пальцы 2 и 3 исполняют трель поочерёдно при помощи *приёма легато*).

Хочу отметить, что *гитарный вариант исполнения приёма легато* послужил первоисточником для скрипичного приёма игры пиццикато левой рукой, внедрённого в «копилку» скрипичных приёмов игры Великим Мастером Никколо Паганини.

Важно добиваться того, чтобы *легато* исполнялось только пальцами без помощи ладони руки и с максимальной экономией движений пальцев. Не участвующий в движении палец, должен находиться прижатым на струне в одной неподвижной точке. При исполнении легато несколькими пальцами поочерёдно (например *группетто*), нужно поставить на струну (подготовить) два или три пальца.

Легато – это своего рода *нюанс*, придающий специфическую окраску звука, а иногда и облегчающий достижение скорости при исполнении гаммообразных пассажей. При исполнении этого *приёма игры* нужно добиваться одинакового по динамике звучания нот, а также, *легато* не должно изменять (ускоряя или притормаживая) ритмический рисунок в

группе нот, а для этого советую сначала поиграть данную группу нот без использования легато, а затем, строго выдерживая ритм, – с легато (такой же метод советую использовать при наличии мелизмов и группетто, которые в подавляющем большинстве случаев исполняются при помощи *приёма легато*: поиграть группу нот без этих украшений, а затем включив их).

Важно развивать все четыре пальца левой руки при занятиях техникой легато:

- по несколько раз нужно поочерёдно применять разные варианты пальцев: 1 – 2; 1 – 3; 1 – 4; 2 – 3; 2 – 4; 3 – 4; 1 – 2 – 3; 1 – 2 – 4; 1 – 3 – 4; 2 – 3 – 4.

Занятия упражнениями для изучения и оттачивания этого *приёма игры* требует определённой нагрузки на мускулы и суставы пальцев, так что нужно исполнять упражнения на легато с определённой осторожностью, «без фанатизма», с паузами для отдыха.

Регулярные занятия упражнениями с применением приёма игры легато развивают у гитариста независимость в движениях каждого пальца левой руки. Обратите внимание на то, что когда мы приводим в движение один палец, то автоматически подключается к движению и соседний палец (или пальцы). А для достижения отличной техники левой руки при игре на струнных инструментах понадобится как можно большая независимость пальцев друг от друга.



Когда музыкант уже приоткрыл Заветную Дверь Познания, т. е. овладел всеми базовыми *приёмами игры* (что может и достаточно для обычного исполнителя-ремесленника), ему можно начать **постигать секреты**, присущие только **Мастеру для покорения наивысших вершин музыкального исполнительства**.

Прежде всего, нужно обратить внимание на посадку и постановку рук. Нужно с молодых лет следить за своей посадкой и положением гитары во время исполнения. Пока человек молод, он не особо ощущает вредное воздействие неправильной посадки и постановки рук. Но в зрелом возрасте жизнь заставит «заплатить по всем счетам». Я знаю нескольких моих коллег, которым пришлось оставить сцену в рассвете творческой карьеры из-за серьёзных проблем с опорно-двигательным аппаратом или из-за профессиональных заболеваний музыкантов. Бывает,

что и при правильной посадке и постановке рук возникают сильные боли в позвоночнике, но они связаны с нервной системой человека, возможно Вы переутомились и нужно только-лишь уменьшить на некоторое время интенсивность занятий на инструменте.

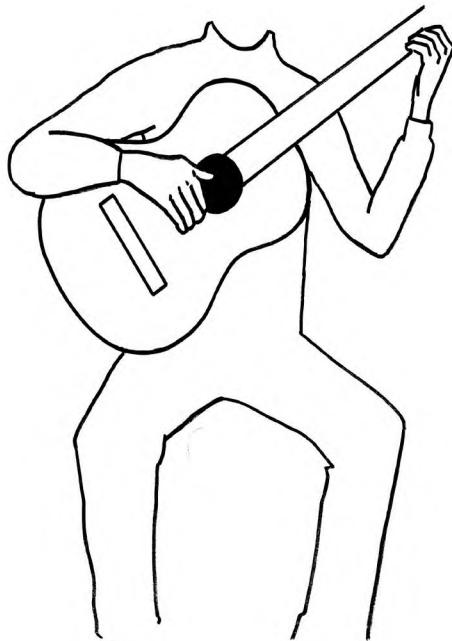
Конечно, посадка и постановка рук гитариста более естественная в природном плане, чем у скрипача, но всё равно надо обратить серьёзное внимание на некоторые её аспекты. **Спина должна быть прямой, свободной и расслабленной, плечи на одном уровне.**

Распространённая, хорошо себя зарекомендовавшая на протяжении двух с половиной веков и достаточно удобная посадка классического гитариста, при использовании которой гитара находится в очень устойчивом и наиболее удобном для игры на ней положении, – не совсем уж безупречна, как кажется, т. к. ноги гитариста расположены на разном уровне, из-за чего возникает некоторое напряжение в пояснице, которое нужно сократить до минимума. Не нужно этого особо бояться, да и в конце концов никто от этого ещё не умер.



А в домашних условиях, при ежедневных индивидуальных занятиях можно использовать ремень, с которым можно заниматься как сидя, так и стоя и даже можно прохаживаться во время игры на инструменте.

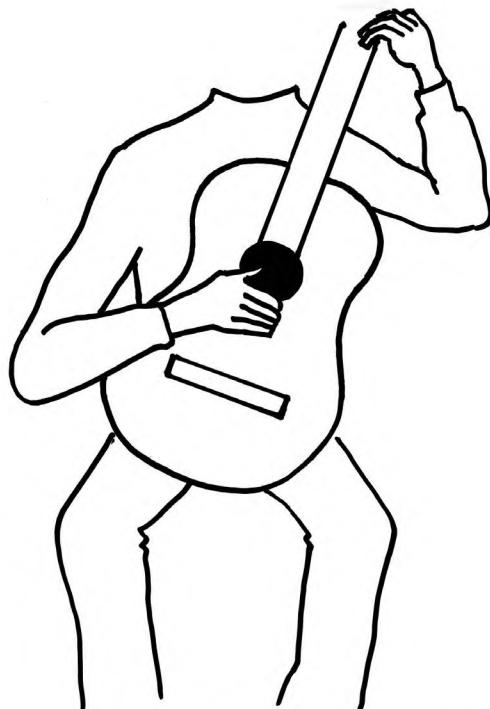
Лично я использую традиционную цыганскую посадку для игры стиля фламенко.



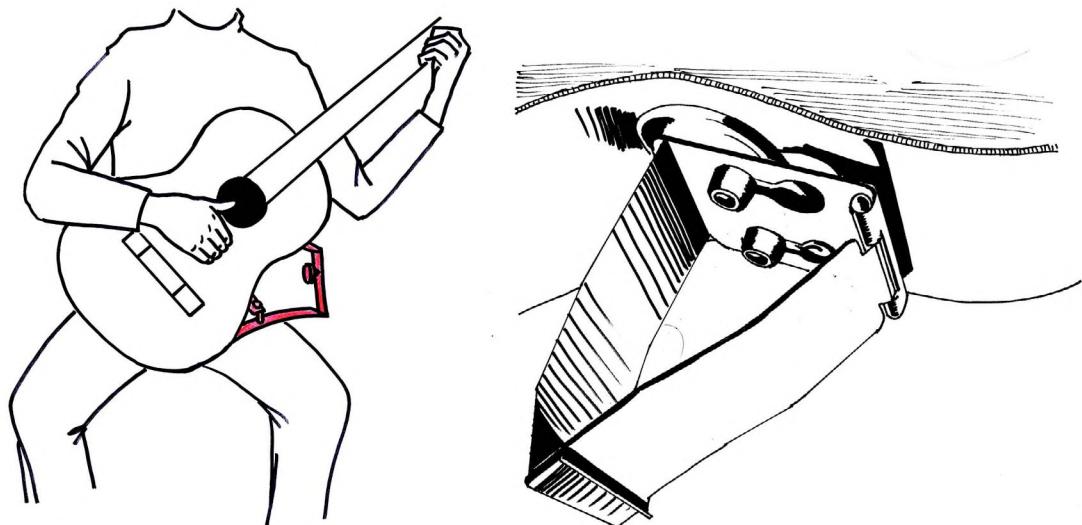
Такая посадка очень выигрывает по сравнению с классической посадкой не только из-за естественного положения корпуса гитариста, но и в плане звучания инструмента. Гитара почти весит в воздухе. Ведь известно, что чем меньше контакта с корпусом, тем ярче звук. Некоторые гитаристы, практикующие общепринятую посадку классического гитариста, используют гитару с двойной задней декой для достижения более яркого звучания, когда корпус гитариста меньше гасит звук за счёт воздушной прослойки между задними деками, но всё равно, – это всего-лишь «пародия» на свободное положение инструмента при традиционной посадке фламенко. Такая фламенковая посадка даёт возможность достигать неимоверно певучего vibrato, за счёт которого можно в два раза увеличить длительность звучания нот и аккордов и гораздо легче использовать эффект натурального строя за счёт повышения и понижения тона. Но такая посадка имеет один существенный недостаток – гитара находится в неустойчивом положении и нужно контролировать её положение, чтобы она не упала, но с опытом эта проблема сводится до минимума и почти не беспокоит исполнителя.

В не такие уж давние времена гитаристы-исполнители в стиле фламенко использовали вертикальное расположение гитары, почти как при

игре на струнном струнно-смычковом инструменте-предшественнике современной виолончели - виоле да гамба, (при игре на котором, кстати, подобно использованию техники исполнения пиццикато на современных смычковых инструментах, применяли технику арпеджио, такую же, которая использовалась при игре на лютне или гитаре барокко). Такая постановка достаточно удобна для исполнителя, но дело в том, что раньше инструмент гитара был поменьше в своих размерах, а если Вы будете использовать современную классическую гитару или современную гитару фламенко, то исполнять в таком положении будет довольно проблематично для людей невысокого роста, т. к. часто используемые первая, вторая и третья позиции левой руки будут находиться достаточно высоко по отношению к плечу и предплечью гитариста. Но если человек достаточно рослый, то такое положение инструмента можно вполне использовать и при игре на современного типа гитаре.

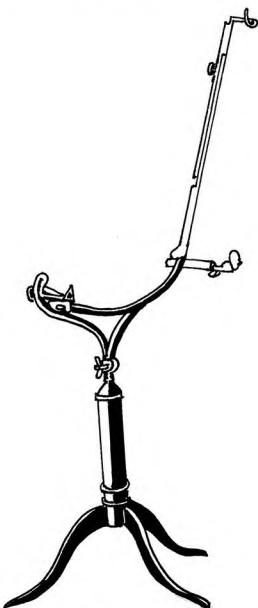


Существуют приспособления с «присосками», положение которых можно подрегулировать под себя, но такая конструкция в любой момент может отскочить и, если это произойдёт во время исполнения на сцене, может немного повеселить публику.



А некоторые исполнители на базе такой системы конструируют собственные приспособления, крепящиеся более надёжно; или используют такого типа подставку из цельного куска пенопласта или другого материала.

В XIX веке некоторые гитаристы выдумывали способы поддержки инструмента во время игры. Например, опирали обечайку на деревянную подставку в виде маленького столика, а такое положение ещё и усиливает силу звука гитары, что было актуально в те времена при отсутствии микрофонов, да и акустические возможности гитар с меньшим корпусом классического и романтического периодов уступали звучанию современных инструментов. Никколо Паганини подвешивал гитару на ремне, что ему помогало во время игры менять её на скрипку, отправляя за спину гитару. Дионисио Агуадо в своей *Школе игры на гитаре* (изданную в 1843-ем году в Мадриде) предлагает использовать такую сложную конструкцию:



Можете поэкспериментировать в этой области. Не стесняйтесь и не ленитесь поменять посадку и постановку рук, если нашли для себя то, что может улучшить качество Вашего исполнения (естественно, обращая главное внимание на положение спины и плеч). Я раз десять менял. Нужно выбрать момент, когда у Вас нет выступлений (ведь поначалу наступает неприятный критический казус, когда вообще не можешь ни чего изобразить на инструменте) и в такой момент вплотную заняться сменой посадки или постановки рук.

Ни в коем случае не советую сидеть «нога на ногу», занимаясь на инструменте. Это плохо влияет и на опорно-двигательный аппарат и сердечно-сосудистую систему организма человека.

Хочу посоветовать «левшам», которые собираются учиться играть на гитаре или родителям, отдающим ребёнка «левшу» на обучение игре на гитаре.

Нельзя отдавать предпочтение в *технике игры на инструменте* правой или левой руке. Роль обеих рук по важности совершенно одинакова. А для того, чтобы играть на гитаре в перевёрнутом виде, нужно будет поменять местами *расположение струн*. Это создаст некоторые трудности в том, что такому «левше» всегда придётся пользоваться только собственным инструментом и другой коллек-

га-гитарист не сможет Вам «одолжить» инструмент, или Ваш педагог не сможет продемонстрировать что-то на Вашей гитаре. А если уже говорить на высшем уровне, то и сама конструкция концертной гитары предназначена для нормального использования в плане расположения высоты звучания струн, создавая акустический баланс в звучании инструмента. Поэтому я настоятельно советую не менять обычную постановку на специальную постановку для «левшей».

В народе существует техника игры на гитаре с нормально поставленными струнами, перевернув инструмент наоборот. В этом случае меняется и вся техника игры в целом: басы приходится защищать указательным, средним или безымянным пальцем, что уменьшает качество звучания «опорной» роли басового «авторитета». Техника арпеджио совсем теряет свой звуковой и скоростной смысл. А техника расгэадо приобретает антилогические звуковые вибрации.

Скрипачи, виолончелисты или флейтисты, например, не зависимо от того, какая рука доминирует у исполнителя, пользуются одинаковой для всех постановкой. И почему же для гитары нужно какое-то исключение в плане расположения этого инструмента для «левшей»? А ещё представьте и такой «сумасшедший расклад», что «левше» пианисту пришлось бы заказывать рояль с клавишами, установленными в зеркально отражённом порядке!

Углубляясь далее в познание секретов постановки, разберём позиции каждой руки в отдельности.

Как я уже отмечал в Главе III этой книги, а также и в «ММ», – успех Артиста у публики зависит от свободной передачи звуковой волны. А это – забота **правой руки гитариста, а точнее, – её постановки** (См. рисунки, представленные выше в этой Главе).

- Положите правую руку на ребро обечайки чуть ниже сустава локтя и опустите её совершенно свободной, обращая внимание на запястье руки, положение которого должно быть или параллельно верхней деке гитары, или же совсем немного выставленным вперёд (зависит от индивидуального строения руки человека). Но ни в коем случае, запястье не должно быть «продавленным» в сторону деки, что будет означать то, что рука не достаточно расслаблена.

Такая постановка будет оставаться неизменной для использования всех без исключения приёмов игры, даже в использовании приёма игры расгэадо, рука постоянно должна будет возвращаться в исходное положение.

А сам извлекаемый звук и его качество нужно сначала научиться слышать внутренним слухом, а затем научиться передавать эту энергию, перемещая и материализовывая в движениях пальцев. Сила звука передаётся не силой мышцы, а качеством стремительной атаки и количеством, вложенным в эту атаку, жизненной энергии с воображаемым «энергетическим дыханием пальца» (подобно удару руки в искусстве карате, способном пробить стену). В извлечении звука действуют те же самые законы, как и в Науке Магии: сначала требуется точно и чётко этот звук услышать таким, каким хочешь его получить, а он (звук) в таком же виде и воспроизведётся на *Материальном уровне*.

Начинающим гитаристам посоветую сразу же после того момента, как утвердится **постановка правой руки**, **приучиться не смотреть на правую руку**, отдав привилегию левой руке использовать зрение. Добиться ощущения точного положения пальцев правой руки на нужных струнах совсем не сложно. Внимательно следя взгляdom за **положением пальцев левой руки**, Вы автоматически будете прикасаться к нужной струне и пальцами **правой руки**. Ведь осуществляемые нашим Телом движения хорошо скординированы и очень малое количество здоровых людей во всём мире может «похвастать» неадекватной координацией движений.

Существуют два способа звукоизвлечения на гитаре: **тирандо и апояндо**.

Способ игры апояндо – как переводится (опираясь), так и воспроизводится движением пальца с опорой на соседнюю струну указательным (*indice - i*), средним (*medio - m*), безымянным (*anulare - a*) и большим (*pollice - p*) пальцами. Этот приём игры служит для отделения звуков мелодии от аккомпанемента, исполнения акцентов и для заполнения своим объёмным звучанием недостатка гармонии, который частенько встречается в гитарных произведениях, а также при исполнении гаммообразных пассажей.

Очень важно научиться исполнять гаммообразные пассажи в комбинации с басами так свободно, как будто бы не замечая басов, без какого-либо изменения в апояндо и ни в коем случае не переходя на тирандо в момент, когда принадлежащая мелодической линии нота играется вместе с басом.

Тирандо исполняется при помощи защипывания струны без опоры на соседнюю струну. Этот приём игры используется для воспроизведения различного типа арпеджио, tremolo, двойных нот, аккордов и комбинаций арпеджио – двойные ноты – аккорды.

Арпеджио имитирует звучание, подобное арфе. При изучении и оттачивании этого приёма игры нужно запомнить несколько секретных аспектов.

При использовании способа *тирандо* следите за тем, чтобы постановка руки оставалась той же, что и при исполнении приёма *апояндо*, ведь при исполнении *тирандо* рука находится в менее устойчивом положении. Для этого, при исполнении приёма *арпеджио* приучитесь всегда держать указательный палец чуть выше среднего пальца, а безымянный чуть ниже среднего. Большой палец в исходном положении, всегда готовый нанести удар по струне.

В художественных произведениях могут использоваться различные позиции правой руки при исполнении *арпеджио*, но нужно приучиться всегда возвращаться в исходную позицию, когда «король» большой палец занимает шестую, пятую или четвёртую струны, указательный – третью, средний – вторую, а безымянный палец – третью струну.

Для полной имитации звучания арфы (а слово *арпеджио* и произошло от итальянского названия этого музыкального инструмента - *агра*) или имитации фортепиано с использованием педали, важно **не подготовливать пальцы правой руки** (не ставить их заранее на струну для того, чтобы не заглушать звучание струн и чтобы все задействованные струны звучали до конца). Это чуточку усложняет исполнение *арпеджио*, но чего не сделаешь ради КАЧЕСТВА ИСПОЛНЕНИЯ!

Для экономии движений надо приучиться пальцы *i*, *m*, а держать прижатыми друг к другу, но следует следить за тем, чтобы не было в них напряжения. *Мизинец* немного находится в стороне также в полностью расслабленном виде.

Советую для оттачивания техники *арпеджио* освоить специальные упражнения из Первой части Школы игры на гитаре М. Каркаssi. Эти *арпеджио* можно отрабатывать одновременно с тренировкой постановки сложных аккордов, или аккордов, которые у Вас не получается легко поставить на гриф гитары в индивидуальном отношении. Первые четыре упражнения можно усложнить тем, чтобы играть их пальцами *p*, *m*, *a*.

Очень полезно играть *арпеджио* и этюды с использованием пунктирного ритмома:



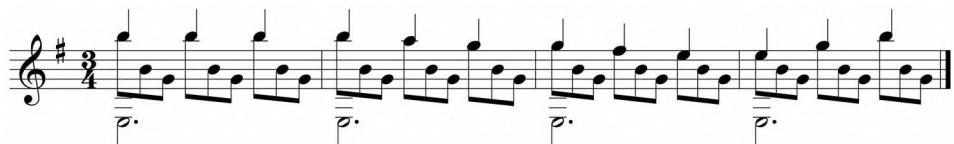
Это поможет увеличить скорость движения пальцев. После таких занятий Вы почувствуете лёгкость и свободу в движениях, когда вернётесь к исполнению произведения в обычном ритме. Плюс ко всему, занятия с помощью пунктирного ритма помогут в исправлении «заигранного» произведения, о чём ещё поговорим чуть ниже. Советую исполнять пунктирные ритмические формулы как можно «острее», чтобы они не напоминали мягкие и плавные триольные ритмические формулы.

Приём игры тремоло исполняется по тому же принципу, что и **приём арпеджио**. Важно не подготавливать безымянный палец, как и в случае исполнения арпеджио: тогда мы создаём иллюзию игры четырёх нот, как при игре плектром, т. к. последняя нота будет продолжать звучать, переходя в первую из четырёх ноту на фоне баса, прикрываясь его атакой. А если ставить палец заранее, то чётко будет прослушиваться звуковой расклад, состоящий из баса и трёх нот, – что довольно часто свойственно нерадивым гитаристам. Сам приём тремоло несложен, ведь движение пальцев здесь очень естественное. Если мы берём со стола какой-либо предмет, например яблоко, то движение пальцев правой руки будет подобно приёму тремоло: *p – a – t – i*. Крайне редко можно встретить людей, которые делают «операцию» с яблоком при очерёдности пальцев: *p – i – t – a*; – а для них я советую исполнять тремоло в таком же точно естественном для них порядке. При своей простоте в исполнении, этот приём игры создаёт впечатление очень виртуозной игры у публики. «Тормоз» в его достаточной скорости не технический, а психологический. Просто надо научиться ощущать весь блок нот, а не каждую ноту по отдельности. Также, «тормозом» в исполнении приёма тремоло может служить недостаточное владение техникой исполнения большим пальцем, который берёт на себя нагрузку исполнять аккомпанирующее мелодии арпеджио целиком. Значит, нужно заняться более серьёзно упражнениями для развития техники движения большого пальца.

Исполнение аккордов и двойных нот воспроизводится точно так же, как и исполнение приёма арпеджио, только движение двух – трёх – четырёх пальцев происходит одновременно, – здесь нужно избегать типичной ошибки, присущей многим гитаристам: не чётко совмещать бас с остальными нотами. **Звукоизвлечение всех нот 2-х; 3-х; 4-х; 5-ти и 6-тизвучных аккордов должно производиться строго одновременно**; и не увлекайтесь частым использованием приёма арпеджио; а в исполнении известных и любимых переложений Сонат и Партиит Й. С. Баха для скрипки соло не нужно копировать манеру исполнения этих произведений скрипачами, для которых ввиду специфики их инструмен-

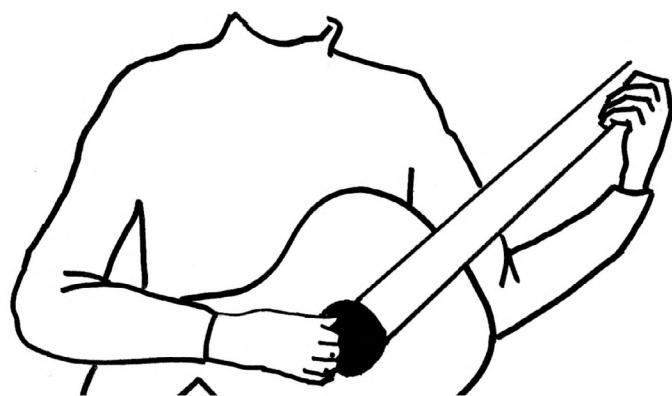
та невозможно сыграть вместе звуки в трёхзвучном и четырёхзвучном аккордах. Следует избегать ещё одной типичной ошибки: подёргивания руки при исполнении этого технического приёма: большой и остальные пальцы должны двигаться на встречу друг другу, оставляя запястье и кисть совершенно неподвижными.

Для подчёркивания мелодической линии во время исполнения арпеджио, ноты мелодии выделяются при помощи приёма апояндо. Чаще всего исполнение мелодии поручена верхнему голосу, так что апояндо будет проделываться безымянным пальцем, который следует перевести в немногое прямое состояние, как и при использовании апояндо но при этом указательный и средний пальцы нужно держать чуть согнутыми, как при исполнении приёма тирандо. Для тренировки исполнения такой постановочной комбинации предлагаю использовать один её типичный пример – знаменитый Романс неизвестного автора, выучить это произведение в виде упражнения-этюда и исполнять не только в *должном темпе*, но и в *максимально быстром темпе* для тренировки:



При ведении вертикальной мелодической линии приём арпеджио может исполняться полностью при помощи апояндо.

В наше время довольно распространена не совсем естественная постановка правой руки:



Назову её – *постановкой «стрелок»*, ведь *положение руки* при ней исполняет основное правило стрельбы из пистолета: «пистолет должен быть продолжением руки», когда кисть руки находится на одной линии с локтём. При такой постановке можно добиться очень глубокого и объёмного звучания. Но! Рука не находится в полностью свободном состоянии, что затрудняет *передачу позитивной звуковой волны* публике (См. в Гл. III этой книги); плюс такое положение руки способствует развитию профессиональных заболеваний музыкантов; также затрудняется скростьное движение пальцев в гаммообразных пассажах; стирается разница в звучании при использовании приёмов апояндо и тирандо, а это обедняет *тембровые возможности гитары*. При такой *постановке руки* совершенно невозможно исполнять произведения в *стиле фламенко*; а вот для исполнения произведений эпохи ренессанса и барокко (включая *переложения* произведений И. С. Баха) такая *постановка* даже удобна, ведь она в чём-то копирует *старинную постановку руки*, – когда *мизинец* опирался на *верхнюю деку лютни, виуэлы или гитары* (например в Эквадоре, где во время Колониальной эпохи существовала прогрессивная школа исполнительства на *барочной гитаре и виуэле*, очень распространена среди классических гитаристов-исполнителей именно такая *постановка правой руки*).

Отдельно хочу уточнить особенности техники движения **большого пальца**. Это движение производится от основания пальца, вырисовывая небольшой круг в воздухе для того, чтобы при возвращении в исходное положение не задевать вновь струну. Нельзя сгибать фалангу, палец должен оставаться совершенно прямыми и не «прятаться» внутри ладони. Для исполнения мелодии большой палец надо использовать с опорой на *соседнюю струну* (апояндо), а при аккомпанементе – тирандо. Практически нет разницы в движении большого пальца при исполнении этих приёмов игры, лишь при исполнении апояндо движение большого пальца будет чуть глубже и обязательно свободным!, т. к. при любом усиленном нажатии есть риск, что палец может застрять на струне (известно, что любая сила порождает сопротивление контрасилы). Нужно уделить особое внимание занятиям для развития большого пальца, ведь некоторые партии ему приходится исполнять в полном одиночестве, а многие классические гитаристы «грешат» недостаточной подвижностью большого пальца. Исполнители в *стиле фламенко*, где большой палец является основным, соблюдая традиции стиля, – ведь лет сто назад гитаристы-ис-

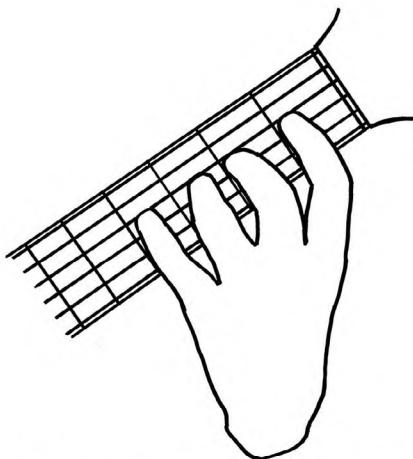
полнители фламенко почти не использовали при игре на гитаре остальные четыре пальца, имитируя игру плектром на арабской лютне. При игре большим пальцем можно использовать **разные оттенки звука**, получив **яркое звучание**, используя мякоть и ноготь большого пальца при нормальном положении правой руки; и **мягкое, даже приглушенное звучание**, используя только мякоть большого пальца при контакте со струной, выпрямив запястье и поставив таким образом на одну линию внешнюю сторону ладони и локоть.

Положения указательного пальца и мизинца являются своего рода индикаторами расслабленности правой руки: если они не находятся не на том же уровне, что и остальные пальцы, – выдвинуты вперёд или отставлены вправо или влево, то рука точно не находится в естественно расслабленном состоянии. В старые времена в России отставленный мизинец указывал на принадлежность к казачьему сословию, воины из которого, упражняясь в искусстве владения шашкой, развивали режущий удар, позволяющий Мастерам в этой области разрубать всадника вместе с лошадью, где мизинцу уделяется особая техническая роль. А вот в *технике игры на гитаре мизинцу правой руки* уделена очень скромная роль: исключительно в исполнении пятизвучных аккордов (пример использования мизинца в исполнении пятизвучных аккордов Вы можете наблюдать в нотном примере моего переложения Адажио в тактах 1, 8, 9, 13, 15, 17, 21 и Фуги в тактах 93, 94 Й. С. Баха, представленных в Главе III этой книги). Более интенсивно мизинец используется в специфических расгэадо (*ch – a – m – i*), а иногда и исполнении триолей (*r – ch – a*) в *технике фламенко*, где этот палец обозначаетсяозвучением *ch* (от испанского слова *chiquito*). Были попытки некоторых гитаристов научиться использовать мизинец в *технике арпеджио*, но не совсем успешно: из-за своей маленькой длины этот палец при движении ломает всю постановку правой руки что влияет на качество звука и на скорость исполнения арпеджио.

Буквально все технические упражнения требуется исполнять громким звуком, при этом соблюдая правило полностью расслабленной руки! Ведь ослабить силу звука просто, более проблематично суметь достичь мощного звучания на инструменте. Исполнителям на электрогитаре советую научиться добиваться громкого звука с чёткой атакой, для достижения чего будет полезно заниматься на акустической гитаре. Аппаратура и звуковые процессоры Вас

не спасут в плане мощного и хорошо атакованного звучания инструмента, а только усугубят изъяны и «незавидное» положение исполнителя.

Рассмотрим подробнее постановку левой руки.



Для того, чтобы проще понять и ощутить оптимальную суть постановки левой руки, поставьте руку в положение большого баррэ, а затем снимите баррэ, оставив руку в том же самом положении. Это и есть та самая идеальная постановка левой руки при игре на гитаре. Чаще всего, положение большого и указательного пальцев всегда находятся параллельно друг другу, но иногда это идеально ровное положение может немного сдвигаться при некоторых вариантах постановки аккордов или из-за нестандартно-особенного строения руки гитариста. А у некоторых людей физическое строение руки таково, что большой палец сам по себе naturally находится на уровне среднего пальца или даже между средним и безымянным пальцами.

Вот каковыми являются два главных секрета в достижении невероятной подвижности пальцев левой руки:

1. Прижимать нужно струны еле-еле, достигая только-лишь чистого звучания инструмента без какой-либо «страховки», развивая ощущения лёгкости в момент прижатия струны к накладке грифа; добиваясь в идеале извлечения силы прижатия, возникающей лишь за счёт веса самого пальца. Кроме того, лёгкость прижатия помогает выдержать длительное исполнение сложных музыкальных произведений, чтобы во время концерта не наступил неприятный момент, когда пальцы из-за усталости перестают слушаться.

2. Не делать лишних движений пальцев. Здесь важно распределение *растяжки* между пальцами. Легче всего добиться *растяжки* между самыми развитыми от природы – *указательным и средним пальцами*, к чему нужно приучиться делать это почти всегда. Тогда менее развитые физически, а также и в плане осязаемой чувствительности пальцы – *безымянный и мизинец*, автоматически встанут на свои законные места. Нужно следить за тем, чтобы *мизинец* всегда должен оставаться как можно ближе к «принадлежащему по закону собственному» ладу, тогда и движения остальных трёх пальцев «потекут по правильному руслу».

При исполнении диатонических гамм, пальцы левой руки ставятся по очереди, чтобы звуки не сливались при переходе на соседнюю струну и в случае, когда требуется успеть переставить вовремя палец на соседнюю струну на одном и том же ладу. А вот при исполнении хроматических гамм, оставлять прижатыми к струне пальцы позволительно и даже желательно для экономии движений, а сливаться звуки при переходе на соседнюю струну и так не будут, ведь сделать это практически невозможно, т. к. Вы одновременно натуральным образом освобождаете все три-четыре пальца в этом случае.

И не забывайте о важности использования логичных аппликатур пальцев левой руки для достижения невероятной их беглости!

Крайне важным элементом в технике левой руки для всех струнных инструментов без исключения является правильная и безупречная смена позиций. Публика не должна замечать разницы в звучании при перемещении левой руки в другую позицию на грифе инструмента. Ни в коем случае не допустимы ритмические погрешности, излишнее или спонтанное использование приёма глиссандо и микро-паузы при смене позиций, – на что советую обратить особое внимание!

Аппликатура левой руки в исполнении художественных произведений должна быть такой, чтобы пальцы всегда находились на соседних ладах, и только в крайнем случае можно позволить движение пальцев через лад, а лучше сменить позицию, чем допустить такую вольность. Аппликатура должна быть подобрана таким образом, что при смене позиций один из пальцев должен скользить (без звучания глиссандо) по струне, – это будет служить некой «страховкой» от возможности «потерять» струну при смене позиции во время концертного выступления, когда Ваши эмоции и артистическое представление Вашего облика способствуют большим чем обычно движениям Вашего Тела и Вашего инструмента.

При смене позиций нужно следить за тем, чтобы перемещалась вся рука без отставания большого пальца, а взгляд должен опережать дей-

ствие, ведь *перемещение глаз также может служить «тормозом» в блестящем перемещении руки в другую позицию* (смотреть нужно не на сам процесс перемещения, а на то место, куда должна переместиться рука).

Продолжу представление секретов блестящего исполнения основных приёмов игры на классической гитаре, которые возвысят Ваше умение играть на гитаре до совершенного виртуозного уровня. И советую не разделять приёмы игры на более важные и менее важные, все их нужно оттачивать с одинаковой интенсивностью.

Виртуозное исполнение гаммообразных пассажей не только привносит блеск в исполнение Артиста, но и само ежедневное занятие гаммами укрепляет руки и помогает в развитии координации движений между правой и левой руками. Длительное и многократное исполнение гамм развивает выносливость левой руки, которая крайне необходима для сохранения хорошей физической формы в течении всего концерта, чтобы однажды не наступил неприятный момент, когда пальцы левой руки становятся неспособными прижимать струны должным образом из-за отсутствия физических сил. Музыкант должен иметь хорошую физическую форму подобно спортсмену, например футболисту, который кроме обладания хорошей техникой владения мячом, должен суметь ещё отыграть два тайма, а если потребуется, – и дополнительное время, да ещё и достойно пробить пенальти.

Как я упомянул выше, гаммообразные пассажи исполняются исключительно при помощи приёма апояндо. Мы не машины и поэтому не можем достичь скорости, превышающей физические возможности человека, и из-за этого *повышение скорости исполнения гамм, будет зависеть от развития техники их исполнения*. Здесь **ещё не только нужна сама скорость, но и качественная ритмическая, хорошо скординированная между правой и левой руками, организация звучания нот**. Добивайтесь одинакового звучания нот, постоянно следите за этим, ведь пальцы *i* и *t* различаются между собой как по силе, так и по длине. Также, добивайтесь мелодичного звучания в пассажах, похожего на человеческое пение, а не на лай собаки, путём достижения не только неимоверной синхронности в движениях правой и левой рук, но и додерживая до конца палец левой руки перед тем, как поменять позицию этого пальца на другой лад грифа или перед прижатием струны на другом ладу следующим пальцем. Для таких выравнивания и уподобления пению звучания руководствуйтесь своими слуховыми ощущениями, контролируйте ход этого процесса постоянно.

Основными «тормозами» в достижении невероятной скорости исполнения гаммообразных пассажей являются:

1. Лишние движения пальцев обеих рук, т. е. неэкономное использование движений пальцев, о чём я упоминал выше.
2. Нелогичные аппликатуры левой руки, т. е. неправильный выбор позиций и момента их перемещения. Подбирайте такие аппликатуры, при которых пальцы как левой руки, так и правой руки двигались очень естественно, без «премудростей» (в случае, когда существуют два удобных варианта использования того или иного пальца, проиграйте несколько раз это место и отдавайте предпочтение варианту, который «сам по себе» получится спонтанно естественным путём).
3. Непоследовательные движения пальцев правой руки. Здесь нужно добиваться автоматического чередования пальцев, доведя его **до естественного рефлекторного уровня**. Особенno, требуется обратить внимание на *нисходящее движение в пассаже*, где при его осуществлении так и хочется в момент перехода со струны на струну сделать это одним и тем же пальцем (это является очень распространённой ошибкой, наличие которой многие гитаристы просто игнорируют). Для начального освоения безошибочного исполнения этой техники полезным будет *поиграть гаммы приёмом тирандо*. И старайтесь не особо приучаться выучивать пассажи в таком виде, когда начало их исполнения осуществлялось с какого-то определённого пальца, ведь во время исполнения гаммообразного пассажа перепутав палец при таком точном запоминании, исполнение пассажа может и не получиться.
4. Психологический фактор. Надо научиться ощущать весь блок нот, а не каждую ноту по отдельности, как при исполнении приёма игры *тремоло*, например. Ведь **скорость – это прежде всего продукт нашего интеллектуального её ощущения и понимания**.

Также, не стремитесь сразу выучивать гаммообразные пассажи (это правило распространяется и на исполнение пассажей *двойными нотами*) в упражнениях и художественных произведениях путём исполнения их сразу в полном виде. Разучите хорошенъко и с должным терпением сначала *первоначальную комбинацию из четырёх нот*, а затем добавляйте по две ноты к уже идеально выученному (такой порядок заучивания гаммообразных пассажей и комбинаций, составленных из двойных нот, будет очень полезен для скрипачей, альтистов, виолончелистов и контрабасистов в плане оттачивания идеального интонирования).

Желательно избегать наличия *открытых струн* при исполнении гаммообразных мелодических комплексов (особенно при игре на электрогитаре). Но иногда это привносит свой шарм в исполнение пассажей.

Вообще, для преодоления технических трудностей при игре на музыкальных инструментах, включая скорость исполнения гаммообразных пассажей, арпеджио, тремоло и т. д., точно также, как и в случае с улучшения чёткости зрения (о чём я упомянул в Главе III этой книги), нужно пойти против природы реакции своего Физического тела, которое при ощущении нагрузки и иных (включая психологические) трудностей автоматически напрягается. Но для достижения успеха на этом поприще нужно научиться максимально расслабиться как физически, так и психологически!

Научитесь беспрепятственно играть в позициях за XII-ым ладом. Это совсем не сложно, нужно только поиграть гаммы в ультравысоких позициях, сложность исполнения в которых может быть психологической, а не физической. Советую выучить мой вариант переложения Фуги И. С. Баха из Сонаты I, представленный в Главе III этой книги, или мой вариант переложения Сицилиано и Престо из этой же Сонаты, представленный в Приложении к Главе V (или же хотя бы фрагменты этих произведений, которые требуется исполнять за XII-ым ладом) для освоения такого рода техники.

Исполняя гаммообразные пассажи и аккорды в ультравысоких позициях следите за тем, чтобы большой палец левой руки не покидал своего законного места за грифом (ему дозволено только немного смещаться вниз), а то при возвращении в средние позиции можно и не успеть вернуть большой палец в привычное для него положение.

При смене позиций при исполнении двойных нот или аккордов – один из пальцев скользит по струне по тому же правилу, как и при смене позиций при исполнении хроматических и диатонических гамм. Исполнению гамм терциями, сектами, октавами и децимами уделите должное внимание. Это поможет беспрепятственно и свободно пользоваться этой техникой в художественных произведениях.

При смене позиций на басовых струнах, надо избегать характерного скрипа, избежать которого можно при небольшом нажатии пальца в момент смены позиций на басах. Такое перемещение пальцев требуется довести до автоматизма. Некоторые гитаристы избегают присутствия скрипа радикальным путём: просто поднимают пальцы во время смены позиций, но такое решение этой проблемы нарушает связанность пассажа или аккордовой группы.

Полезно использовать метроном при исполнении гамм, но не увлекайтесь этим, чтобы не развивать в себе манеру «бездушного исполнения». **Нужно воспитывать собственное внутреннее ощущение ритма**, а для этого занимайтесь исполнением гамм одинарными и двойными нотами четвертями, восьмыми, восьмыми триолями, шестнадцатыми, шестнадцатыми триолями, тридцать вторыми в одном и том же темпе в виде специального упражнения.

Исполнению в медленных темпах нужно уделять особое внимание, ведь некоторые исполнители совсем не ощущают своего присутствия в них!

Для понимания сложных ритмических рисунков полезно «дробить» их на более мелкие длительности, взяв их за основу пульса восьмые или шестнадцатые, исполняя в медленном темпе и затем, ощутив суть ритмического рисунка, постепенно увеличивать темп, переведя исполняемый музыкальный материал в более крупные длительности – четверти или половинные.

Очень полезно ощущать присутствие в ритме, а также сложные ритмические формулы прогуливаясь пешком.

Часто ритмическая формула художественного произведения не совсем идеально математически выстроена, но записать это совершенно точно невозможно. Для понимания таких формул нужно постараться понять логику её построения: например, если это танец, то выучите его движения, ведь часто акценты и ритмические микро задержки (рассмотрите к примеру движения полонеза или мазурки) связаны со специальным шагом, прыжком или разворотом; а в вокальных произведениях такие ритмические особенности связаны с естественным дыханием, поэтому постарайтесь научиться их петь.

Нужно учиться «на вскидку» определять количество нот в группе и в такте; размер произведения; научиться чётко ощущать фразы, предложения, период.

Также полезно играть гаммы пальцами *t* и *a* для развития этой комбинации пальцев, которая однажды может встретиться в художественных произведениях, и пальцами *i* и *a*. (Некоторые гитаристы используют вариант *i* – *a* как основной для исполнения гаммообразных пассажей, мотивируя это тем, что эти пальцы примерно одинаковой длины. Но при таком варианте трудновато добиться одинакового тембрового звучания нот из-за достаточно широкого расстояния между ними).

Очень важно разработать *индивидуальный ежедневный технический комплекс упражнений*, в который нужно включить исполнение гамм, *приёма легато* и всего того из *техники*, что не получается в индивидуальном порядке, а также можно попрактиковать сложные места из художественных произведений вашего *репертуара*. И как я отмечал выше, играть *упражнения* надо громким звуком.

Начинать ежедневное исполнение какой-либо гаммы или упражнения нужно в *медленном темпе* для того, чтобы мозг смог контролировать каждую ноту, а не блок нот, а затем нужно постепенно увеличивать *темп*. Это же правило касается и разучивания художественных произведений. Да и вообще, иногда полезно *проигрывать репертуар в медленном темпе*. Гитаристы-исполнители байле фламенко (аккомпаниаторы танцорам этого жанра) например, отличаются невероятным качеством исполнения пассажей и *расгэадо* потому, что им часто на репетициях приходится исполнять *репертуар в медленном темпе*, пока танцовщики оттачивают фигуры танца.

- *Из всего вышесказанного ранее сделаю вывод (не обессудьте за повторение): для достижения невероятной скорости в движении пальцев правой и левой руки нужно приучиться осуществлять движения пальцев естественно и рационально, не делая при этом лишних движений.*

Важно идеально синхронизировать движения обеих рук, оставляя, при этом, полную свободу действий для каждой руки в отдельности. Объясню поподробнее. Иногда всё же приходится создать некоторое временное напряжение в левой руке во время *растяжки* и при исполнении сложных аккордов, или в правой руке при исполнении *приёма из техники фламенко – пикадо*. Часто бывает, например, когда при исполнении быстрого повторяющегося арпеджио, в левой руке появляется сложный аккорд, который вынужденно создаёт напряжение в левой руке. У неопытного гитариста автоматически возникнет напряжение и в правой руке. Чтобы не возникало это неудобство, советую использовать *упражнение с остановкой*:

- Перед непосредственным возникновением сложного или с *растяжкой* аккорда, требуется остановиться; поставить аккорд и; с *полностью расслабленной* правой рукой продолжить исполнять арпеджио. После того, как Вы освоите в совершенстве этот трюк, нужно только соединить части произведения до и после остановки в одно целое.

Также нужно приучиться немедленно(!!!) снимать напряжение в правой или левой руке, чего можно добиться, используя это же упражнение с остановкой.

Добиться хорошей растяжки пальцев левой руки для гитариста не менее важно, чем добиться растяжки ног для танцора. Встречаются музыкальные произведения, в которых не имея достаточной растяжки, совершенно невозможно исполнить некоторые моменты. Нужно играть упражнения на растяжку. Предложу один из вариантов: последние двадцать два упражнения в Первой части Школы игры на гитаре М. Каркаssi. (Эти упражнения также помогут в плане укрепления мизинца левой руки и в плане совершенствования развития свободы движения пальцев левой руки). Для беспрепятственной постановки аккорда с растяжкой, советую растянуть пальцы на максимально широкое расстояние. У редкого человека растяжка может быть слишком уж большой, обычно бывает наоборот.

Существует ещё один маленький секрет воплощения блестящей техники: нужно иметь «на вооружении» хорошо развитый безымянный палец на правой руке и мизинец на левой руке. Для реализации этого воплощения, надо поиграть упражнения и этюды, где этим пальцам предоставлена дополнительная нагрузка, например Этюд № 1 и Этюд № 10 Э. Вилла-Лобоса.

Отличительной чертой исполнения настоящего Мастера от обычного профессионала и естественно от жалкого любителя, является «вкусное» и очаровательное использование фразировки, динамики и нюансов.

Фразировка должна полностью имитировать естественность человеческого дыхания. Это создаёт эффект живого исполнения, доступного для подсознательного восприятия любого, даже самого неподготовленного слушателя. Плюс, при помощи чёткого и виртуозного исполнения музыкальных фраз исполнитель зачаровывает слушателей и организовывает их в дышащий единым дыханием организм, гипнотизируя их (об использовании элементов гипноза в музыкальном исполнительстве я описал в Главе III этой книги).

Фразировка должна быть очень естественной и **динамичной**. Тихий вдох развивается с крешендо, доходит до кульминации, а затем, при помощи димиидуэндо, имитирует выдох. Затем обязательно следует *микро* или *обычная пауза*, имитирующая вынужденное молчание для забора воздуха

у разговаривающего, поющего или играющего на духовом инструменте человека. Часто исполнители на струнных инструментах игнорируют такого рода паузы, что не могут позволить себе духовики и вокалисты, чье исполнение непосредственно связано с дыханием. Требуется приучить себя всегда и бесповоротно представлять публике фразировку музыкального произведения подобно вокальному исполнению. Для этого советую дышать точно так же, как будто бы Вы поёте эту музыку, что в дополнение является ещё и атрибутом для гипнотизирования публики, ведь без помощи общего ритма дыхания крайне сложно навязать свою волю другому человеку или группе людей. И приучитесь не «сопеть» во время исполнения (иногда, а у некоторых исполнителей и постоянно, возникает такой спонтанный эффект), использовав эффект дыхания только для самой игры на музыкальном инструменте.

Нюансы нужно исполнять с той же необходимой тщательностью, как и ноты, чему некоторые исполнители не уделяют должного внимания, играя на инструменте подобно компьютерной программе. Исполнением без достойного употребления нюансов совершенно невозможно завлечь публику окунуться в образ художественного произведения. В наше время многие музыканты, испорченные чарами электронно-компьютерного представления о музыке, исполняют музыкальные произведения механически скучно, иногда даже ставя такое бездушное исполнение в разряд современного эталона, что мол «так принято, согласно требованиям современной эпохи». На мой взгляд – это совершенно недопустимо!

Из-за небольших динамических возможностей классической гитары, исполнителю на ней приходится расширять звуковой диапазон этого прекрасного музыкального инструмента путём «волновой» динамики. А точнее, перед тем, как изобразить крешендо, требуется понизить интенсивность звучания. Также нужно научиться представлять максимально ярко кульминационные точки в произведении. За счёт перемещения правой руки от розетки к подставке, можно усилить динамический и тембровый эффекты (основной тембр нужно использовать, извлекая звук посередине между розеткой и подставкой, когда инструмент звучит наиболее мощно и ярко, а при смене тембра: похожего на звучание арфы вблизи розетки или приобретая металлический оттенок вблизи подставки гитара немного теряет силу своего звучания). В этом месте (основного тембра) появляется возможность извлечь наиболее громкий и яркий звук и тогда звуки, изменённые за счёт перемещения руки к грифу или к подставке, будут контрастировать с основным тембром не только в отношении изменения самого тембра, но ещё и в плане динамиче-

ского варьирования. Нужно, как я упоминал ранее, научиться извлекать не только максимально громкий и свободный звук, но и «не заражаться типичной болезнью большинства классических гитаристов» – бояться использовать *пиано* и *пианиссимо*, что почти сводит динамику исполнения «на нет». И такие опасения гитаристов совсем не обоснованы, ведь звучание хорошей гитары «пробивает» акустику довольно больших залов без усиления звучания микрофоном. А гитарист, находящийся на сцене позади своего инструмента, не может по достоинству оценить качество звучания своей игры, ему часто кажется, что не хватает в его исполнении силы и объёма звука. Поэтому не нужно бояться играть *пиано*, ведь место такого *нюанса* так же важно (чтобы не было суждения о исполнении как в деревне: кто поёт или играет лучше? – тот, кто поёт или играет громче всех!), ведь в мире музыки отображаются абсолютно все настроения *Духового, Душевного и Материального миров*.

Акустика концертного зала часто «сглаживает» *нюансы* в подавляющем большинстве случаев. Советую не стесняться преподносить их публике (соответственно предварительно опробовав зал на предмет *акустики*, чтобы не произошло чего-нибудь непредвиденного) наиболее ярко, а иногда и сознательно утрированно. А вот при записи в *студии* к использованию *нюансов* нужно подходить более осторожно, чтобы Ваше исполнение не показалось вульгарным. Запишите Ваше исполнение в *концертном зале*, а затем – в *студии*; сравните результат и ощутите эту разницу в звучании. А бывает и так, что из-за *акустических условий* зала совсем не слышишь партнёра в ансамбле, но нужно приспосабливаться к этим условиям, вплоть до *визуальной синхронности*. **Идеальных условий на сцене не бывает никогда!** (Я уже упоминал об этом в Главе III этой книги).

Не существует скучных стилей в музыкальном искусстве! Кто сказал, что академическая музыка не развлекательна и существует только для избранных?! Проблема лишь заключается в том, что не всегда и не всем удаётся услышать исполнение настоящего Мастера, обладающего Магическим Трезубцем и секретами интерпретации, которые я представил в Главах III и IIII этой книги. И использование *нюансов* здесь играет далеко не последнюю роль!

Если при игре на скрипке прекратить движение смычка или на рояле отпустить клавишу, то звучание этих инструментов прекратится само собой. Приём игры *апагадо* на щипковых инструментах, к которым относится и гитара, исполняется специально, потому что, если звучание этого инструмента не заглушить, то оно само собой не прекратится. Апагадо ис-

полняется при помощи наложения на струны ладони (со стороны мизинца или большого пальца) или пальцев правой руки, или свободного пальца (чаще мизинца) левой руки. Можно, конечно, исполнить этот приём, отпустив пальцы левой руки, но такое действие не совсем эффективно, так что лучше его всё равно поддержать с помощью правой руки.

Аккорды нужно заглушать движением кисти правой руки со стороны большого пальца или мизинца, что зависит от индивидуальных особенностей постановки руки гитариста; а также, если это аккорд включает не больше четырёх звучащих нот и повторяется в достаточно быстром темпе, заглушать их звучание при помощи наложения на струны пальцев правой руки.

Для того, чтобы заглушить басовую струну, оставив при этом продолженное звучание дискантовых струн, нужно научиться делать это при помощи большого пальца (мгновенным и ритмичным его касанием), а если потребуется заглушить два или три баса, то нужно коснуться их ребром ладони со стороны большого пальца. В качестве упражнения рассмотрите алагадо на басах в трактих 8, 9, 10 моего переложения Фуги И. С. Баха, представленного в Главе III этой книги.

Можно исполнить алагадо с эффектом постепенного затухания звука. Нужно от самой подставки гитары постепенным круговым движением изящно наложить правую руку на струны со стороны мизинца. А в самом конце произведения, можно исполнить этот приём игры с жестом дирижёра оркестра.

Отдадим должное внимание исполнению приёма алагадо, ведь паузы – это неотъемлемая и важная часть ритмического рисунка. Часто в гитарном исполнении можно услышать не заглушенные вовремя ноты, чего не должно быть на самом деле, а ансамблевом исполнении это звучит ещё ужаснее. Да и закончить произведение понятным для публики способом очень важно, чтобы «сорвать» бурные аплодисменты (См. Главу III этой книги, где я описал технику организации аплодисментов).

Приём игры **стаккато** – практически то же самое, что и приём алагадо, только исполненный в быстром темпе. По моему мнению – этот приём игры наиболее коварный и непредсказуемый при игре на всех музыкальных инструментах. Обратите при его применению пристальное внимание.

Вспомогательный приём **глиссандо** создаёт эффект лёгкости и непринуждённости в исполнении гитариста. Это своего рода – это имитация цыганской манеры игры на скрипке. Но не увлекайтесь особенно использованием этого приёма игры, всего должно быть в меру.

При исполнении приёма **пиццикато** ребро ладони должно быть ровно и чётко расположено на нижнем порожке. Исполняется пальцем *p*, а иногда ещё и при помощи пальца *i*, но некоторые Мастера виртуозно используют пиццикато и при исполнении приёма арпеджио.

Вибрато, по моему мнению, – очень важный приём игры, ведь гитарист, обладающий секретами его Магии, способен очаровать публику подобно «пению мифических сирен». Овладением этого приёма надо заниматься серьёзно и советую применять его в художественных произведениях постоянно, а не «по случаю». Меня удивляет позиция достаточно большого количества классических гитаристов, – считать вибрато второстепенным приёмом игры или даже вообще его игнорировать при исполнении большинства художественных произведений своего репертуара.

Использование приёма вибрато не только придаёт естественной кантилены исполнению Артиста, но также продлевает длительность звучанию струны, что для классической гитары весьма актуально.

За счёт использования вибрато можно сделать эффект «мнимого» крещендо на одной ноте, подобно интерпретации вокалиста, духовика или исполнителя на струнно-смычковом инструменте. Для имитации казалось бы недоступных для исполнения на гитаре «пузырей» в медленных произведениях в стиле барокко, в цыганской музыке или в стиле фламенко, такой трюк вполне придётся кстати.

Вслушайтесь в звук полёта шмеля, стрекотания кузнечика или рокота мотора. Любой природный или индустриальный звук не статичен. Он вибрирует, воздействуя таким образом на окружающую среду, завоёвывая и подчиняя её своей воле.

При помощи вибрато можно гипнотизировать слушателей путём смешивания его воздействие с более спокойной звуковой волной, создаваемой при помощи крещендо и диминуэндо (об этом феномене я уже упоминал в Главе III этой книги).

Вибрато исполняется за счёт медленного покачивания кисти руки, а пальцы (пальцы) должны находиться в одной точке. Можно выбиривать и открытую струну или аккорд, построенный из открытых струн, например, приятно звучащий аккорд Ре – Соль – Си при помощи покачивания корпуса гитары. **Вибрато не должно быть исполнено в быстром темпе, напоминая дрожь в руках. Чем медленнее и с большей амплитудой будет раскачена струна, тем красивее будет выглядеть**

исполнение Артиста, а длительность звучания может быть увеличена аж в два раза! И не стоит стесняться микро-тональных колебаний строя гитары при исполнении *вибрато*. Это звучит совершенно естественно и приятно. Нужно научиться выбиривать не только *отдельные ноты*, но и *аккорды*, включая аккорды с баррэ. Ни в коем случае не исполняйте *приём вибрато движением пальца вверх и вниз*, – это может и хорошо для исполнения музыки в стиле блюз на электрогитаре, но для исполнения на акустической гитаре такой способ звукоизвлечения не совсем приемлем из-за своей несколько вульгарной подачи.

Некоторые джазовые музыканты часто исполняют *вибрато* в хорошо выверенных длительностях: *восьмыми* или *шестнадцатыми*. Я предпо- читаю больше доверять своим моментным ощущениям, возникающим во время исполнения.

Технику исполнения **натуральных и искусственных флаголетов** также нужно практиковать регулярно, а не «по-случаю». Качество их исполнения зависит:

- от точности поставленного над *металлическим* порожком пальца;
- координации движений между *правой и левой руками*;
- движения пальцев *левой руки вперёд* в случае исполнения *натуральных флаголетов* и пальцев *i* или *r* *правой руки* в случае исполнения *искусственных флаголетов* для того, чтобы отправить в «свободный полёт» звуковую волну, излучаемую *обертоном струны*.

Очень важно для гитариста **досконально изучить гриф гитары**. В этом нужно разобраться логически, а затем спокойно заучить наизусть логиче- ски выстроенный материал.

- «Ключевыми точками» в использовании гитарного диапазона (кроме *I-ой, II-ой и III-ей позиций*) являются *V-я, VII-я и XII-я позиции*. Значит в первую очередь нужно научиться ориентироваться в их лоне.
- *V-я позиция* повторяет *нотный расклад открытых струн*, начиная от *второй струны* (кроме *третьей струны*, на которой повторение *второй открытой струны* находится в *IV-ой позиции*). Поиграйте анализируя гаммы *Ля минор, До мажор и Ре минор* в *V-ой позиции*; а также гаммы *Си минор, Ре мажор и Ми минор* в *VII-ой позиции*.

- XII-я позиция повторяет *строй открытых струн*, но на октаву выше, – так что исполнение в этой позиции подобно присутствию в I-ой позиции. Исполнители на электрогитаре в случае перемещения мелодии на октаву часто интерпретируют её за XII ладом, точно повторяя аппликатуру левой руки, как и в предыдущих более низких позициях. В запоминании нот в IX-ой и X-ой позициях, лучше отталкиваться от XII-ой позиции.

Представляю вариант упражнения (Вы можете использовать любой мотив, построенный на базе представленных в упражнении нот) для тренировки свободного присутствия в разных позициях на грифе гитары, исполнение которого нужно довести до автоматизма:

The musical score consists of five staves of notation for a guitar in 3/4 time with a treble clef. Each staff begins with a measure of four notes, followed by a measure of three notes, and then a measure of four notes. The notation includes fingerings (circled numbers) and rests. The staves are numbered 1, 5, 9, 13, and 16 from top to bottom.

Staff 1:

```

0   1   3   | 1   2   4   | 1   2   4   | 1   2   4
(1)-----| (2)-----| (3)-----| (4)-----

```

Staff 5:

```

0   1   3   | 1   2   4   | 1   2   4   | 1   2   4
(2)-----| (3)-----| (4)-----| (5)-----

```

Staff 9:

```

0   2   | 1   3   | 1   3   | 1   3
(3)-----| (4)-----| (5)-----| (6)-----

```

Staff 13:

```

0   2   3   | 1   3   4   | 1   3   4
(4)-----| (5)-----| (6)-----

```

Staff 16:

```

0   2   3   | 1   3   4
(5)-----| (6)-----

```

Изучая несложные произведения Н. Паганини «schiribizzi», уже с детского возраста можно развить у исполнителя свободу исполнения в любых позициях. Затем следует усложнять задачу дальнейшего изучения грифа путём подбора соответствующего репертуара, постепенно усложняя задачу, чтобы полностью исчез психологический барьер, разделяющий в сознательном мышлении, а также и в бессознательном мышлении гитариста ощущение «удобных» и «неудобных» для исполнения позиций.

Для комфорtnого физического и психологического присутствия в лоне гитарного диапазона, очень полезно научиться импровизировать. Существует множество методов для освоения искусства импровизации, но самое важное в этом деле – это практика. И не забывайте о том, что хорошая импровизация должна быть хорошо подготовлена и логически выстроена из личных наработанных блоков-заготовок Артиста, согласованных с мелодическим и гармоническим материалом художественного произведения, с выверенными фразами, с подъёмами, спадами и кульминационными точками; и лучше даже выучена наизусть частично или полностью.

Также очень полезно играть «вслепую», т. е. заниматься не глядя на гриф гитары, что во много раз может увеличить уверенность в собственных силах у Артиста, увеличивая ощущение связи между слухом и аппликатурой пальцев левой руки гитариста или исполнителя на любом другом струнном инструменте. Чтобы не «потеряться» на грифе, нужно научиться чётко представлять его образ не глядя на сам предмет. Начинайте такие занятия с практики проигрывания уже хорошо выученных музыкальных произведений, которая также ещё и поможет твёрже заучить эти произведения наизусть, а затем приступайте заниматься со «свежевыученным» материалом.

Чтением «с листа» нужно заниматься специально и практиковать эту технику постоянно, потому что это умение связано с памятью, а всё, что заучено наизусть, без постоянной практики быстро забывается. Поэтому старайтесь уделять время чтению «с листа» по возможности ежедневно. Если Вы обладаете достаточно хорошим качеством чтения «с листа», то не обязательно это делать специально, просто включайте в план ежедневных занятий на инструменте разбор и чтение нотного материала. Но если у Вас недостаточно навыков на этом «поприще», то начните заниматься чтением с листа специально: с простых произведений для детей, как одноголосных, так и многоголосных, постепенно усложняя «изощрённость» нотного материала.

Прежде чем непосредственно воспроизвести на инструменте читаемый нотный материал следуйте такого рода «шагами»:

- определите тональность произведения, проверив количество бемолей или диезов при ключе;
- затем определите размер и ритмический рисунок и «окиньте взглядом» всё произведение целиком, чтобы быть готовым к «сюрпризам» в виде смены тональности, размера, ключа (у пианистов и исполнителей на других инструментах), возможные позиции постановки левой руки и т. д.;
- определите возможные смены позиций;
- и наконец, начинайте чтение «с листа» в медленном или умеренном темпе.

Научитесь «навскидку» определять нужные позиции в левой руке. В первой позиции постановку нот в аккорде нужно рассматривать начиная с нижней ноты; а в более высоких позициях, – с высокой ноты, которая и определит саму позицию, в которой следует находиться левой руке, но опять же, определив нужную позицию, начинайте читать с нижней ноты.

Читая «с листа» в традиционных для гитары тональностях, не забывайте о ключевых позиционных «ключевых точках» на грифе гитары: III, V, VII и XII позиции, чаще всего положение левой руки будет находиться где-то там. Если хотите достичь некоего совершенства в чтении нотных записей (партитур), то научитесь читать **не только** в часто употребимых гитарных тональностях, но и во всех остальных позициях, где, если не употреблять открытые струны, пальцевые аппликатуры будут практически теми же самыми, что и в традиционных тональностях. Можно встретить гитаристов-любителей с полным отсутствием каких-либо познаний в области теории музыки, но довольно неплохо играющих на гитаре в разных тональностях потому что, не зависимо в какой из тональностей Вы исполняете соло или аккомпанируете, – действия левой руки будут абсолютно одинаковыми.

Опытные музыканты (особенно пианисты-аккомпаниаторы) приучаются видеть то, что происходит в последующем такте, доигрывая в то же время предыдущий такт.

Отмечу отдельно.

- **Конечно же лучше всего знать свой репертуар наизусть.** Для этого нужно развивать память, тренируя её постоянно, да и сам

процесс запоминания должен быть хорошо спланирован и логически выстроен, подобно *планированию ежедневных индивидуальных занятий*. Запоминать материал художественных произведений нужно СПЕЦИАЛЬНО, выявляя логику в структуре каждого произведения и разбив на логически выстроенные части, не надеясь на то, что при многократном проигрывании художественное произведение запомнится само-собой. Для более глубокого заучивания наизусть репертуара необходимо проигрывать его с *сознательным пониманием* в очень медленном темпе, особенно *технические гаммообразные пассажи, ноты которых невозможно контролировать при исполнении в быстром темпе*.

- **Чтобы не забыть исполняемое произведение во время представления на сцене**, нужно с начала и до конца исполнения постоянно «пропевать» в голове мелодию, следя ритму исполняемого художественного произведения, программируя заранее – куда будет двигаться рука, какой аккорд будет следующим и т. д. (как в случаях смены позиций). Научитесь думать «наперёд», ведь часто ошибки в тексте случаются из-за того, что Ваши мысли остались в предыдущей фразе исполняемого произведения, когда Вы может быть сделали какую-то ошибку в тексте и уделили этому своё внимание; или даже бывает и так, что во время исполнения возникает идея, как лучше исполнить фразу или какой-то музыкальный момент, – но **приучите себя полностью оставлять всё то, что уже прошло, а Ваши мысли должны присутствовать в настоящем и даже немного опережать настоящее, чётко ощущая то направление - куда Вы следите!** И естественно, приучитесь не отвлекаться от этого процесса, следя логике постоянного контроля (о чём я упоминал в Главе III этой книги). Да, **в занятиях музыкой должен присутствовать постоянный контроль!** Особенно во время концерта, когда требуется использование «тройного контроля» (о чём я вёл речь в Главе III этой книги), а это умение нужно воспитывать в себе и использовать на практике постоянно, само по себе оно «с неба не свалится».

Но не всегда мы имеем возможность и достаточноное количество времени для заучивания наизусть всей концертной программы.

- Поэтому Мастера запоминают сложные и неудобные в *техническом* отношении места, а остаток *нотного материала* оставляют для *чтения «с листа»*.
- *Не выученные наизусть моменты, а также перевороты страниц, советую ярко отметить в партитуре* (можно при помощи цветно-

го карандаша) для того, чтобы не «заблудиться» во время исполнения при переходе от выученного наизусть момента к требуемому быть прочитанным моменту.

- Но если у Вас нет достаточной практики в таком смешивании методов интерпретации, то я советую постоянно следовать партитуре и читать даже выученные наизусть места.
- Можно также использовать партитуру как «дорожную карту» выученного наизусть нотного материала, просматривая этот материал во время исполнения не в деталях, а в общем, особенно в крупных произведениях, как говорится: «на всякий пожарный случай».
- Для быстрого и беспрепятственного переворота страниц нотного материала нужно загнуть уголки страниц, а также можно разделить страницы канцелярскими скрепками, а в неудобных для переворота местах прикрепить (приклеить) вставки из нотного материала с другой страницы до того места, когда страницу будет удобно перевернуть.
- Советую отрепетировать перевороты страниц, чтобы на концерте не случилось неприятного «сюрприза».
- И всегда ставьте на люпитр во время концерта нотный материал, обличённый в плотную оболочку-папку для того, чтобы свет на сцене, просачиваясь сквозь неплотные листы бумаги, не мешал Вам чётко видеть ноты; даже если Ваш люпитр полностью защищает нотный материал от света, папка также придётся кстати: всё же бумажные листы партитур будут более защищены от «разлёта по сцене», да и Ваш визуальный имидж с папкой соответствующего настроению концерта цвета произведёт более благоприятное впечатление, чем «ворох» бумаги.
- Советую также иметь в Вашем «арсенале» прищепки (для этого подойдут и обыкновенные бельевые прищепки) для закрепления нотных листов на люпитре, чтобы быть всегда готовым к сквознякам и кондиционерам на сцене, а для исполнения на открытом воздухе использование прищепок просто необходимо; а ещё в этих случаях лучше, когда нотные листы скреплены между собой и с папкой тоже.

Игре в ансамбле гитаристов или в случае использования гитары в ансамбле с другими музыкальными инструментами нужно уделить особое внимание. Часто гитаристы недостаточно хорошо себя слышат или

не представляют качество реального звучания своего инструмента. Это происходит из-за того, что звуковая волна, вырывающаяся из *розетки гитары*, летит вперёд к публике, а сам гитарист находится позади своего инструмента. А бывает и так, что исполнители на других музыкальных инструментах, имеющих более яркий *темпер* или *звуковой диапазон* их инструментов расположены в *высоком* или *низком регистре*, плохо или совсем не слышат некоторые моменты, исполняемые на гитаре в *среднем регистре* (напомню, что наш *слуховой аппарат высокие и низкие звуки* ощущает гораздо остree, чем расположенные в *среднем регистре звуки*). Как я уже упоминал в Главе III, идеальной акустики не бывает. Поэтому требуется тщательно проверить перед выступлением «глухие» моменты Вашего репертуара и расположиться на сцене в наиболее выгодном положении: музыканты должны не только слышать друг друга, но и видеть для того, чтобы в экстренном случае *следовать ритму, динамике и характеру произведения*, наблюдая за действиями партнёров. При использовании усиления звучания при помощи *микрофонов*, что в данный момент применяется в концертах гораздо чаще натурально звучащего исполнения, не надейтесь особо на помощь использования *сценических мониторов*. Исходя из случаев из моей концертной практики, в большинстве случаев *мониторы* не передают ожидаемого настроения и ощущения звучания инструмента, часто даже мешают и нередко отказывают.

Нужно поддерживать товарищей по концерту, когда они вступят не в нужном месте или ещё что-нибудь сделают не то. Все мы разные люди, и в светском мире музыканты могут ненавидеть друг друга, судиться друг с другом, но когда они находятся в *пространстве Сценического Мира*, все обиды должны быть оставлены за границей светского мира.

И ёщё один практический совет. Самые слабые места в момент исполнения ансамбля – это *вступления после пауз*. Считать *длительности пауз* – это совсем неблагодарное занятие, которое отвлекает Артиста от важного контакта с *эстетическим образом музыкального произведения*, да и обсчитаться в этом случае очень легко. Поэтому эти *вступления* должны быть хорошо отрепетированы. Если ошиблись в ансамбле, то «не отпускайте» свою *партию*, а «пропевайте» её в голове следуя *ритму* произведения до того момента, как сможете спокойно и уверенно «подхватить» свою *партию*.

Исполнение произведений с симфоническим оркестром вызывает отдельные трудности даже для опытного гитариста, ранее не имевше-

го такого опыта, но освоившись, Вы получите особенное и неповторимое удовольствие. Важно научиться следовать жестам дирижёра, так привычным оркестровым музыкантам, и в тоже время не потерять индивидуальности солиста. Здесь будет присутствовать и большая «метрономность», чем при игре с фортепиано или в составе маленького ансамбля, ведь варьировать «эмоциональным капризом» солиста при помощи такой «махины», представленной в виде симфонического оркестра, весьма затруднительно; но в сольных каденциях Вы можете «от души» выразить своё динамическое и эмоциональное мнение, противопоставляя его вынужденным «рамкам» во время совместной игры с оркестром. Некоторые инструменты симфонического оркестра прослушиваются лучше, другие хуже, иногда создаётся ощущение запоздалой атаки (это ещё и зависит от акустики конкретного концертного зала) – приучитесь не обращать на это особого внимания.

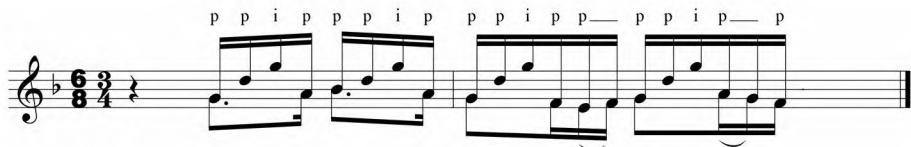
Постановка рук при исполнении андалузского классического стиля фламенко в целом не отличается от правильной постановки классического гитариста (на незначительные изменения в постановке правой руки при исполнении приёмов альсапуа и пикадо укажу чуть ниже). Если говорить о технике игры в стиле фламенко, то кроме традиционно используемых в технике классической гитары приёмов игры, здесь употребляются несколько особенных и неповторимых приёмов игры, присущих только этому жанру в музыкальном искусстве.

В нашу эпоху Постмодернизма, когда всё давно сыграно, техника игры на музыкальных инструментах «рассекречена», а достичь уровня некоторых исполнителей-виртуозов почти не реально, – нужно как-то пытаться внести свой собственный вклад в развитие и так уже достаточно развитого искусства. Использование и привнесение элементов из других жанров в статическое традиционное исполнение как-то поможет в таком нелёгком поиске собственного «Я». Поэтому классическому гитаристу не стоит отталкивать использование элементов традиционного фламенко в исполнении музыки испанских композиторов или элементов джаза в исполнении произведений авторов из Северной Америки.

Представлю специфические приёмы игры, которые требуется освоить для исполнительства в стиле фламенко:

Альсапуа (alzapúa). Название этого приёма игры произошло от двух слов из испанского языка: *alza* – вздёргивание и *rúa* – пlectр. Это своего

рода имитация игры плектром на арабской лютне. Сначала этот приём исполнялся при поддержке указательного пальца:



Затем, исполнители фламенко стали применять и движение вверх большого пальца, постепенно доведя этот приём игры до состояния невероятного технического чуда. Приведу два типичных примера:

Из этих примеров видно, что при исполнении альсалуа большой палец движется не только традиционно вниз, но и вверх, исполняя одновременно как мелодию, так и аккомпанемент. Кисть руки при этом выдвигается вперёд. Большинство гитаристов опирают указательный или средний палец на первую струну при исполнении этого приёма. Комбинируется с приёмом игры легато. Для освоения и тренировки исполнения альсалуа можно практиковать такого рода упражнения на всех струнах, на которых и возможно исполнить эти упражнения:

Top staff: p p | p p p ↓ p p

Second staff: p p | p p p ↓ p p

Third staff: p p | p p p ↓ p p

Fourth staff: p p | p p p ↓ p p

Fifth staff: p p | p p p ↓ p p

Вариант этого же упражнения без легато:

p p | p p p p p p | p p p

И т. д.

С двойными нотами:

p p | p p p ↓ p p

И т. д.



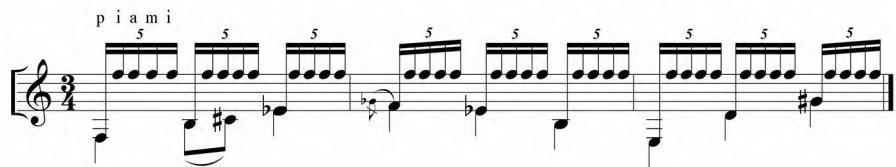
Расгэос (rasgueos) или **расгэадо (rasgueado)** – широко применяемый приём игры в стиле фламенко. Существует многочисленное количество вариантов расгэадо. Гитаристы, исполняющие только классический репертуар, обычно слабо и примитивно владеют этим приёмом игры. Поэтому будет очень полезно для классического гитариста хотя бы чуть-чуть проникнуть в волшебный мир искусства фламенко, ведь в испанской академической музыке часто присутствует дух искусства фламенко, выраженный в использовании расгэадо, и хотелось бы услышать такие эстетические моменты исполненными в надлежащем настоящем Мастеру виде.

Для исполнения приёма расгэадо используются пальцы *r*; *i*; вся рука (*t*), представленная пальцами *i*, *m*, *a*, *ch*. Но главный момент в исполнении расгэадо – это виртуозное, лёгкое и чёткое движение кисти руки.

Другой распространённый вид расгэадо, иногда в народе называемый *abanico* (веер), подобен щелчкам, способным убить муху, исходящим из одной точки поочерёдно пальцами *ch*, *a*, *m*, *i* от пальца *r*, который опирается на одну из басовых струн и в начале исполнения приёма должен быть согнут в районе первой фаланги, а при самом исполнении приёма палец *r* должен распрямиться. В редких случаях требуется воспроизвести аккорд на всех шести струнах при помощи этого типа расгэадо, и тогда невозможно опереть большой палец на басовую струну, – в этом случае щелчки пальцев осуществляются также от большого пальца, но «раскрывают и закрывают веер из четырёх пальцев в воздухе». Исходящее от удара каждого пальца звучание должно быть подобно удару барабанной палочки, а само расгэадо – подобно барабанной дроби: ритмично и акцентированно. Здесь важно развить внешние мышцы пальцев *i*, *m*, *a*, *ch*, а добиться этого можно только занимаясь этим приёмом игры на инструменте:

ch am i i ch am i i i

Тремоло фламенко отличается от классического варианта тремоло. И не только в техническом отношении, но и в эстетическом отношении тоже. Если классическое тремоло представляет собой мелодию с аккомпанементом, то в *тюке* фламенко этот приём игры рисует картину повторяющихся узоров мавританского украшения. И не забудьте научиться не подготавливать пальцы правой руки при исполнении тремоло фламенко точно так же, как и при исполнении классического тремоло и приёма арпеджио.



Приём игры **гольпе (golpe)** – удар по деке при помощи безымянного пальца. Гольпе может осуществляться как самостоятельно, так и в комбинации вместе с расгэадо, исполняем при помощи пальцев *i* и *r*. По традиции в *тюке* (toque) фламенко (исполнение на гитаре) всегда присутствуют элементы байле (baile) фламенко (танца) и канто (canto) фламенко (пения). Удары по деке не только усиливают значимость акцентов, выделяющих особенности каждого танцевального, вокального и исполнительского на гитаре жанра внутри общего стиля фламенко, но и помогают танцорам в байле фламенко ощущать пульс танца. Сами танцоры в основном не уделяют должного внимания заучиванию музыкального материала, ведь для них важно следовать ритмической формуле произведения фламенко – компасу, а для этого приём игры гольпе и существует изначально.

Для того чтобы не испортить верхнюю деку гитары, если Вы используете приём игры гольпе, требуется приkleить прозрачную или цветную, как Вам нравится, пластиковую пластинку – гольплеадор (golpeador), который не должен быть очень большим и тяжёлым, а занимаемая им поверхность должна быть рационально занята, т. к. само наличие гольплеадора негативно влияет на качество звучания гитары, затрудняя натуральную вибрацию верхней деки. Поэтому оптимальную его форму советую сначала смоделировать из бумаги, а затем при помощи ножниц реализовать в моделировании пластиковой пластинки. Самоклеящийся гольплеадор нужно наклеивать постепенно и осторожно, чтобы не остались пузырьки воздуха между пластиковой пластинкой и поверхностью верхней деки. Если требуется, то нужно прикрепить гольплеадор (меньших размеров)

сверху от струн гитары. Также существуют и съёмного типа гольпеадоры, которые можно прикреплять и отклеивать неоднократно когда это потребуется.

Приём игры гольпе может обозначаться: \ast или \square или буквой **G**.

Приём игры **пикадо (picado)** используется для исполнения гаммообразных пассажей в невероятно быстром темпе:



Он подобен приёму апояндо, исполняемому пальцами *i – m*, но в пикадо *защищены струны* происходит не от основания пальца, а от второй фаланги. Поэтому, пикадо звучит менее глубоко, чем апояндо. Кисть руки при этом расположена так, что пальцы от второй фаланги до запястья, находятся на одной плоскости и плотно прижатые друг к другу. В таком положении рука естественно немножко напряжена и, закончив исполнение пассажа при помощи приёма пикадо, требуется немедленно расслабить руку.

Существуют и важные сопутствующие характерные элементы при игре на гитаре в стиле фламенко:

- Использование **глиссандо** в токе фламенко помогает приблизить мелодическую линию к не темперированному строю, а также подчёркивает цыганскую манеру исполнения. Эффектно и исполнение трелей при помощи глиссандо.
- Научиться **исполнению в нетемперированном натуральном строе** крайне важно для исполнения стиля фламенко, чтобы подчеркнуть восточную эстетику, происхождение и шарм этого жанра. Делается это при помощи подтягивания струны вверх или вниз, чтобы повысить звук. А для того, чтобы понизить звучание инструмента, нужно немножко передвинуть палец влево к соседнему металлическому ладу-порожку подобно глиссандо и одновременно исполнить vibrato корпусом гитары.

- **Мелизмы**, в отличие от академической исполнительской школы, в токе фламенко желательно исполнять похожими на срывы-«петухи», часто встречающиеся в фольклорном пении в разных культурах мира.
- Важнейшим и наверное самым трудным аспектом в исполнении стиля фламенко для гитариста, воспитанного в лоне академической школы игры, является **акцентирование компаса** (*compás*) – ритмического ключа, формирующего идентичность того или иного танца или жанра этого стиля. **Первое, что отличает игру в стиле фламенко – это правильное и непоколебимое использование компаса, а потом уже и всех остальных важных технических и эстетических моментов!** К сожалению, очень часто музыкой фламенко называют «прифламенкованную попсу», и по **акцентированию компаса**, с первых четырёх **тактов** уже становится ясно: искусство это или «суррогат». Упорядоченный мой вариант базовых компасов фламенко я представил в виде схемы на стр. 19 Главы I «ММ». Все эти компасы требуется выучить безусловно, да так, чтобы они стали частью Вашего организма, чтобы Вы смогли не только свободно формировать правильную фразировку жанра, но и импровизировать, не потеряв пульс, представляющий тот или иной тип компаса, а сами компасы фламенко очень логично выстроены в плане построения музыкальных фраз, анализ и естественное восприятие которых поможет научиться гитаристу-исполнителю безусловно следовать рисунку компаса. **Полезно** заучивать акцентирование компасов фламенко прогуливаясь пешком, когда мы попросту думаем ни о чём или о незначительных пустяках, но используя время вынужденных или добровольных прогулок поможет Вам постепенно «слиться в единое целое» с логикой того или иного компаса фламенко. В акцентировании компаса во многих моментах используется приём гольпе.
- Вслушивайтесь внимательно в исполнение интонаций и ритмических формул стиля фламенко, которые очень индивидуальны и порой их просто не возможно воспроизвести с полной точностью на нотную запись!

Фламенко – это жанр музыки, который предполагает использование искусства импровизации. К такому действию нужно тщательно подготовиться. Фламенко – это модальный (ладовый) стиль. То есть, его основу составляют определённые мелодические лады. В основе этом жанра «царствует» игра между тремя ладами: дорийским (который в академи-

ческой теории музыки называется *фригийским*, *мажорным* (*ионийским*) и *минорным* (*эолийским*) ладами. А вот гармония здесь особого значения не имеет и исполняет роль некоего украшения. Где-то в районе Средневековья *дорийский* и *фригийский* лады поменялись местами. Жанр *фламенко* – «живой» пример и «прямой наследник» древнегреческого музыкального искусства, поэтому здесь до сих пор используется древнегреческое название этих двух ладов. Во Вселенной ничего не происходит просто так. Слово *dórico* схоже в кастильском языке со словами *dorado* (золотой) и *rico* (богатый, вкусный). Современный *дорийский лад* (минор с VI-ой повышенной ступенью) часто используется в музыке восточноевропейских цыган. Наверное с помощью цыганского колдовства *дорийский* и *фригийский* лады и поменяли свои позиции, изменив в свою пользу традиционный древнегреческий ладовый порядок! Далее изучите и запомните наизусть точное звучание интервалов (можно изучать, используя *интервалы* и типичные *мелодические ходы* из начала хорошо знакомых вам песен например (т. к. мелодия любой песни начинается с какого-нибудь *интервала* и состоит из «кусочков» гамм и арпеджио), пытаясь воспроизвести их голосом; затем в уме; а затем и путём переноса их на *музыкальный инструмент*, развивая связь между мышлением и умением воспроизводить материал из головы на гриф гитары). Практика импровизации ещё и развивает образное мышление у исполнителей на музыкальных инструментах и вокалистов.

Советую хорошенько выучить наизусть все *характерные музыкальные ладовые и гармонические обороты стиля фламенко*. В некоторых музыкальных жанрах, таких как *фламенко* или *блюз* например, настолько крепко и идеально сложились их *мелодические обороты*, что чуть отойдёшь от такого *традиционного оборота*, и *импровизированный вариант* зазвучит гораздо хуже *оригинала*, и в этом состоит основная сложность *импровизирования в стиле фламенко*.

Изучите досконально все возможные *аппликатурные варианты гармонии стиля фламенко*, сопутствующие ладовой мелодической линии (конечно же, как я уже упомянул ранее, гармония занимает достаточно второстепенное значение, но в то же время создаёт неповторимое и красочное обрамление этому музыкальному жанру). Выучите наизусть *типичные аккорды* основных тонов пяти дорийских ладов, употребляемых в музыке *фламенко*: более древние – от ноты *Mi* (*por arriba*); от *Ля* (*por medio*); и более современные – от *Ci*; от *Фа диез*; от *До диез* во всех возможных позициях (построенные от основных тонов-Тоник этих аккордов примеры – См. «ММ», стр. 65). Научитесь свободно **взаимозаменять**

гармонии дорийского лада с мажорным и минорным ладами, например: переводить *Ми* дорийский в *Ми* мажор или *Ми* минор. Аккорды от других ступеней следует расценивать как взаимозаменяемые по эквивалентному принципу параллельности мажора и минора в тонально-функциональной гармонии, например: *C = Am; G = Em* и т. п., чаще употребляя эти аккорды не в виде чистого трезвучия, а в виде септаккордов, нонаккордов и т. д., смешивая эти аккорды с открытыми струнами в максимально удобном расположении аппликатур пальцев левой руки, получив неповторимое диссонантное звучание стиля фламенко, которое представляет нам сложившийся на протяжении веков *Божественный и совершенный шестиструнный строй гитары*.

Ещё посоветую тщательно разобраться в **основах музыкальной формы стиля фламенко**, чтобы правильно использовать части (Энтра́да-Entrada, Жьямада-LLamada, Пасео-Paseo, Фальсета-Falseta, Сьерре-Cierre) музыкальных произведений этого великолепного и неподражаемого искусства. Конечно же, в *тоke* фламенко обязательное присутствие или расположение некоторых из этих частей покажется не совсем нужным, **НО!**, **фламенко изначально представляет собой спектакль, составленный из танца, пения и музыкального сопровождения сопровождения танцу и пению**, и такая традиция формирует форму этого жанра музыки. Поэтому и расположение этих частей выстроено очень логично: Энтра́да (вступление) – служит музыкальным заполнением-сопровождением гитариста(ов), настраивающим внимание публики для просмотра спектакля фламенко; Жьямада (призыв) – служит указателем певцу или танцору (или группе танцов) к точному моменту вступления своего соло (в этом жанре гитарист(ы) может(ут) исполнять количество музыкального материала в разделах Энтра́да и Пасео по своему усмотрению); Фальсета является инструментальной импровизационного характера имитацией соло танцора или певца в Токе (инструментальном варианте) фламенко; Пасео служит инструментальным проигрышем, исполняемом на гитаре(ах) между сольными выступлениями певца или танцора, после которого требуется исполнение раздела Жьямада для выступления следующего солиста или представления следующей Фальсеты; Сьерре (заключение) служит для понятного публике заключения спектакля и последующей организации бурных аплодисментов.

Для наилучшего понимания специфики постановки рук при исполнении технических особенностей, а также и манеры исполнения на гитаре стиля фламенко полезными будут просмотры видеоматериалов с концертов и презентаций Великих Мастеров этого неповторимого жанра.

В дополнение к изящной технике

Ещё раз повторю: **научитесь хорошо аккомпанировать на гитаре**. Хороший аккомпаниатор всегда будет востребован. Для солиста, которому аккомпанируют очень важно, чтобы чувствовать себя свободным, защищённым и на 100% поддержаным во время совершения возможных ритмических и других ошибок во время исполнения. А слабый аккомпаниатор напрягает и отвлекает солиста, обеспокоенного «разойтись» с аккомпанементом, что непременно сказывается на качестве исполнения.

Для самореализации Мастера, кроме развития собственной и не-повторимой, ни на кого не похожей исполнительской манеры, лучше всего составить несколько индивидуальный репертуар. Запомните: Вы – это Вы, и не следует повторять чьё-то исполнение (даже очень удачное и даже Великих Артистов) художественных произведений. Очень важно именно Ваше мнение в интерпретации того или иного произведения в данное время, ведь многие гениальные исполнения были представлены 20 – 30 – 50 и более лет тому назад, а мир движется и в его Эстетике, Философии и Этике происходят неизбежные изменения.

Советую попробовать проявить себя в качестве композитора; а также реализовать собственные переложения понравившихся произведений, написанных для других музыкальных инструментов или оркестра (даже если в музыкальном мире сложились эталонные их варианты); или хотя бы создавайте собственные варианты аппликатур произведений, оригинально сочинённых для гитары, находя собственный тембр и философию в их звучании. Занятия композицией и создания переложений и аранжировок дают огромный толчок к развитию индивидуального музыкального мышления и определят Ваши недостатки в плане музыкального образования, которые у каждого музыканта в чём-то присутствуют и которые нужно будет просто восполнить. Хочу помочь Вам разобраться в понимании особенностей этого прекрасного музыкального инструмента, что необходимо знать и научиться применять эти особенности для создания произведений для гитары, а также переложений. Можете подробно рассмотреть для этого примеры моих переложений для гитары, которые я представил в Главе III «ММ» и Главах III и V этой книги, сравните их с оригиналами, созданными для фортепиано, вокала с аккомпанементом, скрипки.

Для начала, рассмотрим то, что представляет собой гитара. Это один из самых востребованных и любимых музыкальных инструментов

во всём мире из-за своего крайне позитивно звучащего *тембра*, доступности по цене и размерам, позволяющим всегда взять её в любое путешествие. *Гитара* – это *инструмент гармонический*, позволяющий не только исполнять мелодическую линию, но и аккомпанировать пению и другим сольным музыкальным инструментам. Да и научиться исполнять несложный *аккомпанемент на гитаре* может практически любой человек в короткий срок, – было бы желание. Некоторые музыканты сопоставляют *гитару* с *фортепиано*, называя её «*фортепиано в миниатюре*». Но это *струнный инструмент с натуральным звукоизвлечением* и с *ф-но* его роднит лишь возможность воспроизводить *многоголосие и мелодию* и *аккомпанемент* одновременно. По *тембровым возможностям гитару* лучше сравнить с *оркестром*, что отмечали Дионисио Агуадо и Андрэс Сеговия (см. «*ММ*», стр. 33) среди многих Мастеров-Артистов. *Диапазон звучания гитары* не велик – всего три с половиной октавы. Но за счёт смены *тембров*, используя звучание тех же самых нот на разных струнах, мы можем «обмануть» слушателя, магическим образом расширив представления о диапазоне звучания гитары, приблизив его к *оркестровому*. Объясню действие этого Магического механизма на примере:

- *нота Mi*, сыгранная на *первой открытой струне*, предоставляет нам открытый и блестящий с металлическим «привкусом» звук, он прекрасно сочетается в аккордах и в роли *ноты для повторяющегося аккомпанемента*;
- та же *нота Mi*, сыгранная на *второй струне*, приобретает певучесть и амбиции солиста, сохраняя при этом часть блеска, присущего *первой струне*;
- *Mi* той же высоты, сыгранная на *третьей струне*, меняет полностью *тесситуру* и переносит звучание в более *низкий диапазон*, присущий смычковому инструменту *альту*;
- а вот эта же *Mi* на *четвёртой струне* приобретает *басовые – виолончельные звуковые объёмы*.

Тембр создаёт некоторую иллюзию разницы в высоте звучания. Например, если одно и то же произведение, в той же *тональности* поручить спеть *вокалисту тенору* и *вокалисту баритону*, то у Вас возникнет такого рода иллюзия, что *баритон* поёт в более *низком регистре*, чем *тенор*.

Довольно часто в оригинальных произведениях для *гитары*, созданных в *XX - XXI веках*, *басовая струна* звучит выше, чем *дискантовая*, но за счёт таких манипуляций происходит *тембровый обман*, который увеличивает

ет акустические возможности гитары. Такой феномен использования классической гитары я охарактеризовал как *современная классическая гитара* и первооткрывателем на этом новаторском поприще стал Эйтор Вилла-Лобос (См. Главу II «ММ», стр. 33).

Гитара – инструмент настолько самодостаточный, что использование полноценной гармонии здесь совсем не обязательна, – часто достаточно двух–трёх нот или даже только одного баса для гармонической поддержки мелодической линии. И не надо бояться пропустить в переложении какие-нибудь ноты в аккорде, ведь один интервал звучит интенсивнее, чем аккорд, состоящий из двух–трёх–четырёх интервалов. Также для использования более изощрённых гармонических возможностей широко используется звуковая поддержка открытых струн. Поэтому количество тональностей в гитарном репертуаре весьма ограничено. Наиболее употребимыми и удобными для исполнения на гитаре тональностями являются построенные на базе открытых басов Ми мажор – Ми минор, Ля мажор – Ля минор, Ре мажор – Ре минор (в этих тональностях присутствует наибольшее количество обертонов, создающих наибольший объём звучания гитары, формирующихся на базе натуральных флажолетов); чуть реже – До мажор, Соль мажор и Си минор; и совсем редко могут присутствовать Соль минор и До минор. При помощи перестройки одной – двух – трёх струн, композитору или аранжировщику предоставляется возможность немного расширить тональный диапазон.

Кстати, иногда для наиболее насыщенного и удобного переложения для гитары приходится сменить оригинальную тональность произведения, написанного для другого музыкального инструмента или ансамбля. И ничего плохого в этом нет, не стесняйтесь экспериментировать в этом плане. Ведь подавляющее большинство композиторов, создавших успешные и наиболее исполняемые музыкальные произведения на протяжении длительного времени и даже веков, при выборе тональности волновала больше *техническая сторона*: чтобы произведение прилично, изящно и насыщенно звучало на данном музыкальном инструменте и чтобы его было удобно исполнять музыкантам на одном инструменте или группе инструментов, для исполнения на которых именно и предназначено это произведение; или для продвижения новаторских идей в оркестровке или, как в случае с Хорошо темперированным клавиром И. С. Баха например, – в области *теории музыки*; и лишь немногие композиторы ставили во «главу угла» Магическую или мистическую сторону при выборе тональности для своих произведений.

Из-за узкого звукового диапазона в гитарной музыке часто случаются перекрецивания голосов, создающие определённые диссонансы, которые звучат достаточно приятно, так что не стоит на этом особо зацикливаться.

За счёт естественного изменения тембра путём перемещения руки от подставки к розетке можно создать имитацию звучания различных инструментов симфонического оркестра. Также можно использовать имитации различного рода перкуссии, скрип канители басовых струн, высокое звучание коротких струн за верхним порожком и т. п. Советую для сочинения произведений или создания переложений для гитары мыслить в оркестровом масштабе, точно так же, как и при создании философской идеи для интерпретирования музыкального произведения, о чём я упоминал в Главе III этой книги.

В аранжировке (и не только для гитары) лучше «не докормить», чем «перенасытить»! Многие начинающие аранжировщики страдают «синдромом многонотия», думая, что количеством нот и инструментов можно добиться мощного звучания, плюс ко всему заполняют чем-то любую паузу, забывая о роли Седьмого Дня в Законе Семи Дней Божественного Створения Мира, не давая слушателю ни секунды отдыха. Часто унисон или интервал звучит насыщеннее, чем многозвучный аккорд. Поэтому, аранжировку или композицию новичка или неуча легко отличить: всего много, всё одновременно «шевелится», но в целом ничего нет, как будто это шумовой фон к чему-то более главному, которое в результате и не появляется вовсе.

И не забывайте о предоставлении важнейшей роли и достойному месту для мелодической линии в композиции или аранжировке, на что указывал Маэстро Вольфганг Амадей Моцарт!

Для полного понимания всей философии звуковых возможностей и ограничений шестиструнной классической гитары предлагаю тщательно проанализировать знаменитые Пять прелюдий и Двенадцать этюдов отца-основателя техники современной классической гитары Эйтора Вилла-Лобоса, а также произведения Лео Брауэра и Мастеров, творящих в стиле фламенко для гитары соло.

Сочиняя или аранжируя произведения для дуэтов и более крупных гитарных ансамблей, в Вашем арсенале появляются практически неограниченные возможности! Но советую хорошо изучить особенности гитарной техники и звуковых возможностей этого совершенного музыкального инструмента для того, чтобы не «ударить в грязь лицом», ведь любой гитарный ансамбль – это не хор и не струнный квартет, а по меньшей мере миниатюрное подобие Вагнеровского варианта симфонического оркестра!

При ежедневных и хорошо спланированных занятиях, выполняемых с должной самоотдачей, секреты мастерства будут раскрываться невероятно быстро! Пройдёт совсем немного времени и Вы забудете о мучениях в изучении первой гаммы, наслаждаясь разбором сложных музыкальных произведений, готовясь к очередному выступлению. Такое Чудо возникает во всём: в композиции, чтении Таро, чтении оркестровых партитур..., когда Вы ощущаете сперва ужас, взглянув на масштабы изучаемого объекта; а после соответствующей практики эти масштабы становятся простой обыденностью. *Работайте, развивайтесь и получайте удовольствие от совершённого Вами! Занятия – это не пытка. Трудности и рутина будут оплачены радостью и гордостью от успехов. Живите предвкушениями великих достижений от своего труда! Занятия искусством для любителей представляет собой своего рода расслабление и снятие напряжения, полученного от однообразного труда или в виде яркого луча света среди серого однообразия жизни; но для Мастера-профессионала занятия в области искусства и является обычной жизненной трудовой рутиной.*

Обратите внимание: сочиняя музыку или занимаясь аранжировкой произведений других авторов, не забывайте о том, что **самая первая мысль разрешения проблемы или возникшая спонтанно идея**, которым мы частенько не придаём особого значения, – и являются тем самым верным руководством к действию. Ведь этот продукт воссоздан Вашим подсознанием, т. е. это является тем, что Душа подсказала. А всё додуманное после при помощи сознания на телесном уровне фальшиво и как говорят, – «от Лукавого».

Занятия на инструменте должны быть рациональными и хорошо спланированными. Каждый день нужно стараться выполнить какую-то конкретную задачу!

- Конечно, музыканту приходится заниматься рутиной, повторяя тысячу раз одно и то же, оттачивая и доводя до совершенства сложные *технические моменты* художественных произведений. Порой это психологически «давит» на человека. Но нужно приучить себя жить достижениями и с удовольствием идти к цели предвкушая немоверный результат, как альпинист переносит тяготы возвышения, чтобы вкусить затем эйфорию прекрасного вида, открывающегося с вершины горы.

- Занимаясь *оттачиванием и шлифовкой* сложных технических моментов путём многочисленного их повторения, научитесь не терять внимание и контроль и не отвлекаться мысленно, что также достигается постоянными тренировками, и таким образом положительный результат возникнет гораздо быстрее.
- Не стоит во время работы над конкретным произведением, в перерывах играть части из других музыкальных произведений, особенно в составе ансамбля. Это десконцентрирует.
- В наше время, благодаря *прогрессивным методикам и рациональному подходу к занятиям*, среднестатистический музыкант уделяет занятиям меньше времени, чем в прошлых веках, но тем временем современный уровень исполнительства остаётся на более высоком уровне.
- *Регулярная концертная деятельность* выводит из часто возникающего «тупика», когда даже при интенсивных занятиях не улучшается *техническое состояние исполнения произведения*, ведь Господь Бог не даёт хода процессу, который не собирается быть реализованным. После выступления на публике чувствуешь некоторый «прорыв» и лёгкость в плане исполнения *технически трудных моментов*. Сравню этот феномен с *занятиями в изучении иностранного языка*, научиться хорошо говорить на котором невозможно без практики общения с людьми-носителями этого иностранного языка.

И, не надо бороться со своим инструментом, попробуйте стать с ним одним целым («одной крови»)!

Совершенству нет предела! Настоящий Мастер растёт до конца жизни подобно крокодилу. Обозначьте себе чёткую и точную цель в жизни и никогда не сходите с дороги, ведущей к этой заветной цели (об этом я уже вёл речь в Главах II и III этой книги). Пусть этот нелёгкий путь Артиста будет Божественным Лучом Вашего предназначения в этой жизни. ***А в чём вообще заключается это Ваше предназначение? Для чего Вы живёте и чего желаете достичь в жизни? Подумайте и решите. Думайте постоянно о личном триумфе, идите без оглядки к своей цели! Вы всё получите, если не сойдёте с пути и не сбьётесь с дороги, и да благословит Вас Бог!***

Составьте и запишите личные ***Макро, Микро и Нано цели***. Не отходите от их исполнения ни на шаг, лишь корректируя и совершенствуя их, если в этом будет крайняя необходимость:

- **Макро цель** поможет увидеть конечный результат Вашего предназначения в жизни, включая концерты в лучших залах мира, гастроли в желаемых странах мира, преподавание в самых престижных ВУЗах и т. п.
- **Микро цель** должна помогать в составлении концертных программ и «шлифовки» художественных произведений. Составьте список всех технических приёмов игры на инструменте, которые Вы используете в индивидуальном порядке, включая сложно-исполнимые места в произведениях Вашего репертуара и регулярно работайте над их «шлифовкой». Наметьте и изучайте заранее произведения для будущих конкурсов, если участие в таковых входит в Ваши планы (совершенно не важно победите Вы в конкурсе или нет, т. к. любой конкурс – это ещё и политика, но участие в конкурсе подарит Вам возможность прочувствовать ощущение ответственности на сцене, да и пусть Вас знают в кругу коллег-исполнителей), и не гонитесь особо за всевозможными титулами, – это отнимает много Ваших драгоценных сил, времени и внимания, получайте только те титулы, которые Вам прорицает жизненная необходимость и что даст Вам нужный толчок в профессиональном плане. Реально оцените Ваши недостатки и приступайте к «шлифовке».
- **Нано цель** заключается в постановки конкретной задачи на короткий период: неделя, день.

Ещё раз повторю: приучитесь всегда делать что-то конкретное (это касается **всех трёх представленных выше вариантов целей**), а не «в общих чертах», следуя одному из правил Науки Магии: всё и ничего – это одно и тоже (синонимы):



Заниматься нужно «без фанатизма». Бывают иногда моменты, когда занимаешься как одержимый, когда кажется, что всё получается легко: великолепный звук, скорость пассажей увеличивается. Такое состояние – это пассивное состояние транса, которое, как Вы знаете, не присуще Артисту, а наоборот, в таком состоянии должна находиться уважаемая публика. В этом состоянии во много раз повышается риск у музыканта «переиграть руки», т. е. заработать или обострить какое-то профессиональное заболевание, ведь контроль затормаживается или напрочь отсутствует, и музыкант не чувствует и не контролирует усталость и, в последствии зажатие рук. Плюс, можно «заиграть» музыкальное произведение, т. е., **не контролируя ошибки, можно методично заучить их наизусть**, что часто бывает после гастрольного тура, когда произведение интерпретируется десятки раз. Поэтому, когда во время занятий на инструменте почувствуете состояние эйфории, прекратите свою практику и займитесь чем-нибудь другим. Толку не будет, но только вред.

Ни в коем случае нельзя ждать вдохновения, когда «Муза» соизволит посетить Вас. Это состояние оставим для бездельников. Настоящий Артист-профессионал должен приучить себя трудиться ежедневно, без оговорок на плохое самочувствие, усталость и т. п., как профессионал любой профессии работает несколько часов в день, и это нормально. **«Муза» – это только Эстетическая идея**, важность которой нельзя недооценивать, но основная работа происходит в рамках планирования, рутинной практики и оттачивания техники. Только для бездарей любительского уровня существуют «диван», «бутылочка», «творческая тусовка» и т. п., но таких псевдо артистов «Муза» никогда не посетит, их удел – всего лишь жалкое копирование Эстетических идей и реализованные на практике идеи настоящих Мастеров, которые они затем выдают за своё собственное «творчество».

Не пренебрегите ещё несколькими практическими советами.

- Не стоит заниматься час или два подряд, ведь через какое-то время ослабевает внимание и включается «автомат», а польза от таких «автоматических» занятий уменьшается в разы. Поэтому нужно контролировать состояние своего полнейшего бодрствования, когда Вы осознаёте то, что делаете, а когда внимание ослабеет, обязательно сделайте небольшой перерыв и отвлекитесь от занятий. Хорошо отвлечься при помощи физических упражнений, а в большой перерыв полезно прогуляться. Очень полезно также начинать занятия с «не

разыгранными или спящими руками, особенно с утра, поэтому занимайтесь в два – три подхода в день, например утром и вечером или утром, днём и вечером.

- Страйтесь «сложные моменты» в произведениях, которые не получаются и даются с трудом, довести до состояния «любимых моментов». И не забывайте уделять внимание «простым моментам» в произведениях, а то может случиться и такой курьёз, что отточенные трудности прозвучат великолепно, а всё самое простое в произведении будет представлять собой сбriersе ошибок.
- Подбирайте *репертуар* с различными *техническими приёмами игры*, чтобы набраться опыта. Обратите внимание на то, что сложные, но частоупотребимые аккорды Вы исполняете без труда, а какой-нибудь простой, но незнакомый Вам аккорд требует к себе особого внимания и отдельной тренировки.
- В работе с художественными произведениями полезно периодически записывать на камеру или диктофон, а затем прослушивать (просматривать) своё исполнение для того, чтобы как бы услышать и увидеть себя со стороны и заметить «скрытые» недочёты и ошибки в *техническом и исполнительском* аспектах, которые порой могут ускользнуть из поля нашего внимания во время игры на инструменте.
- Не волнуйтесь, когда на утро после вчерашнего концерта или жёсткой репетиции у Вас «всё валится из рук», кажется, что тяжёлые с ощущениями лёгкой «ломоты» и даже боли в суставах и неповоротливые пальцы «не слушаются» Вас. Обычное дело. Очень полезно в таком состоянии взять в руки свой инструмент и хорошенько «разыграться».
- Иногда бывают моменты в жизни, когда совсем нет времени на занятия из-за каких-то жизненных обстоятельств, но всё равно нужно найти пятнадцать–тридцать минут для выполнения ежедневного *технического комплекса упражнений*, и хочу напомнить, что для поддержания высокой *технической формы* у Артиста не существует выходных и отпусков.
- Составьте список (для *микро цели*) всех без исключения *приёмов игры на инструменте*, которые Вы используете часто или «по случаю», или только планируете освоить. Поставьте реальную оценку Вашему умению пользоваться тем или иным *приёмом игры*, например по 100 бальной шкале (за основу можете взять навыки исполнения

нения приёмов игры великими исполнителями-виртуозами, которые достигли по Вашему мнению совершенства в овладении тех или иных приёмов игры на все 100%) и следите за тем, как улучшается Ваше исполнение приёмов игры на музыкальном инструменте. Советую освоить все возможные приёмы игры, даже которые Вы не используете вообще, но однажды такое умение может пригодиться и Вам лучше быть готовыми к такому обороту дел.

- Даже, если руки устали или болят, или появились «болючие» мозоли на подушечках пальцев левой руки, или даже случилось обострение профессионального заболевания, нужно всё равно позаниматься, но в щадящем режиме, ведь полное отсутствие привычных движений рук не лучший выход для восстановления формы (и не забудьте о важном *психологическом аспекте*). Да и при интенсивной концертной деятельности невозможно не заниматься *технической практикой на музыкальном инструменте*. В моей практике много раз случалось такое чудо, когда при даже сильных болях рук и пальцев при разыгрывании перед концертом боли сами собой проходили и не возвращались даже после выступления. **Ни в коем случае не следуйте советам медиков, которые при заболеваниях рук обычно прежде всего запрещают заниматься на инструменте на время лечения заболевания!**
- Также, для облегчения страданий в состоянии «переигранных рук» помогут напульсники или перчатки, связанные из собачьей шерсти. И приучитесь быстро восстанавливаться от болезней и травм, как боксёры после боя на ринге. Здесь тоже очень важную роль играет *психологический аспект* и усилие Вашей силы воли.
- Набор упражнений для становления Мага-Артиста, которые я довольно подробно описал в Главе III, во многом помогут Вам в процессе восстановления. Я всегда делаю акцент на этом аспекте для своих учеников, ведь Артист болен – не болен, «даже если умер» – должен выступать! План выступлений всегда составляется заранее, а отменять концерты нельзя даже в крайних случаях. У Артиста существуют обязательства перед его публикой!
- В свободное время, – во время поездки в общественном транспорте или стоя в очереди за чем-либо, прокручивайте в голове музыкальные произведения полностью как на концерте, включая визуальные представления *аппликатур*. Это ещё и поможет лучше запомнить Ваш *репертуар* наизусть и станет проверкой по выявлению слабо заученных мест.

- Можно практиковать и такие вот упражнения для поддержания формы во время жизненных моментов, когда нет возможности взять в руки музыкальный инструмент (в поезде, самолёте...). Положите руки (по отдельности или вместе) на плоской поверхности (на столе, например), как *на клавишах фортепиано*. Свободно и не торопясь, в одном ритме осуществляйте движения пальцев с максимальной амплитудой: *p; i; m; a; ch*; вместе *p – i; p – m; p – a; p – ch; i – m; i – a; i – ch; m – a; m – ch; a – ch*. Во время движения требуемых пальцев, остальные пальцы должны оставаться без движения на опоре.
- Применяйте **упражнения для согревания рук** (варианты которых я привёл в Главе III этой книги на стр. 108) не только перед концертом, но и перед ежедневными индивидуальными занятиями или перед репетицией в составе ансамбля. Желательно также начинать занятия с «разыгранными руками». Начните с ежедневного индивидуального комплекса упражнений. Затем, для приобретения «творческого настроя», можно сыграть какое-нибудь художественное произведение, желательно с «монотонной» техникой, чтобы продолжить процесс разыгрывания (Этюд № 1 Э. Вилла-Лобоса или «Воспоминания об Альгамбре» Ф. Тарреги, например). Всё это поможет снизить риск приобретения профессиональных заболеваний музыкантов. Но иногда, полезно сыграть изучаемое произведение с «не разыгранными руками» для того, чтобы почувствовать реальную его «степень готовности» к исполнению в любых неблагоприятных условиях.
- Ни в коем случае не используйте перчатки перед выходом на сцену! Как только Вы их снимете, Ваши руки начнут замерзать. Приучитесь адаптироваться к той окружающей среде, какая есть на данный момент.
- При высокой температуре тела, вызванной какой-либо болезнью, не переусердствуйте с занятиями на инструменте, т. к. это сможет спровоцировать профессиональные заболевания музыкантов или обострить уже имеющиеся профессиональные заболевания.

БЕРЕГИТЕ РУКИ!

- Если вы поранили или порезали, не дай Бог, палец, то всё равно занимайтесь *техническими упражнениями*, не применяя в игре больной палец. Вообще приучайтесь беречь свои руки. Ведь какой-нибудь порез при приготовлении пищи, например, может Вас вывести из строя, как музыканта на целый месяц! Поэтому, использу-

зуйте тупые ножи, пусть лучше «несчастным» будет помидор или другой фрукт-овошь, порезанный тупым ножом, но не Вы.

- Также, не советую в обыденной жизни носить кольца или перстни на пальцах рук. Из-за этого могут случиться неприятные ситуации. А если Вас попытаются ограбить, то сорвав кольцо, могут серьёзно поранить палец или даже сломать его. Если для Вас действительно имеет значение носить при себе обручальное кольцо или какой-нибудь перстень-талисман, то повесьте его на шею, – Магическое воздействие будет тем же самым. А вообще, не увлекайтесь пользой силы воздействия материальных талисманов. В большинстве случаев они не имеют никакой реальной силы, а на Вас воздействует Ваше собственное *психологическое самовнушение*. Но, если талисман или оберег действительно воздействует на человека, то при его утере могут случиться непредвиденные ситуации, а за его Магическое воздействие придётся заплатить чем-то из того, что Вам действительно дорого в этой жизни и что Вы действительно боитесь потерять, о чём мы частенько узнаём только тогда, когда потеряем, –помните об этом. Лучше совсем не зависеть от воздействия «заговорённых» вещей, рассчитывая только на свои собственные силы. Выберете себе лучше покровителя из Духовного мира (Ангела или Демона, что будет зависеть от Ваших персональных убеждений), который всегда Вас будет сопровождать и никогда не исчезнет, как какая-нибудь материальная вещь. Иисус Христос отмечал: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут, но собирайте себе сокровища на небе...» (*Евангелие от Матфея*, Глава 6).
- Отучитесь полностью кормить с рук животных, особенно крупных (лошадей, например), даже если эти животные Ваши давние и хорошие друзья.
- Если Вас действительно настиг серьёзный недуг, то ни в коем случае не соглашайтесь на предлагаемыми медиками операции на части тела, которые Вы задействуете для непосредственного извлечения звука на инструменте, если есть хоть какая-нибудь даже маленькая надежда обойтись без оперативного вмешательства. Например, операция на исправления формы носа у вокалиста может уменьшить его звуковой диапазон или ухудшить *тембр* голоса, т. к. носовая полость вместе с головой является при осуществлении *вокального звукоизвлечения естественным резонатором*, подобным корпусу гитары, звучание которой зависит от объёма этого корпуса,

качества дерева и расположения брусков-пружин, распределяющих звуковую волну, заставляя задействовать как можно больше участков верхней деки гитары.

Ежедневная регулярность занятий касается и композиторов. Ещё раз повторю, что для того, чтобы научиться сочинять музыку или аранжировать произведения других авторов возможно только постоянно реализовывая и закрепляя свои теоретические знания на практике.

Обратите внимание на то, что многие гитаристы, благодаря специфике инструмента, через чур увлекаются акцентированием гармонической линии в исполнении музыкальных произведений, отдавая мелодической линии почти второстепенную роль, которая в свою очередь более важна человеку из публики для художественного восприятия музыки, «пропеваемой» в своей Душе в «вокальном» виде. Обратите внимание на то, как например выглядит сольная, без какого-либо гармонического сопровождения, импровизация в исполнении хорошего джазового Мастера саксофониста или трубача: мелодия выглядит до того логично выстроенной в интансационном и фразеологическом плане, до того самодостаточной, что Вы сможете без особого труда тут же гармонизовать её, потому что чувствуется призрачное присутствие гармонии на эфирном уровне. Прорабатывайте тщательно мелодическую линию в каждом разучиваемом произведении! Пусть она приобретёт в вашем исполнении естественный вокальный вид.

Нужно всегда стараться играть на инструменте чисто и без единой ошибки не только для того, чтобы постепенно не «заиграть» исполняемое произведение, а ещё и для того, чтобы не произошёл какой-нибудь неприятный «сюрприз» во время концерта. Ведь наш мозг запоминает буквально всё, как жёсткий диск компьютера, не разделяя на положительное или отрицательное. Но как не готовься, концерт всегда в той или иной степени вводит нас в положительное или отрицательное стрессовое состояние. А теперь задумайтесь, почему в стрессовых, опасных для нашей жизни состояниях у нас порой проявляются невероятные способности? Наш, а также принадлежащий нашим предкам опыт, хранящийся на Духовном и Душевном уровнях, подталкивает нас на спасительное и правильное в опасной или затруднительной ситуациях решение. А наш мозг, следуя этому же принципу, выдаёт на Материальном уровне за правильное решение в состоянии стрессовой ситуации то, что было изначально и раньше придумано или натренировано (следуя принципу «иерархии» уровней и памяти предков). В результате, если музыкант разбирает музы-

кальное произведение кое-как; а потом исправляет со временем ошибки; затем выносит на публику это произведение, но фантастическим образом все предыдущие и исправленные недочёты дают о себе знать в вызванном вдохновением или страхом выступления на публике стрессовом состоянии! Повторю, что мозг в состоянии стресса считает первоначальную и более старую информацию, чем более новую – исправленную. Чтобы избежать таких неприятных ситуаций, нужно использовать формулу: «сначала качество, а затем скорость». Играйте сначала изучаемое произведение в таком *темпе*, в котором можете играть без единой ошибки, а когда освоитесь, постепенно и осторожно увеличивайте *темп*. И ещё очень важный аспект, – это безупречное следование *ритмическому рисунку* произведения, тогда шансы «заиграть» это произведение практически сводятся к нулю.

Научитесь исправлять «заигранные» музыкальные произведения. Это очень просто сделать, только нужно запастись некоторым терпением. Оставьте на некоторое время произведение в покое: на две недели – месяц, чтобы за это время оно подзабылось, а затем в *медленном темпе* начните его восстанавливать, как будто разбирая в первый раз. Вообще, советую даже очень хорошо выученный и знакомый музыкальный материал периодически сверять с *нотным текстом*, ведь с многочисленным проигрыванием и представлением на сцене в *музыкальных произведениях* спонтанно и незаметно появляются мелкие «импровизационные» неточности воспроизведения *нотного текста*.

Репертуар нужно подбирать для конкретного концерта, правильно распределив свои физические и эмоциональные силы.

- Выберите *кульминационные точки* и места для эмоционального и физического отдыха (как собственного, так и публики).
- Очень важно **представить наиболее ярко и выразительно начало и конец выступления**, т. е. места, которые публика особенно запоминает, а также произведения в **коротких выступлениях в гала-концертах** (советую в этих ключевых по сложности моментах исполнять хорошо отточенный и проверенный репертуар, и не особо экспериментировать; а в гала-концертах часто даже не бывает возможности собраться и сосредоточиться).
- Гаммообразные пассажи, арпеджио и т. п., исполняемые в очень быстром *темпе*, требуется «отточить» до такого совершенства, когда Вы при любых неблагоприятных условиях и в любом состоянии исполнили бы их безупречно.

- Очень трудно выставлять на публику совершенно новый репертуар, поэтому «обкатку» только что разученных и ещё «сырых» произведений желательно проводить постепенно включая их в программу, составленную из знакомого и уже не раз представленного публике репертуара.
- Большинство людей из публики совершенно не интересует *техническая сложность* исполняемого Артистом художественного произведения. Для слушателя важнее всего *эстетическая ценность* таковых, благодаря чему он получает *питание для Души*, плюс *Душевное*, а также и *Телесное удовольствие*. Поэтому не нужно стесняться исполнять такого типа произведения, которые ещё и помогут Артисту отдохнуть между исполнением сложных произведений.
- Лучше выбирать тот *репертуар*, где Вы сможете с достоинством показать свои наилучшие стороны и скрыть недостатки (не забывая вовсе об исправлении своих недостатков).

Советую не составлять *концертную программу* последовательно по *музыкальным жанрам*, по *эстетическим периодам* (например: барокко – классика – современная музыка...) или из *произведений* одного композитора или одного периода. Лучше «перескакивайте» во время своего *концертного исполнения* в неожиданном для публики порядке (например: барокко – современная музыка – фольклор – классика...) подобно одной из цыганских *техник внушения* для отключения внешнего внимания, чтобы сосредоточить человека (в данном случае Вашу публику) на том, что Вы хотите внушить в виде своего *искусного и виртуозного интерпретирования*. *Логическое построение* репертуара возбуждает сознание публики, которое совершенно мешает таковой достойно воспринимать «чары» музыки. А вот *нелогично расставленный порядок* исполняемых *музыкальных произведений* более воздействует на *подсознание* слушателя. Ведь логики предостаточно и в самих *формах художественных произведений*. Разберите к примеру *строение* одной из *распространённых* академических *крупных форм* в *музыке*, возникших изначально из бытовой практики – интернациональный, составленный из любимых европейских жанров, танцевальный «набор» *Сюиты*:

- размеренный танец *Аллеманда* для «разогрева»;
- быстрый – *Куранта*;
- медленный – *Сарабанда* для того, чтобы передохнуть или выпить перекусить;

- свободный в выборе танец *Гавот, Менуэт, Бурре* или иной танец «под настроение»;
- и зажигательный, выражающий эмоции человека в «подпитии» танец *Жига* для завершения прекрасного танцевального вечера.

А взгляните на форму классической Сонаты или Симфонии:

- торжественная, с приподнятым настроением 1-я часть – для сбора гостей (самая большая по времени, ведь собираются обычно долго);
- спокойная 2-я часть – для сопровождения ужина;
- танцевальная 3-я часть для «встряски» после ужина;
- лёгкая, весёлая 3-я часть (*Рондо*), с неоднократным повтором «навязчивого» повторения обсуждения темы приёма (типично для состояния весёлого «подпития»), завершает вечер, создав настроение для прощания и разъезда гостей.

Логически выстроенная программа для выступления (согласно эстетическим периодам или жанрам) удобна для экзамена в музыкальной школе, колледже или в консерватории. Но и здесь даёт свои отрицательные результаты, подталкивая жюри к слишком «приземлённому» оцениванию игры экзаменуемого, ведь частенько бывает так, что наиболее высокую оценку выставляют тем ученикам, которые предоставили музыкальный материал без технических ошибок, не обращая особого внимания на использования нюансов и на то, какое ученик произвёл художественное впечатление у публики от своей игры, что требуется уже «прививать» начиная с первого года обучения, а в этом помогут выступления перед незнакомой публикой, ведь известно, что восторг родителей, родственников и друзей, а также одобрение преподавателей – это не совсем правдивый критерий оценки выступления ученика, который возможно в будущем станет музыкантом-профессионалом и настоящим Мастером-Артистом.

Иногда профессиональному исполнителю приходится интерпретировать произведения, которые лично ему совсем не нравятся. Отдайте такое исполнение в «руки» созданного Вами сценического образа, о наличии и развитии которого я рассказывал в Главе III этой книги. Т. е., не Вы лично, а этот Ваш сценический образ должен «переживать и страдать» от таких нежеланий. А вообще, профессиональный Артист должен стараться исполнять на высочайшем уровне всё то, что ему поручено!

Любой, даже самый опытный музыкант «имеет шанс» ошибиться во время исполнения.

- К этому нужно быть всегда готовым и самое главное здесь – не испугаться и не растеряться;
- не потерять *ритм-пульс* и *характер* исполняемого произведения;
- не зацикливайтесь на допущенной ошибке, мгновенно забыв об этом, думая только наперёд, чтобы совсем не выбиться из *ритмической* или *эстетической* «колеи» исполняемого произведения;
- ни в коем случае «не подавать виду», что у Вас пошло что-то не так;
- неправильные ноты в *аккорде* нужно поправлять в процессе игры;
- импровизируйте, если это потребуется, в любом случае, если Вы даже совсем «заблудились», нужно довести музыкальное произведение до логического конца, чтобы затем организовать и «сорвать» *бурные аплодисменты!*

Не расстраивайтесь по этому поводу: большинство из публики скорее всего не знают детальных подробностей исполняемого Вами произведения; тактичные знатоки простят; а «критиканы» всё равно Вас будут критиковать, если не за этот «казус», то за что-нибудь другое (не поленюсь ещё раз повторить фразу из Главы III этой книги: *Аплодисменты* – это показатель успеха Артиста у публики, мнение которой «побьёт» любые «происки» критиков, конкурентов, недоброжелателей и злопыхателей!)

Следуйте известному полководческому принципу: «проигранное сражение – это не означает, что проиграна война», проанализируйте допущенные ошибки и исправьте их раз и навсегда. И конечно, нужно стараться не допускать ошибок в представлении известных произведений, – в этом аспекте также заключается сложность их исполнения.

А вообще, блестяще сыгранные произведения оттачиваются годами! Каждый музыкант должен иметь свой «золотой фонд» из произведений, которые он всегда исполнит блестяще и уверенно. И не надо бояться того, что публика ёщё не один раз услышит хорошо известное произведение.
Публика, как и большинство людей на Земле, любит и уважает стабильность!

Перед концертом нужно быть отдохнувшим, сконцентрированным и позитивно настроенным!

- Общая физическая усталость сказывается и на усталости рук, и на способности сконцентрироваться. Конечно же, не всегда удается Артисту хорошо отдохнуть с переездами, сменой часовых поясов, желанием журналистов взять интервью перед выходом на сцену, но упражнения, которые я описал в Главе III этой книги (плюс практика здорового образа жизни) Вам во многом помогут реализовать выступление на высоком профессиональном уровне в любых сложных условиях. Занимайтесь ими и у Вас всё непременно получится так, как Вы задумали выступить.
- В день представления концерта требуется отвлечься, заняться чем-то посторонним и не зацикливаться на исполнении, и не в коем случае не проигрывать множество раз концертный репертуар, иначе боязнь всех будущих недочётов и ошибок увеличится в разы из-за обострения чувств, да и можно вообще не рассчитать свои физические и эмоциональные силы, которые Вам так пригодятся на сцене.
- *Разыграйтесь* до такого момента, когда Вы точно почувствуете то, что будете делать и никакие мешающие факторы Вам не помеха и Вы готовы осуществлять действия в рамках «тройного контроля» (См. Главу III этой книги). Никогда не допускайте перед выходом на сцену такого чувства, когда Вы не можете сконцентрироваться и советую по возможности не общаться ни с кем незадолго до выхода на сцену, особенно с журналистами.
- Нужно идеально знать начало музыкального произведения, а затем «запись» музыкального произведения, отпечатанная как в Вашем сознании, так и в подсознании, будет вести Ваше исполнение автоматически. Устремляйте своё мышление впереди исполняемого в данный момент музыкального материала подобно тому, как Вы устремляете свой взгляд перед собой на дорогу управляем автомобилем, чтобы чётко видеть ход Вашего продвижения вперёд в рамках исполняемого художественного произведения и чтобы вовремя среагировать на все непредвиденные трудности и препятствия, возникшие в процессе исполнения.

И как я уже не раз упоминал: **передача позитивной звуковой волны зависит от полностью расслабленных рук. Также научитесь представлять нужное Вам звучание в своём воображении во время исполнения, а натренированные регулярными занятиями пальцы сами выполнят всё то, что Вы задумали без специального контроля**

за их движениями (См. «ММ», стр. 38). Доминирование воображаемого представления запрограммированного звучания касается и в плане достижения невероятной скорости в технике игры на инструментах и в достижении правильного распределения голосов в исполнении полифонии. И не забывайте также о том, что из-за захватости рук и корпуса чаще всего возникают профессиональные заболевания у музыкантов и общие проблемы со здоровьем.



Материальное сопровождение для изящной техники

В XX – XXI веках окончательно сложился эталон культуры звука в классической и фламенко школах игры на гитаре, при царствовании которого неоспоримо используется **ногтевой способ игры на инструменте**. При этом не стоит забывать о том, что основную силу звучания берёт на себя подушечка пальца, а ноготь только придаёт чёткости атаке звукоизвлечения. Поэтому длина ногтей не должна быть очень большой. Очень длинные ногти уменьшают объём звучания гитары, создавая похожий игре плектром звук. При этом у тех гитаристов, которые пользуются постановкой «стрелок», при игре на басовых струнах появляется неприятный скрежет, издаваемый трением ногтя об канитель струны. А если вдруг сломается короткий ноготь у гитариста, то это конечно же создаст для него некоторые трудности при игре на инструменте и некоторые потери в качестве звука, но этот гитарист сможет выступить на концерте. А с **длинными ногтями**, сломав ноготь играть практически не возможно. Плюс ко всему использование не очень длинных ногтей на **правой руке** делает разницу в длине ногтей на **правой и левой руках** не очень заметной (на левой руке ногти должны быть подстрижены очень коротко).

Иногда гитаристы пользуются в случае поломки ногтя пластиковой налейкой (очень популярны в этом случае кусочки из пинг-понговых шариков), но это не очень надёжная замена, хотя в случае с **длинными ногтями** другой альтернативы спасти выступление просто не существует! Если Вы всё-таки будете использовать **накладные ногти**, то пользуйтесь только безопасным клеем! Ведь в состав некоторых клеев входят очень агрес-

сивные химические элементы, способные серьёзно и даже непоправимо повредить *структуре* Ваших ногтей.

Обратите внимание на то, что *поломка ногтей* чаще всего случается при открывании замков в дверях, при поднятии тяжёлых вещей, а также и в других нижеуказанных случаях. Поэтому приучитесь:

- открывать замки в дверях левой рукой, особенно в темноте. И когда будете делать «опасные» манипуляции левой рукой, обратите внимание на количество царапин и заусенец, которые могли бы появиться на ногтях на правой руке, если бы Вы выполняли эти манипуляции именно ею.
- Если Вы поднимаете тяжёлый чемодан, то сначала крепко сожмите его ручку и попробуйте слегка приподнять.
- Приучитесь ни в коем случае не сдирать при помощи ногтей всяко-го рода наклейки и т. п.
- А об удовольствии «грызть ногти» нужно раз и на всегда забыть.
- Осторожно зажигайте спички или зажигалку, чтобы огонь не коснулся ногтя.
- И поаккуратнее обращайтесь с химическими жидкостями (моющими средствами, например), которые могут негативно повлиять на здоровье ногтей. Используйте резиновые перчатки в таких случаях.
- Пользуйтесь только *индивидуальной пилкой для ногтей* и ни в коем случае не давайте никому ею пользоваться во избежание заражением грибкового заболевания (кстати, старайтесь не употреблять антибиотиков, способствующих развитию грибковых заболеваний, применение которых некоторые врачи назначают по любому поводу). Добавлю к этому, что следуя Магическим практикам, ногти и волосы несут колоссальный объём индивидуальной информации, которую *крайне нежелательно смешивать с энергетикой другого человека*. И конечно же запретите себе посещать маникюрные салоны; **обрабатывайте ногти только сами и только своими собственными инструментами для обработки ногтей!**

Если у Вас от природы слабые ногти, то не надо отчаиваться. Начните заниматься на *гитаре* используя ногтевой способ звукоизвлечения и ногти сами укрепятся подобно мускулатуре при занятиях в тренажёрном зале.

Важно также, кроме приобретения *индивидуальной формы ногтей*, подобрать и индивидуально допустимую *минимальную и максимальную длину ногтей*, позволяющую гитаристу чувствовать себя комфортно на сцене и добиться максимально качественного звучания инструмента. Узнав допустимую индивидуальную амплитуду в *длине ногтей*, гитарист-исполнитель будет избавлен от ежедневного её поиска.

Длина ногтей на каждом пальце может немного отличаться (это зависит от индивидуальных физических особенностей строения правой руки).

Также научитесь качественно *шлифовать ногти*.

Частая подточка и шлифовка ногтей выявляет неуверенность и неопытность гитариста, а иногда даже является и показателем нервозности, что-то вроде привычки «грызть ногти». Поэтому, если вы не можете без этого обойтись, хотя бы не делайте этого на людях, ведь Мастер должен всегда производить уверенное в себе впечатление. Достаточно будет *подтачивать и подшлифовывать ногти пару раз в неделю*, если конечно не появятся непредвиденные заусеницы или сломы, от появления которых нужно научиться как можно тщательнее оберегаться.

Советую не производить «генеральную» подточку ногтей перед самым выходом на сцену, – иногда это может вызвать непредсказуемые ощущения. Лучше это сделать за день раньше или хотя бы за несколько часов, чтобы было время качественно позаниматься на инструменте перед выходом к публике.

Для ощущения и развития силы удара по струне и ощущения качества звукоизвлечения подушечкой пальца, иногда, когда нет концертных выступлений, можно совсем укоротить ногти и позаниматься, применяя безногтевой способ извлечения звука на гитаре.

Очень важно для Мастера выбрать правильный индивидуальный музикальный инструмент. Мастер сам подберёт и купит себе индивидуальный музикальный инструмент с горячим сердцем, подобно тому, как выбирали личное эксклюзивное вооружение средневековые рыцари, на приобретение которого Мастеру иногда приходится скрупулёзно накапливать соответственные средства, и его ни в коем случае не устроит рационализм артиста-ремесленника, которого устроит обобщённый средний вариант «как у всех» и суждение «лишь бы не особо потратиться», подобно вооружению обычного солдата в современной армии.

В плане современной классической гитары существуют общепринятые стандарты, представленные ещё в конце XIX века испанским мастером-изготовителем гитар Антонио Торресом, который подобно знаменитым семьям изготовителям струнно-смычковых инструментов из Кремоны Страдивари, Гварнери и Амати нашёл наиболее сбалансированное звучание между высокими и низкими звуками гитарного звукового диапазона, что также позволило ещё и усилить громкость звучания инструмента. Эта торресова конструкция остаётся основной моделью для изготовителей классических гитар на протяжении последних ста лет, с небольшими поправками на некоторые индивидуальные «причуды».

Далее рассмотрим в деталях важные критерии для правильного выбора индивидуального инструмента. Верхняя дека гитары, как и других струнных инструментов должна быть сделана из ели или кедра (отмечу, что некоторые Мастера-изготовители гитар считают, что инструмент с декой из кедра со временем теряет качество звучания, но я не могу ни подтвердить этого лично, ни опровергнуть, т. к. лишь однажды у меня была гитара испанского изготовления с кедровой декой, которой я пользовался всего около одного года), а нижняя дека и обечайки, помимо традиционного использования палисандра в их изготовлении, могут быть сделаны из кипариса (гитара фламенко), из ореха, клёна, вишни или других пород дерева.

Верхняя дека не должна быть слишком тонкой. Некоторые изготовители гитар обманывают покупателя таким образом, что тонкая дека выдаёт громкий звук и высокий вибрационный резонанс за счёт своего наибольшего колебания, но через некоторый срок тонкая дека деформируется и даже трескается под напряжением, созданным *натяжением струн*.

В грифе гитары желательно должна быть встроена вставка из очень твёрдой породы дерева (которая может быть сплошной от задней части до накладки на гриф или спрятанной внутри грифа) как гарантия, что гриф со временем не изогнёт жестокое напряжение струн. Но в то же время, по весу гитара должна быть достаточно лёгкой для облегчения звукоизвлечения исполнителю в плане *приёма игры vibrato* и художественной обработки звука.

Не «ломайте особо голову» над тем, из каких материалов и пород дерева сделан инструмент (конечно же дерево должно быть достаточно и по должностной технологии выдержанным и высущенным естественным, а не искусственным путём), ведь иногда изготовленный из безупречного мате-

риала инструмент может звучать весьма посредственно, а сделанный из недорогих материалов инструмент может издавать потрясающее звучание. По этой же причине я не советую заказывать, чтобы Вам изготовили конкретный музыкальный инструмент, лучше выберете из уже законченных и реально звучащих. А внешний вид инструмента может быть совершенно обычным, не обращайте внимание на это особо, ведь главное то, как этот инструмент звучит! Непрофессионалов часто как раз больше интересует внешний вид музыкального инструмента, но Вы – практик. Сравните себя с охотником, которого крайне интересуют рабочие качества охотничьей собаки, а не цвет и длина её шерсти, противоположно тому, что на городских выставках собак как раз интересует более всего внешний вид определённой породы.

Струны я советую использовать *нормального натяжения*. Это способствует достижению *певучего звучания*, используя *вибрато*, приём игры, который многие классические гитаристы не считают важным и не используют должным образом. Да и комфортное и расслабленное пребывание левой руки на *грифе гитары* крайне важно.

Струны сильного или очень сильного натяжения звучат чуточку громче, но не на столько, чтобы «в это упираться». Они затрудняют использование *натурального строя* за счёт *повышения или понижения звука*. При смене позиций на *струнах сильного натяжения* ярче воспроизводится характерный скрип канители басовых струн. Но для гитаристов, которые не научились извлекать звук с *чёткой атакой*, такой *тип струн* может немного сгладить этот технический недостаток. Для *аккомпанемента* *струны сильного натяжения* может быть не так уж и плохи, но не забудем и о том, что гитара сделана из дерева, и такой тип *струн* может со временем деформировать *верхнюю деку* и *гриф*, да и сами эти *струны* изнашиваются быстрее своих «собратьев» *нормального натяжения*.

Струны со слабым натяжением не годятся для нормального использования, но могут быть полезными для начинающих «с нуля» гитаристов, особенно маленьким детям до тех пор, пока их руки не приобретут достаточную силу, а кончики пальцев левой руки не отвердеют, что даёт возможность перейти к использованию *струн с нормальным натяжением*.

Струны со шлифованными басами, которые не издают *характерного скрипа* при смене позиций и предназначенные для *студийной звукозаписывающей работы в цифровом виде*, я вообще не рекомендую использовать. Звук их тусклый, подобен *старым струнам*, а добавленный *цифровой блеск*, благодаря техническим достижениям в звукозаписи, придаёт неестественности изначально божественному звучанию *гитары*. Лучше

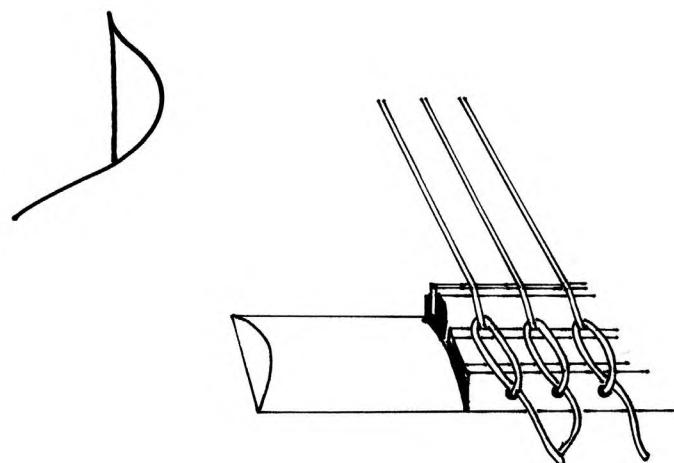
научитесь чисто менять позиции на струнах с нормальной канителью на басах при помощи техники, упомянутой выше в этой Главе. А об использовании на концерте струн со шлифованными басами вообще не хочу вести речи.

Встречаются комплекты струн с канителью на третьей, второй и даже первой струнах. Такой аккорд звучит ярко и сбалансированно вместе с басовыми струнами, но при исполнении на таких струнах появляются свои неоправданные трудности, да и по моему мнению, должна быть разница между басами и дискантами, – это даёт больше возможностей исполнителю в использовании различных тембров инструмента. Плюс, звучание обычных дискантовых струн наиболее приближено к первозданному тембру классической гитары, когда использовались натуральные жильные струны, которые в наши дни чрезвычайно сложно достать и которые ещё и крайне быстро изнашиваются, да так, что замучаешься их менять, из-за чего в эпоху их необходимой популярности некоторые гитаристы отказывались от использования традиционных жильных струн в пользу металлических, жертвуя эстетикой привычного тёплого и завораживающего звучания классической гитары (в те времена даже существовала эстетическая характеристика звучанию классической гитары с металлическими струнами – «малиновый звон»). Одним из таких «отказников-металлистов» был даже великий гений Аугустин Барриос. С появлением нейлоновых дискантовых струн эта проблема исчезла сама собой.

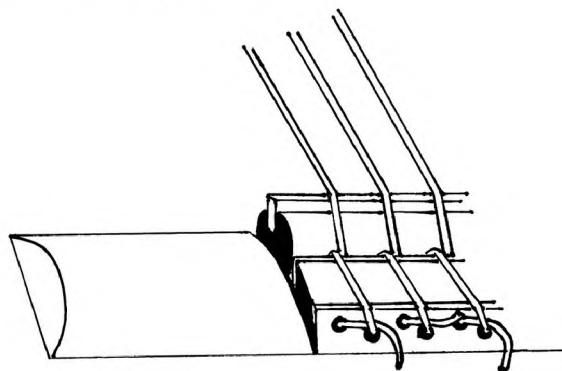
Мне тоже пришлось начинать обучение игре на гитаре с металлическими струнами. В те времена уже вовсю использовались нейлоновые струны, но в провинциальном городе Советского Союза их было совсем невозможно купить, а у спекулянтов стоимость нейлоновых струн была запредельно высока (мой дядя мне даже посоветовал попробовать использовать в качестве дискантовых струн внешне схожую с ними рыболовную леску, но эксперимент не удался: леска просто вытянулась, а затем лопнула). Лишь при поступлении в Музикальное Училище при Московской Государственной Консерватории имени П. И. Чайковского я вынужден был окончательно перейти на использование нейлоновых струн, что было обязательным атрибутом для игры на классической гитаре. Признаюсь честно, что поначалу мне не особо понравилось звучание гитары с такими струнами. Даже в Москве существовала проблема со свободной покупкой нейлоновых струн. Струны отечественного производства не лежали на прилавке, а заранее распределялись по грязным рукам спекулянтов. Оставалось только по возможности часто приходить к открытию магазина «Лейпциг», где примерно пару раз в месяц в музыкальном отделе, если повезёт, была возможность приобрести раскупавшиеся мгновенно нейлоновые струны производства Германской Демократической Республики, кстати прекрасного качества.

В подборке *марки струн* нужно поэкспериментировать, чтобы подобрать оптимальное по мнению каждого Мастера звучание инструмента. Стоимость продукта – не показатель того, что нужно на самом деле. Подходящие Вам *струны* могут быть и недорогими. Подборка *индивидуального комплекта струн* также может зависеть и от *музыкально-эстетического стиля*, которому Вы отдаёте предпочтение.

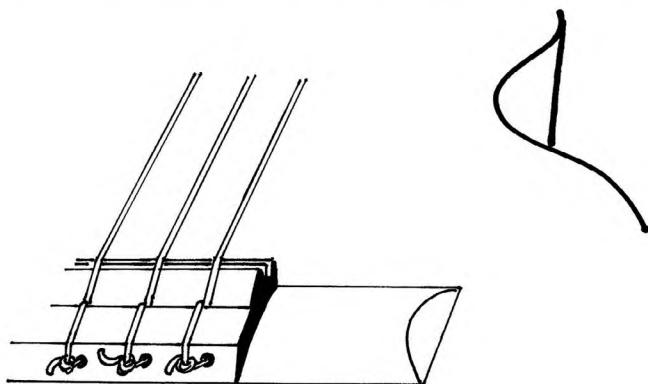
Пусть не считают нас «скрягами», но нет необходимости часто менять *струны* на новые, а я раскрою один секрет, который поможет во много раз увеличить срок их службы, и пусть не обижаются на меня за это продавцы музыкальных аксессуаров. Речь идёт о *басовых струнах*. Створим простейший узелок, оставив «хвостик», который нужно повернуть подальше от деки, чтобы не создавать дребезжащего резонанса. Через несколько дней занятий звучание *струны* теряет свою яркость, а в районе соприкосновения с ладами возникает угроза разрыва *канители*, что неизбежно повлечёт за собой покупку и замену этой *струны* на новую. Прежде чем это случится, следует ослабить струну и, не вытаскивая из колка, передвинуть её в районе узелка примерно на один миллиметр, а затем натянуть и настроить. Вас удивит звучание передвинутой *струны*, которое приблизится к звучанию новой! Эту манипуляцию можно будет повторять до тех пор, пока не иссякнет «хвостик» узелка, а потом следует снять *струну* и натянуть снова, перевернув её, соответственно оставив «хвостик» для дальнейшего повторения процесса, описанного чуть выше в этом параграфе. И чем дольше Вы играете, используя *те же самые струны*, тем чаще надо перемещать местами басы из-за изнашивания их *канители*.



Такую же точно несложную операцию Вы можете легко проделывать и при использовании набирающей всё большую популярность в наши дни у мастеров-изготовителей классических гитар конструкции крепления струн на подставке гитары с двумя отверстиями (такая конструкция получше держит страй гитары и пусть на чуть-чуть, но улучшает качество звучания инструмента благодаря исключению лишней петли-«посредника» в креплении струны к подставке).



А у дискантовых первой, второй и третьей струн завяжем узелки, чтобы они не имели шанса выползать, расстраивая инструмент.



Дискантовые струны служат долго, так что за их положение можно быть спокойным. Можно для страховки от разрыва струны на месте верхнего и нижнего порожков, через некоторый промежуток времени подрезать на миллиметр – два струну в районе нижнего порожка, затем завязать узелок и натянуть эту струну вновь. Со временем дискантовая струна из-за контакта с ладами приобретает неровности и разницу в толщине в

микроскопическом виде. Когда эти приобретённые изъяны начнут влиять на *строй и тембр, струну* следует заменить.

Вставляя кончик струны в отверстие *колка*, тоже нужно обязательно *закрепить простой узелок* для того, чтобы струна постепенно не выползала из этого отверстия, нарушая *строй гитары* во время игры. Плюс ко всему этому, такое очень немудрёное крепление струны даёт возможность быстро её поменять (некоторые гитаристы таких «вензелей наворотят», что потом очень сложно бывает вынуть *кусок порванной струны из отверстия колка*), ведь на сцене иногда случается неожиданный разрыв струны, а жаждущая продолжения концерта публика весьма нетерпелива, и не стоит испытывать особо терпение её представителей. Натягивая струну на *колок*, следует следить за тем, чтобы она ложилась ровно, - это также повлияет на качество и устойчивость *строя гитары*: чем ровнее накручивается *струна на колок*, тем устойчивее будет *строй*. Советую наматывать *струны на колки* от *узелка* с противоположной стороны от соприкосновения *струны с верхним порожком*: (если рассматривать с позиции нормального положения гитары) *1-ю и 4-ю струны* наматывайте по направлению вверх от *узелка*; *3-ю и 6-ю струны* по направлению вниз; а *2-ю и 5-ю струны* согласно индивидуальной конструкции *головки грифа* Вашей *гитары*.

Поменяв *струны на новые*, у Вас на один – два дня возникает проблема с *удержанием строя гитары*. Если это очень мешает, то меняйте их постепенно или сначала поменяйте *дисканты*, а через пару дней – *басы*, *строй* которых более устойчив. Новые, только что поставленные *дисканты* звучат чуть тусклее, но через день–два–три, они приобретут нужный «блеск».

Не выбрасывайте немедленно *старые струны*, которые можно использовать для учеников в классе в случае, когда у кого-нибудь из них вдруг случится *обрыв струны*.

У некоторых исполнителей существует проблема с повышенным потоотделением рук, из-за которого быстро засоряется *канитель басовых струн* и они теряют яркость звучания. Кто-то из гитаристов использует тальк, чтобы не прилипали руки при обильном потоотделении; кто-то применяет вазелин, чтобы наоборот пальцы лучше скользили, но в обоих этих случаях *басовые струны* очень быстро и обильно загрязняются, теряя при этом яркость звучания. Существуют дорогостоящие специальные жидкости для очистки *струн*, которые можно заменить немного разбавленным

спиртом или водкой: смачиваем ватку и протираем, заранее подложив целлофан или пластик для защиты лака корпуса гитары от «агрессивной» жидкости. А очень грязные басы можно снять; положить в кастрюлю с водой; довести до кипения; просушить; поставить на место и они зазвенят вновь. А лучше, **приучитесь мыть руки и не использовать крема для рук перед игрой на инструменте**. Это поможет продлить качество звучания струн.

Мытьё рук перед воплощением Божественного звучания музыкального инструмента, можно использовать как Магический ритуал для смывания всего обыденного для перехода в волшебный Сценический Мир. Не давайте играть никому на своём инструменте, особенно перед концертом. А если и кому-то Вы всё-таки позволяете прикасаться к *струнам* Вашего инструмента, то пусть это будут настоящие Мастера или Ваши дети, или же Ваши лучшие ученики, которые также «от плоти и крови». За одно, хочу посоветовать отказаться от приветственных рукопожатий перед выходом на сцену. Мытьё рук после рукопожатий тоже не поможет, ведь если Вы разыгрались и настроились эмоционально и физически к выходу перед публикой, такой водяной акт может Вам навредить. Да и вообще приучитесь в любой жизненной ситуации пожимать руку только действительно близкому и дорогому для Вас человеку, не уподобляйтесь бесмысленному постоянному использованию рукопожатия, как это принято в «рабоче-крестьянской среде». Рукопожатие – это вход в энергетическое пространство другого человека, а нужен этот контакт Вам лично или нет, – советую хорошо подумать.

Металлические порожки-лады гитары должны быть ровными и не очень высокими. Их края не должны быть острыми и не должны царапать пальцы исполнителя. Популярные в последнее время *сужающиеся к точке соприкосновения со струной* лады теоретически прекрасны в плане предоставления гитаристу возможности пользоваться идеально уравновешенным хорошо *темперированным строем*. Но! На практике не так много гитаристов смогут быть удовлетворены только подобным фортепиано чистому *темперированному строю* инструмента. А в таких стилях, как фламенко, блюз и т. д., игра без использования элементов *натурального строя* вообще не реальна. Плюс, для профессионального музыканта, который много занимается на своём музыкальном инструменте, приходится время от времени *шлифовать* лады гитары, а после первой же *шлифовки* вся идея использования *сужающихся к точке соприкосновения со струной* ладов теряет всякий смысл. Да и не будешь же менять лады каждые полгода-год! Поэтому, практичней всего пользоваться инструментом с *традиционными плоскими ладами*.

Колки гитары должны быть максимально качественными.

- Во-первых, чтобы хорошо держать *строй*.
- Во-вторых, чтобы сам *строй* был идеальным. Не понимаю мистицизма этого процесса, но качество колков в действительности влияет на качество *строя* инструмента (был такой случай в моей практике).

Колки могут влиять на возникновение «волчков» – когда при качественно поставленных железных ладах-порожках на некоторых из них возникает резонансное дребезжание, вызванное резонансом с каким-нибудь колком.

Для долговечного использования *механизма такого типа колков* нужно регулярно осуществлять их смазку: лучше вазелином, но подойдёт также солидол или моторное масло. Когда меняете *струну*, смажьте *механизм колка* вазелином или другой смазкой, а затем хорошо вытрите салфеткой (небольших остатков смазки будет достаточно для *настройки* в период между сменой *струн*, ведь всё же это не автомобильный мотор).

Деревянные колки, подобные скрипичным или виолончельным, традиционно используемые некоторыми исполнителями в *стиле фламенко*, не создают резонансное дребезжание, отлично держат *строй*, но в случае, когда во время игры нужно чуть-чуть подстроить *струну*, – с таким типом колков сделать это просто не реально. Для их прочной притирки, можно использовать *канифоль* или в крайнем случае – *мел*.

Строй гитары проверяется путём проверки соответствия звучания *флаголета* на XII-ом ладу со звучанием *прижатой на этом же ладу ноты* на каждой из *струн*. Унисон должен быть в идеале или хотя бы максимально приближённым к идеалу. Но каждый инструмент всё равно чуточку отличается в плане *строя*. Поэтому, для идеальной *настройки* нужно добиться компромисса между *строями аккордов* *Mi* мажор в *первой позиции* и с баррэ *Соль* мажор на III-ем ладу. Довольно часто встречается *интонационное несоответствие* между *нотой Соль* (3-я открытая струна) и *нотой Соль* *диез*, прижатой на I-ом ладу 3-й струны, что представляет неудобство при игре в как раз частоупотребимых в гитарном репертуаре тональностях *Mi* мажор и *Mi* минор. Но это есть некоторое проявление несовершенства *темперированного строя*. Также качество *строя* гитары зависит от качества *струн*, но не значительно и, если при выборе гитары её мастер-изготовитель или продавец намекает на погрешности

в строе гитары из-за качества струн, – лучше откажитесь от покупки такого инструмента. Настрой влияет и расстояние между струнами и грифом, которое не должно быть больше обычного. На гитаре фланенко с лёгким кипарисовым корпусом это расстояние чуть меньше, но естественное из-за такой «близости» дребезжание струн на этом типе инструмента не такое беспокойное, как на классическом типе гитар.

Отмечу, что для обучения детей игре на гитаре нужно с первых уроков начинать приучать их *настраивать свой инструмент*. Сначала определять: *завышен или занижен строй струны*. Затем *научиться настраивать по унисонам*. Ну, а затем и по октавам; по конкретному аккорду; по флаголетам и по соответственным их *высоте звучания открытым струнам*.

В данный момент существует множество приспособлений-приборчиков, позволяющих очень точно *настраивать инструмент*, которые безусловно помогают в плане *настройки* при участии в гала-концертах, например, когда бывает так, что совершенно не возможно уединиться в бесшумном месте для *настройки инструмента*. Советую не увлекаться этими техническими достижениями человечества, а практиковать *настройку* доверяя своему слуху, чтобы не быть зависимым от «искусствий» технического прогресса. В наш компьютерный век даже существует проблема у молодых музыкантов, что без специального устройства они просто неспособны хорошо *настроить* свой музикальный инструмент, и с каждым годом таких «жертв» технического прогресса становится всё больше среди вновь поступивших ко мне студентов. Этого ни в коем случае нельзя допускать исполнителю, желающему стать профессиональным музыкантом!

Для исполнения некоторых произведений для гитары нужно *перестраивать* одну, две или три струны. Нужно научиться делать это быстро и менее заметным для публики. И не забудьте вернуть *строй* в обычное состояние для исполнения *следующего произведения*, запомните хорошо наизусть или отметьте это возвращение в партитуре (иногда под влиянием приятного ощущения от аплодисментов мы забываем о технической стороне концерта). А иногда требуется и *микроподстройка* некоторых струн для конкретного музикального произведения, например шестая струна, *перестроенная на ноту РЕ* в произведении в РЕ мажоре может быть *подстроена* чуточку выше, чем для пьесы в РЕ миноре. Здесь надо руководствоваться только своим слуховым чутьём.

Быстрое и точное умение *настраивать инструмент* – это результат постоянной практики. Однажды, один мой коллега по работе, преподаватель по классу скрипки опаздывал на работу, позвонил мне и попросил *настроить скрипку* ученику к его немного запоздалому приходу. Мне казалось, что я смогу это сделать без труда, но к моему изумлению *настройка* далась с большим трудом. А попробуйте для эксперимента попросить настроить вашу *гитару* профессиональному пианисту, никогда не делавшему этого ранее. Тогда увидите, что человеку с отличным слухом и артистическим опытом, но не практиковавшим *настройку гитары*, это удастся с большим трудом, а может случиться и неудача на этом поприще. Во всём нужна тренировка.

Для достижения более яркого звучания, *струнные инструменты* можно *настраивать* чуть выше (см. «ММ», стр. 39), по крайней мере не отказывайтесь сразу от такого рода *перестройки инструмента*, но попробуйте, – может Вам придётся по душе такое звучание.

Чтобы исполнитель «не заблудился» на *грифе гитары*, существуют *точки-ориентиры*. Не нужно стесняться их присутствия. Некоторые, особенно начинающие гитаристы считают, что настоящий маэстро должен обходиться без *ориентиров на грифе* и иногда ошибаются в смене позиций. Мастер тот, кто достойно представляет своё искусство на сцене и не важно, есть у него *ориентиры на грифе* или нет. *Ориентиров* не должно быть много, что тоже может сбивать с толку. Считаю достаточным их присутствие только на *седьмом ладу* или на *седьмом и двенадцатом ладах*.

Из индивидуальных «причуд» можно подобрать удобную для Вас лично толщину *грифа гитары* и чуть-чуть больший или меньший диапазон (расстояние от верхнего порожка до подставки). Величина корпуса *гитары* также может немного варьироваться в зависимости от роста Артиста, размера его руки или пожеланий в вопросе извлечения более глубокого звучания или звука порезче.

А вот для детей нужно выбирать *гитару* соответственно росту ребёнка. Конечно, можно поставить *калодастр на пятый лад*, например на *гриф гитары* нормальных размеров, но такой «трюк» желательно применять только в экстренных случаях (когда не окажется в наличии инструмента нужного размера для ребёнка пришедшего на занятия без своего инструмента по каким-то причинам), а для обычных занятий нужно приобрести

инструмент адекватных размеров, позволяющих обеспечить правильное положение корпуса и постановку рук ребёнка.

В наше время не так уж важен у инструмента громкий звук, а гораздо важнее присутствие благоприятного слуху тембра и баланса между басами, средними и высокими звуками. Слух современной публики оглушён громким звучанием музыки и даже в небольших и с хорошей акустикой залах нас иногда просто обязывают использовать микрофон. Раньше некоторые гитаристы для концертов использовали инструмент с громким звуком, а для записи в студии – с красивым ровным тембром. Поэтому в современных условиях сила звука гитары конечно же актуальна, но не настолько, как это было в давние и не совсем давние времена.

Не советую приобретать гитару с отверстием в верхнем углу обечайки. Это помогает услышать реальный звук, издаваемый вашим инструментом, ведь гитарист находится позади гитары и слышит лишь часть извлекаемого им звучания, а точнее, – такое отверстие играет роль некоего сценического монитора. **Минус этого изобретения:** когда вы извлекаете очень громкий звук, то звучание аккордов может потерять сбалансированную динамику и длительность звучания разных струн. Ещё таким образом некоторые мастера-изготовители гитар «водят за нос» неопытных покупателей, очаровав необычайно громким звучанием, а тем, кто несколько шокирован наличием отверстия, предлагают прикрыть его, а за тем открыть и ощутить разницу в силе звука инструмента.

Некоторые исполнители используют гитары с дополнительным количеством басовых струн (3 – 4 струны) с более широким грифом или с дополнительным грифом. Теоретически это удобно и расширяет технические возможности исполнения на инструменте, т. к. можно приобрести открытые басы, настроенные на ноты Ре, До, Си, Фа, Соль, Ми бемоль и т. д. Но практически дополнительные басы создают неприятные резонансные обертоны, и требуется постоянно звучание этих басов заглушать, что создаёт большие технические трудности в использовании таких конструктивных дополнений, чем возможности пользоваться их удобствами. **Оптимально на гитаре должно быть шесть или семь струн.**

Не обязательно приобретать инструмент знаменитого мастера или очень известной марки. Нас часто «оболванивают» рекламой. А ведь даже основная и любимая скрипка Никколо Паганини, имеющего финансовые возможности купить себе лучший из лучших инструментов самого

известного изготовителя сольных скрипок Маэстро Страдивари (и таковые у него также были) создана хорошим, но заметно уступающим славе Страдивари мастером Джузеппе Гварнери дэль Джезу, с уникальнейшим и неповторимым звучанием. Многие мастера и фабрики дарят свои музыкальные инструменты известным Артистам для поднятия своего коммерческого статуса. Доверяйте больше собственному чутью и зову сердца, не поддаваясь на рекламные уловки. Меняйте инструмент, если это нужно, верность в данном случае не корректна. Со временем меняются наши взгляды на идеал в звучании. Да и для концертирующего исполнителя лучше иметь крепкий и надёжный в работе музыкальный инструмент, а антиквариат, требующий особого ухода, лучше оставить уважаемым коллекционерам и музеям. Заметьте, что новый, только что изготовленный музыкальный инструмент со временем будет звучать немного лучше, т. к. для того, чтобы клей и лак высохли окончательно, потребуется время, а верхняя дека должна «привыкнуть» к постоянной *вибрации*, которая в свою очередь постепенно с годами эксплуатации инструмента должна достичь своих максимальных параметров.

Несколько важных советов по сохранению «здоровья» музыкального инструмента, чтобы он служил Вам верно и долго.

- Всегда и везде оставляйте свой музыкальный инструмент в надёжном положении; не ленитесь и приучитесь в любой перерыв в занятиях класть его в футляр; никогда не оставляйте инструмент лёжа на диване или стоямья на стуле например, чтобы ни ребёнок, ни домашнее животное, ни пьяный друг или подруга не имели никакой возможности нечаянно навредить ему; да хоть случись землетрясение, – Ваш инструмент в любой момент должен быть защищён от любого рода потрясений, оставаясь в целости и сохранности.
- Не советую пользоваться *мягкими чехлами* вообще; используйте только надёжный *жёсткий футляр* и не важно, что вес *футляра* частенько превышает вес самого инструмента, – лучше приложить физические усилия для сохранности Вашего инструмента, чем потерять его вовсе.
- *Сценические подставки для гитар*, на которых *гитары* представляются во всей своей красе, – эстетически привлекательны, но крайне ненадёжны для сохранности инструмента в целости. Поэтому пользоваться ими лучше лишь при необходимости, – в случае замены (с осторожностью!) одного инструмента на другой не прерывая сценического действия.

- Особенно обратите внимание в плане сохранения музыкального инструмента в моменты перевозки его в транспорте. В самолёте под любым предлогом берите инструмент с собой в салон, а перед полётом ослабьте струны для того, чтобы при перепадах давления в моменты взлёта и посадки не повредить состоянию находящейся под напряжением от натяжения струн верхней деки.
- Берегите инструмент от воздействия солнечных лучей (обратите особое внимание на положение инструмента в автомобиле в жаркий солнечный день).
- Исходя из «мифов» по вопросу благоприятного климата для музыкального инструмента, существует поверье, что влажная среда вредит его «здоровью», но это не правда, если конечно не хранить его во влажном подвале с плесенью; но позаботьтесь лучше оберегая свой инструмент от воздействия на него излишне сухой среды, которая реально его «кубивает». В отапливаемом помещении держите инструмент как можно дальше от источника отопления (печи, камина или батареи), а рядом с источниками отопления поставьте открытые ёмкости с водой для повышения влажности в помещении.
- Придя с мороза в отапливаемое помещение оставьте на полчаса инструмент в футляре; а затем вынув его из футляра, не играйте на нём до тех пор, пока инструмент не нагреется до близкой к окружающей среде температуры.



В качестве заключения к этой Главе

Хочу посоветовать Мастеру не останавливаться на достигнутом и постоянно расширять поиск новых собственных *технических* открытий. А поэкспериментировать полезно с любым материалом, ведь вечно копаться в одном и том же – это есть путь к безумию – явлению, хорошо охарактеризованном великим Альбертом Эйнштейном: «продолжать делать одно и то же, ожидая иного результата». Ищите, экспериментируйте, не бойтесь делать слишком новаторских, даже «сумасшедших трюков» в исполнительской деятельности.

Студентам музыкальных колледжей и консерваторий, большинство из которых уже сформировались как профессиональные музыканты, в случае, если Ваш учитель не одобряет новаторских изысканий, предлагаю создать два исполнительских варианта художественного произведения: один – для учителя; другой, новаторский – для себя. Ваш учитель тоже по-своему прав, приучая своих студентов к эстетически *правильному видению сложившихся веками канонов исполнительского искусства* для того, чтобы в последствии будущий Артист чётко знал границу между ПРЕКРАСНЫМ и ВУЛЬГАРНЫМ.

Не бойтесь критики в Ваш адрес. Объясню – почему. Сначала попытайтесь разделить людей из Вашего окружения на **две группы**:

1. Те, кто находится по эту (воспроизводящую концертные исполнения) сторону сцены. В эту группу входят Ваши коллеги-исполнители и преподаватели (если Вы параллельно занимаетесь преподавательской деятельностью); продюсеры; критики, многие из которых несостоявшиеся Артисты и они Вам очень сильно завидуют; Ваши ученики.
2. Искренняя и благодарная публика, которая приходит на концерт для того, чтобы насладиться Вашей игрой, повысить свой культурный уровень или просто отдохнуть.

Часто бывает так, что исполнитель обращает большее внимание на мнение **первой группы** людей из своего окружения, а ещё бывает и так, что исполнитель строит манеру своего представления на сцене в полностью зависимом ключе от мнения этой группы. Это крайне неверная позиция для Мастера! Раскрою Вам один секрет. Если после концерта Вас не критикуют, а коллеги снисходительно одобряют Ваше исполнение, мол: «молодец братан!», – это означает, что Вы выступили крайне посредственно, на общепринятом усреднённом для ремесленника уровне. **Но!** Если коллеги перестают с Вами здороваться, – это означает, что Вы находитесь на правильном пути! В конце концов, настоящий Мастер остаётся один в кругу недоброжелателей-ремесленников (которым свойственно сбиваться в «стай» единомышленников и атаковать «единым фронтом») и лишь такого же уровня Мастера или молодые, по-настоящему перспективные на получение в будущем звание Мастера исполнители, смогут по достоинству оценить Вашу игру, но таковых может совсем и не быть в **первой группе** Вашего окружения. И такое положение дел вполне естественно и нормально. Ведь настоящий Мастер подобен самому Богу-Творцу, – Единственному и Неповторимому. А пройдёт немного времени и Ваши

недоброжелатели-ремесленники начнут копировать все Ваши достижения, выдавая их за свои собственные (многие «умные» ремесленники как в области искусства, так и в мире научных исследований строят свою успешную карьеру «из кирпичиков», украденных из Мастерской Мастера). Не обращайте на всё это никакого внимания, не обижайтесь на неверное суждение и последующее «воровство» завистников-ремесленников, отдайте врагов в руки Того, кто должен заниматься наказанием провинившихся соответственно содеянному – Дьяволу! (См. Главу II этой книги). Занимайтесь новыми проектами, придумывайте необычные технические и исполнительские «трюки» даже не обращая внимания на каноны, установленные Великими Мастерами-предшественниками (ведь Вы – это Вы, а Они – это Они, да и Эстетика мира меняется по прошествии времени, а сформировавшийся Мастер защищён от воплощения вульгарности своим знаниями и умениями) для того, чтобы Вас помнили, обсуждали, осуждали и копировали недоброжелатели; и полюбили люди из **второй группы** Вашего окружения – ЛЮБИМОЙ ПУБЛИКИ, без которой Артисту не жить и благодаря которой Вы завоёываете то, что называется УСПЕХОМ! И не в коем случае не поступайте подобно завистливому ремесленнику, – Мастер обязан быть дружелюбным со всеми, включая друзей, врагов и тех, кого совсем не знает и обязан дать «руку помощи» любому из них; быть выше каких-либо интриг и никогда не отвечать людям в стиле «око за око...»

Заполучив в руки Магический Трезубец настоящий Мастер получает право на перевод реального времени в лоно Божественного Безвременья, а секрет такого перехода я подробно описал в «ММ» (см. стр. 68 – 69):

