

165 советов Дэвида Расселла о технике гитарной игры

Антонио де Контрерас

Перевод с испанского Г. Нуждина сделан по изданию: Contreras, Antonio de. La técnica de David Russell en 165 consejos. Seville, 1998.

Внимание! Автор настаивает на том, что эти заметки — не теоретические основы техники и стиля Дэвида Расселла, а всего лишь конспекты его занятий, собранные и представленные в виде советов.

СОДЕРЖАНИЕ:

1. Введение
2. Техника
3. Левая рука
4. Правая рука
5. Музыка
6. Гармония
7. Ритм
8. Некоторые замечания по поводу стиля и формы
9. Методика занятий
10. Публичное выступление

Файл скачан с сайта aperock.ucoz.ru

Введение

С 1992 года Дэвид Расселл ведет ежегодные семинары в Севилье. Последний семинар, проходивший в 1997 году, послужил для нас своеобразным толчком: стало понятно, что пришла пора пересмотреть всю массу конспектов, которые накопились с первого его приезда. Тогда-то и возникла мысль опубликовать самые интересные тезисы — своего рода сводку идей или памятку гитариста, которые могли бы послужить отправной точкой для анализа техники выдающегося гитариста, а также подтолкнуть к размышлению профессионалов и любителей гитары. Однако подробное описание как стиля исполнения, так и методологических подходов этого музыканта заведомо не вписалось бы в рамки учебного пособия (хотя такая всеобъемлющая компиляция безусловно нашла бы свою нишу на скудном рынке современной гитарной литературы).

Таким образом, задача этой публикации не в том, чтобы проанализировать и дотошно описать педагогическую и концертную деятельность Дэвида Расселла. Она скромнее — предложить читателю конспекты, собранные нами за последние пять лет. Поэтому было решено отказаться от повествовательного стиля, который создал бы ложное ощущение чего-то окончательного и непреложного, в пользу коротких заметок, пронумерованных советов, объединенных одной темой. К тому же, через простоту и непосредственность этих советов мы попытались передать ту атмосферу открытости и естественности, что всегда царила на занятиях этого замечательного артиста.

Хотелось бы заранее извиниться за возможные неточности и ошибки в тексте: читатель поймет, что среди разрозненных конспектов одни записи будут точнее передавать идею Расселла, чем другие. В каких-то случаях формулировку автора удавалось записать слово в слово, и сейчас кажется, что в ней отразилась живая и непосредственная обстановка его занятий. В иных же обстоятельствах приходилось реконструировать идею на основании нескольких отдельных заметок.

Итак, учитывая огромный интерес, который вызывает фигура этого замечательного музыканта среди гитаристов всего мира, и на фоне полного отсутствия публикаций, посвященных изучению его гитарной техники, мы решились на свой страх и риск отдать в печать данные материалы, надеясь, что они послужат верой и правдой нашему читателю.

Техника

О технике в целом

1. Мы разучиваем специфические приемы в этюдах, им посвященных, а потом не можем справиться с теми же сложностями в других пьесах. Нужно научиться раскладывать сложности на отдельные технические элементы и, отработав их, уметь применять в любых ситуациях.



2. Каждый день следует отдельно упражняться в технике. Отрабатывая технические приемы в музыкальных произведениях, мы рискуем превратить их в «бег с препятствиями».



3. Следует добиваться того, чтобы в этюдах рука всегда вставала на свое место. Выступая с концертом, можно себе позволить небольшую ошибку, но никогда — играя технический материал. Нужно научиться вырабатывать хорошие привычки.



4. Заниматься кое-как — все равно, что пытаться подобрать упавшую монетку, не слезая с велосипеда: можно хоть сто раз проехать мимо нее, все равно не дотянешься. Нужно остановиться, слезть с велосипеда, подобрать монетку и тогда уже можно ехать дальше.



5. Напряжение мускулов обычно растет по мере появления технических сложностей. Чтобы избежать этого, разберите первый сложный момент, остановитесь, расслабьтесь и только после этого переходите ко второму, и т. д.



6. Если хоть раз вам удастся сыграть чисто, вам это будет удаваться всегда.



7. Подбирая аппликатуру, старайтесь добиться максимальной плавности фразировки. Поиграйте разучиваемую фразу по частям и посмотрите, где можно сделать маленькую паузу, а где нет. И уже в соответствии с этим подбирайте правильную аппликатуру.



8. Вот один из секретов, позволяющих подобрать удачную постановку пальцев: попытайтесь прочитать фрагмент в обратном порядке. Иными словами, подберите сначала удобное расположение пальцев для сложной позиции, в которую обычно затруднительно попасть, а потом восстановите фразу в нужной последовательности.



9. Во фразе с переменной позиции постарайтесь, чтобы она не пришлась на важный, кульминационный момент. Тогда обрыв звука будет не так заметен.



10. Если в пьесе есть чрезвычайно сложный фрагмент, исходите из того, что ваша задача — передать полноценную, законченную мысль. Суть игры не в том, чтобы исполнить все ноты, а в том, чтобы наполнить музыку смыслом и, играя ритмически точно, постараться передать этот смысл публике.



11. Распределите трудность между двумя руками. Иногда стоит разгрузить одну руку и перенести нагрузку на другую.

Левая рука

Смена позиции

12. Переходя в другую позицию, не акцентируйте первую ноту (конечно, если этого не требует текст пьесы). Зачастую мы акцентируем те или иные ноты механически, не задумываясь, в самых неподходящих местах.



13. Лучше смириться с тем, что вы «опоздаете» на следующую ноту, выполнив сложную смену позиции, чем пытаться выиграть время и урезать предыдущую. Чрезмерно укорачивая звуки, мы заставим публику обращать внимание на самые сложные моменты!



14. Если приходится укорачивать какую-то ноту, попытайтесь исполнить ее чуть тише, немного повибрируйте, а ту ноту, что подхватит фразу, сыграйте чуть громче. Но ни в коем случае не акцентируйте ноту, которую вы собираетесь оборвать, если этого не требует сама пьеса.



15. Бывает так, что без разрыва фразы никак не обойтись. В этом случае заранее подготовьте его и обоснуйте музыкально: «повисите» немного на предыдущей ноте, вибрируя ее, или, еще лучше, заранее начните замедление, расставляя паузы между нотами, словно бы предупреждая слушателя о том, что нота после разрыва несколько запоздает.



16. Чтобы замаскировать смену позиции, можно сыграть *diminuendo*, но ритмически четко — не пытайтесь ускорить, чтобы «проскочить» побыстрее сложное место. Ускоряя, мы добьемся обратного: весь зал обратит внимание именно на это место.



17. Черда терций на верхних струнах? Это не повод постоянно менять позицию. Передвигайте большой палец только тогда, когда без этого не обойтись. Найдите позиции, в которых можно исполнить хотя бы пару последовательных терций, и запомните их. Отберите заранее самые подходящие места для неизбежных разрывов звука и не забывайте о них в момент исполнения!



18. Если перед сменой позиции нота повторяется, не обязательно исполнять ее тем же пальцем: зажмите ее при повторе тем пальцем, с которого вам легче будет перейти в другую позицию.

Сжатие — растяжение

19. Мускулы руки созданы для того, чтобы сжиматься. Это значит, что когда кисть раскрыта, мускулы напряжены и стремятся естественным образом сжать кисть. Поэтому перед любой растяжкой следует мысленно приказать руке расслабиться, подавляя тем

самым ее природную склонность к сжатию.



20. Растяжение 1-го и 2-го пальцев всегда лучше растяжения 3-го и 4-го.



21. Если руке приходится слишком далеко тянуться, попытайтесь отвлечь публику на какой-то один элемент музыкального рисунка: верхний голос либо басы (выберите наиболее интересный в музыкальном отношении элемент). Тогда другой голос, неизбежно ослабленный, уйдет на второй план, и потеря звучности будет не так заметна.



22. После растяжки первым делом нужно расслабить кисть, а при смене позиции ни в коем случае не переносите кисть растянутой или напряженной: пусть во время перемещения рука работает, а кисть отдыхает.

Вибрато

23. Вибрато — это одно из важнейших выразительных средств гитары, однако большинство гитаристов вибрирует не задумываясь, как Бог на душу положит, а в учебных пособиях эта техника рассматривается мимоходом либо не изучается вообще. Я же всегда уделял ей большое внимание, возможно, потому, что моим первым инструментом была скрипка.



24. Избегайте нервного, неконтролируемого вибрато, репетируйте с метрономом. Начните с 60 ударов и играйте длинные ноты с двумя качаниями на удар.



25. Поиграв некоторое время вибрато, как указано в предыдущем пункте, можно постепенно увеличивать скорость и, не меняя существенно положение кисти, дойти до 120 ударов в минуту (спокойное вибрато) или до 160 (напряженное вибрато).



26. Чтобы добиться максимальной эффективности вибрато и полного контроля над ним, можно поставить вместе два пальца.



27. Если музыка требует применения вибрато, а мы держим позицию с баррэ, снимите баррэ (если это возможно) и начните вибрировать не сразу, а с некоторым опозданием и слегка замедлив.



28. Тщательно продумайте заранее, в каких местах вы будете использовать вибрато и с

какой интенсивностью. Впоследствии, исполняя произведение, старайтесь придерживаться этого плана. Не злоупотребляйте вибрато, вставляя его на каждом шагу!



29. Если вам нужно сыграть какую-либо ноту «повеселее» (особенно в высоком регистре), вибрируйте мельче.



30. На быстрых нотах недопустима крупная вибрация: во-первых, вы не успеете, во-вторых, возникнет ощущение, что нота не строит.



31. Когда приходится разрывать фразу на высокой ноте, можно сыграть ее «круглым» звуком *pianissimo* и вибрато, одновременно выделяя бас или другой голос. Высокая нота продолжит «звучать» в памяти слушателя.



32. Можно также сделать небольшую фермату на кульминационном звуке фразы, вибрируя его; затем, чтобы усилить впечатление, на мгновение «остановить» время — только сделать это нужно едва заметно: представьте себе, что мы бросаем вверх мячик, и в какой-то момент он неуловимо зависает в верхней точке, прежде чем начнет падать обратно.



33. Вибрато — это средство, которое служит для привлечения внимания. Чрезмерное использование вибрато ослабит его эффект.

Легато. Мелизмы

34. Из лиг полезны только те, что создают музыкальные фразы или подчеркивают их выразительность. Остальные лиги (чисто механические) лучше вообще снять, а если это невозможно, необходимо усилить их тембральную окраску (музыкальность фразы должна преобладать над технической стороной).



35. Романтические группетто — очень чувственные, исполняются медленно, почти без подчеркивания первой ноты. Барочные группетто более отвлеченные, они должны исполняться быстрее и с акцентом на первой ноте.



36. Как правило, группетто исполняются с замедлением в начале и ускорением в конце, чтобы восполнить «украденное» в начале время.



37. После исполнения мордента, который обычно заканчивается неприятным щелчком, немного повибрируйте, это сгладит негативный эффект.



38. Форшлаг: сделайте акцент на форшлаге и сыграйте *piano* ноту, в которую он разрешается (или еще лучше: вместо акцента на форшлаге повибрируйте на второй доле следующего звука).



39. Длинные группетто (четыре ноты и более): не делайте чрезмерного акцента на первой ноте. Многие играют первую ноту группы *forte*, опасаясь того, что «звук потеряется», но это абсурд! — ведь звук обновляется с каждым легато. Акцентируйте первую долю, только если вы хотите развалить группетто!



40. Для трелей на двух струнах советую применять следующую аппликатуру: *a i-m p* (исполняя *a* и *m* на более высокой струне).



41. Если по тексту пьесы трель следует сыграть *crescendo*, а усилить звук невозможно (например, если трель играется на одной струне), слегка ускорьте темп трели. Это обязательно привлечет к себе внимание слушателя и компенсирует недостаток звучности.

Глиссандо

42. Вместо того чтобы специально озвучивать начальную ноту, «приземлитесь» на струну из неопределенной точки над грифом.



43. В произведениях Тарреги и поздних романтиков следует с опережением прийти к последней ноте, а потом извлечь ее пальцем правой руки.



44. Глиссандо часто используют при исполнении романтических тремоло, когда меняют позицию. В этом случае оно крайне уместно — пользуйтесь им, даже если это не указано в тексте пьесы.



45. В классических произведениях глиссандо следует исполнять мягко и сдержанно. Первая и последняя ноты должны прозвучать очень отчетливо.

Баррэ

46. Не забывайте о возможностях так называемого «текучего», или «подвижного» баррэ: оно сильно упрощает аппликатуру (в особенности, когда предотвращает лишние

поперечные перемещения первого пальца) и позволяет сохранить непрерывность фразы.



47. Трудность приема баррэ не в том, чтобы сильно его нажать, а в том, чтобы оптимально распределить давление по пальцу. Если вы научитесь контролировать давление в каждом конкретном месте, можете считать, что вы овладели этим приемом.



48. Если мы сильно давим на неудачно расположенный палец, он, скорее всего, изогнется, и отдельные ноты перестанут звучать. Типичная ошибка при исполнении баррэ — не прикладывать давление к середине пальца, где и теряется звук. Научитесь сначала правильно нажимать палец посередине — в тех случаях, когда это необходимо.



49. «Косое баррэ» (когда палец кладется на два соседних лада) также может оказаться очень полезным. Попробуйте сделать следующее упражнение: поставьте прямое баррэ и сдвиньте на полтона вниз основание указательного пальца, не трогая оставшуюся часть аккорда. Затем выпрямите палец, не трогая его основание (таким образом, весь аккорд сдвинется на полтона вниз). Повторяйте так, пока не спуститесь на четыре-пять полутонов.

Правая рука

Арпеджио. Арпеджированные аккорды

50. Если третий или четвертый аккорд группы является разрешением, его можно исполнять арпеджиато (в отличие от предыдущих) — с легкой задержкой и акцентируя.



51. В арпеджио старайтесь не двигать рукой вдоль струн по круговой траектории с центром в локте.



52. Имеет смысл арпеджировать гармонически неустойчивые аккорды (доминанту, диссонансы). Напротив, не стоит арпеджировать устойчивые аккорды, разрешения: возьмите все ноты одновременно и тихо.



53. В длинных (на две октавы и больше) арпеджио, которые доходят до самого верхнего регистра, сыграйте последнюю ноту *aroyando* и слегка повибрируйте ее.



54. Если нужно исполнить несколько аккордов подряд арпеджиато, не раскладывайте их все с одинаковой скоростью.



55. Чтобы последовательность аккордов прозвучала легко и текуче, немного отпустите темп и сыграйте предшествующий последовательности аккорд арпеджио и рубато.

О положении руки

56. Избегайте движения правой рукой вдоль корпуса гитары (см. пункт 51) при исполнении гамм, арпеджио (в общем, любых пассажей снизу вверх или наоборот). Руку следует ставить так, чтобы легко можно было дотянуться до всех струн без перемещения.



57. Избегайте манерных жестов и «красивых» движений кистью или предплечьем: от этого музыка не станет красивее, а вот рука выйдет из надлежащей позиции.

Атака пальцами *i-m-a*

58. Наиболее распространенная атака — *tirando* (от *исп.* «тянуть»), однако оттягивать струну следует не в сторону ладони и не параллельно деке, а в сторону деки, под небольшим углом к ней.



59. Что выбрать — *aroyando* или *tirando*? Главное — найти такое положение руки, при

котором легко исполнить обе атаки, причем с одинаковыми тембральными характеристиками. При *ароуандо* звук достигает большей полноты и выразительности и может прозвучать громче, но ни в коем случае не допускайте другой тембральной окраски.



60. Постарайтесь также найти такое положение руки, в котором легко сыграть *ароуандо* одним пальцем и одновременно *тирандо* другими.



61. Безымянный палец после атаки, помимо привычного движения в сторону ладони, едва заметно поворачивается по часовой стрелке так, что подушечка смотрит в сторону среднего пальца.



62. Шум от ногтя возникает только тогда, когда палец слишком долго скользит по струне. Выполняйте атаку резко, одним ударом, и вы избавитесь от этого неприятного призвука. Правильная атака — вопрос скорости, а не силы: научитесь исполнять быструю атаку как при сильном давлении на струну, так и при слабом.



63. Чтобы избавиться от нежелательного призвука при игре на струнах с обмоткой, поэкспериментируйте, увеличивая угол атаки по струне.



64. Для быстрых пассажей на нижних струнах очень полезной может оказаться аппликатура *p-i*.



65. В сдвоенных лигах или любом другом синхронном и повторяющемся движении пальцев (например, *i-m*) не меняйте расстояние между пальцами.



66. Чтобы выделить среднюю ноту, попробуйте сыграть *p-m-a* вместо *p-i-m*.



67. Чтобы выделить бас при одновременной игре на пятой и шестой струнах, зацепите нижнюю струну указательным пальцем, а пятую — большим (то есть, скрестив пальцы).

Большой палец

68. Если вы играете ногтем большого пальца, старайтесь, чтобы последняя фаланга была неподвижна.



69. Аroyando большим пальцем —это роскошь, которую мы можем позволить себе лишь изредка, так как при этом рука встает в неправильную позицию. Поэтому выбирайте моменты для этой атаки с особой тщательностью.



70. После извлечения звука последнюю фалангу можно согнуть, это уже никак не повлияет на его качество.



71. Чтобы освободить большой палец и дать ему больше простора, вы можете немного приподнять запястье над корпусом гитары. Только так этот палец станет полноценным, готовым к любой работе.



72. Если вам надо приглушить басы большим пальцем, немного опустите запястье, но как только басы затихнут, верните его в нормальное положение.

Динамика

73. Хорошо продумайте план расстановки динамических оттенков на протяжении всей пьесы или ее части. Тщательно распределите громкость, дозируйте ее.



74. Чтобы выделить ноту, не пытайтесь играть ее громче — лучше исполните ее качественно, «круглым» звуком.



75. Если за *forte* следует *pianissimo* в верхнем голосе, увеличьте угол атаки, чтобы исполнить его острее и отчетливее (*pianissimo* «круглым» звуком публика не услышит вообще).



76. Если во фразе, которая сама по себе играется *forte*, мы хотим усилить заключительный (неарпеджированный) аккорд, нужно сделать небольшую задержку перед его исполнением: неожиданная тишина создаст предчувствие развязки, и нужный аккорд психологически будет восприниматься сильнее.



77. Чтобы усилить звучание ноты, увеличьте нажим пальца на струну при неподвижной кисти: палец должен увлечь за собой струну в сторону деки.



78. Аккомпанемент в виде повторяющихся двойных шестнадцатых (указательным и средним пальцами) на фоне долгого звука в мелодии следует исполнять так, чтобы создалось ощущение эха постепенно исчезающего верхнего голоса.



79. Когда в двухголосии верхний голос исполняется *pianissimo*, а в нижнем требуется неожиданное *fortissimo*, поставьте палец на струну чуть прежде, чем возьмете звук, — иначе может возникнуть «эффект клешни» (когда оба голоса без нашего ведома начинают звучать *forte*).



80. В барочной музыке, хотя там и существуют понятия *crescendo* и *diminuendo*, я бы советовал вам мыслить в пределах различных звуковых уровней, в определенной степени независимых друг от друга.

Тембр

81. Звук на самом деле формируется при отделении струны от кончика ногтя.



82. Если плохой рисунок раскрасить в кричащие цвета, получится хуже некуда. Если рисунок хорош (правильная фразировка) и окрашен (тембр) в легкие тона, результат будет великолепен. Но как просто испортить чудесный рисунок неудачной раскраской (небрежный тембр)!



83. Чтобы добиться этих «легких тонов», лучше учиться, слушая хорошие исполнения оркестровых пьес, чем перенимать расхожие приемы у гитаристов.



84. Для басов в первой — четвертой позициях можно слегка сдвинуть руку к подставке. Звук станет более металлическим, но и более четким.



85. Если мы меняем тембральную окраску во время исполнения, публике должно быть понятно, к чему мы стремимся и зачем разрушаем звуковую однородность. Иначе наша игра покажется технически несовершенной.



86. Чтобы создать ощущение, что мы играем быстрее, чем это происходит на самом деле, исполняйте немного стаккато.



87. На открытых струнах, а также на нижних ладах более уместен открытый звук

(больший угол атаки), на верхних ладах — закрытый, более «круглый» (меньший угол).



88. Если мелодия исполняется флажолетами, а аккомпанемент основными тонами, ни в коем случае нельзя допускать прерывания мелодии. Найдите аппликатуру, которая позволит сыграть аккомпанемент на других струнах и даст флажолетам прозвучать до конца.



89. Искусственные флажолеты на струнах с обмоткой звучат чище, если извлекать их большим пальцем.



90. Пятая струна на верхних ладах у большинства гитар звучит не слишком хорошо. Если это вполне очевидно, попробуйте сменить аппликатуру.



91. Исследуйте вашу гитару и постарайтесь выяснить, какие ноты на ней звучат хорошо, а какие плохо. Выяснив это, избегайте «плохих» нот.



92. Лучшие гитары парадоксальным образом усиливают типичные дефекты звучания (так как они более чутко реагируют на все — хорошее и плохое).

Тремоло

93. Секрет успешного тремоло — в безымянном пальце: именно он обычно выбивается из общего порядка, поскольку на нем, как правило, самый длинный ноготь.



94. При отработке тремоло под метроном делайте акцент на разных пальцах, играя по несколько минут каждый вид акцентировки. Только так мы добьемся уравновешенного звучания.



95. Чтобы сделать переход от тремоло к другой фактуре, можно не менять темпоритм, но можно и преувеличенно замедлить последние ноты тремоло, продолжив потом следующий раздел в темпе (как бы давая понять, что начинается что-то другое).

Трель

96. Звучание трели должно усиливаться, а не ослабевать. Смысл трели — создать и подчеркнуть напряжение. Хорошие результаты дает *crescendo* в самой трели, особенно если начать исполнять ее медленно и ускорить к концу.



97. Есть разные способы добиться того, что описано в предыдущем пункте. Меня лично вполне удовлетворяет трель на двух струнах. Ее можно играть двумя способами: а) с аппликатурой *p-i*, как на лютне; б) с аппликатурой *ai-tr* (см. пункт 40).



98. Чтобы отработать трель с аппликатурой *ai-tr*, можно сначала брать *p-a* и *i-t* одновременно, а потом уже переходить к последовательному исполнению, добиваясь равномерности звучания обеих групп.

Координация рук

99. При игре *forte* следите, чтобы левая рука не зажималась.



100. Если вы склонны к неконтролируемому стаккато, то, скорее всего, это проблема координации рук.

Музыка

Фразировка. Акценты

101. Основное правило: техническая сторона игры не должна быть заметна, часто акценты, которые навязаны техническим удобством, противоречат музыкальному содержанию.



102. Чтобы понять фразировку (особенно если речь идет о полифонии), начните с одного голоса и постепенно добавляйте остальные, следя за ровностью звучания.



103. При разборе пьесы лучше всего сыграть ее вообще без акцентов, как на клавесине. После можно будет непредвзято рассмотреть разные возможности и уже окончательно расставить акценты.



104. Трудные для исполнения интервалы можно играть с небольшой задержкой, тогда они начинают звучать певуче.



105. Играя контрапунктическую фактуру, помните, что вы обязаны дать высказаться всем голосам: найдите в каждом из них мелодическую линию, которую можно будет распознать на фоне сложной ткани полифонического рисунка.



106. Барочная фразировка. Любая вещь Баха — это как хождение по канату, постоянный поиск равновесия. Чтобы добиться нужного баланса, отработайте последовательно два этапа: 1) расставьте пальцы на свои места; 2) уберите в каждом голосе лишние акценты, которые заставляют нас больше думать о вертикали, чем о горизонтали. При правильной фразировке пьеса звучит «легко» (см. пункты 82, 83).



107. В барочных пьесах при работе над фразировкой снимите все лиги, так будет легче вести каждую фразу к ее логическому финалу. Потом уже можно подумать, в каких местах стоит ввести легато.



108. Играя Баха, в самых напряженных моментах можно добавлять трели или морденты, тем самым мы еще больше выделим наиболее значимые звуки.



109. Чтобы выделить звук, не делая его громче, чуть-чуть задержите его (так играют клавесинисты).



110. Чтобы сгладить иногда неизбежные разрывы звука, сыграйте легкое рубато.



111. Если мелодическая линия в верхнем голосе часто прерывается из-за постоянных смен позиции, нужно привлечь внимание к другому голосу.



112. Если никак нельзя избежать разрыва звука, постройте фразу так, чтобы этот разрыв показался оправданным музыкально.



113. Не во всех произведениях следует выделять первую долю, особенно в барочной музыке и в музыке эпохи Возрождения, где глобальный смысл фразы доминирует над тактовыми акцентами. Точно так же нельзя выделять сильные доли, совпадающие с концом фразы.



114. В каждой фразе должны быть свои «вдохи» и «выдохи», как если бы мы играли на духовом инструменте.



115. В репризах можно попробовать слегка поменять акценты. Это не всегда дает удовлетворительный результат, однако порой незначительный сдвиг акцента создает необходимое разнообразие.



116. Две последовательные ноты, взятые на разных струнах, не создают ощущения единого «слова», то есть не способствуют фразировке. Избегайте этого — если, конечно, ваша техника не настолько совершенна, чтобы полностью сгладить разницу в звучании двух струн.



117. Фраза, где есть *crescendo*, *accelerando* или и то, и другое, не обязательно развивается постепенно. Иногда лучше в начале фразы приберечь силы, а в конце сделать «рывок».



118. Два секрета, позволяющих отдохнуть при исполнении фразы: легкое рубато в аккомпанементе и приглушенный звук.



119. Во фразе, состоящей из трех разделов, где накапливается напряжение, первый раздел

можно играть рубато, второй — чуть менее свободно, а третий — в предельно жестком ритме.

Гармония

120. Когда меняется гармония, погрузитесь в иное душевное состояние (радость, печаль, обида, тоска, влечение...).



121. Обычно самое интересное происходит вокруг звука, который стремится к разрешению (см. также пункт 52).

Ритм

122. Большинство гитаристов, к несчастью, пускает его на самотек, и это объяснимо: обычно мы играем соло, и нам не надо подстраиваться под аккомпанемент. Именно поэтому надо уделять ритму особое внимание, например, в быстрых арпеджио, где повторение одного и того же движения правой рукой невольно приводит к ускорению каждой группы. В итоге вместо четкого ритма мы имеем какое-то волнообразное качание.



123. Не ускоряйте басы (этим выразительным приемом чересчур злоупотребляют)! Найдутся слушатели, которые будут следить за линией басов, и их неприятно удивит преждевременно исполненная нота.



124. Чтобы создать ощущение виртуозности в быстрых гаммах, начните медленнее и ускорьте к концу.



125. Если в пьесе предусмотрено изменение размера, обоснуйте его, наделите смыслом связующие ноты. Иначе может возникнуть эффект сходный с тем, когда от толчка проигрывателя игла перескакивает на другую дорожку.



126. Если все арпеджио играть рубато (например, в первой части «Собора» Барриоса), оно придает сопровождению слишком большую важность. Продумайте, какие звуки вы хотите подчеркнуть, и исполните только их арпеджио рубато.

Некоторые замечания по поводу стиля и формы

127. Уделяйте особое внимание метру, в котором написана пьеса. Например, аллеманда обычно исполняется на две вторых, а не на четыре четверти, поэтому следует научиться воспринимать и исполнять ее на две доли.



128. Сарабанда начинает звучать намного интереснее, если делать акцент на второй доле.



129. При переложении для гитары лютневой сюиты, написанной в Es-dur, можно транспонировать ее в D-dur (с нижней струной Ре). Однако помните, что можно исполнить ее и в оригинальной тональности: достаточно поставить каподастр на первом ладу.



130. Будьте внимательны с трехдольными размерами у романтиков: в венском вальсе, который оказал влияние на большую часть нашего репертуара этой эпохи, акцентируется третья доля, а не первая.



131. Вариации не должны создавать ощущение случайного собрания пьесок, написанных на одну тему. Задача исполнителя — связать их в единое целое, передать одну общую идею.



132. Паузы между вариациями имеют первостепенное значение! Это моменты теснейшего единения публики и исполнителя, моменты постепенно нарастающего напряжения, которое готовит почву для следующей вариации и не спадает до самого конца.



133. В фугах требуются максимальная уравновешенность и контроль. Фугу можно начать *pianissimo* и в четком ритме. С появлением каждого нового голоса следует на ступень поднять нюанс.



134. В прелюдиях незадолго до финала всегда наступает момент смятения и хаоса, который следует исполнять рубато.



135. Сор и Агуадо, исполняя репризы, всегда добавляли какие-то звуки для довершения гармонии. Думаю, что и мы могли бы последовать их примеру.



136. Смотрите на гитарные пьесы как на оркестровые концертные произведения:

«сольные» партии можно исполнять свободнее и тише.



137. Для гитарного письма Сора очень характерны мелодические ходы, которые позволяют исполнить произведение с каподастром, как это сейчас делается во фламенко. В некоторых случаях это оказывается полезно.

Методика занятий

138. Как заучивать текст пьесы: начинайте с конца и учите в обратном порядке. Это может показаться банальным, или наоборот, надуманным, однако такой способ позволяет справиться с естественной тенденцией двигаться от хорошо заученного к недавно выученному, незакрепленному материалу, в котором мы не уверены. Начало всегда выучивается само собой, окончание же всегда вызывает проблемы. Исполняя пьесу, выученную от конца к началу, при приближении к финалу вы будете чувствовать себя все увереннее.



139. Не ждите того момента, когда пьеса выучится «сама собой». Сядьте и разучите ее, заставьте себя сделать это сознательно.



140. После первого захода (пусть вы учили пьесу всего десять минут) очень важно по прошествии получаса снова сесть и разучить тот же кусок для закрепления материала. Не менее важно назначить себе конкретный срок, к которому пьеса должна быть выучена, даже если ничто не ограничивает вас во времени.



141. После того как вы разучили пьесу, запишите на магнитофон ваше исполнение. Потом с нотами в руках разберите вслух собственные ошибки (как будто вы на уроке разбираете ошибки вашего ученика) и отметьте эти места прямо в нотах.



142. Наш мозг — это великолепное записывающее устройство, которое можно использовать для оттачивания собственной техники. Если раз за разом медленно повторять сложные пассажи, мозг предельно точно зафиксирует правильное движение. Однако будьте внимательны! — все неверные движения запишутся с той же тщательностью, и потом вам придется основательно поработать, чтобы их вычистить.



143. Способность к концентрации: чтобы ее усилить, можно иногда заниматься в тех местах, где что-нибудь вас отвлекает (телевизор, докучный собеседник и т. п.). Если мы сможем заставить себя не отвлекаться в такой ситуации, наша способность к концентрации возрастет.



144. При изучении пьесы играйте поначалу только солирующий голос или только аккомпанемент.



145. Не репетируйте больше 40—50 минут подряд. Сделайте перерыв, отдохните и только потом опять садитесь за работу.



146. Примерный график трехчасовой репетиции:

- полчаса работы над техникой;
- два часа на изучение пьесы (с перерывом посередине);
- полчаса на закрепление выученного.



147. Утро лучше посвятить работе над новыми произведениями (по утрам человек более восприимчив). Вечером устраивайте концертный «прогон».



148. Чтение с листа очень полезно, так как позволяет научиться без труда находить различную аппликатуру. Для начинающих я бы посоветовал взять скрипичные этюды — гитарные, как правило, слишком сложны, чтобы читать их с листа связно и на хорошем уровне.



149. Два золотых правила для чтения с листа:

- а) «Играй, что видишь» — не пытайтесь исполнить сразу все написанное, но не останавливайтесь и сохраняйте единообразный пульс.
- б) Краешком глаза забегайте вперед на полтакта или такт от того места, где находитесь.



150. Играйте с листа медленно, но без остановок. Избегайте задержек, они разрушают непрерывность музыкальной речи и мешают нам осмыслить фразы. Это куда важнее, чем гнаться за темпом. Пусть даже в нотах обозначено *allegro*. Ведь речь идет не о концертном исполнении, в котором надо соблюдать указанный темп, а о первом знакомстве с произведением.



151. Перед концертным исполнением пьесы проверьте, можете ли вы ее записать: мысленно исполните пьесу от начала до конца или даже «сыграйте» ее на корпусе гитары, повернутой струнами к себе.

Публичное исполнение

152. Чтобы справиться с нервозностью, необходимо контролировать свое поведение. Вместо того чтобы поддаться ситуации и думать об ответственности перед публикой, представьте себе, что вы — своего рода экскурсовод, чья задача — донести до слушателя ваше особое восприятие музыки.



153. Рассматривайте концерт как замечательную возможность учиться самим и, в то же самое время, научить чему-то других.



154. Во время занятий добивайтесь легкости и отсутствия физического напряжения (в лице, корпусе). Если зажатость, неудобство или, хуже того, агрессивность будут присутствовать на репетиции, то на концерте они обязательно проявятся в большем масштабе.



155. Старайтесь слушать себя во время исполнения.



156. После того как пьеса выучена, отбросьте все сомнения. Ваше собственное видение произведения так же правомерно, как и трактовка любого другого гитариста, каким бы прославленным он ни был.



157. Когда играете на публике, не стоит переживать из-за каждой мелкой погрешности. Не думайте, что кто-то осудит вас. Допущенная ошибка — дело прошлого, старайтесь думать о настоящем.



158. Можно ошибиться на концерте, но важно помнить, что по сути мы преодолели трудность. Хуже привыкнуть к обратному: «проскочив» без ошибок сложное неотработанное место, думать, что справились с ним.



159. Создайте движение в музыке и доведите его, пусть даже с огрехами, до определенной точки.



160. Невозможно сыграть концерт без единой ошибки — научитесь связывать сложное место, в котором вы ошибаетесь, с дальнейшим текстом пьесы. Отработайте этот переход. В противном случае самая маленькая ошибка может превратиться в большую, заставит нас сбиться, потерять концентрацию или даже помешает продолжить игру.



161. Попробуйте вместо того, чтобы после каждой ошибки начинать заново с предыдущего такта, выработать привычку «перескакивать» на такт вперед.



162. Основная причина нервозности и беспокойства — не сами огрехи, а страх потерять рассудок во время игры. Чтобы этого не случилось, постоянно держите в уме структуру произведения: выберите опорные точки, в которые можно перескочить в крайнем случае, и отработайте эти переходы.



163. Если вы волнуетесь, фразируйте более рельефно и немного свободнее, и напряжение спадет.



164. Чтобы преодолеть волнение в трудные минуты, подумайте: «Да, получается не особенно, но ничего, у меня есть все, чтобы справиться с ситуацией».



165. Во время игры не теряйте терпения. Иногда нам кажется, что в медленной части публика скучает, и мы начинаем ускорять. Медленные вещи слушаются гораздо лучше, если исполнитель спокоен, нежели когда он встревожен.

Удачи!