Основные принципы интерпретации на классической гитаре

Марко Тамайо

First Edition
© World copyright 2017
ISBN 978-3-903198-02-9

Editor:
Marco Tamayo

Layout:
Marco Tamayo,
Anabel Montesinos and
Gerhard Egger

Graphic:
Gerhard Egger

Print:
KREINER Druck
Chromstraße 8
9500 Villach
AUSTRIA

www.marcotamayoedition.com

Перевод на русский и комментарии: АСТАПОВ СЕРГЕЙ
©
КРЫМ 2023 ГАСПРА

Читателю от автора

Несколько лет назад я решил собрать знания и принципы, которые разрабатывал 33 года с тех пор, как начал играть на гитаре, то есть в возрасте трех лет. Эти принципы строго связаны с интерпретацией и техникой игры на этом инструменте. Во время обучения я попросил всех студентов, которые меня слушали, записывать все концепции и идеи, о которых я говорил. Таким образом, понемногу, но регулярно, я проверял то, что они писали, и иногда исправлял, если это было неправильно в результате недопонимания. Так я начал писать «Принципы», которые применял и много лет преподавал своим ученикам и на мастер-классах в разных странах. Вот так родилась эта книга, которая не должна, в качестве одного из основных требований, быть слишком пространной. Я всегда представлял себе приятную книгу, удобную для чтения и, особенно, практичную, полностью связанную с естественными законами человеческого тела и гармонирующую с его языком и физиологией. Если по каким-то причинам, держа книгу в руках, она кажется объемной, возможно, это связано с изданием на двух языках и музыкальными примерами, которые действительно необходимы. Тем не менее, предпосланные краткость и практичность будут сопровождать вас при чтении и работе, поскольку ответы на тысячи возможных вопросов проще, чем те, которые обычно ожидают найти люди.

Марко Тамайо
19 июня 2009 г.

Так много времени прошло с тех пор, как я впервые подумал, что эта книга увидит свет. Но ожидание также сделало более зрелыми идеи, которые снова и снова пересматривались, иногда расширяясь, иногда сжимаясь. Как бы то ни было, происходило непрерывное изменение содержания и его развитие во время обучения принципам моих учеников и моего обучения у них и у моих друзей. Теперь, спустя семь лет после того, как я написал текст «Читателю от автора», я снова и снова убеждаюсь в необходимости наконец-то выпустить эту книгу, издать ее на отдельных языках и продолжить уже начатую, под названием «Книга исключений»… которая, надеюсь, не затянет с обретением своих читателей.

Марко Тамайо
18 декабря 2016 г.

Эта книга адресована всем гитаристам и любителям гитары, начинающим, гитаристам-любителям, студентам, профессионалам и преподавателям.

Слишком большая специализация будет грешить по умолчанию. Я защищаю целостность и возвращение к принципу «сделай все» из прежних времен. Это касается Марко Тамайо, молодого мастера и кубинского гитариста, чья реальная техника интерпретации соответствует его исключительному педагогическому мастерству. Лучшим доказательством этого является его книга «Основные принципы интерпретации на классической гитаре». Судя по подходу к техническим решениям, изложенным в ней, нынешнее поколение гитаристов находится на пути к тому, чтобы превзойти наше.

Я всегда говорил, что человек, будучи «цепким» с рождения, органически склонен «хватать», из-за понимания того, что отпускать менее «естественно». Гитарист, как новичок, обычно изучает «апояндо», а не «тирандо». Абстрактная техника не имеет смысла, если она не распространяется или не применяется к области репертуара. Учебная техника имеет смысл для ребенка в его воспитании и мышечной тренировке. Именно этим понятиям автор уделяет внимание в настоящем исследовании.

С Марко Тамайо у меня есть совпадения в образе мыслей и близость общих точек соприкосновения - даже если мы выражаемся по-разному - что побудило меня написать эти короткие заметки.

Лео Брауэр
Мадрид, 11 апреля 2011 г.

Мне очень приятно выступать в поддержку революционной работы Марко Тамайо по разработке фундаментальных принципов гитарной техники и определению этих принципов с предельной точностью. Я сам был свидетелем феноменальных результатов, которых Марко снова и снова добивался со студентами со всех уголков земного шара. Гитарный гений Марко отражается не только в его собственной безупречной игре, но и в бесчисленных гитаристах, которым он помог достичь истинного технического совершенства... на инструменте, который сопротивляется доминированию над ним с безумием дикой лошади! Снимаю шляпу перед великолепным вкладом в педагогику нашего любимого и вечно загадочного инструмента!

Элиот Фиск
Австрия, 27 января 2017 г.

Написание книги - прекрасная задача, возможно, это самый глубокий способ, которым человечество может поделиться своими чувствами и опытом. Написание книги в области образования содержит собственную причину существования и оставляет потомкам пути, открытые для желания быть лучше каждый день; для роста каждый день. Если эта книга также имеет силу и разум, чтобы стать референтом, это будет самый ценный подарок, который человечество делает жизни. С книгой мастера Марко Тамайо мы, без сомнения, сталкиваемся с одной из самых важных книг, которые оставит нам история классической гитары, полной доброты и любви, которые этот великий человек дарит гитаристам, человеческого желания делиться своими знаниями и его превосходная техника с магией существенного!!! Преисполненный восхищения и благодарности, я могу только указать, как учитель, что преподавание - лучший способ учиться. Марко Тамайо был одним из студентов, у которых я многому научился!!!

Хоакин Клерч
Германия, 22 января 2017 г.

Содержание

Введение..... 8
Понятия, определения и сокращения..... 11
Восемь основных движений..... 15
Принципы..... 18
Принципы правой руки..... 21
Принципы левой руки..... 27
Общие советы, о методе практики и др..... 34
Выводы..... 37
Благодарности..... 39

Введение

У меня была возможность путешествовать и встречаться со многими художниками в разных странах. В каждой из них я нашел людей с исключительными артистическими качествами и желанием сделать международную карьеру. Очень часто я видел, как молодые и менее молодые гитаристы придумывают в основном одни и те же проблемы и каждый день борются за их решение. Те проблемы, о которых я здесь говорю, это те, которые не позволяют вам играть свободно: напряжения в обеих руках, неожиданные сокращения мелодических линий, отсутствие гармонического сопровождения (неправильная аппликатура и способ игры, который не позволяет нам понять гармонию), неравномерность мелодических линий в отношении звучности, боязнь скорости (хотя это цель, которую все хотят достичь), получение громкости с помощью физической силы, отсутствие концепций поиска хорошей аппликатуры, которая работает, среди многих других.

Как возможно, что так много людей с музыкальным талантом, людей из разных стран и культур, страдают и борются с одними и теми же трудностями? На мой взгляд, если проблемы в основном одинаковые (без учета широт, климата, зон или регионов), то реальная проблема заключается в выбранном пути.

Когда нас принимали в нашу первую музыкальную школу, кроме тех, кто уже играл на инструментах, всем нам предстояло пройти вступительный тест, который состоял в повторении ритма и мелодии, которую в этот момент пел учитель. Никто из нас не страдал отсутствием «легато», проблемами с растяжками, слабым звуком, тендинитом и прочим. Упомянутые выше проблемы приобретаются в результате неправильного обучения; КУПИЛ! по очень высокой цене, в период, когда проходило обучение.

Оставив в стороне особенности, нужно уточнить, что в целом мы созданы одинаковыми. У всех нас большие пальцы находятся в одном месте, указательный палец немного короче среднего, средний палец самый длинный и т. д. У большого пальца есть собственная мышца, а у остальных пальцев общие мышцы руки. Самое естественное движение рук - сжать, а не разжать, и все вышеперечисленное и многое другое применимо ко всем нам. Не так ли?

Немыслимо интерпретировать музыку на гитаре вопреки законам, вытекающим из нашего тела, исполняя, таким образом, отрывки и полные произведения неполноценно. Но еще хуже и важнее всего: немыслимо, чтобы так много людей с навыками и музыкальным талантом губили свою жизнь верой в то, что им нужно учиться и практиковаться четыре или шесть месяцев, чтобы справиться с одним отрывком, или что они менее хороши, чем другие, потому что их руки меньше или больше, или что некоторые могут растянуть их больше, чем другие. Ни одно из этих убеждений не является определяющим и не должно иметь места в нашем сознании или образовании. Ни одно из этих убеждений, ни производные от них технические упражнения не сделают нас

сильнее и не помогут решить проблемы, которые мы создали себе сами. А теперь я хочу пойти дальше. **Либо нет трудных работ, либо они все трудные.** Вера в то, что трудные дела существуют, ошибочна. И хотя это звучит парадоксально, наша задача сделать их все легкими. Если мы приходим к выводу, что есть трудные произведения, то это потому, что пути, которые мы избрали для их интерпретации, являются самыми длинными, тяжелыми, с огромными и толстыми непреодолимыми дверями.

Любопытно, что кроме этих путей, которые невозможно пройти, наверняка есть и другие, более послушные, переплетенные и что для того, чтобы открыть их двери, нам нужно было только толкнуть или потянуть за веревку, которую мы никогда не видели. Эти дороги на виду, они доступны. Если мы их не видим, то это потому, что мы уже ограничены и не используем нашу объективную и ассоциативную способность, а тем более наше латеральное мышление. Латеральное мышление, как его называют в науке физиологии, может быть определено как наша способность находить решения, как говорится в определении, нестандартно, которые ведут нас к той же цели с тем же результатом. А иногда (по крайней мере, в случае с музыкой) к лучшему результату, чем обычно, достигается по уже заданным или установленным образцам.

Поэтому: если мы выходим на сцену, полагая, что некоторые произведения, которые мы будем исполнять в вечерней программе, трудно исполнимы, мы значительно уменьшим свой потенциал, причем в своем подсознании, даже если мы выйдем с гордо поднятой головой, страх будет ждать нас. Наш мозг, контролирующий все тело, понимая, что существует элемент опасности, когда мы выходим на сцену недостаточно подготовленным для исполнения сложных произведений или произведений, которые в нашем подсознании явно не готовы, передает импульс нашему телу, которое напрягается, сжимается, как это было бы в опасных ситуациях повседневной жизни. В этих условиях невозможно ни получать удовольствие от того, что мы делаем, ни передать физиологический эффект, которым мы хотим поделиться со слушателем. Испытывали ли вы когда-нибудь подобные чувства? Однако ни дополнительные часы учебы, ни смена работы или программы не решили проблему. Разве это не правда?

Все мы знаем о проблеме холодных рук незадолго до концерта, некоторые из нас меньше, чем другие, но все в той или иной степени знают о последствиях нервозности. И все мы знаем, что чем больше мы будем ухаживать за своими руками, тем хуже будет и они будут холодеть с каждой минутой.

Есть много книг, написанных известными и признанными авторами, посвященными методам и стратегиям уменьшения нервозности. Искусство исполнения представляет собой неразделимое целое, в котором мы должны очень четко понимать цели, которых должны достичь с самого начала. Вот почему я настаиваю на том, чтобы не разделять технику и интерпретацию, хотя иногда определенные упражнения на технику могут помочь нам скорректировать определенные движения. Эта книга, как видно из ее названия,

объясняет основные принципы, которые следует иметь в виду, когда мы сталкиваемся с произведением, выбираем аппликатуры и идем на музыкальные компромиссы, которые позволят нам исполнить пассажи и даже произведение в короткие сроки на высоком профессиональном уровне. Более того, знание принципов, помогая упростить работу, позволит нам обрести уверенность в себе и своих качествах, научившись пользоваться руками наилучшим образом. И даже больше этого, в результате лучшей подготовки и учебы уменьшится наша нервозность.

Понятия, определения и сокращения

Что мы определяем как технику? Что мы определяем как интерпретацию?

Техника состоит из моторных и умственных действий, которые мы совершаем во время исполнения музыкального произведения. Интерпретация - это способ выразить собственный эмоциональный мир и стилистический характер композиции. Техника и интерпретация так же тесно связаны, как Инь и Ян, одно влияет на другое. Одна жесткая, а другая мягкая. Иногда одно определяет форму выражения другого, и они практически неразделимы. Техника без эмоций неполноценна. Эмоций без хорошей технической базы тоже будет недостаточно. Конечно, иногда необходимо отделить определенные движения от эмоций, чтобы их было легко понять, но мы всегда должны иметь в виду, как они должны быть исполнены в то время, когда мы исполняем музыкальное произведение на сцене.

Правая рука

Пальцы правой руки будут занимать разные положения в зависимости от отрывка, который мы должны сыграть.

1. Исполнение повторяющихся нот приемом «апояндо» на одной или нескольких струнах указательным и средним пальцами: (обычно называется гаммой приемом апояндо)

На более низких струнах, чем играемые, не должно быть точки опоры безымянного пальца. (В случае игры с чередованием указательного и среднего пальцев приемом апояндо) Большой палец должен быть помещен на одну из верхних струн. Важное примечание: в этой публикации нижние струны относятся к дискантам из-за их физического положения на гитаре, а верхние струны - к басам.

2. Исполнение повторяющихся нот приемом «тирандо» на одной или нескольких струнах: (обычно называется гаммой приемом тирандо)

При воспроизведении повторяющихся нот на одной струне указательным и средним пальцами безымянный палец должен располагаться на следующей нижней струне в качестве точки опоры. Большой палец будет находиться на одной из верхних струн, причем наиболее удобной будет следующая более высокая струна. (Фото 1) Если мы возьмем несколько нот на разных струнах, пальцы примут более открытое положение.

Фото 1

Важно: Точкой опоры является палец или несколько из них, которые зафиксированы на струне, которая не будет защипываться в данный момент и может быть или не быть защипнута после; кроме того, эта струна может или не может быть защипнута пальцем, который служит точкой опоры.

3. Подготовка:

Правая рука будет работать в основном в трех подготовленных позициях (или позициях арпеджио):

Первая: (PPI) безымянный палец на 1-й струне, средний палец на 2-й, указательный на 3-й струне и большой палец на 4-й струне. (Фото 2)

Вторая: (PPII) безымянный палец на 2-й струне, средний палец на 3-й, указательный на 4-й и большой палец на 5-й струне. (Фото 3)

Третья: (PPIII) безымянный палец на 3-й струне, средний палец на 4-й, указательный на 5-й и большой палец на 6-й струне. (Фото 4)

Фото 2 Фото 3 Фото 4

Правая рука может играть тремоло на первой струне или арпеджио из трех нот с третьей струны на первую, которые можно играть с помощью p, i и m. Точно так же мы можем сыграть тремоло на 6-й струне, если это необходимо. Я обычно называю это **более низкие или более высокие позиции**, и они относительно редкие, поскольку они не являются наиболее часто используемыми и не являются основой для исполнения. Обучение игре на гитаре не должно начинаться с отработки этих позиций. Они должны быть изучены или использованы позднее. Вот почему я называю их редкими, хотя они часто используются.

Правой рукой мы также играем **открытые подготовленные позиции**, например: Первая подготовленная позиция, но с указательным пальцем на 4-й струне и большим пальцем на 6-й струне. (С этой позиции мы начинаем играть Этюд №1 Эйтора Вилла Лобоса, фото 5)*)

Фото 5

Важно иметь в виду, что в отличие от концепций, изложенных до сих пор, правая рука не должна изменять свое положение или угол в результате игры приемом апояндо или приемом тирандо. Форма ногтя и движения должны позволять нам сохранять правую руку в обычном положении. Незаметное изменение, которое может ощущать рука, никогда не должно быть сделано намеренно.

Левая рука

Прямое или основное положение: пальцы прижимают струны своими кончиками, второй и третий пальцы располагаются практически под углом 90 градусов относительно плоскости грифа, первый и четвертый пальцы немного наклонены в зависимости от физиология каждого из них, к внешней стороне. (Фото 6)

*) такая подготовка противоречит рекомендациям к Примеру 1; на 2-й доле такта Этюда играется такое же ломанное арпеджио, какое описано в Примере 1 на стр. 21, поэтому в начале такта в Этюде целесообразно готовить только три пальца: p, i, m.

Фото 6

Наклонное положение: пальцы левой руки находятся под непрямым углом. Может делаться в обе стороны. (Фото 7)

Фото 7

Сокращения:

ПР: правая рука, **ЛР**: левая рука
p: большой палец правой руки, **i**: указательный палец правой руки,
m: средний палец правой руки, **a**: безымянный палец правой руки.

PI: большой палец левой руки.
1: указательный палец левой руки, **2**: средний палец левой руки,
3: безымянный палец левой руки, **4**: мизинец левой руки.

PPI: Первая подготовленная позиция
PPII: Вторая подготовленная позиция
PPIII: Третья подготовленная позиция

Восемь основных движений

У нас есть восемь движений для исполнения любой музыки на гитаре. Как это возможно, что после стольких лет изучения мы еще не освоили их? Позвольте мне привести пример. Буквы алфавита всегда одинаковы. Однако не каждый может написать красивую прозу или стихотворение.

Правильное понимание текста зависит прежде всего от того, как сочетаются буквы в соответствии с психологическим эффектом, которого хочет достичь автор, и от того, какое сообщение нужно передать, от правильного использования выразительных средств, таких как запятые, точки, вопросительные и восклицательные знаки, среди прочего. Затем в игру вступает общая культура читателя. В музыке гитара ничем не отличается.

Мы считаем восемь основных движений и множество способов их комбинирования. Если мы сможем их понять и овладеть ими, то мы договоримся о следующем: либо трудных дел нет, либо все они трудны. С моей точки зрения, абстрактные технические упражнения - пустая трата времени. Нет необходимости тратить много часов в день на выполнение технических упражнений, так как их нельзя отделить от интерпретации. Предпочтительно изучать движения, отрабатывая пассажи произведений, которые, если у нас есть разнообразный и полный репертуар, включают все технические элементы, необходимые для того, чтобы стать музыкантом на ожидаемом уровне. В моей статье «Разминка» M.A.G 0007 я показываю некоторые упражнения для изучения основных движений, которые больше не будут нужны, как только исполнитель закрепит их как условные рефлексы. Безусловно, эти упражнения чрезвычайно важны в процессе обучения.

Эта книга не содержит предложения абстрактных технических упражнений, а содержит подробное объяснение принципов, их основы и их движений. В этом трактате я пытаюсь простым и реалистичным образом объяснить источник многих проблем, которые на самом деле не имеют причин для существования. Эти проблемы являются следствием неправильного использования наших способностей и неправильного выбора аппликатуры или движений. Если вы, дорогой читатель, гитарист, задумайтесь на пару секунд о прошлом и о некоторых гитаристах, которые годами разучивали произведение и до сих пор с трудом его исполняют. Или также о тех, кто ежедневно практикует гаммы и все еще борется с ними. Тогда мы можем подумать, что, возможно, в этих случаях отсутствуют некоторые элементы - инструменты, которые помогли бы нам расшифровать отрывки и произведения.

Когда мы посещаем врача, он задает нам пару вопросов и осматривает нас своими руками или инструментами, чтобы по симптомам расшифровать, от чего мы страдаем, и порекомендовать нам лекарство для улучшения состояния. Итак: какие у нас есть инструменты для расшифровки музыкальных произведений? Какие симптомы указывают на то, что что-то не так, несмотря на то, что вы изучали это часами, днями, неделями и даже годами?

В музыке есть несколько элементов, с помощью которых мы можем построить огромные замки, которыми являются произведения музыкального искусства. Именно их сочетание в разных формулах заставляет нас чувствовать что-то новое каждый раз, когда мы слушаем одни и те же произведения.

В данном случае гитара не является исключением. У нас есть восемь основных движений, которые я назову следом:

Правая рука

1. Тирандо: защипывание струны в направлении внутренней части руки без опоры пальца на следующую более высокую струну. Палец направлен в ладонь.
2. Апояндо: защипывание струны в направлении внутренней части руки непосредственно к следующей более высокой струне, позволяя пальцу опереться на нее.
3. Разгеадо или бренчание: защипывание, открывая и закрывая руку. Обычно включает две или более струн.

Пиццикато или сурдина, как мы его называем, не включены, поскольку их природа очень проста и не требует какой-либо специальной практики.

Левая рука

1. Движение сжимания и разжимания пальцев по направлению к ладони и от нее.
2. Движение растяжения пальцев, раздвигающее кончики пальцев, достигая большего расстояния между ними, чем один лад.
3. Смена позиций или сдвиг. (Поперечное движение)*)
4. Легато, включающее оба вида: восходящие и нисходящие.
5. Барре, как правило, указательным пальцем, хотя мы часто выполняем его и другими пальцами.

Я не могу назвать больше движений, потому что они мне не известны. Но если бы были другие движения, которых я не знаю, и их было бы еще три, то мы бы говорили об одиннадцати основных движениях. Я не думаю, что мы должны всю жизнь бороться с восемью или одиннадцатью базовыми движениями. Поэтому суть нашего исследования, с точки зрения движений, состоит в том, чтобы освоить их и сочетать с максимально возможной свободой, давая дорогу чуду свободного и творческого музыкального действа.

*) вероятно, Продольное движение

Технику можно и нужно изучать на протяжении всей пьесы и ее отрывков. Если мы «в пальцах», а это значит, что мы играем ежедневно и достаточно долго, чтобы тренировать свои сухожилия и мышцы, то нам не нужны технические упражнения, чтобы держать себя в форме. Понимание вышеизложенного особенно важно для студентов. На самом деле у студентов не так много свободного времени, учитывая, что у каждого из преподавателей разных предметов есть свои требования. Если у студента есть три часа на практику, то это много. Академическое образование, вообще и к большому сожалению, не готовит художника к жизни вне университета или института.

Великие исполнители, недавно получившие высшее образование, чувствовали себя неадекватно подготовленными к дикому миру, в котором им предстояло утвердиться. К тому же те три часа практики, которые у нас были, ещё нужно было оптимизировать и использовать для достижения сегодняшних целей. Именно в этом заключается важность этих объяснений и изложения принципов. Да и в жизни артиста или исполнителя все не намного лучше. На самом деле, когда начинаешь путешествовать и концертная карьера идет своим чередом, свободного времени остается гораздо меньше. Мы должны учить новые произведения очень быстро, и они должны быть выполнены на высоком уровне. Вот там мы и будем использовать эти инструменты: принципы и движения, которые мы выучили заранее, без необходимости практиковать их ежедневно, потому что они уже являются частью нас.

Принципы

Прежде чем упомянуть и перечислить принципы, необходимо пояснить, что мы должны полагаться на расслабление и баланс для достижения такого стиля игры, который является удобным, быстрым (когда необходимо) с динамикой и свободой. Игра с расслаблением означает использование минимального напряжения, необходимого для выполнения движения, и сразу же после этого возвращение к исходному ощущению, которое я называю «нулевое напряжение». Это означает, имея в виду правую руку, что мы всегда должны расслабляться после взятия каждой ноты, независимо от скорости, с которой мы играем. Я настаиваю на возвращении к «ощущению», потому что расслабления можно достичь не возвращаясь в исходное положение. Пример: защипните указательным, средним или безымянным пальцем и почувствуйте расслабление, не поднося палец снова к струнам. (Фото 8)

Фото 8

Правая рука, как и левая рука, будет оставаться на месте и расслаблена всякий раз, когда применяется баланс между двумя основными силами, происходящими от движений пальцев. В данном случае я хочу немного больше обратиться к правой руке, так как здесь мы с большей ясностью поймем баланс, о котором я говорю.

Пальцы i, m и a развивают силу по направлению к центру руки, как и большой палец, но в данном случае в противоположном направлении. Вот почему так необходимо иметь точки опоры, чтобы противодействовать потере баланса в случае, если много повторяющихся нот исполняется только в одном направлении.

Правая рука совершает движения в двух направлениях: указательным, средним и безымянным пальцами к верхним или басовым струнам, а большим

пальцем - к дискантам. Указательный, средний и безымянный пальцы также могут двигаться в противоположном направлении, когда мы играем разгеадо, а также большой палец, который может двигаться в направлении, противоположном обычному, когда мы играем «альсапуа» или также противоположные разгеадо. Если баланс уже существует в руке, то есть он получен из движений пальцев и аппликатуры, мышцы руки будут более расслабленными, позволяя сухожилиям двигаться с большей свободой. При отсутствии этого баланса руки, напрягаются мышцы руки и появляется ощущение жара (как будто рука горит внутри), а также ощущения твердости и напряжения столь часто встречающиеся в описании.

Расслабление должно быть ощущением тела, охватывая плечи, спину и даже ноги и ступни, которые являются нашей первой точкой устойчивости. Позиция гитариста должна быть стабильной, но гибкой. Стабильность и гибкость не являются противоположностями. Мы должны понимать, что наша игровая позиция изменится, если мы исполним аккорд в первой позиции или тот же аккорд на ладах 13, 14 или 15. Такие композиции, как Этюд №2 Э. Вилла Лобоса, являются прекрасными примерами объясненного выше, где наше тело принимает общую позу для обеих позиций, избегая быстрого подъема или опускания туловища.

Необходимо уточнить, что у каждого принципа есть свои исключения в зависимости от пассажа, который нам предстоит сыграть, скорости и характера работы. Также необходимо сначала изучить принципы, чтобы потом мы могли изучить их исключения. Лучший способ изучить эти правила - изучить различные отрывки, предлагаемые самими произведениями.

Большое преимущество знания принципов заключается в экономии и оптимизации времени практики, так что мы можем решать трудности, выбирая правильный путь с самого начала, даже без инструмента. Давайте не будем создавать или питать абсурдную мысль о том, что благодаря этому обучению мы будем играть все одинаково, уничтожая этим сам смысл создания музыки, заключающийся в свежести и спонтанности. Наоборот: принципы позволят нам двигаться в безграничном поле, уступая место нашему чистейшему творчеству, желаемому всеми, не опасаясь ошибок в результате напряжений, которые чаще всего являются следствием неправильных аппликатур или движений, дают знание того, как максимально использовать свои руки, не критикуя себя и не полагая, что их недостаточно или они недостаточно хороши для достижения нашей цели. Принципы - это правила, применимые ко всем нам, потому что мы устроены одинаково. В этих принципах мы находим ответы на большинство наших проблем и даже находим решения и определенные музыкальные компромиссы, которые так необходимы для всех инструментов, не только для гитары.

С четырьмя пальцами на левой руке невозможно сделать все, что написано в партитуре. Точно так же с пятью пальцами на каждой руке исполнитель на клавесине или фортепиано не может сыграть все желаемое или написанное

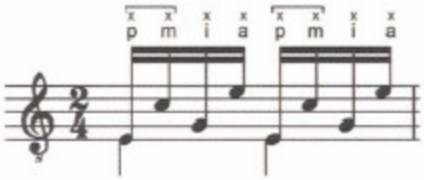
композитором.

Но даже более того, партитура - это просто графика, которая показывает идею, близкую к тому, что хотел сказать композитор. Именно благодаря нашей работе в качестве переводчика мы сможем выразить эту музыкальную идею, в которой есть приоритеты, которые мы должны уважать. Эти приоритеты почти никогда не отмечаются и не пишутся. Музыкальные условности - это то, что позволяет нам выразить их руками, а принципы - то, что откроет нам путь к достижению этого.

Принципы правой руки

1. **Во всех последовательностях движения арпеджио от большого пальца (p) в направлении безымянного пальца (a) все пальцы должны быть подготовлены.** (p, m, i, a, подготовленные одновременно на соответствующих струнах) Этот принцип распространяется на все арпеджио. Подготовка может быть полной или частичной, хотя я рекомендую полную подготовку для начинающих. Пример частичной подготовки: там, где по принципу мы должны подготовить p, i, m, a, мы будем готовить только p, i, m, если мелодия должна исполняться легато. Подготовка будет применяться только от большого пальца к безымянному, поэтому, если арпеджио будет: p-m-i-a, будет подготовлена p-m, но не i-a. (Пример 1)

Пример 1

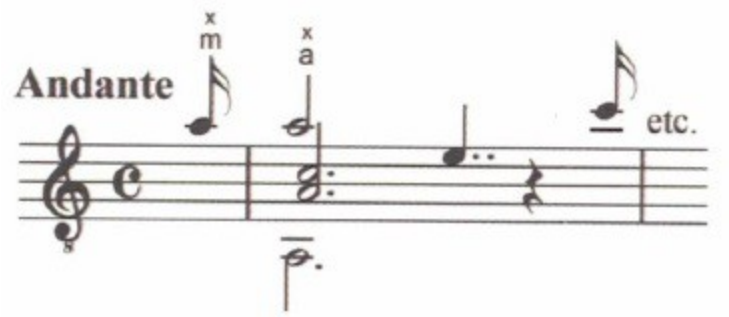


2. **В позициях и пассажах из двух и более нот, повторяющихся на одной струне и/или со сменой струн, а также если они исполняются приемом апояндо, никогда не используйте безымянный палец после среднего.** Всегда лучше комбинировать следующим образом: i, a, m, i. В этом случае безымянный палец действует как указательный, что позволяет избежать повторения i и добиться изменения порядка аппликатуры.

3. Основой исполнения правой рукой являются: арпеджио или позиция арпеджио, позиция двух нот, играемых апояндо на одной струне или позиция гаммы, то есть игра приемами тирандо и апояндо, а также расгеадо. **При игре приемом тирандо необходимо иметь палец в качестве точки опоры на другой струне.** Часто, но не только, безымянный палец (a) удобен в качестве такой точки опоры на 1-й, 2-й или 3-й струне. Большой палец всегда будет находиться на одной из верхних струн относительно той, которую мы извлекаем. Если мы играем тирандо на второй струне с помощью i и m, большой палец будет помещен на 3-ю струну, а безымянный палец на 1-ю струну. (см. фото 1, стр. 12, глава 2)

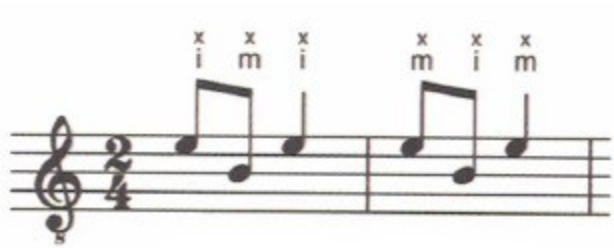
4. Линия баланса руки проходит между большим и указательным пальцами. Вот почему указательный является самым быстрым пальцем для повторения по сравнению со средним или безымянным пальцем. **В быстрых пассажах, если вам нужно повторить палец один раз, то этот палец будет указательным.** В случае повторения одиночной ноты, за которой следует аккорд, как в начале Рондо №2 Д. Агуадо, средний или указательный пальцы используются для воспроизведения одной ноты, поэтому они остаются в положении для взятия аккорда. (Пример 2) В этом случае мы никогда не должны брать одиночную ноту безымянным пальцем.

Пример 2



5. **При игре тирандо или апояндо никогда не делайте следующую замену струн: 1-я-2-я-1-я струны с i-m-i. Всегда находите комбинацию, которая позволит сделать это m-i-m.** (Пример 3)

Пример 3

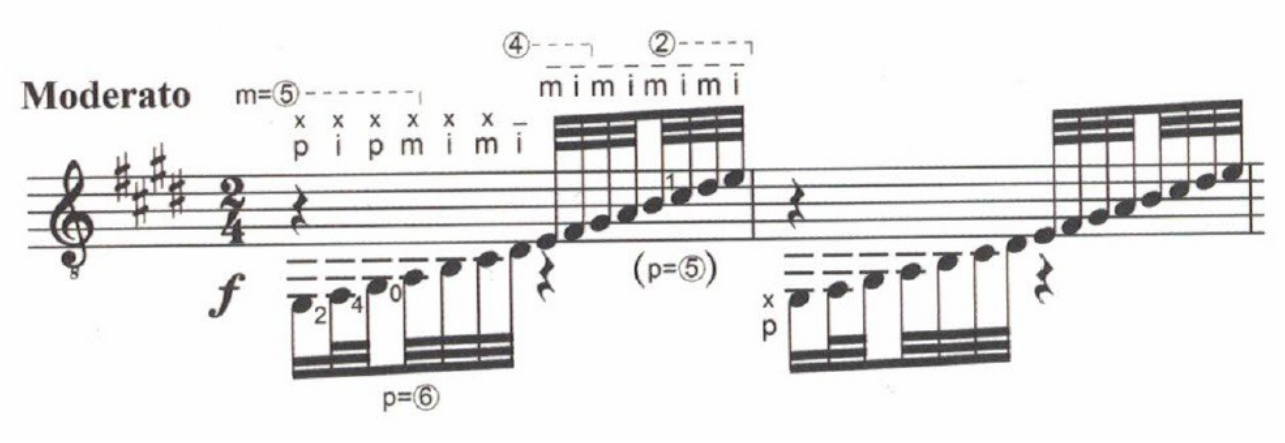


Неверно Верно

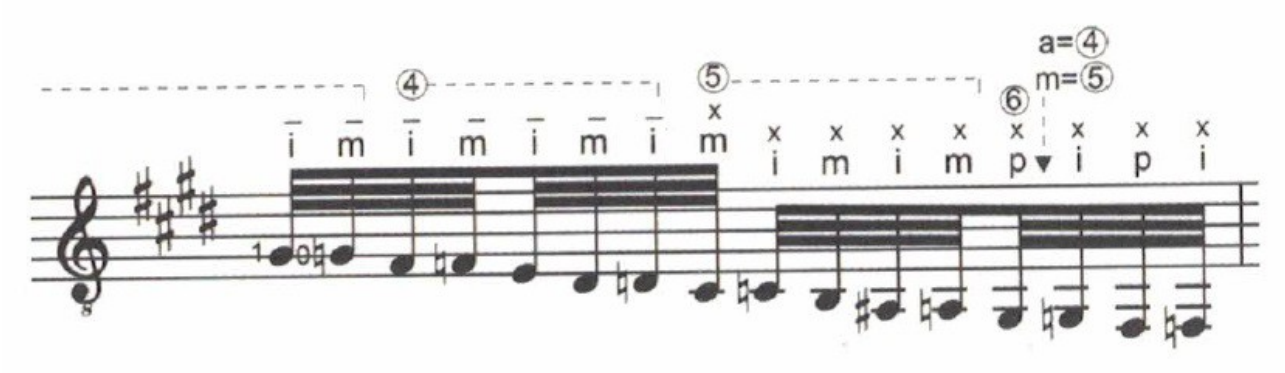
6. **При игре двух или более нот на одной струне, в гаммах и других пассажах в целом, а также при переходе от тирандо к апояндо, первым пальцем, играющим апояндо, должен быть «i».** Чтобы переключиться с апояндо на тирандо, последний палец, играющий апояндо, должен быть «i». Таким образом мы предотвратим то, что правая рука будет страдать от движения примерно на один-два сантиметра, если начинать апояндо со среднего или безымянного пальца, так как эти пальцы находятся дальше от линии баланса руки и более длинные. (Пример 4, 4а) При игре в позиции арпеджио мы можем начать апояндо со среднего или безымянного пальца. Например, в Испанской Фолии, ор. 45, М. Джулиани, Вар. 3 (Пример 5)

Пример 4

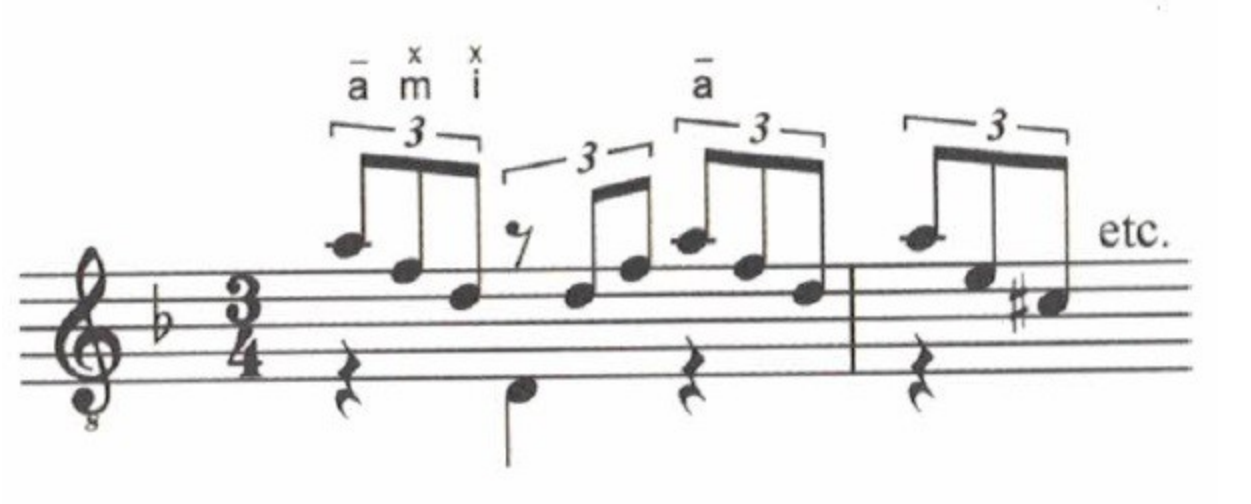
Л. Леньяни, Каприс № 36, соч. 20
© 2014 Издание M.A.G.



Пример 4а



Пример 5

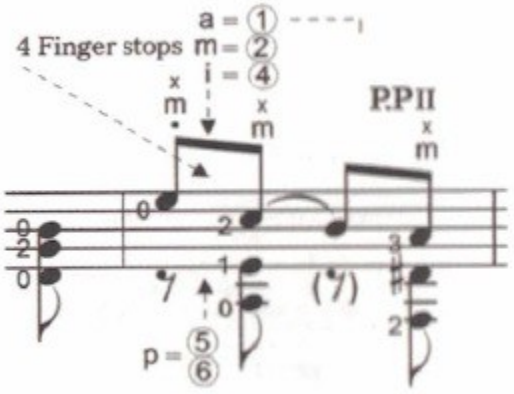


7. **В гаммах, играемых апояндо, когда большой палец должен находиться на 6-й струне: при переходе с третьей на четвертую струну большой палец должен быть приподнят над струной и оставаться в воздухе. При переходе с четвертой струны на третью большой палец снова будет располагаться на шестой струне.** Важно: Большой палец может продолжать менять струны, если есть необходимость остановить звучащие ноты, которые могут быть неправильными или дисгармоничными. Большой палец также может менять струны, чтобы помочь нам опустить линию баланса правой руки при исполнении восходящей гаммы. В зависимости от индивидуальности руки исполнителя и длины большого пальца это изменение можно сделать на одну струну раньше или позже.

8. Подавляющее большинство **коротких нот или «стаккато» следует останавливать правой рукой.** Правая рука, останавливая определенную ноту, может совмещаться и с левой рукой. Но левая рука почти никогда не должна выполнять этот тип упражнений или артикуляции в одиночку. Когда пальцы левой руки быстро отрываются от лада и струны, на которую они нажимали, они не могут остановить вибрацию струны, поэтому она естественным образом будет вибрировать относительно металлического лада, вызывая очень неприятный шум. Иногда, по причине подготовки правой руки к продолжению игры с определенной скоростью, струну останавливают пальцем левой руки и ее более мягкой частью. Пример: Этюд 5 Дж. Регонди, такт 3. (Пример 6) Пальцы левой руки также могут останавливать некоторые ноты нижней струны в нисходящих гаммах и гаммах, играемых апояндо, а также в случае, когда гамма или пассаж должны звучать "стаккато".

Пример 6

Дж. Регонди, Этюд №5
© 2017 Издание M.A.G.



9. **Большой палец может взять две быстрые ноты на одной струне.** Иногда, в зависимости от пассажа и его скорости, большой палец может играть, например, 4-ю, а затем 6-ю струны. **Не рекомендуется брать три быстрых или очень быстрых ноты большим пальцем на одной струне.** Чтобы иметь возможность достичь этого, и всегда в зависимости от музыкального фрагмента и его интерпретации, мы должны поставить руку в более напряженное положение с более изогнутым запястьем, как это обычно делается в музыке фламенко. (Фото 9) **Чтобы взять три быстрых ноты на одной струне большим пальцем, наилучшей комбинацией является p-i-p, а в случае четырех — p-p-i-p, в зависимости от того, где находятся акценты пассажа.**

Фото 9

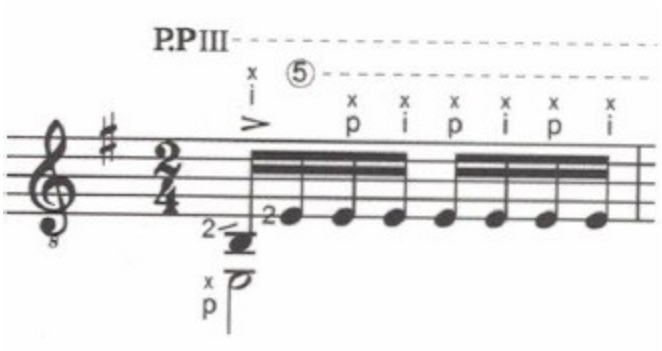
10. **Нет необходимости менять угол правой руки, чтобы остановить другие струны.** Обычно необходимость сыграть связно или сыграть «легато» заставляет нас останавливать струны после взятия следующей ноты, чтобы звуки немного смешались, а затем устранять диссонанс, останавливая ноту, не принадлежащую новой гармонии. Когда вам нужно остановить один бас, прежде чем играть другой, и если последовательность, например, такая: 6-я струна, а затем 5-я, стаккато будет выполняться внешней правой стороной большого пальца*), так что вы можете почти подготовить палец к другой струне, экономя движения таким образом. Ладонью или другой ее частью мы можем остановить струны только тогда, когда сыграем последнюю ноту или заключительный аккорд произведения или пассажа, и если мы не продолжим игру сразу.

*) вероятно, опечатка, должно быть: внешней левой стороной большого пальца.

11. **При игре способом «фигета» или чередовании p-i (иногда p-m) средний и безымянный пальцы располагаются на ближайших нижних струнах.** Эти точки опоры могут быть достигнуты одним или двумя пальцами. В таких произведениях, как «Заклинание и танец» Х. Родриго, точкой опоры может быть палец, играющий апояндо в мелодии. В случае «Колибри» Х. Сагрераса точками опоры являются пальцы «m» и «a». (Пример 7)

Пример 7

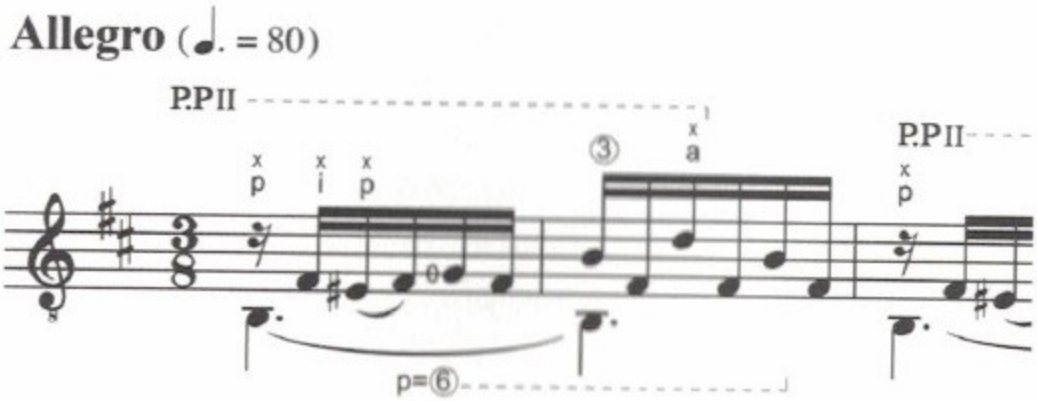
Х. Сагрерас, Колибри
© 2015 Издание M.A.G.



12. Большой палец всегда должен располагаться на одной из струн, обычно на одном из басов. **При воспроизведении многих нот подряд с использованием i, m или a большой палец не должен находиться в воздухе более трех или четырех нот** после того, как он взял последнюю ноту, как мы можем видеть, играя пассажи, подобные Примеру 8, в начале Аллегро из «Собора» А. Б. Мангоре.

Пример 8

А. Б. Мангоре, Собор
© 2014 Издание M.A.G.



Принципы левой руки

1. **Не следует выполнять быстрых движений.** Если мы верим, что, сделав быструю смену между двумя позициями, мы добьемся большего «легато», мы совершим серьезную ошибку. **Смена позиций левой рукой должна выполняться медленно и расслабленно, даже при игре на очень высокой или быстрой скорости.** Когда мы играем быстрыми движениями, мы создаем напряжение в руке. Кроме того, такие движения или изменения должны быть остановлены той же рукой, добавляя гораздо больше напряжения к той, которую мы обычно используем. С музыкальной точки зрения акцент, создаваемый быстрым движением к ноте или аккорду, в который мы переходим, почти всегда контр-продуктивен или неверен. Движения в левой руке должны быть довольно медленными и плавными.

2. **Основным принципом каждой смены позиции является «глиссандо» или скольжение пальцами 1, 2, 3 или 4, а не скачок.** Что я имею в виду под этим заключается в том, что в принципе всегда должен быть палец, который направляет руку к следующему положению. Помните, что струны в самых высоких точках около 9 или 10 ладов, например, имеют меньшее натяжение и находятся выше по отношению к грифу, поэтому, если мы также выполним смену на высокой скорости, которая не приведет нас к естественному положению, будет много шансов не достичь этого эффективно. Вместо этого, используя направляющий палец, пальцы и рука будут иметь точку опоры и смогут определять расстояния, на которых они должны находиться друг относительно друга. Естественными позициями являются те, в которых пальцы не должны слишком сильно растягиваться, чтобы принять положение, то есть они очень похожи на положение пальцев, когда рука полностью расслаблена.

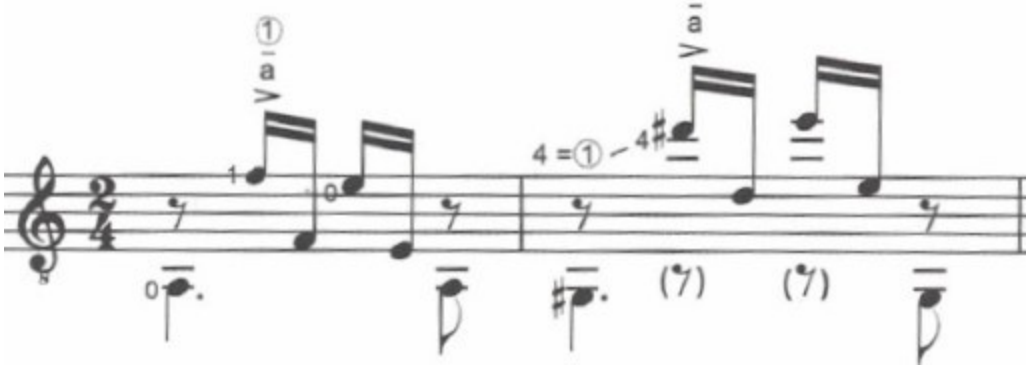
3. **Подготовка, как в правой руке, применяется здесь, но в обратном порядке. В гаммах и игре в направлении от 4-го пальца к 1-му все пальцы должны быть на подготовленной струне.** Поймите, что при одновременном нажатии на все струны гораздо легче добиться нисходящей координации в гамме, а также между обеими руками. Четвертый палец, например, в нисходящей хроматической гамме, когда его поднимают, ослабляет натяжение струны, которая будет иметь следующую точку натяжения на пальце 3. В противном случае очень вероятно, что струна будет отпущена слишком сильным движением и может вибрировать еще до того, как на нее нажмет палец 3. Понятно, что применение подготовки устранит многие проблемы координации и шумы, возникающие при игре гамм в быстром темпе, и таким образом мы обеспечиваем в них «легато». (См. статью M.A.G 0003 «Как не практиковать гаммы»)

4. **Большой палец левой руки (PI) никогда не скользит, его необходимо поднять.** Этот принцип связан с принципом номер 2. Если пальцы 1, 2, 3 или 4 скользят, как поезд по рельсам, большой палец действует как тормоз. Таким образом, левая рука будет двигаться естественно, а большой палец будет единственный определять новое положение. Обычно большой палец поднимается за ноту перед изменением. В быстрых пассажах его можно будет поднять за две ноты перед изменением. В случае многих последовательных смен с барре, а также в случае с барре, закрывающими шесть струн, или в подобных случаях, большой палец будет поднят в момент смены, в противном случае выполнение этого раньше вызовет слишком сильное давление на гриф. В случае, когда барре закрывают первые три струны, и когда 1-й палец нажимает под углом, вы можете скользить по барре, предварительно подняв большой палец. (Фото 10)

Фото 10

5. **Во многих случаях при применении «глиссандо» для изменения позиции, мы можем видеть, что аппликатура не предлагает общий палец. Затем мы должны оценить, есть ли возможность использования фантомных пальцев.** Это пальцы, которые мы готовим в положении перед изменением, хотя они не звучат и не должны быть сыграны правой рукой, и они будут или не будут частью аккорда или нот в новом положении. Примеры вышеперечисленного есть в «Каприсе 24» Н. Паганини, вариация V. (Пример 9)

Пример 9

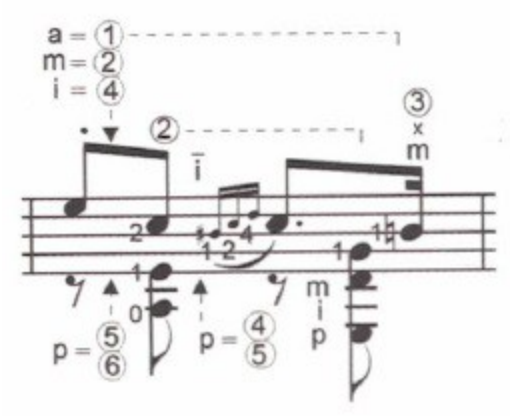


6. **Легато, как правило, должно выполняться движением пальца, а не от руки.**

7. **Для игры восходящим легато палец должен быть подготовлен на уровне и очень близко к струне; тогда он будет двигаться прямо и точно к грифу.**

8. Есть два типа нисходящих легато: апояндо и тирандо. **Нисходящее легато следует выучить и выполнять как апояндо.** Палец, играющий нисходящее легато, должен тянуть струну, двигаясь к нижней струне. Сразу после этого палец должен расслабиться и подготовиться на уровне следующей струны, на которую нужно нажать. (См. «Разминка» M.A.G 0007) Правая рука в момент нисходящего легато, как принцип, должна останавливать нижнюю струну одним из пальцев в соответствии со струной, на которой исполняется легато. Так мы избежим шумов и нот нижней струны, которых не должно быть в гармониях. (Пример 10: Этюд №5, Дж. Регонди, M.A.G 0010) Одно из исключений применяется при исполнении нисходящей гаммы приемом апояндо, когда мы не можем поставить безымянный палец в качестве опоры на нижнюю струну. Легато приемом тирандо в левой руке реализуется оттягиванием струны пальцем круговым движением, не касаясь нижней струны. Это легато станет легким после того, как вы выучите легато апояндо. В случае исполнения трели 4-3 пальцами, как мы видим в Гавоте в форме Рондо, сюита BWV 1006 И. С. Баха, оба движения будут объединены для достижения точности. Легато приемом апояндо будет последним движением последовательности.

Пример 10



9. **Растяжки должны выполняться назад, а не вперед.** Пальцы, расположенные дальше от линии баланса руки, должны быть размещены первыми. Затем мы должны раскрыть руку назад. (Фото 11, 11а) **PI** обычно находится близко к центру кисти, помогая пальцам отдаляться от линии баланса.

Фото 11

Фото 11а

10. **Между сменами позиций всегда необходимо возвращаться в нулевое напряжение или естественное положение.** Это означает, что если вы выполнили аккорд с растяжками или другие виды упражнений левой рукой, прежде чем продолжить смену положения или любое другое движение, мы должны вернуться в максимально естественное положение, расслабившись, для продолжения исполнения.

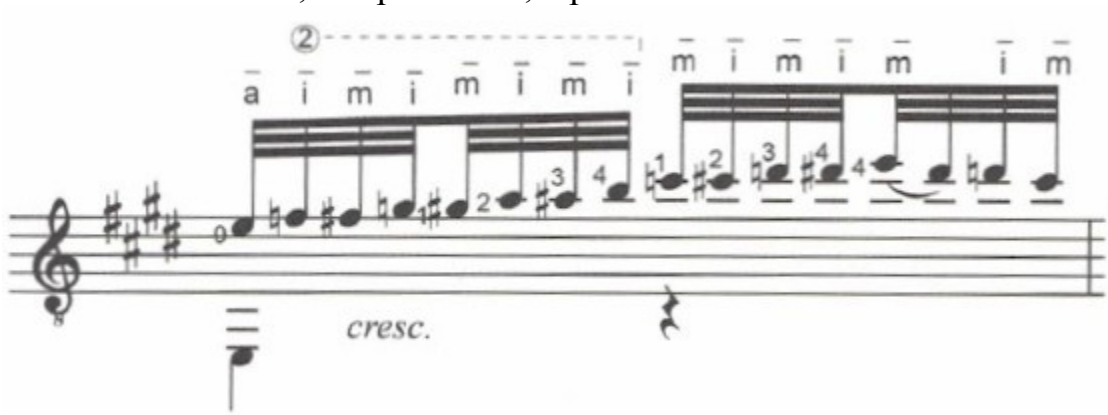
11. **Пальцы левой руки должны быть приподняты и также расположены точно, расслабленно и прямо. Это означает, что под углом 90 градусов относительно грифа.** Таким образом гарантируется хореография левой руки, позволяющая расслабиться и избежать шума.

12. Имейте в виду, что сведение пальцев вместе или сжимание кисти создает такое же напряжение, как если бы мы разделили их или разжали ладонь. **Мы должны стараться, насколько это возможно, оставаться в естественных позициях и стремиться к естественным позициям.** Использование растяжек и сокращений должно быть ресурсом, которым мы должны правильно овладеть, и мы должны использовать его, когда это необходимо. **Исполнение должно быть основано на естественности и экономии, а не на растрате сил на ненужные движения.**

13. **Для быстрых гамм и когда у нас нет открытых струн, изменения позиции должны выполняться от слабой ноты к сильной, от слабой доли к сильной доле или к тому, что соответствует ее подразделению, в соответствии с ритмом и метрикой.** В противном случае слушатель услышит акценты не на своем месте, и акценты изменятся, что повлияет на плавность музыки и фразировку. (Пример 11)

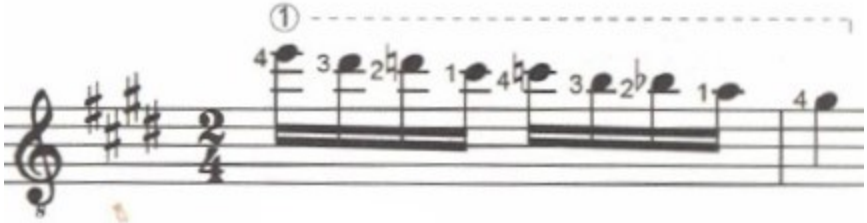
Пример 11

Л. Леньяни, Каприс № 36, Op.20 © 2014 M.A.G Edition



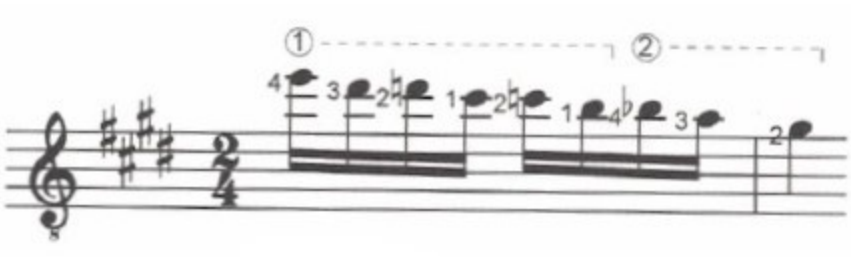
14. **В пассажах с быстрой нисходящей и/или хроматической гаммами мы никогда не должны исполнять на одной и той же струне следующую комбинацию: 4-3-2-1,затем 4-3-2-1 или 1-4.** По музыкальным причинам такое изменение всегда будет слышно и может повлиять на фразировку и акцентирование. (Пример 12а, б, в)

Пример 12а



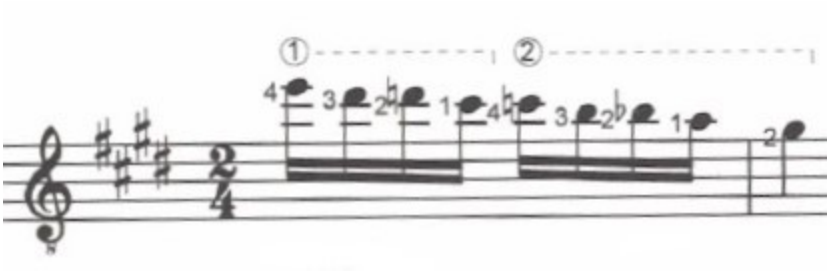
Неверно

Пример 12б



Верно

Пример 12в

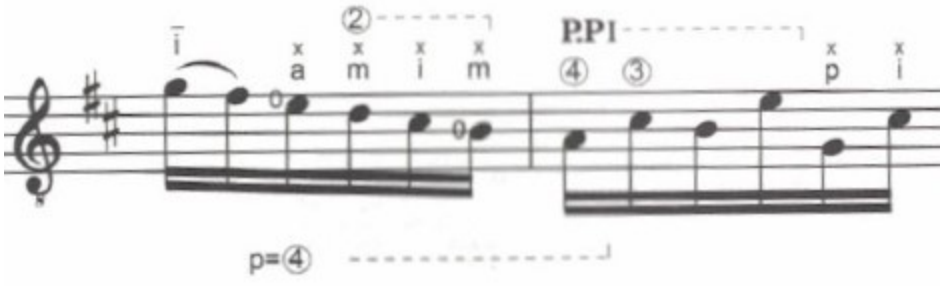


Верно

15. **Если мы выполняем смену позиций в сегментах или быстрые пассажи с лигами между ними, например, в гаммах, включающих переход в дальнюю позицию без использования открытых струн, часто бывает предпочтительнее удалить лиги и извлекать ноту правой рукой перед сменой позиции.** Когда мы выполняем легато, левая рука остается в положении дольше. Мы не можем поднять большой палец левой руки, потому что он нужен нам, чтобы противодействовать силе, вызванной исполнением легато. Поэтому очень вероятно, что когда мы будем играть легато, точность будет потеряна, и, следовательно, возникнет шероховатость из-за смены позиции. (Пример 13)

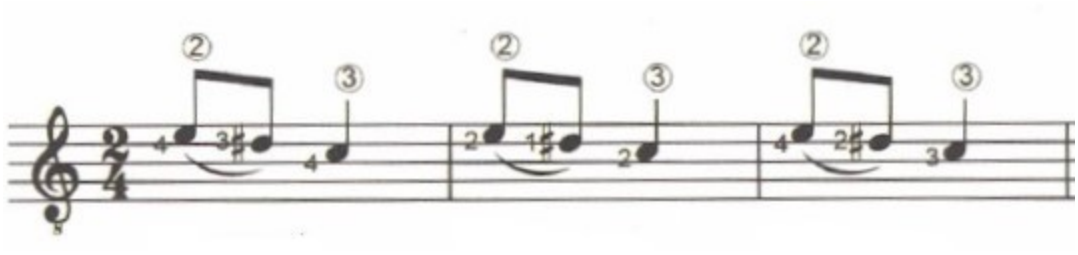
Пример 13

А. Б. Мангоре, Собор © 2014 Издание M.A.G.



16. **В быстром или высокоскоростном пассаже мы должны избегать игры нисходящей лиги на первой струне 4-3 пальцами (упомянуть комбинацию) и сразу тем же 4-м пальцем нажимать вторую струну на том же ладу.** Пальцы, расположенные дальше всего от линии баланса, всегда будут слабее, несмотря на самые лучшие тренировки. Такие усилия могут повлиять на качество музыки. (Пример 14) Однако с 1-2 пальцами это осуществимо.

Пример 14



Неверно Верно Верно

Объяснив принципы, нужно еще раз вспомнить, что бывают исключения. С педагогической точки зрения мы должны сначала изучить правила, а затем, как и когда мы можем использовать их варианты или идти против них. В нашем чудесном инструменте собраны качества, подобные многим другим. Гитаристы могут связать две ноты, как певцы или смычковые инструменты. Мы также можем исполнить задержание на двух струнах, как технически это делают исполнители на клавесине и пианисты. Наши трели можно исполнять на одной струне или на двух. Что нам нужно, так это технико-музыкальные аргументы, чтобы принимать решения, которые работают немедленно.

Общие советы, по отработке методики и др.

В этой главе я хочу поговорить о таких важных темах, как контроль темпа и промежутков между нотами, скорость, вибрато, дыхание и элементы, необходимые для понимания музыки. Невозможно охватить все, чем я действительно хочу поделиться, в нескольких абзацах. Вот почему я буду быстро обращаться к этим темам, выражая наиболее важные идеи.

Скорость должна быть не целью, а следствием регулярности, расслабления и направленности. Исполнение может быть быстрым, даже если оно выполняется не на высокой скорости. Для достижения такого эффекта очень важно знать, куда должно быть направлено внимание публики. Если слушатель обращает внимание на несколько достопримечательностей, находящихся слишком близко друг к другу, вполне вероятно, что исполнение будет развиваться тяжелее и медленнее. Конечно, каждое произведение или отрывок имеют свои характеристики и не могут быть обобщены в какой-то определенной концепции, подобной той, которую я изложил выше. Есть произведения, предполагающие быструю фразировку, и другие, требующие более тихой и медленной, несмотря на высокую скорость. Необходимые элементы для определения скорости, фразировки, моментов, на которые мы хотим обратить внимание аудитории, цвета и т. д. - это те элементы, которые присущи партитуре. Точнее, я имею в виду тональность, в которой написано произведение, метрику, гармонию, оформление мелодий, контрапункт и ритмические значения нот и т. д. Кроме того, мы могли бы учитывать частоту, с которой важные гармонические изменения должны происходить. Знание риторических элементов, столь популярные в эпоху Возрождения и Барокко и употребляемые почти бессознательно в наши дни, также чрезвычайно важны.

Нам не нужны знаки или примечания crescendos или diminuendos, ни метрономические указания, ни отмеченные ударения, ни esforzatos, ни rallentandi, ни примечания accelerando. Конечно, если композитор дает нам определенные сведения, и они подсказаны им, то мы можем доверять их правдивости. Тем не менее, композитор может развиваться с годами и отличаться от своего первого написания произведения, меняя целые пассажи композиции. С издательствами тоже многое может пойти не так, как это уже случалось в истории публикаций. Вот почему важно понимать музыку в ее чистоте и естественности, без влияния таких внешних пособий, познавая таким образом ее сущность. Если, кроме того, учесть, что указания, прилагаемые к музыке, согласуются с нашим мнением, то мы можем принять их как верные.

В произведениях с быстрым движением и в пассажах semiquaver нот, fuses или semifuses, не все ноты должны исполняться с одинаковой скоростью. Если быстрые ноты отвечают на гармонические изменения или акценты, которые являются ритмическими или риторическими, тогда необходимо будет уделить еще немного времени в этих местах. В этих случаях небольшие тонкости, которые использует исполнитель для достижения лучшего эффекта, не будут

замечены слушателем как изменения ритма. Зрители почувствуют желаемый эффект, не заметив изменения ритма. Практика таких пассажей с метрономом ставит во главу угла регулярность, а не музыкальный эффект, который им может понадобиться. Вот почему я считаю, что метроном помогает какое-то время и затем должен быть как можно скорее забыт, чтобы расчистить путь для искусства интерпретации. Для метронома все ноты одинаковы и между ними нет никакой разницы. Для нас, живых существ, каждая нота, представляющая собой изменение или продвижение к важному событию, имеет свои особенности. Примеры, в которых мы можем легко понять вышеизложенное, это хроматические пассажи, используемые И. С. Бахом, Н. Паганини или Дж. Регонди, в которых, как указывает греческое слово chroma (kromatikos), наиболее важным аспектом являются цвета и переходы между ними.

Во всех случаях, о которых я упоминал выше, вибрато является чрезвычайно важным элементом для придания напряжения и окраски определенным нотам и гармониям.

На гитаре у нас есть разные виды вибрато:

1. Вибрато рукой и кистью.
2. Вибрато кончиками пальцев, растягивая струну в продольном направлении. (Также может включать запястье)
3. Вибрато, растягивающее струну в поперечном направлении.

Вибрато - это расстройка звука или ноты, а следовательно, и струны на гитаре за счет контролируемого изменения частот, как это происходит в клавикордах. Изменяя вибрации ноты, слушатель получает ощущение нестабильности, и контролируемым образом эта нестабильность приятна для нашего слуха.

По поводу дыхания есть вопрос. В случае фуги в тот момент, когда все голоса появляются в стретто и каждый заканчивается в разное время, каким голосом должен дышать исполнитель?

Я слышал в учении известную фразу: - Фразой надо дышать! Прежде чем начать, дышите, а в конце дышите снова. (Кое-что применимо к певцам и духовым инструментам, потому что им нужны легкие, чтобы издавать звук) В некотором смысле это понятно. Но тогда как это сделать в стретто? Или в токкате, где музыкальное движение невозможно остановить? Дыхание должно быть плавным и независимым от технических и музыкальных упражнений, которые мы исполняем. Я могу издавать звук как на вдохе, так и на выдохе...

Напоследок хочу кратко остановиться на учебном процессе. Качество обучения определяет качество успеха на сцене. Очень важно получить хороший художественный опыт, когда мы учимся. Нужно любить произведения и пассажи, которые мы играем. Мы должны получать удовольствие от того, что

изучаем, и даже от произведений или отрывков, которые нелегко запомнить, мы должны дойти до того момента, когда наш ум будет должным образом подготовлен для их изучения. Наш опыт во время обучения должен быть положительным. Мы никогда не должны создавать или поддерживать негативные мысли слишком долго. Когда мы устали и нам все еще нужно практиковаться, очень важно сосредоточить нашу энергию на небольших пассажах, которые мы можем хорошо сыграть. Артист за очень короткое время заметит, что его энергия и концентрация направляются в нужное русло и что практика скоро даст хорошие результаты.

Не годится повторять пассажи как машина. Новая информация должна посылаться в наш мозг каждый раз правильным образом, пока движения и комбинации, аппликатуры и элементы интерпретации, которые мы хотим зафиксировать, не станут телесным рефлексом. С того момента, как мы изучаем новые пассажи, мы должны включить в них наш психологический, эмоциональный и моторно-интеллектуальный миры. Тогда мы будем готовы играть перед другими людьми.

Выводы

Техника и интерпретация неразделимы. В определенные моменты одно будет влиять на другое и наоборот. То, что отражено в партитуре, пройдет интенсивный процесс переработки и отработки, пока наконец не зазвучит в руках артиста. Много раз артисту приходилось находить решения и даже вносить вариации в композицию. Только тогда он может выразить художественно-музыкальную мысль композитора, передавшего ее графически. Мы найдем очень конкретные примеры в транскрипциях, которые не должны основываться на принципе воспроизведения всех исходных нот. Пошаговая транскрипция имеет высокие шансы на неудачу или станет невозможной. Лучшим примером транскрипции являются произведения И. С. Баха, где великий мастер адаптировал оригинальное произведение к характеристикам нового инструмента. (BWV 1000, BWV 1001, BWV 539 - это одни и те же произведения с разными гармониями, разными мелодическими линиями, разными орнаментами и даже с другой Прелюдией, в случае BWV 539 для органа)

Если артист должен взять на себя работу, и каждый интерпретатор уникален и индивидуален, и если руки больше или меньше (просто, чтобы упомянуть некоторые различия), то мы должны адаптировать пьесы к себе. Уважать идею и концепцию композитора не означает играть все, что показано на графике. (Графика всегда ограничена) Уважение идеи и замысла композитора означает максимальное выражение его эмоций, его красок, его гнева и его спокойствия, его настроения в момент сочинения произведения. Может потребоваться укоротить длительность баса, чтобы отдать предпочтение легато в одном из голосов. Может быть необходимо повторить ноту, которая связана с предыдущей нотой в партитуре, потому что иначе мы ее недостаточно слышим, и нам может даже потребоваться изменить какую-то ноту в определенном аккорде, если в противном случае его невозможно сыграть с достаточной точностью. Изменение нот должно быть последним ресурсом, который мы можем использовать. Мы не должны идти по этому пути слишком рано, потому что, поступая так, мы останавливаем свое собственное развитие и развитие той работы, которую мы изучаем. Нам просто нужно помнить об этом, чтобы мы могли этим воспользоваться, когда это действительно необходимо.

Я, в частности, не считаю эту книгу техническим трактатом, хотя название в основном включает этот аспект. Я считаю эту книгу эстетическим и технико-интерпретационным руководством, которое поможет нам справиться с любой работой с необходимой уверенностью и безопасностью. Академическое образование часто заставляет нас следовать определенным уже заданным шаблонам, программам и требованиям, которые, безусловно, важны. Во многих случаях в академическом образовании не достигается то, что студент должен как можно быстрее становится самостоятельным, судить по себе и готовиться к жизни вне учебного учреждения. Однако я убежден, что у каждого из нас есть

минимум навыков для достижения хорошего уровня в интерпретации. Интенсивное и правильное обучение - залог успеха. Мы должны понимать, что образование - это постоянный процесс, который никогда не заканчивается. Практика - это постоянный процесс, который также является основой развития. Принимая во внимание цель, которую нужно достичь, практика полна маленьких и важных моментов, которыми нужно наслаждаться и выполнять их максимально эффективно. Жизнь основана на двойственности. Следовательно, будучи частью этого мира и не желая убежать от него, наше обучение должно объединить параллельные линии в конце, на сцене, как то, что может быть реализовано только в искусстве.

Благодарности

Я хочу поблагодарить Майкла Макмикена, основателя издательства «Chanterelle», за его огромное терпение по отношению ко мне, за то, что он несколько раз использовал свой отпуск для работы над этой книгой, за его хорошее настроение, которое иногда могло меня убить, и за его любовь и уверенность в каждой минуте. Хотя, в конце концов, эта книга так и не была опубликована в Chanterelle, я благодарю Майкла за его неоценимую помощь.

Хочу поблагодарить всех своих учеников и друзей, бывших и тех, кто еще учится со мной, кто записывал принципы на уроках, и тех, кого я встретил на мастер-классах. Со всеми ними я так многому научился, что иначе было бы невозможно написать эту книгу. Я хочу поблагодарить каждого из моих учителей, которые прививали мне основные технико-музыкальные принципы, которые я потом развивал, пытаясь довести их до максимального совершенства на протяжении всех этих лет. Я хочу назвать своего первого учителя игры на гитаре в школе, Садаксиса Сиснеро, Антонио Альберто Родригеса, Лео Брауэра, Элиота Фиска, Хоакина Клерха, Райнера Шмидта, Энтони Спири, Кенета Гилберта, Николауса Арнонкурта, Гарольда Граматхеса и других.

Я хочу поблагодарить своего отца Иларио Диаса Барбозу за то, что он научил меня играть на гитаре и привил мне любовь к ней. Моей матери Дивине Марии Тамайо Сола за то, что водила меня из одной школы в другую, за ее неустанную борьбу за мою карьеру и за ее любовь, а также моему брату Эрнесто, который был источником вдохновения в жизни и является вечным источником вдохновения. Я хочу поблагодарить мистера Мэг. Даниэля Крайнера, исполнительного директора типографии Kreiner Druck Printhouse, за то, что он так много помогал нам своими идеями и опытом, своей честностью и добротой.

Я хочу поблагодарить Фавео Хёрольда, моего молодого ученика, который за короткое время пересмотрел английскую версию, сдав много контрольных и экзаменов в школе, практикуясь на гитаре и фортепиано... Чудесно, что он нашел для этого время!

Я также хочу поблагодарить команду Marco Tamayo Edition M.A.G, особенно Герхарда Эггера, нашего друга, как члена семьи. Все это было бы невозможно без Герхарда, потому что на самом деле у нас дома не было бы света, и мы не могли бы мыть руки в ванной на первом этаже, и каждая книга и партитура, которые мы отредактировали до сих пор, не были бы такими красивыми. Наконец, что не менее важно, я хочу поблагодарить мою жену, Анабель Монтесинос, которая настояла на том, чтобы я закончил эту работу, и внесла свой вклад в эту книгу идеями и концепциями, которая помогла мне и разделила со мной тяжесть задержки. Она, как никто, знает пройденный путь. Она просмотрела его и заставила меня закончить его. Ей, моим друзьям и коллегам, и всем, у кого в будущем эта книга будет в руках, я ее посвящаю.

Спасибо.

Марко Тамайо, кубино-австрийский гитарист, известный как «Il Re della Chitarra» итальянской газеты La Stampa, является победителем важных международных конкурсов, таких как Michele Pittaluga, Città di Alessandria в Италии, Andrés Segovia в Испании, Н. Кошкин - First International Rust Competition в Австрии, конкурс Лео Брауэра - Havana International Guitar Contest на Кубе, среди многих других. Он выступал в качестве солиста с известными оркестрами и дирижерами по всему миру и является ведущей фигурой классической гитары как в качестве концертного исполнителя, так и в качестве преподавателя. Помимо сольных выступлений, Марко Тамайо часто выступает в камерных ансамблях и дуэтах со своей женой Анабель Монтесинос, известной испанской гитаристкой. Он также выступает в дуэте с Вольфгангом Бруннером, специалистом по старинным клавишным инструментам и профессором Университета Моцартеум в Зальцбурге. Записи Марко Тамайо включают неотредактированную пластинку «Voice of lyrics», несколько дисков для лейбла Naxos и живые записи нескольких выступлений на мероприятии Микеле Питталуги и различных премьерах.

Марко Тамайо - профессор Университета искусств Моцартеум в Зальцбурге, профессор Ландесконсерватории в Клагенфурте, оба в Австрии. Кроме того, он был приглашенным профессором в Музыкальной академии в Гданьске, Польша, и был профессором в Сиднейском университете в Австралии. Его книга под названием «Основные принципы исполнения*) на классической гитаре» сфокусировала внимание всего мира на его инструменте и преподавании игры на нем. Его ученики делают международную карьеру. Марко Тамайо является художественным руководителем Международного гитарного конкурса Michele Pittaluga, Città di Alessandria, а также почетным гражданином того же города и города Солеро, оба в Италии. Тамайо играет на гитаре, сделанной Саймоном Марти из Австралии, является артистом Savarez, и играет на струнах Alliance Bluel-Cantiga. Издание Marco Tamayo Edition было создано в конце 2014 года и проложило новый путь для публикаций такого рода в будущем.

*) небольшое расхождение в названии книги на титульном листе и на этой странице похоже на обычную техническую оплошность из-за длительного поиска окончательного варианта.